

Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi

Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen

Timo Kallinen

ACTA SCENICA 7

Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi

Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen

Timo Kallinen

A C T A S C E N I C A 7

Näyttämötaide ja tutkimus

- Scenkonst och forskning
- Scenic art and research

Teatterikorkeakoulu

- Teaterhögskolan
- Theatre Academy

Timo Kallinen

Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi

Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen

väitöskirja

Julkaisija: Teatterikorkeakoulu

© Teatterikorkeakoulu ja Timo Kallinen

Kansi ja taitto: Tanja Nisula

Kannen kuva: Wilho Ilmari luennoimassa näyttelijän työstä. Tilanne ja Mainoskuvaamo
Viittasalo. Suomen Teatterimuseon arkisto.

ISBN: 952-9765-25-8

ISSN: 1238-5913

Painopaikka: Yliopistopaino, Helsinki 2001

Till Anna, Aune, Bo, Kaarina, Liisa, Pia, Pirjo och Yrjö

Sisällysluettelo

	Kiitokset	11
I	LÄHTÖKOHTIA	13
	Peruspulma	15
	Teatteripedagogia ja toiminnan teoria kohtaavat 1985	16
	Historian kirjoittamisesta	17
	Lähteet	22
	Etenemisjärjestys	23
II	TEORIA	25
	Valinta	27
	Toiminnan teoria ja teatteripedagogia	28
	Johdannoksi	28
1.	Toiminnan teoria ja teatteri	29
	Alussa oli Aristoteles	29
	Uuteen aikaan	32
	Kulttuurihistoriallinen koulukunta	33
	Ihmisen toiminnan rakenne	34
	Lähikehityksen vyöhyke	38
	Stanislavski, fysiologia ja psykologia	39
	Vygotski, fyysisten tekojen metodi ja Piaget	41
	Meyerhold, sisäiseen ulkoisen kautta ja Brecht	42
	Yhteenvedo	44
2.	Toiminnan teoria ja teatterikoulutus	44
	Aluksi	44
	Teatterikoulutus ja ekspansiivinen oppiminen	45
	Stanislavski, Leontjev, Engeström	47
	Stanislavski, Leontjev, Kurtén	53
	Lopuksi	55
III	WILHO ILMARIN KOULU	57
	Kehityksestä ennen Suomen Teatterikoulua	59
	Johdannoksi	59
	Opinahjojen saatto	61
	Suomen Teatterikoulun perustaminen	63
1.	Ennakointeja	63
	Kolme koulua	63
	Suomen Kansallisteatterin oppilaskoulu	63
	Suomen Näyttämöopisto	64
	Arvi Kivimaan Näyttelijäkorkeakoulu-utopia 1930	66

2.	Näkemyksiä teatterikoulutuksesta 1937	68
	Teatteri ja näyttelijä	68
	Näyttelijävalinta ja näyttelijäproletariaatti	69
	Teatterikorkeakouluhanke ja teatteristudiot	71
3.	Perustamisprosessi	72
	Suomen Näyttämöopiston alasajo	72
	Teatterikoulutustoimikunta	73
	Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliitto	74
	Suomen Teatterikoulu 1943-1953	76
	Johdannoksi	76
	Helon/ Suomelan komitea	76
1.	Opetuksen tavoitteet	78
	Tuore tuttavuus	78
	Shakespeare on näyttelijän todellinen kotimaa	79
	Stanislavskin opit tekevät tuloaan Suomeen	81
	Ilmari ja Stanislavski	83
	Työsuunnitelmaehdotus	84
	Vuotta viisaampana	86
2.	Opetuksen ja opiskelun käytäntö	88
	Aloitutus	88
	Opettajat ja oppilaat	89
	Ensimmäiset näytteet rauhankeväänä 1945	90
	Toiset näytteet ja tosiaankin kuulemiin	92
3.	Teatteritaide 1949	94
	Johdannoksi	94
	Roolin valmistaminen	94
	Sielullinen ele/ psykologinen elekieli	97
	Improvisaatio	98
	Voimistelukasvatus näyttelijän kasvatuksen perustana	100
	Näyttämöpuheesta	102
	Näyttelijätäiteen teoria ja historia	104
	Ensimmäinen kolmivuotinen kurssi 1947-50	105
	Suomen Teatterikoulu 1953-1963	108
	Johdannoksi	108
1.	Teatterikoulutuksen kohtaloita	109
	Taidekasvatuskomitean mietintö 1951	109
	Ehdotus asetukseksi valtion teatteriakatemiasta	111
	Vuosien 1951-54 ulkonaiset uudistukset Teatterikoulussa	113
	Yhteenvedo	117
2.	Stanislavskilaisuuden kulminaatio	118
	Stanislavskin metodit maailmalla	118
	Syvähentkinen elämä	120

Toiminnan käsite Wilho Ilmarin opetuksessa 1953	122
Nuoren Sakari Puurunen tie teatteripedagogiksi	126
Sakari Puurunen Wilho Ilmarin viitoittamalla tiellä	128
Tekopaatoksen kitkeminen	130
Puurunen contra Arvelo	131
3. Lähikehityksen vyöhyke	132
Johdannoksi	132
Brecht nousee näköpiiriin	133
Sam Besekowin tuomat haasteet olympiavuonna 1952	134
'Korkeakoululuontoinen erikoiskurssi' Sääksmäellä 1953	139
Teatralisoitu vai teatterisoitu teatteri?	141
Alustavia kiistoja Brechtin ympärillä	142
Kiinalaiset jutut	145
"Brecht contra Stanislavski"	147
Pitäkää itseänne – ei näyttelijänä – vaan ihmiskuvaajana	150
Arvelon opetukset Teatterikoulussa 1950-luvulla	151
Muita nuoria naisia lähikehityksen vyöhykkeellä	155
Kokeilujen vakiintumista	157
Commedia dell'arten taikapiirissä	158
Yhteenveto	160
 IV	
1960-LUVUN MURROS SUOMEN TEATTERIKOULUSSA	163
1960-luvun suuntaviittoa	165
Johdannoksi	165
Teatterin maailma 1960-luvun alkaessa	166
Ylioppilasteatteri ja teatterikoulutus	168
Johdannoksi	168
a) Viattomuuden aika 1959-64	170
Studio tulee	170
Pakkasvirran paradoksit	172
YT ja Suomen Teatterikoulun korkeakouluosaston synty	174
Tapaus Gard	178
Jyri Schreckin aika	182
b) Lapualaisopperan sukupolvi 1964-67	185
Brechtin uusi tuleminen	185
Matkalla Brechtin läpi	190
Hohtohetket	195
Lapuan valhe?	197
Appelqvist, Artaud, Summerhill	200
Klassikot	201
Suomen Teatterikoulun korkeakouluosaston alkutaival	203
Tampere avec Helsinki	203

Odotushorisontti	207
Ensimmäinen kollegi ja 'likainen tusina'	208
Kritiikin kritiikkiä	212
"Go west, young man!"	214
Hamletin dramaturgiaa	214
Kohti opettajakollektiivia 1964-66	216
Ensimmäinen vakinainen esimies	220
Teatterikoulutustoimikunnan mietintö 1967	226
Suomen Teatterikoulu Jouko Paavolan rehtorikaudella	231
Wilho Ilmarista Jouko Paavolaan	231
Uusia kansainvälisiä vaikutteita	233
Elina Lehtikunnas ja Michel Saint-Denis	234
Akrobatia, 'liikkeen artikulointi', pantomiimi	237
Bukarest, improvisointi, Viola Spolin	240
Essen, Venetsia, Tukholma	243
Büchner, Brecht, Långbacka, Saikkonen	245
Myrsky ja kiihko 1968-1971	251
Aluksi	251
Toinen teatterisotien vuosikymmen puhkeaa	251
Kapinan aika	253
'Proletaarisen käänteen' ongelma	256
Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi	257
Suomen Teatterikoulun ja sen korkeakouluosaston uudet avaukset	263
Aluksi	263
Kalle Holmberg Suomen Teatterikoulun rehtoriksi	263
Opettajakollektiivi, oppilaiden omatoimisuus, kontaktitunnit	266
Kollegoita, yhteistyötä, ongelmia	269
Rosvot ja Berliini järjestyksen kourissa	272
Epädramaattisia uudistuksia	274
Ritva Siikala korkeakouluosaston esimieheksi	277
Hallinnonuudistuskamppailu kollegiossa	278
Ohjaajan työkalut ja dramaturgin välineet	280
Kriisivuosi 1971	281
Vallilan vanha näyttämö koulutuksen käyttöön	283
Nimeksi Tikapuuteatteri	285
Teatterintekemisen informaatioahjo	286
Vankila, Jeesus, Gorki, Weiss	289
Työväenteatterin laaja skaala	292
Tikapuuteatteri jättää myös jälkensä	296
Mietintöjen suma ja Teatteri-instituutin viivästyminen	297
Kiista hallintomallista	299
Yhteenveto	301

V	PÄÄTELMÄT	303
	Aluksi	305
	Suomalaisen teatterikoulutuksen modernit toimintajärjestelmät	305
	1. Arvi Kivimaan näyttelijäkorkeakoulu vuonna 1930	308
	2. Wilho Ilmarin koulun lähtökohdat 1943-53	310
	3. Ritva Arvelon edustama lähikehityksen vyöhyke 1953-63	312
	4. Jouko Paavolan rehtoroima murroskausi 1963-68	314
	5. Kalle Holmberg ja ekspansiivinen oppiminen 1968-71	316
	Yhteenveto	318
	Teatterikoulutus ja sen rinnakkaistoimijärjestelmät	320
	 Lähteet	324
	Liitteet	343
	Henkilöhakemisto	365
	Abstract	374

Kiitokset

Tämä tutkimus ei ole syntynyt pelkästään omien ponnistelujeni tuloksena, vaan sen kehitymisestä nykyiseen muotoonsa kuuluvat kiitokset monelle taholle. Ensimmäiset kuuluvat luonnollisesti tutkimukseni ohjaajille akatemiaprofessori Yrjö Engeströmille ja professori Pentti Paavolaiselle. Edellinen on pitänyt minut tietoisena toiminnan teorian ja jälkimmäinen teatterihistorian tieteellisistä vaatimuksista ja tuoreimmista virtauksista.

Samalla he ovat kärsivällisesti kommentoineet niitä kohtuuttomia liuskamääriä, joita olen heille viime vuosina usein toimittanut (tutkimukseni ensimmäinen läpikirjoitettu versio kesällä 1999 oli yli 1000-sivuinen). Myös tutkimuksen tiivistämisen periaatteet muotoutuivat keskusteluissa heidän kanssaan.

Toiseksi haluan kiittää näyttelijä, lääketieteen lisensiaatti Martin Kurténia, joka toimi Teatterikorkeakoulun ruotsinkielisen näyttelijäntyön professorina 1990–94 tutkimustyöni alkuvaiheessa, mutta yhteydenpitoimme on jatkunut senkin jälkeen tiiviinä. Kurténin kanssa käymäni keskustelut ovat syventäneet käsityksiäni Stanislavskista, joka on tämänkin tutkimuksen keskeisiä kohteita, erikoisesti hänen järjestelmänsä suomalaiset sovellukset teatterikoulutuksessa 1940–60-luvuilla.

Kolmanneksi haluan kiittää tutkimukseni taustalla vaikuttaneita 'äitihahmoja' professori Kaisa Korhosta ja teatteriohjaaja, filosofian kandidaatti Anneli Ollikaista. Olen toiminut molempien kollegana teatterikoulutuksen piirissä pitkiä jaksoja 1970-luvun alkupuolelta lähtien. He ovat ehkä eniten vaikuttaneet käsityksiini teatterikoulutuksen yleisestä merkityksestä ja vaikuttaneet paljon siihen, että kiinnostuin tämän alueen kotimaisesta historiasta.

Neljänneksi haluan kiittää kaikkia haastateltaviani, joiden luettelo löytyy tämän tutkimuksen lähteiden alusta. Heidä ei ole ollut kovin paljon (17), mutta keskustelut heidän kanssaan ovat olleet perusteellisia, ja useita heistä olen vaivannut moneen kertaan, en vain nauhoitetun haastattelun verran. Heidän antamiensa tietojen ja tulkintojen lisäksi kiitän heitä kannustavasta asenteesta, joka on saanut minut vakuuttumaan siitä, että olen tekemässä jotain, mikä kannattaa viedä päätökseen.

Tämän lisäksi ovat useat kollegani eri aloilta lukeneet tutkimukseni erillisiä jaksoja ja antaneet niistä kommenttinsa. Heidä ovat olleet Hanna-Leena Helavuori, Anja Koski-Jännes, Seppo Kumpulainen, Ritva Laatto, Elina Lehtikunnas, Jukka Sipilä, Tiina Suhonen ja Matti Vartiainen. Tutkimukseni esitarkastajia professoreita Yrjö-Paavo Häyrynen ja Pirkko Koski kiitän arvokkaasta palautteesta, ja ehkä erikoisesti painatusluvasta. Palautteen olen pyrkinyt ottamaan huomioon kaikilta minulle mahdollisilta osin.

Kaiken kirjoittamani ensimmäinen oikolukija ja 'atelleekriitikko' on ollut vaimoni, teatteriohjaaja Pirjo Koljonen. Poikani, aate- ja oppihistorian opiskelija Yrjö Kallisen kanssa olen suomentanut tutkimukseni englannin- ja saksankieliset lainaukset; ruotsinkielisiä lainauksia en ole kääntänyt koska se on toinen kotimainen. Tyttäreni, ohjaajaopiskelija Aune Kallinen on alunperin omakätisesti piirtänyt tutkimukseeni sisältyvät kaaviot ja niiden tekstit. Tästä kaikesta kiitän perhettäni, ja paljosta muustakin.

Lopuksi tutkimukseni rahoituspuolesta. Vuodesta 1995 lähtien se on jonkinaikaa kestäneen ansiosidonnaisen työttömyyskorvauksen ja omien luentojeni ohella pääosin rahoitettu lähisukulaisteni ja -ystävieni tuella, joten heille kuuluu ensisijainen kiitos asian tästä roolesta.

Toiseksi kiitän Teatterikorkeakoulua sieltä saamistani apurahoista ja erikoisesti vuoden 1999 kuluessa nauttimastani tutkijakoulutettavan asemasta, mikä teki mahdolliseksi saat-
taa tutkimukseni käsikirjoitus kaikkein laajimmilleen.¹ Myös sen viimeistelyn rahoitus jär-
jestyi osin Teatterikorkeakoulusta ja lopputulos painettiin koulun julkaisusarjassa.

1. Tämä versio on monisteena luettavissa Teatteri- ja tanssialan keskuskirjastossa.

I

Lähtökohtia

Peruspulma

Tutkimukseni pääotsikko on *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi*. Kyseessä on aikoinaan puheavaruudessa tapahtunut muutos, mutta näyttää siltä, että sanojen kuvaama siirtymä tuo esille olennaisia piirteitä siitä kehityksestä, joka suomalaisessa teatterikoulutuksessa ja nuorten ammatti-ihmisten keskuudessa tapahtui viime sodista lähtien ja niiden jälkeisenä aikana 1970-luvun alkuun mennessä. Tämä prosessi kiihtyi 1960-luvun kuluessa ja huipentui sen lopulla, jolloin alkoivat alan nuorten työntekijöiden pyrkimykset uudentyypoiseen ammatilliseen järjestäytymiseen. Kehitys koski kuitenkin myös taiteen sisältöä, sen keinoja ja teatterin asemaa ja merkitystä yhteiskunnassa. Kotimaisen kehityksen lisäksi sillä oli laaja kansainvälinen kontekstinsa.

Tutkimukseni pyrkii osoittamaan, että prosessin juuret olivat syvällä 1940–1950-luvuilla; tietyn osin luonnollisesti sitäkin kauempana. Kysymyksessä oli sekä objektiivinen muutos nuorten teatterialalle koulutettavien asemassa että heidän subjektiivinen kokemuksensa siitä, sen tiedostaminen. Tiedostamisen prosessit ovat usein pitkiä ja aina monimutkaisia. Kysymys oli modernien professioiden vakiintumisesta myös teatterialalla Suomessa. Samalla varsinkin nuoret teatterityöntekijät hahmottivat paitsi oman asemansa ja työnsä luonteen myös sen kohteen uudelleen.

Tutkimukseni alaotsikko on *Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen*. Modernilla tarkoitetaan uudenaikaista tai nykyaikaista ja niille ominaista. Modernin yhteiskunnan synnyn ongelmalla viitataan useimmiten siirtymään vanhasta agraariyhteiskunnasta teolliseen yhteiskuntaan, mikä oli ainutkertainen prosessi ihmiskunnan historiassa ja tapahtui Suomessa suhteellisen myöhään.² Tässä tutkimuksessa viitataan modernilla suomalaisen yhteiskunnan tilaan, kulttuuriin yleensä sekä teatteriin ja teatterikoulutukseen niiden osana erikseen. Ajoituksena moderni merkitsee monesti 1800-luvun loppupuolelta ja 1900-luvun alusta lähtevää kehitystä varsinkin kun puhutaan taiteesta ja olosuhteista Suomessa. Myös modernin teatterin kansainvälinen läpimurto ajoittui näihin vaiheisiin.³

Toisaalta modernin projektilla on ollut myös omat viivästymänsä, eri maissa eri vaiheissa ja erilaiset. Esimerkiksi Suomen sotien välistä aikaa, ensimmäistä tasavaltaa on kirjallisuuden liikkumatilan kannalta tutkinut Erkki Sevänen väitöskirjassaan *Vapauden rajat*.⁴ Hänen mukaansa tuolloin hallitsivat hegemonisesti luterilainen uskonto ja suomalaisuus-ideologian tiukat muodot. Niiden asema nojasi kansalaissodan jälkeiseen poliittiseen tilanteeseen, porva-

2. Kerkelä 1996 s. 21 ja passim.

3. Asian pohjoismainen klassikko on Gösta M. Bergmanin *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925* (1966). Se on edelleen sivuuttamaton peruskartoitus, joka on vaikuttanut suomalaiseen teatterikoulutukseen ilmestymisestään lähtien. Moderni on siis laajempi käsite kuin eri taiteenalojen monet 'modernismit', vaikka ne liittyvät toisiinsa. Suomenkin modernismeja on tutkittu runsaasti, ehkä erikoisesti lyriikan alalla. Ensimmäinen aalto sijoitetaan useimmin 1910–20-luvuille ja toinen sotiin jälkeiseen Suomeen 1940–50-luvuille. Tämä pitää osin paikkansa myös teatterin ja teatterikoulutuksen aloilla, mitä ongelmaa tulen tutkimuksessani pohtimaan pitkin matkaa.

4. Kirjallisuuden tuotannon ja välityksen yhteiskunnallinen sääntely Suomessa vuosina 1918–1939 (1994). Myös näytelmäkirjallisuus ja aikakauden teatterikiistat ovat tässä esityksessä mukana.

riston taloudelliseen valtaan, papiston ja opettajien asenteisiin, oikeuslaitokseen, sekä viime kädessä suojeluskuntiin ja valtion väkivaltakoneistoon. Sevänen toteaa:

Tällaisia totalisoivia ja hierarkkisia arvojärjestelmiä on pidetty poikkeamina modernisoitumiskehityksessä. Modernisaatioteoriassa on Émile Durkheimin, Georg Simmelin ja Max Weberin päivistä lähtien ajateltu, että kulttuurisen modernisoitumisen myötä eri arvosfäärit etäännyivät toisistaan ja saavuttavat laajan itsenäisyyden toisiinsa nähden. Tästä näkökulmasta ensimmäisen tasavallan kausi merkitsi taantumisvaihetta suomalaisen kulttuurin modernisoitumisessa.⁵

Tämä näyttää koskevan Suomessa myös teatteria ja teatterikoulutusta. Tässä on tärkeä syy miksi olen olettanut modernin teatterikoulutuksen syntyneen Suomessa vasta viime sodista lähtien.⁶ Miten länsimainen moderni tavoitti suomenkielisen ammattiteatterin ylläpitämiseen ja kehittämiseen tähtäävän koulutuksen, on tutkimukseni peruspulma.

Teatteripedagogia ja toiminnan teoria kohtaavat 1985

Tämän tutkimuksen kannalta tärkeä tapahtuma osui vuoteen 1985. Tuolloin, elokuussa, Teatterikorkeakoulu järjesti Suomen Teatteriopettajain Liiton aloitteesta *Teatteripedagogian lähtökohtia*-seminaariin, johon otti osaa parikymmentä suomalaista teatterin ammattilaista, jotka toimivat aktiivisesti teatterikoulutuksen parissa. Seminaarin opettajaksi pyydettiin Yrjö Engeström, joka valmisti *toiminnan teoriaan* perustuvaa kasvatustieteen väitöskirjaansa.⁷

Seminaari alkoi Engeströmin luennolla, jonka otsikkona oli *Teatterityön logiikka tuottavana toimintana*. Hän tarkasteli siinä teatteria työntekona, työn analysoinnin näkökulmasta ja lähtökohtana historiallinen perspektiivi. Pedagoginen ja didaktinen peruskysymys on myös teatterikoulutuksessa: miten työtä, (taiteellista) työntekoa voi oppia? Engeström totesi, että toiminta-käsitteen ympärillä tapahtui mielenkiintoista, sitä tutkittiin. Viime kädessä kartesiolainen maailmankuva ihmisestä dualistisena mekanismina oli johtanut 1900-luvulla, kapitalismin, ja pian sen kanssa kilpailemaan pyrkivän neuvostososialismin, sekä niiden tuotannonlisten tarpeiden kehityksen myötä, behaviorismiin, jossa ihmistä tarkasteltiin ulkoisten reaktioiden summana.

Toisen maailmansodan jälkeisenä aikana, erikoisesti 1960- ja 70-luvuilla tapahtui murros: behaviorismi väistyi kognitiivisten, ymmärtämistä ja tietämistä korostavien oppimisnäkemys-

5. Sevänen 1997 s. 42 ja laajemmin 36-58. Sevänen 1998 s. 307-330 laajentaa tarkastelun koko taide-elämään ja johtopäätökset pysyvät samansuuntaisina. Se että modernisoituminen eteni Suomessa monella tärkeällä alueella taloudesta, teollisuudesta tai arkkitehtuurista lähtien myös ensimmäisen tasavallan aikana, on itsestään selvää. Myös muilla taidealoilla oli muutamia moderneja yrittäjiä, joilla oli toiminnassaan vaikeuksia kuten Sevänenkin tuo esille.

6. Ehkä paradoksaalisesti näyttää siltä, että juuri nuo sodat modernisoivat maatamme useilla alueilla, joille modernin projekti ei ollut aiemmin yltänyt - tai sen pääsy niille oli eri tavoin estetty. "Sodissa suomalainen yhteiskunta koki voimakkaan modernin sysäyksen", tiivistää Pekka Tarkka Hannu Raittilan tulkinnan Väinö Linnan sotaromaaneista. HS 22.9.2000. Suomalaisen hyvinvointivaltion synnyn kannalta on asiaa tarkastellut Heinonen 1999 s. 61-95 ja passim.

7. Sen nimeksi tuli *Learning by expanding*, An activity-theoretical approach to developmental research. Engeström 1987.

ten tieltä. Nyt (80-luvulla) kiinnostuksen kohteeksi oli noussut ihminen toimivana, ei vain ajattelevana olentona. Taustalla oli L.S. Vygotski (1896–1934) ja niin sanottu *kulttuurihistoriallinen koulukunta*: ihminen on työkaluja, merkkejä ja symboleja valmistava olento, joka näillä kyvyillään poikkeaa muusta eläinkunnasta ja tavallaan luo laatuaan koko ajan.

”Alussa oli suo, kuokka – ja Jussi”, alkaa Väinö Linnan Pohjantähti-trilogia.⁸ Mikä on teatterintekijän suo, mikä on kuokka? Mitä hänen suostaan tulee, kun se on kuokittu? Mitä yleisö on? Onko se taiteellisen työn kohde vai yhteisö, jonka puitteissa toimitaan? Minkä yhteisöjen keskellä teatterin ammattilainen tekee työtään, minkälaista työnjakoa hän noudattaa, mitkä rituaalit, säännöt ja instituutiot hänen työtään määrittelevät? Miten teatterin alueella tapahtuvat tuotanto, vaihto, jako ja kulutus? Minkälaisia ristiriitoja, joiden ratkaiseminen mahdollisesti merkitsee kehitystä, eteenpäinmenoa tai ratkaisemattomuus pysähtymistä tai taantumista, tällaisten asioiden suhteisiin sisältyy?

Näiden kysymysten eteen joutui suomalaisen teatterin ja teatterikoulutuksen ammattilaisten joukko elokuussa 1985 – ensi kertaa toiminnan teorian puitteissa.⁹ Teatteripedagogia-seminaarista lähtien olin tietoinen toiminnan teorian lähtökohdista myös suhteessa teatteriin, avustin Engeströmiä aihepiiriin kuuluvan artikkelin laatimisessa ja Vygotskista ja A.N. Leontjevistä luennoitiin joskus Teatterikorkeakoulussa.¹⁰ Kuitenkin vasta kymmenen vuotta myöhemmin, elokuussa 1995, aloin itse syventyä tarkemmin teemaan ja siitä kehittyi tämän tutkimuksen teoreettinen perusta.

Historian kirjoittamisesta

Vaikka toiminnan teorian taustalla on Vygotskin perustama niin sanottu kulttuurihistoriallinen koulukunta ja sen puitteissa on käsitelty laajoja historiallisia aineistoja, se ei ole konkreettisen historian tutkimusmetodi. Se tarjoaa välineitä tiettyjen historiallisten yleistysten tekoon erikoisesti, kun kysymys on oppimisprosessien ja niitä tuottavien toimintajärjestelmien kehityksen kuvauksesta.

Tämän vuoksi esittelen ja erittelen toiminnan teorian lähtökohtia teatterin ja teatterikoulutuksen kannalta melko laajasti *Teoria*-osassa ja palaan toiminnan teoriaan tiukemmin vasta päätelmissä. Niissä pyrin antamaan tiiviisti yleistetyn kuvan modernin teatterikoulutuksen synnystä Suomessa.¹¹

8. Linna 1971 (1959) s. 7. ”Meillä suomalaisilla on se erinomainen onni, että voimme avata toiminnan teorian lähtökohdan Väinö Linnan tunnetuilla sanoilla: ‘Alussa olivat suo, kuokka – ja Jussi.’ Tässä on kiteytettynä ihmisen todellinen genesis: ihminen – työkalu – luonto.” Toiviainen 1997 s. 16–17.

9. Seminaarin ryhmätöiden tuloksia on esitelty tekstissä Engeström/Kallinen 1990 (s. 250–255), mikä ei ole toistaiseksi ilmestynyt suomeksi.

10. Pedagogiseminaarin osanottaja Martin Kurtén (1988a, 1990, 1995) kehitteli kiinnostavasti Leontjevin ja Stanislavskin yhtymäkohtia idean pohjalta, jonka hän sai ja esitteli jo seminaarin aikana. Siihen palaan *Teoria*-osassa.

11. Toiminnan teorian valintaa tähän tarkoitukseen voisin perustella myös Pirkko Kosken toteamuksella teatterin uudesta historiografiasta: ”Tutkija lähestyy kohdetta avoimesti: sen sijaan, että pysyttäytyisi aikaisempaan tapaan teatterihistorian tutkijan yleisissä metodeissa ja aiheissa, hän perehtyy eri tieteenalojen käyttämiin välineisiin löytääkseen mahdollisimman tuottoisat kysymykset.” Koski 1997 s. 41.

Teatterikoulutuksen historiallisen kuvauksen yhteydessä pyrin nojaamaan yleisesti hyväksyttyihin, ja samalla kiisteltuihin, historiankirjoituksen periaatteisiin. Kotimaisista auktoriteeteista voisi tässä yhteydessä mainita ensimmäisenä Pentti Renvallin (1907-74) näkemykset, joilla on ollut laaja vaikutus erikoisesti hänen kahteen painokseen yltäneen ja myös ruotsiksi ilmestyneen metodioppaansa *Nykyajan historiantutkimus* (*Den moderna historieforskningens principer*, 1965, 1983) ansiosta.¹² Häntä voinee pitää suomalaisen modernin historismin kantahahmona, joka artikuloi historianfilosofiansa ja tutkimusmetodinsa harkitusti ja toi historiallisten lähteiden tulkintaan uusia piirteitä.¹³

Renvall ei enää arvioinut historiantutkimuksen lähteitä vain niiden luotettavuudesta tai epäluotettavuudesta käsin, vaan piti jokaista lähdettä yhtä luotettavana sen oman syntytehtävän kannalta. Tämä nosti hänen käsityksissään keskeiseksi kysymykseksi tarkoituksen, jonka vuoksi lähde on syntynyt. Hän pyrki luomaan kuvan menneisyydestä ihmisten toiminnasta, tarkoituksista ja päämääristä käsin.¹⁴ Kun tutkin teatterikoulutuksen johtavien henkilöiden ja esimerkiksi alan mietintöjen tavoitteita, vaikuttaa tämä lähtökohta järkevältä.

Pirkko Rommin mukaan Renvallin "ceterum censeoksi" jäi vaatimus menneisyyden selvittämisestä inhimillisistä katsomuksista ja pyrkimyksistä käsin kuvattuna rakennekokonaisuutena. Rommi pitää ilmeisenä, että Renvallin historianfilosofinen ajattelu kokonaisuutena oli pyrkimystä synteisiin historismin perusperiaatteiden ja loogisen empirismin näkökohtien välillä.¹⁵ Tällaisena siihen liittyi paitsi positivistisia myös idealistisia piirteitä.¹⁶

12. "Kansleri Pentti Renvall on ainoa suomalainen historiantutkija, joka koko tutkijankautensa jatkuvasti käsitteli metodisia kysymyksiä." Suvanto 1983 s. 89. Nykynäkökulmasta voisi Renvallin rinnalle nostaa tässä suhteessa ehkä prof. Matti Viikarin (1943-94) tuotannon. Ks. Seppä et al. (toim.) 1993 ja Viikari 1995.

13. Renvalliin rinnastuu merkitykseltään akateemikko Eino Jutikkala, joka syntyi samana vuonna 1907, mutta joka ei ole Renvallin tavoin erikseen artikuloinut metodiaan. Sen perustana on kuitenkin Renvallista poiketen talous- ja sosiaalishistoria, suomalainen "annalismi". Ks. Jutikkala 1983 s. 88.

14. Rommi 1979 ja Renvall 1983 s. 11-23, 57-67, 97-116, 148-164, 328-367 ja passim.

15. Rommi 1979 ja 1983. Renvallin oppi-isä oli Eino Kaila (1890-1958), jonka muistolle *Nykyajan historiantutkimus* on omistettu ja jonka persoonallisuusteoriaa Renvall pitää historiantutkijana ihmiskäsityksensä pohjana (1983 s. 107-116). Tuula-Maria Mokon mukaan Renvall tutustui loogiseen empirismiin juuri Kailan välityksellä. Koska looginen empirismi toisaalta perustui loogiseen positivismiin, voi Renvallin käsityksissä olettaa olevan samantapaisia piirteitä kuin suoraan positivismista vaikutteita saaneissa historiantutkimuksen koulukunnissa. Tämän Mokka myös pyrkii osoittamaan. Mokka 1983.

16. Asettaessaan rakenteen ja rakennekokonaisuuden metodinsa ytimeen, korosti Renvall: "Kun koetamme lähemmin selvittää, miten tällainen yhtenäisen rakenteen omaavan kokonaisuuden rekonstruointi tapahtuu, huomaamme että sen pohjana on aina yksityisen ihmisen sielunelämä." (Renvall 1983 s. 338) Myös historialliset muutokset hän perusteli samoin: "Tämän vuoksi historiallisissa muutoksissa näkyvä kehitys viime kädessä aina nojautuu ihmisten sielunelämän kehittymiseen." (s. 353) Renvall siis näki Kailan tavoin: "Siinä määrin kuin historiallis-sosiaalisia ilmiöitä, kielellisen, oikeudellisen, taloudellisen ym. kehityksen ilmiöitä yleensä voidaan selittää, on psykologia määrätty antamaan lopulliset selitykset." Kaila 1964 (1934) s. 254. Renvallin historiantulkinnan rakentumista psykologialle on tähdentänyt myös Seikko Eskola 1983.

Ehkä ankarimmin Renvallin historianfilosofian kimppuun on Suomessa käynyt Heikki Ylikangas (s. 1937), joka pitkälle kiistää niin sanotut motiivi- ja aatehistorialliset selitykset ja vapaan tahdon merkityksen historian tulkinnassa:

Sen sijaan pysähtyminen toimijan intentioihin (tietoisiin tarkoituksiin ja pyrkimyksiin) merkitsee luopumista tieteellisen tutkimuksen harjoittamisesta taikka tarkemmin sanoen prosessin katkaisemista kesken kaiken, so. ennen kuin on päästy lujemmalle maaperälle, varsinaisen 'tieteen' alueelle.¹⁷

Ylikankaan mukaan asioiden historiallinen tarkastelu laajemmissa yhteyksissään osoittaa vapaan tahdon useimmiten näennäiseksi eikä historiaa voi lopulta tulkita ihmisten aikomuksista käsin.¹⁸ Näkemys on tervejärkinen, kun tarkastelen teatterikoulutuksen todellisia tapahtumia puheissa ja kirjoituksissa esitettyjä tavoitteita vasten.

Ehkä Ylikankaan tinkimättömän materialistista tulkintatapaa nyansoidummin maallisia metodeja tarjoaa Matti Viikari useissa historiantutkimuksen periaatteita käsittelevissä kirjoituksissaan. Otan pari esimerkkiä hänen tekstistään *Miksi ja minkälaista historiaa?* Ensikin Viikari toteaa:

Voitaneen lähteä siitä, että historiantutkimuksen eräänä tärkeänä tehtävänä on ylläpitää keskusteluyhteyttä menneiden sukupolvien kanssa. [...] Tällainen keskustelu edellyttää ihmisyyksilön ymmärtämistä, hänen lausumiensa jäsentämistä argumentaatioina eikä pelkästään jonkin yhteiskunnallisen tilanteen tai yhteiskuntarakenteen symptomina.¹⁹

Tältä pohjalta Viikari ymmärsi myös Leopold von Rankesta (1795-1886) juontanutta historismin koulukuntaa, jonka vaikutus länsimaaisessa porvarillisessa historiankirjoituksessa on ollut suuri, vaikka toisaalta toi esille sen vahvat konservatiiviset sidokset. Tässä mielessä hän totesi:

...kun historistinen historiankirjoitus ei missään vakavassa mielessä tutki yhteiskunnallisia rakenteita ja niiden välisiä suhteita, se ei myöskään piittaa yhteiskunnallisista lainalaisuuksista ja säännönmukaisuuksista eikä siten kykene ottamaan järkevästi kantaa eikä vaikuttamaan niihin perustaviin yhteiskunnallisiin prosesseihin, jotka muuttavat yhteiskuntaa.²⁰

17. Ylikangas 1990 s. 307. Ylikangas on koettanut nähdä Renvallin näkemyksen fysiologisena tai sosiobiologisena materialismina. Tätä voisi perustella Kailan käsityksellä, jonka mukaan ”sielunelämä on aivojen biologista elämää.” Renvall kuitenkin kiisti oikeutuksen historialliselta materialismilta ja käytännössä säännöllisesti vetosi aatteisiin ja suuriin persoonallisuuksiin. Ylikangas 1983 s. 112. Joka tapauksessa Ylikankaan oma tiukka taloudellinen materialismi on Renvallin näkemyksen antiteesi, vaikka ei edustakaan marxilaista tulkintaa, mikä on usein Renvallin kriittisten huomautusten kohteena. Esim. Renvall 1983 s. 94-96, 393-394, 397 ja 406.

18. Ks. laajemmin Ylikangas 1990 s. 301-313. Tunnetuin konkreettinen tulkintaero, joka juontaa näistä päinvastaisista lähtökohdista Renvallin ja Ylikankaan välillä liittyy nuijasotaan. Ks. Ylikangas 1977 s. 303-319 ja kansainvälistä vertailua Ylikangas 1996 s. 354-362.

19. Viikari 1995 (1978) s. 15-16.

20. Ibid s. 17. Ks. laajemmin useat teoksen artikkelit, jotka edustavat Viikarin tuotannon eri vaiheita 1970-luvun lopulta 1990-luvun alkuun.

Tässä tutkimuksessa koetan pitää nämä molemmat Viikarin painottamat näkökannat mukana.

Teatterihistorian tutkimusmetodien pohdinta on Suomessa virinnyt hieman laajemmin vasta 1990-luvulla; sitä ehkä ennakoi Teatterimuseon organisoima työväenteatteritutkimuksen projekti 1980-luvun jälkipuolella.²¹ Taustalla on ollut myös teatterin historiografian kansainvälinen käänne ja uudistuminen 1980-luvulta lähtien. Suunnannäyttäjinä siinä ovat toimineet erikoisesti Erika Fischer-Lichte, Bruce A. McConachie ja Thomas Postlewait.²² Diskurssin keskeisiä tavoitteita on ollut ”postpositivistisen” teatterihistorian hahmottelu, jossa vaikutteita on saatu strukturalismista, semiotiikasta, marxilaisuudesta, fenomenologiasta, hermeneutiikasta, psykoanalyysistä, dekonstruktioista, feministisestä tutkimuksesta jne.²³ Pirkko Kosken tiivistyksen mukaan: ”Metodipluralismi on syrjäyttänyt kehitysuskon ja universaalit selitykset.”²⁴ Kotimaista keskustelua teatterihistorian metodeista uudelta pohjalta ovat vieneet eteenpäin erikoisesti Koski ja Pentti Paavolainen sekä tutkimuksissaan että opetustyössään.²⁵

Ehkä keskeisintä tässä diskurssissa tämän tutkimuksen kannalta on ollut suomalaista teatterihistoriankirjoitusta hallinneen kansallisen idealismin ja historiallisen positivismin kritiikki. Sen onnistuneena esimerkkinä pidän Paavolaisen muotoilua:

Teatterihistorian kirjoittamista Suomessa on ohjannut sen sitoutuminen sekä teatteri-instituutioihin että yleisiin kansallisten tieteiden tehtävänasetteluihin. Evolutionistinen ajattelutapa – teatteri kehittyi yhä kehittyneemmäksi – leimaa esimerkiksi vielä Timo Tiusasen katsausta teatterimme varhaisvaiheista. Teatterien tarinat ovat luoneet Suurta kertomusta suomenkielisen teatterin pioneerityöstä: yhtäältä ne ovat vähätelleet vaikeuksia ja ristiriitoja, toisaalta korostaneet monista vaikeuksista selviytymistä, sankarillista toimintaa. Myöskään metodisesti ne eivät usein ole päässeet positivistisesta perusotteestaan irti.²⁶

Tällainen kritiikki on mielestäni pääosin osuvaa ja koetan pitää nämä yleiset huomautukset mielessäni kotimaisen teatterikoulutuksen kehitystä kuvatessani. Se mitä koetan erityisesti

21. Ks. Halonen (toim.) 1987, Helavuori/ Koski (toim.) 1988 ja Helavuori 1990, 1991ab.

22. Esim. Fischer-Lichte 1983, 1992, 1993, McConachie 1985, Postlewait 1997 (1991, ks. myös sen sovellus teatterikoulutuksen historiaan Ollikainen 1993) ja Postlewait/ McConachie (ed.) 1989, joka on monipuolinen metodiopas; vastaava saksankielisellä alueella on Möhrmann (Hg.) 1990; esim. Fischer-Lichte kirjoittaa molemmissa.

23. Positivismien kritiikistä ks. mainitut McConachie 1985 ja Postlewait 1997 (1991), joka määritteli positivistisia lähtökohtia esim.: ”Tällaisia taustaolettamuksia ovat objektiivisuus, aineiston ensisijaisuus ja luotettavuus, menneisyyden tavoitettavuus, todellisuuden jäsenyys ja historian tutkijan käyttämän kielen puolueettomuus.” (s. 10) Uusien virtausten moninaisuudesta saa kuvan laajasta antologiasta Reinelt/ Roach (ed.): *Critical Theory and Performance* (1992).

24. Koski 1997 s. 41. Tällaisessa pluralismissa on tietenkin myös eklektisyyden vaara, mikä voi johtaa pinnallisuuteen eri näkökulmia sovellettaessa. Se on yksi syy miksi tämän tutkimuksen johdannossa ja päätelmissä nojaan ensisijaisesti yhteen, suhteellisen johdonmukaiseen teoriaan, toiminnan teoriaan ja pyrin soveltamaan juuri sitä teatterikoulutuksen analyysiin.

25. Koski 1992, 1995, 1997 ja Paavolainen 1992, 1994, 1996 ja heidän luentonsa HY:ssa ja TeK:ssa 90-luvulla.

26. Paavolainen 1992 s. 4-5.

välttää on vaikeuksien ja ristiriitojen vähättely, koska viime kädessä vain niiden kautta myös 'kehitys kehittyi'. Historiallisen kehityksen idealisointia koetan välttää, vaikka toisaalta vierastan postmodernin diskurssin yhteydessä usein esiintyvää historiallista nihilismia, joka tahtoo kiistää kaiken kehityksen mahdollisuudenkin.

Tämän additamentin historian kirjoittamisesta voi hyvin päättää Bertolt Brechtin pieneen tekstiin *Historiankirjoituksen vaikeus*, joka sisältyy hänen postuumina julkaistuun *Me-ti*-koelmaansa, yleensä sivistyneistön roolia ja älyllisiä ongelmia 1900-luvulla pohtivaan kokonaisuuteen:

Wein ruhtinas rakensi padon tulvia vastaan. Muutamat historiankirjoittajat ylistivät siksi hänen ihmisrakkauttaan. He eivät panneet merkille, että ruhtinas piti väkivalloin töissä monia, joita tulvat eivät mitenkään uhanneet, koska he eivät omistaneet lainkaan peltuja, ja että hän patonsa takia vaati jatkuvasti niin korkeita veroja, että voidaan sanoa hänen rakentaneen sen tulojen takia. Eräät toiset historioitsijat panevat tämän merkille ja moittivat Wein ruhtinasta. He eivät pane merkille, että pato suojasi erittäin hyvin tulvilta ja vaati Wein ruhtinaalta paljon vaivannäköä kun hänen oli saatava ihmiset yhteen ja sijoitettava heidät oikeille paikoille.

Kummaltakin historiankirjoituksen tavalta puuttui Suuri Metodi.

Wein kansan saama suoja saattoi muuttua pakkoverotukseksi. He saattoivat joutua raapimaan pennosiaan verottajan kirstuun samalla kun kuulivat, miten aallot löivät patovallia vastaan. Wein ruhtinas saattoi yhdellä kädellä rakentaa padon ja vaatia toisella kädellä rahaa. Mutta kuvaus synnyttää erimielisyyttä ja joko-tai-tilanteen, jolloin historiankirjoittajat valitsevat joko yhden tai toisen vaihtoehdon.²⁷

Onko historiankirjoituksen Suuri Metodi, millä Brecht tarkoitti dialektiikkaa, ylipäänsä löydettävissä jää tässä auki. Moni epäilee sitä myös nykyään, kun metodipluralismi ja mikrohistoria ovat ajankohtaisia suuntauksia. Toisaalta myös makrohistoria ja -sosiologia ovat 1990-luvulla kehittyneet uusiin suuntiin, mihin on pakottanut globaaliongelmien kiihtyvä kärjistyminen.²⁸ Niiden ratkaisuyritykset voivat vaatia myös teoreettisia synteesejä ja melko kattavaa metodiaikkaa. Mutta sulkeeko pluralismi pois historiallisen ajattelun johdonmukaisuuden siinä mielessä kuin esimerkiksi Pentti Renvall tai Heikki Ylikangas, molemmat omilla lähes päinvastaisilla tavoillaan, pyrkivät sitä edustamaan?²⁹ Tai ovatko makro- ja mikrohistorian metodit välttämättä ja lopullisesti ristiriidassa keskenään?

27. Brecht 1998 s. 76-77.

28. Esim. Kerkelä 1996, Korten 1997, Martin/ Schuman 1998 ja Tammilehto 1998, joissa on runsaat viitteet ajankohtaiseen keskusteluun ja tutkimukseen. Toisaalta on syytä muistaa, että makrohistorialla ja -sosiologialla on pitkät perinteet ainakin Marxista, Weberistä ja 1900-luvun annalisteista (Marc Bloch, Lucien Febvre, Fernand Braudel) alkaen. II maailmansodan jälkeen niitä ovat kehitelleet myös Karl Polanyi, Eric Hobsbawm, Barrington Moore, Immanuel Wallerstein, Perry Anderson, Charles Tilly, Michael Mann jne.

29. Olisi helppoa kuvitella Renvall Wein ruhtinaan toiminnan apologina ja Ylikangas hänen kriitikko-
naan; vrt. kiista nuijasodasta.

Lähteet

Käyttämäni lähdeaineiston voisi karkeasti jakaa virallisiin, painettuihin dokumentteihin, alkuperäiseen arkistomateriaaliin, lehdistö- ja muihin mediatietoihin, mitä voisi ehkä kutsua myös julkiseksi puheavaruudeksi³⁰, sekä muistelmiin ja suullisiin tiedonantoihin eli haastatteluihin.

Tärkeä lähteeni, josta pystyin aikoinaan hahmottamaan alustavasti nyt kuvaamani kehityksen kulun, ovat olleet *Kertomukset Suomen Teatterikoulun Kannatusosakeyhtiön toiminnasta* (1943–71, viitteissä Kertomus). Ne ovat suppeudestaan huolimatta, ja varmaankin myös sen ansiosta, osoittautuneet kautta matkan antoisiksi.

Niiden tietoja olen täydentänyt Teatterikoulun ja sen korkeakouluosaston arkistolla. Tuo arkisto on ollut tärkein primaarilähteeni. Teatterikoulun Kannatusosakeyhtiön vuosikokousten, johtokunnan ja sen työvaliokunnan, korkeakouluosaston kollegion sekä oppilaskuntien pöytäkirjat ovat kertoneet paljon, kun olen voinut verrata niitä julkisiin asiakirjoihin, lehdistömateriaaliin ja haastatteluihin, joita olen tätä tutkimusta varten tehnyt. Haastatteluja ei ole ollut kovin paljon, mutta niissä on pyritty strukturoituun *laadullisuuteen*, kvalitatiiviseen otteeseen.³¹ Lähteissä mainittujen nauhoitettujen laajojen haastattelujen lisäksi olen lyhyesti tarkistanut tietoja ja keskustellut monien oman sukupolveni teatteriopiskelijoiden ja heidän opettajiensa kanssa.

Omista henkilökohtaisista arkistoistaan ovat minulle luovuttaneet tietoja Ritva Laatto, Elinna Lehtikunnas ja Ritva Valkama, joita kaikkia olen myös haastatellut, minkä ansiosta olen pystynyt hahmottamaan olennaisia lisäpiirteitä 1950–60-lukujen Teatterikoulusta ja sen korkeakouluosastosta.

Arkistojen ja haastattelujen ohella on tärkeä tietojen välittäjä ollut Anneli Ollikainen, joka on viimeisen vuosikymmenen aikana tutkinut monia vaiheita suomalaisen teatterikoulutuksen piiristä ja keskustelut hänen kanssaan ovat vaikuttaneet tähän tutkimukseen laajemminkin.

1960-lukukirjallisuus alkaa jo Suomessakin olla oma genrensä. 1940–50-luvulta kirjallinen painettu aineisto on tutkimuskohteeni kannalta ollut selvästi niukempaa; silti se on ollut antoisaa ja tuolloiset teatterikoulutukseen liittyvät teokset olen pyrkinyt noteeraamaan painokkaasti, koska ne sen mielestäni ansaitsevat. *Teatteri*-lehti, joka alkoi ilmestyä 1945 on ollut tärkeä lähteeni.

Suomalaisen, laajan mutta laadultaan ja luotettavuudeltaan epätasaisen teatterimuistelmakirjallisuuden tunnen ainakin niiltä osin kun se liittyy teatterikoulutukseen. Niihin rinnastuvat toisen tasavallan osalta ensimmäiset suomenkieliset teatterikritiikkien antologiat Sole Uexküllin *Kriitikko teatterissa* (1984) ja Maija Savutien *Kohti elävää teatteria* (1986).

Tärkein yksittäinen muistelmateos tämän tutkimuksen kannalta on ollut Wilho Ilmarin Teatterimiehen lokikirja (1971), jonka Aino Rätty-Hämäläinen on asiantuntevasti toimittanut. Samassa sarjassa painii Jalmari Rinteen Muistelija (1985), jonka toimittivat Tiina Rinne ja

30. Ks. esim. Alasuutari 1996 s. 18–19.

31. Esim. Mäkelä (toim.) 1990 ja Alasuutari 1993.

Liisa Steffa. Jalmari Rinne oli muiden toimiensa ohella Suomen Teatterikoulun keskeisiä taustavaikuttajia sen perustamisesta lähtien aina 1960-luvun lopulle. Viimeiset teatterimuistelmät, jotka ehtivät jossain määrin vaikuttaa tämän tutkimuksen historiallisen osan loppuvaiheen kuvaukseen ovat Kalle Holmbergin Vasen suora (1999) ja Pentti Paavolaisen toimittama Aikansa häikäisevä peili, Teatteri- ja tanssiopiskelijoiden puheenvuoroja (1999).

1990-luvulla on teatterintutkimuksen metodeja kehitelty Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksella professori Pirkko Kosken johdolla. Tuon tutkimuksen tuloksia pyrin hyödyntämään ja erikoisesti voisi mainita kirjat Lihasta sanaksi, Tutkimuksia suomalaisesta teatterista (toim. Helka Mäkinen 1997) ja Näkökulmia menneeseen, Teatterihistorian kirjoittamisen perusteita ja käytännön sovellus: Uusi Teatteri 1940-1941 (toim. Pirkko Koski et al. 1997).³² Vielä tutkimukseni viime vaiheessa ehdin tutustua Kosken toimittamaan kirjoituskokoelmaan Niin muuttuu maailma, Eskoseni, Tulkintoja kansallisuudenäyttämöstä (1999), jonka eräät artikkelit toivat kiinnostavaa lisävaloitusta pariin tutkimukseni yksityiskohtaan.

Etenemisjärjestys

Tutkimukseni aluksi, sen *Teoria*-osassa (II), käsittelen melko laajasti toiminnan teorian yhteyksiä ammattiteatteriin ja näyttelijäntyöhön yleensä ja niihin tähtäävään teatterikoulutukseen erikoisesti. Pidän jakson laajuutta perusteltuna, koska asiaa on Suomessa aikaisemmin käsitelty vain satunnaisesti melko lyhyiden kirjoitusten muodossa ja probleeman erillisiin puoliin keskittyen.³³ On aika suorittaa yhteenvedoja, syventää ongelmien taustaa ja avata perspektiivejä laajemmalle teoreettiselle diskurssille ja käytännön sovelluksille. Myös kansainvälisesti toiminnan teorian ja teatterin yhteydet ovat alkaneet nousta jonkin verran esille vasta 1990-luvulla, vaikka niillä on taustansa Stanislavskin ja Meyerholdin järjestelmien kohtaloissa Neuvostoliitossa ja muuallakin.³⁴

Historiallisen kehityksen kuvauksessa (III-IV) etenen kronologisesti. Suomen Teatterikoulun syntyä edeltäneitä vaiheita käsittelen suppeasti kolmannen pääjakson *Wilho Ilmarin koulu* aluksi. Tämän jälkeen jakso jakautuu kahteen osaan, joiden voi katsoa kattavan ensin 1940-luvun (tarkemmin 1943-53) ja sitten 1950-luvun (tarkemmin 1953-63). Tämän jälkeen neljäs pääjakso *1960-luvun murros Suomen Teatterikoulussa* alkaa vuoden 1959 paikkeilla ja jatkuu aina tutkimuksen loppuun, vuoteen 1971 asti. Periodisoinnin olen tehnyt teatterikoulutuksen oman sisäisen kehityslogiikan, eli sen piirissä tapahtuneiden merkittävien käännteiden pohjalta, minkä pyrin perustelmaan kunkin jakson alussa. Samalla se noudattaa

32. Uuden Teatterin johtaja Eino Salmelainen veti samalla Helsingissä omaa oppilaskouluaan, jota voi pitää eräänä Suomen Teatterikoulun välittömistä edeltäjistä. Ks. Kaarina Kytömaa: *Oppilaskoulu siltana tulevaan*, Koski et al. (toim.) 1997 s. 108-114. Oppilaskoulun perustamisuutisissa todettiin Suomen Näyttämöopiston toiminnan keskeytyminen 1940 ja Näyttämöopistossa, Salmelaisen oppilaskoulussa (1940-41) ja varhaisessa Teatterikoulussa (1943 lähtien) oli samoja opettajia. (s. 108-109)

33. Ks. Vartiainen 24.5.1985, 1990, Kallinen 31.5.1985 (myös 1997a s. 105-110), 1997b, Engeström/Kallinen 1990 (1986, 1988) ja Kurtén 1988a, 1992 (1990), 1995.

34. Esim. Roach 1996 (1985) s. 193-217, Rudnitsky 1988, Hoffmeier 1993 s. 345-380 ja Leach 1994.

kiinnostavasti myös yleisempiä yhteiskunnallisia ja kulttuurisia muutoksia ja murroksia.

Tarkemman tarkastelun kohteena ovat siis suomalaisen teatterikoulutuksen kolme vuosikymmentä, jotka ovat myös taustojensa osalta esillä. Kontekstien laajuutta pidän perusteltuna, koska niiden yhteys koulutuksen strategiaan, 'suureen linjaan' ja sen muutoksiin, modernin syntyyn sen puitteissa, on ilmeinen.

Historiallisia pääjaksoja seuraa yhteenvetävä loppujakso *Päätelmät*, jossa palaan laajemmin toiminnan teoriaan ja sen pohjalta tutkimusaineistosta nouseviin yleistyksiin. Tutkimuksen lopusta löytyvät *Liitteet*, kaksi tutkimusta varten tehtyä luetteloa, jotka tarkentavat kuvaa toisaalta koulun taloudesta ja toisaalta oppilaista ja heidän taiteellisista loppunäytteistään.

II

Teoria

Valinta

Olen jo kertonut kuinka tämän tutkimuksen teoreettiseksi näkökulmaksi valikoitui *kulttuuri-historiallinen toiminnan teoria*, jonka kehittyminen ja sovellukset alkoivat saada Suomessa omaleimaisia muotoja 1980-luvun kuluessa.³⁵ Se tarjoaa filosofisesti, psykologisesti ja pedagogisesti perusteltuja lähtökohtia, joita voidaan soveltaa myös teatteriteoriaan ja -koulutukseen. Tämän pyrin osoittamaan tutkimukseni aluksi. Toiseksi toiminnan teorian puitteissa on käsitelty kiinnostavasti historiallisia aineistoja, joita jäsennetään myös tässä tutkimuksessa.

Toiminnan teorian historialliset juuret ulottuvat 1900-luvun alkupuolelle, erikoisesti Lev Semjonovitsh Vygotskin (1896–1934) elämäntyöhön ja sen pohjalta syntyneeseen *kulttuuri-historialliseen koulukuntaan*. Silti teorian puitteissa tapahtuva kansainvälinen yhteistyö alkoi järjestäytyä laajemmin vasta 1980-luvulla. Toiminnan teorian ensimmäinen kansainvälinen kongressi pidettiin 1986 Länsi-Berlinissä, toinen 1990 Lahdessa, kolmas Moskovassa 1995 ja neljäs Aarhusissa kesäkuussa 1998.³⁶

Kun toiminnan teoria on tutkimukseni varsinainen teoreettinen perusta, on samalla syytä korostaa, että toiminnan teorian puitteissa esiintyy kansainvälisesti katsottuna useita erilaisia virtauksia ja korostuksia, joista on varaa valita. Tässä tutkimuksessa nojaan lähinnä sen suomalaisiin sovelluksiin, joita on kehitelty 1980–90-luvuilla.³⁷ Koska toiminnan teorian soveltaminen teatterin ja teatterikoulutuksen analyysiin on toistaiseksi ollut vain satunnaista, pohdin tässä teoriaosassa näitä sovelluksia melko laajasti luodakseni alustavan kuvan siitä, mikä toiminnan teorian anti voisi näillä alueilla olla.

35. Tässä tutkimuksessa käytettyä toiminnan teoriaa ei pidä sekoittaa sosiologisiin toiminnan teorioihin, joita ovat esittäneet esim. Giddens (1984 s. 375–380) ja Lash (Beck/ Giddens/ Lash 1995 s. 165–186 ja 213–214) tai Bourdieu (1998), koska niiden teoreettiset lähteet ja sovellusalueet ovat toiset. Sen sijaan Weckrothin (1988, 1992) ”toiminnan psykologiaan” ja Karkaman ja Sallamaan kehittelemään kirjallisuusteoreettiseen ”dialektiseen toimintateoriaan”, jota Karkama (1991 s. 22–45 ja passim) käsittelee ja johon Sallamaan nuorta Kiilaa tutkiva väitöskirja perustuu (Sallamaa 1994 s. 14–25 ja passim), löytyy runsaasti yhtymäkohtia Vygotskista ja Leontjevistä lähtien.

36. Lahden aineistojen laajennettu ja ajankohtaistettu esitys on Engeström et al. (ed.) 1999. Se on toiminnan teorian eri suuntausten ensimmäinen laaja kansainvälinen katsaus, jonka 26 luvun kirjoittajat ovat 10 eri maasta. Aarhusin aineistojen ensimmäinen kirjana ilmestynyt osa on Chaiklin/ Hedegaard/ Jensen (ed.) 1999.

37. Näillä sovelluksilla on esihistoriansa: ”Kaksikymmentä vuotta sitten toiminnan teoria, ennen kaikkea A.N. Leontjevin välittämänä, saapui Suomeen myrskyallon tavoin. [...] 'Kaikki' olivat leontjevilaisia. [...] Ryhdyttiin kehittelemään 'asian toimivaa (tai toiminnallista, saks. tätig) puolta', kuten Marxin Feuerbach-teeseissä aikanaan ohjelmallisesti vaadittiin”, kirjoittaa tuolloinen Tiede & Edistys-lehden päätoimittaja Seppo Toiviainen 1997 s. 15–16. Toiviaisen ironia kohdistuu tässä Leontjevin kirjoitusten (1975) ja erikoisesti teoksen *Toiminta, tietoisuus, persoonallisuus* suomennoksen (1977) vastaanottoon tuolloin vielä nuorehkon ja melko runsaan marxilaisen tutkijakaartin keskuudessa; pian heidän määränsä alkoi huveta.

Toiminnan teoria ja teatteripedagogia

Johdannoksi

Toiminnan teorian puitteissa kehittyneen peruskäsitteistön avulla pyrin asettamaan teatteripedagogian ydinongelmat laajempaan historialliseen kenttään ja tarkentamaan niiden erittelyä. Samalla tutkimukseni eräs tavoite on luoda yhteyksiä toiminnan teorian ja suomalaisen teatteripedagogisen diskurssin välille. Keskustelu teatterikoulutuksesta on ollut Suomessa sotien jälkeisen ajan kohtuullisen vilkasta ja ajoittain, varsinkin 1960-luvun lopulta lähtien usein kiivasta, ristiriitojen repimää.

Toiminnan teorian kehittäjät ovat pyrkineet useiden ihmistieteissä esiintyneiden ja kaavamaisiksi ja hedelmättömiksi muodostuneiden dikotomioiden (kuten yksilö/ yhteiskunta tai ihmisen sisäinen maailma/ ulkoinen käyttäytyminen) ylittämiseen. Pidän tätä mahdollisena myös teatterin ja teatterikoulutuksen tarkastelun alueella.

Toistaiseksi on Suomessa teatteria ja teatterikoulutusta tarkastellut toiminnan teorian kannalta vain yksi laajempi puheenvuoro: Yrjö Engeströmin minun avustuksellani laatima teksti *Theater as a model system for learning to create* (1986, 1988, 1990).³⁸ Sen tapa tarkastella taiteellista luomistyötä muotoiltiin näin:

Tämän tutkielman perusväittäjä on yksinkertainen. Näkemyksemme mukaan taiteellinen työ on parhaiten ymmärrettävissä todellisena, aistimellisena, kohteeseen sidottuna, välineiden välittämänä ja vuorovaikutteisena toimintana. Se ilmenee konkreettisissa sosiohistoriallisesti määräytyneissä, mutta luonteeltaan ristiriitaisissa ja muuttuvissa muodoissa.

Mikä on taiteellisen työn hallitseva sosiohistoriallinen muoto tänään? Yleisen mielikuvan mukaan taiteilija on vapaa yksityisyrittäjä, joka itsenäisesti työskennellen myy tuotteitaan samaan tapaan kuin keskiajan käsityöläiset omiaan. Näkemyksemme mukaan tällainen käsityöläiskuva taiteellisesta tuotannosta kuuluu olennaisilta osiltaan menneisyyteen, vaikkakin nykypäivän taiteellisilla käytännöillä on edelleen omia käsityöläispuoliaan ja -elementtejään. Nykyään taiteellisen tuotannon hallitseva muoto on suuriin organisaatioihin keskittynyt ja monimutkaisen työnjaon kautta välittynyt palkkatyö. Vastakohtana perinteiselle käsityömuodolle kutsumme tätä taiteellisen tuotannon rationalisoiduksi muodoksi.³⁹

Kun sanoimme, että rationalisoitu palkkatyö on hallitseva muoto myös taiteellisessa luomisessa, emme tarkoittaneet niinkään määrää kuin laatua. Hallitseva muoto määrää nykyistä laadullista kehitystä. Elokuvateollisuus lienee tunnetuin esimerkki taiteellisesta tuotannosta rationalisoidun palkkatyön muodossa; ääniteteollisuus on toinen. Mutta on olemassa paljon vanhempi, klassinen muoto – nimittäin teatteri: ”Teatterissa voimme tutkia taiteellisen luomisen perustavia kehityspiirteitä ja ongelmia palkkatyönä tiivistetyssä, ’puhtaassa’ muo-

38. Oma osuuteni tekstin tuottamisessa oli vaatimaton; se rajoittui lähinnä asiaankuuluvan teatterikirjallisuuden valintaan Engeströmiä varten ja lopputuloksen tarkastamiseen.

39. Engeström/ Kallinen 1990 s. 237. Suomennos Timo ja Yrjö Kallinen kuten myös jatkossa.

dossa. Tästä syystä olemme valinneet teatterin tämän tutkielman kohteeksi.”

Teatteria sellaisena kuin se Suomessakin on muotoutunut suurten, modernien teatteritalojen myötä, erikoisesti 1960-luvulta lähtien, pidimme hyvänä esimerkkinä rationalisoidusta taiteellisen tuotannon muodosta, jossa samalla ovat säilyneet eräät käsityömaisen tuotannon elementit. Hyväksyn edelleen tämän tekstin yleiset teoreettiset lähtökohdat, mutta haluan kehittää niitä erittelemällä eräitä kiinnostavia kotimaisen teatterikoulutuksen kehitysvaiheita, modernin projektia sen puitteissa.

Suomalaisessa teatterilaitoksessa tapahtuneen kehityksen osalta teki Pentti Paavolainen 1960-luvun populaariohjelmistoja käsittelevässä väitöskirjassaan kanssamme samansuuntaisen toteamuksen:

1960-luku merkitsi monella tavoin laitosteatterin vahvistumista: ne varmistivat asemiaan siinä kilpailussa, jota suomalaisten lisääntyvästä vapaa-ajasta käytiin. Tämä merkitsi myös *teatterin siirtymistä kaikkien osa-alueidensa puolesta ammattilaisuuteen ja päätoimisuuteen*. Vanhasta käsityöläisyydestä ja mutkattomuudesta oli pitkään vielä jälkiä, mutta ’nuhjuisista, impulssien varassa toimivista näytelmäverstaista’ oli lopullisesti tullut ’taidepalveluja tuottavia laitoksia’.

Samalla käsityöläisistä alkoi tulla yhä enemmän ’teollisuustyöläisiä’: tuotannon strategiat alkoivat vaatia sanansijaa ratkaisuihin. Myös päätöksenteko, talojen suurentuessa ja henkilökuntien kasvaessa siirtyi ’kauemmas itse tuottajista’.⁴⁰ (kurs. PP)

1. Toiminnan teoria ja teatteri

Alussa oli Aristoteles

Teon (toiminnon⁴¹) ja toiminnan käsitteet kuulunevat kaikkiin länsimaisiin teatterista kehiteltyihin teorioihin. Toiminta on tekoa laajempi, se toteutuu tekojen sarjana ja sillä on motiivi, mikä voi myös muuttua, kun teolla on tavoite, mikä pitää saavuttaa.⁴² Käsitteiden etymologia vie antiikin Kreikkaan: klassisen kreikan *drâma*-sana tarkoittaa toimin-

40. Paavolainen 1992 s. 56. Lainaus on jakson *Teatterikentän ikä- ja sukupolvijakautumat* (s. 49–56) lopusta ja se on kokonaisuudessaan kiinnostava tämän tutkimuksen kannalta.

41. Toiminto on alunperin toiminnan jo vanhentunut muoto (”On tullut toiminnon hetki!” A. Kivi). Nykysuomessa toiminto on jatkuvan toiminnan yksityinen hetki, erillinen teko, toimi. Ks. Sadeniemi (päätoim.) 1980, 3 (V–VI) S–Ö s. 716.

42. Tässä tutkimuksessa erotellaan toiminnan, teon (toiminnon) ja operaation (keino) käsitteet niiden suuntaviivojen mukaisesti, jotka on esittänyt A.N. Leontjev (1975, 1977, 1981). Suomen kielen käytännössä tämä erottelu on vielä vakiintumaton ja toiminta-sanaa käytetään usein kun tarkoitetaan tekoa ja toisinpäin. Tällöin jää epäselväksi onko kyseessä laajempi toiminta (ruots. *verksamhet*, saks. *Tätigkeit*, ven. *dejatel’nost’*) vai teko (ruots. *handling*, saks. *Handlung*, ven. *dejstvie*). Englannin kielessä ongelma on sama: *act*, *action* ja *activity* tarkoittavat monta asiaa, niin monta, että se johtaa helposti sekaannuksiin kuten suomenkin kielessä. Esim. Stanislavskin järjestelmän viimeisestä kehitysvaiheesta käytetään usein nimitystä *fyysisen toiminnan metodi* (engl. *the method of physical action*), vaikka oikea, mutta jo vanhentunut käännös, on *fyysisten toimintojen metodi* (ks. Kurtén 1984 s. iii) ja tarkin *fyysisten tekojen metodi*, koska toiminta- ja toiminto-sanojen taivutusmuodot eivät aina eroa toisistaan. Kurtén 1988, 1995 ja haastattelut 1.2.1996, 24.2.1998.

taa.⁴³ Aristoteles (384–322 eaa.) tuokin *Runousopin* useaan kertaan esille tekojen ja toiminnan aseman draamateoriassaan ja myös laajemmin elämässä. Sen kuudessa ensimmäisessä luvussa, joissa Aristoteles esittää estetiikkansa lähtökohdat ja määrittelee tragedian aseman niissä, käsitellään kaikissa toimintaa ja toimivia ihmisiä.

Runousopin ensimmäisessä luvussa Aristoteles määrittelee taiteen jäljittelyksi (*mimesis*). Taiteen eri lajit eroavat toisistaan kolmessa katsannossa: ne jäljittelevät erilaisin välinein, erilaisia kohteita tai eri tavalla. Toisessa luvussa hän toteaa, että jäljiteltäessä esitetään toimivia ihmisiä ja kolmannessa luvussa hän pääsee draamateoriansa lähtökohtaan:

Kuten alussa sanoin, jäljittely on riippuvainen kolmesta seikasta, nimittäin siitä millaisin *välinein*, millaisia *kohteita* ja millä tavalla jäljitellään. Siten Sofokles jäljittelijänä muistuttaa Homerosta siinä, että kumpikin jäljittelevät arvokkaita kohteita; toisaalta hän on Aristofaneen kaltainen, sillä he kumpikin jäljittelevät *toimivia* ja *tekeviä* ihmisiä. Jotkut väittävätkin draaman nimen johtuvan siitä, että se jäljittelee *toimivia* ihmisiä.⁴⁴ (kurs. TK)

Kuudennessa luvussa Aristoteles tulee tragediateoriansa ytimeen, *katharsikseen*, joka on länsimaisen estetiikan kiistellyimpiä käsitteitä.⁴⁵ Tässä yhteydessä on huomattavaa kuinka koko kuudes luku, Aristoteleen tragedianäkemyksen kiteytymä, kietoutuu tekojen ja toiminnan ympärille. Pentti Saarikoski on kääntänyt sen keskeiset kohdat näin:

Tragedia on arvokkaan ja loppuunsaoritetun, pituudeltaan rajoitetun *toiminnan* jäljittely; se käyttää koristeellista kieltä teoksen eri osien erilaisten vaatimusten mukaisesti; se jäljittelee *toimivien* ihmisten kautta eikä kertomalla; herättämällä sääliä ja pelkoa se tervehdyttää nämä tunteet.[...]

Tragedia on *toiminnan* jäljittelyä; *toiminnan* suorittamiseen tarvitaan *toimivia* ihmisiä, joiden täytyy välttämättä olla jonkinlaisia luonteeltaan ja ajattelutavaltaan, sillä juuri niiden perusteella arvostemme *tekoja*.[...] *Toiminnan* jäljittely tapahtuu juonessa; juonella tarkoitetaan tässä tapahtumien sommittelua, luonteella sitä minkä perusteella arvostemme *toimivia* ihmisiä, ja ajattelutavalla sitä, miten henkilöt puhuessaan todistavat jotakin tai ilmaisevat aikeensa.[...]

Tärkein osatekijä on tapahtumien sommittelu, sillä tragedia ei ole niinkään ihmisten kuin *toiminnan* ja *elämän* jäljittelyä, ja *elämä on toimintaa*: päämäärämme on *tehdä jotakin*, ei olla jonkinlaisia. Luonnehän määrää ihmisten ominaisuudet, mutta *tekojensa* ansiosta he ovat onnellisia tai onnettomia. Tragediassa ei *toimita*, jotta jäljiteltäisiin luonteita; luonteet syntyvät *toiminnasta*. Tapahtumat ja juoni on se päämäärä, johon tragediassa on pyrittävä, ja päämäärä on kaikkein tärkeintä. Edelleen, tragediaa ei synny ilman *toimintaa*, ilman luonteita se sen sijaan on mahdollinen.[...] Tragedia on *toiminnan* jäljittelyä, ja se kuvaa *toimivia* ihmisiä etupäässä *toiminnan* vuoksi.⁴⁶ (kurs. TK)

43. Fuchs 1972 s. 76 ja Trilse-Finkelstein/ Hammer 1995 s. 228, jonka mukaan kreikkalaisen drama-sanan saksankielinen vastine on *Handlung*; ei siis *Tätigkeit*.

44. Aristoteles 1967 s. 16.

45. Esim. *ibid* s. 8–10, Kaimio 1977 s. 81–86, Carlson 1984 s. 17–19, Lear 1992, Banham (ed.) 1995 s. 37 ja Sihvola 1997 s. 243–46. Aristoteles 1967 s. 21–23. Tämä Saarikosken käännös vastaa englanninkielistä käännöstä, jossa *toimia*-sana ja sen johdannaiset on käännetty sanalla *act* ja sen johdannaiset (ks. Clark 1975 s. 8–9). Myös Hohdin uudempi suomennos (1997) on asiallisesti samoilla linjoilla.

Saarikosken selitys Aristoteleen lauseeseen 'elämä on toimintaa' syventää toiminnan tulokinnan käytännön tasolta eettiselle tasolle: "... Aristoteleen taidekäsityksen ymmärtämiseksi on muistettava hänen etiikkansa perusprinsiippi. Ihmiset eivät sinänsä ole hyviä tai pahoja. Tästä prinsiipistä johtuu, että Aristoteles pitää juonta tärkeämpänä kuin luonteenkuvausta: vasta teot paljastavat luonteen."⁴⁷

Aristoteleen toiminnan käsite ei siis ole vain teatteria kuvaava termi, vaan nojaa hänen yleisiin eettisiin näkemyksiinsä. *Nikomakhoksen etiikka* alkaa toiminnan eri lajien ja niiden eettisten tavoitteiden erittelyllä:

Kaikki taidot ja tutkimukset ja samoin kaikki toiminnot ja valinnat näyttävät tähtäävän jonkin hyvän saavuttamiseen. Siksi hyvän on osuvasti sanottu olevan se, mitä kaikki tavoittelevat. Päämäärät näyttävät kuitenkin olevan erilaisia: joissakin tapauksissa päämääränä on itse toiminta ja toisissa taas toiminnasta erilliset tulokset. Silloin kun päämäärät ovat toiminnoista erillisiä, tulokset ovat luonnostaan toimintoja parempia.⁴⁸

Kun Aristoteles erottaa toiminnan (praksis), joka voi olla itsensä päämäärä, ja tekemisen (poiesis), jossa tavoitteena on siitä erilliset tulokset, on tämä erottelu periaatteessa sama kuin A.N. Leontjevin tekemä psykologinen erottelu toimintaan, jolla on motiivi ja tekoon, jolla on tavoite. Kari Sallamaan mukaan tämä jako on olennainen myös taiteellisessa toiminnassa: "Praksiksessa, esimerkiksi kirjoittamisessa motivaatio muuttuu toiminnan kuudessa: lopputulos on enemmän ja rikkaampi kuin alkuperäinen motiivi."⁴⁹

Aristoteleen näkemysten pohjalta voidaan siis löytää käsitteitä, joita myös moderni toiminnan teoria käyttää; kuten toiminnan ja tekemisen erottelu tai *tekijä, väline ja kohde*, joita voi vielä havainnollistaa *Runousopin* kuuluisalla kohdalla: "Jokaisessa tragediassa on kuusi välttämätöntä osatekijää, jotka määräävät sen laadun: juoni [mythos], luonteet [ethos], sanonta [lexis], ajattelu [dianoia], näyttämöllepano [opsis] ja musiikki [melos]. Kaksi näistä on jäljittelyn välineitä, yksi liittyy toteuttamistapaan ja kolme kohteisiin; näiden kuuden lisäksi ei ole muita."⁵⁰

Ilmeisesti kaksi jäljittelyn välinettä ovat juoni ja musiikki, sen kohteita luonteet, sanonta ja ajattelu ja hieman epämääräinen yksi, joka liittyy toteuttamistapaan, on näyttämöllepano. Kuvioista puuttuu vain tekijä, joka tämän kaiken toteuttaa.⁵¹ Muista yhteyksistä voimme pää-

47. Aristoteles 1967 s. 69-70.

48. Aristoteles 1989 s. 7 ja 213 (Knuuttilan selitys), vrt. Niiniluoto 1990: "Aristoteles määritteli *Nikomakhoksen etiikassa* (VI,4) taidon 'oikeaksi järkiperäiseksi tekemisvalmiudeksi'. Siten *tekhne* liittyy tekemiseen, jonkin asian valmistamiseen (kreik. *poiesis*), ei toimintaan, joka sisältää itsessään omat päämääränsä (kreik. *praxis*)."⁴⁸ (s. 7) Aristoteleen etiikasta ja politiikasta ks. myös Sihvola 1994.

49. Sallamaa 1994 s. 15-16.

50. Aristoteles 1967 s. 22, kreikk. termit Banham (ed.) 1995 s. 304 vrt. Sihvola 1997 s. 164-166.

51. Tämän puutteen on havainnut dramaturgi-ohjaaja Reko Lundán, joka aristotelista dramaturgiaa käsitellessään korostaa heti aluksi: "Sana dramaturgia on johdannainen draamasta, joka tulee muinaiskreikan sanoista *drân* (=toimia). Toisen osan (turgos) **The Shorter Oxford English Dictionary** kääntää tekijäksi (worker). Täten dramaturgin voisi sananmukaisesti suomentaa toiminnantekijäksi ja dramaturgian: saada joku toimimaan. Tässä toiminnalla tarkoitetaan nimenomaan näytelmän tai

tellä, että se on ensemble, tekijöiden joukko, johon kuuluvat runoilija (väline mythos, kohde dianoia), näyttelijät (kohde ethos), muusikot (väline melos), kuoronjohtaja (kohde lexis) ja vähemmän merkittävä lavastaja (toteuttamistapa eli näyttämöllepano, opsis).

Uuteen aikaan

Vaikka Aristoteleen *Runousopista* ja muusta tuotannosta voidaan löytää samoja käsitteitä, joita vasta 1900-luvulla muotonsa saanut toiminnan teoria käyttää, ei kysymys ole kuitenkaan analogisista historiallisista yleistyksistä. Olennaisin ero aristotelisen toiminnan käsitteen ja modernin toiminnan käsitteen välillä on jälkimmäisen rakentuminen kulttuurihistoriallisen näkökulman varaan. Aristoteleelle maailman oli valmiina annettu ja se voitiin tieteellisesti jäsentää ja luokitella, koska maailma olennaisine piirteineen on ikuinen ja kaikkien muutosten takana ovat teleologiset syyt.⁵² Historiallisen muutoksen tai kulttuuri-evoluution näkökulmaa hän ei voinut tavoittaa; tähän eivät kyenneet myöskään hänen keskiaikaiset kääntäjänsä ja kommentaattorinsa, jotka tekivät hänestä skolastiikan ylimmän rationaalisen auktoriteetin.⁵³

Aristoteleen 'naiivi realismi' (tai naturalismi), jota varhaisempi keskiaikainen kirkko oli vierastanut sen rationaalisuuden vuoksi, loi pohjaa länsimaiselle tieteelliselle ajattelulle, tuotti tavattoman paljon edelleen käypiä käsitteitä ja käytti niitä 'terveen järjen' mukaisesti. Aristoteleen yhteydessä voisi ehkä puhua 'naiivista toiminnan teoriasta', jossa on paljon käytännön asiaa ja edelleen päteviä teoreettisia yleistyksiä.⁵⁴ Modernin toiminnan teorian taustalla on kuitenkin ratkaisevalla tavalla uuden ajan yhteiskunta ja sen puitteissa tuotettu filosofisen, sosiologisen ja psykologisen ajattelun kehitys.

Toiminnan teorian taustalla on useita viime vuosisatojen länsimaisia ja venäläisiä tiedemiehiä. Akateemikko V.V. Davydovin "...mukaan toiminnan teorian työstivät alunpitäen filosofit, loogikot ja sosiologit. Vygotski, Rubinstein ja Leontjev loivat psykologisen toiminnan teorian edellä mainittujen työn pohjalle."⁵⁵ Tässä viitataan uuden ajan ajattelijoihin Francis Baconista, Descartes'sta ja Spinozasta lähtien, eräisiin valistusfilosofoihin (kuten

elokuvan henkilön toimintaa. Näytelmäkirjailija paljastaa henkilöidensä luonteen tekojen, ei puheen tai kuvailun avulla." Teatteri 5/1995, korostukset RL.

52. Esim. Ketonen 1961 s. 47, Saarinen 1985 s. 61-62 ja Thesleff/ Sihvola 1994 s. 170.

53. Tämä koskee sekä arabeja (Avicenna, Averroës) että eurooppalaisia (Albertus Magnus, Tuomas Akvinolainen); spesifisti uudenaikainen tieteellinen ajattelu, joka tulkitsee tiedon jatkuvana prosessina eikä tilana, joka voidaan saavuttaa, alkoikin kehittyä aristotelisen skolastiikan kritiikistä (Roger Bacon, Duns Scotus, William Ockham). Ks. esim. Russel 1992 (1946), 1 s. 480-574, Bernal 1969 (1954), 1 s. 247-339, Ambjörnsson/ Elzinga 1981 (1968) s. 131-188, ja erikoisesti Knuuttila 1998 passim. Koska tämä tapahtui jo 1300-luvulla on Knuuttilan mukaan modernin ajattelun synnyn ajoituksessa 300 vuoden virhe. Ks. myös Puttonen 1998 ja Pihlström 1999, joissa on kiteytykset Knuuttilan tulkinnoista.

54. Esim. *Runousopin* valtavaa vaikutusta länsimaiseen kirjallisuuteen, erikoisesti draamaan, ja niiden teoriaan renessanssista lähtien ei muuten voisi selittää; eikä myöskään tomismin/uustomismin asemaa katolisen kirkon 'ainoana oikeana filosofiana', jonka rationaalinen auktoriteetti on Aristoteles. Esim. Klaus/ Buhr (Hrsg.) 1969, 2 s. 1087 ja Lübecke (red.) 1995 s. 545-548

55. Vartiainen/ Fredriksson 1990 s. 447.

Diderot ja Lessing), klassiseen saksalaiseen filosofiaan, marxilaisuuden klassikoihin, venäläisiin 1800-luvun materialistifilosofoihin, Herzeniin, Belinskiin, Dobroljuboviin ja erikoisesti Tshernyshevskiin⁵⁶ ja vuosisadan vaihteen ja 1900-luvun alun etnososiologeista ainakin Durkheimiin, Lévy-Bruhliin ja erikoisesti Thurnwaldiin.⁵⁷

Kulttuurihistoriallinen koulukunta

Kulttuurihistoriallinen koulukunta alkoi kehittyä nuorena Neuvostoliitossa 1920-luvulla. Vielä tuolloin neuvostokulttuuri oli varsin eurooppalaista ja Vygotski työtovereineen oli jatkuvassa yhteydessä myös lännen psykologipiireihin.⁵⁸ Toisaalta Neuvosto-Venäjän valtavalta alueelta löytyi paljon hyvin erilaisia kulttuurihistoriallisia vaihteita eläviä yhteisöjä, jotka tarjosivat rikkaan antropologisen aineiston. Tämä erikoinen asema erilaisten kulttuurikerrostumien väli-maastossa oli tärkeä tekijä kulttuurihistoriallisen koulukunnan synnylle.⁵⁹

Vygotskin rinnalla ja hänen jälkeensä koulukunnan perustanlaskijoita olivat S.L. Rubinstein (1889-1960), A.R. Lurija (1902-77) ja A.N. Leontjev (1903-79).⁶⁰ Lienee sattuma, että kaikki nämä tiedemiehet selvisivät hengissä Stalinin vainoista. Nuori Vygotski itse kuoli keuhkokuumeeseen 1934, ennen laajojen vainojen alkua. Muut jatkoivat tieteellistä toimintaansa elämänsä loppuun saakka, vaikka ainakin Stalinin valtakaudella tutkimuksen vapauden kannalta melko mahdottomissa olosuhteissa.⁶¹ Raju kritiikki kulttuurihistoriallista koulukuntaa kohtaan alkoi jo Vygotskin kuolinvuonna ja oireita siitä oli ollut ilmassa jo sitä ennen 1930-luvulla.⁶²

Vygotskin tieteellinen tuotanto syntyi pääosin 1924-34. Sitä edelsi hänen väitöskirjansa *Taiteen psykologia* pitkähkö valmistumisprosessi 1915-22, mitä aloittaessaan hän oli vasta 19-vuotias; teosta ei kuitenkaan julkaistu tekijän elinaikana.⁶³ Tämän jälkeen Vygotski kiinnostui ihmisen tietoisuuden muodostumisesta ja sen historiasta. Hän kokosi työryhmän ja alkoi tutkia psykologian ongelmia kokeellisesti. Kozulinin mukaan hänen psykologiansa avainsanoiksi tulivat *tietoisuus* ja *kulttuuri*.⁶⁴ Jo vuonna 1925 hän julkaisi loistavaksi luon-

56. Ks. Rubinstein 1977 s. 100-103.

57. van der Veer/ Valsiner 1993 s. 205-216 ja Helkama 1994 s. 5.

58. Esim. psykoanalyysin ja hahmopsykologian kehitystä he seurasivat tarkkaan. Ks. esim. Vygotski/ Lurija 1993 (1925), Silvonen 1993, Helkama 1994 ja Lurija 1994 (1929-36). "Venäjä oli 1920-luvulla eurooppalaisempi kuin koskaan, mutta samalla Eurooppa näki Venäjässä aasialaisia piirteitä entistä selvemmin", totesi ranskalainen Venäjän tutkija, prof. Marc Ferro luennoissaan HY:ssä. HS 1.2.1998.

59. Kozulin 1990 s. 128-136, van der Veer/ Valsiner 1993 s. 187-205 ja Helkama 1994 s. 5-10.

60. Suomeksi ilmestyneitä tärkeitä teoksia ovat Leontjev 1977, Vygotski 1982, Lurija 1979 ja 1996, mutta monia perusteoksia ei ole kielellemme käännetty.

61. Missä määrin nämä olosuhteet vaikuttivat toiminnan teorian neuvostoversioihin on uudelleen NL:n hajoamisen jälkeen kiistanalainen asia. Ks. Lektorsky 1999.

62. Asiaa on käsitellyt Klaus Helkama merkittävässä esseessään *Stalinin ja Hitlerin pitkä varjo maailman psykologiassa ja A.R. Lurijan arkistossa*. *Psykologia* 5/1994, liite s. 2-28.

63. Leontiev 1971 s. ix. *The Psychology of Art* -teoksen Karkama 1991 otti lähtökohdakseen alkaessaan eritellä Vygotskin merkitystä kirjallisuuden alueella. Siinä "ovat idullaan useat niistä psykologisista ja semioottisista teorioista, jotka nostivat tekijän maailmanmaineeseen." (s.28)

64. Kozulin 1990 s. 4.

nehditun artikkelin tietoisuuden ongelmasta psykologiassa ja käyttäytymisessä ja seuraavana vuonna ilmestyi hänen ensimmäinen merkittävä kirjansa *Opettamisen psykologia*; samoin aikoina tulivat julki ensimmäiset tulokset hänen kokeellisesta toiminnastaan. Nämä työt tekivät Vygotskin tunnetuksi ja aloittivat näyttävästi hänen uransa tiedemiehenä.⁶⁵ Noin kymmenessä vuodessa hän sai aikaan erittäin laajan tieteellisen tuotannon.⁶⁶

Vygotskin tuotanto oli kuitenkin hänen kotimaassaan Neuvostoliitossa unohtettujen asioiden listalla parikymmentä vuotta hänen kuolemansa jälkeen; muualla sitä ei juurikaan tunnettu ja hänen eloonjääneet kollegansa joutuivat sopeutumaan moneen stalinistiseen konventioon. On kuvaavaa, että koulukunnan kanssa 1920-luvulla ja 30-luvun alussa yhteistyötä tehneet saksankieliset tiedemiehet joutuivat omalta osaltaan pakenemaan Hitleriä, monet Yhdysvaltoihin, usein surullisin seurauksin, koska sikäläisellä tiedemaailmalla oli omat rajoituksensa.⁶⁷

Ns. suojasään olosuhteissa Vygotskin teoksia alettiin julkaista uudestaan, ja 1960-luvulla ne alkoivat levitä käännöksinä myös länteen.⁶⁸ Suojasää ei ollut kuitenkaan ainoa syy: kun Sputnikit alkoivat nousta avaruuteen vuodesta 1957 lähtien ja Juri Gagarin lensi sinne vuonna 1961, oli Neuvostoliiton etumatka tällä suurvalloille elintärkeällä alueella ilmeinen, ja Yhdysvaltojen koko koulutusjärjestelmä joutui remonttiin. Neuvostosaavutuksia alettiin tutkia ja psykologia ja kasvatustiede olivat tässä tärkeällä sijalla oppimisprosessien merkittävyyden vuoksi. Amerikkalaisia tiedemiehiä useilta aloilta alkoi vierailla Neuvostoliitossa ja toisinpäin, minkä suojasää teki osaltaan mahdolliseksi.⁶⁹

Ihmisen toiminnan rakenne⁷⁰

Yrjö Engeström, 1960-luvun loppupuolen nuori vapaan kasvatuksen visionääri, nykyään kasvatustieteen akatemiaprofessori, kirjoitti kirjassaan *Oppimistoiminta ja opetustyö*⁷¹ 1983 toiminnan käsitteen asemasta teoriassaan tuolloin:

Ihmisen käytännöllinen, esineellinen toiminta on kaiken inhimillisen tiedostamisen, ajattelun ja käsitteenmuodostuksen perusta. Inhimillinen toiminta eroaa ratkaisevasti eläinten toiminnasta. Se on korkeampi aineen liikunnan muoto, koska se on luonteeltaan yhteiskunnallisesti välittyntä

65. Leontiev 1971 s. v-vi. Se on johdanto The Psychology of Art -teokseen. Ks. laajemmin Kozulin 1990 s. 81-84 ja van der Veer/ Valsiner 1993 s. 48-59

66. van der Veer/ Valsinerin 1993 lähdeluettelossa on Vygotskin kohdalla yli 250 tieteellistä tekstiä (s. 424-438).

67. Ks. esim. Bühler 1994 (1970).

68. Esim. Jean Piaget (1896-1980) sai tietää Vygotskin hänen lapsipsykologian teorioihinsa jo 1920-30-lukujen vaihteessa esittämästä kritiikistä vasta tällöin; hän piti sitä pääosin osuvana. Ks. Lurijan Jälkisanat, Vygotski 1982 (1931) s. 252-266.

69. Ks. esim. Bruner 1962 (esipuhe Vygotskin *Ajattelun ja kielen* ensimmäiseen amerikkalaiseen painokseen), 1994 (1989) ja Bronfenbrenner 1974.

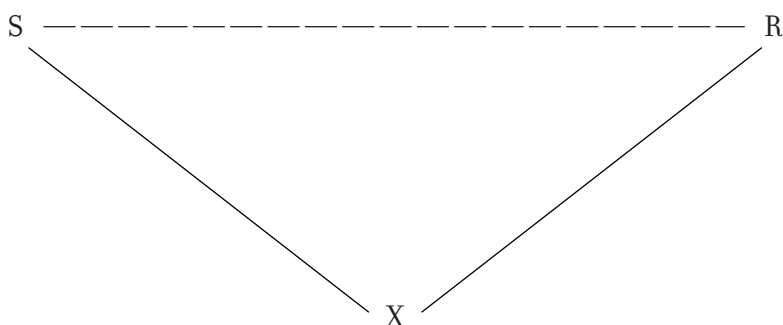
70. Tämä jakso nojaa melko suoraan Yrjö Engeströmin teksteihin (erikoisesti 1995a s. 41-48 ja 1995b s. 137-141), mikä on mielestäni perusteltua, koska hän on tässä esitellyn ihmisen toiminnan rakenne-mallin kehittäjä ja on pystynyt ilmaisemaan siihen johtaneen logiikan kiteytyneimmin.

71. Engeström 1983, ks. erikoisesti luku Toiminta tiedon perustana, s. 90-125.

ja tuotteissaan yliyksilöllisesti, kulttuurihistoriallisesti kumuloituvaa. Toiminta muodostaa ihmisen olemisen ja tietoisuuden psykologisen käsittämisen avainkategorian. (s. 90)⁷²

Tässä on, ehkä hieman mutkia oikoen mutta selkeästi, esitetty toiminnan teorian käytännöllis-filosofinen lähtökohta. Käyttäytymis- ja yhteiskuntatieteissä on ollut melko yleistä, että yksilöä tarkastellaan vain sisäisten mekanismiensä ohjaamana ja toisaalta yhteiskuntaa omalakisena rakenteena, johon ihmisten tekemisillä ei näytä olevan vaikutusta. Toiminnan teoria ei tyydy tähän kahtiajakoon. Toiminnan käsite muodostaa sillan, välittävän linkin, yksilön ja yhteiskunnan välille. Yksilön teot ja ominaisuudet nähdään kollektiivisessa toimintajärjestelmässä, erikoisesti työssä, muodostuvina. Toisaalta yksilöiden teot muovaavat jatkuvasti toimintajärjestelmää. Toimintajärjestelmät ovat historiallisesti kehittyviä, ristiriitaisia ja dynaamisia.⁷³

Yksinkertaisimillaan esitti Vygotski ihmisen käyttäytymisen erittelyn yksiköksi *välittyneen teon*, jonka rakenteen hän kiteytti kolmion muotoon:



Mallissa S on ärsyke (stimulus) ja R on reaktio (response). X on ärsykkeen ja reaktion väliin tuleva esine – työkalu tai merkki.⁷⁴ A.N. Leontjev kehitti välittyneisyyden erittelyä erottaessaan toisistaan toiminnan, teon ja operaation. Leontjevin ajatus näistä toiminnan kolmesta tasta voidaan pelkistää seuraavaan kaavioon⁷⁵:

Toiminta	< >	Tarve	< >	Kohde	>	Motiivi
Teko	< >	Tavoite				
Operaatio	< >	Välineet (keinot)				

Toiminnan ja teon erkaantuminen toisistaan oli historiallinen askel ihmistymisprosessissa. Leontjevin usein esitetty esimerkki oli heimoyhteisön metsästystoiminta.⁷⁶ Sen kehittyessä

72. Samansuuntaisen määritelmän toiminnan asemasta psykologiassa on esittänyt Weckroth 1988 s. 19. Myöhemmin hän painotti myös toiminnan tuottamaa kulttuurihistoriallista kumuloitumista s. 79-80.

73. Engeström 1995a s. 11.

74. "In other words, the mediating stimulus X is a sign, while direct acts are forms of nonsemiotic behavior." Nöth 1995 s. 82.

75. Jaottelua on käsitelty mm. Weckroth (1988 s. 66-67) ja Karkama (1991 s. 62-65) pyrki sovelta-
maan sitä sanataiteelliseen toimintaan.

76. Leontjev 1981 s. 210-214.

vaativamman saaliin tavoittamiseksi oli ryhmän jäsenille annettava erilaisia tehtäviä, toiset ajoivat riistan liikkeelle, toiset tappoivat sen. Riistan liikkeelle ajamisen välitön tavoite on vastakkainen toiminnan motiivin, saaliin tavoittamisen kanssa. Se oli teko, jolla oli toiminnan motiivista eriytynyt tavoite. Jotta sillä olisi mieltä, yksilön oli kyettävä näkemään se yhteydessä koko toiminnan merkitykseen:

Toiminnan päämäärään suuntautuneiden prosessien synty oli historiallinen tulos ihmisen siirtymisestä elämään yhteiskunnassa. Yhteiseen työhön osallistuneiden vaikuttimena oli työn tuote, joka alussa vastasi välittömästi kunkin tarvetta. Yhteistyössä kehittyvä yksinkertainen tekninen työnjako johti kuitenkin välttämättä siihen, että kollektiiviseen työtoimintaan osallistuneet toteuttivat välivaiheita ja osasuorituksia, joiden tulokset *sellaisenaan* eivät voineet tyydyttää heidän tarpeitaan. Ihmisten tarpeet tulivat tyydytetyiksi yhä enemmän heidän osuudestaan yhteisen toiminnan kokonaistuotteeseen, ja tämä osuus määräytyi heidän *yhteiskunnallisten* suhteidensa perusteella.⁷⁷ (kurs. ANL)

Työnjaon kautta syntynyt jännitteinen suhde yksilön tavoitteellisten tekojen ja kollektiivin toiminnan motiivin välillä on avain tietoisuuden ymmärtämiseen. Tekojen irtautuminen toiminnasta synnyttää tiedostetut merkitykset, tavoitteet ja suunnitelmat; samalla se tekee työstä vieraantumisen mahdolliseksi.⁷⁸

Leontjev korosti, että toiminnan eri tasojen välillä tapahtuu jatkuvia siirtymiä. Työnjaon myötä toiminta eriytyy teoiksi, rutinoitumisen myötä teot puolestaan automatisoituvat operaatioiksi. Toisaalta operaatiot saattavat uusissa yhteyksissä avata uudenlaisia tavoitteita ja kasvaa uudenlaisiksi teoiksi. Vastaavasti yksilöiden teot voivat avata uusia kollektiivisia motiiveja. Tämä dynamiikka toimii myös näyttelijäntyössä.

Vygotskilta ja Leontjeviltä omaksuttua yksinkertaista työtoiminnan kolmiomallia tekijäväline-kohde käytti suomalainen *kehittävän työntutkimuksen* ryhmä jo 1980-luvun alkupuolella projekteissaan.⁷⁹ Ongelmaksi tässä mallissa muodostui tekijä. Vygotski kuvasi alun perin mallillaan *yksilön* kulttuurisesti välittyneitä tekoja. Mutta ryhmä pyrki kuvaamaan *yksilön tekojen ja kollektiivin toiminnan välistä suhdetta*. Yksinkertaisella kolmiolla tätä suhdetta oli vaikea saada näkyviin.

Tyydyttävämmän ratkaisun saavuttamiseksi tarvittiin ihmisen toiminnan alkuperän ja syntyhistorian erittelyä, mikä johti täydennettyyn toimintajärjestelmän malliin. Sen hah-

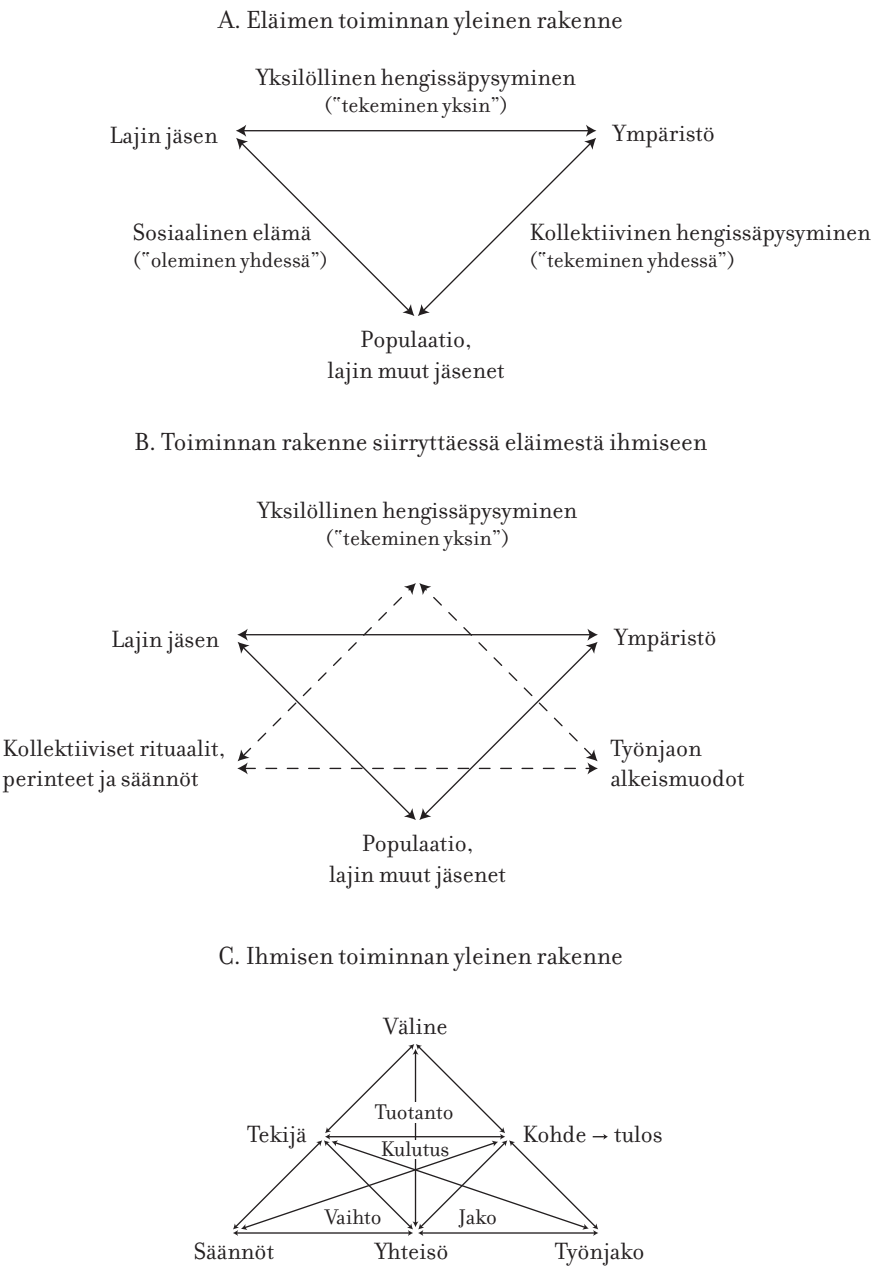
77. Leontjev 1975 s. 15-16.

78. Engeström 1995a s. 42-44. Työstä vieraantumista käsitteli nuori Marx kirjoituksissaan, jotka kulkevat nimellä *Pariser Manuskripte* tai *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*. Ne jäivät julkaisematta aina 1932 saakka, jolloin ne ensi kertaa ilmestyivät NL:ssa; Vygotski ilmeisesti siis ehti tutustua niihin. Niissä on monia toiminnan teorian kannalta tärkeitä kehitelmiä, esim. inhimillisen aistimellisuuden, myös taiteellisten kykyjen, kehityksen kuvausyritys, joka kiteytyi lauseeseen: "Die Bildung der fünf Sinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte." Marx 1968 (1844) s. 81.

79. Ryhmä syntyi Suomessa 1980-luvun alussa ammatillisen aikuiskoulutuksen kritiikkinä. Mukana olivat mm. Erik Arnkil, Pentti Hakkarainen, Ritva ja Yrjö Engeström, Reijo Miettinen, Leena Norros ja Kari Toikka. HY:n kasvatustieteen laitoksen yhteydessä on toiminut 1995 lähtien Toiminnan teorian ja kehittävän työntutkimuksen yksikkö, jota johtaa Y. Engeström. Ryhmän työn laajin esittely on Engeström 1995a. Suppea esim. Vartiainen 1994 s. 76-84.

motti Yrjö Engeström ensin kahdessa artikkelissa 1985 ja kehitteli perusteellisemmin väitöskirjassaan *Learning by Expanding* (1987), johon olen jo viittanut. Kehittely on kuvattavissa kolmen mallin sarjalla, jossa näkyy siirtymä eläinten biologisesti välittyneestä toiminnasta ihmisten kulttuurisesti välittyneeseen toimintaan:

Kaavio 3.5. Siirtymä eläinten toimintarakenteesta ihmisen toimintarakenteeseen (Engeström 1987, 74, 76, 78)



Siirtymä eläinten toiminnasta ihmisen toimintaan tapahtuu evoluutiossa ihmisen edeltäjien toimintaan muodostuneiden katkosten tai poikkeamien kautta. Eläimen ja ympäristön välissä alkavat vaikuttaa ensin tilannekohtaisesti valmistetut ja käytetyt työkalut. Yksilön ja populaation välisissä suhteissa alkavat vaikuttaa ryhmässä kehkeytyvät traditiot ja säännöt. Ja populaation ja ympäristön välissä alkavat vaikuttaa työnjaon alkumuodot. Kun nämä eivät enää ole toisistaan erillisiä poikkeamia, vaan kytkeytyvät yhteen ja muuttuvat hallitseviksi, toiminnan laatua määrääviksi tekijöiksi, tapahtuu ratkaiseva siirtymä kulttuurisesti välittyneeseen ihmisen toimintaan.⁸⁰

Ihmisen toiminnan yleisessä rakenteessa ovat siis mukana yksinkertaisen kolmion tekijä-väline-kohde lisäksi kollektiivisen ja kulttuurisen ulottuvuuden mukanaan tuomat *yhteisö, työnjako ja säännöt*. Tällöin ihmisen toiminnan yleisen rakenteen osiksi hahmottuvat *tuotanto, kulutus, vaihto ja jako*. Ne kaikki toimivat tiiviissä vuorovaikutuksessa keskenään, jolloin ihmisen toiminnasta muodostuu dynaaminen kenttä, jonka sisäisiä jännitteitä voidaan tutkia ja etsiä niiden ratkaisumahdollisuuksia.

Tällä mallilla voidaan kuvata ihmisten toiminnan eri puolia, sen sisäisiä ristiriitaisuuksia sekä yksilön ja yhteisön välistä suhdetta työtoiminnassa ja jäsentää niiden historiallisia kehitysvaiheita. Käsitykseni mukaan mallia voidaan soveltaa myös ammattitaiteseen ja taidekoulutukseen ja niiden historian kuvaukseen kuten tulen tässä tutkimuksessa tekemään teatterikoulutuksen osalta pääosin *Päätelmät*-jaksossa.

Lähikehityksen vyöhyke

Olen jo maininnut toiminnan teoriaan liittyvän *lähikehityksen vyöhykkeen* (LKV) käsitteen.⁸¹ Sillä on myös oma teorianhistoriansa. Käsitteen tieteellisen käytön taustalla on Vygotski, joka esitti eritellessään lapsen oppimista lähikehityksen vyöhykkeestä seuraavaan määritelmän: ”Se on välimatka itsenäisen ongelmanratkaisun määrittämän aktuaalisen kehitystason ja aikuisen opastuksella tai osaavampien toverien kanssa yhteistyössä tapahtuvan ongelmanratkaisun määrittämän potentiaalisen kehitystason välillä.”⁸²

Myöhemmin Vygotskin määritelmää on kehitelty monin tavoin. Sitä on myös kritisoitu ja pidetty rajoittuneena, koska se toisaalta liittyi vain yksilönkehitykseen ja toisaalta sen pohjalta syntyi tulkintoja, joissa aikuisten käsitykset siitä mitä oli opittava ja millaista on kehitys, otettiin itsestään selvänä tutkimuksen lähtökohdaksi. Tämä merkitsi, että lasten mahdollisuudet luoda uutta jätettiin huomiotta: ”Lähikehityksen vyöhyke on dialogi lapsen ja hänen tulevaisuutensa välillä; se ei ole dialogi lapsen ja aikuisen menneisyyden välillä”, kuten amerikkalaiset tutkijat Peg Griffin ja Michael Cole ovat todenneet.⁸³

80. Engeström 1995a s. 46. Myös Lurija 1979 sisältää vastaavan, mutta tässä esitettyä nyansoidumman kuvauksen ihmisen tietoisien toiminnan yhteiskuntahistoriallisista juurista, joista tärkeimmät ovat työnteon alku ja kielen synty (s. 80–94).

81. Englannin kielessä käsite on *zone of proximal development*, ks. esim. Cole 1985, Kozulin 1990 s. 170, 184, 202 ja van der Veer/ Valsiner 1993 s. 336–348 ja passim.

82. Vygotski 1978 s. 86.

83. Griffin/ Cole 1984 s. 62.

Lähikehityksen vyöhykettä voidaan siis tarkastella yksilönkehityksen lisäksi myös yhteisöjen kehityksen kannalta. Ihmisen toiminnan yleisen rakenteen malli antaa tähän tarkasteluun välineen, jota voidaan soveltaa myös taiteelliseen työhön, mielestäni erikoisen hyvin palkkatyöhön perustuvaan teatterintekemiseen ja tähän työhön tähtäävään koulutukseen. Lähikehityksen vyöhyke merkitsee aina myös etenemistä osittaisessa epävarmuudessa, se on ”puutteellisesti tunnettua maaperää, jota konstruoidaan ja hahmotetaan samalla kun sillä edetään”.⁸⁴ Siksi se soveltuu hyvin myös teatteripedagogisten strategioiden tarkasteluun, koska ammatillisen teatterikoulutuksen haasteet ovat olleet jatkuvassa muutoksen tilassa tämän tutkimuksen kohteena olevan ajanjakson aikana; ja ovat edelleen.

Tällaisen lähikehityksen vyöhykkeen haasteellisuuden melko osuvana muotoiluna pidän Yrjö Engeströmin määritelmää, joka kuvaa hyvin myös teatteripedagogian keskeistä sisäistä jännitettä. Teatteriammattien omaksumisessa on toisaalta kyse vanhoista kulttuurisista traditioista ja toisaalta teatteritaide on ollut modernissa maailmassa aina uusien innovaatioiden kohteena:

Kyseessä on perustavalaatuinen jännite annetun kulttuurin omaksumisen ja uuden kulttuurin luomisen välillä, sosiaalisaation ja innovaation, normaalin ja poikkeavan, kontrollin ja arvaamattomuuden välillä. Tämä jännite on sisäänrakennettu kehitykseen ja muutokseen eikä sitä voi häivyttää pois asettumalla joko annetun kulttuurin omaksumisen tai uuden luomisen ’puolelle’.

Kokonaisten kollektiivisen toimintajärjestelmän tasolla lähikehityksen vyöhyke merkitsee välimatkaa vallitsevan epätydyttäväksi koetun toimintatavan ja sen ristiriitoihin ratkaisun tuovan, historiallisesti mahdollisen uuden toimintatavan välillä.⁸⁵

Lopuksi on ehkä syytä muistuttaa, että ihmisen toiminnan rakenteen malli sellaisena kuin se on tässä esitelty samoin kuin lähikehityksen vyöhykkeen määrittely siinä muodossa kuin sitä tässä tutkimuksessa sovelletaan, ovat suomalaisia kehitelmiä, vaikka niiden teoreettiset juuret ovat venäläisessä kulttuurihistoriallisessa koulukunnassa ja toiminnan teorian kansainvälisessä kehityksessä. Toinen venäläinen, 1900-luvun alkupuolella syntynyt ilmiö, jonka suomalaisia sovelluksia tulen tässä tutkimuksessa käsittelemään on Stanislavski ja hänen järjestelmänsä, jolla on kiinnostavat yhteytensä myös toiminnan teoriaan.

Stanislavski, fysiologia ja psykologia

Kulttuurihistoriallisen koulukunnan neuvostoperäisissä esittelyissä⁸⁶ mainitaan säännöllisesti sen tärkeitä edeltäjinä fysiologit ja materialistisen psykologian perustanlaskijat I.M. Setshenov (1829-1905) ja I.P. Pavlov (1849-1936). Koulukunnan synnyn kannalta on kuitenkin syytä muistaa, että Vygotskin tieteellinen ura kotimaassaan, nuorena Neuvostoliitossa, lähti liikkeelle 1924 nimenomaan näiden klassikoiden työn pohjalta kehiteltyjen ”vulgaari”-marxilaisten tai ”mekanistista materialismia” edustavien oppien – esimerkiksi

84. Engeström 1995a s. 94.

85. Ibid s. 93

86. Esim. Helkama/ Koski-Jännes (toim.) 1976 s. 15-18, 85-86 ja Rubinstein 1977 s. 102-113.

Behterevin reflexologian ja Kornilovin reaktologian – kritiikistä.⁸⁷

Kuten Antti Eskola on huomauttanut alkoi neuvostopsykologia vasta Vygotskin ja hänen oppilaittensa töissä "...olla marxilaista ajattelua soveltavaa *psykologiaa* eikä pelkkää marxisin filosofisten perusoppien toistelua taikka yritystä kytkeä yksilön psyyke mekaanisesti ja välittömästi yhtäältä sen fysiologiseen perustaan, toisaalta ulkoiseen elinympäristöön."⁸⁸

Tämän korostaminen ei tarkoita sitä, että Setshenovin ja Pavlovin työt olisivat merkityksettömiä toiminnan teorialle ja tässä yhteydessä sen suhteille teatteriin ja teatteripedagogiaan. Päinvastoin. Suhteet ovat rakentuneet varsin luontevasti Konstantin Sergejevitsh Stanislavskin (1863–1938) kautta, joka oli hyvin kiinnostunut näiden venäläisten fysiologioiden tieteellisestä työstä. Heidät mainitaan usein Stanislavskin järjestelmän kehityshistorian kuvauksissa.⁸⁹ Jean Benedettin tiivistys on seuraava:

Stanislavski pyrki todistamaan teoriansa myös käytännössä ja saamaan tilaisuuden tullen niille tieteellistä vahvistusta. Viimeisinä vuosinaan hän teki laajoja muistiinpanoja mm. I.M. Setshenovin teoksesta *Refleksy golovnogo mozga* (Aivorefleksit, 1866) sekä Pavlovin kokeista. Vuonna 1936 hän kirjoitti Pavloville ja ehdotti läheisempiä keskusteluja.⁹⁰

Rakkaus ei ollut yksipuolista, vaan Pavlov oli itse osoittanut mielenkiintoa Stanislavskin järjestelmää kohtaan jo aikaisemmin.⁹¹ Ei-venäläisessä teatterintutkimuksessa lienee Setshenovin, Pavlovin, Stanislavskin ja myös Meyerholdin (jopa Behterevin) vuorovaikutuksia ja niiden merkityksiä näyttelijäntönnön teorian kehittymiselle tunnetuin pohtinut Joseph R. Roach tutkimuksessaan *The Player's Passion, Studies in the Science of Acting*.⁹²

Olemassaolevan tutkimuksen perusteella voidaan siis venäläisen fysiologian asemaa modernin näyttelijäntönnön kehityksessä pitää jo itsestään selvyytenä. Sitäkin erikoisempaa on, että Vygotskista liikkeelle lähtevää *psykologian* kehitystä – joka toki osaltaan perustuu fysiologian tuottamiin tuloksiin, mutta ei palaudu niihin⁹³ – ei mainita länsimaaisessa teatterintutkimuksessa, ei edes Stanislavskin yhteydessä – hyvin harvoja poikkeuksia lukuunottamatta.⁹⁴ Tässä tapauksessa rakkaus on jäänyt yksipuoliseksi, sillä Vygotski, Rubinstein, Lurija

87. Helkama 1976 s. 16–24, Eskola 1985 s. 133–134, Kozulin 1990 s. 73–80 ja Stanislavskiin liittyen Hoffmeier 1993 s. 345–349. Silti myös Behterev on noussut uuden kiinnostuksen kohteeksi. Hänen alunperin 1921 ilmestynyt teoksensa *Kollektiivinen refleksologia* on käännetty englanniksi 1994. Ks. Engeström 1995b s. 134–135.

88. Eskola 1985 s. 134.

89. Esim. Slonim 1962 s. 343, Fiebach 1975 s. 271–272, Niemi 1975 s. 24–25, Rantala 1988 s. 21–22, Hoffmeier 1993 s. 232 ja 346.

90. Benedetti 1993 s. 93.

91. Stanislavski 1975 s. 785. Kysymyksessä on vastauskirje, jonka Stanislavski lähetti Pavloville tämän tiedusteltua järjestelmän uutta kehitysvaihetta.

92. Roach 1993 (1985) s. 195–217 ja passim. Usein asiaan viittaa myös Friedman 1987

93. Pavlov ja Leontjev ilmaisivat asian päinvastoin: "Näin ollen tutkimus ei etene fysiologiasta psykologiaan, vaan psykologiasta fysiologiaan. 'Ennen kaikkea on tärkeää ymmärtää psykologisesti ja vasta tämän jälkeen kääntää fysiologian kielelle', kirjoitti Pavlov." Leontjev 1977 s. 100.

94. Suomessa poikkeuksen ovat muodostaneet Engeströmin lisäksi Vartiainen 1985, mikä lienee en-

ja Leontjev tunsivat hyvin Stanislavskin näkemykset ja käyttivät niitä myönteisessä mielessä esimerkkeinä perustuotannossaan.⁹⁵

Vygotski käsitteli kiinnostavalla tavalla Stanislavskia kirjassaan *Ajattelu ja kieli*, kun hän pohti ajatuksen ja sanan yhteyksiä. Ajattelulla on oma rakenteensa ja kulkunsa, ja sen siirtäminen puheen rakenteeseen ja kulkuun on usein vaikeaa, totesi hän, ja jatkoi:

Sanan takana piilevän ajatuksen ongelman kohtasivat kaiketi ennen psykologeja näyttämötaiteilijat. Stanislavskin järjestelmässä yritetään löytää jokaiselle draaman vuorosanalle 'alateksti', toisin sanoen kunkin ilmauksen takana oleva ajatus ja tahto. [...] Ihmisen sanomalla lauseella on elävässä elämässä aina alatekstinsä, takana oleva ajatus. [...] Voimme täten päätellä, että ajatus ja puheilmaisuus eivät ole suoraan yhteneväisiä. Ajatus ei koostu erillisistä sanoista kuten puhe.⁹⁶

Kozulin toteaaakin: "Stanislavskin järjestelmä jätti lähtemättömän vaikutuksen Vygotskiin, joka käytti Stanislavskin huomautuksia näyttelijöille havainnollistaakseen tunteiden piilomerkitysten osuutta sanallisten viestien purkamisessa."⁹⁷

Vygotski, fyysisten tekojen metodi ja Piaget

Ilmeisin kosketuskohta toiminnan teorian perusajatusten ja Stanislavskin järjestelmän välillä on ns. fyysisten tekojen metodi, jota tämä kehitti viiden viimeisen elinvuotensa aikana (1933-38).⁹⁸ Tällöin Stanislavski muutti Benedettin mukaan työskentelyään yhtä radikaalisti kuin alkaessaan kehittää järjestelmäänsä kolmekymmentä vuotta aikaisemmin.⁹⁹ On

simmainen ammattipsykologin puheenvuoro asiasta (pidemmälle viety kehittäminen 1991) ja erikoisesti Kurtén (1988ab, 1992, 1994 ja 1995 ja haastattelut), joka on kehitellyt uraauurtavasti Stanislavskin ja Leontjevin yhtymäkohtia.

95. Ks. Vygotski 1982 (1931) s. 243-247, Rubinstein 1977 s. 557, 626, 684, 700, 723, 731 ja Leontjev 1977 s. 206.

96. Vygotski 1982 (1931) s. 243-244.

97. Kozulin 1990 s. 28. 1930-luvun alussa Vygotski näyttää olleen laajemminkin kiinnostunut näyttelijäntyöstä, koska hän laati myös kirjoituksen sen psykologiasta (1932, julkaistu kuoleman jälkeen). Siinä hän kirjoitti: "Lait, joilla hallitaan draamallisten tunteiden tulkintaa, täytyy löytää historiallisen, ei biologisen psykologian puitteissa. Näyttelijän tunteiden ilmaisu saavuttaa yleistä merkittävyyttä ja tulee mielekkääksi vain sosiaalisen psykologian laajemmassa järjestelmässä; vain siten voidaan ymmärtää taiteen tehtävä [...] *Näyttelijän psykologia on luonteeltaan historiallista ja luokkarakenteista*. [kurs. kirjoittajan] [...] Näyttelijän elämän tarkoitus ei ilmene hänen yksilöllisessä, henkisessä olemassaolossaan, vaan ilmiönä, jolla on objektiivinen sosiaalinen arvo ja joka merkitsee siirtymäaskelta psykologiasta ideologiaan." Tässä lainattu Leontiev 1971 s. x mukaan. Suomennos Timo ja Yrjö Kallinen.

98. Käytän tässä käsitettä *fyysisten tekojen metodi* enkä ilmaisua fyysisen toiminnan metodi, vaikka se esiintyy vielä Benedettin 1993 suomennoksessa (s. 105, 106, 109-122, 125, 148) ja on englannista (the method of physical action) korrektisti käännetty. Venäjänkielistä alkuperäistermiä se ei kuitenkaan vastaa ja aiheuttaa sekannuksen teko- ja toiminta-käsitteiden välille.

99. Benedetti 1993 s. 109. Fiebach 1975 (a s. 7-16 ja b s. 262-280) ei ole muutoksen perusteellisuudesta yhtä vakuuttunut. Hoffmeier 1993 (s. 109-118, 151-155 ja passim) asettuu tavallaan välittävällä kannalle ja asettaa samalla Stanislavskin työn toiminnan teoriaa lähestyvään näkökulmaan erikoisesti loppuluvussaan *Die tätigkeitsorientierte Psychologie* (s. 345-380).

kiinnostavaa, että tämä tapahtui Venäjällä vaiheessa, jossa Vygotski kuoli nuorena, mutta kulttuurihistoriallinen koulukunta oli jo syntynyt; tosin joutumassa sivuraiteelle suhteessa Neuvostoliiton viralliseen tiedepolitiikkaan.

On ilmeistä, että Stanislavski ei tiennyt Vygotskin kehittelmistä tai oli korkeintaan kuullut jotain kulttuurihistoriallisesta koulukunnasta.¹⁰⁰ Silti fyysisten tekojen metodi suhteessa hänen aikaisempiin näkemyksiinsä on perusteiltaan hyvin samansuuntainen sen kritiikin kanssa, minkä Vygotski esitti Piaget'n lasten ns. egosentristä puhetta yleistävää teoriaa kohtaan¹⁰¹: ihmisen psyykkisen kehityksen ja toiminnan avaimet eivät löydy hänen sisältään, hänen ainutlaatuisesta – alunperin autistisesta kuten asian Piaget ilmaisi – yksilöllisyydestään, egosentrisyydestään tai *tunnemuististaan*, vaan sosiaalisen kommunikaation tasolta, *annetuista olosuhteista*, oman kehon ulottuvuuksista, fyysisestä ja aistimellisesta vuorovaikutuksesta ja toiminnasta muiden ihmisten kanssa.¹⁰²

Kun Vygotski kritisoi Piaget'a ovat perustelut samantapaiset kuin vanhan Stanislavskin kritisoidessa nuoremman Stanislavskin systeemiä tai "unohtaessaan" sen.¹⁰³ Myös kunnioitus säilyy: Vygotskin kritiikki suuntautui kohteeseen, joka oli hyvin merkittävä; eikä Stanislavski suinkaan luopunut järjestelmästä, vaikka teki sen työjärjestykseen radikaaleja reformeja.

Meyerhold, sisäiseen ulkoisen kautta ja Brecht

Käytännön näyttelijäntyön tasolla Stanislavski tuli itse asiassa samansuuntaiseen päätelmään kuin oppilaansa ja opponenttinsa Vsevolod Meyerhold (1874-1940), joka jo *biomekaniikkaa* kehitellessään 1920-luvun alkupuolella, totesi:

Vain eräät poikkeuksellisen suuret näyttelijät ovat intuitiivisesti keksineet oikean näyttelemismetodin, periaatteen jonka mukaan ulkoiseen ei tulla sisäisen kautta vaan päinvastoin sisäiseen

100. Todettuaan Vygotskin, Leontjevin ja Rubinsteinin tutkimukset 1920–30-luvuilla, toteaa Stanislavskia vuosikymmenet alkuperäislähteistä tutkinut Hoffmeier 1993: "Tutkimuksen nykytilanteessa ei voida vielä sanoa kuinka paljon Stanislavski tästä tiesi tai sai tietoonsa. Myös mainittujen psykologien tutkimukset olivat alkuvaiheessaan. Kuitenkin se suunta, johon he olivat etenemässä, sopi yllättävällä tavalla yhteen sen kanssa, miten Stanislavski oli tuolloin metodiikkaansa uudelleen-suuntaamassa. Myös hän siirsi toimintaa ja tekemistä aiempaa päättäväisemmin pyrkimystensä keskipisteeseen, ja kohotti ne muutamassa vuodessa koko roolin rakentamisen luovan prosessin määrääväksi lähtökohdaksi." (s. 347) Suom. Timo ja Yrjö Kallinen.

101. Ks. Vygotski 1982 s. 23–78. Luku on esipuhe Piaget'n ensimmäisten teosten venäjänkieliseen laitokseen (1932). Kritiikki, joka perustuu Piaget'n varhaistuotantoon, ei sovellu kovinkaan hyvin Piaget'n myöhempiin teoreettisiin muotoiluihin ja – kuten totesin – Piaget pitkälle hyväksyi tämän kritiikin tutustuessaan siihen 1960-luvulla. 1930-luvun alussa näkemykset olivat kuitenkin päinvastaiset: Piaget'n mukaan lapsi kehittyi autismista sosiaalisuuteen, Vygotskin mukaan lapsi oli sosiaalinen olento, joka vähitellen yksilöllistyy. Piagetin mukaan egosentrinen puhe oli merkki lapsen autistisuudesta, Vygotskin mukaan se oli sosiaalista puhetta, joka "siirtyi sisään" yksilöllistymisen myötä.

102. Vrt. Koski-Jännes 1976 s. 96–98 ja van der Veer/ Valsiner 1993 s. 268–278. Tässä on perimmältään kysymys ihmisten maailman dialogisuudesta, minkä tulkintaa kehitellessään myös Mihail Bahtin oli lähellä Vygotskin näkemyksiä ja toisinpäin: dialogisuus ja vuorovaikutus ovat ihmisen olemassaolon tapa. Ks. myös Wertsch 1985, 1991 ja Ritva Engeström 1995, 1999.

103. Toporkov 1984 s. 10–21 ja Benedetti 1993 s. 115–119.

ulkoisen kautta, mikä tietenkin on kehittänyt heille valtavan teknisen näyttelemistaidon: tällaisia näyttelijöitä ovat mm. Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, Grasso, Shaljapin ja Coquelin.¹⁰⁴

Stanislavski, jonka omalle suosikkilistalle olisivat ehkä mahtuneet Duse, Grasso ja Shaljapin, otti loppujen lopuksi Meyerholdin tavoin näyttelijäntyön lähtökohdaksi ulkoisen, fyysisen toiminnan. Lähtökohta ei kuitenkaan ollut tayloristinen ja mekanistinen kuten Meyerholdilla vielä 1920-luvun alussa, vaan dialektinen ja psykologisesti perusteltu ottaessaan huomioon myös ihmisen sisäisen maailman.¹⁰⁵

Perehtyminen modernin fysiologian tuloksiin, ja mahdollisesti myös tiedot kulttuurihistoriallisesta koulukunnasta, vaikuttivat osaltaan siihen, että Stanislavskin näkemykset näyttelijäntyöstä alkoivat saada materialistisia korostuksia. Ne vakuuttivat hänet ennen kaikkea siitä, että psyykkiset prosessit ja ruumiillinen käyttäytyminen ja toiminta nivoutuvat erottamattomasti ja vastavuoroisesti toisiinsa. Tämä monimutkainen mekanismi toteutuu ensi kädessä käytännön toiminnassa, tekojen kautta tapahtuvassa aistimellisessa vuorovaikutuksessa ihmisen ja ympäristön välillä. Käytännön toiminta ja näyttelijän kielellisruumiilliset keinot saivat keskeisen sijan Stanislavskin teatterissa.¹⁰⁶ Juuri tässä kohdin Stanislavski päätyi samoihin tuloksiin kuin Meyerhold.

Tämän huomasi viime vuosinaan myös Bertolt Brecht (1898-1956), joka totesi 1950-luvun alkupuolen Stanislavski-keskustelujen yhteydessä, palattuaan itse käytännön teatterityöhön Berliner Ensembllessa vuodesta 1948 lähtien:

Stanislavskin fyysisten toimintojen teoria lienee hänen merkittävin panoksensa uuden teatterin kehittämiseen. Hän kehitti teoriansa neuvostoeilämän ja sen materialististen tendenssien vaikutuksen alaisena.¹⁰⁷

Ja Helene Weigel vahvisti:

Erityisesti jos kuulemme Stanislavskin lausuntoja hänen viimeisiltä vuosiltaan, saamme sellaisen vaikutelman, että B. on tässä samoilla linjoilla, todennäköisesti aivan vaistomaisesti, yksinkertaisesti etsiessään realistista hahmotusta.¹⁰⁸

104. Meyerhold 1981 s. 105-106. Ote on luennosta *Tulevaisuuden näyttelijä ja biomekaniikka*, jonka Meyerhold piti 12.6.1922. Kokonaisuudessaan se on futurististen visioiden vuodatus, josta ei puutu hilpeitäkään piirteitä: "Taylorismin soveltaminen teatteriin tekee mahdolliseksi näyttellä yhdessä tunnissa yhtä paljon kuin mitä nykyään ehditään näyttellä neljässä tunnissa." (s. 105)

105. Vrt. Vartiainen 1985. Työpsykologian tutkijana on Vartiainen palannut teemaan vielä 90-luvulla, ks. Vartiainen 1991 ja 1994 s. 14-15.

106. Ks. Fiebach 1975 s. 269-275, Benedetti 1988 s. 315-323 ja Hoffmeier 1993 s. 345-380.

107. Brecht 1991 s. 276. Toteamuksessa voi kuvastua sopeutuminen ajankohdan poliittisiin realiteetteihin, Stalinin valtakauden viime hetkiin, mutta samalla se ilmaisee historiallisen faktan: fyysisten tekojen metodi kehittyi NL:ssä.

108. Vrt. Brecht 1963-64, 7 s. 190-191. Tämä ei tarkoittanut kahden toisistaan poikkeavan teatterinäkemysten synteesiä, vaan yhtymäkohtien lisäksi myös erilaisuudet säilyivät. Ks. Brecht 1963-64, 7 s. 187-219, 1991 s. 269-276, Knopf 1986 s. 464-468, Mittenzwei 1986 II s. 445-451 ja Haikara 1992 s. 533-534.

Filosofisella tasolla voisi sanoa, että kaikkien näiden uranuurtajien (Stanislavski, Vygotski, Meyerhold, Brecht) perusajatus – niin eri aikoina ja oman kehityksensä eri vaiheissa, kun he näihin johtopäätöksiin tulivatkin – valottaa nuoren Karl Marxin (1818–83) tunnettu kuu-des *Feuerbach-teesi*: ”Mutta ihmisolemus ei ole mikään jollekin yksilölle ominainen abstraktio. Todellisuudessaan se on yhteiskunnallisten suhteiden kokonaisuus.”¹⁰⁹

Yhteenveto

Tässä toiminnan teoriaa ja teatteria käsittelevässä jaksossa lähdin liikkeelle Aristoteleesta, hänen *Runousopistaan* ja eräistä muista teksteistään. Pohdin minkälaisia yhtymäkohtia voisi löytyä teatterissa tekoja ja toimintaa korostaneen Aristoteleen ja modernin toiminnan teorian väliltä. Peruskäsitteissä löytyi kiinnostavia kosketuspintoja, muotoilin että Aristoteles ehkä edusti tavallaan ’naiivia toiminnan teoriaa’, mutta myös ratkaiseva ero: kulttuurihistoriallinen näkökulma, jota hän ei voinut tavoittaa. Tämän jälkeen toin lyhyesti esille niitä uuden ajan tieteellisiä traditioita, joiden pohjalta sekä kulttuurihistoriallinen koulu-kunta 1900-luvun alkupuolella ja toiminnan teoria sen loppupuolella kehittyivät.

Kaikki venäläiset toiminnan teorian perustanlaskijat olivat alusta pitäen kiinnostuneita Stanislavskin järjestelmän kehittymisestä, mikä on mielestäni luonut luonnollisen pohjan toiminnan teorian ja teatterin välille. Se on toistaiseksi harvinaisen suppeasti oivallettu myös kansainvälisesti, ja varsinkin teatterintutkimuksessa.

Tämän jälkeen käsittelin hieman tarkemmin Stanislavskin, Vygotskin, Piaget’n, Meyerholdin ja Brechtin näkemyksiä ihmisen fyysisestä ja psyykkisestä toiminnasta yleensä ja erikoisesti näyttelijäntyöhön liittyen. Osoittautui, että Stanislavskin järjestelmän viimeiseksi jäänyt kehitysvaihe, fyysisten tekojen metodi, tuli keskeisessä periaatteessaan – sisäiseen ulkoisen kautta – lähelle Meyerholdin varhaisempaa biomekaniikkaa, vaikka monipuolisemmin ja dialektisemmin. Juuri tämä metodi herätti Brechtissäkin arvostusta. Myös toiminnan teorian ilmeisin kosketuskohta Stanislavskiin on fyysisten tekojen metodi.

2. Toiminnan teoria ja teatterikoulutus

Aluksi

Tässä jaksossa tarkastelen kahta teemaa. Ensin luonnehdin lyhyesti länsimaisen teatterikoulutuksen synty- ja kehitysvaiheita toiminnan teorian pohjalta kehitetyn ekspansiivisen oppimisteorian valossa. Toiseksi esittelen ne keskeiset, lähes huomiotta jääneet tulokset, jotka toiminnan teorian ja suomalaisen teatterikoulutuksen kohtaaminen on toistaiseksi tuottanut ja näin luonut pohjan tämänkin tutkimuksen syntymiselle.

109. Marx/ Engels 1978, osa 2 s. 65. ”Aber das menschliche Wesen ist kein dem einzelnen Individuum inwohnendes Abstraktum. In seiner Wirklichkeit ist es das ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse.” Marx 1968 (1845) s. 191. Laajemmin teemaa *Marx, toiminnan teoria ja teatteri* olen pohjinnut toisaalla, ks. Kallinen 1997b.

Teatterikoulutus ja ekspansiivinen oppiminen

Toiminnan teorian pohjalta johdettu käsite, johon tässä tutkimuksessa nojaan, on myös *ekspansiivinen oppiminen* (learning by expanding¹¹⁰). Ekspansiivinen oppiminen on kehittävä työntutkimuksen piirissä syntynyt oppimisen teoria, jossa pyritään siirtymään kokemusoppimisesta kokeilemisen ja teorian muodostamisen kautta laajempiin oppimisen malleihin. Siinä on mukana historiallinen näkökulma ja toisaalta siinä opiskelun kohteena on viime kädessä jokin mitä ei vielä ole.¹¹¹ Se sopii mielestäni hyvin modernin teatterikoulutuksen tavoitteiden erittelyyn, koska myös sen puitteissa usein ”tavoitellaan tavoittamatonta” samalla kun oppia otetaan teatterin historiasta. Ekspansiivinen oppiminen lähtee kuitenkin liikkeelle kokemusoppimisen eri tasojen erittelystä. Tässä yhteydessä on kiinnostavaa, että teatteripedagogiassa kaikkein perinteisin oppimisen tapa, mestari-kisällisuhde, on klassinen esimerkki kokemusoppimisesta.

Ammattinäyttelemisen ja myös eräät muut teatteriammatit (näytelmäkirjailija, ohjaaja, lavastaja) ovat länsimaissa syntyneet kahteen kertaan. Ensin se tapahtui antiikin Kreikassa 500–400-luvuilla eaa. ja toisen kerran uuden ajan alussa 1400–1500-lukujen kuluessa.¹¹² Molempiin vaiheisiin kuului myös koulutustradition synty, mikä perustui juuri kokemusoppimiseen, ammattitaidon siirtämiseen kädestä käteen sukupolvelta toiselle, ehkä tunnetuimpana esimerkkinä *commedia dell’arte*-ryhmät, joissa perheet, suvut ja sukupolvet näytelivät tärkeää osaa.¹¹³ Mestari-kisälli-oppimismalli tehtiin instituutioksi ensi kertaa eurooppalaisessa teatterissa 1600-luvun Ranskassa absoluuttisen monarkian ympärille rakennetussa kulttuurimiljöössä. Se tapahtui varhaisen baletin ja oopperan puitteissa, kun Ranskan akatemian (1635) ja Ludvig XIV eli Aurinkokuninkaan toimesta Pariisiin perustettiin 1660- ja 70-luvuilla Tanssi- ja Ooppera-akatemit. Käsitellessään Corneillen, Molièren, Racinen ja Lullyn vaikutuksen merkittävyyttä toteaa Glynne Wickham:

[...] eivätkä kenenkään aikaansaannokset olisi voineet jäädä niin pysyviksi, ellei olisi ollut Ranskan akatemiaa ja sen jälkeen perustettuja Tanssi- ja Ooppera-akatemiaita. Nämä laitokset näet varmistivat sen, että uranuurtajista, jotka olivat alistaneet omat luonteenomaiset erikoispiirteensä järjestykselle, itsekurille ja taiteellisen ilmaisun korkeatasoisuudelle, tuli esikuvia, joiden mallia heidän seuraajiansa tuli noudattaa, jos aikoivat saada yleisön tunnustuksen ja hyväksynnän.¹¹⁴

110. Käsitettä ja sen sisältöä on laajimmin kehitellyt väitöskirjassaan Engeström 1987. Ks. myös Engeström 1995a. Lähin suomennos on avartava oppiminen tai oppiminen avartumisen kautta.

111. Ks. Engeström 1987 s. 5–9 ja passim sekä 1995a s. 75–108.

112. Klassinen esitys näistä kahdesta vaiheesta on länsimaisen teatteritieteen perustajiin kuuluneen Max Herrmannin (1865–1942) *Die Entstehung der berufsmässigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit* (1962). Tutkimus, jota juutalaisena ja edistysmielisenä professoristaan 1933 erotettu tekijä alkoi laatia tämän jälkeen, syntyi vaikeissa olosuhteissa ja jäi kesken, kun hän joutui Theresienstadtin keskitysleirille 1942 ja murhattiin siellä samana vuonna. Tutkimuksen toimitti postuumisti painokuntoon Ruth Mövius. Uudempaa tutkimusta aihepiiriin eri puolista edustavat esim. Hunningher 1978 (1955), Southern 1962, Boner 1988, Winkler/Zeitlin (eds.) 1990 sekä uuden ajan osalta esim. Fischer-Lichte 1993, Cairns 1996 ja useat teatterihistorian yleisesitykset. Ammattilaistuminen on niissä kuitenkin vain yksi, usein sivujuonne.

113. Ks. esim. Salervo 1984, josta löytyy myös aihepiiriin muu lähteistö kommentoituna.

114. Wickham 1994 s. 154.

Länsimaisen esittävän teatterin alueella teorioiden muodostaminen erikoisesti näyttelijäntyöstä alkoi kehittyä samoina aikoina kuin uudenaikaisen teatterikoulutuksen perustoja laskettiin. Eurooppalainen teatterikoulutus sanan uudenaikaisessa mielessä alkoi kehittyä 1700-luvun kuluessa, osana ns. valistuksen projektia, missä teatterilla oli näkyvä sija.

Tuolloin syntyneistä kouluista ainakin yksi oli nimeltään akademia: Konrad Ekhofin (1720–78) perustama Akademie der Schönmännischen Gesellschaft (1753–57), Saksan ensimmäinen näyttelijäakatemia. Se oli tosin lyhytaikainen, ja paljolti klubiluonteinen.¹¹⁵ Erottautuminen teatterin käsityöläisraditiosta oli kuitenkin jo alullaan ja tavoitteena oli ammattitaitoon liittyen näyttelijöiden klassinen ja ajankohtainen yleissivistys, mitä tarvittiin valistuksen ihanteiden toteuttamiseksi teatterissa ja teatterin kautta.

Luovan, kansallisia ja humanistisia tehtäviä toteuttavan dramaturgin mallin loi valistuksen vuosisadalla Saksassa G.E. Lessing (1729–81), jolle Ekhofin toiminta merkitsi paljon ja toisinpäin.¹¹⁶ Samaan suuntaan samalla vuosisadalla ja kielialueella vaikutti Friedrich Schiller (1759–1805), joka Suomessa tunnettiin 1800-luvulla suomenkielisen ammattiteatterin ja teatterikoulutuksen syntyessä ilmeisesti paremmin.¹¹⁷ Schillerin paatos kohdistui teatteriin 'moraalisena hoitolaitoksena', joka raivasi tietä parempaan ja kauniimpaan maailmaan.

1800-luvun kuluessa syntyi muutamia akatemioita, joissa näyttelemistä opiskeltiin usein rinnan musiikin ja tanssin korkeimman koulutuksen kanssa. Kuitenkin todellinen tarve akatemiatasoiseen, yliopistoihin ja korkeakouluihin rinnastuvaan teatterikoulutukseen ja samalla teorianmuodostukseen teatterista ja teatteriammateista, mikä merkitsi käytännössä siirtymää kokemusoppimisesta laajempiin oppimisen malleihin, kehittyi vasta modernin teatterin myötä 1900-luvulle tultaessa.¹¹⁸ Käänteentekevän urakan näyttelijäntyön alueella suoritti Stanislavski oppilaineen ja seuraajineen eri maissa.

Näyttelijöiden uudenlaisen, entistä laajemman ammattitaidon tuottamisen lisäksi tarvittiin sivistyneitä, näkemyksellisiä ja osaavia ohjaajia, joiden ammatti taiteellisesti vaativassa, auteur-mielessä syntyi vasta modernin teatterin myötä. He olivat keskeisessä asemassa modernin teatterin läpimurrossa vuosisadan vaihteessa (Antoine, Brahm, Appia, Lugné-Poë, Craig, Reinhardt, Meyerhold, Jevreinov, Vahtangov, Tairov, Copeau jne.). He tunsivat teatterihistorian ja loivat samalla käytännön työnsä ohella lähtökohdat modernin teatterin teorioille. Heidän työnsä jäljiltä asettuivat teatteriohjaajien koulutukselle aivan uudet vaatimukset. Samoin kehittyi tarve kouluttaa näytelmäkirjailijoita ja dramaturgeja, joiden vastuulla oli modernin ohjelmiston luominen.¹¹⁹

115. Ks. Kindermann 1956.

116. Ks. Lessing 1958 (1768) s. 13–21 ja passim, sekä Fischer-Lichte 1993 s. 83–141.

117. Ks. Aspelin-Haapkyli I–IV 1906–10, Tiisanen 1969 ja von Frenckell 1971.

118. Vielä käsitellessään 1800-luvun englantilaisia Shakespeare-esityksiä, jotka olivat vapaan kaupallisesti sovitettuja toteaa Glynne Wickham: "Teatteri on taikauskoinen ja vanhoillinen ammattiala, sillä esiintyjä siirtää tehtävänsä tunnollisesti seuraajalleen ja taiteilijan oman taiteellisen tajun ja mielikuvituksen on pysyttävä niissä rajoissa, joissa maksava yleisö sallii sen liikkua." Wickham 1994 s. 193.

119. Anglosaksisessa maailmassa näytelmäkirjailijakoulutus tapahtui alunperin yliopistojen yhteydessä. Tunnetuin varhainen esimerkki tästä on George Pierce Bakerin (1866–1935) toiminta Harvar-

Tässä lyhyesti luonnehditut modernin teatterikoulutuksen syntyyn liittyneet kansainväliset tendenssit näyttävät alkaneen ulottua laajemmin Suomeen vasta 1940-luvulta lähtien (Stanislavski) ja vasta 1960-luku merkitsi murrosta niiden, kuten myöhemmänkin kansainvälisen kehityksen (Jessner, Piscator, Artaud, Brecht, Garcia Lorca, Saint-Denis, Tovstonogov, Strehler, Brook, Grotowski jne.) omaksumisessa. Miten ja missä muodossa nämä modernit teatterikoulutuksen mallit sekä niihin liittyvä ekspansiivinen ajattelu välittyivät ja ulottuivat Suomeen saakka on tutkimukseni peruspulma.

Stanislavski, Leontjev, Engeström

Teatteripedagogian lähtökohtia -seminaari pidettiin elokuussa 1985. Seminaarin tulosten pohjalta innostui sen vetäjä Yrjö Engeström keväällä 1986 perehtymään avustuksellani Stanislavskin järjestelmään ja sen erittelyyn toiminnan teorian tuottamin käsittein. Syynä oli, että häntä oli pyydetty USA:han esitelmöimään erääseen taidekasvatusta käsittelevään konferenssiin; hän lähti liikkeelle Stanislavskin ja Leontjevin näkemysten vertailusta.¹²⁰

Tapahtuma on erikoisen kiinnostava siksi, että myös Martin Kurtén, teatteripedagogia-seminaarin osanottaja ja Stanislavskin tuntija, luonnosteli jo seminaarin aikana alustavasti Engeströmin luentoja kuunnellessaan omaa tulkintaansa Stanislavskin ja Leontjevin yhtymäkohdista. Hän esitteli oivalluksensa seminaarissa ja ilmeisesti antoi näin impulssin myös Engeströmille jatkoa varten, vaikka molempien jatkokehittelyt tapahtuivat toisistaan riippumatta.¹²¹

On syytä muistaa, että tutkimukseni historiallisen kuvauksen lähtökohta on Stanislavskin järjestelmä siinä muodossa kuin Wilho Ilmari ja hänen opettajakuntansa sitä opetti Suomen Teatterikoulussa 1943-63. Stanislavskilaisen paradigman vaihtuminen 1960-luvun vasemmistolaisen avantgarden toimesta brechtiläiseksi oli vuosikymmenen teatterikoulutuksen ja nuoren teatterin keskeisiä prosesseja.

Lähikehityksen vyöhykkeitä ajatellen on tarpeen, että vertailen tuolloisia tulkintoja myös myöhempiin, erikoisesti suomalaisiin Stanislavski-näkemyksiin (niitä ovat olleet mukana kehittelemässä Ilmarin oppilaat¹²²), jotta voin arvioida eri vaiheiden kehitysmahdollisuuksia.

Teatterin teoriassa perinteinen toimintaan suuntautunut lähestymistapa juontaa juurensa Konstantin Stanislavskin työstä, jonka seuraajia ja opponentteja olivat Vsevolod

din yliopiston yhteydessä 1905 lähtien. Bakerin opiskelijoista kuuluisimmaksi tuli myöhemmin Eugene O'Neill (1888-1953). Ks. Baker 1989 (1919), Bordman 1984 s. 47, 524 ja Banham 1995 s. 72-73.
120. Engeström, Y. & Kallinen, T. 1986. Theatre as a model system for learning to create. Paper presented at the SSRC and JSPS Conference on Cognition and the Arts. Harvard University (Project Zero), March 27-30, 1986. Konferenssissa esitelmää olivat kuuntelemassa mm. Robert Cohen, Michael Cole, Nelson Goodman ja Howard Gardner.

121. Itse jäsentelin seminaarin aikana teatterihistoriaa ensi kertaa toiminnan teorian kolmioiden avulla, se oli kiinnostavaa, mutta jätin sen silloin sikseen. Tämän tutkimuksen päätelmissä olen palannut asiaan.

122. Esim. Teatterikoulun ensimmäisen kurssin (1943-45) Ritva Arvelo, Marja Korhonen, Eila Rinne ja Matti Tapio.

Meyerhold ja Jevgeni Vahtangov, aloitimme analyysimme ”systeemistä”.¹²³ Lähtökohtana oli Stanislavskin englanniksi ilmestynyt tuotanto: *My Life in Art* (1924), *An Actor Prepares* (1936)¹²⁴, *Building a Character* (1950) ja *Creating a Role* (1961), sekä David Magarshackin toimittaman, kääntämän ja laajalla johdannolla varustaman *Stanislavsky on the Art of the Stage*-teoksen toinen laitos (1961).

Ensimmäisen (omaelämäkerrallisen) kirjansa lopulla Stanislavski totesi, että hänen järjestelmänsä jakaantuu kahteen pääosaan: 1) näyttelijän omaan itseensä kohdistuva sisäinen ja ulkonainen työ, 2) osaan (rooliin) kohdistuva sisäinen ja ulkonainen työ. Näyttelijään itseensä kohdistuvaa sisäistä työtä Stanislavski käsitteli toisessa, ulkoista kolmannessa, sekä osaan (roolin) kohdistuvaa työtä neljännessä kirjassaan. Niiden perusteella totesimme:

Niinpä perustava suhde Stanislavskilla on näyttelijän ja tekstin välinen. Tarkoituksena on tuottaa totuutta. Sitä on puolestaan esitys, johon sekä näyttelijät että yleisö uskovat. Totuuden saavuttamiseksi näyttelijän täytyy sulautua roolihahmoonsa, tulla yhdeksi sen kanssa, sananmukaisesti elää roolihahmon tekojen ja tunteiden kautta. Kysymys ei ole elämän kopioimisesta lavalla, vaan elämän itsensä tekemisestä, elämisestä, lavalla. Muttei minkä hyvänsä elämän. Tehtävänä on toteuttaa ja elää näytelmän elämää, joka edustaa ihmisluonnon klassisia, olemuksellisia piirteitä ja voimia. Siten näyttelijöiden täytyy kääntää teksti totuudenmukaiseksi esitykseksi lavalla.¹²⁵

Näyttelijän pahin vihollinen on hänen pyrkimyksensä näytellä yleisölle – tehdä teatteria elämän sijasta. Tämän välttääkseen teatteri tarvitsee ”neljännen seinän” näyttämön ja katsoamon välille.¹²⁶ Näyttelijöiden täytyy keskittyä näyttelemisensä linjaan ja seurata sen omaa logiikkaa unohtaen yleisön. Vain näin katsomo voi täysin omaksua näytelmän. Tämän jälkeen kysyimme:

Mikä on niin toimintaan suuntautunutta Stanislavskin lähestymistavassa? Kuten tunnettua, ihmisen toiminnan *differentia specifica* on työvälineiden järjestelmällinen tuottaminen, käyttö ja kehittäminen. Stanislavski teki teatterin tietoiseksi sen omasta välinetuotannosta. Hän teki teatterin luomisesta pyrkimystä ei ainoastaan tehdä esityksiä, vaan samalla *tuottaa välineitä tuon luomistyön kehittämiseksi*.¹²⁷

123. Myöhemmin sekä Artaud’n että Brechtin näkemykset teatterista olivat vahvasti toimintaan suuntautuneita. Engeström/ Kallinen 1990 s. 239.

124. Nämä kaksi kirjaa olivat ainoat, joiden julkaisemiseen Stanislavski itse ehti osallistua eläissään. Ne ilmestyivät ensin USA:ssa englanniksi ja vasta parin vuoden viiveellä venäjäksi NL:ssa. Venäläiset versiot ovat kuitenkin pidemmälle kehitettyjä ja laajempia eikä niissä ole käännösongelmia, jotka eri kielillä ovat suuret. Vaikka Engeström käytti näitä ongelmallisia käännöksiä lähteinään, oli hänen yleistystasonsa niin korkea, että se ei nähdäkseni vaikuttanut lopputulokseen.

125. Engeström/ Kallinen 1990 s. 239–240 (suomennos Timo ja Yrjö Kallinen kuten myös jatkossa). Perusteluja tulkinnalle Magarshack 1961 s. 22.

126. Tämä oli periaate, josta Wilho Ilmari piti tiukasti kiinni Teatterikoulun rehtorikautensa ensi vuosikymmenen (1943–53).

127. Engeström/ Kallinen 1990 s. 240.

Koko joukko näitä työkaluja tai välineitä, myös merkkejä, joita Stanislavski järjestelmäänsä kehittäessään loi, tunnetaan yleisesti: maaginen 'jos', annetut olosuhteet, mielikuvitus, näytämöllinen tarkkaavaisuus, lihasten vapauttaminen, jaksot ja tehtävät, tunnemuisti, sopeutuminen jne.¹²⁸:

Mutta tässä luetellut välineet eivät kuitenkaan ole Stanislavskille yleisimmät ja tehokkaimmat. On kolme yleistä välinettä, joilla on todella keskeisten toimintaperiaatteiden asema. Nämä ovat (1) fyysiset teot (2) ylitehtävä ja (3) läpikäyvä toiminta.¹²⁹

Hieman tarkemmin:

1) Fyysiset teot. Niiden keskeisen aseman vanhan Stanislavskin kehitelmissä olen jo todennut; olennaista niissä on, että: "Näyttelijän pitää oppia käyttämän fyysisiä tekojaan välineenä tunteen ja tekemisen yhteyden saavuttamiseksi. Jopa sanoista tulee toiminnan fyysisiä työkaluja."¹³⁰

2) Ylitehtävä: "Teot sinänsä ovat merkityksettömiä, elleivät ne ole alisteisia motiiville. Jokaisessa näytelmässä ja roolissa on kätketty johtoajatus, tapahtumille suunnan ja jännitteen antava motivoiva voima. Stanislavski kutsuu tätä ylitehtäväksi."¹³¹

3) Läpikäyvä toiminta; Stanislavskin omin sanoin: "Jos kirjailija ilmaisee läpikäyvän toiminnan ylitehtävänsä kehittyessä, niin läpikäyvä toiminta on näyttelijälle ylitehtävän toteuttamista toiminnassa. [...] Siis osan elämisen prosessi muodostuu partituurin luomisesta roolille, ylitehtävästä ja sen aktiivisesta toteuttamisesta läpikäyvän toiminnan kautta."¹³²

Nämä Stanislavskin käsitteet ovat alkuperäisiä ja niillä on ollut suuri vaikutus nykyteatterin teoriaan ja käytäntöön. Samalla niillä on mielenkiintonsa myös psykologian teorian kannalta. Viittasimme Vygotskiin ja Leontjeviin ja pidimme mielekkäänä vertailla Stanislavskin kehitelmiä näiden vastaaviin, vaikka Stanislavski ilmeisesti ei joutunut kontaktiin kulttuurihistoriallisen koulukunnan kanssa. Yhteydet ovat puhtaasti sisällöllisiä ja loogisia.

Leontjev kehitti eteenpäin Vygotskin näkemystä esineellisesti välittyneestä toiminnasta, jossa osatekijät olivat tekijä, kohde ja väline.¹³³ Näiden kolmen inhimillisen toiminnan perustekijän lisäksi Leontjev toi esille lisää sen tärkeitä määrittäjiä. Esimerkiksi hän teki eron toiminnan kolmen tason välillä:

128. Nämä olivat jo Wilho Ilmarin ja hänen oppilaidensa käytössä tämän toimiessa Teatterikoulun rehtorina, ks. Stanislavskij [1938] s. VII ja Stanislavski 1951 s. 411 vrt. Magarschack 1961 s. 32.

129. Engeström/ Kallinen 1990 s. 240-241.

130. Ibid s. 241.

131. Ibid s. 242.

132. Stanislavski 1981 (1961) s. 78-80. Käännös englannista. Kurténin tuoreessa käännöksessä (Stanislavskij 1997), joka on tehty suoraan venäjältä ovat samat lauseet seuraavat: "Om författarens genomgående handling är att genomföra sin överuppgift, så är skådespelarens genomgående handling att i handling utföra själva överuppgiften." (s. 150) ja: "Sålunda består upplevandet, processen 'att uppleva', i att skapa rollens partitur och överuppgift samt i att aktivt utföra den genomgående handlingen." (s. 153)

133. Engeström/ Kallinen 1990 s. 244.

Toiminnan kokonaiskulussa, joka muodostaa inhimillisen elämän sen korkeimmissa, psyykkisen heijastuksen välittämässä muodoissa, voidaan analyysin avulla erottaa ensinnäkin yksittäisiä (erityisiä) *toimintoja* niitä virittävien *motiivien* perusteella; toiseksi *tekoja* tietoisille *tavoitteille* alisteisina prosesseina; kolmanneksi *operaatioita*, jotka riippuvat välittömästi konkreettisen tavoitteen saavuttamisen *ehdoista*.¹³⁴

Edelleen keskeinen periaate Leontjevin teoriassa on rakenteellinen vastaavuus ulkoisen ja sisäisen toiminnan välillä. Tästä periaatteesta seuraa, että sisäistämistä pidetään keskeisenä mekanismina kulttuurihistoriallisessa ja yksilöllisessä kehityksessä. Kun etsitään yhtymäkohtia Stanislavskin ja Leontjevin väliltä, voidaan korostaa kolmea seikkaa, jotka vastaavat Stanislavskin kolmea keskeisintä ”työvälinettä”:

Ensinnäkin sekä Stanislavski että Leontjev korostivat fyysisten, ulkoisten, kohteeseen suuntautuneiden ja välinein välittyvien tekojen ensisijaisuutta oppimisessa ja kehityksessä. Molemmat kehittivät kokeellisia menetelmiä sisäistämisen korostamiseksi ja tutkimiseksi. Molemmat asettivat sisäisen ja ulkoisen toiminnan yhtenäisyyden ja rakenteellisen vastaavuuden peruslähtökohdaksi.

Toisekseen sekä Stanislavski että Leontjev korostavat ihmisen toiminnan korkeimpien motiivien ja ohjaavien vaikuttimien kaiken kattavaa, yksilöä ja hänen tietoisuuttaan hallitsevaa luonnetta. Stanislavski kutsuu näitä vaikuttimia ylitehtäviksi, Leontjev motiiveiksi. Nämä kaksi käsitettä ovat hyvin lähellä toisiaan.

Kolmanneksi sekä Stanislavski että Leontjev korostavat, että yksittäinen teko pitää nähdä laajemmassa yhteydessä, renkaana ketjussa. Stanislavski kutsuu tätä ketjua läpikäyväksi toiminnaksi, Leontjev toiminnaksi.¹³⁵

Leontjevin tulkintojen pohjalta kehitetyn inhimillisen toiminnan yleisen rakenteen kuvi- on muodossa olen jo esittänyt. Stanislavskin teoriassa subjekti (tekijä) on näyttelijä. Objekti (kohde) on teksti (näytelmä, rooli). Tulos on totuudenmukainen esitys. Työvälineitä on useita, mutta niistä tärkeimmät ovat 1) fyysiset teot 2) ylitehtävä ja 3) läpikäyvä toiminta.

Kolmion alarivi on hankalampi määritellä. Stanislavski ei juuri analysoinut teatteria yhteisönä tai teatteria yhteisössä – hän ilmeisesti piti niitä ”annettuina olosuhteina”. Selkein yhteisön edustaja oli vastaanäyttelijä, joka kommunikoi subjektinäyttelijän kanssa näyttämöllä. Teatteriyhteisön säännöt muodostuivat eettisistä normeista ja kurinpidollisista näkökohdista, joita Stanislavski aina piti tärkeinä näyttelijäntyön moraalien kannalta.¹³⁶ Teat-

134. Leontjev 1977 s. 97. Kurténin (1995 s. 107–111 ja 24.2.1998) mukaan tämän toimintahierarkian soveltaminen näyttelijäntyöhön tuottaa seuraavat vastineet eri kielillä:

suomi	ruotsi	englanti	saksa	venäjä
toiminta	verksamhet	activity	Tätigkeit	dejatel 'nost'
teko	handling	action	Handlung	dejstvie
keino	medel	means	Mittel	prisposoblenie

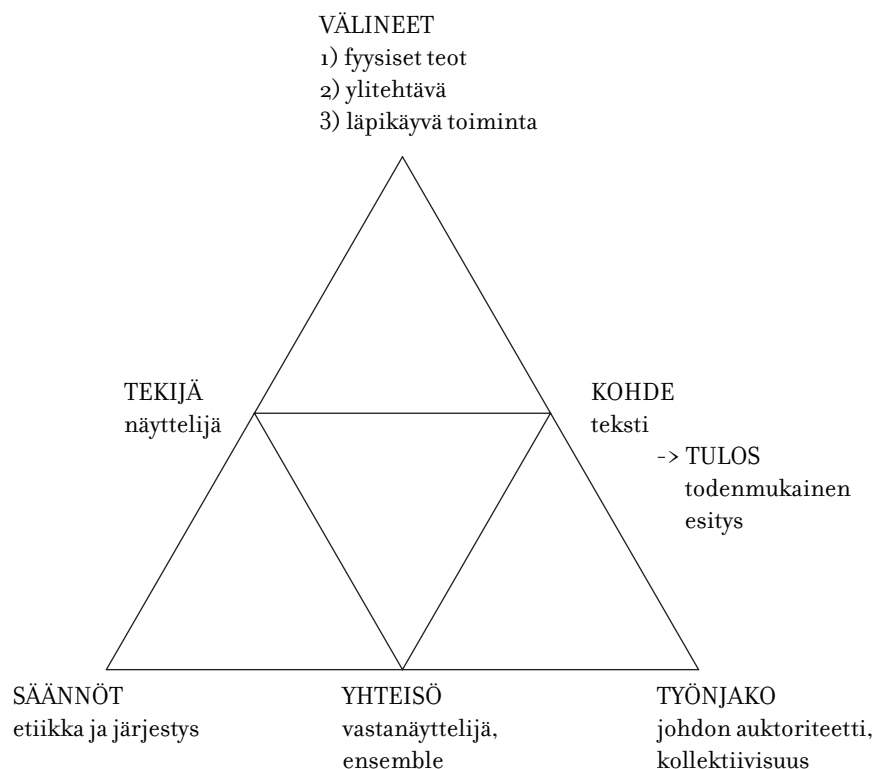
135. Engeström/ Kallinen 1990 s. 245.

136. Stanislavski 1968 s. 249–267 vrt. Stanislavski 1970 s. 268–280. Ehkä paras lähikielillä saatavilla oleva kokoelma tästä tematiikasta on Stanislavskij 1986, jonka alaotsikkokin on *Om skådespelarnas arbetsmoral och teknik*.

terin työnjaon yhteydessä Stanislavski käsittelee lähinnä sen johdon oikeata auktoriteettia ja työn kollektiivista luonnetta.¹³⁷

Näin syntyy seuraava kuvio, joka tiivistää Stanislavskin teatteriteorian keskeiset puolet sen kehityksen viime vaiheessa¹³⁸:

Stanislavskin järjestelmän malli teatterin toiminnasta (lähde Engeström/Kallinen 1990 s. 247.)



Tästä kuviosta voinee todeta, että se ei esitä vain Stanislavskin teorian lähtökohtia, vaan mallin, jolla on ollut huomattava vaikutus yleensä länsimaisessa teatterissa 1900-luvulla (mutatis mutandis sen voisi soveltaa esimerkiksi Meyerholdin, Copeaun, Vahtangovin, Artaud'n tai Brechtin näkemyksiin). Sellaisena se on myös malli, joka on dynaamisessa liikkeessä. Saa-daksemme otteen tästä dynamiikasta on meidän löydettävä ongelmat ja ristiriidat, jotka siihen sisältyvät.

¹³⁷. Stanislavski 1968 s. 254-259.

¹³⁸. Engeström/ Kallinen 1990 s. 247. Tätä kehittyntä mallia on erittäin kiinnostava verrata Wilho Ilmarin omiin sovelluksiin Stanislavskista 1943-63. Palaan asiaan sekä *Wilho Ilmarin koulu-* että *Päätelmät*-osassa.

Tulkitsimme (käyttäen esimerkkeinä Stanislavskin viimeisiä, mutta monenlaisten vaikeuksien kautta valmistuneita ohjauksia, joissa Mihail Bulgakov oli dramaturgina mukana¹³⁹), että Stanislavskin järjestelmällä oli vaikeuksia kiinnittyä oman aikansa maailmaan, varsinkin 1930-luvun Neuvostoliitossa. Stanislavski näki teatterityön kohteen tekstissä, ei maailmassa ja yleisössä tämän maailman osana. Hän varoitti näyttelijöitä vaaroista luoda suoria kontakteja yleisöön. Maailma sai tulla teatteriin vain epäsuorasti tekstin ja näyttelijöiden kokemuksen kautta. Tässä yhdyimme Joachim Fiebachin esittämään kritiikkiin: ”Tuotteet, kuten kirjallisuus esitetään lopulta vain jonain yleisenä, itseriittoisena, jonakin, johon ei saa eikä voi puuttua.”¹⁴⁰

Näimme, että Stanislavskin järjestelmän hallitsevaa sisäistä ristiriitaa voi luonnehtia kahdella eri aspektilla:

Ensinnäkin on ristiriita *totuuteen pyrkimisen* ja sen välillä että *ulkomaailma* (yleisön mukaanluokien) *suljettiin pois* teatterin välittömästä kokemuspiiristä. Toisin sanoen, toiminnan *aiottu lopputulos* ja sen *määriteltävä kohde* ovat ristiriidassa keskenään. Vaikka Stanislavski saavutti ulkoisen uskottavuuden erillisissä esityksissä, hän ei saavuttanut täyttä sisäistä uskottavuutta toiminnan kokonaisuudessa.¹⁴¹

Stanislavskin viime vuosien työtä kuvaavista teksteistä löytyy kuitenkin kohtia, jotka osoittivat Stanislavskin olleen tietoinen näistä ongelmista, kun hän pohti teatterin ’yli-yli-tehtävää’, mitä ei kuitenkaan ehtinyt työstää pidemmälle.¹⁴²

Ristiriidan toisen aspektin muodosti:

...Stanislavskin vaatimus näyttölemisen *luovuudesta*, ja tiukka *pitäytyminen* näytelmäkirjailijan *jo annettuun tekstiin*. Tässä on puolestaan jännite *toivotun tekijän* (näyttelijä luojana) ja *määritellyn kohteen* (teksti annettuna) välillä. [...]

Kuten yllä mainittiin, Stanislavski itse rikkoi tämän pitäytymisen silloin, kun ei pitänyt jotain aikalaistekstiä riittävän ’klassisena’.¹⁴³ Mutta tämä ei ollut vapauttava tapahtuma hänen näyttelijöilleen, pikemminkin päinvastoin. Toisaalta Stanislavskin käytännöllinen edistyminen fyysisten tekojen teorian parissa johti kokeiluihin, jotka avasivat näkymiä ekspansiivisen ratkaisun suuntaan.¹⁴⁴

139. Ks. Engeström/ Kallinen 1990 s. 247–248. Juuri näistä vaikeuksista kertoo satiirisesti Bulgakovin *Teatteriromaani* (kirj. 1936–37, julk. 1966, suom. 1971). Bulgakov oli MTT:n dramaturgi 1930–36, mutta jo 1926 hänen *Valkokaarti*-romaaninsa pohjalta sovitettu *Turbinien päivät* oli tullut siellä ensi-iltaan. Ks. myös Smeliansky 1993, joka on perusteellinen selvitys Bulgakovin kohtaloista MTT:ssa ja Curtis 1994, joka perustuu Bulgakovin kirjeisiin ja päiväkirjoihin, joiden merkinnöistä osa on hänen vaimonsa.

140. Fiebach 1975 s. 280. Fiebach jatkoi: ”Kuten näyttämön ja yleisön välisessä suhteessa (neljäs seinä) ei ole määriteltäviä käytännöllisiä – kouriintuntuvasti prosessinomaista, muuttuvaa – vuorovaikutusta, vaan erilläänolo, tasapaino, ikään kuin elementtien ja voimien ’erottelu’. Olennaisia puolia porvarillisesta, erityisesti 19. vuosisadan, teatterista näkyy yhä läpi vuosisatamme kolmannen vuosikymmenen teorian.” (suomennos TK/YK) Ks. laajemmin ibid s. 262–280.

141. Engeström/ Kallinen 1990 s. 248.

142. Esim. Toporkov 1984 s. 69.

143. Toisaalta Stanislavski kamppaili tässä ongelman kanssa, joka lienee tuttu kaikille teatterintekijöille: klassikkonäytelmät ovat usein niin taitavasti kirjoitettuja, että niitä on paha mennä muuttamaan, sen sijaan ensi kertaa näyttämölle tehtävät tekstit kokevat usein suuria muutoksia harjoitusprosessin aikana.

144. Engeström/ Kallinen 1990 s. 249.

Tässä voinee alustavasti todeta, että Suomessa nuorten 1960-lukulaisten teatterintekijöiden kritiikki Stanislavskia kohtaan, jonka näkemykset olivat olleet Wilho Ilmarin soveltamina opetuksen ydin Suomen Teatterikoulussa kaksikymmentä vuotta ja vastaavasti innostus Brehtiin, ei perustunut aina kovin syvälliseen tietoon näistä auktoriteeteista, mutta sen lähtökohdat olivat samansuuntaisia: 1) fyysinen toiminta lähtökohdaksi¹⁴⁵ 2) teksti ei saa määrätä kaikkea, se ei ole koko teatterityön ainoa lähtökohta, vaan vain yksi osatekijä, jonka myös tulee olla ”muokkauksen” kohteena ja 3) teatterilla oli oltava ”yli-ylitehtävä”, joka ylittää hermeettisen ”teatterin maailman”.

Stanislavski, Leontjev, Kurtén¹⁴⁶

Martin Kurtén on se teatterialan ammattilainen, joka on Suomessa, ja ilmeisesti myös kansainvälisesti, kehittänyt pisimmälle Stanislavskin ja Leontjevin teorioiden väliset analogiat. Kurtén on tuonut käännöksissään ruotsin- ja suomenkieliin useita tarkennuksia Stanislavskin termistöön. Samalla hän pystynyt konkretisoimaan tämän käyttämää käsitteistöä tavalla, joka on ymmärrettävää nykypäivän näyttelijöille. Tästä on hyvä esimerkki sanan *eläytyminen* korvaaminen käsitteellä *kokeminen*, joka on tarkempi käännös venäjänkielisisestä alkuperäis-termistä ja rinnastuu paremmin myös kansainväliseen nykykäytäntöön. Tässäkin tutkimuksessa on jo Stanislavskia käsiteltäessä käytetty sanontoja ”sulautua rooliin” ja ”tulla yhdeksi” sen kanssa. Kurtén on havainnollistanut tätä seuraavasti:

Uppfattningarna om den del av skådespelarens arbete som kallas att förenas med rollen, sammansmälta med den, har lett till många missförstånd och fördomar. Man har myntat begreppet 'den totala indentifikationen' och menat att det skulle vara det ideala målet för den upplevande skådespelarkonsten så som den utvecklades hos Stanislavskij. Missförstånden gick så långt att en generation skådespelarelever i mitten av detta sekel fick höra att de inte kan bli goda skådespelare om de inte verkligen tror att de är rollen och inte sig själva! Till detta kan bara sägas att den som tror att han är någon annan än sig själv ofta har behov av vård på mentalsjukhus. Det kan ej vara målet för skådespelarkonsten. Att förenas med sin roll måste betyda något annat. Lev Tolstoj använder begreppet i sin berättelse om Hadzjij-Murat... 'och Nazarovs sinne fylldes av levnadslust och kraft, där han, förenad till ett med sin godlynta, starka häst, flög fram över den jämna vägen...' Denna liknelse finner jag fullt tillämplar på föreningen med rollen inom skådespelarkonsten. Att en skådespelare kan bli ett med sin roll precis som en körkarl eller ryttare kan bli ett med sin häst, en förare med sin bil berättar vad det är fråga om och avmystifierar processen.¹⁴⁷

145. Tässä oli kaksi puolta: toisaalta vastustettiin liikaa henkisyttä (syvähenkistä elämää) ja turhaa psykologisointia, toisaalta haluttiin käytännössä fyysistä ilmaisua, mikä alkoi jo 1950-lopulla kiinnostuksena *commedia dell'arte*n ja moderniin tanssiin ja ilmeni 60-luvun alkupuolella jopa happeningeissä; jatkossa tulivat tanssi, akrobatia, miimi, musiikki ja laulu mukaan osallistuvaan ohjelmistoon, joka suuntautui estraditaiteen tapaan suoraan yleisölle.

146. Martin Kurtén (synt. 1935), lääketiet. lis., näyttelijä, teatteripedagogi, TeaK:n ruotsinkielisen laitoksen näyttelijäntöyön prof. 1990–94, useiden Stanislavskin tekstien ja tätä tulkitsevien teosten kääntäjä ruotsiksi ja suomeksi. Kurtén on käyttänyt sovelluksia Stanislavskin ja Leontjevin yhtymäkohdista opetuksessaan TeaK:n lisäksi myös Malmön teatterikorkeakoulussa ja esitellyt niitä parissa kansainvälisessä konferenssissa. Ks. Kurtén 1988a ja 1995.

147. Kurtén 1994.

Virkaanastujaisluennossaan 1990 toi Kurtén esille yhtymäkohtia Stanislavskin ja Leontjevin välillä. Valaistakseen Stanislavskin käsitteitä ”ylitehtävä” ja ”läpikäyvä toiminta” hän kääntyi Leontjevin puoleen. Hän selvitti lyhyesti fyysisten tekojen metodin syntyä ja näyttelijän työn psykofyysistä luonnetta tältä pohjalta. Monille näyttelijöille on ollut vaikeaa hyväksyä tämä ajattelutavan muutos, koska ”sisäisestä ulkoiseen” -ajattelutapa on perinteinen. Leontjev on kuitenkin tulkinnut asian päinvastoin teoksessaan *Toiminta, tietoisuus, persoonallisuus*, johon Kurtén useimmin viittaa.¹⁴⁸ Kurtén kirjoitti:

Den huvudtes som Leontjev motiverar i sin framställning är, att man genom att införa kategorin ’föremålsmässig verksamhet’ i psykologin på ett fruktbart sätt kan komplettera den otillräckliga, tvådelade behavioristiska formeln $S > R$ (stimulus ger upphov till reaktion) med en tredelad formel, där den föremålsmässiga verksamheten skulle fungera som ett mellersta led. Leontjev framhåller här att det är fråga om just *verksamhet* (som utgår från att tillfredställa viktiga behov) och inte beteende eller nervmässiga fysiologiska processer som endast finns till för att realisera verksamheten. Varje verksamhet utgår alltså från ett behov, som människan strävar att tillfredställa. Det som skiljer olika verksamheter åt är det föremål, objekt, de inriktar sig på. Detta föremål för verksamheten utgör, enligt Leontjev, verksamhetens verkliga *motiv*.

Människan förklarar sina verksamheter genom *handlingar*. Leontjev definierar en handling som ’en process som är underordnad föreställningen om det resultat som skall uppnås, dvs en process som är underordnad ett medvetet mål. Sålunda har vi hos Leontjev begreppsparen ’motiv-verksamhet’ och ’mål-handling’, vilka hos Stanislavskij motsvaras av ’överuppgift-genomgående handling’ och ’uppgift-handling’. Överuppgift hos Stanislavskij är alltså detsamma som motiv hos Leontjev och genomgående handling detsamma som verksamhet. Detta ger en lättfattlig innebörd åt dessa två grundläggande begrepp hos Stanislavskij, vilka han framhöll som förutsättningen för en god teaterkonst.¹⁴⁹

Kurtén jatkoi Leontjevia seuraten, että subjekti ei keksi tai aseta tavoitteita satunnaisesti, vaan ne määräytyvät objektiivisissa olosuhteissa – tai niin kuin Stanislavski sanoo ”anne-tuissa olosuhteissa”. Sen sijaan tavoitteen valitseminen ja tiedostaminen ei ole automaattinen, hetkellinen tapahtuma, vaan melko pitkälinen prosessi, joka perustuu *tavoitteiden hyväksymiseen toiminnan kautta*. Yksilö ”ei voi määritellä toimimisensa *tavoitetta* ennenkuin hän on toiminut”, huomauttaa Hegel.¹⁵⁰ ”Leontjev formulerar här en psykologisk-vetenskaplig grund för hela den fysiska handlingens metod¹⁵¹ eller ’metoden att analysera pjäsen genom handling’ eller ’improvisationsmetoden’ som den också kallas i sin senare utvecklade form”, kiteyttää puolestaan Kurtén.¹⁵²

148. On kiinnostavaa, että tämä Leontjevin teos, jonka hän julkaisi vain vähän ennen kuolemaansa, ilmestyi venäjäksi 1975 ja suomeksi jo 1977; englanniksi se ilmestyi 1978 ja ruotsiksi vasta 1986. Sen sijaan Leontjevin pääteos *Psykyken kehityksen ongelmia* (saks. *Probleme der Entwicklung des Psychischen*, 1973, engl. *Problems of the development of the mind*, 1981) ei ole ilmestynyt suomeksi.

149. Kurtén 1992 s. 190–191.

150. Leontjev 1977 s. 95.

151. Haastattelussa (24.2.1998) Kurtén huomautti, että oikea ruotsikielinen muoto tässä olisi *de fysiska handlingarnas metod* eli fyysisten tekojen metodi.

152. Kurtén 1992 s. 191.

Muissa yhteyksissä Kurtén on kehittänyt Stanislavskin ja Leontjevin teorioiden analogioita vielä pidemmälle. Ensimmäisen kerran hän toi ajatuksensa julki kansainvälisellä foorumilla Pariisissa 1988, laajassa Stanislavski-symposiumissa. Tässä yhteydessä Kurtén toi esille tekemänsä nelivaiheisen vertailun Stanislavskin ja Leontjevin välillä. Linaaan tähän Kurténin taulukon, koska se on toistaiseksi suomalaisen teatteripedagogian piirissä, ja todennäköisesti myös kansainvälisesti, pisimmälle kehitetty teoreettinen malli toiminnan teorian taustalla olevan psykologian ja Stanislavskiin nojaavan modernin näyttelijäntyön yhteyksistä¹⁵³.

A.N. Leontjev, K.S. Stanislavski. Toimintahierarkian vertailu. Martin Kurtén 1988:

<i>L</i>	<i>Elämän päämäärä žiznennaja cel'</i>	<i>Tärkein motiivi qlaunjy motiv</i>
<i>S</i>	<i>Korkein läpikäyvä toiminta sverh-skvoznoe dejstvie</i>	<i>Yli-ylitehtävä sverh-sverh-zadača</i>
<i>L</i>	<i>Toiminta dejatel 'nost'</i>	<i>Motiivi motiv</i>
<i>S</i>	<i>Läpikäyvä toiminta skvoznoe dejstvie</i>	<i>Yli-tehtävä sverh-zadača</i>
<i>L</i>	<i>Teko dejstuie</i>	<i>Tavoite cel'</i>
<i>S</i>	<i>Teko dejstuie</i>	<i>Tehtävä zadača</i>
<i>L</i>	<i>Operaatio operacija</i>	<i>Ehdot uslovija</i>
<i>S</i>	<i>Keinot, ilmauksen vivahteet, ilmaus, sopeutumiset prisposoblenija</i>	<i>Annetut olosuhteet predlagaemye obstajatelstva</i>

Lopuksi

Tämän tutkimuksen teoreettinen lähtökohta, johon palataan erikoisesti *Päätelmät*-jaksossa, on toiminnan teoria. Myös suomalaisen teatterikoulutuksen historiallisen kuvauksen

¹⁵³. Englanniksi taulukko on tekstissä Kurtén 1995 s. 108.

edetessä viittaa toiminnan teorian piirissä käytettyyn käsitteistöön usein. Olen tässä pyrkinyt osoittamaan toiminnan teorian ja länsimaisen teatteritradition ja sen piirissä 1900-luvulla kehittyneen modernin teatteripedagogian strategisia yhteyksiä. Näiden yhteyksien risteysasemalla kohoaa Stanislavskin hahmo.

Se on tämän tutkimuksen kannalta onnellista ja valintani perussyitä, koska Suomen Teatterikoulun opetus, jonka strategioita pyrin kartoittamaan, rakentui kaksikymmentä vuotta, koko Wilho Ilmarin rehtoriajan (1943–63) Stanislavskin näkemysten varaan. Stanislavskin hallitseva vaikutus kattaa siis ajallisesti kaksi kolmasosaa tämän tutkimuksen kohteesta, eikä se vuonna 1963, Ilmarin vihdoin jättäessä Teatterikoulun suinkaan hetkessä päättynyt, vaan jatkoi olemassaoloaan osana opetusta ainakin vuoteen 1968 asti, ja myöhemminkin. Historiallisen kuvauksen aloitan siis Wilho Ilmarin koulusta ja sen taustoista.

III

Wilho Ilmarin koulu

Kehityksestä ennen Suomen Teatterikoulua

Johdannoksi

Tässä tutkimuksessa tarkoitan teatterikoulutuksella koulutusta, joka tuottaa tekijöitä ammatteatteriin, alunperin Suomessa kuten muuallakin vain näyttelijöitä, jotka harjoittavat taidettaan työkseen, palkkaa vasten.¹⁵⁴ Suomenkielinen ammatteatteri on nuorta ja teatterikoulutuksen perinteet lyhyet. Tutkimukseni kohdejakson päättyessä 1970-luvun alussa ne olivat käytännössä noin sadan vuoden ikäisiä, julkista keskustelua niistä oli maassa käyty parikolmekymmentä vuotta pidempään.¹⁵⁵

Nuoresta iästään huolimatta on suomenkielinen teatteri esiintynyt tietoisena perinteistään; teatterikoulutus sen sijaan ei. Teatterin perinteet liittyivät pitkään sen syntyvaiheen sosiaaliseen tilaukseen, fennomaanien, ”suomenkiihkoisten” kamppailuun suomen kielen oikeuksien puolesta. Oli osoitettava myös teatterin avulla sen kelpoisuus muiden kulttuuri-kielten joukossa; teatterikoulutushankkeet olivat tälle tavoitteelle alisteisia.¹⁵⁶

Kielenviljelyn lisäksi kuormitettiin fennomaanien taholta teatteria myös muilla sivistystehtävillä, sekä moraalisilla ja poliittisilla velvotteilla. Näin teki jo liikkeen kantahahmo Johan Vilhelm Snellman (1806–81), joka seurasi suomenkielisiä teatteripyrintöjä, myöhemmin erikoisesti oopperaa, ja antoi niille eri vaiheissa tukensa.¹⁵⁷ Näin tekivät myös Snellmanin seuraajat ja suomalaisen puolueen johtomiehet kuten Yrjö Koskinen (1830–1903), jonka tuki oli ratkaiseva Suomalaisen Teatterin syntyessä.

154. Viime vuosikymmeninä ovat draamapedagogiikka, teatteri-ilmaisun opetus laajemmin ymmärrettynä, teatterikisat jne. levinneet myös Suomeen. Tässä keskityn teatterikoulutukseen, joka tähtää päätoimisiin teatteriammatteihin, joilla hankitaan elanto kuten asia Suomen Teatterikoulussa ja sen korkeakouluosastossa tutkimuskaudella nähtiin.

155. Keskusteluja suomalaisesta, alunperin kaksikielisestä, ammatteatterista käytiin 1840-luvulta lähtien, 50-luku oli innoittuneen harrastajatoiminnan aikaa, jolloin aloitettiin jo rahan keruu teatterikoulua varten ja 60-luvulla päästiin käytännön yritelmiin. Niitä olivat Oscar Toppeliuksen vetämä teatterikoulu 1866–69 ja 10.5.1869 pidetty Kiven *Lean* kantaesitys, jossa Charlotte Raa esitti nimiosan suomeksi, vaikkei kieltä osannutkaan. Sitä pidetään suomenkielisen ammatteatterin syntyhetkenä. Esitys siivitti Suomalaisen Seuran perustamista, jonka draamaosastosta kehittyi Suomalainen Teatteri vuoden 1872 kuluessa.

156. Suomalaisuusliikkeen historiasta ks. Tommilla (päätoim.): *Herää Suomi* (1989), jossa teatteri on kuitenkin niukasti esillä (s. 104, 365–371, 392–393, 416). Suomalaisen puolueen synnyn ja joukkorajautumisen läpimurron kuvaus on Liikasen *Fennomania ja kansa* (1995); siinäkin Suomalaisen Teatterin synnyn taustalla ollut Suomalainen Seura vain ohimennen mainitaan (s. 113); ks. seurasta laajemmin Aspelin-Haapkyli I 1906 s. 125–192.

157. Ks. Aspelin-Haapkyli 1906–07 I–II, Hirn 1949, molemmat passim ja Tiusanen 1969 s. 104–106. Saarenheimon 1924 mukaan taustalla oli myös se, että Snellman Hegelin estetiikan mukaan piti draama runouden korkeimpana muotona (s. 13). Hegelin kanssa samaan suuntaan vaikuttivat Schillerin käsitykset ”näyttämöstä moraalisenä hoitolaitoksena” (*Die Schaubühne als eine moralische Anstalt*, 1784), mitä Suomen lehdissä siteerattiin usein 1840-luvulta 1880-luvulle. Ks. Hirn 1949 s. 110–111 ja Niemi 1980 s. 333.

Tässä tutkimuksessa rajoitunkin teatterimme suomenkielisen ammattiteatterin koulutuspyrkimyksiin, koska Suomen Teatterikoulu oli koko tutkimuskauden yksikielinen koulu. Sitä perustettaessa olivat 1920–30-lukujen kärjekkäät kieliriidat vielä lähimenneisyyttä, ja ruotsinkielinen teatterikoulutus oli eriytynyt omaksi alueekseen, mikä juonsi osin juurensa jo fennomaanien ja svekomaanien (johtajana Axel Freudenthal 1836–1911) ajoilta.¹⁵⁸

Ammattiteatteri väestön suurta suomenkielistä enemmistöä varten oli Suomalaisen Teatterin (1872–1902) varsinaisen perustajan Kaarlo Bergbomin (1843–1906) ja muiden teatterifennomaanien julkilausuttu tavoite teatterin syntyessä.¹⁵⁹ Tietenkin se oli myös agitaatiota ja propagandaa, jota koetettiin kuitenkin toteuttaa alkuvaiheessa erikoisesti teatterin puheosaston kiertuetoiminnan puitteissa, mikä oli harjoittajilleen rankkaa työtä.¹⁶⁰ Näyttelijäkoulutus jäi teatterin toiminnan aikana vanhempien näyttelijöiden yksityisen opettamisen ja ulkomaisten opintojen varaan, vaikka muustakin aluksi haaveiltiin. Käytännössä jouduttiin tyytymään ns. oppilasnäyttelijöihin, joille teatteri kustansi yksityisopetusta lausunnassa, plastiikassa ja roolianalysissa.

Laajemmin alkoi kansanteatteri-ihanne toteutua Suomessa vuosisadan vaihteessa, kun nuorisoseurojen ja työväen näyttämöiden toiminta sai kansalliset mittasuhteet; ekspansio kiihtyi vuosina 1905–17. Melko tarkkaan samat vuodet pyrki näyttelijäkoulutuksesta huolehtimaan ensimmäinen pidempiaikainen suomenkielinen yritys eli Kansallisteatterin oppilaskoulu (1904–18). Sen suorittivat esimerkiksi Wilho Ilmari ja Jalmari Rinne, tämän tutkimuksen kohdeajan kaksi keskeistä teatterikoulutusvaikuttajaa. Radikaalisti laajentunut teatteritoiminta autonomian ajan lopulla tuotti Helsingin lisäksi pari muutakin teatterikouluyritelmää (Viipuri, Turku), mutta ne jäivät väliaikaisiksi.¹⁶¹

Vuoden 1918 tapahtumien jälkeen suomalaisen teatterin kansanomaisuus ei suinkaan kadonnut, vaan jopa korostui paradoksaalisesti kansan kahtiajakautumisen kautta: monilla paikkakunnilla oli kaksi kilpailevaa näyttämöä, porvarillinen ja työväen, ja niiden toimipisteet, usein suojeluskunta- ja työväentalot, olivat monipuolisen kulttuuritoiminnan ja politiikan tekemisen keskuksia. Tässä tilanteessa näyttelijäkoulutuksesta huolehti pääosin yksityinen ja puolueeton Suomen Näyttämöopisto (1920–40), joka ehti kouluttaa kymmenen kaksivuotista näyttelijäkurssia.

158. Kotimaisen teatterikielipolitiikan alakohdaksi muodostui suomenruotsin asema suhteessa riikinruotsiin, mikä hallitsi näyttämöitä Suomessakin 1900-luvun alkuun asti ja hidasti ruotsinkielisen teatterikoulutuksen vakiintumista maassamme. Ollikainen 1995a kirjoittaa kielen kolonisatiosta (s. 6–8); termin hän on lainannut Fredrik Cygnaeukselta, kotimaisen teatterikoulun innokkaalta puuhamieheltä (s. 12–14). Ks. myös Hirn 1949 passim. Lyhytaikaisia ruotsinkielisiä teatterikouluyritelmiä Suomessa oli kuitenkin useampia 1800-luvun lopulla ja vuosisadan vaihteessa ennen koulutuksen vakiintumista Svenska Teaternin yhteyteen 1910 lähtien. Ks. Ollikainen (s.a.).

159. Ks. Kauppinen (toim.) 1960. Se sisältää Bergbomin ohjelmakirjoitukset vuodelta 1872. 1870-luvun valtiopäivien teatterikeskustelujen sisällöstä ja eri säätyjen näkemyksistä, joista talonpoikaissäätö tuki selkeimmin suomenkielistä ammattiteatteria ks. Rossi 1997. Vanhempaa tutkimusta asiasta edustavat Aspelin-Haapkylä I 1906 s. 242–281, Hirn 1949 s. 263–394 ja Tiisanen 1969 s. 82–95.

160. Ks. Aspelin-Haapkylä II 1907 passim ja Tiisanen 1969 s. 96–104.

161. Ks. Veistäjä 1957 s. 97–98 ja Ollikainen (s.a.).

Opinahjojen saatto

Viime sotien aikana toimintansa aloittanut Suomen Teatterikoulu (1943-79) ei syntynyt siis tyhjästä, vaan monenlaisten kokeilujen, etsintöjen ja käytäntöjen seuraamuksena. Fennomaanien teatteriprojektin vasta hahmottuessa virisi jo 1850-luvun lopulla halu perustaa kaksikielinen teatterikoulu, jonka tavoitteena olisi kotimaisen ammattiteatterin luominen. Hanke varten kerättiin rahaa muun muassa ylioppilaiden harrastajaesityksillä, joita fennomaanien johtomiehet Snellmania myöten kävivät seuraamassa.¹⁶²

Anneli Ollikainen on korostanut Fredrik Cygnaeuksen (1807-81) merkitystä Oscar Toppeliuksen teatterikouluyrityksen (1866-69) taustahahmona, jolla oli aktiviteettia moneneen suuntaan.¹⁶³ Juuri hänen vaikutuspiiristään nousivat ne ylioppilaat, jotka alkoivat kerätä rahaa teatterikoulua varten. Syksyllä 1862 käynnistettäväksi tarkoitetun koulun opetussuunnitelma julkaistiin Helsingfors Tidningarissa 12.4.1862.¹⁶⁴

Hanke kuitenkin viivästyí ja samalla mutkistui. Kielitaistelu alkoi repiä kansallista liikettä erikoisesti vuoden 1863 kieliasetuksen jälkeen. Vuosikymmenen lopulla, kun koulu viimein pääsi toimimaan pariksi kolmeksi vuodeksi, olivat kielibarrikaadit jo korkeat ja kaksikieliseksi perustettu koulu jäi niiden varjoon, vaille todellista tukijaa. Kouluun hyväksytyistä kahdestatoista oppilaasta vain kolme neljä osasi suomea, joten fennomaanien into laimistui; koulu toimikin Nya Teaterin (nyk. Svenska Teatern i Helsingfors), vihollisen, tiloissa.¹⁶⁵

Vaikka suomalainen ammattiteatteri on iältään nuorta, on ammattitaitoa sen piirissä hankittu monin tavoin ja eri ilmiansuunnista. On huomiota herättävää kuinka paljon suomalaiset näyttämötaiteilijat hankkivat koulutusta ulkomailta ammattimaisen teatteritaiteemme alusta lähtien. Kontaktit olivat hyvin vilkkaita koko autonomian ajan loppupuolen.¹⁶⁶

Toisaalta se on luonnollista: suomalaisen teatterin syntyä edelsi maassamme "kiertue-teatterin vuosisata" (noin 1760-1860), jolloin maassamme harjoitettiin olosuhteisiin näh-

162. Ks. Aspelin-Haapkyllä I 1906 s. 10-11, Kivijärvi 1924 s. 28-29, Kauppinen (toim.) 1960 s. 10 ja Ollikainen 1995a s. 14-15.

163. Ks. Ollikainen 1992 ja 1995a.

164. Ollikaisen 1992 tekemän referaatin mukaan oppiaineet siinä olivat: "Näyttelijäntyö (scenisk framställning) ja siihen valmistava lausunta (deklamation), **miekkailu** (fäktkonst), **tanssi, suomen ja ruotsin kieli**, sekä **laulu** siinä määrin kuin se on tarpeen näytelmissä tavallisiin kuorolauluihin ja kupletteihin. Opetusta täydentää **teatterin ja näytelmäkirjallisuuden historian kurssi**, jolla opastetaan perehtymään draamarunouden mestariteoksiin." (s. 13 ja laajemmin s. 11-20, joilla Ollikainen selostaa myös suunnitelman julkistamisen aiheuttaman ensimmäisen suomalaisen teatterikoulusodan ja s. 21-25, joilla valottuu koulun käytännön toiminta 1866-69.)

165. Ks. Aspelin-Haapkyllä I s. 26-28, Hirn 1949 s. 279-280, Kauppinen (toim.) 1960 s. 11, Tiusanen 1969 s. 81-82 ja Ollikainen 1992 s. 24-25. Koulun toiminnan pikaiseen päättymiseen vaikuttivat luultavasti myös ns. suuret nälkävuodet 1867-68, jolloin n. 100 000 suomalaista kuoli nälkään ja kulkutauteihin. Ks. Kauppinen (toim.) 1960 s. 11 ja Palmgren 1974 s. 42.

166. Vaikutteiden yleislinjoista ks. Aspelin-Haapkyllä I-IV, 1906-10, Tiusanen 1969, von Frenckell 1972 ja Niemi 1980; Ruotsin suuntaan Qvarnström 1946-47 ja Hirn 1949; venäläisistä vaikutteista Byckling 1977, 1984, 1995, 1999; yksittäisten teatterilaisten kansainvälisistä kontakteista ja koulutuksesta saa alustavan kuvan alan ensimmäisestä ammattimatrikkelista *Kotimaisia näyttämötaiteilijoita sanoin ja kuvin/ Inhemska scenkonstnärer i ord och bild* (jatkossa KNTSK 1930).

den melko vilkasta ammattimaista teatteritoimintaa eri kielillä (ruotsi, saksa, ranska, venäjä).¹⁶⁷ Bergbom itse oli ahkera teatterimatkailija ja laajan kierroksen ulkomaisissa teatterikouluissa teki myös Oscar Toppelius ennenkuin oli valmis laatimaan ensimmäisen kotimaisen teatterikoulun opetussuunnitelman.¹⁶⁸

Bergbomin teatteri syntyi mannermaisten esikuvien mukaan, vaikkakin suomen kielen ja suomalaisuuden, sekä valtaan nousemassa olleen kansallisen porvariston, johtavan talonpoikaiston ja niiden piiristä nousseen sivistyneistön asiaa ajaen. Samat peruspyrkimykset ilmevät suomalaisen puolueen harjoittaman kulttuuripolitiikan kaikilla sektoreilla ja se koski myös eri taiteenalojen käynnistyvää koulutusta.¹⁶⁹ Anneli Ollikainen on esittänyt teatterialan koulutusmalleista kiinnostavan kuusivaiheisen vaihtoehtojaottelun, joka perustuu koulutusvaatimusten kehittymiseen: 1) perinteinen mestari/ kisälli-suhde 2) yksityistunnit 3) koululiintuminen kiinteässä teatteriryhmässä 4) teattereiden omat oppilaskoulut 5) itsenäiset teatterikoulut/ korkeakoulut 6) monitaiteiset taidekorkeakoulut/ konservatoriot.¹⁷⁰

Modernin teatterikoulutuksen raja näyttäisi usein kulkevan vaihtoehtojen neljä ja viisi välillä. Teattereiden omat oppilaskoulut kehittyivät alunperin jo hoviteattereiden yhteydessä, aateliston taidetarpeiden tyydytyksen takaamaan.¹⁷¹ Vasta porvariston valtaannousun myötä teatterilaiset lopullisesti palkkalaistuvat vapaiksi työvoimaansa myyviksi taiteilijoiksi laajojen teatterimarkkinoiden kehittyessä. Tällöin myös teatterikoulutus vedettiin näiden markkinoiden tarpeita tyydyttämään.¹⁷²

167. Ks. Tiusanen 1969 s. 50–71, von Frenckell 1972 s. 20–55, Niemi 1980 s. 331–334 ja tuorein ja perusteellisin esitys Hirn 1998.

168. Bergbomin teatterimatkat ulkomaille ovat olleet perinteisesti osa suomalaisen teatterin historiaa; Toppeliuksen osalta on Ollikainen kaivanut esille kiinnostavaa aineistoa, joka valottaa eurooppalaisen teatterikoulutuksen tilaa 1800-luvun puolivälin jälkeen ja sen vaikutuksia Suomeen. Ks. erikoisesti 1995a s. 16–28.

169. Ks. Palmgren 1948, Tuomioski-Leskelä 1977, Tommila (päätoim.) 1989, Huovio 1998, kaikki passim, sekä tiiviisti Alasuutari 1996a s. 216–218 ja 1996b.

170. Ks. perustelut Ollikainen 1995a s. 4–6. Suomessa on kaikkia muita malleja paitsi viimeistä, kuu-detta, kokeiltu käytännössä. Sekin tosin oli esillä Suomen Teatterikoulua suunniteltaessa viime sotien aikana; ja lamakausina säästösyistä myöhemminkin.

171. Toisaalta myös kuudennella eli konservatoriomallilla on ollut muutamissa maissa juurensa abso-luutteisessa monarkiassa (esim. Ranska, Venäjä, Ruotsi).

172. Suomessa ammattiteatterikenttä muodostui käytännössä vasta 1920–30-luvuilla. Se oli kuitenkin kansainvälisesti poikkeuksellinen jakaantuessaan kahteen siipeen sosiaalisten, poliittisten ja aatteellisten erojen mukaan.

Suomen Teatterikoulun perustaminen

1. Ennakointeja

Kolme koulua

”Suomenkielisiä teatterikouluja on ollut kolme”.¹⁷³ Tämä Jalmari Rinteen muistelmiinsa taltioima lause toistui usein teatterin ammattilaisten puheissa ja kirjoituksissa 1940-luvulla, jolloin Suomen Teatterikoulu oli vielä uusi. Näillä kouluilla tarkoitettiin Suomen Kansallisteatterin oppilaskoulua (1904-18), Suomen Näyttämöopistoa (1920-40) ja Suomen Teatterikoulua (1943-79), joka aloitti toimintansa teatterikentän muodostamalta kannatusosakeyhtiöpohjalta viime sotien aikana. Se muuttui ilman katkoksia valtion omistamaksi Teatterikorkeakouluksi vuonna 1979.

Suomen Kansallisteatterin oppilaskoulu

Kansallisen oma oppilaskoulu koetti vastata autonomian ajan loppuvuosien koulutushaasteisiin, jotka tuolloin suuntautuivat vuonna 1902 Suomen Kansallisteatteriksi muuttunutta Suomalaista Teatteria kohtaan. Koulu aloitti 1904 pari vuotta kestäneiden kiistojen seurauksena ja sen toiminta oli usein ongelmallista, osin katkonaista ja harvemmin kiitoksen kohteena. Kuitenkin siellä aloitti ammattitaitonsa muutama merkittävä näyttelijä, jotka itse vaikuttivat myöhemmin pitkään teatterikoulutuksen parissa¹⁷⁴; myös Ida Aalberg teki Kansallisteatterin ohjaajakautenaan (1909-10) mielellään töitä sen oppilaiden kanssa, mikä aiheutti myös paheksuntaa teatterin vanhempien näyttelijöiden keskuudessa.¹⁷⁵

Varsinkin nuorsuomalaisten taholta paineet vanhasuomalaisten johtamaa Kansallista kohtaan olivat kovia kun kamppailtiin vielä itsenäisyyden saavuttamisen keinoista ja samalla teatteri itse oli ajautunut vaikutteiden ristiaallokossa kriisiin.¹⁷⁶ Tärkeällä sijalla nuorsuo-

173. Rinne 1985 s. 268. Tarkkaan ottaen tämä ei pidä paikkaansa, kuten olen todennut: lyhytaikaisia yrityksiä on ollut useampia.

174. Wilho Ilmari (1908-10), Jalmari Rinne (1915-17) ja Joel Rinne (1916-18). Ks. Ilmari 1971 s. 31-35, Jalmari Rinne 1985 s. 52-74 ja Joel Rinne 1967 s. 25-32.

175. Koskimies 1953 sisältää runsaasti viittauksia oppilaskoulun aiheuttamiin ristiriitoihin ja vaikeuksiin, mutta myös menestyksiin. Ks. s. 68, 94-97, 106-107, 128-129, 134-135, 138-139, 153, 166-172, 179, 189-190, 195, 206-207, 284-285, 313-314, 351-352, 371-372. Koskimiehen viimeinen koulutuskommentti koski A. Uexküll-Gyllenbandin keväällä 1917 tekemää tarjousta kouluttaa omalla kustannuksellaan Kansallisteatterille kolme johtaja-ohjaajaa MTT:ssa: ”Sitä paitsi hän voisi sopia Stanislavskin kanssa siitä, että pari Kansallisteatterin näyttelijää vuosittain 1-2 kuukauden ajan voisi opiskella Moskovan taideteatterin koulussa.” (s. 406-407). Vuoden 1918 tapahtumat lopettivat kuitenkin Kansallisen omankin oppilaskoulun.

176. Vuosien 1902-17 kuohuja Kansallisessa on laajimmin käsitellyt Koskimies 1953 ja Bergbomin jälkeisen ajan interregnum-luonnetta myös Tiusanen 1969 s. 162-186.

malaisten vaatimuksissa oli oppilaskoulu, mikä osaltaan vaikutti sen aloitukseen. Suomalaisen näyttelijäntaiteen uudistuspyrkimyksiä vuosisadan vaihteessa tutkineen Leena Virtasen mukaan: ”Vuosisadan alun kiistoissa oli kysymys mitä selkeimmin vanha- ja nuorsuomalaisen ajattelutavan eroista.”¹⁷⁷

Suomen Näyttämöopisto

Kysymykseen miksi Näyttämöopisto lakkautettiin sotien aikana ja sen tilalle perustettiin pian Teatterikoulu, lienee yksiselitteisesti vaikea vastata. Verner Veistjä totesi diplomaattisesti:

Opiston toiminta tyrehtyi sota-ajan levottomuuteen v. 1941, ja kun mahdollisuuksia koulutustyön jatkamiseen jälleen ilmaantui, pidettiin tällä välin perustetun Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliiton piirissä välttämättömänä luoda koko maan teatterielämää palveleva, siihen läheisesti liittyvä, ajanmukainen oppilaitos.¹⁷⁸

Aikalaiskirjoitusten ja muistelmien pohjalta muodostuu Näyttämöopiston toiminnasta ja sen päättymisestä sekä Teatterikoulun perustamisesta kuitenkin värikkäämpi ja ristiriitaisempi kuva, joka tuo esille erilaisia linjauksia suomalaisessa teatterikoulutusajattelussa.

Kirsti Jaantila kirjoitti *Loistava Ella*-kirjassaan:

Lopulta [aviomiehensä] Wilhelmsin kannustamana hän [Ella Eronen] päätti hakeutua Suomen Näyttämöopistoon, silloiseen teatterikouluun. Hän oli jo 27-vuotias [syntynyt 1900]. Koulussa hän ikävystyi perin juurin jo kahdessa viikossa, sillä kiire tuntui kantapäissä. Kahden viikon aikana luettiin pelkästään ’Papin perhettä’. Jokainen luki vuorollaan pari repliikkiä, joita sitten hiottiin ja sitä sai odotella päiväkausia, kunnes kaikki olivat saaneet vuoronsa.¹⁷⁹

Tässä voi olla tulevaan suuren tähteen liittyvää ylisanoilua, mutta samansuuntaista kritiikkiä esiintyy myös muualla. Wilho Ilmari muisteli:

Vanhin poikani Esko halusi näyttelijäksi. En puuttunut hänen valintaansa, en kehottanut enkä kieltänyt. Hän kävi Suomen Näyttämöopiston, joka oli 20-luvun alusta jatkanut näyttelijöiden

177. Virtanen 1990 s. 98, 98-106 ja passim. Nuorsuomalaisen teatterikritiikkiä, jonka harjoittajista tunnetuin oli Eino Leino, käsitteli myös Koskimies 1953 s. 40-42, 56-58, 62-64 ja passim. Hänen kiteytyksensä kuului: ”Leinon arvostelu oli niin haavoittavaa ja suorastaan murhaavaa lähinnä sen takia, että hän ehkä ainona huomattavana kriitikkona kävi suoraan bergbomilaisuuden kimppuun; siihen ei meillä vielä milloinkaan ollut totuttu.” (s. 41-42) Asian toista puolta on korostanut Savutie 1948: ”Leinon aloittama teatterin tuuletus ei jäänyt vaille tuloksia ja se tapahtuu täsmälleen oikeaan aikaan, Bergbomin kauden loiston vähitelleen sammuessa. Vielä neljän vuosikymmenen takaa hänen peloton kritiikkinsä tuntuu ihmeen tuoreelta ja terveeltä. Ongelmat olivat silloin hämmästyttävästi samat kuin tänäkin päivänä, taiteen ikuisia kehitysongelmia, mutta Leinon osoittama psykologinen vaisto ja aito kulttuuritaistelijan asenne niitä ratkoessaan oli pitkälti aikaansa edellä.” (s. 35) Palmgren 1948 (s. 167-176) toi esille tämän kritiikin lajemmat ideologiset kontekstit suurlakon jälkeisessä Suomessa.

178. Veistjä 1950 s. 49.

179. Jaantila 1971 s. 41. Ks. myös Nikula 1998 s. 31-37.

koulutusta Suomen Kansallisteatterin oppilaskoulun muunnettuna laitoksena.

Opetus ei ollut todennäköisesti löytänyt vielä vankkoja uomia, sillä oppilaat tuntuivat olevan kouluun tyytymättömiä. Poikani tuli monesti luokseni ja kysyi enkö voisi tehdä mitään näyttämö-opiston hyväksi.¹⁸⁰

Jalmari Rinteen sisaren poika, Usko Kantola kuvasi opiskeluaan Näyttämöopistossa 1930-luvulla näin:

Työtä ei tehty juuri lainkaan ja oppilaat olivat jo joulun mennessä niin kyllästyneitä, että istuivat suurimman osan aikaansa kahviloissa tekemättä juuri mitään. Ainoa opettaja, jota ihailtiin oli puhetekniikan opettaja Kerttu Särkkäkallio. Hän antoi tavallisesti opetusta kotonaan.¹⁸¹

Toisaalta Rinne toteaa, että opistosta tuli paljon eteviä näyttelijöitä. Tästä lankesi kiitos alkuvaiheessa Katri Rautiolle, joka kuului teatterimme varhaisten tähtien sukupolveen. Hän oli Kansallisteatterin aikoinaan ihailtu näyttelijä ja opiston ensimmäinen johtaja, jolla oli opettajakokemusta jo Kansallisen oppilaskoulun ajoilta. Hänen opetusalojaan olivat lausunta ja plastiikka. Hänen tilalleen tuli kuitenkin jo vuonna 1924 Eero Kilpi, joka Rinteen mukaan ”oli niin hienovarainen, ettei hän koskaan katsonut tehtäväkseen millään lailla kajota opettajien työhön”.

Kaikki meni kuitenkin hyvin niin kauan kun koulun opettajakuntaan kuului teatterin ja kulttuurin monitoimimies, maisteri Jalmari Lahdensuo, joka oli Kilven tavoin suurlakkosukupolven edustaja, mutta myös kansalaissodan valkoinen aktiivi. Hän oli Kansallisteatterin dramaturgi ja apulaisjohtaja 1909–14 ja pääjohtaja 1914–17. Samalla hän oli ollut sen oppilaskoulun opettaja ja johtaja 1909–17. Lahdensuo oli Näyttämöopiston perustajia Raution tavoin ja johtokunnan jäsen vuodesta 1920 lähtien kuolemaansa 1931 saakka. Hän kävi 1921–23 Tampereen Teatterin johtajana, mutta palasi sen jälkeen Helsinkiin ja jatkoi Näyttämöopiston opettajana ”pääaineina näyttämöesitys, näyttämötaiteen teoria ja osaerittely”.¹⁸²

Jalmari Rinteen mukaan Kilpi toimi enemmän hallintoasioissa, joten Lahdensuosta tuli opetuspuolella opiston varsinainen johtaja. Kun Lahdensuo kuoli, kärsi opisto hänen poismenostaan, toteaa Rinne, joka itse oli ollut Lahdensuon opissa jo Kansallisen oppilaskoulussa.¹⁸³ ”Nuorisio ja opettaminen olivat Lahdensuon sydäntä lähellä aina. Hän vastasi itse monista aineista. Näyttelijäntyöstä, fonetiikasta (Vihtori Peltosen mukaan) sekä teatterihistoriasta.”¹⁸⁴

Myös Kansallisteatterin apulaisjohtaja Pekka Alpo oli Näyttämöopiston roolianalyysin ja näyttämöharjoitusten opettaja 1920–29 ja on saanut kiitosta työstään. 1930–40-luvuilla hän keskittyi töihinsä Kansallisteatterissa. Vilho Siivola, joka oli opiston oppilas vasta jo melko

180. Ilmari 1971 s. 111. Esko kaatui talvisodassa ja ryhtyessään kehittämään suomalaista teatterikoulutusta Ilmari katsoi maksavansa kunniavelkaa myös pojalleen.

181. Rinne 1985 s. 268. Särkkä-Kallio jatkoi opetustyötään myös Teatterikoulussa sen alkuaikoina ja ilmeisesti tämä arvostus näkyi vielä silloinkin siinä, että hän sai hieman muita opettajia parempaa palkkaa.

182. KNTSK 1930 s. 156.

183. Rinne 1985 s. 268.

184. Ibid s. 60.

kokeneena näyttelijänä 1934–36, totesi muistelmissaan sovittelvasti:

Puhetekniikkaa koulussa opetti Kerttu Särkkä-Kallio, erinomainen opettaja. Näytelmätekstejä harjoitti Hugo Hytönen ja muina opettajina olivat Jaakko Korhonen ja Hilja Jorma. Opettajat olivat persoonallisuuksia, mutta kouluna Näyttämöopisto oli melko hajanainen. Kukin opettaja vaikutti omalla ominaispainollaan, mutta kokonaisajatus koulutuksessa ei ollut. En silti ka-
tunut menoani Esplanadilla tuolloin toimineeseen kouluun.¹⁸⁵

Näiden sinänsä satunnaisten esimerkkien valossa näyttää siltä, että Suomen Näyttämöopisto oli voimissaan pitkin 1920-lukua, joka muutenkin oli suomalaisessa teatterissa merkittä-
vää ja vilkasta aikaa, jolloin koko teatterikenttä ja sen tarpeet rajusti laajenivat. Vaikeuksia kasautui pula- ja lapualaisvuosien aikana 1929–32 koko teatterielämälle ja Näyttämöopisto näyttää saaneen oman osansa; henkilöhistoriat täydentävät tätä kuvaa. 1930-luvun lopulla yleisen taloudellisen ja poliittisen elpymisen myötä elpyi myös teatterielämä ja siihen liit-
tyen keskustelu teatterista ja teatterikoulutuksesta.

Arvi Kivimaan Näyttelijäkorkeakoulu-utopia 1930

Kuitenkin juuri pulavuonna 1930 esitettiin julkisesti ensi kertaa, että Suomeen on saatava teatterikorkeakoulu. Ajatuksen esitti tuon vuoden teatteripäivillä Arvi Kivimaa. Hän oli tuol-
loin vain 26-vuotias kirjailija, toimittaja ja eurooppalainen teatterimatkailija.¹⁸⁶ Kivimaan alustuksen nimi oli *Näyttelijäkorkeakoulu – intiimi teatteri*. Siinä oli useita ajatuskuluja, joilla oli merkitystä suomalaiselle teatterikoulutukselle puoli vuosisataa.

Aluksi Kivimaa totesi, että hän oli luvannut kuulijoilleen esittää ehdotuksen Suomen näyt-
telijäkoulutuksen uudistamisesta. Näyttelijäin alkeiskoulutus tapahtui tuolloin pääasiassa kahta tietä: joko yksityisesti tai Näyttämöopistossa, jota kohtaan Kivimaa esitti joitakin va-
rauksia ja kysyi painokkaasti:

Onko tämä laitos yhtä paljon, tasasuhtaisesti, henkinen opinahjo kuin voimistelullinen liikunta-
kasvatuskoulu, kuten sen tulisi olla? Ja ennenkaikkea: onko nykyisen ajan suunnattomasti muut-
tuneet vaatimukset otettu lukuun koulun opetusohjelmassa vai sitovatko vanhentuneet käsityk-
set sen työtä?¹⁸⁷

Kivimaa arveli, että teatteritaiteelle olisi eduksi, jos näyttelijäin alkeiskoulutus tapahtuisi
lähempänä aktiivista teatterityötä kuin erillisessä laitoksessa oli mahdollista. Hän totesi,
että näyttelijäin jatkokoulutus, näyttelijäin korkeakoulu puuttui Suomesta kokonaan:

185. Siivola 1983 s. 40. ”Koska ei ollut voimakasta johtoa, kukin teki mitä teki. Kun kerran taas oppi-
laat valittivat koulun huonoutta, kysyin eikö opiston johtaja millään lailla puuttunut asiaan. Ei, sa-
noivat oppilaat, silloin tällöin hän huomauttaa, että pitäisi lukukausimaksukin suorittaa.” Jalmari
Rinne 1985 s. 269.

186. Ks. Kivimaa 1929 ja Nieminen 1978 s. 28–54. Kivimaan alustus tuolloin näyttää kuitenkin olleen
enemmän iloisemman ja kansainvälisemmän 1920-luvun päätös kuin ahdaskatseisemman ja kansal-
lisesti rajoittuneemman 30-luvun alkusoitto.

187. Kivimaa 1937 (1930) s. 121.

Ja kuitenkin tavan takaa valitetaan, että meillä on kovin vähän mestarinäyttelijöitä.

Ehdotukseni uudeksi järjestelyksi on tämä: näyttelijöiden alkeiskoulutus siirrettäköön teatterien yhteyteen, Näyttämöopisto muunnettakoon näyttelijäkorkeakouluksi.¹⁸⁸

Kivimaa pyrki myös torjumaan todennäköisiä vastaväitteitä. Teatterinjohtajat ja näyttelijät, jotka toimisivat näyttelijäkokelaiden opettajina, olivat meidän oloissamme suuren työtaakan rasittamia. Heidän teatteripedagoginen toimintansa olisi kenties ylimalkaista, kun Näyttämöopisto oli kuitenkin antanut suunnitelman mukaista opetusta. Silti Kivimaa arveli toiveikkaasti:

Teatterin yhteydessä tapahtuvaa opetusta olisi epäilemättä omiaan suuresti tehostamaan se seikka, että näyttelijäkoulutuksesta tulisi tavallaan kunniakysymys. Kun Helsingissä olisi toiminnassa näyttelijäkorkeakoulu, mihin pääseminen jo sinänsä merkitsisi erästä tunnustusta, olisi tietysti jokaiselle näyttämölle kunnia-asia saada näyttelijäkuntansa jäseniä laitokseen, jonka tehtävänä on kehittää maan lahjakkaimpia näyttelijöitä mestaruutta kohden.¹⁸⁹

Nuoren Kivimaan arvio tuolloisen suomalaisen teatterikentän kehitysvaiheesta oli varmasti turhan toiveikas, mutta hän puolusti kantaansa ponnekkaasti ja vetosi kansanteatterihanteen mukaisesti myös sosiaalisiin argumentteihin:

Sama mahdollisuus lisäkoulutuksen saantiin, mikä nyt on olematon, olisi tarjonna kaikille lahjakkaille näyttelijöille, yhteiskuntaluokasta riippumatta. Viittaaan erikoisesti tähän seikkaan. [...] Näyttelijäkorkeakoulun eräs suuri tehtävä olisikin siinä, että se kokoaisi oppilaita entistä laajemmalta pohjalta. Kaikki väestönosat, joista lahjakkaita näyttämötaiteilijoita on lähtöisin, olisivat uuden korkeakoulun työnantajia.¹⁹⁰

Tässä retoriikassa oli ehkä vetoamista myös Työväen Näyttämöiden Liiton (TNL) suuntaan, jonka edustajat olivat esitelmää kuuntelemassa.¹⁹¹ Kiinnostava, pitkälle eteenpäin viittaava puoli Kivimaan ehdotuksessa oli sen pyrkimys käytännöllisyyteen, jopa epäakateemisuuteen ja kokeellisuuteen, mistä voi vaistota kansainvälisten modernien teatterivirtausten vaikutusta, joka oli suodattunut osittain myös Suomeen vuosisadan ensimmäisellä kolmanneksella.¹⁹²

Tulen pääasiaan. En tarkoita akatemiaa, jonka arvokkuus olisi verenvähyyttä ja viisaus jähmettynyttä teoriaa. Tarkoitän elävää laitosta, joka lisäisi suomalaisen näyttelijäkunnan ammattitaitoa ja syventäisi sen taidetta.

Näyttelijäkorkeakoulu olisi omalla tavallaan teatteri. Sen runkona olisi intiimi teatteri, jonka henkilökunnan muodostaisivat Helsingissä opiskelevat näyttelijät. Luonnollisestikaan tämä teat-

188. Ibid s. 122.

189. Ibid s. 123.

190. Ibid s. 124–125.

191. Tätä tulkintaa tukee se, että TNL:n XIII liittokokouksessa 1952 Kivimaa kertasi juuri tämän osan varhaisesta alustuksestaan yli 20 vuotta aiemmin. Ks. Teatteri 16/1952.

192. Vaikutteita utopiaansa Kivimaa oli saanut saksankielisen teatterin (Berliini, Wien) lisäksi ainakin Pariisista ("Neljän" ryhmä: Dullin, Jouvet, Pitoëff, Baty) ja Moskovasta (Stanislavski, Meyerhold, Vahtangov, Tairov). Ks. Kivimaa 1929 s. 11–68 ja passim. Ks. myös Fridell 1973 ja Orsmaa 1976.

teri ei pitäisi seitsemää julkista näytäntöä viikossa. Sen piirissä harjoiteltaisiin enemmän kuin esiinnyttäisiin. Silti esiinnyttäisiin niin paljon, että uusi intiimi teatteri voisi näyttämönäkin johtain merkittä Helsingin aktiivisessa teatterielämässä. Rohkein modernein ohjelmin, elävänä kirjallisuutena teatterina. Läheisessä yhteistyössä suomalaisen draamakirjallisuuden kanssa.”¹⁹³

Käytännön teatterityön ohella Kivimaa asetti korkeakoulunsa tavoitteeksi vankan henkisen ja fyysisen treenaamisen yhteyden, eräänlaisen *mens sana in corpore sano* -periaatteen, joka hieman vanhahtavista kielikuvistaan huolimatta on varsin moderni:

Näyttelijäkorkeakoulun työohjelmassa olisi siis eräänä keskeisenä piirteenä aktiivinen näyttämötyö, johon sisältyisi sekä puhetekniikkaa, roolianalyysiä ja näyttämötaiteen historia sekä ruumiinkulttuurin kehittäminen suoranaisin voimistelullisin harjoituksin. Näiden ohessa näyttäisi eräiden yliopistoluentojen seuraaminen tarkoituksenmukaiselta. Mikään ei estäisi asettamasta ohjelmaan Yrjö Hirnin hienoja luentoja ja – miekkailua! Sillä jos meillä näyttelijätaiteen yleistäsoa tahdotaan nostaa, on näyttelijäin henkisen sivistyksen laajentamiseen ja syventämiseen kiinnitettävä entistä enemmän huomiota. [...] Mutta kaiken tämän ohella korostan sanaa ruumiinkulttuuri. Näyttelijän väline on kerta kaikkiaan hänen oma ruumiinsa, hän itse. Ei ole mitään loogikkaa siinä, että henkisesti kehittynyt näyttelijä on muodottoman ja ruman ruumiin vanki, huonosti treenattujen tai kokonaan treenaamattomien lihasten kahlehtima.”¹⁹⁴

Lopuksi Kivimaa toi esille ohjaajakoulutuksen silloisen täydellisen puutteen ja sen mahdollisuudet alkaa ja kehittyä näyttelijäkorkeakoulun yhteydessä.

2. Näkemyksiä teatterikoulutuksesta 1937

Teatteri ja näyttelijä

Kivimaan esitelmä julkaistiin hänen tekstiensä kokoelmassa *Teatterivaeltaja* vuonna 1937. Se on kirjan vanhin, mutta myös modernein, parhaiten ajan koetukset kestänyt teksti. 1930-luvun kuluessa Kivimaa alkoi irtaantua tulenkantajat-taustastaan ja vaeltaa kohti saksalaismielistä kansallissosialismia. Se näkyi jo kirjan nimiesseessä, joka kuvasi laajasti ja myönteisesti Hitlerin Saksan teatterielämää.¹⁹⁵

193. Ibid s. 125–126. Tällä ehdotuksella oli selviä yhtymäkohtia 1926 toimimaan alkaneen YT:n perustamisideaan, joka tosin alkoi toteutua paljon myöhemmin, vasta 1950-luvun lopulla, Jaakko Pakkasvirran johtajakaudella, jolloin YT sai ensimmäisenä Suomessa käyttöönsä modernin teatteristudion.

194. Ibid s. 126–127.

195. Pisimmälle Saksan kansallissosialistisen kulttuurielämän ihannoinnissa Kivimaa meni kirjassaan *Eurooppalainen veljeskunta*, Runoilijamatka halki Saksan, joka ilmestyi sodan aikana 1942. Kivimaa kuului tuolloin V.A. Koskenniemen kanssa natsien perustaman Euroopan kulttuuriliiton johtoon. Ks. Kivimaa 1942, Saviniemi 1990 s. 99–117 ja Koskenniemen osuudesta tapahtumiin tuoreimmin Karkama 1999. Hitlerin Saksan rikoksiin Kivimaa näyttää ottaneen julkisesti etäisyyttä viimeistään 1944 keväällä, jolloin sodan lopputulos alkoi jo olla selvä. Ks. Koski 1987 s. 196. Sotien jälkeen Kivimaa linjautui joustavasti uudelleen länsiliittoutuneiden suuntaan ja loi itselleen ja vuodesta 1950 lähtien johtamalleen Kansallisteatterille monipuoliset kansainväliset suhteet, joilla oli merkitystä myös teatterikoulu-

Samana vuonna 1937 ilmestyi toinenkin teos, jossa tärkeällä tavalla pohdittiin teatterikoulutuksen järjestämistä Suomessa.¹⁹⁶ Se oli Eino Salmelaisen ja Ilmari Lahden toimittama kirja *Teatteri ja näyttelijä*, Välähdyksiä Suomen teatterien viimeaikaisesta toiminnasta. Sen luvussa Näyttelijävalinta ja koulutus (s. 104-126) pohtivat koulutuksen kehittämistä Salmelainen itse, Nicken Rönngren, Eero Kilpi, Arvi Kivimaa ja Bertha Lindberg.

Näyttelijävalinta ja näyttelijäproletariaatti

Salmelaisen aiheena oli näyttelijävalinta, jota hän problematisoi kiinnostavasti suomalaisen teatterin erikoispiirteitä huomioiden. Peruskysymyksen hän muotoili näin:

Näyttelijäaineen valitseminen on teatteritoiminnan kaikkein vaikeimpia ja kohtalokkaimpia asioita. Onko uuden näyttelijäpolven muodostaminen jätettävä luontaisen kilpailun, itsestään tapahtuvan karsinnan varaan, vai onko sitä myös ulkopäin ohjattava?¹⁹⁷

Uusien näyttelijäpolvien ja -persoonallisuuksien nousua Salmelainen piti välttämättömänä teatterin kehitykselle, katsoi sen alkuvaiheessa tarvitsevan runsasta tarjontaa ja totesi perustilanteen olevan Suomessa tässä suhteessa hyvän, koska seuranäyttämöt ja pikkuteatterit hoitivat luonnollista valintaa parhaalla mahdollisella tavalla. Ensi askelten ottaminen oli täällä helppoa, mutta vaikeaksi asia käy kun kuljetaan tästä askel eteenpäin.

Runsaudenpulassa on ongelmana se, että pikkumenestyksien jälkeen alalle pyrkii jäämään myös väkeä, jolla ei ole mahdollisuuksia todelliseen etenemiseen taiteellisella urallaan. Salmelainen asettui periaatteellisesti peruskoulutuksen kannalle niitä 1930-luvulla vielä yleisiä näkemyksiä vastaan, että lahjakkuudet eivät tarvitse koulutusta, vaan menestyvät muutenkin.¹⁹⁸

Suomen Näyttämöopistoa kommentoi Salmelainenkin kriittiseen sävyyn, mutta hänen kriittikkinsä kohdistui oppilaisiin, jotka ryhtyvät liian aikaisin kuvittelemaan olevansa taiteilijoita:

Opiston työsuunnitelma on tehty korkeakoulun malliin, so. kukin opettaja antaa opetusta, niin teoreettisella kuin käytännöllisellä puolella, oman ohjelmansa ja harkintansa mukaan. Tällöin tuntuu kuin oppilaiden yleistaso olisi edellytetty korkeammaksi kuin mitä se todellisuudessa on. Vain harvoissa tapauksissa nämä nuoret ihmiset tajuavat opiskelun täyden merkityksen. [...]

tuksen kehitykselle. Ks. Heikkilä (toim.) 1972 s. 244-261, Kivimaa 1972, Nieminen 1978 s. 148-152 ja Forstenberg/ Lund (ed.) 1968 s. 4-7.

196. Sen lisäksi Naamio- ja Työväen Näyttämötaide-lehtien palstoilla käytiin teatterikoulutuskeskustelua 1930-luvun jälkipuolella. Esim. Naamio julkaisi 1938-39 amerikkalaisen V. Stuckeyn 12-osaisen kirjoitussarjan *Del Sarten järjestelmä elehtimisen kehittäjänä näyttämötaiteessa*. Se lienee asian perusteellisin kirjallinen esittely maassamme. Palaan asiaan Teatterikoulun liikuntaopetuksen yhteydessä.

197. Salmelainen/ Lahti (toim.) 1937 s. 105.

198. Näitä näkemyksiä selittävänä perustana oli erikoisesti se, että itsenäiseen Suomeen oli parissa vuosikymmenessä kehittynyt ammattiteatterikenttä, joka oli asukasluvuun nähden kansainvälisesti verrattuna hyvin laaja, ja kenttäväestö vain hyvin pieni osa oli saanut alan peruskoulutuksen.

Todellisuudessa näyttämöopistomme on alkeiskoulu, jollainen välttämättä tarvitaankin. Siksi sen tulisi noudattaa myös kouluohjelmaa, johon oppilaat olisivat lujasti sidotut.¹⁹⁹

Salmelainen päätteli siitä, että opistossa oli aina huomattavasti vähemmän miesoppilaita kuin naisia, vaikka miehistä teattereilla oli suurempi puute, että pyrkijöitä ei ole ollut runsaasti. Tärkeimpänä syynä pyrkijöiden vähyyteen hän piti varojen puutetta niillä, jotka näyttelijöiksi haluaisivat. Sisänpääsyttökinnon pätevyyttä hän epäili.

Näiden ongelmien ratkaisuksi Salmelainen kehitti osin samansuuntaisia ajatuksia kuin Kivimaa aiemmin näyttelijäkorkeakoulua ideoissaan: teattereiden tulisi huolehtia kaikin varhaisimmasta koulutusvaiheesta ja vaikuttaa aktiivisesti siihen ketkä kouluun hakeutuvat ja turvata myös heidän toimeentulonsa opiskeluaikana:

Oppilaat olisi siis näyttämöopistoon otettava todellakin vasta teatterista, asianomaisen teatterin suosituksella eikä ainoastaan oppilaan oman harkinnan ja kuvitelmiensä perusteella. [...] Tällöin oppilaat saisivat koulussa ollessaan vapaasti kaiken, paitsi opetusta myös vaatimattoman asunnon, ruuan ja vaatetuksen. Opetusajan tulisi olla jonkinlainen asevelvollisuus, jolloin oppilaiden olisi opittava myös täydelliseen kurinalaisuuteen, yksinkertaisiin ja säännöllisiin elämäntapoihin.²⁰⁰

Nicken Rönngren (1880–1956) edusti antologiassa suomenruotsalaista teatterikoulutusta.²⁰¹ Hänen puheenvuoronsa päätös oli perusteiltaan samansuuntainen kuin Salmelaisen: se keskittyi osoittamaan teatterialan ammattikoulutuksen tarpeellisuuden päinvastaisista väitteistä huolimatta. Tietty kiivaus, jolla pitkän linjan teatteripedagogi Rönngren puolusti näyttelijäkoulutusta, osoittanee, että myös suomenruotsalaisella puolella asia oli kiistanalainen vielä 1930-luvun lopulla. Hänen retoriikkaansa huipentui kärjistykseen:

On väitetty, että ylläpitämällä ammattikoulua näyttelijöitä varten pieneen maahan syntyy helposti näyttelijäproletariaatti. Tällainen väitys on kauttaaltaan virheellinen. Päinvastoin näyttelijäproletariaatti syntyy, jos teatterit kiinnittävät palvelukseensa henkilöitä, jotka eivät ennen kiinnittämistä ole saaneet monipuolista koulutusta ja siksi eivät kestä kilpailussa myöhemmin elämässä.²⁰²

Näyttämöopiston johtaja Eero Kilpi tyytyi omassa puheenvuorossaan kertaamaan lyhyesti nuoren suomalaisen näyttämöopetuksen vaiheet. Keväällä 1938 olivat opistosta valmistumassa yhdeksännet koko oppikurssin suorittaneet oppilaat (kurssi 1938–40 oli kymmenes ja jäi myös viimeiseksi). Opettajiksi oli pyritty saamaan pätevimmat käytettävissä olevat voimat. Kokemus oli osoittanut, että yleensä naisilla oli suurempi mielenkiinto näyttämöllisiin opettaja-

199. Salmelainen/ Lahti (toim.) 1937 s. 109.

200. Ibid s. 111. Vaikka siis Salmelaisen ratkaisuehdotus oli osin samansuuntainen kuin Kivimaan utopia, niin luonteeltaan se oli hyvin erilainen: akateeminen vapaus oli siitä kaukana ja vertailukohdaksi sopinee paremmin myöhempien aikojen turkkalainen kuri ja askeesi.

201. Hän oli Helsingin Svenska Teaternin johtaja 1919–54, teatterin oppilaskoulun johtaja 1910–54, suullisen esitystaidon opettaja 1908–54 ja sai professorin arvonimen 1947. Facta 2001, osa 14 s. 194.

202. Salmelainen/ Lahti (toim.) 1937 s. 114.

tehtäviin kuin miehillä. Miesnäyttelijät olivat hyvin harvoin lupautuneet opettajiksi.²⁰³ Kilven mukaan alkoi myös filmi tuolloin niellä käytettävissä olevaa työvoimaa. Lopuksi hän totesi ilmeisen realistisesti:

Mitä opetuksen laatuun ja monipuolisuuteen tulee Näyttämöopistossa, riippuu se kokonaan käytettävissä olevista varoista, kutsuttakoon tällaisia oppilaitoksia opistoiksi tai korkeakouluiksi. Opetusjärjestely ei ole mitenkään sidottu niin, ettei sitä voisi muuttaa parhaaksi mahdolliseksi.²⁰⁴

Teatterikorkeakouluhanke ja teatteristudiot

Lyhyessä puheenvuorossaan *Teatterikorkeakoulu – vihdoinkin*, Arvi Kivimaa toisti tiiviisti aikaisempia ehdotuksiaan. Uutta oli ehkä ajan henkeen liittyvä vahva kansallinen korostus. Hän painotti ohjaajakoulutusta, ”regissööripulman ratkaisemista”, ja kokeilevaa studioteatattia korkeakouluhankkeen yhteydessä ja totesi lopuksi: ”Mutta joskus teatterikorkeakouluhanke kuitenkin toteutuu, ja tämänhetkisellet teatterilaitoksellemme olisi kunniaksi, jos se ymmärtäisi etsikkoaikansa.”²⁰⁵

Viimeisen, lyhyen Studio-nimisen puheenvuoron käyttäjä Bertha Lindberg on tämän tutkimuksen kannalta merkittävä henkilö. Hän oli ainoa suomalainen teatterin ammattilainen, joka itse oli ollut Stanislavskin opissa Moskovon Taiteellisen Teatterin studioilla 1917.²⁰⁶ Syntyään viipurilaisena ja Viipurin venäläisen naiskimmnaasin käyneenä Lindberg hallitsi venäjän hyvin. 1920-luvulta 40-luvun alkuun hän oli Stanislavskin näkemysten merkittävin välittäjä Suomessa ja sovelsi näitä näkemyksiä pitkäaikaisessa teatteripedagogin työssään.²⁰⁷

Studio-puheenvuorossaan Lindberg, joka vuotta aikaisemmin oli aloittanut oman studio-työskentelynsä Helsingin Kansanteatterin yhteydessä²⁰⁸, asetti sille vaatimuksia, joita voi rinnastaa Ilmarin linjauksiin, kun tämä alkoi käyttää puheenvuoroja näyttelijäkoulutuksesta 1940-luvun alussa. Teattereiden kiireinen arkirutiini oli johtanut siihen, että tuotteet mark-

203. Naisten merkitystä koulutuksessa on vielä korostanut heidän tuntuva osuutensa ohjaajakunnasta Suomessa: ”Teatterin arkeen on siis kuulunut se, että näyttelijöinä kokoneiden naisohjaajien kautta on siirtynyt paljon näyttelijöiden ammattitaidosta ja ihmiskuvauksen perinteestä eteenpäin.” Paavolainen 1992 s. 49.

204. Salmelainen/ Lahti (toim.) s. 120.

205. Ibid s. 124.

206. Eino Kalima, joka maassamme parhaiten tiedetään venäläisen teatterin tuntijana, Tshehovin kääntäjänä ja ohjaajana ja Stanislavskin hengenheimolaisena (ks. Hyvönen 1986), ei koskaan tähän oppiin aikomuksistaan, jopa sopimuksestaan huolimatta päässyt. Ks. Kalima 1962 s. 320-324.

207. YT:n taiteellisenä johtajana 1926-28, SNo:n näyttämöplastiikan opettajana 1927-39, HKt:n studion ohjaajana 1936-51, STk:n psykologisen elekielen opettajana 1943-46 ja yksityistuntien antajana lähes koko teatteriuransa ajan, ja vielä eläkkeelläkin. SY 18.11.1926, KNTSK 1930 s. 175-176, Veistäjä (toim.) 1950 s. 193, Facta 2001, osa 10 (1984) s. 215, Koski 1987 s. 92-94, 177 ja passim.

208. ”Kansanteatterin studion tarkoituksena oli valmistella esityksiä tavallista hitaammin: tutkia rooleja, valmistella ilmaisua tavallista huolellisemmin ja keskustella harjoitusten aikana eri kysymyksistä. Varsinaiseksi tehtäväksi määriteltiin psykotekniikan kehittäminen näyttelijän kaavoittumisen estämiseksi ja elävän ilmaisukyvyn säilyttämiseksi.” Koski 1992 s. 329. Psykotekniikka oli Stanislavskin järjestelmän avaintermiä.

kinoidaan "...välittämättä siitä, onko ollut riittävästi aikaa eläytyä teoksen tunnelmaan, syventyä sen psykologiaan tai löytämään mahdollisimman oikeat ilmaisukeinot." Tämän vuoksi: "Studio merkitsee teatterin ja näyttelijän taiteelliselle kehitykselle samaa kuin laboratorio tieteelliselle tutkimukselle."²⁰⁹

3. Perustamisprosessi

Suomen Näyttämöopiston alasajo

Nicken Rönngrenin vuonna 1937 esittämä kärjistys näyttelijäproletariaatin synnyn syistä osoitautui pian yllättävän ajankohtaiseksi: juuri kiistaan ylikoulutuksesta Suomen Näyttämöopiston toiminta osaltaan kaatui kolme vuotta myöhemmin. Jalmari Rinne, josta oli tullut Suomen Näyttelijäliiton puheenjohtaja vuonna 1936, muisteli asiaa näin:

Oli sota-aika ja pula vaikutti teattereihinkin, ennen kaikkea teatterin saamiin avustuksiin. Teatterit vähensivät näyttelijäkuntiaan. Kävimme asiasta valittamassa valtiovarainministeri Väinö Tannerille, sanoimme että näyttelijöiltä menee työpaikat. Tanner vastasi, että metsätöihin tarvitaan kipeästi väkeä.

No, näyttelijöiden joukossa oli työttömyyttä ja silloin Tampereen Teatterin Näyttelijäyhdistys pyysi liittoa vaikuttamaan siihen, että koulun toiminta lakkautettaisiin. Asia esitettiin yleiskouksessa ja se sai valtavan kannatuksen. Minä löin päätöksen pöytään sillä mielellä, ettei tehty päätös ollut oikea. Lopettamista ajateltiin kuitenkin väliaikaiseksi, myöhemmin voisi koulutus alkaa uudelleen. Väliaika tulisi käyttää koulutuksen perusteelliseen tutkimiseen ja parantamiseen. Ajattelin, että asia täytyy selvittää perusteellisesti Näyttämöopiston johtokunnalle.²¹⁰

Näin ei kuitenkaan ehtinyt tapahtua ja esitys aiheutti Näyttämöopiston johtokunnassa kiihkeitä reaktioita, joissa Jalmari Rinne joutui altavastaajaksi. Näyttelijäliiton ehdotus ei kuitenkaan ollut ainoa syy, joka johti Suomen Näyttämöopiston opetustoiminnan päättymiseen. Talvisodan ajaksi katkesi aluksi koko teatteritoiminta Suomessa.²¹¹ Vaikka talvisota merkitsi monin tavoin suomalaisten kansallisen yhtenäisyyden vahvistumista, oli sitä seurannut välirauhan aika myös ristiriitojen ja levottomuuden kautta, jossa ammattiteatterikentän täytyi pohtia uudelleen tulevaisuuttaan.

Juuri tässä levottomassa ilmapiirissä tehtiin päätös Näyttämöopiston toiminnan jäädyttämisestä. Opistoa ei siis lakkautettu, ja vaikka uutta kurssia ei enää vuonna 1940 valittukaan,

209. Salmelainen/ Lahti (toim.) s. 124-126.

210. Rinne 1985 s. 269.

211. Ks. esim. Koskimies 1972 s. 410-411, Koski 1987 s. 142-143 ja Niiniluoto 1994 s. 13-19. Katkos ei kuitenkaan jäänyt pitkäksi, vaan työttömät näyttelijät ryhtyivät pian toimeen. Ruuskanen ja Krohn toteavat talvisodan jälkeisestä tilanteesta: "Jonkinlaisia kokemuksia pelkästään lipputulosten varaan rakennetusta teatteritoiminnasta oli saatu talvisodan aikana käynnistyneistä sotateattereista, joita kriisiajan takia irtisanotut näyttelijät olivat perustaneet. Esimerkiksi Kansanteatterin näyttelijöiden muodostama sotateatteri tuotti useita produktioita, joten toiminta todennäköisesti kannatti edes jotenkuten." Koski et al. (toim.) 1997 s. 62.

olivat sen edustajat tiiviisti mukana, kun koulutuksen uudelleenjärjestelyä alettiin puuhata jo seuraavan vuoden 1941 alussa.²¹²

Teatterikoulustoimikunta

Teatteripäivien järjestäminen oli tuolloin Suomen Näyttämöiden Liiton (SNL, myöhemmin Suomen Teatteriliitto, STL) vastuulla. Se kutsui aina eri teatterialan liittojen edustajat suunnittelemaan päivien teemaa. Näyttämöopistoasiassa hankalaan väkärakoon joutunut Näyttelijäliiton puheenjohtaja Jalmari Rinne muisteli vuoden 1941 päivien teemaneuvotteluja ja itse XIV teatteripäivien kulkua:

Mieleeni välähti, että nyt on keskusteltava teatterikoulutuksesta. Kaikki hyväksyivät innostuneina sen. Seuraavaksi tuli kysymys, kuka alustaisi keskustelun. Taas mietittiin ja mieleeni tuli Wilho Ilmari. Hän oli itse Saksassa opiskellut ja vaistoni sanoi, että juuri hän on sopiva mies siihen tehtävään. Tämä hyväksyttiin. Wilho Ilmari pitikin sitten teatteripäivillä 1941 näyttelijäkoulutuksesta aivan loistavan esityksen, vaalisäärän jolla hän naulasi kiinni koko tulevan tehtävänsä. Aiheesta syntyi pitkä keskustelu ja päätettiin, että teatterikoulutusta on jälleen jatkettava. Asetettiin toimikunta. Kun kysyttiin kenestä tulee sen puheenjohtaja, kuului jostakin heti: Jalmari Rinne. Äänessä oli rangaistuksen sävyä, koska minut katsottiin syypääksi edellisen koulun lopettamiseen. En pannut vastaan, en tahtonut paeta vaikken syylliseksi itseäni katsonutkaan.²¹³

Toimikuntaan kuuluivat Rinteen (Suomen Näyttelijäliitto) lisäksi Jussi Suvanto (Työväen Näyttämöiden Liitto), Albert Saloranta (Suomen Näyttämöiden Liitto) ja Uno Hirvonen (alias Simo Penttilä, Suomen Näytelmäkirjailijaliitto). Toisen puolen toimikuntaa muodosti Suomen Näyttämöopiston asettama oma toimikunta. Siihen kuuluivat Bertha Lindberg, Wilho Ilmari ja opiston viimeinen johtaja Eero Kilpi, joka oli myös ensimmäisen kokouksen koollekutsuja XIV teatteripäivillä saamansa tehtävän perusteella.²¹⁴

On syytä huomata, että kaikki toimikunnan jäsenet edustivat jotain teatterikentän merkittävää tahoja, eivätkä olleet vain yksityishenkilöitä. Tässä näkyy jo itumuodossaan Suomen Teatterikoulun toimintaa sen loppuun saakka hallinnut tietty teatterikentän edustuksellinen demokratia, joka sitoi sen tiiviisti palvelemaan kentän tarpeita, ja toisaalta takasi sille tämän kentän jatkuvan tuen.²¹⁵

212. Tämäkään opiston ja koulun välivuosi ei ollut teatterikoulutuksen kannalta aivan tyhjä, vaan Eino Salmelainen pyöritti välirauhan ajan 1940-41 Helsingissä omaa kouluaan, jonka kävivät mm. Tapio Hämäläinen, Uljas Kandolin, Kauko Laurikainen ja Marja Rankkala. Ks. Koski et al. (toim.) 1997 s. 108-118.

213. Rinne 1985 s. 270. Rinne maksoi tätä kunniavelkaansa suomalaiselle teatterikoulutukselle ansiokkaasti koko Wilho Ilmarin rehtorikauden Teatterikoulun johtokunnan varapuheenjohtajana ja työvaliokunnan jäsenenä, koulun opettajana ja opetuksen tarkastajana vuoteen 1968 asti.

214. Ensimmäisen kokouksen pöytäkirjan toisessa kohdassa Jalmari Rinne valittiin kokouksen puheenjohtajaksi. STk:n Ky:n jk:n ja sen vk:n pöytäkirjat 1941-1951, ens. pk.

215. Tarpeet saattoivat olla myös ristiriitaisia tai koulun toimintaa kahlitsevia ja myöhemmin niiden tulkinnasta syntyi melko usein kiistoja, jotka olivat kärkevimmillään 1970-luvulla kuljettaessa kohti valtion teatterikorkeakoulua, mikä merkitsi kentän/ alan työnantajien kontrollin päättymistä.

Toimikunta piti ensimmäisen kokouksensa 11.5.1941 (siis reilun kuukauden ennen jatkosodan puhkeamista) ja neljännen, viimeisensä 18.5.1942. Tuolloin oli perusteilla Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliitto (STjKL), jolle koulun suunnittelun eteenpäinvieminen päätettiin antaa. Voitanee arvioida, että keskusliiton perustamiseen vaikutti ratkaisevasti jatkosodan alkaminen ja kesto, jonka kuluessa teatteritoiminta sai uusia muotoja (rintamakier-
tueet ja -teatterit) ja vilkastui muutenkin paljon.²¹⁶ Keskusjärjestöä varten laativat Jalmari Rinne ja Ernst Lähde yhteenvedon tehdyistä ehdotuksista ja toimenpiteistä.

Organisaatiovaihtoehdot olivat epäselviä pitkään. Toisaalta harkittiin edelleen Suomen Näyttämöopiston toiminnan jatkamista sitä kehittäen, toisaalta toivottiin, että Sibelius-Akatemia ottaisi uuden koulun alaosastona suojiinsa. Molempien laitosten johtokuntien kanssa käytiin neuvotteluja. Teatterikentän itsenäisesti omistama ja hallitsema kouluvaihtoehto alkoi varmistua, kun Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliitto tuli kuvaan mukaan.

Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliitto

Keskusliiton perustamista on pidetty teatterialan ”tammikuun kihlauksena”.²¹⁷ Vertaus on hie-
man mahtipontinen, mutta totta toinen puoli: myös se tapahtui sodan olosuhteissa, ulkoisen uhan edessä ja myös siinä astuttiin perinnäisten luokkarajojen ja eturistiriitojen yli. Toisaalta yhteiseen järjestöön tulivat porvarillinen Suomen Näyttämöiden Liitto ja vasemmistolainen Työväen Näyttämöiden Liitto, toisaalta näiden teatterialan työnantajajärjestöjen kanssa löi-
vät kättä työntekijäjärjestöt Suomen Näyttelijäliitto ja Suomen Näytelmäkirjailijaliitto.

Keskusliitto perustettiin Helsingissä 24.5.1942 – siis vain kuusi päivää teatterikoulutus-
toimikunnan viimeisen kokouksen jälkeen. Sitä ennen olivat neljän perustajaliiton johto-
elimet käsitelleet asian ja hyväksyneet sen. Liiton yleissihteeriksi ja toiminnanjohtajaksi
valittiin Arvi Kivimaa. Alkaneena kesäkautena oli Kivimaa kutsuttu puolustusvoimien pal-
velukseen ja toiminta alkoi täydellä teholla vasta syyskuussa. Silloin kokoontunut hallitus
päätti asettaa keskuudestaan viisi jaostoa tärkeimpiä vireillä olevia aloitteita kehittämään.
Jaostot olivat teatterikoulujaosto, teatteripäiväjaosto, vanhuudenturvajaosto, teatterimuseo-
jaosto sekä propaganda- jaosto.²¹⁸

Jaostot ryhtyivät heti työhönsä. Laatimansa mietinnöt ne saattoivat esittää marraskuun
lopulla pidetylle hallituksen kokoukselle. Teatterikoulukysymys eteni samana vuonna lähelle
lopullista ratkaisuaan. Sitä valmisteleva jaosto, jolle XIV teatteripäivien asettama teatteri-
koulutustoimikunta oli luovuttanut tehtävänsä, laati mietinnön, jossa se esitti yksityiskoh-
taisen suunnitelman koulun kannatusyhtiön perustamiseksi ja rahoittamiseksi sekä koulun
toimintaohjelmaksi. Kun nämä oli hyväksytty, voitiin kutsua koolle Suomen Teatterikoulun

216. Esim. Niiniluoto 1994 s. 78–104 ja Ruuskanen 1997.

217. Oittinen 1978 s. 46. Keskusliiton perustamiseen johtanutta kehitystä ja keskusteluja on muistellut omalta kannaltaan myös Jalmari Rinne 1985 s. 275–278.

218. STjKL:n vuosikertomus vuodelta 1942 ja 1943 s. 3–8. Jaostojen nimet ja niiden työn pohjalta synty-
nyt jatkokehitys osoittavat, että STjKL:n perustaminen oli vahva sysäys teatterialan ammattilaistumisen,
ja miksei myös modernisoitumisen suuntaan.

Kannatusosakeyhtiön perustava kokous 21.2.1943. Lopullinen opetussuunnitelma annettiin laadittavaksi erikoistoimikunnalle, johon kutsuttiin jäseniksi Wilho Ilmari, Bertha Lindberg ja Jalmari Rinne.

Kannatusosakeyhtiön perustava kokous pidettiin ja Kauppa- ja teollisuusministeriö vahvisti päätökset 1.3.1943. Koulun perustajia ja osakkaita olivat kaikki neljä silloista kotimaista ammattitason teatterijärjestöä, huomattavimmat valtionapua nauttivista suomenkielisistä teattereista ja Suomen Näyttämöopisto:

Suomen Kansallisteatteri 20 000,-
Helsingin Kansanteatteri 15 000,-
Viipurin Kaupunginteatteri 8 000,-
Porin Teatteri 5 000,-
Helsingin Työväenteatterin Kannatusyhdistys 5 000,-
Turun Teatterin Uusi Kannatusyhdistys 5 000,-
Turun Tyväenteatterin Kannatusyhdistys 5 000,-
Tampereen Teatteri 7 000,-
Tampereen Työväen Teatteri 8 000,-
Kotkan Maakuntateatteri 5 000,-
Jyväskylän Työväen Näyttämön Kannatusyhdistys 5 000,-
Oulun Näyttämön Kannatusyhdistys 2 000,-
Suomen Näyttämöiden Liitto 10 000,-
Työväen Näyttämöiden Liitto 6 000,-
Suomen Näytelmäkirjailijaliitto 5 000,-
Suomen Näyttelijäliitto 4 000,-
Lahden Teatterin Kannatusyhdistys 5 000,-
Suomen Näyttämö-Opisto 30 000,-²¹⁹

Osakepääoma oli siis yhteensä 150 000 markkaa ja se tuli täyteen maksetuksi vuoden 1943 aikana. Rehtoriksi kutsuttiin Wilho Ilmari, työt aloitettiin 5.9.1943 ja avajaisjuhla pidettiin 7.9. Kirjatyöntekijäin yhdistykseltä vuokralle saadussa huoneistossa Kirjatyöntekijäin katu 10, edustavan kutsuvierasjoukon läsnäollessa.²²⁰

219. Kertomus 1943 s. 3.

220. Ibid s. 5.

Suomen Teatterikoulu 1943-1953

Johdannoksi

Wilho Ilmari oli Suomen Teatterikoulun rehtori kaksikymmentä vuotta (1943-63). Tänä aikana tapahtui maailmanlaajuisesti ja kotimaan kehityksessä, teatterikentällä ja koulutusihanteissa paljon muutoksia. Suurimmat murrokset yhteiskunnassa ja politiikassa sijoituivat hänen kautensa alkupäähän, 40-luvulle. Hänen jäädessään eläkkeelle 60-luvun suuri murros teki vasta tuloon suomalaisen teatteriin ja sen koulutukseen, vaikka oireita oli ollut ilmassa jo pitkään.

Ilmarin rehtorikausi jakautuu luontevasti kahtia: ensimmäinen jakso 1943-53 oli inttiin, vain yhtä kurssia ja yhtä linjaa (näyttelijät) kerrallaan kasvattavan koulun pioneeriaikaa, joilloin uudet opit saivat rauhassa juurtua suomalaiseen näyttelijäkoulutukseen. Koko Suomi oli sotien jälkeen sotakorvausten, säännöstelytalouden ja jälleenrakentamisen vuosina vielä melko sulkeutunut maa; tosin sen sisällä myös kuohui.

Toinen jakso 1953-63 toi mukanaan merkittäviä muutoksia ja haasteita: oppilaita alettiin ottaa joka vuosi ja heidän määränsä kolminkertaistui kolmessa vuodessa. Myös linjojen määrä kasvoi kolmeen, kun mukaan tulivat näyttelijöiden lisäksi ohjaaja- ja lavastajaoppilaat. Opettajia tarvittiin huomattavasti lisää ja uudet tilat, jotka saatiin Kansallisteatterin Pienen näyttämön yhteyteen (1954) kävivät nopeasti ahtaiksi. Koko teatterikenttä alkoi avautua muun Suomen tavoin entistä rohkeammin ulkomaailmaan, länsimaisen nuorisokulttuurin uudet muodit levisivät myös Suomeen, vetivät oppilaita puoleensa jne.

Helon/ Suomalaisen komitea

Opetusministeri Helo nimitti huhtikuussa 1945 teatterilaitoksen uudistamiskomitean, jonka virallinen nimi oli Valtion Teatterikomitea. Sen puheenjohtajaksi kutsuttiin lehtori Klaus U. Suomela (mistä johtuen sitä kutsuttiin myös Suomalaisen komiteaksi), sihteeriksi toimittaja Maija Savutie ja muiksi jäseniksi pääjohtajat Eino Kalima ja Hella Wuolijoki, kirjailija Artturi Leinonen ja kirjakauppias Eric Olsoni.²²¹

Teatterikomitea sai työnsä pohjaksi neljä kohtaa, jotka sen tuli pyrkiä ratkaisemaan mahdollisimman käytännöllisesti vallitsevien olosuhteiden puitteissa. Komitean tehtäväksi annettiin: 1) erikoisen valtionteatterin suunnittelu 2) laajalle pohjalle nojautuvan, voimakasta valtion tukea nauttivan työvänteatterin hahmottelu 3) valtion teatterikoulun suunnittelu 4) teatteriohjelmiston tason kohottaminen niin taiteellisessa kuin edistyksellisessäkin hengessä. Lisäksi komitealla oli oikeus tehdä muitakin esityksiä teatterielämämme uudistamiseksi uusien olosuhteiden mukaiseksi.²²² Lokakuun lopulla 1946 komitea jätti sata kone-

221. Tämä esitys perustuu pääosin Savutien tiivistelmään *Teatteri-uudistukset*, 40-luku 1946 s. 632-634 ja K.S. Laurilan poleemiseen kirjoitukseen *Teatterin uudistus*, joka suuntautui koko komiteaa ja sen mietintöä vastaan, Valvoja 1946 s. 359-366.

222. Savutie 1946 s. 632 ja Laurila 1946 s. 360.

kirjoitussivua käsittävän mietintönsä opetusministeriölle, jonka vallassa piti olla tehtyjen esitysten toteuttaminen. Annetuista tehtävistä toteutui kohta 2) vielä komitean istuessa, kun Suomen Työväen Teatteri perustettiin.²²³ Komitea tyytyi suosittelemaan sille merkittävää valtionapua. Tämä oli ainoa kohta, joka esityksistä toteutui ennen kansanrintamahallituksen hajoamista ja oikeistokäännettä 1948, mikä hautasi mietinnön.²²⁴ Maan sanomalehdistö kävi mietinnön pohjalta kuitenkin laajan polemiikin, mikä osoitti sitä, että teatterikomitea oli käsitellyt kysymyksiä, jotka olivat huomionarvoisia.²²⁵ Myöhemmin mietinnön keskeiset ehdotukset ovatkin eri tavoin toteutuneet.

Teatterikoulutuskysymyksestä ja sen ratkaisumalleista kirjoitti Savutie lehdistössä ja muuallakin mietinnöstä käydyn keskustelun jälkeen:

Valtion teatterikoulukysymys oli komitean helpoimmin ratkaistavia tehtäviä, jossa se on vähiten kohdannut vastarintaa. Ainoa meillä toimiva Suomen teatterikoulu tuli puolitiehen vastaan ilmaisten halunsa luovuttaa koulu määrätyn ehdoin kokonaan valtion haltuun. [...] *Valtion teatterikoulun toteutuminen lienee tällä hetkellä puhtaasti taloudellinen kysymys*, jonka opetusministeriö otaksuttavasti lähiaikoina ratkaisee myönteiseen suuntaan.²²⁶ (kurs. MS)

Helon/ Suomalaisen komitea listasi teatterimaailman kipeästi tarvitsemat uudistukset pitkällä tähtäyksellä. Suomalaisen teatterin 'suuri linja' oli viitoitettu uusien olosuhteiden mukaisesti. 'Annetut olosuhteet' alkoivat kuitenkin panna vastaan. Taloudelliset resurssit olivat niukat, ja sotakorvaukset söivät niitä vielä pitkään. Kun kylmä sota alkoi jähmettää maan henkistä elämää ja ajoi uudistusten ajajat poliittiseen paitsioon 40-luvun lopulta lähtien siirtyivät Helon/ Suomalaisen komitean ajatusten käytännön toteutukset pitkälle 1960–70-luvuille. Tuolloin niitä alkoivat ajaa uudet teatterisukupolvet uusin muodoin. Tämä koski myös teatterikoulutusta.

223. Ks. Oittinen 1969, 1977, 1978 s. 41–45, Toiviainen 1986 s. 70–93 ja Palmgren 1984b s. 8.

224. Irmeli Niemen johtaman *Teatterikomitea 1972:n mietintö* ei mainitse kohdassa Työn rajausta ja aikaisemmat mietinnöt Helo/ Suomalaa lainkaan, vaikka mietintöjen perusfilosofia on pitkälti samansuuntainen.

225. Ks. Savutie 1946 s. 632. Tuomikoski-Leskelä totesi väitöskirjassaan (1977) Helon/ Suomalaisen komiteasta: "Komitea teki perusteellisen kartoituksen teatterialan kehitystä vaikeuttavista seikoista sekä uudistusehdotukset, jotka myöhemmin 1970-luvulla ovat jälleen tulleet ajankohtaisiksi." STT:ä lukuunottamatta: "Muut komitean lukuisista ehdotuksista eivät toteutuneet, vaan mietintö unohtui vuosikymmeniksi. Teatterikomitea 45:n mietintö oli eduskunnan piirissä hyvinkin tuttu. Vuosina 1947–50 Skdl:n kansanedustajat jättivät sen perusteella kahdeksan aloitetta." (s. 226–227)

226. Savutie 1946 s. 634. Onkin totta, että Teatterikoulun vuosikertomuksissa oli koulun siirtyminen valtion haltuun esillä myönteisessä sävyssä joka vuosi 1945–48. Sen jälkeen asia näyttää pitkäksi aikaa unohtuneen. Valtion teatterikoulu toteutui 33 vuotta myöhemmin, kun Teatterikorkeakoulu aloitti 1979.

1. Opetuksen tavoitteet

Tuore tuttavuus

Kun Wilho Ilmari aloitti toimintansa Suomen Teatterikoulun ensimmäisenä rehtorina vuonna 1943, hän oli 55-vuotias. Kun hän kaksikymmentä vuotta myöhemmin, keväällä 1963, lopullisesti lopetti rehtorin työt, hän oli 75-vuotias. Tällöinkin johtokunta, joka oli usein pyynnöillään saanut Ilmarin jatkamaan rehtorina, vaikka tämä itse olisi ollut halukas vetäytymään, koetti taivutella häntä edelleen.

Teatterikoulun vuosikertomuksessa vuodelta 1963 osoitettiin Ilmarille monia kiitoksen sanoja. Kiitosten ydin koulun opetuksen tavoitteiden kannalta sisältynee seuraaviin lauseisiin:

Koulun ensimmäisenä rehtorina hän joutui yksin luomaan koulun opetusohjelman, joka perustuu kuuluisan venäläisen K.S. Stanislawskin oppeihin. Vielä kahden vuosikymmenen jälkeen opetus lepää tällä pohjalla. Vuosien mittaan on sitä jouduttu luonnollisesti tarkistamaan ja edelleen kehittämään. Rehtori Ilmari on aina ollut valmis kokeilemaan uusia opetusmenetelmiä. Koulun on ollut seurattava uusia tuulia.²²⁷

Teatterikoulun toiminnan alkuvaiheessa tilanne oli kuitenkin erilainen. Kun Ilmari aloitti rehtorina, oli Stanislavski ja varsinkin tämän järjestelmä hänelle tuore tuttavuus. Hänellä tosin oli vähän kokemusta venäläisestä teatterista jo vuosisadan alusta. *Teatterimiehen lokikirjassaan* hän muistelee nähneensä vuodesta 1907 lähtien jonkin verran venäläisiä esityksiä Aleksanterin teatterissa Helsingissä, missä vieraili venäläisiä teatteriseurueita Pietarista.²²⁸ Ilmarin omista kommenteista päätelleen edustivat nämä seurueet kuitenkin juuri sitä viihteellistä venäläistä rutiiniteatteria, jota vastaan Stanislavski aloitti kapinansa jo nuorena miehenä ja jota vastaan Moskovan Taiteellisen Teatterin (MTT) perustaminen vuonna 1898 ja myöhemmin järjestelmän kehittäminen (1906 lähtien) olivat suuntautuneet.²²⁹ Näistä Stanislawskin näkemyksistä ei nuori Ilmari tiennyt vielä mitään.

Vasta syksyllä 1936 syntyi Ilmarille seuraava elävä kontakti venäläiseen teatteriin, kun hän kävi Moskovassa matkalla, jolla olivat mukana myös Pekka Alpo ja Eino Salmelainen.²³⁰ "Ensimmäistä kertaa olin Neuvostoliitossa enkä kai koskaan niin lyhyessä ajassa ole niin paljon

227. Kertomus 1963 s. 11. Jo 14 vuotta aikaisemmin muotoili Verner Veistäjä saman asian lähes samoin sanoin ks. Veistäjä (toim.) 1950 s. 50.

228. Ilmari 1971 s. 148.

229. "Vaikutelma oli aluksi hämmästyttävä. Koko ajan kuului kuiskaajankopista monotoninen ääni ja näyttelijät toistivat mestarillisen vaivattomasti sieltä sieppaamansa vuorosanat. En silloin vielä tiennyt, että se oli vanhaa venäläistä teatteriperinnettä. Harjoituskertoja oli heillä silloin niin vähän, että täytyi turvautua tällaiseen ilmaisuun." Ilmari 1971 s. 148. Ks. myös Byckling 1995 s. 199.

230. Välittynyt vaikutus, jonka merkitystä Ilmari ei kuitenkaan muistelmissaan korosta, oli hänen ajoittainen työtoveruutensa Bertha Lindbergin kanssa. He olivat samalla kiertueella näyttelijöinä jo 1910-luvun lopulla ja Ilmari totesi: "Lindberg oli ehtinyt olla jo Moskovassa Taiteelliseen Teatteriin ja Stanislavskin menetelmiin tutustumassa ja omaksunut selkeät periaatteet näyttelijäntyöstä." Ilmari 1971 s. 51. Lindberg oli ollut myös näyttelijänä Turun Teatterissa (1921-24), kun Ilmari johti sitä.

loistavaa teatteria nähnyt”, muistelee Ilmari ja jatkaa: ”Taiteellinen Teatteri esitti Stanislavskin itsensä ohjaaman Ostrovskin Ukonilman. Häikäisevän elämänylläinen ja väkevä esitys, riemastuttavinta mitä koskaan olin teatterissa nähnyt.”²³¹

Stanislavskin kirjallisiin oppeihin näyttelijäntyöstä hän ei alkanut perehtyä vielä tuolloinkaan. Kun hän vihdoinkin löysi, ne eivät kuitenkaan tulleet hänelle täytenä uutuutena, vaan omat kokemukset alkoivat loksahdella paikoilleen:

Vasta kun 40-luvun alussa sain tutustua Stanislavskin ajatuksiin, käsitin tuon [Stanislavskin harjoittaman, TK] arvostelun. Hän oli täsmällisesti, yksinkertaisen selkeästi sanonut paljon sellaista, mitä itse olin aavistellut, jopa näyttämötyössäni toteuttanut.²³²

Voi olla onnellista suomalaisen näyttelijäkoulutuksen kannalta, että Ilmari alkaessaan sen metodeja kehitellä oli vielä tuore tuttu Stanislavskin oppien kanssa: pedagogi joka on juuri itse innostunut jostain asiasta, pystyy usein välittämään sen innostavasti myös oppilailleen, oivaltamisen ilosta tulee yhteistä. Tämä ilo ja innostus näyttää välittyvän myös niistä dokumenteista, jotka kertovat Suomen Teatterikoulun opetuksen ensi vuosista.

Shakespeare on näyttelijän todellinen kotimaa

Sovittakaa sanat toimintaan ja toiminta sanoihin, tarkasti vaarinottaen, ett’ette poikkea luonnollisesta kohtuudesta; sillä kaikki sellainen liiotteleminen on vastoin näytelmän tarkoitusta, jonka tehtävänä aluin on ollut ja vieläkin on pitää ikäänkuin kuvastinta luonnolle, näyttää hyvydelle sen omat piirteet, pahuudelle sen oma kuva ja itse aikakaudelle ja ajan ruumiille sen oma muoto ja luonto.

Shakespeare: *Hamlet* III, 2²³³

Aloittaessaan Teatterikoulun rehtorina Wilho Ilmari oli jo kokenut ja arvostettu näyttelijä, ohjaaja ja teatterinjohtaja Suomessa. Hän oli itse saanut alan peruskoulutuksen vuosisadan alussa Kansallisteatterin oppilaskoulussa (1908–10), näytellyt monissa teattereissa ja kiinnostavilla kiertueilla.²³⁴ Hän oli täydentänyt opintojaan useaan otteeseen ulkomailla, missä häneen olivat tehneet suurimman vaikutuksen nimekkäät teatterimiehet ja professorit Ferdinand Gregori ja varsinkin Julius Bab (1880–1955).²³⁵

Ilmari oli toiminut ohjaajana ja teatterinjohtajana Turun Työväen Teatterissa 1916–17,

²³¹ Ilmari 1971 s. 147.

²³² Ibid s. 148–149.

²³³ Shakespeare 1953 (suom. Paavo Cajander 1879) I s. 67–68.

²³⁴ Ks. Ilmari 1971 s. 25–52.

²³⁵ Jälkimmäistä kutsui Ilmari muistelmissaan ”oppimestarikseen”, ”jonka viisaus, tiedot ja rakkaus teatteriin sekä kyky liittää nämä lahjansa käytännölliseen opetustyöhön ovat merkinneet minulle enemmän kuin kaikkien muiden teatteriteoreetikkojen yhteensä [...]”, Ilmari 1971 s. 134. Saksanjuutalaisella Babilla olikin, käytännön töidensä ohella, erittäin laaja ja vaikuttava teatterihistoriallinen ja -teoreettinen tuotanto vuosisadan alusta 1930-luvulle, jolloin hän lähti maanpakoon ensin Ranskaan ja sitten USA:han. Ks. Trilse-Finkelstein/ Hammer 1995 s. 57–58.

apulaisjohtajana Tampereen Teatterissa 1917-18, johtajana Turun (Suomalaisessa) Teatterissa 1919-34 ja Tampereen Teatterissa 1934-37, minkä jälkeen hänestä tuli Kansallisteatterin ohjaaja.²³⁶ Hänen vankka maineensa perustui erikoisesti Turun kauteen, jolloin hän vaatimattomista lähtökohdista kehitti Turun Teatterin yhdeksi maan johtavista teattereista, joka koulutti nuoria näyttelijöitään ja esitti Shakespearea enemmän ja paremmin kuin mikään muu teatteri Suomessa.²³⁷

Ilmarin oma orientaatiolähtökohta olikin paljon ennen Stanislavskia juuri Shakespeare, joka oli hänelle opettajansa Julius Babin sanoin ”näyttelijän todellinen kotimaa”.²³⁸ Kun hän piti XIV teatteripäivillä keväällä 1941 puheensa näyttelijäkoulutuksen kehittämisestä, hän halusi vedota pariin sellaiseen auktoriteettiin, ”ettei kenenkään mieleen juolahda epäillä heidän pätevyytään.”²³⁹ Hän tahtoi valita nämä miehet ammattitovereitten joukosta, etteivät heidän ajatuksensa:

...ole kirjallista, korkealentoista haihattelua, vaan käytännöllisten teatterimiesten etsivän hengen ja ankanan itsetutkiskelun muokkaamia suuria ja yksinkertaisia totuuksia. Nämä molemmat suuret näyttelijät, ohjaajat ja pedagogit ovat jo kuolleet, toinen yli kolme, toinen yli kolmesataa vuotta sitten. Ja kuitenkin he suuresta ikäerostaan huolimatta voisivat toimia käsi kädessä kasvattajina samassa oppilaitoksessa. Nämä herrat ovat William Shakespeare ja Konstantin Sergejevitsh Stanislavski.²⁴⁰

Shakespearen merkitystä Stanislavskin rinnalla (ja tätä ennen) Ilmarin omassa teatteripedagogisessa ajattelussa voi tuskin yliarvioida.²⁴¹ Se oli myös esimerkki siitä, että Ilmarin opit pyrkivät, luonnollisuutta korostaessaankin, irti naturalismista, josta hänen koulukuntansa kasvatteja alettiin eräissä ammattiipiireissä kritisoida jo 1950-luvun alkupuolella. ”Vaalipuheessaan” hän tiivisti näkemyksensä näin:

236. Ilmarin uratiedot löytyvät alan matrikkeleista 1930, 1950, 1965 ja 1974 aina asianmukaisesti tarkennettuina ja täydennettyinä. Myös Ilmarin muistelmateos *Teatterimiehen lokikirja* (Ilmari 1971, toim. Aino Rätty-Hämäläinen) antaa selkeän kuvan hänen uransa päävaiheista.

237. Ks. Krohn/ Rinne 1966 s. 200-216 ja Ilmari 1971 s. 57-87.

238. Ilmari 1971 s. 68.

239. Ilmari muisteli puheensa lähtökohtia näin: ”Huhtikuun alkupuolella 1941 kokoonnuttiin keskustelemaan teatterikoulutuksesta. Minua oli pyydetty alustamaan kysymys näyttelijäntaiteen olemuksesta. Teema oli läheinen, sillä olin sadat kerrat joutunut tuon kysymyksen eteen työssäni.” Puheensa aluksi Ilmari tiivisti lyhyesti näkemykset, jotka tuolloin liikkuivat teatterikoulutuksen ympärillä ja asettui periaatteellisesti hyvän pohjakoulutuksen kannalle melko samoin argumentein kuin Arvi Kivimaa ja Eino Salmelainen aiemmin. Ilmari 1971 s. 111-112.

240. Ilmari 1971 s. 113.

241. Postlewait 1997 korostaa kiinnostavasti käsitellessään 1800-luvun lopun kahta Lontoon tärkeintä Ibsen-näyttelijätärtä Janet Achurchia ja Elisabeth Robinsia, että näillä oli alunperin runsaasti kokemusta Shakespeare-produktioissa: ”Heidän koulutustaan ja kokemuksiaan käsittelevä tutkimus saattaisi paljastaa jotain merkittävää uuden psykologisen realismin kehityksestä. Lisäksi kannattaa ehkä pitää mielessä, että Stanislavski käytti koulutuksessa myös Shakespearen näytelmiä ennen varsinaisen näyttelijäntöön järjestelmän kehittämistä.” (s. 36)

Shakespearen teoreettiset opetukset näyttelijälle mahtuvat painettuina vajaan kahteen sivuun, mutta kun syvenny niitä tarkemmin pohtimaan, huomaa näiden lauseiden sisältävän niin paljon yleispätevää totuutta, että niiden pitäisi olla lähtemättömästi syöpyneinä jokaisen näyttelijän ja ohjaajan sydämeen, niiden pitäisi olla arvopaikalla jokaisen teatterin seurusteluhuoneen seinällä, niiden pitäisi kultakirjaimin loistaa jokaisessa näyttelijöitä valmistavassa laitoksessa. Hamletin yksinkertaiset ja viisaat ajatukset ovat velvoittavia, mutta valitettavasti me usein ne työssämme unohtamme. Sitä paitsi Shakespeare on teoksissaan jättänyt meille perinöksi loistavan oppikirjan, niin käytännöllisen, opettavan, ihmissielua niin värikkäästi ilmentävän ja sen salaisimpiin sopukoihin tunkeutuvan, ettei ole lainkaan ihme, jos opetustyö ja itse teatterikin sitä vieroksuvat. Se näet paljastaa harjoittajansa melko armottomasti.²⁴²

Toisaalla Ilmari korosti:

Uskallan sanoa, että Shakespearen teksti on eräässä mielessä tehokasta näyttelemisohjetta. Tekstin joka ainoa ajatus alkaa pantomiimilla ja päättyy pantomiimiin, usein välähdyksenomaisen lyhyeen, mutta se on siinä kuitenkin olemassa. Jos tämän vain pystyy kehittämään hyvin havainnolliseksi ilmaisuksi, on jo tehnyt paljon.²⁴³

Stanislavskin opit tekevät tuloaan Suomeen

Ilmarin näkemyksen mukaan Shakespearen testamenttinaan näyttelijöille jättämät ajatukset olivat syöpyneet Stanislavskin mieleen: "Niiden ympärille punoutuu hänen niin sanottu systeeminsä, jota hän vuosikymmenien kuluessa opetustyössään syvensi ja kehitti aina itseensä tyytymättömän etsijän tarmolla ja synnynnäisen neron varmuudella."²⁴⁴

Keväällä 1941, jolloin Ilmari puhettaan piti, olivat Stanislavskin myöhemmin tunnetuista teoksista ilmestyneet vain hänen jo eläessään julkaisemansa *Elämäni taiteen palveluksessa* ja *Näyttelijän työ I*, mutta kumpaakaan ei oltu suomennettu. Ilmari oli tutustunut näihin kirjoihin saksan kielellä. Jälkimmäisestä, joka Teatterikoulun opetuksessa tuli olemaan avainasemassa, hänellä oli käytössään Alexandra Meyenburgin tuolloin tuore suoraan venäjänkielisestä laitoksesta tehty saksannos *Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolges*. Molemmat ilmestyivät vuonna 1938.²⁴⁵ Teatterikoulun ensimmäisen vuosikurssin (1943–45) oppilas Ritva Arvelo, joka itsekin hallitsi saksaa, muisteli, että Ilmari piti näyttelijäntyön tuntejaan saksankielinen Stanislawski mukanaan.²⁴⁶

242. Ilmari 1971 s. 113–114.

243. Ibid s. 67.

244. Ibid s. 114.

245. Scientia Ag: Zürich [1938]. Kirjassa ei ole painatusvuotta, mutta Hoffmeier 1993 tuo pariin kertaan sen esille (s. 10 ja 400). Minulla on ollut käytössäni teoksesta Ilmarin pedagogikollegan ja koulun pitkäaikaisen johtokunnan jäsenen Kaarlo Marjasen kappale, jonka omistus ajoittaa kirjan tulon Suomeen viimeistään vuoteen 1940. Hoffmeier, joka itse on myöhemmin kääntänyt suuren määrän Stanislavskin tekstejä venäjistä saksaksi ja on yksi maailman johtavista Stanislavski-asiantuntijoista, on varsin kriittinen tämän ensimmäisen saksannoksen suhteen.

246. Arvelon haastattelu 21.1.1994. Ilmarin rehtorikauden ensimmäisen vaiheen (1943–53) aikana molemmat tässä mainitut teokset ilmestyivät suomeksi: *Elämäni taiteen palveluksessa* Eino Westerlundin venäjistä suomentamana ja WSOY:n kustantamana 1946 ja *Näyttelijän työ omakohtaisen luovan eläytymisen saavuttamiseksi* Juhani Konkan samoin venäjistä suomentamana ja TNL:n kustantamana 1951.

1920-luvulla, jolloin esimerkiksi USA:ssa syntyi ensimmäinen Stanislavski-aalto Moskovan Taiteellisen Teatterin (MTT) Amerikan-kiertueiden (1922–23) ja *My Life in Art* -teoksen ilmestymisen (1924) vaikutuksesta, Suomeen ei vielä kantautunut paljonkaan tietoja venäläisestä eikä varsinkaan neuvostoteatterista. Tällä oli selkeä poliittinen syynsä: kansalaissodasta sytykkeensä saanut ”hehkuva ryssäviha”, jota äänekkäät ja taustoiltaan myös vaikutusvaltaiset oikeistopiirit lietsoivat koko ensimmäisen tasavallan ajan 1918–44.²⁴⁷ Siksi vaati siviilirohkeutta esiintyä Suomessa venäläisen kulttuurin asiantuntijana. Teatterin piirissä sitä osoittivat merkittävällä tavalla Eino Kalima ja Bertha Lindberg sekä 1920-luvun lopulla jossain määrin Arvi Kivimaa.²⁴⁸

Pirkko Koski on Eino Salmelaista (1934–39) käsittelevässä väitöskirjassaan (1992) pohjinnut Stanislavskin vaikutuksia suomalaiseen teatteriin 30-luvulla. Hän toteaa, että Suomessa Stanislavskin työhön olivat perehtyneet erikoisesti Eino Kalima ja Bertha Lindberg, joiden kiinnostus oli herännyt vuosisadan alussa ja jotka venäjänkielen taitoisina olivat saattaneet perehtyä alkuperäisteoksiin.

Vallankumouksen jälkeen suomalaiset tutustuivat käytännössä Moskovan teatterikehitykseen vasta 1935 teatterikongressin aikana. Tämän jälkeen Koski pitää MTT:n vaikutusta Salmelaiseen ilmeisenä.²⁴⁹ Kosken mukaan Moskovan teatteripäivät 1935 vaikuttivat merkittävästi neuvostoliittolaisen teatterin tuntemukseen Suomessa, mutta ilmeisesti suomalainen yleinen ilmapiiri vaikutti siihen, että Neuvostoliiton teatteriin tutustuminen oli kokonaisuutena satunnaista ja pinnallistakin.²⁵⁰

Mielenkiintoinen on Kosken havainto, että vaikutelmien suppeus korostuu verrattaessa niitä muutamien ruotsalaisten teatteritaiteilijoiden matkaraportteihin. ”Ruotsalaisille Moskova oli 1930-luvun alkupuolella paljolti Per Lindbergin 1920-luvun lopun kokemusten ansiosta jonkinlainen teatterin Mekka”, toteaa Koski ja jatkaa, että Alf Sjöbergin vaikutelmat omalta teatterimatkaltaan Neuvostoliittoon 1935 olivat merkittävästi perusteellisempia ja laajemmin ohjaajakeskeisiä kuin suomalaisten.

Suomalaisessa julkisessa keskustelussa ei Stanislavskin ja hänen systeeminsä rinnalla juuri

247. Ks. esim. Klinge 1972 s. 57–112, Alapuro 1973 passim, Luostarinen 1986 s. 53–191, Ylikangas 1993b s. 97–102, Sevänen 1994 passim ja teatterin osalta Savutie 1973, 1978 sekä erikoisesti Kansallisteatterin johtajan, slavisti Eino Kaliman vaikeuksien osalta Kalima 1962 passim ja Koski 1999b.

248. Kivimaa osoitti varauksellista kiinnostustaan neuvostoteatteria kohtaan kirjassaan *Helsinki, Parisi, Moskova* (1929). Varauksia osoittaa esim. luonnehdinta: ”Mutta Meyerholdin taide onkin pelkkää aivotaidetta – yhtä puristettua, laskettua ja kammottavan kylmää kuin koko se järjestelmä, jonka palveluksessa tämä itsekin nero harrastaa teatteritsarismia.” Kivimaa 1929 s. 46. (korost. AK)

249. Koski 1992 s. 164. Samaa asiaa on korostanut Maija Savutie, joka itse oli aktiivi teatterikriitikko jo 1930-luvulla. Hän kirjoitti ”Eino Salmelaisesta, joka sai stanislavskilaisia vaikutteita omaan ’syvennettyyn psykologiaansa’ jo 30-luvulla näkemistään neuvostoliittolaisista teatteriesityksistä, kuten muutama muukin suomalainen Moskovan-kävijä.” Savutie 1978 s. 13.

250. Koski 1992 s. 165–166. Vielä selkeämmin ’suomalaista yleistä ilmapiiriä’ korostaa Koski 1999b. Moskovan kansainväliset teatterifestivaalit 1935 olivat osa Stalinin tietoista kulttuuripolitiikkaa aivan samoin kuin seuraavan vuoden Berliinin olympialaiset olivat Hitlerin, NL ei ollut vielä mukana olympialiikkeessä.

mainittu muita nimiä ja käsitteitä.²⁵¹ Maija Savutie on puolestaan todennut, että suomalaiset näyttämötaiteilijat tuskin tuolloin tiedostivat Stanislavskin opeista saamiaan vaikutteita ”metodina”.²⁵²

Ilmari ja Stanislavski

Mitä Wilho Ilmari ymmärsi Stanislavskin opeilla huhtikuussa 1941 puhuessaan teatterikoulutuksen uusista haasteista Suomessa? Ydinajatus sisältynee seuraavaan:

Näen kaiken näyttämöllisen opetustyön tarkoituksena ja päämaalina eläytymiseen pyrkivän, väkevän keskittymiskyvyn opettamisen. Tuntuu kuin opetustyö ei olisi meillä kyllin selvästi pitänyt kiinni tästä päämäärästä – tai jos on ollutkin siitä tietoinen, ei ole löytänyt selvää, johdonmukaista tietä sen tavoittamiseksi. Se on ehkä liian pinnallisesti korostanut tekniikkaa sen ulkoisessa mielessä ja näin johtanut nuoren aloittelijan omaksumaan pelkkiä ammatillisia kaavoja. Näyttelijä on kadottanut kyvyn saada rooli sisältäpäin elämään. Hän joutuu hakemaan ulkonaisen muodon asioille, joilla ei ole sisäisen tunnon antamaa tukea. Hän joutuu äänellään ja eleillään ilmentämään elämää, jota ei ole olemassa. Eikä silloin ole edessä muu kuin turvautuminen näyttelijän elkeisiin, joita voisi luetella legion, siksi yleisinä ne näyttämöillämme rehottavat. Ne kulkevat polvesta polveen, periytyvät ja muodostavat jonkilaisen rituaalin, joka ulkokohtaisuudessaan on kauhistuttava.²⁵³

Paatos, jolla Ilmari tässä hyökkää suomalaisen näyttelijäntyön manerisoitumista vastaan, on lähellä sitä paatosta, jolla Stanislavski ja Nemirovitsh-Dantschenko kävivät kuuluisan, 18 tuntia kestäneen keskustelunsa ”Slaavilaisessa basaarissa” 1897. Se johti MTT:n toiminnan alkamiseen seuraavana vuonna.²⁵⁴ Eivätkä yhtymäkohdat lopu tähän. Ilmari jatkaa pian:

Kaikkein onnellisinta tietenkin on, jos näyttelijä on kokonaan esittämänsä henkilön valtaama. Silloin hän elää ilman omaa tahtoa kokonaan roolinsa elämää. Hän ei huomaa lainkaan, miten hän itse tuntee, ei ajattele, mitä tekee, sillä kaikki pulppuaa pakottomasti alitajuisista lähteistä. En tahdo väittää, ettei voi olla neroja, joille tällainen luomistyö ja keskittymiskyky on mahdollista. Useimmiten kuitenkin katsoessaan suurten näyttämötaiteilijoiden luomia selkeitä ja eläviä ihmiskuvia tietää että luomisprosessissa ovat olleet piiskureina väsymätön työ ja etsintä. Ja ennen kaikkea ajattelukyky. Näin he ovat kehittäneet itsessään mahdollisuudet toteuttaa roolin elämä johdonmukaisesti näyttämöllä. He tajuaavat, että näyttelijän tehtävänä ei ole ilmentää vain roolin ulkonaista muotoa, vaan ennen kaikkea tuoda esitettävän henkilön sisäinen elämä ja sen vaiheet näyttämölle kokonaisuudessaan, täyttää se omilla elämäntunnoilla, persoonallisilla tunteilla, jotka on sovellettu tuohon vieraaseen elämään. He ovat pystyneet vapautumaan näyttelijän pahimmasta vihollisesta – kireydestä. Työssä on vaivattomuuden ja helppouden tuntu, elävän näyttämötaiteen aatelleima, joka päästää kaikki välittömät elämäntunnot vapaasti purkautumaan.²⁵⁵

251. Koski 1992 s. 165–166.

252. Savutie 1978 s. 13.

253. Ilmari 1971 s. 114–115.

254. Stanislavski 1946 s. 203–209.

255. Ilmari 1971 s. 115–116.

Täydellinen, vain nerokkaille taiteilijoille tyypillinen eläytyminen on siis tavoite, jonka saavuttamiseksi tavallisen lahjakkaan näyttelijän pitää nähdä paljon vaivaa.²⁵⁶ Esitettävän henkilön sisäinen elämä on tämän tavoittelun kohteena ja keinona ovat näyttelijän omat elämäntunnot ja persoonalliset tunteet, so. tunnemuisti, vaikka Ilmari ei tässä tätä termiä käytäkään.²⁵⁷

Edelleen sanapari kireys/rentous ovat Stanislavskia ja Ilmaria yhdistäviä käsitteitä. Siinä missä Ilmarin mielestä mestareiden ”työssä on vaivattomuuden ja helppouden tuntu, elävän näyttämötaiteen aatelleima, joka päästää kaikki välittömät elämäntunnot vapaasti purkautumaan” siinä Stanislavskia ”kiehtoi yhä enemmän heidän rentoutensa, heidän fyysinen sulavuutensa ja se, miten vaivattomasti heidän kehonsa vastasivat sisäisiin impulsseihin.”²⁵⁸

Työsuunnitelmaehdotus

Teatteripäivillä 1941 pidetyn puheen jälkeen seuraava ohjelmallinen dokumentti, jossa Ilmari muotoili uuden teatterikoulutuksen tavoitteita onkin se ohjelmaluonnos opetuksen suuntaviivoista, jonka hän omalla käsialallaan, yhdessä Bertha Lindbergin ja Jalmari Rinteen kanssa laati Suomen Teatterikoulun Kannatusosakeyhtiön perustavaan kokoukseen helmikuussa 1943. Sen riveillä tihkuu Ilmarin pedagogipersoonallisuus, samalla kun sen monet muotoilut kuvaavat hyvin ajanhenkeä ja viittaavat pitkälle eteenpäin Teatterikoulun kehityksessä.²⁵⁹ Näin se alkoi:

Näyttelijäoppilaitoksen työsuunnitelmaa laatiessamme on meidän ennen kaikkea muistettava, että olemme äärimmäisen vaikean probleemin edessä. Kahdessa vuodessa on kokematon, nuori ihminen koettava saada omaksumaan ne keinot, jotka hän ammatissaan tarvitsee – ei suin-

256. Ilmarin kaudella oli *eläytyminen* se muoto, jolla venäjän sana *perezhivanie* suomennettiin. Käsite alkoi saada negatiivisia sävyjä pienissä piireissä 50-luvulta lähtien, mutta vasta 1960-luvun kuлуessa siitä tuli teatteriopiskelijoiden keskuudessa haukkumasana, jonka synonyymina käytettiin ”pauskautumista”. 80-luvulta lähtien on Martin Kurtén tuonut suomalaiseen keskusteluun *perezhivanie*-sanan tarkemman suomennoksen *kokeminen*. Ks. Toporkov 1984 (Johdannoksi) s. II ja Benedetti 1993 (Suomentajien saatesanat) s. 14.

257. Ks. Stanislawskij [1938] s. 238–277 vrt. Stanislavski 1951 s. 232–271. Sen alussa viitataan T.A. Ribot’n (1839–1916) teoriaan ”affektimuistista” (*memoire affective*), joka on tunnemuisti-käsitteen taustalla. Siinä ei kuitenkaan tehdä eroa ’primaarien’ ja ’sekundaarien’ tunnetilojen välillä. Tämäkin erotus oli Ribot’n käsialaa ja Stanislavski tunsi sen. Näyttelijän ammattitaito rakentuu sekundaarien tunteiden hallintaan, ei primaarien tunteiden kokemiseen näyttämöllä. Tietämättömyys tästä erotuksesta on johtanut ehkä pahimpiin väärinkäsityksiin ’eläytymisen’ (po. kokemisen) taiteesta. Ks. Stanislavskij 1986 s. 61–71 ja Kurtén 1992 s. 186–188.

258. Benedetti 1993 s. 64–65. Ilmarin oppilaiden muistelmien mukaan oli juuri alitajuntaa kahlehtivasta kireydestä irti pääseminen Ilmarin opetuksen jatkuvasti toistuvia korostuksia. Tähän liittyi runsaasti anekdootteja, koska rentoutta korostaessaan saattoi hän itse ’kiristellä’ kovastikin; se oli siis hänelle myös henkilökohtainen ongelma. Alitajunnan merkityksen hän oli kokenut jo lapsuudessaan, kun oppi ’vahingossa’ lukemaan: ”Alitajunta oli työskennellyt puolestani, se oli ottanut isonsiskon opetukset vastaan ja niin lukutaito tulla tupsahti kuin lahjana.” Ks. Ilmari 1971 s. 17–18.

259. Tähän asti se on ollut olemassa vain käsinkirjoitettuna alkuperäiskappaleena Teatterikoulun arkistossa.

kaan vain ulkonaiset – vaan ennen kaikkea myös sisäiset. Voida näin lyhyessä ajassa johtaa aloittelija aidon näyttelijätaiteen selville vesille, tuntuu ylivoimaiselta tehtävältä. Onnellisessa tapauksessa voinee laitos kuitenkin joillekin lahjakkaille ja työkykyisille yksilöille luoda pohjan, jolle hän vastaisen teatterityönsä aikana voi rauhallisesti rakentaa.

Ilmarin ilmaus, että näyttelijäkoulutus on ”äärimmäisen vaikea probleemi”, toistui eri muodoissa hänen puheissaan loppuun asti. Ilmari asetti sekä itselleen että oppilailleen erittäin vaativia tavoitteita ja oli niiden toteutumisen suhteen hyvin kriittinen; jatkuvat valitukset vaikeuksista ja omasta riittämättömyydestä saivat ajoittain jopa masokistisia piirteitä.²⁶⁰

Tämän jälkeen linjauksen keskeinen käytännön pyrkimys oli se, että uuden näyttelijäkurssin tuli aloittaa opintonsa joka syksy. Se perusteltiin monin tavoin oppilaiden, opetuksen, muun teatteriväen ja kiinnostuneen yleisön kannalta. Painokkuus ja toistuvuus, jolla tämä tehtiin, panee arvelemaan, että muillakin näkemyksillä oli tuolloin kannatusta sekä teatterikentällä että koulua rahoittavilla tahoilla. Vastakkaiset näkemykset voittivat aluksi: Suomen Teatterikoulu alkoi ottaa oppilaita joka vuosi vasta kymmenen vuotta myöhemmin, 1953 lähtien, jolloin koulutus muutenkin laajeni. Sitä ennen koulussa oli vain kurssi kerrallaan, ensin kaksi kaksivuotista ja sitten kaksi kolmevuotista kurssia.²⁶¹

Kahden oppivuoden sisällön ja tavoitteet Ilmari muotoili tuolloin seuraavasti, ja tätä käytäntöä noudatettiinkin periaatteessa pitkään, vain pienin kehittelyin myös sen jälkeen kun kurssit muuttuivat kolmivuotisiksi vuodesta 1947 lähtien:

Oppilaan olisi ensimmäisenä vuonna käytävä ankara puhetekniikan ja äänenmuodostuksen, voimistelun ja rytmiikan./ myöhemmin taideliikunta/ miekkailun, näyttämöplastiikan./ psykologisen elekielen/ kulttuuri- , teatteri- ja draamahistorian, fonetiikan ja runousopin kurssi.

Samalla hänen on alettava syventyä itse näyttelijätaiteen sisimpään olemukseen, niiden sisäisten keinojen hallintaan, jotka voivat herättää hänessä uinuvat, itsetiedottomat, välittömät elämäntunnot, – voidakseen näin vähitellen pystyä luomaan elävää näyttelijätaidetta.

Tämä viimeksimainittu aine – kutsukaamme sitä yksinkertaisesti nimellä näyttelijän työ, olisi ensimmäisen vuosikurssin ydinoppiaine – joka ensimmäisenä alkaisi muuttua varsinaiseksi näyttämöharjoitustyöksi. Se käytäisi lävitse sekä luentojen tapaisesti selvittäen että käytännöllisin harjoituksin. Se olisi pohjana niille periaatteille ja sille hengelle, jolle varsinainen näyttämöharjoitustyö rakentuisi, ja jonka hengen läpitunkema jokaisen nuoren näyttelijän täytyisi olla laitoksen jättäessään. [...]

Toinen vuosikurssi alkaisi varsinaisen näyttämöharjoitustyön, samallakuin ensi kurssin harjoitusaineiden tuntimäärä aivan huomattavasti vähenisi. Nyt olisivat myöskin varsinaisten lukuaineiden kertaukset ja tentit. Draamahistorian kirjallisen kurssin tilalle astuisi käytännöllinen havainto-opetus, jossa draamakirjallisuuden karakteristisimmat aikakaudet ja luovat

260. Tiiviin kuvan tästä ”vaivojensa vaikeutamisesta” saa Ilmarin muistelmien luvusta *Teatterikoulun rehtorina*, Ilmari 1971 s. 111–130; runsaasti niitä on myös koulun pöytäkirjoissa. Toisaalta lieenee selvää, että Ilmarin itsekriittisyys oli seikka, joka herätti aitoa arvostusta ja osaltaan edisti opetusmetodien kehittämistä (ja pidemmälle psykologisoiden se saattoi myös vaimentaa muiden kritiikkiä, koska ”Ilmari teki sen itse”).

261. Varsinkin vain joka kolmas vuosi suoritettujen näyttelijäoppilaiden valinnat olivat niin jyrkässä ristiriidassa Ilmarin peruslinjauksen kanssa, että on vaikea kuvitella miten hänet saatiin tähän suostumaan; näyttelijäkoulutuksen kolmivuotisuutta hän toisaalta ajoi alusta alkaen.

henget käytäisi lävitse valaisevin käytännöllisin esimerkein ja näyttämöharjoituksin. [...]

Jo ensi kurssin kevätpuolella mahdollisesti alkaneeseen lausuntaopetukseen liittyisi kuorolausunta, jolla olisi sangen oleellinen osa opetusohjelmassa. Ei suinkaan kuorolausunnan itsensä vuoksi, vaan siksi että se houkuttelee oppilaan mielikuvituksen ylipersonallisiin maailmoihin, ja ennen kaikkea siksi, että se kasvattaa epätsekästä yhteenkuuluvaisuuden tunnetta ja kurinalaisuutta. Niiden täydellinen tajuaminen olkoon laitoksen kasvatuksellisten päämäärien ydin kohtia.

Silmään pistävä piirre tässä opetusohjelmasuunnitelmassa oli oppiaineiden runsaus ja monipuolisuus: ne eivät rajoittuneet vain ammattiaineisiin, vaan myös sivistysvaatimukset ovat laajat. Tämä runsaus oli asia, josta käytännössä jouduttiin tinkimään.

”Näyttelijätaiteen sisin olemus” määriteltiin siinä varhaisen Stanislavskin tapaan, vaikkei häntä nimeltä mainittukaan. Näyttelijän etiikkaan ja elämäntapaan liittyvät vaatimukset olivat myös läheistä sukua hänelle. Näiden tavoitteiden tuli erikoisesti toteutua *näyttelijän työ* -nimisen oppiaineen kautta, joka tuli olemaan Ilmarin itsensä heiniä alusta alkaen. Toisaalta ankaran eettisiä vaatimuksia asetettiin jopa kuorolausunnalles, jonka opetus ei suunnitelman esittämässä muodossa koskaan toteutunut.²⁶²

Vuotta viisaampana

Ensimmäisen lukuvuoden jälkeen, keväällä 1944, Ilmari laati kirjoituksen *Suomen Teatterikoulun ensimmäisen toimintavuoden päättyessä*, joka julkaistiin Suomen näyttämötaiteen vuosikirjassa 1944-45.²⁶³ Siinä Ilmari selvitti ensi kertaa käytännön kokemusten pohjalta oman oppiaineensa, näyttelijän työn tavoitteita ja selosti lyhyesti myös muiden oppiaineiden sisällön.

Hän aloitti toteamalla, että kokeneisuudestaan huolimatta oli koulun opettajakunta lukuvuoden alkaessa tietoinen siitä, että heidän työnsä tulisi olemaan suureksi osaksi kokeilu- luontoista. Sitten seurasi ”vaikeasti voitettavien esteiden” kuvaus, joka on meille tuttu jo edellisen vuoden työsuunnitelmaehdotuksesta.

Ilmari oli varauksellinen tuolloin vallinnutta teattereiden arkikäytäntöä kohtaan ja oli huolissaan oppilaidensa tulevaisuudesta ”...sillä enimmäkseen he joutuvat olosuhteisiin, joissa jatkokoulutus on puutteellista, useimmiten aivan olematonta.”²⁶⁴ Tämän jälkeen Ilmari selosti tiiviisti ensimmäisen vuosikurssin oppiaineet ja aloitti omalta saraltaan, näyttelijän työstä:

Tämän oppiaineen tarkoituksena on ollut johtaa oppilaita meidän taiteemme olemuksen ytimeen. Luonto on ollut ojennusnuoramme ja paras tiennäyttäjämme opetustyössä. Syksyn kuluessa on ennen kaikkea ja yhä uudelleen sekä luennoiden että pienillä näyttämöharjoituksilla valaistu, mikä suunnaton merkitys, ainoa oikeata pohjaa luova voima on sillä, että oppilaan fyysillinen toiminta näyttämöllä on normaalia ja rauhallista, pingoittumatonta, loogillista, perusteellista

262. ”Ylipersonallinen maailma, epätsekäsyhteenkuuluvaisuuden tunne ja kurinalaisuus”, joilla kuorolausunnan opettamista perusteltiin, juonsivat osittain juurensa sota-ajan synnyttämistä tarpeista. Se oli kuitenkin ohitettu vaihe jo syksyllä 1944, kun koulun ensimmäinen kurssi aloitteli toista vuottaan.

263. STJKL:n julkaisuja N:o 2, Teatterimme ja nykyhetki II, Otava 1945 s. 46-52. Jatkossa käytän siitä lyhennettä Ilmari 1944.

264. Ilmari 1944 s. 47.

ja aitoa, miten pieninkin hutilointi, niukahdus fyysisessä toiminnassa heti hävittää esitykseltä elämän, esittäjältä uskon ja totuudentunnon sekä johtaa hänet pingoittuneisuuteen, pinnallisuuteen ja valheelliseen maneriin. Oppilaat on aste asteelta koetettu johtaa ymmärtämään ja elävästi tuntemaan, että vain silloin kun heidän sekä sisäinen että ulkoinen elämänsä näyttämöllä kulkee heitä ympäröivien olosuhteitten vaatimusten mukaan normaalisti ja rauhallisesti, luonnollisuuden rajoissa, ihmisluonnon lakien mukaisesti, vain silloin pääsevät heissä piilevät elämäntunnot vapaasti ja välittömästi pulpuuttamaan esille.²⁶⁵

Stanislavskin termit olivat tässä useissa kohdin sanatarkasti mukana: luonto tiennäyttäjänä, oikea fyysinen toiminta ja sen loogisuus, perusteellisuus ja aitous, esittäjän usko ja totuudentunto, sisäinen ja ulkoinen elämä näyttämöllä, ympäröivät/ annetut olosuhteet, ihmisluonnon lait ja piilevät elämäntunnot (=alitajunta) ovat kaikki käsitteitä, jotka löytyvät Stanislavskin elinaikana julkaistusta kahdesta teoksesta.²⁶⁶

Jo 1920-luvulla ilmestyneen *Elämäni taiteen palveluksessa* -kirjan viimeisellä sivulla Stanislavski totesi: ”Systeemini` jakaantuu kahteen pääosaan: 1) näyttelijän omaan itseensä kohdistuva sisäinen ja ulkoinainen työ, 2) osaan kohdistuva sisäinen ja ulkoinainen työ.”²⁶⁷ Ensimmäinen osa, näyttelijän omaan itseensä kohdistuva työ, riitti näyttelijäoppilaan ensimmäisen opiskeluvuoden pääsisällöksi. Näin ajatteli myös Ilmari ja toteutti tarkkaan Stanislavskin antamaa täsmennystä:

Omaan itseensä kohdistuva sisäinen ja ulkoinen työ on sielullisen tekniikan muovailemista, minkä ansiosta näyttelijä pystyy herättämään itsessään luovan itsetunnon, jonka vallitessa hänen on helpompi innoittua. Omaan itseensä kohdistuva ulkoinen työ on ruumiin koneiston valmistamista osan ilmentämiseen, sen sisäisen elämän tarkkaan esittämiseen.

Näyttelijän työ I -teoksen credo puolestaan sisältyy sen suomenkielisen version toiseksi viimeisellä sivulla olevaan harvennuksella painettuun perustavoitteeseen: ”Näyttelijän tietoisien psykotekniikan avulla elimellisen luonnon alitajuihin luomistyöhön!”²⁶⁸ Myös tämä tavoite vastaa tarkkaan Ilmarin opetuslinjauksia, joita hän oli hahmotellut myös Bertha Lindbergin kanssa.²⁶⁹

265. Ibid s. 47-48.

266. Luonnon- ja ihmisluonnon lait tavoitteena näyttelijäntyössä juontavat juurensa valistuksen ajalta, jolle Stanislavski järjestelmineen oli paljosta velkaa. Ks. Fiebach 1975 s. 20-28, Fischer-Lichte 1983 II, 1989 s. 26-28 ja 1993 s. 116-141. Venäjällä oli Stanislavskin taustalla tässä asiassa näyttelijä Mihail Shtshepkin (1788-1863). Ks. Stanislavski 1946 s. 75, Benedetti 1993 s. 23-32 ja Levanen 1995 s. 26-41. ”Lyhyesti sanoen, elävän näyttämöllisen olennon (roolin) synnyttäminen merkitsee näyttelijän elimellisen luonnon luonnollista luomistekoa.” Stanislavski 1951 s. 406.

267. Stanislavski 1946 s. 452.

268. Stanislavski 1951 s. 409.

269. Lindberg oli ehkä ensimmäinen suomalainen teatteripedagogi, joka jo ennen Teatterikoulun aloitusta käytti näyttelijäkoulutuksesta puhuessaan vakituisesti termiä psykotekniikka. Koski 1987 s. 92 ja 1992 s. 329. Muiden tämän pioneerivaiheen opettajien osuuteen vielä palaan, kun opetuksen sisältöjä voi jo tarkastella vakiintuneemmassa muodossa, erikoisesti *Teatteritaide*-kirjan (1949) yhteydessä.

2. Opetuksen ja opiskelun käytäntö

Aloitukset

Kun Suomen Teatterikoulun ensimmäinen näyttelijäkurssi aloitti opiskelunsa syksyllä 1943, oli moni käytännön asia toisin kuin oli suunniteltu. Kahdeksan oppilaan ihanneryhmän sijasta oli varsinaisia oppilaita viisitoista, joiden lisäksi pidettiin mukana 4–6 kuuntelijaoppilasta. Suuri määrä korvasi sen, ettei oppilaita otettu joka syksy, vaan koulutettiin yksi kaksivuotinen kurssi kerrallaan.

Viidestätoista varsinaisesta oppilaasta kaksitoista oli tyttöjä ja vain kolme poikaa, epäsuhta jota jo Suomen Näyttämöopiston kohdalla oli valiteltu. Pyrkijöitä oli ollut 80, mitä pidettiin sodan oloissa suurena, mutta poikia oli vain muutama.²⁷⁰ Siihen oli hyvin konkreettinen syy: ikäluokan miehet olivat rintamalla. Kuuntelijaoppilaissa oli onneksi viisi poikaa, joilla oli aina käyttöä kun paikalle kerkesivät.

Tilapäiset, kovin ahtaat tilat oli saatu Kirjan talolta, jonka pieni näyttämösali oli akustisesti ja rakenteeltaan hankala. Se oli aluksi sodan aikana myös niin kylmä, että tunteja täytyi pitää palttoot päällä. Puuttuvat huoneet korvattiin sillä, että opettajat pitivät oppitunteja kotonaan.²⁷¹ Oppiaineiden runsaudesta jouduttiin tinkimään taloudellisista syistä ja myös siksi, ettei päteviä opettajia löytynyt jne.

Vaikeuksista huolimatta opetus alkoi innostuneesti, opettajakunta oli pieni, mutta tasokas ja yhtenäinen. Virallisesti, vuosikertomuksessa vuodelta 1944, asia ilmaistiin näin:

Työ on siis tänä ensimmäisenä puolenatoista vuotena ollut osaksi kokeilua ja etsintää, jonka kuluessa on samalla voitu ikäänkuin tunnustella, pitivätkö ne käsitykset ja suuntaviivat näyttelijäkasvatustyöstä, mitkä koulun rehtori työn alkaessa laitokselle hahmotteli – paikkansa.

Kun katselee tällä hetkellä taaksepäin kulunutta toimintavuotta, on meillä elävä tunne siitä, että ainakin ydinajatuksen suhteen on kuljettu oikeaa tietä. Oppilaiden tajuntaan on vähitellen syöpyntyt yhä selkeämmin varma käsitys yksinkertaisen, elävän näyttelijätaiteen peruslaeista, sekä myöskin kyky onnellisina luomishetkinä valaa tehtäviinsä aito, elävä elämänsyke. [...]

Koulun opettajien yhteenkuuluvaisuuden tunne on johtanut siihen, että he kaikki tietoisesti tähtäävät ja pyrkivät samoin keinoin samaan päämäärään. Tämä pyrkimys on kuluneen toimintavuoden aikana ollut opettajakunnan keskuudessa silmiinpistävän elävä.²⁷²

Tämä näkemys saa vahvistuksensa myös oppilaiden muistoista: ”Ilmari oli ihan selvästi poiminut jokaiselta alalta, sellaiseltakin, jota hän ei itse tuntenut, mielestään Suomen parhaat nimet”, kertoo Ritva Arvelo ja korostaa toisessa yhteydessä myös yhtenäisyyden perustaa: kaikki olivat innostuneita Stanislavskista.²⁷³

270. Karsinta kesti päivän, kymmenisen tuntia ja tulokset ilmoitettiin jo illalla. Ilmari 1944 s. 46 ja Manni 1986 s. 79–80.

271. Ilmari 1971 s. 117, Manni 1986 s. 82 ja Arvelon haastattelu 21.1.1994.

272. Kertomus 1944 s. 5–6. Teksti on ilmeisesti Ilmarin omaa käsialaa.

273. Arvelon haastattelu 21.1.1994 ja Paavolainen/ Arvelo 1989 s. 6 vrt. (Arvelon kurssitoveri) Tarmo Manni 1986 s. 89–90.

Kysymykseen miten opiskelu alkoi vastasi Arvelo:

Wilho Ilmarin osalta, joka oli sitä pääopetusta, se alkoi näin stanislavskilaisittain, me tehtiin kaikkia niitä harjoituksia, jotka mä luin sitten myöhemmin kun se ilmestyi suomeksi, tää Näyttelijän työ, siinä oli kaikki nää neulanetsimiset verhosta, ja kaikki nää joilla me ollaan sitten tehty pilaa perästä päin, mutta niillä oli tietysti oma merkityksensä, tehdä jotain niin intensiivisesti, että katsomo menee mukaan etsimään sitä neulaa.²⁷⁴

Kun Teatterikoulun ensimmäinen toimintavuosi päättyi keväällä 1944, näyttää mielenkiinto koulua kohtaan olleen melkoinen, vaikka sota Suomen rintamilla oli tullut käännekohtansa ja pyrkimykset erillisrauhaan oli jo aloitettu – tosin ilman tulosta. Vaikka varsinaisia näytteitä teatteripäiville ei tehty, niin pidettiin kuitenkin lehdistöä varten 'avomien ovien päivä', jolloin sen edustajat saivat tutustua koulun opetukseen. Kirjoitukset olivat myönteisiä ja innostuneita, uusia opetusmetodeja kiiteltiin.²⁷⁵

Opettajat ja oppilaat

Opettajakunta ja opetus, joka koettiin sekä oppilaiden että julkisen sanan taholta niin myönteisesti, koostui seuraavasti: näyttelijän työ kahdeksan viikkotuntia, opettajana Ilmari itse; puhetekniikka viisitoista viikkotuntia, opettajana Kerttu Särkkä-Kallio; äänenmuodostus kuusi viikkotuntia, opettajana laulajatar Anna-Liisa Luukkonen; psykologinen elekieli neljä viikkotuntia, opettajana Bertha Lindberg; improvisointi neljä viikkotuntia, opettajana näyttämönjohtaja Aino Mattila; voimistelu kuusi viikkotuntia, opettajana lehtori Hilma Jalkanen; fonetiikka kaksi viikkotuntia, opettajana syksyn 1943 lehtori Kaarlo Marjanen ja sen jälkeen professori Antti Sovijärvi; teatterin- ja kulttuurin historia kaksi viikkotuntia, opettajana maisteri Tellervo Tapiolinna. Koulun työviikko käsitti näin 47 viikkotuntia, jotka jakautuivat kahdeksan aineen ja opettajan osalle. Kun koulun syyslukukausi kesti viisitoista viikkoa, niin nousi työtuntien lukumäärä yhteensä 705 tuntiin.²⁷⁶

Syyslukukaudesta 1944 lähtien olivat uusia opettajia Eino Krohn (teatteri- ja kulttuurihistoria), Eero Salola (lausunta) sekä Maggie Gripenberg ja Maija Varmaala (rytmiikka). Vuoden 1945 aikana liittyivät opettajakuntaan Irja Hagfors (taidetanssi), Ossi Korhonen (naamiointi), Jorma Nortimo (ohjaus), Nils Sjöblom (miekkaileminen), ja edelleen 1945 aikana Elsa Lagus (myöhemmin Sara), Toivo Niskanen (karaktääritanssi) sekä Jalmari Rinne (ohjaus).²⁷⁷

Tässä olikin se opettajakunta ja ne oppiaineet, jotka muodostivat Ilmarin koulun opetuk-

274. Arvelon haastattelu 21.1.1994 vrt. Manni 1986 s. 88-89.

275. Esim. nimimerkit Firinä 17.5.1944 ja Septima [ep]. Koulun lehtileikkeet 1944-53 s. 1-2. Molemmista leikkeistä puuttuu lehden nimi.

276. Kertomus 1943 s. 5. Tässä oli kysymys opettajien työtunneista, oppilaiden osalta ne olivat pienempiä, koska osa tunneista oli pienryhmä- tai yksityisopetusta, varsinkin puhetekniikassa ja laulussa. Opetus ajoittui kello 9-17 välille, mitä saattoi edeltää 'aamukirkko', jossa jumpattiin ja avattiin ääntä. Koulupäiviä oli kuusi viikossa, siis myös lauantaisin. Kaikki tämä saatoi vaikeuttaa käytännön teatterityössä olevien ammattilaisten paneutumista opetukseen. Ilmari itse piti tuntinsa aamuisin, ennen Kansallisteatterin harjoituksia.

sen sisällön sen varsinaisessa pioneerivaiheessa 1943-47, jolloin siellä opiskeli kaksi perättäistä kaksivuotista näyttelijäkurssia. Juuri tästä joukosta valikoituivat myös ne Teatterikoulun opettajat (Krohn, Ilmari, Mattila, Lindberg, Jalkanen, Salola, Sovijärvi), jotka esittelivät opetusmetodejaan laajemmalle kiinnostuneelle yleisölle pari vuotta myöhemmin koulun ensimmäisessä julkaisussa.²⁷⁸ Sen sisältöön palaan.

Kiinnostavan joukon muodostivat myös pioneerivaiheen oppilaat. Sota-ajasta huolimatta valikoitui ensimmäiselle kurssille myöhemmässä katsannossa lahjakas ja näyttävä joukko erikoisesti naisnäyttelijöitä, kuten Ritva Arvelo, Irmeli Heinänen, Pia Hattara, Rauni Ikäheimo, Pirkko Karppi, Hilikka Kinnunen, Marja Korhonen, Aino Mantsas ja Terttu Soinvirta. Vähäisen poikajoukon kärkeä edustivat Tarmo Manni, Matti Tapio, Ekke Hämäläinen ja Mauri Jaakkola, joka tuli kouluun kahden muun pojan lisäksi sodan päätyttyä, marraskuussa 1944. Kuuntelijaoppilaisiin kuuluivat esimerkiksi Risto Veste, Esko Vettenranta ja Tapio Rautavaara.

Tarmo Manni muistelee näitä pioneeriaikoja:

Teatterikoulussa ne vuodet olivat huikeita. Kai siinä oli pohjalla tietoisuus, että näyttelijäkoulutustauon jälkeen oli taas pantu jotain alulle, meille tarjottiin tilaisuus yrittää. Siitä syntyi yhteishenki, ryhmähenki. Meillä kaikilla oli tulenapalava halu päästä eteenpäin.²⁷⁹

Toiselle kurssille 1945-47 saatiin jo tasapuolisempi sukupuolijako. Hakijoita oli runsaasti – kaikkiaan noin 200 ja valintaa valitettiin vaikeaksi. Kouluun hyväksyttiin kaikkiaan seitsemän naista ja kymmenen miestä. Myös heistä kehittyi nykynäkökulmasta katsottuna huomattava pätevien ammattilaisten joukko: Helena Haavisto, Mauno Hyvönen, Vappu Jurkka, Martti Katajisto, Kauko Laurikainen, Matti Oravisto, Kirsti Ortola, Eila Pehkonen, Raiku Pennanen (myöhemmin Kemppi), Matti Pihlaja, Tommi Rinne. Kuuntelijaoppilaita olivat esimerkiksi Sakari Jurkka ja Tuulikki Pohjola.²⁸⁰

Ensimmäiset näytteet rauhankeväänä 1945

Ensimmäisen kurssin näytteet teatteripäivien yhteydessä maaliskuussa 1945 Koiton salissa, ensimmäisenä rauhan keväänä, herättivät huomiota ja innostusta. Näytteitä esitettiin kahdet: ensimmäisenä päivänä otteita klassikoista (*Elinan surma*, *Romeo ja Julia*) ja ajankohtaisteksteistä (Zofja Nalkowska, Simo Penttilä), ohjaajina Wilho Ilmari ja Bertha Lindberg sekä toisena päivänä kokonaisuudessaan Gabriela Zapolskan sarkastinen satiiriklassikko *Rouva Dulskan moraali* (1907), joka oli Suomessa esitetty vain kerran aikaisemmin.²⁸¹ Sen ohjasi Ilmari ja sitä voinee pitää Teatterikoulussa hänen johdollaan kehitellyn 'suomalaisen stanislavskilaisuuden' ensimmäisenä merkittävänä kisällinäytteenä.

277. Kertomukset 1944-46.

278. Krohn (toim.) 1949.

279. Manni 1986 s. 84.

280. Kertomus 1945 s. 3-4.

281. Kansallisessa 1921 Eino Kaliman kääntämänä ja ohjaamana. Ks. Koskimies 1972 s. 106.

Ennakkopuffeissa ja arvosteluissa näytteitä kuvailtiin pitkälti samoin sanoin, joilla Ilmari oli opetuksen tavoitteet eri yhteyksissä muotoillut. Sanoma oli siis mennyt perille ja tulokset vakuuttivat: "Olen perustanut koulumme opetussysteemin suuren Stanislawskin luomille periaatteille, joiden pohjalla koko koulutustyömme lepää."²⁸² Helsingin Sanomien arvostelija Eino Palola aloitti tekstinsä toteamalla, että "esitystä voidaan pitää huomattavana teatteritapahtumana" ja jatkoi:

Nyt nähtiin, yleisesti puhuen, mitä kunnollinen teatterikoulutus, jolle aikaisemmin annettiin verraten vähän arvoa, todella merkitsee. Opintojen tärkeys kävi havainnollisella tavalla selväksi niin näyttelijöille kuin muullekin teatteriväelle, samalla kun näytöntö osoitti, että Teatterikoulussa on tehty mitä parhaita ja tuloksellisinta työtä.²⁸³

Samana päivänä Ilta-Sanomien nimimerkin P. T-ri mukaan²⁸⁴:

Teatteripäivien ohjelmallisen puolen kohokohdaksi muodostui torstaina Suomen teatterikoulun toinen näyte, jota oli oikeastaan vaikea käsitellä enää minään oppilasesityksenä, niin kypsää teatteria se oli.

Nimimerkki oli istunut Eino Salmelaisen vieressä ja tämä oli todennut oikein iloisin ilmein: "Niinhän ne näyttelevät kuin näyttelijät..." Samoin Nils Luchou totesi Nya Pressenissä: "Det blev en verklig givande kväll, ingen vanlig elevuppväisning utan väl samspelt och mångsidig teater." Myös Suomen Sosialidemokraatin Toini Aaltosen kehuja paatos kohdistui nuorten esiintyjien yllättävään valmiuteen ja esityksen kypsytyteen. Erikoisen ilahduttava oli hänen mielestään "...se havainto, että nuoret näyttelijät eivät suinkaan loistaneet yksinomaan taitamisella, vaan ennen kaikkea näyttelemisen oikealla tajuamisella."²⁸⁵

Pari viikkoa teatteripäivien jälkeen palasi Helsingin Sanomat vielä aiheeseen nimimerkki Kitkan kirjoituksessa, joka oli tavallaan yhteenveto siitä kiitoksesta ja kannustuksesta, jonka kohteeksi Ilmari juuri valmistuvine ensimmäisine oppilaineen tuli:

Päättäneiden teatteripäivien esityksistä saavuttivat yllättäen suurimman menestyksen Suomen teatterikoulun kaksi oppilasnäytettä. Vasta kaksi vuotta toiminut teatterikoulumme todisti näillä ilahduttavan valmiilla työtuloksillaan, miten välttämätön tällainen oppilaitos uuden näyttelijäpolven kasvattamiseksi on, kun sen opetuksen johto on pätevissä, innostuneissa ja määrätietoisissa käsissä. Arvostelu totesi yksimielisesti, että teatterikoulun opetuksessa on noudatettu vapaata suuntausta, kiinnitetty erityinen huomio luonnolliseen näyttelemiseen, jossa jokainen saa kehittää juuri hänelle ominaisia lahjoja ja taipumuksia. Mistä tuloksena on ollut replikoinnin iskeytyminen ja selvyys, esitysten tasaisuus ja oikea näyttelemisen ilo. Mutta niinpä teatterikoulun

282. Elviira SS 22.3.1945.

283. HS 30.3.1945.

284. Nimimerkin käyttö oli tuolloin teatteriarvostelujen yhteydessä pikemminkin sääntö kuin poikkeus. Niiden avaamisessa olen käyttänyt Pirkko Kosken keräämiä tietoja; ks. Koski et al. (toim.) 1997 s. 144-146. P. T-ri-lyhennettä siitä ei kuitenkaan löydy.

285. T.A. SS 30.11.1945.

rehtorina onkin Vilho Ilmari, mies, joka ohjaajana ja näyttelijänä toteuttaa taiteessaan maailman-kuulun, nerokkaan venäläisen teatterinjohtajan K.S. Stanislawskin periaatteita. Stanislawskin ohjaustaitteen ja näyttelijöiden kasvatuksen keskeisimpänä periaatteena on juuri luonnollisen näyttelemisen korostaminen. Siksi hänen ideansa ovat saavuttaneet yleismaailmallisen kanta-vuuden.²⁸⁶

Toiset näytteet ja tosiaankin kuulemiin

Toisen vuosikurssin näytteet XX teatteripäivillä huhtikuussa 1947 saivat jo varovaisemman vastaanoton. Kynnys oli korkealla ensimmäisen menestyksen jälkeen, joka vielä hyvin muistettiin ja johon useat arvostelijat tulivatkin viittaamaan. Koulussa haasteen merkitys tajuttiin, jopa vuoden 1947 vuosikertomuksen aluksi todettiin, että kevätlukukauden ”keskeisimpänä tehtävänä oli teatteripäivien yhteydessä annettavien julkisten näytteiden valmennus”.²⁸⁷

Kynnyksen korkeutta kuvanee sekin, että ennen esityksiä julkaistiin eräässä lehdessä kirjoitus *Älkää ampuko pianistia...*²⁸⁸ Sen oli kirjoittanut kurssin oppilas Alpo Vammelvuo (aivan ilmeisesti edustaen kurssinsa tunteja laajemminkin), joka siinä koetti leikkisään sävyyn kertoella kurssinsa oppikokemuksista ja näytteiden valmistamisen vaikeuksista. Teksti lieene ensimmäinen julkisuuteen tullut juttu, jossa Ilmarin oppeihin suunnattiin kriittistä tai ainakin ironista katsetta, vieläpä koulun sisältä. Siksi sitä on sen pakinaluonteesta huolimatta, tai ehkä juuri siksi, syytä hieman siteerata. Alpo kuvaili aluksi opintien myötä- ja vastamäkiä ja tiivistä asiansa Ilmariin liittyen näin:

On sattunut niinkin, että joku hermovikainen on roihauttanut itsestään oikein taiteellisen kipunankin. Ja juuri niitä on erikoisen karkäs metsästäämään meidän rehtorimme Vilho Ilmari. Mutta se on hirveän hidasta ja vaivalloista hommaa – aivan kuin hieroisi taulankappaleita vastakkain ja näkisi tuloksena vain taulapäitä kipunoitten sijasta.

Näytteiden ohjelmistoksi oli valittu tragediapuolelta Eugene O’Neillin pienoisnäytelmät *Traania* ja *Ristin paikka*, jotka ohjasi Ilmari, Aino Kallaksen *Batsheba Saarenmaalla*, jonka ohjasi Jalmarin Rinne, sekä komediapuolelta amerikkalaisten Moss Hartin ja George Kaufmanin *Ette voi ottaa sitä mukaanne*, niinikään Ilmarin ohjauksena. Alpo Vammelvuo totesi pakinassaan, että opettajat olivat antaneet heidän näyteltäväkseen ”kaikenlaisia mukavia näytöskappaleita – surullisia ja ilosia” ja jatkoi:

’Traania’, jossa on vain ’jäätä, jäätä, jäätä’ ja valaan rasvan hajua, jonka pitäisi tuntua Rautatie-torille saakka. [Näytteet esitettiin Kansallisteatterin suurella näyttämöllä, TK] Erittäin väkevä-

286. Kitka HS 16.4.1945. On täysin mahdollista, että superlatiivit Stanislawskin ympärillä vielä kasvoivat poliittisista syistä, kun piti korostaa uutta ystävyyttä itänaapurin kanssa. Stanislawski oli lisäksi auktoriteetti, jonka sekä porvarillisten että työväen näyttämöiden edustajat saattoivat hyväksyä, ja näin jopa eräs suomalaista teatterikenttää yhdistänyt tekijä.

287. Kertomus 1947 s. 2.

288. Koulun lehtileikkeet 1944–53 s. 24. Leikkeessä ei ole lehden nimeä eikä päivämäärää.

tehoinen draama. Sitten 'Ristin paikka', jossa on kaksi aivan hullua miestä. Toisen on hyvin helppo olla, sillä hän on alusta pitäen hullu, mutta toisen pitää tulla siksi aste asteelta 'loogillisesti ja johdonmukaisesti' niinkuin rehtorimme tapaa sanoa. Myös erittäin väkevätehoinen draama. Jossakin määrin yhtä tiiviin, intiimin, ajoittain hyvin hiljaisen tunnelman vaatii myös Jalmari Rinteen ohjaama näytelmä 'Bathsheba Saarenmaalla'. Kaikella kunnioituksella sanottuna olemme huomanneet näiden kahden ohjaajan kilpailevan harjoituksissa vain yhdessä suhteessa, nim. kumpi osaa kovemmin huutaa: 'Hiljemmin!'(kurs. AV)

Lopuksi Alpo varoitti yleisöä esitysten hiljaisuudesta ylipäättään ja lopetti pakinansa vetoomukseen: "Siis tosiaankin kuulemiin.

Oppilaitten ennakoarviot tekstien kuuluvuudesta osoittautuivat oikeiksi: kaikki arvos-
telijat kiinnittivät kuulumattomuuteen huomiota. Voi olla, että ohjaajat olivat vieneet luon-
nollisuuden tavoittelun nyt liian pitkälle, ns. naturaan saakka. Vaikka Ilmarin työn arvoa
korostettiin, voi kritiikeistä lukea ulos jo muutakin. Ehkä selkeimmin asian ilmaisi Heikki
Eteläpää, joka pohti yleisesti esitysten vaaraa "sortua joko katsojalle piinalliseen teatraali-
suuteen tai mielenkiinnottomaan latteuteen". Ja jatkoi:

Edellämäinituista vaaroista pahemmasta, teatralisesta päätöksestä, ei ainakaan näkynyt jäl-
keäkään, mutta paikatellen ei voitu välttää vajoamista eräänlaiseen latteaan mitäänsanom-
tomuuteen, jollaista vaikutelmaa 'Ristin paikan' kohdalla lisäsi vielä se, että esiintyjät puhuivat
aivan liian hiljaa.²⁸⁹

Tämä näytteiden lopputuloksen osittainen epäonnistuminen todettiin myös virallisessa vuo-
sikertomuksessa ja syyksi katsottiin tilaongelmat:

Nämä näytteet annettiin Kansallisteatterissa, jonka avara näyttämö ja katsomo eivät suinkaan
olleet paras mahdollinen kaikupohja nuorille, kokemattomille voimille. Intiimeihin harjoitus-
huoneisiin tottuneitten oppilaitten voimat eivät tahtoneet riittää täyttämään Kansallisteatterin
valtavan suurta näyttämöä ja katsomoa.²⁹⁰

3. Teatteritaide 1949

Johdannoksi

Kirjalliset dokumentit Wilho Ilmarin rehtorikauden ensi vuosikymmenen (1943-53) ope-
tuksesta ovat melko vähäiset. Suppeita vuosikertomuksia ja kokouksien päätöspöytäkirjoja
täydentää jossain määrin lehtikirjoittelu, joka palstametrein mitattuna oli vähäistä. Intii-
min alkuvaiheen lukumääräisesti pieni opettajakunta oli melko iäkästä eikä ole jättänyt jäl-

289. Koulun leikkeet s. 23.

290. Kertomus 1947 s. 2.

keensä muistelmia, Ilmaria itseänsä lukuunottamatta, eikä heistä ole myöskään julkaistu elämäkertoja.

Tämänkin vuoksi on pidettävä tärkeänä tuotteena Eino Krohnin toimittamaa kirjaa *Teatteritaide*, joka ilmestyi vuonna 1949. Se oli Suomen Teatterikoulun julkaisuja N:o 1. Siinä kirjoittivat tuolloisista koulun opettajista Krohn (1902–87) itse lähinnä draaman teoriaan ja teatterihistoriaan liittyvistä kysymyksistä, Ilmari (1888–1983) roolin valmistamisesta, Aino Mattila (1902–86) improvisaatiosta, Niilo Mäki (1902–68) ilmaisun psykologiasta, Bertha Lindberg (1882–1970) sielullisesta eleestä, Hilma Jalkanen (1889–1964) voimistelukasvatuksesta näyttelijän kasvatuksen perustana, Eero Salola (1902–89) näyttämöpuheesta ja Antti Sovijärvi (s. 1912) äänenkäytön perusteista.²⁹¹

Roolin valmistaminen

On kiinnostavaa, että Ilmarin oma kirjoitus tässä yhteydessä oli nimeltään *Roolin valmistaminen*. Se tuo mieleen Stanislavskin *Näyttelijän työ* -sarjan neljännen osan, jota ei ole koskaan suomennettu: *Rabota aktera nad rol' jo*, *Materialy k knige*.²⁹² Kirjoitusten nimet tarkoittavat suurinpiirtein samaa ja niiden sisällössä on paljon yhtymäkohtia, vaikka Stanislavski käy kokonaisessa kirjassa läpi konkreettisten roolien rakennustyön tietyissä näytelmissä (*Haittaa järjestä*, *Othello*, *Reviisori*), mitä Ilmari ei voi tehdä suppeahkossa artikkelissa.

Stanislavskin kaksi eläissään julkaisemaa kirjaa, joihin Ilmari oman opetusmetodinsa pääosin nojasi, eivät riittäneet kaiken näyttelijäkoulutuksen, saati koko teatteripedagogian perustaksi. Näyttelijäntyö vaati aktiivista työskentelyä roolin parissa, eikä vain näyttelijän oman sisäisen ja ulkoisen apparaatin treenaamista ja virittämistä, mikä on Stanislavskin *Näyttelijän työ I:n* perustematiikka.

Silti myös roolin valmistamisen Ilmari pyrki rakentamaan Stanislavskin varaan. On kiinnostavaa eritellä miten hän sen paperilla teki vuonna 1949, jolloin Ilmarin teatteripedagogin kokemukset eivät enää liittyneet vain nuorten näyttelijäoppilaitten perusvalmennukseen, vaan hän oli jo muutamana vuonna (1945 lähtien) johtanut myös Sääksmäen maineikkaita kesäkursseja, joiden kymmenet osanottajat olivat pääosin jo kokeneita kotimaisia näyttelijöitä ja ohjaajia.²⁹³

Ilmari totesi aluksi, että taiteellinen työ on, ja sen onkin oltava, laadultaan yksilöllistä. Hän totesi, että näyttelemisen metodit ovat useimmiten joko vaistonvaraisia tai niitä ei ole. Olennaista oli pyrkiä irti kaavoista, maneereista, sovinnaisuudesta ja teatraalisuudesta, jotka suomalaista näyttelijäntyötä tuolloin Ilmarin mukaan suuresti rasittivat.

291. Muutkin kirjan kirjoittajat olivat ajankohdan tärkeitä teatterivaikuttajia: Arvi Kivimaa ja Eino Salmelainen kirjoittivat ohjauksen taiteesta, taiteilija Matti Warén lavastuksesta, näyttelijä Rafael Pihlaja naamioinnista, taiteilija Bure Litonius teatteripuvuista jne.

292. ”Työ roolin parissa” ilmestyi NL:ssa Stanislavskin *Koottujen teosten* 4. osana 1957 ja USA:ssa Hapgoodin englanniksi kääntämänä ja jonkin verran lyhentämä *Creating A Role* 1961. Ks. Benedetti 1993 s. 145. Tuore ruotsinnos *Arbetet med rollen*, *Material till en bok* (1997) on Martin Kurténin tekemä. Tämän klassikon korrekti suomennos olisi tarpeen.

Kiinnostavaa on, että Ilmari kiinnitti seuraavaksi huomionsa näytelmän ensilukuun, joka näyttelijällä on aina edessään; tuolloin vielä useimmiten yksin, koska ensi-iltojen määrä oli niin tavaton, että yhteiset lukuharjoitukset olivat lähes yleistä. Jo ensiluvun korostamisessa, ja sen aiheuttamien oivallusten kirjaamisessa, on yhteys 1970-luvulla Teatterikoulussa kehitettyyn *lukutapaan*.²⁹⁴

Toinen selvä yhtymäkohta ohi 60-luvun teatterikokeilujen suoraan 70-luvulle Ilmarin tekstissä oli yksilöllisen luonnekuvan korostaminen. Ensiluku jäi Ilmarin mukaan väistämättä ”kaoottisen epämääräisyyden ja ylimalkaisuuden asteelle”. Mitä vähemmän yksilöllinen runoilijan luoma henkilökuva on, sitä nopeammin ja helpommin se on kehitettävissä esityksasteelle saakka:

Jos ajattelemme klassillista ohjelmistoa, voi esimerkiksi joku Schillerin puhtaasti käsitteellinen, psykologista aitoutta vailla oleva henkilöhahmo jo tällä epämääräisellä valmiusasteella jouten kuten onnistua – mutta eivät enää esimerkiksi Shakespearen henkilöt.²⁹⁵

Tämä psykologisen aitouden ja monivivahteisuuden korostaminen, joutui syrjemmälle nuorressa radikaalissa teatterissa ja vähitellen myös teatterikoulutuksessa 1960-luvun kuluessa. Se (psykologisointi) oli itse asiassa tuolloisen teatterikapinan keskeisiä kohteita. Mutta se palasi taas 1970-luvun alkupuolella.²⁹⁶ Ilmarille oli roolihenkilön yksilöllisen luonnekuvan elävä muotoilu keskeisin asia näyttelijäntyössä:

Luonnekuvan todella *elävään* muotoiluun on näyttelijän kohdistettava kaikki pyrkimyksensä. Vasta silloin astuu hän omalle pohjalleen – draamallisen esitystaiteen maaperälle – eikä elä vain hyllyltä otettujen ulkonaisten tehokeinojen varassa. (kurs. WI)²⁹⁷

Juuri tässä asiassa Ilmari kääntyi Stanislavskin puoleen, koska edellä mainitun tavoitteen saavuttaminen edellytti tietoista metodia, joka takaa onnistumisen näyttämöllä:

293. Ks. kurssien sisällöstä Ilmari 1971 s. 136–146 ja ulkoisista puitteista Siivola 1983 s. 180–190.

294. Lukutavan kehittivät 1970-luvun alkupuolen Teatterikoulussa sen ensimmäinen ohjaajantyön lehtori Kaisa Korhonen, ensimmäinen näyttelijäntyön lehtori Iris-Lilja Lassila ja ensimmäinen dramaturgintyön lehtori Outi Nyttäjä. Lähtökohtana oli brechtiläinen Leseart, mutta näyttää siltä, että taustalla vaikutti selvästi myös Stanislavski siinä muodossa kuin Ilmari häntä tulkitsi *Roolin valmistaminen* -tekstissä 1949 tai *Työ roolin parissa* -teos suoraan. Ks. Nyttäjä 1978, Ollikainen 1988 s. 210 ja Rantala 1988 s. 263.

295. Ilmari 1949 s. 48.

296. Tuolloin ’uusrealismi’ levisi laajalti myös teatterin alueelle, ja joillekin oli eräänä vaikuttajana, Ilmarin sijasta, mutta lähes samoin sanoin Marx, joka kirjoitti Lassalle, Sickingen-debatin yhteydessä, 1859: ”Du hättest dann von selbst mehr *shakespearisieren* müssen, während ich Dir das *Schillern*, das Verwandeln von Individuen in blosser Sprachröhren des Zeitgeistes, als bedeutendsten Fehler anrechne.” Marx/ Engels 1967 I s. 181.

297. Ilmari 1949 s. 48.

Tällä tiellä on onnistumisen ehtona ennen kaikkea hellittämätön perinpohjaisuus, jossa suhteessa paras menettely on käsittääkseni suuren venäläisen teatterimiehen K.S. Stanislavskin suosittelema tapa jakaa näytelmä ja rooli *elimellisiin osiinsa* ja määritellä tarkoin esitettävän henkilön *tehtävä* kussakin osassa. (kurs. WI)²⁹⁸

On otettava kynä käteen ja jaettava rooli ensin suuriin osiin ja nämä suuret osat yhä pienempiin. Pienet osat on taas yhdistettävä ja palautettava suuriin osiin. Näytelmän ja roolin paloittelu pieniin osiin on vain väliaikainen valmistusaste. Sen tarkoituksena on siirtää asiat jatkossa alitajunnan tasolle, jolloin näytellessään ei huomaa itsekään *miten* tekee, vaan ainoastaan seuraa elämänvirtaa: "Tulos tulee itsestään, sitä ei tarvitse ajatella."²⁹⁹

Näytelmän jakaminen osiin on suhteellisen helppo ja yksinkertainen menettelytapa, sanoo Ilmari Stanislavskia siteeraten. On kysyttävä itseltään: mitä ilman tämä näytelmä ei missään tapauksessa voi olla? Mikä on sille aivan välttämätöntä ja olennaista? Ilmari korosti oikein asetettujen *tehtävien* merkitystä. Tässä yhteydessä hän tarkoitti erikoisesti *ylitehtäviä*: "Nuo suuret, tärkeät tehtävät ovat kuin majakoita, jotka pysyttävät meidät oikealla tiellä ja johtavat näyttelijää hänen luodessaan rooliaan."³⁰⁰

Stanislavskin määrittely välttämättömistä tehtävistä näyttämöllä oli Ilmarin mukaan niin selkeä, kirkkaasti nähty ja kaikille näyttelijöille niin tarpeellinen, että hän siteerasi Stanislavskin *Näyttelijän työ I* -teosta melko pitkään, ilmeisesti omana käännökseenään.³⁰¹ Keskeinen paatos tehtävien muotoilussa oli, että ne kohdistuivat aina näyttelijään itseensä tai vastanäyttelijöihin, ei koskaan yleisöön.³⁰²

Edelleen kiinnostava korostus on verbien korostaminen:

Kun määrittelee osaan sisältyvän tehtävänsä, ei koskaan pidä käyttää substantiivia vaan verbiä.

Jos nimeää tehtävän nimisanalla, koettaa esittää sitä näyttämöllä, se vie ehdottomasti ylimalkaisuuteen, sillä nimisana ilmaisee vain ulkonaista, ylimalkaista käsitteellisyttä, se ei sisällytä itseensä aktiivisuutta, toimintaa.³⁰³

Ilmarin esseen lopussa, sen credoksi, nousee aito eläytyminen, luonnonmukainen luomisprosessi, tietoisuuden ja tiedottoman välittömyyden sulautuminen yhteen sekä tehtävänsä täydellinen hallinta:

Harjoitusten kehittyessä alkaa jälleen uusi, voimakas osaansa eläytyminen välillä olleen järkeilevän työskentelyn jälkeen. Mutta se ei saa enää olla epämääräistä, kuten alussa, vaan kirkastunutta ja

298. Ibid s. 50.

299. Ibid s. 53. Tästä prosessista voidaan käyttää termiä *sisäistäminen*, mikä on toiminnan teorian psykologisia lähtökohtia. Ks. Vygotski 1982 (1931) s. 94-99 vrt. Leontjev 1977 passim.

300. Ilmari 1949 s. 52-53. Juuri nämä ylitehtävät rinnastuvat Leontjevin motiiveihin.

301. Ibid s. 54 vrt. Juhani Konkan käänнос pari vuotta myöhemmin (Stanislavski 1951 s. 174).

302. Ilmari oli itsepäinen ideoissaan: juuri yleisön täydelliseen unohtamiseen tähtäävän periaatteen hän pyrki sovittamaan myös ohjauksiinsa, jopa Shakespeareen, jonka näytelmissä on suoraan yleisön puoleen kääntyviä kohtia. Arvelo 21.1.1994.

303. Ilmari 1949 s. 55.

luonnekuvaa täysin hallitsevaa. [...]

Luonnekuvan lopullisessa ilmentämisessä on siis tietoisuuden ja tiedottoman välittömyyden sulaututtava yhteen. Vasta tämä kaunis sopusointu vie kehityksen kolmannelle asteelle. Vanha tarina kertoo kasvoista, jotka voivat kääntää silmänsä niin, että ne näkivät sisälle ihmiseen itseensä. Sellaiset silmät on jokaisella täysin kehittyneellä näyttämötaiteilijalla. Hänen täytyy samalla kertaa tuntea ja olla tuntematta, intoutua ja hallita innostuksensa. Tehtävänsä täydellisen hallinta on jaloin kaikista taiteilijanominaisuuksista.³⁰⁴

Sielullinen ele/ psykologinen elekieli³⁰⁵

Ilmarin alkuperäisessä opettajakunnassa olivat hänen ohellaan parhaat Stanislavskin tuntijat Bertha Lindberg ja Aino Mattila. Lindberg oli jo melko iäkäs ja luopui vakinaisesta opetustyöstä 1946. Senkin jälkeen kertoo Tarmo Manni, joka muutti vuonna 1952 Lindbergin isoon asuntoon alivuokralaiseksi:

Hän oli siirtynyt eläkkeelle, mutta ei suinkaan luopunut työstään. Monet näyttelijät kävivät hänen luonaan tunteilla jatkuvasti valmistamassa roolinsa, ja oikein tekivät. Niin hyvää ja viisasta opettajaa kuin Bertha ei ollut toista.³⁰⁶

Lindberg hallitsi venäjän ja saattoi välittää Ilmarille tietoa Stanislavskista alkukielisistä lähteistä. On mahdollista, että hän tapasi Moskovan Taiteellisen Teatterin studioilla 1917 myös Mihail Tshehovin ja tunsii tämän kehitelmiä myöhemmin. Lindbergin teatteripedagogiset erityisalueet olivat näyttämöplastiikka, jota hän opetti jo Suomen Näyttämöopistossa 1927-39 ja psykologinen elekieli, jota hän opetti Ilmarin koulussa kolme vuotta. Nämä molemmat alueet nojautuivat varmaankin pääosin hänen omaan pitkään kokemukseensa näyttelijänä, ohjaajana ja pedagogina. Osin ne nojasivat Delsarte'en ja osin varhaisen Stanislavskin oppeihin, ehkä myös Mihail Tshehoviin.³⁰⁷

Näyttelijän työ II, jossa Stanislavski käsitteli laajalti näyttelijän fyysistä valmentautumista, erikoisesti plastisuutta, ilmestyi postuumisti venäjäksi vasta Lindbergin siirrettyä eläkkeelle (1948).³⁰⁸ Lindbergin kirjoitus *Sielullinen ele Teatteritaide*-kirjassa oli monin osin

304. Ibid s. 59-61.

305. Stanislavskin työn pohjalta syntyneen psykologisen elekielen tunnetuin kehittäjä oli Mihail Tshehov (1891-1955), Anton Tshehovin serkku, näyttelijä, Stanislavskin oppilas (1912 lähtien) ja kollega, joka 1928 emigroitui MTT:sta länteen. Siellä hänestä kehittyi antroposofi, joka ennen pitkää päätyi merkittäväksi teatteripedagogiksi Hollywoodiin ja muuallekin. Ks. Banham 1995 s. 190-191 ja laajemmin Knebel' 1990 sekä hänen oma tulkintansa psykologisesta elekielestä Chehov 1990 s. 45-82.

306. Manni 1986 s. 171.

307. Ritva Arvelo muistelee Lindbergin psykologista elekieltä: "Joo, se on ihana nimi, ihan asiallinen aihe kylläkin. Se oli tietysti vähän vanhanaikaista, aktiivinen liike, passiivinen liike, aktiivinen liike. Mä kun olin vähän tanssista perillä, niin mua huvitti se. [...] Sitten hän opetti kaikenlaista syöksymistä pensaikon läpi pää edellä ja kaikkea. Kyllä se tietysti nauratti meitä hirveesti ja siitä tehtiin tuhat ja yksi parodiaa, mutta kyllä häntä arvostettiin, hän oli ihmisenä niin arvostettava. Kyllä me tiedettiin, että hän oli ollut Moskovan Taiteellisessa Teatterissa oppilaana." Arvelo 21.1.1994.

308. Ks. Benedetti 1993 s. 128-129. Suomennos siitä saatiin vasta vuonna 1970, käännöksenä, joka oli otsikkoa (*Luonteen kehittäminen*) myöten kömpelö, jopa harhaanjohtava.

hyvin käytännöllinen ja se oli varustettu, kuten useat muutkin kirjan tekstit, esimerkkivalokuvilla. Tästä huolimatta se vaikuttaa melko lailla aikaansa sidotulta. Pyrkiessään fyysisten sovinnaisuuksien, maneerien ja poseerausten kitkemiseen se näyttäisi samalla kylväneen näitä itse, kun se teki ihmisen fyysisestä asennoista ja eleistä melko pitkälle meneviä psykologisia johtopäätöksiä.³⁰⁹

Improvisaatio

Toinen Stanislavskin tuntija Ilmarin alkuperäisessä opettajakunnassa oli improvisaation ja puhetekniikan opettaja Aino Mattila. Hän edusti jo Lindbergiä 20 vuotta nuorempaa polvea. Hän oli käynyt Suomen Näyttämöopiston 1922–24 ja täydentänyt opintojaan useaan otteeseen Saksassa ja Ranskassa sekä Venäjällä 1933, mikä tuossa vaiheessa oli Suomesta käsin poikkeuksellista, ja Englannissa 1934.³¹⁰

Teatteritaide-kirjassa Mattila käsittelee improvisaatiota ja esittelyn voi aloittaa Tarmo Mannin kommentista:

Improvisoinnin suomalaisen näyttelijäkoulukseen toi ja sitä kehitti Aino Mattila. Minusta on kummallista, että sittemmin – jo kohta kolmannella kurssilla kai – teatterikoululaiset savustivat ulos tämän suunnattoman lahjakkaan opettajan. Tampereella Aino Mattila jatkoi pedagogin työtään kai melkein elämänsä loppuun asti, ja tästä onnittelen Tampereen koulun opiskelijoita.³¹¹

Improvisaatio oli tuolloin Suomessa uusi asia. Sen käyttöönotto sinänsä toi teatterintekemistä lähemmäksi fyysisten tekojen metodia, jonka lähtökohtana on toiminnan kehittäminen fyysisten improvisaatioiden kautta. Tekstilähtöinen, tiivis ensi-iltaputki teki improvisaation soveltamisen käytännön kenttätööhön kovin hankalaksi. Tämä näkynee myös siinä, että Mattila melko laajalti perustelee sen tarpeellisuutta näyttelijäkoulutuksessa. Samalla hän käsittelee roolivihkoa *välineenä*, jonka käyttö johtaa tiettyihin seuraamuksiin näyttelijäntyössä: se estää roolin rakentamisen käytännön toiminnasta käsin.³¹²

309. On ilmeistä, että venäjän taidostaan huolimatta Lindbergin näkemykset Stanislavskista nojautuivat pääosin tämän kehitysvaiheisiin ennen vuotta 1917, jolloin hän pääsi hetkeksi MTT:n 1. studion oppiin, ja vähiten Stanislavskin uusiin innovaatioihin 30-luvulla (kuten fyysisten tekojen metodi). Ainakin ne kirjalliset lähteet, joissa Lindberg oppi-isäänsä käsittelee, viittaavat tähän.

310. Venäjän opintomatka 1933 en ole löytänyt tarkempaa tietoa; se kuitenkin mainitaan alan matrikkeleissa 1950 ja 1965.

311. Manni 1986 s. 90. Mattilan lähtöön liittyvä erokirje on STk:n Koy:n jk:n tvk:n pk:n liitteenä 9.4.1949. Sen laajuudesta huolimatta on ulkopuolisen jälkikäteen vaikea hahmottaa lähdön todellisia syitä. Eräistä haastatteluista päätellen se saattoi liittyä Mattilan seksuaaliseen poikkeavuuteen, joiden suhteen myös Ilmari itse oli kovin konservatiivinen. Näistä asioista ei tuolloin pöytäkirjoissa puhuttu. Mattila oli vielä 1960-luvulla merkittävä teatteripedagogi Tampereella.

312. Kun roolivihkoa käytetään lähelle ensi-iltaa, on sen looginen seuraus kuiskaajan käyttäminen. Näyttelijäntyön rakentaminen roolivihkon ja kuiskaajan varaan on eri prosessi kuin sen rakentaminen toiminnan ja improvisaation varaan. Irtaantuminen roolivihkosta ja kuiskaajasta on samalla teatterin itsenäistymistä taiteenlajina, irtaantumista ”sanan vallasta”.

Toiminnan käsite korostuu muutenkin Mattilan tekstissä. Hän kuvailee kokemustaan Pariisissa Charles Dullinin teatterikoulussa, jossa hän näki improvisaatiotunnilla kuinka eräs nuorukainen esitti saman tehtävän, junassa istuvan nälkäisen miehen, joka söi eväitä, ”ainakin kymmenen kertaa”:

Tässä sanattomassa draamassa – kappale yhden ihmisen matkaa – oli sellainen tuoreus, sellainen nykyhetken tuntu, ainutkertaisuuden illuusio, ettei voinut havaita pienintäkään rutinoitumisen merkkiä. *Sisäinen tapahtuma loi ulkoisen toiminnan*. [...] Meidän on syytä ensimmäisistä harjoituksista alkaen oppia tuntemaan esitettävän henkilön tapa käsitellä esineitä, *toimittava* niin, että voimme *nähdä* sen esineen, johon tartumme. [...] Kaikki ulkonainen toiminta luo hahmoa sille ihmiselle, jonka synnytystyskia sielussamme kannamme. (kurs. AM)³¹³

Perustellessaan improvisaation opetuksen merkitystä näyttelijänuorille jatkaa Mattila hie-
man myöhemmin:

Improvisoidulla näytelmällä on oppilaalle hyvin moninainen merkitys. [...] Elämän tarkkailu tulee toiseksi luonnoksi. Sisäisen ja ulkoisen toiminnan yhteenkuuluvaisuus muuttuu selviöksi, jota ilman ei enää lähde epämääräisesti rakentelemaan ihmisen yleispätevää kuvaa, vaan joka esityksessä todella *luo* uudelleen sen tapahtumasarjan, jonka puitteissa elää todellinen draaman henkilö. Oppilas oppii myös näyttelijälle niin tuiki välttämättömän ja sangen usein laiminlyödyn *kuuntelemisen taidon*, ts. roolin elämä on keskeytymätöntä vuorovaikutuksessa olemista sen yhteisön kanssa, joka kulloinkin on näyttämöllä. (kurs. AM)³¹⁴

Mattila käsittelee improvisaation osa-alueita termein, jotka ovat enempi tai vähempi tuttuja Stanislavskin teoksista, vaikkei Mattila hänen nimeään mainitsekaan:

- 1) Kuvittelukyky, joka juuri johtaa irtaantumiseen pelkästä ”sanan vallasta”,
- 2) Mielikuvitus, joka luo ”annetut olosuhteet”, joihin näyttelijän tulee sopeutua,
- 3) Alitajunnan viritys, mikä johtaa ”luonnolliseen/luontevaan/luonnonmukaiseen” käyttäytymiseen näyttämöllä,
- 4) Eläytymiskyky, joka on aina näyttelijälle ratkaisevan tärkeää (se *ei* ole sama asia kuin eläytyminen sinänsä),
- 5) Eläytymisen/ kokemisen tekniikka, jota Stanislavskin metodi pyrkii osaltaan kehittämään,
- 6) Joukkokohtaukset, joissa kollektiivinen luominen korostuu,

ja päättyy viimein, improvisaation opettajalle ehkä hieman yllättävästi, korostamaan kunnollisten lukuharjoitusten merkitystä.³¹⁵

Tarkemmin harkiten tämä kuitenkin ei ole yllättävää: Ilmarin oman oppiaineen, näyttelijän työn, ohella olivat sekä kunnan lukuharjoitukset että elävä improvisaatio niitä välineitä, joita Teatterikoulun intiimivaiheen opettajakunta koetti kollektiivisesti kehittää suomalaisen näyttelijäilmaisun puhdistamiseksi pelkästä tekstin kuvittamisesta, roolirutiin-

313. Mattila 1949 s. 65–66.

314. Ibid s. 67.

315. Ks. Mattila 1949 s. 62–78.

neista, maneeereista, sabloneista, poseerauksesta jne. Tämän työn tulokset olivat Wilho Ilmarin teatteripedagogisen perinnön ydintä.³¹⁶

Voimistelukasvatus näyttelijän kasvatuksen perustana

Kolmas naisopettaja, joka kuului Ilmarin alkukauden opettajakunnan 'kovaan ytimeen' oli Hilma Jalkanen, vaikka hänen elämäntyönsä pääpainopiste olikin muualla, naisvoimistelun kehittämisessä.³¹⁷ Jalkasen voi katsoa luoneen fyysisen pohjan sille 'suomalaiselle stanislavskilaisuudelle', josta Ilmarin koulu tuli kuuluisaksi. Kiinnostavaa tämä on siksi, että vaikka Jalkanen varmaankin tunsi Stanislavskin teatteripedagogista ajattelua, hänen liikunta-ajattelunsa varsinaiset vaikuttajat tulivat muualta, ns. uuden voimistelun ja modernin tanssin suunnalta.

Tarmo Manni muistelee, tällä kertaa kurssinsa jumppatunteja, jotka pidettiin yliopiston vanhalla voimistelulaitoksella Kasarminkadulla:

Siellä meitä opetti Hilma Jalkanen, tämä keskustaliikunnan papitar, ja tunnit olivat upeita. Hilma Jalkanen on suomalaisen liikunnanhistorian suuria hahmoja, perushahmoja. Moni ei ole ollut yhtä sytyttävä puhuessaan liikunnan ja urheilun puolesta. Jalkasen apulaisena oli jo meidän kurssillamme hänen oppilaansa Elsa Sara, joka sitten Hilman työn jatkajana teki pitkän päivän teatterikoulun liikunnanopettajana. Sara oli työssään ehkä vielä herkempi ja aavistelevampi kuin opettajansa, jonka oppien palavimmat piirteet hän omaksuksui ja välitti edelleen seuraaville oppilaspolville. Liikunnanopetuksen alueeseen kuuluivat myös Maggie Gripenbergin rytmiikkatunnit, joilla kävimme Konservatoriossa.³¹⁸

Hilma Jalkanen on kirjallisesti kahteen kertaan esittänyt omat pyrkimyksensä luoda näyttelijäntyölle uudenlaista fyysistä pohjaa. Tämä tapahtui ensi kerran Tampereen teatteripäivillä keväällä 1944, jolloin hän piti esitelmän *Uuden voimistelun alkuperästä ja olemuksesta*. Toisen kerran se tapahtui *Teatteritaide*-teoksessa, artikkelissa *Voimistelukasvatus näyttelijän kasvatuksen perustana*, jota voi pitää teatteripäivälustuksen jatkona.³¹⁹

316. Löytämistäni lähteistä en pysty kovinkaan tarkkaan päättelemään, mistä Mattila on hankkinut tietonsa Stanislavskista ja tämän järjestelmästä. Näyttää kuitenkin siltä, että *Teatteritaide*-teokseen kirjoittaneista teatterikoulun opettajista juuri hän tulee käsittelytavaltaan ja johtopäätöksiltään lähimmäksi Stanislavskin viimeisen vaiheen näkemyksiä. Tarkoitin tässä erikoisesti fyysisten tekojen metodia, vaikka hänkin pitää edelleen kiinni "sisäisen tapahtuman" ensisijaisuudesta suhteessa ulkoiseen toimintaan, jonka merkitystä hän konkreettisesti erittelee.

317. Kuvan Jalkasen suorituksista naisvoimistelun alueella saa teoksesta Kleemola 1996 s. 276–279 ja passim.

318. Manni 1986 s. 90–91. Maggie Gripenberg viihtyi opettajana kuitenkin vain yhden lukuvuoden (1944–45). Liikunnallisesti lahjakkaan Ritva Arvelon muiston mukaan Gripenberg yliarvioi näyttelijäoppilaitten suorituskyyvyt, jolloin oppilaille syntyi torjuntaja rytmiikkaa kohtaan. Arvelo 21.1.1994.

319. Jalkanen 1944 ja 1949. Jalkanen oli pitänyt teatteripäivillä jo 1941, samassa yhteydessä kun Ilmari esitteli ensi kertaa näyttelijäkoulutusnäkemyksiään, esitelmän *Liikunta ja vireisyys*, mutta tämä teksti ei ole säilynyt ainakaan painetussa muodossa. Silti se saattoi olla eräs impulssi Ilmarille pyytää Jalkanen opettamaan. Ks. Veistäjä (toim.) 1950 s. 56.

Ensimmäisen tekstinsä Jalkanen aloitti esittelemällä ranskalaisen Francois Delsarten (1811–71) näyttämöplastiikan lähtökohtia. Delsarte tahtoi päästä selvyteen ihmisen luonnollisesta liikunnasta. Hän tarkkaili ihmisten toimintaa eri tilanteissa ja ihastui erikoisesti lasten liikuntaan, jossa elämän ilmaisut olivat yhtenäisiä, sielullis-ruumiillisia:

Kaikessa lasten liikunnassa on ilmaisu – ei sanan esittävässä mielessä, vaan ilmaisu siitä syystä, että lapsi osallistuu liikkeeseen eheästi koko persoonallisuudellaan. Lapsi saattaa olla liikkeessä aamusta iltaan, vaikka sillä on suhteellisen pienet voimavarat, siksi että se vaistomaisesti käyttää oikein ja taloudellisesti voimavarojaan. Erilaiset elämänmuodot ja -tavat aiheuttavat lapsen kasvussa vähitellen monenlaisia ruumiinvirheitä, jotka tarvelevät luonnollisen liikunnan.³²⁰

Lasten liikunnan luonnollisuuden ja esikuvallisuuden korostaminen on ehkä Delsarten systeemin merkittävin piirre myöhemmän kehityksen valossa; monet muut niistä olivat jo 1940-luvulla aikansa eläneitä.³²¹ Lasten jälkeen Jalkanen korosti Delsarten kehittämiä lainomaisuuksia, jotka tämä löysi muinaiskreikkalaista kuvanveistoa tutkiessaan. Näitä lakeja Jalkanen pyrki tulkitsemaan tavalla, joka loi pohjaa keskustaliikunnalle:

Lihakset ovat sijoittuneet ruumiiseen suurin piirtein niin, että suurimmat lihakset ovat ruumiin keskustassa, painopisteen ympärillä. Ruumiin periferisissä osissa lihakset ovat pienempiä ja ohuempia. Lisäksi ovat lihakset asettuneet nivelten yli niin, että liike voi ikäänkuin virrata lihaksesta toiseen. Harmoonista on lihastoiminta silloin, kun se lähtee ruumiin tukikohdasta, painopisteestä, siis ruumiin keskuksesta ja virtaa periferiaa kohden niin, että voimamäärä on suhteellinen lihaksien suuruuteen nähden. Harmoonisessa lihastominnassa ei herkässä ja elävässä ihmisruumiissa mikään ruumiinosa ole levossa, jos joku osa sitä pannaan liikkeeseen, vaan toisen osa vastaa toisen liikuntaan. [...] Orgaaninen, luonnollinen liike on aina siis koko ruumiin liike.³²²

Jalkanen rinnastaa pienen voimistelu- tai tanssiliikkeen näyttämön psykologiseen eleeseen, ja toteaa ettei tämäkään rajoitu vain esimerkiksi käteen, vaan sen lähtökohta on ruumiin keskustassa. Jalkanen korostaa, että Delsarte oli metodissaan matkalla kohti psykologista elekieltä, mutta kuoli ennenkuin ennätti saada työnsä päätökseen. Kuitenkin hänen amerikkalaiset oppilaansa jatkoivat metodin kehittelyä USA:ssa.³²³

Jalkanen arvosti Genevieve Stebbinsin työtä, jonka tuloksena syntyi voimistelumetodi esit-

320. Jalkanen 1944 s. 38–39.

321. Esim. amerikkalaisen näyttelijäntyön teorioita 1923–73 tutkinut Friedman (1987) toteaa: "Delsarte's system was obsolete by 1920, and it is almost forgotten today. Delsarte attempted to establish a universal physical code, a 'body language' for use in acting and oratory but his system did little more than petrify existing stage conventions." (s. 13–14)

322. Jalkanen 1944 s. 40.

323. "Although Delsarte's system as applied by others eventually came to seem overly mechanistic, it remains important as the first significant attempt to reduce every aspect of the actor's training method. By the end of the nineteenth century it was being taught nearly all over the world, though it is now usually treated derisively, it has contributed to most subsequent attempts to formulate training programs for actor." Brockett 1995 s. 387.

täviä taiteilijoita, tanssitaiteilijoita, näyttelijöitä, laulajia ja muusikoita varten. Stebbinsin oppilaat toivat tämän metodin Eurooppaan vuonna 1905. Täällä *uuden voimistelun* nimeä kantava liikuntasuunta kävi Jalkasen mukaan läpi voimakkaan kehitysvaiheen, varsinkin sen ilmaisullinen puoli.

Jalkasen mukaan uutta voimistelua toteutettaessa oli huomio kohdistettava erikoisesti *liikunta-aistin* kehittämiseen. Liikunta-aistiin kuului motoristen eli liikehermojen aikaansaama tahtoperäinen liikunta, jotka vanhassa voimistelussa ja klassisessa baletissa olivat olleet määrääviä. Liikunta-aistin toinen, yhtä tärkeä puoli on tuntohermojen välittämä *liikunnantunne*. Se oli yhdysside sielullisten voimien ja ruumiin välillä.

Tämän vuoksi oli näyttelijän liikuntakasvatuksessa alusta alkaen väärin kehittää pelkkää teknistä taitoa, sillä se etäännytti harjoittajansa elävästä ja ilmaisullisesta. Liikunnantunne voi syntyä vain silloin kun liike syntyy ”sisältäpäin” ja on ruumiin anatomisten ja fysiologisten lakien mukainen. Kaiken liikunnan tuli olla sopusoinnussa ihmisen sisäisen elämän-rytmin kanssa. Luonnollinen kauneus oli tarkoituksenmukaisen liikunnan seuraus.³²⁴

Vuonna 1949 Jalkanen korosti, että nykyaikainen voimistelu oli dynaamista liikuntaa, ja voimistelukasvatuksen tuli kohdistua siihen, mikä ihmisessä on elävää:

Elävää sielullis-ruumiillista tilaa, jossa ihminen ilmaisee itseään välittömimmin, voimakkaimmin ja herkimmin, on alettu nimittää *vireisyydeksi* (dispositio). Näin voidaan voimistelulle sen nykyaikaisessa merkityksessä antaa uusi määritelmä ja sanoa, että sen tehtävä on herättää ihmisen vireisyyttä. [...] ...vireisyys on voimakasta elämäntunnetta: ihminen nauttii jo pelkästä olemassaolostaan. Vireinen ihminen on elämänhaluinen, rohkea, ilmaisullinen ja luova. Vain vireinen opettaja voi herättää oppilaissaan elävää harrastusta opiskeluun. Vain vireinen taiteilija voi antaa kuulijoilleen elämyksen ja temmata heidät taiteensa taikapiriin. (kurs. HJ)³²⁵

Näyttelijätaide oli riippuvainen vireisyydestä, jota ehkäiseviä tekijöitä olivat kestojännitys, ryhtivirheet ja väärä lihastoiminta. Näistä haittatekijöistä pahin oli kestojännitys, jonka kitkemiseen Jalkasen näyttelijäkoulutus lähtökohdiltaan perustui. Se poistettiin rentoutusharjoitusten avulla, joiden tavoite oli vapautuneisuus. Kuitenkin liiallinen rentoutusharjoitusten käyttö johti velttouteen, jolloin ihminen ei pystynyt käyttämään oikein lihasvoimaansa. Näyttelijän kasvatuksessa oli varottava tarkoituksetonta rentoilua.

Näyttämöpuheesta

Teatteritaide-teoksessa kirjoitti Eero Salola Hilma Jalkasen artikkelin jälkeen näyttämöpuheesta.³²⁶ Seikka oli sovittu, koska Salola viittasi useasti Jalkasen tekstiin ja korosti siinä

324. Jalkanen 1991 s. 43–44. Nämä uuden voimistelun peruspiirteet Jalkasen esittäminä olivat monilta osin analogisia Wilho Ilmarin ja hänen opettajakollegojensa Stanislavski-tulkintojen kanssa.

325. Jalkanen 1949 s. 99–100.

326. Salola seurasi Kerttu Särkkä-Kalliota, jonka opetus Teatterikoulussa rajoittui vuosiin 1943–44, koulun puhekulttuurin kehittäjänä. Särkkä-Kallio opetti puhetekniikkaa, ja Salola sen jälkeen lausuntaa koulun intiimivaiheen ajan (1944–53). Heidän rinnallaan toimi fonetiikan opettajana pitkään (1943–59) Antti Sovijärvi. Hänen kaksi tekstiään, Muutamia äänenkäytön perusohjeita ja

kuvaillun fyysisen valmiuden merkitystä myös suullisen ilmaisun kannalta.

Muutenkin Salola tunnustautui tuolloisen suomalais-stanislavskilaisen teatterikäsitteksen kannattajaksi. Hän korosti *hyvin puhutun sanan* merkitystä näyttämön ilmaisukeinoista tärkeimpänä tavalla, joka asetti tekstin näyttelijän työn tärkeimmäksi välineeksi ja kohteeksi. Hän toi esille *neljännen seinän* merkityksen näyttelijälle tavalla, joka viittasi 'julkiseen yksinäisyyteen' näyttämöllä ja korosti sellaisen *tekniikan* merkitystä, joka teki luonnolliselta vaikuttavan puheen näyttämöllä mahdolliseksi. Sisäisyys oli hänenkin opetuksensa lähtökohtia.³²⁷

Suomalaisen teatterin vaiheista ja uusista vaatimuksista Salola esitti pari kiinnostavaa havaintoa, jotka korostivat teatterin kansallista merkitystä:

Näyttämötaiteemme historia toteaa suomalaisen näyttämöpuheen kehittymisen muukalaisvoittoisesta, sisäistä katetta vailla olevasta paatoksellisesta juhluvudesta luontevuuteen ja herkkyyteen. Tämä on oikea kehityksen suunta. Luonnollisuushan on arvokkaita tavoitteitamme. [...]

Teatteria on kautta aikojen monissa maissa pidetty puhtaan, esikuvallisen kielenkäytön tempelinä. Teatterissa ei tyydytä vain osoittamaan, miten kieltä puhutaan, vaan miten sitä pitäisi puhua.

Meidänkin teatterimme pitäisi käsittää tehtävänsä yhtä korkeaksi. Näyttelijöiden tulisi kehittää itsensä tämän tehtävän mittaisiksi. Siihen tarvitaan sekä pohjakoulutusta että jatkuvaa harrastusta, tutkimista ja harjoitusta, ennen kaikkea rakkautta äidinkieleen. Olisi päästävä siihen, että teatterissa kuulija voisi turvallisin mielin tarkkailla myös äidinkielemme oikeata, murteista vapaata ääntämystä. (kurs. ES)³²⁸.

Kun Salola asetti näyttämöpuheelle näin korkeita eettis-isänmaallisia tavoitteita, näyttäisi nykynäkökulmasta, että hän joutui sisäiseen ristiriitaan luonnollisuuden ja esikuvallisuuden vaatimusten välillä. Selkeimmin tämä ehkä ilmenee, kun asettaa äskeisten tavoitteiden rinnalle sen, mitä Salola sanoi näyttämöpuheen aitoudesta ja elävyydestä:

Missä on raja hyvin opitun ja eläväksi muuttuneen teatteripuheen välillä? Viimeksimainitun olemme tavanneet silloin, kun vuorosanoissa on juuri syntyneen tuntu, kun kuultuun ei liity aavistelunkaan verran sävyä, että nuo vuorosanat on kerran kirjoitettu ja nyt ulkoa lausuttu, vaan kun ne vaikuttavat siltä, että ne nyt tuossa näyttämöllä ensimmäistä kertaa maailmassa ajateltiin ja sanottiin.³²⁹

Artikuloitimme perusharjoituksia *Teatteritaide*-teoksessa (s.119-152) ovat niin teknisiä, että niiden selostaminen tämän tutkimuksen yhteydessä ei ole tarpeellista, vaikka hänen käytännöllis-tieteellinen lähestymistapansa oli osa suomalaisen teatterikoulutuksen modernisoitumista. Samoin voi todeta Niilo Mäen artikkelista Ilmaisun psykologiasta (s. 79-88), vaikka hänkin kävi muutamaa otteeseen luennoimassa ajatuksiaan myös Teatterikoulun oppilaille.

327. Salola 1944 s. 109-114.

328. Ibid s. 109-110 ja 118.

329. Ibid s. 114.

Näyttelijätaitteen teoria ja historia

Näyttelijätaitteen teoriasta ja historiasta kirjoitti *Teatteritaide*-teoksessa Eino Krohn.³³⁰ Hänen näkemyksensä, joita hän luennoillaan välitti myös Teatterikoulun oppilaille neljätoista vuotta, lienevät luettavissa perusteiltaan hänen tuolloin julkaistuista kulttuurista, draamaa ja teatteria käsittelevistä teoksistaan, koska hänen oppiaineenaan oli juuri näiden asioiden käsittely.³³¹

Teatteritaide-kirjassa oli Eino Krohnin osuus tärkeä. Hän oli kokonaisuuden toimittaja ja hänen esseensä aloittivat teoksen ennen Wilho Ilmarin osuutta. Krohnin tekstit siinä olivat: Näytelmän ”isä” ja ”äiti”, Näyttelijätaitteen kehitys sekä Näyttelijän sielu (s. 7–44). Olenaiset osat tulkinnoistaan Krohn oli tuonut esille jo kolme vuotta aikaisemmin teoksessaan *Draaman estetiikka*. Sen viimeinen luku, Teatteri ja draama, sisältää jo asiat, jotka Krohn pyrki esittämään *Teatteritaide*-teoksessa kansantajuisessa muodossa.

Hilda Pihlajamäkeä lainaten luonnehti Krohn kirjailijaa draaman isäksi ja näyttelijää sen äidiksi. Hänen oma draamakäsityksensä oli vahvasti sielullishenkinen, filosofisesti idealistinen ja luonteenkuvausta korostava. Draaman tavoite on tuoda esille erilaisia ihmisluonteita, toiminta on vain väline tämän ’toisen todellisuuden’ paljastamisessa:

Toiminta ja tapahtuminen ei ole sitä, mitä näytelmässä varsinaisesti esitetään [...] Tämä toiminta [...] on itse asiassa vain kuvaamiskeino [...], jonka avulla jokin toinen todellisuus muodostetaan meille voimakkaasti läsnäolevaksi. Tämä toinen todellisuus on ihmisen pyrkivä, tahtova minä, hänen tahdonsuuntansa, hänen sisin luonteenlaatunsa, joka ilmenee juuri toiminnassa. Se muodostaa näytelmän varsinaisen sisällön, jota näyttelijä ja ohjaaja etsivät. [...] Toiminta tulee meille draamassa tärkeäksi vain sikäli, mikäli se antaa tilaisuuden luonteen purkautumiselle ja paljastamiselle. [...] Juuri näitä näyttelijöiden purkautumisia olemme tulleet teatteriin katselemaan.³³²

Jo tästä käy ilmi, että Krohnin draamanäkemys poikkesi paljon Aristoteleesta, koska tämän näkemys luonteiden ja toiminnan suhteista tragediassa on juuri päinvastainen, kuten teorialt-osassa toin esille.³³³ Toisaalta Krohn, ehkä tuntematta Brechtin teoreettisia näkemyksiä – hän ei ainakaan niihin viittaa – oli myös jyrkästi ei-brechtiläinen. Tämä korostui tavassa, miten hän asetti teatteriprosessissa draamallisuuden, myötäelämisen tai eläytymisen ja jännityksen keskeisiksi tekijöiksi sekä näyttelijöiden että yleisön kannalta:

330. Eino Krohn oli Teatterikoulun kulttuuri- ja teatterihistorian tuntiopettaja pitkään (1944–58) ennen kuin siirtyi Turun yliopiston yleisen kirjallisuustieteen professoriksi 1959. Hän oli väitellyt tutkimuksella *Objektivistinen estetiikka* (1935). Sen jälkeen hän oli julkaissut teoksen *Esteettisen kulttuurin ja kasvatuksen peruskysymyksiä* (1939), jonka viimeinen luku, Esteettinen pedagogiikka, teki hänestä taidekasvatuksen johtavan teoreetikon Suomessa. Se lienee yksi syy, miksi Wilho Ilmari halusi ja sai juuri hänet Teatterikoulun pitkäaikaiseksi luennoitsijaksi.

331. Kaudella, jolloin hän luennoi Teatterikoulussa pari tuntia viikossa hän julkaisi teokset 1946, 1948, 1953, 1955, 1956 ja 1958. Myös esseekokoelmissa (1961) ja (1967) on tekstejä, jotka juontavat juurensa tältä ajalta.

332. Krohn 1949 s. 7–9.

333. Aristoteles 1967 s. 21–23. *Draaman estetiikassa* (1946) Krohn määritteli myös katharsiksen (s. 128–129) juuri niillä tavoilla, joista Saarikoski suomennoksensa (1967) esipuheessa (s. 5–11) varoittaa joko käännösvirheinä tai muuten Aristoteleen väärinkäsityksinä. Ks. myös Kaimio 1977 s. 81–86.

Jännittyneinä odotamme, mitä paljastuksia näytelmän tilanteet tulevat aiheuttamaan. Olemme koko olemuksellamme mukana suurissa nousukohdissa, noissa hetkissä, jolloin toiminta on ti-
hentynyt kohtalokkaaksi draamalliseksi tilanteeksi. Niissä koemme näytelmän henkilöiden
sisimmän olemuksen, ja niihin sisältyy lopullisesti se, mitä tarkoitamme sanalla *draamallisuus*.³³⁴

Stanislavskiin Krohn nojasi eräin kohdin tavalla, joka on tuttu myös muiden Teatterikoulun
opettajien kirjoituksista. Monipuolisessa luonteenkuvauksessa Krohn näytti hyväksyvän
Stanislavskin esikuvaksi, samoin näyttelijän mielikuvituksen ja eläytymisen korostamises-
sa.³³⁵ Krohnin katsaus Näyttelijätaiteen kehitykseen etsi eri aikakausien näyttelijäntyöstä
sen luonnollisia, luonnonmukaisia, elävää elämää kuvastavia jne. elementtejä. Niinpä on-
kin loogista, että Krohn katsoi naturalismin tavallaan kehityksen päätepisteeksi.³³⁶

Paitsi, että Krohn näyttää samaistavan naturalismin ja Stanislavskin aikaansaamat uudis-
tukset, hänellä on myös varauksensa Stanislavskin suhteen, ja juuri niissä kohdin, joissa on
kysymys Stanislavskin elämäntyön loppuvaiheesta, sen uudelleen arvioinnista suhteessa si-
säiseen ja ulkoiseen toimintaan:

Niinpä Konstantin Stanislavski nimenomaan kehoittaa käyttämään hyväksi ruumiillisten toi-
mintojen tarkkaa suorittamista päästäkseen syventymään roolin elämään. On kuitenkin huomattava,
että näyttelijäntyö, joka yksinomaan tai pääasiallisesti pohjautuu vain tällaiseen ulkoonaiseen
jäljentämiseen, ei ole samalla tavalla todellista taidetta kuin innoittavaan arvokokemukseen pe-
rustuva luomisprosessi.³³⁷

Ensimmäinen kolmivuotinen kurssi 1947-50

Syksystä 1947 lähtien Teatterikoulu alkoi toimia kolmivuotisena. Tämä oli ollut Ilmarin ta-
voite alusta pitäen: hän piti kahta vuotta liian lyhyenä aikana näyttelijän ammattitaidon pe-
rustan rakentamiseksi. Kaksivuotisuus olikin sota-ajan erikoisolosuhteiden sanelema rat-
kaisu. Kolmivuotisuuden tarve ja vaatimus toistuivat koulun toimintakertomuksissa vuosit-
tain, jopa sen jälkeen kun asia oli järjestynyt. Vielä vuoden 1949 kertomuksessa, jolloin en-

334. Krohn 1949 s. 9-11. *Draaman estetiikkaan* viitaten kirjoittaa Aarne Kinnunen 1985 "vanhasta
tutkimuksesta, jossa uskottiin, että todellisuus, itse ihmisten elämä, jota he elävät yhteiskunnassaan,
sisältäisi erityisen dramaattisen aineksen, joka sitten siirrettiin näytelmiin." Tätä ajattelutapaa ni-
mitetään Kinnusen mukaan "valmiin maailman myytiksi". (s. 17-18)

335. Krohn esitteli teksteissään lyhyesti "Diderot'n paradoksin", "eläytymisprobleemin", "näytteli-
jän tietoisuuden kahtiajaon" ja "kaksi näyttelijätyyppiä" sekä niitä kuvastaneet linjaristiriidat aina
Garrickistä, Claironista ja Talmasta Coqueliiniin, Stanislavskiin ja Gösta Ekmaniin. Vertaamalla voi
todeta, että Karl Mantziuksen, Yrjö Hirnin ja Adam Poulsenin vuosisadan alussa syntyneiden, ja 1920-
luvulta lähtien Suomessakin tunnettujen, teoreettisten ja historiallisten tutkimuksien jälkeen, ei
Krohnilla ollut vielä niihin uusia näkökulmia. Ks. Hirn 1918, 1921, Mantzius I-II (tansk. 1897-1908,
suom. 1923-24), 1922 ja Poulsen 1919.

336. Krohn 1949 s. 25-26 ja 29 vrt. Krohn 1961 s. 199-200.

337. Krohn 1946 s. 173 vrt. 1949 s. 35. Näyttääkin siltä, että Krohnin kirjoitukset edustivat *Teatteri-
taide*-teoksessa kaikkein konventionaalisinta tulkintaa Stanislavskin tarjoamista virikkeistä; ehkä
siitä johtuen, että Krohn oli koulutukseltaan ensisijaisesti esteetikko, eikä joutunut omassa amma-
tissaan tekemään käytännön teatterityötä.

simmainen kolmivuotinen kurssi oli jo valmistumassa, todettiin, mikä merkitys kolmannella opiskeluvuodella on oppilaitten taiteellisessa kehityksessä:

Toisen vuoden kevätlukukautena panee useimpien oppilaitten kohdalla merkille eräänlaisen heräämisen. Ilahduttavan eläviä hetkiä pulpahtaa harjoitustyössä esille silloin tällöin. Mutta keskeneräisyys ja epävarmuus on kuitenkin vielä silloin vallitsevana.

Kolmas vuosi on oppilaiden harmooniselle kehitykselle ollut aivan silmiinpistävän tärkeä. Puheilmaisuus on useimpien kohdalla selkeytynyt, varmistunut ja herkistynyt, samoin kokemuksen ilmaisullisuus, niin että karaktäärien muotoilussa alkaa useitten kohdalla olla jo mahdollisuuksia syvempäänkin luomistyöhön kuin pelkkään ylimalkaiseen kaavailuun.³³⁸

Kurssin (1947-50) oppilaita olivat muiden muassa Leena Häkinen, Leo Jokela, Jussi Jurkka, Rauni Mollberg, Mikko Niskanen, Rauni Ranta, Tiina Rinne, Martti Romppanen, Veikko Sinisalo, Veikko Tiitinen ja Seppo Wallin. Silmiinpistävää on tulevien vahvojen miesnäyttelijöiden, usein myös elokuvasta ja televisiosta tuttujen osuus. Heistä muutamat (Mollberg, Niskanen, Wallin) kehittyivät vielä tunnetuiksi ohjaajiksi juuri näiden välineiden parissa.

Tämä kurssi sai ehkä kaikkein perusteellisimman suomalais-stanislavskilaisen koulutuksen Ilmarin itsenä soveltamana hänen rehtorikaudellaan. Se oli ensimmäinen kolmivuotinen kurssi, jolle Ilmari saattoi yksinomaan omistautua. Tämän kurssin opiskeluaikana ilmestyi myös *Teatteritaide*-teos. Samalla kurssin sivistysvaatimukset näyttivät olleen tiukat. Eino Krohnin teatteri- ja kulttuurihistorian luentojen kuunteleminen ei riittänyt, vaan tentittävänä oli myös *koko Mantzius* (sic!). Näin ainakin kertoo Kalevi Kalemaa *Sinisalon Veikko* – suomalainen näyttelijä-kirjassaan. Sinisalo on omien sanojensa mukaan aina korvanut nopeuden ja luontaisen lahjakkuuden puuttumisen ahkeruudella ja sinnikkyydellä:

Lahjakkaat opiskelutoverit selvittivät tenteissä esim. Karl Mantziuksen jättiläismäisen teatterihistorian yhdellä lukukerralla. Veikko Sinisalo joutui lukemaan sen moneen kertaan. Tosin hän sai tentissä arvosanaksi yhdeksän, mutta oli pettynyt, kun vain yhden kerran lukenut opiskelutoveri nappasi korkeimman arvosanan.³³⁹

338. Kertomus 1949 s. 3.

339. Kalemaa 1986 s. 39. Suomenkielisen Mantziuksen I-II volyymi on 724+586=1310 sivua. Olen selaillut läpi Veikko Sinisalon teatterikouluaikanaan hankkiman ja alleviivaman Mantziuksen ja keskustellut asiasta hänen kanssaan (4.12.1999). Sen mustekynällä tehdyt alleviivaukset alkavat keskiajan näyttämötaiteesta, ensimmäiset alleviivatut lauseet ovat: ”Keskiajan näytelmä on kansankirjailijain kirjoittamaa, kansannäyttelijäin näyttelemää *kansanrunoutta*, *kansanhuvia*. Se lähti ajan suurimmasta harrastuksesta ja mielen askaruttajasta: uskonnosta, eikä ollut mitään oppinutta työskentelyä vanhoissa taidemuodoissa, mikä olisi miellyttänyt vain harvoja.” Mantzius 1923 s. 155 (kurs. KM). Keskiaikainen kansanteatteri ja demokraattinen paatos, jolla Mantzius sitä kuvaa näyttävät innoittaneen nuorta Sinisaloa: alleviivauksia, merkintöjä ja Tärkeä!-toteamuksia marginaaleissa on runsaasti. Sama toistuu *commedia dell’arten* kohdalla. Shakespeare-aika jää vähän vähemmälle huomiolle, mutta Molière-aika on tarkkaan luettu. Mantzius II, joka käsittelee 1700-luvun valistusteatteria ja 1800-luvun alkupuolen romantiikkaa näyttää kokonaan koskemattomalta. Painotukset voivat johtua osin siitä, mitä tenttivä opettaja (Eino Krohn) on kehoittanut lukemaan: keskiaika, *commedia dell’arte*, Shakespeare- ja Molière-ajat ovatkin parasta Mantziusta, joka itse oli myös näyttelijä.

Silti Sinisalo muistelee teatterikouluaikaansa hyvällä, kuten voi päätellä haastattelusta, jonka Anneli Ollikainen on kirjannut vuonna 1996:

Jos siis pääsen taivaaseen, jota tietysti toivon, niin
siellä mä näen Konstantin Stanislavskin,
siellä mä näen Bertolt Brechtin,
siellä mä näen Eino Salmelaisen,
siellä mä näen Wilho Ilmarin,
siellä mä näen Matti Aron,
siellä mä näen Hilma Jalkasen, naiskasvatuksen liikuntagurun –
joka ei oikein minusta pitänyt – mutta mä näen siellä myös Elsa Saran,
joka ymmärsi minua.³⁴⁰

Sinisalon taivaslista jatkuu hänen myöhemmillä näyttelijätovereillaan Tampereen Työväen Teatterissa. Kiinnostavaa on, että nämä seitsemän ensinmainittua ovat kaikki tärkeitä nimiä suomalaisessa teatterikoulutuksessa 40-luvulta alkaen ja ainakin 70-luvulle jatkuen. Kolmeen heistä – Brehtiin, Salmelaiseen ja Aroon – Sinisalo tutustui tarkemmin vasta myöhemmin, mutta neljä muuta olivat keskeisiä opettajia tai auktoriteetteja jo 40-luvun lopun Teatterikoulussa, kun Sinisalo siellä itse opiskeli.³⁴¹

340. Ollikainen 1996 s. 9.

341. Veikko Sinisalon paras kurssikaveri oli Mikko Niskanen. Toinen oli työläis- ja toinen maalaispoika ja he hakivat toisistaan turvaa sivistyneempien ja paremmista- tai teatteripiireistä kotoisin olevien muiden kurssilaisten keskuudessa. Myös Niskaseen tekivät Ilmarin opit lähtemättömän vaikutuksen: ”Wilho Ilmarin ajamaa stanislavskilaista näyttelijä- ja ohjaustyön menetelmää Mikko Niskanen toteutti koko ikänsä niin teatteri- kuin elokuvatyössään, niin näyttelijänä kuin ohjaajana.” Toiviainen 1999 s. 22 ja laajemmin teatterikouluajan muisteloita s. 16–24. Venäläisen koulukunnan vaikutusta Niskaseen vahvisti tietenkin hänen elokuvaopintonsa Moskovan Elokuva korkeakoulussa 1958–60 ja siellä hankittu venäjänkielen taito, ks. *ibid* s. 44–55.

Suomen Teatterikoulu 1953–1963

Johdannoksi

Vuonna 1953 alkoi Suomen Teatterikoulussa tapahtua merkittäviä määrällisiä muutoksia: oppilaita alettiin ottaa joka vuosi ja myös ohjaaja- ja lavastajakoulutus pantiin alulle. Näitä voi pitää varovaisina askeleina kohti modernia monilinjaista teatterikoulutusta, jonka tarve alkoi yhä useammin tulla esille 50-luvun loppua kohden ja jota alettiin toteuttaa heti 60-luvun alkaessa.

Samanaikaisesti uusi joukkotiedotusväline, televisio alkoi Suomessakin vähitellen kilpailla katsojamarkkinoista teatterin ja perinteisen kotimaisen elokuvan kanssa, joka vielä 1950-luvun puolivälissä eli korkeasuhdannetta. Myös näiltä tahoilta suuntautui teatterikoulutukseen uusia haasteita.

Radion ja television toiminta laajentui Suomessakin pitkin 1950-lukua. Teatterikoulun valmistuvien oppilaiden mahdollisina työpaikkoina ne mainitaan Teatterikoulun vuosikertomuksessa ensi kertaa vuonna 1960 ja teksti jatkuu: ”Teatterielämämme uutena piirteenä voitaneen mainita, että Helsinkiin on kasvamassa vapaitten, so. vakinaista kiinnitystä vaille olevien näyttämötaiteilijoiden joukko, joka vierailujen ja tilapäistöiden avulla hyvin elättää itsensä.”³⁴²

Kotimaisella elokuvalla oli pitkin 50-lukua suoraa vaikutusta teatterikoulutukseen, jonka piiristä koetettiin löytää uusia nuoria kykyjä valkokankaalle. Myös opettajien rekrytointia vaikeutti laaja elokuvien tuotanto, koska parhaat näyttelijät ja potentiaalit opettajat olivat niissä kiinni.

Elokuvan villeillä vuosilla Suomessa oli siis välitön yhteytensä teatterialaan ja sen koulutukseen, koska juuri niiden piirissä kykyjen etsijät liikkui. Näin ilmaisi asian Teatterikoulun rehtori Wilho Ilmari muistelmissaan:

Kun hoidin Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatterin toisen johtajan virkaa vuosina 1959–61, olin tuon ajan virkavapana Teatterikoulusta. Olin jokseenkin varma, etten sinne enää palaisi, sillä koulu oli alkanut muuttua minulle milteipä vastenmieliseksi. Tämä johtui osittain siitä, että osa oppilaista ei näyttänyt ymmärtävän, miten paljon koulutyö vaatii heiltä kärsivällisyyttä, kestävyyttä, omakohtaista aloitekykyä ja ennen kaikkea lujaa yhteishenkeä. Teatterityössä kaikki ovat toisistaan riippuvaisia, vain parin tai yhdenkin laiminlyönnit, hutilointi ja epätasmallisuus turmelevat täysin sen, mitä toiset yrittävät rakentaa.

Toisaalta myös ymmärsin oppilaitani. Teatterikoulussamme opiskelevista hyvin monet ovat olleet varattomia ja kouluajan rahoittaminen on ollut vaikea kysymys. Silloin kun kotimainen filmi eli tuotteliasta kauttaan, se suorastaan ahmi oppilaita avustustehtäviin, jopa pääosiinkin. Houkutus oli suuri ja filmaamisesta tuli alituinen riesa koulutyölle. Kuvaukset suoritettiin öisin, koska ammattinäyttelijät eivät päivisin päässeet. On helppo kuvitella, miten tällainen yötyö vaikutti op-

342. Kertomus 1960 s. 11–12.

pilaiden kuntoon ja keskittymiskykyyn, miten se vaikutti meidän mielialaamme, jotka olimme vastuussa heidän koulutuksestaan. Kun sitten viisikymmenluvun loppupuolella alkoivat tulla muotiin 'keikoillakäynnit', niin että jokainen joka hiukankin osasi laulaa, vietti viikonloppunsa ja keskiviikonkin 'solistina', tietysti koulutyön kustannuksella, tämä alkoi jo käydä yli voimieni. Tun-
tui siltä etten hallitse koulun työskentelyä niin, että se täyttäisi tehtävänsä.³⁴³

Uuden haasteen toi myös modernismi, minkä läpimurtovuosikymmenenä Suomessa juuri 1950-lukua pidetään, erikoisesti lyriikan alueella, mutta laajemminkin. Teatterin alueella tosin kiistatkin modernismista olivat vielä 1950-luvulla vaatimattomia, koska moderni, kansainvälinen tai kotimainen uusimuotoinen draama, tuli suomalaisen teatterin kentällä esille tuolloin vielä hyvin harvoin.³⁴⁴

Poikkeukset keskittyivät lähinnä Helsinkiin: Mauno Mannisen Intimateatteri (1950 lähtien), Vivica Bandlerin Lilla Teatern (1955 lähtien), jossain määrin Kansallisteatterin Pieni näyttämö (1954 lähtien)³⁴⁵ ja viimein Ylioppilasteatteri vuosikymmenen lopulla ja 60-luvun alussa Jaakko Pakkasvirran ja Jyri Schreckin johtajakausina. Tuolloin myös helsinkiläiset teatteriopiskelijat hakeutuivat sinne ja tekivät siitä melko nopeasti oman näyttämönsä, koska sellainen koulutukselta puuttui. Tämä tapahtui aluksi paljolti pienimuotoisen modernin draaman puitteissa.

Modernin ongelmaan ja siitä käytyihin keskusteluihin suomalaisessa teatterissa ja teatterikoulutuksessa palaan jatkossa vielä usein, mutta ensin tarkastelen teatterikoulutuksen institutionaalista ja ulkoista kehitystä Suomessa 1950-luvulla.

1. Teatterikoulutuksen kohtaloita

Taidekasvatuskomitean mietintö 1951

Vuosi 1948 oli merkittävä käännekohta sodanjälkeisen Suomen kehityksessä. Kolmen suuren (Maalaisliitto, SDP, SKDL) yhteistyö hajosi lopullisesti eduskuntavaaleihin kesällä, jolloin SKDL kärsi huomattavan vaalitappion (prosenttiosuus äänistä 23,5>20,0 ja edustajien määrä 49>38). Se joutui pitkäaikaiseen oppositioon.

Kansanrintamahallitusten ja 'vaaran vuosien' vaihe Suomessa päättyi. Monet noina vuosina alullepannut uudistukset pantiin jäihin ja unohtuivat pitkäksi aikaa. Tämä koski myös kulttuuri- ja teatteripolitiikkaa.³⁴⁶ Teatterielämän kokonaisuudistus, jota 1945-46 istunut Valtion Teatterikomitea (Helon/ Suomalaisen komitea) oli esittänyt, hyllytettiin.

343. Ilmari 1971 s. 129.

344. Ks. Virtanen 1992.

345. Pienen näyttämön varovaisesta liikkeellelähdestä ks. Korsberg 1997. Kiinnostus modernia draamaa kohtaan kuvastui myös osasta Teatterikoulun näytteitä, jotka Pienen näyttämön valmistuttua pidettiin siellä.

346. Tuomikoski-Leskelä 1977 toteaa eduskuntaa ja näyttämötaidetta käsitellessään: "Sodan jälkeen 1940-luvun lopulla kulttuurikysymykset olivat eduskunnassa poikkeuksellisen suuren kiinnostuksen kohteena. Teatteria koskevia aloitteita tehtiin, ja yleensä ne myös käsiteltiin eduskunnassa. 1950-

Kulttuuri- ja taidekysymysten syrjäytyminen 1950-luvulla päivänpolitiikasta, ei johtunut vain SKDL:n oppositioasemasta, vaan myös SKDL:n sisäisestä kehityksestä, mitkä tietenkin liittyivät toisiinsa. Se merkitsi ennenkaikkea kiilalaisen/ palmgrenilaisen tradition painumista taka-alalle sen piirissä. Vaikuttajia oli muitakin:

Skdl:n sisäinen kehitys on tärkeä selittävä tekijä arvioitaessa eduskuntalaitoksen piirissä tapahtunutta kulttuurisen aktiviteetin laskua 1950-luvun kuluessa. Yleisellä ilmapiirillä, kylmän sodan hengellä, materialististen arvojen korostumisella ja taiteen sisäisellä kehityksellä oli luonnollisesti yhtä merkittävä osuus yhteiskunnallisten päätöksentekijöiden ja taiteen vuorovaikutussuhteen laimenemiseen.³⁴⁷

Teatterikoulutusta uudistamaan pyrkinet toimenpiteet saivat kuitenkin välitöntä jatkoa kansanrintaman hajottua. Uusi valtioneuvosto, jota johti sosiaalidemokraatti K.A. Fagerholm, asetti jo 9.12.1948 ”komitean tutkimaan korkeamman musiikki-, kuvaama- ja näyttämötaidekasvatuksen kehittämismahdollisuuksia ja tekemään ehdotuksia sen tukemiseksi valtion varoin.”³⁴⁸

Komitean puheenjohtajaksi valtioneuvosto kutsui tohtori L.A. Puntilan, sodanaikaisen tiedotuslaitoksen päällikön, joka tuolloin toimi Suomen Kulttuurirahaston yliasiamiehenä, sekä jäseniksi pari kansanedustajaa, pari opetusministeriön edustajaa ja kolmen taidealan koulutuksen johtavia hahmoja: Suomen taideakatemian koulun rehtorin Aarre Heinosen, Sibelius-Akatemian vararehtorin Sulho Rannan ja teatterinjohtaja Arvi Kivimaan, josta tuli komitean vielä istuessa Suomen Kansallisteatterin pääjohtaja.

Kivimaa toimi tuolloin myös Teatterikoulun johtokunnan puheenjohtajana ja koulun vuosikertomuksessa 1948 todetaankin, että koulun saaminen valtion haltuun on edelleen ollut esillä. Eduskunnassa oli tehty raha-asia-aloite koulun ottamisesta valtion haltuun ja sen muuttamisesta teatterikorkeakouluksi. Puntilan komiteaan oli näyttämötaiteen edustajaksi kutsuttu Kivimaa, ”jonka suunnitelmiin jo kauan on kuulunut teatterikorkeakoulun aikaansaaminen.”³⁴⁹

Kivimaa toimi ripeästi: vajaan kuukauden komitean nimittämisen jälkeen (5.1.1949) hän luovutti sille kolmen liuskan promemorian ”näyttämötaiteellisen koulutustoiminnan kehittämisestä”, jossa hän ehdotti *Bergbom-Akatemian* perustamista. Se piti jo sisällään keskeisen osan TKKM 1951:ssä olleista teatterikoulutusta koskevista ehdotuksista, joita jatkossa referoin.³⁵⁰

luvulle tultaessa tilanne muuttuu täysin. Hallituksesta ei tule esityksiä, komiteoita ei aseteta Maaseudun teatterikomiteaa [1953-56] lukuunottamatta [...]”. Se pohti maaseudun teatteripalveluksia ja seuranäyttämötoiminnan elvyttämiskeinoja. Komitean ehdotusten perusteella tehtiin pari aloitetta, mutta sen jälkeen ne unohtuivat. (s. 227)

347. Tuomikoski-Leskelä 1977 s. 259-260. 1960-luvun kehitykseen viitaten hän vielä jatkaa: ”Vasemmiston sisäisen kehityksen seuraamisella on perusteensa sikäli, että seuraavallakin tarkastelujaksolla kulttuuripolitiikan kärkeen asettuvat jälleen vasemmiston edustajat.” (ibid s. 260)

348. *Taidekasvatuskomitean mietintö* (jatkossa TKKM) 1951 s. 1-2.

349. Kertomus 1948 s. 4-5.

350. STk:n Koy:n jk:n tvk:n pk 3.1.1949, liite. Pk:ssa 15.3.1949 todettiin: ”...ehdotus Bergbom-Aka-

Kertomuksessa todetaan vielä, että komitean työ on valmistumisvaiheessa (helmikuussa 1949) ja on hyviä toiveita komitean päämäärien saavuttamisesta. Tämä on ensimmäinen kerta, kun Teatterikoulun vuosikertomuksessa mainitaan tavoitteeksi *teatterikorkeakoulu*. Samat toiveet ovat mukana myös seuraavan vuoden vuosikertomuksessa.³⁵¹

Optimismi oli kuitenkin ennen aikaista: muut eivät pysyneet Kivimaan vauhdissa, vaan komitea istui vielä yli kaksi vuotta ja luovutti laatimansa mietinnön Valtioneuvostolle 15.3.1951. Siihen sisältyi ehdotus laiksi taideoppilaitoksista sekä ehdotukset asetuksiksi valtion avustusta saavista yksityisistä taideoppilaitoksista, *valtion teatteriakatemiasta* ja taideoppilaitosten kanslerin tehtävistä. Näitä ehdotuksia ei kuitenkaan koskaan toteutettu. Ehdotuksien lyhyt tarkastelu on kuitenkin tässä paikallaan, koska useat niistä ennakoivat teatterikoulutuksen lähikehityksen vyöhykettä, joka ajankohtaistui uudelleen 50- ja 60-lukujen vaihteesta lähtien.

Ehdotus asetukseksi valtion teatteriakatemiasta

TKKM 1951 totesi, että tieteellisen koulutuksen tavoin myös taiteellinen koulutus kuuluu luonnostaan valtiolle tai on ainakin valtion ylläpitämää. Lopullisena tavoitteena se piti sitä, että taidekasvatus kokonaisuudessaan tulisi valtion haltuun.³⁵² Taloudellisesti ahdas aika kehoitti kuitenkin varovaisuuteen tässä suhteessa.

Siksi komitea esittikin ensi vaiheessa vain näyttämötaidekasvatuksen ottamista valtion haltuun, koska siitä oli eduskunnassakin esitetty useita toivomuksia. Tästä aiheutuvien kustannuksien arveltiin olevan vähäiset, ja teatteritaide, jos mikään, oli Suomessa kansantaiteen asemassa. Perustettavalle valtion teatteriakatemialle olisi suhteellisen helposti saatavissa tilat suunnitteilla olleesta Kansallisteatterin studiorakennuksesta.³⁵³

Komitean ehdotus asetukseksi valtion teatteriakatemiasta poikkesi käytännöllisyydessään edukseen komitean muusta tekstistä. Siinä voi tunnistaa sekä Arvi Kivimaan aikaisempien teatterikorkeakouluajatusten vaikutuksen että Wilho Ilmarin kynänjäljen ja sen kokemuksen, mikä hänellä oli Teatterikoulun ja Sääksmäen ”kesäakatemian” johtamisesta.³⁵⁴

temian perustamisesta oli taidekasvatuslaitosten komiteassa hyväksytty ensimmäisessä lukemisessa.” Tämän jälkeen Bergbom-Akatemian nimeä ei enää virallisissa papereissa esiinny, vaan se muuttuu valtion teatteriakatemiaksi.

351. Kertomus 1949 s. 3-4.

352. Kun eduskunnassa oli 1949 käyty viimeksi keskustelua Teatterikoulun valtiollistamisesta, esitettiin myös muita argumentteja: ”Sitä paitsi tällainen laitos ilman vapautta koituisi todennäköisesti pettymykseksi po. asian hyväuskoisille ajajille, ja valtion haltuun siirrettynä koulua voitaisiin käyttää myös poliittisten tarkoituserien palvelukseen.” Kokoomuksen edustaja Kaukamaa HS 7.9.1949. Nyt valtiovallan rooli koettiin jo erilaiseksi.

353. Pääkirjoitus US 8.4.1951.

354. ”Näyttämötaideopetuksen järjestelyssä” komitean kuulemat asiantuntijat olivat: rehtori Wilho Ilmari, joka oli lisäksi mukana laatimassa teatteriakatemiaa koskevia säännöksiä, prof. Eino Kalima, teatterineuvos Teuvo Puro, näyttelijät Jalmari Rinne, Jussi Snellman, Runar Schauman ja Gerda Wrede, joka oli myös Svenska Teaterns elevskolanin rehtori, johtaja Paavo Salomaa sekä kouluneuvos T.I. Wuorenrinne. TKKM 1951 s. 2.

Ehdotuksen tarkoituksypykälä kuului:

Valtion teatteriakatemia, jonka toimipaikkana on Helsingin kaupunki, pitää huolta näyttelijäin, ohjaajain ja lavastajain kasvattamisesta, antaa korkeakouluopetusta näyttämötaiteen eri alojen lahjakkaille edustajille sekä tutkimustyötä suorittaen toimii näyttämökulttuurin kehittämiseksi.

Valtion teatteriakatemian opetuskielenä on suomi.³⁵⁵

Kielikysymyksestä todettiin tuolloin, että näyttämötaiteen oppilaitokset ovat yleensä yksikielisiä, sillä ”näyttämötaiteellinen opetustoiminta on mitä keskeisimmin kielenviljelyä”. Komitea ei pitänyt muunlaista järjestelyä Suomessakaan mahdollisena. Ruotsinkielisen näyttämöopetuksen, mikä oli tapahtunut Svenska Teaterns elevskolanissa vuodesta 1910 lähtien, määrärahoja olisi samalla lisättävä, mutta laitokset säilyisivät erillisinä.

Tuolloin suunniteltu valtion teatteriakatemia olisi jakautunut kahteen linjaan, teatterikouluun ja korkeakouluun. Näiden tehtävistä todettiin:

Teatterikoulun tehtävänä on antaa perusteellinen käytännöllis-teoreettinen ja taiteellisy-leissivistyksellinen valmennus näyttelijän, ohjaajan ja lavastajan ammattiin.

Maan harrastelijanäyttämöitä varten teatterikoulu kasvattaa ohjaajia erikoiskurssein.

Korkeakoulu antaa jatko-opetusta näyttelijöille, ohjaajille ja lavastajille. Tutkimustyön avul-la korkeakoulu seuraa näyttämötaiteen yleistä kehitystä ja huolehtii siitä, että näyttämötaiteen ja näyttämöpedagogiikan uusimmat kehitystulokset pääsevät rikastuttamaan maan teatterikulttuuria.

Opetuksen sisällön eron eri asteiden välillä voisi lyhyesti tiivistää siten, että teatterikoulussa opetetaan ammattityötä, mutta korkeakoulussa opiskellaan näyttämötaidetta:

Teatterikoulussa annettavan opetuksen pääaineina ovat: näyttelijän työ, puheilmaisuus, liikunta ja näyttämöharjoitukset.

Tämän ohessa on annettava kulttuuri- ja teatterihistorian, lavastustaiteen, improvisoinnin, fonetiikan, puhetekniikan, musiikin, rytmiikan, miekkailun, tyyliopin ja naamioinnin sekä jonkin suuren sivistyskielen opetusta.

Korkeakoulun opetusaineet ovat: näyttelijätaide, ohjaajataide, puheilmaisuus, liikunta, lavastustaide, kulttuuri- ja teatterihistoria, tyylioppi, ilmaisopsykologia ja fonetiikka sekä jokin suuri sivistyskieli.³⁵⁶

Opetusajan pituus teatterikoulussa olisi kolme vuotta ja korkeakoulussa kaksi. Komitea ei kuitenkaan pitänyt suotavana suoraa siirtymistä teatterikoulusta korkeakouluun, vaan korkeakoulun opiskelijat olisi valittava teattereissa määrääjän toimineiden lahjakkaiden näyttelijöiden, ohjaajien ja lavastajien keskuudesta.

Korkeakoulun ensimmäinen opintovuosi jakaantuisi kolmeen lukukauteen (kevät-, kesä- ja syyslukukaudet), mikä edellyttää varsin intensiivistä opiskelua. Toiseksi korkeakouluvuodekseen opiskelija voisi palata teatteriinsa, jatkaa opintojaan edellisen vuoden tehtävien

355. TKKM 1951 s. 22.

356. Ibid 1951 s. 23.

pohjalta ja päättää ne loppututkintoon, johon kuuluisi myös vaativa näyttelijä-, ohjaaja- tai lavastussuoritus, tietyissä tapauksissa myös kirjallinen työ.³⁵⁷

Selostaessaan komitean työn pohjalta tulevan teatteriakatemian ohjelmaa totesi Arvi Kivimaa, joka toimi ensimmäistä vuottaan Kansallisteatterin pääjohtajana, lopuksi:

Komitea toteaa, että Suomen Kansallisteatterin suunnittelema studionäyttämörakennus on yhdistetyn teatterikoulun ja teatterikorkeakoulun perusedellytyksiä. Teatteriakatemian tarpeet onkin otettu huomioon studionäyttämön rakennuspiirustuksia laadittaessa. Uusi pienoisnäyttämö tulisi tällä tavoin mitä tehokkaimmin palvelemaan koko maan näyttämötaidetta.³⁵⁸

Teatteriakatemian opettajista piti korkeakoulun professorit nimittää virkoihinsa tasavallan presidentin ja teatterikoulun lehtorit taideoppilaitosten kanslerin. Professorit piti nimittää viideksi vuodeksi kerrallaan ja sama henkilö samaan professorin virkaan enintään kolme kertaa peräkkäin. Teatteriakatemiaan komitea ehdotti kolmea professorin virkaa.³⁵⁹

Yhteenvetona voi todeta, että suunnitelma valtion teatteriakatemiasta 1951 sisälsi ainakin seuraavat ehdotukset, jotka toteutuivat myöhemmin, vaikka lait ja asetukset jäivät tuolloin pöydälle: 1) teatterialan ammattikoulutus kuuluu valtiolle, 2) koulutuksen tulee kattaa eri teatteriammatteja, ei vain näyttelijöitä, 3) alan korkeakoulutasolla tulee harjoittaa tutkimustyötä, joka takaa uusiutuvan kehityksen, 4) alan korkeakoulutasoisen tutkinnon suorittamiseen kuluu vähintään 4-5 vuotta 5) alan koulutuksessa professuurit ja lehtoraatit ovat määräaikaaisia (korkeintaan 5 vuotta) toisin kuin tieteellisessä käytännössä ja 6) alan koulutuksen tilaongelmien arveltiin ratkeavan Kansallisen Pienen näyttämön rakentamisprosessin yhteydessä.

Vuosien 1951-54 ulkonaiset uudistukset Teatterikoulussa

Useita valtion teatteriakatemia-suunnitelman yhteydessä esille tulleita ehdotuksia alettiin toteuttaa tavalla taikka toisella melko pian. Kiinnostavaa on, että keväällä 1951, kun ehdotukset tehtiin, niitä ei vielä kirjattu Teatterikoulun Kannatusosakeyhtiön, sen johtokunnan tai johtokunnan työvaliokunnan pöytäkirjoihin. Sen sijaan yhtiökokouksessa 21.3.1951 Porin Teatteritalossa Porissa TNL (edustajana Paavo Salomaa) ”esitti harkittavaksi, voitaisiinko ajatella näyttelijöiden liikatuotannon vuoksi koulun toiminnan keskeyttämistä joksikin aikaa ja ohjaajakurssin asettamista sen tilalle.”³⁶⁰ Johtokunta velvoitettiin tutkimaan asiaa ja tekemään esitys ohjaajakoulutuksen järjestämisestä seuraavalle vuosikokoukselle.

357. Ibid s. 22-23 ja *Teatteriakatemian ohjelma* HS 10.4.1951.

358. HS 10.4.1951. Kiinnostava oli myös Kivimaan samassa yhteydessä esittämä yhteen veto, joka kuvasi relevantisti hänen omia pyrkimyksiään teatterikoulutuksen pitkäaikaisena taustahahmona: ”Näyttämötaiteellisen opetustoiminnan tähänastinen järjestely on tähännyt teatterikorkeakoulun aikaansaamiseen.”

359. TKKM 1951 s. 25-26 ja US 8.4.1951.

360. STK:n Koy:n jk:n ja vk:n pöytäkirjat 1941-1951, yhtiökokous 1951, 6 §. Pöytäkirjasta ei käy ilmi, miten ehdotusta perusteltiin. Mahdollisesti kysymyksessä oli samankaltainen kouluttamattomien näyttelijöiden hätähuuto työpaikkojensa puolesta, mikä aikoinaan johti Näyttämöopiston toiminnan lakkauttamiseen vaikeassa taloudellisessa tilanteessa.

a) uudet tilat

Yhtiökokouksella 11.4.1952 Tampereen Teatterin ylälämpiössä oli kuitenkin vielä isompi pähkinä purtavana. Julkisuuteen olivat tulleet tiedot Suomen Kansallisteatterin pienoisnäyttämörakennushankkeesta, varainkeruusta sitä varten, mitä suoritettiin myös Teatterikoulun nimissä ja 5 miljoonan markan lahjoituksesta, jonka Jenny ja Antti Wihurin rahasto oli myöntänyt tarkoitukseen.

Näitä asioita ei oltu lainkaan käsitelty Teatterikoulun ylimmissä päättävissä elimissä, vaikka jo edellisen vuoden lopulla oli julkistettu seuraava teksti:

Vetoamus

Allekirjoittanut järjestö on tutustunut Suomen Kansallisteatterin ja Suomen Teatterikoulun pienoisnäyttämörakennushankkeeseen ja antaa sille lämpimän tukensa.

Koko Suomen näyttämötaide kaipaa kipeästi uusia voimia. Näiden koulutuksen ja tuloksellisen toiminnan tekee mahdolliseksi ainoastaan ajanmukainen *koulutustalo*.

Helsingissä joulukuussa 1951.

Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliitto

T.I. Wuorenrinne

Matti Vauhkonen³⁶¹ (kurs. TK)

Oli ilmeistä, että Kansallisteatteri (Arvi Kivimaa) oli vetänyt varainhankintakampanjaansa Teatterikoulun nimen mukaan, tietenkin Wilho Ilmarin suostumuksella, saadakseen sille laajempaa vastakaikua myös muualta Suomesta.³⁶² Maakuntien miehet ounastelivat jotain tämmöistä ja johtokunnan kokouksessa, samassa paikassa, päivää ennen yhtiökokousta, he

361. Teatterikoulun lehtileikkeet 1944-53 s. 62. Koulutukseen liittyen on Korsberg 1997 todennut kiinnostavasti: "Kansallisteatterin pääjohtajaksi vuonna 1950 siirtynyt Arvi Kivimaa asetti suunnitteilla olleelle Pienelle näyttämölle neljä tavoitetta, jotka kaikki painottivat koulutuksen merkitystä. Pienen näyttämön avulla näyttelijöiden tuli oppia uudenlaista ilmaisua, joka sopisi nimenomaan työskentelyyn studionäyttämöllä. Pienen näyttämön tulisi lisäksi tukea kotimaista näytelmäkirjallisuutta siten, että se tarjoaisi uusille, toistaiseksi tuntemattomille kirjailijoille mahdollisuuden saada näytelmiään näyttämölle. Tavoitteena oli myös, että uusi näyttämö innostaisi muilta kirjallisuuden alueilta jo tunnettuja kirjailijoita kokeilemaan taitojaan draaman kirjoittajina. Pienen näyttämön keskeisiin tehtäviin suunniteltiin myös uuden ja kokeilevan ulkomaisen näytelmäkirjallisuuden esittämistä." (s. 211) Korostaessaan koulutuksen merkitystä 1954 Pienen näyttämön yhteydessä Kivimaa ei siis enää lainkaan mainitse Teatterikoulua; sitä ei mainita koko Korsbergin artikkelissa, joka käsittelee Pienen näyttämön avaamista, sen taustaa ja siitä lähteviä linjoja. Koulutuksella Kivimaa tarkoitti vain Kansallisteatterin oman väen jatko- ja täydennyskoulutusta.

362. Korsberg on äskettäin (1999) tulkinnut rahoituskysymyksen ratkaisua näin: "Kysymys Suomen Teatterikoulun sijainnista vaikutti niin Pienen näyttämön suunnitelmaan kuin sen rahoitukseenkin. Kivimaan mukaan Teatterikoulun mukaanoton tarkoituksena oli paitsi tarjota sille vakituiset tilat myös saada valtiolta kiinnostumaan Kansallisteatterin rakennushankkeesta. Se merkitsi sitä, että tontin niukkaan rakennusoikeuteen piti saada mahtumaan luokkahuoneet Teatterikoulua varten. Myös näyttämön ajateltiin olevan Teatterikoulun käytössä Kansallisteatterin harjoitusaikojen välillä. [...] Hän pystyi vetoamaan paitsi Kansallisteatterin, myös Suomen Teatterikoulun tilatarpeeseen. Teatterikoulun tilakysymyksen ratkaisun ajateltiin hyödyttävän kaikkia maan teattereita, saisivathan ne palvelukseensa uusia näyttelijöitä ja ohjaajia, jotka olisivat jo opiskeluaikanaan tottuneet työskentelyyn studionäyttämöllä." (s. 218)

tiukkasivat oliko Kansallisteatterin ja Teatterikoulun kesken tehty sopimus ryhdyttyessä keräämään varoja myöskin koulun nimissä, kuten johtokunnan jäsenet olivat lehdistä luke-neet. Seuraavana päivänä yhtiökokouksessa:

Asiasta virisi vilkas keskustelu, jonka aikana oudoksuttiin sitä, että pienoisnäyttämörakennukseen kerätään varoja sekä koulun että teatterin nimissä, vaikka asia on aivan epäkypsä eikä minkään-laista sopimusta yhteistoiminnasta ole tehty.³⁶³

Samoin herätti ihmetystä se, että Jenny ja Antti Wihurin rahaston antama viiden miljoonan markan lahjoitus oli, vastoin lehdistön kautta saatuja tietoja, kytketty kokonaan Kansallisteatterin uudisrakennukseen. Koululla oli oikeus päättää sen käytöstä, mutta vain yhteen tarkoitukseen: Kansallisteatterin lisärakentamiseen.³⁶⁴ Oltiin Teatterikoulusta tekemässä uudelleen Kansallisteatterin omaa oppilaskoulua, jonka oppilaat toimisivat osana teatterin avustajakuntaa?

Työjärjestykseen päästiin palaamaan, kun rehtori Ilmari, joka oli tuolloin myös Kansallisteatterin apulaisjohtaja, oli huomauttanut, että koululle ei varmasti lähitulevaisuudessa tarjoutu tällaista tilaisuutta saada käyttöönsä sen tarpeisiin soveltuvaa huoneistoa teatterinäyttämöineen ja asiaankuuluvine ajanmukaisine lisälaitteineen.

Tämän jälkeen yhtiökokous kävi pykälä pykälältä läpi Kansallisteatterin ja Teatterikoulun välisen tulevan sopimuksen, jonka johtokunnan työvaliokunta oli laatinut. Se oli sanamuodoiltaan varsin tiukka koulua kohtaan ja osoitti selkeästi sen aseman Kansallisteatterin alivuokralaisena. Vuokrasopimus oli tarkoitus tehdä 50 vuodeksi, kuten myös tapahtui.

Myöhemmän kehityksen valossa kohtalokkaaksi osoittautui erikoisesti sopimuksen kohta: ”Teatterikoulu on oikeutettu käyttämään tarkoituksiinsa myöskin pienoisnäyttämöä ja sen laitteita niinä aikoina, jolloin ne ovat Kansallisteatterin käytöstä vapaat”. Kun Pieni näyttämö valmistui ja otettiin käyttöön pari vuotta myöhemmin, niin Kansallisteatterin paineet tuottaa sinne omaa ohjelmistoa olivat niin suuret, että Teatterikoulu ei voinut käyttää sitä lainkaan normaaleina teatterityöaikoina. Koulutukselta puuttui siis edelleen näyttämö.³⁶⁵

Sillä oli kuitenkin vuokralaisena käytössään voimistelusalii, pari pienempää luokkaa ja hie-man toimistotilaa, yhteensä noin 200 neliötä.³⁶⁶ Sen oppilailla oli lisäksi oikeus käyttää ’ko-

363. STk:n Koy:n jk:n ja vk:n pöytäkirjat 1952-1962, yhtiökokous 1952, 12 §.

364. Ks. Wihurin lahjakirje, STk:n Koy:n jk:n tvk:n pöytäkirja 10.10. 1951, liite.

365. Keväiset näytteet voitiin kuitenkin jatkossa esittää pääosin Pienellä näyttämöllä, kun harjoitukset sijoitettiin Kansallisen näyttelijöiden tauoille ja omien lavastusten ja turhan rekvisiitan käyttöä vältettiin.

366. STk:n Koy:n jk:n tvk:n kokouksessa 17.12.1953 kertoi pääjohtaja Kivimaa, että koulun uudet tilat Pienen näyttämön yhteydessä valmistunevat huhtikuun alkuun 1954 mennessä. Ne ovat noin 1.700 km (200 nm) ja niiden arvo on noussut noin 30 milj. markkaan. Tilojen vuokraksi kaavailtiin 20 000 markkaa kuukaudessa, mikä myös toteutui. Kaikkiaan Pieni näyttämö maksoi noin 177 miljoonaa, josta lähes 65% katettiin lahjoituksilla ja avustuksilla: ”Suurimman yksittäisen lahjoituksen tekivät Rakel ja Antti Wihuri, jotka lahjoittivat Jenny ja Antti Wihurin rahaston kautta yhteensä 25 miljoonaa markkaa. Wihurien lahjoitus oli sidoksissa siihen, että Pienen näyttämön yhteyteen oli varattu tilat Suomen Teatterikoululle. Lahjoituksen ensimmäinen erä, viisi miljoonaa markkaa, oli lahjoitettu lokakuussa 1951 Suomen Teatterikoululle, jotta se voisi hankkia huoneiston Kansallisteatterin tulevasta lisäraken-

vaa' Morkkua, Kansallisteatterin tekniselle ja muulle avustavalle henkilökunnalle tarkoitettua pientä ruokalaa, jossa oli kohtuuhinnat.³⁶⁷

b) uusi järjestysmuoto

Teatterikoulun johtokunta asetti joulukuussa 1952 komitean suunnittelemaan koulun uutta järjestysmuotoa. Sen puheenjohtajaksi kutsuttiin Wilho Ilmari ja jäseniksi Arvi Kivimaa, Jalmari Rinne ja nuori ohjaaja Sakari Puurunen, joka oli toiminut koulun tuntiopettajana 1947 lähtien. Komitea sai työnsä valmiiksi helmikuussa 1953.³⁶⁸

Se ehdotti Suomen Teatterikoulun kehittämistä syksystä 1953 alkaen asteittain kolmivuotiseksi samanaikaisesti kolme vuosikurssia kouluttavaksi oppilaitokseksi, joka kasvattaa näyttelijöitä, ohjaajia ja lavastajia. Komitea oli harkinnut uuteen järjestymismuotoon siirtymistä valtion taidekasvatuskomitean teatterikoulutusta koskevan suunnitelman ja teatterikoulun silloisesta työskentelymuodosta saatujen kokemusten perusteella. Ehdotettu uusi järjestysmuoto merkitsi teatteriväen pohjakoulutuksen tehostumista myös tulevaa teatterikorkeakoulua ajatellen.

Näyttelijälinjasta tuli kolmivuotinen oppijakso. Näyttelijäoppilaiden kokonaislukumäärän komitea halusi säilyttää entisellään (15-24), vuosittain otettaisiin 5-8 uutta oppilasta. Perusteluina olivat joustavampi kouluunotto ja kolmannen vuosikurssin helpompi sijoittuminen teattereihin. Myös henkilökohtaisessa koulutuksessa merkitsisi oppilasryhmän pieneneminen huomattavaa etua. Kolmannen vuosikurssin oppilaat voitaisiin sijoittaa vakituisesti avustajan tehtäviin pääkaupungin teattereissa. Tämä merkitsisi heidän koulutuksensa täydentymistä ja taloudellisten mahdollisuuksien paranemista. Myös lahjattomaksi osoittautunut aines olisi helpommin poistettavissa koulusta.³⁶⁹

Myös *ohjaajalinjasta* tuli kolmivuotinen oppijakso. Komitea piti ohjaajakoulutuksen aloit-

nuksesta.” (Korsberg 1999 s. 220). Käytännössä Wihurit siis rahoittivat lähes kokonaan Teatterikoulun osuuden rakennuksesta.

367. 'Pehmeä' Morkku oli varattu paremmalle välle, teatterin johtoportaalalle, oikeille näyttelijöille, ensi-iltayleisölle jne. Korsbergin 1999 yhteenveto tuloksesta Teatterikoulun kannalta on seuraava: ”Suomen Teatterikoulu sai Pienen näyttämön rakennuksesta käyttöönsä kaksi luokkahuonetta. Teatterikoululle annettiin myös mahdollisuus käyttää näyttämöä Kansallisteatterin harjoitusaikojen välillä. Koulu sai lisähuoneen toiminnalleen 1962, kun valtio lahjoitti varat uuden harjoitushuoneen [ns. Aurinkoluokka, TK] rakentamiseen. Teatterikoulu ei kuitenkaan saanut Pienen näyttämön yhteydestä pysyviä toimitiloja, sillä 1967 se muutti Vallilan työväentalolle. Syynä tähän saattoi olla se, että Kansallisteatteri tarvitsi tiloja itse. Kansallisteatterin toimintakertomuksista ei löydy mainintoja siitä, että Suomen Teatterikoulu olisi järjestänyt näytäntöjä Pienellä näyttämöllä. Kansallisteatterilla oli omaa käyttöä Pienelle näyttämölle niin paljon, ettei näyttämö ollut kovinkaan usein vapaa Suomen Teatterikoulun käyttöön.” (s. 222)

368. STk:n Koy:n jk:n ja vk:n pöytäkirjat 1952-1962, jk:n kokous 3.4.1953, liite.

369. Käytännössä kurssien koot eivät pienentyneet, vuosittain oppilaita otettiin suurin piirtein sama määrä kuin ennen, avustajiksi sijoittuminen kolmannella kurssilla oli satunnaista, lahjattomat oli aina karsittu ja lahjakkaat sijoittuneet hyvin. Vain koulun oppilasmäärä kolminkertaistui kolmessa vuodessa, tilat kävivät ahtaiksi ja opettajia ei kyetty palkkaamaan lisää tarpeeksi. Elina Lehtikunnaksen arvion mukaan Ilmari pettyi oppilaiden määrän lisääntymiseen yli käytettävissä olevien tilaresurssien ja opettajavoimien ja alkoi ottaa etäisyyttä käytännön vastuusta (tämän teki osaltaan mahdolliseksi vararehtorin vakanssin saaminen); paine kentältä tähän oli kuitenkin kova. Lehtikunnas 26.2.1996.

tamista jo syksystä 1953 alkaen välttämättömänä ja täysin mahdollisena.³⁷⁰ Ohjaajakoulutus piti ensimmäisinä vuosina (I-II kurssit) suurimmalta osaltaan yhdistää näyttelijäkoulutukseen ja näin se ei merkitsisi opettajavoimien ja viikkotuntimäärien huomattavaa lisääntymistä. Oppilaita oli tarkoitus ottaa vuosittain 2-4. Toisen ja kolmannen vuosikurssin ohjaajaoppilaiden käytännöllinen koulutus tapahtuisi assistentteina pääkaupungin teattereissa.³⁷¹

Ohjaajalinjan osalta välittyi komitean suunnitelmasta vaikutelma, jota ehkä Ilmarin torjuva asenne ruokki, että siitä oli selvittävä mahdollisimman vähällä. Toisesta vuodesta lähtien oli jonkin verran ohjaajakoulutusta (ohjaajien omaa opetusta kaavailtiin 4 t/vk), mutta ohjaajaksi erikoistuminen näyttää melko pitkään olleen ohjaajaoppilaiden omasta aktiviteetista kiinni; oma aktiivisuus on tietenkin ohjaajan tärkeä ominaisuus.³⁷²

Lavastajalinjasta kaavailtiin kaksivuotista oppijaksoa. Komitean mielestä käytännöllinen, teatterikoulutuksen yhteydessä tapahtuva lavastajakoulutus oli aloitettava mahdollisimman pikaisesti. Pääsyvaatimuksena lavastajalinjalle pidettiin Taideteollisessa Oppilaitoksessa suoritettua koristemaalausopintosuunnan oppimäärää tai sen samanaikaista opiskelua.

Koulutuksen arveltiin olevan suurimmalta osaltaan järjestettävissä ohjaajalinjan koulutuksen yhteyteen ja käytännöllisen lavastajakoulutuksen piti tapahtua pääkaupungin teattereiden lavastamoissa ja näyttämöillä (siis siitäkkin piti selvitä melko vähällä vaivalla). Oppilaita oli tarkoitus ottaa vuosittain 2-4.³⁷³

Yhteenveto

Samana vuonna 1951, jonka lopulla Ilmari nimitettiin teatterineuvokseksi teatteripedagogisten ansioidensa vuoksi, oli suomalaisen teatterikoulutuksen piirissä käynnistynyt

370. Sakari Puurunen tosin muistelee: "‘Ei ohjausta voi opettaa’, minulle sanottiin, kun ensimmäisen kerran ehdotin, että perustaisimme teatterikouluun näyttelijälinjan rinnalle ohjaajalinjan. Itse Ilmari vastusti ohjaajakoulutusta, mutta kun hänen kantansa jäi vähemmistöön, kokeilu käynnistettiin. Ensimmäinen oppilas valmistui vuonna 1956, hän oli Ritva Laatto." Puurunen/ Huovinen 1995 s. 83. Ilmarin vastustuksen Laatto sai kuitenkin käytännössä kokea. Hyvä näyttelijäkoulutus oli tarjolla, mutta ohjausopetusta tuskin lainkaan; edes päästötodistukseen ei tullut mainintaa, että oppilas oli käynyt ohjaajalinjan. Ritva Laatto 17.4.1994. Elina Lehtikunnaksen, joka tuli ohjaajaoppilaaksi seuraavana vuonna (1954), kokemukset olivat samansuuntaisia. Lehtikunnas 26.2.1996.

371. Käytännössä ohjaajaoppilaita otettiin vuosittain 1-2, joista vielä muutamat karsiutuivat, ja assistenttien sijoittaminen kangerteli, koska se oli uutta Suomessa eivätkä ohjaajat osanneet käyttää heitä mielekkäällä tavalla; poikkeukset vahvistivat säännön.

372. Vaikutelmaa vahvistavat koulun ensimmäisten ohjaajaoppilaiden Ritva Laaton ja Elina Lehtikunnaksen haastattelut. Jo kouluun tullessaan he olivat kokeneita, laajalti sivistyneitä ja kielitaitoisia; näin he pystyivät ammentamaan vaikutteita esim. Kansallisteatteriin 50-luvulla suuntautuneista merkittävistä ulkolaisista vierailuista, joiden ohjaajien tulkkeina he usein toimivat. Laatto 17.1.1994 ja Lehtikunnas 26.2.1996.

373. Käytännössä lavastajaoppilaita otettiin keskimäärin yksi vuodessa ja heistä tuli Kansallisen lavastajamestareiden (Rolf Stegars, Leo Lehto, Pekka Heiskanen) oppipoikia. Parin vuoden kuluttua todettiin: "Oli selvää, että näin pienen oppilasmäärän opetusta ei voitu suunnitella tavallisen koulun tapaan määrättyine viikkotunteineen, vaan se järjestettiin tapahtuvaksi Kansallisteatterin lavastustyön ohella samaan tapaan kuin menneinä aikoina nuoret taidemaalarit oppivat ammattinsa jonkun suuren mestarin rinnalla hänen työtään seuraten." Kertomus 1956 s. 8.

suunnitteluprosessi, joka lopetti hänen rehtorikautensa intiimin ensimmäisen vuosikymmenen vuoteen 1954 mennessä.

Eräitä esimerkkejä jakson lopulta Teatterikoulun johtokunnan työvaliokunnan pöytäkirjoista jo kerrotun lisäksi:

1) Kun kouluun tuli lisääntyvästi tiedusteluja pääsyvaatimuksista ja koulun toiminnasta yleensä, laati vararehtori (1953-55) Sakari Puurunen ohjevihkosien kouluun pyrkijöille. Sen tarkoituksena oli antaa heille oikea kuva teatterityöstä ja karkottaa pois henkilöt, joilla ei ole alalle mahdollisuuksia.

Puurunen oli yhteydessä ammatinvalinnan ohjaajiin, jotka pitivät lehtistä oikeaan osuneena; tarkoitus oli levittää sitä kouluhallituksen välityksellä oppikouluihin. Sillä arveltiin olevan tärkeä propagandamerkitys yritettäessä vetää koulun piiriin lahjakasta ainesta.

Puurunen ohjekirjanen valmistui keväällä 1954. Painos oli 5000 kpl á 13 markkaa. Se sai lehdistöltä myönteisen vastaanoton ja katsottiin tarpeelliseksi. Se oli Teatterikoulun toinen julkaisu Teatteritaide-teoksen (1949) jälkeen.³⁷⁴

2) Pj. Arvi Kivimaa teki 1954 ehdotuksen teatterikoulun yhteyteen perustettavasta Teatterialan Keskuskirjastosta, joka olisi koko maan teatteriväen käytettävissä. Keskuskirjasto avattiin muodollisesti vuoden 1956 lopulla, mutta kirjoja säilytettiin eri pisteissä (Teatterikoulu, Kansallinen, Keskusliitto) ja toiminta hoidettiin vapaaehtoisten oppilaiden ja toimihenkilöiden voimin vuoteen 1972 asti. Auttavat omat tilat kirjasto sai vasta Teatterikorkeakoulun syntyessä 1978-79.

3) Kannatusosakeyhtiön vuosikokouksessa 1954 Helsingin Työväen Teatterin edustajan tekemä ehdotus työaika- ja sosiaalilainsäädännön liittämisestä koulun opetusohjelmaan ei antanut aihetta toimenpiteisiin, mutta sen sijaan ehdotus vuosittaisesta lääkärintarkastuksesta kaikille oppilaille pantiin toimeen. Samalla henkilökunnalle päätettiin ottaa lainmukainen tapaturmavakuutus ja hankkia koululle oma siivoja.³⁷⁵

Yhteenvetona näistä Teatterikoulussa 1951-54 tapahtuneista ulkonaisista uudistuksista voisi todeta, että ne lisäsivät koulutuksen suunnitelmallisuutta ja kasvattivat sen aineellisia puitteita, vaikka vielä vaatimattomasti. Ne loivat edellytyksiä, ja myös paineita, sisällöllisille ja laadullisille muutoksille, jotka alkoivat pakottavina kolkuttaa koulun ovelle vuosikymmenen lopulla.

2, Stanislavskilaisuuden kulminaatio

Stanislavskin metodit maailmalla

1950-luvulla vakiintui Stanislavskin järjestelmän asema länsimaisen näyttelijäkoulutuksen johtavana metodina; samalla se sovellukset kuitenkin hajosivat monenkirjavaksi kudelmaksi.

374. Puurunen: Teatterialalleko? Näyttelijäksi? Ohjaajaksi? Lavastajaksi? Suomen Teatterikoulun julkaisuja N:o 2. Helsinki 1954.

375. STk:n Koy:n jk:n tvk:n pk:t 2.4. ja 2.9.1954.

Neuvostoliiton johtaman itäblokin alueelle se oli 'ainoa oikea', mutta sai sielläkin erilaisia korostuksia. Stanislavskin viimeisen vaiheen oppilaat kehittivät eteenpäin erikoisesti fyysisten tekojen metodia. Jopa Bertolt Brecht DDR:ssä joutui arvioimaan uudelleen suhdettaan tähän edesmenneeseen auktoriteettiin. Miten perusteellisesti hän sen teki on edelleen jossain määrin kiistojen kohde.³⁷⁶ Tosin tiedot fyysisten tekojen metodista oli hänenkin helpointa hyväksyä kuten toin *Teoria*-osassani esille.

Toisaalta Yhdysvalloissa oli ainakin kaksi kilpailevaa Stanislavski-koulukuntaa.³⁷⁷ Niistä kuuluisampi oli 1947 aloittanut ja pian Lee Strasbergin (1901-82) johtoon siirtynyt The Actors Studio, jonka työskentelytapana oli maineikas (hyvässä ja pahassa) *The Method*. Se oli Strasbergin kehittämä versio Stanislavskin järjestelmästä, missä ehkä tärkeimmät innovaatiot olivat Freudin ajatusten ja psykoanalyysin liittäminen varhaisen Stanislavskin näkemyksiin.

Sen vastapainona toimi Stella Adlerin (1903-92) Conservatory of Acting 1949 lähtien. Sen työskentely perustui puolestaan Stanislavskin myöhäisen kehityksen ainakin osittaiseen tuntemukseen, koska Adler itse oli Stanislavskin opissa Pariisissa vuonna 1934, ja vakuuttui tällöin sen vaiheen mielekkyydestä.³⁷⁸ Myös monet muut näyttelijäkoulut ja yliopistojen draamaosastot välittivät jo 1950-luvulla Stanislavskin oppeja omalla tavallaan.³⁷⁹

Myös Mihail Tshehov, josta mainittiin Bertha Lindbergin opetuksen yhteydessä, rakensi opetuksensa omalla tavallaan, muun muassa antroposofiasta ammentaen, Stanislavskin varaan. Hän vaikutti anglosaksisessa teatterikoulutuksessa kuolemaansa (1955) asti, ja senkin jälkeen oppilaidensa ja teoksiensa kautta.³⁸⁰ Ranskalainen Michel Saint-Denis (1897-1971), Jacques Copeau'n nuorempi sukulainen, sihteeri ja kollega opetti paljon kotimaassaan ja Tshehovin tavoin myös Englannissa ja USA:ssa ja piti esikuvanaan paitsi Copeau'ta myös

376. Ks. Brecht 1991 s. 269-276, ja vrt. Fiebach 1975 s. 281-328, Knopf 1986 s. 464-468, Mittenzwei 1987, 2 s. 445-451 sekä Haikara 1992 s. 533-534. Sotien jälkeisestä itäsaksalaisesta Stanislavski-reseptiosta ja sen kiemuroista laajemmin ks. Hoffmeier 1993 s. 398-408.

377. Stanislavskin opit alkoivat juurtua amerikkalaiseen näyttelijäkoulutukseen jo 1920-luvun alkupuolella, kun MTT teki USA:han kuuluisat vierailunsa (1922-23) ja *My Life in Art* ilmestyi siellä (1924). Samoina aikoina sinne emigroitui Stanislavskin oppilaita. Heistä Richard Boleslavski (1887-1937) ja Maria Uspenskaja perustivat American Laboratory Theatren (1923, alunperin Theatre Arts Institute): "The Lab (disbanded 1933) and its theatre were an important link between the historic appearance of Stanislavsky's company and the establishment in 1931 of America's first truly theatrical collective, the *Group Theatre*, co-founded Clurman, Strasberg and Crawford, who had listened intently to Boleslavski's inspiring lectures." Banham 1995 s. 21. Ks. myös Goldstein 1974 s. 79, Clurman 1983 s. 9-11, Bordman 1984 s. 90, Boleslavsky [Thirty-third Printing] 1990 (1933) ja Banham 1995 s. 7 ja 1038.

378. Strasberg ja Adler olivat molemmat Labin ja Groupin kasvatteja. Ks. esim. Lewis 1958, Martón 1981, Valo 1982, Hirsch 1984, Bordman 1984 s. 12, Strasberg 1986 ja Adler 1988.

379. Esim. Suomen Teatterikoulussa 1950-luvun lopulla opettamassa vieraillut F. Cowles Strickland. Ks. Strickland 1956 s. 4-6 ja passim.

380. Mihail Tshehovin elinaikana ilmestyneistä teoksista tunnetuin oli *To the Actor* (Chekhov 1953). Ritva Valkama muistelee, että Sakari Puurunen teki Teatterikoulussa harjoituksia myös sen pohjalta oman opetuksensa yhteydessä 1954-55. Ne jäivät Valkaman mukaan "melko graafiseksi" ja irralleen elävästä näyttelijäntyöstä. Valkama 1.4.1996. Ks. myös Rantala 1988 s. 58-59, 195-196 ja 200, Chehov 1990, Knebel' 1992 ja Banham 1995 s. 190-191.

tämän oppi-isää Stanislavskia jne.³⁸¹

Onkin täsmällisempää puhua Stanislavskin elämäntyöhön ja sen eri vaiheisiin nojaavista metodeista monikossa, koska tulkinnat hänen järjestelmästään poikkesivat eri maissa, ja myös suurimpien maiden sisällä, niin suuresti toisistaan. Tyypilliseltä näyttää, että eri maissa Stanislavskin perintöä tarkasteltiin kansallisen kulttuuriperinteen valossa ja järjestelmää sovellettaessa siihen tehtiin erilaisia lisiä tai poistoja. Tapahtui myös valintoja, jos mestarin kaikki näkemykset eivät mahtuneetkaan kansalliseen tai poliittiseen kaavaan.³⁸²

Syvähenkinen elämä

Kun Stanislavskin järjestelmää 'täydennettiin' Neuvostoliitossa materialistisella psykologialla ja Yhdysvalloissa Freudilla ja psykoanalyysillä, Ranskassa Copeau'lla ja Itä-Saksassa Brechtillä, niin mitä tehtiin Suomessa sotien jälkeen? Jotain omaa ja kansallista piti kuitenkin Stanislavskin näkemyksiin, joiden tuntemus oli päässyt alulle, liittää. Mitä se saattoi olla?

Vastaukseni tähän kysymykseen on, laajasti ymmärrettynä, Eino Kailan käsite *syvähenkinen elämä*. Ilkka Niiniluodon mukaan:

Kaila on eräissä yhteyksissä esittänyt pitävänsä syvähenkisen käsitettä oman tuotantonsa ehkä arvokkaimpana osana. Se on ilmeisesti Kailan oma keksintö, jolla ei ole suoranaista vastinetta tai esikuvaa muissa kielissä. Silti sen merkitys jää jossain määrin arvoitukselliseksi tai epäselväksi.³⁸³

Henkistymisen, filosofoinnin ja psykologisoinnin tarve oli Suomen maassa suuri sotien jälkeen. Arjen ahtaudesta piti olla muitakin teitä eroon kuin kuulalaakerit tai jaloviina. Taide ja kulttuuri olivat sinänsä yksi lääke. Mutta tarvittiin jotain laajempaa, kattavampaa, kun yksioikoinen kansallinen idealismi oli murtunut.³⁸⁴

381. Ks. Saint-Denis 1960 ja 1982, erikoisesti s. 35–44, Hyvönen 1986 s. 144–146 ja Banham 1995 s. 959.

382. Toisaalta on syytä muistaa, että tiedot Stanislavskista ja hänen työstään olivat hyvin eritasoisia eri puolilla maailmaa – eri opettajat olivat olleet eri vaiheissa Stanislavskin opissa ja pitivät juuri tuon vaiheen näkemyksiä oikeina. Tiedot olivat usein vielä suullista perimätietoa, jonka sisällöt aina elävät ja vaihtelevat. Stanislavskin teosten eri versiot ja niiden vaihtelevat käännökset aiheuttivat myös tulkintaeroja. Varhaisten englannin- ja saksankielisten käännösten huomattavia puutteita ja suoranaisia virheitä ja väärinkäsityksiä ovat käsitelleet Benedetti (1982 /suomeksi 1993/, 1988) ja Hoffmeier 1993.

383. Niiniluoto 1986 s. 28. Pertti Lindfors, joka arvostaa monia osia Kailan tuotannosta tieteellisesti merkittävinä, on tässä kohden kriittinen: "Hänen puheensa syvähenkisestä elämästä, joka on vielä kirjoitettu suomen kielellä, on vähintään löysää tekstiä, antaa mielikuvan hiukan pinnallisesta kulttuuriskribentistä ja haittaa täten Kailan varsinaista tiedemiesimagoa." Lindfors 1980 s. 45.

384. Kolbe (1993) on hahmottanut HYY:n historiassaan 1944–59 sotien jälkeisessä tilanteessa opiskelijoiden elämäncatsomukselliseksi vaihtoehtoiksi kristinuskon, humanismin, eksistentiaalismin ja syvähenkisen elämän. Hän vielä korostaa kahta ensimmäistä suuntausta: "Molemmat suunnat, kristillinen ja humanistinen, on katsottava osaksi taistelua tieteellistä materialismia ja kommunismia sekä kristillisten osalta freudilaisperäisiä virtauksia vastaan, jotka painottivat ihmisten autonomisuutta irrallaan Jumalasta." Kolbe 1993 s. 298 ja laajemmin 293–328.

Eino Kaila oli jo 1930-luvulla noussut kansalliseksi älykköhahmoksi, jonka luentoja Helsingin yliopistolla käytiin laajalti kuuntelemassa. *Persoonallisuus* (1934) oli aikansa sivistyneistön piirissä kulttiteos, joka myös sotien jälkeen ylti laajaan levikkiin. Kailan aseman uutena kansallisfilosofina oli vakiinnuttanut sotien aikana pidetty radioesitelmien sarja, joka vuonna 1943 ilmestyi kirjana *Syvähenkinen elämä*, Keskusteluja viimeisistä kysymyksistä.³⁸⁵ Vuonna 1948 Kaila valittiin Suomen Akatemiaan, eräänä sen ensimmäisistä jäsenistä.

Martti Haavio on todennut, että Kaila oli toisaalta ekstaatikko, syvällisiä tunne-elämyksiä etsivä ja eläytyvä ihminen ja toisaalta eksakti, kriittinen tiedemies, aina etsivä ja epäilevä.³⁸⁶ Syvähenkisen elämän käsite liittyy tässä juoksussa Kailan persoonallisuuden ensimmäiseen puoleen. Siinä oli ilmeisesti myös kriisitietoisuuden piirteitä, jotka ovat olleet ominaisia niin monille porvarillisille ajattelijoille 1900-luvulla. Samalla Kaila etsi syvähenkisen elämän kautta jotakin pysyvää (invariansseja) särkyneen tilalle.³⁸⁷

Lienee selvää, että tällainen kriisitietoisuus suomalaisen porvarillisen älymystön keskuudessa viime sotien jälkeen 'vaaran vuosina' vain vahvistui. Kailan syvähenkisyys merkitystä tai vaihtoehtoisuutta perinteiselle, erikoisesti talvisodan vaikutuksesta vahvistuneelle kristillisyydelle ja isänmaallisuudelle, jotka pitivät pintansa heti sotien jälkeisessä tilanteessa, on korostanut myös Laura Kolbe.³⁸⁸

Syvähenkisen elämän käsitteestä syntyi monenlaisia variaatioita. Erästä niistä edusti Eino Krohn, Teatterikoulun 1940- ja 50-lukujen pitkäaikaisin kulttuuri- ja teatterihistorian opettaja, teoksessaan *Henkisen kulttuurimme kohtalo* (1948). Sen näkemys ihmiskunnan kehitysvaihtoehtoista oli huolestunut, mutta lopulta toiveikas ja hengettömyyden kritiikissään se tuli lähelle Wilho Ilmarin eettistä ehdottomuutta.

Manu Jääskeläisen yhteenveto syvähenkisyys ominaispiirteistä – yksilön samastumisen pitkän tähtäyksen tavoitteisiin, rehellisyys, sisäinen aitous, vilpittömyys, työn vaatavuus, psyykkisen raskauden tai rasittavuuden kvaliteetti, itsetiedostus – sopisivat hyvin kuvaamaan Ilmarin näkemystä näyttämötaiteen perusolemuksesta.³⁸⁹

Samoin kuin hänen paljon nuoremman kollegansa, ja veljensä taiteessa, Sakari Puurusen, jonka toimintaa Teatterikoulussa jatkossa erittelen. Puurusen versiota syvähenkisydestä voisi kutsua hellaakoskelaisuudeksi. Epäsovinnaisen uskonnollisuuden, isänmaanrakauden ja vapauden kaipuun ohella siihen liittyi uhmakas ja rohkea vakaumus taiteellisesta

385. Sen ruotsinkielinen laitos *Tankens oro*, joka oli alkuperäistä suomenkielistä laajempi, ilmestyi 1944. Toinen laajennettu suomenkielinen painos siitä otettiin 1954. Kailan ajattelu koki uuden renessanssin pitkän tauon jälkeen 1970–80-lukujen vaihteesta lähtien. Ks. Koski-Jännes 1978, Lindfors 1980, Jääskeläinen 1983 ja Niiniluoto 1986.

386. Ks. Haavio 1960 s. 19.

387. Ks. myös Koski-Jännes 1978, erikoisesti s. 27–30.

388. Hän on eritellyt Kailan paria esitelmää ylioppilaille vuodelta 1948. Niissä korostuivat juuri "syvähenkiset arvot": totuus, kauneus ja hyvyys, joihin kuuluivat "humanistinen ja filosofinen komponentti". Tieteellinen teoria merkitsi "henkistä ja haltioitunutta" näkemystä, joka taiteessa ilmeni kuvin, tieteessä käsittein. "Tuloksena oli mielenjalous, joka korkeimmillaan on ilmennyt antiikin klassisessa kulttuurissa." Kolbe 1993 s. 307.

389. Jääskeläinen 1983 s. 225–227 vrt. Niiniluoto 1986 s. 29.

kutsumuksesta.³⁹⁰

Ennen paneutumista Puurunen linjauksiin Teatterikoulussa on kuitenkin syytä koettaa vetää yhteen Wilho Ilmarin oman opetuksen ydinsisältö sen kypsyneessä vaiheessa. Käsitkseni mukaan sen voi sanoa kietoutuneen toiminnan käsitteen ympärille.

Toiminnan käsite Wilho Ilmarin opetuksessa 1953³⁹¹

Ritva Valkama tuli Teatterikoulun näyttelijäoppilaaksi ja Ritva Laatto ensimmäiseksi ohjaaja-oppilaaksi syksyllä 1953, jolloin opetuksen ulkonaiset muutokset alkoivat. Heidän ensimmäisen lukujärjestyksensä mukaan, jota toteutettiin syys- ja joulukuussa, Wilho Ilmarin *näyttelijän työ* aloitti koulupäivän viitenä kertana viikossa.³⁹² Yhtenä päivänä sen aloitti Ritva Arvelon pantomiimi; myös lauantait olivat täysiä opetuspäiviä.

Kiinnostavaa on se, että Ilmari heti opetuksensa alussa, syyskuun kuluessa, luonnehti tiiviisti edustamansa näyttelijäntyön suuntauksen lähtökohdat ja täydensi niitä luennoillaan joulukuussa. Täten oppilaat tunsivat jo ensimmäisen lukukautensa päättyessä Ilmarin opetusmetodin pääperiaatteet. Samalla Ilmari asettui auktoriteetillaan haastajaksi suhteessa muihin näyttelijäntyön virtauksiin, joita hän Stanislavskin tapaan eritteli. Luennoissaan hän liikkui koko ajan edustamansa ammatin ytimessä ja roolityön ongelmissa, mikä varmaan-kin takasi tuoreiden oppilaiden ainakin periaatteellisen kiinnostuksen.

Valkaman luentomuistiinpanojen mukaan Ilmarin opetuksen lähtökohdat olivat hyvin pitkälle samat kuin kymmenen vuotta aikaisemmin koko koulun aloittaessa: lähtökohtana oli uskollisuus *näytelmän tekstile* ja *realismi näyttelijän työssä*, päämääränä näyttämöllinen *toisuus*, joka tavoitetaan *eläytymiseen* pyrkivän väkevän *keskittymiskyvyn* (intensiteetti) kautta, mikä saa roolin *sisältöpäin* elämään, ja auktoriteetteina Stanislavski ja Shakespeare.

Keskustelu muista virtauksista oli kuitenkin myös Suomessa vähitellen viriämässä ja Ilmari otti pariin kertaan kantaa myös niihin: teatterin on käytettävä omia keinojaan ja se voi myös irtautua realismista, mitä ajankohdan termin mukaan kutsuttiin *teatralisoimiseksi*, mutta: "Elävät elämäntunteet ovat se perusta, joka koulutuksessa on välttämätön. Siitä voi vasta lähteä eteenpäin."³⁹³

390. Puurunen ystävästyty noina vuosina ihailemansa, itseään paljon vanhemman Hellaakosken (1893-1952) kanssa ja esitti tämän runoja lausuntailloissaan. Ks. Puurunen/ Huovinen 1995 s. 61-66 ja passim.

391. Tämä jakso perustuu pääosin Ritva Valkaman ensimmäisenä teatterikouluvuotenaan 1953-54 käsin tekemiin luentomuistiinpanoihin ja keskusteluihin Valkaman kanssa. Toinen tärkeä lähteeni, johon viittaa on Ritva Laaton nauhoitettu haastattelu 17.1.1994 ja 21.2.1996. Olen keskustellut samoista asioista myös Elina Lehtikunnaksen kanssa 26.2.1996. Hän kiinnitti huomioni tärkeään seikkaan: Ilmarin luentojen rekonstruktio ei vielä kerro koko totuutta siitä, minkä oppilaat kykenivät keskimäärin omaksumaan. Ilmaria pidettiin yleisesti loistavana luennoitsijana, mutta vain harvat näyttelijäoppilaat olivat tottuneet kuuntelemaan luentoja tai tekemään niistä muistiinpanoja. Lehtikunnas arveli myös, että Ilmari käytti liikaa sivistyssanoja kuulijoiden keskivertoa ajatellen.

392. Tauko johtui Ilmarin opintomatkasta Amerikkaan, jolloin Sakari Puurunen opetti kurssia tavalista enemmän.

393. Valkama/ Ilmari 23.9.1953.

Elämäni taiteen palveluksessa -teoksesta Ilmari totesi, että siinä esitetyt teatterin probleemat ovat yleispäteviä, vaikka kirja ei ole mikään näyttämön käsikirja, vaan se pohti ja tarjosi ratkaisuja.³⁹⁴ Shakespeare puolestaan oli jo määritellyt näyttelijän työtä edelleen pätevin sanoin. Hänen neuvonsa ehkä näyttivät liiankin yksinkertaisilta, mutta ne olivat teatterimiehen käsialaa, joiden tavoitteena oli selkeän johdonmukainen toiminta: "Sovittakaa sanat toimintaan ja toiminta sanoihin" – se oli näyttämötaiteen perusta. Ilman tätä ei voinut olla eläytymisprosessia. Eläytymisen taito oli nuorelle näyttelijälle ensimmäinen tavoite. Siihen pyrki Stanislavskin *Näyttelijän työ I*, sanoi Ilmari.³⁹⁵

Seuraavaksi esitän yhteenvedon toiminnan käsitteestä ja sen sovelluksista Ilmarin opeuksissa vuonna 1953. Se perustuu Ritva Valkaman muistiinpanoihin, mutta on tiivistetty laajasta kokonaisuudesta keskeisten otsikoiden alle.

i) Toiminta, ajatus ja tunne

Näyttelijän olo näyttämöllä perustuu toimintaan. Ainoastaan toiminta voi hävittää näyttelijältä tuntemuksen, joka johtaa poseeraukseen. Toiminta on sisäistä ja/tai ulkoista. Sisäinen toiminta on luomistyössämme tärkeintä koska, a) jos ei ole ulkoista toimintaa, on kuitenkin ajatuksia ja niitä seuraava tunne ja b) taiteen arvo riippuu henkisestä sisällöstä.

Kaikella, mitä näyttämöllä tapahtuu, täytyy olla tarkoitus. Ei minkäänlaista tunnetta synny ilman ajatusta; ajatuksen intensiivisyys on tunnetta. Katsojan on selvänä nähtävä se toiminnan hetki, joka aiheuttaa tunteen. Toimintaa ei saa markkeerata, siihen täytyy uskoa. Jos näyttelijän oma sisin ei usko syntyneeseen tunteeseen, tunne tyrehtyy. Mutta: Tunnetta ei voi pakottaa. Toimintaa valittaessa täytyy tunne jättää rauhaan, sillä se syntyy itsestään juuri toiminnasta.

Voidakseen ilmaista roolin tunteet on itse elettävä ne. Tunteiden oppiminen on mahdollonta. Jos näyttelijä ei ole kyennyt kokemaan jotain tunnetilaa, hän turvautuu näyttämötemppeihin ja seurauksensa on ulkonainen näytteleminen. Tyhjä tekeytyminen tuntuu niin helpolta; teatralinen valhe on nuorelle yleensä helpompaa kuin luonnollinen totuus.

ii) Fyysinen toiminta

Tämän välttämiseksi on tartuttava kiinni johonkin elävään, orgaaniseen, josta seuraa fyysinen toiminta. Oikea tehtävä vie oikeaan ja suojaa käsityöläisyydeltä. Yksinkertainen fyysinen tehtävä – totuudentunto. Yksi totuus synnyttää toisia totuuksia. Tästä alkaa psykotekninen menetelmä.

Näyttämölle asettaminen (inseneeraus) on ratkaisevin vaihe näytelmän luomisessa. Näyttämöllinen tilanne on sama kuin "jos". Toinen ei voi olla ilman toista. "Mitä tekisin todellisessa elämässä?" Työjärjestys:

1. On luotava tilanne (jossa toimia)
2. On uskottava siihen
3. Tästä syntyy tunne

394. Syksyn ensimmäinen luento Valkama/ Ilmari 9.9.1953

395. Toinen luento Valkama/ Ilmari 12.9.1953.

Näyttelijälähjakkuuden puntari on, kuinka arvelematta hän kykenee ilmaisuun, toimimaan mielikuvan mukaan.

Fyysinen toiminta on toinen puoli roolista. Ei ole fyysistä toimintaa ilman psyykkistä ja päinvastoin. On alettava fyysisestä, joka on helpompaa. Johdonmukaisuus on ensimmäinen seikka fyysisessä toiminnassa. Jos näyttelijä tekee kaikki johdonmukaiset toiminnot tosina, hän pääsee helposti täydelliseen eläytymiseen.

Näyttämöllisen toiminnan täytyy aina olla tajuttavaa itselle, ja sen täytyy olla sellainen, että kohtaus tulee katsojallekin tajuttavaksi. Joudumme ratkaisemaan tunteiden probleemin omalla käytännöllisellä ja johdonmukaisella tavallamme. Helposti tajuttava – toiminta johdonmukaisena.

Toiminnalla me ilmennämme roolin sielun ja itse näytelmän sisäisen maailman. Näyttelijätoiminta on aivan erilaista kuin elävä luonnollinen toiminta, mutta silti näyttelijän on toimittava luonnon vaatimusten mukaisesti, eikä teatraalisen tavanomaisesti. Näyttämöllä ei voi toimia ylimalkaan. Ei voi myöskään kuvitella ylimalkaan. On annettava kuvittelukyvyille päämääräinen tehtävä. Kuvittelukykykin on toimintaa.

Fyysinen loppuunvienti on eräs psykotekninen keino uskoa tehtävän totuuteen. Kuvittelukyky alkaa toimia määrätietoisesti täsmällisesti. Myöhemmin fyysinen apukeino häviää epäoleellisena ja meidän psyykkinen panoksemme saa ylivallan. Usein on vaikea ratkaista, milloin psykologinen alkaa ja fyysinen loppuu. Tätä rajaa, joka on näin epäselvä voi käyttää hyödykseen.

Jos suorittaa fyysisen tehtävän oikein, se auttaa psyykkisen tehtävän ratkaisemisessa. Ja sitä paitsi se auttaa psyykkisen tehtävän muodostamista. Jokaiselle fyysiselle tehtävälle voi luoda psykologisen taustan.

iii) Eläytyminen (kokeminen) ja psykotekniikka

Näyttelijäksi oppimisen tärkein puoli on oppia eläytymisen/ kokemisen tekniikka. Luomistyön syvin tarkoitus, roolin sielu, tulee tämän avulla esille. Ulkonaisen hahmon löytäminen kuitenkin auttaa näyttelijää löytämään myös sisäisen elämän, se auttaa sisäisen totuudentunnon löytämisessä. Tämä on ilmennettävä taiteellisessa muodossa.

Mutta ei voi pyrkiä suoraan päämäärään luomatta edellytyksiä sille. Ei tunteeseen voi tarttua. Tässä pelaa syitten ja seurausten laki. Meidän on luotava näyttämöllä sellaiset olosuhteet, joissa voimme liikkua/toimia välittömästi. Täytyy itse uskoa siihen mitä esittää.

Voimme epäsuorasti antaa tietoisesti vaikuttaa itsetiedottomuutemme. On luotava edellytykset, joissa näyttelijäluontomme pääsee purkautumaan. Luomisprosessi on monimutkainen, osaksi tietoinen, toinen puoli tiedotonta. Elimellinen luontomme ohjaa tiedotonta osaa (alitajuista vaistoelämää). Psykotekniikan avulla on tarkoituksena a) herättää luonto omaan vireeseensä ja b) ohjata sitä edelleen.

Vaikkakin ääni, plastiikka etc. ovat vain välikappaleita, keinoja, joiden avulla luomme, ne ovat kuitenkin aivan välttämättömiä. Ilman niiden täydellistä hallintaa emme saa psyykkistä puoltamme oikein esille. Taiteen tekniikka on hallittava ennenkuin on kysymys taiteesta.

iv) Improvisointi

Pingottuneisuus ja jännitys luo heti esteen välittömälle herkälle ilmaisulle. Itsetiedottomille ailahduksille ei saa olla esteitä. Yleensä näyttelijän työ on tai pitäisi olla improvisointia. Muuten siinä ei ole elävää sävyä. Meidän täytyy kuitenkin pysyä totuuden piirissä.

Varsinainen luomistyö alkaa ensi-illassa. Elävän taiteen joka hetki täytyy olla uudelleen luotu – improvisoitu. Tuoreus, välittömyys puuttuvat säännöllisesti esittelevältä taiteelta. Siinä on kyllä selkeys ja artistisuus, mutta tarkat muodot ennakkolta eivät anna tilaa improvisoinnille. Eri esityksissä on päämääriä (ja tunteita) hiukan muutettava; tämä voi säilyttää kohtauksen tuoreena. Ennen näytäntöä ei saa ”väkivaltaisesti sukeltaa rooliin”. Se voi viedä kaiken energian.

v) Rooli ja tehtävät

Roolissa on myös esteitä, joiden yli on päästävä. Jokainen este antaa tehtävän, joka meidän on ratkaistava päästäksemme eteenpäin. Juuri tästä taistelusta syntyy aktiivisuus, joka pitää toimintatarmon vireillä.

Koko näyttelijätaide syntyy siten, että asetamme itsellemme suuria tehtäviä, päämääriä, ja työskentelemme niiden saavuttamiseksi ja ratkaisemiseksi johdonmukaisesti ja horjumatta.

Useat näyttelijät eivät ajattele työtä, vaan lopputulosta. He jopa jättävät taiteellisen luomistyön (harjoitustyö) pois. Tämä johtaa siihen, että joutuu käyttämään maneereja.

Täytyy ennen kaikkea rakastaa sitä tehtävää, jonka rooli asettaa, ja samoin sitä työvaihetta, joka pyrkii ratkaisemaan sen. On siis koko ajan ajateltava kysymyksessä olevaa tehtävää, sillä se tekee tietoiseksi näyttämölläolo-oikeuden.

vi) Yhteenveto

Näin tiivistettynä voi Wilho Ilmarin näyttelijäpedagogisista lähtökohdista ja tavoitteista 1950-luvulla todeta, että jonkin verran poikkeavasta terminologiasta huolimatta ne liikkuvat hämmästyttävän lähellä Stanislavskin oma kehityksen viimeistä vaihetta, fyysisten tekojen metodia, vaikka niitä ei voi samaistaa.³⁹⁶ Anglosaksiseen maailmaan metodin tuntemus alkoi levitä laajemmin vasta Stanislavskin *Creating a Role* -teoksen ilmestyttyä Yhdysvalloissa 1961.

396. Tätä termiä ei tuolloin ilmeisesti lainkaan tunnettu Suomessa. Tilanne kuitenkin muuttui 50-luvun lopulla. Sen muuttivat Marja Rankkalan kirjoitus *”Varhais-stanislavskilaisuus” puntarinnokassa* (Teatteri 3/1958), mikä perustui hänen keskusteluihinsa moskovalaisten Stanislavski-asiantuntijoiden kanssa, ja Ritva Arvelon kirjoitus *Stanislavski jälleen valokeilassa* (Teatteri 19-20/1959), mikä syntyi ITI:n piirissä käytyjen Stanislavski-keskustelujen pohjalta. Näissä kirjoituksissa todettiin Suomessa ensi kertaa, että Stanislavskin järjestelmä on *prosessi*, jossa on useita, toisistaan myös poikkeavia kehitysvaiheita ja Arvelo kiinnitti erityistä huomiota *fyysiseen toimintaan* mestarin viime vaiheen avainsanana. Periaatteessa tuntemus olisi ollut aiemminkin mahdollista, koska W. Toporkowin teos *K.S. Stanislavski bei der Probe, Erinnerungen*, ilmestyi DDR:ssa saksaksi 1952 ja alkuperäisteos venäjäksi NL:ssa 1950. Siihen sisältyi Stanislavskin viimeistä, Tartuffe-harjoitusvaihetta kuvaava jakso, joka ilmestyi suomeksi nimellä *Toiminnasta tunteeseen* TeaK:n julkaisusarjassa vasta 1984.

Näyttelijän sisäisen maailman ja sisäisen toiminnan ensisijaisuuden korostaminen oli Ilmarille edelleen lähtökohta. Mutta sekään ei ollut sovittamattomassa ristiriidassa Stanislavskin myöhäisen kauden kanssa, koska näyttelijän työn lähtökohtana oli myös Ilmarilla fyysisten toimintojen logiikka ja sen kautta liikkeelle lähtevä sisäistämisprosessi, fyysisen ja psyykkisen toiminnan vuorovaikutus.

Tämän tiivistelmän rinnalle voi ottaa Wilho Ilmarin tekstin *Roolin valmistaminen* (1949), jonka sisällön olen jo selostanut. Tällöin Ilmarin teatteripedagogisia lähtökohtia ja tavoitteita voi eritellä pitkälti samojen tulkintojen mukaan, jotka on esitetty tämän tutkimuksen teoriaosassa Stanislavskista. Niissä esitetyt toiminnan teorian ja Leontjevin (1977) pohjalta tehdyt tulkinnat teatterista ja teatterikoulutuksesta näyttävätkin sopivan hyvin Wilho Ilmarin pitkän rehtorikauden teatteripedagogisia linjauksia analysoitaessa. Tähän palaan tutkimukseni päätelmissä.

Nuoren Sakari Puurusen tie teatteripedagogiksi

Aulis Hämäläinen ohjasi Bertha Lindbergin kanssa Helsingin Ylioppilasteatterin (YT) 20-vuotisjuhlanäytelmäksi 1946 Lauri Haarlan *Juudaksen*, jossa nimiroolin esitti nuori Sakari Puurunen. Samana vuonna Puurunen tuli akateemisissa lausuntakilpailuissa toiseksi: ”Osallistumiseni ylioppilaiden kulttuurikilpailuihin oli merkittävä kokemus, silloin saamani julkinen tuki vahvisti sen, että olin oikealla tiellä.”³⁹⁷

YT:ssa Puurunen ohjasi kaksi näytelmää, jotka käsittelivät kuolemaa ja elämän kilvoittelua, Arvid Järnefeltin *Kuoleman* ja Kaj Munkin *Tyrskyissä*, molemmat 1948: ”Näytelmät olivat henkisesti hyvin lähellä toisiaan. Näiden töiden jälkeen olin valmis yrittämään ohjaajan tielle.”³⁹⁸ Puurunen järjesti omat, hyvin menestyneet lausuntailtansa 1947 ja 1951. Hän pääsi töihin vuonna 1947 aloittaneeseen Suomen Puheopistoon, jonka neljästä perustajasta kolme toimi Teatterikoulussa: Kaarlo Marjanen, Antti Sovijärvi ja Eero Salola; puhetekniikan opettajana Puurunen aloitti Teatterikoulussa samana vuonna.

Kaarlo Marjanen (1899–1984) oli päätoimeltaan Helsingin yliopiston puhetekniikan lehtori 1935–65. Hän oli myös lausuja, kriitikko ja esseisti.³⁹⁹ Teatterikoulussa hän ehti opettaa muiden tehtäviensä vuoksi vain lyhyen aikaa koulun aloittaessa syksyllä 1943, mutta hän kuului siitä lähtien koulun johtokuntaan ja sen työvaliokuntaan kaksikymmentäviisi (25) vuotta.⁴⁰⁰

397. Puurunen/ Huovinen 1995 s. 55.

398. Puurunen toimi puolisen vuotta myös YT:n johtajana, koska jonkun oli demokratian nimissä otettava tehtävä vastaan. Hän suostui sillä ehdolla, ettei hänen tarvinnut vastata taloudesta. ”Entä olisiko minusta voinut tulla näyttelijä? Enpä usko. Näyttelijän työ tuskin olisi tyydyttänyt, halusin hallita kokonaisuuksia.” Ibid s. 59.

399. ”Hän oli 1930-luvulla johtavia kirjallisuuskriitikoita, kansallinen konservatiivi, joka painotti esteettisiä kysymyksiä.” Rantala/ Turtia (toim.) 1990 s. 477–478. Vuosina 1951–54 Marjanen toimi varovaisen vapaamielisenä aloittaneen Parnasson ensimmäisenä päätoimittajana.

400. Vuoteen 1968 asti, siis sekä Wilho Ilmarin että Jouko Paavolan rehtorikaudet. Tämä oli lajissaan ennätys, vaikka Teatterikoulun johtoelimille oli tyypillistä alusta asti 1960-luvun lopulle saakka, että niissä istuivat samat henkilöt samoilla paikoilla hyvin pitkään. Vaihtuvuus siellä oli vielä harvinaisempaa kuin opettajakunnassa.

Sakari Puurunen hakeutui Marjasen oppiin Helsingin yliopistolle heti sotien jälkeen ja muistelee:

Marjanen oli loistava opettaja. Hän oli yksi niitä ilmaisun uudistajia, jotka halusivat muuttaa vanhaa, pateettista lausuntatyyliä. Hän oli hyvä analysoimaan kulloinkin esitettävää tekstiä ja teknisesti erittäin taitava. [...] Marjanen neuvoi minua ilmaisutekniikassa ja usutti eteenpäin. Hän rohkaisi ja kannusti, otti minut jopa sijaisekseen ensin teatterikouluun ja sitten myös yliopistolle. Hän teki mahdolliseksi sen, että elätin itseni opettamalla.⁴⁰¹

Myös Arvi Kivimaa vaikutti kannustavasti Puurunen uraan sen alkuvaiheessa. Puurunen muistelee, että Kivimaa seurasi hänen työskentelyään YT:ssä, koska Kansanteatteri, jonka johtaja Kivimaa tuolloin oli, toimi samassa talossa Vanhalla. Kivimaan työhuone oli aivan YT:n tilojen vieressä. Tämä tuli mielellään katsomaan harjoituksia: "Kivimaa hyväksyi minut siten, että antoi tehtäväkseni ohjata Järnefeltin Kuoleman. Jälkeenpäin kuulin, että hän vaikutti uraani myös hakiessani töihin Kansallisteatteriin."⁴⁰²

Joulukuussa 1947 Sakari Puurunen valittiin Teatterikoulun toiseksi puhetekniikan tuntiopettajaksi. Hän oli oppinut tuntemaan Wilho Ilmarin jo TNL:n järjestämällä ensimmäisillä sodanjälkeisillä ammattinäyttelijöille ja -ohjaajille suunnatuilla kursseilla 1945. Ne pidettiin kesähelteellä Helsingissä, Vallilan Työväentalolla, ja myös ylioppilasteatterilaiset saattoivat osallistua niille. Ilmari veti niitä vielä lähes yksin. Vastaavat kurssit jatkuivat seuraavasta kesästä lähtien Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliiton järjestäminä Sääksmäellä. Ilmari toimi niidenkin rehtorina 1946-50 ja pian myös Puurunen opetti niillä.⁴⁰³

Teatterikoulussa Puurusesta tuli pian Ilmarin luotto-opettaja, jolle annettiin sekä valtaa että vastuuta. Jo keväällä 1948, kun Ilmari sai apurahan, joka velvoitti virkalomaan rehtorin tehtävistä, valittiin Puurunen hänen sijaisekseen; hän oli vasta 27-vuotias, lähes teatterikouluiässä itsekin. Tilanne toistui silloin tällöin seuraavina vuosina ja vakiintui vararehtoriudeksi vuosina 1953-55, jolloin koulun laajetessa lisätyövoima oli todella tarpeellista.⁴⁰⁴

401. Puurunen/Huovinen 1995 s. 54-55.

402. Ibid s. 67. Kivimaa oli ollut hyvin tyytyväinen, kun Puurunen oli ottanut katkelman hänen romaanistaan ensilausuntailtaansa: "Kivimaahan halusi olla runoilija ja näytelmäkirjailija ja yleensäkin näkyvä henkilö pohjoimaaisessa teatterimaailmassa."

403. "Tämän ensimmäisen kesäkurssin työhön osallistui muiden muassa Sakari Puurunen, joka silloin joutui ensi kerran kosketuksiin teatterialan ammattiväen kanssa. Olen iloinnut siitä, että hänestä kehittyi sittemmin niin laajalle vaikuttanut ja tärkeä tekijä meidän teatterielämässämme. Sain hänet ennen pitkää vedetyksi mukaan teatterikoulun opetustyöhön ja sain nähdä hänen tehokkaan, asioihin pureutuvan ja hellittämättömän työtapansa. Hiljaisessa mielessäni toivoin hänestä työni jatkajaa Suomen Teatterikoulussa, mutta ymmärrän hyvin, miksi niin ei käynyt. Hänenlaisensa lahjakkuus olisi joutunut tekemään työtä liian ahtaissa puitteissa, hän vaati itselleen väljempää ja näkyvämpää työkenttää." Ilmari 1971 s. 142.

404. STk:n Koy:n jk:n tvk:n pöytäkirjat 1947-55. "Uuden kolmilinjaisen kurssin alkaessa nimitettiin rehtorin rinnalle vararehtoriksi ohjaaja Sakari Puurunen. Hän on koulun vakituinen ohjaajaopettaja, mutta hoitaa myös samalla rehtorin toimeen kuuluvia, ensi sijassa käytännöllisiä tehtäviä." Kertomus 1953 s. 7.

Puurunen muistelee itse Ilmaria:

Wilho Ilmarista minulle on jäänyt sellainen kuva, että hän näki minussa melko pitkään oman kaa-
tuneen poikansa. Tämän välillämme olevan tuntemuksen rinnalle nousi uteliaisuuteni hänen työ-
tään kohtaan, joka ei voinut olla kiinnostamatta häntä. Pääsin viimein hänen assistenttikseen Kan-
sallisteatteriin, ja tungin hänelle koko ajan kysymyksiä, että miten hän käsittelee jotakin näyt-
telijää, esimerkiksi Uuno Laaksoa tai Aku Korhosta tai Urho Somersalmea. – Ilmari muuten vie-
rasti termiä 'käsitellä'.⁴⁰⁵

Ilmarin ja Puurusen luottamuksellinen suhde kesti pitkään. Puurunen siirtyi Teatterikoulun
vararehtorin ja Kansallisteatterin ohjaajan paikalta johtamaan Tampereen Teatteria 1955-
59.⁴⁰⁶ Sen jälkeen hän palasi Helsinkiin Kansanteatterin- Työväenteatteri johtajaksi ja pyy-
si Ilmaria toiseksi johtajaksi vuosiksi 1959-61. Ilmari oli juuri jäänyt eläkkeelle Kansallis-
teatterista, pyysi virkavapaata Teatterikoulusta ja ryhtyi toimeen. Tämän jälkeen Ilmari jat-
koi vielä pari vuotta Teatterikoulun rehtorina.⁴⁰⁷

Sakari Puurunen Wilho Ilmarin viitoittamalla tiellä

Tätä taustaa vasten ei liene ihme, että myös Puurusen näkemykset näyttelijäntyöstä ja sen
opettamisen linjoista kehittyivät paljolti Wilho Ilmarin viitoittamaa tietä. Hän toimi ensin
puhetekniikan, mutta pian myös puheilmaisun ja improvisaation opettajana sekä näyttämö-
harjoitusten vetäjänä Teatterikoulussa. Toimiessaan siellä vararehtorina syksystä 1953 läh-
tien hänen opetuksensa tuki ja täydensi Ilmarin opetusta monin tavoin.

Näyttää siltä, että Ilmari sai Puurusesta ehkä läheisimmän tukijan Stanislavskin oppeja
sovellettaessa suomalaiseen näyttelijäkoulutukseen sitten Bertha Lindbergin. Puurusella oli
se etu puolellaan, että hän oli nuori, innostunut ja sai helposti luontevan kontaktin oppilai-
siin. Toisaalta Ritva Valkama muistelee, että Ilmari oli viimeinen todellinen auktoriteetti:
se mitä hän sanoi oli oikein, mutta Puurusen kohdalla saattoi jo purnata.⁴⁰⁸

Teatterikoulussa eteni Puurusen ura ekspansiivisesti. Puhetekniikkaa hän opetti vain vuo-
den 1947 kevään aikana 52 tuntia. 1948-50 hänen oppiaineensa nimi oli puheilmaisuus ja tun-

405. Puurunen/ Huovinen 1995 s. 68.

406. Puurusen ilmoittaessa lähdöstään Tampereelle vuoden 1955 alussa, pyrki myös Ilmari, ilmei-
sesti ensi kertaa todella vakavissaan, jättämään Teatterikoulun muiden käsiin. Puurusen lähdön li-
säksi asiaan vaikutti se, että Eino Salmelaista oli kysytty koulun ohjaajalinjan opettajaksi, mutta tämä
oli harkinnan jälkeen kieltäytynyt. Ks. STk:n Koy:n jk:n tvk:n pöytäkirja 13.1.1955. Matti Aron suos-
tuminen uudeksi vararehtoriksi tasoitti tilannetta.

407. Senkin jälkeen Puurunen pyysi Ilmaria, joka oli lähes 80-vuotias, vielä Helsingin kaupunginteat-
teriin koulutusohjaajaksi.

408. Ritva Valkama 1.4.1996. Hän muistelee, että Puurunen oli "sitkeä ukko", jonka tunneilla oppi-
laat tekivät jopa istumalakon, kun erimielisyydet kärjistyivät. Myös muista haastatteluista voi päätel-
lä, että Puurunen saattoi olla "paavillisempi kuin paavi itse" ja viedä myös työn ilon ja oppilaan itse-
luottamuksen improvisaation tunneilla tiukoilla vaatimuksillaan ja purevalla kritiikillään. Oppilai-
den kommenteista käy kuitenkin ilmi, että he olivat pettyneitä kun Puurunen lähti ja tilalle tuli pal-
jon vanhempi, vaikkakin joviaalimpi Matti Aro.

tuntimäärät vaihtelivat vuodessa 191-252 välillä.⁴⁰⁹ 1951-52 puheilmaisun ohelle tuli myös ohjaus ja tuntimäärät säilyivät suurin piirtein ennallaan. Puurusen pedagogisen aktiivisuuden huippu Teatterikoulussa osui ymmärrettävästi hänen vararehtorikauteensa 1953-55, jolloin hän myös muin tavoin kehitti koulun toimintaa; opetusaineina olivat nyt näyttämöharjoitukset ja improvisointi, tuntimäärät nousivat lähelle 400 lukuvuodessa.

Syksy 1953, jolloin uusi vaihe koulussa alkoi, oli erikoisen mielenkiintoinen Puurusen ja Ilmarin välisen työnjaon kannalta. Ilmarin omat tuntimäärät olivat vaihdelleet 1947-52 vuosittain 266-364 tunnin välillä; keskimäärin hän siis tarvitsi reilut 300-tuntia vuosittain esitelläkseen kullekin kurssille koulun tärkeimmän aineen, näyttelijän työn perusteet. Syksylläkin 1953 koulussa oli edelleen yksi kurssi, mutta Ilmari opetti sitä vain 56 tuntia; hänen luentojensa sisältöä tuolloin olen jo osin referoinut.⁴¹⁰

Puurusen osuus saman kurssin opetuksesta oli tuona syksynä 175 tuntia ja aiheina toisaalta Ilmarin tavoin näyttämöharjoitukset ja toisaalta improvisointi. Ritva Valkaman molempien tunneilla tekemien muistiinpanojen perusteella näyttäisi siltä, että he olivat tehneet työnjaon, jonka mukaan Ilmari keskittyi Stanislavskin peruskäsitteiden suulliseen selvittämiseen, Puurunen puolestaan niiden fyysiseen elävöittämiseen. Ilmarin tunneilla ennen kaikkea kuunneltiin, Puurunen tunneilla pääosin toimittiin.⁴¹¹

Mitkä olivat niitä peruskäsitteitä ja -taitoja, joiden opettamiseen he yhdessä tai pareminkin todennäköisen työnjakonsa mukaan paneutuivat?⁴¹² Ensinnäkin realismi-käsitteen syventäminen. Ilmari varoitti tässä yhteydessä arkipäiväisen latteuden vaarasta. Jos emme pysty aidon realistisesti ilmaisemaan asioita, emme pääse työssämme eteenpäin, mutta realismi vaatii näyttelijältä väkevää ilmaisua. Puurunen puolestaan aloitti erittelemällä naturalismin ja realismin eroa: edellinen merkitsee pelkkää luonnonmukaisuutta, mutta jälkimmäinen ei ole puhdasta luontoa, vaan tyyliä.

Vaikka näyttämöllä on reaalista elämää, emme kuitenkaan voi tuottaa sitä semmoisenaan, vaan taide on aina pelkistettyä, keskitettyä. Puurusen kiteytys oikeasta psykotekniikasta oli: tietoisien vaikutus alitajuiseen = eläytyminen. Eläytymisen asteita oli monta. Se voi olla väkevää ja näyttävää tai pitkäjännitteistä. Se on tulos halustamme tavoittaa yhä suurempia toituksia ja merkitsee ehdottoman aitoa inhimillistä eläytymistä.

409. Puurusen opetuksen vaiheet koulussa 1947-50 käyvät ilmi paitsi vuosikertomuksista myös hänen apuraha-anomuksestaan sen johtokunnalle 13.4.1950. Sen tavoitteena oli jatkaa puhepedagogisia opintoja Saksassa ja Sveitsissä.

410. Voi olla onnellinen sattuma, että olen saanut käyttööni Ritva Valkaman muistiinpanot juuri tuolta syksyltä: tällöin Ilmari joutui pienessä tuntimäärässä esittämään opetuksensa ytimen ja nuori ja nokkela Valkama onnistui nappaamaan sen ylös.

411. Laaton muistin mukaan Puurunen opetti heidän kurssiaan hyvinkin paljon, kun Ilmari oli Amerikassa, ja teki sen johdonmukaisesti Stanislavskia seuraten ja "omalla systemaattisella tavallaan". Opetus olikin hyvin selkeä. Haastattelu 17.1.1994.

412. Seuraava tiivistelmä perustuu Ritva Valkaman luentomuistiinpanoihin syksyltä 1953 ja Ritva Laaton haastatteluun 17.1.1994.

Tekopaatoksen kitkeminen

Myös Kansallisteatterissa samoina aikoina olivat Ilmarin ja Puurusen tavoitteet samansuuntaiset. Puurunen muistelee: ”Teatterissa vuosien mittaan kehittyneistä maneeereista oli päästävää eroon. Wilho Ilmari oli työskennellyt ankarasti karsiessaan pateettista ilmaisua näyttämöltä. Jatkoin hänen tiellään.”⁴¹³ Puurunen keskittyi erikoisesti puheilmaisun puhdistamiseen. Myös Arvi Kivimaa arveli aluksi, että Puurusesta olisi teatterille hyötyä äänenkäytön opettajana ja hän voisi käydä Wilho Ilmarin johdolla kiinni koko pateettisuuden problematiikkaan.⁴¹⁴

Pateettisen ilmaisun ja siihen liittyneiden pinttymien purkaminen suomalaisesta näyttelijäntyöstä, mikä vaivasi myös Kansallisen päänäyttämön näyttelijäkuntaa vielä 1940- ja 50-luvuilla, oli varmasti Wilho Ilmarin teatteripedagogisen perinnön keskeisimpiä, mikäli ei keskeisin saavutus.

Ritva Arvelo, Ilmarin koulun ensimmäisen kurssin (1943-45) oppilas, oli Kansallisteatterin näyttelijä 1946-52. Hän muistelee pitäneensä Kaliman kiiteltäjä Tshehov-ohjauksia 50-luvulla sentimentaalisina ja jatkaa:

Kansallisteatterin esittämistapa oli muutenkin vanhastaan hyvin perusteellinen: puhuttiin hitaasti, hartaasti ja melodramaattisesti. Sitä edusti esimerkiksi Pekka Alpo. Olen ollut yhdessä hänen ohjauksessaan enkä koskaan osannut sanoa tiettyjä repliikkejä tarpeeksi hitaasti. [...]

Varsinainen ansio tekopaatoksen kitkemisessä oli Wilho Ilmarilla – kyllä hän oli suuri kumousmies: hän nujersi sen melodramaattisen teatterin, joka silloin hallitsi ja teki siinä ihmeellisen työn.⁴¹⁵

Tässä työssä hänen tuekseen 1940-luvun lopulta lähtien kehittyi Sakari Puurunen.⁴¹⁶ Tulee helposti mieleen, vaikka rinnastus myös ontuu, että suomalaisessa teatterikoulutuksessa ja teatteri-ilmaisun puhdistamisessa ylipäättään 1940- ja 50-luvuilla, Ilmarin, Puurusen ja

⁴¹³ Puurunen/ Huovinen 1995 s. 95.

⁴¹⁴ Ibid s. 94.

⁴¹⁵ Paavolainen/ Arvelo 1989 s. 6-7. Hyvösen 1986 perusteella täytyy päätellä, että Kaliman käsitykset Stanislavskista olivat syntyneet ennen vuotta 1917 eikä hän niitä myöhemmin merkittävästi muuttanut. Niiden syvähenkisyys liittyi vuosisadan vaihteen tolstoilaisuuteen (s. 148 ja passim). Hyvösen tiedot Stanislavskista ovat kuitenkin puutteelliset. Hänen mukaansa Stanislavskin ”Järjestelmä oli alkumuodossaan valmis jo vuonna 1911 ja täydellisenä 1920-luvulla” (s. 140). Vaikka Kalima Hyvösen mukaan tutki teatterin uusia teorioita aina 1960-luvulle asti (s. 62-63 ja passim), ei Hyvönen itse tutkimuksessaan lainkaan mainitse fyysisten tekojen metodia eikä tuo esille Stanislavskin näkemyksen radikaalia käännettä 1930-luvulla. Ei edes Toporkov (1950) kuulu hänen lähteisiinsä, vaikka se oli ilmestynyt jo suomeksikin 1984. Koski 1999b näyttäisi vahvistavan, ettei myöskään Kalima ollut kiinnostunut Stanislavskin järjestelmän kehityksestä NL:ssa.

⁴¹⁶ On selvää, että tärkeää työtä tällä sektorilla tekivät myös muut Ilmarin ikäpolven linjaa luoneet ja Stanislavskiin nojanneet ohjaajat, erikoisesti Eino Salmelainen ja tietyn varauksin Eino Kalima, jotka molemmat toimivat opettajina Ilmarin vetämillä Sääksmäen kursseilla. Kuten totesin Puurusen mukaan myös Kaarlo Marjanen teki puheilmaisun alueella samansuuntaista työtä, vaikkei itse teattereissa ohjannutkaan, ja opetti Teatterikoulussa vain puolisen vuotta, vaikka kuului sen johtokuntaan neljännesvuosisadan. Teatterikoulun puheopettajista oli samoilla linjoilla ainakin Eero Salola jne.

heidän kollegoidensa uudistukset merkitsivät samansuuntaista jo vanhentuneiden ilmaisukeinojen hylkäämistä, mitä noiden vuosikymmenien modernismi merkitsi suomalaisessa lyriikassa suhteessa ”traditionalismiin”.⁴¹⁷

Toisaalta on Ritva Laatto jälkeensä kiinnostavasti luonnehtinut Ilmarin linjan 1950-luvun klassismiksi, jossa oli hyvin tärkeänä tietty esteettinen elementti, muodon hallinta ja selkeys, ja jonka viimeinen edustaja oli Puurunen. Laaton mukaan Ilmari ei ollut samassa mielessä realistisesti kuin vaikkapa Eino Salmelainen. Toisaalta Ilmari edusti huomattavasti verevämpää linjaa kuin Arvi Kivimaa.⁴¹⁸ Sakari Puurunen tulkitsemana tämän linjan kypsimmät hedelmät pömittiin kuitenkin Tampereen Teatterissa, jonka johtajaksi hän siirtyi 1955 ja jätti teatterikoulutuksen päätoimisena taakseen.

Puurunen contra Arvelo

Tätä ennen oli Teatterikouluun kuitenkin alkanut vuodattua uusia haasteita 50-luvun alkupuolen kuluessa, varsinkin kun Ilmari oli pyytännyt opettajakuntaan Ritva Arvelon. Puurunen itse muistelee:

Jo 50-luvulla käytiin ankaraa taistelua siitä, mitkä ovat rytmin elementit puheessa ja mitkä ovat näyttämöllisen ilmaisen rytmit. Teatterikoulussa opettavalla Ritva Arvelolla oli oma koulukuntansa, jonka kanssa en ollut kaikesta samaa mieltä. Arvelo oli opiskellut yliopistossa pitkälle, hän oli älykäs nainen – ja niin tietäväinen. Häntä pidettiin poliittisesti valvutuneena brechtiläisenä. Minä taas en uskonut sellaiseen poliittiseen teatteriin, jossa julistetaan yhtä oikeata totuutta. Ajatuksemme menivät yleensä vastakkain.⁴¹⁹

Myös Hanna Suutela tuo väitöskirjassaan esille Puurunen vastakohdaksi tuolloin mielletyn Ritva Arvelon ja toteaa:

Arvelo ja Puurunen opettivat samaan aikaan Teatterikoulussa tullen tunnetuksi toistensa näkemysten kiivaina vastustajina. Teatterikoulutuksen piirissä pohdittiin, mitä metodia, stanislavskilaista vai brechtiläistä, näyttelijöille tuli opettaa. Arvelon estetiikka perustui jo varhain oivallettuun brechtiläiseen teatterikäsitukseen. Puurunen oli YT:ssä saanut stanislavskilaista koulutusta. Puurunen ja Arvelon ajatuksille oli yhteistä kasvava pyrkimys eroon näyttämön realismista, joskin Puurunen kirjoituksissa teatterin illuusio säilyttää asemansa kauemmin. Teatterikoulussa vastak-

417. Ks. esim. Repo (toim.) 1954 (erikoisesti s. 327–328), Laitinen 1967, 1981, Polkunen 1967, Lounela 1976, Kunas 1981, Lassila 1990 ja A. Viikari 1992.

418. Laatto 11.3.1997.

419. Puurunen/ Huovinen 1995 s. 75–76. Puurunen problemaattista suhdetta Brechtiin ja brechtiläisyyteen on lyhyesti käsitellyt Suutela 1999 (s. 141–146). Hänen mukaansa: ”Sekä 1950-luvun puhe-teatterissa että 1970-luvun oopperassa kysymys teatterin tehtävästä kulminoitui poliittisesti ja esteettisesti kysymykseen Brechtistä. Puurunen kirjoituksista välittyvä jyrkkä kielteisyyden Brechtia kohtaan selittyy lähinnä poliittisilla ennakkoluuloilla. Kuitenkin useissa Puurunen kirjoituksissa näkyy taustalla brechtiläisen estetiikan heittävä haaste.” (s. 145) Puurunen TT:n avajaispuheista (1955–59) Suutela toteaa: ”Toisaalta puheet voidaan nähdä kommentteina 1950-luvun kasvavaan keskusteluun poliittisesta teatterista, sillä brechtiläiset ajatukset vilahtelevat Puurunen puheissa varoittavina esimerkkeinä.” (s. 330)

kainasetteluun johtikin ilmeisesti perimmältään poliittinen kysymys siitä, mihin teatteria ja sen keinoja käytettiin tai tarvittiin. [...] Arvelon vaikutus Puuruseen näyttää kirjoitusten perusteella olleen aiemmin havaittua suurempi.⁴²⁰

Ajatus Arvelon vaikutuksesta Puuruseen on kiinnostava, vaikka se Suutelankin jäljiltä näyttää kovin ulkokohtaiselta. Pyrkimys eroon näyttämön realismista tuskin heitä yhdisti, koska kumpikaan ei pyrkinyt siitä, vaan latteasta naturalismista eroon. Päinvastoin realismia koettivat molemmat kehittää, tosin toistensa kanssa melko päinvastaisiin suuntiin, toinen Stanislavskin, toinen Brechtin tarjoamin eväin; uusia virikkeitä saivat kuitenkin kumpikin myös muualta.⁴²¹ Puurusen vaiheet vuoden 1955 jälkeen eivät kuitenkaan kuulu tämän tutkimuksen puitteisiin, vaan nyt aika siirtyä käsittelemään hänen kiistakumppaninsa Ritva Arvelon panosta 1950-luvun teatterikoulutuksen kehitykseen. Tulkintani mukaan se edustaa ajankohdan todellista lähikehityksen vyöhykettä, minkä jatkossa pyrin osoittamaan.

3. Lähikehityksen vyöhyke

Johdannoksi

Sakari Puurunen siis muistaa vastakohtaisuutensa Ritva Arvelon kanssa Suomen Teatterikoulussa 1950-luvun alkupuolella. Myös Arvelo muistaa tämän ja kiistat kulminoituivat juuri hänen varhaiseen brechtiläisyyteensä:

Kerrankin opettajahuoneessa otettiin yhteen ja minä lähdin siitä ensimmäisenä pois, niin Sakari Puurunen huutaa, oppilaat istu kaikki silloin eteisessä, kun ei niillä ollut omaa huonetta, niin menin siitä eteisen halki ja Puurunen huusi mun perääni, että 'Brecht on yksi ja Arvelo hänen profeettansa!' Kuvittele, oppilaiden kuullen.⁴²²

Toisaalta oli Puurunen Arvelon mielestä umpistanislavskilainen ja "profeettallisempi kuin profeetta itse, jos profeetta nyt on Ilmari".⁴²³ Molempien omien tulkintojen mukaan heidän

420. Suutela 1999 s. 330. Suutela mainitsee, että Puurunen oli YT:ssä saanut stanislavskilaista koulutusta, mutta ei tässä yhteydessä lainkaan mainitse Wilho Ilmaria, jonka suora vaikutus nuoreen Puuruseen oli 1950-luvun puolivälissä kestänyt noin kymmenen vuotta. Vaikka Suutela käsittelee Puurusen teatterinäkemysten varhaista muotoutumista ja mainitsee usein Stanislavskin ja stanislavskilaisuuden, hän ei edes viittaa siihen että nuori Puurunen pyrki omaksumaan Stanislavskinsa juuri 'ilmariaanisessa' muodossa kuten olen koettanut osoittaa. Suutela mainitsee Ilmarin väitöskirjassaan vain kerran ja tällöinkin hieman harhaan johtavassa yhteydessä (eppinen teatteri, s. 149). Lisäksi Arvelon ajoittaisesta vaikutuksesta huolimatta, ei Teatterikoulussa 1950-luvulla, ei ainakaan sen johtotasolla, mitenkään vakavasti pohdittu 'ilmariaanisen' stanislavskilaisuuden vaihtoehtoa, saati brechtiläisyyttä, ei edes Ilmarin erotessa 1963.

421. Mahdollinen yhdistävä tekijä oli itse Ilmari, jota molemmat arvostivat, ja joka arvosti molempia; olivathan kumpikin hänen lahjakkaita oppilaitaan.

422. Arvelo 21.1.1994.

423. On ehkä syytä myös muistaa, että kysymyksessä oli kaksi nuorta, samana vuonna (1921) synty-

mielipide-eronsa olivat julkisia ja Teatterikoulun oppilaat olivat siitä tietoisia.

Tästä huolimatta tuon vaiheen näyttelijäoppilaat, joilta olen asiaa kysellyt, eivät oikein muista tällaista ristiriitaa. Arvelo arveleekin, että oppilaat tiedostivat vähän ja useimmat eivät huomanneet ”että tässä vaihtu metodi nyt”. Syksyllä 1953 aloittaneesta kurssista, jolla koulun ensimmäisenä ohjaajaoppilaana oli Ritva Laatto, Arvelo muistelee kuitenkin:

Ne ehtivät kysyä yhdellä minun tunnillani, että kuinka me nyt sitten tehdään, kun yks opettaja sanoo näin ja toinen noin, niin miten me sitten oikeen harjoitellaan, niin Ritva Laatto sano siinä minun kuulteni: ’Puurusen tunnilla teette niinkun se sanoo ja Arvelon tunnilla teette niinkun se sanoo.’ Hän oli niin fiksu, että hänelle se ei ollut mikään probleema, että oli kaksi metodia.⁴²⁴

Brecht nousee näköpiiriin

Ritva Arvelo oli kesällä 1950 Itävallassa opiskelemassa Salzburg Seminar for American Studies-nimisessä laitoksessa. Brechtin Berliner Ensemblen (BE) perustamisesta oli kulunut vasta pari vuotta ja seminaarin johtaja oli päässyt tekemään vähän yhteistyötäkin Brechtin kanssa ja kääntänyt häntä englanniksi. Hänen vaikutuksestaan: ”Sillä kurssilla vallitsi *brechtomania*, niinkuin me itse sanottiin. Me tutkittiin Brechtin tekstejä ja laulettiin hänen laulujaan. Sieltä sain jo sen ensimmäisen tartunnan.”⁴²⁵

Arvelo oli liittynyt 1940-luvun lopulla Kiilaan ja ystäväystynyt ikätoverinsa Brita Polttilan kanssa, joka tuolloin toimi Hella Wuolijoen sihteerinä ja josta 1953 tuli Arvo Turtiaisen vaimo. Vasemmistoyhteyksiensä kautta Polttila osallistui 1951 Berliinin nuorisofestivaaleille, jotka pidettiin kylmän sodan kuumimpina aikoina. Polttila näki siellä BE:n esityksiä ja innostui Brechtistä Arvelon tavoin. Hän toi mukanaan upeita valokuvia näistä esityksistä ja Arvelo kirjoitti kuvasarjaan kuvatekstit, mutta Suomessa ne eivät vielä kelvanneet lehtiin, joiden käytössä olisi ollut asian vaatima painotekniikka.⁴²⁶

Kalevi Haikara on tutkinut Brechtin polveilevaa tietä Suomeen. Hänen historiikkinsa alkaa Martti Haaviosta alias P. Mustapäästä, joka kirjoitti Berliinissä väitöskirjaansa 1927 ja osti sieltä uunituoreen *Hauspostillen*, joka sekä lumosi että hämmensi häntä.⁴²⁷ Haavio käänsi *Dreigroschenoperin*, josta tuli nopeasti sen kantaesityksestä (syksy 1928, Theater am Schiffbauerdamm, Berliini) lähtien maailmanmenestys. Se sai ensi-iltansa Suomessakin, molem-

nyttä kunnianhimoista teatteritaiteilijaa, joista toinen oli mies, toinen nainen, joka oli maisteri kun mies taas ei – ja myös poliittiset asenteet olivat oikeisto-vasemmistoakselilla 50-luvun alun Suomessa jyrkkiä.

424. Arvelo 21.1.1994.

425. Paavolainen/ Arvelo 1989 s. 8. Tämä Teatteri-lehdessä 9/1989 ilmestynyt teksti perustuu Pentti Paavolaisen syksyllä 1989 tekemiin Arvelon haastatteluihin, joiden laaja litterointi (112 s.) on myös ollut käytössäni. Itse haastattelin Arveloa vuoden 1994 alussa.

426. Arvelo muistelee: ”Miksiköhän me ei tarjottu sitä sitten minnekään muualle? Mutta tässä Ku-vassa oli yleensä parhaat kuvat, paras kuvamateriaali, että ehkä oli vaikeeta kuvitella jossain muussa lehdessä sellaisia upeita teatterikuvia. En mä enää muista, mutta ei me yleensä koskaan annettu Britan kanssa periksi.” Arvelo 21.1.1994.

427. Haikara 1996 s. 4 ja Tynni-Haavio 1978 s. 304-307.

milla päänäyttämöillä (Kansallinen ja Svenskan) 1920- ja 30-lukujen vaihteessa.

Useimmille näyttämötaiteilijoille Suomessa, ja muuallakin, Brecht oli vain tuon menestysnäytelmän ja sen laulujen tekijä aina 1950-luvulle saakka. Brechtin maanpakolaiskaudella (1933-48) aikana tiedot hänestä jäivät kuriositeettien varaan, niitä oli jossain määrin hyvin suppean vasemmistoölymystön, lähinnä kiilalaisten piirissä.⁴²⁸ Brechtin oleskelu Suomessa välirauhan aikana 1940-41 Hella Wuolijoen hoivissa ei mitenkään muuttanut tilannetta, ta-
pahtuma oli lähes maanalainen.⁴²⁹

Kalevi Haikaran mukaan ei Suomessa 1940-luvullakaan juuri Brechtin ajatuksista piitattu, mikä tosin olisi ollut käytännössä myös vaikeata ennen BE:n esitys- ja julkaisutoiminnan alkua 1949. Wuolijoki julkaisi kuitenkin oman versionsa tekstistä, jota hän oli yhdessä Brechtin kanssa kehitellyt Suomessa vuoden 1940 aikana. Brechtin versiosta *Puntilan isäntä ja hänen renkinsä Matti* tuli jatkossa maailmankuulu ja se lienee kaikkien aikojen tunnetuin näytelmä, joka käsittelee suomalaisia. Wuolijoen version nimi oli *Iso-Heikkilän isäntä ja hänen renkinsä Kalle*.⁴³⁰ Sen ensipainoksen esipuheessa Wuolijoki kertoi yhteistyöstään Brechtin kanssa ja eepillisestä teatterista, jonka kaikki solmut eivät hänelle tosin avautuneet. Tämä teksti sisälsi *Mahagonnyn merkinnät* kokonaisuudessaan, joskin melko persoonallisesti suomennettuna.⁴³¹

Sam Besekowin tuomat haasteet olympiavuonna 1952

Näin olemme tulleet myös Brechtin suomalaisen reseption osalta 1950-luvun alkuun, siihen aikaan kun Ritva Arvelo ja Brita Polttila Brehtiin ihastuivat. Pian sen jälkeen tuli Suomeen tanskalainen teatterimies Sam Besekow (s. 1911) Kööpenhaminan Kuninkaallisesta Teatterista. Vuoden 1952 kuluessa lanseerasi Besekow, jota Arvelo innokkaasti käänsi ja tulkitsi, ensin ohjaajana Kansallisteatterissa (Carlo Gozzin *Vihreä lintu*) ja sitten opettajana Sääksmäen kursseilla, taputusten ja hurraa-huutojen saattelemana Brechtin kansanrintamakauden *poliittisen filosofian* lähtökohdat suomalaisten näyttämötaiteilijoiden keskuuteen, Brechtin nimeä mainitsematta!⁴³²

428. Ks. Oittinen 1977, Toiviainen 1986 ja Sallamaa 1994, kaikki passim.

429. Tämä mielenkiintoinen episodi, jolla ei ollut ajankohtaisvaikutuksia suomalaiseen teatteriin, on tutkittu ja selostettu niin usein, ettei sen lyhytkään kertaus ole tässä tarpeen. Tuoreimmin ja perusteellisimmin Haikara 1992 s. 326-407, josta löytyvät myös muut lähteet. Haikaran tulkinnan uskottavasti esitetty pääväittäjä on, että kaikesta pakolaisuudesta huolimatta Brechtin oleskelu Suomessa oli hänen elämänsä työteliäimpiä ja onnellisimpia jaksoja.

430. Puntilan syntyvaiheita ovat laajalti käsitelleet esim. Långbacka 1981 s. 217-245 (suom. 1982 s. 223-251) ja Haikara 1992 s. 354-365, joista löytyvät myös asiaan kuuluvat muut lähteet.

431. Haikara 1996 s. 8. Myöhemmin *Mahagonnyn merkinnät* on suomennettu uudelleen useaan kertaan (Rand 1965, Niemi 1975, Pohjola 1986, Paalanen 1991). Brechtin näytelmien ja osin näkemystenkin tuloa Suomeen, erikoisesti 1960-luvulla, on tarkastellut myös Paavolainen 1992 s. 114-120 ja passim.

432. Tässä tulee väistämättä mieleen Brechtin teksti *Totuuden kirjoittamisen viisi vaikeutta* (1935) ja sen ohjeet rohkeuden, viisauden, taidon, arvostelukyvyn ja viekkauden tarpeellisuudesta, kun totuutta poljetaan. (ks. Brecht 1967, 2 s. 11-34 ja Kulttuurivihkot 1/1978) Tämä yhteys Brehtiin ei ole Besekowin osalta keinotekoinen, koska hän itse Brechtin tavoin joutui lähtemään maanpakoon kotimaastaan nat-

Tämä oli kärjistys, mutta totta toinen puoli: niissä kirjallisissa/julkisissa dokumenteissa, joissa Besekowin vierailua käsitellään, joko hänen omina kirjoituksinaan tai muiden kommentteina, ei Brechtä koskaan mainita. Niitä ilmestyi pelkästään Teatteri-lehdessä useita ja kulmiaatioksi muodostui suppea (85 s.) kirjanen *Kirjailijan kynästä näyttämöesitykseen*, Kuusi luentoa näyttämötaiteesta (Helsinki 1952), jonka suomensi Ritva Arvelo, julkaisi Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliitto ja jonka kustannuksiin myös Teatterikoulu osallistui.⁴³³

Besekowin menestys oli mahdollista, koska hän lähti *teatteriestetiikan* alueella liikkeelle tuesta ja turvallisesta stanislavskilaisuudesta. Besekowin monet muotoilut näyttelijäntyöstä ja ohjaajantaiteesta olivat lähellä Wilho Ilmaria, vaikka ehkä lennokkaammin ja runollisemmin ilmaistuina. Tämä piti paikkansa usein yksityiskohtia kuten Shakespeare-sitaatteja myöten. Besekowin taktiikan taitavuus näkyi siinäkin, että hän ei maininnut myöskään Stanislavskia kuin ani harvoin, vaan jätti johtopäätösten teon vastaanottajille.

Besekow näyttää olleen erittäin karismaattinen henkilö, niin varauksettomasti hänen taikaapiiriinsä taipuivat suomalaisen teatterielämän johtohahmot (kuten Arvi Kivimaa ja Verner Veistäjä) tai Kansallisteatterin kaunottaret oikeistolaisesta Kyllikki Forssellista⁴³⁴ vasemmistolaiseen Ritva Arveloon, joka vielä vanhoilla päivillään toteaa Besekowin Gozzi-ohjauksesta: "Mutta se oli tämmöistä ilotulitusta koko ajan, joka esitys. Kertakaikkiaan vedenjakaja. Sitä ei kukaan ois voinut kuvitella sen tekstin perusteella."⁴³⁵

Stanislavskilaisuuden ja brechtiläisyyden – ainakin jossain määrin⁴³⁶ – tuntemuksen ohella

sien miehitettyä Tanskan II maailmansodan aikana. Besekow oli Tanskan juutalaisia. Ks. Besekow 1952 s. 5. Hauska yhteensattuma on, että nuori Jörn Donner juuri 1952 ensimmäistä kertaa suomensi *Totutuden kirjoittamisen viisi vaikeutta*, matkusti Berliiniin, tapasi Brechtin ja valitti ettei löydä kustantajaa käännökselleen. "Siinä kuudes vaikeus, sanoo Brecht ja tuijottaa pihamaalle." Donner 1956 s. 90.

433. Teatteri-lehdessä Besekow-kultti huipentui sen päätoimittajan Toini Aaltosen ylistävään arvioon tästä kirjasta otsikolla *Tiivistettyä teatteritietoutta*, jossa Aaltonen suosittelee sitä kaikille, ja erikoisesti *teatterityöntekijöille* (huom. sana – se oli tuolloin vielä harvinaisuus Suomessa teatterista kirjoitettaessa, mutta Besekow käytti sitä useaan otteeseen) ja heistä vielä erikoisemmin näyttelijöille: "...Besekowin teatterikirjan pitäisi olla jokaisen näyttelijän aapinen, niin aloittelevan kuin veteraaninkin, yhtä paljon vartenotettavaa on kummallakin tässä rikassisältöisessä pikku teoksessa." Teatteri 3/1953 s. 7. Teatterikoulu maksoi kirjan kustannuksista 50 000 markkaa, sillä ehdolla, että koulu sai summaa vastaan "50 kpl näitä kirjoja annettavaksi vähävaraisille lahjakkaille oppilaille." STK:n Koy:n jk:n tvk:n pk 18.12.1952.

434. Forssell, joka ohjaustilanteissa Kansallisessa toimi Besekowin tulkkina, kirjoitti tämän vierailun jälkeen Teatteri-lehteen tekstin *Sam Besekowista*, joka ylisti kohdettaan monin tavoin ja totesi: "Uudet tuulet puhalsivat kunnianarvoisassa Kansallisessa ja vikkelät luudat lakaisivat niin, että vähän itse kukin oli vaarassa". Forssell tunnusti, että hän suhtautui aluksi "äärimmäisellä kriittisyydellä tähän vierailijaan": "Mutta niin vain kävi, että jokaisen kansallisteatterilaisen on annettava hänelle täysi tunnustus. Harvoin saa tutustua niin täysipainoiseen taiteilijaan ja teatteripersonallisuuteen kuin Sam Besekow." Teatteri 5/1952.

435. Paavolainen/ Arvelo 1989 s. 7. Haastattelussa 21.1.1994 Arvelo vastasi kysymykseen "Se taisi olla todella uutta mitä Besekow teki?": "Kyllä. Jos kotimainen ohjaaja olisi yrittänyt sellaista, niin ei olisi tullut mitään. Piti olla vierailija toteuttamaan kaikkia niitä hullutuksia."

436. Samassa haastattelussa vastasi Ritva Arvelo kysymykseen voiko sanoa että Sam Besekow oli brechtiläinen ohjaaja: "Kyllä, kyllä voi nimenomaan mun mielestäni. Se oli juuri hän joka kertoi tä-

oli Besekowilla kolmaskin valtti, joka oli ehkä se ratkaiseva: hän edusti eteläeurooppalaisen kepeätä mutta sivistynyttä teatteriajattelua ja vauhtia/rytmiä, johon olennaisena osana kuului näyttelijöiden kyky improvisoida ja säilyttää esitykset tuoreina ja ainutkertaisina. Hän pani jopa Kansallisteatterin suuret nimet (Joel Rinne, Ruth Snellman, Heikki Savolainen, Tauno Palo) improvisoimaan ja keksimään omia repliikkejään. Tuloksena oli ensimmäinen *commedia dell'arte*-pohjainen esitys maan päänäyttämöllä ja mahdollisesti koko maassa.⁴³⁷

Besekowin Sääksmäellä kesällä 1952 pitämät luennot muokattiin tuota pikaa kirjaksi, joka ilmestyi samana vuonna. *Kirjailijan kynästä näyttämöesitykseen* oli ensimmäinen suomeksi julkaistu, II maailmansodan jälkeistä modernia kansainvälistä teatteriajattelua edustava manifesti. Eikä se ollut ainoastaan moderni, vaan perustui samalla syvälliseen kulttuurihistorian tuntemukseen ja persoonalliseen näkemykseen, joka tuo mieleen Besekowin maanmiehet ja aikalaiset Hartvig Frischin ja R. Broby-Johansenin ja heidän linjauksensa kulttuurin eri alueilla.⁴³⁸

Besekowin kirjanen sisälsi kuusi luentoa: 1) Kirjallisuutta vai teatteria? 2) Mitä on dramaturgia? 3) Ohjaaja, 4) Näyttelijä, 5) Teatterin tekniikka ja 6) Teatteri ja aika. Kaikista näistä asioista Besekowilla oli uutta ja näkemyksellistä sanottavaa suomalaisille.⁴³⁹

Ensimmäisessä luennossaan *Kirjallisuutta vai teatteria?* Besekow asettui päättäväisesti puolustamaan teatterin itsenäisyyttä taiteenlajina eikä vain (näytelmä) kirjallisuuden kuvittajana. Tämä oli seikka, jonka Ritva Arvelo otti tästä eteenpäin omien linjauksiensa keskeiseksi lähtökohdaksi, myös opetuksessaan Teatterikoulussa.

Toisessa luennossaan *Mitä on dramaturgia?* korosti Besekow tätä teatterityön osa-aluetta uudella tavalla Suomessa, jossa keskustelu koko asiasta oli vasta aluillaan. Koulutusta dramaturgin ammattiin ei täällä vielä ollut ja tilanne muuttui käytännössä vasta 1960-luvun kuluessa. Samalla Besekow asetti kreikkalaisen draaman erääksi esikuvaksi, jonka eeppiä elementtejä hän eritteli Brechtin tapaan. Tätä muistuttavasti hän korosti myös näyttelijöiden ja yleisön vuorovaikutuksellista suhdetta ja katsojan uusien oivalluksien mahdollisuutta dramaturgian keinoin.

män Othello-vertauksen.” Ritva Laatto puolestaan muistelee, että hänen opettajansa Arvelon ajateluun oli vaikuttanut ”Besekowin Pohjoismaihin tuoma brechtiläisyys”. Laatto 17.1.1994. Trilse-Finkelstein/ Hammerin 1995 mukaan Besekowin varsinaiset oppi-isät olivat kuitenkin Stanislavskin ohella Reinhardt ja Piscator.

437. Arvelo 21.1.1994.

438. Esim. Frisch: *Euroopan kulttuurihistoria 1-4* (suom. 1962-63) ja Broby-Johansen: *Arkitaide – maailmantaide* (suom. 1949). Besekowin kirjasen sisältöä on syytä selostaa tässä hieman pidempään myös siksi, että se osui nuoren Kalle Holmbergin käteen juuri silloin kun hän aloitti Teatterikoulun rehtorina 1968 ja vaikutti hänen linjauksiinsa tuolloin. Se on siis konkreettinen todiste tämän tutkimuksen eräästä perusväittäämästä, jatkuvuudesta 1950- ja 60-lukujen välillä.

439. Besekowilla oli kaksi lähtökohtaa, joihin hän usein palasi: a) antiikin Kreikan klassinen kausi ja b) 1800-luvun lopulla kehittynyt naturalismi, mikä samalla merkitsi modernin maailmankatsomuksen ja -teatterin syntyä. Vrt. Paavo Rintala 1954 s. 169: ”Lisäksi on kenties muistettu Sam Besekowin paradoksinen määritelmä: uusi draama on deterministista naturalismia; sen pitäisi olla antiikin draamojen henkeä meidän ajassamme ja oloissamme.”

Näyttelijäntöön alueella selvin poikkeama Brechtin suuntaan, pois päin Stanislavskista (ja Ilmarista) näyttelijäntöössä oli seuraava Besekowin tekstikohta, jonka vaikutusta lisäsi se, että se julkaistiin myös Teatteri-lehdessä 19-20/1952 otsikolla *Ajatuksia näyttelijästä*:

Ainoastaan ajatteleva näyttelijä on mahdottomuus, mutta myös ajatteleva näyttelijä on nykyään välttämättömyys. Moderni draama ei herää eloon ilman älykkyyttä. Voimme seurata selvää linjaa ilveilijästä, mimoksesta, joka täysin unohtaa itsensä roolin vuoksi (tai pikemminkin unohtaa roolin itsensä vuoksi), jota kuljettavat mielenailahdukset, vireyden ja näyttelemisilon purkaukset – henkisesti korkeatasoiseen näyttelijään, joka koko temperamentillaan omaksuu roolihahmon, mutta samanaikaisesti tarkastellen seisoo sen yläpuolella ja johtelee tunneasteikkonsa liikkeitä tarinan liikkeiden mukaan, tajuaa persoonallisesti näytelmän sisäisen elämän, runoilee luovalla tavalla sisäisen myytin ulottuvuuksia ja näköaloja.

Nykyaikaisen näyttelijän on nimittäin yhtä aikaa roolissaan ilmennettävä minänsä, tyyppinsä, kehityksensä, miljöönsä, luokkansa, kansansa, aikansa. Hän siis samalla sekä elää että kommentoi elämäänsä. Näyttelijä voi kommentoida inhimillisyyden eri puolia ja haarautumia sillä tavoin, että hän näytellessään sävyttää ja jättää sävyttämättä eri sanoja ja liikkeitä, siis ajattelevan psyko-logiikkansa avulla valitsee ja järjestelee inhimillisen kokonaisuuden eri aineksia. Tällöin syntyy näyttämölle persoonallinen ihminen, joka samalla kertoo on täysin realistinen sekä symbolinen, siis todellinen ihminen, joka samalla edustaa inhimillisen elämän määrättyjä, valittuja puolia. (kurs. SB)⁴⁴⁰

Tämän tutkimuksen kannalta kiinnostavin Besekowin luennoista oli viimeinen *Teatteri ja aika*. Voisi sanoa, että juuri siinä hän kiteytti myös suomalaisen teatterin ja teatterikoulutuksen lähikehityksen vyöhykkeen tavalla, joka tuli erikoisen ajankohtaiseksi vuosikymmentä myöhemmin, 1960-luvulla, ja luultavasti juuri siitä nuori Kalle Holmberg sai virikkeitä aloittaessaan Teatterikoulun rehtorina 1968.

Ensinnäkin hän pyrki vapauttamaan pannasta *poliittinen*-käsitteen, joka oli ollut ongelmallinen suomalaisessa teatterissa:

Poliittinen! Siinä taas eräs väärinkäytetty sana. Poliittinen asennoituminen merkitsee sitä, että omaa todellisen kosketuksen aikaansa. Jokaisella aikakaudella on omat kasvonsa ja meidän aikakautemme kasvot ovat politiikan kasvot. Päivittäisessä vaikuttamisessamme on tuskin ainoatakaan haaraa, jota politiikka ei sävyttäisi. Oli kysymys käytännöllisistä tai henkisistä kysymyksistä, aika antaa niille automaattisesti poliittisen leiman. Siis on teatterin oltava poliittinen, mikäli se ei halua jäädä estetiikan pilviin leijumaan. Eikä tämä ole edes mitään uutta, sillä teatteri ja näyttelijä ovat aina olleet suhteessa poliittiseen elämään joko poliittista mahtia palvelleen tai sitä vastustan. Siksi teatterin historiallisesta asennoitumisesta kuvastuu aina ajan sosiaalipoliitiikka.⁴⁴¹

440. Besekow 1952 s. 50. Tässä ei ole Teatteri-lehdessä julkaistu pätkä kokonaisuudessaan, vaan vain sen ilmeinen ydinkohta suomalaisen teatterikeskustelun kannalta. Heti tämän Besekowin jutun perään, seuraavalle sivulle, oli Teatteri-lehdessä sijoitettu norjalaisen Gisle Straumen essee *Näyttelijä*, jossa pohdittiin stanislavskilaista traditiota ja pyrittiin osoittamaan, että myös Stanislavski oli korostanut itsetarkkailun merkitystä näyttelijäntöössä.

441. Besekow 1952 s. 75.

Besekow esitti länsimaisen näyttelijätaiteen lyhyen sosiaalishistorian, joka alkoi antiikin Kreikan vapaista miehistä ja Rooman orjanäyttelijöistä ja päättyi näyttelijän asemaan 1900-luvun puolivälin Euroopassa:

Ja tänään hän on demokratian monimutkainen ja monimuotoinen ilmaisu. Näennäisesti vapaa ja porvariston tunnustama, mutta taloudellisessa mielessä orja. Hän ei voi teatterissaan kieltäytyä esiintymästä näytelmässä, joka on hänestä sietämätön. Hän on sekä tuottaja että tuote. Isäntä ja kuitenkin orja. Vapaa ja kuitenkin kahlehdittu – koko taloudellisen sidonnaisuutemme kuva.

Besekow korosti, että puhuttaessa teatterista poliittisena käsitteenä ei koskaan pidä luulla, että sillä tarkoitetaan puoluepoliittisuutta. On nurinkurista tarkoittaa politiikalla puolue-assennoitumista, joka päinvastoin usein tappaa todellisen poliittisen tajun.

Viimeisen luentonsa lopulla Besekow päätyi, etsittyään ensin synteetin kehittämisen mahdollisuutta teatterissa, länsimaisen individualismin ja egoismin ongelmiin. Myös tässä hän esitti näkemyksiä, joiden yleensä on Suomessa katsottu liittyvän vasta 1960-lukuun:

Jotta arki-ihminen voisi elää teatterin ja taiteen välttämättömänä osana elämäänsä, humaani-sen elämänsä näkökulman julistajana, taiteilijan itsensä on ensin tajuttava todellinen asemansa yhteiskunnassa. Taiteilija, joka nykyään luo vain omaksi tyydytyksekseen, ei ole mikään tosi demokraatti, vaikka luulisikin sellainen olevansa. Hän ei ole myöskään mikään individualisti, kuten luulee, vaan egoisti.⁴⁴²

Besekowin tekstissä oli paikoin voimakas moraalinen paatos, jonka olisi luullut säikäyttäneen hän lukijoitansa Suomessa 1950-luvun alussa. Toisaalta täälläkin elettiin Pertti Alasuutarin määritelmien mukaan juuri moraalitalouden vaihetta, jonka arkipäivään kuuluivat moraaliset kannanotot erikoisesti lehdistössä.⁴⁴³ On osuva sattuma, että Besekow lähti liikkeelle juuri tästä alkaessaan kasvattaa retorista loppunousuaan:

Niinkuin kreikkalainen ihminen eli kultissa, niin me elämme moraalipolitiikassa. Kuulumme kaikki suureen kohtalonyhteyteen, peliin atomista, elämästä ja kuolemasta ja tajuamme kaikki olevamme siitä vastuussa. Todellisen taiteilijan on kreikkalaisten tavoin oltava todellinen individualisti. Mitä paremmin hän tajuaa kaikkien asioiden yhteenkuuluvaisuuden, sitä voimakkaammin hän tajuaa itsensä. Mitä enemmän hän etsii TOISTA IHMISTÄ, sitä paremmin hän löytää itsensä. Mitä enemmän hänen taiteensa pyrkii olemaan maailman ilmaisu, sitä voimakkaammin se on oleva hänen itsensä ilmaisu.⁴⁴⁴

442. Besekow 1952 s. 83.

443. Ks. Alasuutari 1996 s. 104–108.

444. Besekow 1952 s. 84. Kun Besekowin retoriikkaan syvennyy, on kiinnostavaa, että ennakkoidessaan jotain myös Suomessa, edusti hän samalla jotain, joka täällä oli jätetty jo taakse: 1940-luvun kiilalaisen/palmgrenilaisen kulttuuririntaman ihanteita, mikä osaltaan selittää Ritva Arvelon innostusta tätä mes-taria kohtaan.

'Korkeakoululuontoinen erikoiskurssi' Sääksmäellä 1953

Sam Besekowin paljon huomiota herättäneiden, vuonna 1952 tapahtuneiden Suomen-vierailujen jälkeen näyttää siltä, että tšekäläisen teatteriväen keskuudessa alkoi vilkas keskustelu erilaisista vaihtoehtoisista teatterintekemisen tavoista. Se näkyi korostuneesti alan ammattijulkaisun Teatterin palstoilta ja heijastui myös Teatterikoulun opetukseen. Keskustelu vilkastui erityisesti kesän 1953 Sääksmäen kurssien jälkeen, kun niillä sekä Ritva Arvelo että Arvi Kivimaa lanseerasivat *teatralisoinnin* käsitteen tähän diskurssiin.⁴⁴⁵

Vastuu Sääksmäen kurssien vetämisestä kesäisin oli 1950-luvun alussa siirtynyt Wilho Ilmarilta Vernerille Veistäjälle. Vuodeksi 1953 saatiin Eino Salmelainen suostumaan tehtävään ja näyttää siltä, että kurseille valmistauduttiin tuolloin ehkä perusteellisemmin kuin koskaan aikaisemmin. Ne todella toivat mieleen alan kesäakatemia, jossa kannettiin monipuolisesti huolta sen kehittymisestä. Teatteri-lehden pääkirjoituksessa ennen kursseja todettiinkin (25.4.1953):

Suomalaisen teatteriharrastuksen ja -kasvatuksen elinkelpoisuuden tärkeimpänä ilmiönä voidaan ilman muuta pitää Sääksmäen kesäkursseja, joilla vuosittain joukko sekä nuorempia että vanhempia teatterilaisia saa opetusta näyttämötaiteen monilla eri aloilla. [...] Tämänvuotiset kurssit poikkeavat edellisistä sikäli, että ne on laajennettu käsittämään neljä eri ryhmää. Näin sen vuoksi, että opetustyö saataisiin tiiviimmäksi ja myös siksi, että osanottajamäärä muodostuisi mahdollisimman suureksi. [...] Utta on niinkään se, että myös syksyllä teatterikouluun pyrkivät nuoret voivat osallistua kursseihin. Sitä on pidettävä hyödyllisenä ja kannatettavana uudistuksena, kun ottaa huomioon, miten vaikea on sivumennen suoritettujen kokeiden perusteella päättää, mikä oppilas on kyllin lahjakas 3-vuotiseen näyttelijäkouluun. Runsaan viikon kestävä kurssin aikana se seikka kenties valkenee osapuulleen.⁴⁴⁶

Sääksmäelle järjestettiin neljä erillistä kurssia, joilla oli myös yhteisiä kokoontumisia: 1) ensi kertaa teattereiden taloudenhoitajien kurssi, jonka 26 kohtainen ohjelma kattoi perusteellisesti alan ongelmat hallinnossa ja taloudessa, 2) nuorten näyttelijäin kurssi, 3) *korkeakoululuontoinen erikoiskurssi* ja 4) ns. vapaa kurssi, joka muistutti eniten aikaisempia Sääksmäkitapahtumia.

Korkeakoulukurssi veti sekä opettajina että opiskelijoina mukaansa sen hetkisen teatterimme taiteellisen ja älyllisen kärjen ja sen kuluessa esitetyistä linjauksista keskusteltiin pitkään. On mielestäni perusteltua katsoa, että juuri tämä kurssi ennakoi *käytännössä*, ei vain puheina tai suunnitelmina, varhaisimmin korkeakoulutasoisen teatterikoulutuksen alkua Suomessa 50–60-lukujen vaihteessa sekä Tampereella (Draamastudio 1960) että Helsingissä (Suomen Teatterikoulun korkeakouluosasto 1962).⁴⁴⁷

445. Käsite ei ollut kielessämme uusi, esimerkiksi Kivimaa oli käyttänyt sitä jo teatterimatkakirjassaan 1929.

446. Teatteri 9/1953 s. 2. Teatterikoulun valinnan kannalta ei toivottuja tuloksia kuitenkaan saatu ja koulun karsintakäytäntö 1–2 kursseilla jatkui aina 60- ja 70-lukujen vaihteeseen, jolloin valintakokeiden pituus alkoi kasvaa.

447. Kurssin vetäjä Eino Salmelainen totesi jälkepäin: "Kun tätä 'korkeakoulua' aluksi alettiin kaa-vailla, ujustutti jo sanan *korkeakoululuontoinen* käyttäminen ilman lainausmerkkejä. Nyt en sitä hä-

Korkeakoulukurssin suunniteltu ohjelma oli seuraava:

1. Yleiskatsaus tämän hetken teatteriin Euroopassa ja Amerikassa.
2. Ohjaajan ja näyttelijän suhde yhteiskuntaan. Ajan ilmiöiden tajuaminen.
3. Elämäkokemusten muuntaminen taiteelliseksi ilmaisuksi. Persoonallisuuden kasvu.
4. Psykologisesti luotettava ihmiskuvaus. Johdonmukainen ajattelu.
5. Harjoitusnäyttein esimerkkejä uusimmasta ranskalaisesta, venäläisestä, englantilaisesta ja amerikkalaisesta dramatiikasta, sen esittämistavasta, pyrkimyksistä ja aikaansaannoksista. Merkittäviä ohjaajia ja näyttelijöitä; miksi he ovat 'merkittäviä'.
6. Vieraiden vaikutteiden soveltaminen kansallisiin pyrkimyksiin. Pohjoismainen teatteri.
7. Suomalainen ilmaisu ja kansallinen ohjelmistomme. (Harjoitusnäyttein.)
8. Teatteri kansantaiteena.
9. Ohjaaja- ja näyttelijätaiteen kehitys nykyhetkeen. ('Stanislawskista Besekowiin').
10. Suomalaisen ohjaaja- ja näyttelijäkunnan laadullinen kokoonpano ja saadut vaikutteet.
11. Älyn, vaiston ja tunteen osuus taiteellisessa luomistyössä.
12. Ohjaajan ja näyttelijän työ itsensä kanssa. Luova intohimo ja henkisen vireyden säilyttäminen.⁴⁴⁸

Tämä kunnianhimoinen ohjelma piti toteuttaa 3.-16.7.1953 Päivölän kansanopistossa Sääksmäellä. Missä määrin tämä ohjelma kyettiin viemään läpi ei käy säilyneistä kirjallisista dokumenteista täysin selville.⁴⁴⁹ Kokonaisuus oli Eino Salmelaisen käsialaa, mutta se olisi tuskin ollut aivan tämänlainen ilman Sam Besekowin vaikutusta.

Ohjelmasuunnitelman kokonaisuus oli niin kattava, että se olisi hyvin riittänyt parin vuoden korkeakoulutasoisen teatterialan jatkokoulutuksen ohjelmaksi; nyt käytössä oli 13 päivää. Se herätti myös runsaasti kiinnostusta: Sääksmäelle pyrki keväällä 1953 yhteensä 147 hakijaa, kun samaan aikaan Teatterikouluun ilmoittautui 56 hakijaa.⁴⁵⁰

Teatteri-lehdessä jälkeenpäin julkaistujen kommenttien pohjalta näyttää siltä, että kokemus muodostui osanottajille hyvin innostavaksi, joskin myös melko hajanaiseksi ja poukkoilevaksi – jatkoa jäätiin kiihkeästi odottamaan.⁴⁵¹ Kesä 1953 jäi kuitenkin Sääksmäen kurssien joutsenlauluksi.⁴⁵²

peä enää: ajatus on täysin toteutettavissa! Ensi kesänä on jo mahdollisuus päästä huomattavan paljon pidemmälle." Teatteri 12/1953 s. 4.

448. Teatteri 8/1953 s. 6.

449. Kurssin luennoitsijoina toimivat Salmelaisen lisäksi Ritva Arvelo, Hemmo Airamo, Lars Hamberg, Wilho Ilmari, Arvi Kivimaa, Niilo Mäki, Olavi Paavolainen, Marja Rankkala, Ritva Ristolainen (myöh. Heikkilä), Teppo Samooja, Vilho Siivola, Kalle Sorainen, Rolf Stegars ja Verner Veistaja. STJKL:n toimintakertomus v. 1953 s. 13.

450. Teatteri 10/1953 s. 2.

451. Ks. esim. *Sääksmäkiläiset kertovat vaikutelmiaan*, Teatteri 12/1953 s. 4-5. Siinä kokemuksiaan tilittivät seminaarin vetäjien Eino Salmelaisen ja Verner Veistajan lisäksi Aino-Inkeri Notkola, Maija Savutie, Ritva Ristolainen (myöh. Heikkilä), Marja Rankkala ja Urho Lahti.

452. Kesän 1954 kurssit järjestettiin Helsingissä Kansallisen ja Teatterikoulun uusissa tiloissa. Uutuutena oli *teknillinen kurssi*, joka oli tarkoitettu lavastajille, näyttämö- ja valaistusmestareille sekä ohjaajille. Kurssien johtaja oli jälleen Wilho Ilmari tukenaan Sakari Puurunen. Teknisestä osasta laati kurssin osanottaja, koulun ohjaajaoppilas Ritva Laatto yhteenvedon otsikolla *Teknillisen kesäkurssin*

Teatralisoitu vai teatterisoitu teatteri?

Kesän kurssien jälkeen aloitti Teatteri-lehden palstoilla keskustelun uusista pyrkimyksistä Lars Hamberg kirjoituksellaan *Teatralisoitu teatteri*.⁴⁵³ Hän oli ollut mukana kurssien korkeakoululinjalla. Lähtökohtana Hambergilla oli Ritva Arvelon ja Arvi Kivimaan luennot, joissa molemmissa esitettiin omalla tavallaan teatterin reteatralisoinnin vaatimus. Arvelon mukaan katsojia ei saisi pitää enää sellaisen illuusion vallassa, että se minkä he näkevät, on todellisuutta, vaan heidän olisi koko ajan oltava selvillä siitä, että nähty on teatteria. Kivimaa mainitsi, että teatterin pitäisi nyt enemmän kuin ennen saada esille oma taidelaatunsa eikä – kuten usein tapahtui – jäljitellä muita taiteita kuten elokuvaa tai televisiota.

Hambergille Arvelon ja Kivimaan näkemykset toimivat pontimena kansainvälisen teatterikeskustelun esittelylle, jossa hän havaitsi samoja teemoja, eivätkä ne olleet ainakaan muualla maailmassa täysin uusia. Joan Littlewoodin Theatre Workshop oli jo joitakin vuosia sitten mennyt tälle linjalle ja Jean-Louis Barrault oli julkaissut Pariisissa ohjelmansa teatralisoidun teatterin puolesta ja sitä olivat nuoret teatterinjohtajat Ranskassa innokkaasti seuranneet, kirjoitti Hamberg. Laajimmin Hamberg esitteli ajankohtaista ruotsalaista keskustelua, jota hän itse oli aktiivisesti seurannut.

Pari numeroa myöhemmin todettiin Teatteri-lehdessä, että kysymys teatralisoidusta teatterista oli herättänyt erittäin vilkasta mielenkiintoa. Teatteripiireissä oli aihetta pohdittu paljon ja uusia mielenkiintoisia kannanottoja oli saapunut toimitukselle. Nyt lehti julkaisi maisteri Teppo Samoojan puheenvuoron *Teatterisoitu teatteri*.⁴⁵⁴ Samoojakin kuului Sääksmäen korkeakoululinjan osanottajiin ja luennoitsijoihin.

Samooja lähti liikkeelle käsiteanalyysistä, mitä hän teki myös huumorimielessä. Hän totesi, ettei teatralisoiminen kuulosta suomenkielessä hyvältä, koska se viittaa teatraaliseen, mikä puolestaan on jotain pinnallisen ulkonaista, asenteellista ja tyhjän suureellista. Tämän jälkeen hän kävi läpi muodot teatterillistaminen, teatteroiminen, teatterinomaistaminen, teatterimaistaminen, teatteristaminen, totesi niissä kaikissa puutteensa ja väärät mielleyhtymät ja kysäisi:

Kuinka olisi sana 'teatterisoiminen'? Armeija on motorisoitu eli pantu moottorikannalle. Armeija on teatterisoitu eli pantu teatterikannalle, tykeistä tehty kulissee ja jne. Sehän kuullostaa hyvältä, ei ainoastaan rauhan asian kannalta vaan muutenkin.

Samooja kertaili tosiasioita, jotka erottivat teatterin elämästä, mutta katsoi, että niiden korostamisessa oli viisastelun maku – niinkuin hänen esittämässään muodossa olikin. Hän

pöytäkirjat kertovat I-II, joka julkaistiin kahtena osana (Teatteri 12 ja 13/1954). Vuoden 1955 kurssit järjestettiin Pajulahden urheiluopistossa. Teeman *suomalainen ilmaisu* suunnitteli Eino Salmelainen ja toteutti vetäjänä Sakari Puurunen. Sääksmäen kesän 1953 kaltaista teatterialan älyllistä keskittymää ei kuitenkaan enää syntynyt, vaan teatteriväen kurssikiinnostus alkoi hajaantua eri puolille Suomea ja ulkomaille. Kesän 1956 kurssit Pajulahdessa jäivät viimeisiksi STjKl:n järjestämiksi. Ks. myös STjKl:n toimintakertomukset 1954-56.

453. Teatteri 12/1953 s. 6.

viittasi esikuvana mainittujen commedia dell'arten ja keskiaikaisen teatterin rajoittuneisiin piirteisiin ja totesi kantanaan, joka varmaankin vastasi teatteriväen enemmistön kantaa Suomessa 50-luvun alkupuolella: "Puhtaan ja ylevän psykologisen suggestion majesteettia ei sivistyneen yhteiskunnan teatterista koskaan kaadeta. Näin on kaikkien muidenkin taiteiden laita."

Samooja ei kuitenkaan uskonut, että uusi oppi kaikui kokonaan kuuroille korville. Hän suhtautui suvaitsevasti "aitohenkisen rentoutuneeseen näytelmälliseen elämäntavaukseen, jossa vapaat keksinnöt viettäisivät riemuvoittoja ja improvisoidut sukkeluudet sinkoilisivat." Esimerkiksi kelpasi jälleen Kansallisteatterin *Vihreä lintu*. Samoojakin kaipaili ekspressiivismin kokeiluja ja korosti lopuksi ennakkoluulottomuutta: "Meillähän on kaikki suunnat, sävyt ja laadut vapaasti vallassamme – senkuin valitsemme parhaat! (Helppo sanoa, mutta...)"

Alustavia kiistoja Brechtin ympärillä

Vuoden 1953 aikana nousi myös Bertolt Brecht ensimmäistä kertaa suomalaisen teatterikeskustelun keskipisteeseen. Jo aivan vuoden alussa julkaisi Teatteri-lehti monipuolisen teatteri- ja elokuvamiehen Topo Leistelän (1893-1955) kiinnostavan kirjoituksen *Muistanpa Piscatorin ja vähän muutakin* (24.1.1953). Se alkoi muistelmalla Wienistä vuodelta 1924, jolloin Leistelä ensi kertaa törmäsi Piscatorin ja Brechtin teatteriin käytännössä. Vaikka Leistelä ei ehkä muistanut kaikkia yksityiskohtia aivan tarkkaan, vaan mukaan on tullut myös myöhemmin opittua⁴⁵⁵, on 1920-luvun henki herkullisessa anekdootissa dadaa ja surrealismia myöten mukana.

Leistelän muistelmä oli Teatteri-lehdessä ensimmäinen kirjoitus, jossa käytännössä koetettiin kuvailla stanislavskilaisen ja piscatorilaisen/ brechtiläisen tradition eroja. Hän suuntasi sanansa "niille, jotka kritiikittömästi ja valikoimatta ovat vannoneet suuren Stanislawskin nimeen":

Stanislawski'han lähtee lyhyesti sanoen elämyksen aitouden ja ilmapiirin, atmosfäärin pohjalta, Piscator ja Brecht aivan päinvastaisesta kriteeristä: näyttelijän tulee koko ajan näyttellä, ei vain vastaanäyttelijän kanssa, vaan myös yleisön kanssa. Yleisön on kaiken aikaa tiedettävä, että se, mitä näyttämöllä muotoillaan, on vain leikkiä, huolimatta siitä, että tällä leikillä on syvä tarkoitus ja että sen on sisällettävä julistusta. Samoin kuin Brecht niin myös Piscator taistelee tietoisesti kaikkea näyttelijän ja yleisön eläytymistä vastaan. Runoilija ei istu katsojan paikalle, vaan hänen vastapäätänsä ja hänellä on opettajan keppi kädessään. Runoilija esiintyy opettajana ja hän tarvitsee valvutuneita kuulijoita. Sen vuoksi ei saa tapahtua mitään sellaista, joka saat-
taa näyttelijän tai katsojat transsinomaiseen tilaan.⁴⁵⁶

Piscatorin ja Brechtin välille Leistelä ei tee erotusta, vaikka sellaista ehkä uumoilee ja näyttääkin siltä, että Piscatorin 20-luvun agitpropteatteri ja Brechtin 20-luvun lopun ja 30-lu-

454. Teatteri 14/1953 s. 4.

455. Esim. Leistelä sijoitti Brechtin *Kleines Organon für das Theater*-tekstin 20-luvun maailmaan, vaikka se ilmestyi ensi kertaa vasta 1948.

456. Teatteri 2/1953 s. 6.

vun alun *Lehrstück*-vaihe ovat ne Leistelän tuntemat ilmiöt – *Kerjäläisopperan* lisäksi – , joihin hän muistelmansa nojaa ja jotka hän pitkälti samaistaa. Vaikka hän viittaa Brechtin *Kleines Organon*-tekstiin, ei hän vielä sen kehittelyitä tuo esille.

Sääksmäen kurssien jälkeen jatkoi teemasta Brita Polttila kirjoituksellaan *Bertolt Brecht ja teatralisoitu teatteri*.⁴⁵⁷ Hän yhtyi Lars Hambergin näkemykseen, että ”teatterinomaistaminen” ei ole maailmalla uusi asia, mutta sitäkin ilahduttavampaa oli, että kysymykseen myös meillä oli aktiivisesti tartuttu. Ja vieläpä hyvällä menestyksellä, jonka olivat osoittaneet Besekowin ohjaaman *Vihreän linnun* suuri suosio ja Ritva Arvelon Teatterikoulun näytteeksi ohjaama Brechtin *Sääntö ja poikkeus*, jonka esitys oli saanut teatteripäivillä vahvaa vastakaikua.⁴⁵⁸

Polttila piti keskeisenä kysymystä todellisuuden illuusiosta, josta poikkeamisella oli aasialainen teatteri mukaanluettuna jopa vuosituhantiset perinteet. Polttilan mukaan ”eräs teatralisoidun teatterin näkyvimpiä johtohahmoja Euroopassa viime vuosikymmenien aikana on ollut ja on edelleenkin Bertolt Brecht”, jonka hän arveli tunnettavan meillä lähinnä *Kerjäläisopperan* tekijänä. Hänen teatteriteoreettisia käsityksiään Polttila aikoi laajemman keskustelun virittämiseksi suppeasti esitellä.

Lukuisat teoreettiset kirjoituksensa oli Brecht Polttilan mukaan tiivistänyt kirjaseksi *Kleines Organon für das Theater*, jossa hän 77 teesissä sekä esitti että perusteli näkökohtansa. Tämän jälkeen Polttila esitteli, ensimmäistä kertaa suomen kielellä, *Organonin* perusajatuksia vain vajaan viiden vuoden viiveellä alkukieliseen tekstiin nähden⁴⁵⁹:

Brecht pyrkii näyttämöestetiikallaan hahmoittelemaan teatterimuodon, jota hän kutsuu ’tie-teellisen aikakauden teatteriksi’ ja hän lähtee kehittämään ajatustaan katsojan kannalta. Mikä on ihmisen luova suhtautuminen yleensä kaikkeen olevaiseen? kysyy Brecht ja päätyy vastaukseen: kriittinen. Eräänä päämääränä on siis saada yleisö suhtautumaan näyttämöllä tapahtuvaan luovasti, kriittisesti, samalla ’hämästyneellä’ katseella, millä Galilei aikoinaan katseli heiluvaan liikkeeseen joutunutta kattokruunua. [...]

Saadakseen katsojat suhtautumaan kaikkeen tavalliseen, ’itsestäänselvään’, kuin uuteen asiaan, käyttää Brecht ’vieraannuttamiseksi’ (Verfremdungseffekte). [...]

Näin ollen hänen käsityksensä näyttelijän työstä poikkeaa aika lailla hallitsevan näyttämöestetiikan edustamasta. Meillä ollaan totuttu ajattelemaan että arvio: ’Hän ei näytellyt Learia, hän oli Lear’, on mitä korkein ylistys näyttelijän suoritukselle. Brechtin mielestä se on mitä törkein loukkaus. Missään tapauksessa näyttelijä ei saa hukkoa esitettävänsä, mutta tämä ei suinkaan tarkoita sitä, että näyttelijän intohimoista luonnetta esittäessään olisi pysyttävä täysin kylmänä, vaan sitä, ettei hän saa täysin samaistaa omia tunteitaan esittämänsä henkilön kanssa. [...]

Näyttelijän tehtävä on siis elävästi ilmaista kertoma esittämänsä henkilön tarina. Tästä syystä Brecht nimittää teatteriaan paradoksaalisesti myös ’eepilliseksi teatteriksi’.⁴⁶⁰

457. Teatteri 13/1953 s. 5.

458. Tämä oli tapahtunut keväällä 1953 ennen Sääksmäkeä ja se antoi varmasti vakuuttavuutta Arvelon luennoille siellä. Esitykseen palaan Arvelon opetuksen yhteydessä Teatterikoulussa.

459. *Organonin* ensimmäinen kokonaissuomennos tuli julki seuraavana vuonna Jörn Donnerin toimittamassa Arenan poleemisessa julkaisusarjassa Irja Hagforsin kääntämänä. Se jäi kuitenkin vielä varsin suppeiden vasemmistopiirien tuntemaksi. Ks. Brecht 1954.

460. Polttila 1953.

Kysymyksessä oli kirjoitus, jolla oli merkitystä suomenkielisen Brecht-reseption kannalta. On aivan ilmeistä, että nämä suomennoksen muotoilut, ensi kertaa alan ammattilehdessä täällä, eivät olleet syntyneet vain Polttilan päässä, vaan yhteistyössä ystävänsä Ritva Arvelon kanssa⁴⁶¹, joka sillä hetkellä sekä ohjasi Brechtin tekstejä että opetti Teatterikoulussa Brechtiin liittyviä asioita – ensimmäistä kertaa Suomen Teatterikoulun ja ilmeisesti koko kotimaisen koulutuksen historiassa.

Vuoden viimeisen laajan puheenvuoron aiheesta käytti näyttelijä ja teatterinjohtaja Oiva Luhtala. Hän oli otsikoinut sen *Teatterinomaistamisesta*.⁴⁶² Se edusti todennäköisesti melko yleistä ammattikentän asennetta, minkä saattoi osittain päätellä jo lehden saatesanoista. Luhtala asettui vankasti psykologisen realismin asemiin ja siitä poikkeavat pyrkimykset hän asetti Samoojan tavoin ironiseen valoon tai piti niitä peräti formalismina, poikkeamisena ”elimellisestä roolitulkinnasta”, koska ”...psykologista periaatteita ei käy riistäminen näyttämötaiteesta päätyttyä kuolleeseen mekaanisuuteen, mitään sanomattomaan hälyyn.”

Joidenkin keskustelijoiden haikailemasta ekspressionismista – mikä oli sinänsä kuvaavaa ja osoitti että tämä 1920-luvun suuntaus oli ainoa, joka oli Suomessa laajemmin ymmärretty illuusioteatterista poikkeavaksi moderniksi virtaukseksi – oli Luhtalan arvio satiirisen tyyli-

Ekspressionismihan ei useissa tapauksissa merkinnyt muuta, kuin että sen näyttämökuvat olivat itsepintaisessa kapinassa painolakia vastaan, sen puherytmi pyrki särkemään loogillisen poljennon ja naamiot ja puvut yrittivät kieltää fysiologiset tosiasiat.

Myös Brechtistä oli hänen arvionsa vähintään hapan:

Saattaakseen yleisönsä suhtautumaan ’luottavasti’ esityksiinsä, harrastaa Brecht useita erilaatuisia kommentointitapoja. Mutta niiden kaikkien yhteisenä tehtävänä on *selittää*, mitä itse dialogissa vastikään oli ’sanottu’. Tällä menetelmällä näytelmän sisältämien aatteiden paljastamiseksi on epäilemättä muuan etu: se on erittäin käytännöllinen. Mutta sen lopullista etevämyyttä taiteellisen annin kannalta johonkin toiseen ilmaisutapaan nähden ei ainakaan tähän mennessä ole todistettu. ’Tikulla silmään’ on tietävästi aina ollut yksi helppohintaisimmista teatteritempuista ja todistaa pahimmillaan ollen suunnattoman naivia tai suunnattoman häikäilemätöntä yleisön vastaanottamiskyvyn aliarviointia. Että tämänlaatuinen näytelmän juonen ulkopuolinen ’kommentointi’ kaikesta huolimatta erinomaisesti soveltuu juuri Brechtille, johtuu tietenkin hänen näytelmiensä perusluonteesta. ’Kerjäläisopperan’ ja ’Barbara Pelottoman’ perusteella rohkenen väittää, ettei ainakaan kumpikaan näistä rakenteeltaan edusta lainkaan mitään orgaanisesti kehittyvää draamaa, vaan pikemminkin sangen mekaanisesti konstruoitua yhteiskunnallista parannussuunnitelmaa – suurimmalla kunnioituksella sanottuna.

Tässä sitaatissa tiivistyy nähdäkseni hyvin 50-luvun suomalaisen ammattiteatteriväen ’epäpoliittisen’ enemmistön asenne horisonttiin nousseeseen Brecht-nimiseen uhkakuvaan, josta tiedot olivat vielä vaatimattomat, mutta ennakkoluulot sitä suuremmat. Sen rivien vä-

461. Arvelon oma merkittävä asiaan liittyvä teksti *Brecht contra Stanislavski*, jossa on samanlaisia muotoiluja, ilmestyi vuotta myöhemmin Kiilan albumissa VI. Siihen palaan.

462. Teatteri 19-20/1953 s. 10.

listä on melko helppo lukea, että Brechtin primitiivisten keinojen takana kummittelivat myös väärät aatteet.⁴⁶³

Kiinalaiset jutut

Kun Sääksmäen kesäkurssi 3.6.1953 alkoi oli Ritva Arvelo vielä Kiinassa. Hän osallistui ensimmäiseen suomalaiseen kulttuurivaltuuskuntaan, joka vieraili parin kuukauden ajan Kiinan kansantasavallassa.⁴⁶⁴ Kansantasavalta oli perustettu vain neljä vuotta aikaisemmin ja siellä elettiin mitä ilmeisimmin innostuneen jälleen- ja uudelleenrakennuksen ja ainakin virallisen optimismin kautta, jonka saavutuksia haluttiin länsimaalaisille esitellä.

Suomalaisten delegaatiota johti rouva Sylvi Kekkonen, jonka mies Urho Kekkonen oli siinä vaiheessa pääministeri, ja siihen kuului pääosin kansandemokraattisia ja maalaisliittolaisia poliitikkoja ja kulttuurihenkilöitä kuten Georg Backlund, Mauri Ryömä, Aira Kolula, Kustaa Vilkuna, Pentti Haanpää, Aimo Kanerva, Matti Kurjensaari, Kalevi Kilpi ja Matti Rautio; taiteilijat olivat kaikki kiinalaisia.⁴⁶⁵

Matkamuistojen dokumentointi teatterin osalta oli Ritva Arvelon peräti kuusiosainen kirjoitussarja Teatteri-lehdessä: *Kiinalaista teatteria I-V* ja johtopäätösosa *Miksi luonnonmukaisuusnäpertelyä?*⁴⁶⁶ On tietenkin sattuma, että Arvelon Kiinan matka osui juuri suomalaisen teatralisointi-keskustelun alkuvaiheeseen, mutta tätä sattumaa voi pitää osuvana: Kiinassa Arvelo törmäsi tuhatvuotiseen teatteritraditioon, joka ei sinänsä ollut mitenkään siirrettävissä länsimaihin, mutta jossa olivat olemassa juuri ne teatterilliset elementit, joita Arvelo ja eräät muutkin suomalaiset näyttämötaiteilijat olivat parhaillaan peräänkuuluttamassa.

Arvelon lämminhenkisen innostuneet kuvaukset teatterikokemuksistaan Kiinassa ovat tätä taustaa vasten varsin ymmärrettävät, vaikka ne synnyttivät myös soraääniä, joissa oudoksuttiin Teatteri-lehden muuttumista kiinalaisen teatterin historiankirjaksi.⁴⁶⁷ Historiaa niissä oli kuitenkin melko vähän, koska Arvelo ei sitä paljoa tuntenut. Tuolloin siitä oli kirjoitettu vain harvoja teoksia ja vielä harvempia eurooppalaisilla kielillä, kuten Arvelo kirjoitustensa alkupuolella totesi.⁴⁶⁸

463. Varsinkin Saksoissa (BRD ja DDR) oli Brechtin ympärillä käyty ideologinen taistelu 1950-luvulla kiivasta. Sen eräs huipentuma koettiin juuri kesäkuussa 1953, jolloin Itä-Berliinissä ja muuallakin leimahtanut ensimmäinen kapina kukistettiin. Ks. Hentilä 1992 s. 52–57 vrt. DDR-läinen tulkinta Heitzer 1981 s. 97–101. Brecht antoi varauksellisen tukensa DDR:n johdolle, mutta SED:n Einheitslehti julkaisi vain hänen tekstinsä tukiosan, eikä vaatimusta ”suuresta keskustelusta joukkojen kanssa”. Brechtin kaikkien näytelmien esitykset lopetettiin BRD:ssa. Ks. Jäggi/ Oesch (Hg.) 1961 s. 8 ja laajemmin Mittenzwei 1987, 2 s. 482–510 ja Haikara 1992 s. 536–544.

464. Matti Kurjensaaren julkaistu matkapäiväkirja alkaa 17.4. ja päättyy 7.6. Ks. Kurjensaari 1953.

465. Matka on kiinnostavasti dokumentoitu kahteenkin teokseen: Matti Kurjensaaren *Kiinalaiseen päiväkirjaan*, Uutta Kiinaa suomalaisin silmin (1953) ja Pentti Haanpään *Kiinalaisiin juttuihin*, Muis-tikuvia (1954).

466. Teatteri 13,14,16/1954 ja 1,2,3/1955.

467. Arvelo 21.1.1994 ja eräät muut haastattelut.

468. Teatteri 14/1954 s. 6. Tämä pitää paikkansa: esim. Christina Nygrenin yleisesityksen *Frukter*

Tässä ei ole tarpeen edes lyhyesti referoida Arvelon kaikkia tuolloisia kirjoituksia kiinalaisesta teatterista, vaan keskittyä vain sellaisiin eroihin ja yhtymäkohtiin länsimaisen teatterin kanssa, jotka olivat omiaan tuomaan uusia virikkeitä suomalaiseen teatteriajatteluun tuolloin eli liittyivät tšekäläisen teatterin ja teatterikoulutuksen lähikehityksen vyöhykkeeseen.

Arvelo ei suinkaan suhtautunut kritiikittömästi näkemäänsä, vaan toi esille esimerkiksi esitysten kuvaaman yläluokkaisien, feodaalisista olosuhteista juontavan aihepiirin, niiden lähes koomisen monimutkaiset juonikuviot ja tarkkoihin muotoihin jäähmettyneen esitystradition ja ihmetteli miten ne voivat ilta illan jälkeen koota katsomot täyteen tavallisen näköisiä kansanhmisiä.

Juuri hovipiireissä oli kehittynyt äärettömän hienostunut taiteenlaji, jonka nimeksi oli tullut Peking-ooppera. Se näytti tuolloinkin olleen levinnein, suosituin ja myös kehittynein muoto kiinalaista teatteria. Siinä esiintyivät perinteisesti vain miehet, jolloin nuoret pojat olivat hoitaneet naisroolit. Nyt oli tyttöjäkin alettu kouluttaa näihin rooleihin.

Kuitenkin eräät kuuluisat miespuoliset taiteilijat, jotka olivat erikoistuneet naisrooleihin, olivat edelleen yleisön suuressa suosiossa. Arvelo jatkaa:

Näimme suurimman heistä, 60-vuotiaan Mei Lan Fangin, joka esitti 17-vuotiaista kaunotarta. Hänen ilmestyessään näyttämölle katselin ympärilläni salissa, mutta en nähnyt kenenkään hymyilevän, nuorimpienkaan. Ja länsimaalaisenkin valtasi ehdottomasti suuren näyttelijän taide. Hänen ikänsä ja ulkomuotonsa kävi täysin samantekeväksi, katsoja seurasi hänen hiottua, herkkää esiintymistään ja jopa hänen siroa – ja sanoisinko myös naisellista tanssiaan! Näytännön jälkeen puhkesi valtava suosio salissa, ja kun myöhemmin puhuimme hänen kanssaan, voimme todeta, että hänen äänensä oli laskeutunut huilumaisesta falsetista luonnolliseksi barytoniksi. Hän puheli rauhallisen miehekkäästi, torjui aitokiinalaisin kohteliaisuuskääntein meidän kiitoksemme.⁴⁶⁹

Viimeisessä artikkelissaan, jonka Arvelo oli otsikoinut *Miksi luonnonmukaisuusnäpertelyä?*, hän jätti kohteensa kuvailun taakseen ja keskittyi johtopäätösten tekoon siitä suomalaisen sen hetkisen teatterin kannalta. Sen ajatukset voisi tiivistää seuraaviksi kohdiksi:

1. Pahvikullisivaihe, jonka aikana pyrittiin ulkonaiseen luonnonmukaisuuteen näyttämöllä alkoi olla auttamattoman vanhanaikaista myös Suomessa.
2. Erikoisesti tähän oli vaikuttanut filmi, joka tullessaan teki teatterille palveluksen: osoitti sen takaisin omaan erikoislaatuunsa.

från Pärönträdgården, Teater i Kina (1986) luettelossa on vain kolme länsikielistä lähdetä ajalta ennen 1950-lukua. Niistä merkittävin on Cecilia Zungin *Secrets of Chinese Drama*, jonka ensimmäinen painos otettiin 1937, mutta laajemmat uusintapainokset vasta 1960-luvulta lähtien.

469. Teatteri 14/1954 s. 6. Mei Lanfang oli tehnyt kaksi laajaa lännen kiertuetta: USA:han 1929 ja NL:on 1935. Molemmissa hänen menestyksensä oli huikea; Moskovassa hänen taiteestaan hurmaantuivat Gorki, Stanislavski, Eisenstein, Craig, Piscator, Brecht ja Meyerhold, jotka kaikki antoivat siitä ylistäviä lausuntoja. "Kauskantoisimmat vaikutukset vierailulla oli *Brechtin* ajatteluun. Hän sai esityksistä ratkaisevaa tukea eepiselle teatteriteorialleen. Brecht arvosti kiinalaisen teatterin täsmällistä ilmaisukieltä, jonka turvin näyttelijä kykenee ilmaisemaan kaiken ilman Brechtin tuomitsemia länsimaisen näyttelijän hämärää eläytymistä tai inspiraatiota." Miettinen 1987 s. 182 vrt. Brecht 1965 s. 59–69 ja 1991 s. 124–130.

3. Luonnon esille narraaminen näyttämöllä oli turhaa, koska filmi teki tuloksen kuitenkin naurettavaksi ja vahingollista, koska se oli *rappeuttanut näyttelijätaidetta*, erikoisesti sen fyysistä ulottuvuutta.
4. Jopa lausunta oli ajanut normaalin näyttelijäilmaisun ohi, koska siinä ei voitu turvautua ulkoiseen rihkamaan ja efekteihin, vaan sanan avulla pantiin yleisön mielikuvitus liikkeelle.
5. Tekniikan ja psykologian kehitys olivat kahlinneet näyttelijäntyön itsenäisen kehityksen; paradoksaalisesti tämä oli tapahtunut *sisäisyyttä* korostamalla: "Sillä [psykologialla] tarkoitetaan hillittyä puhumista, hillittyä liikehtimistä ja yleensä eleettömyyttä. [...] Meidän yleisömme hillintyy sivistyneesti, kun valot sammuvat. Ja sitten meidän tarvitsee vain olla sisäisiä. Sisäisyys on kaiken ulkonaisen vastakohta. Suoraan sieluun vain."
6. Psykologia on teatteritaiteilijalle tarjottu työkalu, jota on osattava käyttää, mutta se ei ratkaise ilmaisen ongelmia. Kiinnostus sieluelämään on syrjäyttänyt kiinnostuksen taiteelliseen hahmoitukseen – jopa siinä määrin, että jälkimmäistä pidetään pinnallisuutena.
7. Puhe *sanasta*, joka on vain *puhetta* on syrjäyttänyt puheen *sanomasta*, taideteoksen *sanotavasta*, joka voi yhtä hyvin tulla julki eleen kuin puheen kautta.
8. Ja mikä vielä pahempaa: laiminlyödään näyttämöllinen fantasia. Näyttämöllistä muotoilua pidetään metkuilemisena ja kirjailijan sanan meedionomaista toistamista sisäisyytenä.
9. Tämä on jonkinlaista sisältöestetiikkaa: muoto laiminlyödään sisällön vuoksi, mutta *taiteilija voi puhua vain taiteellisen muodon kautta*.
10. "Haluan vain osoittaa sen nurinkurisuuden, että näyttämöllistä fantasiaa ja psykologista totuudellisuutta pidetään toistensa vastakohtina! Itseasiassahan jälkimmäisen pitäisi inspiroida edelliseen!"
11. Myöskään realismi ei ole samaa kuin luonnonmukaisuus. Psykologisesti perusteltu realismisuus voi näyttämöllä pukeutua miten *tyyliteltyyn* muotoon tahansa.
12. "Kiinaan lähtiessäni tunsin epämääräistä tukahtumista sen luonnonmukaisuusnäpertelyn keskellä, johon mielestäni täällä oli ajaututtu. Siellä törmäsin teatteriin, jossa hapuilevat uumoiluni toteutuivat, eivätkä minkään uhkarohkean kokeilun puitteissa vaan ikivanhan klassillisen taide-muodon!"
13. "Näin näyttelijän, joka suvereenisti hallitsi näyttämöä omalla taiteellaan, jonka ilmaisussa puhe ja ele olivat tasapainossa. Näin esityksiä, joissa tyylittelyn aste oli korkea ja vuosisatojen hioma. Sen erikoismuotoja katselin kiinalaisina erikoisuuksina, eikä päähäni pälkähtänyt noiden eksotistien kukkien istuttaminen Pohjolaan, mutta yleismaailmallisesti käyttökelpoista on sen tyylittelyn periaate."
14. "Olin meillä kuullut väitettävän, että tyylittely on metkuilua. Nyt olen vakuuttunut, että luonnonmukaisuusnäpertely on metkuilua ja juuri näpertelystä vapautuessamme voisimme löytää suomalaiset taiteelliset muodot."⁴⁷⁰ (kaikki kurs. RA)

"Brecht contra Stanislavski"

Vuosien 1952–55 keskustelut teatteritaiteen vaihtoehtoista malleista olivat huomionarvoinen askel näyttämöilmaisun ja sen opettamisen kehittämisyhtymyksissä Suomessa – toisaalta ne osoittivat että harvalukuisilla uudistajilla oli vielä vankat vastustajansa. Näiden keskustelujen merkittävin kotimainen provosoija oli Ritva Arvelo, joka samoina aikoina teki tärkeää, joskin pienimuotoista ja varsin vaatimattomissa olosuhteissa tapahtuvaa

470. Teatteri 3/1955 s. 4. Tasapuolisuuden vuoksi on kuitenkin hyvä lukea myös Arvelon kiilalaistoverin, kirjailija Pentti Haanpään muistot samalta matkalta Klassillisesta oopperasta, joka muodostaa yhden luvun hänen *Kiinalaisista jutuistaan* (Haanpää 1954 s. 113–118). Se tuskin edusti vähemmän suomalaista ajattelutapaa kuin Arvelon.

työtä sekä teatteriohjaajana että Teatterikoulun opettajana.

Aikamoinen vasemmistolaisen kulttuurin voimannäyte kylmän sodan kuumimpaan aikaan oli *Kiilan albumi VI - 1954*. Sen toimittivat Maija Savutie (1910–88) ja Jörn Donner (s. 1933). Tällä forumilla esitti Ritva Arvelo mainittujen teatterikeskustelujen ehkä painavimman puheenvuoron *Brecht contra Stanislavski*.⁴⁷¹ Forumin valinta oli kuvaava, mutta myös vahvasti rajaava: Kiilan albumit eivät kuuluneet 1950-luvulla suomalaisten teattereiden lämpiöluke-mistoon. Arvelon puheenvuoro oli samalla eräänlainen välitilinpäätös teatralismi-keskusteluista.⁴⁷²

Kirjavan keskustelun lisäksi oli Arvelon mielestä huomattavissa myös yhtenäisempää siirtymistä jostakin pois ja johonkin päin – siksi huomattavaa, että sitä saattoi kutsua murrokseksi. Ja murros oli tapahtumassa juuri esittävän teatterin piirissä ja se tähtäsi teatterin vapautumiseen ”kuvitetun näytelmäkirjallisuuden” asemasta. Tämä murros tiivistyi Arvelon mielestä selvimmin Brechtin ja Stanislavskin teatterikäsitysten vastakohtaisuutena.

Arvelo kuitenkin korosti että kysymys oli *väärinymmärrästyä Stanislavskista* ja siksi oli tehtävä ero Stanislavskin ja stanislavskilaisuuden välillä. Jälkimmäinen oli vesittänyt venäläisen uudistajan periaatteita ja tuottanut joukon esityksiä, joita syystä moitittiin arkipäiväisiksi ja lennottomiksi. Toiseksi väitettiin, että Stanislavskin tyyli merkitsi intimitteettiä, kamari-musiikkia, ja vastapainoksi kaivattiin rajua mielenkuohua. Mistään ei kuitenkaan käynyt ilmi, että Stanislavskin metodi sulkisi pois rehevyyden. Tässä oli *sisäistymisen* vaatimus käsitetty väärin. Se ei suinkaan merkinnyt hiljentymistä.

Kolmas väärinkäsitys koski *eläytymistä*, jota Stanislavski vaati näyttämötyössä. Liian usein oli asia käsitetty niin, ettei mitään muuta tarvittukaan, että näyttelijän ainoa tehtävä oli päästä eläytyneeseen tilaan, jossa ”kaikki muu hänelle sen ohessa annetaan”. Tämä ei suinkaan ollut Stanislavskin tarkoitus. Hän tähdensi, että pelkän eläytymisen tulos oli diletantismi, mutta eläytymisen plus taiteellisen ilmaisuvalmiuden tulos saattoi olla taideteos. Hän korosti tekniikan, ammattitaidon kehittämistä, jotta ”oppisimme olemaan *häiritsemättä*, kun alitajunta astuu mukaan työhön.”

Näitä Stanislavskin alkuperäiseen metodiin väkivaltaisesti liitettyjä piirteitä vastaan hyökätessä ei tarvittu mitään uutta teatteriteoriaa; ne olivat yksinkertaisesti huonoa taidetta ja niitä vastaan riitti terve maku.

Mutta Stanislavskin metodin todellinen ydin tarjosi Arvelon mukaan mielenkiintoisen vastakohdan Bertolt Brechtin kehittämälle teorialle. Brecht ei tietenkään ollut keksinyt kaik-

471. Arvelo 1954. Muuta kirjoittaja- ja taiteilijakuntaa albumissa olivat, toimittajien lisäksi: Elmer Diktonius, Mauri Favén, Sven Grönnvall, Pentti Haanpää, Irja Hagfors, Mauri Heinonen, Aimo Kanerva, Ahti Lavonen, Raoul Palmgren, Jarno Pennanen, Mauri Ryömä, Aira ja Elvi Sinervo, Tapio Tapiovaara, Arvo Turtiainen, Anja Vammelvuo, Atos Wirtanen jne.

472. Samoina aikoina (Parnasso 4/1954) oli käydyin keskustelun synteessin yritys myös Paavo Rintalan kirjoitus *Teatralismin illuusio*, joka keskittyi uuteen draamaan. Hänen mielestään teatterisoiminen tarkoitti pelkistettyä näyttämöllistä ilmaisua, josta hänen synteessinsä kuului: ”Runo- vai kuvadraama? Näiden yhtyessä saumattomasti, niin etteivät pihtien pitämät tunnu, eivät liiallisena runollisuutena eivätkä liiallisena tyylittelynä, voidaan puhua teatterisoidusta teatterista.” Esikuvaksi kelpasi Ibsen. (ks. Parnasso 1954 s. 169–171)

kea itse, hän oli saanut vaikutteita ainakin (Stanislavskin työn jatkajilta) Vahtangovilta ja Tairovilta sekä aasialaisesta teatterista, joka ei tuntenut naturalistista ilmaisutyyliä. Brecht sopi kuitenkin asettaa vastapooliksi, koska hänen teoriansa poikkesi juuri ratkaisevimmassa kohdin Stanislavskin teoriasta eli Euroopan yleisimmästä teatterikäsitelmästä.

Ratkaisevaa tässä oli suhtautuminen illuusioon, todellisuusvaikutelmaan. Naturalistisen esitystyylin pääpyrkimys oli saada kaikki vaikuttamaan niin luonnonmukaiselta kuin mahdollista. Tavoitteena oli täydellisesti eläytyä näytelmän henkilöiden kohtaloon, tuntea omikseen näiden tuskat ja riemut. Samalla teatterin piti kohottaa ja irrottaa katsoja arkielämästä korkeammalle tasolle.

Tällainen vaatimus teki teatterista huumausainetta ja teatteritaiteilijoista ooppiumikauppiaita. Se ajoi teatterin huumausohjelmiston pariin – prinsessaunelmia toisaalta, sairaalloista jännitystä toisaalta – mitä vain, jotta katsoja pääsi pakenemaan todellisuutta. Seuraavana aamuna katsoja kuitenkin heräsi sen saman todellisuuden keskellä, hän ei ollut oppinut ymmärtämään vaikeuksiaan yhtään sen paremmin, puhumattakaan niiden poistamisesta.

Mitä sanoi Brecht katsojan suhtautumisesta teatteriin? Hän kysyi: Mikä on ihmisen ainoa hedelmällinen suhtautuminen näkemäänsä, ja vastasi: kriittinen suhtautuminen. Tässä kriittinen ei merkinnyt nenää nyrpistäen vikoja etsivää asennetta. Se oli pikemminkin *arvioivaa*. Brecht halusi, että katsoja arvioi kuvattavaa elämää, punnitsi sen ristiriitaisia mahdollisuuksia.⁴⁷³ Siksi hän kutsui taidettaan tieteellisen aikakauden teatteriksi. Sen oli käsiteltävä kaikkea kuvattavaansa – ei liikukumattomana tuotteena – vaan prosessina, muuttuvana, vastakkaisia mahdollisuuksia sisältävänä. Brecht halusi, ettei katsoja pidä mitään itsestään selvänä, vaan päinvastoin epäilyttävänä, tutkimaan houkuttelevana ja muutettavissa olevana.⁴⁷⁴

Arvelon muotoilu brechtiläisestä näyttelijästä on tässä yhteydessä erikoisen kiinnostava siksi, että hän opetti myös Teatterikoulussa ja varmasti välitti näkemyksensä muodossa tai toisessa oppilailleen – muuten hänen ristiriitansa siellä Sakari Puurunen kanssa ei ole täysin ymmärrettävä:

Brechtille ei riitä, että näyttelijä saa roolihenkilönsä elämään näyttämöllä. Hän vaatii lisäksi, että näyttelijä määrää kantansa tuohon luomukseensa nähden ja esittää kantansa meille taiteellisessa muodossa. Hänen on ikäänkuin maalattava roolihenkilön ylle mielipiteensä hänestä. Ja nimenomaan niin, että sekä roolihenkilö että näyttelijän mielipide ovat koko ajan selvästi rinnakkain näkyvissä eivätkä sulaudu toisiinsa. Sillä jos ne sulautuvat, jällelle jää joko ainoastaan mielipide, mikä ei ole taidetta vaan julistusta, tai sitten jää jällelle vain roolihenkilö, mikä taas on huumausaineteatteria.⁴⁷⁵

Arvelon mielestä oli selvää, että tällainen vaatimus oli omiaan avartamaan näyttelijää sekä ihmisenä että taiteilijana. Sillä ennenkuin voi olla perusteltu mielipide jostakin, täytyy olla

473. Tästä eteenpäin oli Arvelon teksti pari kappaletta lähes samoin muotoiltu kuin Polttila 1953, mihin olen jo viitannut.

474. Arvelo kertoi tässä Polttilan 1953 tavoin Brechtin tunnetun esimerkin Galilein katseesta, ja myös näyttelijän samaistumisesta rooliinsa.

475. Arvelo 1954 s. 104–105.

perillä monista asioista. Ja jos ”perilläolemisen” innoittava vaatimus teatteritaiteilijoille asetetaan ja sitä noudatetaan (myös koulutuksessa), voimme vain kuvitella, miten teatterin seinät avautuvat, miten kauas sen ikkunoista nähdään ja miten sen nurkat kihisevät elämän ja ajatuksen vilkkautta: ”Ja silloin voi teatteri paljon avarammin ja paljon todemmin olla se elämän kuvastin, miksi sitä juhlapuheissa nimitetään.”⁴⁷⁶

Pitäkää itseänne – ei näyttelijänä – vaan ihmiskuvaajana

Samoina aikoina, kun tämä Ritva Arvelon manifesti ilmestyi, piti Wilho Ilmari Teatterikoulun avajaisissa syksyllä 1954 puheen, jossa oli selviä uudelleenarviointeja suhteessa näyttelijäntyöhön suuntautuviin vaatimuksiin – mutta myös periaatteellista kiinnipittoa aikaisemmasta linjasta.

Ilmarin mukaan näyttelijätaiteen olemus oli edelleen vaikeasti määriteltävissä: ”Tiede oli sitä aina hieman aliarvioinut, pitäen sitä vain jonkinlaisena draamakirjallisuuden kaikuna, epäitsenäisenä aputaiteena, deklamaationa, puhetaituruutena, jollaisena se pitkät ajat säilyikin.”⁴⁷⁷

Stanislavski oli niitä harvoja, joka yritti koota kokemuksensa näyttelijän ammatin salaisuuksia selventäväksi systeemiksi, mutta hänen liian aikainen kuolemansa katkaisi suuri-suuntaiseksi ajatellun työn, ”niin ettei siitä jäänyt jäljelle kuin kenties kohdittain liian suureen pedanttisuuteen vajonnut torso, joka on antanut paljon aihetta ristiriitaisuuksiin ja vääriin tulkintoihin.”

Meidän aikamme oli laajentanut näyttelijätaiteen työkenttää valtavasti. Filmi ja radio olivat tuoneet uusia vaikeuksia näyttelijän ilmaisuasteikkoon samalla kun ne olivat moninkertaistaneet sen yleisömäärän, joka näyttelijäntaidetta seurasi ja siten tehneet sen merkityksen aivan toisenlaiseksi kuin ennen. Näyttelijätaiteen historiallinen kehitys voitiin ehkä luonnehtia otsikolla ”amfiteatterista mikrofoniiin”, tiivistä Ilmari.

Sanonta valotti myös miten laajaa aluetta nykyaikaisen näyttelijän oli ammatissaan hallittava. Hänen oli antiikin näyttelijän tapaan pystyttävä luomaan etäisyyden vaikutelma, samalla kun hänen oli arkiseen latteuteen vajoamatta kyettävä hallitsemaan intiimin pien-teatterin akustiset ja optiset ilmaisukeinot, ja vielä pystyttävä elävään ilmaisuun filmin lähikuvassa ja mikrofonin intiimissä kuulokuvassa. Tämä ilmaisuuden laajuus oli täysin muuttanut vuosisatoja väitellyn käsitteen näyttelijän ”luonnollisuudesta”.

Näyttelijän taide oli näistä syistä tullut myös paljon kansainvälisemmäksi kuin ennen ja asetti siten harjoittajalleen yhä suuremmat vaatimukset. Tavanomainen näyttelijän rutiini tai harrastelijamainen ”eläytyminen” eivät enää tässä työssä riittäneet. Oppiensä ytimestä Ilmari ei kuitenkaan luopunut, vaan vetosi oppilaisiinsa:

Nuoret ihmiset, te jotka tänään aloitatte taipaleenne tuskin aavistaen eteenne nousevien vaikeuksien määrää, muistakaa ettei meidän tehtävämme ole ponnistella voittaaksemme yleisön

476. Muotoilu oli tietenkin viittaus Hamletin sanoihin näyttelijöille, joihin Wilho Ilmari usein vetosi näyttelijäkoulutuksesta puhuessaan.

477. Ilmari 1954.

– ei, meidän tehtävämme on ponnistella voittaaksemme itsemme, niin että koko olemuksemme taipuu ja sulautuu esitettävänämme olevan roolin olemukseen.⁴⁷⁸

Arvelon opetukset Teatterikoulussa 1950-luvulla

Teatterikoulun opettajaksi Wilho Ilmari pyysi Ritva Arvelon syksyllä 1949 ja tämä oli ensimmäinen koulun oppilaasta sen opettajaksi kehittynyt.⁴⁷⁹ Arvelo alkoi nopeasti nähdä yhä selvemmin, että Ilmarin opit eivät kata koko teatteri-ilmaisun tärkeää skaalaa, vaan paljon merkittävää on tehty ja voidaan tehdä myös muista lähtökohdista. Kun hän alkoi tuoda tätä esille myös Teatterikoulun opetuksessa, se ei enää mahtunut Sakari Puurusen pirttaan, Ilmarin kylläkin. Arvelon muiston mukaan: ”Ilmari oli paljon avarampi ihmisenä, Puurunen yksioikoisempi, koska hän oli pedanttisempi kuin Ilmari ja teoreettisempi, kuivempi.”⁴⁸⁰

Ilmari näyttää antaneen tukensa molemmille opetuslapsilleen, sekä ortodoksille että kerrettiläiselle. Puurusesta hän havitteli seuraajaansa, mutta toisin kävi. Arvelo oli Suomen teatterikentän kuvioissa 50-luvulla toisenlainen lintu – ja sen hän sai myös kokea. Toisaalta Arvelo ei alistunut minkäänlaiseksi marttyyriksi, hän oli älykäs, kaunis, taitava ja taistelutah- toinen – ja pystyi usein myös näyttöihin, jotka saivat varsin laajalti kiitosta.

”Harjoitustuntien lisääntyessä kolmantena lukuvuotena on uusiksi ohjaajiksi kiinnitetty näyttelijä Ritva Arvelo ja teatterinjohtaja Ture Junttu”, kerrotaan Teatterikoulun toiminnasta 1949. Juuri sitä ennen kerrottiin, että Aino Mattilan eron jäljiltä annettiin koulun improvisaation opetus kokonaisuudessaan yksin käsiin: koulun puheilmaisun opettajalle Sakari Puuruselle.⁴⁸¹

Ritva Arvelo kiinnittyi siis Teatterikoulun tuntiopettajaksi ensimmäisen kolmivuotisen näyttelijäkurssin viimeisenä syksynä. Tämä oli juuri se kurssi, jonka arvioin saaneen ehkä perusteellisimman ilmariaanisen koulutuksen Teatterikoulun historiassa.

Arvelon ensimmäisenä oppiaineena oli siis ohjaus, mikä käytännössä tarkoitti näyttämöharjoituksia, jotka keväisin kurssin valmistuessa tähtäsivät näytteisiin. Hänen tuntimääränsä oli syksyllä 1949 70 ja keväällä 1950 80. Ne kuluivat harjoiteltaessa Federico Garcia Lorcan *Bernarda Alban taloa*, joka esitettiin teatteripäivänäytäntönä. 1940-luvun loppupuolella Lorcan näytelmät olivat vasta tulollaan suomalaiseseen teatteriin.⁴⁸² Siinä olivat mukana kurs-

478. Ilmarin puhe ilmestyi lyhennettynä Teatterissa (14/1954 s. 4) otsikolla *Pitäkää itseänne – ei näyttelijänä – vaan ihmiskuvaajana*. Muotoilua voinee pitää retorisenä distinktiona teatteriteatteriin, jossa näyttelijän tuli olla nimenomaan näyttelijä.

479. Myöhemmin koulun vuosikertomuksissa kiinnitettiin aina erikoista huomiota siihen, että sen omat entiset oppilaat tulivat opettamaan – koulu oli Ilmarin aikoina ylpeä kasvateistaan.

480. Arvelo 21.1.1994. Sekä Ilmarin että Arvelon oppilaana ollut Ritva Laatto muistelee puolestaan: ”Useat asiat olivat yhteisiä Ilmarilla ja Arvelolla, olihan Ritva hänen oppilaansa ja näytellyt paljon hänen ohjauksissaan. Vaikkapa työn ilo. Ja vaatimus rytmin leipomisesta alusta asti jo asemiin. Sitä Ilmarikin korosti ja sanoi vielä että siitä oli pidettävä itsepäisesti kiinni, koska myöhemmin sokeutui. Asian kenties ymmärtää paremmin kun muistaa, että koko harjoitusaika oli silloin 6-8 viikkoa. Siksi asemat annettiin heti lukuharjoitusten jälkeen.” Laatto 11.3.1997.

481. Kertomus 1949 s. 4.

482. Kansallinen oli kantaesittänyt 1946 Eino Kaliman ohjaamana *Veren häät*, jossa Ritva Arvelo näytteli keskeisen morsiamen roolin, ja *Yerman* Ella Erosen ohjaamana 1948, Eronen itse pääroolissa. Ks.

sin kaikki tytöt ja Arvelo sai ohjauksestaan lehdistössä runsaasti kiitosta.⁴⁸³

Lukuvuodet 1951–53 oli Arvelon oppiaineen nimi *pantomiiminen ilmennys* ja sen voi katsoa osaltaan korvanneen Bertha Lindbergin psykologisen elekielen, jonka opetus oli päätynyt Lindbergin lähdön myötä 1946. Tätä täytynee pitää kehityksenä, koska Lindbergin opeissa alkoi jo olla vanhahtavia piirteitä, jotka juonsivat aina Delsartesta asti. Haastattelussa Arvelo naureskeli oman oppiaineensa nimeä, ja epäili oliko se hänen keksimänsä. Varsinaista pantomiimia hän ei opettanut, ei sitä osannutkaan, vaan kaikkea mahdollista fyysistä ilmaisua, jossa tultiin toimeen ilman sanoja tai sanoihin päädyttiin vasta fyysien toiminnan loppuvaiheena:

Mä yritin sommitella semmoisia kohtauksia, joissa ilman repliikkkejä suoritettiin joitain toimintoja ja toisia missä repliikin valinta oli vapaa, vähän improvisaation tyyliin. Improvisaatiotakin opetin heille, oli lupa tai ei. Mutta kyllä mulla oli tuskaa joka kerta kun mä menin tunnille, sen mä muistan. Kun ei tiennyt miten... Niin no, kun en mä osaa itsekkään sitä mikä on oikeata pantomiimia, mutta mull olis ehkä ollut taipumukset siihen, niin mä opettelin semmosta mitä voi kutsua pantomiimiksi, että tehdään asiat selväksi pelkällä elekielellä, eikä repliikeillä.⁴⁸⁴

Vuosien 1951–52 aikana Arvelon opetustuntimäärät olivat häviävän pieniä, kymmenkunta lukukauden kuluessa ja kysymyksessä näyttää olleen vasta jonkinasteinen kokeilu. Keväällä 1953, jolloin toinen 3-vuotinen kurssi antoi näytteet ja valmistui, tilanne muuttui. Pantomiimisen ilmennyksen nimellä hän piti 41 tuntia, joilla harjoiteltiin näytteeksi Bertolt Brechtin *Sääntö ja poikkeus* Arvelon kääntämänä ja ”miimillis-lausunnallis-rytmiseksi sarjaksi sommittelemana”.⁴⁸⁵

Sääntö ja poikkeus oli ensimmäinen Brechtin teksti Teatterikoulun näytteissä ja seuraavaan kuluikin yli kymmenen vuotta.⁴⁸⁶ Arvelon kokeilu sai poikkeuksellisen innostuneen vastaanoton koko lehdistöltä Helsingin Sanomista Työkansan Sanomiin. Menestystä voinee jopa verrata kymmenen vuotta aikaisempaan (1943) ensimmäiseen näytteeseen, jolloin Wilho Ilmari ohjasi Zapolskan *Rouva Dulskan moraal*in (myös Ritva Arvelo näytteli siinä) ja

Koskimies 1972 s. 497–503 ja 538–540.

483. Teatterikoulun lehtileikkeet 1944–53 s. 43–53. Kevään 1950 näyteohjelmisto oli kirjallisesti huomattavan kunnianhimoinen. Garcia Lorcan lisäksi esitettiin Pirandellon *Kuusi henkilöä etsimässä tekijää* (ohj. Wilho Ilmari), Grillparzerin *Meren ja lemmen aallot* (ohj. Ture Junttu), Syngen *Läntisrannan kisapoika* (kekseliäs käännös näytelmästä *The Playboy of the Western World*, ohj. Jalmari Rinne) ja Lagerkvistin *Antakaa ihmisen elää* (ohj. Wilho Ilmari). Lehdistö kiinnitti näytteisiin paljon huomiota.

484. Arvelo 21.1.1994.

485. Tällä kertaa näytteet koostuivat pääosin suurten näytelmien katkelmista eikä kokonaisuus vaikuta niin kirjallisesti kunnianhimoiselta kuin edellisen kurssin näytteissä 1950 (keväällä 1952 oli pidetty myös välinäytteet); Brechtin lisäksi poikkeuksen muodosti Aleksis Kiven pienoisnäytelmä *Leo ja Liina*, ”joka tietävästi vasta nyt sai kantaesityksensä” Jalmari Rinteen ohjaamana. Kertomus 1953 s. 3.

486. ”Elettiin poliittisesti kylmää 1950-lukua, niin että siitä piti kaksi repliikkiä pyyhkiä pois – harjoitin itsesensuuria. Tiesin että näistä nousee meteli, en enää muista mitä ne oli. Ja sitten olin kauheen kauteellinen, kun kymmenen vuotta myöhemmin Långbacka ohjasi saman näytelmän Teatterikoulussa eikä pyyhkinyt mitään pois. Ajat olivat silloin jo muuttuneet niin paljon.” (Paavolainen/ Arvelo 1989 s. 8) Långbackan ohjaus, joka olikin se seuraava Brecht Teatterikoulun näytteissä, osui vuoteen 1965.

ilmariaaninen stanislavskilaisuus lanseerautui menestyksellisesti sekä teatteriväen että lehdistön tietoisuuteen.⁴⁸⁷ Nytkin kirjoitettiin opetusmetodien, erikoisesti liikunnan ja plastiikan opetuksen kehityksestä.

Helsingin Sanomien Toini Havu ilmaisi innostuksensa näin:

Ja paras lopuksi: Ritva Arvelon laatima hieno kokonaisuus 'Sääntö ja poikkeus', joka aivan erikoiseen suuntaan valaisi Teatterikoulun suomaa oppia. Suggestiivinen miimis-rytmillinen, lausunnan, laulun, rummun ja erilaisten helistimien tukema esitys oli tyylipuhdas ja hienostunut, samalla voimakas ja pidättyvä ilmaisuissaan. Veli Palonen itämaisena kauppiasena, erityisesti Helena Salenius oppaana ja Maikki Länsiö kantajana kunnostautuivat siinä, ja välillä tähän yhteiskunnallisen tendenssin – joka sulautui taiteeksi – sävyttämässä sarjassa pyöräytettiin yhtä hyvin lasketuin keinoin järjestetty koominen oikeuskohtaus, jossa tendenssi kärjistyi todella vaikuttavalla tavalla. Maikki Länsiö vastasi myös laulun sävelestä. Tuomareita esittivät nokkelasti Pentti Siimes, Marita Nordberg ja Mirja Karisto.⁴⁸⁸

Myös Vapaan Sanan Maija Savutie kiinnitti huomiota esityksen pedagogisiin ansioihin:

Toisen näytteen ihastuttava sarja 'Sääntö ja poikkeus' oli Ritva Arvelon sommittelema Bertolt Brechtin mukaan ja myös hänen ohjaamansa. Siinä pääsi loistavasti esille teatterikoulun plastillinen koulutus, joka esityksessä oli korkeata luokkaa, mutta myös miimillinen ja lausunnallinen taito sekä musiikillinen rytmikkyys, jotka kaikki katsojalle selvittivät opetuksen keinoja. Ei ihme, että nuoret kokelaat osoittivat yleensä varmempaa ja vivahdusrikkaampaa ilmaisun taitoa kuin mitä näytteissä on aikaisemmin koettu.⁴⁸⁹

Kysymykseen missä vaiheessa uskallat sanoa, että brechtiläisyys alkoi sinun kauttasi välittyä Teatterikoulun oppilaille, Arvelo vastasi:

Kyllä minä luulen, että alusta asti ja vähitellen, koska se oli niin voimakasta silloin tämä stanislavskilaisuus, niin varovasti sitä yritti tunkea sitten läpi. Mähän tein siellä sitten yhden Brechtin ja siinä lähdettiin ulkoapäin sisään niin kauheesti. Oppilaat tiedosti niin vähän vielä, ei ne huomannut yhtään, että tässä muuttu metodi nyt. Ei sinä vuonna, eikä myöhempinäkään tullut oppilaiden taholta juurikaan vastalauseita, että nyt mennään väärään suuntaan. Minä tulkitsin sen sitten niin, että joko ne ei ymmärtänyt missä mennään tai sitten ne olivat samaa mieltä. Siellä tuli semmosia kyllä, mä muistan kun kerrankin yksi miesoppilas seiso näyttämöllä selin, eikä puhunut mitään, niin minä kysyin mitä te siellä teette, silloin teititeltiin oppilaita ja se vastasi: 'Minä eläydyn'. Tällasta mä en tietenkään voinut sietää ollenkaan, sen pitäis kuitenkin jossain näkyä ja tuntua. Mutta tällaset yhteenotot olivat hirveän harvinaisia, mä vähän luulen, ettei ne huomanneet sitä.⁴⁹⁰

Ritva Laatto, joka oli Teatterikoulun ensimmäinen ohjaajaoppilas 1953–56, muistelee, että Ritva Arvelo oli hänen kannaltaan ehkä tärkein opettaja. Ilmarin ja Puurusenkin tarjoamaa

487. Ero oli toki siinä, että Arvelon näytettä ei seurannut vastaava pitkäaikainen metodinen työskentely kuin mitä ilmariamaisuus edusti. Silti Arvelon panos Teatterikoulun fyysisen ilmaisun opetuksen kehittymiseen 50-luvulla ja vielä 60-luvun alkupuolella oli tästä näytteestä lähtien huomattava.

488. HS 2.4.1953.

489. VS 3.4.1953.

490. Arvelo 21.4.1994.

näyttelijäkoulutusta Laatto arvosti, mutta joutui Ilmarin koko ohjaakoulutusta torjuvan asenteen vuoksi etsimään tällä alueella virikkeitä muualta.

Jo syksyllä 1953, jolloin Laatto aloitti koulun, hän pyysi ja pääsi Arvelon assistentiksi Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatteriin. Arvelo ohjasi siellä Kiinan tuomisinaan uuden Ho Tsing-Tshin ja Ting Jinin *Harmaahiuksisen tytön*; musiikin siihen sävelsi niin ikään Kiinan delegaatioon kuulunut Matti Rautio. Esitys oli uusine tyylittelykeinoineen taiteellinen voitto, mutta herätti oikeistolehdistössä myös poliittista vastakarvaa.⁴⁹¹

Ritva Laatto pääsi siis Ilmarin ja Puurusen opetuksen ohella heti käytännössä tekemisiin myös siitä poikkeavan teatteri-ilmaisun kanssa. Teatterikoulun opetuksen ohella onkin syytä muistaa Arvelon linjan vaihtoehtoisuus muutenkin pääkaupungin teatterielämässä 1950-luvulla, mikä liittyi erikoisesti Suomen Työväen Teatteriin, jonka pääohjaajana Arvelo muuttanut vuoden toimi. Koulun oppilaiden kannalta ne saattoivat vahvistaa toistensa vaikutusta, koska:

Arvelo oli sitten se, joka toi kouluun sellaista todellista nuoruuden elämäniloa ja hyväntuulisuutta. Hän oli myös intellektuaalisesti suuntautunut ja auttoi käytännössä ymmärtämään sellaisia termejä kuin realismi ja naturalismi, jotka saattoivat sekoittaa joidenkin näyttelijä-oppilaiden päitä.⁴⁹²

Arvelo käytti tyylittely-sanaa vahvasti ja opetti myös teknisesti hyvin kiinnostavia asioita joten häneltä oppi Laaton mukaan paljon. Tietenkin myös se, että Arvelo oli nuori ja nouseva naisohjaaja, oli Laaton kannalta kannustavaa:

Hän esiintyi myöskin näyttelijänä, mannekiinina ja tanssijana. Hän oli hyvin loistokas, sädehtivä teatterissa siihen aikaan. Oppilaille oli hyvin tärkeätä, että oli näitä esikuvia. Hänen teknisistä neuvoistaan muistan vieläkin sellaisia, joita saattoi soveltaa käytännössä. Kun hän oli liikunnallisesti hyvin lahjakas hän pystyi esimerkiksi näyttämään mitä legato merkitsee. Muistan myös harjoituksia, olen niitä paljon käyttänyt, siis liikunnallisia harjoituksia, joilla hän opetti kannattelemaan asioita. Hän opetti meille muotoja, siis tällaisia kaaria ja välimatkoja, muistamaan asemia sillä lailla, ikäänkuin suhdetta tilaan. Ei hän sitä analysoinut, vaan teki sen näyttämön kannalta, tanssin kannalta, näitten kaarien kokoja. Se oli yksi hyvin kiva puoli ja sitten hän oli kiinnostunut pantomiimista, hän yritti saada meidät innostumaan siitä.

Huomiota herättää myös, että koulutuksen fyysisyys alkoi korostua uudelleen ja uudella tavalla – sitten Hilma Jalkasen aikojen, jolloin lähtökohtana oli vielä Delsarten järjestelmä ja keskustaliikunta – Teatterikoulussa jo tässä vaiheessa. Kysymys ei ollut ainoastaan Arvelosta,

491. ”Vaikka esitys arvioitiinkin poikkeuksetta hyväksi, näytelmä sai vastaansa vastustusta. Teatterin toimintakertomuksessa mainitaan, että yleisömenestys (13 kertaa) jäi taidolliseen ja taiteelliseen tasoon verrattuna pieneksi todennäköisesti poliittis-luonteisen painostuksen vuoksi.” KL otsikoi arvostelunsa *Idästä tuulee* ja *US Vallankumoustuomisia Kiinasta*. Koski 1987 s. 320–321.

492. Laatto 11.3.1997. Laaton muistiinpanoista löytyy Arvelon ohjausoppeja: ”Teatterinomaisuus on tärkeää, katsojan kutsuminen mukaan, kokonaisilmaisu ja tyylittely. [Arvelo]... korostaa ohjatessaan näyttelijän ammattitaidon merkitystä, vauhdikkuutta, kuin laskisi kelkalla mäkeä. Rytmii jo asemiin, ensin metrum, sitten rytmii. On oltava käytännöllinen, jos ideat eivät tule yli, ne täytyy heittää pellolle. Pitää olla ’lustia’, siis hauskaa.”

mutta hän oli kuitenkin tämän ilmaisualan kehittämisen keskiössä; näin ainakin arvelee oppilaan näkökulmasta Ritva Laatto:

Me oltiin hyvin liikunnallisesti orientoitunut kurssi⁴⁹³ ja minäkin olin paljon mukana jumppatunneilla, kun ne oli niin aikaisin aamulla, että niille aina pääsi, vaikka oli teatteri kello 11. Meillä oli kauheasti jumppaa ja Elsa Sara opetti sitä hyvin ja kivasti ja me pidettiin hänestä kovasti ja sitten Arvelo anto sille tällasta, jotenkin hän nivo sen näyttämöilmaisuuksiin hyvin kiinnostavasti.⁴⁹⁴

Tätä Laaton muistikuvaa tukee se, että Arvelo itse muistaa pitäneensä lukuvuoden 1954-55 aikana myös yhteistunteja Elsa Saran kanssa, joilla Sara vastasi perusmuokkauksesta ja säästyksestä ja hän itse liikuntaimprovisaatioista ja ”liikkeen ja sanan yhdistämisestä riidattomaksi rytmilliseksi ilmaisuksi”. ’Lusti’ kuitenkin loppui vararehtori Puurunen toteamukseen, ettei koululla ollut varaa kahteen liikunnanopettajaan.⁴⁹⁵

Laatto jatkaa muisteluaan:

Koulutuksen kokonaisuus oli fyysistä ja juuri Arvelon ansiosta. Koska Ilmari taas, vaikka hän puhu tästä asiasta, niin hänhän oli semmonen, jolla oli pää vedetty hartioiden sisään. Ettei hän voinut sitä ainakaan esimerkillään tehdä, eikä myöskään Puurunen, että kyllä se musta oli Arvelo, joka teki sitä nivomista ja sitten myöskin Ahosen Ritva tavallaan.⁴⁹⁶

Muita nuoria naisia lähikehityksen vyöhykkeellä

Kiinnostavaa onkin, että samoina aikoina, kun Ritva Arvelon vaikutuksesta Teatterikoulun liikunnanopetuksen kokonaisuus alkoi kehittyä, tuli myös puheilmaisun puolelle uusia tuulia vielä Arveloakin nuoremman Ritva Ahosen (myöhemmin Ahonen-Mäkelä s. 1928) myötä. Hän aloitti koulun puheilmaisun ja lausunnan opettajana syksyllä 1954 ja jatkoi siellä suhteellisen suurilla tuntimäärillä 1957 asti, jolloin hänet valittiin Helsingin yliopiston puhetaidon ja puhetekniikan lehtoriksi.⁴⁹⁷ Molempien Ritvojen opetuksessa puhe ja liike alkoivat muodostaa uudella tavalla kokonaisuuksia, joissa fyysinen toiminta muodosti lähtökohdan:

Kun Ahosen Ritva tuli, niin hän rupes heti tekemään meidän kanssa tekstiä, hän ei opettanut äänenmuodostusta ollenkaan, mutta siinä sivussa hän korjas meidän ääniä tietysti ja hän teki

493. Kurssin 1953-56 monipuolisesti lahjakkaaseen tyttökaartiin kuuluivat Tea Ista, Vieno Kekkonen, Outi Pöijärvi, Kaija Siikala ja Ritva Valkama. Heidi Krohn lähti kurssilta kesken filmitöidensä vuoksi. Heistäkin useat toimivat myöhemmin itse Teatterikoulun opettajina: Laaton lisäksi Ista, Siikala ja Valkama.

494. Laatto 11.3.1997

495. Puurunen lähdettyä yhteistyö kuitenkin silloin tällöin toistui ja Arvelo hoiti Saran opetuksen vielä 1960 tämän ollessa äitiyslomalla. Arvelo opetti tuolloin liikuntaa 152 tuntia ja hänen vuotuinen kokonaistuntimääränsä (420) oli suurempi kuin koskaan. Arvelo 21.1.1994 ja Kertomus 1960 s. 8.

496. Laatto 11.3.1997.

497. Siitä lähtien Ahonen teki päätyönsä Helsingin yliopistolla Kaarlo Marjasen kollegana ja seurajana ja vieraili Teatterikoulussa silloin tällöin melko pienillä tuntimäärillä. 1954-57 hänen tuntimääränsä liikkui 300-400 tunnin välillä lukuvuodessa. Ks. Kertomukset 1954-60. Koulun korkeakouluosaston opiskelijoista kuitenkin monet nauttivat säännöllisesti Ahonen-Mäkelän opetusta 1962 lähtien. Siihen palaan.

hyvin kiinnostavia tekstejä. [...] Hän teki meidän kurssin kanssa ensimmäistä kertaa Jotuninsa, joista tuli sitten niin kuuluisia. [...] Myöhemmin niitä on tehty ihan niinkuin Ritva teki ne meidän kanssa, eli otti meidän toimintaan tän Jotunin rytmin, niin että ihan Jotunin rytmissä esimerkiksi pantiin nauhakenkiä jalkaan ja tää on nähtävissä joissakin toisoinnoissa TV-jutuissa, joita nauhoitettiin. Ja siitä tuli tällanen Jotuni-traditio, hän teki näitä Jotuni-kaksinpuheluja ja ne onnistu hirveen hyvin, niistä oli loistavat arvostelut lehdissä ja hän nivo sillä lailla tän rytmin ja toiminnan yhteen, eli juuri tätä liittääkää toiminta ja sanat... Tällälailla nämä molemmat Ritvat oli meille todella tärkeitä opettajia.⁴⁹⁸

Sakari Puurunen lähdön jälkeen nousivat siis Teatterikoulussa uutta linjaa luoviksi opettajiksi melko nuoret naiset (Sara, Arvelo, Ahonen). Tämä vielä korostui, kun Puurunen lähti essään 1955 houkutteli osaltaan omaa työtään jatkamaan Marja Rankkalan (s. 1918), joka tuolloin toimi free-lance taiteilijana, mutta kiinnittyi jo seuraavana vuonna Radioteatterin pitkäaikaiseksi ohjaaja-dramaturgiksi (1956-79). Rankkalan oppiaineiksi tulivat improvi-sointi ja mikrofonitekniikka ja hän opetti niitä säännöllisesti keskimäärin 180 tuntia lukuvuodessa 1955-63 eli Wilho Ilmarin rehtorikauden loppuun saakka.⁴⁹⁹

Marja Rankkalan oma teatterikoulutustausta oli kiinnostava ja poikkeuksellinen. Hän oli osallistunut Eino Salmelaisen noin vuoden kestäneeseen teatterikurssiin Helsingissä välirauhan aikana 1940-41.⁵⁰⁰ Hän tuli myös tuntemaan ilmariaanisen stanislavskilaisuuden opit hyvin 40-luvun ja 50-luvun alun kuluessa: "Silloin niitä toisesta tarvittiin vastustamaan ontoa paatosta ja teennäistä näyttelemistä yleensä."⁵⁰¹

Rankkalalla oli kuitenkin tilaisuus opiskella myös Pariisissa 1947, 1950 ja 1952, jolloin hänen kritiikkinsä Stanislavskin oppien väärinymmärtämistä kohtaan kehittyi paljolti samaan suuntaan kuin Ritva Arvelon:

Mutta useinhan opit käsitetään osin väärin ja syntyy kummajaisia. Arkirealismi tunki tieltään muun ilmaisuuden ja muut tyyli. Eläytyminen sinänsä riitti, ja tulos oli latteaa, muotoa halveksittiin, monologi oli mahdottomuus, koska aina piti kuvitella se 'neljäs seinä'. Näyttelijä saattoi 'eläytyä' niin ettei mitään ilmaisua enää näkynyt ei kuulunut, yleisö unohtettiin, puheen taidot eivät kiinnostaneet.⁵⁰²

Pariisissa kokemukset Comédie-Francaisen esityksistä tai Conservatoire d'Art Dramatiqueen opetuksista eivät olleet suinkaan pelkästään myönteisiä, mutta vuonna 1952 kahden kuukauden opintomatka Pariisissa Ranskan valtion stipendin turvin muodostui ratkaisevaksi:

498. Laatto 17.1.1994. Tuolloin alkanut Jotuni-renessanssi, joka liittyi uusien vahvojen naisnäyttelijöiden ja -ohjaajien esiinnouvuun huipentui Ritva Arvelon ohjaukseen Jotunin *Kultaisesta vasikasta* Intimiteatterissa 1959. Arvelo ohjasi sen filmille seuraavana vuonna ja sai siitä valtion elokuvapalkinnon 1961. Se jäi hänen ainoaksi elokuvaohjauksekseen.

499. Kertomukset 1955-63.

500. Ks. Koski et al. (toim.) 1997 s. 108-114.

501. Rankkala 1991 s. 1.

502. Arvelon tavoin liittyi myös Rankkala Kiilaan sotien jälkeen ja hän toimi STT:n näyttelijänä 1945-51 (siis jo ennen Arvelon ohjaajakautta siellä) eli myös heidän aatteellinen lähtökohtansa oli samansuuntainen. Palmgren 1983-1984 III s. 8 ja 314.

Siltä matkalta sain varsinaiset herätteet: Jean Vilarin teatteri. Se esiintyi Chaillot-palatsissa, jonne mahtui 2800 katsojaa, mutta myös Porte Maillot'n suuressa sirkuksessa. Ohjelmistossa oli Brechtin Matami Peloton, esitettyinä paljaasti, verisesti, suurin mitoin, Le Cid, runollisesti ilman haikailua, Saituri italialaisen farssin tapaan, Vilar itse pääosassa, Kleistin Homburgin prinssi, kaikki yleisölle, tarttuvasti. Onnistuin saamaan Vilarilta pienen haastattelun. Hänen oppinsa: Alas teatterin traditionaalinen arkkitehtuuri! Kreikkalaiset tragediat ja keskiajan mysteerinäytelmät esitettiin amfiteatterissa, ulkoilmassa, toreilla, Elisabethin aikaan majatalon pihalla. Vasta 1700-luvulla tehtiin ilmaisulle esteet: kulissit, rampit, esiriput, orkesteriaukon kuilu. Nyt oli nostettava kunniaan teatterin totuus ja runous, näyttelijän on oltava avoin, on tehtävä 'suuresti', on näyteltävä yleisölle. (alleviiv. MR)⁵⁰³

Rankkala opiskeli uudessa teatterikoulussa, Education par le jeu dramatique'ssa (E.P.J.D.), jonka olivat perustaneet Jean-Louis Barrault ja Hélène Daste, Jacques Copeaun tytär. Päämääränä oli Copeaun ajatus: pois arjesta, pyrkimyksenä kaikkien teatterin elementtien täydellinen harmonia, teatterin totuus on ennen kaikkea ihminen. Näyttelijän tuli olla herkkä, vireä, hallittava itsensä, luotava persoonallisesti, sekä lihasten että psyyken jännitystilat saatava pois. Koulun opetus eteni rentoutumis- ja keskittymisharjoitusten kautta improvisaatioihin, joista Rankkala ammensi jatkossa vaikutteita omaan opetukseensa Teatterikoulussa.⁵⁰⁴

Rankkala muistelee, että opetus oli vapaata, lempeästi johdattavaa, ei pakkoa, ei normeja, ei vaadittu edes hyvää käytöstä. Ketään ei myöskään karsittu kesken kouluajan, vaan pyrittiin siihen, että lahjaton itse vähitellen tajuaa ettei sovi ammattiin ja luopuu. Ranskan kokemuksiensa jälkeen piti myös Rankkala kotimaisena käännekohtana Sääksmäen kesäkursseja 1953, joihin hän osallistui sekä opettajana että opiskelijana, ja niillä Ritva Arvelon lanseeraamaa *teatralisointi*-termiä: "Minun tehtäväni oli kertoa vuoden -52 stipendimatkasta, sekä Pariisin esityksistä että E.P.J.D.-koulusta. Se oli ilo. Ne kokemukset tukivat täysin 'teatralisoinnin' tavoitteita."⁵⁰⁵

Kokeilujen vakiintumista

Vuosi 1956 oli Suomen Teatterikoulun historiassa ensimmäinen, jolloin koko kalenterivuoden ajan oli rinnan kolme vuosiluokkaa toiminnassa. Parin vuoden ikäisistä uusista tiloista huolimatta tilanahtaus oli jo tuntuva. Hyppytunnit olivat yleistyneet ja parannuskeinoksi kaavailtiin oppilaiden omatoimisuuden lisäämistä: "Oma-aloitteinen työskentely onkin eräissä ulkomaiden teatterikouluissa muuten viety huomattavan pitkälle ja hyvällä menestyksellä."⁵⁰⁶

503. Ibid s. 2. Vilar johti Firmin Gémierin 1920 perustamaa Théâtre National Populairea (TNP) 1951-63. Rankkala ei ollut 1950-luvulla ainoa nuori suomalainen naisohjaaja, jolle sen esitykset merkitsivät ratkaisevaa herätettä. TNP vieraili Kansallisessa 1956 ja Elina Lehtikunnas (s. 1927), joka oli Teatterikoulun ohjaajaoppilas 1954-57, toimi tuolloin Vilarin tulkkina ja vakuuttui vahvan *fyysisen ilmaisun ideasta* kaikessa roolityössä (pienissäkin) ja otti sen jatkossa oman työskentelynsä lähtökohdaksi myös Teatterikoulun opettajana vuodesta 1959 lähtien. Lehtikunnas 26.2.1996.

504. Rankkala 1991 on merkittävä dokumentti Teatterikoulun improvisaation opetuksesta Ilmarin kauden loppupuolella; esikuvana olivat siis edelleen ranskalaiset kuten jo Aino Mattilalla koulun aloit- taessa 1943.

505. Rankkala 1991 s. 4.

506. Kertomus 1956 s. 3. Esim. Marja Rankkala oli nähnyt tämän E.P.J.D.-koulussa Pariisissa 1952. Rankkala 1991 s. 3.

Tässä tilanteessa olivat eräät opettajat keskittyneet vain jonkin kurssin opettamiseen ja tällöin tutustuneet siihen paremmin kuin jos olisivat jakaneet tuntinsa kaikille kursseille. Tätä *luokkaopetusmenetelmää* aiottiin kokeilla laajemminkin.⁵⁰⁷ Myös ohjaajakoulutukseen oli alkanut kehittyä tiettyä vakinaisuutta:

Ohjaajakoulutukseen, joka ymmärrettävästi on toistaiseksi ollut varsin kokeiluluonteista, saatiin vuoden aikana jo eräänlaisia suuntaviivoja, kun ohjaaja-oppilaiden asema ohjausapulaisina saatiin vakinaistetuksi ja he lisäksi saivat toisaalta järjestelmällisen tilaisuuden omakohtaiseen työskentelyyn ja toisaalta ohjaajaseminaari tuli säännölliseksi. Vuoden aikana laadittiin ohjausapulaisia varten ohjesääntö, jossa määriteltiin ohjausapulaisten tehtävät ja velvollisuudet. Tämä lähetettiin ohjaajaliiton jäsenille tutustumista ja käytäntöön soveltamista varten.⁵⁰⁸

Koulun kolme ohjaajaoppilasta Ritva Laatto, Elina Lehtikunnas ja Väinö Lahti olivat olleet ympäri vuoden maan johtavien ohjaajien (Wilho Ilmari, Eino Salmelainen, Arvi Kivimaa, Matti Aro, Jack Witikka, Ritva Arvelo) assistentteina eri teattereissa suurissakin produktioissa.⁵⁰⁹

Keväällä 1956 esitettiin Teatterikoulussa jälleen ensimmäiset loppunäytteet kolmeen vuoteen; sen jälkeen ne tulivat jokavuotisiksi. Niiden painavimmaksi anniksi muodostuivat Ritva Arvelon kääntämä ja ohjaama Carlo Goldonin *Juorupiiri*, eri kirjailijoiden näytelmistä Ritva Ahosen kokoama ja ohjaama monologisarja *Jeanne d’Arcin* elämästä ja Elsa Saran sommittelema lyömäsoitinharjoitelma,

jonka tarkoituksena oli osoittaa, kuinka virkeästi rytmillinen korva toimii ja kuinka sen on aseteltava plastillinen linja. Tämä numero saavutti tarkkuudessaan ja iskeytydessään niin valtavan menestyksen, että se oli toistettava kokonaisuudessaan.⁵¹⁰

Ritva Ahosen Jeanne d’Arc-monologien sarjaa (kirjailijoina Maxwell Anderson, Anouilh, Schiller, Shaw ja Peggy) pidettiin hienona ohjelmistoideana viiden lupaavan nuoren naisnäyttelijän valmistuessa (miesnäyttelijöitä valmistui vain yksi, Tauno Kajander). Monologeista muodostui vaikuttava kokonaisuus, vaikka yksilösuoritukset jäivät melko suppeiksi.

Commedia dell’arten taikapiirissä

Näytteiden päänumeroksi muodostui kaikkien arvostelijoiden mielestä jälleen Ritva Arvelon ohjaus. Nyt hänen uusi avauksensa oli *commedia dell’arte* (CdA)-ilmaisu, joka näin tuotiin

507. Teatterikoulutuksen uranuurtajamaissa, jälleen erikoisesti Ranskassa (Pariisi), oli tällä opetustavalla jo pitkät perinteet. Esim. Rankkala 1991 s. 1-2 ja Laatto 17.1.1994.

508. Kertomus 1956 s. 4.

509. Tästä assistenttikäytännöstä kehittyikin suomalaisen teatteriohjaajakoulutuksen merkittävä osa, joka vielä 1960-luvulla muodosti koulutuksen käytännöllisen ytimen; sen toiseksi puoleksi kehittyivät opiskelijoiden omat produktiot erikoisesti YT:ssä, mutta myös muissa pääkaupunkiseudun harrastaja-teattereissa (kuten Kellariteatteri), niin kauan kuin koulutuksella ei ollut omaa näyttämöä.

510. V.P. Maakansa 29.3.1956 vrt. Sole Uexküll HS 30.3.1956. Vastaavan innostuksen kohteeksi nousivat Elsa Saran ohjaamat liikunnalliset-rytmiset suoritukset Teatterikoulun näytteissä usein myöhemmin 1950-luvulla ja 60-luvun alkupuolella.

ensi kertaa Teatterikoulun opetukseen mukaan. Arvelolle se oli käytännössä jossain määrin tuttua viimeistään Sam Besekowin ohjaamasta Gozzin *Vihreästä linnusta* (1952) lähtien.

Arvelo hallitsi myös italian kielen ja niinpä hän löysi ja käänsi itse Goldoninsa ja istui viikkokausia Yliopiston kirjastossa perehtymässä alkukielisistä lähteistä CdA-ilmaisuun.⁵¹¹ Arvelo oli tähän prosessiin tyytyväinen, koska uskoi teksteistä löytäneensä aitoja tulkintoja alkuperäisistä CdA-tyypeistä. Arvelo on pitänyt tätä ohjaustaan eräänä uransa parhaista ja myös lehdistö oli siihen ilmeisen ihastunut.

Uuden Suomen Katri Veltheim muotoili tuntemuksensa näin:

Ilakoiva, commedia dell'arten tapaan esitetty Carlo Goldonin 'Juorupiiri' muodostui runsas-ohjelmaisen päivän sopivaksi ja hilpeäksi päätteeksi. Se irti maasta kohoava, keveä leikkimieli, mikä vallitsi näyttämöllä, tapasi välittömän kosketuskohdan yhtä juhlavalla mielellä olevasta yleisöstä.

Eikä syyttä, sillä näin puhtaana ja varmasti toteutettuna ei meillä tätä esitystyylä ole ennen nähty. Ohjaaja ja samalla näytelmän suomentaja Ritva Arvelo oli tehnyt tyylillisesti ihastuttavan varmaa työtä ja tavannut juuri commedia dell'arten oikean leikkivän, tyylittelevän luonteen. Tässä suhteessa nuorten esittäjien notkea taipuisuus, heidän esiintymisen ilonsa ja vaivattomasti leikkiin yhtyvä ilmaisuuden keveytensä koituivat ohjaajalle erikoiseksi avuksi.⁵¹²

Arvelon kiinnostus CdA-ilmaisua kohtaan liittyi itse asiassa tuolloin nousussa olleeseen tavallaan 'uuteen' (tai moderniin) eurooppalaiseen virtaukseen. Sen alkusysäykset oli antanut ja laajenevan maineen luonut Paolo Grassin (1919–80) ja Giorgio Strehlerin (1921–95) vuonna 1947 perustama Piccolo Teatro della Città di Milano (PT), joka oli ensimmäisen teatro stabile, kiinteä, vakinainen teatteri Italiassa 1900-luvulla.

Se oli aloittanut maailmanvalloituksensa kiertueillaan jo 50-luvun alkupuolella. Samalla sen pääohjaaja Strehler, taustaltaan vasemmistolainen vastarintataistelija, syventyi myös Brechtin näkemyksiin. Hän pyrki eräänlaiseen italialaisen kansanteatteriperinteen ja eepin/dialektisen teatterin synteisiin, johon sulautui myös venäläisiä (Gorki, Tshehov) ja ranskalaisia (Copeau, Jouvet) vaikutteita.⁵¹³

Arvelon Goldoni-ohjaus osui sikäli kreivin aikaan tai yhdenteentoista hetkeen, että jo syksyllä 1956 Piccolo Teatro vieraili Kansallisteatterissa Goldoni-tulkinnalla *Arlecchino, servitore di due padroni* (*Kahden herran palvelija*; toisena esityksenä Pirandellon *Tänä iltana improvvisoimme*), jonka CdA-perinteen keskeisin elvyttäjä Strehler oli ohjannut ja pääosaa esitti 1900-luvun merkittävin *Arlecchino*-tulkitsija Marcello Moretti (1910–61). Esityksen

511. Tärkeimmät teokset olivat 1700-luvulta ja siis niin vanhoja, ettei niitä ei saanut viedä kirjaston tietyn lukutilan ulkopuolelle. Arvelo 20.11.1994.

512. US 30.3.1956. Vastaava innostus esitykseen toistui kaikissa arvosteluissa ja Sole Uexküll ilmaisi ylistyksensä ytimen näin: "Ja sokerina pohjalla 'Juorupiiri', meillä uusi Goldoni-löytö, esittäytyi Ritva Arvelon ohjaamana mitä viehättävimpänä ja eloisasti notkeana tyyliteatterikokonaisuutena, joka oli kekseliäästi ja viisaasti rakennettu juuri nuorten näyttelijöiden edellytyksille, niin kokonaistulkintana kuin hedelmällisessä henkilöohjauksessa." HS 30.3.1956.

513. Ks. Fechner 1963 s. 73–86, Brockett/ Findlay 1973 s. 578 ja passim, Trilse et al. 1977 s. 208, 413 ja 521–522, Banham 1995 s. 1039–1040 ja Brockett 1995 s. 536–537.

ylistämiseen eivät parhaatkkaan suomalaiset teatterikriitikot tahtoneet enää löytää sanoja.⁵¹⁴

On selvää, että tämän kokemuksen jälkeen Arvelon sinänsä kunnianhimoisen ja onnistuneen teatterikoululaisten voimilla tehdyn CdA-tulkinnan vastaanotto olisi ollut varmaan-kin vaatimattomampi. Koko prosessissa liikuttiin kuitenkin vahvasti suomalaisen nuoren teatterin ja uudistumaan pyrkivän teatterikoulutuksen lähikehityksen vyöhykkeellä kolmessakin mielessä:

1) Sole Uexküll totesi Arlecchino-arvionsa alussa: ”Puhtaaksiviljelty ’teatterinomaisuus’ on ollut muuan niistä päämääristä, jotka viime vuosina ovat nousseet esittävän teatterin ilmaisy-pyrkimysten ja muodontavoitteiden joukossa keskeisiksi, ja siihen pyrittäessä on varsin usein etsiytty hakemaan virikkeitä muun muassa juuri vanhan commedia dell’arten tyyli- ja ilmaisu-keinoista, erään niistä perustavista ja aikoinaan eniten vaikutustaan levittäneistä muodoista, joissa eurooppalainen teatteri on ilmaissut itseään.”⁵¹⁵

2) 50- ja 60-lukujen vaihteessa, Jaakko Pakkasvirran johtajakaudella muodostui YT:lle kiinteä vierailusuhde toisen italialaisen CdA-ryhmän, tohtori Giovanni Polin johtaman Teatro ca Foscarin kanssa; se pyrki edustamaan Piccoloakin aidompaa CdA-traditiota ja oli tärkeä Pakkasvirran kauden kokeilujen innoittaja.

3) Giorgio Strehleristä tuli useiden 60-luvulla teatteria opiskelleiden ohjaajien, ehkä erikoi-sesti Kalle Holmbergin tärkeä esikuva; vaikutteet välittyivät sekä käytännön kokemuksina että Fechnerin kirjan *Strehler inszeniert* (1963) kautta; Paolo Grassi puolestaan oli Nancy’n ylioppilasteatterifestivaalien juryn puheenjohtaja vuonna 1967, kun YT voitti siellä Grand Prix’n ja pääsi toisen kerran esiintymään Pariisiin Kansojen Teatteriin.⁵¹⁶

Kun tähän vielä lisätään, että vain kuukauden Milanon Piccolo Teatron vierailun jälkeen Kansallisessa vieraili myös Jean Vilarin Théâtre National Populaire⁵¹⁷, jonka vahvoista vaikutuksista nuoriin naisohjaajiin ja Teatterikoulun opettajiin olen jo kertonut, alkaa myös teatterikoulutuksen näkökulmasta katsoen vaikuttaa siltä, että vuosi 1956 on ensimmäinen harkitsemisen arvoinen ajankohta, kun pohditaan sitä milloin 1960-luku ”todella alkoi”?⁵¹⁸

Yhteenveto

Jo 1950-luvulla ero ’epätydyttäväksi koetun toimintatavan ja sen ristiriitoihin ratkaisun tuo-van, historiallisesti mahdollisen uuden toimintatavan välillä’ teatterikoulutuksessa kasvoi tun-

514. Ks. Uexküll 1984 s. 133–138 ja Savutie 1986 s. 117–118.

515. Uexküll 1984 s. 133–134. Kotimaisen sivistyneistön kiinnostusta asiaan osoitti myös Jaakko Ahokkaan Piccolon vierailun jälkeen ilmestynyt oppinut essee *Commedia dell’arte* (Parnasso 1956 s. 303–308). Se oli sotien jälkeisen ajan Suomessa ensimmäinen todella asiantunteva kirjallinen pu-heenvuoro aiheesta ja sen suhteesta nykykulttuuriin; se perustui osittain Strehlerin haastatteluun.

516. Tämän todistanut dokumentti, Grassin allekirjoittama, joka oli YT:n toimiston seinällä, tuhoutui Vanhan palossa 1978.

517. Ks. ylistävistä aikalaisarvioista esim. Uexküll 1984 (1956) s. 138–143 ja Lounela, Parnasso 1956 s. 330–332.

518. Tätä ongelmaa on moni pohtinut, minäkin muissa yhteyksissä, ks. Kallinen 1997a s. 54–56.

tuvasti. Tällä oli tietenkin juurensa koko yhteiskunnan, kulttuurin ja niitä tulkitsevan puhe-avaruuden muutosprosessissa. 50-luvulla tämän lähikehityksen vyöhykkeen ennakoijat ja tulkit olivat vielä varsin harvassa. Tämän tutkimuksen kannalta keskeiseltä heistä näyttää Ritva Arvelo, jonka toiminnassa kulminoituivat hyvin monet uudet pyrkimykset.

Lyhyt kronologinen yhteenvedo Arvelon tuolloin edustamista ja ennakoimista asioista, joista useimmat olivat ristiriidassa suomalaisessa teatterissa ja teatterikoulutuksessa vallinneen yleisen käytännön kanssa, näyttää tältä:

1) Bertolt Brechtin näkemysten lanseeraaminen Suomessa ensi kertaa siten, että ne ulottivat vaikutuksensa suoraan myös teatterikoulutukseen (1950–55). Keskeinen teorieksti oli *Kleines Organon für das Theater* ja siitä olennaisin kohta 'Galilein katse' eli ajatus uudesta produktiivisesta suhteesta yleisöön. Se ei ollut vain muutoseikka, pelkkää teatralisointia, koska 'Brecht tyylittelee vain vieraannuttaakseen' (Brecht oli vielä elossa⁵¹⁹).

2) "Pantomiimin ilmennys" (1951–53). Käytännössä Arvelo pyrki fyysisten tekojen metodin suuntaiseen työskentelyyn Teatterikoulussa samoina aikoina, kun tieto siitä vasta alkoi levitä NL:n ulkopuolelle (uutena piirteenä tässä oli myös pyrkimys lanseerata pantomiimin opetus suomalaisen teatterikoulutuksen osaksi⁵²⁰); tavoitteen laajennusta merkitsi Teatterikoulun liikunnallisen ilmaisuuden kehittäminen yhteistyössä Elsa Saran kanssa ja puheen yhdistäminen liikkeeseen fyysisen toiminnan pohjalta (1954–60), millä alueella toimi myös Ritva Ahonen.

3) Sam Besekowin teatterinäkemysten levittäminen myös Teatterikoulun oppilaiden keskuuteen ja teatralisointi-keskustelun aloitus ja jatkaminen (1952–56). Koulun näytteinä rajapyykit olivat Brechtin *Sääntö ja poikkeus* (1953) ja *Goldonin Juorupiiri* (1956)

4) Ulkoeurooppalaisen/kiinalaisen teatterin asettaminen teatterin olemuksen oivaltamisen malliksi; rajapyykkeinä *Harmaahiuksinen tyttö* (ohjaus 1953) ja kirjoitukset Kiinan teatterista Teatteri-lehdessä (1954–55).

5) Emansipatorinen esikuva nuorille naisnäyttelijöille ja -ohjaajille. Arvelo ohjasi paljon Teatterikoulun tyttöjä ja otti assistenteikseen naisohjaajaoppilaita; myös Arvelon muu monipuolinen teatterityö vaikutti esikuvan tavoin. Teatterikoulusta 50-luvulla valmistuneista (1956–60) kuudesta ensimmäisestä ohjaajaoppilaasta viisi oli naisia.⁵²¹

519. Haikara kertoo hauskan tarinan kuinka Brecht aikoi kieltää jo ensi-iltansa STT:ssa saaneen *Kaupunkimme hyvän ihmisen* esittämisen, mutta "kaunis rouva" Elvi Sinervo ja Arvelon puhelinsoitto saivat hänet muuttamaan mielensä: "Kohtaamiseen ei vain ollut aikaa, joten Arvelo ei tavannut Brechtä koskaan." Haikara 1992 s. 502–503.

520. Käytännössä tämä alkoi toteutua vasta 60-luvun puolivälissä, laajemmin 1965, jolloin Antti Tar-kiainen tuli Teatterikoulun vakinaiseksi opettajaksi ja koulu kustansi Martti Kainulaisen vihkosen *Pantomiimin alkeita näyttämöliikuntaa varten*, joka oli koulun julkaisuja N:o 3.

521. Ritva Arvelon asemaa 50-luvun nuorena, uudistuvassa teatterissa on kiinnostavaa verrata Kaisa Korhosen asemaan 60-luvun vastaavissa kuvioissa. Molemmat olivat monipuolisia taiteilijoita, jotka tilanne nosti esikuvan asemaan ja molemmilla oli sekä lahjakkuutta että kunnianhimoa tähän tehtävään. Sukupuolisen 'toiseutensa' lisäksi he edustivat vasemmistolaista vaihtoehtoa kahdessa eri tilanteessa, jotka kuitenkin liittyivät ajallisesti toisiinsa ja muodostivat syvemmin ajatellen jatkumon. Aikojen muuttumista kuvannee se, että Korhonen (s. 1941) oli 60-luvulla vielä kymmenen vuotta nuorempi kuin Arvelo (s. 1921) 50-luvulla.

IV

1960-luvun murros Suomen
Teatterikoulussa

1960-luvun suuntaviittoa

Johdannoksi

Tämän tutkimuksen viimeinen kohdevuosikymmen on 1960-luku, tarkemmin vuodet 1959-71. Tarkastelen murrosta, joka tuolloin tapahtui Suomen Teatterikoulun pedagogisissa strategioissa ja niiden konteksteissa. Osa murrosta liittyi henkilöihin: Wilho Ilmari päätti 20-vuotisen kautensa Teatterikoulun rehtorina vuonna 1963. Hän oli tuolloin 75-vuotias teatterineuvos, jota koko suomalainen teatterimaailma arvosti, monien mielestä ”viimeinen todellinen pedagogiauktoriteetti”. Rehtoriutta hän oli hoitanut sivutoimisena, koska oli pääosan aikaa myös Kansallisteatterin ohjaaja ja apulaisjohtaja. Työssään hän oli soveltanut urauurtavalla tavalla Stanislavskin oppeja suomalaiseen näyttelijäkoulutukseen; ja ollut samalla kansan rakastama Kalle-Kustaa Korkki.

Viisi vuotta myöhemmin⁵²², annus mirabilis 1968, rehtoriksi valittiin 29-vuotias Kalle Holmberg (Ilmari aloitti 55-vuotiaana, Paavola 54-vuotiaana), maan johtava nuori ohjaaja, mutta myös kiistelty vasemmistoradikaali, yhteiskunnallisen, osallistuvan teatterin kiihkeä edustaja, ”brechtiläinen”, joka oli julkisesti laulanut kaikkia pyhiä arvoja (Pesäpallosta Marskiin ja Vietnamin sotaan) rienaavia pilkkalauluja.

Miten tämä tapahtui ja mitä siitä seurasi? Näissä kysymyksissä kulminoitui sukupolvihegemonian kriisi sellaisena kuin se esiintyi helsinkiläisessä teatterikoulutuksessa 1960-luvulla. Ilmarin vaihtuminen puolesta vuosikymmenessä Holmbergiksi ei toki ollut ainoa esimerkki sukupolvien murroksesta Teatterikoulussa, mutta sillä oli tiettyä symboliarvoa; aloittihan Holmberg omat opintonsa koulun korkeakouluosastossa vuonna 1962, Ilmarin vielä ollessa koko talon rehtorina.⁵²³ Sukupolvien vaihdoksen ongelma oli kipeä suomalaisessa teatterissa pitkin 60-lukua, se sai monia muotoja ja näyttää siltä, että ne olivat Suomen Teatterikoulussa ja sen korkeakouluosastossa erikoisen kärkeviä. Nyt ne ovat tutkimukseni kohde.

Toinen osa murrosta liittyi instituutioihin: Teatterikoulun yhteydessä aloitti vuonna 1962 toimintansa korkeakouluosasto, joka toimi melko itsenäisesti vuoteen 1971 asti, jolloin siitä muodostettiin koulun ohjaaja- ja dramaturgijoina. Useiden korkeakouluosaston opiskelijoiden, kuten myös monen Teatterikoulun näyttelijäoppilaan käytännön teatterifoorumi oli 60-luvulla Helsingin Ylioppilasteatteri (YT), koska koulutukselta puuttui oma näyttämö vuoteen 1967 asti.

Korkeakouluosaston olemassaolo oli monin tavoin ongelmallista ja ristiriitaista, mutta käytännössä se vakiinnutti ’teatterikorkean’ käsitteen arkikieleen. Sen kasvateista ja heidän yhteistyökumppaneistaan YT:ssä kehittyi lisäksi kärkijoukko, joka on vahvasti vaikut-

522. Nämä viisi vuotta (1963-68) toimi koulun rehtorina teatterinjohtaja, FM Jouko Paavola (1909-72), jonka panokseen palaan.

523. Raffinoitu yksityiskohta oli se, että Holmberg pyrki ensin Teatterikoulun ohjaajalinjalle keväällä 1962, mutta häntä ei valittu, vaan häntä kehoitettiin ylioppilaana pyrkimään syksyllä alkavaan korkeakouluosastoon, minne pääsikin sitä koskaan tosin loppuun suorittamatta. Kuusi vuotta myöhemmin hän oli koko koulun rehtori. Holmberg 20.12.1993.

tanut suomalaiseen teatterielämään 1960-luvun lopulta 2000-luvun alkuun asti. Tämä on koskenut sekä taiteellista että hallinnollista kehitystä, eikä vähiten teatterikoulutusta. Miten se oli mahdollista ja miten se tapahtui?

Tähän liittyivät ammatillisen identiteetin ongelmat. Näyttelijän ammatti oli perinteinen ja sille oli muotoutunut jo Wilho Ilmarin rehtorikaudella tietyt kriteerit, jotka kuitenkin joutuivat käymistilaan, kun uudet haasteet astuivat laajalti kuvaan 60-luvun kuluessa. Niitä tuottivat erikoisesti modernien teatteritalojen, medioiden ja viihdekulttuurin kehitys; sekä orastavien vastakulttuurien esiinnousu. Muille teatteriammattilaisille (ohjaajat, dramaturgit, lavastajat, teatterinjohtajat ja -kriitikot, äänen ja valon tekijät jne.) ei edes perinne, varsinkaan koulutuksessa, ollut vielä luonut selviä toimenkuvia, kun nekin joutuivat uusien vaatimuksien, sekä teoreettisten että käytännöllisten, ristituleen.

Teatterin maailma 1960-luvun alkaessa

1950–60-lukujen vaihteessa suomalainen *teatterin maailma*⁵²⁴ näytti melko vakiintuneelta sodanjälkeisen kehityksen tuloksena. Porvarilliset- ja työväenteatterit olivat pääosin yhdistyneet kaupunginteattereiksi tai muuten yhteisiksi yrityksiksi. Yleisömäärät olivat nousseet tasaisen varmasti ja uusiin kansainvälisiin virtauksiin, joita sotien jälkeen edustivat ns. suuri amerikkalainen draama, eksistentialistien näytelmät, absurdi teatteri, pian myös Brecht ja modernit musikaalit, oli lähdetty vähitellen mukaan – joskin varovaisesti ja silloin tällöin *yleisön* konservatiivisuutta harmitellen.⁵²⁵

Suomalainen teatteri itse oli päässyt jossain määrin kansainvälisen huomion kohteeksi, varsinkin 1959, jolloin Kansainvälisen Teatteri-instituutin (ITI) kongressi järjestettiin Helsingissä. Uusia teatteritaloja oltiin suunnittelemassa tai rakentamassa kaikessa rauhassa – ensimmäisinä uusina ja moderneina suomalaisina ammattiteatterirakennuksina valmistuivat Kansallisteatterin Pieni näyttämö 1954, Kouvolan Teatteri 1960, Turun Kaupunginteatteri ja Lilla Teatern 1962, Kuopion Yhteisteatteri 1963 ja Helsingin Kaupunginteatteri 1967.⁵²⁶

524. Käsite esiintyi alan matrikkeliä nimenä 1950 ja 1965, mutta tässä yhteydessä sillä voi viitata myös Howard S. Beckerin *art world* -käsitteeseen (ks. Becker 1982). Sen taustalla on ns. instituutio-naalinen taideteoria, jonka tärkeimpiä kehittäjiä ovat 1960-luvulta lähtien olleet Arthur C. Danto, George Dickie ja T.J. Diffey. Sen mukaan taideteosten arvo ja taiteelliset ominaisuudet eivät määräydy vain taideteoksista käsin, vaan niissä heijastuvat myös kullekin taidemaailmalle tunnusomaiset konventiot sekä taiteisiin vaikuttavat ulkopuoliset tekijät:

”Laajentaessaan tulkintoja taideteoksessa näkyvistä ominaisuuksista myös niissä piileviin näkymättömiin – sosiaalisiin, kulttuurisiin ja taloudellisiin – tekijöihin institutionaalinen taideteoria tulee lähelle taiteen sosiologisia tulkintoja, joille on ominaista taidemaailman reunaehtojen ja rakenteiden tarkastelu. Sosiologisen tutkimusasetelman mukaisesti taidemaailmaan kuuluvat taiteen tuotanto, tutkijat, välittäjät ja vastaanottajat sekä taiteen koulutuksesta huolehtivat instituutiot.” Repo 1989 s. 23 ja laajemmin s. 32 asti; ks. myös Sepänmaa 1991 s. 142–156.

525. Ks. esim. Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliiton vuosikertomukset 1959–64 ja Teatteri-lehti samoilta ajoilta.

526. Ks. Koho 1991 s. 13–18; tämä väitöskirja on hyvä johdanto 1960-luvun viralliseen teatteri-arkkitehtuuriajatteluun, myös opposition näkemykset tulevat siinä jossain määrin esille.

Näyttelijäkoulutuksella oli vakiintuneet uomansa – vuonna 1959 Suomen Teatterikoulu sivuutti 15 ikävuotensa ja vuoden loppuun mennessä sieltä oli valmistunut 114 oppilasta – ja muiden ammattiryhmien koulutusta koetettiin kehittää. Ylipäätään tämän taidemaailman (art world) eri sukupolvet sekä vanhat ja uudet instituutiot näyttivät asettuneen sovinnolliseen marssijärjestykseen.

Kuvaavana luonnehdintana ajakohdan kotimaisesta teatterista, ainakin sen johtotasolta katsottuna, voi pitää Vernerin Veistäjän (joka toimi 1940–60-luvuilla alan tärkeimpien organisaatioiden johtotehtävissä ja toimitti alan matrikkelit) muotoilua vuodelta 1961 esityksessään Suomen teatterielämän yleiset kehitysvaiheet:

Se ei tosin riennä taiteellisten kokeilujen ja uudistusten eturintamassa eikä aina tyydytä alan herkkusuita saavutuksillaan, mutta se on levollisessa kulussaan ja maltillisessa uusien virtausta tarkkailussaan ja valikoinnissaan turvallisen ja tukevan kotoisen makuinen, kansanomaisen nimen aiheellisesti ansaitseva. Tiettyä rajoittuneisuutta tämä luonnollisesti merkitsee, mutta oikeat rajansa teatterin onkin tunnettava ja säilytettävä, jos pitää tehtävänään palvella koko kansaa, niin kuin suomalainen teatteri pitää.⁵²⁷

Tältä ainakin näyttää, kun selaa alan ainoaa lehteä maassamme, erilaisia vuosikatsauksia ja teatterijärjestöjen ja -laitosten vuosikertomuksia 50–60-lukujen vaihteessa. Jos tuota idylliä koettaisi kuvailla esimerkiksi Howard S. Beckerin tai Pierre Bourdieun dynaamisista, erilaisista taidemaailmoista ja kentistä, niiden kiistoista ja kamppailuista, symbolisesta pääomasta ja sen hankkimisen keinoista, taiteen kenttien ortodokseista ja niiden kerettiläisistä etc. kertovin termein, voisivat tulokset vielä jäädä lahoiksi. Tilanne muuttui hyvinkin pian radikaalisti.⁵²⁸

Tämän tutkimuksen 1960-lukujakson peruspulma, tuhannen taalan kysymys, on selvittää, miten tästä idyllistä päädyttiin muutamassa vuodessa tilanteeseen, jossa nuori teatterioiskelijapolvi ja yleensäkin nuoret teatteriammatilaiset olivat laajalti avoimessa kapinassa omaa koulutustaan, alan ammattikuvien perusfilosofiaa ja koko virallista suomalaista teatterikenttää vastaan. Tilanteessa, joka sai paljon kokeneen Eino Salmelaisenkin kysymyään vuonna 1970 kokonaisen kirjan verran *Jatkuuko teatteri?*⁵²⁹

1960-luku oli kokonaisuudessaan vuosikymmen, jolloin Suomi lopullisesti astui moder-

527. Veistäjä 1961 s. 37.

528. Beckerin 1982 lisäksi Bourdieu 1993 ja 1996. Nämä tutkimukset ja niiden terminologia, joka on kehittynyt pääosin 1980–90-luvuilla, olisivat kiinnostavia soveltaa suomalaiseen teatterielämään samoin kuin sen koulutukseen viimeistään 1960-luvun puolivälistä lähtien. Ne muodostavat kuitenkin oman paradigmansa, mikä valitettavasti ei mahdu tämän tutkimuksen puitteisiin mainintaa laajemmin. Ne olisivat olleet potentiaali näkökulma tutkimusaineistooni toiminnan teorian sijasta, mutta tällä kertaa valitsin näin.

529. Ks. Salmelainen 1970, jossa esimerkit liittyvät usein tamperelaiseen teatterikoulutukseen. Helsingin horisontista on asiaa alustavasti pohtinut väitöskirjansa eräänä sivujuonteena Paavolainen 1992. Hän toteaa, että jo 1968 paikkeilla oli teatterikoulutustilanne Helsingissä kärjistynyt ja ”kumouksellisessa tilassa” ja ”kautta koko vuosikymmenen vaihteen alan koulutus eli käymistilaa ja siihen kohdistui voimakkaita poliittisia intohimoja.” Paavolainen 1992 s. 226. Miten tähän oli tultu? Siinä pulma.

nin länsi-eurooppalaisen politiikan maailmaan ja samalla maailmanpolitiikkaan. Se ilmeni aluksi yleisenä yhteiskunnallisena kiinnostuksena ja päätyi kiihkeään poliittiseen kuohuntaan, joka tempasi myös suomalaisen teatterikoulutuksen pyörteisiinsä. Se merkitsi myös modernin poliittisen teatterin tuloa Suomeen. 60-luvun poliittista kehitystä samoin kuin tuoloin käytyjä kulttuurisotia on kuitenkin käsitelty niin monissa muistelmissa ja tutkimuksissa, että tässä rajoitun vain muutamaan näkökulmaan, joilla oli välitön yhteytensä teatterikoulutukseen.⁵³⁰

Lähden liikkeelle Helsingin Ylioppilasteatterin osuudesta tapahtumien kulkuun. Se näyttää olleen noin vuodesta 1959 lähtien jopa tärkein uusien impulssien antaja helsinkiläiselle teatterikoulutukselle noin vuoteen 1967 asti. Samalla se oli alan opiskelijoiden oma päänäyttämö, jolla uran ensi kannukset hankittiin.

Ylioppilasteatteri ja teatterikoulutus

Johdannoksi

Tutkimukseni tässä jaksossa tuon esille ne Helsingin Ylioppilasteatterin (YT) toiminnan puolet, joilla oli vuosina 1959–67 välitön vaikutuksensa helsinkiläiseen teatterikoulutukseen. YT:n kehityksessä näyttää tämä ajanjakso, joka kattaa Jaakko Pakkasvirran (59–62), Jyri Schreckin (62–64), Kalle Holmbergin (64–65) ja Kaisa Korhosen (65–67) johtajakaudet, muodostavan poikkeuksellisen vaiheen, jolloin moni asia mikä siellä tapahtui heijastui tavalla taikka toisella teatterikoulutukseen tai oli käytännössä osa sitä.

Perussy tähän oli se, että Teatterikoululta ja sen korkeakouluosastolta (1962 lähtien) puuttui oma opetusnäyttämö. Käytännössä juuri YT alkoi tyydyttää tätä alan opiskelijoiden tarvetta yhä säännöllisemmin. YT:n yhteys teatterikoulutukseen ilmeni myös sen johtajien toiminnan kautta. Jaakko Pakkasvirta ei ollut itse saanut teatterikoulutusta, mutta oli ansioitunut näkyvästi akateemisten kulttuurikilpailujen esittävissä lajeissa 50-luvun jälkipuolella. Hänen kaudellaan seurasi varttuneempikin helsinkiläinen teatteriväki YT:n kokeellisia esityksiä tiiviisti. Kun YT Pakkasvirran johdolla alkoi vuoden 1960 kuluessa tehdä ehdotuksia korkeakoulutasoisen teatterikoulutuksen kehittämiseksi Helsingin yliopiston (HY) yhteydessä, tulivat helsinkiläisten teattereiden johtajat heti tukemaan niitä.⁵³¹

Jyri Schreck (1927–82) oli ollut Teatterikoulun näyttelijäoppilas 1950–52, mutta valmis-

530. 1960-lukua, sen genesistä ja erikoisesti runouden, laululyriikan ja Pentti Saarikosken osuutta tapahtumien kulussa sekä viimein poliittisen laululiikkeen syntyä 1960–70-lukujen vaihtuessa olen käsitellyt usein muissa yhteyksissä. Tässä se ei enää ole tarpeen, vaikka ne liittyivät myös teatterikoulutuksen, erikoisesti musiikki-ilmaisun kehittymiseen. Ks. Kallinen 1997a s. 52–77, 110–121 ja aihepiiriä koskevasta kirjallisuudesta s. 147–175. Laululiikkeen tutkimuksessa uraauurtaneen työn teki Ilpo Saunio ja osin Philip Donner (ks. lähteet). Sen uusinta suuntausta edustaa Rantanen 1999.

531. Erikoisen läheiset suhteet Pakkasvirralla näyttää olleen tässä vaiheessa Kansallisteatterin apulaisjohtajaan (1957 lähtien) Jack Witikkaan, joka aloitti Teatterikoulun johtokunnan puheenjohtajana 1960 ja vieraili ohjaajana YT:ssa samana vuonna.

tui samalla filosofian maisteriksi ”antautuakseen kirjalliselle alalle”.⁵³² Hän ohjasi YT:ssa Pakkasvirran kaudella menestyksekkäästi pari kertaa ja kun hänet valittiin tämän seuraajaksi siellä, hän tuli Teatterikoulun korkeakouluosaston kollegion jäseneksi YT:n ensimmäisenä edustajana. Hänet valittiin myös kollegion sihteeriksi, mitä tointa hän hoiti niin kauan kuin oli YT:n johtaja. Näyttääkin siltä, että korkeakouluosaston ja YT:n suhteet olivat ongelmista huolimatta toimivia juuri Schreckin aikana 1962–64, jolloin useat osaston oppilaat tekivät ensimmäisiä ohjauksiaan YT:in.

Kalle Holmberg (synt. 1939) oli korkeakouluosaston oppilaana 1962–65. Hän oli siis osaston oppilas saman aikaan kun oli YT:n johtaja. Tällainen tilanne ei voinut olla herättämättä ristiriitoja; varsinkin kun Holmbergilla oli osaston muiden oppilaiden tavoin varsin kriittinen näkemys koulutuksen tilasta. Holmberg valittiin YT:n taiteelliseksi johtajaksi huhtikuussa 1964 kokouksessa, jossa nuori teatteriopiskelijapolvi otti muutenkin YT:n haltuunsa ja loi sille enstistä demokraattisemman hallintomallin.⁵³³ Tuolloin Kaisa Korhonen teki Holmbergista Ylioppilaslehteen haastattelun, jossa tämä totesi:

Näen Ylioppilasteatterin tällä hetkellä erittäin tärkeänä teatterikoulutuslaitoksena. Suomalaisen teatterikoulutushan toimii täysin konventionellilla tasolla: se on kerran lyöty lukkoon ja on nyt fiktio. Uusia ärsykeitä voidaan käsitellä, mutta ei sellaisella tasolla että ne muuttaisivat itse ajattelutapaa – niitä ei siis itse asiassa oteta vastaan. Teatterilaboratoriota ei Suomessa ole ja vain YT on korvannut tätä puutetta toimimalla laboratoriateatterina. Koska vastaavia areenoita ei toistaiseksi ole tulossakaan, on tämän periaatteen jatkaminen välttämätöntä.⁵³⁴

Kaisa Korhonen (synt. 1941) oli myös 1960-luvun teatteriopiskelija: hän opiskeli Taideteollisen oppilaitoksen lavastuslinjalla 1961–65, pyrki Teatterikoulun korkeakouluosaston ensimmäiselle kurssille 1962, ei päässyt, mutta koulutti itsestään ohjaajan YT:ssa lähimpinä työtovereinaan useat osastolaiset. Sen jälkeen kun YT:n demokraattinen hallintomalli oli kehittynyt keväällä 1964, oli sen johto käytännössä kollektiivin käsissä ja taiteellinen johtaja oli korkeintaan *primus inter pares*.⁵³⁵ Tätä periaatetta ovat Holmberg, Korhonen ja muutkin YT:n johtajat 1960-luvulla korostaneet. Teatteri ei ollut Korhosen teatteri, vaan *Lapualaisoopperan* sukupolven teatteri – eikä tämä sukupolvi ollut suinkaan kaikin osin yhtenäinen, vaan YT:ssa käytiin myös linjataistelua. Holmbergin ohella Korhonen oli niitä 1960-luvun teatteriopiskelijoita, jotka ehtivät samalla vuosikymmenellä myös teatteripedagogiksi.

532. Kertomus 1952 s. 5. Hän toimi kustannusvirkailijana ja dramaturgina ja julkaisi ennen YT-kautaan runokokoelmat *Lumi* (1959) ja *Päiviä, sateita* (1962). Ks. Rantala/Turtia (toim.) 1990 s. 689.

533. Jaakko Pakkasvirta valittiin hallituksen puheenjohtajaksi. Tämä hallintomalli oli samankaltainen kuin 60–70-lukujen taitteesta lähtien syntyneillä ns. demokraattisilla ammattiteattereilla (vapaat teatteriryhmät/ liikkuvat ammattiteatterit) tuli olemaan ja monet niiden perustajista olivatkin toimineet YT:ssa.

534. *YT – laboratoriateatteri ja teatterilaboratoria*. YOL 9.4.1964.

535. Hallintomalli ei syntynyt tyhjästä, vaan pyrkimyksiä jäsenistön ja varsinkin sen nuorien edustajien vaikutusmahdollisuuksien lisäämiseen oli esiintynyt Pakkasvirran kaudesta lähtien; nyt osa vanhempia jäseniä katsoi tulleen syrjityksi ja varsinkin korkeakouluosastolaisten katsottiin kaapanneen liikaa valtaa. Ks. Kallinen (vast. toim.) 1976 s. 48 (Kai Lappalaisen lausunto).

Kun Eija-Elina Bergholm (synt. 1943), joka oli ollut Teatterikoulun korkeakouluosaston ensimmäisen kurssin oppilas 1962–65, valittiin Korhosen jälkeen YT:n johtajaksi keväällä 1967, ei tiedetty, että Teatterikoulu saakin oman, toimivan opetusnäyttämön Vallilasta saman vuoden syksystä lähtien. Kun ratkaisu kesällä syntyi niin tapahtuman pidempiä seuraamuksia tuskin kukaan vielä tajusi. Näytäntökausi 1967–68, jolloin Bergholm johti YT:a olikin selvästi ylimenovuosi: siellä toimivat vielä monet Teatterikoulun ja sen korkeakouluosaston oppilaat ja Vallilan Tikapuuteatterin käytäntö oli vasta järjestymässä. Tämän tutkimuksen kannalta on kuitenkin perusteltua, että kiinnitän päähuomioni syksystä 1967 lähtien Vallilaan ja jätän Vanhalla toimineen YT:n syrjemmälle.

Vaikka YT:n kehitystä teatteriopiskelijoiden näyttämönä 1959–67 täytyy pitää varsin orgaanisena ja sisäisistä linjakiistoistaan huolimatta suhteellisen yhtenäisenä ja samalla moniäänisenä prosessina, niin voi sen karkeasti jakaa myös kahtia. Pakkasvirran ja Schreckin kaudet 1959–64 olivat vielä korostuneesti kokeellisen teatterin ja esteettisen emansipaation kautta, eräänlaista viattomuuden aikaa, vaikka avautuminen yhteiskuntaan oli jo käynnistynyt. Juuri tällä kaudella YT:n ja teatterikoulutuksen yhteydet olivat kaikkein kiinteimmät.

Holmbergin ja Korhosen kaudet 1964–67 merkitsivät tietoista astumista yhteiskunnallisen vaikuttamisen piiriin, taiteen ja politiikan rajan murtumista tuolloin ainutlaatuisella tavalla suomalaisen teatterin kentässä. Alkoi osallistumisen aika. Samalla YT toimi entistä itsenäisemmin, se teki selvän 'hajuraon' ajankohdan koulutukseen, mihin siellä toimivien teatteriopiskelijoiden asenne oli kriittinen. Tunnetuimmat tekijät olivat opintonsa juuri päättäneitä nuoria ammattilaisia. YT:a ei mielletty opetusteatteriksi, vaan erikoiseksi avantgardeyksiköksi koko suomalaisen kulttuurin kentässä. Siksi tämä vaihe kuvataan tässä tutkimuksessa suppeasti.

a) Viattomuuden aika 1959–64

Studio tulee

Jo Jaakko Pakkasvirran kausi, joka jatkui kevästä 1959 kevääseen 1962 merkitsi YT:lle läpimurtoa kokeellisen näyttämön asemaan, jossa töitä tehtiin usein teatteriammatteihin tähdäten.⁵³⁶ Teatterin sihteerinä, joka vastasi sen hallinnosta, toimi tämän ajan Kai Savola, joka oli arvokas tuki Pakkasvirran pyrkimyksille.⁵³⁷ Helsingin Yliopiston Ylioppilaskunnan (HYY) perinteisiä hallintokäytäntöjä vastaan käydyn painostuksen tuloksena YT sai syyskauden 1959 alkaessa käyttöönsä Vanhan Ylioppilastalon toisesta kerroksesta studiotilan, jossa oli tuolloin modernit varusteet. YT:n johto oli saanut tehdä töitä hartiavoimin tämän tavoitteen eteen. Siihen asti YT:n olemassaolo oli ollut "semmoista toisten nurkissa pyörimistä".⁵³⁸

536. Esim. Pekka Lounela: *Ammattiamatööriys*, Parnasso 3/1959 ja Matti Paavilainen: *Ajatuksen siivet*, YOL 17.2.1961.

537. Esim. Kai Lappalainen, YT:n aktiivinen jäsen 1946–65, muisteli: "Suurin muutos YT:n toiminnassa tapahtui 50–60-lukujen vaihteessa. Uskon että Pakkasvirta on ollut YT:n voimakkain ja merkittävin henkilö. Ilman Kai Savolan työpanosta ei kyllä hänkään olisi tullut toimeen; juuri tämä parivaljakko sai taistelluksi YT:lle nykyisen studion 50-luvun lopulla." Kallinen (vast. toim.) 1976 s. 47–48.

Alunperin oli Kaivotalon piirustuksia laadittaessa siihen suunniteltu myös 200 katsojan teatterihuoneistoa, mutta asia oli rauennut. Kesällä 1959 valmistettiin HYY:n kustannuksella tuolloin hyvin modernina pidetty teatteristudio Vanhan Ylioppilastalon toiseen kerrokseen. Se oli kooltaan 88 neliometriä, suorakaiteen muotoinen ja kätevästi muunneltava tila, joka oli varustettu kiinteällä valaistus- ja ääniverkostolla. Käytössä oli myös huoneiston pitkän seinän yläosaan sijoitettu valo- ja äänikoppi, josta avautui ikkuna studioon, kymmenen valonheittäjää, liikuteltava katto-orsisto, korokkeet ja tuolit, joita kombinoimalla voitiin saada aikaan hyvin erilaisia esitystiloja ja -tilanteita. Studion yhteyteen oli järjestetty käyttöoikeus keittiöön, lämpiö sekä harjoitus- ja maskeeraushuone, joihin oli kovaäänisyhteydet.

Studion avajaisten lehdistötilaisuudessa syyskuussa 1959 piti Pakkasvirta studiota ainutlaatuisena koko maassa ja se herätti yleistä ihastusta myös toimittajissa ja sitä verrattiin tv-studioihin. Kommenttien innostuneen sävyn ymmärtää, kun ottaa huomioon, että säännöllistä tv-toimintaa oli maassa ollut vain pari vuotta ja ensimmäinen moderni teatterirakennus maassamme, Kansallisteatterin Pieni näyttämö, joka oli valmistunut muutamia vuosia aikaisemmin (1954), oli tehty perinteisten mallien mukaan 'tirkistysluukku'-teatteriksi.

Studion mukanaan tuoma muutos koettiin voimakkaana YT:n omassa piirissä. Syksyn 1959 ensimmäisten esitysten käsiohjelmissa selostettiin sen merkitystä innostuneeseen sävyyn:

Ylioppilasteatteri on iloinen saadessaan nyt yli '30-vuotisen sodan' jälkeen esittäytyä uusissa, varta vasten teatteritoimintaa varten suunnitelluissa suojissa. [...] Koko olemassaolonsa aikana Ylioppilasteatterilla on nyt ensi kertaa mahdollisuus toimia luonteensa mukaisesti intiiminä kokeilunäyttämönä, akateemisenä draamallisena studiona. [...] Sen on tulevaisuudessa pystyttävä toimimaan yliopistoon aikanaan varmasti perustettavan teatteritieteen laitoksen kokeilunäyttämönä.⁵³⁹

Tässä innostuksessaan YT ei ollut yksin, vaan lehdistössäkin pidettiin studion saamista askelena kohti korkeakoulutasoista teatteri-instituuttia, jossa käytännön teatterityö ja sen tieteellinen tutkiminen kohtaisivat toisensa:

Och detta rum i andra våningen av Gamla Studenthuset är kanske början till ett teaterinstitut. [...] Behovet och nytan av ett akademiskt teaterinstitut har många gånger betonats. Ett institut som oberoende av ekonomiska hänsyn kan verka som försöksbana för unga skådespelare, regissörer, författare, musiker, och för nya former av teater. Ett institut som kan åta sig att studera teatern ur estetiska, psykologiska och sociologiska aspekter.⁵⁴⁰

538. Pakkasvirta 15.5.1995. Hänen mukaansa YT joutui turvautumaan jopa kiristykseen HYY:tä kohtaan asian toteutumiseksi: YT:n eräät jäsenet olivat päässeet selville Kaivotalon rakentamisen (1952-56, osin 1959 asti) yhteydessä esiintyneistä taloudellisista epäselvyyksistä, jotka oli painettu villasella ja YT uhkasi vuotaa ne, jos se ei saa studiotaan: "...se osottautukin niin hyväks vivuks et se tuli kyllä välittömästi sit se studio." Kaivotalon rakentamisesta ks. Kolbe 1993 s. 450-452; siinä pyörivät todella isot rahat.

539. Käsiohjelma, YT:n arkiston jälkeenjääneet paperit.

540. Hbl syyskuu 1959 [ep.], YT:n arkiston jälkeenjääneet paperit. Vaikka studion valmistumista voidaan pitää tärkeänä impulssina Teatterikoulun korkeakouluosaston synnylle 1962, olivat nämä odotukset yliimitoitettuja ja palaan niiden toteuttamisen vaikeuksiin, kun käsittelen osaston syntyä ja toimintaa.

YT:ssa studio loikin ulkoiset edellytykset teatterityön syventämiselle. Harjoitusmenetelmiä alettiin kehittää kokeilevaan ja tutkivaan suuntaan. YT:sta muodostui avantgardenäyttämö, joka kiinnosti myös muiden taiteenalojen kokeilumielisiä.⁵⁴¹ Tästä eteenpäin, vuoteen 1967 asti, YT oli vähintään puoliammatillinen teatteri, jota pitivät fooruminaan monet Helsingissä alaa opiskelevat. Useiden työ siellä alkoi olla ympärivuotista ja kokopäiväistä, ajoittain jopa ympärivuorokautista, mikä luonnollisesti verotti heidän muita opintojaan.⁵⁴²

Pakkasvirran paradoksit

Jaakko Pakkasvirrasta tulikin helsinkiläisen nuoren teatterin kantaisä, jonka merkitystä teatteri-ilmaisun uudistusten aloittajana 60-luvulle tultaessa ei ehkä ole täysin tajuttu tai ainakaan muistettu, koska hän siirtyi pian filmin pariin. Tämä mahdollisuus ohitti hänen skaalassaan jopa Kansallisteatterin, johon häntä oli houkuteltu. Hänen henkilökohtainen vaikutuksensa kuitenkin jatkui YT:ssa hallituksen puheenjohtajana (1964–66) aina *Lapualais-oopperaan* asti.

Pakkasvirran ilmaisulliset innovaatiot liikkuvat väljästi näyttelijöiden psykofyysisestä vapauttamisesta⁵⁴³ ja modernin lyriikan antamista impulsseista aina piscatorilaisen agitpropin aavisteluun ja kvanttifysiikasta saatuihin visioihin saakka. Kokoavia käsitteitä näyttäsivät olevan poikkitaiteellisuus, tieteen suunnalta saadut impulssit⁵⁴⁴ ja *totaalinen teatteri*, jota hän oli tuomassa Jack Witikan kanssa myös helsinkiläisen teatterikoulutuksen yhteyteen sen studiotointa suunniteltaessa. Tätä totaalista ilmaisua hän selvitti näyttelijäntyön osalta Tampereen Draamastudion neuvottelupäivillä loppuvuodesta 1960 näin:

Näyttelijän on käytettävä olemukseensa kätkeytyvät ilmaisumahdollisuudet totaalisesti, hänen on oltava akrobaatti sekä hengessään että ruumiissaan. Näyttämöllä oleminen ei ole arkiolemista. Luonnollisuus ei ole taiteellinen päämäärä. Ihmisjäsenistä on otettava irti kaikki mahdollinen. Ääni ei saa rajoittua sanan julkituomiseen, vaan kurkkutorven äänentuottamismahdollisuudet on tutkittava loppuun saakka.⁵⁴⁵

541. Prosessilla oli yhtymäkohtia vastaavaan poikkitaiteelliseen kehitykseen Ruotsissa, jota Ringby on kuvannut tutkimuksessaan *Avantgardeteater och modernitet*, Pistolteatern och det svenska teaterlivet från 1950-tal till 60-tal (1995).

542. ”Ylioppilasteatterin studio oli paja. Siellä oli ahjo ajatuksille ja alasin takoa. Jos omasit moukarin tai muun vasaran, niin siitä vaan. Vanhan ylioppilastalon aulasta lähti portaat oikealle ylös. Ylhäällä muutama riipeä askel suoraan ja ovi auki: siinä oli aikansa paras studiotila”, muistelee teatteriin 1962 liittynyt Kalle Holmberg 1999 s. 123.

543. Pakkasvirran oma termi oli ”vapautuminen patologis-yhteiskunnallisista estoista”. Elanto 30.4.1960. Hänen töissään ja lausunnoissaan risteytyivät tuolloin usein kiehtovalla tavalla halu provosoida ja erottautua ammattiohjaajien usein harmaasta joukosta ja orastava vasemmistolaisuus, joka ei vielä mitenkään liittynyt puoluepolitiikkaan.

544. Taiteen uusia virtauksia käsittelevässä luentosarjassa Vanhalla keväällä 1963 Pakkasvirta puhui teatterista ja esitti Brechtin ’tieteellisen aikakauden teatterin’ tärkeimpänä uudistajana – yllätyksenä monelle kuulijalle. Ks. Kallinen (vast. toim.) 1976 s. 61 ja luennosta, joka oli aikansa happeningeja ja Vanhan sali tupaten täynnä ks. Holmberg 1999 s. 122.

545. Teatteri 18/1960 s. 3. Ote Pakkasvirran puheesta, joka julkaistiin kokonaisuudessaan ESS:ssa 16.10.1960.

Ohjaajan tehtävä oli Pakkasvirran mukaan auttaa näyttelijää olemaan näyttelijä. Teatteritaiteilija eli kuitenkin vähintään yhtä suuren kiireen ja ahdistuksen uhrina kuin muutkin ihmiset. Hänen oli nopeassa tahdissa luotava suuri työ toisensa jälkeen, esimerkiksi kymmenen roolia vuodessa, ilman elämän luonolliseen rytmiin kuuluvia lepotaukoja. Eikä sekään riittänyt: yhteiskunnallisen pätemisen tarve oli tarttunut myös näyttelijöihin. Se merkitsi tietyn palkkatason saavuttamista sillä ei ole elintasoa ilman rahaa. Näyttelijäkin halusi kuulua auton ja jääkaapin todellisuuteen. Se pakotti ansiotöihin teatterin ulkopuolella, filmissä, radiossa, televisiossa. Lisää suuria rooleja, yhä vähemmän lepoa. Tuloksena oli nykyaikaisen porvarin vitsaus: ennenkuulumaton henkinen latteus ja väsähtäneisyys.

Sama koski teatteriohjaajaa. Hänen oli saadakseen esitykset jonkinmoiseksi pakko tavaltaan näytellä roolit mielessään valmiiksi syöttääkseen ne kuohkeiksi purtuina näyttelijöille. Alkoi olla yhä tavallisempaa, että ohjaajalta vaadittiin heti harjoitusten alkaessa yksityiskohdista ja lopullista tehtävänmäärittelyä näyttelijälle, muuten ei esitys valmistunut kyllin nopeasti. Kuinka kauan ohjaaja tällaista jaksoi oli helposti kuviteltavissa, kun hänen oli vielä hypättävä kiireesti tyylistä toiseen. Tilanne oli Pakkasvirran mielestä kehittynyt siihen pisteeseen, että toimenpiteisiin oli ryhdyttävä heti. Yleisö ei tule teatteriin ikävystyäkseen katsoamalla itsensä kaltaisen porvarin kuritonta oleskelua kurkistuslaatikossa. Se menee ennen pitkää pois. Eikä valtion tukea voida juuri lisätä.⁵⁴⁶

Nuori Pakkasvirta, joka itse oli tehnyt vain pari kolme ohjausta ammattiteatteriin, näki siis varsin terävästi myös teatterimaailmassa kehittyneet taloudelliset tosiasiat, jotka olivat ajamassa koko ammatialaa ahdinkoon, kun vanha ensi-iltoja liukuihinautyyli alkoi yhdistyä kohoaviin laatuvaatimuksiin ja, ainakin Helsingissä, näyttelijöiden ja ohjaajien uusiin työtehtäviin uusien medioiden parissa. Pitkin 1950-lukua jatkunut yleisömäärien kasvu oli pysähtynyt, mistä syytettiin televisiota, mutta myös *suomalainen elokuva eli vuotta nolla* kuten Jörn Donner asian vuonna 1961 muotoili, kun vanhan mallin kotimainen elokuvatuotanto romahti kansainvälisen kilpailun vapautuessa.

Vuonna 1962 alkoi ammattinäyttelijöiden lakko, kun Näyttelijäliiton jäsenet kieltäytyivät esiintymästä uusissa suomalaisissa elokuvissa. Se kesti vuoteen 1965 asti. Kiista koski lähinnä vanhojen suomalaisten elokuvien televisioesityksistä saatavia korvauksia.⁵⁴⁷ Se oli ensimmäinen merkittävä oire teatterialan uusissa oloissa kehittyvästä amatillisesta tietoisuudesta, mikä kuvasi näyttämötaiteilijoiden yleistä palkkatyöläistymistä, käsityöläisen tradition muuttumista palkkatyön ja tavaramarkkinoiden ehtoja noudattavaksi.

Vuonna 1960 Pakkasvirta ei olisi kuitenkaan ollut nuori Jaakko Pakkasvirta mikäli hän ei olisi esittänyt vakavaa asiaansa myös arvoituksellisen paradoksin muodossa, joka lähenei pikemmin lyriikkaa kuin ay-poliittista argumentaatiota:

⁵⁴⁶ Teatteri 18/1960 s. 3.

⁵⁴⁷ Ks. Toiviainen 1975 s. 11–13. Osittain juuri tämän lakon vaikutuksesta alkoi se uuden suomalaisen elokuvan aalto, jossa paljolti käytettiin näyttelijöinä harrastajia tai näyttelijäoppilaita, jotka eivät vielä olleet ammattiliiton jäseniä (ohjaajina Risto Jarva, Mikko Niskanen, Eino Ruutsalo, Aito Mäkinen, Esko Elstelä). Juuri tähän elokuva-aaltoon myös Pakkasvirta tempautui näyttelijänä ja ohjaajana mukaan.

Kun näyttelijäseurueen vankkurit ajavat kaupunkiin, tapahtuu merkillisiä asioita. Pystytetään näyttämö, taustana kangas, jolle on maalattu kysyvä katse. Näyttelijä alkaa suorittaa narrin-hyppy-jään yhä korkeammalle ja korkeammalle. Lopulta hän jää leijumaan ilmaan. Se on runo. Merkitsisikö vielä jotakin, jos hän putoaa tyhjänä maahan, ja yleisö kokee oinastanssin hänen kutistuneen nahkansa ympärillä. Loppuunkäytetty narri.⁵⁴⁸

Teatterin tilaa tarkastellessaan näki Pakkasvirta tuolloin kaksi mahdollisuutta. Ensimmäinen kulki tavoitteiden keskittämisen ja toiminnan supistamisen kautta kohti eliitin teatteria, "...joka puhtaana taiteen tutkimisella ruokkisi muita laitoksia, kuten filmiä ja televisiota, joille voitaisiin jättää teatterin nykyisin ehkä liioiteltu yhteiskunnallisen julistuksen suorittaminen ja muut eettiset velvollisuudet." Toinen tie voisi olla yritys säilyttää teatterin tuolloinen valtiollisen kulttuurilaitoksen luonne, jolloin käytännön teatterielämä ehkä pysyisi määrätietoisena kulttuuripolitiikan avulla entisellään, toisin sanoen ei tapahtuisi taloudellista romahdusta.

Henkinen romahdus estettäisiin kulttuuripolitiikalla, jonka avulla luotaisiin teatterin koulutus- ja kasvatustoimintaa, mikä edellyttäisi korkeakouluasteisen teatteriopiskelun aloittamista yliopistollisten kokeilunäyttämöiden avulla. Näitä korkeakouluja pitäisi pitkällisen laiminlyönnin aiheuttaman aukon vuoksi olla kaksi, tuolloisen Yhteiskunnallisen Korkeakoulun Draamastudion lisäksi toinen Helsingin yliopiston suojissa, painotti Pakkasvirta. Painotus liittyi tuolloin virinneeseen keskusteluun korkeimman teatteriopetuksen sijaintipaikasta, jossa YT alkoi olla aktiivinen syksystä 1959 lähtien saatuaan uuden studiosa. Asia oli mitä ajankohdaisiin Pakkasvirran puhuessa loppuvuodesta 1960 Draamastudion neuvottelupäivillä.

YT ja Suomen Teatterikoulun korkeakouluosaston synty

Modernin studiotilan saaminen johti YT:n kuuluisaan aloitteeseen Helsingin yliopiston (HY) konsistorille joulukuussa 1960: "Ylioppilasteatterin toiminta tulisi vakiinnuttaa ja keskittää suomalla sille yliopistollisen kokeilunäyttämön asema, niin että teatterin koko työ tapahtuisi Yliopiston kiinteässä suojeluksessa."⁵⁴⁹ Tämä olisi merkinnyt YT:n kehittymistä eräänlaiseksi yliopiston teatterilaitokseksi ja toisaalta sen puitteita olisi pitänyt jossain määrin väljentää "niin että siellä annettavaan opetukseen voisi osallistua myös sellainen taiteellisesti lahjakas henkilö, joka ehkä ei voisi kirjoittautua Yliopiston varsinaiseksi opiskelijaksi."⁵⁵⁰

Tämän aloitteen lähtökohtana on yleensä pidetty YT:n suojissa käytyä neuvottelukokousta 9.10.1960, mihin tuli myös yliopistomiehiä mukaan ja missä suunniteltiin pysyvän studio-teatterin perustamista ja samalla esitettiin ajatus, että ylimmän teatteriopetuksen suunnittelussa olisi pyrittävä yhteistoimintaan HY:n kanssa.⁵⁵¹

548. Teatteri 18/1960 s. 3.

549. YT:n esitys HY:n konsistorille 12.12.1960, allekirjoittajina Heikki Packalén (YT:n hallituksen pj.) ja Jaakko Pakkasvirta (YT:n toiminnanjohtaja) s. 2. Siinä olivat liitteinä HYY:n, Teatterikoulun ja Kansallisteatterin johdon puoltolauseet. YT:n arkiston jälkeensääneet paperit.

550. Ibid s. 3-4. Ajatuksen ottaa mukaan myös lahjakkaita taiteilijoita, jotka eivät ole ylioppilaita YT oli saanut kontakteissaan venetsialaisen ylioppilasteatterin Teatro Ca' Foscarin kanssa. Pakkasvirta 15.5.1995. 60-luvun alkaessa Teatterikoulun näyttelijäoppilaiden enemmistö ei ollut ylioppilaita. Tilanne muuttui vuosikymmenen kuluessa, erikoisesti suurten ikäluokkien myötä.

551. Ketonen 1961 s. 230.

Kuitenkin asiaan liittyen oli jo keväällä 1960 tapahtunut tärkeitä. Tarkoitin Teatterikoulun ja YT:n johtokuntien yhteistä, 3 200 000 (vanhan) markan anomusta, joka oli suunnattu opetusministeriölle. Tavoitteena oli perustaa teatteristudio käytännöllisen teatterityön koe- ja tutkimuslaitokseksi. Se olisi harjoittanut teatterin jatkokoulutusta vuoden alussa Tampereella aloittaneen Draamastudion tapaan.⁵⁵² Sen allekirjoittajia olivat Teatterikoulun johtokunnan puheenjohtaja Jack Witikka ja YT:n johtaja Jaakko Pakkasvirta.

Koska tämä tapahtui keväällä 1960, jolloin Draamastudion käytännön toiminta oli vasta lähtemässä liikkeelle, voinee päätellä, että impulssina oli paitsi YT:n uusi studio niin myös YKK:n ajankohtainen esikuva, jopa pelko siitä, että teatterin jatkokoulutusmahdollisuudet siirtyisivät pysyvästi Tampereelle. Tähän viittaa anomuksen luonnoksen muotoilu: "Teatterialan jatkokoulutus kuuluisi luonnostaan Helsingin Yliopiston läheisyyteen, jolloin olisi kaikki edellytykset saavuttaa ei ainoastaan käytännöllisessä työssä vaan myös teoreettisessa tutkimuksessa korkein mahdollinen pedagoginen taso."⁵⁵³ Sama korostui itse anomuksen lauseessa: "Tärkeintä kuitenkin teatteristudiolle on, että sen sijaintipaikka on Helsinki, missä toimivat alallaan maan ainoat taide- ja musiikkikorkeakoulut."

Vaikka tämä anomus ei tuottanut tulosta oli sen liite, luonnos teatteristudion ohjelmaksi varsin kiinnostava teatterikoulutusajattelun kehittymisen kannalta.⁵⁵⁴ Erikaisen ajankohdaiselta näytti näkemys totaalista ilmaisusta ja sen kautta tietty poikkitaiteellisuus:

Nykyhetken teatterille on ominaista totaalisen ilmaisun kehittäminen. Juuri teatteristudiossa voitaisiin syventyä tämänkaltaisiin asioihin, katsoa niitä puhtaasti taiteelliselta kannalta, kysyä mitä tällainen totaalinen teatteri merkitsee. Tutkimus- ja kokeilutyön tulokset olisivat sitten koko teatterielämämme käytettävissä ja muodostuisivat sen taiteellisen toiminnan hyväksi. Kun tällaisessa tutkimuslaitoksessa kirjailijat, näyttelijät, ohjaajat, teatteriarkkitehdit, -lavastajat, muusikot ja elokuvantekijät kohtaisivat toisensa, silloin syntyisi totaalista taidetta.

Studion alustavaksi tilaratkaisuksi ehdotettiin YT:n uusia tiloja ja todettiin, että YT jo oli eräänlainen teatteristudio pienissä puitteissa. Sen piirissä tunnettiin kiinnostusta teatterin kokeilu- ja koulutustyötä kohtaan ja siellä toimi yhtä hyvin opiskelijoita Yliopistolta kuin Teatterikoulusta, Taideteollisesta oppilaitoksesta, Taideakatemiasta, Sibelius-Akatemiasta ja Teknillisestä Korkeakoulusta.

Tämä Pakkasvirran ja Witikan luonnos on perusteltua asettaa jopa lähtökohdaksi sille laajalle kirjelmien, mietintöjen, neuvottelujen ja keskustelujen sarjalle, joka viimein johti Teatterikoulun korkeakouluosaston toiminnan aloittamiseen syksyllä 1962. Sen kulminaatiovaiheen perusteellisin kirjaanvienti oli professori Oiva Ketosen laaja kirjoitus *Teatterikorkeakoulu* Valvojassa 6/1961, jolloin prosessi alkoi olla jo ratkaisuvaiheessa.⁵⁵⁵

552. Anomus opetusministeriölle 9.5.1960. Summa oli suurehko. Vuoden 1958 tilaston mukaan käytettiin valtion varoja teatterialan peruskoulutukseen (Teatterikoulu) 5 000 000 mk ja täydennyskoulutukseen (yksityisstinpendeinä) 3 500 000 mk. YT:n arkiston jälkeenhäänneet paperit.

553. Luonnos, YT:n arkiston jälkeenhäänneet paperit.

554. Teatteristudio. Käytännöllisen teatterityön koe- ja tutkimuslaitos. YT:n arkiston jälkeenhäänneet paperit. Tekstin laatijat lienevät samat kuin anomuksen allekirjoittajat: Witikka ja Pakkasvirta.

555. Myös teatteriväen piirissä oli keskustelua asiasta käyty pitkin vuotta. Esim. Teatteri-lehden 10/

Näissä kahdessa tekstissä oli olennainen ero. Ketonen kirjasi akateemisella perusteellis- uudella kaikkien eri yliopistollisten instanssien suorittamat asian käsittelyvaiheet, äänestykset, eriavät mielipiteet, painotuserot ja vivahdukset ja koetti sovittaa niitä keskenään, mikä ilkin hänen tehtävänsä HY:n konsistorin asettaman toimikunnan puheenjohtajana.⁵⁵⁶ Ketonen itse kannatti teatterin jatkokoulutuksen (käytännössä *teatteritutkinnon*) ottamista HY:n huomaa, mutta hänellä oli vaikutusvaltaisia vastustajia, jotka epäilivät asian valmiutta ja ajankohtaisuutta historiallis-kielitieteellisen osaston kannalta.⁵⁵⁷

Pakkasvirran ja Witikan varhaisessa visiossa sen sijaan ideana oli, että YT:n kaltainen lajjakkaiden nuorten muodostama, kokeellinen ja poikkitaiteellinen opiskelija- ja taiteilijayhteisö, joka on kiinnostunut tutkimuksellisesta toiminnasta ja suomalaisen teatteri-ilmaisun uudistamisesta saataisiin opetusministeriön taloudellisen ja HY:n opillisen tuen ja turvan piiriin. Taustalla oli se, että YT:n kokeiluista kiinnostuneet yliopistopiirit olivat alkaneet ottaa yhteyksiä ja tarjota yhteistyötä. Ilmeisesti prosessin kuluessa ainoa taho, joka koetti pitää tästä visiosta kiinni loppuun asti oli YT Pakkasvirran johdolla. Siksi ei ihmettele hänen muisteloaan:

Oiva Ketonen veti sit semmista neuvotteluryhmää, jossa niinkun keskusteltiin et millä tavalla se [YT] liitetään ja miten se organisoidaan, niin sehän oli aivan pukki, siis eihän se ymmärtäny siitä asiasta mitään, et mistä on kysymys miten niinkun taiteellista ilmaisu voi yleensä opiskella ja millä ehdoilla, se oli niin autoritääriä ja sitten Kivimaa oli täysin Ketosen niinkun palveluksessa vaan ja siinä neuvoteltiin aika pitkään ja sitkeästi et miten se järjestetään, mut ei YT halunnu luopua itsenäisyydestään eikä se ois ollut edes mahdollista, koska se oli todella voimakas se harrastajakunta ja valta kuului heille, missään tapauksessa ei ois tehty kauppvoja et ois tehty kompromissi, sit loppujen lopukshan mä sanoin Ketoselle et valitettavasti täytyy sanoa et sä et ymmärrä tästä asiasta niinkun mitään, että sä varmaan [oot] hyvin koulutettu omalla alallasi mut et sä tästä taiteentekemisestä sä et todella ymmärrä, et miks tämmönen valtataistelu. Ja Kivimaa siitä suuttui, että ei professorille saa noin puhua.⁵⁵⁸

Ja kuitenkin Ketonen oli niitä yliopiston vaikuttajia, jotka pyrkivät pisimmälle ymmärtämään myös teatteriväen tavoitteita. Hänen kantansa, jonka mukaan historiallis-kielitieteelliseen

1961 etusivulta alkoi laajahko katsaus *Näyttelijäin ja ohjaajien koulutus*. Siinä oli mukana sekä asian tausta että tuon hetken uudet pyrkimykset. Siinä jopa varoitettiin väärän kilpailutilanteen syntymisestä (Helsinki-Tampere), mikäli tarpeellista koordinaatiota ei suoriteta. Kirjoittajaa ei mainittu.

556. Hän aloitti TKKM 1951:een sisältyneestä valtion teatteriakatemiaan tähtäävästä ehdotuksesta, jonka keskeisin muotoilija oli ollut Kivimaa ja YT:n aloitteen rinnalla hän viittasi Vaasan kesäyliopiston teatteriseminaariin 1961, "joka professori Arvi Kivimaan aloitteesta laajennettiin korkeakoulutusoista teatteriovetusta kokeilevaksi seminaariksi." Ketonen 1961 s. 230. Sen ohjelma olikin kunnianhimoisen ja opettajat arvostettuja, mm. USA-lainen prof. Robert E. Gard. Ks. Teatteri 6-7/1961 s. 5.

557. Esim. prof. Matti Kuusi, joka ratkaisevassa osaston kokouksessa muotoili vastaehdotuksen Ketosen ajamalle linjalle. Kuusen perustelut, joiden mukaan teatterikoulutus ei vielä soveltunut HY:n piiriin, olivat loogisia osaston tilanteen kannalta. Hänellä ei ollut ajankohtaispaineita YKK:n DS:n toiminnasta eikä muutenkaan teatterikentän tarpeista, eikä ehkä amerikkalaistenkaan taholta.

558. Pakkasvirta 15.5.1995. Tätä vuodatusta ei tarvinne ottaa kovin sanatarkasti, koska kielenkäyttö ja asioiden käsittelytapa ovat niin radikaalisti muuttuneet sitten 60-luvun alun, mutta muisteluoretiikana se välittyi vakuuttavasti.

osastoon olisi perustettu erityinen teatteritutkinto, mihin olisi liittynyt käytännön opiskelu seminaariluontoisena YT:n studiossa, jäi osaston ratkaisevassa kokouksessa (19.5.1961) vähemmistöön äänin 16–13, mikä oli myös Teatterikoulun johdolle pettymys.⁵⁵⁹ Koulun vuosikertomuksessa 1961 lainattiin pitkään Ketosen erittelyitä syistä, jotka tähän tappioon johtivat.⁵⁶⁰

Harmittavasta takaiskusta huolimatta YT ei luovuttanut. Se kääntyi uudestaan Aleksis Kiven päivänä 10.10.1961 HY:n konsistorin puoleen ja tiedusteli yliopiston mahdollisuuksia liitteenä olleiden sääntöjen mukaiseen studiot toimintaan, joka tähtäsi korkeakoulutasoisen teatteriovetuksen aloittamiseen Helsingissä. Studiot toiminnan säännöt olivat rationalisoitu versio Pakkasvirran ja Witikan alkuperäisestä visiosta keväältä 1960. Studion tarkoituksena olisi edistää Suomen näyttämötaidetta. Päämääränsä saavuttamiseksi studio:

- 1) antaa käytännöllistä ja teoreettista opetusta teatteriohjaajaksi, dramaturgeiksi ja teatterikriitikoksi aikoville,
- 2) antaa jatkokoulutusta teatteriohjaajille, dramaturgeille ja näyttelijöille sekä muille teatterialan toimihenkilöille,
- 3) antaa näytelmäkirjailijoille käytännöllistä ja teoreettista opetusta sekä
- 4) suorittaa ja tukee kokeilu- ja tutkimustyötä.⁵⁶¹

Tässä määriteltiin lyhyesti tulevan korkeakouluosaston opetusohjelma, jopa ennakoitiin Teatterikorkeakoulun tehtäväkenttiä. Konsistori asetti taas toimikunnan (Oiva Ketonen, Kaarlo Marjanen, Erik Tawaststjerna, Aarne Rekola), joka otti myönteisen kannan YT:n ehdotukseen. Saatiin aikaan studiot toimikunta, johon konsistori nimesi edustajakseen Ketosen, Pakkasvirrasta tuli sen sihteeri ja muita jäseniä olivat helsinkiläiset teatterinjohtajat Arvi Kivimaa, Sakari Puurunen ja Carl Öhman, Teatterikoulun edustajana Witikka, Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliiton edustajana Verner Veistjä ja YT:n toisena edustajana sen johtokunnan puheenjohtaja Heikki Packalén.

Studiot toimikunta piti kaksi kokousta ja kävi siinä välissä visiitillä opetusministeriössä. Ensimmäisessä kokouksessa 27.10.1961 näyttää ilmapiiiri olleen optimistinen ja eteenpäin-suuntautuva, erilaisia vaihtoehtoja aloittaa korkeakoulutasoinen studiot toiminta Helsingissä pohdittiin; sekä HY että YT olivat vielä vahvasti kuvassa mukana. Toisessa kokouksessa 21.12. jouduttiin kuitenkin toteamaan:

559. Ja laajemminkin teatteriväelle, jonka puolesta kannatuksensa tälle ehdotukselle olivat kirjelmällä ilmaisseet Kivimaa, Witikka, Matti Aro, Wilho Ilmari, Sakari Puurunen ja Pakkasvirta.

560. Perimmäiseksi syyksi Ketonen epäili tiettyä vanhoillisuutta, halua puolustaa osaston toiminnan 'puhdasta tieteellisyyttä', toisaalta epäilytti tutkinto, johon kuului runsaasti harjoittelua teatterissa ja osittain pelkkä formalismi, koska kaikkien osastossa toimivien tutkintojen pitäisi olla 'filosofian tai humanististen tieteiden oppiarvoihin johtavia', mihin vastustavassa lausunnossa viitattiin. Ei myöskään ajankohta näyttänyt sopivalta 'kauaskantoisiin pysyväisjärjestelyihin'. Ks. Kertomus 1961 s. 4–5 ja Ketonen 1961 passim. Käytännössä osaston nihkeyden saneli ehkä resurssipula, arvelee Ritva Laatto, joka oli siellä 50-luvulla opiskellut ja seurasi näitäkin tapahtumia (17.1.1994).

561. Luonnos YT:n studion ohjesäännöksi. YT:n arkiston jälkeenhääneet paperit. Se on ilmeisesti Pakkasvirran ja YT:n sihteerin Kai Savolan käsialaa. He olivat lähetteen allekirjoittajia.

Keskusteltiin, mille pohjalle studio olisi rakennettava Historiallis-kielitieteellisen osaston 8. p. joulukuuta tekemän päätöksen jälkeen olla perustamatta Yliopistoon mitään erityistä teatteritutkintoa. Todettiin, että studion näin ollen pitäisi saada itsenäisen korkeakoulun luonne. Kokous ilmaisi kantanaan, että Suomen Teatterikoulu olisi sopivin organisaatio pitämään yllä studiota ja hoitamaan sen suhteita valtiovaltaan. Laitosta voitaisiin nimittää Suomen Teatterikoulun Korkeakouluosastoksi.

Näin osaston syntyssanat oli lausuttu.

Yhteenvetona perustamisprosessista voisi todeta, että uusi visionääri sen taustalla oli nuori Jaakko Pakkasvirta, joka sihteerinä myös kirjasi pöytäkirjaan ensimmäistä kertaa osaston nimen. Toisaalta ilman Oiva Ketosen uupumatonta pyrkimystä säilyttää vireillä olleen korkeakoulutasoisen teatterikoulutuksen suhteet HY:ön ei tähän tilanteeseen olisi päästy.⁵⁶² Ja kolmanneksi antoivat helsinkiläisten teattereiden johtajat, erikoisesti Kansallisen Kivimaa ja Witikka, avoimen tukensa näille pyrkimyksille.

Näin oli Helsingissä päästy parin vuoden viiveellä samaan pisteeseen kuin Tampereella korkeakoulutasoisen teatterikoulutuksen suhteen. Ero ei ollut iso mutta huomionarvoinen: Tampereella Draamastudio syntyi YKK:n sylissä ja rehtorin myötävaikutuksella, HY:n historiallis-kielitieteellinen osasto torjui kosiskelijan, antoi sille rukkaset pariin kertaan ja tuloksena oli laiha kompromissi.

Sen merkittävien seuraus oli kuitenkin se, että YT säilyi teatteriopiskelijoiden ja muidenkin taideopiskelijoiden itsenäisenä foorumina, mikä teki siellä 60-luvulla tapahtuneen kehityksen mahdolliseksi. Se aiheutti kuitenkin samalla HY:n historiallis-kielitieteellisen osaston, Teatterikoulun ja YT:n välille pysyvän kitkan, mikä voimistui mitä pidemmälle 60-lukua edettiin.

Tapaus Gard

Kun professori Oiva Ketosen vetämä, HY:n konsistorin nimeämä toimikunta keväällä 1961 pohti korkeakoulutasoisen teatteriopetuksen liittämistä yliopiston ohjelmaan, löysi se asiaa puoltavia kansainvälisiä esimerkkejä. Toimikunta totesi, että teatteriopetusta annetaan monissa yliopistoissa eri puolilla maailmaa. Ensimmäinen esimerkkimaa oli Saksa, mutta parhaat esimerkit löytyivät USA:sta:

Lukuisissa Yhdysvaltojen yliopistoissa on erityinen draamaosasto ja 1950-luvun puolivälissä yliopistoissa ja collegeissa toimi kaikkiaan 1800 teatteriryhmää, jotka valmistivat vuoden aikana esityskuntoon noin 6 000 näytelmää. Yhdysvaltojen yliopistojen teatterimaailmasta ovat nousseet maan huomattavimmat teatterimiehet ja näytelmäkirjailijat, mm. Eugene O'Neill, Arthur Miller ja Tennessee Williams.⁵⁶³

562. Jukka Sipilä 20.7.1997 muisteli, että tuolloin arveltiin Ketosen sitkeyden taustalla olleen osaltaan hänen mahdollinen pyrkimyksensä HY:n rehtoriksi, mikä ei kuitenkaan toteutunut.

563. Ketonen et al. 1961 s. 3 vrt. Ketonen 1961 s. 231. Kuvausta voi pitää kaunisteltuna, jopa propagandistisena, eikä kukaan mainituista kirjailijoista, O'Neill, Miller ja Williams, koskaan sopeutuneet amerikkalaisen akateemisen maailman konventoihin, eivät valmistuneet mistään yliopistoista, vaan pikemmin keskittyivät kuvaamaan paikallisen keski- ja yläluokan henkistä ja moraalista umpikuja.

Esimerkki oli kuvaava ja niveltyi hyvin 1950-kuluessa, varsinkin sen loppupuolella, kehittyneeseen Amerikka-aaltoon suomalaisessa teatterielämässä. Tämä koski myös teatterikoulutusta.⁵⁶⁴ Johtavaksi yhdysvaltalaiseksi teatterikonsultiksi Suomessa nousi Robert E. Gard, Wisconsinin yliopiston draamaprofessori.

Vaikka en ole innostunut erilaisista salaliittoteorioista, ja vakoilu teatterikoulutuksen taustekijänä lienee melko etäinen asia, niin silti mielestäni on Jukka Rislakki selvittänyt tapahtumien kehitystä kirjassaan *Erittäin salainen*, Vakoilu Suomessa kiinnostavasti:

Amerikkalaisen kulttuurin rynnäkövuonna 1962 amerikkalaiset ja suomalaiset teatterimiehet sekä Ford-säätiö suunnittelivat selvää ideologista vaikuttamista Suomen teatterielämään ja -ohjelmistoon.

Amerikkalainen professori Robert Gard oli Suomessa vakituinen vieras ja opettaja 1950-luvun lopulta lähtien useana vuonna. Hän oli ristiretkellä modernismin puolesta realismia vastaan ja suunnitteli suomalaisten näytelmäkirjailijoiden kouluttamista amerikkalaisen mallin mukaan Suomessa ja USA:ssa.⁵⁶⁵ Gard raportoi: 'Vain elämällä suomalaisten kanssa voi ymmärtää sen päivittäisen paineen, jonka alla he elävät. Heidän jatkuvaa vastarintaansa tulee rohkaista kaikin tavoin.' Kun teatterikorkeakoulu aloitti toimintansa 1962, hän sanoi yhden unelmansa toteutuneen.

Fordin säätiö teki 'merkittävän aluevaltauksen' 1958: se ulotti toimintansa luovan taiteen alueelle. Gard yritti saada säätiön tukemaan koulutusta Suomessa ja esitti seuraavan perustelun: 'Näin vahvistettaisiin suomalaisten mahdollisuutta torjua idästä tuleva ja hetkeksikään hellittämätön vaikutus.' Fordin apua ei tarvittu enempään eikä vähempään kuin 'Suomen itsenäisyyden' säilyttämiseen.

Gard kääntyi 1962 Oiva Ketosen ja Arvi Kivimaan puoleen ja pyysi heitäkin muotoilemaan Ford-säätiölle toimitettavaa kirjelmää. Mukaan otettiin myös eräs USIA:n⁵⁶⁶ johtaja, koska USIA:kin kiinnosti teatteria, 'Suomen tärkein kulttuuri-instituutio'. Hoputtaessaan Ketosta ja Kivimaata Gard korosti, että hanke on 'Fordille hyvin tärkeä'. Gard sai 1961 Suomen näyttämötaiteen kultaisen ansiomerkin.⁵⁶⁷

Vaikka Rislakki (1982) ehkä kärjisti ja teki ainakin yhden, teatteriin liittyvän asiavirheen⁵⁶⁸, niin lienee ilmeistä, että nuori Jaakko Pakkasvirta ei ollut ainoa uusi visionääri Suomen Teat-

564. Näytäntökaudella 1956-57 oli amerikkalaisilla näytelmillä lähes yhtä monta esityskertaa kuin muilla ulkomaalaisilla yhteensä (888/912) ja puolet siitä mitä suomalaisilla (1618); Teatteri-lehti otsikoi 19-20/1957: *Amerikkalainen "invaasio" Suomen teatteriin jatkuu*. Samana vuonna sai Teatterikoulu ensimmäisen amerikkalaisen opettajansa F. Cowles Stricklandin, joka oli Fullbright-stipendiaatti – hänelle ei tarvinnut maksaa palkkaa. Hän jatkoi opetustaan myös vuosina 1958-59. Teatterikoulun vuosikertomuksessa 1957 esitettiin kiitokset "Jack Witikalle, joka on pannut alulle tämän hedelmälliseksi kehittyneen kulttuurivaihdon Amerikan ja Suomen teatterilaitoksien välillä." (s. 5). Witikka oli itse ollut opintomatalla USA:ssa aiemmin 50-luvulla pariin kertaan. TM 1965 s. 410.

565. Tästä on säilynyt kirjallinen dokumentti *Nykyhetken suomalaisen näytelmäkirjallisuuden tilasta*, laatinut Robert E. Gard ja avustanut Liisa Heinonen [moniste 1960]. Siihen palaan.

566. "USIA/USIS/USICA – USA:n kansainvälinen tiedotustoimisto*." Rislakki 1982 s. 486. "Tähdellä merkityt yhteisöt, järjestöt ja yhtiöt ovat sellaisia, joilla on todettu olleen yhteyksiä CIA:han. Ne olivat esimerkiksi CIA:n perustamia, rahoittamia tai hyväkseen käyttämiä." Ibid s. 483.

567. Ibid s. 421-422.

568. Muotoilu "modernismin puolesta realismia vastaan" ei kuvaa Gardin pyrkimyksiä. Gardin opetus lienee ollut pätevää, muut asiat tapahtuivat taustalla. Korkeakouluosaston ensi kurssin oppilas

terikoulun korkeakouluosaston synnyn taustalla.

Gardin raportissa *Nykyhetken suomalaisen näytelmäkirjallisuuden tilasta* (1960) oli osia, jotka liittyivät suoraan Teatterikoulun korkeakouluosaston perustamisprosessiin. Ne luovat kiinnostavaa kansainvälistä kontekstia tuolle tapahtumasarjalle. Gardin raportti oli koottu keskusteluista, joita hän oli käynyt pääosin näytelmäkirjailijoiden, mutta myös teatterinjohtajien ja -ohjaajien kanssa.

Gard lähti liikkeelle toteamuksesta, että *Suuria suomalaisia näytelmiä ei ole*, ja jatkoi kysymyksellä *Miksi suuria suomalaisia näytelmiä ei ole?* Syiden löytämisessä hän tahtoi olla avuksi; 1940-50-luvuthan olivat olleet suuren amerikkalaisen draaman aikaa, joten eväistä ei pitänyt olla puutetta. Lisäkysymyksiä olivat *Kaikki pohjoismaat kehityksestä jäljessä?*, *Onko Suomen teatteri liian omahyväinen?* ja *Liian paljon naisia näytelmäkirjailijoina?* Näihinkin Gard vastasi myöntävästi, piti Ibseniä, Strindbergiä ja Kiveä viimeisinä näiden leveysasteiden suurina draamatikkoina ja draamaa maskuliinisena lajina, jossa naisista on enemmän haittaa kuin hyötyä; Minna Canth, Maria Jotuni ja Hella Wuolijoki olivat kaikki ”miltei maskuliinisia naisia.” (s. 12) Tekstinsä loppupuolella hän suositteli suomalaisen kirkon ja teatterin tiivistä liittoa ja esitti keinoja sen edistämiseksi (s. 60-63).

Tästä käynee jo ilmi, että Gard ei ollut varsinaisesti modernismin asialla. Hänen mielestään suomalaisessa draamassa esiintyi kuitenkin liian vähän kokeilua, koska näytelmien kirjoittaminen ei elätä. Puutteen poistamiseksi hän suositteli amerikkalaisia apurahajärjestelmiä, joista myös valitut ulkomaiset kirjailijat voivat päästä osallisiksi (s.23), kotimaiseenkin rahoitukseen pitäisi saada erilaiset säätiöt mukaan.

Tämän tutkimuksen kannalta kiinnostavin luku Gardin tekstissä oli *Studioteatteri* (s. 45-52), joka sisälsi jopa Helsingin Ylioppilasteatterin tulostaseen 31.12.1959. Studioteatterin idean, joka tuolloin liikkui ilmassa, Gard näki näytelmäkirjailijoiden kannalta. Kirjailijat tarvitsivat kokeilukeskusta uusien tekstien testaamiseksi. Kysymys oli rahasta. Gard pohti mikä instanssi voisi olla paras tämmöisen studion rahoittajana, koska ammattiteatterit siihen eivät ilmeisesti lähde. Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliitto olisi mahdollinen ja valtion apurahat samoin.

”Useimmat kirjailijat tuntuvat kuitenkin suosivan Helsingin yliopistoa lupaavimpana näytelmäkirjailijain studioteatterin sijoituspaikkana ja tukijana.” (s. 46) Näkemystä korosti Gard kirjailijasitaatilla, joka päättyi:

Meillä on nyt tämä ylioppilaiden studioteatteri, mutta heillä on liian vähän rahaa. Oikeastaan tällaisen studioteatterin pitäisi olla yliopiston yhteydessä, poissa julkisuudesta. Studioteatteri, sellaisena kuin minä sen ymmärrän, olisi opiskelteatteri. Katsoisimme mihin pystymme. (s. 47)

Gardin tekstin ilmestyi vuoden 1960 alussa ja on kiinnostavaa kuinka hyvin hän oli perillä tilanteesta aavistellen jo YT:n tulevan aloitteen kohtaloa:

Otso Appelqvist, joka USA:ssa itse opiskelleena pystyi sitä hyvin seuraamaan, muistaa sen asiallisena. Appelqvist 20.2.1996. Myös Jukka Sipilällä 20.7.1997 oli sama muistikuva.

Tällä hetkellä ei näytä siltä, että yliopistolla olisi minkäänlaista halua tai aikomusta perustaa studioteatteria. Helsingin Ylioppilasteatteri, jolla on käytettävänä Ylioppilastalossa yksi ainoa huone, jonka se sitä paitsi jakaa usean muun ylioppilasyhdistyksen kanssa, on tuskin sellaisenaan sopiva niihin intensiivisiin ja sangen laajakantoisiin suunnitelmiin, jotka tässä uudessa draamastudiossa tulisivat kysymykseen, vaikkakin ohjaaja- ja näyttelijäaine on sangen hyvää. Tilojen ja palkatun henkilökunnan puute asettaa kuitenkin omat rajoituksensa jo nykyisellekin toiminnalle. (s. 47)

Varmemmaksi vakuudeksi Gard esitti YT:n kulut ja tuotot vuodelta 1959 (tase 1 052 198 vanhaa markkaa). Hän korosti, että useimmissa Euroopan yliopistoissa oli ammattimaiseen teatterityöhön ryhtyminen havaittu epäkäytännölliseksi tai niiden varsinaisen alan ulkopuolelle kuuluvaksi. Bristolin yliopisto Englannissa oli niitä harvoja, jotka olivat tällaisessa työssä onnistuneet.⁵⁶⁹

Gardin mukaan asianlaita oli kuitenkin toisin USA:ssa, missä suuret yliopistot ja colleget tarjosivat ammattimaista teatterityötä ja joilla saattoi olla näyttelijäkunnassaan ammattinäyttelijöitä. Ammattimaisen akateemisen teatteriopiskelun järjestelmä oli Gardin mukaan toiminut USA:ssa erittäin hyvin (s. 48).

Gard toi esille myös perusteluja, joissa epäiltiin HY:n mahdollisuuksia studiotoimintaan, mutta siirtyi sitten hyökkäykseen, jossa yliopisto sai sapiskaa: sen eristäytyminen julkisesta esteettisestä elämästä ja dynaamisesta koulutuksesta sellaisenaan oli meidän aikanamme ilman muuta vanhentunut kanta (s. 51). Hän vetosi haastattelujensa antiin:

Näytelmäkirjailijat ovat yleensä sitä mieltä, että koko taiteen luovalla kehitysprosessilla tulisi olla yliopiston arvovalta tukenaan. Tämä on erityisen välttämätöntä maailmassa, missä älymystöllä sanotaan olevan erittäin suuri merkitys ja missä yliopistoilla, jotka ovat nykyisiä älymystön tunnusmerkkejä, on suuri merkitys toivottavien yhteiskunnallisten muutosten toteuttamisessa.

Hieman myöhemmin Gard toi esille mitä mieltä näytelmäkirjailijat olivat studion sijaintipaikasta:

He ovat perillä dramaturgikurssin ja draamastudion järjestämisestä Tampereelle Yhteiskunnallisen Korkeakoulun yhteyteen, mutta he toivovat, että jos studioteatteri saadaan aikaan, se sijoitettaisiin Helsinkiin. He ovat innoissaan siitä, mitä kaikkea hyvää tästä saattaisi koitua. Vähäisin mahdollisuuksista ei suinkaan olisi, että jotkut englantia puhuvat suomalaiset näyttelijät voisivat kokeilla suomalaisten näytelmien esittämistä englanniksi. (s. 53-54)

Lienee vaikeaa selvittää miten tämä Gardin alkuvuodesta 1960 julkaistu teksti vaikutti yli vuotta myöhemmin (19.5.1961) HY:n historiallis-kielitieteellisen osaston päätökseen, missä Oiva Ketosen ajama ja Gardin tukema, ehkä osittain yhdessä luoma, linja hävisi äänestyksen luvuin 16-13. Teatterin alueella se koettiin kuitenkin myönteisenä ja varmaan osaltaan vai-

569. Ei siis liene sattuma, että Teatterikoulun korkeakouluosaston aloittaessa sen ensimmäisenä lukuvuonna (1962-63) siellä vieraili kaksi teatteriprofessoria, Gard itse ja Glynne Wickham Bristolin yliopiston draamaosastolta. Tähän palaan.

kutti siihen, että Gard sai juuri 1961 Suomen näyttämötaiteen kultaisen ansiomerkin.

Keväällä 1963, kun Teatterikoulun korkeakouluosaston ensimmäinen lukuvuosi oli lopuillaan, johti professori Gard Helsingissä käytännöllisiä teatteriharjoituksia kahden ja puolen kuukauden aikana harjoitusnäytelmänä Tennessee Williamsin *Viettelyksen vaunu* ja piti samalla teoreettisia luentoja.⁵⁷⁰ Lähtiessään hän kirjoitti Teatteri-lehteen (10/1963) laajan artikkelin *”Olen nähnyt erään unelman toteutuvan”*. Siinä hän muisteli korkeakouluosaston syntyprosessia ja siihen vaikuttaneita ihmisiä, erikoisesti yliopistolla. Hän oli kuitenkin ymmärtänyt asian väärin, koska hän kirjoitti *Helsingin yliopiston teatterilinjasta* eikä maininnut kertaakaan Suomen Teatterikoulua. Hän kuvaili vaikeuksia, jotka olivat olleet voitettavana jotta HY ottaisi teatteritaiteen suojelukseensa jne. Ilmeisesti kukaan ei ollut kehdannut kertoa hänelle, että HY ei ollut ottanut korkeakoulutasoista teatterikoulutusta ohjelmaansa, vaan se piti perustaa ei-akateemisen Teatterikoulun yhteyteen.⁵⁷¹

Tästä ratkaisusta, josta Gard ei ollut vielä päässyt selville, oli kuitenkin se historiallinen hyöty, että se merkitsi pidemmän päälle konkreettista askelta kohti itsenäistä teatterikorkeakoulua Suomessa.

Jyri Schreckin aika

Jyri Schreck aloitti YT:n johtajana samana syksynä kun Teatterikoulun korkeakouluosasto lähti liikkeelle. Sen ensimmäiset oppilaat menivät joukolla YT:in: ”Jyri Schreckin hienostunut, ikäänkuin salaperäinen auktoriteetti leimasi noita aikoja. Meillä oli Jyrin kanssa kivat suhteet ja luottamuskin toisiimme”, muisteli Kalle Holmberg.⁵⁷² Schreckin johtajakaudella hioutuivatkin alan uusien opiskelijoiden taiteelliset kyvyt. Tämä tapahtui paljolti pienimuotoisen kokeilevan nykydraaman merkeissä (kuten Toller, Maeterlinck, Stevens, Albee, Grass, Tardieu, Pinter, Mishima, Yeats). Ohjelmallinen modernin draaman esittely jatkui ja oppineet johdannot aihepiiriin käsiohjelmissa toistuivat. Ohjelmiston ohjaajien kantajoukko alkoi muodostua Schreckin lisäksi, joka toimi myös Teatterikoulun korkeakouluosaston sihteerinä, osaston oppilaista, jotka janosivat käytännön teatterityön mahdollisuuksia.

Helsinkiläinen nuori teatteri oli vahvan murroksen kourissa erikoisesti Schreckin toisena johtajavuonna, näytäntökaudella 1963–64. Nuori Ralf Långbacka (s. 1932) kiinnitettiin Turusta Suomen Kansallisteatteriin ja hän ohjasi siellä sekä Georg Büchnerin *Dantonin kuoleman* että Eugene Ionescon *Kuningas kuolee*, molemmat Suomen kantaesityksiä, ja alkoi nousta samalla useiden teatteriopiskelijoiden havaintopiiriin huomionarvoisena ohjaajana ja opettajana. Kevätlukukaudella 1964 hän alkoi opettaa Teatterikoulussa, sen korkeakouluosastossa ja YT:ssa.

Muuten tapahtumien keskus oli YT ja osittain Vivica Bandlerin johtama Lilla Teatern, joka antoi jatkuvasti tukea nuorten pyrkimyksille ja tuotti myös itse merkittäviä kokeellisia pro-

570. Kertomus 1963 s. 15.

571. Gard oli tuolloin HY:n ei Teatterikoulun virallinen vieras, vaikka korkeakouluosaston oppilaat ottivatkin osaa hänen opetukseensa.

572. Kallinen (vast.toim.) 1976 s. 66. Schreckin kauden muistoja kertoo myös Holmberg 1999 s. 122–136.

duktioita. Jyri Schreck teki YT:ssa läpimurto-ohjauksensa Yukio Mishiman *Hanjosta*, Maurice Maeterlinckin *Tintagilesin kuolemasta* ja W.B. Yeatsin *Kiirastulesta*. Niissä metafyyminen tunnelma ja pitkälle hiottu fyysinen ilmaisu viettivät juhlaansa. Nekin olivat kantaesityksiä Suomessa ja niiden ansiosta Schreck kiinnitettiin suoraan Kansallisteatteriin ohjaajaksi.⁵⁷³

Korkeakouluosaston oppilaat Kalle Holmberg ja Jukka Sipilä olivat jo edellisellä kaudella ohjanneet YT:ssa Edward Albeenin *Hiekkalaatikon*, joka vieraili myös Jyväskylän Kulttuuri-päivillä 1963 yhdessä Schreckin ohjaaman Maeterlinckin *Tintagilesin kuoleman* kanssa. Nyt oli muidenkin vuoro: Annikki Tikka ohjasi sinne Harold Pinterin *Paikanhakijan*, Otso Appelqvist samoin Pinter-kokonaisuuden *Black and white/Yö*, edelleen Eija-Elina Neuvonen (Berg-holm) ja Timo Bergholm Pinterin *Viimeisen*. Jukka Sipilä ohjasi YT:n joulusaduksi Topeliuksen *Suojelusenkelin* ja Timo Bergholm loppukeväästä Liisa Salosaaren *Tylyn rakkauden laulun* kantaesityksen.

Sokeri pohjalla oli kuitenkin *Tylyn rakkauden laulun* kanssa samana iltana esitetty *Lorca-kokonaisuus*, jonka ohjasi Kalle Holmberg. Tekstit olivat kääntäneet Matti Rossi ja Pentti Saaritsa, esityksen lavasti Kaisa Korhonen ja sen laulut sävelsi Seppo Miettinen. Lehdistön reaktio oli ihastunut ja innostunut.⁵⁷⁴ Esityksestä valmistettiin YT:n ensimmäinen EP-levy, mikä merkitsi myös Love Recordsin alkusysäystä. Tapahtuma oli YT:ssa myös askel yhteiskunnallisen teatterin suuntaan. Kaisa Korhonen on muistellut:

Tärkeänä vaiheena on mieleeni jäänyt Lorcan pienoisnäytelmät 'Tyttö, merimies ja lukiolainen' ja 'Lippuhuone', jotka Kalle Holmberg ohjasi keväällä -64. Minä lavastin ne ja olin mukana näyttelijänä. Jälkeenpäin tämä kokemus on noussut voimakkaasti esille. Olen analysoinut sen siten, että vaikka teksti oli verhottua runotekstiä niin kokemus Lorcasta ja Lorcan historiaan tutustuminen oli silloin tärkeää koska politiikka tuli siitä niin voimakkaasti läpi. Koen sen jonkinlaisena tulona yhteiskunnalliseen teatteriin, vaikka se ei ehkä arvostelijoiden ja katsojien mielestä sitä ollut.⁵⁷⁵

Aikalaiskriitikoista ainakin Max Rand oli ymmärtänyt yskän. Hänen kuvauksensa osoitti, että kysymyksessä oli pelkistetty ja kirkas, mystiikasta puhdistettu 'brechtiläinen' Lorca-tulkinta, joka oli uutta Suomessa:

Holmbergin Lorca-tulkinnoille avaamat mahdollisuudet edustavat omaperäisintä ja uusinta, mitä Ylioppilasteatteri kuluneen näytäntökauden aikana on tuottanut: niissä Lorcan määrittelemätön veren, auringon ja kuoleman tuoksuinen henki, duende, on saanut kenties yksinkertaisimman ja puhtaimman näyttämöhahmon, mihin on syytä pyrkiä.⁵⁷⁶

573. "YT:n töiden, esimerkiksi Maeterlinckin 'Tintagilesin kuolema' ja Mishiman 'Hanjo', perusteella Jyri kiinnitettiin Kansallisteatteriin, vaikka ei hän siellä kovin pitkään viihtynyt." Kalle Holmberg, Kallinen (vast. toim.) 1976 s. 66.

574. Esim. HS, PS, US 30.4.1964, YOL 2.5.1964 ja Parnasso IV/1964.

575. Kallinen (vast. toim.) 1976 s. 81-82. Ajankohdalle oli tyypillistä, että opiskelijoiden ja nuoren sivistyneistön poliittinen tietoisuus alkoi tuolloin herätä maantieteellisesti etäisistä tapahtumista käsin, erikoisesti ns. kolmannesta maailmasta. Vietnamin lisäksi siihen kuului Latinalainen Amerikka, jonka tapahtumien ymmärtämiseen eräs avain oli espanjan kieli. YT:n Lorca-iltaan verrattava tapahtuma oli Parnasso 1/1964, joka oli omistettu Etelä-Amerikan kirjallisuudelle, keskeisinä kääntäjinä samoin Matti Rossi ja Pentti Saaritsa.

Tämän jälkeen Holmberg oli myös teatteriopiskelijoiden keskuudessa lupaus, jonka käsiin YT:n johtaminen uskallettiin seuraavaksi suoda.

Kaudella 1963–64 rantautui myös *happening* Suomeen, sekin pääosin avantgardemuusikoiden ja YT:n aktiivien kautta, heidän kansainvälisten kontaktiensa vaikutuksesta. Primus motor oli säveltäjä ja muusikko Henrik Otto Donner, joka oli yhteistyössä yhdysvaltalaisen teatterimiehen Kenneth (Ken) Deweyn ja säveltäjä Terry Rileyn kanssa.⁵⁷⁷ Kotimaisista musiikkimiehistä myös Kaj Chydeniuksen panos varhaisissa happeningeissa oli näkyvä. Samoin osa korkeakouluosaston oppilaista ja eräät teatterikoululaiset olivat näissä kokeiluissa tiiviisti mukana. Happeningien kukoistus Suomessa rajoittui vuosiin 1963–65.⁵⁷⁸

Pohtiessaan 60-luvun alkupuolen Suomessa tehtyjen happeningien lähtökohtia esitti Arja Elovirta ajatuskulun, joka kuvaa laajemminkin tuon vaiheen nuoren teatterin pyrkimyksiä:

Happening merkitsi tämän 'teatterillisen' asenteen radikalisoimista. Yleistäen voisi sanoa, että pyrkimys ylittää taiteen ja elämän välinen kuilu, halu murskata modernia taidetta ja subjekti-kokemusta leimannut vieraantuneisuus oli sisällöltään, muodoltaan ja pyrkimyksiltään erilais-
ten, eri taiteenalojen perinteestä kasvavien tapahtumien keskeisin yhteinen nimittäjä.⁵⁷⁹

Elovirran mukaan historiallisena ilmiönä happening ei Suomessa kuitenkaan liittynyt kuvataiteisiin, kuten usein muualla, vaan uuteen musiikkiin, jazziin ja teatteriin. Monitapahtumaisen ja -paikkaisten happeningien ohella se sai täällä myös teatteriesitysten muodon.⁵⁸⁰ Kuvataiteilijoista Juhana Blomstedt oli suuntauksen ahkerin visualisti ja Dewey piti myös asiaan kuuluvia koulutusdemonstraatioita YT:ssa keväällä 1964.

Demonstraatioiden muu anti kertoo ajankohdan poikkitaiteellisuudesta ja moniäänisyydestä YT:ssa: Markku Annila (arkkitehtuuri), Ralf Långbacka (eppinen teatteri), Erkki Kurenniemi (ääni, elektronimusiikki), Jyri Schreck (dialogi), Jaakko Pakkasvirta (poliittis-

576. Parnasso 4/1964 s. 188–189. Myös Christina Anderson muisteli neljä vuotta myöhemmin (Studentbladet 26.4.1968), kun elettiin jo YT-kabareiden rappiovaihetta ja aiheena oli *Kenraali Francon vaihdevuodet*: ”Kalle Holmbergs Lorca-uppsättning för ett antal år sedan gav mycket mera av Spanien och Spaniens sociala verklighet än den här Franco-nonstopen.”

577. Happeningien esivaiheena Suomessa voidaan pitää nuorten muusikoiden Sibelius-Akatemiassa järjestämiä ”lastenkamarikonsertteja” 1962–63, joiden yhteydessä happening-nimitystä ilmeisesti ensi kertaa käytettiin. Ks. Heiniö 1995 s. 154–158 ja Elovirta 1995 s. 23–27.

578. Ks. Randin aikalaisarvio *Happeningin uhka, vaara ja mahdollisuudet* (Parnasso 4/1964), josta tuli suuntaa-antava. Siinä hän torjui happeningin taustalta löytyvän zen-suuntaisen ”poliittisen resignaation”, mutta näki tällä esipercormancella myös kiinnostavia mahdollisuuksia. Ks. myös Elovirta 1995, 1996, joissa suomalaisen happeningin vaiheet ja kansainväliset yhteydet valottuvat toistaiseksi laajimmin ja Hentilä/Pöppönen 1997 s. 67–69, jossa tuodaan esille Randin osuus keskustelussa.

579. Elovirta 1995 s. 14.

580. Tällaisina esityksinä voidaan pitää ainakin Markku Lahtelan kirjoittamaa ja Pakkasvirran ohjaamaa *Moraliteettia kuolemasta kasalle näyttelijöitä* YT:ssa 1963, samoin Lahtelan tekstiin pohjaavaa ja Ken Deweyn ja Otto Donnerin ohjaamaa *Skorpionen*-esitystä Lillanissa 1964, sekä Otso Appelqvistin ohjaamaa YT:n *Kevätsadetta* 1965–66, jossa ohjauksen kanssa tasaveroisina elementteinä toimivat Lahtelan teksti, Donnerin äänet, Juhana Blomstedtin visuaalinen maailma ja Titta Karakorven liikunta. Siihen palaan.

poleeminen affektiesitys), Henrik Otto Donner (ääni), Juhana Blomstedt (näyttämökuva).⁵⁸¹

Näiden tapahtumien myötä nousi myös nuorten YT-läisten itsetunto ja teatterin johto puhdistettiin vanhoista civis-konkareista kevätkokouksessa 1964: 24-vuotias Kalle Holmberg valittiin taiteelliseksi johtajaksi ja Jaakko Pakkasvirta hallituksen puheenjohtajaksi.⁵⁸² Tämä oli YT:ssä tärkeä askel kohti ammattillista teatterityön eetosta, joka oli alkanut osin kehittyä jo Pakkasvirran johtajakaudella uuden studion myötä. Samalla Pakkasvirta lähetettiin YT:n edustajaksi Teatterikoulun korkeakouluosaston collegioon Schreckin jäädessä pois teatterin johdosta.

Lorcan ja happeningien menestyksen jälkeen olivat Holmbergin kauden (1964–65) uusia tärkeitä avauksia hänen omat ohjauksensa Tadeusz Rózewiczin *Kortistosta* ja Slawomir Mrozekin *Koiranystävästä ymmällä*. Niissä alkoi tuolloin hyvin merkittävä puolalainen avantgardeajattelu ja -teatteri avautua YT-läisille. Kaisa Korhonen muisteli:

Holmbergin omat ohjaukset, Slawomir Mrozekin *Koiranystävä ymmällä* ja Tadeusz Rózewiczin *Kortisto* olivat korkealaatuisia, ammattimaisia esityksiä. Mutta ennen kaikkea Kalle oli ihminen, jossa oli vetovoimaa ja kokoavaa imua. Ylioppilasteatteriin alkoi hakeutua silmiinpistävän paljon teatterikoululaisia. He olivat siihen asti pysyneet omissa piireissään, 'ammattilaisten' ja 'harrastajien' luokkarajan paremmalla puolella. Tuo raja murtui nyt.⁵⁸³

Jukka Sipilä, joka oli 60-luvun alkupuolella mukana melkein kaikessa merkittävässä, mitä YT:ssä tai sen liepeillä tapahtui, muistelee, että puolalaiset olivat alunperin Jyri Schreckin tarjous Holmbergille. Tällainen Schreckin tarjous oli myös Kaisa Korhosen esikoisohjaus Brechtin *Pikkuporvarihäistä*, vaikka se tuli ensi-iltaan vasta Holmbergin kauden lopulla vuonna 1965. Sillä YT tuli kolmanneksi Nancyn kansainvälisillä yt-festivaaleilla ja pääsi esiintymään Pariisin Kansojen Teatteriin. Tuo "Jyri Schreckin hienostunut, ikäänkuin salaperäinen auktoriteetti" leimasi siis omalla tavallaan aikoja vielä hänen lähtönsä jälkeenkin YT:ssä.⁵⁸⁴

b) Lapualaisoopperan sukupolvi 1964–67⁵⁸⁵

Brechtin uusi tuleminen

1960-luvun alkupuolella Brecht teki tuloaan Suomeen paljon laajemmalla rintamalla kuin 50-luvun alkupuolella, jolloin Ritva Arvelo alkoi opettaa Brehtiin liittyviä asioita ensi ker-

581. YOL 6.3.1964 ja Elovirta 1995 s. 15.

582. Hallitus koostui nyt miltei yksinomaan teatteriopiskelijoista. Oman kautensa ohjelmistoa ja sen muistoja kertoo Holmberg 1999 s. 156–165. Siinä korostuvat Kiilan (erikoisesti Arvo Turtiaisen) vaikutus ja kansainväliset kontaktit.

583. Korhonen 1993 s. 31. Hän viittaa tässä omaan kokemukseensa YT:ssä 1962–64, jolloin se oli korostuneesti uuden korkeakouluosaston, "yliopiston draamakerhon" käytössä; sitä ennen Pakkasvirran kaudella 1959–62 siellä toimi useita teatterikoululaisia.

584. "Hän ei ollut Pakkasvirran tapainen lippulaiva, vaan taustalla pysyttelevä hienostunut runoilija. Hänen ansionaan oli erinomainen kyky antaa muille tilaa ja olla omimatta valtaa itselleen", muistelee Schreckiä Kaisa Korhonen 1993 s. 22 ja Brecht-tarjouksesta s. 35.

585. *Lapualaisoopperan* kirjoittaja Arvo Salo toteaa muistelmissaan: "Mieluummin kuin 'kuusikymmen-luvuksi' sanon sitä 'sukupolveksi'." Salo 1986 s. 322. Tähän sukupolveen kuuluneet olivat pääosin sota-

taa Teatterikoulussa ja ohjasi pari hänen näytelmäänsä Suomen Työväen Teatterissa, Brechtistä väiteltiin jonkin verran Teatterilehden palstoilla ja nuori Jörn Donner esiintyi tuolloin vielä harvinaisena Brechtin tuntijana. Brechtin näkemysten läpimurto nuoren polven keskuudessa 1960-luvun puoliväliin tultaessa vaikutti luultavasti eniten 'viattomuuden kauden' päättymiseen ja uuden 'osallistumisen ajan' alkamiseen.⁵⁸⁶

Pentti Paavolainen on selvittänyt Brechtin näytelmien tuloa Suomeen, minkä kulminatiovaihe osui juuri 1960-lukuun, ja käsitellyt lyhyesti myös niiden ohjaustulkintoja laitosteatereissa.⁵⁸⁷ Tämän tutkimuksen kannalta on kuitenkin korostettava, että Brecht ei ollut vain näytelmäkirjailija. Sen lisäksi hän oli ainakin runoilija, teatteriohjaaja ja -teoreetikko sekä poliittinen filosofi. Kun tarkastellaan hänen vaikutustaan suomalaisen teatterikoulutukseen 1960-luvulla, niin nämä muut puolet alkavat nousta selvästi etualalle.

Brechtin näytelmiä esitettiin 1960-luvulla Teatterikoulun ja sen korkeakouluosaston näytteisä vain yksi eli yhtä monta kuin 1950-luvullakin ja se oli vielä sama näytelmä: *Poikkeus ja sääntö*.⁵⁸⁸ 1953 sen ohjasi Ritva Arvelo ja 1965 Ralf Långbacka. Tulkintojen vertaileminen on kiinnostavaa, mutta se ei paljon auta, jos haluaa päästä lähemmin perille Brechtin vaikutuksesta teatterikoulutuksen kehitykseen. Myös YT:ssa tehtiin 60-luvulla vain yksi Brechtin näytelmä, Kaisa Korhosen ohjaama *Pikkuporvarihäät* (1965). Sen sijaan hänen laulujaan ja runojaan sekä vanhoina että uusina sävellyksinä oli mukana useissa kabaree-tyyppisissä esityksissä. Brechtin merkitys teatterin nuorelle polvelle kehittyi siis pääosin muita teitä kuin hänen näytelmiensä omina tulkintoina.

1960-luvulle siirryttäessä alkoivat molemmista Saksoista hankitut Brechtin laulut kulua varhaisten radikaalien levysoittimissa.⁵⁸⁹ Nuorin polvi alkoi pyhiinvaellusmatkansa Berliiniin 1962, monin tavoin tärkeänä kulttuuriradikalismien (erikoisesti runouden) merkkivuotena.

lapsia eli syntyneet vähän ennen viime sotia tai niiden aikana. Pöntisen 1982 mukaan sotalasten syntymävuosihaitari oli 1935-44; Arvo Salo itse oli tosin syntynyt jo 1932 ja kuului siis sotanuoriin, mutta olikin *Lapualaisoopperan* tekijöistä selvästi vanhin. Kalle Holmberg ja Kaj Chydenius olivat syntyneet 1939, Kaisa Korhonen 1942 ja Kari Liila 1943. 60-lukulaisten sukupolvi-problematii-kasta ks. laajemmin Tuominen 1991 ja Kolbe 1996ab.

586. Tietenkin tilanteen muutokseen vaikuttivat useat yhteiskunnalliset ja kulttuuriset seikat, myös useat taiteelliset esikuvat, mutta nuoren teatterin ja teatterikoulutuksen murroksen taustalla on ilmeisen korostuneesti Brecht.

587. Paavolainen 1992 s. 114-120. Eino Salmelaisen, Ritva Arvelon ja Eugen Terttulan varhaisia Brecht-ohjauksia on käsitellyt Hyvönen 1991 ja Terttulan kaikkia Brecht-ohjauksia Laurio-Mäkinen 1992. Salmelaisen ja Terttulan osalta ks. myös Rajala 1995.

588. Kiinnostavaa on se, että missään ammattiteatterissa sitä ei noina vuosikymmeninä esitetty, kuten ei muitakaan Brechtin ns. opetusnäytelmiä, joista eräät tulivat ajankohtaisiksi Suomessa vasta 1970-luvun alussa.

589. Kaisa Korhonen muisteli istuntojaan Max Randin kanssa Auli ja Pekka Tarkan kotona aivan 60-luvun alussa: "Heidän vieraanvaraisuutensa, henkinen anteliaisuutensa, puhki soitetut Lotte Lenyan levyt, pitkälle aamuyöhön jatkuneet keskustelut taiteesta ja elämästä ovat nuoren aikuisuuteni parhaita muistoja." Korhonen 1993 s. 18. Jukka Sipilä on muistellut arkkitehti Markku Annilan (alias YOL:n Marghon) merkitystä Brecht-levyjen ja -kirjallisuuden lanseeraajana yt-läisten keskuudessa. Sipilä 20.7.1997. Itse muistan Ressusta, että tuolloinen saksan sijaisopettajamme Outi Nyttäjä soiteli meille tunneillaan Brechtin lauluja 1962.

Brita Polttilan ja Jörn Donnerin jälkeen olivat siellä teatteri-ihmisistä käyneet 1950-luvun lopulla ainakin Eugen Terttula, joka johti YKK:n Draamastudiota 1960-62, ja Ralf Långbacka. Kaisa Korhosen ensi vierailu osui vuoteen 1962; se tapahtui Max Randin kehoituksesta⁵⁹⁰:

Bertolt Brechtin teatteri Berliner Ensemble oli maailmankuulu kulttipaikka. Sen liput olivat tavoiteltuja. Muistan itseni lukemattomat kerrat lippuluukulla taistelemassa peruutuspaikoista samanlaisten teatterifriikkien kanssa. En koskaan jäänyt paitsi, koska olin peräänantamaton. [...] Näin seuraavien vuosien aikana Berliner Ensemblen koko ohjelmiston, jotkut esitykset useampaankin kertaan. Bertolt Brecht tuli tutuksi. Muita kirjailijoita Ensemble ei tuolloin paljon esittänytkään.⁵⁹¹

Suuria kokemuksia Korhoselle olivat *Arturo Uin valtaannousu* (Ekkehard Schall), *Mutter Courage* (Helene Weigel), *Kommuunin päivät* (erikoisesti Hilmar Thate) ja estradiohjelmat, joissa esitettiin lauluja ja runoja, mutta saatettiin rauhallisesti myös lukea kirjaa:

Kaikki mitä Berliner Ensemblissä näin oli vapauttavan epäsentimentaalista. Lavalla olijalla oli aikaa ja hänen ympärillään ilmaa. [...] Esittäjissä oli ennennäkemätön läsnäolo ja lepo. Weigelin, Gisela Mayn ja Ernst Buschin tapa laulaa aiheutti oikean valaistuselämyksen. Näin ja kuulin että esittäjän johtotähtenä oli ajatus, fraasi, eikä oman äänensä kuunteleminen.⁵⁹²

Suomessa seuraava näkyvä sysäys Brechtin reseptiossa olivat kaksi *Kerjäläisopperan* (tuolla kertaa tällä nimellä) esitystä kaudella 1962-63, Wolfgang Pintzkan ohjauksena Tampereen Teatterissa ja Eddie Stenbergin Kansanteatteri-Työväenteatterissa Helsingissä.⁵⁹³ Niiden poikkeavat tulkinnat olivat osaltaan sytyke kiivaille keskusteluille Brechtin ympärillä 1963-64; alettiin kiistellä siitä mitä oli aito ja ajanmukainen Brechtin tulkinta.

Brechtin laulujen (muidenkin kuin *Kolmen pennin oopperasta* tuttujen) suomenkielisten versioiden alku ajoittui vuoden 1964 lopulle, kun Kaisa Korhonen alkoi niitä esittää.⁵⁹⁴ Se oli muutenkin ehkä taiteellisesti kiehtovin vuosi koko nuoren teatterin läpimurrossa, vaikka vuo-

590. Myös Paavolainen 1992 toi esille Max Randin vaikutuksen suomentajana ja taustahenkilönä nuoren polven perehtyessä Brehtiin (s. 114-118); laajemmin sitä käsittelee Hentilä/ Pöppönen 1997 s. 42-46, 73-77 ja passim.

591. Korhonen 1993 s. 26.

592. Ibid s. 26-27.

593. Ks. Paavolainen 1992 s. 114. Kaisa Korhonen (21.1.2000) muistaa nähneensä Pintzkan Tampere-ohjauksen yhdessä korkeakouluosastolaisten kanssa ja esitys oli jotain aivan uutta Suomessa: hauskaa, hävytöntä, elävää ja röyhkeää teatteria. Oma osuutensa onnistumisessa oli pääroolien vankalla miehityksellä (Yrjö Järvinen, Eila Rinne, Matti Varjo). Myöhemmissä ohjauksissaan Suomessa Pintzka kääntyi kuivakkaaksi, 'oikeaoppiseksi' brechtiläiseksi.

594. Korhonen muisteli ensiesiintymistään Vivica Bandlerin Pikku-Lillanissa syksyllä 1964 *O-pop*-ohjelmissa: "Minä lauloin Brechtin lauluja. Esitin ensimmäisen kerran julkisesti esimerkiksi *Työläisäidin kehtolaulut*. Tulin 'keksityksi' laulajana. Ja pääsin Lilla Teaternin esikouluun, Vivica Bandlerin suojelukseseen." Korhonen 1993 s. 32-33. Aiemmin hän oli muistellut kehtolaulujen ensiesitystä, joka tarkkaan ottaen tapahtui joulukuussa 1964: "Olin ne varta vasten suomennuttanut. Se oli ensimmäinen kerta, kun Eislerin lauluja laulettiin meidän piirissämme. Minä pääsin kiinni Brehtiin taiteilijana estraditaiteen kautta." Kallinen (vast. toim.) 1976 s. 80.

det 1965 (*Pikkuporvarihäät* YT:ssa ja *Orvokit* radiossa) ja 1966 (*Lapualaisooppera* YT:ssa ja *Orvokit* TV:ssa) ovat eläneet pidempään kansakunnan muistissa.⁵⁹⁵ Silloin alkoivat myös Ralf Långbackan Brecht-opetukset. Korhonen muisteli myöhemmin: ”Selvää oli, että Långbacka oli ainut suomalainen ohjaaja, johon me luotimme ja jonka mielipiteille me annoimme arvoa.”⁵⁹⁶

1960-luvun kuluessa Brecht-kuume Suomessa levisi huomattavasti laajemmalle kuin vain teatteriin, muiden taiteiden alueelle, radion ja television piiriin jne.⁵⁹⁷ Millään alueella se ei kuitenkaan ollut suurten joukkojen kulkutauti, vaan rajautui suhteellisen suppean älymystön piiriin, josta näkyvä osa oli alkanut vaelluksensa vasemmalle. Brecht-aalto tuli hyvin esille Parnassossa, joka Kai Laitisen päätoimittajakaudella (1958–65) oli selvästi paitsi kulttuuriradikalismin airut myös maan kiinnostavin teatterilehti, ensin Pekka Lounelan ja sitten Max Randin ansiosta, ja muutenkin sinne kirjoittivat keskeiset teatteriavantgardistit. Ajankohdan Brecht-keskustelut huipentuivat Parnassoon VII/1964: ”The present issue of Parnasso is dominated by the name of Bertolt Brecht.” (s. 336)⁵⁹⁸

595. Tarkoitan, että nuoren teatteripolven suoritukset juuri 1964 kuluessa olivat moniäänisiä ja tasokkaita, useat ideat syntyivät tuolloin ensi kertaa, mikä on aina kiehtovaa. Asiat eivät olleet vielä liikaa lukossa ja oivaltamisen ilo oli yhteistä – ehkä se oli viattomuuden viimeinen hetki. Brehtiin liittyen tärkeä tapahtuma oli myös Brita Polttilan suomennosvalikoiman *Runoja 1914–1956* ilmestyminen juuri 1964. ”Brita Polttila käänsi ja toimitti Brechtin runoja suomeksi. Ne latasivat intoamme kohti eepistä teatteria. Niiden kautta oivallus konkretisoitui. Runot saivat suomalaiset sävelet. Niitä alettiin esittää. Ylioppilasteatteri esitti, Kiila esitti, pian myös Teatterikoulu”, muistelee Kalle Holmberg 1999 s. 161–162. Useat muutkin muistelijat ovat korostaneet Brechtin laulujen merkitystä uuden osallistuvan kehitysvaiheen alkusignaalina, ja erikoisesti Kaisa Korhosta niiden tulkina. Korhosen oman muistikuvan mukaan niiden vaikutuksessa tietyissä piireissä oli jotain ’käsittämätöntä’ tai ’järjetöntä’, ikään kuin joku kauan kasautunut ’kollektiivinen alitajunta’ oli päässyt viimein purkautumaan. Korhonen 21.1.2000. 596. Kallinen (vast. toim.) 1976 s. 80. Tosin Korhonen itse ei koskaan päässyt Jack Witikan oppiin, jota useat Teatterikoulun ja sen korkeakouluosaston oppilaat arvostivat pitkin vuosikymmentä. Timo Bergholm arveli tätä tutkimusta varten tehdyssä haastattelussa, että Långbackan tulo ohjaajaopettajaksi ja hänen saamansa aito arvostus pani Witikkaa vähän kipsiin ja tämä alkoi passivoitua opettajana, koska ei ollutkaan enää alueen ainoa primus motor. Timo Bergholm 9.12.1993.

597. Tuotettujen ohjelmien (radio- ja tv-teatterit, Reino Paasilinnan erikoistoimitus jne.) lisäksi tarkoitin tässä 60-luvun lopulla Yleisradion (Repo-radion) PTS-toiminnassa kehitettyä ns. informatiivista taidekäsitystä, jonka puitteissa olennaista oli todellisuuden pelkistäminen maailmankuvaa avartaviksi tosiasioiksi taiteen keinoin ja etsittiin ”ohjelmatoiminnan ihannemuotoa suomalaisessa yhteiskunnassa”; senkin taustalla vaikutti julkilausutusti Brecht. Ks. Repo et al. 1967 s. 59–60 ja laajemmin Ahmavaara 1969 s. 24–40.

598. Mukana olivat Brechtin *Neljä psalmia* (suom. Kalevi Haikara), Ralf Långbackan *Dialogi Brechtistä* (suom. Eila Pennanen), Arvo Salon *Lauluja Lapualaisoopperasta*, millä Salo tavallaan varasi aiheen itselleen, Helke Sanderin *Brechtä Brechtä* (suom. Markku Lahtela), Veli-Matti Saikkosen *Matkalla Brechtin läpi* ja Max Randin *Teatteria*-kolumni, jossa hän pani järjestykseen ajankohdan ’porvarilliset’ Brecht-ohjaukset, mutta myös Moskovan ’sosialistinen realismi’ sai kuulla kunniansa. Kaisa Korhosen *BB-poloisesta* (Parnasso VIII/1964) oli vastine Sanderille. Näistä keskityn Långbackan ja Saikkosen teksteihin, koska he opettivat Brechtä myös Teatterikoulussa ja sen korkeakouluosastossa. Sanderin ja Korhosen polemiikki oli sinänsä kiinnostava ja toi osuvasti esille YT:ssa hahmottumassa olleen brechtiläisen (epäaristotelisen) linjan ja sen (aristotelisen) opposition, joka puolusti ’tunnestautumisen’ (yleisemmin eläytymisen) ja katharsiksen merkitystä, muiden vaikutteiden (kuten Artaud) ohella. Brecht oli tälle suuntaukselle liian järkeilevä ja kuiva, myös hänen ’oikeaoppinen’ kommunisminsa epäilytti.

Jarno Pennasen päätoimittamassa Tilanteessa julkaistiin kuitenkin jo 1963 kolme Brechtin uuteen tulemiseen liittyntä tekstiä. Ne olivat Kaisa Korhosen kirjoitusten sarja *Berliinin kahdet teatterijuhlat*, *Eräs BB-myytti* ja *Sosialismin kaksi teatteria Itä-Berliinissä*.⁵⁹⁹ Ensimmäisessä hän eritteli kokemuksiaan kahden Berliinin teatterijuhlista, joista Itä-Berliinissä nähdyt suoritukset, byrokraattisista järjestelyistään huolimatta, näyttivät ylivermaisilta taiteelliselta ja poliittiselta anniltaan lännen perinteisesti esteettisten ja näennäisesti epäyhteiskunnallisten pyrintöjen rinnalla. Toisessa Korhonen pyrki purkamaan Brecht-myyttiä inhimillisiin mittoihin erikoisesti BE:n laulavia näyttelijöitä ja Brechtin säveltäjiä eritellen. Kolmannessa hän asetti vastakkain stanislavskilaisen tunnekuohon, jota Itä-Berliinin juhlilla oli edustanut Korhosen mukaan Moskovon Majakovski-teatterin tulkinta Arbusovin *Irkutskilaisesta tarinasta* (ohjaus Nikolai Ohlopkov⁶⁰⁰) ja brechtiläisen epäsentimentaalisen tradition, jota oli edustanut BE parhaine kykyineen.

Teatterikoulutuksen kannalta erikoisen kiinnostavana voi pitää viimeistä tekstiä, jossa vertailtiin Stanislavskin ja Brechtin näkemyksiä näyttelijäntyöstä näiden omia muotoiluja rinnastaen. Se oli asian terävin esitys Suomessa sitten Ritva Arvelon *Brecht contra Stanislavski*-esseen (1954), mutta Arvelon pyrkimys tiettyyn tasapuolisuuteen oli jäänyt syrjään. Väliotsikot olivat: Mitä Stanislavskista tulee tietää, Mitä Brechtistä tulee tietää, Mitä jokaisen näyttelijän tulee tietää ja Mitä taiteisiin tottumattoman katsojan tulee tietää.

Tuomion sai Stanislavskin tiedostamaton poliittisuus, eläytymisen tunnepohjaisuus ja niiden taustalla kummitteleva 'teologinen' ajattelu:

Stanislavskin suhtautumisperiaatteet ovat teologiset, kuulen teatterimusiikkina Mendelssonia ja Largoa. Brecht sensijaan on lähinnä filosofi. Ikäänkuin stanislavskilainen teatteri olisi siis temppele, eppinen teatteri filosofisen tiedekunnan auditorio; stanislavskilainen näyttelijä pappi, absolution vartija, eppinen näyttelijä narri, joka kaikkea epäilee.⁶⁰¹

Ja tämä tapahtui samana vuonna, kun Wilho Ilmari lopetti 20-vuotisen urakkansa Teatterikoulun rehtorina. Nuoren Korhosen polemiikki kohdistui tosin tässä tapauksessa ajankohdan neuvostomalliseen teatteriin. Sinänsä Korhosen ajattelutapa Brehtiin liittyen ei ollut enää aivan uutta Suomessakaan. Melko samat muotoilut, vaikka varovaisemmin ilmaistuina, tehtiin jo 1950-luvulla Ritva Arvelon, Brita Polttilan ja Jörn Donnerin (yleensä kiilalaisten) toimesta silloisessa teatterikeskustelussa; niiden vaikutus jäi vain kovin vähäiseksi. Tarvittiin uusi yhteiskunnallinen tilanne ja uusia suurempia sukupolvia, yleistäen uusi poliittinen ja kulttuurinen mahdollisuusrakenne, niiden laajempaan levikkiin.⁶⁰²

599. Tilanne 6,7 ja 8/1963.

600. Ohlopkovia (1900-67) ei yleensä liitetä NL:n stanislavskilaiseen traditioon, vaan pikemminkin Meyerholdiin ja Eisensteiniin, joiden oppilaana hän oli ollut (tosin niissäkin tunneskaala oli raju). Myös *Irkutskin* ohjaus poikkesi illuusioperinteestä. Ks. Trilse-Finkelstein/ Hammer 1995 s. 651 ja Banham 1995 s. 816. Korhosen mukaan: "...kolmen tunnin ajan stanislavskilainen tunnekuuhu oli vyörynyt näyttämöltä katsomoon kiihdyttäen yleisön suosionosoituksiin, joiden kaltaisia Volksbühnellä tuskin oli eletty sitten Piscatorin vallankumousteatterin aikojen." Korhonen 1963c s. 356.

601. Korhonen 1963c s. 360.

Matkalla Brechtin läpi

Veli-Matti Saikkosen kirjoitus *Matkalla Brechtin läpi* kiteytti ne käytännön ihanteet, joita nuorilla teatteribrechtilläisillä tuolloin oli. Saikkonen oli vielä Teatterikoulun ohjaajaoppilas (1962-65), joka oli ollut vuoden verran Långbackan opissa ja tuli tämän jälkeen jatkaamaan samoja opetuksia vanhassa koulussaan Brechtin merkeissä 1965-68. On siis selvää, että nämä Saikkosen näkemykset välittyivät myös Teatterikoulun oppilaille noina vuosina.

Kirjoituksessaan Saikkonen esitteli ne kaksi teatteria, joita tuolloiset suomalaiset brechtiläiset käyttivät useimmiten esimerkkinä siitä, mihin suuntaan merkittävä eurooppalainen teatteri oli kehittymässä. Nämä teatterit olivat Giorgio Strehlerin (synt. 1921) ja Paolo Grassin (synt. 1919) vuonna 1947 perustama Piccolo Teatro di Milano ja Roger Planchonin (synt. 1931) vuonna 1957 perustama Théâtre de la Cité de Villeurbanne Lyonin esikaupungissa Ranskassa.

Piccolon vierailusta Suomessa vuonna 1956 olen jo kertonut; 1960-luvuna alkupuolella tapahtui tutustuminen siihen kahta kanavaa pitkin. Eräät teatteriopiskelijat olivat kiinnostavien vihjeiden pohjalta matkustaneet Milanoon ja päässeet seuraamaan tapahtumia paikallaan. Esimerkiksi Eija-Elina ja Timo Bergholm päätyivät skootterilla kesällä 1965 Italiaan. Timo Bergholm muistelee:

Mä oon käynyt Piccolo Teatrossa. Me saatiin seurata kuinka Giorgio Strehler ohjaa, kolme neljä päivää ennen ensi-iltaa. Yksitoista [11] tuntia kestävä *Il gioco dei potenti*, Vahvojen miesten leikki, Shakespearen lähes kaikkien kuningasnäytelmien kooste. Yks järjestyttävimmistä teatterikokemuksista. Se harjoitteli vuorokauden läpeensä koko ajan. Sillä ei ollu mitään taukoo. Kat-somossa ei ollu juuri ketään. Minä ja Eija-Elina. Ne pyörtyili ja kaatu siellä näyttämöllä ja niitä kannettiin pois lepäämään, se oli ihan hurjaa.⁶⁰³

Toinen tapa perehtyä Strehleriin ja Piccolo Teatroon oli lukea Eberhard Fechnerin kirja *Strehler inszeniert*, joka ilmestyi sopivasti 1963.⁶⁰⁴ Tähän vain 86 sivuiseen kirjaseen, johon kuului laaja valokuvaliite, oli Veli-Matti Saikkonenkin perehtynyt. Sen suppean historiallisen osan esittelyyn hänen kirjoituksensa perustui.

602. 50-luvulla lähtökohtateksti oli erikoisesti Brechtin *Kleines Organon für das Theater*, jonka Irja Hagfors käänsi ensi kertaa Suomeksi Donnerin toimittamaan Arenan poleemiseen julkaisusarjaan nimellä *Teatteriteoria* (1954). Nyt Max Rand oli kääntämässä *Organonia* uudelleen, laajemman kokonaisuuden (*Aikamme teatterista*, 1965) osana ja Kaisa Korhosen kiinteästi avustamana. Sen nimeksi muotoiltiin *Teatterin Vähäkatekismus*. Ks. Brecht 1965 s. 99-134.

603. Hurja meno liittyi ilmeisesti lähestyvään ensi-iltaan. Bergholmit näkivät reissullaan myös valmiin esityksen. Timo Bergholm 9.12.1993. *Il gioco dei potenti* oli Strehlerin oma kaksi-iltaa (1. Kruunu ja kansa, 2. Ruusujen sota) kestänyt sovitusta *Henrik VI*:sta, jossa on kolme osaa. Sen kantaesitys oli Milanon Piccolossa 1965. Myöhemmin Strehler ohjasi tämän sovituksensa kaksi kertaa uudestaan (Salzburg 1973, Wien 1975). Strehler 1977 s. 274-275. Strehlerin huikean energinen, fyysinen ja visuaalinen ohjaustapa muodostui esikuvaksi erikoisesti Bergholmin kurssikaverille Kalle Holmbergille. Myös Ralf Långbacka oli hyvin innostunut Strehlerin työstä.

604. "Paras ohjauksen oppikirja mitä lieene ilmestynyt, siinä Fechner käy harjoitus harjoitukselta läpi Strehlerin kaksi merkittävää ohjausta: Brechtin *Poikkeuksen ja säännön* sekä Millerin *Kaksi maanantaita*", hehkutti Saikkonen Parnassossa VII/1964.

Piccolo Teatroa ei turhaan perustettu Milanoon, Italian suurimpaan teollisuuskaupunkiin. Strehler ja Grassi näkivät työväestössä yleisön, joka olisi saatava teatteriin. Strehler toimi teatterin taiteellisenä johtajana ja pääohjaajana, Grassi hallinnollisena johtajana. Teatterin ensimmäinen esitys oli ollut Maksim Gorkin *Pohjalla*. Sitä seurasi Piccolo Teatron menestyksekkäin produktio: Goldonin *Kahden herran palvelija*, jonka kanssa teatteri vieraili ympäri maailmaa. Merkittävintä siinä ja Strehlerin viidessä muussa Goldoni-ohjauksessa oli Saikkosen mukaan näkemys Goldonista suurena oman aikansa yhteiskuntakriittikkona.

Shakespeare oli kuulunut alusta alkaen teatterin ohjelmistoon. Ohjatessaan *Coriolanuksen* (1956) löysi Strehler uuden, vallankumouksellisen tien: Brechtin eeppisen metodin.⁶⁰⁵ Piccolo Teatropa kehittyi vähitellen Milanon henkisen elämän keskus. Teatteri ryhtyi harrastamaan julkaisutoimintaa: oma lehti, ilmaiset ohjelmalehtiset, kirjoja, ja kaikki näytelmätekstit, joita teatterissa esitettiin, olivat yleisön ostettavissa ennen esityksiä. Uusia italialaisia näytelmiä otettiin ohjelmistoon mahdollisimman paljon. Teatteri otti suojelukseensa pienen Gerolamo-teatterin, jonka ohjelmisto käsitti vain Milanon murteella esitettyjä näytelmiä. Perustettiin oma teatterikoulu.

Kolmas tärkeä henkilö (näyttelijöiden kuten Marcello Moretti rinnalla), joka vaikutti Piccolo Teatron kehitykseen, oli lavastaja Luciano Damiani. Saikkosen mukaan hän rinnastui monin tavoin Brechtin työtoveriin Caspar Neheriin. Grassin, Strehlerin ja Damianin yhdessä luomaan ohjelmistoon kuuluivat edelleen Tshehovin näytelmät (*Lokki*, *Kirsikkapuisto* ja *Platonov ja muut*). Niiden kautta Strehler hakeutui italialaisten jo unohdettujen naturalistien (verismo) pariin. Heistä kuuluisimmaksi tuli Carlo Bertolazzi, jonka *El nost Milan* (alunperin 1893) näytelmän ohjauksella Strehler voitti vuonna 1962 Pariisin Kansojen Teatterin ohjaaja-palkinnon.⁶⁰⁶

Brechtin näytelmistä esitti Piccolo Teatro ensimmäisenä Strehlerin sovituksen *Kolmen pennin oopperasta* (1956). Brecht itse ehti nähdä sen juuri ennen kuolemaansa ja totesi sen olevan ”epäilemättä onnistuneimman esityksen tästä näytelmästä.” *Kolmea penniä* seurasi Piccolo Teatrossa Brechtin näytelmistä askeettisen kaunis ohjaus *Sezuanin hyvästä ihmisestä* (1958) ja *Shvejk toisessa maailmansodassa* (1960), parin vuoden kuluttua *Poikkeus ja sääntö* (1962) ja huipentumana monien vuosien tutkimustyön ja seitsemän kuukauden harjoittelun jälkeen *Galilein elämä* (1963).⁶⁰⁷

Saikkosen mukaan Strehler oli luonut 50-luvun jälkipuolelta lähtien maineensa ennen kaikkea omaleimaisilla Brecht-ohjauksillaan. Sen sijaan lyonilaisen Théâtre de la Cité Villeurbannen johtaja Roger Planchon, oli tehnyt sen soveltamalla Brechtin metodeja mui-

605. Strehler käytti tässä *Coriolanuksen* ohjauksessa omaa sovitustaan näytelmästä, koska Brechtin versiota, joka esitettiin syksyllä 1964 BE:ssä, ei vielä silloin oltu julkaistu.

606. Esityksestä kirjoitti Louis Althusser laajahkon marxilaisen analyysin elokuussa 1962. Suomalaiseen keskusteluun se ei näytä 60-luvulla vaikuttaneen. Se julkaistiin myös Althusserin kirjassa *Pour Marx* (1966), jonka ruotsinnot *För Marx* ilmestyi 1968 (*Piccolo Teatro, Bertolazzi och Brecht, Anteckningar om den materialistiska teatern*).

607. Juuri näitä näytelmiä pyrittiin myös Suomessa 1960-luvun kuluessa tulkitsemaan. Ks. laajemmin Paavolainen 1992 s. 114–120.

den näytelmiin. Planchon, joka oli taustaltaan työläispoika, tuli vuonna 1957 (26-vuotiaana) Lyonin työläiskaupunginosassa sijaitsevan teatterin johtajaksi. Siellä oli aikaisemmin esitetty pelkkiä operetteja ja kun uusi johtaja ei niitä enää tarjonnut, jäi entinen yleisö pois katsomosta.⁶⁰⁸

Planchonilla oli Strehlerin tapaan onni löytää työtoverikseen lavastaja, Rene Allio, jonka työt muistuttivat älyllisyydessään ja tarkoituksenmukaisuudessaan Damianin töitä.⁶⁰⁹ Planchon oli itse nimennyt eräässä haastattelussa kolme seikkaa, jotka kiinnostivat häntä erikoisesti ja joita hän pyrki hyödyntämään klassikoita ohjatessaan: ”marksilainen dialektiikka, Freudin psykoanalyttiset metodit ja nykyaikaisen luonnontieteen ja filosofian käsitykset tilasta ja ajasta sekä todellisuudesta ja tietoisesta.”⁶¹⁰

Loppuputonaan Saikkonen totesi, että Planchonin ja Strehlerin teatterityössä ilmeni aina pohjimmaisena brechtiläinen ajattelutapa, mutta he eivät pysähtyneet Brehtiin ja Brechtin metodeihin, vaan jatkoivat siitä mihin tämä jäi. Korostus oli merkittävä, koska se viittasi siihen, että BE:n esikuvallisuus oli Suomessakin alkanut rakoilla. Tähän viittasi myös Kaisa Korhonen, jota kiinnostivat BE:n nuoret kapinalliset Manfred Karge (synt. 1938) ja Matthias Langhoff (synt. 1941). Hän oli heidän *Pikku Mahagonnynsa* ensi-illassa (1963) ja muisteli: ”En ollut koskaan nähnyt mitään niin ilkeää, röyhkeää ja hauskaa esitystä. Ymmärsin ja allekirjoitin sen ratkaisut. Kargen ja Langhoffin ote seurasi minua pitkään etäisenä esikuvana. Halusin tehdä yhtä raikasta ja älykästä teatteria kuin he.”⁶¹¹

Matkalla Brechtin läpi tärkeä esikuva oli myös vanhemman polven Benno Besson (synt. 1922), joka oli aloittanut BE:n assistenttina 1949 Brechtin vielä eläessä, mutta siirtyi 60-luvun alkupuolella hyvin itsenäisille linjoille:

Toinen idolini oli Benno Besson. Hän oli minulle vieraampaa lajia, mutta aivan nerokas ohjaaja. Hänen Deutsches Theaterissa ohjaamansa Aristofaneen *Rauha* [1962] ja Schwarzin *Lohikäärme* [1965] oli pakko katsoa useaan kertaan. Ne olivat virtuoosimaisen fyysisen näyttelemisen kavaladeja ja näyttämöllisten ideoiden sarjatulta. Puvustus ja naamiointi oli irrationalistisen rikasta. En itse kuvitellut tekeväni koskaan mitään tämän kaltaista, mutta näyttämötapahtuman elinvoima oli vastaansanomaton.⁶¹²

608. Saikkonen ei asiaa maininnut, mutta Planchon suoritti tämän jälkeen kaupungin työväestön keskuudessa gallupin, minkä tarinan he haluaisivat näyttämöllä nähdä: suosikiksi osoittautui *Kolme muskettisoturia*. Planchon tekikin romaanista oman näyttämösovituksensa (1958), josta tuli ensin paikallinen, sitten pariisilainen ja lopulta kansainvälinen menestys Strehlerin *Kahden herran palvelijan* tapaan. Jo *Kolmessa muskettisoturissa* oli Planchonin näkökulma osittain ironinen suhteessa Brecht-teatterin kliseihin. Suomessa sen ohjasi YT:n oppositiolinjalla kunnostautunut Titta Karakorpi Svenska Teaterniin 1969.

609. Suomalaisessa nuoressa teatterissa 1960-luvulla vastaavan ohjaaja/ lavastajaparin, joiden toisissa yhteiset taiteelliset ja älylliset visiot täydensivät tosiaan muodostivat ainakin Kalle Holmberg ja Kari Liila (1943-82) sekä Kaisa Korhonen ja Måns Hedström (synt. 1943) useissa töissään.

610. Saikkonen 1964 s. 321.

611. Korhonen 1993 s. 27.

612. Ibid s. 28. Myös useat muut suomalaiset teatteriopiskelijat tutustuivat Korhosen ihailemiin esityksiin joka paikan päällä tai kansainvälisten teatterilehtien palstoilta.

Suomessa merkittävin opas matkalla Brechtin läpi oli kuitenkin Ralf Långbacka. Hänen merkityksensä ei perustunut pelkästään hänen ohjauksiinsa, jotka herättivät keskimäärin arvostusta nuoremman polven keskuudessa, mutta myös kritiikkiä. Sen sijaan Brechtin näkemysten tuntijana, teatteriajattelijana ja -pedagogina hänen merkityksensä oli kiistaton. Brechtin kautta tapahtunut perehtyminen marxilaisuuteen teki Långbackasta 1960-luvulla tuon maailmankatsomuksen omaperäisen edustajan maassamme.⁶¹³

Vuosien 1963–64 Brecht-keskustelut Suomessa kulminoituivat tavallaan Ralf Långbackan puheenvuoroissa *Dialogi Brechtistä* ja *Beckettin ja Brechtin välinen kuilu – maailmankatsomusten välinen kuilu*.⁶¹⁴ Varsinkin ensimmäinen niistä herätti laajempaa huomiota, koska se julkaistiin näyttävällä foorumilla sekä ruotsiksi että suomeksi, se oli melko laaja ja sisälsi jo eräänlaisen yhteenvedon ilmassa liikkuneista argumenteista. Vaikka Långbackan teksti oli jo synteetisomainen, kokeneen tuntuinen ja muotoiluiltaan ehkä kypsempi kuin muut puheenvuorot, niin Långbacka ei itse ollut vielä ohjannut yhtään Brechtin näytelmää; ensimmäisensä, *Poikkeuksen ja säännön* hän teki seuraavana keväänä Teatterikoulun näytteeksi.

Långbacka oli tavallaan tasapainottava tekijä keskustelussa, nuorien omat muotoilut olivat usein jyrkempiä ja yksioikoisempia. Toki he tunsivat hengenheimolaisuutta Långbackan kanssa, joka suhteellisen maltillistenkin mielipiteidensä vuoksi joutui muutamassa vuodessa lähtemään molemmilta kansallisilta päänäyttämöiltä, koska brechtiläinen ajattelu kaikkine vivahteineen tuli niin toisenlaisesta maailmasta.⁶¹⁵

Långbackalla oli jo varaa puhua yksittäisten kannanottojen sijasta Brechtin teoreettisten kirjoitusten kokonaisuuden tuntemuksesta, mistä käsin katsottuna niissä ei koskaan ollut kysymys ikuisten arvojen ja ikuisten normien kiinnilyömisestä. Kypsä Brecht ei tuominnut sitä, mikä vanhassa teatterissa oli ollut hyvää, vaan päinvastoin sanoi, että eepinen teatteri rakensi vanhemman teatterin perustalle:

Mitä pitempään Brecht pohti monimutkaista eläytymiskysymystä ja järjen-tunteen suhdetta sitä huolellisemmin hän korosti niin kysymyksenasettelun kuin kaikkien vastaustenkin suhteellisuutta. Se ei merkitse kysymyksenasettelun tärkeyden vähenemistä.

Tämä Långbackan 'suhteellisuusteoria', joka selvästi nojasi Brechtin viimeisen, BE:ssä tapahtuneen työn ja teoretisoinnin (1948–56) tuntemukseen⁶¹⁶, ei välttämättä miellyttänyt

613. Taustalla tosin vaikutti myös lapsuus ja nuoruus suomenruotsalaisessa Närpiössä, perhe ja suku, joka oli kriittisesti vasemmistolaista. Oppimestarikseen Långbacka toteaa kuitenkin Brechtin. Ks. von Bagh/ Milonoff (toim.) 1977 s. 179–182 ja laajemmin myös myöhemmän uran kannalta Långbacka 1982 s. 107–259.

614. Edellinen ruotsiksi Horisont 6/1964 ja suomeksi Parnasso VII/1964 ja jälkimmäinen Progress 4/1964. Ne ovat ilmestyneet myös Långbackan antologioissa *Bland annat om Brecht* (1981) ja sen suomenkielisessä versiossa *Muun muassa Brechtistä* (1982).

615. Asiasta käytti painavan puheenvuoron Sole Uexküll (*Rakoileva julkisivu* HS 6.1.1967), kun Långbacka oli joutunut lähtemään Kansallisen jälkeen myös Svenskanista vain parin vuoden työrupeaman perästä. Siinä hän koetti asettua Långbackan ja häntä nuorempienkin kapinallisten tueksi suomalaisen laitosteatteerin uudistumisen ehtona. Teksti on julkaistu myös Uexküll 1984 s. 260–264.

kaikkein radikaaleimpia nuoria, joille selvästi nuori Brecht oli erikoisen läheinen kaikessa räävittömyydessään. Tästä on hyvä esimerkki Kaisa Korhosen kommentti ensimmäisestä ohjauksestaan, Brechtin *Pikkuporvarihäistä*, joka osui samaan kevääseen 1965, jolloin myös Långbacka teki ensimmäisen Brechtinsä, *Poikkeuksen ja säännön*. Ne molemmat oli miehitetty Teatterikoulun ja korkeakouluosaston oppilailla tai YT:n jäsenillä: ”Långbacka oli silloin vastikään tehnyt ’Poikkeuksen ja säännön’. Se oli helvetin hienosti tehty, mutta minun makuuni vähän huumoriton, sanoisinko vähän pedanttinen työ.” Korhonen arveli, että eräät Långbackan varhaisemmat työt olivat ehkä osaltaan luoneet vähättelevää kuvaa ’uskollisista’ Brecht-ohjauksista, ja jatkoi:

Joka tapauksessa minä halusin vähän hyppiä Långbackan nenälle kun ryhdyin tekemään ’Pikkuporvarihäitä’, ja esityksestä tulikin kömpelyyksineen hyvin julkea ja hullunkurinen esitys, semmoinen ’epäbrechtiläinen’. Olen aina ollut tämän hevoshuumorin edustajia. Långbacka tuskin sitä esitystä edes näki, saati välitti, mutta täytyihän sitä auktoriteettejaan vastaan reuhtoa.⁶¹⁷

Kuitenkin juuri tämä esitys sai suomalaisista *Lapualaisoopperaa* edeltäneistä Brecht-tulkinnoista laajimman kansainvälisen yleisön, koska YT meni sillä ensi kertaa Nancyn kansainvälisille ylioppilasteatterifestivaaleille, tuli siellä kolmanneksi, ja kutsuttiin siksi myös Pariisiin Kansojen Teatteriin. Festivaaleilla esitystä myös kritisoitiin: ”Saksalaiset sanoivat sen olevan kyökki-Brechtä. Me sanoimme, että niin onkin, mutta meidän mielestämme se on kivaa tällä tavalla.”⁶¹⁸ Syksyllä 1965 otti YT *Pikkuporvarihäät* uudestaan ohjelmistoon ja kokonaisuuteen liitettiin Brechtin runoja ja lauluja. Se innoitti Kauppalehden kriitikon Annikki Vartian aforismiin: ”Vähät minä välitän Brechtin runoista”, mistä YT teki mainoslauseen lehti-ilmoituksiinsa; oltiin matkalla kohti *Orvokki*-kabareiden pahennusta herättäneitä herjoja.⁶¹⁹

”Matkalla Brechtin läpi” hahmottui Suomessa ennen vuotta 1966 ainakin neljä toisistaan poikkeavaa linjaa: 1) Långbackan teoreettisesti perustelluin, Brechtin teorioiden viimeiseen vaiheeseen nojaava, mutta samalla niiden suhteellisuutta korostava, ehkä hieman pedanttinen linja⁶²⁰ 2) Kaisa Korhosen ja Kaj Chydeniuksen tärkeiltä osin nuoren ja lauluja

616. Tällöinhän Brecht arvioi esim. uudelleen suhdettaan Stanislavskiin, oli korvaamassa eepin teatterin käsitteen dialektisella teatterilla, oli kiinnostunut Beckettistä, näki Strehlerin uusia tulkintoja teksteistään jne.

617. Kallinen (vast. toim.) 1976 s. 80. Asiaan viittasi myös Paavolainen 1992, joka totesi: ”Lausuma on kiinnostava, koska se paljastaa sellaista karnevalistisuutta suhtautumisessa Brechtiin, joka häviää radikalismien omaksuessa puoluetunnukset.” (s. 119–120). SDP:ta lukuunottamatta näin tapahtui kuitenkin vasta vuosien 1968–71 murroksen seurauksena.

618. Kallinen (vast. toim.) 1976 s. 81. Me: ohj. Kaisa Korhonen, lav. Måns Hedström, rooleissa Elli Castrén, Kari Franck, Eeva-Maija Haukinen, Jukka Sipilä, Eero Melasniemi, Anneli Ollikainen, Marjukka Halttunen ja Kalle Holmberg.

619. Myöhemmin Korhonen oli myös itsekriittinen: ”Kömpelöstihän ne oli esitetty. Meillä oli YT:n aikana paha väärinkäsitys, että runoja ja lauluja voidaan esittää harjoittelematta, jotenkin spontaanisti. Ikäänkuin niitä tehtäisiin toisin perustein kuin teatteria.” Kallinen (vast. toim.) 1976 s. 81.

620. Tätä linjaa lähellä lienevät olleet Wolfgang Pintzkan vierailuohjaukset, joista ensimmäinen,

laativan Brechtin räävittömämpi, osin jopa karnevalistinen linja, joka kukki myös *Orvokki-*kabareissa (1965-67) ja kiehtoi radikaalia älymystöä⁶²¹ 3) Eugen Terttulan 'tamperelainen' myös teorian tuntemukseen, mutta samalla työväenteatteriperinteeseen (osin Salmelaiseen) nojaava kansanomainen Brecht-linja TTT:ssä⁶²², ja lopulta 4) Lilla Teaternissa kehittynyt kevyempi, artistinen, suomenruotsalaista revyyperinnettä hyödyntävä linja, jotaideoi Vivica Bandler ja kehitti käytännössä Bengt Ahlfors (*I våras, O-popit, Brecht om Brecht*); sen viimeinen hedelmä, johon YT-traditio liitettiin oli *Keväinen lauluilta* vuonna 1967.⁶²³

Poikkeavista linjoista huolimatta oli jotain mikä myös yhdisti: kaikki hyväksyivät tavalla taikka toisella Brechtin maailmankatsomukselliset lähtökohdat, ehkä eri sävyisinä mutta kuitenkin. Näin ollen Suomessa ei saanut juuri jalansijaa se, tunnetuimmin Martin Esslinin edustama⁶²⁴, läntinen debatti Brechtin traagisesta kohtalosta, jossa hänen maailmankatsomuksensa ja taiteensa nähtiin sovittamattomassa ristiriidassa keskenään ja korostettiin "...Brechtin suuruuden olevan hänen kaksiarvoisuudessaan, traagisessa kahtiajakautumisessa sen välillä mitä hän on halunnut tehdä ja mitä hän on tehnyt, teorian ja todellisuuden välillä." Tällöin tulkit-sija oli sitä mieltä, että "Brecht on suuri kirjailija poliittisista näkemyksistään *huolimatta* – ja tarkoittaa salaa: hän olisi ollut vielä suurempi ilman niitä", kuten Långbacka asian tunnetussa dialogissaan kärjistäen muotoili.

Siinä hän myös tiivistä oman näkemyksensä:

Tärkeintä on, niin minä ainakin uskon, todeta että marxismi ennen kaikkea maailmankatso-muksena on ehdoton perusta Brechtille, sekä hänen teorioilleen ja näytelmilleen että hänen käytännön teatterilleen. Marxismista hän oppi uuden ihmisten ja todellisuuden tarkastelu-metodin, dialektinen materialismi tarjosi hänelle ennen kaikkea työmetodin ja mahdollisuu-den maailman selvittämiseen. Voimme olla marxismista ja sen käytännön mahdollisuuksista mitä mieltä hyvänsä mutta emme voi jättää huomiotta sen olemassaoloa.⁶²⁵

Hohtohetket

Merkittävyystään huolimatta on Brechtin ja DDR:n vaikutus YT:n kehitykseen nähtävä vain yhtenä monista tekijöistä. 1960-luvun nuori teatteripolvi kiersi vuosittain Euroopan eri teatterikeskuksissa: Englannissa, Italiassa, Puolassa, Ranskassa, Tshekkoslovakiassa, Neu-

Kerjäläisooppera TT:ssä (1963) oli ilmeisen merkittävä 'oikeaoppisen' brechtiläisyyden kannalta, mutta *Puntilan* suomalainen kantaesitys Turun Kaupunginteatterissa (1964) jo ilmeisen kireä, eikä se enää tyydyttänyt tšekäläisiä brechtiläisiä.

621. Teoreettisesti tämän linjan taustalla oli Max Rand, tuon vaiheen nuorten brechtiläisten Saint-Just, joka käytti satiiria aseenaan, mutta oli tuomioissaan myös hyvin jyrkkä.

622. Paavolaisen 1992 mukaan ilmoittivat Salmelainen ja Terttula julkistaessaan vuoden 1961 ohjelmistoa TTT:ssä Suomen teatterin tulevaisuuden olevan vain 'kansanomaisuudessa' ja realismissa (s. 61). Ks. myös Hyvönen 1990 s. 139-141 ja Terttulan Brecht-tulkintoista laajimmin Laurio-Mäkinen 1992.

623. Tässä yhteydessä on korostettava, että tamperelaista vaihtoehtoa lukuunottamatta kaikki kolme muuta tapaa lähestyä Brechtä tai "matkata hänen lävitseen" olivat yhteydessä paitsi YT:in myös Teat-terikoulun ja sen korkeakouluosaston oppilaiden toimintaan 1964-67.

624. Ks. Esslin 1984 (1959).

625. Kaikki suorat lainaukset Långbacka 1982a (1964) s. 117-121.

vostoliitossa, Liittotasavallassa ja henkilösuhteita oli myös USA:han. Kaikista niistä imettiin vaikutteita myös teatterin tekemiseen.

Kansainväliset virtaukset välittyivät myös Nancy'n ylioppilasteatterifestivaalien kautta. YT osallistui niihin toisen kerran 1967. Festivaalin raati oli vasemmistolaisesti suuntautunut, sen puheenjohtajana toimi Milanon Piccolo Teatron johtaja Paolo Grassi. YT:n ohjelman muodostivat Marja-Leena Mikkolan *Laulu tuhannesta yksiestä*, jonka ohjasi Eija-Elina Bergholm, ja nuorten asuntopulaa käsittelevä ”pakollinen tehtävä”, jonka toteuttivat Reima Kekäläinen ja Kari Franck. YT:n ohjelma voitti koko festivaalin. YT esiintyi toisen kerran Pariisin Kansojen Teatterissa. Kotimaassa esitys saavutti vastakaikua tämän menestyksen jälkeen, se myös televisioitiin ja sen lauluista tehtiin LP-levy. Sen tekijäkaarti muodostui pääosin teatterialan helsinkiläisistä opiskelijoista. Vastaavia mahdollisuuksia jopa kansainvälisiin näytteisiin itse Teatterikoulun ja sen korkeakouluosaston piirissä ei tuolloin ollut tarjolla. Eija-Elina Bergholm valittiin YT:n uudeksi johtajaksi.

Tuolloin harva osasi ennustaa, että YT:n ’kulta-aika’ oli jyrkästi päättymässä, sen ’hohto-hetket’ ohi, kun alan opiskelijat alkoivat syksystä 1967 lähtien siirtyä omaan teatteriinsa Vallilaan. Nämä hohto-hetket, jotka toivat YT:lle valtakunnallisen maineen keskittyivät Kaisa Korhosen johtajakaudelle 1965–67 ja muodostivat huiman sarjan, jonka ylittäminen pienemmän maan puitteissa oli varmasti ylivoimaista:

1. Korhosen uran esikoisohjaus Brechtin *Pikkuporvarihäistä*, joka vietiin Nancy'n festivaaleille 1965, saavutti kolmannen sijan ja esitettiin siksi myös Pariisin Kansojen Teatterissa.

2. Timo Bergholmin, Kalle Holmbergin ja Kaisa Korhosen suunnittelemat ja ohjaamat ’kirjalliset kabareet’ *Orvokit* 1965–67. Niitä esitettiin Radioteatterissa syksystä 1965 lähtien ja syksyllä 1966 kooste myös televisiossa. Ne iskivät rajulla tavalla YT:n yleiseen tietoisuuteen, mikä osaltaan selittää *Lapualaisoopperan* ennakkokokohun.⁶²⁶

3. Presidentti Kekkosen tuki nuorille teatteriradikaaleille, jonka symboliseksi, aikoinaan vain pienissä piireissä tunnetuksi huipuksi nousivat eräät ’lastenkutsut’ Tamminiemessä, joilla Holmberg lauloi Chydeniuksen säestyksellä *Marssi*-marssin.⁶²⁷

626. Kun *Orvokkeja* alettiin tehdä Radioteatterin tuoreen johtajan Pekka Lounelan pyynnöstä, olivat Bergholm ja Holmberg vielä Teatterikoulun korkeakouluosaston viimeisen vuosikurssin oppilaita. Niillä oli myös Ylen uuden pääjohtajan Eino S. Revon siunaus takanaan. Niiden kritiikki suuntautui ”suomalaisen seitsemää kansalaisoikeutta” kohtaan, joiksi määriteltiin: asua, maksaa, rakastaa, oppia, totella, uskoa ja vaieta. Käytännössä pilkan kohteiksi tulivat koti, koulu, kirkko, isänmaa, uskonto, armeija ja porvarillinen moraal. *Orvokkeja* tehtiin radioteatteriin yhteensä viisi: *Seitsemän kansalaisoikeutta*, *Oikeus oppia*, *Oikeus totella*, *Suomalaiset idyllit* ja *Orvokkeja autolle*. Ks. *Orvokki*. Neljän kirjallisen kabareen tekstit. Yleisradio. Teatteriosasto. Arkisto. 358 [1965–66]. Niissä olivat jo mukana Matti Rossin sanoittamat ja Chydeniuksen säveltämät, myöhemmin klassikoiksi muodostuneet Vietnam-laulut *John F. Vuorinen* ja *Gordon*, jotka Kalle Holmberg esitti. Tämän lisäksi tehtiin vielä viides *Orvokkeja autolle* nyt Radioteatterin, YT:n ja Lilla Teaternin yhteistyönä toukokuussa 1967. Ks. myös Hemánus 1972 s. 85–90 ja Lounela 1976 s. 307–311.

627. Ks. laulun vaiheista tarkemmin Saunio 1974 s. 298–299. Sen teksti taustaselvityksineen on julkaistu myös Kallinen 1997a s. 14–17. Kalle Holmbergin omat muistot Kekkoselle esiintymisestä, mikä

4. *Lapualaisoopperan* kantaesitys YT:n 40-vuotisjuhlien yhteydessä 21.3.1966. Todennäköisesti edelleen sotien jälkeisen Suomen eniten kohua herättänyt, muisteltu ja tutkittu teatteriesitys, vaikka sen nähnyt yleisömäärä jäi suhteellisen pieneksi. Syksyllä 1966 se vieraili Tukholmassa ja sai lähes yhtä myrskyisän vastaanoton.

5. *Laulu tuhannesta yksioästä*, joka voitti Nancy'n festivaalit 1967 ja YT esiintyi toisen kerran Pariisin Kansojen Teatterissa.

Näiden kohua herättäneiden tapahtumien lisäksi on syytä muistaa, että YT tarjosi samoina vuosina teatteriopiskelijoille runsaasti tilaisuuksia sekä kokeelliseen teatteritoimintaan että uudenlaisiin klassikotulkintoihin, mihin vielä palaan.⁶²⁸

Tässä käsittelen lyhyesti vielä *Lapualaisoopperaa*, koska se jos mikä oli erään teatteriopiskelijapolven manifestaatio. Lähes kaikki sen tekijät loivat teatterialalla jatkossa näytävän uran, sen kuuluisa loppukuoro on eräänlainen Teatterikoulun ja sen korkeakouluosaston tuolloisten tai juuri valmistuneiden priimusoppilaiden luokkakuva. Keskityn lyhyesti niihin *Lapualaisoopperan* puoliin, jotka ovat olleet muussa tutkimuksessa vähän tai ei ollenkaan esillä.⁶²⁹

Lapuan valhe?

Eniten tutkittu lienee Arvo Salon teksti. Siitä ovat sekä Juhani Niemi (1973) että Irmeli Niemi (1979) esittäneet omat perustellut tulkintansa, joissa sen ajankohtaiset yhteydet juuri Salon tuolloin edustamaan poliittiseen ideologiaan ja 'libreton' taiteelliset esikuvat valottuvat monipuolisesti. Olen myös itse käsitellyt aihetta kymmenen vuoden välein (1976, 1986, 1996) joten sen puolen voin tässä tutkimuksessa sivuuttaa.⁶³⁰

Lapualaisoopperassa huipentunut prosessi ei kuitenkaan ollut syntynyt vain Arvo Salon päässä tai kirjoituspöydällä, vaan siinä purkautui kokonaisen nuoren kunnianhimoisesti teatteriin asennoituvan teatterisukupolven esiinmurtautumisen paine. Sen lataus koostui hyvin monenlaisista 60-luvun alkupuolella ilmassa liikkuneista radikaaleista aineksista al-

tapahtui maaliskuussa 1966, vain kaksi viikkoa ennen *Lapualaisoopperan* ensi-iltaa, ks. Holmberg 1999 s. 201-203.

628. Vaikka YT:n kulta-aikaa on muisteltu runsaasti ja julkaistu tutkimuskin on sitä usein sivunnut, on se teatterihistoriallisena periodina edelleen perusteellisesti käsittelemättä. Se ei ole kuitenkaan tämän tutkimuksen tehtävä, koska sen kulttuuriset konnotaatiot viittaavat niin laajalle, ettei se mitenkään mahdu teatterikoulutuksen historian puitteisiin, vaikka sillä oli tähänkin suuntaan kään-teentekevä vaikutus.

629. Tämän kantaesityksen yhteydessä muistetaan aina mainita Salon teksti, Kaj Chydeniuksen musiikki ja Kalle Holmbergin ohjaus, useimmiten myös 'aerodynaamiset' kuoro-ohjaukset ja rooli-suorituksista ainakin Vesa-Matti Loirin Vihtori Kosola ja Kaisa Korhosen kansanedustaja Lyyti; melkein kaikki muutkin roolit olivat tulevien huippuammattilaisten käsissä. Tämän lisäksi kokonaisuuden vaikuttavuuden kannalta tärkeitä tekijöitä olivat Kari Liilan lavastus, Antti Tarkiaisen liikunta ja Tytti Oittisen tanssit. Holmbergin apulaisohjaajana toimi Pentti Kotkaniemi.

630. *Lapualaisoopperan* ensi-illan huuma ja koko prosessi on runsaasti muisteltu ja tutkittu ilmiö; jo mainittujen lisäksi ks. parhaasta päästä Lounela 1976, von Bonsdorff 1986, Salo 1986, Tuominen 1991, Paavolainen 1992, Korhonen 1993, Kolbe 1996ab ja Holmberg 1999.

kaen sadankomitealaisesta ehdottomasta pasifismista päätyen kaikkein rajuimpaan piscatorilaiseen agitprop-teatteriin.

Salon tekstiin sisältyvän, jopa kristillisiä sävyjä saavan väkivallattoman vastarinnan ylistyksen vastapainoksi käyttivät ohjaaja Kalle Holmberg ja säveltäjä Kaj Chydenius eräänä harjoitusmetodina, piiskatessaan nuorta näyttelijäjoukkoaan rajuun suoritukseen, Hanns Eislerin ja Ernst Buschin järeimpien kommunististen agitproplaulujen kuuntelemista.⁶³¹

Onkin ilmeistä, että *Lapualaisoopperan* ensiesitykseen sisältyvistä monista paradoksaalisista ristiriidoista kaikkein silmiinpistävimpiä oli naiivin pasifistisen sisällön ja nuorekkaan aggressiivisen muodon välinen ristiriita. Max Rand muotoili sen heti tuoreeltaan Parnassossa, arvostelussaan *Lapuan valhe* näin:

Miten on mahdollista, että näin valheellisen ja omiin ristiriitoihinsa häviävän tekstin pohjalta on voitu tehdä teknisesti lähes täydellinen, formaalisesti luotettava esitys? Syy siihen ei ole löydettävissä 'Lapualaisoopperasta', ainoastaan sen loppukuorosta: voimakas idealistinen paatos on kannattanut kollektiivin Salo-Chydenius-Holmberg työtä ja tuottanut esityksen, joka muodollisesti on agitpropia parhaimmillaan sisällön jäädessä sikseen. Ylioppilasteatterin esityksen valmistumisprosessi muistuttaa paljolti erästä Brechtin suosittelemaa harjoitusmetodia: Kuningas Learin esittämistä Tiitus Tulitukan sanoin.⁶³²

Tämä oli ehkä tiukin *Lapualaisoopperaa* kohtaan vasemmalta tullut kritiikki; yleensä siellä suhtauduttiin tapahtumaan erittäin innostuneesti ja myös riippumattomat lehdet pitivät sitä varsin merkittävänä.⁶³³ Samoin porvarillisissa lehdissä, erikoisesti Uudessa Suomessa ja Hufvudstadsbladetissa, vyöryi *Lapualaisoopperan* ympärillä laaja keskustelu. Sen ehkä tärkein provosoija oli musiikkimies Seppo Nummi, joka alkoi kritiikkinsä uutta yhteiskunnallista musiikkisuuntaa kohtaan jo ennen oopperan ensi-iltaa artikkelillaan *Musiikin protestilista* (US 27.2.1966). Kalevi Ahon mukaan se provosoi lehdistössä kaikkien aikojen laajimman keskustelun suomalai-

631. Esim. Brechtin *Solidaritätslied* ja *Einheitsfrontlied*, Majakovskin *Marsch der Zeit*, *Linker Marsch*, *Roter Wedding* tai Erich Weinertin *Der heimliche Aufmarsch*, jonka Komintern-henkisessä kertosaikassa kehoitetaan työläisiä ja talonpoikia tarttumaan tiukasti kivääriin ja murskaamaan fasistiset, kansainvälisen suurpääoman juonikkaasti tukemat rosvolaumat, jotka uhkaavat maailmanvallankumouksen sydäntä, Neuvostoliittoa. Teksti oli tehty Saksassa 20- ja 30-lukujen vaihteessa.

632. Rand 1966. Hyväntahtoisen neuvoa-antavaksi voinee katsoa myös YT:n tuolloisen hallituksen puheenjohtajan Jaakko Pakkasvirran lausuman. Kaisa Korhonen on dokumentoinut kirjoitukseensa *Lapua puhdistaa ilmaa* (Parnasso 1966 s. 142-143), joka oli vastine hänen ystävälleen Randille, Pakkasvirran kommentin tämän luettua *Lapualaisoopperan*: "...joku pitäisi jättää istumaan kusiaispesään juuri lopussa ja laulamaan kusiaispolkkaa. Sillä ei kai kellään ole epäselvyyttä siitä, että väkivallan, lahtariuden ja natsismin syvimät juuret ovat ihmisten estyneissä perseissä ja kyvyttömyydessä antaa perseensä laulaa..." Tässä ilmaistiin kansanomaisesti reichilaisen vapautuksen sanoma, joka tuolloin oli nousemassa esille myös YT:n piirissä. Wilhelm Reich oli samalla YT:n 'oppositiolinjan' keskeisiä taustavaikuttajia.

633. Ehkä monipuolisimmat aikalaiskritiikit olivat Sole Uexküll HS 23.3.1966 (myös 1984 s. 220-223) ja Maija Savutie KU samana päivänä (myös 1986 s. 183-185). Uexküllkin katsoi, että esitys liikkui varsin etäällä Brechtin terävästi älyllisestä kriittisyydestä, joistakin ulkoisista yhtymäkohdista huolimatta, ja haki rinnatuksen James Baldwinin rotutaisteluteksteistä. Savutie oli monien muiden tavoin esityksestä erittäin innostunut, vaikka totesi myös sen radikaalin yksipuolisuuden.

sen musiikkielämän suunnista ja sisällöistä.⁶³⁴ *Lapualaisoopperasta* muodostui keskustelun vedenjakaja, johon ottivat kantaa hyvin monet säveltäjät, musiikin tutkijat ja -kriitikot.

Ehkä terävimmän, tai ainakin ajankohdan uusia tendenssejä hyvin kuvaavan kommentin tähän keskusteluun esitti Uuden Suomen laajassa kiertohaastattelussa Ralf Långbacka:

Musiikkikriitikot ovat olleet tyytymättömiä [*Lapualaisoopperan*] musiikkiin ja käytännöllisesti katsoen yksimielisesti tuominneet sen ei-musiikkina. Tämä merkitsee Kaj Chydeniukselle ymmärtääkseni pikemmin kiitosta kuin moitetta: 'Lapualaisoopperan' musiikki ei ole ensisijaisesti musiikkia, vaan misuukkaa, käyttääkseni Kurt Weillin termiä. Saadakseen musiikin toimimaan jonakin muuna kuin musiikkina Chydenius on tietoisesti luopunut taidearvoista, pelkistänyt musiikin käyttötavaraksi. Uskon, että 'Lapualaisooppera' sekä näytelmänä että esityksenä on osoittanut jotakin, mikä on taiteelle välttämätöntä, jotta se voisi säilyttää vitalisuutensa ja kosketuksensa todellisuuteen: näin tapahtuu, kun siitä tulee vähemmän taiteellista, että se luopuu jo hyväksytyistä taidearvoista. Ei siksi, että näillä tavoilla luotaisiin **kauniimpaa** tai **parempaa** taidetta vaan siksi, että vakiintuneet esteettiset normit erittäin vaarallisella tavalla leikkaavat taiteelta siivet ja muuntavat sen pelkäksi taiteeksi. (lih. RL)⁶³⁵

Ohjaaja Kalle Holmbergin tärkeitä esikuvia tuossa vaiheessa oli Sergei Eisenstein, jonka koko elokuvatuotanto pyöri samoina aikoina ensi kertaa Suomessa Suomen Elokuva-Arkiston (SEA) sarjoissa. Eisensteinin estetiikan mukaan taiteen eri elementit olivat suhteessa toisiinsa it-senäisiä, erillisinä toisiaan täydentäviä, samaan tapaan kuin Brechtillä, mutta rajummin, kysymyksessä on 'yllättävä epäyhtenäisyys'⁶³⁶:

Taideteoksen dialektiikka rakentuu erittäin mielenkiintoiselle 'kaksiyhteydelle'. Taideteoksen vaikutus rakentuu sille, että siinä tapahtuu kaksinainen prosessi: määrätietoisesti etenevä ko-hoaminen tajunnan korkeimpien aatteellisten tasojen linjalla ja samanaikaisesti tunkeutumi-nen muotorakenteen läpi aistimusperäisen ajattelun syvimpiin kerrostumiin. Näiden kahden pyrkimyksen vastakkainen kulku luo merkittävän muodon ja sisällön jännitteisen ykseyden, joka on todellisten taideteosten tunnusmerkki. Sen ulkopuolella ei ole todellisia taideteoksia.⁶³⁷

Varsin pian *Lapualaisoopperan* ensitulemisen jälkeen tapahtui nuorison radikalisoitumisessa jyrkkä murros. Tähän vaikutti lähinnä kansainvälisen tietoisuuden kehitys, erikoisesti Viet-namin sota ja tiedot Latinalaisen Amerikan sissiliikkeistä. Bertrand Russelin ja Martin Lut-

634. Ks. Nummi 1994 (toim. Kalevi Aho) s. 53–101.

635. US 27.3.1966 ja Nummi 1994 s. 80–81 vrt. Nummen omat näkemykset US 2.4.1966 ja Nummi 1994 s. 82–83.

636. Kaisa Korhonen 12.2.1996.

337. Eisenstein 1978 s. 229. Vesa Oittinen 1979 käyttää samaa lainausta käsitellessään myyttien ja rituaalien alkuperää ja niiden myöhempää kehitystä eri taiteen lajeiksi: "Kuuluu asian luonteeseen, että taiteessa käytetään vieläkin varsin runsaasti hyväksi mytologisen esitystavan mahdollisuuksia. Siitä tulee taiteellinen tehokeino." (s. 60) Tämä myyttejä ja rituaaleja hyödyntävä lähestymistapa *Lapualaisooppera*-tapahtumaan lienee vielä laajemmin soveltamatta, vaikka Paavolainen 1992 käsittelee perusoletuksenaan 1960-luvun suomalaista teatteria sosiaalisena rituaalina erikoisesti Bruce McConachieen nojaten (ks. teoria s. 13–15 sekä 'Vallankumouksen rituaali', jossa *Lapualaisoopperaa* sivutaan s. 141–148 ja 'Työväenliikkeen ja vasemmiston oikeutus', jossa sitä käsitellään hieman laajemmin edelleen sosiaalisena rituaalina s. 158–160).

her Kingin tilalle esikuviksi nousivat Ho Chi Minh ja Ernesto Che Guevara. Ehdottoman pasifismin korvasi anti-imperialismi. Tilanteen muuttuessa koetti Arvo Salo muutamia kertoja kirjoittaa oopperansa lopun uusiksi muiden teattereiden esityksiä varten, mutta tyydyttävää ratkaisua ei tuntunut löytyvän.⁶³⁸

Appelqvist, Artaud, Summerhill

Jyväskylän Kulttuuripäivillä 1965 esitettiin YT:n eräänlaista oppositiolinjaa edustanut produktio *Kevätsadetta*. Sen lähtökohta oli tietoisien poikkitaiteellinen. Se koostui tavallaan neljästä partituurista: Juhana Blomstedtin luoma visuaalinen miljö, Markku Lahtelan teksti, Otto Donnerin äänimaailma (muusikot, puhekuoro) ja Otso Appelqvistin ohjauksellinen osuus esiintyjineen (näyttelijät, tanssijat) toimivat rinnakkaisina, tasavertaisesti toisiinsa liittyvinä ja toisiaan kommentoivina elementteinä.⁶³⁹

Se toteutettiin paitsi Jyväskylässä myös Helsingissä samana vuonna ja Tukholmassa 1966, melko tarkkaan *Lapualaisoopperan* ensi-illan aikoina. Näiden tapahtumien varjoon se myös paljolti jäi. Esityksen ohjaaja Appelqvist on katsonut, että sen lähtökohdat olivat lähellä YT:ssa hieman myöhemmin vierailleen Dancers' Workshopin työskentelyperiaatteita. Samalla hän on todennut niiden yhteyden ryhmäterapiassa sovellettuihin ajatuksiin ja teatterissa artaud'laiseen perinteeseen:

Joka kerralla se kehittyi yhä enemmän prosessiluontoiseksi, vähemmän ohjatuksi, jopa niin että mukana olevien ihmisten suhteet muuttuivat. Tukholman esityksessä ei enää pelkästään leikitty teatteria, vaan ihmiset olivat mukana luineen, karvoineen. Ihmisten väliset suhteet purkautuivat näyttämöllä niin pitkälle kuin uskallusta riitti. Tämä lähtökohta ei vielä ollut tiedostettuna Jyväskylä-produktiossa, vaan kehittyi työn kuluessa. Tein nimittäin 'Kevätsadetta' eri paikoissa yhteensä puolitoista vuotta. [...]

Minulle on hahmottunut tärkeäksi tämän vuosisadan teatterin kehityksessä paljon (brechtiläistä teatteria) epäyhtenäisempi traditio, jonka kuuluisin nimi on ehkä Artaud. Konkreettiset vaikutteet alkoivat tulla eri tahoilta: modernin kuvataiteen, musiikin ja erikoisesti tanssin piiristä. Koin virheellisenä brechtiläisen teatterin ajatuksen julistavasta teatterista, koska sen lähtökohta oli niin älyllinen. Minusta tuntui tällainen vatsan kautta menevä ajatus, jota esimerkiksi Artaud edusti, paljon todellisemmalta.

Ei-käsitteellisesti toimivat hommat, joissa ei argumentoitu ja väitelty, kiinnostivat minua, joka itse helposti olin argumentoiva ja väittelevä. Suhtauduin varauksella pyrkimykseen välittää totuus näyttämöltä, koska koin totuuden suhteellisenä ja vaativana käsitteenä. En käsittänyt, miksi juuri teatteri-ihmisillä olisi tämä totuus hallussaan ja miksi heidän pitäisi keskittyä sen julistamiseen.⁶⁴⁰

Appelqvistin näkemyksissä voidaan aavistella edeltäjiä Pakkasvirran kauden ilmaisullisissa kokeiluissa, joissa nuorten esiintyjien psykofyysinen vapauttaminen oli keskeisessä asemassa. Se ei ollut suinkaan vain muodollista kikkailua, vaan pyrki pureutumaan koko sodanjäl-

638. J. Niemi 1973 s. 97-99.

639. Ks. tarkemmin Kallinen (vast. toim.) 1976 s. 95-96, eräitä tarkennuksia Appelqvist 20.2.1996, ks. myös Elovirta 1995 s. 76.

640. Kallinen (vast. toim.) 1976 s. 94-96.

keisen sukupolven patoutuneisiin ahdistuksiin ja niiden purkamiseen.⁶⁴¹ Jatkoa ja jälkikaikuja sille voi helposti nähdä vapaan kasvatuksen (ja erikoisesti A.S. Neillin kehittämässä Summerhill-) ideologiassa, joka kumousvuoden 1968 aikana sai voimakkaan jalansijan myös YT:n toiminnassa.

Tämän ajattelutavan keskeinen taustavaikuttaja oli Wilhelm Reich, jonka teokset (*The Sexual Revolution*, *The Function of the Orgasm*) alkoivat kulua paitsi Pakkasvirran ja Appelqvistin lähipiirin käsissä, myös ylipäätään suurten ikäluokkien (1945-49 syntyneiden) radikaalin etujoukon piirissä, joka tämän psykologisen ja seksuaalisen vapautumisen kautta löysi tiensä myös poliittiseen emansipaatioon.

Tämä ankara prosessi, joka alkoi Pakkasvirran kokeiluista, jatkui ensin YT:ssa vapaan kasvatuksen projektina ja Appelqvistin henkilön kautta se siirtyi Teiniliittoon, kun hänet 1967 loppuvuodesta pyydettiin sen puheenjohtajaksi kesken YT:n puitteissa tapahtuneen toiminnan.⁶⁴² Valtakunnalliseksi muuttuneena sillä oli suuri merkitys 70-luvulle asti, jolloin Teiniliitto puoluepolitisoitumisensa seurauksena ajautui umpikujaan.

Appelqvistin ajaman linjan kehittyminen 60-luvun loppupuolen suomalaisissa olosuhteissa oli välttämättömyys, joka tuotti myös merkittäviä tuloksia. Nykynäkökulmasta on vaikea sanoa kenen linja oli 70-luvun alkaessa kestävin kolmen Suomen Teatterikoulun korkeakouluosaston ensimmäisellä vuosikurssilla (1962-65) opiskelleen vaikuttajan joukossa: Kalle Holmbergin (sittenkin taide), Timo Bergholmin (sittenkin politiikka) tai Otso Appelqvistin (sittenkin kasvatusta).⁶⁴³

On syytä muistaa, että kun 60-luvun loppupuolella kritisoitiin YT:n osallistuvaa kabareelinjaa, oli kysymys taiteellisesti varsin kehittymättömästä ilmiöstä, joka nopeasti alkoi myös toistaa itseään. Appelqvist moitti YT:n 40-vuotisjulkaisun kirjoituksessaan (1966) esityksiä esimerkiksi yksinkertaistuksista, tietojen, kokonaisnäkemyksen ja dialektiikan puutteesta.⁶⁴⁴

Klassikot

Vaikka YT oli 60-luvun loppupuolelle saakka poikkeuksellinen ilmiö suomalaisen teatterin kokonaiskuvassa, niin se ei ollut suinkaan ainoa opiskelijoiden, taiteilijoiden ja kulttuurityön-

641. Tuomisen väitöskirja (1991) rakentuu tärkeiltä osin juuri tämän sukupolvia erottavan psykologisen problematiikan erittelyyn. Ks. erikoisesti s. 68-78.

642. Appelqvist 4.5.1995.

643. Bergholmin johtajuuskaari oli omalla tavallaan johdonmukaisin: hän aloitti Helsingin Teiniteatterin kuraattorina 1965, jo ennen kuin Eino S. Repo teki Bergholmista TV-teatterin nuoren (26-vuotias, 1966) päällikön. 60-luvun loppuvuosina hän tuotti ja teki itsekin merkittäviä ajankohdan radikaaleja ajatuksia kuvastavia ohjelmia, joista hän sai myös Kritiikin kannukset (1969). Jo sitä ennen hän johti Teiniteatteriliittoa. Sen jälkeen hänet valittiin Agit-Propin puheenjohtajaksi sen syntymävaiheen mentyä ohi noin vuodeksi (1971-72). Kun Agit-Prop 70-luvun alussa alkoi laajeta siten, että siihen liittyi kaikkien eri alojen taitelijoita, muutettiin se Kulttuurityöntekijäin Liitoksi (KTL), jonka pj. Bergholm oli koko 70-luvun. Bergholm edusti myöhemmin kulttuurityöntekijöitä myös SKP:n keskuskomiteassa.

644. YT 1926-1966 s. 65-68.

tekijöiden radikalisoitumisen keskus. Varsinkin 60-luvun loppua kohden oli ilmeistä, että samat prosessit, jotka YT:ssa oli koettu niin vahvoina, olivat käynnissä kaikkialla Suomessa. Teatterin alueella tämä näkyi erityisesti ylioppilas- ja teiniteatteriliikkeessä, joiden etujoukkona YT toimi.⁶⁴⁵

Toisaalta YT:ssa solmittiin verkostoja myös varttuneempiin radikaalipolviin. Yhteydet, jotka vaikuttivat sen kehitykseen, syntyivät ainakin Eino "S." Leinon Seuran⁶⁴⁶, Kiilan, Vivica Bandlerin johtaman Lilla Teaternin ja 1963 Sadankomitean kanssa heti sen perustamisesta lähtien. Varsinkin kontaktit Kiilaan ja Leinon seuraan vaikuttivat siihen, että YT:ssa oltiin jatkuvasti tietoisia sekä perinteistä että klassikoista.

Aleksis Kivi ja Eino Leino olivat tärkeillä osin tuotantoaan selvästi 1950-luvun modernisteja, erikoisesti Eino Leinon Seuralaisia, ja 1960-luvun teatteriradikaaleja yhdistäviä esikuvia. Heitä lähensi myös kiintymys mestareiden elämäntyön eräitä epäsovinnaisia ja vähemmän tunnettuja osia kohtaan.⁶⁴⁷ Samoin heitä yhdisti Koskenniemen vastaisuus, tunnetuimpana esimerkkinä Kaj Chydeniuksen säveltämä ja Kaisa Korhosen laulama jenkka Koskenniemen runosta *Yksin oot sinä, ihminen*. Chydenius muistelee:

Eino Leinon Seura oli muutenkin koko 60-luvun alkupuolen taustavaikuttajana YT:n kehityksessä. Kuriositeettina voi mainita, että [Eino S.] Revolta lainasin sen osan Eino Leinon kootuista teoksista, josta sävelsin ensimmäisen lauluni *Lemminkäisen äidin kehtolaulun*. Näiden yhteyksien vuoksi syntyi myös melodia Koskenniemen elegiaan *Yksin oot sinä ihminen, yksin keskellä kaiken*, jonka esitimme Kaisa Korhosen kanssa ensi kerran Lahden kirjailijaseminaarissa. Se saavutti valtavaa vastakaikua Leinon seuralaisten keskuudessa, sillä he kokivat sen oppositiona koskenniemeläisyyttä vastaan. Oli tärkeää että se esitettiin juuri siellä, koska se pilkkasi Veikko Anteroa niin reippaasti.⁶⁴⁸

YT:n 60-luvun 'kultakaudesta' puhuttaessa on muistettava, että toisin kuin usein luullaan, silloin ei missään vaiheessa menetetty mielenkiintoa kotimaisista ja kansainvälisistä klassikoita kohtaan. Niiden parissa työskennellen kehittyi tulevien teatterityöntekijöiden ammat-

645. Suurten ikäluokkien suhteellisen laajaa rekrytoitumista teatteriammatteihin ei voi täysin ymmärtää tuntematta lainkaan 1960-luvun ylioppilas- ja teiniteatteriliikettä. Ne syntyivät ja kehittyivät läheisessä suhteessa toisiinsa ja molempien piirissä vuosikymmenen radikaaleilla ajattelu- ja toimintatavoilla oli laaja kannatus. Niiden lopulta vilkkaaksi kehittynyt esitys- ja kurssitoiminta oli koko radikalismien leviämisen merkittäviä miljöitä. Täten niiden vaikutus ei rajoittunut vain teatterin uuteen ammattilaistumiseen, vaan säteili laajemmalle. Tähän puoleen voin tässä yhteydessä vain viitata. Näistä liikkeistä ks. alustavasti *International Handbook of the Student Theatre 1968* (mukana myös Helsinki ja Turku), Wainicka 1989 s. 5-17, Tuominen 1991 s. 183-188, Kallinen 1996 s. 26-30 ja 1997b s. 117-121.

646. Tämän kutsumanimen seura sai, kun Eino S. Repo toimi tuolloin pitkään sen puheenjohtajana. Ks. laajemmin Rinne 1999.

647. Esim. Kiven *Olviretki Schleusingenissa* ja vähemmän tunnettu runous tai Leinon näytelmät, kuten *Kirkon vihollinen* ja lyriikan osallistuvien osa. "Me halusimme tuoda esille kansallista historiaa ja kulttuuria. Esitimme Kiveä, kun instituutiteatterit eivät häntä esittäneet. - Otimme Eino Leinon tai Runebergin tekstin ja läjäytimme sen uudella, raikkaalla tavalla esille. Halusimme sanoa: tällaista meillä on, huomaatteko?" Kaisa Korhonen, IS viikonvaihe 9.11.1996 s. 37.

648. Kallinen (vast. toim.) 1976 s. 87. Esitys on mukana Chydeniuksen ensimmäisellä pitkäsoittolevyllä *Lauluja*, LRLP 1 (1967).

titaito ehkä enimmäin ja niiden parissa saavutettiin myös vankimmat taiteelliset tulokset.⁶⁴⁹

Euripides tai Eino Leino, Goethe tai Maria Jotuni, Aristofanes tai Garcia Lorca saattoivat antaa nuorille radikaaleille myös yhteiskunnallisesti vankemmat eväät kuin nopeasti kyhätty kabareetekstit. Hienoja ohjelmistovalintoja oli Kaisa Korhosen veto heti lapualaishuuman perään: pienimuotoinen Eino Leino-ilta, jossa esitettiin runoja, *Kirkon vihollinen* ja Chydeniuksen säveltämä lyyrinen pienisooppera *Tuonelan joutsen*. Se oli taiteellisesti uusi avaus tilanteessa, jossa monet odottivat lapualaishuudalle välitöntä jatkoa.

Silti YT:n 'virallisen' linjan ja 'opposition' erot näkyivät jopa antiikin klassikkoja tulkittaessa. Pentti Saarikoski oli kääntänyt jo Pakkasvirtaa varten 50- ja 60-lukujen vaihteessa ainoan antiikin ajoilta säilyneen satyyrinäytelmän, Euripideen *Kykloopin*.⁶⁵⁰ YT:n ohjelmistoon se päättyi kuitenkin vasta 1967 Titta Karakorven ohjauksena. Karakorpi oli ollut Teatterikoulun korkeakouluosaston oppilas 1963-66 ja kuului Pakkasvirran ja Appelqvistin taliin. Kiinnostavine tilaratkaisuineen ja hinttarisatyyreineen se oli menestys ja se tehtiin myös televisioon; tosin YT:n oma nuori väki ei kellynyt enää päärooleihin, vaan kykloopiksi valittiin Tarmo Manni (joka monin tavoin tuki ja tulkitsi nuorten teatteriradikaalien toimia) ja Odysseukseksi itse Jaakko Pakkasvirta. Esitysten taiteelliseksi tavoitteeksi voisi hyvinkin määritellä aristoteelisen katharsiksen siinä puhtaana maallisessa ja materialistisessa mielessä, missä Saarikoski sen käänsi ja selitti samana vuonna 1967 suomeksi ensi kertaa itsenäisyyden aikana ilmestyneessä Aristoteleen *Runousopissa*.

Vain kaksi vuotta aikaisemmin oli ilmestynyt ensimmäinen suomenkielinen Brechtin teatteriteoreettisten tekstien kokoelma *Aikamme teatterista* Max Randin suomentamana. Kirjan alaotsikko oli Epäaristotelelaisesta dramatiikasta. Tätä linjaa voi perustellusti sanoa edustaneen Teatterikoulusta juuri valmistuneen Kari Selinheimon ohjauksen Aristofaneen *Rauhasta*, joka tuli YT:n ohjelmistoon samalla kaudella kuin Euripideen *Kyklooppi*. Takuuvarma sovitukset saatiin DDR:stä, se oli Peter Hacksin käsialaa. Loisteliaimmat roolisuoritukset siinä teki Lars Svedberg, brechtiläisen linjan luottonäyttelijä, Suomen Teatterikoulun korkeakouluosaston kasvatteja hänkin kuten valtaosa muistakin YT:n näkyvistä tekijöistä tuolloin.

Suomen Teatterikoulun korkeakouluosaston alkutaival

Tampere avec Helsinki

Ajatus korkeakoulutasoisesta teatterikoulutuksesta oli ilmassa pitkin 1950-lukua sekä Helsingissä (Kivimaa) että Tampereella (Salmelainen). Käytännön edellytykset sille alkoivat kuitenkin kehittyä vasta vuosikymmenien vaihteessa sekä teatteri- että korkeakoululaitoksen kehityksen myötä. Tampereelle ne syntyivät, kun alunperin Helsingissä 1925 toimin-

649. Kotimaisten klassikoiden uudelleentulkinnassa näytti tälle sukupolvelle esimerkiksi Raoul Palmgren, jonka *Suuri linja* (1948) oli alallaan uraauurtava ja tuli johtavien YT-läisten tietoisuuteen jo 60-luvun alkupuolella.

650. Suomennos on julkaistu Bergholm/ Bergholm (toim.) 1967 s. 9-36.

tansa aloittanut Kansalaiskorkeakoulu, jonka nimeksi tuli 1930 Yhteiskunnallinen Korkeakoulu (YKK), siirtyi 1960 Tampereelle.⁶⁵¹

Tampereelle siirtymisen yhteydessä Yhteiskunnalliseen Korkeakouluun perustettiin Draamastudio (DS). Sen väliaikaisen johtosäännön vahvisti YKK:n kansleri 18.1.1960. Tapahtumaan vaikuttivat ratkaisevasti teatterilaitoksen taholta TTT:n johtaja Salmelainen ja YKK:n taholta professori Unto Kupiainen (1909–61), studion ensimmäinen esimies. Johtosäännön mukaan Draamastudio oli tutkimus-, kokeilu- ja koulutuslaitos, jonka toimintalan muodostivat dramaturgia ja muu teatterityö:

Dramaturgia tarkoittaa tässä sellaista tutkimustyötä, jonka kohteena ovat itse näytelmä ja sen esittäminen sekä esittämisen vaatimat näyttämölliset keinot, ynnä näihin kohteisiin suuntautuvaa kokeilu- ja koulutusmielessä suoritettua taiteellista toimintaa.⁶⁵²

Olennaista tässä lieenee juuri kokeilu- ja koulutustoiminnan yhdistäminen eli pyrkimys tuottaa koulutuksen kautta innovaatioita suomalaiseen teatteriin. Vaikka alan käytännön mies tämän idean takana oli Salmelainen, niin toteuksessa oli paljonkin piirteitä, jotka muistuttivat Kivimaan jo nuorena miehenä ideoimaa näyttelijäkorkeakoulua. Oliko siis Salmelainen napannut kilpailijansa Kivimaan nuoruuden unelman ja toteuttanut sen ensimmäisenä käytännössä Tampereella?

On kuitenkin syytä muistaa, että myös Salmelaisella oli ollut Kivimaan tavoin vahvoja intressejä koulutukseen suuntaan viimeistään vuodesta 1937 lähtien, joilloin hän pyysi Bertha Lindbergiä vetämään silloisen teatterinsa studiotyöskentelyä Helsingissä, toimitti Ilmari Lahden kanssa *Teatteri ja näyttelijä*-kirjan ja kirjoitti siihen itse näyttelijävalinnasta ja -koulutuksesta.

Välirauhan aikana 1940–41 veti Salmelainen oman teatterikurssinsa Helsingissä ja näin tavallaan turvasi koulutuksen jatkuvuuden hetkellä, joilloin Suomen Näyttämöopisto oli keskeyttänyt käytännön opetuksensa ja Suomen Teatterikoulun suunnittelu vasta lähtemässä käyntiin. Sotien jälkeen Salmelainen oli Sääksmäen kurssien keskeisiä vaikuttajia Wilho Ilmarin ohella ja toi jo 1950-luvun alkupuolella niille korkeakoulutasoon tähtäävän opetuksen ja opiskelun. Kivimaan ansiot olivat teatterimietintöjen ja -diplomatian alueella.

Lisäksi Salmelainen ei puuhannut Draamastudiota Tampereelle suinkaan yksin. Toinen puuhamies oli kirjallisuudentutkija ja kirjailija Unto Kupiainen, laitoksen ensimmäinen esimies. Draamastudion ensimmäisessä johtokunnassa oli muitakin teatterista innostuneita humanisteja kuten kirjastoneuvos Helle Kannila, Minna Canthin tuntija, joka oli varaesimies ja dosentti Eino Kauppinen, Aleksis Kiven tuntija, joka juuri 1960 toimitti kirjaseksi Kaarlo Bergbomin kirjoitukset teatterioloistamme 1872.

Neuvottelukuntaan, joka toimi studion neuvoa-antavana elimenä, kuuluivat esimies, varaesimies, Salmelainen itse, näyttelijä Vilho Siivola, toimittaja Olavi Veistäjä ja hänen veljensä

651. Se sai Tampereen yliopiston (TaY) nimen 1966. Se oli pitkään opetusministeriön valvoma yksityinen oppilaitos, joka siirtyi valtion omistukseen 1974. Facta 2001, 16 s. 298–299.

652. YKK:n vuosikertomus 1960–61 s. 37 ja TM 1965 s. 48.

maisteri Verner Veistjä. Studion käytännön toiminnan organisointi annettiin Salmelaista paljon nuoremman polven käsiin. Draamastudion ensimmäinen johtaja oli Eugen Terttula (1926-88), joka samalla toimi dramaturgian opettajana. Tosin huomattuaan Terttulan pätevyys Salmelainen värväsi hänet seuraajakseen TTT:n johtoon, ensin toiseksi johtajaksi jo 1962.⁶⁵³

Draamastudion johdossa Terttulaa seurasi 1963 lähtien Kari Salosaari (synt. 1932), joka 1950-luvun lopulla oli kunnostautunut avantgardeohjaajana YT:ssä, suoritti ensimmäisten joukossa itse Draamastudion ohjaajakurssin 1961 ja aloitti sen apulaisjohtajana jo 1962.⁶⁵⁴ Nuoret johtajat vetivät ympärilleen myös runsaasti nuorta väkeä sekä opettajiksi että oppilaitse, Helsinkiä myöten.

Draamastudion alkuvaiheen vilkkaat yhteydet Helsinkiin ja myös muuhun teatterikenttään olivat silmiinpistävät. Ensimmäisenä vuotenaan Draamastudio järjesti teatterin hallinnollisen ja taloudellisen johdon sekä teatteriarvostelijain neuvottelupäivät, joilla oli kymmeniä osanottajia ympäri maata; yleinen innostus oli yhteistä.

Helmikuussa 1961 aloitti toimintansa Draamastudion järjestämä *nuorten ohjaajien seminaari*, jonka valvojana toimi itse Salmelainen. Siihen osallistuivat myös useat helsinkiläiset nuoret kyyt.⁶⁵⁵ Siitä alkoi ensimmäinen suomalainen korkeakoulutasoinen ohjaajakoulutustraditio, joka veti piiriinsä 1960-luvun alkupuolella myös Suomen Teatterikoulun korkeakouluosaston opiskelijoita, kun se oli aloittanut 1962.⁶⁵⁶

Nuorten ohjaajien seminaarit olivat siis suosittuja (suorittaneita 22) ja niiden ohjelma monipuolinen: Shakespearea ja muita klassikoita, commedia dell'arte, eepistä ja absurdia teatteria, uutta ulkolaista ja kotimaista draamaa jne. Niiden opettajistakin monet olivat Helsingistä: Matti Aro, Ritva Arvelo, Vivica Bandler, Ritva Laatto, Ralf Långbacka, Irmeli Niemi, Jaakko Pakkasvirta, Sakari Puurunen, Jack Witikka, Carl Öhman jne.⁶⁵⁷ Unohtamatta Tampereen omia: Rauli Lehtonen, Mikko Majanlahti, Aino Mattila, Kalervo Nissilä, Kari Salosaari, Veikko Sinisalo, Eugen Terttula jne.⁶⁵⁸

Nuorten ohjaajien seminaareja seurasi vuoden 1963 alussa perustettu *teatteriseminaari*, joka jatkoi toimintaansa lukuvuonna 1963-64 (suorittaneita 23). Sen toiminta, johon Hel-

653. Terttula johti DS:ta siis 1960-62, mutta jatkoi sen neuvottelukunnan puheenjohtajana vielä 1963-65 ja oli näin studion vahva vaikuttaja koko 60-luvun alkupuolen.

654. TM 1965:ssä Salosaari kutsui itseään Eugen Terttulan oppilaaksi.

655. Salosaaren lisäksi esim. Jukka Sipilä (synt. 1936), Pekka Haukinen (1940-66) ja Raimo Manninen (synt. 1939).

656. Esim. korkeakouluosaston ensimmäisen kurssin 1962-65 opiskelijoista melkein kaikki mainitsevat TM 1965:ssä suorittaneensa kursseja myös DS:ssa (Otso Appelqvist, Marjatta Ecaré, Eija-Elina ja Timo Bergholm, Kalle Holmberg jne.)

657. YKK:n DS:n vuosikertomukset 1960-65. Myös DS:n neuvottelukunnassa oli jatkuvasti helsinkiläisiä jäseniä: Vilho Siivola, Verner Veistjä, Kalevi Kahra, Sakari Puurunen jne., vaikka toiminnan rahoittajana oli pääsääntöisesti Tampereen kaupunki.

658. Komea nimilistä ei tietenkään kerro kaikkea, koska useat nykyään nimekkäät tekijät olivat tuolloin vielä hyvin nuoria ja vielä useammat pedagogeina kokemattomia. Kalle Holmberg muisteli DS-kokemustaan näin: "Me tehtiin jotain näytteitä. Mä tein Ionescon *Oppitunnin*. Se oli kesäkurssi ja sitten oli jotain räpäleitä talvella. Se oli laaja otos kaikenlaisia tyypejä, mun ryhmässä oli mm. Kalevi Kahra, Olavi Ahonen, Jukka Sipilä jne. Ei siellä oikein kukaan opettanutkaan. Ritva Laatto oli

singistä käsin otettiin ahkerasti osaa, huipentui tavallaan Shakespearen opiskeluun, jota varten rakennettiin Tammelan kansakoululle erityinen Shakespeare-näyttämö, jonka oli Globe-teatterin rekonstruktioiden pohjalta suunnitellut arkkitehti Tapio Periäinen. Tällä näyttämöllä voitiin perehtyä uudesta näkökulmasta paitsi Shakespearen esittämisen ongelmiin, myös yleisiin näyttämöarkkitehtuurin kysymyksiin.⁶⁵⁹

Vuodesta 1961 lähtien järjesti Draamastudio kesäisin näyttelijäkursseja, joiden voi katsoa korvanneen käytännössä Sääksmäen kuuluisat kurssit; se oli ensimmäistä suomalaista korkeakouluun kytkeytyvää teatterialan täydennyskoulutusta, jolla jopa sadat Suomen Teatterikoulua käymättömät ammattinäyttelijät saattoivat kehittää taitojaan ja tietojaan.⁶⁶⁰

Tämä toiminta huipentui Teatterikoulun ja Draamastudion yhteisiin kesäkursseihin 31.5.-24.6.1965. Kurseille osallistui 41 nuorta näyttelijää, joista melkein kaikki olivat kiinnitettyjä maan eri ammattiteattereihin. Kurssin opetusohjelman, joka tiiviissä muodossa perehdytti oppilaat Teatterikoulun I ja osittain II vuosikurssin opetukseen ja harjoituksiin, suunnitteli Matti Aro, koulun vararehtori ja vt. rehtori 1959-61, kun Wilho Ilmari oli virkapaana. Aron lisäksi kurssilla opettivat useat muutkin Teatterikoulun opettajat: liikunnallista kokonaisilmaisua Ritva Arvelo, improvisaatiota Elina Lehtikunnas, näyttämötyötä Jouko Paavola sekä puheilmaisua Niilo Kuukka ja Aino-Maija Tikkanen.⁶⁶¹

Tamperealaisen teatterikoulutuksen 'tamperealaistuminen' alkoi pian tämän jälkeen. Luvulla 1964-65 tuli mahdolliseksi suorittaa YKK:n humanistisessa tiedekunnassa *teatteritutkinto*, joka vastasi Teatterikoulun korkeakouluosaston tutkintoa Helsingissä.⁶⁶² Tämä loi alustavan kilpailuasetelman, kun molemmissa kaupungeissa opiskelijamäärien annettiin kasvaa suurempien määrärahojen toivossa: 60-luvun alkaessa oli huutava pula nuorista kouluteuista ohjaajista ja dramaturgeista, sen loppuessa olivat puheet ylikoulutuksesta jokapäiväisiä.

Sama tilanne toistui näyttelijäkoulutuksen puolella kun Tampereen yliopiston I Ammattinäyttelijäkurssi aloitti 1967. Koulutettujen näyttelijöiden lisätarve oli kuitenkin ilmeinen. Kilpailutilanne kasvatti molemmissa kaupungeissa useita päteviä teatterialan ammattilaisia, mutta pohjat myös kiistoille oli luotu.

Yhteenvetona voisi todeta, että Draamastudion aloitus ilmensi tiettyä yleistä koulutusoptimismia ja innostusta, joka ulottui paitsi Tampereelle ja Helsinkiin myös muualle maa-

yhdessä vaiheessa jonkinlaisena vetäjänä, Kari Salosaari kai itte... lähinnä me tehtiin keskenämme. Se kanssakäyminen opetuksen ulkopuolella taisi olla tärkeintä." Holmberg 20.12.1993. Tämä ei tietenkään vähennä DS:n merkitystä korkeakoulutasoon pyrkivän teatterikoulutuksen eräänä pioneeri-vaiheena. Pikemminkin päinvastoin. Opiskelijoiden itsensä muodostama intellektuaalinen keskittymä on usein ollut korkeakoulukehityksen moottorina.

659. YKK:n DS:n vuosikertomus 1963-64 s. 55. Tapio Periäinen oli mukana suunnittelemassa tämän jälkeen tulevaa Teatterimonttua, josta Tampere sai toimivan opetusteatteritilan 1968 lähtien.

660. Vuonna 1970, jolloin DS oli toiminut 10 vuotta oli kesäkurseille ottanut osaa 338 näyttelijää maan eri teattereista. Teatteri 2/1970.

661. YKK:n DS:n vuosikertomus 1964-65 s. 61.

662. "Draamastudion tehtävänä on huolehtia tähän tutkintoon tieteellisten oppivaatimusten lisäksi kuuluvasta teatterin käytännön koulutuksesta, ja siten laitos toimii maan toisena teatterikorkeakouluna." Teatteri 2/1970.

han. Teatterikoulun korkeakouluosaston synty pari vuotta myöhemmin liittyi samaan ilma-
piiriin eikä yritysten välillä nähty aluksi ristiriitaa, ei ainakaan julkilausuttua.⁶⁶³ Yhteistyö
Tampereen ja Helsingin teatterikoulutuksen välillä oli vilkasta 60-luvun puoliväliin asti.
Osaltaan tämä johtui siitä, että uudet koulutusmuodot olivat vasta kokeiluasteella ja kaikkia
kykyjä, myös toispaikkakuntalaisia tarvittiin.

Tilanteen muuttumiseen 60-luvun jälkipuolella oli varmasti useampia syitä, määrällinen
kilpailu ei ollut ainoa. Koko teatterielämän ilmapiiri alkoi vähitellen politisoitua vuosikym-
menen puolivälistä lähtien ja sen jälkipuolella puhkesivat monenlaiset ristiriidat esille.
Kulttuuriradikalismien viattomuuden aika oli ohi ja juuri teatteriopiskelijat tekivät tästä viat-
tomuuden kadottamisesta hyveen, sekä Helsingissä että Tampereella. Samalla koulutus-
pisteiden tiedot alkoivat erkaantua.⁶⁶⁴

Odotushorisontti

Helsingissä yliopisto ei siis ottanut vastuuta teatterialan jatkokoulutuksen järjestämisestä,
mutta tuki ”muuten suunnitelmia arvokkaalla tavalla.”⁶⁶⁵ Tämä tapa oli draamakirjallisuuden
vaihtoehto estetiikan ja nykyiskansain kirjallisuuden tenttivaatimuksissa. Siinä vaadittiin kir-
jallisuuteen perehtymisen lisäksi eri aikakausien draamakirjallisuuden, draaman teorian,
teatterihistorian sekä ohjaaja- ja näyttelijätaiteen teorian tuntemusta. Korkeakouluosaston
teatteritutkintoon kuuluivat myös perustiedot ns. sivuaineissa (suomen tai ruotsin kieli, fi-
losofia, psykologia sekä taide- ja kulttuurihistoria⁶⁶⁶), joiden tuntemusta teatterityö edellyt-
tää sekä yli-opistossa suoritettava pro exercitio -koe tai vastaava englannin, ranskan tai sak-
sankielen taito.

Tämän teoreettisen osan tutkintoa saattoi suorittaa muussakin korkeakoulussa tai yliopis-
tossa kuin Helsingissä, mutta käytännössä näin ei tapahtunut. Alkuvaiheessa korostettiin
myös sitä, että vaikka tämä opiskelumuoto oli tarkoitettu lähinnä ylioppilaille, haluttiin pi-
tää ovi avoinna taiteellisille lahjakkuuksille, jotka eivät olleet ylioppilaita.⁶⁶⁷

Käytännön teatterityön harjoitusajaksi määriteltiin 20 kuukaudeksi, joista 14 oli suoritet-
tava opettajan ohjaaman harjoitusryhmän jäsenenä ja kuusi kuukautta ohjaajan apulaisena

663. Teatterikoulun vuosikertomuksissa pohdittiin 1959 lähtien joka vuosi jatkokoulutuskysymystä
aina korkeakouluosaston toiminnan alkuun (1962) asti. Vuoden 1960 kertomuksessa todetaan
Draamastudion synty myönteiseen sävyyn ja arvellaan: ”Tämäkin todistane osaltaan, että näytteli-
jöiden ja ohjaajien jatkokoulutuksen tarve on vihdoinkin ymmärretty ja että se parhaillaan kiihkeästi
etsii lopullista muotoaan.” (s. 5)

664. Tässä yhteydessä ei ole mahdollista käsitellä Tampereen koulutuksen omaa sisäistä kehitystä,
joka kulki toisaalta DS:n johtajan Kari Salosaaren myötä semiotiikan suuntaan, ja toisaalta sikäläisen
näyttelijäkoulutuksen ensimmäisen vetäjän Matti Tapion mukana ’uuteen stanislavskilaisuuteen’.
Tapio oli Wilho Ilmarin ensimmäisen kurssin (1943-45) oppilas.

665. *Teatteriopetus korkeakoulutasolle*. KL 19.1.1962. Hist.-kielit. osasto päätti kuitenkin vahvistaa
tutkintovaatimukset erikoiselle draamalinjalle estetiikan ja nykyiskansain kirjallisuuden puitteissa,
mitä teatterista kiinnostuneet voisivat opiskella. Ks. Ketonen 1961 s. 236.

666. Kaikki aineet olivat hist.-kielit. osastosta, mikä rajasi yhteiskuntatieteet pois, esim. sosiologian,
joka oli nousemassa vuosikymmenen muotitieteeksi ja tuli vaikuttamaan paljon 60-luvun nuoren teat-
terin kehitykseen.

ammattiteatterissa. Harjoitusajan viikkotuntimääräksi vakiintui vähitellen 12; eli korkeakouluosasto oli velvollinen järjestämään oppilailleen kahden ensimmäisen vuoden aikana käytännön teatterityön opetusta vähintään 12 tuntia viikossa.⁶⁶⁸ Lopuksi oli annettava taiteellisesta työstä työnäyte, sen mukaan mitä kollegi siitä tulisi tarkemmin määräämään; käytännössähän se oli edessä vasta keväällä 1965.

Kokonaisuuden katsottiin vastaavan laajuudessaan humanististen tieteiden kandidaatin tutkintoa. Osaston kollegin ensimmäinen puheenjohtaja professori Oiva Ketonen perustelikin teatteritutkintoa toiminnan alkaessa näin:

Korkeakouluosaston perustaminen on ilmaus pyrkimyksestä saada teatteriala entistä enemmän kilpailukykyiseksi akateemisten opintojen kanssa. Se tähtää jälkikasvun turvaamiseen teatteritaiteen eräillä aloilla. Jälkikasvun harvalukuisuus johtaja- ja ohjaajaportaassa on tullut eteen miltei joka askeleella.⁶⁶⁹

Tammikuussa 1962, jolloin korkeakouluosaston tulevasta toiminnasta kerrottiin ensi kertaa lehdistölle, oltiin optimisteja ja avarakatseisia, tuotiin esille yhteistyömahdollisuudet Teatterikoulun ohjaajalinjan ja YKK:n Draamastudion kanssa, ja tarjouksia sateli:

Käytännölliselle harjoittelulle ovat Kansallisteatteri ja Ruotsalainen Teatteri jo luvanneet tiloja, Vanhan Ylioppilastalon näyttämöstä [tuolloin Kansanteatteri-Työväenteatterin käytössä] on niin- ikään toiveita ja Ylioppilasteatterista on määrä muodostaa suoranainen harjoittelun keskus.⁶⁷⁰

Myös Teatterikoulun Kannatusosakeyhtiö saatiin innostumaan asiasta. Sen osakkeenomistajat, jotka edustivat maamme eri teattereita ja teatterijärjestöjä, kokoontuivat helmikuun lopulla ylimääräiseen yhtiökokoukseen, jossa Arvi Kivimaa ja Jack Witikka esittelivät asiaa parhain päin. Eikä tuloksetta:

Yhtiökokous katsoi, että korkeakouluosaston perustaminen ja kouluun liittäminen oli erinomainen ratkaisu. Uskottiin, että tämän välivaiheen avulla teatterikorkeakouluhaave joskus toteutuu. Toimikunnan ehdotus hyväksyttiin tässä ensimmäisessä käsittelyssä yksimielisesti.⁶⁷¹

Ensimmäinen kollegi ja 'likainen tusina'

Korkeakouluosaston tuleva johtoelin *osastokollegi*⁶⁷², jonka tarkoitus oli taata laitokselle taiteellinen ja tieteellinen arvovalta, kokoontui ensimmäiseen valmistavaan kokoukseen 10.5.1962. Kollegin toimiajaksi oli määritelty kolme vuotta. Helsingin yliopiston konsistori oli määrän-

667. KL 19.1.1962. Linjaus jäi teorian tasolle. Päinvastoin sekä kollegin että oppilaiden taholta tehtiin alkuvuosina ehdotuksia, että pääsyvaatimuksia pitäisi korottaa ylioppilastutkinnosta ylöspäin.

668. Ks. Kertomus 1965 s. 14.

669. *Ibsenistä itkuvirsiin teatteriopiskelijan lukujärjestyksessä*. HS 18.9.1962.

670. SS 19.1.1962.

671. KU 28.2.1962 vrt. AL 27.2.1962.

672. Nimi todella esiintyi pari vuotta kollegi- muodossa, 1964 se muuttui virallisissa yhteyksissä muotoon kollegio, mutta säilyi kansan, erikoisesti osaston oppilaiden suussa loppuun (1971) asti kollegina.

nyt siihen edustajakseen professori Oiva Ketosen, josta tuli kollegin ensimmäinen puheenjohtaja (1962–65), Ruotsalaisen Teatterin johtokunta filosofian tohtori (kuten silloin luultiin) Carl Öhmanin, Helsingin Kansanteatteri–Työväenteatterin johtokunta pääjohtaja Sakari Puurunen ja Suomen Teatterikoulun kannatusosakeyhtiön johtokunta Kansallisteatterin apulaishohtajan Jack Witikan, joka oli myös Teatterikoulun johtokunnan puheenjohtaja. Suomen Kansallisteatterin puolesta, jonka johtokunta ei vielä ollut määrännyt edustajaansa, oli kokouksessa läsnä professori Arvi Kivimaa, pian kollegin arvovaltainen jäsen.

Tämä ”kova ydin” päätti kutsua kollegin jäseniksi, jotka edustavat humanistisia opinaloja, joiden tuntemusta teatterityö edellyttää, vt. professori Irma Rantavaaran (estetiikka ja nykyiskansain kirjallisuus), professori Lars Petterssonin (taidehistoria) ja professori Lauri Hakulisen (suomen kieli). Näin oli kollegiin koottu niin vahva taiteellistieteellinen kompetenssi, että se oli Suomen oloissa teatteriyhteyksissä hyvin harvinaista. Sen ensimmäinen tehtävä olikin määritellä itselleen pätevyysvaatimukset. Siksi sovittiin professorin tai ”ensi luokan” teatterinjohtajan pätevyys. ”Poikkeukset näistä muodoista voivat tulla kysymykseen vain, milloin vastaavan asiallisen pätevyyden olemassaolo on aivan ilmeisellä tavalla selvä”, korosti puheenjohtaja, professori Ketonen.⁶⁷³

Korkeakouluosaston ensimmäiset oppilaat valittiin syyskuun alkupuolella pääsyutkinnon perusteella. Osan tutkinnosta suoritti HY:n asettama tutkijalautakunta ja osan teatterialan edustajista kokoonpantu karsintalautakunta. Hakijoita ilmoittautui alunperin 50 ja heistä saapui tutkintoon 44, joista naisia 37. Sisään otettiin 12.

Käytännöllisiä harjoituksia johtamaan olivat syksyllä 1962 lupautuneet teatterinjohtajat Arvi Kivimaa (luentoja Strindbergistä draamakirjailijana), Jack Witikka (ohjaajan työ), Jouko Paavola (luentoja ja harjoituksia Shakespearesta) ja Ture Junttu (kansannäytelmä) sekä ohjaaja Elina Lehtikunnas (näyttelijän työ).

Korkeakouluosaston ensimmäisissä avajaisissa Kansallisteatterin ylälämpiössä 17.9.1962 oli pienen, kodikkaan kulttuurijuhlan tuntua. Paikalla oli opetusministeri Armi Hosiasta lähtien suomalaista kulttuurieliittiä, professoreita, teatterinjohtajia, Teatterikoulun johtoa – ja ne 12 onnellista, jotka oli ensimmäiseen otantaan kelpuutettu: Otso Appelqvist, Eila Arjoma, Timo Bergholm, Kaarlo (Kalle) Holmberg, Erkki (Ere) Kokkonen, Marjatta Koponen (myöh. Ecaré), Eija-Elina Neuvonen (myöh. Bergholm), Heljä Niemelä (myöh. Ahonen), Hilikka Pekkanen (myöh. Pekkanen-Ronimus), Jukka Sipilä, Annikki Tikka (myöh. Ellonen) ja Terttu Vilhola (myöh. Talonen).

Heidän edessään professori Ketonen totesi:

Teatteritaide kuuluu luonteensa puolesta niihin asioihin, joissa nuoriso on kapinallista ja vallankumouksellista. Tämä kaikki on niin kuin olla pitää, ja samanlaista tietysti tulee olemaan aina myös Korkeakouluosaston opiskelijakunta.

Se oli profetiaa ja Ketonen liittikin siihen varoituksen sanoja ja kiteytti positiivisen vallankumouksellisuuden näin:

673. Korkeakouluosaston toimintaa valmistava kollegin kokous 10.5.1962, pk 6 §.

Vallankumouksellisuus on suuria arvoja luova silloin, kun se kasvaa perinteen maaperästä, sen täydestä tuntemuksesta. Vasta silloin siitä muodostuu todellinen ja jatkuvasti suuriin suorituksiin kohoava ammattitaito.⁶⁷⁴

Tosipaikan tullen moni asia oli kuitenkin toisin kuin retoriikassa tai lehdistötilaisuuksissa. Korkeakouluosaston yli kaksi vuotta kestänyt perustamisyritys johti lopultakin laihaan kompromissiin. Tarkoitin tällä sitä, ettei mikään taho, eikä varsinkaan kukaan yksilö, ottanut todellista vastuuta osaston toiminnan käytännön organisoimisesta eikä ennen kaikkea tuosta paljon puhutusta teorian ja käytännön yhdistämisestä. Kalle Holmbergin muistikuva oli:

Teatterikorkeaa perustettaessa olivat Kansallisteatterin ja Yliopiston herrat saaneet tahtonsa läpi, vaikka aloite oli YT:n. Me saimme niskoillemme kaikki virheet. Koulu oli juuri perustettu eikä noilla perustajilla ollut aikaa opettaa teatteria – tuskin edes kiinnostusta siihen. Meitä haukuttiinkin Yliopiston näytelmäkerhoksi. Teoria ja käytäntö eivät olleet lainkaan synkassa keskenään. Teoria oli tyhjänpäiväistä ja käytäntö puuttui. Koska kaikki halusivat päästä tekemään konkreettista teatteria, menimme YT:in, jossa saimme mahdollisuuden käytännön työhön.⁶⁷⁵

Yliopisto oli hylännyt esityksen täpärästi.⁶⁷⁶ Yritys joutui yllättäen Teatterikoulun syliin, jonka rehtori Wilho Ilmari muisteli lähtöaikojaan:

Viimeinen parannusehdotukseni oli muuttaa koulun kurssit nelivuotisiksi, kolme vuotta alkoi ajan esittämien vaatimusten vuoksi olla liian lyhyt oppiaika. Näin ei tuolloin tapahtunut, koska alettiin innokkaasti puuhata teatterikoulun korkeakouluosastoa, jonka suunnitteluun en osallistunut. En katsonut, että tuollaiseen koulumuotoon meillä oltiin vielä kypsiä.

Olin tyytyväinen voidessani 1963 luovuttaa avaimet toisten käsiin.⁶⁷⁷

Korkeakouluosastolle saatiin tosin edustava kollegi, joka oli muodollisesti Teatterikoulun kannatusosakeyhtiön alainen, mutta käytännössä arvovaltaisuutensa ansiosta hyvin itsenäinen.⁶⁷⁸ Sen jäsenten toimikausi kesti kolme vuotta ja se pysyi ensimmäiset kolme vuotta samana YT:n edustajaa lukuunottamatta. Yliopiston edustajille kollegin jäsenyys oli mahdollisesti pieni lohdutuspalkinto sen sisällä hävitystä kamppailusta.⁶⁷⁹

674. US 18.9.1962.

675. Kallinen (vast. toim.) 1976 s. 65–66. Otso Appelqvistin muistikuva on sama: ”Eikä se [opiskelu] ollut mitään todellista teatterityötä, siis lieventävä asianhaara on se et se oli ensimmäinen vuosikerta, [...] se ei ollut sillä tavalla kenenkään intohimo, siel ei ollut semmosta johtajaa joka olisi pitänyt huolen siitä. [...] se kaikki käytännön duuni oli YT:ssä.” Appelqvist 4.5.1995. Toimintaa YT:ssä ei kuitenkaan mielletty korkeakouluosaston järjestämäksi, mitä se ei ollutkaan, ja ennen pitkää tuo toiminta ja opiskelu alkoivat haitata toisiaan.

676. Oppositioon jäänyt Ketonen ei ollut teatterimies, hän saattoi vain kutsua apuun amerikkalaisen ystävänsä prof. Gardin, joka oli vastaavassa yrityksessä onnistunut – USA:n olosuhteissa.

677. Ilmari 1971 s. 130.

678. ”Korkeakoulun asemaa teatterikoulun kokonaisuudessa vertasi prof. Kivimaa valtiossa olevaan autonomiseen suuriruhtinaskuntaan.” SS 19.1.1962. Vertaus ontui sikäli, että edes yhteistä hallitsijaa ei ollut; Teatterikoululla oli rehtorinsa ja korkeakouluosastolla esimiehensä, jotka tulivat toimimaan toisistaan riippumatta, molemmat oman johtonsa alaisina.

Kuitenkin korkeakouluosaston ensimmäisen kurssin oppilaat, joille tarjottiin aluksi oikeus suorittaa yliopistolla tiettyjen humanististen oppiaineiden alkeita ilman numerus claususta, olivat kapinassa jo keväällä 1963, kun Robert E. Gard saatiin hätiin. Hän luennoi amerikkalaisesta teatterista ja draaman teoriasta ja johti käytännön näyttämöharjoituksia. Samalla hän sai käyttää suostuttelutaitoaan motivoidakseen turhautuneet korkeakouluosaston oppilaat myös yliopisto-opintoihin.⁶⁸⁰

Kuilu teorian ja käytännön välillä oli siis alkuvaiheessa ammottava. Toinen ulkomainen auktoriteetti, joka saatiin paikalle kuromaan sitä umpeen oli professori Glynne Wickham Bristolin yliopiston teatteriosastolta, joka piti kevätkaudella 1963 korkeakouluosaston oppilaille seminaaria aiheinaan Shakespearen *Coriolanus* ja Pinterin *Birthday Party* (kuutena päivänä kaksi tuntia päivittäin).⁶⁸¹

Bristolin yliopiston teatteriosastosta koetettiin tehdä tässä vaiheessa korkeakouluosaston kummilaitosta ja se varasi vuosittain yhden paikan suomalaiselle teatteriopiskelijalle, joka oli jo suorittanut akateemisen tutkinnon. Eila Arjoma valmistui filosofian kandidaatiksi 1963 ja opiskeli Bristolissa postgraduate-kurssilla 1963-64. Arjoma jäi ainoaksi Bristolin kävijäksi.

Keväällä 1963, kun korkeakouluosaston ensimmäinen lukuvuosi päättyi, jäi Wilho Ilmari vihdoinkin eläkkeelle Teatterikoulun rehtorin paikalta, 75-vuotiaana, vaikka johtokunta edelleen yritti suostutella häntä jatkamaan. On mahdollista, että paitsi ikä niin myös korkeakouluosaston pedagogisesti heikosti valmisteltu liikkeellelähtö kypsytti vanhan purjehtijan lopulliseen päätökseen, vaikkei ollut valmisteluun vaikuttamassa. Koko koulu jäi ilman todellista perämiestä.

Korkeakouluosaston aloittaessa sen ensimmäiseksi vt. esimieheksi ja kollegin sihteeriksi kutsuttiin teatterinjohtaja, FM Jouko Paavola (1909-72). Hän joutui tehtävään yllättäen ja tuskin ehti tehdä vielä paljoakaan osaston eteen, kun kesällä 1963 paljastui Wilho Ilmarin eropäätöksen lopullisuus. Teatterikoulun johtokunta pyysi Paavolan hätiin ja hän siirtyi lukuvuoden 1963-64 alusta Ilmariksi Ilmarin paikalle. Paavolan tilalle korkeakouluosaston vt. esimieheksi valittiin Jack Witikka, jonka rinnalle kollegin sihteeriksi pyydettiin YT:n edustaja Jyri Schreck.

Witikka oli se henkilö, joka alusta lähtien nautti myös korkeakouluosaston oppilaiden keskuudessa varteen otettavan taiteilijan arvovaltaa; hänen ohjaajantyön tuntinsa olivat käytännön opiskelun keskeistä antia (niitä oli kuitenkin vain neljä tuntia viikossa ja kaikki 12 potentiaalia ohjaajaoppilasta läsnä). Niiden merkitys vielä korostui, kun muuten jäätiin alkuvaiheessa niin laajalti yliopistollisen teorian harmaalle vyöhykkeelle.⁶⁸² Witikka ei teoretisoinut, vaan opetti miten tekstiä analysoidaan esitystä varten ja miten ohjataan.⁶⁸³

Kun tarkastelee säilyneiden dokumenttien ja tätä tutkimusta varten tehtyjen haastattelujen pohjalta korkeakouluosaston alkuvaiheen toimintaa, niin vahvistuu mielikuva, että osasto

679. Kuten totesin kollegin jäseniksi voitiin valita vain professorin tai vastaavan tasoisen teatterinjohtajan pätevyyden omaava henkilö; vain YT:n osalta tästä sai käytännössä tinkiä, mutta sen edustajalla olikin alkuvaiheessa vain läsnäolo-oikeus. Kollegin pk 18.5.1963.

680. Ks. Gard 1963.

681. Kertomus 1963 s. 15.

pantiin pystyyn sen tarkemmin käytännön pedagogista tilannetta ajattelematta; tässä mielessä epäilijät Wilho Ilmaria myöten olivat oikeassa. Tuolloin ei ollut ihme, että oppilaiden katseet alkoivat kääntyä kesästä 1963 lähtien Tampereen Draamastudion suuntaan, jossa alkoi uusi *teatterikurssi*. Sen ohjelma oli käytännöllisyydessään houkutteleva, vaikka ei kaikin osin toteutunutkaan.⁶⁸⁴

Kritiikin kritiikkiä

Toisen lukuvuoden alkaessa syksyllä 1963 piti kollegin puheenjohtaja, professori Oiva Ketonen avajaisissa taas puheen. Siinä hahmotettiin ensimmäisen vuoden saldo. Ketonen aloitti ansioista eli ulkomaisista vieraista, Gardista ja Wickhamista, koska he olivat se ”erinomainen tuki, jonka korkeakouluosasto on toimintaansa aloittaessaan saanut ulkomailta saman alan edustajilta ja laitoksilta.” Tämä pitäneek paikkansa, mutta olivatko he loppujen lopuksi tuki enemmän kollegin arvovallalle, eivät niinkään käytännössä osaston oppilaille, jotka halusivat tehdä teatterista itselleen ammatin ja olivat hädissään oman ammattitaitonsa kehittymisestä?

Samassa puheessa Ketonen kiinnitti runsaasti huomiota oppilaiden taholta tulleeeseen kritiikkiin, joka oli vuotanut myös julkisuuteen. Tämän kritiikin kritiikki oli puheen peruspaatos: korkeakouluosasto ei täyttäisi tarkoitustaan, jos arvosteleva toiminta saisi sen opetuksessa tai keskusteluissa liian suuren osuuden. Kriittinen kyky oli tärkeä inhimillinen ominaisuus, mutta ei ihmisen kyvyistä tärkein, tärkein oli luova ominaisuus: ”Kritiikki ei liene koskaan nostanut harjoittajaansa kulttuurihistoriallisesti ensiarvoiseen asemaan, sen voi tehdä vain luova työ.”⁶⁸⁵

Korkeakouluosaston toiset pääsykokeet pidettiin 11.-12.9.1963, ja ne käsittivät – kuten edellisenäkin vuonna – sekä kirjallisia että käytännön kokeita. Pyrkijöitä oli 25, joista 12 miehiä. Uudelle kurssille hyväksyttiin niiden perusteella yhdeksän oppilasta.⁶⁸⁶ Osaston oppilaita oli nyt kaikkiaan 21.

Lukuvuonna 1963-64 ei vielä mikään olennainen osaston opetuksessa muuttunutkaan, vaan jatkettiin ensi vuoden malliin. Niinpä ei ollut yllättävää, että jälleen törmättiin oppilaiden kritiikkiin. Sen kirjasi ylös oppilaiden aineista ja heidän kanssa käymistään keskusteluista tun-

682. Kollegin pk:ssa 3.9.1962 on liitteenä luettelo niistä HY:n luennoista, joiden katsottiin sopivan korkeakouluosaston oppilaille. Niiden aihepiirit vaihtelivat estetiikan peruskysymyksistä museokäyn-teihin. Teatteriin liittyen oli Aristoteleen poetiikka ja retoriikka (Ketonen), Shakespearen elämästä ja tuotannosta (Björkenheim), Ibsenistä (Enckell), amerikkalaisesta näytelmäkirjallisuudesta (Rantavaara) ja uudemmista suomalaisista näytelmistä (Viljanen). Suositeltujen luentojen yhteismäärä oli 26 t/vk, mutta ne menivät osittain päällekkäin.

683. ”Jack Witikalta mä opin selvästikin tämmösen kunnoittavan suhteen tekstiin, siis että pitää analysoida kunnolla.” Appelqvist 4.5.1995. Myös Bergholm 9.12.1993, Holmberg 20.12.1993 ja Sipilä 20.7.1997 muistelivat samansuuntaisesti.

684. Jukka Sipilä 20.7.1997 muisteli houkuttelleensa kurssikavereitaan mukaan Draamastudioon opiskelemaan oman aikaisemman myönteisen kokemuksensa pohjalta.

685. Ketonen 16.9.1962.

686. Titta Karakorpi, Jorma Kolmijoki, Pentti Kotkaniemi, Paula Niemelä, Ulla-Maija Puokka, Martti Saarikivi, Ritva Siikala, Lars Svedberg ja Hannu Wegelius. Kertomus 1963 s. 14.

tiopettajana toiminut Marja Niiniluoto, joka oli teettänyt heille kirjallisia harjoituksia näytelmien analyysin ja kritiikin pohjalta. Hän esitteli sen kollegille 4.11.1963. Sen voisi tiivistää näin:

- 1) korkeakouluosaston päämäärät eivät olleet selvät oppilaille,
- 2) oppilaiden älykkyytaso oli aliarvioitu,
- 3) käytännön osuus opetuksessa oli liian vähäinen
- 4) toivottiin kokeilunäyttämöä, jolla voisi tehdä harjoitustöitä, perehtyä lavastukseen, valaistukseen, äänitehosteisiin, esittää kohtauksia opettajille ja tovereille, käyttää mahdollisesti muutakin näyttelijäainesta kuin omia kurssikavereita, esim. Teatterikoulun oppilaita⁶⁸⁷,
- 5) kaivattiin erikoisesti musiikin, mutta myös dramatisoinnin ja näytelmän kirjoitustekniikan opetusta,
- 6) vanhempaan draamaan ja eri tyylikausiin olisi kaikin eri keinoin perehdyttävä periodeittain,
- 7) pohjaksi pitäisi ottaa enemmän kuin ylioppilastutkinto, esim. psykologian, filosofian, historian ja yhteiskunnallisten aineitten opintoja,
- 8) linjakkoa ja ryhmätyöskentelyä kaivattiin, samoin jatko-opintoja, opiskeluaikaa pidettiin liian lyhyenä,
- 9) opetustiloja ja -tunteja oli liian vähän, päivät hajanaisia; käytännön harjoittelun puutteessa oli pyrittävä televisioon, YT:in jne., mikä häiritsi luentojen seuraamista,
- 10) tutkintovaatimuksiin haluttiin modernimpia kirjoja ja uudempaa dramatiikkaa.

Näistä seikoista kollegi keskusteli pitkään, myönsi niistä osan oikeutetuiksi, mutta ”käydyn periaatteellisen keskustelun johdosta ei toimenpiteisiin ryhdytty, vaan se jäi evästykseksi myöhemmin mahdollisesti tehtäville parannuksille.”⁶⁸⁸

Myös huoneistokysymys, joka oli kaikkien osapuolten kannalta ratkaisevan tärkeä, oli kokouksessa esillä. Tapiolassa oli rakenteilla tila, jota pidettiin mahdollisena, tosin opettajien saaminen sinne voisi tuottaa vaikeuksia. Tämän vuoksi: ”Jos amerikkalaisin varoin voidaan rakentaa oma studiotatteri, katsotaan se ensisijaiseksi tavoitteeksi.” Asialla oli jälleen professori Gard:

Prof. Gard on ilmoittanut, että hänellä on tilillään varat Suomen matkaa varten. Lisäksi hän on huomauttanut, että Amerikasta voitaisiin mahdollisesti saada rahaa studiotatteria varten joko Ford Foundationilta tai joltain muulta suurelta säätiöltä, joita on edellämäinitun lisäksi ainakin neljä. Päätettiin kutsua prof. Gard luennoimaan Suomeen ensi keväänä.⁶⁸⁹

Seuraavana keväänä kollegio oli Ketosen johdolla jo valmis luopumaan korkeakouluosaston itsenäisyydestä Teatterikoulun yhteydessä ja sitomaan opinnot tiiviimmin yliopistoon. Syksyn 1964 valintoja suunniteltaessa Ketonen ehdotti, että uuden kurssin oppilaat valittaisiin sellaisista ylioppilaista, jotka on jo hyväksytty yliopiston historiallis-kielitieteelliseen osastoon opiskelemaan humanistisia aineita. Ehdotusta kannatettiin ja todettiin samalla, että

687. Tämä täytynee tulkita siten, että YT ei kyennyt näissä suhteissa suinkaan tarjoamaan mielekkäitä mahdollisuuksia kaikille osaston oppilaille.

688. Kollegin pk 4.11.1963, 3 §. Schreckin sairastumisen vuoksi sihteerinä toimi tässä kokouksessa korkeakoulun kanslianhoitaja, varanotaari Ilona Tainio.

689. Ibid 5 §. Asian kehittymisestä ei löydy myöhempiä merkintöjä.

yliopisto-opintojen korostuessa osaston työssä draamakirjallisuuden kurssivaatimuksiin pitäisi vastaavasti tehdä lisäyksiä.⁶⁹⁰

“Go west, young man!”

Näytäntökausi 1963–64 oli kuitenkin ollut nuoren helsinkiläisen teatterin läpimurtovuosi kuten olen kuvannut. Korkeakouluosaston opiskelijat ottivat näyttävästi osaa tähän läpimurtoon YT:n kautta. Syntyneessä tilanteessa eivät yliopisto-opinnot kyenneet enää kilpailemaan ensimmäisestä paikasta osaston oppilaiden mielenkiinnon kohteena: akateeminen suuntaus oli käytännössä kärsinyt tappion.

Kollegion kokouksessa 15.5.1964 päätettiin perustaa kolmijäseninen toimikunta tutkimaan ja suunnittelemaan osaston opetusohjelmaa. Siihen valittiin Jack Witikka, Carl Öhman ja Jaakko Pakkasvirta, mukana ei siis ollut yhtään HY:n edustajaa. Tuolloin jo tiedettiin, että vuoden USA:ssa opiskellut FM Timo Tiusanen (1936–85) oli tulossa kesän 1964 lopulla Suomeen ja häntä päätettiin pyytää osaston uudeksi sihteeriksi ja vt. esimieheksi.

Syksyllä 1964 oli korkeakouluosasto ensimmäistä kertaa koolla täysimääräisenä, kolmen vuosikurssin voimalla.⁶⁹¹ Sekin loi paineita opetuksen kehittämiseen ja uusi vt. esimies tuntui paneutuvan tähän tosissaan. Osaston avajaisissa 15.9.1964 puhuivat sekä kollegion puheenjohtaja professori Ketonen että uusi vt. esimies Tiusanen. Hänen puheensa oli pitkä (7 liuskaa) ja siinä hahmottui osaston uuden vaiheen alku, jossa teatterin käytäntö alkoi korostua uudella tavalla. Hän päätti sen myöhemmin usein muisteltuun loppunousuun:

Sallittaneen, että päätän tämän puheeni tervehdyksellä Villistä Idästä, Yhdysvaltain itärannikolta. Perinnäisiin puheenparsiin asutushistorian ajoilta kuuluu täälläkin tuttu sanonta: “Go west, young man!” – “Lähde länteen, nuorukainen!” Länteen etsimään uutta, länteen luomaan elämäntehtävälle perustus; sanaan ei tässä merkityksessä tietenkään liity mitään maailmanpoliittisia vivahduksia. [...] Me olemme nyt kaikki matkalla länteen, me olemme kaikki tämän opetusalan pioneereja. Tehtävämme ei ole helppo; kannustakoon meitä tietoisuus sen vaikeudesta. [...] Hyvät naiset ja herrat: lähtekäämme länteen.

Tässä korostui korkeakouluosaston varhaisvaiheen (1962–64) pioneerihenki, josta sen oppilaatkin olivat luonnollisesti ylpeitä, mutta myös sen johtoelinten toiminnan toinen puoli: retoriikka. Käytännön hankalia tosiasioita yritettiin unohtaa kauniilla kielikuvilla.

Hamletin dramaturgiaa

Kaikessa laveasanaisuudessaan Yhdysvalloista juuri tulleen Tiusasen avauspuhe syksyllä 1964 sisälsi monta uutta korostusta Suomen olosuhteissa. Puheen paatos oli teatteritieteellinen,

690. Kollegion (huom. muoto) pk:t 2. ja 13.3.1964. Käytännössä tämä tarkoitti, että ei ainoastaan ei-ylioppilaiden vaan myös kaikkien muiden tiedekuntien, yliopistojen ja korkeakoulujen opiskelijoiden ei enää ollut mahdollista pyrkiä korkeakouluosastoon pyrkimättä ensin hist.-kielitieteelliseen.

691. Viimeksi valitun vuosikurssin muodostivat: Kari Franck, Laura Johansson-Pape, Kaisa Karikoski, Johanna L. Karvonen, Kari Kyrönseppä, Pertti Lumirea, Ritva Lundberg (myöh. Käki), Raimo Meltti, ja Tuija-Maija Niskanen.

teatterintutkimuksen itsenäisyyttä suhteessa kirjallisuudentutkimukseen korostava, ja siinä tuli ensi kertaa julki ajatuksia, jotka myöhemmin 60-luvulla ja 70-luvun kuluessa johtivat siihen, että Tiusasesta tuli Suomen ensimmäinen teatteritieteen professori, henkilökohtainen ja ylimääräinen (1977).⁶⁹²

Tiusanen korosti teorian ja käytännön yhteenkuuluvuutta: ei ollut suinkaan sattuma, että koulun toiminnassa oli esiintynyt tietynlaista jännitystä teoreettisten oppiaineiden ja käytännön harjoitusten välillä. Se kuului asian luonteeseen. Amerikassa oli Tiusasen mukaan ollut teatteritiedekuntia jo 30-40 vuotta, ja silti siellä yhä kiisteltiin teorian ja käytännön painosuhteista. Suomessa tilanteen teki erityisen vaikeaksi se, ettei ollut varaa perustaa eri oppilaitoksia, joista osa keskittyisi teoriaan, osa ammattikoulutukseen, eikä liioin ollut varaa kehittää koulunsisäistä työnjakoa kovin pitkälle.

Vaikka jännityksen olemassaolo tunnustettiin, ei ollut syytä antaa periksi, jatkoi Tiusanen, vaan oli kokeiltava jatkuvasti ja etsittävä työmuotoja, jotka yhdistävät teorian ja käytännön. Ei ole olemassa teatteritiedettä tyystin irrallaan käytännöstä; ja toisaalta korkeakouluosasto löisi laimin erään olennaisimmista tehtävistään, ellei se nimenomaan pyri syventämään oppilaittensa teatterinäkemyä ns. teorian alueella.⁶⁹³

Tiusasen korostukset olivat tärkeä askel eteenpäin korkeakouluosaston pedagogisen ajattelun kehityksessä: ei enää tyydytty tarjoamaan toisaalta erilaisia akateemisia oppikursseja ja toisaalta niistä irrallaan jonkin verran käytännön teatterityön harjoituksia, vaan haluttiin kohdata teorian ja käytännön ristiriidat ja niiden ylittäminen uudennaisissa ekspansiivisissa projekteissa. Niistä Tiusanen esitti esimerkkejä, jotka liittyivät osaston tulevaan opetustoimintaan. Kiinnostavin visio oli Ralf Långbackan ideoima *Hamletin dramaturgiaa*-projekti.

Långbackan kurssi tähtäsi näyttämölle ja lähti liikkeelle sovittajan ja ohjaajan näkökulmasta: ensin tutustuttiin *Hamletin* eri alkuperäis- ja suomennosversioihin ja käytiin läpi eräitä perustavia *Hamlet*-tutkimuksia.⁶⁹⁴ Tämän työvaiheen aikana oppilaat tutustutettiin Helsingin eri tieteellisten kirjastojen kirjavaroihin, ja kirjojen tehokkaaseen käyttöön.

Dramaturgisessa työssä tekstiä tutkittiin eri lähtökohdista. Tärkeitä virikkeitä tässä vaiheessa antoi puolalainen Shakespeare-tutkija Jan Kott, jonka teosta *Shakespeare tänään* ei oltu vielä suomennettu, mutta kurssilaiset perehtyivät siihen saksaksi.⁶⁹⁵ Se antoi heille uuden lähtökohdan traditionaalisista *Hamlet*-käsityksistä poikkeavien tulkintamahdollisuuksien tutkimiseen. Kurssi jaettiin kahteen ryhmään, joista toinen lyhensi Shakepearen näytelmän Kottin teorioiden mukaan *poliittiseksi Hamletiksi*, ja toinen ryhmä karsi alkuperäisestä *Hamletista* poliittisen aineksen ja sai täten aikaan *Hamletin*, jota kurssilaiset kutsuivat *sielulliseksi Hamletiksi*.⁶⁹⁶ Niitä vertailtiin.

692. Teatteritieteen korostaminen oli sinänsä kiinnostavaa, vaikka tuskin kosketti tuon hetken korkeakouluosaston oppilaita kovinkaan syvältä; vain harva heistä suuntautui edes osittain sille alueelle.

693. Tiusanen 15.9.1964 s. 3.

694. Tärkeimmät olivat Harley Granville-Barkerin *Preface to Hamlet* ja John Dover Wilsonin *What happens in Hamlet*. Långbackan selostus kurssin työskentelystä. Kollegion pk 9.12.1964, liite.

695. Puolaksi kirja ilmestyi 1961 ja suomeksi se saatiin 1965. Ks. Kott 1965.

696. Shakespeare/ Marowitz: *Hamlet*. Esityksen käsiohjelma, kevät 1965 s. 2-3.

Teemaan punoutui teatterihistoriallinen säie: syksyllä 1964 tuli kuluneeksi 80 vuotta ensimmäisestä suomenkielisestä *Hamlet*-esityksestä, jonka tähtiparina olivat Ida Aalberg ja Axel Ahlberg. Tarkoituksena oli koota suomalaisiin *Hamlet*-tulkintoihin liittyvää valokuva-, puku- ja dokumenttimateriaalia, joista piti laatia yleisönäyttely.⁶⁹⁷ Kurssin ei kuitenkaan ollut tarkoitus huipentua yksin näyttelyyn, vaan dramaturginen työskentely johti käytännön tavoitteeseen: oppilasvoimin valmistettiin esityskuntoon Peter Brookin ja Charles Marowitzin *Hamlet*-lyhennelmä, joka toteutti Artaud'n teatterinäkemymiä.⁶⁹⁸ Se tehtiin YT:ssa ja ohjaajakollektiivin, johon kuuluivat korkeakoulosaston II vuosikurssin oppilaat, johtajana toimi Långbacka. Prosessin aikana kollektiivi tutki Artaud'n *The Theatre and Its Double*-teosta⁶⁹⁹ ja Lontooon esityksestä saatua materiaalia. Esitystä varten toimitettiin käsiohjelma, jossa ilmeisesti ensi kertaa Suomessa teatteriproduktioon liittyen tuotiin esille Artaud'n ajatuksia.

Kohti opettajakollektiivia 1964–66

Tiusanen mainitsi puheessaan 15.9.1964 muitakin opetusprojekteja, joissa pyrittiin yhdistämään teoriaa ja käytäntöä. Esimerkiksi FT Irmeli Niemen harjoitussarjan, johon toisen vuosikurssin kevätpuolella sisältyi harjoitustehtävänä novellin muokkaaminen näytelmäksi. Niemi oli myös lupautunut ohjaamaan I ja II kurssin opintoja; kurssien ohjaajiksi olivat jo edellisenä lukuvuonna ryhtyneet professori Irma Rantavaara ja ohjaaja Jack Witikka.

Kurssivastaavien valinta oli sinänsä myönteinen askel, ongelmallista oli ehkä se, etteivät he kaikki vielä tässä vaiheessa edustaneet niitä ammatteja, joihin oppilaat olivat valmistumassa. III kurssin assisterauksista, jotka olivat nyt toteutumassa ensi kertaa, oli luvannut huolehtia Jack Witikka. Vierailijoiksi olivat jälleen lupautuneet professorit Gard ja Wickham.

Puheensa lopulla Tiusanen esitti olennaiset kysymykset: ”Miten opettaa taiteilijaksi? Miten näyttämötaiteilijaksi, jonka luomisprosessi tapahtuu läheisessä yhteistoiminnassa muiden kanssa, ryhmätyöskentelyn osana?” Hän oli kuitenkin sitä mieltä, että opetustoiminnan tavoitteeksi tuli ensisijaisesti asettaa tiedollisen aineksen jakaminen, ”kun taas osa välttämättömästä taiteellisesta etsinnästä ja ilmaisun hapuilusta, on pakko sijoittaa muualla tapahtuvaksi.”

Tilannetta vaikeutti opettajavoimien puute. Päteviä pedagogeja Tiusasen mukaan oli, mutta he olivat muiden töidensä rasittamia. Hän tahtoi pitää avoinna kysymyksen siitä, ”millä tavoin kolmen teatterialan oppilaitoksemme työnjako ja organisointi olisi parasta toteuttaa”, mutta samalla piti välttämättömänä saada lähivuosina ainakin kolme päätoimista opettajanvirkaa korkeakouluosastoon. Samalla Tiusanen kiitteli kaikkia opettajia, ”jotka uhraavat kallista aikaansa opetustoimintaamme monenmoisten velvoitustensa paineesta huolimatta

697. Näyttelyideasta ei puuttunut hilpeitäkään piirteitä: näyttelyn avajaisten kunniavieraiksi oli tarkoitus kutsua kaikki elossaolevat suomalaiset Hamletit. Näyttelyaineistoa ei kuitenkaan kertynyt riittävästi, joten siitä luovuttiin, mutta tutkimustyön tulokset julkistettiin keväällä 1965 kurssin toteuttaman *Hamlet*-tulkinnan käsiohjelmassa.

698. Marowitzin *Hamlet*-versio esitettiin ensimmäisen kerran The Royal Shakespeare Companyn kokeilunäyttämöllä Theatre of Cruelty:ssä Peter Brookin ja Marowitzin itsensä ohjaamana vuoden 1964 alussa. Käsiohjelma 1965 ja Banham 1995 s. 684.

699. Ranskankielinen alkuteos on vuodelta 1938 ja englanninkielinen käännös vuodelta 1958.

ta, ja ilmoitan, että opettajakunta tulee kollegin tekemän päätöksen mukaisesti tästä lähti- en kokoontumaan vähintään kerran kuukaudessa yhteiseen neuvonpitoon.”

Ja vielä yhden, tulevaisuuden kannalta tärkeän toivomuksen esitti uusi vt. esimies pohti- essaan korkeakouluosaston asemaa teatterin ja muun kulttuurielämän kokonaiskentässä: ”Toivoisin, että osastosta kehittyisi oppilaitos, joka voisi toimia sillanrakentajana teatteri- elämämme kahtia jakavan, tarpeettoman syvän ja leveän ikäpolvikuilun yli.” Tämän tutki- muksen eräs tavoite onkin selvittää, miksi kävi laajalti juuri päinvastoin.

Voinee katsoa, että Tiusasen nimityksestä vt. esimieheksi ja tästä hänen ohjelmapuheestaan alkoi korkeakouluosaston toinen kehitysvaihe, joka kesti *Lapualaisoopperan* kevääseen 1966 asti, jolloin Tiusanen vetäytyi väitöstutkimuksensa pariin ja hänen tilalleen tuli ohjaaja, FM Ritva Laatto, ensin vt. esimieheksi (10.2.1966) ja vuotta myöhemmin (3.3.1967) ensimmäi- seksi vakinaiseksi esimieheksi.

Kuten tästä on käynyt ilmi oli Tiusasen aika lähtökohdiltaan monin tavoin askel eteen- päin osaston opetuksen alkuvaiheen hapuilusta: alkoi muodostua opettajakollektiivi, joka kantoi vastuuta opetuksen kokonaisuudesta. Sitä pyrkivät myös vt. esimies ja kollegio tii- viimmin seuraamaan. Kollegion kokouksessa 21.10.1964 esitettiin sille jo alustavia selos- tuksia opetustoiminnasta ja lukukauden päättyessä se sai yhteenvedot kaikista tärkeimmis- tä opetusjaksoista ja vielä niihin liittyvän Tiusasen yhteenvedon.

Laajimmin kuvaillun *Hamletin dramaturgiaa* -jakson esittelin jo edellä. Jack Witikan ohjaa- jan työn opetuksessa oli havaintoaineistona käytännön harjoituksissa käytetty I kurssilla Art- hur Millerin *Näköalaa sillalta*. Tekstiä oli lähestytty ohjaajan kannalta, selvitellen roolijakoon, yhteistyöhön lavastajan kanssa ja näyttelijän käsittelemiseen liittyviä seikkoja. Ohjaajan nor- maalia työprosessia seuraillen oli seuraavana vaiheena sijoitettu näytelmä asemiin näyttämöllä, eri mahdollisuuksia kokeillen ja tähdentäen sitä, että jokainen liike oli psykologisesti perus- teltava. Oppilaat olivat itse toimineet ohjaajina ja näyttelijöinä. Eri ratkaisuja arvosteltaessa oli pyritty selvittämään, miksi jokin vaihtoehto oli hylättävä; huomiota oli myös kiinnitetty ajatus- ja tunneprosessin rinnakkaisuuteen sekä rytmin tavoittamiseen.⁷⁰⁰

II vuosikurssi oli työskennellyt Harold Pinterin *Muotinäytöksen* parissa. Tekstiä oli opeteltu ulkoa. Esityksen komediallisuus oli riippuvainen replikoinnista; tähän ainekseen oli kiin- nitetty huomiota, samoin oli pohdittu absurdin teatterin, näytelmän toisen elementin mah- dollisuuksia: miten pitkälle arkirealismista esityksen voi viedä?

Ritva Laaton näyttelijän työn tunneilla oli II kurssin kanssa käyty läpi realistisen tyyli- lajin näyttelemistä sellaisena kun se juonsi juurensa erikoisesti Moskovan Taiteellisen Teat- terin perinteistä. I kurssilla Laatto oli opettanut improvisointia Stanislavskin *Näyttelijän työn* (suom. 1951) pohjalta. Oli pyritty omaksumaan tärkeimmät käsitteet ja opittu rakenta- maan erilaisia tehtäviä ”annettujen olosuhteiden pohjalta”. Tähän Laatolla oli hyvät eväät sekä Wilho Ilmarin että Sakari Puurunen opetusten jäljiltä.

700. Näillä Witikan ohjaajantyön tunneilla, jotka jatkuivat 60-luvun lopulle saakka, ei Witikka ollut ainoa antava osapuoli: hän käytti harjoitusmateriaalina usein näytelmiä, joita oli itse ohjaamassa Kan- salliseen; oppilaiden tarjoamia hyviä ratkaisuja hän saattoi itse hyödyntää. Menettely oli varsin brechtiläinen.

Irmeli Niemen draaman teorian opetuksen tarkoituksena oli tutustuttaa oppilaat draaman tekniikkaan ja näytelmän estetiikan peruskäsitteisiin ja opastaa heitä tutkimaan ja analysoimaan näytelmiä. Myöhemmässä vaiheessa piti pyrkiä soveltamaan näytelmäanalyyseissä saatuja kokemuksia ja tuloksia aktiiviseen dramaturgiseen työhön.

I vuosikurssilla perehdyttiin draaman teorian peruskäsitteisiin Aristoteleen *Runousopista* ja antiikin teatterista lähtien ja käytiin läpi eurooppalaisen draaman kehityksen pääpiirteet.⁷⁰¹ Jokainen opiskelija laati vuorollaan lyhyen rakenne- ja henkilöanalyysin tarkasteltavana olevasta näytelmästä. Oppikirjana oli Henrik Dyfvermanin *Dramats teknik*. Harjoitusmateriaali ulottui antiikin klassikoista (Aiskhylos, Sofokles, Euripides) Shakespearen ja Molièren kautta Büchneriin, Ibseniin ja Strindbergiin.

II vuosikurssilla perehdyttiin modernin näytelmän tekniikkaan ja ihmiskuvaukseen. Tehtiin dramaturgisia harjoituksia, jokainen opiskelija (Niemi käytti tätä termiä, ei oppilasta) teki vuorollaan analyysin käsiteltävästä näytelmästä ja sovitti yhden novellin näytelmäksi. Käsiteltiin myös kuunnelman ja tv-näytelmän tekniikkaa ja harjoitusmateriaali liikkui Hauptmannista, Tshhovista ja Shaw'sta O'Neillin, Pirandellon ja Brechtin kautta Sartreen, Ionescoon ja Pinteriin.⁷⁰²

Pekka Heiskasen lavastajan työn esittely I kurssille vaikutti myös laaja-alaiselta. Kaksi tuntia oli käytetty kaikkiaan 15 eri aihepiiriin, jotka kattoivat tuolloisen Kansallisteatterin lavastajan toimenkuvan.⁷⁰³

Ritva Heikkilä luennoi yliopistolla yleisestä teatterihistoriasta. Se kuului HY:n draamakirjallisuuden opetukseen ja osastolaiset ottivat siihen osaa muiden mukana.⁷⁰⁴ Teatterikoulun Elsa Sara oli soveltanut näyttelijäoppilaiden liikuntakoulutuksen perusteet korkeakouluosastolaisia varten ja HY:n puhetaidon lehtori Ritva Ahonen vastaavasti omat oppinsa.⁷⁰⁵

Tämä tarjonta vastasi varmaankin parasta mitä kotimaisin voimin tuolloin voitiin irti saada tulevien ohjaajien, dramaturgien ja kriitikoiden koulutusta varten. Sen totesi myös Tiusanen

701. Se oli toinen kerta, kun korkeakouluosaston jälkeen jääneissä papereissa mainittiin tämä Aristoteleen teos; osaston toiminnan ensi vuotena siitä luennoi HY:lla Oiva Ketonen ja luentoja suositeltiin osaston oppilaille. Saarikosken ajanmukainen suomennos siitä ilmestyi kuitenkin vasta kolme vuotta myöhemmin (1967), mistä lähtien voi katsoa, että *Runousoppi* oli osa 60-luvun suomalaista teatterikirjallisuutta.

702. Niemen *Nykydraaman ihmiskuvalla* (1969) lieenee yhtymäkohtia näiden kurssien sisältöön Strindbergistä lähtien.

703. Aiheet olivat: 1) tutustuminen pyörönäyttämöön, 2) pyörönäyttämön lavastusratkaisu, 3) näyttämön nostimet ja korokkeet, 4) näyttämön valaistuskoneisto, 5) lavastuksen suunnittelu, 6) pukujen suunnittelu, 7) pukujen historiaa, 8) projektiotekniikka ja pohjapiirrokset, 9) projektioitehtävät näytelmiin, 10) maaliaineet, 11) kulisimaalaus, 12) erilaiset materiaalit, 13) pohjapiirrokset näytelmiin, 14) puvusto, ja 15) huonekalustot.

704. Heikkilä käsitteli näyttämötaiteen alueella tapahtuneet muutokset teatterin esivaiheista nykypäivän teatteriin. Eri aikakausien tarkastelussa oli kiinnitetty huomiota seuraaviin seikkoihin: 1) esityspaikka, 2) draama ja näytelmäkirjailija, 3) näyttelijä, 4) ohjaaja, 5) kokonaisuus, 6) näyttämökuva, 7) teatterin asema ja 8) teatteriyhteisö.

705. Jukka Sipilä 20.7.1997 muisteli käyneensä Kalle Holmbergin kanssa ahkerasti Ahosen tunneilla, koska tämä opetti erinomaisesti myös tekstien analyysiä.

opetuksen runko-ohjelmaan liittyneessä muistiossaan. Hän halusi kuitenkin pitää tämän ohjelman vielä avoimena, koska näköpiiriin saattoi ilmestyä uusia teatteripedagogeja, jotka pystyisivät virkistämään opetusta uudenaikaisilla, oppilaille tärkeillä kursseilla.

Tiusanen näki muistiossaan kaksi keskeistä ongelmaa: opetuksen koordinoimisen ja linjajaon suunnittelun. Koordinoinnissa:

...on pyrittävä eri opetusalojen niveltämiseen toisiinsa sillä tavoin, että oppimisprosessissa säilyy mielekäs jatkuvuus, että uudet asiat liittyvät vanhaan tietopohjaan, ja että oppilaille tataan tilaisuus soveltaa käytäntöön ja liittää yhteen eri alojen oppitunneilla hankittuja tietoja ja taitoja. Luontevimmin tämä tapahtuu harjoiteltaessa näytelmiä esityskuntoon, oppilaiden mahdollisimman itsenäisenä työnä.⁷⁰⁶

Tässä törmättiin ikuisen tilaongelmaan. Korkeakouluosasto oli saanut käyttöönsä lukuvuoden alusta lähtien HY:n päärakennuksesta ”keisarisalin”, joka kelpasi kuitenkin vain seminaarityöskentelyyn ja pienimuotoiseksi harjoitustilaksi.⁷⁰⁷ Oma studionäyttämö olisi saatava; turvautuminen YT:n apuun oli sitä ennen välttämätöntä. Studiotyöskentelyä Tiusanen kaavaili edelleen opintojen loppuvaiheeseen, kuitenkin siten, että sen valmistelu aloitetaan jo toisen vuosikurssin keskivaiheilla, jotta valmistelu aika riittää.

Linjajaon suunnittelu liittyi ohjaajien uhkaamassa olevaan liikatuotantoon, joka tässä Tiusasen muistiossa tuodaan ongelmana ensi kertaa osaston papereissa esille:

Kun otetaan huomioon, että YKK:n dramastudiossa on tällä hetkellä käytännön teatterityön linjalla 12 oppilasta samalla vuosikurssilla, tutkijalinjalla 15, kun lasketaan, että korkeakouluosastossa tulee valmistumaan 8–11 oppilasta vuosittain, ja kun tätä joukkoa on vielä lisäämässä teatterikoulun ohjaajalinja, voitaneen todeta, ettei kaikista näistä yksinkertaisesti voi tulla ohjaajia.⁷⁰⁸

Tiusasen mukaan vaikutti myös siltä, ettei kaikilla korkeakouluosastoon valituilla ja opinnoissaan tyydyttävästi edenneillä oppilailla ollut ohjaamiseen edes edellytyksiä. Kun osaston tarjoama ohjaajakoulutus lisäksi, etenkin studionäyttämön puutteen vuoksi, jäi olennaisilta osin vajavaiseksi, olisi opetuksen painopistettä syytä siirtää dramaturgikoulutuksen suuntaan, millä alalla osastolla olisi myös onnistumisen mahdollisuuksia. Tiusanen ei kuitenkaan tehnyt tästä vielä sitä johtopäätöstä, että ohjaajat ja dramaturgit olisi valittava erikseen, erilaista lahjakkuutta mittaavien pääsykokeiden kautta, vaan, ”...että oppilaat määrättäisiin ensimmäisen vuosikurssin puolivälissä valitsemaan toinen näistä kahdesta opetusalaista pääaineekseen: ohjaus tai dramaturginen työ. Toinen aineista kuuluisi automaattisesti ohjelmaan sivuaineena.”

706. Kollegion pk 9.12.1964, liite 5 s. 1.

707. ”Keisarisali” oli pieni ikkunaton huone, jonne Venäjän keisareiden kuvat oli ahdettu. Heidän toimestaan yliopisto aikoinaan siirrettiin Turusta Helsinkiin. Muuta sinne ei paljon mahtunutkaan. Keväällä 1965 siellä kuitenkin tarkastettiin Teatterikoulun korkeakouluosaston oppilaiden ensimmäiset näytteet, jotka näin jäivät vain alustavan demonstraation asteelle.

708. Kollegion pk 9.12.1964, liite 5 s. 2.

Ensimmäinen vakinainen esimies

Korkeakoulusosaston seuraava kehitysvaihe alkoi keväällä 1966, jolloin Ritva Laatto tuli ensin vt. esimieheksi ja vuotta myöhemmin ensimmäiseksi vakinaiseksi esimieheksi; tällainen siis saatiin osastolle vasta viisi vuotta sen aloituksen jälkeen. Nyt osaston toiminta kokonaisuudessaan selvästi kiinteytyi ja sai entistä järjestyneempiä muotoja, näyttävimmin uusien tilojen ansiosta, jotka uusi esimies onnistui neuvottelemaan. Syksyllä 1966 saatiin väliaikaiseen käyttöön Lilla Teaternin pieni näyttämö Kasarminkadulta.⁷⁰⁹ Se oli väliaikaisratkaisu, mutta jo syksyllä 1967 saatiin, etsintöjen jälkeen, käyttöön Vallilan työväentalon perinteikäs näyttämö, kun Kaupunginteatteri siirtyi uuteen taloonsa Kallioon, Eläintarhantien varrelle.⁷¹⁰ Se oli Helsingissä ensimmäinen toimiva näyttämötila koulutuksen käytössä ja tilanne jatkui vuoteen 1971 asti, jolloin vuokrasopimus päättyi ja vanha työväentalo purettiin.

Ritva Laatto oli ensimmäinen esimies, joka alkoi paneutua tehtäväänsä täysipäiväisesti. Hänellä oli siihen myös hyvä koulutus ja monipuolinen työkokemus. Hän oli suorittanut BA-tutkinnon Smith Collegessa USA:ssa 1949, hän oli Wilho Ilmarin koulun ensimmäinen ohjaajaoppilas (1953–56) ja valmistui kielten maisteriksi pian sen jälkeen. Suoraan koulusta hänet kiinnitettiin ohjaajaksi Kansallisteatteriin, missä hän viipyi viisi vuotta (1956–61). Täällä hän ohjasi erikoisesti uutta kotimaista draamaa ja klassisia tyylikomedioita. Samoina vuosina hän vieraili usein muissa teattereissa, koska koulutetuista ohjaajista oli vielä huu-tava pula. Parin free lance-vuoden jälkeen Laatto kiinnittyi Suomen Näyttämöiden Liiton (vuodesta 1965 lähtien Suomen Teatteriliitto) toiminnanjohtajaksi (1963–65) ja sai otteen maan teatteribyrokratiasta ja alan suhdetoiminnasta, mistä varmasti oli hyötyä korkeakoulu-osaston esimiehen kasaantuviissa tehtävissä.

Vt. esimieheksi korkeakouluosastoon Laatto joutui varsin kylmiltään. Teatteriliitto-kautensa jälkeen, mikä päättyi vuonna 1965, hän matkusteli ulkomailla ja sai Ruotsiin kirjeen, jossa hänen kiinnostustaan tehtävään kysyttiin. Opetettuaan jo osastossa hän oli kuitenkin selvillä sen eräistä perusongelmista, joista ehkä selkein oli vastaavien henkilöiden sivutoimisuus ja tätä kautta opetuksen koordinoimattomuus, ja koki haasteen lähes velvollisuutena, koska piti samalla opiskelija-ainesta haastavana.

Heti alussa Laatto kuitenkin törmäsi käytännön ongelmiin, joista pahimman pullonkaulan muodosti ehkä talous, jota Ilona Tainio oli pienten määrärahojen puitteissa hoitanut. Osastolla oli vaikeuksia maksaa opettajilleen tyydyttäviä palkkoja ja esimiehen tehtäviin täytyi lisätä kymmenen tunnin viikottainen opetusvelvollisuus, jotta hänen kuukausiansionsa nousisi siedettävälle tasolle. Laaton opetusaloja olivat näyttelijäntyö, dramaturgia ja nykyteatterin juuret.⁷¹¹

Teatteripedagogina Laatto oli aloittanut jo 60-luvun alkupuolella Stanislavskin merkeis-

709. Neuvottelut asiasta Vivica Bandlerin kanssa kävi Ritva Laatto Jack Witikan tukemana, jolla oli hyvät suhteet suomenruotsalaisiin sivistyneistöpiireihin. Laatto 17.1.1994.

710. Helsingin Työväenydistyksen kannalta myönteiseen tulokseen johtaneet neuvottelut kävi TNL:n johtohenkilö ja Teatterikoulun johtokunnan pitkäaikainen jäsen Kalle Koponen, muistelee Laatto.

711. Tämä *nykyteatterin juuret* -opiskelu, jonka Laatto pani alulle, oli ilmeisesti uraauurtava innovaatio, jonka myötä vasta helsinkiläisessä teatterikoulutuksessa alettiin laajemmin ja vakavammin pe-

sä ja siihen perustuvaa näyttelijäntyön opetustaan Laatto jatkoi vielä korkeakouluosaston esimiehenä. Tietoisesti uusi asia suhteessa Ilmarin oppeihin oli *Building a Character*-teokseen nojaava teknisen hallinnan korostaminen.⁷¹² Toisaalta Laatto opetti ohjaajia ja dramaturgeja, ei näyttelijöitä, vain pienillä tuntimäärillä joten Ilmarin opetuksen perusteellisuus ei tullut enää kysymykseen. Teosta käsiteltiin esimerkiksi lukuvuonna 1966-67 enemmänkin seminaariluontoisissa sessioissa.⁷¹³

Toisaalta Laatto halusi kaudellaan korostaa tietoisesti teatteripedagogian metodien moninaisuutta. Niinpä ohjaajien koulutus jäi edelleen pääosin Jack Witikan ja Ralf Långbackan huo- leksi, jotka edustivat toisistaan selvästi poikkeavia ohjaajanäkemyksiä. Molemmat elivät oh- jaajanuransa tärkeää vaihetta, edellinen oli ansioitunut erikoisesti absurdin teatterin (var- sinkin Beckett) lanseeraajana Suomeen ja Långbacka edusti tunnetulla tavallaan brechtiläi- syyttä. Myös vierailijoiden varassa osittain pyörinyt Nykyteatterin juuret-opetus tähtäsi me- todiseen monipuolisuuteen.

Laaton linjaksi muodostui alusta alkaen 1) käytännön teatterityö, jota varten tarvittiin oma näyttämö ja 2) linjajako, joka teki mahdolliseksi erikoistua erilaisiin teatteriammatteihin, joista oli pula. Ohjaajapula oli oikeastaan jo väistynyt ilmiö. Dramaturgiasta tulikin tärkeä painopiste.

Laatto ei pitänyt itseään dramaturgina, vaikka oli tätäkin ammattia joutunut harjoitta- maan, korjailemaan käännöksiä jne. Koko ammattikuva oli Suomessa vielä uutta ja hän pyrki saamaan sen opiskeluun sisältöä korostamalla ohjelmistosuunnittelua, asiallisten käsi- ohjelmien laadintaa, sopimusten solmimista ja koko liittotason toimintaa.⁷¹⁴ Oma luova kir- joittaminen oli tässä vaiheessa vielä perifeerinen alue, kun alalla todella tarvittiin kansainvä- lisesti orientoituneita ja eurooppalaisittain myös perinteisiä dramaturgeja. Myös teatterin- johtajan tehtävistä kiinnostuneita Laatto pyrki kannustamaan ja muutama alan kriitikko ja pedagogi niinikään opiskelijoista kehittyi.⁷¹⁵

Laatto toimi myös syyskuusta 1966 lokakuuhun 1967 koko alan koulutuksen uudistamista pohtineen Teatterikoulutustoimikunnan sihteerinä ja teki siinäkin suurtyön. Toimikunnan mietintö oli ensimmäinen konkreettinen askel prosessissa, joka yli kymmenen vuoden vii-

rehtyä käytännön ammatityötä silmällä pitäen vuosisadan muihinkin ohjaajiin kuin Stanislavskiin ja Brech- tiin (Appia, Craig, Reinhardt, Meyerhold, Tairov, Vahtangov, Copeau ja 'kartelli', Piscator, Artaud, Gro- towski, Brook jne.). Innovaation myöhäisiä hedelmiä oli Irmeli Niemen samanniminen kirja (1975).
712. Laatto oli opettanut englantia oppilastovereilleen Teatterikoulussa koko kouluaikansa ja sai näiltä lahjaksi *Building a Character* -teoksen jo ensimmäisen kouluvuotensa keväällä 1954. Sen alustava versio ilmestyi NL:ssa 1948, hieman erilainen Hapgoodin versio USA:ssa 1950 ja laajin ja muutenkin perusteellisin NL-versio siitä ilmestyi 1955 Stanislavskin koottujen teosten 3. osana. Ks. Benedetti 1993 s. 144-145. Suomeksi teos ilmestyi vasta 1970 nimellä *Luonteen kehittäminen*. Tässä suomennoksessa oli monia ongelmia: itse käännös oli nimeä myöten lähes harhaanjohtava ja se perustui vuoden 1948 suppeaan neuvostoversioon, eikä Stalinin kuoleman jälkeen ilmestyneeseen perusteellisesti toimitet- tuun ja kommentoituun editioon.

713. Laatto 17.1.1994.

714. Opiskelijat joutuivat esim. ideoimaan kokonaisen teatteriryhmän toiminnan.

715. Laatto 17.1.1994.

veellä vihdoin johti Teatterikorkeakoulun syntyyn.⁷¹⁶

Laaton tuolloinen urakka korkeakouluosaston ainoana kokopäivätoimisena vastuuhenkilönä näyttää hurjalta: kaikkien opettajien hankkiminen⁷¹⁷, tilaongelmat ja niistä neuvottelemisen, yhteistyö eri tahojen kanssa, joista vasta ensi kertaa myös Teatterikoulu astui vakavasti kuvaan osaston historiassa Vallilan myötä, Teatterikoulutustoimikunnan sihteerinä toimiminen, koko muu paperityö, kun ensimmäistäkään suunnittelijaa ei ollut – tämän lisäksi kymmenen tunnin opetusvelvollisuus viikossa.⁷¹⁸

Laaton ryhtyessä tehtäväänsä alettiin oppilaiden valmistumiseen kiinnittää entistä enemmän huomiota. Osaston ensimmäisten kurssien perintönä pitivät eräät opiskelijat jopa kunia-asianaan olla valmistumatta. Nyt myös eräät heistä vihdoin valmistuivat ja saivat osaston päästötodistuksen. Kokonaisuudessaan osaston koko toimiajalta (1962–71) valmistuneiden prosentti nousi varsin korkeaksi. Esimerkiksi tenttijärjestys oli tiukka, Laaton aikana niistä pääosa sijoitettiin ensimmäiseen opiskeluvuoteen, ja poikkeamat siitä sallittiin vain kollegion päätöksellä (poikkeusanomuksia onkin kollegion pöytäkirjojen liitteenä runsaasti).

Valmistumisvaatimuksen ja sen onnistumisen taustalla oli luonnollisesti se, että osastolla oli, toisin kuin ensi vuosina, myös tarjolla jotain, joka todella kannatti suorittaa. Tähän ei vaikuttanut vain opettajakunnan kiinteytyminen ja opetuksen pidemmän tähtäyksen suunnittelu ja parempi koordinaatio, vaan myös ulkoisten puitteiden kohentuminen. Tällöin järjestäytyi myös korkeakouluosaston oppilaskunta. Se perustettiin 1966 ja huomio kiinnittyi erikoisesti siihen, että oppilaskunta itse vaati entistä tiukempaa kuria itselleen. Erilaisia järjestyssääntöjä, käyttäytymisohjeita ja koko koulun toiminnan tehostamistavoitteita laadittiin jatkuvasti. Päämääränä oli vähintään samantasoinen kurinalainen toiminta kuin mikä ammatissa oli odotettavissa.⁷¹⁹

Syyslukukaudella 1966 laajeni myös yhteistyö teatterialan muiden opetuslaitosten kanssa siten, että erälle osaston oppilaille järjestettiin tilaisuus osallistua liikunnan, puhetekniikan, miimin ja lavastuksen harjoitustunteihin. Opiskelu oli ainekohtaista ja käsitti vähintään kuusi viikkotuntia. Kukin opettajista valitsi itselleen yhden oppilaan, joka osallistui hänen tunteihinsa koko lukuvuoden ajan. Tämä merkitsi oppilaille tärkeää erikoistumisen mahdollisuutta, joka takasi käytännön ammattitaidon kehittymisen teatterityön eri osa-alueilla.⁷²⁰

716. Tämä työ kesti 14 kuukautta, jonka aikana pidettiin 67 kokousta ja kuunneltiin 29 asiantuntijaa; Laatto oli toimikunnan ainoa sihteeri, joka kirjoitti kaiken ja myös luki ääneen kirjoittamansa kokouksissa toimikunnan varsinaisille jäsenille. Mietinnön sisältöön palaan.

717. Itse hyvän ilmariaanisen näyttelijäkoulutuksen saaneena Laatto näki vaivaa houkutella opetustyöhön merkittäviä näyttelijöitä kuten Eeva-Kaarina Volanen, Jussi Jurkka ja Olavi Ahonen.

718. Puutteenksi jäi esimerkiksi se, ettei Laatto kiireittensä vuoksi ehtinyt juurikaan seurata muiden opettajien työskentelyä, ja opettajakokoukset alkoivat mahtua harvoin aikatauluun. Opettajat joutuivat toimimaan melko yksin samalla kun koko opetus alkoi laajentua. Laatto 17.1.1994.

719. Se oli selvä merkki ammattieetoksen kehittyneemmästä oivaltamisesta korkeakouluosaston oppilaiden keskuudessa, 'akateeminen vapaus' ei enää sellaisenaan riittänyt. 1960-luvun alkupuolella oli osastolaisten elämässä kietoutuneet yhteen sekä akateeminen vapaus että taiteellinen boheemius; nyt oli 'kurin ja järjestyksen' vuoro.

720. Tässä uudessa, kokeellisessa työmuodossa olivat aluksi mukana Teatterikoulun opettajat Sirk-

Korkeakouluosaston kuudennen toimintavuoden kuluessa 1967 merkittävin uudistus oli Vallilan teatterin saamisen lisäksi siirtyminen nelivuotiseen opinto-ohjelmaan. Jo keväällä 1967 ehdotti silloinen ensimmäinen kurssi erillisten assisteerausten sijalle teatterissa tapahtuvaa kaksi lukukautta kestävää harjoittelua. Siitä lähtien oppilaille järjestettiin kolmantena vuonna harjoittelupaikka johonkin ammattiteatteriin. Neljäntenä vuonna he palasivat osastoon, saattoivat loppuun opintonsa ja antoivat työnäytteensä. Samalla yhteistyö Suomen Yleisradion (sekä radio- ja tv-teatteri että koulutustoiminta) kanssa tiivistyi; melko monet oppilaat suorittivat tämän jälkeen harjoittelunsa ja lopputyönsä Yleisradiossa.⁷²¹

Vuoden 1968 kuluessa eli korkeakouluosaston seitsemännen toimintakauden aikana aloitettiin varsinainen dramaturgikoulutus edellisen vuoden lopulla julkistetun Teatterikoulustoimikunnan mietinnön suosittelemalla tavalla. Pääsykokeet syksyllä järjestettiin osittain erikseen ohjaajiksi ja dramaturgeiksi aikoville ja uudet oppilaat saivat alusta asti valita opintosuuntansa taipumustensa mukaan. Myös kurssin kokoa supistettiin mietinnön sisältämien laskelmien johdosta.⁷²²

Suomen Teatterikoulun korkeakouluosaston ensimmäisen vakinaisen esimiehen Ritva Laaton rankan urakan viimeiseksi tiileksi tuli ilmeisesti yritys ohjata toisen vuosikurssin (1966-70) kanssa Frank Wedekindin *Kevään herääminen* kauden 1967-68 aikana.⁷²³ Tuolin sama kurssi sekä ohjasi että näytteli ja ensimmäinen (1967-71) avusti.⁷²⁴ Sen piti olla

ka-Liisa Heiskanen, Aino-Maija Tikkanen (puhe), Elina Lehtikunnas ja Antti Tarkiainen (liikunta ja miimi), rehtori Kristin Olsoni (Svenska Teaterskolan), puheilmaisun ja lausunnan lehtori Ritva Ahonen-Mäkelä (HY) ja lavastustaiteen yliopettaja Pekka Heiskanen (Taideteollisuusopisto). Kertomus 1966 s. 17.

721. Kertomus 1967 s. 14.

722. Kertomus 1968 s. 19.

723. Sen opiskelijoita olivat tuolloin Jaakko Kytömaa, Marja-Liisa Majapuro, Heikki Mäkelä, Tytti Oittinen, Harri Pohjansola, Anu Saari, Kirsi Sirén, Kari Suvalo, Ilkka Toiviainen ja Ilkka Vanne; Juha Häkänen ja Jouko Marttinen olivat eronneet kurssilta ensimmäisen vuoden jälkeen. Tytti Oittisen jo julkaistu muistikuva asiasta on seuraava: "Olimme aloittaneet opinnot korkeakouluosastossa syksyllä 1966 ja jo seuraavan syksyn aikana aloitimme räihinät Ritva Laatto vastaan. En edes muista, miten, milloin ja mistä se oikeastaan alkoi. Minulta YT nieli korkeakouluosaston ensimmäisinä vuosina kaiken pääasiallisen energian ja mielenkiinnon, lapsikin hoitui YT:llä siellä harjoitusten välissä. Siksi en muista tarkkaan, olen kenties aktiivisesti unohtanut. Se alkoi ehkä siitä, että meidän piti toisella vuosikurssilla tehdä Frank Wedekindin *Kevään herääminen* Tikapuuteatterin ensimmäiseksi produktioksi Vallilan näyttämölle niin, että meitä nuorempi kurssi näytteli ja meidän kurssi sovitti ja ohjaisi siitä kohtaukset. Tähän prosessiin se kai lähti kaatumaan. *Kevään heräämistä* ei ikinä harjoiteltu valmiiksi, saati esitetty, ja meidän kurssimme oli hurjana, varsinaiset Taistelevat Virtaset. Olen monta kertaa jälkikäteen miettinyt niitä ihmismielen kummallisia mekanismeja tuollaisessa täydellisesti jämähtäneessä "ei tuumaakaan anneta periksi" -tilanteessa. Nykyiset ryhmädynamiikkaspesialistit saattaisivat ehkä osata aukaista tuollaisia solmuja. Silloin sellaisia ei ollut käytettävissä. Siihen pattitilanteeseen ei mikään sovittelu auttanut, Witikka ja Tiusanen muistaakseni jotakin yrittivät. Meille ei kelvannut mikään. Välit poikki. Piste! Tottakai tilanne kävi täysin kestävämmäksi. Ritva Laatto veti omat johtopäätöksensä ja erosi esimiehen tehtävistä keväällä [po. syksyllä] 1968. Siinä sitä oltiin puhtaan kaulamme kanssa. Olen jälkikäteen kysynyt itseltäni erinäisiä kertoja, tapahtuiko siinä oikeusmurha. Aikamoisia haavoja ainakin tuli isketyksi ja aika isolla kirveellä." Paavolainen (toim.) 1999 s. 27-28.

724. Jussi Helminen, Ritva Holmberg, Päivi Istala, Timo Kallinen, Ilkka Kylävaara, Anneli Ollikainen, Raijasinikka Rantala, Tiina Suhonen. Itse olin melko isossa, itsemurhaan päätyneen Melchiorin

suomalainen kantaesitys tästä merkittävästä modernista, nuorten seksuaalista heräämistä ja sen tukahduttamisen mukanaan tuomia tragedioita käsittelevästä näytelmästä. Samalla esityksessä pyrittiin kokeilemaan uudenlaista kollektiiviohjausta.⁷²⁵

Harjoitusolosuhteet muodostuivat hankaliksi, kun Teatterikoulun kanssa kiisteltiin harjoitusajoista ja -tiloista Vallilassa – tilanne oli vielä uusi, kun yhteinen teatteri oli ollut käytössä vasta muutaman kuukauden. Samoin uutena asiana Laatto pyrki toimimaan myös ohjaajantyön opettajana, minkä hän oli aikaisemmin jättänyt muille.⁷²⁶ Vaikeudet kasaantuivat ja opiskelijoiden ja esimiehen välit tulehtuivat.

Kyseinen ohjaava II kurssi oli osaston sisällä tilantessa, jossa toimintatavat väistämättä muutuivat ja murtuivat monta kertaa. Se oli alunperin osaston historian suurin kurssi ensimmäisen kurssin ohella: 12 opiskelijaa, mille ei enää 60-luvun lopun tilanteessa ollut itsestään selvää käytännön tarvetta teatterikentällä. Samalla kurssi muodostui yltyöyksilöistä, jotka pyrkivät kiihkeästi kollektiiviksi; taustaltaan monet heistä olivat 'priimusoppilaita'. He kieltäytyivät myöhemmin yksilöllisistä lopputöistä, kaiken teki kollektiivi. Koulun jälkeen osa kurssista muodosti teatteriryhmän Hurja joukko, jossa työnjako oli alunperin yltyödemokraattista.⁷²⁷

Esimies Ritva Laaton eroon johtanut prosessi alkoi käytännössä osaston oppilaskunnan yleiskokouksesta 21.3.1968. Kokouksessa oli läsnä 18 oppilaskunnan jäsentä.⁷²⁸ Kokouksen ainoa asia oli esimieskysymys ja sen pöytäkirjan 4 § muotoiltiin näin:

Keskusteltiin perusteellisesti korkeakouluosaston esimiehen maisteri Ritva Laaton toiminnasta osaston johtajana ja opettajana. Keskustelun päätteeksi pidetyssä avoimessa äänestyksessä todettiin, että maisteri Laatto ei esimiehenä nauti osaston oppilaiden luottamusta, mistä syystä oppilaskunta toivoo hänen eroaan. Kaikki läsnäolevat äänestivät epäluottamuslauseen puolesta.

roolissa, vaikka käytännön työtilanteista muistan kovin vähän.

725. Näytelmän kaikki 19 kohtausta oli jaettu eri ohjaajaoppilaille ja Laatto oli päällekatsoja ja kokonaisisuuden rakentaja. Esitys eteni melko lähelle ensi-iltaa, sen tulo todettiin kiinnostuneena useassa lehdessä, mutta jouduttiin keskeyttämään produktion sisäisten vaikeuksien vuoksi, mitkä koskivat ohjaajakollektiivin työskentelyä. Yritys oli sinänsä uraauurtava teatterikoulutuksessa: 1) moderni, aikaisemmin esittämätön klassikko, 2) kollektiiviohjaus, 3) eri kurssien yhteistyö käytännön tasolla.

726. Anu Saari 30.7.1996. Ehkä myös käsitykset tai ainakin kokemukset kollektiivisuudesta 1930 syntyneellä Laatolla ja suurilla ikäluokilla edustaneilla opiskelijoilla olivat hieman poikkeavat. Sama koskenee heräävän seksuaalisuuden vaikeaa teemaa.

727. Ks. Helavuori/ Seilo 1988 s. 10–13. Hurjan joukon perustajien (Heikki Mäkelä, Anu Saari, Kari Suvalo, Ilkka Toiviainen) opiskeluajasta siinä todetaan: "Tiukoja toimenkuvia rikottiin tietoisesti: henkilökohtaisesta ohjausnäytteestä kieltäydettiin. Opiskelun aikana laitosteattereissa vietetty ohjausassistentuurivuosi ei houkuttellut ketään jatkamaan laitoksissa, tuskin sinne olisi ollut sijaakaan." (s. 10) Perustajia oli myös TTO:n lavastuslinjalta valmistunut Paavo Piskonen. Vuonna 1972 ryhmän nimeksi tuli Penniteatteri, joka erikoistui lasten- ja nuortenteatteriin. Myös Kirsi Sirén (myöh. Aropaltio) erikoistui siihen muissa ryhmissä ja yhteyksissä. Ehkä kevät oli sittenkin herännyt.

728. Määrä on sama kuin I ja II kurssin oppilaiden, jotka olivat olleet mukana Wedekind-produktiossa. III kurssi oli jo irrallaan koulusta ja IV kurssia ei vielä ollut. Kokous pidettiin poikkeuksellisesti erään oppilaan (Anu Saari) kotona ja sen 3 §:än kirjattiin: "Päätettiin yksimielisesti pitää kokouksen päätökset ehdottomasti salassa ja poiketa myös osastonsisäisestä julkisuuskäytännöstä." Pj. oli Harri Pohjan-sola ja siht. Raijasinikka Rantala. Pöytäkirjan tarkastivat 27.3.1968 Ilkka Vanne ja Jussi Helminen.

Tämän jälkeen keskusteltiin mahdollisuuksista uudeksi esimieheksi. Kokous päätti yksimielisesti ehdottaa teatterinjohtaja Jack Witikkaa korkeakouluosaston esimieheksi. Sen varalta, että Witikka ei katso voivansa vastaanottaa esimiehen tointa, ehdotettiin esimieheksi ohjaaja Ralf Långbackaa. Osanottajat kuitenkin tiesivät, että Långbacka ei työsuhteittensa vuoksi voinut vielä seuraavana lukuvuotena ottaa tointa vastaan, minkä vuoksi päätettiin ehdottaa, että Witikka hoitaisi esimiehen tehtäviä, kunnes Långbackalla on mahdollisuus siihen (5 §).

Sekä Witikka että Långbacka olivat jo pitkään opettaneet ohjaajantyötä osastossa. Tämäkin viittaa siihen, että ongelmat liittyivät ainakin osittain tähän alueeseen. Siltä varalta, että heidän varaansa rakennettua vaihtoehtoa ei voida toteuttaa, ehdotti oppilaskunta vt. esimieheksi ohjaaja Väinö Vainiota, joka hoitikin tehtävää Laaton jälkeen, kevätlukukauden 1969.⁷²⁹ Edelleen oppilaskunta valitsi lähetystön selvittämään kollegin puheenjohtajalle Witikalle kokouksessa tehdyt päätökset. Siihen tuli edustaja kultakin kolmelta kurssilta. Sille annettiin tehtäväksi valmistella Witikalle esitys niistä konkreettisista syistä, jotka olivat saaneet osaston oppilaat tekemään kyseiset päätökset. Nämä syyt ja niistä todennäköisesti laadittu paperi eivät ole tallentuneet Teatterikoulun ja sen korkeakouluosaston arkistoon.⁷³⁰

Myöhemmin keväällä 1968 Laatto, joka kollegion puheenjohtajan Jack Witikan kautta sai tietää parin kuukauden viiveellä itseensä kohdistetuista moitteista, jotka oppilaskunta oli muotoillut, kohtasi opiskelijoiden yksimielisen muurin erotoivomuksineen Lilla Teaternin talon ravintolassa. Elettiin toukokuuta 1968, jolloin myös Pariisin opiskelijat olivat kapi-nassa ja koko kansainvälinen opiskelijamaailma liikehti. Umpikuja oli lopullinen. Tuli kesä. Mitään konkreettista, mikä olisi aiheuttanut virallisten käytäntöjen mukaan Laaton eron, ei ollut tapahtunut. Oppilaskunta pysyi kannassaan. Laatto luopui esimiehen tehtävistä; tun-tiopettajana hän jatkoi osastossa vielä pari vuotta.

Koko tämä prosessi tapahtui käytännössä virallisten hallintoelinten ulkopuolella; kollegion pöytäkirjaan (5.9.1968, 8 §) on merkitty vain Laaton ilmoitus luopua tehtävistään esimie-henä syyslukukauden lopussa ilman perusteluja.⁷³¹ Opiskelijoiden itsetunto kohosi, korkea-kouluosasto joutui käytännössä heidän valvontaansa, ja jatkossa tapahtui muitakin eroja tai vetäytymisiä samalla kun uusia nuoria kasvoja nousi teatterikoulutuksen johtoon – pääosin 1960-luvulla opintonsa suorittaneiden keskuudesta.

729. Myös muut oppilaskunnan äänestyksellä esiinnostamat nimet olivat ohjaajia: Ritva Arvelo, Eija-Elina Bergholm, Titta Karakorpi, Jukka Sipilä, Eugen Terttula. On syytä muistaa, että Kalle Holmberg oli valittu Teatterikoulun rehtoriksi vain hieman aikaisemmin. Tämä ehkä kasvatti oppilaiden opti-mismia saada myös korkeakouluosaston johtoon parhaat mieleen tulevat nimet.

730. Tämä viittaa siihen, että kysymyksessä olivat henkilökohtaiset, eri osapuolille arat asiat, mitä kait nykyään kutsuttaisiin henkilökemiaksi. Mikään ei viittaa siihen, että kysymyksessä olisi ollut esim. politiikka; siinä tilanteessa oli oppilaskunta vielä poliittisesti hyvin heterogeeninen, vaikka keskimäärin radikaali, tuskin kukaan oli puoluepoliittisesti sitoutunut.

731. Se on ymmärrettävää, koska osaston esimiehenä Laatto itse oli edelleen myös kollegion sihteeri. Tästä voi päätellä, ettei myöskään Laatto halunnut pöytäkirjoihin tapahtuman tarkempia syitä. Oppi-laskunnan papereista löytyy lyhyt, vajaan puolen liuskan ”muistio” sen epävirallisesta kokouksesta

Teatterikoulustoimikunnan mietintö 1967

Vuosina 1962–65 oli istunut valtioneuvoston asettama taidekomitea, ns. Ahon komitea, joka suoritti presidentti Kekkonen kauden kulttuuripolitiikan peruslinjaukset. Komitea jätti mietintönsä 15.11.1965 (komiteamietintö 1965: A 8), minkä jälkeen taiteen eri alojen ongelmia tarkemmin kartoitettavia uusia komiteoita alettiin asettaa. Ahon komitean mietinnössä viitattiin lyhyesti myös teatterialan koulutukseen. Se ehdotti Suomen Teatterikoulun vakiinnuttamista sekä peruskoulutusosaston että korkeakouluosaston käsittäväksi oppilaitokseksi, jonka valtionavustus olisi lakisääteinen.

Ehdotuksen mukaan korkeakouluosaston oppilaat suorittavat Helsingin yliopistossa akateemisen loppututkinnon tai erityisen teatteritutkinnon, ja voivat sen jälkeen hakeutua arvostelijoiksi, dramaturgeiksi, teatterintutkijoiksi tai teatterihallinnon toimiin. Näyttelijät ja ohjaajat saavat koulutuksensa peruskouluosastossa.

Lisäksi toimikunta korosti, että peruskoulutuksen rinnalla tarvittiin jatkokoulutusta ja teknisen henkilökunnan kouluttamiseksi olisi järjestettävä kurssiluontoista opetusta. Toimikunnan mielestä myös tanssitaiteen koulutus voitaisiin soveltuvien osien niveltää Suomen Teatterikoulun työhön. Ruotsinkielisiä näyttelijöitä pitäisi toimikunnan käsityksen mukaan edelleenkin kouluttaa Ruotsalaisen Teatterin ylläpitämässä oppilaskoulussa.⁷³² Nämä ajatukset siis kirjattiin, mutta niillä ei ehtinyt olla käytännön merkitystä, koska jo reilut puoli vuotta myöhemmin asetettiin uusi toimikunta, jonka tehtäväksi tuli tarkemmin kartoittaa teatterikoulutuksen tarpeita.

Opetusministeriö asetti 9. päivänä syyskuuta 1966 toimikunnan, jonka tehtävänä oli laatia ehdotus siitä, miten maamme puhenäyttämöiden henkilökunnan valtionavustuksella tuettava koulutus olisi tuolloista tarkoituksenmukaisemmin järjestettävä ottaen huomioon erityisesti alueelliset ja kielelliset näkökohdat. Toimikunnan puheenjohtajaksi kutsuttiin Jack Witikka ja jäseniksi Ralf Långbacka, Eugen Terttula, Timo Tiusanen, Pentti Siimes ja sihteeri Ritva Laatto. Pieni toimikunta edusti alan asiantuntemuksen kärkeä ja myös kuunteli asiantuntijoina edustavaa joukkoa teatterielämän eri tahoilta.⁷³³

22.5.1968, missä oppilaiden kanssa oli neuvottelemassa "witikka ja tiusanen". Siellä "pennanen" [jotaarkka] esitti kysymyksen onko laattoa pyydetty jatkamaan? witikka: laaton eroasiaa ei viety kollegiin, koska oppilaskunnan ja laaton välit katsottiin parhaaksi selvittää ensin"; tätä seurasi maininta "referointi laatto-kokouksesta"; paperissa todettiin myös "moitteet oppilaskunnan menettelyn muodollisesta epäpätevyydestä". Paperin mukaan tilanteen "puheenjohtajaksi valittiin timo kallinen", sihteeriä ei mainita, eikä "muistiot" ole allekirjoitettu. Minulla ei ole mitään muistikuvaa tilanteesta – kiihkeitä kokouksia oli ollut pitkin kevättä ja ne jatkuivat koko vuoden. Aktiivisuuteni suuntautui tuolloin ensisijaisesti YT:in, jonka johtajaksi minut oli juuri valittu. Sama unhoitus koskee muitakin tuolloisia oppilaita, joita olen haastatellut. Muistikuvat yksityiskohdista ovat kovasti haalentuneet ja tulleet epätarkoiksi. "Aika parantaa haavat, mutta heikentää muistia", muotoili kurssitoverini Jussi Helminen varttuneempana. Tähän tekstiin olen koettanut tiivistää todennäköisimmän tulkinnan tapahtumasarjasta.

⁷³². Ks. Teatterikoulutuksen uudistamistoimikunnan mietintö (jatkossa TKUM) 1972 s. 8–9.

⁷³³. Esim. Timo Bergholm, Eric Gustafsson, Saulo Haarla, Pekka Heiskanen, Arvi Kivimaa, Paavo Koli, Erkki Laatto, Elina Lehtikunnas, Pekka Lounela, Olli Närvä, Kristin Olsoni, Jouko Paavola, Jalmari Rinne,

Voidakseen muodostaa käsityksen näyttämöalan koulutuksen tarpeesta ja tuolloisen teatterihenkilökunnan ammattikoulutuksesta toimikunta suoritti kiertokyselyn, jossa vastaajina olivat toisaalta näyttämöalan laitokset, toisaalta yksityiset työntekijät. Lisäksi toimikunta sai käyttöönsä Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliitossa kerätyt teattereiden toimintaa koskevat tilastotiedot. Saadun aineiston pohjalta tehtiin kaksi selvitystä. Toinen käsitteli teatteripalvelujen kysynnän kehitystä ja siihen vaikuttaneita tekijöitä kymmenen näytäntökauden aikana ja sen laati valtiotieteen lisensiaatti Erkki Laatto. Toisessa selvityksessä, jonka kirjoitti valtiotieteen ylioppilas Antti Somervuori, tarkasteltiin tuolloisen teatterihenkilökunnan rakennetta ja ammattiopintoja. Kummankin tutkimuksen aineistot käsiteltiin Valtion Tietokonekeskuksessa ja selvitykset liitettiin kokonaisuudessaan toimikunnan mietintöön.

Toimikunta pyrki perehtymään melko laajalti myös alan kansainväliseen kehitykseen.⁷³⁴ Tampereen Draamastudion uudet opetustilat olivat myös sen tutustumisen kohteena. Todettuaan näyttämötaiteen puuttumisen kansa- ja oppikoulujen opetusohjelmista vakavaksi hahtaksi ammattiopintojaan aloitteleville teatteriopiskelijoille päätti toimikunta laatia erillisen muistion kiinnittääkseen huomiota tähän asiaan. Muistio jätettiin Opetusministeriölle 5 päivänä tammikuuta 1967.

Suoritettuaan tehtävänsä toimikunta jätti mietintönsä ehdotuksineen asiassa annettaviksi säädöksiksi Helsingissä 31 päivänä lokakuuta 1967.⁷³⁵ Näin saatiin yhteinen ja järkevä perusta alan koulutuksen tulevaisuuden suunnittelulle.

Erään lähtökohdan Teatterikoulustoimikunnan mietinnölle antoi jo 1940-luvun lopulla Valtionneuvoston asettama Taidekasvatuskomitea, joka oli jättänyt oman mietintönsä 1951. Teatterialan osalta se oli päättynyt ehdottamaan erityisen Valtion Teatteriakatemian perustamista, johon kuuluisi varsinaisen teatterikoulun rinnalla myös alan korkeakoulu, mitä olen jo selostanut. Ehdotukset eivät kuitenkaan koskaan toteutuneet, ilmeisesti pääosin taloudellisesta niukan ajan vuoksi, vaikka esimerkiksi Sääksmäen kursseilla kehitystä koetettiin viedä toivottuun suuntaan pitkin 1950-lukua. Tampereen Draamastudio (1960) ja Suomen Teatterikoulun korkeakouluosasto (1962) olivat konkreettisia askeleita tähän suuntaan.

Uudessa tilanteessa 1960-luvun lopulla pitivät esimerkiksi Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliitto ja Valtion näyttämötaidelautakunta koulutuskysymyksen pikaista kokonaisratkaisua kiireellisenä ja tärkeänä nimenomaan alueteatterisunnitelmien takia. Samoin ne toivoivat perusteellista kokonaisselvitystä nykytilanteesta, minkä uusi komitea saikin aikaan.

Alan ammattijärjestöiltä tiedusteltiin lähinnä niiden jäsenmääriä ja toivomuksia koulutuksesta. Liitojen edustajia kuultiin myös asiantuntijoina toimikunnan kokouksissa, jotta kun-

Gerda Ryselin, Kari Salosaari, Matti Tapio, Verner Veistäjä, Kaarina Virolainen, Carl Öhman jne. Näin siis teatterikentän eri osapuolet, radio- ja tv-teatteri, ruotsinkieliset, sekä Helsingin että Tampereen oppilaitokset jne. tulivat kuulluiksi. Lisäksi vielä alan opiskelijat saivat kertoa omat näkemyksensä: Heikki Kinnunen ja Eeva Salminen (STK), Kari Kyrönseppä (STKK), Erkki Aura (DS) ja Marina Motaleff (SvTskolan i H.).

734. ITI:n viides kansainvälinen näyttelijäkoulutusta käsittelevä symposium Tukholmassa huhtikuussa 1967, ITI:n XII kongressi New Yorkissa kesäkuussa 1967, USA, Pohjoismaat, Puola, Romania.

735. Jatkossa käytän siitä lyhennettä TKTM 1967. Virallinen nimi on komiteamietintö 1967: B 79.

kin ammattikunnan toivomukset ja aloitteet voitaisiin käsitellä mahdollisimman yksityiskohtaisesti. Keskusteluissa kävi ilmi, että peruskoulutuksen lisäksi toivottiin erikoiskoulutusta jo ammattia harjoittaville näyttelijöille. Jatko-opintoja oli siihen mennessä voitu suorittaa vain lyhyillä kesäkurseilla. Kurssit olivat kuitenkin suuren työvoimatarpeen ja varsinaisen näyttelijäkoulutuksen pienen kapasiteetin vuoksi muuttuneet perusopetuksen luonteiseksi. Suomen Teatterinjohtaja- ja Ohjaajaliitto toivoi jatkokoulutuksen ohella erityisesti teatterin teknisen henkilökunnan koulutusmahdollisuuksien lisäämistä.

Koska radio ja televisio lähettivät huomattavassa määrin teatteriohjelmaa, toimikunta tiedusteli myös näiden alojen edustajien mielipiteitä koulutuskysymyksissä. Tällöin todettiin, että näiden tiedotusvälineiden piirissä oli teatteriohjelmia valmistamassa etupäässä teatterialan pohjakoulutuksen saaneita henkilöitä. Lisäksi radio- ja televisiotyöhön otti osaa huomattava määrä teatterialalla vakinaisesti työskentelevää ammattiväkeä. Niinpä radion ja television edustajat ilmaisivat kantanaan, että teatterialan koulutuksessa olisi entistä tarkemmin otettava huomioon television ja radion erikoisvaatimukset sekä saatava koulutus myös nältä osin entistä laajemmalle ja käytännöllisemmälle pohjalle.⁷³⁶

Toimikunta kiinnitti huomiota myös teatterin harrastajakenttään ja siellä ilmenevään ammattilaisten tarpeeseen. Työväen Näyttämöiden Liitolla ja Suomen Harrastajateatteriliitolla oli jatkuvasti käytössään sekä asianmukaisen koulutuksen saaneita että muuten pätevöityneitä ammattiohjaajia. Tällä alueella oleva tarve olikin muistettava arvioitaessa koulutettavien ohjaajien määrää.

Vaikka toimikunnan tehtävät rajoittuivat puhenäyttämöiden henkilökunnan piiriin, totesi toimikunta, että musiikkinäytelmien yleistymisen vuoksi on laulajien ja tanssijoiden koulutukseen kiinnitettävä entistä tarkempaa huomiota. Suomen Kansallisoopperan johtaja ilmaisi toimikunnalle kantansa, että kaikki näyttämötaiteilijat tarvitsevat saman peruskoulutuksen riippumatta siitä, erikoistuvatko he puhenäytelmiin, tanssiin tai laulajiksi. Suomen Modernin Tanssitaiteen Opisto ehdotti, että klassisen balettikoulutuksen rinnalle liitettäisiin yhä yleistyvän modernin tanssitaiteen linja, josta valmistuisi sekä harrastajien ohjaamiseen päteviä tanssinopettajia että ammatitaitoisia tanssitaiteilijoita ja koreografeja puhenäyttämöiden musiikkinäytelmien tarpeisiin.

Ehdotuksissaan toimikunta korosti teatteritaiteen kollektiivista luonnetta. Jotta koulutus olisi mahdollisimman tuloksellista, on opiskelun tapahduttava käytännön teatterityötä vastaavissa olosuhteissa, ei kuitenkaan minkään ammattiteatterin yhteydessä. Tältä pohjalta syntyi ajatus *Teatteri-instituutista*, jossa näyttämötaiteen eri ammattikuntien koulutus on läheisessä vuorovaikutuksessa toisiinsa, ja jonka yhteydessä toimii oma teatteri. Tällaisen opetusteatterin toiminnan jäsentäminen eri opetuksenhaarojen käytännölliseksi osaksi ja toisaalta opetusohjelmien suunnittelu ja koordinointi muodostavat sen pohjan, jolta toimikunta eteni pohtiessaan opettajakysymyksiä ja hallinnollisia ratkaisuja. Tällöin todettiin, että teatteri-instituutin ainoa mahdollinen lähtökohta oli näyttelijäkoulutus, jonka ympärille oli kasvatettava muut tarpeelliset osastot. Opettajiksi tällaiseen instituuttiin on saata-

⁷³⁶ TKTM 1967 s. 2-3.

va alan parhaita taiteilijoita.⁷³⁷

Suunnitelma Suomen Teatteri-instituutista pyrki ottamaan huomioon kaikki vallinneet käytännöt. Sekä Helsingin että Tampereen koulutusyksiköt piti säilyttää. Samoin ruotsinkielinen koulutus oli sen piirissä. Suunnitelmassa kiinnittääkin huomiota juuri sen käytännöllisyys, liikkeelle lähdettiin varovasti kaikkia jo syntyneitä perinteitä kunnioittaen. Tavallaan suuri synteesi oli tavoitteena. Näyttelijöiden, ohjaajien, dramaturgien ja teknisen henkilökunnan kouluttaminen pyrittiin saattamaan samoihin raameihin.⁷³⁸

Toimikunnan tilaamat selvitykset muodostavat hivenen ristiriitaisen kokonaisuuden. Osa niistä on hyvin lakonisia toteamuksia vallitsevista käytännöistä. Esimerkiksi toimivien teatterialan oppilaitosten käytäntö todetaan lyhyesti ja asiallisesti: Suomen Teatterikoulu ja sen korkeakouluosasto, Svenska Teaterskolan i Helsingfors, Tampereen Yliopiston draamastudio ja ammatinnäyttelijäkurssi, Taideteollisen oppilaitoksen lavastustustaiteen opintosuunta ja muut koulutusmuodot, joita edustivat lähinnä harrastajakentän toiminta. Huomio kiintyy kaikkien opintomahdollisuuksien melko samankaltaiseen sisältöön: teatterityötä, mikä tarkoitti käytännön harjoituksia näytelmien parissa, liikuntaa (muotina erikoisesti akrobatia, miimi ja tanssi), puheilmaisua, improvisaatiota, musiikkia ja laulua, teatteri- ja kulttuurihistoriaa.

Ristiriitaisten käsitysten alueelle jouduttiin, kun piti selvittää alan tulevaisuuden näkymiä. Ennusteiden kohteena olivat sekä yleisömäärien todennäköinen kehitys että alan koulutuksen lukumääräinen tarve. Edellisen vuosikymmenen aikana, joka oli Erkki Laaton selvityksen kohteena oli yleisömäärien kasvu ollut hyvin maltillista muutaman prosentin vuosiluokkaa. Kehityksen ennustettiin jatkuvan samanlaisena, jopa heikkenevän.⁷³⁹ Toisin sanoen katsojamäärien räjähdystä 60-luvun puolivälistä 70-puoliväliin (noin 1,5 miljoonasta noin 2,5 miljoonaan) ei osattu vielä ennakoita, kun sen perustekijät suuret laitosteatterit, alueateatterijärjestelmä ja uudet teatteriryhmät olivat vasta toteutumassa, suunnitteilla tai tulevaisuuden haaveita. Keskeisen sosiaalisen syyn yleisömäärien kasvulle aiheutti lisäksi muuttoliike maalta kaupunkeihin, mitä ei myöskään vuosien 1966-67 perspektiivistä osattu vielä arvioida oikein.⁷⁴⁰

Myös teatterityöntekijöiden lukumääräinen kehitys aiheutti ongelmia arvioissa, kun lähtökohtana pidettiin teatterikentällä vallinnutta tilannetta, jonka arveltiin muuttuvan vain vähän ja hitaasti.⁷⁴¹ Peruskysymykset liittyivät ohjaajien pelättyyn ylikoulutukseen ja näytteli-

⁷³⁷. TKTM 1967 s. 6.

⁷³⁸. Mietinnössä ei ehdoteta lavastajakoulutuksen siirtämistä Teatteri-instituutin sisälle, vaan kiinteätä yhteistyötä Taideteollisen oppilaitoksen kanssa, missä lavastajia oli koulutettu 60-luvun alusta lähtien.

⁷³⁹. "Vaikuttaa siltä, että myös katsojamäärien kasvuvauhti tulisi hidastumaan tulevan kauden aikana." TKTM 1967 s. 35.

⁷⁴⁰. 'Suuren muuton' vaikutusta teatteriyleisömäärien kasvuun on korostanut erikoisesti Paavolainen 1992.

⁷⁴¹. Käytännössä mietinnön lukumääräiset oppilassuosituksukset toteutuivat, vaikka Teatteri-instituuttia ei tullutkaan: noin 15 näyttelijäoppilasta, noin 6 ohjaaja- ja dramaturgioppilasta ja pari kolme lavastajaa

jöiden todettuun alikoulutukseen. Ohjaajia koulutettiin paljon sekä Helsingissä että Tampereella, kun opiskelijamääriä pidettiin korkeina suurempien määrärahojen toivossa samalla 60-luvun alussa syntyneitä ratkaisuja jatkaen. Kamppailu korkeimman koulutuksen sijaintipaikasta alkoi kiihtyä viimeistään silloin, kun Tampereelle saatiin asianmukaiset tilat sille (Teatterimonttu 1968). Silti Helsingin asema säilyi vahvana ja vuoden 1967 mietinnössäkkin Tampereelle tahdottiin sijoittaa vain rinnakkainen näyttelijäkurssi. Alan etevin kouluttajapotentiaali oli keskittynyt pääkaupunkiin. Siellä sijaitsi myös muiden taidealojen korkein koulutus, joiden kanssa yhteistyö oli välttämätöntä. Myös alan opiskelijoiden kannalta Helsinki oli kutsuva vaihtoehto: käytännön teatterityön mahdollisuudet siellä olivat suuremmat.

Näyttelijöiden määrällisesti vähäinen koulutus oli ilmeistä, koska jatkuvasti alalle kiinnitettiin näyttelijöitä 'pystymetsästä'. Tämän vuoksi se ei aiheuttanutkaan kiistaa Helsingin ja Tampereen välille, koska molempia koulutuspaikkoja ilmiselvästi tarvittiin. 'Maakuntien miehet' olivat Tampereen kannalla, koska sieltä arveltiin saatavan paremmin henkilökuntaa myös keskisuuriin ja pieniin teattereihin, joissa pula ammattikoulutuksen saaneista oli kaikkein suurin.⁷⁴² Helsinki tuotti ammatillaisia pääosin suuriin teattereihin, mukaan lukien pääkaupungin pienet kokeelliset näyttämöt, radioon ja televisioon sekä free lancereiksi, mikä pääkaupungissa oli tullut jo leivän ansaitsemisen vaihtoehdoksi.

Käytännössä sekä Tampereen Draamastudion että Helsingin Teatterikoulun korkeakouluosaston opetuksen painopistettä pyrittiin 60-luvun lopulla siirtämään ohjaajakoulutuksesta dramaturgikoulutukseen, mikä näkyi linjajakona jo valintakokeissa. Tämä oli ymmärrettävää, koska dramaturgeista oli varmasti pulaa, samoin kuin näyttelijöistä. Dramaturgeja siis tarvittiin, mutta toisaalta heidän vakanssejaan teatterikentällä oli vielä vähän. Poikkeuksen muodostivat radio- ja tv-teatterit, jotka elivät nousukauttaan ja lisäsivät muutenkin henkilökuntaansa. Laitosteattereiden kasvaessa oli dramaturgien tarve huutava: teatterinjohtajat eivät enää yksin kyenneet vastaamaan ohjelmistosuunnittelun kasvaviin haasteisiin ja myös muut dramaturgien työhön kuuluvat tehtävät olivat lisääntymässä. Koulutettua henkilökuntaa tarvittiin produktioiden tuottamiseen, niiden markkinointiin, kansainvälisen ja kotimaisen ohjelmiston seurantaan, laajentuneiden käsiohjelmien tekemiseen jne.

Ylikoulutus, jota TKTM 1967 pelkäsi erikoisesti ohjaajien osalta on teatterialalla ollut monimutkainen kysymys. Opintonsa keskeyttäneiden määrä oli tuolloin suhteellisen suuri. Silti heistä valtaosa sijoittui alalle, mikä on ymmärrettävää, kun he kuitenkin olivat käyneet valintaprosessin lävitse ja saaneet lähtökohtia taiteelliseen työhön. Käytännössä ohjaajien ja dramaturgien opintojen skaala oli melko laaja, monia näkökulmia tarjoava. Siksi heistä on usein kehittynyt myös muiden tehtävien osaajia: teatterinjohtajia, pedagogeja, kriitikoita, tutkijoita jne. Ylikoulutus teatterialalla oli tämän vuoksi myös suhteellinen kysymys.

vuosittain on hyvin lähellä 60-luvun lopulla ja 70-luvun kuluessa todellisuudessa tapahtunutta kehitystä. Poikkeuksen muodosti Tampereen Draamastudion toiminta, joka jatkui ohjaajia ja dramaturgeja kouluttavana kanavana 1975 asti.

742. "Kaikista teatterialan työntekijöistä oli käynyt [vuonna 1966] teatterialan oppilaitoksia vain 33,46%; suomenkielisissä pienissä teattereissa puuttui teatterialan koulutus 97,67 prosentilta." TKTM 1967 s. 39.

TKTM 1967:n painotukset olivat toisaalta ammattieettisiä toisaalta käytännöllisteknisiiä. Alan perusselvityksenä se oli lajissaan ensimmäinen ja perustellisuudessaan korvaamaton, monia tulevaisuuden kehitystarpeita näkevä, mutta ei erehtymätön. Sen sisältämä ehdotus teatteri-instituutista, joka oli ajankohtaistettu versio 1950-luvun alun Valtion teatteri-akatemiasta, nojasi tuolloiseen käytäntöön ja näytti siksi varsin realistiselta. Aloitusvuodeksi oli kaavailtu vuotta 1969, mutta toteutuminen viivästyi siitä vielä kymmenen vuotta aina vuoteen 1979 asti. Miksi? Tähän kysymykseen palaan, kun olen siirtynyt tutkimukseni viimeiseen jaksoon, vuosien 1968–71 myrskyyn ja kiihkoon, ja tuonut esille ensin noiden vuosien laajemman kontekstin.

Suomen Teatterikoulu Jouko Paavolan rehtorikaudella

Wilho Ilmarista Jouko Paavolaan

Vuonna 1963 oli Wilho Ilmari toiminut Suomen Teatterikoulun rehtorina sen perustamisesta lähtien eli 20 vuotta. Hän itse oli 75 vuoden ikäinen. Hän oli aikonut tai uhanut jättää koulun useita kertoja aikaisemmin. Koulun opetuksen perustan hän oli laskenut ja vakiinnuttanut jo sen kymmenen ensimmäisen (1943–53) toimintavuoden aikana, jolloin koulussa oli vain yksi näyttelijäkurssi kerrallaan, ensin kaksi kaksivuotista ja sitten kaksi kolmi- vuotista kurssia. Tällöin luotiin näyttelijäkoulutukselle Suomessa Stanislavskin näkemyksiin nojaava 'ilmariaaninen' sovellus.

Kiivaana miehenä uhkasi Ilmari jo rehtoriutensa ensimmäisen vuosikymmenen aikana usein erota, jos asiat eivät menneet hänen mielensä mukaan. Käytännössä tämä oli ilmeisesti taktiikkaa, millä vaikeista tilanteista selvitettiin. Vuosi 1953 toi kuitenkin mukanaan muutoksia, jotka panivat Ilmarinkin aivan uusien haasteiden eteen. Teatterikouluun alettiin ottaa oppilaita joka vuosi ja ohjaaja- ja lavastajalinjat perustettiin. Näyttelijäoppilaiden jokavuotista valitsemista Ilmari oli ajanut jo koulua perustettaessa sotien aikana, mutta vasta nyt, kymmenen vuotta myöhemmin tämä tavoite toteutui. Sen sijaan ohjaajakoulutuksen aloittamista Ilmari alunperin vastusti, eikä tehnyt sen eteen juuri mitään.

Käytännössä muutokset mullistivat tilanteen tavalla, mikä ei ollut enää yhden miehen hallittavissa: oppilaiden määrä kolminkertaistui kolmessa vuodessa, vaikka Ilmarin oma alku- peräinen ajatus oli säilyttää oppilasmäärä samana, mutta pienentää kursseja radikaalisti. Tämä tietenkin vaati opetustilojen laajentamista ja opettajien määrän lisäämistä. Uudet tilat saatiinkin Kansallisteatterin Pienen näyttämön uudisrakennuksen yhteyteen vuonna 1954. Rakennusprosessi ja tilojen valmistumista seurannut käytäntö, jonka ehdot saneli Kansallisteatteri, olivat kuitenkin sekä Ilmarille että muille kouluttajille selvä pettymys, vaikka Ilmari itse oli Kansallisteatterin apulaisjohtaja. Varsin pian tilat olivat ahtaat eikä omaa opetusnäyttämöä käytännössä ollut.

Ilmari sai rinnalleen mieleisensä vararehtorin, Sakari Puurusen (1953–55), mutta muuten oli uusien opettajien värväimisessä huomattavia vaikeuksia. Heitä alkoi vähitellen löytyä kuitenkin Teatterikoulun omista entisistä oppilaista; tämä pantiin aina ylpeydellä merkille kou-

lun vuosikertomuksissa. Vuonna 1955, kun Sakari Puurunen, jota Ilmari oli kaavaillut työnsä jatkajaksi ja kehittäjäksi, siirtyi koulutuksen piiristä Tampereen Teatterin johtajaksi, oli tilanne kuitenkin vaikea. On ilmeistä, että viimeistään tällöin Ilmari todella vakavasti harkitsi rehtorin tehtävän jättämistä. Hän ei vain uhannut, vaan aikoi todella lähteä.⁷⁴³

Tilanne laukesi kun Matti Aro (1906-1991) suostui vararehtoriksi. Ilmarin tavoin Aro oli pitkän linjan teatterimies. Hän oli toiminut lukuisten teattereiden johtajana Helsingin Ylioppilasteatterista alkaen.⁷⁴⁴ Hän oli toiminut myös teatterikoulutuksen piirissä ja tutustunut Wilho Ilmarin metodeihin varsinkin Sääksmäen kesäkurseilla, joiden ahkerin kävijä hän oli. Aro oli Teatterikoulun vararehtorina 1955-59 ja va. rehtorina 1959-61, jolloin Ilmari oli virkavapaalla hoitaessaan Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatterin toisen johtajan tointa Sakari Puurunen rinnalla. Tällä kahden vuoden kaudella Aro vastasi Teatterikoulun 'ilmariaanisesta' perusopetuksesta ja opetti muutenkin suuria tuntimääriä. Vuonna 1961 Ilmari ja Aro vaihtoivat jälleen paikkaa: Ilmari palasi toimeensa Teatterikoulun rehtorina vielä kahdeksi vuodeksi ja Aro siirtyi Kansanteatteri-Työväenteatterin toiseksi johtajaksi.

Wilho Ilmari ilmoitti Teatterikoulun johtokunnalle lähdöstään jo keväällä 1963, mutta johtokunta pyysi häntä vielä miettimään asiaa kesän yli. Ilmeisesti siellä vielä uskottiin Ilmarin jatkavan, koska eropäätöksen varmistuessa tuli hätä käteen; oli löydettävä nopeasti koululle uusi rehtori.⁷⁴⁵ Pikaisten neuvottelujen jälkeen tehtävään saatiin taivuteltua teatterinjohtaja, filosofian maisteri Jouko Paavola (1909-72). Hän oli toiminut korkeakouluosaston ensimmäisenä vt. esimiehenä 1962-63 ja suostunut myös vararehtoriksi keväällä 1963, mutta nyt hänet värvättiin koko koulun rehtoriksi. Paavola oli tuolloin harvinaisia akateemisesti kouliintuneita teatteriohjaajia Suomessa. Samalla hän oli pitkän linjan käytännön teatterimies, joka oli ahkerasti hakenut vaikutteita myös ulkomailta.⁷⁴⁶

Wilho Ilmarin tavoin Jouko Paavolaa pidettiin Shakespearen tuntijana, he olivat jopa hankineet Shakespeare-kannuksensa osittain samassa kaupungissa Turussa, jonka teatterin

743. Kun oppilaita vaadittiin ja saatiin lisää, mutta tilat, rahat ja opettajavoimat eivät riittäneet "Ilmari löi hanskat tiskiin" ja "Villen mieli myrkyttyi", muistelee Elina Lehtikunnas, joka oli Teatterikoulun ohjaajaoppilaana 1954-57. Ilmari halusi johtaa tasokasta koulutusta. 26.2.1996.

744. Mikkelin TT 1935-36, YT 1938-43, Kuopion Yt 1943-45, Kemin Kt 1945-47, Hämeenlinnan TT 1947-49, Jyväskylän TT 1949-53, Lahden Kt 1953-55.

745. "Jo useita kertoja oli rehtori Wilho Ilmari korkeaan ikäänsä vedoten pyytänyt vapautusta rehtorin toimesta, mutta johtokunta oli melkein pakotteita käyttäen saanut hänet kerran toisensa jälkeen luopumaan aikeistaan. Kertomusvuoden keväällä hän jälleen pyrki eroon tästä toimesta 75 vuoden ikäänsä viitaten. Johtokunta sai hänet kuitenkin vielä siirtämään eronpyyntönsä ehdottamalla, että hän vielä kesän aikana kuulostelisi vointiaan ja vasta sen jälkeen tekisi lopullisen päätöksensä. Kun rehtorin eroanomus kuitenkin heinäkuun lopulla saapui, oli johtokunnan valittaan suostuttava siihen." Kertomus 1963 s. 10-11.

746. Paavola valmistui fil. maisteriksi 1932, toimi opiskeluaikoinaan YT:ssa ja oli Ilmari Räsäsen ja Hil-da Pihlajamäen oppilaana. Ohjausta hän opiskeli Kansallisteatterissa 1932-34 ja Helsingin Kansanteatterissa 1934-35. Teatterinjohtajana hän toimi: YT 1936-38, Oulun Näyttämö 1940-44, Kotkan Maaseutu-teatteri 1944-49, Tampereen Teatteri 1949-55, Turun Kaupunginteatteri 1955-63. Opintomatkoja Englanti, Ranska 1948, 1949, NL 1952, Englanti 1952, 1954, Saksa, Itävalta 1957, Saksa, Englanti, USA 1959, Saksa 1961. Paavola oli saanut Pro Finlandia-tunnustuksen 1959. Veistäjä (toim.) 1965 s. 303-304.

johtajana he olivat molemmat suosineet Shakespearen näytelmiä, Ilmari 1920-luvulla ja 1930-luvun alussa, Paavola 1950-luvulla ja 1960-luvun alussa.⁷⁴⁷ Myös toimiessaan Teatterikoulun rehtorina Paavola halusi keskittää oman opetuksensa paljolti Shakespearen ympärille, josta hän vuosittain luennoi ja teki oppilaiden kanssa katkelmia tämän näytelmistä. Tämä Shakespeare-opiskelu sijoittui näyttelijäoppilaiden toiseen opiskeluvuoteen.⁷⁴⁸

Jouko Paavolan aloittaessa yhdistettiin rehtorin ja vararehtorin virat jälleen yksiin käsiin. Vararehtorin toimi olikin perustettu vain rehtori Ilmarin vapauttamiseksi pienempien käytännöllisten asioiden hoidosta.⁷⁴⁹ Kun Paavola näin odottamatta sai yksin ottaa harteilleen koulun johtamisen, ei hän valmistautumattomana halunnut ryhtyä pitämään rehtorille kuuluvaa koulun tärkeimmäksi katsottavaa ”näyttelijän työ” nimistä luentosarjaa siihen kuuluvine harjoituksineen, vaan hän kouluun perehtymisen ohella johti syyskaudella vain tavallisia näyttämöharjoituksia. ”Näyttelijän työn” opettajaksi kiinnitettiin Matti Aro, joka vararehtorikautenaan oli sitä jo opettanutkin. Aro myös jatkoi tätä opetusta koko Paavolan kauden eli siihen asti kun Kalle Holmberg tuli Teatterikoulun rehtoriksi vuonna 1968. Aro pyrki opetuksessaan seuraamaan Ilmarin jalanjalkia ja tässä suhteessa siis koulu säilyi edelleen Ilmarin kouluna.⁷⁵⁰

Uusia kansainvälisiä vaikutteita

Vaikka eräät opetuksen perusasiat säilyivät Suomen Teatterikoulussa Jouko Paavolan rehtorikaudella samoina kuin Wilho Ilmarin aikoina, oli tämä noin viiden vuoden kausi myös huomattavien muutosten aikaa. Nuori suomalainen teatteri eli kiihkeää kehityskautta eikä tämä voinut olla heijastumatta myös koulutukseen. Kaikkein kiihkeimpiä ja näkyvimpiä ilmiöitä näiltä osin olen jo käsitellyt Helsingin Ylioppilasteatterin (YT) ja Teatterikoulun korkeakouluosaston kehitystä kuvatessani.

Jouko Paavolan rehtorikaudella 1963–68 olikin juuri YT helsinkiläisten teatteriopiskelijoiden elämän keskipiste ilmeisesti enemmän kuin koskaan aikaisemmin tai myöhemmin. Tämä koski erikoisesti korkeakouluosaston oppilaita, mutta myös monet näyttelijäoppilaat hankkivat siellä kannuksiaan juuri tuolloin. Perussyy oli tietenkin oman opetusteatterin

747. Ks. laajemmin Krohn/ Rinne 1966 passim.

748. Luentojen lisäksi Paavola harjoitti useimmiten kohtauksia näytelmistä *Romeo ja Julia*, *Kesäyön unelma* ja *Macbeth*. II kurssilla Paavola harjoitti kohtauksia myös muista klassikoista kuten Schillerin *Maria Stuart*, Ibsenin *Peer Gynt*, *Villisorsa* ja *Nukkekot*i, Goethen *Faust* ja Wecksellin *Daniel Hjort*. Matti Aron opetusalaan olivat samoissa yhteyksissä ranskalainen ja venäläinen klassinen draama sekä *commedia dell'arte*. Puutteena Paavola piti sitä, ettei antiikin draamaa kukaan opettajista harjoittanut, pysyttäydettiin antiikin monologeissa. Suomen Teatterikoulun opetusohjelma 1965.

749. Kertomus 1963 s. 11.

750. Näyttelijän työ-opetuksen tuntimäärät laskivat kuitenkin vähitellen ja on ilmeistä, että Aron vetämänä se ei enää ollut ’koulun tärkeintä opetusta’. Aron opetuksestaan laatiman lyhyen muistion (1965) mukaan hän noudatti Stanislavskin 1951 suomennetun *Näyttelijän työ* omakohtaisen luovan eläytymisen saavuttamiseksi (ns. Näyttelijän työ 1) -kirjan sisältöä mahdollisimman tarkkaan. On syytä muistaa, että Ilmarin oma opetus ei ollut perustunut tähän nykynäkökulmasta monin osin epäonnistuneeseen suomennokseen, vaan saksankieliseen käännökseen vuodelta 1938. On myös ilmeistä, että Aron henkilökohtainen suhde Stanislavskin oppeihin ei ollut niin luova kuin Ilmarilla.

puute. Esimerkiksi *Lapualaisoopperan* tiivis ja kiihkeä valmistumisprosessi vuoden 1966 alkupuolella merkitsi lähes Teatterikoulun toiminnan lamaantumista, kun iso osa oppilaista keskittyi tähän näytteeseen.

Tästä huolimatta myös Teatterikoulun sisällä tapahtui merkittäviä asioita. Uusi kehitys liittyi erikoisesti kansainvälisten vaikutteiden kenttään, mikä oli koko kulttuurille tyypillistä 1960-luvun Suomessa. Ikkunat olivat auki moneen suuntaan ja kylmän sodan ajan suhteellisen sulkeutuneisuuden jälkeen vaikutteita hamuttiin kiihkeästi. Teatterikoulutuksen alalla tämä konkretisoitui Kansainvälisen Teatteri-Instituutin (ITI) järjestämässä näyttelijäkoulutusta käsittelevissä viidessä vuosittaisessa symposiumissa 1963–67. Tapahtumapaikat olivat Bryssel (1963), Bukarest (1964), Essen (1965), Venetsia (1966) ja Tukholma (1967).

Vaikka suomalaisten panos itse symposiumeissa oli vielä vaatimaton, ainoa suomalainen, joka osallistui niistä kaikkiin oli Suomen Teatterikoulun opettaja Elina Lehtikunnas, niin ideaan suomalaiset vaikuttivat ratkaisevasti. ITI:n kongressissa Wienissä 1961 oli idean esittäjä ja muotoilija Kansallisteatterin pääjohtaja Arvi Kivimaa, Suomessa kolmisen kymmentä vuotta teatterikoulutuksen kohtaloista huolta kantanut ideanikkari. Kongressissa oli mukana ja idean muotoiluun osallistui myös Ritva Arvelo, ilmariaanisen Teatterikoulun kasvatti ja tuolloin jo itsekin kokenut teatteripedagogi, 1960-luvulla teatterikoulutuksessa tapahtuneiden uudistusten tärkeä edeltäjä ja vaikuttaja.

ITI:n näyttelijäntyötä käsitelleiden symposiumien vaikutus Suomen Teatterikoulun opetukseen oli hyvin merkittävä, jopa käänteentekevä, koska tärkeiltä osin juuri niiden ansiosta Suomessakin kyettiin ponnistamaan Wilho Ilmarin jälkeensä jättämältä tantereelta uusiin suuntiin. Tämä ei koskenut vain Suomea, vaan esimerkiksi Ruotsissa niiden aiheuttama mullistus oli ehkä vieläkin rajumpi; pidettiinhan konferensseista viimeinen Tukholmassa, jolloin ruotsalainen koulutus joutui tulilinjalle ja tavallaan pakotettiin uudistumaan.⁷⁵¹

On tietenkin sattuma, että ensimmäinen symposium osui samaan vuoteen kun Ilmari lähti, mutta tosiasia on, että tuosta eteenpäin Teatterikoulussa alkoi tapahtua uusia asioita, jotka vähitellen johtivat koko teatterikoulutuksen murrokseen melko syvässä mielessä. Lienee syytä korostaa, että tämä murros alkoi nimenomaan Jouko Paavolan rehtorikaudella eikä vasta Kalle Holmbergin tultua rehtoriksi vuonna 1968. Tästä huolimatta näyttää siltä, että alkaneet muutokset eivät johtuneet rehtori Paavolan omasta aktiivisesta panoksesta, vaan siitä ettei hän asettunut näiden muutosten tielle. On ilmeistä, että uusien ajatusten tärkeimmät välittäjät olivat Elina Lehtikunnas ja Ralf Långbacka, molemmat omalla tavallaan uusin eväin kansainvälisesti suuntautuneita.

Elina Lehtikunnas ja Michel Saint-Denis

Elina Lehtikunnas oli siis ITI:n näyttelijäkoulutusta käsitelleiden symposiumien (1963–67) ainoa suomalainen osanottaja, joka oli mukana joka vuosi. Muutenkin suomalaisten osalli-

⁷⁵¹ Tämä koski erityisesti ruotsalaisen teatterikoulutuksen sisältöä, koska ulkonaisesti sikäläinen teatterikoulutus uudistettiin jo 1963, kun sinne perustettiin kolme valtiollista teatterikoulua (Tukholma, Göteborg, Malmö), joille saatiin pian myös asianmukaiset tilat. Ks. Luterkort 1976 passim.

suus jäi melko vähäiseksi esimerkiksi ruotsalaisiin verrattuna. Lehtikunnaksen symposiumeista tuomat vaikutteet tulivat vähitellen tärkeäksi uudeksi tekijäksi Suomen Teatterikoulun opetusta.

Elina Lehtikunnas (syntynyt 1927) oli Ritva Laaton jälkeen ja Väinö Lahden (syntynyt 1936) rinnalla Teatterikoulun seuraava ohjaajaoppilas 1954–57. Kouluun tullessaan hän ei enää ollut aivan nuori tyttö, vaan hän oli suorittanut maamieskoulun ja Vierumäen liikuntaneuvoja-kurssin sekä opiskellut kieliä sekä Pariisissa että Lontoossa. Teatteristakin hänellä oli kokemuksia, tosin vain harrastajatasolla. Laaton tavoin Lehtikunnas toteaa saaneensa Teatterikoulussa pätevän näyttelijäkoulutuksen itseltään Ilmarilta ja ensimmäisenä vuotena myös Sakari Puuruselta, mutta ohjaajakoulutus jäi jokseenkin olemattomaksi ja pitkälti omatoimisuuden varaan. Ehkä eniten ohjaajantyöstä hän oppi kouluaikanaan toimiessaan Kansallisteatterissa vierailevien ohjaajien tulkkina (erikoisesti Jean Vilar, ja tämän teatterin vahva fyysinen ilmaisu, mihin olen jo viittannut). Niinä aikoina syntyi hänen pysyvä kiinnostuksensa ranskalaisista teatteria kohtaan.⁷⁵²

Teatterikoulusta Lehtikunnas kiinnittyi ohjaaja-näyttelijäksi Joensuun Kaupunginteatteriin 1957–59 ja sen jälkeen ohjaajaksi Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatteriin 1959–63. Heti Lehtikunnaksen palattua Helsinkiin vuonna 1959 huokutteli, tai suorastaan painosti Wilho Ilmari entisen oppilaansa Teatterikouluun improvisaatiota opettamaan, koska tämän alueen osaavista opettajista oli edelleen huutava pula. Tässä alkuvaiheessa, toimissaan sivutoimisena tuntiopettajana, Lehtikunnas sovelsi vielä oman kouluaikansa oppeja ja ranskalaisilta saamiaan vaikutteita.

Vuodesta 1963 lähtien Lehtikunnas alkoi erikoistua teatteripedagogiaan. Tuolloin hän sai ITI:n Brysselin symposiumista tärkeitä impulsseja, mutta opiskeli myös Strasbourgin Teatterikorkeakoulussa pari kuukautta.⁷⁵³ Vuonna 1964 hän opiskeli kolme kuukautta Jacques Lecoqin koulussa Pariisissa ja tällöin syntyi pohja naamioimprovisaation opetukselle, mitä hän harjoitti Teatterikoulussa ja Sibelius-Akatemian oopperastudiossa koko 60-luvun jälkipuolen. Teatterikoulussa tämä opetus oli tärkeä osa koulutuksen yleistä fyysistymistä. ITI:n näyttelijäkoulutussymposiumeissa Lehtikunnakselle kehittyivät monipuoliset kansainväliset kontaktit ja itse Michel Saint-Denis opasti häntä jatko-koulutusvaihtoehtojen valinnassa.⁷⁵⁴

Näiden symposiumien tärkein suunnittelija olikin juuri ranskalainen ohjaaja ja teatteripedagogi Michel Saint-Denis (1897–1971), joka oli Jacques Copeaun sisaren poika, myöhemmin sihteeri ja kollega sekä tämän työn ehkä tärkein jatkaja ja kehittäjä näyttelijäkoulutuksen alueella. 1930-luvun alusta lähtien Saint-Denis oli johtanut omia teatteriryhmiä, opettanut

752. Lehtikunnas 26.2.1996.

753. Strasbourgin koulun oli perustanut 1952 Michel Saint-Denis, joka myös johti sitä 1957 asti. Senkin jälkeen hänen näyttelijäkoulutusmetodinsa, joissa tärkeällä sijalla olivat monipuoliset improvisaatiot, olivat koulussa käytössä.

754. Lehtikunnas 10.4.1996. Hän oli Teatterikoulun vakituinen opettaja melko suurilla tuntikiintiöillä 1968–70, mihin palaan Kalle Holmbergin rehtorikauden yhteydessä. Hän oli myös perustamassa Suomen Teatteriopettajien Liittoa 1968 ja toimi sen ensimmäisenä puheenjohtajana 1971 asti. Ylipäätään Lehtikunnas oli 60-luvulla modernin teatteripedagogian keskeisiä pioneereja Suomessa.

useissa teattereissa ja teatterikouluissa ja perustanutkin niitä sekä Ranskassa että Englannissa; myöhemmin hänen vaikutuksensa ulottui sekä Yhdysvaltioihin että Kanadaan.⁷⁵⁵

Varsinkin kahdessa ensimmäisessä tapaamisessa (Bryssel 1963, Bukarest 1964) hänen panoksensa oli johtava. Juuri nämä kaksi symposiumia toivat ideoita myös suomalaiseen teatterikoulutukseen. Saint-Denis edusti kiinnostavalla tavalla synteisiä Euroopan itäisistä ja läntisistä koulutusperinteistä. Tämä oli hyvin kuvaavaa 1960-luvun alkupuolen tilanteelle, jolloin kuumimman kylmän sodan jälkeinen aika pyrki rakentamaan siltoja eri osapuolten välille myös teatterin alueella. Saint-Denis'n taustalla oli hänen setänsä Copeau, joka puolestaan oli monille 'Ranskan Stanislavski', taiteellisten teattereiden liikkeen aloittaja siellä. Stanislavski ja Copeau tunsivat toisensa.⁷⁵⁶

Saint-Denis'n teatteri- ja näyttelijäkoulutusnäkemysten ytimessä olivat käsitteet realismi ja tyyli, joita hän usein eritteli. Hänen tavoitteenaan oli totuudenmukainen esitys Stanislavskin tapaan, mutta vahvasti selkeän tyylin puitteissa Copeau'n hengessä. Tyyli oli Saint-Denis'lle lähes filosofinen käsite, se ei ollut 'tyylittelyä', mitä hän suorastaan halveksii, vaan teatterintekemisen ydin:

Hyvät tavat, kunnollinen harjoittelu, eleganssi, aikakauden taju ja persoonallisuuden paljastaminen – kaikki nämä asiat kuuluvat luonnostaan tyyliin... Tyyli on kuin viini: se paranee vanhetessaan. Se käy myös ilmeisemmäksi ajan myötä. Tyyliä ja aikakautta ei pidä sekoittaa koska... Tyyllillä on oma todellisuutensa: se muodostuu sanavalinnasta, muodosta, rytmistä ja painotuksesta. Sitä ei voida erottaa merkityksestä eikä sitä voida myöskään erottaa muodosta... Tyyli ei valehtelee. Se on todellisen ymmärryksen ilmaus.⁷⁵⁷

Näiden yleisten tavoitteiden lisäksi Saint-Denis antoi näyttelijäkoulutuksessa improvisaatiolle ja monipuolisten fyysisten tekniikoiden hallinnalle keskeisen sijan. Hän laati myös tarkan nelivuotisen opetusohjelman, jossa näitä periaatteita ja käytäntöjä noudatettiin.⁷⁵⁸ Vaikka Saint-Denis'n näkemykset vaikuttivat laajalti ranskalaisen ja angloamerikkalaisen teatterin kentässä 1930-luvulta 1960-luvulle, ja senkin jälkeen, Suomessa kokonaisperiaatteiden soveltamiseen ei ryhdytty. Siihen oli varmasti aivan käytännön syynsä: kulttuuriperinteiden erilaisuus ja tarvittavien opettajavoimien puute. Silti useille opetuksen erillisille alueille saatiin hänen johtamistaan ITI:n symposiumeista konkreettisia käytännön ideoita.

ITI:n näyttelijäkoulutusta käsitelleistä symposiumeista 1960-luvulla vain yksi (Bukarest

755. "For all the major influence of Stanislavski's theoretical writings, Michel Saint-Denis was probably the most important practical teacher of acting from the 1930s to the 1960s in both Europe and later the USA." Cairns 1996 s. 121.

756. Saint-Denis'n urasta, hänen suhteistaan Copeau'hon ja Stanislavskiin, hänen näyttelijäkoulutusnäkemyksistään ja teatteripedagogin työstään saa kuvan kirjasta *Training for the actor* (1982). Elin-aikanaan hän julkaisi kirjan *Theatre: A Rediscovery of Style* (1960), jonka laajennettu ja ajankohtaistettu versio hänen vaimonsa Surian toimittama postuumi teos on. Myös Suria Saint-Denis otti osaa ITI:n symposiumeihin 1960-luvulla ja johtikin erästä niistä (Venetsia 1966) miehensä sairastuttua.

757. Cairns 1996 s. 123, joka on tiivistänyt nämä lauseet Saint-Denis 1982 s. 61-70 pohjalta. Suomenos Timo ja Yrjö Kallinen.

758. Ks. Saint-Denis 1982 s. 79-99.

1964) pidettiin itäblokin alueella. Tästä huolimatta myös NL:n teatteripedagogit olivat hyvin aktiivisesti niissä mukana ja sikäläiset opetusmenetelmät näyttävästi esillä. Esimerkiksi juuri Bukarestin symposiumin puheenjohtajistoon kuului V.O. Toporkov, Stanislavskin oppilas ja kollega tämän viimeisessä vaiheessa, fyysisen tekojen metodin keskeinen kehittäjä.⁷⁵⁹

Akrobatia, 'liikkeen artikulointi', pantomiimi

Brysselin ensimmäisen symposiumin teemana vuonna 1963 oli näyttelijän ääni ja liike, niiden vuorovaikutus ja yhdistäminen. On ilmeistä, että Michel Saint-Denis halusi tällöin läheteä liikkeelle näyttelijän työn kiistattomista perusasioista ja samalla liikkua ideologisesti mahdollisimman neutraalilla alueella. Tässä myös onnistuttiin. Symposiumin aikana nähtiin monia erilaisia metodisia vaihtoehtoja äänen ja liikkeen alueelta, mutta melko yksimielinen johtopäätös oli, että ääni ja liike liittyvät saumattomasti toisiinsa, niitä ei voi teatterin alueella erottaa toisistaan ja kaikki siellä on viime kädessä fyysistä toimintaa. Eurooppalaisessa teatterissa pitkään hallinnut sanan valta alkoi murentua myös virallisissa teatterikoulutusyhteyksissä ja fyysinen tekniikka saada sille kuuluvaa sijaa.

Suomeen nämä viestit toi Elina Lehtikunnas. Aikaisemmin fyysistä tekniikkaa Teatterikoulussa olivat kehittäneet pitkään Elsa Sara, koulun opettaja lähes sen perustamisesta lähtien ja nimenomaan modernin tanssin ja voimistelun tekniikan edustaja Maggie Gripenbergin ja Hilma Jalkasen oppilaana, sekä Ritva Arvelo, joka oli opettanut 'pantomiimistä ilmennystä' koulussa jo 1950-luvun alkupuolelta lähtien. Samoina aikoina kokeiltiin opetusohjelmassa urheilua varsinkin poikien liikunnan monipuolistamiseksi, mutta kokeilu kesti vain pari vuotta. Sen sijaan vuonna 1952 opetusohjelmaan otettu miekkailu säilyi pienillä tuntikiintiöillä jatkuvasti mukana, ensin Roger Blancin ja sitten Kauko Jalkasen johdolla.⁷⁶⁰ Nyt tarvittiin jo akrobatian, 'liikkeen artikuloinnin' ja pantomiimin asiantuntijaa. Brysselissä olivat Moskovan teatterikorkeakoulun (GITIS) oppilaat esittäneet huikeita akrobaattisia temppuja näyttelijäkoulutukseen liittyen.⁷⁶¹

Alkoi haku opettajan löytämiseksi. Ensiksi täytyi tyytyä ulkomaisiin vierailijoihin. Jo toukokuussa 1963 antoi Suomeen muussa yhteydessä saapunut hollantilainen pantomiimitaiteen opettaja Jan Bronk Teatterikoulun oppilaille lyhyen pantomiimikurssin, jonka katsottiin sopivasti täydentävän näyttelijäkoulutusta.⁷⁶² Seuraavana vuonna kutsuttiin yhdessä ruotsinkielisen teatterikoulun kanssa Puolasta äänenkäytön (erityisesti hengitystekniikan) ja akrobatian erikoistuntija näyttelijä Zygmunt Molik molempiin teatterikouluihin opettamaan. Hänen 2.-14.5.1964 välisenä aikana pitämillään kursseilla opitut harjoitukset niveltivät hyvin koulun opetusperiaatteisiin ja niitä käytettiin hyväksi myös puhetekniikan opetuksessa. Akrobatiaa hän ei opetusvälineistön puuttuessa voinut opettaa kuin pari tuntia.⁷⁶³

759. Ks. Toporkow 1952, Toporkov 1977 ja 1984.

760. Tarkkaan ottaen miekkailun opetusta oli kokeiltu ensi kerran jo 1944 Nils Sjöblomin johdolla, mutta yritys jäi yhteen kertaan.

761. Lehtikunnas 10.4.1996.

762. Kertomus 1963 s. 6.

Sitten Elina Lehtikunnas sai vihin mahdollisesta uudesta liikunnan opettajasta. Tällä täytyi olla vähintään voimistelunopettajan koulutus, koska tällöin myös teatteriakrobatiaan liittyvät riskit voitaisiin koettaa välttää. Lehtikunnas sai tietoonsa Antti Tarkiaisen nimen ja otti tähän yhteyttä, ohi koulun rehtorin Jouko Paavolan. Tarkiainen kiinnostui asiasta ja Paavola suostui kokeiluun. 1960-luvun kiinnostavin liikunnallinen kokeilu Suomen Teatterikoulussa alkoi vuonna 1965.

Vuonna 1932 syntynyt Tarkiainen oli opiskellut Helsingin Yliopiston voimistelulaitoksella ja valmistunut sieltä voimistelun opettajaksi 1958. Hän oli toiminut maajoukkue-tason voimisteluvalmistajana Portugalissa 1958-60 ja voimistelun opettajana Helsingin Normaalilyseossa 1960-62. Aloitettuaan Teatterikoulun liikunnan opettajana vuonna 1965, hänen alueensa oli alunperin 'akrobatia ja liikkeen artikulointi', teki Tarkiainen taiteellisen läpimurtonsa *Lapualaisoopperan* liikunnan ohjaajana. Jatkossa Tarkiainen harjoitti jatko-opintoja ainakin Puolassa, Ranskassa ja Tanskassa (Fialka, Tomaszewski, Lecoq, Marceau, Barba) ja 1960-luvun lopulla liikkui ilmassa huhuja Tarkiaisen johtaman pantomiimateatterin perustamisesta Suomeen.⁷⁶⁴

Teatterikoulussa Tarkiaisen opettaman akrobatian ja pantomiimin menestys oli melkoinen. Hän sai useita ahkeria oppilaita ja seuraajia, jotka levittivät uuden liikunnan ilosanomaa laajemmalle. Tarkiainen itse opetti myös muissa taidekouluissa (mm. Sibelius-Akatemian oopperastudio) ja oli kysytty vierailija ammattiteattereissa ympäri maata. Teatterikoulun sisällä, Jouko Paavolan rehtorikaudella, Tarkiaisen suoritukset huipentuivat miiminäytteeseen *Murphy Mulliganin seikkailut*, joka esitettiin ensi kerran Kansallisteatterin pienellä näyttämöllä muiden näytteiden ohella 4.3.1967. Parhaan yleisömenestyksen saanut miiminäyte ja pari muuta näytettä yhdistettiin yhden illan esitykseksi ja esitettiin pari kertaa tavalliselle yleisölle. Tämän lisäksi *Murphy Mulliganin seikkailut* liitettiin vielä teatteripäivien avajaisohjelmaan sekä puheharjoitusten kera televisio-ohjelmaan *Uusia näyttelijäkasvoja*.⁷⁶⁵

Pantomiimivillitys 1960-luvun jälkipuolella ei rajoittunut suinkaan vain Suomen Teatterikouluun, vaan kiinnostus sitä kohtaan oli laajaa myös kansainvälisesti. Tämä käy osuvasti ilmi musiikkimies Seppo Nummen artikkelista *Pantomiimin maailmanvalloitus*, joka julkaistiin Uudessa Suomessa 24.4.1966.⁷⁶⁶ Siinä Nummi kirjoitti:

⁷⁶³ Kertomus 1964 s. 7.

⁷⁶⁴ Pantomiimi oli teatteriopiskelijoiden keskuudessa hyvin suosittua Suomessa koko 1960-luvun jälkipuolen. Sitä opiskeltiin ahkerasti myös teini- ja ylioppilasteatterikursseilla, usein Tarkiaisen oppilaiden johdolla. Samana vuonna 1965, kun Tarkiainen aloitti Teatterikoulun opettajana, julkaisi koulu myös teatterinjohtaja ja näyttelijä Martti Kainulaisen pienen oppaan *Pantomiimin alkeita näyttämöliikuntaa varten*. Se perustui puolalaisen Henryk Tomaszewskin kehittämään metodiin. Se oli Suomen Teatterikoulun julkaisuja n:o 3.

⁷⁶⁵ Kertomus 1967 s. 4. Tämä tapahtui siis keväällä 1967, ennen Vallilan näyttämön käyttöönsaantia syksyllä. Tarkiaisen opettaman akrobatian ja pantomiimin menestystarinaa Teatterikoulussa liittyi myös kääntöpuolensa. Selkeästi ulkokohtaisena tekniikkana niissä saavutettiin nopeasti näyttäviä, oppilaita innostavia tuloksia, mutta tällainen innostus saattoi myös pintapuolistaa näkemystä näyttelijäntöyden luonteesta ja syödä oppilaiden huomiota vaikeammin ja hitaammin kehittyvien alueiden kuten puheilmaisun opiskelusta. Syvempi näkemys ihmisen kehittämisestä näyttelijäksi saattoi kärsiä. Esim. fyysistä ilmaisua sinänsä arvostava Michel Saint-Denis korosti, että fyysinen ei saa näkyä, ei saa näyttää taitoa, tavoitteena ei ole show. Lehtikunnas 10.4.1996.

Viime vuosina, jopa aivan viime kuukausina on kiinnostus pantomiimia kohtaan autenttisena taiteena kasvanut ratkaisevasti. Ranskalaisen Lecoqin viimekesäinen kurssi näyttelijöille oli omiaan avaamaan silmiä, ja kauden suurmenestyksessä, Ralf Långbackan *Marat*-ohjauksessa oli pantomiimilla huomattava osuus. Musikaalien puolella *Seis maailma, tahdon ulos* on osoittanut lopullisesti pantomiimin mahdollisuudet tälläkin alalla ja kansanomaistanut sitä huomattavasti. Onpa pantomiimista kirjoitettu täällä kirjakin.⁷⁶⁷

Nummi kävi läpi modernin pantomiimin historiaa varsin asiantuntevasti aloittaen Marcel Carnén vuonna 1945 valmistuneesta elokuvasta *Paratiisin lapset*, joka oli menestys myös Suomessa. Siinä Jean-Louis Barrault esitti Jean-Baptiste Debureau'ta, 1800-luvun alkupuolen palvottua pantomiimikkoa, Funambules-teatterin luoja. Se oli luultavasti myös suomalaiselle yleisölle ensimmäinen merkittävä kosketus moderniin pantomiimiin. Nummi kertasi modernin pantomiimin kehitysvaiheita ja loi katsauksen myös sen värikkääseen muinaisuuteen aina antiikista alkaen.⁷⁶⁸ Hän suhtautui toiveikkaasti pantomiimin uuteen renessanssiin:

On mielenkiintoista seurata ilmiön kehitystä tänään: syntyykö pantomiimille nyt vakiintuneet organisatoriset muodot, asiantuntijayleisö, estetiikka, jatkuva käyttötarve huviteollisuuden piirissä? On kenties tullut tämän ikivanhan taiteen kestävin renessanssi sitten antiikin päivien. Uudestisyntymisen aika.⁷⁶⁹

Uuden kehityksen oireita hän näki myös Suomessa, vaikka ei ilmeisesti vielä tiennyt Teatterikoulun opetuksen uusista tuulista, varsinkaan Antti Tarkiaisesta, vaikka Martti Kainulaisen pikku oppaaseen viittasikin. Kiinnostavasti hän näki kehitystä erikoisesti Tampereella:

Tampere on alkavan pantomiimin viljelymme keskus: mainitsemme nimet Majanlahti, Auvinen ja Pasanen. Helsingissä ovat viime aikoina pantomiimin alueella tuloksia saavuttaneet jo mainitut ohjaajat Ralf Långbacka ja Veli-Matti Saikkonen, näyttelijöistä esimerkiksi Ismo Kallio. Näin on syntynyt pantomiimille sillanpääasema, joka tulee ulottamaan vaikutuksensa koko teatterielämäämme.⁷⁷⁰

Uuden liikuntakasvatuksen lisäksi Brysselin symposium 1963 antoi impulsseja myös puheilmaisun kehittämiseen. Ehkä olennaisin evästys oli äänen ja liikkeen yhdistäminen, mikä alkoi tuottaa myös Suomessa liikunnan ja puheen opettajien entistä tiiviimpää yhteistyötä.⁷⁷¹

766. Julkaistu myös Nummi 1994 s. 148-152.

767. Nummi 1994 s. 148. Lecoq tosin ei edustanut puhdasta pantomiimia, vaan modernia miimiä ja fyysistä ilmaisua varsin laajasti, korostaa Elina Lehtikunnas, joka opiskeli hänen koulussaan jo 1964. Lehtikunnas 10.4.1996.

768. Nummen lähteenä oli ilmeisesti Karl Günter Simonin saksankielinen *Pantomime*-teos; ainakin hän siihen viittasi ja piti sitä erinomaisena.

769. Nummi 1994 s. 149-150.

770. Ibid s. 152. On syytä muistaa, että Långbacka, Saikkonen ja Kallio olivat kaikki myös Teatterikoulun opettajia joten innostus pantomiimiin ei koskenut vain sen oppilaita.

771. Elina Lehtikunnaksen mukaan puheilmaisun opettajista Brysselissä suurimman vaikutuksen teki Kristin Linklater, Iris Warrenin oppilas, joka oli päässyt huipputuloksiin Englannissa (London Academy of Music and Dramatic Art). Kun Teatterikoulun puheopettajat lähtivät myöhemmin jatko-opiskelemaan

Bukarest, improvisointi, Viola Spolin

Bukarestin (1964) symposiumin teemaksi oli Michel Saint-Denis valinnut improvisoinnin ja sen merkityksen näyttelijäkoulutukselle. Hän perusteli valintaansa seuraavasti:

Först av allt måste eleven själv upptäcka vad det är att spela (nature of acting) och de lagar som styr det fysiska och dess uttryck. Teaterns väsen beror inte på skrivna texten. Det är därför legitimt och praktiskt att utelämna den till början och göra eleven mer medveten om sin egen skapande kraft. Det är därför klokt att i början ge det fysiska företräde framför det psykiska. Eleven kommer då att lära känna sin egen kropp, som är den drivande kraften och regulatören av tankar och känslor. Den psykiska aspekten kommer att uppstå av sig själv.⁷⁷²

Samoilla linjoilla oli myös isäntämaan Romanian edustaja, Bukarestin kansallisen teatteri-instituutin vararehtori ja professori George D. Loghin, joka selvitti vieraille perusteellisesti kotimaansa näyttelijäkoulutusta ja improvisaation asemaa siinä. Hän päätti esityksensä:

Den nutida teaterskolan ger improvisationen det utrymme och den betydelse som Stanislavskij, Vakhtangov, Copeau och Dullin med rätta tillmätte den och som de människor som förverkligar de artistiska ideal, som stammar från dessa världsteaterns mästare, anser att den fortfarande har.⁷⁷³

Tällaisiin yleisiin muotoiluihin yksimielisyys sitten loppuikin. Symposiumissa esiteltiin ja demonstroitiin monia erilaisia improvisointimetodeja ja niiden paremmuudesta ja soveltuvuudesta näyttelijäkoulutukseen käytiin kiivaita väittelyitä. Elina Lehtikunnakseen, kuten moneen muuhunkin eurooppalaiseen osanottajaan, teki erikoisen suuren vaikutuksen amerikkalaisen Kansasin yliopiston opiskelijaryhmä, jota johti Jack Thomas Brookin. He olivat soveltaneet Viola Spolinin improvisointimetodia ja Brookin mainosti esityksensä päälle Spolinin kirjaa, jonka ensipainos oli ilmestynyt edellisenä vuonna. Lehtikunnas meni siltä istumalta Brookinin luo, otti tiedot kirjasta ja Suomeen palattuaan tilasi sen Akateemisen kirjakaupan kautta. Jo syksyllä 1964 hän pyrki soveltamaan sen oppeja Suomen Teatterikoulussa, jossa hän oli aikaisemmin opettanut improvisaatiota 'ilmariaanisen' perinteen ja lähinnä Ranskasta saamiensa vaikutteiden varassa.⁷⁷⁴

Spolinin metodin tulo Suomeen oli monin tavoin kiinnostava ja merkittävä. Käytännössä se ei suinkaan merkinnyt stanislavskilaisen tradition hylkäämistä, vaan päinvastoin modernia paluuta siihen, sen uudistamista. Lehtikunnaksen vaikutuksesta alkoivat myös muut Teatterikoulun tulevat improvisaation opettajat perehtyä Spoliniin. Heitä olivat erikoisesti Tea Ista, Marja Korhonen ja Ismo Kallio. On huomattava, että he olivat kaikki Ilmarin oppilaita, Stanislavskinsa perusteellisesti omaksuneita. Myös Spolin ilmaisi kirjassaan avoimesti velkansa Stanislavskille.⁷⁷⁵

Eurooppaan he koettivat tavoittaa Linklateria, mutta tämä oli siirtynyt jo Yhdysvaltioihin. Lehtikunnas 10.4.1996. Myöhemmin Linklater on koonnut oppinsa teokseen *Freeing the natural voice* (1976), josta on otettu useita uusia painoksia.

772. Luterkort 1976 s. 33.

773. Ibid s. 32.

774. Lehtikunnas 10.4.1996.

Suomessa on Spolinin yhteyksiä Stanislavskiin korostanut pro gradu -tutkielmassaan Marjo-Riitta Ventola. Hänen mukaansa Stanislavskin tarkkaavaisuuspiirit vastaavat Spolinin fokusta eli keskittymispistettä. Myös roolihenkilöiden tunteiden syvälinen kokeminen ja niihin samaistuminen ovat lähtöisin Stanislavskin psykologisesta teoriasta. Spolinin mukaan draamaesitys (dramatic play) on esittäjän itsensä tai jonkun toisen kokema oikean elämän tilanne, tulevaisuuden pelko tai toive, johon eläydytään. Yhtäläisyyksiä Stanislavskiin on myös harjoitusten rakenteessa, jossa näyttelijä noudattaa annettuja olosuhteita eli pelisääntöjä. Tehtävien ongelmanasettelut taas muistuttavat Stanislavskin ”jos” -harjoituksia, joissa osallistujien on annetuissa olosuhteissa jatkettava toimintaa ratkaisuun asti.⁷⁷⁶ Edelleen tunne, tahdon ja älyn tukemana on Spolinille, kuten Stanislavskillekin Ventolan mukaan tärkein voima. Spolin etsii jonkinlaista yleisinhimillistä toimintaa, jonka yksilö saavuttaa improvisaatiotilanteessa, vapautuessaan ulkopuolisista paineista. Näitä kokemuksiaan yksilö voi sisäistää tunnemuistiinsa ja toistaa sekä näyttämöllä että todellisessa elämässä. Tunnemuistin käsite on myös Stanislavskilta.⁷⁷⁷

Tunnemuistin käsitteen korostaminen viittaa varhaiseen Stanislavskiin sekä tunnetuimpiin amerikkalaisiin sovelluksiin tämän opeista (erikoisesti Lee Strasberg ja The Actors Studio), mutta yksiselitteisesti ei Spolinin teksteistä käy ilmi, mihin Stanislavskin kehitysvaiheeseen hän pyrki nojaamaan. Sen sijaan Spolinin suomalaisista sovelluksista voi lukea ulos yhtä ja toista ja tällöin tullaan varsin lähelle Stanislavskin kehityksen viimeistä vaihetta eli fyysisten tekojen metodologia.

Ensiksikin metodin ensimmäinen suomalainen soveltaja Elina Lehtikunnas korostaa Spolinin yhteydessä tietä fyysisestä kohti psyykkistä, mistä hänellä oli kokemuksia jo omalta opiskeluaikaltaan Teatterikoulussa. Toiseksi hän korostaa metodin tietoisuutta, mikä kasvaa sen peliluonteesta, joka tähtää eteenpäin, pelin ratkaisuun, ei taaksepäin oman menneisyyden kaiveluun. Lehtikunnaksen mukaan Spolinin metodin avulla oppilaat saatiin mukaan pelaamaan peliä, jonka säännöt he tunsivat ja näin opettaja saattoi vetäytyä takalalle. Myös katsojat eli muut oppilaat saattoivat olla aktiivisia: kaikki näkivät menikö pallo maaliin vai ei, tiedettiin mitä opitaan.⁷⁷⁸

Samoina aikoina Lehtikunnas alkoi kuitenkin kehittää naamioimprovisaatiota, jossa fyysinen toiminta vielä enemmän korostui, kun sanallinen ilmaisu ja kasvojen mimiikka jäätettiin kokonaan pois ja kaikki piti ilmaista muilla ruumiin osilla.⁷⁷⁹ Tähän hän oli saanut eväitä ranskalaisista teatterikouluista (Strasbourg, missä naamioimprovisaatiota oli kehittänyt itse Saint-Denis ja Lecoqin koulu). Spoliniin perustuva perusimprovisaatio alettiin

775. ”I am also grateful for the insights I have had, at sporadic times throughout my life, into the works of Constantin Stanislavsky.” Spolin 1977 (1963) s. xi.

776. Stanislavski 1951 s. 105–143, 49–75, Spolin 1963 s. 380–384 ja Ventola 1987 s. 33.

777. Stanislavski 1951 s. 327, 249 ja Ventola 1987 s. 66.

778. Lehtikunnas 10.4.1996.

779. Tässä liikuttiin lähellä klassista *commedia dell’arte* tekniikkaa, mihin liittyi myös Lehtikunnaksen vierailu Kansallisteatterissa, missä hän ohjasi Molièren *Scapinin kujeet* (1967). Siinä oli mukana useita Teatterikoulun oppilaita ja akrobatiasta vastasi Antti Tarkiainen.

keskittää I näyttelijäkurssin ohjelmaan, ja fyysisesti ja teknisesti vaativampi naamioimprovisaatio tuli ohjelmaan II näyttelijäkurssille.⁷⁸⁰ Spolinin pohjalta kuitenkin jatkettiin kehittäelyä ja tässä teki pisimpään ja perusteellisimmin työtä Marja Korhonen assistenttinaan Ismo Kallio.⁷⁸¹ Korhosen sovellus Spolinista tulee selkeästi esille hänen kokoamassaan tekstissä *Improvisaatio Viola Spolinin mukaan*. Sitä voi pitää suomalaisen näyttelijäkoulutuksen kannalta tärkeänä esityksenä.⁷⁸²

Korhonen aloitti tekstinsä otsikolla *Luova kokemus*. Siinä hän selvitti kokemisen ja kokemusten merkitystä näyttelijän työlle ja aivan selvästi korvasi, tietoisesti tai tiedottomasti, Ilmarin aikana käytössä olleen, mutta 1960-luvulla huonoon huutoon joutuneen eläytymisen (pejoratiivisesti käytettynä paiskautuminen) käsitteen kokemisella, mikä vastaakin tarkemmin Stanislavskin alkuperäistä venäjänkielistä termiä. Muutkin muotoilut olivat lähellä vanhaa oppimestaria:

Kokeminen on tunkeutumista ympäristöön ja täydellistä elimellistä yhteyttä siihen. Se on osallistumista kaikilla tasoilla: älyllisellä, fyysisellä ja intuitiivisella. Näistä kolmesta laiminlyödään intuitiivista tasoa, joka kuitenkin on oppimistilanteessa tärkein.⁷⁸³

Työmenetelmistä Korhonen korosti peliä, koska ”peli on luonnollista ryhmätoimintaa, joka takaa kokemiseen tarvittavan osallistumisen ja henkilökohtaisen vapauden.” (s. 2) Hän korosti myös ryhmän merkitystä, koska ”ryhmän osanotto ja sopimukset poistavat väärän kilpailun.” (s. 3) Tämän jälkeen hän pääsi *fyysistämiseen*, jossa muotoiltiin tavallaan tämän Spolin-sovelluksen filosofis-pedagoginen credo:

780. Lehtikunnaksen mukaan opetusvälineeksi naamio kehittyi Copeaun perustaman teatterin ja teatterikoulun piirissä 1914–24. Ks. Lehtikunnas 1990. Tästä artikkelista saa alustavan kuvan Lehtikunnaksen metodista sen kehittyneessä ja vakiintuneessa muodossa. Lisäksi hän korostanut, että ottaessaan naamion oppilaan ei pidä olla teknisesti vaan psyykkisesti virittynyt. Kroppa on se osa sielua joka näkyy, käsi on ruumiin silmä ja ajatukset suurissa lihaksissa. Lähtökohta on siis psykofyysinen, ei vain fyysinen kuten oli myös Stanislavskilla ja Copeau'lla. Lehtikunnas 10.4.1996.

781. Spolinin englanninkielisten tekstien kääntämisessä ja ymmärtämisessä heitä auttoi Teatterikoulun korkeakouluosaston oppilas Tiina Suhonen (1967–71). Samoina vuosina näyttelijäoppilaana ollut Leena Uotila muistelee: ”Improvisointi oli selvä plus. Sitä pitivät Marja Korhonen ja Ismo Kallio. Se oli konkreettista, koska Marja Korhosen systeemi oli tämä vanha, tai silloin Suomessa uusi Viola Spolinin systeemi, josta hän piti sen takia, että se oli niin selkeä. Siinä annetaan tehtävä, esimerkiksi mistä tulen, minne menen. Ei saa näyttää puhumalla. 'Huh, tulin vessasta, mut nyt mä meenkin keittiöön.' Ei, vaan piti näyttää, mitä olen tullut tekemästä ja mitä olen menossa tekemään. Juttu onnistui silloin, kun kysymykseen tulee vastaus. Sitä ymmärsi ja se lisäsi näyttämöllistä mielikuvitusta.” Paavolainen (toim.) 1999 s. 46.

782. Paperista ei käy ilmi sen kirjoittamisajankohta, eikä Korhonenkaan sitä tarkkaan muista, mutta käymiemme keskustelujen pohjalta ajoitimme sen muotoilut 1970-luvun puoliväliin; se on siis yhteenveto noin 10 vuoden opetuskokemuksesta. Tarkka analyysi siitä, missä määrin tämä teksti nojaa suoraan Spoliniin ja missä määrin Korhosen muihin opintoihin ja omaan näyttelijä- ja opetuskokemukseen ei tässä yhteydessä ole mahdollista eikä tarkoituksenmukaista.

783. Korhonen [1976] s. 1.

Todellisuus voi (sikäli kun tiedämme) olla ainoastaan fyysistä. Se vastaanotetaan ja välittyy aistien kautta. Kaikki elämä syntyy fyysisistä yhteyksistä. Fyysinen on tunnettu ja sen kautta voimme löytää tien tuntemattomaan, intuitioon. Näyttelijä voi eritellä, analysoida, älyllistää, kehittää mainion sairaskertomuksen rooliaan varten, mutta jos hän ei pysty välittämään sitä fyysisesti, sillä ei ole teatterissa mitään käyttöä. (s. 3)

Tämän selkeämmin fyysisten tekojen metodin lähtökohtaa voi tuskin ilmaista. On tietenkin kiinnostavaa, että Marja Korhonen päätyi tähän muotoiluun nimenomaan Viola Spolinin innoittamana, vaikka muiden lähteiden vaikutusta ei voi sulkea pois.

Bukarestin symposiumin (1964) tuomisina rantautui siis Spolinin improvisaatiometodi Suomeen, millä oli pitkäaikaiset vaikutukset täkäläiseen näyttelijäkoulutukseen. Epäilemättä Spolin olisi täällä joskus löydetty muutenkin, mutta on mahdotonta arvailla kuinka monen vuoden viiveellä.

Essen, Venetsia, Tukholma

ITI:n kahden ensimmäisen näyttelijäkoulutussymposiumin vaikutukset Suomessa olivat siis hyvin konkreettisia. Sen sijaan kolmen myöhemmän (Essen 1965, Venetsia 1966 ja Tukholma 1967) merkitys jäi melko avoimeksi. Tämä koski ilmeisesti niiden vaikutuksia laajemminkin, ne eivät enää muodostaneet niin yhtenäisiä ja konkreettisia kokonaisuuksia. Lähetyttäessä varsinaista roolityötä ja näyttelijäntyön ajankohtaisia tehtäväkenttiä alkoi myös mielipiteiden kirjo repeillä.

Essenissä 3.-9.5.1965 aiheena oli tie improvisaatiosta tulkintaan ja sen kautta erikoisesti kysymys näytellä erilaisia tyylejä. Sen oli ideoinut Michel Saint-Denis, jolle tyylikysymys oli läheinen, mutta samalla hyvin persoonallisesti tulkittu asia kuten on jo käynyt ilmi.⁷⁸⁴ Symposiumit olivat saaneet jo mainetta ja ilmeisesti tämä veti mukaan kansainvälisiä tähtiä Jean-Louis Barrault'sta Erwin Piscatoriin. Heidän näkemyksensä saattoivat olla kiinnostavia, mutta eivät enää välttämättä lähellä näyttelijäkoulutuksen arkipäivää. Elina Lehtikunnaksen muistikuvan mukaan kukaan ei hallinnut symposiumin kokonaisuutta ja Saksassa kun oltiin, niin "saksalaiset professorit ja tohtorit puhuivat liikaa ja painoivat päälle kuin katerpillarit"⁷⁸⁵; ehkä kysymyksessä olivat myös lännen ja idän oppineiden arvovaltakiistat. Symposiumista jäi käteen edelleen improvisaation merkityksen korostuminen näyttelijäkoulutuksessa, mutta sen sovelluksista roolityötä kohti edettäessä jäätiin kovin erimielisiksi.⁷⁸⁶

Neljäs symposium pidettiin Venetsiassa 26.9.-2.10.1966. Tarkoituksena oli demonstroida kuuden eri teatterikoulun työnäyttein työtä roolin parissa ja koko harjoitusprosessia. Saint-Denis'n ehdotuksesta aloitettiin realistisesta näytelmästä ja sitten siirryttiin klassiseen komediaan tai tragediaan. Ingrid Luterkortin mukaan työ Venetsiassa oli konkreettisempaa ja keskustelut käytiin rauhallisemmalla ja asiallisemmalla tasolla kuin Essenissä. Paneelikeskusteluissa tuotiin esille myös muiden kuin demonstraatioita esittäneiden teatteri-

⁷⁸⁴ Ks. myös Luterkort 1976 s. 33-35 ja laajimmin Saint-Denis 1960, 1982.

⁷⁸⁵ Lehtikunnas 10.4.1996.

⁷⁸⁶ Ks. myös Luterkort 1976 s. 35-36.

koulujen tavat edetä näyttämöharjoituksissa ja eri vuosikurssien sisältö. Vilkasta keskustelua käytiin siitä, milloin näyttelijäoppilaiden oli syytä päästä yleisökontaktiin. Kukaan ei kannattanut ensimmäistä vuotta, toisesta ja kolmannelta kiisteltiin.⁷⁸⁷

ITI:n viides ja viimeinen näyttelijäkoulutussymposium järjestettiin Tukholmassa 24.-30.4.1967. Se oli myös yritys yhteenvetoon neljästä aikaisemmasta symposiumista. Saint-Denis oli muotoillut teeman: ”Näyttelijän älylliset matkatavarat – menetelmät konkretisoida oppilaalle annettu sosiaalinen ja kulttuurinen miljöö että tulkinta eri tyyleissä olisi mahdollista.” Se oli visainen muotoilu ja vaikea tehtävä. Viiden kaupungin teatterikoulut oli kutsuttu esiintymään: Lontoo, Strasbourg, Itä-Berliini, Belgrad ja Tukholma.

Koulujen piti esitellä työtään ja tuloksiaan kahden tekstin parissa, klassisen ja modernin. Työryhmä oli valinnut vaihtoehtoiksi viisi kirjailijaa: Molière, Tshehov, Strindberg, Brecht ja Pinter. Tulos oli osanottajien kannalta kiinnostava ja Ingrid Luterkort, joka tukholmalaisena teatteripedagogina oli tavallaan myös kilpailun osapuoli, kommentoi sitä näin:

Jämförelsen mellan olika länders sätt att uppfatta samma dramatik blev intressant. Engelmännens spelade Pinter med naturlig lätthet, men hade uppenbara svårigheter med Molière, under det att fransmännens Molièrescen var frisk och självklar. Tyskarna spelade Brecht med en rättfram ärlighet helt olika fransmännens tillkrånglande Brechtscen och jugoslaverna visade svenskarna en ny sida av 'Fröken Julie', under det att vårt sätt spela Strindberg föreföll många konventionellt och gammaldags.⁷⁸⁸

Vaikka ITI:n viimeiset näyttelijäkoulutussymposiumit eivät tuoneet Suomeen enää välittömiä käytännön impulsseja opetuksen kehittämiseksi, ei niiden merkitystä pidä vähätellä. Tiedot niistä kuitenkin kulkeutuivat suomalaisiin ammattipiireihin ja kotimaisen koulutuksen arviointiin tuli suhteellisuuden tajua.⁷⁸⁹ Ne vaikuttivat konkreettisesti myös Teatterikoulustoimikunnan mietintöön, jota laadittiin juuri vuosien 1966-67 aikana. Se rakennettiin kotimaisten käytäntöjen varaan, mutta samalla siinä voitiin vedota kansainvälisiin esikuviin kuten olen jo esittänyt Teatterikoulun korkeakouluosastoa (1962-68) käsitellessäni. Tietyllä tavalla oli jopa onni, että Suomi säästyi 'Tukholman verilöylyltä', eikä joutunut niin kovan höykytyksen kohteeksi kuin läntinen naapuri kotiareenallaan. Ruotsissa ratkaisuksi tuli turvautua ulkomaisiin pedagogeihin, joita voitiin houkutella sekä rahoilla että tiloilla, Suomessa teatteripedagogia säilyi pääosin 'suomettuneena'.⁷⁹⁰

787. Ibid s. 36-37. Pohjoismaiden kannalta konkreettinen tapahtuma Venetsiassa oli tutustuminen Rudolf Penkaan ja hänen opetusmetodiinsa, joka pyrki yhdistämään Stanislavskin ja Brechtin oppeja. Suomen osalta Penkan vierailut ja vaikutus alkoivat kuitenkin vasta 1970-luvulla. Ks. Penka 1975 ja Reims 1996.

788. Luterkort 1976 s. 39. Koko tapahtumasta ks. laajemmin *The professional training of the actor. V Symposium in Stockholm 1967* (ITI 1968). Perusteellisimmin Tukholman opetukset omalta osaltaan kokosi Die Staatliche Schauspielschule Berlin, joka julkaisi Rudolf Penkan johdolla kirjan *Stockholmer Protokoll* (1969), jolla oli jatkossa huomattava vaikutus myös pohjoismaiseen koulutukseen.

789. Esim. Tukholmassa oli suomalainen osanottajajoukko laaja: Matti Aro, Ritva Arvelo, Sirkka-Liisa Heiskanen, Aulis Hämäläinen, Arvi Kivimaa, Ritva Laatto, Elina Lehtikunnas, Ossian Leisimo, Aili Montonen, Katri Nironen, Kristin Olsoni, Kari Salosaari, Matti Tapio, Antti Tarkiainen, Aino-Maija Tikkanen ja Timo Tiusanen. ITI 1968 s. 102.

Büchner, Brecht, Långbacka, Saikkonen

Vuosi 1964 näyttää ensimmäiseltä murrosvuodelta Suomen Teatterikoulun opetuksessa Wilho Ilmarin rehtorikauden jälkeen. Monenlaiset muutoksen merkit liikkuiivat ilmassa. Tämä todettiin myös koulun vuosikertomuksessa. Sen mukaan vuoden 1964 toimintaa leimasi laitoksen toimintamahdollisuuksien virittäminen äärimilleen, käytössä olleiden opetusmenetelmien tarkistus ja uusien oppiaineiden mukaanottaminen. Tämän kauttaaltaan kiihtyneen toimintavauhdin seurauksena vuotta varjostivat taloudelliset huolet.⁷⁹¹

Teatterialan koulutus oli myös kansainvälisesti käymistilassa. Koulutuksen arvo ja välttämättömyys tunnustettiin, pelkät luonnonlahjat eivät enää riittäneet. Samoin tiedettiin jo, että uutta dramatiikkaa ei voinut esittää entisin keinoin. Koulutusmenetelmienkin oli siis uudistuttava. ITI oli kiinnittänyt huomionsa koulutuskysymyksiin ja lisäksi opettajat olivat myös oma-aloitteisesti tehneet opintomatkoja ulkomaisiin teatterikouluihin.⁷⁹² He olivat hankkineet tänne myös ulkomaisia asiantuntijoita kurssien pitäjiksi ja luennoitsijoiksi. Kaiken tämän vireän mielenkiinnon ansiosta opetusmenetelmät olivat uudistuneet ja koulutettavien ammattitaito kohonnut, arveltiin vuosikertomuksessa.⁷⁹³

Kaikista kansainvälisistä vaikutteista ja liikunta-, puhe- ja improvisaatio-opetukseen tulleista uusista ideoista huolimatta, joita olen jo kuvannut ja joiden vaikutus tuli olemaan merkittävä, voinee kuitenkin Suomen Teatterikoulussa vuonna 1964 alkaneen murroksen sisällöllisen ytimen kiteyttää neljään nimeen: Georg Büchner, Bertolt Brecht, Ralf Långbacka ja Veli-Matti Saikkonen. Näihin nimiin kulminoitui myös Suomen Teatterikoulun sisällä se pedagogisen paradigman vaihdos, mikä merkitsi siirtymistä psykologisesta realismista kohti eepistä ja dialektista teatteria.⁷⁹⁴

790. Ks. Luterkort 1976, Reims 1996 ja lisätietoja Lehtikunnas 10.4.1996. Luterkortin symposium-yhteenvedon eräs kohta on kuitenkin hyvin osuva myös Suomen kannalta: "Utvecklingen inom teatern har gått fort sedan 1964. Frågor om demokratisering, elevernas medbestämmande och inflytande i undervisningen, deras sociala och politiska ansvar i samtidens samhälle, utbildning för gruppteater eller institutionsteater m m var aldrig uppe till diskussion på dessa symposier." (s. 42)

791. Kertomus 1964 s. 3.

792. Tämä koski erityisesti puheopetusta, mistä todettiin: "Puhetekniikan opetusta, joka tähän asti on osoittautunut hitaimmin tuloksiin vieväksi ja eniten arvostelua aiheuttavaksi, on vuosi vuodelta lisätty ja vasta nyt, kun on tultu 62 viikkotuntiin, näyttää lopulta päästävän tyydyttäviin tuloksiin. Samanaikaisesti ovat myös molemmat vakinaiset puhetekniikan opettajat tarkistaneet ja edelleen kehittäneet opetusmenetelmiään, mikä tietysti on osaltaan vaikuttanut tulosten paranemiseen. Sirkka-Liisa Heiskanen teki mm. Kulttuurirahastolta saamallaan stipendillä puolentoista kuukauden opintomatkan Berliiniin ja Wieniin. Edellisessä hän opiskeli Max Reinhardt-Schulessa ja jälkimmäisessä Reinhardt-Seminaarissa. Aino-Maija Tikkanen on parhaillaan opiskelemassa Akatemia-apurahalla Saksassa ja Itävallassa." Kertomus 1964 s. 5.

793. Ibid s. 3.

794. Tämän murroksen oireet oli nähty jo edellisenä syksynä Kansallisteatterissa: "Renessanssiaan elävän *Georg Büchnerin Dantonin kuolema* todettiin suurten mittojen vallankumousnäytelmäksi, jonka dramaattisen kuohuvan kuvaelmasarjan ohjaaja *Ralf Långbacka* oli hallinnut ihailua herättävällä nuorella, brechtiläisyyden innoittamalla rohkeudella. *Tauno Palon* taiteellinen suorituskkyky kohotti puolestaan illan merkittävyyttä, jota korosti rouva *Sylvi Kekkosen* läsnäolo presidentinaitiossa ja

Tällaiset paradigman vaihdokset teatterissa ja teatterikoulutuksessa ovat harvoin kovin jyrkkiä katkoksia tai väriltään täysin mustavalkoisia. Sekä Wilho Ilmarin aikana että sen jälkeen Jouko Paavolan kaudella ja edellen Kalle Holmbergin toimiessa Teatterikoulun rehtorina korostettiin sen suunnitelmissa ja vuosikertomuksissa moniarvoisuutta. Asiaa ei voida ilmaista siten, että Stanislavskiin monin tavoin nojaava psykologinen realismi olisi jossain vaiheessa nopeasti vaihdettu Brechtiltä ohjeet noutavaan eepiseen ja dialektiseen ilmaisuun.⁷⁹⁵

Vaikka Georg Büchnerin (1813–37) näytelmiä esitettiin suomalaisessa teatterissa 1960-luvulla varsin vähän, tosin ensi kertaa, ja Teatterikoulussa vain kerran (*Woyzeck* 1964–65), niin hän sopii hyvin tapahtuneen muutoksen symboliksi. Büchner oli suppealla kirjallisella tuotannollaan modernin teatterin keskeisiä uranuurtajia lähes sata vuotta ennen sen syntymää. 1900-luvun avantgardeteatterissa ei ole montakaan suuntausta, joka ei tunnustaisi velkaansa Büchnerille. Omalla kielialueellaan Büchnerin säilyneet kolme näytelmää (*Dantonin kuolema*, *Leonce ja Lena*, *Woyzeck*) pääsivät kantaesityksiin 1900-luvun alussa, 80–90 vuotta syntymänsä jälkeen. Suomessa tämä tapahtui vasta 1960-luvulla.⁷⁹⁶ Ei liene liioiteltua todeta, että jonkin länsimaan on vaikea väittää teatteriaan moderniksi ennenkuin se on tulkinut Büchneriä. Hänen kolmen näytelmänsä suomenkieliset kantaesitykset ajoittuivat vuosien 1963–64 sisälle. Långbacka ohjasi niistä kaksi, *Dantonin kuoleman* Kansallisteatterin suurelle ja *Leoncen ja Lenan* sen pienelle näyttämölle.

Suomen Teatterikoulun näytteissä esitettiin Büchneriä ensimmäisen kerran vuoden 1964 syksyllä. Tuolloin tulkittiin tulevien ammattilaisten voimin ensi kertaa suomenkielinen *Woyzeck*.⁷⁹⁷ Esityksen ohjasi lopputyönään Veli-Matti Saikkonen, lavastuksen teki Kari Liila (TTO) ja päärooleja esittivät Turo Unho (*Woyzeck*) ja Soila Komi (*Marie*). Esityspaikkana oli Kansallisteatterin Pieni näyttämö ja ensi-illassa oli asiantuntevana yleisönä runsaasti teatteriväkeä. Useimmat arvostelijat totesivat Büchnerin läpimurron Suomessa ja Långbackan osuu-

enemmän kuin täysilukuinen yleisö. Komea ilta kaiken kaikkiaan.” Maija Savutie, KU 29.11.1963 ja Savutie 1986 s. 151.

795. Prosessin kerroksellisuutta ja monivivahteisuutta olen jo pyrkinyt kuvaamaan. Kysymyksessä oli monien muuttujien yhtälö, alkaen teatteri-ilmaisun teknisistä perusasioista. Kuitenkin myös yleistyksiä tarvitaan ilmaisemaan aikakauden henkisiä perusliikuntoja.

796. Suomessa tapahtuneesta Büchner-reseptiosta ks. laajemmin Långbacka 1984 ja Kallinen 1997a s. 78–82. On sinänsä kiinnostavaa, että jo Kaarlo Bergbom tunsi saksalaista historiallista draamaa käsittelevässä väitöskirjassaan Büchnerin *Dantonin kuoleman*, tosin sen supistetun ja sensuroidun version. Siitäkin Bergbom totesi: ”Büchnerillä on korkealle Grabben yli käyvä kyky urkkia historiallisista olennoista ilmi eläviä piirteitä, mutta se kyynillisen materialistinen kanta, jolla hän seisoo, tekee kuitenkin historialliset ilmiöt epäkauniiksi ja yksitoikkoisiksi sekä myös epätosiksi. [...] Sitä paitsi ei näytelmässä ole yhtään ainoata kohtaa, joka tekisi nämä vallankumouskuvat ylentäviksi. Büchner on hurja kansanvaltainen ja kuitenkin ei pahin taantumuksen mies olisi voinut maalata vallankumouksen oloja mustemmilla väreillä.” Bergbom 1908 (1868) s. 118–119. Suomeksi Büchnerin keskeinen tuotanto saatiin vasta 1984 Riitta Pohjolan asiantuntevasti toimittamana.

797. *Woyzeckin* Suomen kantaesityksen kunnia kuulunee Helsingin ruotsalaisella ylioppilasteatterille, ja suomenkielisen kantaesityksen kunnia Tampereen suomalaiselle ylioppilasteatterille. Nämä tapahtuivat hieman ennen Teatterikoulun tulkintaa. HS 18.11.1964.

den siinä; Saikkonen oli ollut hänen assistenttinsa *Dantonin kuolemassa*.⁷⁹⁸ Ajankohdan iskusanat poimi ehkä parhaiten arvotelussaan *Oi Woyzeck* nuori Maria Laukka:

Ohjaajat Långbacka ja Saikkonen puhuvat yhteen hengenvetoon Büchneristä, Shakespearesta ja realismista. Tässä päästään käsiksi myös Shakespearen ohjaamisen ongelmaan. Shakespeare on pitkät ajat ollut kaikkea muuta kuin näyttämörealismia. [...] Woyzeckin tapauksessa kulkee rinnan kaksi mahdollisuutta, tämä realistinen ja sitten ekspressionistinen. 'Vanhentunut' tai ainakin vanhempi käsitys Büchneristä oli taipuvainen pitämään häntä varhaisena ekspressionistina. [...] Mutta realistinen Büchner on tämän ajan hengen mukainen ja sitä on myös Veli-Matti Saikkonen. [...] Brechtistä ei enää tarvitse puhua mitään, eepin teatterin lähtökohta ja keinot ovat tässä ohjauksessa ilmeiset.⁷⁹⁹

Myös Woyzeckin roolin esittäjä, näyttelijäoppilas Turo Unho, joka jatkossa toimi brechtiläisen teatterin tärkeänä nuorena välittäjänä, Brechtin tekstien kääntäjänä Max Randin kanssa, Jouko Turkan kumousteatterissa Joensuussa jne., sai suorituksestaan runsaasti kiitosta. Näin muotoili näkemyksensä Katri Veltheim:

Ratkaisevasti kiintyi huomio tietysti Turo Unhoon, Woyzeckin esittäjänä, jonka intensiivinen, herkkä laatu ja hyvin älykäs ja vivahdusrikas työ muodostivat esityksen vahvasti eläytyvän keskuksen. Tämän Woyzeckin loputtoman alistunut, mutta herkästi vaistoava ja kuunteleva olemus ja kuuliainen roolien noudattaminen toivat esiin sekä yhteiskunnan puserruksessa olevan yksilön, että teeman ajankohtaisuuden, vaikka hänen reaktionsa eivät ehkä olleetkaan tarpeeksi monipohjaisia. Murha ja paluu Marian ruumiin luo toteutettiin herkkyydellä ja ekspressiivisyydellä, joka teki suorituksesta todella oppilastöiden eturiviin kohoavan tulinnan.⁸⁰⁰

Myös jo paljon kokenut Maija Savutie päätyi, nuoren Maria Laukan tavoin, tämän esityksen perusteella kiinnostaviin yleistyksiin, jotka näyttävät olleen tuolloin ilmassa:

Tämän nähtyään ymmärtää miksi Brecht ihaili Büchneriä edeltäjänään. Kertovan, etäännytetysti eepin ja yhteiskunnallisesti perusteleavan näytelmän tyyppi on Woyzeckissa ilmielävä. Ylempiensä polkeman ja ympäristönsä sortaman sotilaspalvelija Woyzeckin vaimonmurhaan päättävä tarina kerrotaan iskevin realistisin episoidein, jotka esityksessä muodostivat rytmikkäänä crescendoa etenevän, paljaasti ja verevästi realistisen brechtmäisesti tyylitellyn tapahtumasarjan. [...]

798. Toisaalta on syytä muistaa, että *Woyzeckin* suomennos oli julkaistu jo Parnassossa 8/1962. Se oli Eeva-Liisa Mannerin käsialaa ja syntyi täysin riippumatta Långbackasta. 1967 Mannerin käännös julkaistiin Eija-Elina ja Timo Bergholmin toimittamassa pienoisenäytelmien antologiassa *Tehdään teatteria*, minkä kautta se levisi harjoitusmateriaaliksi myös harrastajakentälle, erikoisesti teini- ja ylioppilasteattereihin.

799. SS 18.11.1964. Sana levisi myös Joensuuhun, Saikkosen synnyinsijoille: "Shakespearelainen ja brechtiläinen teatteri ehdottomana ihanteenaan, absurdi näytelmä jo onnellisesti sivuutettuna kautena ja Kansallisen Långbacka suomalaisena oppi-isänään. Siinä keskeinen punainen lanka joensuulaispojasta Veli-Matti Saikkosesta, jolla käytännöllisesti katsoen on jo kädessään Suomen Teatterikoulun ohjaajalinjan päästötodistus." Pohjois-Karjala 1.12.1964.

800. US 17.11.1964.

Tärkeintä ja viehättävintä tässä nuoressa esityksessä olikin kokonaissuoritus. Se oli enemmän kuin lupaava.⁸⁰¹

Ralf Långbacka oli aloittanut Brecht-opetuksena Suomen Teatterikoulussa kevätlukukaudella 1964. Vuosikertomuksessa tämä muotoillaan:

Eräänlaiseksi uudeksi oppiaineeksi voitaneen myös sanoa kertomusvuoden alusta aloitettua ns. Brecht-opetusta, jota suoritti ohjaaja Ralf Långbacka. Opetuksessa käytettiin apuna Bertholt Brechtin itsensä kirjoittamia harjoituksia näyttelijöille (Übungstücke für Schauspieler). Vasta näiden esiharjoitusten jälkeen oppilaat olivat kypsiä harjoittamaan Brechtin näytelmiä, joista 'Poikkeus ja sääntö' (Die Ausnahme und die Regel) valittiin valmistettavaksi seuraavan vuoden näytteisiin.⁸⁰²

Luultavasti juuri tämä tapahtuma oli se 'infrapunaohjus', joka vähitellen räjäytti Teatteri-koulun pedagogisen käytännön.

Vuoden 1965 toimintakertomuksessa todettiin, että edellisenä vuotena kokeiluluontoisena aloitetut uudet oppiaineet kiteytyivät lopulliseen muotoonsa ja hakeutuivat omiin uomiinsa koulun työjärjestyksessä. Samoin opettajien opintomatkoiltaan tuomat uudet vaikutteet entisten oppiaineiden kehittämiseksi olivat nekin sivuuttaneet kokeiluvaiheen ja luontevasti liittyneet opetusohjelmaan.

Kevään 1965 näytteissä 14.2. esitettiin vihdoinkin Brechtin *Poikkeus ja sääntö* Långbackan ohjaamana ja Kari Liilan lavastamana. Musiikin esitykseen sävelsi Kari Rydman. Näytteisiin kohdistuneen suuren kiinnostuksen johdosta annettiin uusintaesitys 22.2. Ohjelmana oli Veli-Matti Saikkosen marraskuinen ohjausnäyte Büchnerin *Woyzeckista* sekä *Poikkeus ja sääntö*, joka esitettiin myös Kotkassa teatteripäivillä 12. ja 13.4.⁸⁰³ Lienee syytä muistaa, että tämä esitys oli Långbackan ohjaajanuran ensimmäinen Brecht-tulkinta ja se tapahtui juuri Teatterikoulussa noin vuoden kestäneen eppisen teatterin opetuksen päätteeksi. Useat arvostelijat löysivät Saikkosen Büchner-tulkinnasta ja Långbackan Brecht-tulkinnasta yhteisiä piirteitä.⁸⁰⁴

Ritva Arvelon yli kymmenen vuotta varhempi tulkinta Brechtin *Poikkeuksesta ja säännöstä* Teatterikoulun näytteissä oli ollut korostuneen artistinen pantomiimi, jonka repliikkien osalta Arvelo harjoitti omien sanojensa mukaan myös itsesensuuria. Se oli huomattava arvostelumenestys ja arvostelujen mukaan myös sanoma näytti pääosin menneen perille. Lång-

801. KU 19.11.1964.

802. Kertomus 1964 s. 6.

803. Kertomus 1965 s. 3-4. Långbackan ohjauksella oli välitön kansainvälinen esikuva, jonka hän toi esille myös lehdistössä: Giorgio Strehlerin tulkinta samasta Brechtin näytelmästä, jonka harjoitusprosessin oli dokumentoinut Fechner 1963 s. 14-72.

804. "Büchner ja Brecht Teatterikoulun näytteissä saivat ansaitsemansa kurinalaisen, loppuunviedyn tulkinnan. Tulkinnat olivat varsin samansuuntaiset, mikä ei suinkaan vähennä kummankaan arvoa. Täytyy vain sanoa, että näistä kahdesta Büchner oli poikkeus, mutta Brecht sääntö." Maria Laukka, SS 16.2.1965.

backan ohjauksessa ei sensuuria harjoitettu, vaan pyrittiin suoraan Brechtin yhteiskunnallisen sanoman ytimeen. Tämän myös arvostelijat tajusivat ja antoivat siitä kiitosta, koska esitys oli samalla samalla taiteellisesti vaikuttava. Ehkä selkeimmin asian osasi muotoilla Maija Savutie, Brechtin aatetoveri itsekin:

Brechtin teksti on pelkistyksessään, yksinkertaisuudessaan nerokas ja klassillinen analyysi kapitalistisen yhteiskunnan luonteesta, sen voitonhimoon ja kilpailuun perustuvasta ytimeestä, joka synnyttää pelon ja vihan siihen määrään, että ihmisrakkaudesta, humanisesta lähimmäisen auttamisesta tulee poikkeus jota ei usko todeksi kun näkee. Ajatuksen kehittäminen on ankan pelkistettyä teatteria, se vaikuttaa kuin valtavaksi kiteytyneen suuren ajattelma joka valtaa katsojan kokonaan eikä enää lähde mielestä. Brecht sanoo sen eppisenä, melkein monotonisesti etenevänä kertomuksena, mutta mikä draamallinen voima! [...] Ralf Långbacka oli ohjannut tämän esityksen Teatterikoulun opettajan ominaisuudessa. Brechtia hänen olisi pitänyt saada ohjata myös Kansallisteatterissa, jonka hän tänä keväänä jättää, sillä tässäkin oppilasvoimin tulkitussa näytelmässä hän tavoitti Brechtin ytimen selkeänä ja puhtaana, ajatuksia aktivoivan Brechtin. Eeppisen teatterin ilmaisukeinot hallitaan ihailtavasti.⁸⁰⁵

Kriitikkojen kiitos laidasta laitaan oli varsin yksimielistä ja moni korosti uuden ohjaustavan merkitystä teatterikoulutukselle ja sen kehitykselle. Näin asian muotoili Sole Uexküll:

Långbackan näytteisiin ohjaama 'Poikkeus ja sääntö' oli katsomossa saatuna taiteellisenä teatterikokemuksena merkitsevää luokkaa. Samalla sitä voi katsoa sen tulokseksi ja toiseksi eeppisen teatterin 'peruskurssiksi', että vastaavanlaista on syytä toivoa mahdollisimman säännöllisesti koulussa läpikäytäväksi. Tämä sekä 'brechtillisyyden' taajaa väärinkäsittämistä ja sen nimissä viljeltyjä ulkonaisia esittämiskaavoja ajatellen että myös laajemmassa mielessä: selkeän älyllisesti kontrolloidun ilmaisun koulumisen, joka meikäläiselle näyttelijälaadulle on erityisen tarpeellinen.⁸⁰⁶

Ralf Långbackan vierailu Suomen Teatterikoulun näyttelijälinjan opettajana vuosina 1964–65 jäi ainutkertaiseksi tapahtumaksi. Siihen työhön hän ei enää palannut tultuaan valituksi Svenska Teaternin taiteelliseksi johtajaksi (1965–67) ja toimiessaan sen jälkeen freelance-ohjaajana tärkeiltä osin Ruotsissa (1967–71), vaikka näinä vuosina vieraili melko usein tuntiopettajana Teatterikoulun korkeakouluosaston puolella. Hän oli kuitenkin kylvänyt siemenen, jonka kasvamista hänen oppilaansa Veli-Matti Saikkonen jäi valvomaan Jouko Paavolan rehtorikauden ajaksi samalla kun hän toimi Kansallisteatterin ohjaajana (1965–68).

Saikkosen opetuksen tarkoituksena oli perehdyttää oppilaat brechtiläiseen teatteriajatteluun. Opetuksen perustana olivat Brechtin teoreettiset kirjoitukset, varsinkin *Schriften zum Theater* 1–7, joka tuolloin oli juuri ilmestynyt sekä Saikkosen henkilökohtaiset kontaktit Berliner Ensembleen.⁸⁰⁷ Oppitunneilla pyrittiin alusta alkaen niveltämään teoria ja käytän-

805. KU 16.2.1965.

806. HS 16.2.1965.

807. On tietenkin kyseenalaista, missä määrin Saikkonen oli ehtinyt tähän laajaan teossarjaan perehtyä. Mutta varmaankin niiltä osin, mitä hänen oma opettajansa Ralf Långbacka oli suositellut.

tö yhdeksi kokonaisuudeksi – menetelmä, jota Brecht itse käytti teatterityössään. Harjoitusmateriaalina käytettiin niitä Brecht-harjoitelmia, joita jo Långbacka oli kokeillut sekä eräitä näytelmäkatkelmia (esim. *Sezuanin hyvä ihminen* ja *Rouva Carrarin kiväärit*). Tarkemmin selvitti Saikkonen opetuksensa sisältöä syksyllä 1965 näin:

1. Bertolt Brecht ja tuotanto sekä metodien selvittelyä (4 tuntia).
2. Metodien yksinkertaisia sovellutuksia käytäntöön (4 tuntia).
3. Tutustumista 'Harjoitelmien' alkuosaan ('Kotiopettaja', 6 tuntia).
4. Siirtyminen ryhmätyöskentelyyn. Opettajan johdolla 'Kotiopettajan' käytännön harjoituksia sekä teoreettisten tietojen laajentamista. Ohjaajaoppilaiden johdolla työskentelyä näytelmäkatkelmien parissa kuten teatterissa näytelmää harjoiteltaessa (20 tuntia).
5. Edellisen opetusjakson (kohta 4.) aikana 4 yhteistuntia, joiden aikana selvitellään esille tulleita kysymyksiä.
6. Ryhmien työnäytteiden tarkastus ja niiden arvostelua (4 tuntia).
7. Lavastus, puvut, maskit, musiikki ja eleet (Gestus). Teoriaa ja käytännön työskentelyä harjoitustehtävien ja 'Harjoitelmien' pohjalta (16 tuntia).⁸⁰⁸

Tämä metodinen työskentely jatkui melko lailla vakiona koko Jouko Paavolan rehtorikauden loppuajan.⁸⁰⁹ Lienee syytä muistaa, että samoin jatkui noina vuosina Matti Aron Stanislavskiin nojaava näyttelijän työn opetus. Näin siis Teatterikoulussa pyrittiin välittämään oppilaille ainakin näiden kahden teatterimetodin perusteet. Käytännössä Aro seurasi Wilho Ilmarin jälkeä ja Saikkonen Ralf Långbackan. Voi olla, että näiden välittäjien kädenjälki opetustyössä ei ollut yhtä vakuuttaavaa kuin heidän oppi-isiensä, mutta yritys oli kuitenkin vakava.⁸¹⁰

808. Suomen Teatterikoulun opetusohjelma 1965.

809. Oma, poikkeava episodina Jouko Paavolan rehtorikaudella oli myös Jouko Turkan toiminta Teatterikoulun ohjaajaoppilana 1964–67, mutta tätä hänen varhaisvaihettaan on alustavasti käsitellyt jo Paavolainen 1987 s. 16–20, joten en siihen tässä enää puutu, koska koulun opetuksen yleislinjoihin se ei juuri vaikuttanut, vaikka toikin uutta väriä ja uusia vaikutteita varsinkin oppilaiden keskuuteen.

810. Näiden kahden metodin välinen eroavaisuus oli hyvin tiedostettu myös Kalle Holmbergin kauden (1968–71) näyttelijäoppilaiden keskuudessa, vaikka Aro ja Saikkonen eivät heitä enää opettaneetkaan. 'Kallen kurssin' Leena Uotila muistelee: "Meillä oli valtavasti keskusteluja kurssin sisällä, siitä minkälaista näyttelemistä pitää olla. Pitääkö lähteä ulkoisen kautta gestisesti. Jokaisella tunnetilalla pitää olla oma eleensä, joka oli tällaista brechtiläisyyttä, joka oli nuoren ohjaajapolven ja Ylioppilasteatterissa toimivien, Kaisa Korhosten ja muitten ympärillä voimakasta. Vai pitääkö näyttelemisen olla 'aitoa, mutta pientä' niin, että se lähtee sisäisen kautta. Koko ajan me puhuimme töiden lomassa. [...] Yksilöllistä opetusta ei ollut muuta kuin näyttelijäntyössä. Voi olla, että siksi tämä Eeva-Kaarinan [Volanen] ja muiden näyttelijäntyön opetus, joka lähti sisältäpäin ja psykologisena, tuntui hirveän hyvältä tässä yleismaisemassa, joka oli gestinen ja brechtiläinen ja vähän demonstratiivinen siinä poliittisenkin teatterin maailmassa. Tietysti on myös niin, että näyttelijästä on yleensä ihanaa jo se, että pääsee tekemään Tshehovia." Paavolainen (toim.) 1999 s. 43 ja 49.

Myrsky ja kiihko 1968–1971

Aluksi

Tämän tutkimuksen päätösjakso ajoittuu vuosiin 1968–71. Niiden kanssa osuu päällekkäin myös oma opiskeluaikani Suomen Teatterikoulun korkeakouluosastossa (1967–71). Siksi vaiheen nimeämisellä myrskyksi ja kiihkoksi on samalla vahvasti subjektiiviset perusteet. Varmasti monet kokevat juuri oman opiskeluaikansa ja valmistautumisensa ammattiin erikoisen kiihkeänä, jolloin vapauden rajoja sekä tietoisesti että tiedottomasti kokeillaan. Esimerkiksi professori Kaisa Korhonen, joka on lukenut ja kommentoinut tämän tutkimuksen 60-lukujaksoja, olisi sijoittanut vuosikymmenen myrskyn ja kiihkon nuoren tetterin kannalta hieman aikaisempiin vuosiin, *Orvokkien* ja *Lapualaisoopperan* aikoihin, jolloin Helsingin Ylioppilasteatteri (YT) oli kiihkeiden väittelyiden ja laajan huomion kohteena. Tässä lienee perää, mutta itse koulutuksen piirissä (Suomen Teatterikoulu ja sen korkeakouluosasto) elettiin tuolloin vielä suhteellista suvantovaihetta verrattuna vuosikymmenien vaihteen murrokseen.

Vuosien 1968–71 myrsky ja kiihko on vahvasti sukupolvikokemus. Se liittyy suurten ikäluokkien viimeisten vuosikertojen 'sankariaikaan', jonka tapahtumien kiihkeyttä, ainakin niiden subjektiivisen kokemisen kiihkeyttä, lietsoi yleisempi yhteiskunnallinen kuohunta ja murrosajan tunnelmat.

Toinen teatterisotien vuosikymmen puhkeaa

Kirjailija Pekka Lounelan, joka toimi radion teatteriosaston päällikkönä 1965–73, muistelmat *Rautainen nuoruus* ilmestyivät vuonna 1976. Ne käsittelivät laajalti, monin osin ironisesti ja itseironisesti, kulttuurin uudistajien pyrkimyksiä 1940-luvun lopulta 1970-luvun alkuun. Lounelan kirjan pysyvä arvo lienee sen osoittaminen, että kehitys oli ollut jatkuvaa, prosessinomaista ja jyrkkien katkosten tai murrosten etsiminen siitä ennen 60-luvun loppua ei vastaa tapahtumien kulkua. Tämä ei tarkoita, etteivätkö muutokset olisi olleet suuriakin pidemmän päälle, mutta tietty jatkuvuus oli ollut niille luonteenomaista ja radikaaleimmat pyrkimykset olivat aina 60-luvun lopulle asti koskeneet vain varsin pientä sivistyneistöryhmää.⁸¹¹

1990-luvulla on myös Risto Alapuro korostanut tätä jatkuvuutta laajemmin yhteiskunnan kokonaisuuden kannalta:

50-luvulla syntyi pohja, jolta 60-luvulla saatiin samalla kertaa ote sekä keskeiseen ulkopoliittiseen että keskeiseen sisäpoliittiseen kysymyksen. Ne määriteltiin toisin kuin ennen. Niiden kannalta koko jaksoa 50-luvun alusta 60-luvulle voi pitää yhtenä ja samana periodina, joka ajan mittaan loi omat vastakkaiset mutta yhteen liittyvät ortodoksiansa.⁸¹²

811. Saman asian perusteellisen, tutkimukseen nojaavan tulkinnan helsinkiläisen opiskelijamaailman osalta muodostavat Kolbe 1993 ja 1996b.

812. Alapuro 1993 s. 2. Ulkopoliittisella kysymyksellä Alapuro tarkoitti suhdetta NL:ön ja sisäpoliittisella suhdetta kommunisteihin. Puheenvuoro *50-luvun vapautuminen ja 60-luvun välttämättömyydet* on kokonaisuudessaan erinomainen suppea johdanto 60-luvun yhteiskunnallisen ajattelun eri puoliin. Se on julkaistu myös Alapuro 1997 s. 117–126.

Sen sijaan vuosikymmenen päättyessä osui vuosiin 1968–71 monille yhteiskunnan ja kulttuurin, myös teatterin ja teatterikoulutuksen alueille murros tai katkos, joka usein myös henkiloityi ja aiheutti pitkään sovittamattomia ristiriitoja eri osapuolten välille. Teatterin alueella voi puhua toisen teatterisotien vuosikymmenen puhkeamisesta, jos edellisenä teatterisotien vuosikymmenenä pidetään 1930-lukua ja varsinkin sen alkupuolta sensuurikiistoineen ja esityskieltoineen.⁸¹³

Nyt tunnetuimpia tapauksia olivat tv-teatterin erottamisjupakka 1969, jolloin Repo-radion puhdistusten yhteydessä koetettiin päästä eroon myös Timo Bergholmin johtamasta teatterin ohjaajatroikasta. Myös molemmat muut erotuslistalla olleet ohjaajat (Reima Kekäläinen, Jotaarkka Pennanen) olivat Teatterikoulun korkeakouluosaston kasvatteja, sen opiskelijat olivat seuranneet kiinteästi tv-teatterin ohjelmiston kehitystä ja tapaus herätti siellä kiihkeän tunnelman. Laajan kamppailun seurauksensa erottamisilta välttyttiin, mutta myös asenteet teatterin alueella ja ympärillä alkoivat lukkiutua. Tv-teatterin julkisuusarvo suhteessa muuhun teatterikenttään oli tietenkin omaa luokkaansa.⁸¹⁴

Samana syksynä 1969 radioteatterissa esitetty tulkinta amerikkalaisen beat-runoilijan Allen Ginsbergin jazzrunosta *Huuto* aiheutti vastaavan hälyn, johti laajaan eduskuntakyselyyn (83 edustajaa) ja varoituksiin Yleisradion sisällä. Eino S. Revon pääjohtajakausi siellä oli päättynyt ja Erkki Raatikaisen kausi alkanut.⁸¹⁵

Myös laitosteattereissa alkoi kuohua samoina aikoina. Teatteriryhmien syntyyn johtavat paineet olivat kasvaneet vuosikymmenen viimeisinä vuosina ja myös teatterikentälle oli kiinnittynyt nuoria radikaaleja ohjaajia usein suoraan teatterikoulutuksen piiristä. Tämä johti kokeiluihin, jotka pian joutuivat vaikeuksiin. Svenska Teaternin yhteyteen perustettiin syksyllä 1969 Kom-näyttämö, jota johti Kaisa Korhonen. Taiteellisesta menestyksestä ja varsinkin helsinkiläisen sivistyneistön suosiosta huolimatta sen toiminta kuitenkin lakkautettiin ensimmäisen näytäntökauden jälkeen.⁸¹⁶ Samanaikainen jupakka laitosteatterin piirissä oli Helsingin kaupunginteatterin johtajakiista 1970, minkä seurauksena maan ehkä nimekkäimmät nuoret teatteriohjaajat Ralf Långbacka ja Kalle Holmberg lähtivät seuraavana vuonna Turkuun.

Teatterielämän Helsinki-keskeisyys oli muutenkin murtumassa, kun teatteriryhmät alkoivat kiertää koko maata ja nuoria kunnianhimoisia ohjaajia oli kiinnittynyt myös maa-seututeattereihin. Erikoisen kiinnostuksen kohteena, ainakin alan opiskelijoiden keskuu-

813. Esim. Salmelainen 1963 s. 130–147, Koski 1986 s. 265–270 ja 1987 passim, Toiviainen 1986 s. 70–75, Rossi 1990 s. 180–199 ja Sevänen 1994 s. 138–147 ja passim.

814. 20.12.1969 pidetyssä johtokunnan kokouksessa Bergholmin ja molempien ohjaajien välikirjat uusittiin. Ks. Hemánus 1972 passim, Leppänen 1978 s. 50–51 ja Salokangas 1996 s. 225–229.

815. ”Yleisradion johtokunta rankaisi ohjelmasta vastaavaa muistutuksella; radion hallintoneuvosto sai Kulkulaitosten ja yleisten töiden ministeriöltä kovistuksen tarkempaan ohjelmien valvontaan. Kirjasotien vuosikymmen – 1960-luku – päättyi.” Lounela/ Mäntylä 1970 s. 5. Ks. myös Salokangas 1996 s. 229–230.

816. ”Kom on ollut pienryhmistä ainoa laitosteatterin yhteydessä toiminut yksikkö eivätkä johtopäätökset näytä erityisen lupaavilta”, kirjoitti Taisto-Bertil Orsmaa 1971 (s. 40) eritellessään teatteriryhmien varhaisvaihetta. Ks. myös Korhonen 1993 s. 78–80.

nessa, olivat Jouko Turkan vaiheet teatterinjohtajana. Lyhyen Seinäjoen kautensa (1967-68) jälkeen hän siirtyi Joensuuhun, jonka teatterista tuli nopeasti laajemmankin huomion kohde; varsinkin *Hyvästi mansikki* (1969) oli valtakunnallinen tapaus. Turkka radikalisoitui nopeasti vasemmalle ja ajautui lopulliseen konfliktiin teatterinsa johtokunnan kanssa 1971, minkä seurauksena oli koko teatterikenttää kuohuttanut ensimmäinen näyttelijöiden lakko ohjelmistopoliittisen kiistan vuoksi.⁸¹⁷

Pienempiä yhteenottoja oli vuosikymmenien vaihtuessa teatterikentällä lukuisia, myös Teatterikoulussa ja sen korkeakouluosastossa oli opintolakko hallintomallista keväällä 1971.

Kapinan aika

Teatterikoululaiset ja sen korkeakouluosastolaiset olivat mukana perustamassa useita kapina-ryhmiä 1960-luvun lopulla. Yleisessä kapina-aallossa vitaaleimmat virtaukset olivat toisaalta underground-kulttuurin 'ensimmäinen aalto' (Helsinki ja Turku), ja toisaalta heräävä 'nuortaistolaisuus' (ns. ratavarren ryhmä). Teatteriopiskelijoiden keskuudessa underground-kulttuuri kyllä tunnettiin, sitä harrastettiin, mutta se ei näytä vetäneen kovin aktiivisia tekijöitä puoleensa. Sen sijaan kyllä Vanhalla Ylioppilastalolla, joka oli koko virtauksen keskuksia ja jossa toimi Ylioppilasteatteri. Teatteriopiskelijat olivat kuitenkin pääosin juuri siirtyneet omaan teatteriinsä Vallilaan. Nuortaistolaisuus sen sijaan houkutteli vähitellen heistä monia.

Keväällä 1968, samoina aikoina kun Kalle Holmberg aloitti Teatterikoulun rehtorina ja Tikapuuteatterin ensimmäinen näytäntökausi oli lopuillaan, valmisti joukko teatteriopiskelijoita HYY:n kehitysavun viikolle kollaasimuotoisen näytelmän *Che Guevara*, joka kertoi autenttisen materiaalin pohjalta latinalaisen Amerikan diktatuureista ja vapautusliikkeistä.⁸¹⁸ Tapahtuma kuului samaan prosessiin, joka johti myös Tricontin syntyyn ja eroamiseen Sadankomiteasta (1968); 60-luvun alkupuolella kukoistanut ehdottoman pasifismin ideologia oli ajautunut kriisiin kolmannen maailman tilanteen kärjistyessä.⁸¹⁹

Guevara-produktion pohjalta syntyi Ryhmäteatteri jo vuoden 1968 kuluessa. Sen ensimmäinen esitys oli elokuussa Taisto-Bertil Orsmaan ohjaus Slawomir Mrozekin pienoisnäytelmistä *Avomerellä* ja *Karol*.⁸²⁰ Syksyllä 1969 toteutetun, jo laajempaa huomiota herättäneen kabareen

817. Turkan varhaisvaiheet ja myös Joensuun lakkoon johtaneen kehityksen on kartoittanut Paavolainen 1987 s. 21-74.

818. Se oli erikoisesti korkeakouluosastolaisten projekti (esim. Taisto-Bertil Orsmaa, Ilkka Vanne ja Ilkka Toiviainen). Ks. Orsmaa 1971 (s. 38), joka oli ensimmäisiä yrityksiä kuvata teatteriryhmien syntyvaihetta ja uudistuneen teatterikoulutuksen vaikutusta siihen.

819. Rentola 1992 tiivistää tilanteen näin: "Keväällä 1968 sadankomitealainen pasifismi menetti nuoren vasemmistoälymystön parissa paradigman määrittelijän asemansa anti-imperialismille, joka hyväksyi väkivallan keskeisenä maailman muuttamisen välineenä. Se oli ajan henki. Sinä keväänä katsottiin televisiosta Vietnamin sissien tet-hyökkäys, Martin Luther Kingin ja Robert Kennedyn murhat ja Pariisin huimaava toukokuu ja nähtiin elokuvissa Bonnie ja Clyde, joka vaatettiin nuorison kapinan, kampasi tyttöjen tukat yksinkertaisen suoriksi ja leikkitteli äkkikuoleman kauhulla ja tenholla. Kolmen vuoden kuluessa anti-imperialismi täsmentyi ja konkretisoitui nuortaistolaisuudeksi, josta tuli 1947-55 syntyneiden sukupolviliike." (s. 97)

Nainen –*ystävä* aiheena oli naisten syrjintä työmarkkinoilla. Keväällä 1970 Ryhmäteatteri valmisti *Työväenilmat*-nimisen näytelmällisen puheenvuoron ammatillisesta järjestäytymisestä.⁸²¹ Tässä vaiheessa Ryhmäteatterilla oli esityksiä eri puolilla maata, paljon myös eri järjestöjen tilaisuuksissa, ja toiminta oli näyttelijöiden kannalta vielä osin harrastajapohjaista ilman vakituista toimitilaa. 1970 Ryhmäteatteri vakinaistettiin ammattiteatteriksi. 1971 saatiin oma teatteritila 5. linja 3 Helsingissä. Samana vuonna perustettiin Teatterikeskus, mikä merkitsi ryhmäteatteriliikkeen järjestäytymistä.

Toinen Teatterikeskusta perustamassa ollut ryhmä, joka oli puhtaasti teatteriopiskelijoiden luomus oli Hurja joukko, myöhemmin Penniteatteri. Se syntyi vuoden 1970 kuluessa suoraan Vallilan Tikapuuteatterissa tehdyn yhteistyön jatkeena.⁸²² Siellä olivat syntyneet *Vankilaan*- ja *Nasaretilainen*-produktiot, joihin palaan Tikapuuteatterin kuvauksen yhteydessä. Yhden asian liikkeet olivat vielä voimissaan ja syntyi myös yhden asian esityksiä. Ne olivat pamflettikirjojen teatterillisia vastineita. Erään foorumin niille tarjosi Jyväskylän Kesä, joka tilasi Hurjalta joukolta ympäristöteemaan liittyvän esityksen vuonna 1970. Ryhmän ensiesitys, kabareetyyppinen *Kotimainen kooste suomalaisesta saasteesta*, veti vastuuseen puunjalostusteollisuutta. Syksyllä 1970 valmistui SYL:n Vapaan Kreikan viikkoa varten *Saatanan juntta*. Käsikirjoitus pohjautui Perikles Korovessiksen romaaniin *Sotilassaappaan alla*.

Hurjan joukon toiminta sai kiinteämpiä muotoja seuraavasta produktiosta, lapsille suunnatusta *Inkkarileikistä* alkaen. Valtiolta kesällä 1970 saadulla kohdeapurahalla pystyttiin vuokraamaan toimistotilat Merikadulta, läheltä Kaivopuiston rantaa. Pari metriä korkea kellaritila meren tuntumassa palveli aluksi monipuolisesti. Käytännössä samaisessa Merikadun kellarissa oli myös Teatterikeskuksen ensimmäinen toimisto, olihan sen ensimmäinen puheenjohtaja Hurjan joukon Heikki Mäkelä. Ryhmän poliittisuus oli sitoutumaton: ”Poliittisuus tiedostettiin, tiedostettiin se, että vasemmalla ollaan, mutta ei me koskaan varsinaisesti muodostettu selvää ideologista teatteria. Se ei ollut meidän motiivi kuten KOMilla.”⁸²³

Teatterikeskusta oli perustamassa myös Agit-Prop-yhdistys. Senkin taustalla oli parin vuoden kehitys, mihin liittyi teatteriryhmä Vanha Myyrä. Tuossakin kehityksessä oli teatteriopiskelijoiden panos tuntuva.⁸²⁴ Nykynäkökulmasta on ilmeistä, että sekä Agit-Propin että Vanhan Myyrän muodostuminen olivat osa nuortaistolaisuuden syntyprosessia, jonka Kim-

820. Koiton talon kerhosaliin tehdyt esitykset arvioi mm. Maija Savutie otsikolla *Irti instituutioista*, KU 18.8.1968, myös kirjassa Savutie 1986 s. 190–191. Näyttelijät olivat pääosin vielä Teatterikoulun ja sen korkeakouluosaston oppilaita.

821. Molemmat käsikirjoitukset oli laatinut Henri Kapulainen, joka opiskeli Teatterikoulun korkeakouluosastossa (1969–73). Orsmaa 1971 s. 38.

822. ”Hurja joukko oli jatkoa Teatterikoulun opetusteatterissa, vuonna 1967 perustetussa Tikapuuteatterissa, alkaneelle yhteistyölle ja ajassa olevien teatterinäkemysten ja toimintaperiaatteiden toteutusta käytännössä. Teatterin yhteiskunnallisuus oli itsestäänselvä lähtökohta, samoin kollektiivisuus.” Helavuori/Seilo 1988 s. 10.

823. Helavuori/Seilo 1988 s. 10.

824. Vanhan Myyrän perustamisajan-asiakirjat ovat säilyneet myös osana Teatterikoulun arkistoa, koska tapahtumat olivat niin kiinteä osa sen opiskelijoiden toimintaa.

mo Rentola on ajoittanut vuosiin 1967–71. Agit-Prop aloitti toimintansa Uudenmaan Sosialistisen Nuorisoliiton (USNL) osana vuonna 1969 ja juuri sen johdossa toimivat ”ratavarren ryhmä ja muut varhaiset nuorleninistit” kuten Rentola asian muotoilee.⁸²⁵

Vanha Myyrä oli virallisesti koko SKDL:n vaaliteatteri, joka oli perustettu vuoden 1969 lopulla kevään 1970 eduskuntavaaleja varten. Se alkoi yhteistyöhön Agit-Propin kanssa keväällä 1970, jolloin nämä ryhmät tuottivat yhdessä Leninin 100-vuotisjuhlien päätapahtuman Suomessa, SKP:n suurimuotoisen spehtaakkelin Kulttuuritalolla.⁸²⁶ Puolue panosti tähän tapahtumaan näyttävästi, mikä liittyi samalla koko kansainvälisen kommunistisen liikkeen pyrkimykseen paikata Tšekkoslovakian miehityksen kolhimaa yhtenäisyyttään uudella Lenin-kultilla.⁸²⁷

Kesällä 1970 Vanha Myyrä liittyi Agit-Propiin, josta kehittyi nopeasti laajenevan ohjelma-toiminnan näkyvä vetäjä; myös Agit-Propin kvartetti syntyi.⁸²⁸ Vuonna 1971, jolloin Agit-Propin toiminta alkoi laajentua useammille taiteen aloille, siinä oli mukana jo suuri joukko teatterialan opiskelijoita tai opintonsa juuri päättäneitä. Vuoden kevääseen sijoittuneet metalli- ja rakennusalan laajat lakot lisäsivät innostusta, lakkotilaisuuksissa esiinnyttiin ahkerasti, järjestettiin yhteisiä opintopiirejä, taidenäyttelyitä ja tanssiaisia. Prosessi johti seuraavana vuonna Kulttuurityöntekijäin Liiton (KTL) syntyyn, minkä alkusolu Agit-Prop oli ollut.⁸²⁹

Kimmo Rentola on selvittänyt ja problematisoinut tätä taistolaisen nuorisoliikkeen varhais-tai esivaihetta kiinnostavasti. Hän toteaa tutkielmansa loppuksi, että eri syistä liikkeen perustamispäiväksi tuli 3. tammikuuta 1968, ja tuolloin tehdyt suunnitelmat eivät jääneet puheeksi, koska silloin alkoi vuosi 1968. Rentola jatkaa:

Ratavarren ryhmä ja muu uusvasemmisto tempautui äkkiä rytmin vaihdokseen, nopeaan liikkeeseen, hulluun vuoteen, jonka saalis jaettiin pikkuryhmien kesken keväällä 1969. He saivat

825. Rentola 1990 s. 243.

826. SKP ei joutunut juhlimaan Leniniä suinkaan yksin, vaan asialla olivat monet tahot, myös opiskelijamaailmassa. Vanhalla HYY:n Kulttuurikeskuksessa juhlittiin Leniniä kokonainen viikko ja esitettiin kaikki mahdolliset Lenin-dokumenttielokuvat. Lenin-viikko oli niin menestyksenkäs, että se sai Ilkka-Christian Björklundin huokaisemaan HYY:n edustajistossa: ”Vladimir Iljits Uljanovin 100-vuotisjuhlien yhteydessä yksi ja toinen suomalainen pressilogi herkesi innokkaasti tutkimaan Leninin teoksia ja tällä hetkellä olemme siinä vaiheessa, että läpi koko poliittisen kentän luojaan kiitos meillä on tässä maassa Leninin tulkitsijoita.” Kolbe 1996b s. 384.

827. Toisaalta uusi Lenin-aalto ei ollut vain ylhäältä käsin johdettu operaatio, vaan osa radikaalia nuorisoa löysi Lenininsä aivan oma-aloitteisesti, ehkä erikoisesti Suomessa. SKP:n Lenin-juhlita tuottivat Kansankulttuuri, KSL ja Love records Otto Donnerin johdolla musiikkista myös LP-levyn, *V.I. Lenin 1870–1970* (LRLP-15), josta tuli huomattava menestys vasemmistoväen ja nousevan laulu-liikkeen piirissä. Koko prosesissa oli teatterikoululaisten panos keskeinen.

828. Ks. Rantanen 1999, joka on Agit-Propin kvartettia ja Love recordsia käsittelevä poliittisen historian pro gradu, erikoisesti s. 61–70, joilla sivutaan myös Vanhaa Myyrää ja Agit-Prop-yhdistystä laajemmin.

829. Tässä vaiheessa tapahtui myös työnjakoa: Agit-Prop säilyi uuden poliittisen laulu-liikkeen organisoi-joina, se erosi Teatterikeskuksesta; KTL oli jo ammatissa toimivien taiteilijoiden järjestö ja eri taideojen opiskelijat, myös teatterikoululaiset alkoivat toimia omissa ainejärjestöissään, joita yhdisti ASS ja SOL.

melkein kaiken. Miksi? Ja mistä kumpusi tuon esivaiheen jälkeen nuortaistolaisuuden varsinainen syntyvaihe, kesästä 1969 kesään 1971, kaksi vuotta, joiden aikana liike tempaasi vastustamattoman helposti mukaansa sukupolvensa parhaimmiston, niinkuin siinä hybriksessä helposti tuli sanotuksi? Ja miksi se liike ei 'valmiina' ollutkaan sellainen mitä lähdettiin rakentamaan?⁸³⁰

Kapinan aika-konseptio vuosista 1968-71 korostaa erilaisten radikaalien nuoriso- ja opiskelijaryhmien asemaa tuolloin. Kysymyksessä oli käytännössä suurten ikäluokkien jälkijoukko, jonka eräät edustajat alkoivat nähdä 60-luvun aikaisemman radikalismien kriittisessä valossa ja tahtoivat panna paremmaksi kuka taiteen kuka politiikan keinoin, usein ne myös yhdistäen. Kulttuurin ja teatterin saati yhteiskunnan kokonaiskentässä olivat nämä joukot vielä pieniä, vaikka itse elämäntavan murros koski luonnollisesti nuorison ja opiskelijoiden valtaosaa.⁸³¹

Toisaalta voidaan Marja Tuomisen tavoin todeta, että 'radikaaliksi sukupolveksi' voidaan kutsua sellaistaikin yhteisen aseman jakavaa joukkoa, jonka jäsenistä suurin osa tyytyy pelkästään hengittämään radikaalien ryhmien luomaa muutoksen atmosfääriä.⁸³²

'Proletaarisen käänteen' ongelma

'Proletaarinen käänne' opiskelija- ja taiteilijaliikkeessä vuonna 1971 tapahtui Suomessa tavallaan liian myöhään mahdollisen tai kuvitellun vallankumouksen kannalta. Työväenluokan ydin, metsä-, rakennus- ja metallityöläisten määrä alkoi jo supistua. Järjestäytymisen aste oli kuitenkin hyvin korkea ja ammattiliitoilla voimaa puolustaa jäsentensä etuja ja vaatia osaansa kasvavasta kansantulosta. Metallin- ja rakennustyöläisten lakot keväällä 1971 tekivät suuren vaikutuksen nuoreen radikaaliin opiskelija- ja taiteilijapolveen; taustalla vaikutti eräiden ay-aktiivien solidaarisuus opiskelijoita kohtaan hieman aiemmin korkeakoulujen hallinnonuudistuskamppailussa ja myös taiteilijoita kohtaan teatterialan kiistoissa. Lakkotilaisuuksissa esiintyneet näyttämötaiteilijat olivat jo alkaneet kutsua itseään teatterityöntekijöiksi.

'Proletaarinen käänne' radikalismissa, joka Suomessa ajoitetaan yleensä vuoteen 1971, on ongelmallinen käsite.⁸³³ Sillä on perusteensa ajankohdan puheavaruudessa, jossa työväenluok-

830. Rentola 1990 s. 260. Myöhemmin Rentola on jatkanut pohdintojaan: "Uudet taistolaisaktiivit tulivat pääsääntöisesti kd-leirin ulkopuolelta. Monien porvarillinen tausta on erinomaisen tunnettu; haastatteluissani olen havainnut toisen kiinnostavan taustapiirteen. Kun keskiluokkaista kotia tai ei-poliittista työläistaustaa raaputtaa, monelta löytyy punikki isoisä. Samoin eräillä maolaisilla. Ehkä isäkapinan ajatus on sittenkin otettava tosissaan." Rentola 1992 s. 97-98.

831. Vanhan valtauksen jälkeen alkoi opiskelijaliikehdintä laajentua, järjestäytyä ja samalla puoluepolitisoitua. Hallinnonuudistuskamppailuissa eri puolella Suomea 1969-71 oli jo selvä joukkoliikkeen, mutta myös poliittisen pelin maku, mikä käy hyvin ilmi SYL:n historiasta. Ks. Sundbäck 1991 s. 11-74. Tähän asiaan palaan teatterikoulutuksen osalta.

832. Tuominen 1991 s. 51.

833. Taiteiden ja ehkä eikoisesti teatterin alueelta työläiskäänteen oireita voi löytää pitkin 1960-lukua; päänavaajana voinee pitää työläiskaupunki Tamperetta, erikoisesti TTT:tä, missä Väinö Linnan romaaneja dramatisoitiin näyttämölle 1960-luvun alusta lähtien. Nuoren polven osalta oli *Lapualais-opper*a (1966) näyttävä manifestaatio pyrkimyksestä samaistua työväenliikkeen kohtaloihin.

kaiset käsitteet ja marxilaiset termit saivat sijansa myös julkisuudessa laajemmin kuin Suomessa pitkään aikaan. Tämä näkyi myös taiteiden alueella, missä melko pitkän kokeellisen kauden jälkeen realismi alkoi herättää laajempaa kiinnostusta ja työväestö eri toiminnsaan tuli jälleen kuvauksen kohteeksi.

Tämä kumpusi osaltaan 60-luvun radikalismien kritiikistä ja itsekritiikistä, joka alkoi saada laajaa jalansijaa vasemmistossa ja keskustassa varsinkin vuoden 1970 eduskuntavaalitappion jälkeen. Ajankohtaa kuvaavana voi pitää Laura Kolben tiivistelmää Nuorison Taidetapahtuman (aiemmin ylioppilaiden kulttuurikilpailut) keskusteluista Turussa syksyllä 1970:

Turussa 60-luvun radikalismi tuomittiin niin vasemmalta kuin keskustastakin. Haettiin selailaista uutta kansankulttuuria, joka ylittäisi luokkarajat ja olisi omaleimaisesti kansallista. Paula Tuomikoski, Rauno Setälä ja Kimmo Kevätsalo olivat yhtä mieltä siitä, että 60-lukua leimasi pikkuporvarillinen yltiöradikalismi, jolla oli vain vähän yhtymäkohtia edistyskellisen työväestön kanssa. Uuden suunnan ideologinen sisältö perustui sivistyneistön ja työväenliikkeen suhteeseen. Työläisten ja sivistyneistön tuli työskennellä yhdessä työväenluokan arvomaailmasta ja työtätekevien ihmisten todellisuudesta lähtevän kulttuurin luomiseksi.⁸³⁴

Monet työväenliikkeen traditiot nousivatkin näkyvästi esille 70-luvun alkupuolen kuluessa ja vaikuttivat radikaalien ajatteluun, mutta on ongelmallista arvioida, missä määrin tämä vastasi yhteiskunnan laajempia ajankohtaisia kehitystendenssejä, ja missä määrin se meni selvästi nostalgian puolelle. Myös uuteen realistiseen taiteeseen liittyi vahvasti romanttisia piirteitä ja 'proletaarisen käänteen' edustajat katsoivat usein 'maalaismaisemaa'. Vanha nuorsuomalainen karelianismi syntyi uudelleen punaisena 'uuskarelianismina'. Petroskoin kaupungista ja Valamon luostarista tuli pyhiinvaelluksen kohteita.

Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi⁸³⁵

Myös proletariaatin eli työväenluokan käsitteeseen liittyy ongelmia, varsinkin jos sitä tarkastellaan taiteen tuottamisen näkökulmasta. Marxin määritelmän mukaan työväenluokka tar-

Proletaarinen käänne myös opiskelijamaailmassa oli alkanut viimeistään 1968-70: "Kun 1967 ylioppilasvaaleissa Helsingissä kansandemokraatit saivat 245 ääntä eli 2,3%, niin 1970 äänimäärä kohosi jo 2.334 (19,7%). Samantapainen kehitys on havaittavissa myös muissa korkeakouluissa: Tampere v. 1968 2,3% ja 1970 18,9%, Turku v. 1968 2,3% ja 1970 12,1%, Jyväskylä 1967 3,7% ja 1970 15,6%, Oulu v. 1967 2,1% ja 1970 13,9%." Björkbacka 1971 s. 460. Vuonna 1970 Helsingissä ja Jyväskylässä kansandemokraatit ensimmäisen kerran ohittivat äänimäärässä sosiaalidemokraatit, joiden kannatus oli myös huomattavasti kasvanut. 1970-luvun alun osalta onkin Relander 1999 ehdottanut proletaarisen käänteen sijaan totalitaarista käännettä (s. 192-198). Ehdotus on kiinnostava, mutta siinäkin lienee ongelmansa.

834. Kolbe 1996b s. 408. Vastaava kritiikki oli ehkä perusteellisinta heräävän taistolaisliikkeen piirissä. Ks. Setälä 1970, Kallinen 1971a ja Bergholm 1972.

835. Tämä sanonta, väitökseni pääotsikko, on yksinkertaistus kuten kaikki sanonnat. Kun moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen, olivat ongelmat tietenkin monimutkaisempia. Teatterityöntekijä-sana, joka silloin liikkui ilmassa, sisälsi monia aspekteja. Useat teatterikoulutettavat olivat siirtymässä paitsi näyttämötaiteilijan asemasta rationalisoidun työn tekijöiksi, myös yrittäjiksi ja

koittaa sitä osaa väestöstä, joka tuottaa lisäarvoa. Eli taloudellista tulosta yli maksetun palkan.

Tätä suhdetta taiteen alueella Marx ehti pohtia vain *Pääoman* postuumiksi jääneessä neljännessä osassa *Theorien über den Mehrwert*, jonka vasta Karl Kautsky, Engelsin kuoleman jälkeen, ehti toimittaa kirjan muotoon 1905. Siinä Marx miettii:

Esimerkiksi näyttelijä ja vieläpä klovni on tämän mukaan tuottava työntekijä, jos hän on kapitalistin (teatterinkustantajan) palkoissa, jolle hän palauttaa työtä enemmän kuin saa työpalkan muodossa [...]

Kirjailija ei ole tuottava työntekijä siksi, että hän tuottaa aatteita, vaan siksi, että hän rikastuttaa kirjakauppiasta, joka kustantaa hänen teoksiaan, ts. hän on tuottava sikäli kuin on jonkun kapitalistin palkkatyöntekijänä. [...]

Sama työlaji saattaa olla sekä *tuottava* että *tuottamaton*.

Esimerkiksi Milton, joka kirjoitti 'Kadotetun paratiisin' ja sai siitä viisi puntaa, oli *tuottamaton työntekijä*. Sen sijaan kirjailija, joka tekee työtä kirjakauppiastaan varten tehdasmaiseen tapaan, on *tuottava työntekijä*. Milton loi 'Kadotettua paratiisiaan' yhtä väijämättömästi kuin silkkiäis-toukka tuottaa silkkiä. Se oli *hänen* luontonsa tehokkaita ilmauksia. Hän myi sittemmin teoksen-sa viidellä punnalla. Sitä vastoin Leipzigin kirjailijaproletaari, joka tehdasmaisesti syyttää tekstiä (esimerkiksi kansantaloustieteen käsikirjoja) kustantajansa määräysten mukaisesti, on *tuottava työntekijä*, koska hänen tuotantonsa on heti alkuun alistettu pääoman alaiseksi ja on tarkoitettu yksinomaan lisäämään tämän pääoman arvoa. Laulajatar, joka myy laulunsa omin päin, on *tuottamaton työntekijä*. Mutta sama laulajatar, joka on saanut kiinnityksen ja jonka teatterinkustantaja panee laulamaan tehdäkseen rahaa, on *tuottava työntekijä*, koska hän tuottaa pääomaa.⁸³⁶

Voi siis sanoa, että määritelmät, joiden perusteella ainakin osa näyttämötaiteilijoista voisi mieltää itsensä pikemminkin teatterityöntekijöiksi alkoivat kehittyä jo 1800-luvulla. Suomenkielisen ammattiteatterin syntyessä 1800-luvun lopulla oli sen tekijöillä vahva kansallinen tehtävä, jonka sosiaalisen taustavoiman muodostivat nouseva porvaristo ja johtava talonpoikaisto. Suomalaisen Teatterin nimekkäimpiin toteuttajiin liittyi samalla näkyvä taiteellinen gloria tai glamour, mitä vaalittiin myös poliittisista syistä. Teatterin maailma oli etäällä vasta syntymässä olevan proletariaatin maailmasta.⁸³⁷

1900-luvun alkupuolella työväenteatteriliikkeen myötä rekrytoitiin näyttämötaiteilijoita Suomessa runsaasti työväestöstä. Parhaat proletaarinäyttelijät siirtyivät kuitenkin ura-

organisaattoreiksi, minkä teatteriryhmien synty osoitti. Tähän liittyi myös intellektuaalinen ongelma: ovatko teatterintekijät älymystön jäseniä? Aineistoni pohjalta tältä näyttäisi, varsinkin juuri teatteriryhmien piirissä, joiden perustaminen vaati myös huomattavia älyllisiä ponnisteluja.

836. Marx/ Engels 1974 s. 133-134. Myöhempi marxilainen tutkimus on pohtinut tätä problematiikkaa melko vähän. Jos ongelmakentän ymmärtää laajasti ovat kiinnostavia uudempia poikkeuksia esim. Williams 1988, erikoisesti s. 91-99 ja Hall 1992 s. 88-132. Suomessa, kuten eräissä muissakin kapitalistisissa maissa, joissa työväenliikkeen vaikutus on ollut vahva, liittyy tähän ongelmaan myös valtion (ja kuntien) subventointi taiteeseen, ehkä erikoisesti teatteriin. Tällöin kysymys 'tuottava-tuottamaton' taiteilija monimutkaistuu. Uudempi kehitys, myös Suomessa, näyttäisi kuitenkin vahvistavan Marxin arviota.

837. On tietenkin kiinnostavaa, että jo 1880-luku toi Suomalaiseen Teatteriin yrityksiä kuvata työväestöä kuten Minna Canthin pari näytelmää osoittaa. Helposti ne kuitenkin torjuttiin kuten kävi *Kovan onnen lapsille* 1888.

kehityksensä myötä usein porvarillisiin teattereihin, jolloin oman taustan korostaminen ei ollut enää tarkoituksenmukaista. Näyttämötaiteilijoiden kärkekaarti toimi korostuneesti taiteen ja viihteen maailmoissa, mikä takasi julkisuuden valokeilan ja vakaammat tulot.

Pidän osuvana Jaana Nikulan luonnehdintaa Ella Erosen elämäkerrassa:

...vielä sotien jälkeisenä aikana lehdissä kirjoitettiin näyttelijöistä suurella kunnioituksella ja ihailunvärinällä. He olivat Thalian pappeja ja papittaria, yleviä olentoja, jotka uhrasivat elämänsä taiteelleen, mutta joissa oli samalla hiukan syntisen ja kaltevan elämän tuomaa lisämaustetta, joka teki heistä entistä kiinnostavampia.⁸³⁸

Tämänsuuntainen kiinnostus elää vielä esimerkiksi Vernerin Veistäjän vuonna 1953 toimittamassa teoksessa *Kasvot naamion takana*, joka sisältää kuvauksia kotimaisista näyttelijöistä omissa oloissaan. Tietty arkipäiväisyys ja kotoisuus on kuitenkin vallannut alaa.⁸³⁹

Toisaalta näyttelijöiden valtaosan taloudellisesta tilanteesta oli romantiikka kaukana, mikäli emme pidä köyhyyttä sen olennaisena piirteenä. Vuonna 1950 Teatterikoulusta valmistunut Tiina Rinne muistelee uransa alkuvaiheita: ”Näyteltiin nälkäpalkalla, ja puvut piti itse kustantaa 1960-luvun alkuun saakka. Oli siinä pohtimista, kun kuukausipalkka oli 26 000 silloista markkaa ja pukumenot samassa kuussa 28 000 markkaa!” Silloin pankinjohtajat tunsivatkin hyvin näyttelijät – ja päinvastoin. Näyttelijän elämä oli vekselivetoista, ja päivän kuulumiset vaihdettiin ensimmäiseksi lankeavien vekselien tiimoilta.⁸⁴⁰

Vasta 1960-luku, laitosteattereiden kasvu, uusien medioiden haasteet ja työtapojen rationalisoituminen alkoivat tuottaa tuntuja muutoksia näyttelijöiden asemaan ja tapaan, millä monet sen mielsivät. Sama koski muitakin teatteria työkseen tekeviä, joiden määrä oli lähtenyt nopeaan kasvuun. Seurauksena oli uusi ammatillisen järjestäytymisen aalto.

Näyttelijäliitto oli ollut olemassa jo kauan. Se oli perustettu 1913 ja määritteli alunperin tehtäväkseen ”kaikin mahdollisin keinoin kohottaa näyttämötaiteilijoiden henkistä ja aineellista tasoa ja lujittaa ymmärtämystä yleisön ja näyttelijöiden välillä.” Ensimmäisen yleisvälikirjan liitto sai käytäntöön kuuden vuoden ponnistelujen jälkeen, eli vuonna 1919.⁸⁴¹

Jo 1930-luvulla alkoivat kehittyä myös pyrkimykset näyttelijöiden vanhuudenturvan aikaansaamiseksi, mutta vasta sotien aikana tapahtunut teatterialan yleinen organisoituminen, erikoisesti Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliiton synty (1942), toteutti nämä pyrkimyk-

838. Nikula 1998 s. 98.

839. Se tavallaan täydentää romanttisella vivahteella samoin Veistäjän toimittamaa *Teatterin maailma* -hakuteosta (1950), joka on tiukan asiallinen. Sen johdannossa kuvataan jo laajalti myös alan ammatillista järjestäytymistä (s. 9–57), mikä vielä täysin puuttui edellisestä ja ensimmäisestä alan matriikkelista, *Kotimaisia näyttämötaiteilijoita sanoin kuvin/ Inhemska scenkonstnärer i ord och bild* (1930)

840. HS 15.5.1999.

841. Toinen perinteikäs ammattiliitto oli Suomen Näytelmäkirjailijaliitto, joka perustettiin 1921. Kolmas perinteikäs ammattiliitto oli Suomen Lavastustaiteilijain Liitto. Se oli ollut korporaationa olemassa jo 1928 lähtien, mutta toimi pitkään epävirallisesti. Vasta 1943, osana teatterialan yleistä sodanaikaista järjestäytymistä, se rekisteröityi ja aloitti varsinaisen edunvalvontatoiminnan, joka sai uutta pontta 1960-luvulla, jolloin liitto toimi aktiivisesti myös alan koulutuksen kehittämiseksi ja solmi työehtosopimukset Yleisradion (1967) ja Mainos-TV:n (1970) kanssa.

set, kun teatteripääsylipun yhteydessä alettiin kerätä määrätty summa näyttelijöiden vanhuuden turvaksi.⁸⁴²

Sotien jälkeisessä tilanteessa Näyttelijäliiton edunvalvontatoiminta entisestään tiivistyi. Vuonna 1950 voitiin jo todeta:

Näyttelijäliitto on myös kiinteästi valvonut, että yhtenäinen työrauha teattereissa on vakiintunut. Se on usein voinut alkuunsa tyrehdyttää yritykset 'parantaa' teatterin asemaa näyttelijöiden vähäisten etujen supistamisella. Näyttelijäliitolla on siten ollut huomattava merkitys myöskin näyttelijöiden 'puolustuslaitoksena'. Myös se ehyt yhteishenki, joka nykyisin näyttelijöiden kesken valitsee ja joka on kollektiivisen teatterityön ehto, on suurimmalta osaltaan Näyttelijäliiton ja sen alaosastojen ansiota.⁸⁴³

Myös 1960-luvulla toimi Näyttelijäliitto määrätietoisesti jäsentensä etujen ajamiseksi, alkupuolella jopa suunnaten pitkän lakon kehittyvään elokuva- ja televisiotuomintaan.⁸⁴⁴

Suomen Teatterinjohtaja- ja Ohjaajaliitto r.y. perustettiin 18.9.1945. Sen toiminnan tarkoituksena oli jäsenten ammattikoulutuksen, työolojen ja taloudellisten etujen sekä keskinäisen kosketuksen edistäminen ja kehittäminen. Kun suuri osa liiton jäseniä toimi hajallaan kautta maan ja usein vailla välitöntä kosketusta ammattitovereihin näytäntökauden aikana, osoittautui juuri uusien virikkeiden ja keskinäisen tuntuman vaaliminen hyvin tarpeelliseksi toiminnan muodoksi. Liiton jäsenillä oli myös yhteisiä etuja ajettavana, mutta teatterinjohtajien asema alan työhönottajina ja työnantajien edustajina sopimusneuvotteluissa, ehkä myös teatterinjohtajan perinteisesti suhteellisen arvostettu asema suomalaisessa yhteiskunnassa ja heidän pienehkö lukumääränsä, teki liitosta eräänlaisen 'herrasmieskerhon'. Tämä näkyi myös liiton toimintatavoissa.⁸⁴⁵

Uudessa tilanteessa 1960-luvulla tämä ei kuitenkaan koko alaa ajatellen riittänyt, kun sillä työskenteli yhä enemmän henkilöitä, jotka eivät olleet näyttelijöitä, näytelmäkirjailijoita, lavastajia tai teatterinjohtajia. Vuosikymmenen puolivälistä lähtien syntyi alan ammattiliittoja lisää: Suomen Teatteritekninen Liitto (1966), Suomen Teatteriohjaajaliitto (1967), Suomen Teatterinjohtajaliitto (1968) ja Suomen Teatteriopettajien Liitto (1968).⁸⁴⁶

842. Veistäjä 1950 s. 23-25.

843. Ibid s. 26. Samassa yhteydessä esitettiin yhteiskunnallinen vaatimus, joka pääosin toteutui 1950-70-lukujen kuluessa: "Näyttelijäliiton jäsenistön piirissä onkin yhä vahvistunut käsitys, että vain teatterien valtiollistaminen ja kunnallistaminen voivat ratkaisevasti parantaa näyttelijöiden aseman ja tukea näyttämötaidettamme kokonaisuudessaan kohoamaan sen luonnollisten edellystysten tasolle."

844. Myös Suomen Näytelmäkirjailijaliiton edunvalvontatoiminta aktivoitui huomattavasti ja se ajoi 1960-luvun puolivälissä hahmoteltua ns. Lex Thaliaa näytelmäkirjailijoiden aseman vakiinnuttamiseksi. Ehdotus ei sellaisenaan toteutunut, mutta se vaikutti näytelmäkirjailijain aseman kohentumiseen pitkkin 70-lukua. Kilpinen et al. (toim.) 1981 s. 13-16.

845. Veistäjä (toim.) 1950 s. 42. Liiton ensimmäisenä puheenjohtajana toimi Wilho Ilmari 1945-65, eli melkein samat vuodet, kun hän oli Teatterikoulun rehtorina. Toiminnan keskeinen tulos oli 1954 vireille pantu, 1961 lopullisesti voimaan tullut teatterinjohtajan työsopimus, joka määritteli johtajan ja johtokunnan väliset suhteet ohjelmisto-, henkilökunta- ja muissa kysymyksissä, supisti johtajan ohjausvelvollisuutta siirtäen sen ehdolliseksi lisätehtäväksi, johtajan osuuden taloudenhoitoon jne. Veistäjä (toim.) 1965 s. 28.

Dramaattisin näistä tapahtumista, joissa kuvastui teatterityöntekijöiden ammatillisen tietoisuuden ja edunvalvonnan kehittyminen, oli johtaja- ja ohjaajaliiton hajoaminen kahtia, mikä ajoittui vuosiin 1967–68. Ohjaajaliiton osalta tästä tapahtumasta todettiin vuonna 1974:

Tämä tapahtuma oli seuraus ohjaajien tuntemasta tarpeesta saada tuekseen *ammattiliitto*, joka pyrki parantamaan ja määrittelemään ohjaajien työolosuhteita. Liitto onkin saanut solmituksi teatteriliittojen sekä vakinaisessa työsuhteessa olevien ohjaajien välisen työehtosopimuksen (joka samalla lopetti ohjaajien identiteettikriisin tekemällä heistä *teatterityöntekijöitä*). Samoin on saatu aikaan vierailevan ohjaajan työsopimus vähimmäispalkkatariffeineen. (kurs. alkuperäinen)⁸⁴⁷

1960-luvun lopulla alettiin suunnitella myös Suomen teatterityöntekijäin yhteisjärjestöä. Aloite tuli alunperin tanssijoiden taholta, ilmeisesti Ritva Arvelo taustavaikuttajana. Seuraavaksi liikkelle lähtivät teatteriohjaajat, jotka vuonna 1967 irrottautuivat käytännössä työnantajia edustaneista teatterinjohtajista. Kantona kaskessa oli nyt Näyttelijäliitto, joka oli alan liitosta vanhin, vahvin ja perinteikkäin.⁸⁴⁸ Se oli myös varsin varakas eikä halunnut muita ammattiryhmiä päättämään huomattavista omaisuuksistaan, jotka olivat paljolti keräytyneet lahjoitusten turvin. Siellä myös epäiltiin tanssijoita ylipäätään. Pällekkäisjäsenyys oli yksi seikka. Tanssijan täytyi taipua näyttelijäksi tai toisinpäin päästäkseen liittoon.

Yhteisjärjestön perustaminen alkoi viivästyä samalla kun alan ammattiliittoja syntyi lisää. Aktiivisia oltiin myös yhdistyneen SAK:n suuntaan, johon oli tarkoitus päästä. Muiden työläisten rinnalle. SAK:hon pyrkijöitä oli tuolloin paljon ja eräät taiteilijaryhmät sinne pääsivätkin. Tähän vaikutti SAK:n yhdistyminen yleensä ja ehkä erikoisesti yhdistymisasiakirjassa mainittu mahdollisuus kulttuurialan järjestäytymiseen.

Itsekin ehdotin, tuolloin vielä alan opiskelijana parissa kirjoituksessa 1969–71, että teatterityöntekijöiden pitäisi perustaa yhteinen ammattiliitto, joka liittyisi SAK:hon.⁸⁴⁹ Näkemys kävi ilmi myös Suomen Teatterikoulun ja sen korkeakouluosaston oppilaskuntien toimittamasta Teatteri-lehden lisälehdestä 1969.

Samoina aikoina oli kuvataiteilijoiden keskuudessa pieni, nuorten taiteilijoiden oppositio, joka perusti oman yhdistyksen ja pääsi SAK:n johdon puheille. Simo Elomaa otti heidät ystävällisesti vastaan, mutta totesi että asia on hankala, kun kuvataiteilijoille ei löydy työnantaja-

846. Suomen Teatteriopettajien Liitto r.y./ Förbundet för Finlands Teaterpedagoger r.f. perustettiin keväällä 1968. Se sai toiminnalleen ja erityiskohteilleen alusta alkaen valtionapua. 1970 solmittiin Teatterikoulun Kannatusosakeyhtiön ja liiton kesken alan ensimmäinen työehtosopimus, joka koski Teatterikoulun vakinaisia opettajia. Liiton ensimmäisenä puheenjohtajana toimi 1968–72 Elina Lehtikunnas. Syksyllä 1972 oli liiton jäsenmäärä yhteensä 66 jäsentä, kattaen lähes täydellisesti Helsingin ja Tampereen teatterialan oppilaitoksissa toimivat niin vakinaiset kuin tuntiopettajatkin. STTT 1974 s. 68–69.

847. STTT 1974 s. 65–66.

848. Senkin sisälle syntyi 1968–69 ns. Oltermanni-oppositio, joka oli yhteisjärjestön kannalla. Oltermanni-opposition ponnet ja esitykset päätöksiksi. Suomen Näyttelijäliiton vuosikokous Joensuu 1969. Ponsi 7.

849. Kallinen 1969, 1971.

puolta, jolle voitaisiin esittää vaatimuksia. Yritys raukesi ensi tapaamiseen ja uusi yhdistys pian sen jälkeen.

Pisimmälle pääsivät elokuvaehdit, jotka perustivat oman järjestönsä Suomen elokuva-taiteilijat (myöhemmin elokuvatyöntekijät) 1969 ja pääsivät Teknisten ja erikoisammattien liiton kautta SAK:hon 1971. Siellä heillä oli kuitenkin niin vähän vaikutusvaltaa, että he olivat 1970-luvun puolivälissä yksimielisesti eroamassa, mutta eivät löytäneet sillä hetkellä parempaakaan järjestäytymisen vaihtoehtoa.

Myönteisimmät kokemukset SAK:sta lienevät ravintola- ja laivamuusikoilla, jotka perinteisesti teollisuusliittoperiaatteen pohjalta ovat kuuluneet siihen, edelliset Hotelli- ja ravintola-alan henkilökunnan liiton, jälkimmäiset Merimiesunionin kautta. Myös alunperin jo vuonna 1917 perustettu Suomen Muusikkojen Liitto liittyi pitkän tauon jälkeen takaisin SAK:hon vuonna 1974, aikaisemmin se oli kuulunut siihen vuosina 1945-56.⁸⁵⁰

Teatterialalla yhteisjärjestön perustaminen siirtyi vuoteen 1973, tanssijat jätettiin aluksi pois, mutta silti näyttelijät eivät suostuneet mukaan. Eikä SAK ollut asiasta vakavasti kiinnostunut. Muiden alojen taiteilijoiden kokemukset vaikuttivat siihen, että Suomen teatterityöntekijäin yhteisjärjestö, sen jälkeen kun sen jäsenanomus oli kertaalleen SAK:ssa hylätty, asetti tavoitteekseen ensisijaisesti oman taiteenalanensa ay-toiminnan yhdistämisen ja kehittämisen.

Teatterialalla ja sen liepeillä tapahtui liikehdintää SAK:n suuntaan myös perinteisen ammatillisen järjestäytymisen ulkopuolelta. Tällainen oli syksyllä 1970 laadittu suunnitelma työväen ohjelmanpalvelusta, jonka piti koota eri taiteenalojen ja tiedotusvälineiden ihmisiä jollain tavalla SAK:n piiriin; suunnitelmassa saattoi olla myös ammatillisen järjestäytymisen ideaa pidemmällä tähtäyksellä.⁸⁵¹

Hankkeen suunnittelijat pitivät muutamia kiihkeitä kokouksia ja olin mukana delegaatioissa, joka kävi kättelemässä SAK:n johtoa. Hanke kuivui kokoon muutamassa kuukaudessa ja syistä voisi todeta: 1) pienellä vasemmistoryhmällä, joka asiaa ajoi, ei ollut yhteyksiä taiteilijoiden varsinaiseen ammatilliseen järjestäytymiseen, jolla eräillä aloilla oli pitkät ja kunniakkaat perinteet, kuten tässä on käynyt ilmi teatterin ja osin musiikin osalta, 2) 70-luvun taitteessa ei SAK:n sosiaalidemokraattinen johto syttynyt taiteentekijöiden yhtenäisestä liitosta tai edes ohjelmanpalvelusta, koska hankkeen vetäjät olivat heistä selvästi vasemmalla.

850. Ks. Otavan iso musiikkitietosanakirja 5 (1979) s. 361 ja Kallinen 1981. Vuonna 1978 perustettiin Muusikkojen Yhteisjärjestö, joka jatkoi 1970-78 toimineen Musiikkialan Ammattiyhdistysten Federaation (MAF) työtä. Se on SAK-laisiin järjestöihin kuuluvien muusikkojen yhdysside, joka valvoo muusikkojen ammatillisia ja sosiaalisia etuja. Sen jäsenjärjestöt ovat Suomen Muusikkojen Liitto (mukana Popmusiikot), Ravintolamusiikot ja Laivamuusiikot. Ks. Otavan iso musiikkitietosanakirja 4 (1978) s. 389.

851. Hankkeen nimekkäin vetäjä oli Reino Paasilinna, joka oli toiminut Radio- ja televisiotoimittajien liiton puheenjohtajana. Hän oli tuolloin tunnettu radikaalisti kantaaottavista ohjelmista televisiossa; niissä käytettiin usein myös teatterin keinoja. Ne olivat herättäneet kohua jo vuoden 1966 lopulta lähtien ja niitä oli myös hyllytetty. Nämä ohjelmat olivat ilmeisesti vaikuttamassa prosessiin, joka johti Eino S. Revon erottamiseen Ylen pääjohtajan paikalta, vaikka Paasilinnalla oli ristiriitoja myös Revon kanssa. Ks. Hemánus 1972 s. 90-100, 140-146 ja passim sekä Salokangas 1996 s. 220-225.

Proletariaatin liepeillä liikkuneet taiteilijat alkoivat siis kiinnostua siihen liittymisestä hetkellä, jolloin perinteisen proletariaatin määrä alkoi käytännössä supistua, vaikka järjestyntymisen aste oli kasvanut ja sen muodot kehittyneet. Ammatillisen järjestäytymisen osalta taiteilijoiden pyrkimysten tulokset jäivät kuitenkin laihoiksi, osin jopa negatiivisiksi. Silti itse taiteen alueella pyrkimyksen tulokset olivat vaikuttavia. Taiteelliselta puolelta voidaan mainita ainakin 1970-luvun alkupuolen realismi sekä kirjallisuudessa, kuvataiteissa, elokuvassa että teatterissa, jopa musiikissa ja tanssissa.⁸⁵²

Suomen Teatterikoulun ja sen korkeakouluosaston uudet avaukset

Aluksi

Tässä tutkimukseni viimeisessä historiallisessa jaksossa käsittelen seuraavia asioita:

1) Kalle Holmbergin valintaa Suomen Teatterikoulun rehtoriksi alkuvuodesta 1968 ja sen seuraamuksia suomalaisen teatteripedagogian kannalta, mistä on toistaiseksi esitetty kovin ristiriitaisia näkemyksiä.

2) Teatterikoulun korkeakouluosaston toimintaa, kun sen ensimmäinen vakinainen esimies oli eronnut opiskelijoiden toivomuksesta, ja näiden opiskelijoiden ja heidän itselleen valitsemiensa esimiesten ja opettajakunnan aikaansaannoksia 1968-71.

3) Helsingiläisen teatterikoulutuksen toimintaa ensimmäisellä omalla opetusnäyttämöllään Vallilan Tikapuuteatterissa 1967-71. Ja viimein

4) Teatteri-instituutin (teatterikorkeakoulun) viivästyminen, kun sen aloitusvuodeksi oli alunperin kaavailtu vuotta 1969 ja siihen liittynyttä teatterikoulutusmietintöjen sumaa (puolenkymmentä mietintöä 1967-72). Niihin kuului kiinteästi kiistaa korkeimman teatterikoulutuksen hallintomallista, mikä luonnollisesti oli osa laajempaa yliopisto- ja korkeakoulu maailman kuohuntaa.

Kalle Holmberg Suomen Teatterikoulun rehtoriksi

Eräs kulttuurikumouksen oireista oli se, että Kalle Holmberg valittiin Suomen Teatterikoulun rehtoriksi vuonna 1968. Asia tuotiin ensi kertaa esille koulun Kannatusosakeyhtiön johdokunnan kokouksessa 3.2.1968. Sen pykälä 6 muotoiltiin näin:

Kun rehtori Jouko Paavola yllättäen oli sanoutunut irti toimestaan 31.12. [1967] ryhdyttiin neuvottelemaan hänen seuraajastaan. Jack Witikka oli oma-aloitteisesti tiedustellut ohjaaja Kalle Holmbergilta, olisiko hän kiinnostunut koulun rehtoriksi tulemisesta ja saanut alustavasti myön-

852. Ilmiö ei koskenut vain vasemman laidan kulkijoita, vaan vaikutti laajalti taiteen kenttään. Realistinen lähestymistapa ja työväestön kuvaaminen saivat jopa yllättäviä muotoja yllättävissä yhteyksissä. Samalla ilmeni laajaa kansallisen perinteen uudelleen arviointia, kaipuuta kansallisille juurille, jopa 'uuskarelianismia'. Taiteellinen radikalismi taittui osittain perinteiden palvonnaksi.

tävän vastauksen. Johtokunnan jäsenet olivat huolestuneita johtajakandidaatin nuoruudesta ja hänen töissään ilmenneestä poliittisesta väristä. He katsoivat, että politiikan tuominen kouluun, ei ollut suotavaa. Ohjaaja Holmbergia pidettiin lahjakkaana ja lupaavana nuorena taiteilijana, joten hän tässä suhteessa täytti rehtorille asetettavat vaatimukset. Kun jäsenillä ei ollut vastaehdokasta esitettävänä, päätettiin neuvotteluja ohjaaja Holmbergin kanssa jatkaa.⁸⁵³

Holmberg nimitettiin rehtoriksi seuraavassa kokouksessa. Murros oli huomattava juuri niissä kahdessa asiassa, jotka pöytäkirjassa mainitaan. Holmberg oli vain 29-vuotias, kun kaksi aikaisempaa rehtoria, Wilho Ilmari ja Jouko Paavola, olivat olleet aloittaessaan selvästi yli 50-vuotiaita. Holmberg oli myös uuden vasemmiston näkyvin ohjaaja, joka edusti sitä kapinaa, joka oli nuorisossa virinnyt pitkin 1960-lukua. *Lapualaisoopperan* kohua herättäneestä triumfista oli kulunut vain pari vuotta. Eikä Holmberg ollut lainkaan hellittänyt, vaan siirtynyt yhä vasemmalle sekä ajattelussaan että taiteessaan. Lapualaishuuma oli vielä paljolti samaistettu uudistuvaan sosiaalidemokratiaan, nyt Holmberg mietti sosialismin malleja ja oli taiteilijaseura Kiilan kautta saanut tuntumaa kommunisteihin ja kansandemokraatteihin.

Tämä käy hyvin ilmi keskustelusta *Ideologia näyttämöllä*, joka käytiin 23.3.1968 ja julkaistiin Parnassossa III/1968. Sen osallistujia olivat Max Rand, Holmberg itse ja hänen hovilavastajansa Kari Liila. Keskustelun lähtökohtana oli tuore ensi-ilta Shakespearen *Rikhard III:sta*, jonka Matti Rossi oli suomentanut, Holmberg ohjannut ja Liila lavastanut Helsingin Kaupunginteatteriin. Keskustelussa otettiin kuitenkin myös kantaa ajankohtaisiin sosialismia käsitteleviin näkemyksiin. Kritiikin kohteena oli ”spermasosialismi”, jota eräät undergroundpiirit edustivat. Kolme keskustelijaa olivat samoilla linjoilla, vaikka myös korostuseroja löytyy. Näin määritteli kantaansa Holmberg, Teatterikoulun tuore rehtori:

Joo, periaatteessa olen ehdottomasti tuota mieltä, on etsittävä uusia keinoja. Mutta on kai ensin määriteltävä, mikä on uutta. Nykyinen suhtautuminen, siis kaikki ne jutut mitä viime kuukausien aikana olen kokenut esimerkiksi sellaisessa sosialistisessa ja kommunistisessa taiteilijaryhmässä kuin Kiilassa [Holmberg oli juuri toiminut Kiilan puheenjohtajana, TK], jossa kohta sosialismista ei ole muuta jäljellä kuin toisella puolen romanttiset punaliput ja toisella puolella täysin psykedeelinen suhtautuminen, on masentavaa. Nuoret meikäläiset nimenomaan on täysin mäsässä, periaatteettomia spermasosialistija. Ei ole tietoaakaan esimerkiksi koko työväenliikkeen perusideologiasta. Enkä minä tarkoita, että ihmisen pitäisi olla lukenut Marxin Pääoma ollakseen oikea kommunisti tai oikea sosialisti. Haluaisin vain löytää eräitä yhteisiä periaatteita, joista voi pitää kiinni, joista voi rakentaa eteenpäin. En ainakaan tällä hetkellä voi havaita kovin pitkälle kontrolloituja ja tiedostettuja mielipiteitä. Kyllä minä tiedostetun idean laskeen jokaisen kehityksen A:ksi ja O:ksi, lähtökohdaksi. [...] Teatterin, yleensä ilmaisutaiteen,

853. STk:n Koy:n yhtiökokoukset ja johtokunnan kokoukset vuosina 1964–1969. Pöytäkirja johtokunnan kokouksesta 3.2.1968, 6 §. Ennen Holmbergia Witikka oli kysynyt tehtävään Elina Lehtikunnasta. Tämä olisi ikänsä, koulutuksensa ja kansainvälisten kontaktiensa vuoksi ollut tehtävään hyvin luonteva ratkaisu. Lehtikunnas oli ollut aktiivi teatteripedagogi jo kymmenisen vuotta ja tuonut merkittävällä tavalla uusia kansainvälisiä vaikutteita suomalaiseen teatterikoulutukseen kuten on käynyt ilmi. Hänet valittiin myös Suomen Teatteriopettajien Liiton ensimmäiseksi puheenjohtajaksi juuri vuonna 1968. Rehtorin vastuutehtävästä hän ei kuitenkaan ollut kiinnostunut, vaan toimi mieluummin taustavaikuttajana ja käytännön teatteripedagogina. Lehtikunnas 10.4.1996.

elokuvan ja kaiken muunkin, pitäisi määritellä oma taiteellinen ideologiansa. Tarkoitin nyt taiteellista ideologiaa, joka on yhtä kuin periaatteellisen ajatuspohjan kautta kulkeutuva ilmaisu-tarve, tapa sanoa, tapa esittää asioita.⁸⁵⁴

Max Rand, jonka kanssa Holmberg näyttää olleen pääasioista samaa mieltä, muotoili puolestaan sosialististen teatteriavangarderyhmien toiminnan dilemman seuraavasti tuona ajankohtana:

Tässä on ongelmana siis se, että jokainen produktio joudutaan aloittamaan sillä, että toistetaan Kommunistisen manifestin ensimmäiset lauseet ikäänkuin pieneksi alkupuheeksi. Tästä jälleen joudutaan tuohon ongelmaan: miten voidaan kehittää sosialistista teatteria kapitalistisessa maassa, toisin sanoen onko kehittyvä ja luova sosialistinen teatteriryksikkö kapitalistisessa maassa ylipäänsä mahdollinen. Sellainen yksikkö pitäisi saada tarpeeksi vahvaksi ja ihmiset kiinnostumaan siitä nimenomaan sen itsensä takia. Jos yhteiskunnassa on vallalla riittävä kiinnostus sitä kohtaan – siis mielenkiinto tiettyä teatteri-ideologiaa, tiettyä poliittista ideologiaa kohtaan – teatterin tekijät voivat päästä eteenpäin. Mutta jos ideologinen kiinnostus joka kerta joudutaan virittämään uudelleen yleisössä, jäädään paikalleen polkemaan, jalat dogmeissa. Sosialistisen teatteriryksikön kapitalistisessa yhteiskunnassa on jatkuvasti kehityttävä ympäröivän yhteiskunnan mukana.⁸⁵⁵

Näitä pohtiessaan oli Holmberg siis juuri aloittamassa uraansa Teatterikoulun rehtorina. On tietenkin syytä muistaa, että tämä oli vapaamielisen kulttuurilehden palstoilla käytyä vapaata keskustelua, ei siis suoraan Teatterikouluun tarkoitettua 'ideologista indoktrinaatiota'. Hyvän näkökulman ajankohdan teatteriradikaalien mietteisiin se kuitenkin antaa.

Elettiin vaihetta, jolloin uusien teatteriryhmien tarpeellisuudesta oli paljon kirjoitettu. Vain vuotta myöhemmin (1969) Holmberg oli, edelleen Teatterikoulun rehtorina, ohjaamassa Jyväskylän kesää varten *Saaren vangit*-produktiota, jonka voinee katsoa pyrkineen toteuttamaan juuri Randin muotoilemaa ideaa 'sosialistisesta teatteriryksiköstä kapitalismin puitteissa'. Esityksestä syntyi myös *Lautanen Guatemalan verta* LP-levy. Se keskittyi kolmannen maailman ongelmiin ja ryhmä koostui ammattilaisista (kuten Tarmo Manni, Olavi Aho-nen, Jukka Sipilä, Kaj Chydenius, Holmberg itse, Måns Hedström, Esko Salminen, Kristiina Halkola, Tuula Nyman, Kari Franck jne.⁸⁵⁶), joiden improvisaatioiden pohjalta teemoja ja tekstiä kehiteltiin. Sen yhteydessä esiintyi Jyväskylän kaduilla myös katuteatteriryhmä, joka koostui teatterikoululaisista, Kallen ns. omasta kurssista (Tuija Ahvonen, Hellevi Härkönen, Hannu Lauri, Marjatta Linna, Juha Muje, Marja Packalén, Esa Pakarinen Jr., Matti Poskiparta, Harri Rantanen, Markku Salonen, Leena Uotila, Mikko Viherjuuri ja Pekka Milonoff, ohjaajaoppilas), joka oli koulussa juuri Holmbergin rehtorivuodet 1968–71.

Oppilaat arvostivat nuorta rehtoriaan ja hän sai heidät innostumaan opiskelusta, johon

854. Holmberg/ Liila/ Rand 1968 s. 193–194.

855. Ibid s. 195–196.

856. Muistoja produktiosta, joka merkitsi yhteiskunnallista heräämistä ilmeisesti usealle mukanaolijalle ks. Salminen 1997 s. 101–104. Kerta oli ensimmäinen kun Esko Salminen teki yhteistyötä Kalle Holmbergin kanssa.

alkoi nyt tulla uusia yhteiskunnallisia ulottuvuuksia. Holmberg toimi samanaikaisesti myös Helsingin kaupunginteatterin ohjaajana ja sai myös sen näyttämön täyttymään nuorista entusiasteista. Toisaalta Kalle Holmbergilla oli kontakti Wilho Ilmariin, kun hän aloitti Teatterikoulun rehtorina. Ilmari oli lähes 80-vuotiaana Helsingin kaupunginteatterin koulutusohjaaja Holmbergin tullessa sinne 1965. Hän luonnehtii Ilmaria jo väsyneeksi mieheksi, mutta silti vitaliseksi. Holmbergin varsinainen oppi-isä tuolloin oli runoilija Arvo Turtiainen, lähes ”sijaisissä” kuten hän asian ilmaisee, mutta myös Ilmarin esimerkki oli taustalla hänen pohtiessaan uuden rehtoriutensa haasteita. Holmbergin sanonnan mukaan Ilmari oli edustanut raskasta sarjaa myös Teatterikoulun rehtorina ja velvoite tuntui yhä.⁸⁵⁷

Käytännössä muutokset esimerkiksi opettajakunnassa olivat vähäisiä Holmbergin aloittaessa. Tai tarkemmin pitäisi sanoa Holmbergien aloittaessa, koska Kallen vaimo Ritva Holmberg pyydettiin käytännön syistä samanaikaisesti koulun johtotyöhön mukaan. Niistä tärkein lienee se, että Kalle Holmberg jatkoi samalla uraansa Kaupunginteatterin ohjaajana ja hoiti rehtorin virkaansa sivutoimisena aina syksyyn 1970 saakka.⁸⁵⁸ Toisaalta Kalle Holmbergilla ei ollut hallintotyöstä juurikaan kokemusta, mutta Ritva oli perehtynyt myös siihen, ei vähiten toimiessaan YT:n sihteerinä ja hallinnollisena johtajana sen toiminnan ekspansiivisessa vaiheessa, *Lapualaisoopperan* aikoina (1965–67). Ritva Holmberg opiskeli samaan aikaan Teatterikoulun korkeakouluosastossa kurssilla 1967–71. Kombinaatio ei ollut aiheuttamatta närää. Korkeakouluosaston oppilaan ja Teatterikoulun sihteerin toimenkuvien yhteensovittaminen ei varmasti ollut mutkatonta.⁸⁵⁹

Opettajakollektiivi, oppilaiden omatoimisuus, kontaktitunnit

Vakinaisten opettajien joukko oli vain kuusi henkilöä Holmbergin rehtorikauden alkaessa. Sen kokoonpano oli muodostunut ja aikaisemmin, se pysyi kasassa käytännössä koko Holmbergin kauden ja useat jatkoivat sen jälkeenkin. Tällä alueella henkilövaihdokset jäivät siis vähäisiksi. Tähän ydinjoukkoon kuuluivat puheopetuksesta vastaavat Sirkka-Liisa Heiskanen (opettajana 1958–74), Niilo Kuukka (1963–73) ja Aino-Maija Tikkanen (1962–71), liikuntaa, tansseja, rytmiikkaa ja tyyliliikuntaa opettanut Elsa Sara (1945–75), akrobatiasta ja miimitekniikasta vastannut Antti Tarkiainen (1965–79 ja Teatterikorkeakoulussa 1990-luvulle asti) sekä Elina Lehtikunnas (1959–70), joka opetti improvisointia ja tyyli-improvisointia, tyyli- ja tapakulttuuria ja piti näyttämöharjoituksia.⁸⁶⁰

857. Ritva Laatto, 60-luvun teatterikoulutuksen organisaattori ja alunperin itsekin Wilho Ilmarin oppilas, käytti haastattelussa (17.1.1994) sanontaa: ”Teatterikoulu oli Wilho Ilmarin koulu Kalle Holmbergin tulloon saakka.” Tämä tarkoittanee, että muutokset eivät aikaisemmin ainakaan henkilöityneet kehenkään johtavaan persoonaan.

858. ”Kun rehtorin virka muodostettiin jälleen sivutoimiseksi, ei tällä kertaa valittu vararehtoria, vaan rehtorin avuksi kiinnitettiin sihteeri, fil.yo. Ritva Holmberg. Rehtorin sihteerin tehtäviin kuuluu mm. opettajakokouksien sihteerinä toimiminen sekä muut aikaisemmin rehtorin tehtävään liittyneet järjestelyt, kuten lukujärjestyksen laatiminen ym.” Kertomus 1968 s. 13.

859. Ks. myös Holmberg 1999 s. 193.

860. Aiemmin on julkisuudessa korostettu opettajien joukkopakoa Teatterikoulusta 1970-luvun alkaes-

Kaikki neljä naisopettajaa olivat siis tulleet taloon jo Wilho Ilmarin kaudella. Sara oli ollut Ilmarin kollega vuodesta 1945 lähtien, Heiskanen saanut ilmariinisen näyttelijäkoulutuksen 1950-53 ja Lehtikunnas ohjaajakoulutuksen 1954-57. Tikkanen oli logonomi (1951), Kaarlo Marjasen oppilas 1948-68⁸⁶¹, tutustunut Ilmarin työhön 1950-luvun alussa Sääksmäen kursseilla ja monin muinkin tavoin. Kaksi miesopettajaa tulivat taloon Jouko Paavolan aikana, heistäkin Niilo Kuukka jo melko iäkkäänä (syntynyt 1907) ja kokeneena teatterinjohtajana ja pedagogina.

1960-luvun mukanaan tuoma merkittävä uutuus oli akrobatia ja miimitekniikka, Antti Tarkiaisen alue, mikä osaltaan kuvasti myös kansainvälistä näyttelijäntöön fyysistymistä. Toinen uutuus oli venäläis- ja ranskalaisperäisten improvisaatiometodien vaihtuminen amerikkalaisperäisiin, erikoisesti Viola Spolinin edustamaan. Tämäkin kehitys oli kuitenkin alkanut jo ennen Holmbergin tuloa taloon kuten olen kuvannut. Vuoden 1968 vuosikertomuksessa asiaa kuitenkin korostettiin:

Entisiä työmetodeja uudistettiin niinikään syyslukukauden aikana. Improvisoinnissa käytetty Viola Spolinin työtapaa vietiin johdonmukaisesti läpi teksteihin saakka. Spolinin menetelmään on kehittynyt pelien ja leikkien periaatteen mukaan. Pelit ovat luonnollinen ryhmän toimintamuoto. Kaikki pelit ovat erittäin sosiaalisia ja niissä on aina ongelma, joka vaatii ratkaisua. Tarkoin määritelty tavoite antaa mahdollisuuden välittömään tilanteenkokemiseen. Työskentelyssä pyritään kehittämään ryhmätyöhön soveltuvaa henkistä aktiivisuutta, vapautuneisuutta ja henkilökohtaista rohkeutta. Työjärjestys: aistit, kontaktit, sovellutus teksteihin, ryhmätyöskentely puheilmaisun ja miimitekniikan opettajien kanssa.⁸⁶²

Uutena työmuotona II kurssilla aloitettiin periodiopetus Elina Lehtikunnaksen johdolla. Tämän menetelmän mukaan keskityttiin tietyn ajan kuluessa yhteen aikakauteen eri oppiaineiden puitteissa. Perustaksi otettiin eri aikakausien dramatiikka. Aikakautta valotettiin

sa: "Ammattitaitoiset puheopettajat Sirkka-Liisa Heiskanen ja Aino-Maija Tikkanen jättivät koulun, edellinen oppilaiden painostamana. Opettajaliiton puheenjohtaja Elina Lehtikunnas, joka oli mm. kehitellyt omintakeisen muunnelman ulkomaisten teatterikoulujen käyttämästä naamioharjoitusmetodista, siirtyi Sibelius-Akatemiaan." Jokipii 1979 s. 30. Lisäksi Jokipii mainitsee musiikin opettaja Jukka Jarvolan. Näistä lähdöistä vain yksi ajoittui Holmbergin aikaan. Lehtikunnas lähti vuoden 1970 kuluessa, Sibelius-Akatemian oopperastudiossa hän oli opettanut jo vuodesta 1964 alkaen. Lehtikunnas katsoo vaihtonsa syyt osittain poliittiksiksi, mutta ei Kalle Holmbergista johtuviksi. Lehtikunnas keskittyi tästä eteenpäin myös opettajien kouluttamiseen ja yleensä koulujen luovan toiminnan kehittämiseen. Lehtikunnas 10.4.1996. Tikkanen jäi tällöin äitiyslomalle. Kertomus 1970 s. 6. Tikkanen ei enää palannut, koska lapsi vaati erityishoitoa ja hänen tilalleen tuli 1971 logonomi ja lausuntataiteilija Päivi Latvala. Sirkka-Liisa Heiskasen vetäytymiseen jatkossa vaikuttivat henkilökohtaiset syyt, joita ei voi pelkistää oppilaiden painostukseksi; hän oli ollut pitkäaikaisella sairauslomalla jo ennen Holmbergin tuloa taloon. Kertomus 1967 s. 5. Jarvola, joka tuli taloon tuntiopettajaksi alunperin korkeakouluosaston puolelle syyskaudella 1969, oli erittäin pidetty opettaja, uuden musiikkiajattelun tärkeitä kehittäjiä, ja hän luopui opetuksesta vasta Holmbergin kauden jälkeisessä tulehtuneessa tilanteessa. Ks. Jokipii 1979 s. 30-34.

861. STTT 1993 s. 448. Marjanen oli Teatterikoulun johtokunnan jäsen 1943-68, sekä Ilmarin että Paavolan rehtorikaudet, pisimpään kaikista.

862. Kertomus 1968 s. 5.

myös kuvamateriaalin ja musiikin avulla. Erikoisesti tehostettiin harjoitusten täsmällistä suoritusta, mitä hiottiin myös liikuntatunneilla. Tähän läheisesti kytkeytyntä historiallisen tapojen opetusta pyrittiin niinkään uudistamaan. Useamman opettajan ryhmä kävi seuraamassa opetusta tarkkaillen kukin omaa osuuttaan sekä tutkien toisten opettajien työmenetelmiä opetuksen koordinoimiseksi mielekkääksi kokonaisuudeksi. Tämäkin tapahtui ensimmäisen kerran jo kevätlukukaudella 1968, ennen Holmbergin rehtoriksi tuloa.

Ammattiteknisen näyttelijöiden peruskoulutuksen osalta voi siis todeta, että Holmbergin rehtorikausi ei siinä merkinnyt mitään radikaalia murrosta, tuskin edes kovin suurta muutosta. Se mikä Ilmarin ajoista oli pikkuhiljaa vähentynyt oli varsinainen stanislavskilainen perusopetus, josta Ilmari koko rehtorikautensa vastasi pääosin itse, sen jälkeen Matti Aro. Ilmariaanisen metodin tuntijoita oli kuitenkin opettajakunnassa, tuntiopettajat mukaan lukien, vielä runsaasti.

Silti opetuksen kokonaisuuden kehittäminen sai uusia systemaattisia piirteitä, opettajakollektiivin merkitystä ja oppilaiden omatoimisuutta korostettiin. Vuosikertomuksiin palasivat Ilmarin ajoilta tutut rehtorin vuosittaiset pedagogiset pohdinnat. Ensimmäisen esityksensä aloitti Kalle Holmberg näin:

Kun työskentelymme syksyllä 1968 alkoi asetimme itsellemme uusia tavoitteita: opetusohjelman koordinoimisen ensiarvoisuuden, oppilasaineksen omatoimisuuden korostamisen, vanhan arvosanajärjestelmä-todistuksen korvaamisen kritiikkitunneilla opettajien ja oppilaiden kesken sekä ennen kaikkea vetoomuksen kaikille koulutyössä mukana oleville tarkkailla ja osallistua näyttelijäkoulutuksen tulevaan kehittämiseen.⁸⁶³

Samana syksynä otettiin käyttöön kurssinvalvoja, jonka tehtäviin kuului tarkkailla ja kehittää kunkin kurssin opetusohjelmaa ja toimia yhdysmiehenä muiden opettajien, kurssien, oppilaiden ja rehtorin välillä. Myös puheopetuksessa toimittiin kurssikeskeisesti siten että kullakin kurssilla oli oma puheopettajansa.

Uusi puhelaboratorio saatiin käyttöön syksyllä 1968, mikä tehosti puheilmaisun henkilökohtaista kehittämistä opettajien johdolla. Selkein uutuus opetuksessa oli avautuminen ajankohdan yhteiskunnallisen todellisuuden suuntaan. Tästä käytettiin termiä ”ns. kokonaispersoonallisuuden kasvatus, joka pyrkii laajentamaan näyttelijän tietoisuutta yhteiskuntaan ja siellä parhaillaan tapahtuvaan kehitykseen, sekä teatterihistorian, kirjallisuushistorian ym. alueiden lähestyminen tämän päivän perspektiivistä.” Tähän liittyivät ’kontaktitunnit’, joita pidettiin lauantaisin koulutuntien päätyttyä ja joilla oli kuultavana eri alojen asiantuntijoita ja oppilaita kiinnostavia vaikuttajajaksiloita.⁸⁶⁴

863. Ibid s. 3.

864. Syksyn 1968 kontaktitunteja olivat: Ritva Arvelo (Teatterin uudistautumisesta), Ralf Långbacka (Teatterin uudistautumisesta Ruotsin esimerkein), Rostislov Holthoer (Katolinen uskonto), Lasse Pöysti (Pikkuteatterin vaikeuksista), Jalmari Rinne (Näyttelijäliiton säännöt+pykälät), Matti Rossi (Kolmannesta maailmasta), Hannu Taanila (Esiintyvän taiteilijan vaikeuksista). (Kertomus s. 8) Vuoden 1969 kontaktitunteja olivat: Bengt Ahlfors (Kabaree), Timo Bergholm (TV-teatterin ohjelmapolitiikka), Antti Eskola (Sosiologia), Risto Hannula (Lehtimiehen työ), Anto Leikola (Biologia), Veijo

Koulutyön eräänä johtavana periaatteena oli aktivoida näyttelijää tietoisesti myös yhteiskunnassa tapahtuvista muutoksista ja pyrkiä keskustelemaan näyttelijän osuudesta tässä muutoskentässä: "Näyttelijää ei ole syytä pitää pumpulissa, ja tulevan näyttelijän on hyvä oivaltaa että teatteri on työtä ei taikaa."⁸⁶⁵

Kollegoita, yhteistyötä, ongelmia⁸⁶⁶

Opettajakoukukset muodostuivat tärkeiksi Holmbergien kauden alusta lähtien. Niissä luotiin linjaa. Ne kokoontuivat suhteellisen säännöllisesti, mutta kuitenkin hetken tarpeesta, spontaanisti. Opettajilla oli tarve kokoontua ja pohtia oppilaiden kehitystä. Eräs periaate oli saattaa oppilaat yhteistyöhön varttuneempien ammattilaisten kanssa. Tämä toteutui tuntiopettajien valinnoissa, Holmbergin omissa produktioissa Helsingin kaupunginteatterissa ja huipentui Shakespearen *Kuningas Juhanan* esitykseen Tikapuuteatterissa loppuvuodesta 1970, jolloin Holmberg oli jo jättänyt Kaupunginteatterin ja toimi täysipäiväisenä rehtorina. Se oli Tikapuuteatterin, eli Vallilaan siirtyneen opetusteatterin ehkä eniten kriitikoiden arvostusta herättänyt produktio. Siihen palaan kun käsittelen Tikapuuteatteria.

Meri (Näytelmäkirjallisuus), Klaus Mäkelä (Yhteiskunta ja poikkeavat yksilöt), Kurt Nuotio (Maaseutu-teatterit), Juhani Pallasmaa (Ympäristösuunnittelu), Juhani Peltonen (Näytelmäkirjallisuus), Jarno Pennanen (Poliittinen taide ja taiteilija), Pentti Piha (Teatteriarkkitehtuuri), Toivo Pihkanen (Psykosomaattiset sairaudet), Sakari Puurunen (Teatterin organisaatio), Martti Silvennoinen (Radiotoimittajan työ), Sole Uexküll (Arvostelijan vastuu), Pekka Virtanen (Amerikan teatteri). (Kertomus s. 7-8) Vuonna 1970 linja jatkui: Ritva Arvelo (Teatteri-instituutti), Iloena Berlogen ja Lucian Giurcescu (Romanian Teatterikoulutus), Mikko Hurmalainen (Suomen Työnantajien Keskusliitto), Lauri Ihalainen (Ammattiyhdistystiedon perusteet), Heikki Karapuu (Perustuslaki), Ralf Långbacka (Itä-Berliinin teatteritilanne), Eero Melasniemi (Näyttelijä ja liitto), Kaarle Nordenstreng (Tiedonvälitys), Reino Paasilinna (Yleisradio ja toimittajaliitto), Pentti Piha (Vironkatu 3:n suunnittelu), Terho Pursiainen (Uskonto ja politiikka), Jalmari Rinne (Tietoja näyttelijäliitosta) (Kertomus s. 9-10). Vuoden 1971 kontakteja olivat: Peter von Bagh (Elokuval politiikka), Benno Besson (Volksbühne Berlin, ohjelmisto ja hallinto), Adam Hanuszkiewicz (Puolan teatteri, historia ja nykyhetki), Olli Närvi (Opetusministeriö), Voldemar Panso (Teatterikoulutus Eestissä), Max Rand (Teatteri joukkotiedotusvallankumouksen jaloissa), Eino S. Repo (Yleisradio), Ritva Siikala (Teatterikoulutus Jugoslaviassa), G.A. Tovstonogov (Stanislavskin metodi/Teatterikoulutus NL:ssa), Jouko Turkka (Kunnallispolitiikka ja Joensuun teatteri), Jouko Tyyri (Valtakunnallinen teatteripolitiikka ja teatterikoulutus), Atos Wirtanen (Pohjoismainen dramatiikka). Keväällä 1971 kontaktitunnit huipentuivat yhteiskuntateorian seminaariin, jossa tutustuttiin monipuolisesti Suomen poliittiseen järjestelmään. (Kertomus s. 20) Vaikka tämä luettelo on omalla tavallaan vaikeuttava, on syytä muistaa, että yksi kontakti kesti vain pari tuntia ja ne nipistivät opetuksen kokonaisuudesta hyvin pienen osan. Lisäksi ne sijoituivat lauantai-iltapäiviin, periaatteessa vapaaehtoiselle ajalle.

865. Kalle Holmberg, Kertomus 1968 s. 4. Kaikuja tästä suuntautumisesta kohti yhteiskuntaa voi löytää 1970-luvun alun teatterikoulutusmietinnöistä: "Lisäksi toimikunta toteaa, että koulutuksen yleisluontoisena tavoitteena voidaan pitää sitä, että taiteen alan edustaja koulutetaan myös oivaltamaan yhteiskunnassa ilmeneviä ongelmia eri yhteiskuntapiirien kannalta. Sen vuoksi koulutusta kehitettäessä on pyrittävä antamaan ammatillisen erityisopetuksen lisäksi laaja-alaista tiedollista koulutusta sekä pidettävä yhteyttä alan tutkimukseen ja sen soveltamiseen." TKUM 1972 s. 23-24.

866. Tämä jakso perustuu Kalle ja Ritva Holmbergin haastatteluun 20.12.1993 ellei toisin mainita. Lisää näitä muistoja löytyy Kallen omin sanoin Holmberg 1999 s. 191-200.

Holmbergille olivat läheisimpiä opettajakollegoita vanhemman polven puheopettaja Niilo Kuukka, nuorehko akrobaatti ja miimikko Antti Tarkiainen, improvisaation tuntiopettaja Marja Korhonen ja hänen assistenttinsa Ismo Kallio, Spolinin soveltajat.⁸⁶⁷ Samoin yhteistyö korostui kuorolaulua opettamaan pyydettyjen Ilkka Kuusiston ja Kaj Chydeniuksen kanssa; ryhmälaulu eli nousuvaihetta, joka johti myös levytyksiin. Kaupunginteatterin näyttelijöistään Holmberg houkutteli opettamaan Eila Rinteen ja Veikko Sinisalon, ensi kertaa helsinkiläisen teatterikoulutuksen piiriin.

Puheen opetuksen puolella oli myös ongelmia, kuten perinteisesti suomalaisessa näyttelijäkoulutuksessa. Jo pitkään koulutukselle pohjaa luoneet naisopettajat (Sirkka-Liisa Heiskanen, Aino-Maija Tikkanen) saivat aikaan merkittäviä teknisiä parannuksia kuten uuden puhelaboratorion.⁸⁶⁸ Tämä tehosti aikaa vievän puheopetuksen organisointia ja innosti aluksi myös oppilaita. Puhtaasti tekniset välineet puheilmaisun kehittämiseksi eivät kuitenkaan näyttäneet riittävän, jos kontaktit opettajien ja oppilaiden välillä eivät täysin toimineet. Näille kontakteille asetui Holmbergin avoimuutta korostavalla kaudella kovia paineita, Holmbergin oma innostava esimerkki saattoi lyödä kollegoita myös lukkoon. Yleensä oppilaiden arvostuksen saivat ne opettajat, jotka eivät tyytyneet kehittämään vain puhetekniikkaa, vaan olivat taitavia myös tekstin taiteellisessa ilmaisussa, sen analyysissä, ja osasivat auttaa heitä tässäkin. Teatteripedagogeilla on ikuiset paineet olla myös luovia, oppilaidensa arvostamia taiteilijoita.

Ulkomaalaisista ohjaajista ja opettajista venäläinen Vladimir Fjodorovitsh Dudin (1909–82) pystyi myös Holmbergin kaudella pitämään yllä Stanislavskin metodien kunniaa samalla kun ohjasi venäläisiä klassikoita Kansallisteatterissa.⁸⁶⁹ Hän oli vanhana miehenä niin innostava kollega, että nuori Holmberg ystävystyi hänen kanssaan henkilökohtaisesti. Venäläisen koulun systemaattisissa metodeissa oli vielä jotain hyvin vakuuttavaa.

Suomalaisessa teatterielämässä Holmbergia ärsytti tuolloin hänen oman sanontansa mukaan Kansallisteatterin ”ämmämyisyys” ja Kaupunginteatterin ”sotkuisuus”. Tällaisen päämäärättömyyden tai epämääräisyyden poistamiseksi Teatterikoulussa korostettiin koordinaatiota, myöhemmin integraatiota. Etsittiin kokonaisuuksia, joissa luova yksilö voisi löy-

867. Marja Korhosesta Holmberg muistaa: ”Tämä Korhonen oli ainoa, joka antoi palautteen ensimmäisen rehtorivuoteni jälkeen. Sanomattakin on selvää että se oli minulle tärkeää. Marja listasi asioita joita oli teeseihini naulannut. Niitä mitä piti tärkeänä itselleen ja yleensä. Tässä ne ovat:

- oppilaan eli ihmisen kasvattaminen vastuuseen kokonaisuudesta
- oman henkisen passiivisuutensa tajuaminen peloksi ja vastuun pakenemiseksi
- kritiikin vastaanottokyvyn vahvistaminen harjoitustilanteessa
- epäonnistumisen oikeutus, rohkeus tehdä virheitä etsittäessä ilmaisun todellisuutta
- puolustelu- ja selittelytarpeen tiedostaminen ja siitä luopuminen”. Holmberg 1999 s. 199–200.

868. 18.6.1968 myönsi Opetusministeriö teattereiden perusparannusmäärärahoista 22 000 mk puhelaboratorion hankkimiseksi puheopetuksen tueksi. Ks. laajemmin Kertomus 1968 s. 9–10 ja 1969 s. 9.

869. Dudin oli käynyt koulunsa Moskovassa vielä Stanislavskin eläessä ja työskennellyt MTT:n 2. studiolla 1931 lähtien. 1965–71 hän oli Moskovan lasten keskusteatterin pääohjaaja, joka vieraili usein myös ulkomailla. Ks. Trilse-Finkelstein/ Hammer 1995 s. 241. Myös G.A. Tovstonogov luennoi Teatterikoulussa Stanislavskista, kuten kävi ilmi kontaktituntien luettelosta; niillä käsiteltiin melko usein sosialististen maiden koulutusmetodeja.

tää selkeän sijansa. Tässä työssä nousi tärkeään asemaan Elsa Sara, joka oli opettanut koulussa melkein sen alusta alkaen. Liikunnan ja musiikin osaavana ammattilaisena hän pystyi tuottamaan eri opetusalojen yhteistyötä, mitä voitiin kutsua myös koordinaatioksi. Tälläkin oli vanha taustansa jo Wilho Ilmarin ajoilta, jolloin Sara ja Ritva Arvelo tekivät yhteistyötä samoissa merkeissä.

Syksyllä 1968 palattiin koulussa Ilmarin aikoina harrastettuun ”aamukirkkosysteemiin”, jolloin jokaisena aamuna ennen varsinaisten opetustuntien alkamista pidettiin puolen tunnin perustreenaus joko liikunnan tai puheilmaisun alueelta. Rehtori piti yhden aamukirkon viikossa jolloin käsiteltiin viikon aikana esille tulleita teemoja opetuksessa ja keskusteltiin yhteiskunnassa tapahtuneista muutoksista. Myös aamukirjoissa oli siis ajankohtainen yhteiskunnallinen todellisuus läsnä. Holmberg valitsi usein saarnansa aiheet päivän lehdistä. Myöhemmin myös oppilaat joutuivat vastuuseen näistä aamuhetkistä.⁸⁷⁰

Holmbergin ’oman’ kurssin (1968–71) rinnalla alemmat ja ylemmät kurssit saattoivat jäädä vähemmälle huomiolle. Tämä aiheutti purnausta. Samoin suhteissa korkeakouluosaston opiskelijoihin oli ongelmia, vaikka Holmberg ei heitä opettanutkaan eikä osaston opetukseen juuri puuttunut. Opintodemokratian ajaminen oli ajankohtainen asia ja Holmbergien ajoittain itsevaltaiset menetelmät, tai ehkä paremmin tiukat pedagogiset vaatimukset ja kurinpito, eivät tuntuneet tähän sopivan. Holmbergia haukuttiin jopa stalinistiksi, ilmeisesti tulkittuihin diktatooriin otteisiin viitaten ilman sanan varsinaista poliittista sisältöä.⁸⁷¹

Tilanne kärjistyi tälle asteelle vuoden 1969 lopulla, kun Holmberg opettajakuntineen halusi pitää kiinni vanhasta käytännöstä erottaa lahjattomaksi katsottuja oppilaita. Se sai aikaan oppilaskunnan keskuudessa ankaran prosessin, jossa juuri korkeakouluosastolaiset, joiden parissa käytäntöä ei tunnettu, olivat erikoisen aktiivisia. Holmbergilla oli opiskelijoiden keskuudessa myös puoltajia, joiden argumentit saivat jopa maolaisia sävyjä puolustaessaan sekä Holmbergin että Stalinin kunniaa.⁹⁷²

Demokratia ja opiskelijoiden näkemysten huomioiminen olivat kuitenkin peruspaatos Holmbergin isännöidessä koulua. Vuoden 1969 vuosikertomuksessa on mukana *Opettajien sana*, jossa kiinnostavasti koetettiin määritellä tuolloisen näyttelijäkoulutuksen periaatteet:

Mitä tämän ja huomisen päivän teatteri odottaa näyttelijäkoulutukselta? Miten Suomen Teatterikoulussa on pyritty tavoitteet asettamaan ja täyttämään?

870. Ks. myös Kertomus 1968 s. 5 ja Holmberg 1999 s. 197.

871. Termi oli tietenkin napattu ajankohtaisesta poliittisesta elämästä, kun voitiin julkisuudessa seurata SKP:n osapuolijaon kehittymistä. Taistolais termejä ei vielä tunnettu, mutta paradoksaalisesti juuri taistolaisia useista Holmberg-kriitikoista kehittyi; Holmbergeista sen sijaan ei. Ks. myös Holmberg 1999 s. 192 ja Paavolainen (toim.) 1999 s. 35–37.

972. Vielä 1969 oli maolaisten Helsingin Marxilais-Leniniläinen Seura voimissaan ja ihaili avoimesti Stalinia; erikoisesti Hrushtšov, jonka aikana tapahtui Kiinan ja NL:n välirikko, oli pahimman luokan revisionisti. Myös eräiden teatterikoululaisten argumentit löytyivät tämän seuran papereista. Samoina aikoina nuortaistolaiset alkoivat vyöryttää maolaisten asemia. Silti jopa Suojelupoliisi harhautui tuolloin pitämään juuri maolaisia nuorison vaarallisimpana kumousryhmänä; saati sitten vanhempi teatteriväki ja oikeistokriitikot. Ks. Simola/ Sirvio (toim.) 1999 s. 149–152.

Käytännössä kysymys kiteytyy kahteen seikkaan: Minkälaista näyttelijäainesta teatterissa tarvitaan? Minkälaiset ovat koulutusmenetelmät?

On löydettävä keinot, jotka pystyvät auttamaan oppilaita yksilöllisen persoonallisuuden kehittämiseen ja samalla totuttavat heitä mitä kurinalaisimpaan kollektiiviseen työskentelyyn. Opetuksessa on pyrittävä toisaalta perinteen mielekkääseen elävöittämiseen ja toisaalta uusien mahdollisuuksien kokeiluun. Ennen kaikkea on annettava oppilaiden kasvaa avaraan itsenäiseen ajatteluun.

Tavoitteena pidetään ulospäin suuntautuvaa, kontaktihakuista työskentelytapaa vastakohtana itsekeskeiselle 'yksinnäyttelemiselle'. Oppilaissa pyritään herättämään avoin, välitön, ennakkoluuloton, mutta valppaasti kriittinen suhtautumistapa. Työyhteisössä (opettajat-oppilaat) pyritään saavuttamaan mutkaton, vapautunut kanssakäyminen.⁸⁷³

Vaikuttajistaan omalla rehtorikaudellaan Kalle Holmbergin mieleen nousee tanskalainen ohjaajamestari Sam Besekow, jonka Suomessa 1950-luvun alussa pidetyt kootut luennot hän oli lukenut ja joita olen Ritva Arvelon työn yhteydessä melko laajasti selostanut.⁸⁷⁴ Merkittävä oli myös puolalainen Jan Kott, jonka Shakespeare-esseeit ilmestyivät suomeksi 1965 ja olivat siis vielä melko tuoretta tavaraa.⁸⁷⁵ Holmberg yhtyy myös Wilho Ilmarin sanontaan, että "Shakespeare on näyttelijän kotimaa", kunhan samalla muistamme ajankohtaisen todellisuuden, jonka tuntemuksen merkitys hänen rehtorikaudellaan Suomen Teatterikoulussa niin voimakkaasti korostui.

Rosvot ja Berliini järjestyksen kourissa

Toimiessaan rehtorina Holmberg samalla ohjasi jatkuvasti Helsingin kaupunginteatterissa ja käytti ahkerasti koulunsa oppilaita produktioissaan. Samoin hän teki muissa, vapaissa produktioissa, joita hän tuolloin ohjasi ja joista *Saaren vankeihin* Jyväskylässä kesällä 1969 jo viitetasin. Vastaava villi juttu, nyt Helsingissä, oli *Rosvot*-produktio loppukeväästä 1970, johon kuuluiivat sekä iltamat että Matti Rossin käännös ja sovitus Schillerin tekstistä. Sen Kalle Holmberg liittää muistelmissaan kiinteästi rehtorikauteensa Teatterikoulussa ja kertoo:

Joukko eri teattereista tulleita näyttelijöitä mellasti öisin Eläintarhantien väestösuojassa Kaupunginteatterin alla.⁸⁷⁶ Olimme perustaneet sinne Bunkkeriteatterin kertakäyttömeiningillä.

873. Kertomus 1969 s. 4.

874. Tuolloin painotin, miten monet Besekowin näkemykset näyttivät jo 1950-luvun alussa ennakoivan useita vasta 60-lukuun Suomessa liitettyjä tendenssejä ja Holmbergin lausunto näyttäisi vahvistavan tämän.

875. Aiemmin Holmberg oli ohjannut puolalaisia (Mrozek, Rozewicz) YT:ssä ja hänelle merkitsi tärkeää virikettä ennen vuoden 1968 käännettä Leszek Kolakowski, jonka ensimmäinen suomennettu teos *Ihminen ilman vaihtoehtoa* ilmestyi 1966. Holmberg 20.12.1993. Vuoden 1968 tapahtumien seurauksena Kolakowski emigroitui Puolasta. Tuona vuonna ilmestyi myös Grotowskin maineeseen nostanut teatteritekstien antologia *Towards a Poor Theatre*: "Törmäsin Jerzy Grotowskin ajatuksiin. Ne repivät irti naturalismista. Wrocławin velho kiilasi aaveprikaatiini ja on piilovaikuttajana, kyseenalaistajana, vaikuttanut siellä edelleen", kertoo Holmberg 1999 s. 206.

876. Rosvoissa näyttelivät mm. Olavi Ahonen, Nils Brand, Kari Franck, Maj-Britt Heljo, Veikko Honkanen, Jussi Jurkka, Yrjö Järvinen, Aarre Karén, Heikki Kinnunen, Heidi Krohn, Leo Lastumäki, Eero Melasniemi, Tuula Nyman, Kirsti Ortola, Erkki Pajala, Sulevi Peltola, Martti Pennanen, Anja Pohjola, Lasse Pöysti, Eila Rinne, Esko Salminen, Jukka Sipilä ja Birgitta Ulfsson. Esitykset 13.4.-19.4.1970.

Muutama esitys ja vapaa pääsy. Kaupunki maksoi ylösponon, esiintyjät eivät saaneet penniäkään. Rosvot oli manifestaatio: Kaikki kaupungin näyttelijät liittykää yhteen! Mukaan saatiin nimekästä sakkia, eriytymiseen haluttiin muutosta, haluttiin näytellä yhdessä.

Teatterikoulu oli kokonaisuudessaan mukana, Milonoff toimi assistenttina. Ensiesityksessä assistentti johdatteli Kekkosta katakombeissa, kun ohjaaja juoksi viimeisiä asemia kokoon. [...]

Kekkonen lähetti kiitoskortin. Hän huomioi ylikuumenneen tilanteen ja vanhana kehäkettuna kannusti taisteluun. Dynaamikko haistoi tilanteessa murroksen merkit. Tällaista ei tarjota parnassoilla, tämä potkii aisoille. Silloin kansa ei hymise eikä Suomi nuku.⁸⁷⁷

Rosvot oli siis aikanaan kohuttu teatteripoliittinen puheenvuoro, jossa oli samalla poliittisen protestin aineksia. Seuraavaksi Holmberg siirtyi suoraan poliittisen kuohunnan myrskyn silmään, sillä testamentiksi teatterikoululaisten yhteistyössä Holmbergin ohjaamien kaupungin-teatterilaisten kanssa muodostui suurisuuntainen Ronny Ambjörnssonin ja Agnete Pleijelin spehtaakkele *Berliini järjestyksen kourissa* (1970), jossa kokonainen koulun kurssi oli mukana ja johon koulun opettaja Chydenius oli tehnyt musiikin. Esityksestä tehtiin myös LP-levy.

Prosessi kouraisi ajankohtaista poliittista keskustelua käsitellessään Saksan työväenliikkeen hajaantumista sosiaalidemokraattiseen ja kommunistiseen siipeen ensimmäisen maailmansodan ja lokakuun vallankumouksen seurauksena, niin syvältä, että juuri virastaan eronnut pääministeri Mauno Koivisto katsoi tarpeelliseksi puuttua asiaan melko laajassa lehtikirjoituksessa Suomen Sosialidemokratissa 5. ja 6.10.1970.⁸⁷⁸

Onhan melko harvinaista, ainakin Suomessa, että tuoreet ex-pääministerit kirjoittavat laajoja teatterikritiikkejä; presidentti Kekkonen sentään tyytyi lähettämään henkilökohtaisia kiitoskortteja. Tapaus oli varmaan omiaan nostamaan sekä Kalle Holmbergin, Teatterikoulun rehtorin, että hänen esitykseensä osallistuneiden oppilaidensa itsetuntoa. Koivisto aloitti kirjoituksensa:

Näytelmän johdosta kirjoitetuissa arvosteluissa on jo ehditty (Nya Pressen) pohtia sitäkin kysymystä, miksi näytelmä on tänne Ruotsista tuotu, jossa sen odotettiin palvelevan sikäläisiä tarpeita. Vastauksen tähän kysymykseen antanee Hannu Taanilan kirjoitus: pyrkimyksenä on normalisoida sosialidemokraattien ja kommunistien väliset suhteet sellaisiksi kuin ne ovat yleensä maailmalla ja esimerkiksi Ruotsissa.

Hannu Taanila ajattelee ilmeisesti, että kun sosialidemokraatti menee teatteriin katsomaan mitä tapahtui Berliinissä v. 1919, niin hän menee sinne huonolla omallatunnolla ja tulee ulos vielä huonommalla. Taanila toisin sanoen odottaa näytelmältä ajankohtaisia poliittisia vaikutuksia Suomessa ja nyt.⁸⁷⁹

877. Holmberg 1999 s. 195–196. Tapahtuma kuvasti osaltaan hyvin ajankohdan kollektiivista liikehdintää teatterialalla, useat sen näyttelijöistä kuuluivat ns. Oltermanni-oppositioon Näyttelijäliitossa. Esitys veti väkeä paljon enemmän kuin muutamaan esitykseen mahtui sisälle ja aiheutti laajan lehtipolemiikin. Myöhemmässä katsannossa Holmberg on myös kriittinen: ”Mitä mieltä esityksestä uransa nielaissut ohjaaja? Värikäs kudelma, kieltämättä meluisa. Rosvot oli pika pikaa selailtavaa sarjakuvaa. Vireyksissä kolisi jo maneerieni alkio. Hengästyminen oli ilmeistä.”

878. Artikkelit on julkaistu myös kirjassa *Väärää politiikkaa* (1978) s. 265–272. Elettiin niitä aikoja, jolloin vasemmiston tappio eduskuntavaaleissa oli myrkyttänyt mieltä työväenpuolueiden piirissä ja tilanne työmarkkinoilla kiristynyt. Koiviston kirjoitusten aikoina UKK-sopimus oli valmisteilla.

879. Koivisto 1978 s. 265.

Itse asiassa Koiviston kirjoitus osoitti, että näytelmällä todella oli ajankohtaisia poliittisia vaikutuksia Suomessa tuolloin. Koiviston peruspaatos oli sosiaalidemokraattien ja kommunistien yhteistyö, mitä hän piti tärkeänä koko työväenliikkeen ja työväestön kannalta. 'Noskein' tammikuussa 1919 murhaama Rosa Luxemburg, joka osasi kritisoida myös bolshevikkien itsevaltaisia otteita viruessaan vankilassa ensimmäisen maailmansodan viime hetkillä loppuvuodesta 1918, nousi sankariksi myös Koiviston kirjoituksessa.

Koivisto pohti pitkään oliko työväenpuolueiden yhteistyö ns. kansanrintamahallituksessa tapahtunut liikaa sosiaalidemokraattien ja liian vähän kommunistien ehdoilla. Viime kädessä Koiviston vuodatus oli taitava teoreettinen hänen itsensä edustaman sosiaalidemokratian suuntauksen puolustus, itseironialla sopivasti kuorrutettuna. Muissa yhteyksissä hän tuskin on tuonut asiaansa niin selkeästi esille. *Berliini järjestyksen kourissa* kaikkinen teatterikoululaisineen oli siis yhteiskunnallinen teatteritapahtuma Suomessa.⁸⁸⁰

Epädramaattisia uudistuksia

Kalle Holmbergin rehtorikaudella Suomen Teatterikoulussa tapahtui myös muutoksia, joilla ei ollut päivänpoliittista uutisarvoa eikä rehtorin persoonalla ollut niiden toteutumisessa ratkaiseva, mutta jotka myöhemmin ovat osoittautuneet kestäväksi kehitykseksi. Ensimmäisenä on ehkä mainittava teatterikoulutuksen kohtaloista huolta kantaneen perusjoukon huomattava nuorentuminen. Tämä koski konkreettisesti koulun johtokuntaa.

Wilho Ilmarin kauden peruina johtokunnan keski-ikä oli huomattavan korkea. Koko Ilmarin 20-vuotisen rehtorikauden oli sen kokoonpano säilynyt perusrakenteeltaan samanalaisena ja jäsenet vuodesta toiseen vanhenneet.⁸⁸¹ Sotien jälkeisen ajan, aina 1960-luvun alkuun asti säilyi vastuu Suomen Teatterikoulun kehittämisestä käytännössä samalla sukupolvella, joka oli tämän koulutuksen perustan myös luonut. He olivat syntyneet 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa ja edustivat suurlakkosukupolvea ja itsenäisyyden ajan teatterin kantapolvea. On ilmeistä että kilpailuakaan ei juuri esiintynyt. Kysymyksessä oli pikem-

880. "Esityksen uhoa ja vimmaa lisäsi se, että se oli Holmbergin lähtiäistyö talossa, kun edellisen talven johtajakiista oli hävitty. Poliittisen petoksen osoitteet olivat siten myös teatterin sisällä." Paa-volainen 1992 s. 161. Saman vuoden vallankumousteatterin buumiin kuuluivat myös jo mainitut SKP:n Lenin-juhla ja Radioteatteriin tehty John Reedin lokakuureportaasi *Kymmenen päivää jotka järjestyivät maailmaa*, joissa molemmissa teatterikoululaiset olivat näkyvästi mukana, sekä Majakovskin *Mysteerio Buffo* Tikapuuteatterissa. Siellä esitettiin samoina aikoina myös Holmbergin ohjaama Shakespearen *Kuningas Juhana*, jossa teatterikoululaisten ja ammattilaisten yhteistyö jatkui. Tikapuuteatterin esityksiin palaan.

881. STK:n Koy:n helmikuussa 1943 valitsemaan väliaikaiseen johtokuntaan valittiin seuraavat henkilöt: teatterinjohtaja Arvi Kivimaa, näyttelijä Jalmari Rinne, lehtori Kaarlo Marjanen, toimituspäällikkö Uno Hirvonen, kansakoulunopettaja Urho Kulovaara, poliisimestari Eino Havas ja konttoripäällikkö Armas Ahonen varsinaisiksi sekä varajäseniksi toimittaja Ernst Lähde, asentaja Kalle Koponen, talouspäällikkö Penna Tervo ja poliisimestari Iivari Tuomisto. Samalla päätettiin, että vastaisuudessa toimitettavissa vaaleissa olisi noudatettava sellaista periaatetta, että varsinaisista jäsenistä valittaisiin 4 Helsingistä ja 3 maaseutukaupungeista sekä varajäsenistä 2 Helsingistä ja 2 maaseutukaupungista. (Kertomus 1943 s. 3-4) Wilho Ilmarin 20-vuotisella kaudella tästä kaartista jäi pois vain muutama nimi, jäsenyys tai varajäsenyys saattoi vaihdella. Useat olivat remmissä Ilmarin jälkeenkin.

min vaatimaton, sisäistetty velvollisuus kuin näkyvä kunnia-asia.

Ilmarin lähtiessä, iästään huolimatta monelle muulle vastuun kantajalle yllätyksenä, ei tilanne radikaalisti muuttunut. Johtokunnassa jatkoivat useat samat jäsenet, muutamat aina vuoteen 1968 asti. Johtokuntaan, joka valitsi Kalle Holmbergin rehtoriksi kuuluivat varsinaisina jäseninä teatterinjohtaja Matti Aro (1906-91), sosiaalipäällikkö Kalle Koponen (1905-95), teatterinjohtaja Tauno Lehtihalmes (syntynyt 1916), teatterinjohtaja Saulo Haarla (1930-71), tohtori Kaarlo Marjanen (1899-1984), näyttelijä Jalmari Rinne (1893-1985) ja teatterinjohtaja Jack Witikka (syntynyt 1916). Näistä Aro, Koponen, Marjanen ja Rinne olivat olleet mukana jo melkein koko Ilmarin ajan. Myös puheenjohtaja Jack Witikka tuli asemaansa jo Ilmarin kaudella.

Kaksi vuotta myöhemmin (27.3.1970) valittuun johtokuntaan kuuluivat lavastaja Pekka Heiskanen (s. 1929), ohjaaja Elina Lehtikunnas (s. 1929), näyttelijä Matti Ranin (s. 1926), fil.tri Timo Tiusanen (1936-85), teatterinjohtaja Jack Witikka (s. 1916), hallinnollinen johtaja Jussi Valtakoski (s. 1923), sekä varajäseninä teatterinjohtajat Aimo Hiltunen (s. 1929), Rauli Lehtonen (s. 1928) ja Kurt Nuotio (s. 1939) ja ohjaaja Mikko Majanlahti (s. 1933). Nämä olivat Kannatusosakeyhtiön vuosikokouksen teatterikenttää edustaneita varovaisia valintoja, eivät mitään radikalismia. Silti johtokunnan keski-ikä oli kahdessa vuodessa laskenut yli 20 vuotta ja sen kokoonpano kokonaan, yhtä lukuunottamatta, muuttunut. Jack Witikka, nyt joukon selvästi vanhin ja Kalle Holmbergin nimityksen esittäjä, oli ainoa joka oli pysynyt paikallaan. Epädramaattista?⁸⁸²

Toinen Wilho Ilmarin kaudella syntynyt perinne, joka murtui Holmbergin aikana oli ohjaajakoulutus näyttelijäkoulutuksen osana. Teatterikoulussa oli koulutettu ohjaajia vuodesta 1953 lähtien eli 15 vuotta. Tänä aikana oli valmistunut 21 ohjaajaa. Ohjaajaksi opiskelu oli kiinteästi liittynyt näyttelijälinjan opetusohjelmaan. Muuta Ilmari ei alunperinkään pitänyt mahdollisena. Ensimmäisenä kouluvuotena olivat ohjaajalinjan oppilaat opiskelleet samoja aineita kuin näyttelijälinjan oppilaat. Toisena vuotena oli opetusohjelmaan sisällytetty lyhyiden kohtauksien muotoilua näyttelijäoppilaiden näyttämöharjoitusten yhteydessä ja opettajan valvonnan alaisena. Tämän ohella ohjaajaoppilaat olivat toimineet ohjaajien apulaisina helsinkiläisissä teattereissa. Kolmantena kouluvuotena he olivat valmistaneet itsensä ohjausnäytteen sekä esittäneet näyttelijätehtäviä kurssin esityksissä.

Ohjaajaoppilaiden itsensä kannalta opetus koettiin usein näennäisopetuksena koska se tapahtui näyttelijäopetuksen ohessa. Ohjaajaoppilaat oppivat eniten assistenttiaikoinaan. Koska nyt ohjaajia opetettiin myös korkeakouluosastossa, katsottiin tarkoituksenmukaisemmaksi keskittää ohjaajakoulutus yhteen paikkaan tulevaa Teatteri-instituuttiakin silmälläpitäen ja esitettiin Kannatusyhtiön yhtiökokoukselle 4.4.1969, että teatterikoulun ohjaajalinja lakkautettaisiin. Kun yhtiökokous hyväksyi tämän, ei kertomusvuoden aikana enää otettu ohjaajaoppilaita teatterikouluun.⁸⁸³

882. 1960-luvun viimeisinä vuosina tapahtunut murros teatterikoulutuksen kehityksestä vastaavien ikärakenteessa oli merkittävä ja ennakoி hyvin 1970-luvun tilanteen: sen kuluessa vastuun ottivat pääosin vielä nuoremmat, sotalapset ja suurten ikäluokkien edustajat, 1930-luvun lopulla ja 1940-luvulla syntyneet, joista muurin murtajana toimi Kalle Holmberg (s. 1939).

Kolmanneksi teatterikoulussa tapahtui vuonna 1969 rakenteellinen muutos, jota Wilho Ilmari oli jo viime vuosinaan ajanut, mutta joka ei silloin toteutunut. Näyttelijälinja muuttui nelivuotiseksi. Koulun opetusohjelmaa uudistettaessa oli tämä käynyt entistä välttämättömmäksi. Vuosikertomuksen mukaan kolmivuotisena opiskeluaikana ehdittiin oppilaille opettaa lähinnä perustekniikkaa, mutta sen käytäntöön soveltamiseen aika ei riittänyt. Useimmissa Euroopan teatterikouluissa opiskeluaika oli nelivuotinen, mikä oli jälleen muistutus ITI:n näyttelijäkoulutussymposiumeista 1963–67. Näihin syihin vedoten johtokunta esittikin yhtiökokoukselle 4.4.1969, että Teatterikoulun näyttelijälinja pidennettäisiin nelivuotiseksi. Näin jatkossa myös tapahtui.⁸⁸⁴

Sekä näyttelijäkoulutukseen liittyneen ohjaajalinjan lakkauttaminen että näyttelijälinjan muuttaminen nelivuotiseksi olivat askelia korkeakoulumaisen koulutuksen suuntaan. Näin pyrittiin käytännössä toteuttamaan Teatteri-instituutti-suunnitelman ideoita.

Neljäs helsinkiläisen teatterikoulutuksen muutos tai murros, joka ajoittui Kalle Holmbergin kauteen Suomen Teatterikoulun rehtorina, mutta joka ei alunperin mitenkään liittynyt hänen persoonaansa, oli Tikapuuteatterin toiminta Vallilassa 1967–71. Se johti omalta osaltaan ryhmäteatteriliikkeen syntyyn Suomessa.

Teatterikeskus r.y. - Teatercentrum r.f. perustettiin alkuvuodesta 1971. Perustaminen syntyi tarpeesta koota saman organisaation alle 60-luvun lopulla ja 70-luvun alussa muodostuneet, vakinaisen teatterilaitoksen ulkopuolella ammattimaisesti toimivat teatteriryhmät. Perustamiskokous pidettiin 24.1.1971. Tässä kokouksessa todettiin seuraavien teatteriryhmien jäsenten täyttävän yhdistyksen sääntöluonnoksen jäsenyysehdot: Ahaa-teatteri, Agit-Prop, Tilateatteri, Hurja Joukko (1.8.1972 lähtien Penniteatteri), perusteilla ollut ”Kumppanit” (perustamisesta alkaen KOM-teatteri), Praesens-ryhmä, Ryhmäteatteri ja Skolteatern. Myöhemmin Agit-Prop erosi Teatterikeskuksen piiristä, koska ryhmässä ei ollut päätoimisia, palkallisia taiteenharjoittajia. Muut perustavan kokouksen ryhmät säilyivät Teatterikeskuksen piirissä.⁸⁸⁵

Tästä kahdeksan teatteriryhmän joukosta käytännössä viiden (Ahaa, Agit-Prop, Hurja Joukko, KOM, Ryhmäteatteri) henkilökunta sai pääosin ammattiin valmistavan koulutuksensa Tikapuuteatterissa 1967–71. Tämän lisäksi sieltä kouliintui teatterikentälle suuri joukko ammattilaisia, jotka vaikuttivat paljon suomalaisen teatterin kehitykseen 1970-luvulta lähtien. Tämän vuoksi palaan Tikapuuteatterin toimintaan käsiteltyäni Teatterikoulun korkeakouluosastoa noina vuosina. Tikapuuteatteri oli alunperin koulun ja sen korkeakouluosaston yhteinen yritys.

883. Kertomus 1969 s. 12. Keväällä 1970 valmistui koulusta vielä kaksi ohjaajaa, Matti Miikkulainen ja Markku Kontro ja keväällä 1971 yksi ohjaaja, Pekka Milonoff.

884. Ibid s. 13. Kurssi 1969–73 oli ensimmäinen 4-vuotinen; vuonna 1972 ei kurssia siis lainkaan valmistunut.

885. STTT 1974 s. 159. Agit-Propin syntyhistorian olen jo kertonut. Siihenkin vaikuttivat ratkaisevasti teatteriopiskelijat, tulevat ammattitaiteilijat: juuri tämän vuoksi se oli Teatterikeskusta perustamassa. Jatkossa se keskittyi kuitenkin poliittisen laululiikkeen kehittämiseen ja irtaantui näin ammattiteatterikentästä, koska tähän toimintaan ei valtionapuja herunut; tästä johtui sen ero Teatterikeskuksesta.

Ritva Siikala korkeakouluosaston esimieheksi

Korkeakouluosaston tilanne oli koulua monimutkaisempi 60-luvun lopulla. Kun osaston ensimmäinen vakinainen esimies Ritva Laatto joutui opiskelijoiden painostuksesta, ansioistaan huolimatta, eroamaan samoina aikoina, kun Kalle Holmberg valittiin koko koulun rehtoriksi, oli osasto enemmänkin opintoanarkian kuin -demokratian tilassa. Tilanteeseen johdaneen prosessin olen jo selostanut.

Tällaisen tilanteen hallinta saattoi olla ylivoimaista kenelle tahansa. Sivutoimisena esimiehenä vieraili kevätkauden 1969 opiskelijoiden enemmistön luottamusta nauttiva radio-ohjaaja Väinö Vainio, jonka suunnittelemaan radio-opetukseen oltiin pääosin tyytyväisiä. Ratkaisu oli kuitenkin väliaikainen ja tilanne alkoi jossain määrin vakiintua vasta, kun kokopäivätoimiseksi esimieheksi kiinnitettiin osaston oma kasvatti (1963-66) vasta 27-vuotias Ritva Siikala elokuun alusta 1969.

Ritva Siikala (s. 1941) oli suorittanut hyvin opintonsa korkeakouluosastossa ja valmistunut siltä keväällä 1966. Jo tätä ennen hän oli toiminut Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatterin dramaturgi-sihteerinä 1964-65. Hän toimi myös YT:n johtokunnassa ja ohjasi siellä. Vuonna 1966 hän ehti olla tv-teatterin dramaturgina ja siirtyi dramaturgi-ohjaajaksi Lappeenrannan Kaupunginteatteriin 1967-68. Lukuvuoden 1968-69 hän toimi Helsingin Yliopistossa draamakirjallisuuden tilapäisenä assistenttina, jonka tunneilla myös korkeakouluosaston oppilaat kävivät. Sieltä hänet pyydettiin näiden osaston oppilaiden aloitteesta korkeakouluosaston kokopäivätoimiseksi esimieheksi, mitä virkaa hän hoiti syksystä 1969 kevääseen 1971.⁸⁸⁶

Jo hallinnollisesti labiilin vuoden 1968 aikana alkoi kuitenkin myös korkeakouluosastossa tapahtua muutoksia. Syksyllä aloitettiin varsinainen dramaturgikoulutus Teatterikoulustoimikunnan mietinnön (1967) suosittelemalla tavalla. Pääsykokeet järjestettiin osittain erikseen ohjaajiksi ja dramaturgeiksi aikoville ja uudet oppilaat saivat valita siis alusta asti opintosuuntansa taipumustensa mukaan. Myös kurssin kokoa supistettiin mietinnön sisältämien laskelemien johdosta. Syyslukukaudella siirryttiin Teatterikoulun tapaan myös kurssinvalvojayhteisiin. Samoin yleistyi tapa pitää yhteisiä periodikouksia kunkin kurssin opettajien ja oppilaiden kesken. Jo keväällä periodiopetusta oli kokeiltu ja siitä saatu myönteisiä tuloksia.⁸⁸⁷ 4-vuotiseen koulutukseen oli siirrytty jo keväällä 1967 pääosin opiskelijoiden vaatimuksesta. Tässä asiassa siis Teatterikoulu näyttelijälinjoiheen seurasi perässä.⁸⁸⁸

Vuoden 1969 kuluessa korkeakouluosasto suuntautui yhä määrätietoisemmin ohjaajan ja dramaturgin ammattikoulutuksen antamiseen ja kehittämiseen. Vallilan työväentalossa sijaitsevat, joskin ahtaat, opetustilat näyttämöineen tekivät opetuksen käytännöllistämisen mahdolliseksi. Syksyllä 1969, Ritva Siikalan aloittaessa esimiehenä, päästiin vihdoin kokeilemaan yhteistyötä Teatterikoulun ja Taideteollisen oppilaitoksen lavastustaiteen opintosuunnan kanssa.

Tuolloin järjestettiin myös kolmipäiväiset, entistä monipuolisemmat sisäänpääsykokeet,

886. Siikalalla oli myös kansainvälistä kokemusta: hän oli ollut ylioppilaana USA:ssa 1960, poiminut appelsiineja Matsuvan kibbutzilla 1961-62 ja ollut stipendiaattina Puolassa 1967. STTT 1974, 1983 ja 1993.

887. Kertomus 1968 s. 19-22.

888. Kertomus 1967 s. 14.

joiden arvostelulautakuntaan kuului seitsemän opettajaa ja kolme oppilasta, yksi kultakin kurssilta. Koska käytännöllisten kokeiden määrä lisääntyi, merkitsivät pyrkijöiden aikaisemmat opinnot ja todistukset vähemmän kuin edellisinä vuosina. Tätä karsintojen kehitystä voi jälleen pitää pienenä askeleena kohti itsenäistä taidekorkeakoulua, kun alalle soveltuvaa taiteellista lahjakkuutta pyrittiin arvioimaan entistä tarkemmin.

Samoin siitä lähtien opetuksen suunnittelu ja järjestely hoidettiin kiinteässä yhteistyössä opettajien, oppilaitten ja esimiehen välillä erilaisissa yhteisissä tilaisuuksissa. Käytännön asioita hoidettiin ns. koulukokouksissa, joihin kaikki oppilaat, opettajat kiinnostuksensa ja mahdollisuuksiensa mukaan sekä esimies kerran viikossa kokoontuivat.⁸⁸⁹ Järjestelmä oli jopa yltiödemokraattinen, vaati esimieheltä pitkäa pinnaa ja alkoi pelottaa osaa opettajista; heidän pitämisenä koulussa tai uusien hankkiminen saattoi olla ongelma. Tietenkin se kouli myös ryhmätyöhön ja pakotti oppilaita vastuuseen omista valinnoistaan.

Toisin kuin Teatterikoulussa toimi korkeakouluosastossa jatkuvasti ainoastaan tunti- ja periodiopettajia. Näin ei kenenkään lähtölaskenta kestänyt välttämättä kauan. Opettajakunnan perusrungon vakiintumista pidettiin kuitenkin suotavana, vaikka vakinaisten opettajavirkojen perustamiseen ei ollut vielä mahdollisuuksia. Opetuksen ja oppimisen tehostamiseksi ja yhä useampien ammattinäyttelijöiden ja -ohjaajien saamiseksi osaston opettajiksi opetus järjestettiin enimmäkseen kuuden viikon periodeina, mikä tuolloin melko lailla vastasi produktion valmistumisaikaa laitosteatterissa. Niitä oli syksyllä kaksi ja keväällä kolme. Syksyllä oppilailla oli kahden viikon lukuloma suurimpien yliopistotenttien suorittamista varten.

Hallinnonuudistuskamppailu kollegiossa

Myös korkeakouluosaston kollegiossa tapahtui. Kaudella 1965–68 siihen olivat kuuluneet HY:n edustajana professori Irma Rantavaara, Kansallisen Arvi Kivimaa, Svenskanin Carl Öhman, Kaupunginteatterin Timo Tiusanen, Teatterikoulun Jack Witikka ja YT:n ensin Timo Bergholm ja sitten Eija-Elina Bergholm. Humanistisia opinaloja edustivat professorit Oiva Ketonen, Kullervo Rainio ja Aimo Turunen. Puheenjohtajana toimi Witikka, varapuheenjohtajana Rantavaara ja sihteerinä valtaosan aikaa Ritva Laatto. Kokoonpano pysyi vakaana koko kauden.

Vuoden 1969 alusta jäseniksi tulivat HY:n Rantavaara, nyt Kansallista edustava Tiusanen, Svenskanin Kurt Ingvall, Kaupunginteatterin Eugen Terttula, Teatterikoulun Witikka ja YT:n Timo Kallinen. Humanisteja olivat Lars Huldén, Pirkko Saarinen ja Kullervo Rainio. Puheenjohtajaksi valittiin Tiusanen ja varapuheenjohtajaksi Rantavaara, sihteerinä toimi ensin Väinö Vainio ja sitten Ritva Siikala. Tämä kokoonpano osoittautui epävakaaksi, kun opintodemokratian nimissä ja oppilaskunnan ehdotuksesta kollegioon kutsuttiin kaksi opettaja- ja kaksi oppilaskunnan esitys- vaan ei äänivaltaista edustajaa.⁸⁹⁰ Tästä lähtien tunnelmat kollegiossa olivat toistuvasti kiihkeät, kun korkeakoulujen hallinnonuudistuskamppailun mainingit hyökyivät myös sinne.

889. Kertomus 1969 s. 17.

890. Näinä edustajina toimivat pisimpään 2-vuotiskaudella opettajista Ritva Arvelo ja Otto Donner ja oppilaista Anu Saari ja Pirjo Koljonen.

Opettaja- ja oppilasedustajien näkemyksistä provosoitui ensimmäisenä Kullervo Rainio, joka liittyikin koko prosessissa professoririntamaan. Hän erosi kollegiosta jo maalis-huhtikuussa 1969 ja hänen tilalleen kutsuttiin humanisteja edustamaan kirjailija-psykiatri Claes Andersson.⁸⁹¹ Puheenjohtaja Tiusanen ilmoitti eroavansa saman vuoden lopulla, kun oppilaskunnan ehdotus kollegion uudeksi kokoonpanoksi sai siellä hyväksynnän.⁸⁹² Puheenjohtajaksi valittiin Lars Huldén ja Kansallista alkoi edustaa Pekka Heiskanen. Myös Irma Rantavaara anoi vapautusta kollegiosta ja hänen tilalleen kutsuttiin kirjailija ja radioteatterin päällikkö Pekka Lounela. Teatterikoulun rehtori Kalle Holmberg alkoi osallistua kollegion kokouksiin 17.4.1970 lähtien alkaessaan lopetella kauttaan Helsingin Kaupunginteatterissa. Kesällä menetti myös Jack Witikka kiinnostuksensa kollegioon ja Teatterikoulu nimesi hänen tilalleen 21.8. lähtien Matti Raninin.

Näin hallinnonuudistuskamppailu kollegiossa oli käytännössä käyty ja se saattoi tehdä lähes yksimielisen päätöksen, joka noudatti kolmikantaperiaatetta, mikä oli tuolloin varsin yleinen kompromissiesitys muuallakin yliopisto- ja korkeakoulumaailmassa:

Ehdotus kollegion uudeksi kokoonpanoksi (3 opettajaa, 3 oppilas- ja 3 ulkopuolista jäsentä) sai osakseen kaikkien kollegiossa edustettuina olevien teatterien ja järjestöjen kannatuksen, paitsi Ylioppilasteatterin, joka piti sitä liian taantumuksellisena. Kollegio pysyi kuitenkin ehdotuksensa kannalla ja lähetti sen käsiteltäväksi Teatterikoulun johtokunnassa ja edelleen Kannatusosakeyhtiön yhtiökokouksessa, jossa se pantiin pöydälle.⁸⁹³

Tällä kamppailulla ei ehtinyt kuitenkaan olla käytännön merkitystä, koska koko kollegio lakkautettiin keväällä 1971 ja korkeakouluosasto liitettiin Teatterikouluun sen ohjaaja- ja dramaturgiasastoksi. Kevään opintolakon jälkeen koulun tilanne oli kuitenkin melko masentava: opettajat ja oppilaat kieltäytyivät aluksi osallistumasta uuden hallintomallin työskentelyyn ja samalla Vallilan Tikapuuteatteri oli menetetty. Johtokunnan uusi puheenjohtaja Lasse Pöysti totesikin vuoden 1972 maaliskuussa: "Tässä mielessä on koulun työskentely palautunut vieläkin takapajuisemmalle asteelle kuin sen hallinto."⁸⁹⁴

891. Pyytäessään eroa kollegiosta 28.3.1969 Rainio totesi kokousten venyneen liikaa uusien tulokkaiden vuoksi (pk 8 §). Vahvistaessaan eronsa 11.4. hän vetosi myös terveydellisiin syihin (pk 7 §). Näissä kokouksissa oli kuitenkin torjuttu Rainion vetämän toimikunnan ehdotus kollegion sääntöjen 2 §:n muuttamiseksi. Se koski kollegion kokoonpanoa ja juuri siihen korkeakouluosastossa hallinnonuudistusvaatimukset kohdistuivat.

892. Kertomus 1969 s. 22-23. 12.12.1969 Tiusanen ilmoitti eroavansa 1.1.1970, jolloin hän lopetti työskentelynsä Kansallisteatterissa (pk 11 §). Tiusanen kuitenkin jatkoi opiskelijoiden hallinnonuudistusvaatimusten vastaista toimintaansa Teatterikoulun johtokunnasta käsin ja oli kevään 1971 opintolakon näkyvä kohde.

893. Kertomus 1970 s. 27. YT:n edustajan, joka olin minä, vaatimus oli luonnollisesti yksi mies-yksi ääni periaate kuten tuolloin radikaalissa opiskelijamaailmassa oli tapana. YT:n kannanoton olivat alunperin allekirjoittaneet sen silloisen johtoryhmän jäsenet Arja Saijonmaa ja Ilkka Kylävaara, joka oli kurssitoverini korkeakouluosastossa.

894. Kertomus 1971 s. 3. Koko tilanne oli tietenkin omiaan lykkäämään Teatteri-instituutti-suunnitelman kehittelyä ja viime kädessä Teatterikorkeakoulun aloitusta.

Ohjaajan työkalut ja dramaturgin välineet

Ensimmäisen kuohuntavuoden 1968 aikana ei korkeakouluosaston opetukseen sisältöön tullut vielä paljoakaan muutoksia, vaikka sen järjestelyn puitteet muuttuivatkin jo kuvatulla tavalla ajankohtaisen opintodemokratian suuntaan. Kiinnostavia pikkulisiä kuitenkin tuli kuvaan. Ensimmäistä kertaa tehtiin opintomatkoja naapurimaihin. Kevään Tukholman matkaan (16.-22.4.1968) osallistui kaksi osaston opettajaa ja lähes koko oppilaskunta. Syksyiseen Leningradin matkaan (28.11.-2.12.1968) otti osaa oppilaiden lisäksi myös useampia Televisio-teatterin jäseniä, aikaisemmin osastosta valmistuneita. Näillä matkoilla tutustuttiin ensi kertaa paikan päällä naapurimaiden teatterialan korkeimpaan koulutukseen ja kollegoiden kanssa käytiin kiihkeitä keskusteluja. Oman koulutuksen tilanteen arviointiin tuli suhteellisuuden tajua. Tukholmassa koulutuksella oli komeat tilat ja Leningradissa tiukat menetöt, mutta monissa muissa opiskelijoiden arvostamissa seikoissa näytti kehitys Suomessa olevan jopa pidemmällä; tämä koski erikoisesti opiskelijoiden mahdollisuutta vaikuttaa omaan koulutukseensa.

Jatkokoulutus (nykytermein pitäisi tosin puhua täydennyskoulutuksesta) oli ajankohtainen asia, mihin korkeakouluosaston taholta pyrittiin aktiivisesti vaikuttamaan; olihan siitä alan korkeimman koulutuksen yhteydessä puhuttu koko sen olemassaolon ajan. Ensimmäistä kertaa saatiin käyntiin näyttelijöiden täydennyskoulutus Helsingissä. Puolasta saapui vierailevaksi opettajaksi merkittävä pedagogi Wanda Szczuka, joka piti kolme viikkoa kestävä kurssin eri tyylikausien tavoista ja liikunnasta. Käytiin läpi tyylihistoriaa Goldonin, Labichen, Molièren, Sardoun, Shakespearen ja Tshehovin teksikatkelmien pohjalta.⁸⁹⁵ Samanaikaisesti Szczuka piti yhteiskursseja osaston sekä suomalaisen ja ruotsalaisen teatterikoulun oppilaille.⁸⁹⁶

Vuoden 1969 kuluessa käytännöllistyi ja monipuolistui korkeakouluosaston opiskelun sisältö monin tavoin. Opetusohjelmaan kuuluivat edelleen HY:ssä suoritettavat teoreettiset tentit, mutta yhteistyö yliopiston kanssa oli laajempaa: osa teoreettisesta opetusta tapahtui osaston omassa piirissä periodeiksi tiivistettynä ja vastasi paremmin tulevien teatterityöntekijöiden tarpeita. Professori Irma Rantavaaran osuus näissä järjestelyissä oli huomattava.

Osaston omien ja yliopiston kustantamien opetustuntien lisäksi järjestettiin Yleisradion koulutustoimiston kanssa kevätkaudella tv-työn seminaari ja syyskaudella radiotyön seminaari kulloisellekin II kurssille. Tikapuuteatteri paransi ratkaisevasti Suomen Teatterikou-

895. Osallistujina olivat: Olavi Ahonen, Pekka Autiovuori, Rauni Ikäheimo, Tea Ista, Ismo Kallio, Maija Karhi, Heikki Kinnunen, Soila Komi, Marja Korhonen, Heidi Krohn, Jyrki Nousiainen, Kristin Olsoni, Risto Palm, Elina Pohjanpää, Matti Ranin, Rauha Rentola, Pentti Siimes ja Liisi Tandefelt. Monet osantottajista oli Teatterikoulun ja sen korkeakouluosaston tuntiopettajia.

896. Kertomus 1968 s. 19. Szczukan vierailu oli merkittävä ja sen vaikutus monipuolinen: ajan kuohuntojen keskellä asiansa suvereenisti myös tiedon tasolla hallinnut opettaja pystyi vakuuttamaan kaikenikäiset oppilaansa teatterin historiallisen tradition merkittävytydestä hyvin käytännönläheisesti. Szczukan tekstejä alettiin suomentaa osastolaisten toimesta. Myös kontakti ammattinäyttelijöihin, joiden kanssa oli yhteisiä demonstraatioita, oli opiskelijoille innostava. Samalla kylvettiin konkreettinen siemen myöhemmälle täydennyskoulutukselle, mikä oli tärkeä osa Teatterikoulun toimintaa 1970-luvulla.

lun, sen korkeakouluosaston ja lavastustaiteen opintosuunnan yhteistyömahdollisuuksia. Siellä ensisijaisesti viimeisten vuosikurssien oppilaat valmistivat esityksiä vapaasti ryhmiin jakautuen. Opetusohjelmien lähentymistä tapahtui myös siten, että lavastustaiteen opiskelijat osallistuivat lukuisiin korkeakouluosaston opetusjaksoihin ja siten, että kaikkien kolmen opintosuunnan oppilaille järjestettiin yhteisiä seminaareja.

Vuoden 1970 aikana korkeakouluosasto työskenteli entiseen tapaan Vallilan Työväentalon tiloissa, minkä lisäksi syyslukukaudella vuokrattiin ajoittain Helsingin Työväenopiston näyttämöä. Kun kesällä saatiin tieto, ettei Vallilan Työväentalo jatka vuokrasopimusta kevään 1971 jälkeen, ryhdyttiin laajoihin etsintöihin ja neuvotteluihin Opetusministeriön kanssa. Vuoden loppuun mennessä ei tilaongelmaa saatu ratkaistuksi.

Opetussuunnitelmien kuten myös korkeakouluosaston, Teatterikoulun näyttelijäopetuksen ja lavastustaiteen opintosuunnan välisen yhteistyön vakiinnuttamiseen pyrittiin määrätietoisesti. Opettajakunta koetettiin saada mahdollisimman kiinteäksi, vaikka vakinaisten opettajien vakanssien perustamisessa ei onnistuttu. Opetuksessa kiinnitettiin entistä enemmän huomiota käytännön ammattitaidon kehittämiseen. Yhteistyö näyttelijäkoulutuksen kanssa saatiin vakinaistetuksi syksyllä ensimmäisten kurssien kohdalla niin, että näyttelijä-, ohjaaja- ja dramaturgioppilailla oli yhteinen perusopetus.

Yksityiskohta on kiinnostava, koska siinä palattiin ilmariaaniseen käytäntöön opintojen alkuvaiheessa vain vuotta myöhemmin kun ohjaajien kouluttaminen näyttelijälinjan yhteydessä oli lopetettu. Kysymyksessä oli kuitenkin paluu uudella tasolla, koska nyt muillakin kuin näyttelijäoppilailla oli itsenäiset osuutensa. Perusopetus (improvisointi, puhetekniikka, liikunta, musiikki) oli yhteisopetusta näyttelijäoppilaiden kanssa, ohjaamisen ja dramaturgian alkeet omana opetuksena tai yhdessä lavastajaoppilaiden kanssa, erikoisseminaarit yhdessä ylempien kurssien kanssa. Lukuvuoden lopuksi toteutettiin yhteistyöprojekti Teatterikoulun I kurssin kanssa: dramaturgioppilaat kirjoittivat annetusta teemasta kohtauksia, joita ohjaajaoppilaat harjoittelivat yhdessä näyttelijäoppilaiden kanssa.

Perusopetuksesta huolehtimaan onnistui korkeakouluosasto saamaan vakinaiset, joskin tuntiopettajat. Improvisointia eri kursseilla opettivat Marja Korhonen ja Ismo Kallio, liikuntaa Soila Komi ja Elsa Sara, puhetekniikkaa Aino-Maija Tikkanen ja Esko Vierikko. Musiikin opettajaksi saatiin keväällä Jukka Jarvola, joka syksystä lähtien omien musiikkituntiensä lisäksi piti yhdessä Soila Komin kanssa liike- ja musiikkitunteja. Ohjaajan työssä olivat opettajina vuoden 1970 kuluessa Timo Bergholm, Kaisa Korhonen ja Eugen Terttula, ohjauksen alkeitten opettajana syyskaudella Ritva Laatto. Dramaturgiaa näyttelijäntöön avulla suunnittelivat ja pitivät toistamiseen Terttu Talonen ja Eeva-Kaarina Volanen, tekstianalyysiä Pekka Tarkka, kirjoittamisen alkeita ja tyyliä sekä kielen kommunikaatio-ominaisuuksia opetti Ritva Rainio. Kevätkaudella piti Birgitta Ulfsson erikoiskurssin kabareeilmaisun ongelmista.

Kriisivuosi 1971

Kevätlukukauden 1971 päätökselle voinee liioittelematta antaa nimen kriisi. Keväällä toteutettiin Teatterikoulun hallintouudistus. Kokouksessaan 10.5. asettui Kannatusosakeyhtiön ylimääräinen yhtiökokous lopullisesti johtokunnan (alunperin työryhmä Matti L. Aho, Timo

Tiusanen, Kaija Siikala) ehdottaman hallintomallin kannalle. Päätös lakkautti kollegion ja muutti korkeakouluosaston ohjaaja- ja dramaturgiosastoksi. Uusi johtokunta piti ensimmäisen kokouksensa 2.6. Siinä valittu puheenjohtaja Lasse Pöysti joutui kuitenkin toteamaan koulun vuosikertomuksessa (maaliskuu 1972):

Yhtiöjärjestys, joka keskittää koulun aikaisemmin hajanaisen hallinnon ei ole kuitenkaan astunut voimaan käytännössä. Oppilaiden ja opettajien näkökannan mukaan se ei vastaa nykyajan vaatimuksia taideoppilaitoksen hallintotavoille eivätkä he ole katsoneet voivansa osallistua sen enempää johtokunnan kuin toimintakomiteankaan työhön. Kun johtokunta puolestaan ei ole toistaiseksi hyväksynyt heitä kuuntelijoiksi kokouksiinsa on teatterikoulun hallinto ollut jatkuva kuilujen yli huutamista. Vuorovaikutus johtokunnan sekä oppilaiden ja opettajien välillä on puuttunut. [...] Teatterikoulu elää interregnumin aikaa. Vuosikausia kestänyt keskustelu koulun statuksen muuttamisesta, kolme asiaa koskevaa mietintöä, moneen kertaan syttynyt ja sammutunut toivo todellisista uudistuksista on synnyttänyt ärtyisän ilmapiirin jossa epäluulo ja väärinkäsitykset syttyvät helpommin kuin rakentava toiminta.⁸⁹⁷

Vuonna 1971 elettiin 'vaaran vuotta'. Keväällä Metalli- ja rakennustyöväenliitot kävivät suhteellisen pitkät lakot, joille vasemmistotaiteilijat, teatterityöntekijät erikoisesti antoivat näkyvän tukensa. Joensuussa johti Jouko Turkka elokuussa oman teatterinsa pääosin nuoren väen ensimmäiseen lakkoon ohjelmistopolitiikan vuoksi: tavoitteena oli esittää Gorkin ja Brechtin vallankumousnäytelmä *Äiti*, sosialistisen realismin klassikko, joka sisältää useat Brechtin ja Eislerin lauluista, joista oli tulossa 70-luvun taistolaisen liikkeen tunnuksia (Dialektiikan, Kommunismin, Vallankumouksellisen, Oppimisen jne. ylistykset). KOM-teatteri aloitti toimintansa ja levytti pian levyt *Porvari nukkuu huonosti* ja *Torpedo*, jotka olivat ajankohdan tunnuslaulujen yhteenvetoja.⁸⁹⁸

Teatterikoulussa ei tapahtumia tyydytty seuraamaan sivusta, vaan järjestettiin nopeasti sosialistisen realismin sekä järjestötoiminnan ja kokoustekniikan seminaarit. Näihin seminaareihin kontaktituntien traditio tavallaan huipentui syksyllä 1971, kun perinteen luoja Kalle Holmberg oli jo lähtenyt talosta.⁸⁹⁹ Aiheissa ja niiden käsittelyn perusteellisuudessa

897. Kertomus 1971 s. 3. Tähän oli tultu ja tapausten esihistorian olen jo kertonut. Samaan tilanteeeseen osui, mikä tietenkin oli sattumaa, Vallilan Työväentalon tilojen eli käytännössä Tikapuuteatterin menetys. Teatterikoulutus Helsingissä oli sananmukaisesti ihan pihalla.

898. Vuoteen 1971 osui myös O.W. Kuusisen 90-vuotisjuhla. *Torpedo* onkin nuoren Kuusisen kuuluisa vallankumousruno, jonka Kaj Chydenius juhlia varten sävelsi. Kommunisti-lehden OWK-numero (9/1971) oli ajankohdan aatevirtausten teoreettinen yhteenveto. "Eteenpäin O.W. Kuusisen viitoittamaa tietä" nousi SOL:n tunnukseksi.

899. Primus motor oli ilmeisesti OD-osaston tuore esimies Eero Melasniemi. Seminaarien alustajat ja heidän hieman raskassoutuiset, mutta ajankohdalle tyypilliset aiheensa olivat: 1) sosialistisen realismin seminaari: Peter von Bagh (Elokuva ja sosialistinen realismi), Timo Kallinen (Taiteen ja kriitiikin funktio sosialismissa ja kapitalismissa), Marja-Leena Mikkola (Neuvostokirjailijain V edustajakokous Moskovassa), Irmeli Niemi (Brechtin suhde sosialistiseen realismiin ja Marxilaisesta esteetiikasta), Voldemar Panso (Sosialistinen realismi), Jotaarkka Pennanen (20-luku Neuvostoliiton teatterissa), Matti Pykälä (Neuvostoliiton kulttuuripolitiikka), Rauno Setälä (Sosialistinen realismi ja nykyaika), Sulo Suvanto (Dialektinen materialismi ja Historiallinen materialismi), Timo Ventola (So-

oli ehkä koston tai uhman henkeä, kun hallintotaistelu oli hävitty – toisaalta ne kuvastivat hyvin vuoden 1971 henkistä ilmapiiriä Suomessa, sen vasemmisto-opiskelijoiden ja -taiteilijoiden keskuudessa.⁹⁰⁰

Vuoden 1971 opetuksen yleistemaksi kirjattiin, esiintyneistä vastoinkäymisistä huolimatta: ”Opetuksen suunnittelussa on ollut keskeisenä periaatteena mahdollisimman laajapohjaisen ammatillisen koulutuksen ja yleistietouden antaminen oppilaille ja tietoinen pyrkimys irtautumiseen liian ahtaasta vakanssiajattelusta.”⁹⁰¹ Käytännössä tämä merkitsi, että yhteistyötä eri osastojen välillä jatkuvasti pyrittiin lisäämään.

Myös tuore Teatterikoulun johtokunnan puheenjohtaja Lasse Pöysti halusi korostaa, että opetusmenetelmät ovat kehittyneet, johtuen osaksi osastojen välisestä suuremmasta yhteistyöstä. Ilman opetusteatteriaikin oli työ saanut käytännöllisemmän luonteen ja eri opiskelijaryhmien välinen vuorovaikutus sekä koulun sisällä että muiden taideopiskelijoiden kanssa oli syventynyt. Pyrkimyksenä oli ollut laajemman ja monipuolisemman kuvan antaminen teatteriammattien niveltymisestä toisiinsa ja teatterista osana yhteiskuntaa.⁹⁰²

Vallilan vanha näyttämö koulutuksen käyttöön

Vielä kevätluvella 1967 asetettiin Teatterikoulun opettajakunta vastustamaan uuden näyttelijäkurssin ottamista, koska opetustilat olivat osoittautuneet riittämättömiksi. Korkeakouluosasto sai tietää, että Lilla Teatern ei enää ollut halukas uusimaan vuokrasopimusta, sillä se halusi Kasarminkadun vanhan pikkuteatterin omaan käyttöön. Tässä tilanteessa päätettiin ryhtyä yhteisvoimin hankkimaan sellaista opetusteatteria, jossa teatterikoulun viimeisen vuosikurssi ja korkeakouluosasto voisivat toimia yhdessä.

Jo huhtikuussa laadittiin huoneistoa koskeva tila- ja käyttösuunnitelma. Samalla todettiin, että Vallilan Työväentalon teatteritilat vapautuisivat syksyllä 1967, kun Helsingin Kaupunginteatteri muuttaisi uuteen rakennukseensa. Koulun johto oli jo tässä vaiheessa yhteydessä sekä opetusministeriöön että Helsingin Työväenyhdistykseen, joka omisti Vallilan Työväentalon. Kaupunginteatterin kanssa käytiin myös neuvotteluja teatterin näyttämölaitteiden vuokraamisesta. Vielä kevätlukukauden päättyessä oli asia kuitenkin täysin avoin, ja näin ollen teatte-

sialistisen realismin synty), Mirjam Vire-Tuominen (Marxilaisesta taidekäsityksestä), Kristian Åberg (20-luku Neuvostoliiton kirjallisuudessa ja kulttuurielämässä) ja Timo Bergholm (Sosialistisen kulttuurityöntekijän tehtävät kapitalistisessa Suomessa); 2) järjestötoiminta ja kokoustekniikka: Peteri Baer (Taloudellinen järjestäytyminen), Antti Heikkilä (Ammatillinen järjestäytyminen), Ralf Helenius (Poliittinen järjestäytyminen), Iiro Jahnukainen (Pienorganisaatio), Heikki Karapuu (Valtiollinen järjestäytyminen), Rauni Myllyniemi (Sosiaalinen järjestäytyminen), Olli Perheentupa (Järjestäytynyt Suomi, järjestäytymisen idea), Leo Uotila (Kokoustekniikka), Ari Valjakka (Ammatillinen järjestäytyminen). 900. Ne eivät viittaneet mitenkään väkivaltaan, anarkiaan, terrorismiin tai maolaisuuteen, mitkä olivat erilaisten takaiskujen jälkeen radikaalien suuntauksia useissa länsimaissa, erikoisesti Länsi-Saksassa mutta myös Pohjoismaissa (esim. Suominen 1997), vaan pitkän tähtäyksen järjestäytyneeseen toimintaan, missä nuijankopaukset ovat korvanneet laukausten vaihdon. 1970-luvulla tätä takapuolia kuluttava kokoustekniikan taitoa myös viljeltiin.

901. Kertomus 1971 s. 9.

902. Kertomus 1971 s. 3.

rikoulu päätti jyrkästi supistaa uuden kurssin oppilasmäärää tilanahtauden lievittämiseksi.

Neuvottelujen tuloksena ja opetusministeriön myönnettyä huomattavia lisäavustuksia opetusteatterista koituviin menoihin, päästiin Suomen Teatterikoulun ja sen korkeakouluosaston syyslukukausi aloittamaan Vallilan teatterissa.⁹⁰³ Koulutuksen uudistamisen kannalta katsottiin opetusteatterilla olevan avainasema. Samana syksynä valmistui myös Teatterikoulutustoimikunnan mietintö, joka asetti tavoitteeksi parin vuoden tähtäimellä teatteri-instituutin, jonka ytimen muodostaisi juuri opetusteatteri. Tulevaisuus näytti tässä vaiheessa lupaavalta.⁹⁰⁴

Viimeiseksi kaupunginteatterin produktioksi Vallilassa jäi Kalle Holmbergin ohjaus Alfred Jarryn *Kuningas Ubusta* (1896). Se oli tämän avantgardenäytelmän kantaesitys Suomessa ja siinä oli mukana kokonainen kurssi teatterikoululaisia, joiden kiinnittämistä Kaupunginteatteriin sen johtaja Sakari Puurunen suunnitteli väen nuorentamista silmällä pitäen. Aie ei toteutunut, vaikka itse produktiota jatkettiin uusissa tiloissa.⁹⁰⁵

Vallilassa oli erinomaisen omaperäinen näyttämö, varsinkin siellä Puurunen johdolla tehdyn remontin jälkeen. Siinä oli sekä tirkistysluukkumahdollisuus että arenan tyyppinen avarampi tila. Opetusteatterin tiloihin kuului näyttämön ja siihen liittyvän yleisölämpiön lisäksi pukuhuoneita, oppilaslampioita, varastotiloja sekä kanslia ja seminaarihuone. Teatterikoulutuksen käyttöön tuli osittain myös talon kellarissa sijainnut voimistelusal, mikä lisäsi liikunnan opetuksen mahdollisuuksia. Helsingin Työväenyhdistys suoritti näissä pieniä korjauksia, jotta ne paremmin soveltuisivat opetustarkoituksiin. Lisäksi se kustansi maalaustarpeet, joilla oppilaat saattoivat talkootöinä siistiä näyttämön takaisia tiloja. Helsingin Kaupunginteatteri luovutti koulun käyttöön näyttämöllä sijaitsevat verhostot ja tangot sekä valaistuspöydän ja jonkin verran muuta kalustoa pientä vuokraa vastaan. Valtion ns. perusparannusmäärärahan turvin voitiin hankkia valaistuslaitteita sekä muita välttämättömiä opetusvälineitä alkuun pääsemiseksi.⁹⁰⁶

Vaikka sosiaalitilat olivat pienet, matalat ja vanhanaikaiset, sai teatterikoulutus Vallilasta mainion toimintapisteen, jossa voitiin taiteen lisäksi harjoittaa sekä kokoustoimintaa, joka alkoi saada opiskelijoiden elämässä lisää sijaa, että villimpää vapaa-ajan juhla-kulttuuria, joka nyt siirtyi teatteriopiskelijoiden osalta Vanhalta Vallilaa. Riehakkaita illanviettoja järjestettiin joka kuukausi.⁹⁰⁷

903. Ennen joulua tosin jo kuultiin hälyttäviä uutisia talon pikaisesta purkamisesta, mutta Työväenyhdistys vakuutti toisaalta, että todennäköisesti koulu voi toimia näissä tiloissa koko solmitun vuokrasopimuksen ajan eli syksyyn 1971.

904. Kertomus 1967 s. 3.

905. Ks. Paavolainen 1992 s. 50.

906. Kertomus 1967 s. 20.

907. ”Vallilan näyttämöstä sanottiin, että se oli Helsingin paras näyttämö. Se oli ollut tavallinen tirkistysluukkunäyttämö, mutta katsomoa oli pienennetty ja jyrkennetty niin, että siinä jäi lattiaa ja pystyi näyttelemään kahdella tasolla, lattialla ja näyttämöllä. Siellä kokoontuivat kaikki, lavastajat, jotka tekivät juttuja, muusikot, nuoret kaverit, jotka soittivat niissä jutuissa, joissa oli musiikkia. Silloin ei ollut mitään ääni- ja valokoulutusta, mutta alempikurssilaiset hoitivat valoja ja ääniä kolmoskurssilaisten näytteissä. Tietenkin kun ohjaajaoppilaat ja dramaturgioppilaat opiskelivat samassa ta-

Vallilan Työväentalossa sijaitsi myös kahdessa kerroksessa toiminut perinteikäs työväenravintola. Siellä Teatterikoulun ja sen korkeakouluosaston oppilaat, opettajat ja muu henkilökunta kävivät päivisin syömässä. Myös iltoja siellä istuttiin ja käytiin kiihkeitä keskusteluja taiteesta ja maailmanmenosta. Näytösten jälkeen siellä kohdattiin keskustelujen merkeissä myös Vallilan teatterin perinteistä työläisyysyleisöä. Tarjoilijat olivat olleet kauan talossa; muutamat heistä olivat taiteellisia lahjakkuuksia, soittivat harmonikkaa, johtivat yhteislaulua ja kertoivat tarinoita menneistä ajoista. Kosketus Vallilan vanhaan työväenkulttuuriin oli konkreettinen; tietenkin sitä paljolti sävytti nostalgia.

Teatterikoulun ja sen korkeakouluosaston näytteet muuttivat luonnettaan. Aikaisemmin ne oli tehty pääosin keväisin milloin minnekin, usein Kansallisteatterin pienellä näyttämölle normaalien teatteriharjoitusajkojen ulkopuolella vaatimattomin lavastuksin ja puvustuksin, joskus YT:in, jossa tekoprosessi saattoi muistuttaa enemmän normaalia teatterityötä. Pääosin näytteet sijoitettiin siten, että niitä voitiin esittää teatteripäivien yhteydessä keväällä, jotta teatterikentän väki näki uudet tulokkaat. Parhaassa tapauksessa esityksiä oli pari kolme. Nyt teatterikoulutuksessa siirryttiin normaaliin ympärivuotiseen teatteritoimintaan. Kiinnityksiä suunnittelevista teatterinjohtajista tulikin Tikapuuteatterin yleisön pieni, mutta ahkera osa.

Jo syksyllä 1967 kiinnitettiin lisäksi "Helsingin Kaupunginteatterin nuori ohjaaja *Kalle Holmberg* tehtävänä ohjata klassillisia näytelmiä modernista näkökulmasta katsoen."⁹⁰⁸ Tässä tehtävässä hän ei ehtinyt paljoa toimia, kun muutaman kuukauden kuluttua hänet valittiin koko koulun rehtoriksi, jonka tehtävänä oli jatkossa johtaa myös Tikapuuteatterin toimintaa.

Nimeksi Tikapuuteatteri

Keväällä 1968 valmistunut Teatterikoulun ohjaajaoppilas Kari Selinheimo harjoitti koko syksyn 1967 Vallilan opetusteatteriin, Tikapuuteatteri-nimi ei ollut vielä tullut käyttöön, näytettyään Alfred Jarryn *Kahlehdittua Ubua*, jonka ensi-ilta oli marraskuussa. Selinheimo oli ollut Holmbergin assistenttina tämän *Kuningas Ubu*-ohjauksessa ja näin Ubu-traditio Vallilassa sai jatkoa.⁹⁰⁹ Nyt Isä-Ubua esitti Timo Virkki ja Äiti-Ubua Maija Leino. Samaan teatteri-iltaan valmistuivat myös Saulo Haarlan ohjaus Albert Camus'n *Oikeamielisistä* (päärooleissa Soili Markkanen, Sulevi Peltola, Timo Hämäläinen, Jarkko Rantanen) ja Taisto Bertil Orsmaan ohjauksen loppunäyte Sean O'Caseyn pienoisenäytelmästä *Punta vaadittaessa* (rooleissa korkeakouluosaston oppilaita).

lossa, kaikkien meidän bileet pidettiin siellä. Se oli sellainen meidän temmelyskenttä. Opettajat kävivät katsomassa esityksiä. Eivät he siellä Tikapuuteatterissa sen kummemmin harjoituksia valvoneet, vaikka en muista varmasti." Leena Uotila (näyttelijäoppilas 1968–71), Paavolainen (toim.) 1999 s. 44. 908. Kertomus 1967 s. 5.

909. Tammikuussa 1968 uutisoi Suomenmaa Vallilasta: "Ohjelmistossa on edelleen syyskaudella esitetyt Camusin Oikeamieliset sekä Jarryn Ubu, joka on eräänlainen Helsingin Kaupunginteatterissa esitetyn Kuningas Ubum jatkko, mutta kuitenkin itsenäinen teos." Samassa yhteydessä korostettiin, että opetusministeriön myöntämän avustuksen turvin oli lippujen hinnat voitu pitää alhaisina (3 mk): "Niin Teatterikoulu kuin Opetusministeriökin ovat täten halunneet järjestää nuorisolle, jolla ei ole varaa kalliiden teatterilippujen kustantamiseen, mahdollisuuden teatterin seuraamiseen." (30.1.1968)

Hufvudstadsbladetin Greta Brotherus kommentoi tätä Vallilan opetusteatterin ensimmäistä kokonaisuutta:

Albert Camus Les justes (De rättfärdiga), Sean O'Caseys A pound on demand, Alfred Jarrys Ubu enchainé (Ubu i kedjor): ett urval som kan uppfattas som en programförklaring. Camus pjäs är främst en betraktelse över våldets, frihetens, självmordets, terrorns och revoltens inhördens förhållanden, en intellektuell pjäs som inte förlorar sin aktualitet. Den skiljer sig avsevärt från Sean O'Caseys lilla fars som lätt kan stiliseras vilket också är fallet med Jarrys Ubu som emellertid kan förvandlas till en plattform för social och politisk kritik. Idépjäs, fars förvandlad till show, revoltteater med politisk inslag.⁹¹⁰

Keväällä 1968 valmistunut vuosikurssi olikin ensimmäinen, joka sai harjoittaa ja esittää näytetyönsä ”oikeassa teatterihuoneistossa”. Jotta oppilaat opiskeluaikanaan kokisivat teatterityön kaikki vaiheet, aloitettiin syksyllä 1967 uusi järjestelmä, jonka mukaan I kurssin oppilaat toimivat vaatteiden vastaanottajina, lipunmyyjinä, näyttämömiehinä, tehosteteknikkoina jne.

Vuoden 1968 alussa opetusteatteri ristittiin oppilaiden tekemien nimiehdotusten pohjalta *Tikapuuteatteriksi*. Sillä ei ollut vielä omaa hallintoa, vaan sen talous- ja toimintaperiaatteet hyväksyttiin sekä Teatterikoulun johtokunnassa että korkeakouluosaston kollegiossa. Tilintarkastajien toivomuksesta Tikapuuteatterin tilinpito erotettiin vuoden alusta omaksi itsenäiseksi tilinpidoksi. Sen asioita hoitivat keväällä Teatterikoulun rehtori Jouko Paavola, korkeakoulun esimies Ritva Laatto sekä koulun taloudenhoitaja Ilona Tainio.

Teatterintekemisen informaatioahjo

Syyskauden 1968 alusta Tikapuuteatteria johti uusi rehtori Kalle Holmberg ja yhdessä Teatterikoulun III kurssin kanssa hän suunnitteli sen ohjelmiston. Holmbergin toimesta perustettiin tuolloin Tikapuuteatterille oma hallitus, johon kukin kurssi kummastakin koulusta valitsi yhden edustajan. Näin muodostettu hallitus teki ehdotuksia ohjelmistoksi, suoritti esitysten ennakkovalmisteluja, julisteiden suunnittelua, pääsylippujen painattamisasioita, hoiti lehdistösuhteita sekä teatterin mainontaa, työvuorojen jakamista ja muita käytännön asioita. Hallituksen puheenjohtajana toimi Lauri Tarkiainen, sihteerinä Leena Uotila, muina jäseninä Ritva Holmberg, Kari Suvalo, Ismo Vehkakoski, Markus Packalén ja Paavo Piskonen (Taideteollisen Oppilaitoksen, TTO, lavastusosaston oppilas).

Oppilaiden omatoimisuus antoi heille mahdollisuuden tutustua itsenäisesti teatterin toimintaan sen monissa muodoissa, kuten opetusteatteria kaavailtaessa toivottiin tapahtuvan. Se myös kevensi Tikapuuteatterin talouskuluja oppilaiden suorittaman työpanoksen ansiosta. Korkeakouluosaston sisäisiä vaikeuksia kuvasti se, ettei se tehnyt yhtään produktiota Tikapuuteatteriin vuoden 1968 kuluessa. Toisaalta monet sen opiskelijat olivat vielä aktiivisia YT:ssä, osa toimi jo tv-teatterissa, hallinnonuudistuskamppailu vei heidän energiaansa enemmän kuin näyttelijäoppilaitten ja syksyn kuluessa vetivät Vanhan valtauksen liitty-

910. Hbl 1967, Tikapuuteatterin lehtileikkeet, päivämäärä puuttuu. Esityksiä näyteltiin kaikkiaan kuusi kertaa ja katsojia kävi 761. Kertomus 1967 s. 20.

neet tapahtumat monien huomion puoleensa.

Teatterikoululaisten toimesta Tikapuuteatterissa oli kuitenkin vuoden 1968 kuluessa viisi ensi-iltaa. Antti-Einari Halosen ohjausnäyte oli keväällä Jean Anouilhin *Varkaitten tanssijaiset*, jonka yhteydessä esitettiin myös Cole Porterin pohjalta rakennettu potpuri *Sirpaleiksi suudeltu Kati*, jonka yleisohjauksesta vastasi Saulo Haarla, lauluista Malmi Vilppula, tansseista Elsa Sara. Niissä kokeiltiin vinonäyttämöä, joka yhdisti Vallilan teatterin ylä- ja alatasen. Lavastaja oli Markku Sirén (TTO). Keväällä tehtiin myös valmistuvan näyttelijäoppilas Sulevi Peltolan johdolla runoilta *Eikä me olla veljeksiä*, joka oli oppilaiden vapaa produktio ilman koulun valvontaa.⁹¹¹

Kun Holmberg oli valittu Teatterikoulun rehtoriksi, alkoi sen työskentelyyn kohdistua uteliasta huomiota; myös Tikapuuteatterin julkisuusarvo kasvoi, kun Holmberg alkoi johtaa sitä. Tähän haasteeseen pyrittiin vastaamaan sekä avoimien ovien päivistä että opetusdemonstraatioina Tikapuuteatterissa. Tällaisena voidaan pitää syksyn 1968 näytäntökauden aloittanutta ohjelmakollaasia *Pilat ja Palat*, jonka valmistamiseen osallistui kolmas eli viimeinen näyttelijäkurssi sekä isompi joukko opettajia uuden koordinoitun opetusmallin mukaisesti.⁹¹² Huumorilla höystetty demonstraatio herätti laajaa kiinnostusta, siitä ilmensi peräti 14 erilaista lehdistöarvioita. Kansan Uutisten Maija Savutie, joka oli seurannut Teatterikoulun näytteitä ahkerasti alusta (1945) asti, kirjoitti innostuneena ja melko monen muunkin arvion sisällön kiteyttäen:

Teatterikoululaiset ovat tuskin koskaan aikaisemmin esittäneet yhtä hauskan irtonaista näyttöä työstään ja tavoitteistaan kuin nyt Teatterikoulun III vuosikurssi Tikapuuteatterissa, opetusteatterissaan Vallilassa. Vapaasti sommiteltu ohjelmakollaasi *Palat ja pilat* oli ideana kerrassaan tuore ja onnistunut. Sen kokoonpanossa tuntui ratkaisseen tarttuva leikkimielinen, ja toteutuksessa tuntui myös puhaltavan uudet tuulet. Kaiketi Teatterikoulun uuden rehtorin *Kalle Holmbergin* teatterintekemisen tietoinen epäjuhlavuus antoi leiman jo tälle esittäytymiselle. Sen välittömästi nuori virkeys ja huumori informoi koulun työskentelystä valloittavasti. [...] Jos yhtä välittömästi jatkuu, Tikapuuteatteri löytää oman yleisönsä ja saa monia runsaita kolehteja.⁹¹³

Samana syksynä Tapio Parkkisen ohjausnäyte oli Dostojevski/Copeaun *Karamazovin veljekset* puolentoistatunnin versiona, lavastajana Maija Rotko (TTO) ja joulusatuna Gösta Knutsonin/Kari Suvalon (STkk) *Pekka Töpöhäntä*, jonka esitti poikkeuksellisesti ensimmäinen vuosikurssi ohjaajanaan Pekka Milonoff, näyttämöllä vilahti kurinpalauttajana myös rehtori Holmberg. Katsojia kävi Tikapuuteatterissa vuonna 1968 kaikkiaan 4250.⁹¹⁴

911. Tämä kokonaisuus, johon oli valittu runoja Kantelettaresta Kati Kirstinään (5 v.), oli arvostelumenestys lehdistön laidasta laitaan. ”Tikapuuteatterista [...] saattaa yllättäen löytää koko kaupungin tuoreimman ja hauskimman ohjelman”, kirjoitti Harry Sundqvist (Aamulehti 15.4.1968) ja monet olivat samaa mieltä. Esiintyjinä olivat Peltolan lisäksi Jouni Jalarvo, Maija Leino, Jarkko Tamminen ja Virpi Uimonen.

912. Risto Aaltonen (ohjaus), Kalle Holmberg (ohjaus), Kauko Jalkanen (miekkailu), Niilo Kuukka (puhe), Ilkka Kuusisto (laulu), Antti Tarkiainen (liikunta), Malmi Vilppula (laulu), Jack Witikka (ohjaus).

913. KU 21.10.1968, myös kirjassa Savutie 1986 s. 188.

914. Kertomus 1968 s. 27-29.

Vasta vuoden 1969 kuluessa näyttävät uudessa teatterissa piilleet yhteistyömahdollisuudet eri linjojen teatteriopiskelijoiden välillä alkaneen toteutua laajemmin. Syksyllä 1968 perustettu oppilaiden muodostama hallitus hoiti opetusteatterin käytännölliset asiat myös kevätkauden aikana. Syksyllä 1969 uudistettiin hallinto sellaiseksi, että produktioryhmien jäsenet muodostivat toimikunnan, jolle kuului harjoitus- ja esitysaikana taiteellinen ja organisaatiovastuu. Toimikunta esitteli asiat yleiskokoukselle, johon osallistuivat kaikki oppilaat, opettajat ja muu Tikapuuteatterin vakainainen henkilökunta. Jokaisella oli yksi ääni äänestyksissä.

Kevään 1969 kuluessa tehtiin Tikapuuteatterissa viisi ensi-iltaa, joissa vanha näytelmäkäytäntö selvästi vielä vaikutti. Ensimmäisenä ohjasi Matti Aro Eino Leinon pamflettinäytelmän *Maan parhaat*. Ohjaajaoppilas Lauri Tarkiainen sovitti ja ohjasi lopputyönään Maria Jotunin *Vanhan kodin*. Musical potpuri, jossa laulu- ja liikuntataitoja punnittiin oli *Lepakon hiukset*, jonka sovitti ja ohjasi Jarno Hiilloskorpi ja johon teki koreografian Heikki Värtsi. Jack Witikka puolestaan ohjasi Veijo Meren *Suomen parhaan näyttelijän*, jonka oli sovittanut korkeakouluosaston toinen kurssi ja näyttelijöinä toimivat näyttelijälinjan kolmannen eli viimeisen vuosikurssin oppilaat, kuten muissakin kevään esityksissä.⁹¹⁵

Kausi päättyi kiinnostavasti pienimuotoiseen kabaree-esitykseen *Vihreä ankka*, joka sisälsi puolalaista satiiria. Sen tehneen ryhmän tarve ”syntyi heidän omien sanojensa mukaan halusta rikkoo Tikapuuteatterissa tänä vuonna syntynyt perinteellinen teatterisuunta sekä tarjota esitykselle jokin muu vaihtoehto tilaratkaisun ja tekstin suhteen.”⁹¹⁶ Yleisö sijoitettiin istumaan pieniin pöytäryhmiin näyttämötilaan ja palan painikkeeksi tarjottiin olutta. Puolalaiset palat liikkuvat yleisön keskellä, koko teatteritila oli käytetty hyväksi laidasta laitaan ja liikkuvasti. Kontaktimahdollisuudet yleisöön kesken ja jälkeen esityksen tutkittiin tarkoin: ”Yleisö sai kimmokkeita ja jäi keskustelun pyörteisiin pitkälle iltaan. Eipä kellään ollut kiirettä vaatenaulakolle.”⁹¹⁷

915. Petra Frey, Riitta-Liisa Helminen, Juha Hyppönen, Hannu Kahakorpi, Kari Kihlström, Tapio Kouki, Eriikka Magnusson, Pertti Melasniemi, Timo Nissi, Heikki Nousiainen, Paavo Piironen, Marjatta Rinne, Mauri Saikkonen ja Esko Vilpponen. He olivat suorittaneet ’läpimurtonsa’ jo edellisen syksyn *Paloissa ja Piloissa*. Kautta näytäntökauden huomiota herättivät kurssin koomiset kyvyt. *Maan parhaiden* yhteydessä useampi kriitikko muisti *Palat ja Pilat* ja oli hieman kriittinen suhteessa tapahtuneeseen kehitykseen. Kaikkein kriittisin oli Kauppalehden Annikki Vartia: ”Onpa totisesti kehitytty – samaa showia vain syksystä kevääseen roimasti yli ampuen ja jokseenkin tarkkaan unohtaen, että nuorten näyttelijöidenkin tavoitteet saisivat mieluummin olla hieman liian korkealla kuin liiaksi permannon tasolla, showin pinnassa. [...] Toivottavasti koulun sisäisissä harjoituksissa muistetaan arvo-ohjel-mistoakin.” Lopulta Vartiakin leppyi: ”Nuorten ilonpito kieltämättä tarttui”, hän muisteli omia kokemuksiaan Maila Talviosta ja semminkin kun ”Koetin kyllä tarkkailla, mutta kukaan esiintyjistä ei sattunut vilauttamaan nykyistä Maon punaista opintokirjaansa: kannanotot pysyivät esteettisissä rajoissa.” (22.4.1968) Sole Uexküll totesi puolestaan hyvin myönteisessä arviossaan *Suomen parhaan näyttelijän kevätriemu tikapuilla*: ”Ensi näytäntökautena teattereihin tai muualle lähtevä uusin vuosikerta on tullut tutummaksi kuin mikään koulun kurssi tätä ennen”, kiitos koulun uuden systeemin. (HS 30.4.1969)

916. HS 15.5.1969. Esityksiä oli vain kaksi ja katsojia yhteensä 79.

917. Tapahtuma muistutti kiinnostavasti seuraavana syksynä aloittaneen Svenskanin Kom-näyttämön pikku riittejä; osa tekijöistäkin (Kaj Chydenius, Eriikka Magnusson) olivat samoja.

Näytäntökausi 1968–69 oli Tikapuuteatterissa ensimmäinen tietoisien ohjelmistopolitiikan kausi, jonka periaatteet tuotiin julki kauden käsiohjelmissa. Monien lehtien arvosteluissa ne välitettiin laajammalle yleisölle. Niiden mukaan Tikapuuteatteri ei pyrkinyt ensisijaisesti vaikuttamaan ohjelmistoteatterina vaan opetusteatterina eli teatterintekemisen informaatio-ahjona, joka esittelee teatterityön eri periaatteita ja näyttämöilmaisun aakkosia pyrkien samalla viihdyttämään katsojiaan. Teatterissa oli tärkeintä kontakti yleisön kanssa ja esitysten jälkeen pidettävät keskustelut. Esityksillä pyrittiin poistamaan myös turhaa juhlallisuutta ja ne ajoittuivat tunnin puolentoista näyttämötilanteiksi.⁹¹⁸

Vankila, Jeesus, Gorki, Weiss

On ilmeistä, että meni kuitenkin pari vuotta ennenkuin Vallilan opetusteatterissa taiteellisten produktioiden parissa kyettiin löytämään todella hedelmällisiä yhteistyön tasoja eri oppilaslinjojen välillä. Siihen asti vanha näytelmäkäytäntö sittenkin osittain jatkui, vaikkakin uusissa ja paremmin teatterityötä vastaavissa olosuhteissa. Myös ennakkoluulot käytäntöön suuntautuneiden, vapaa-aikanaan korttia pelaavien näyttelijäoppilaiden ja teoreetikoiksi leimautuneiden od-opiskelijoiden välillä murenivat vasta vähitellen.

Murros sijoittui syksyyn 1969, jolloin Ritva Siikala aloitti korkeakouluosaston esimiehenä ja eri linjojen välinen yhteistyö lisääntyi ratkaisevasti myös perusopetuksen tasolla. Tikapuuteatterin syksy lupasi tuoretta ja aktivoivaa teatteria. Ohjelmistoon oli tulossa vankilakritiikkiä, ohjelma Jeesus Nasaretilaisesta Pentti Saarikosken uuden Matteus-käännöksen pohjalta, Kreikan poliittista väkivaltaa näyttämöllistettynä ja José Triánán *Murhaajien yö*.⁹¹⁹ Ohjelmiston valinta, ideointi ja organisaatio tapahtui kokonaan oppilaspohjaisesti, oppilaiden omista tarpeista käsin. Tikapuuteatterissa toimivat nyt sekä Teatterikoulu että sen korkeakouluosasto kuin myös Taideteollisen oppilaitoksen lavastustaiteen oppisuunnan oppilaat vihdoinkin samalla foorumilla.

Tästä kunnianhimoisesta suunnitelmasta toteutui syyskaudella Tikapuuteatterissa vain yksi produktio ja siinä työnjako oli aivan uudenlainen. Se oli *Vankilaan* niminen esitys, jonka käsikirjoituksesta ja toteutuksesta vastasivat Lauri Sipari, Heikki Mäkelä ja Ilkka Toivianen korkeakouluosastosta ja ohjaajaoppilas Matti Miikkulainen Teatterikoulusta. Lavastuksen tekivät Tuija Mäkelä ja Paavo Piskonen Taideteollisen lavastuslinjalta. Siinä näyttelivät Teatterikoulun kolmannen eli viimeisen kurssin näyttelijäoppilaat. Vaikka esitys oli kollektiivinen työnäyte, tai ehkä juuri siksi, se herätti runsaasti huomiota julkisuudessa (ainakin kahdeksan lehti-arvostelua).

918. Turun Sanomat 15.4.1969. Vrt. useat muut vuoden arvostelut ja käsiohjelmat. Kauden kahdeksan eri produktiota näki yhteensä 6175 katsojaa. Esityskertoja oli yhteensä 70, mihin tulivat lisäksi vierailut Tikapuuteatterin ulkopuolella. HS syyskuu 1969.

919. Tämä teksti oli tuolloin, ja lienee vieläkin, kansainvälisesti tunnetuin vallankumouksellisessa Kuubassa alunperin 1964 kirjoitettu näytelmä, joka käsittelee antiikin mytologian hengessä, mutta nykyaikaa kuvaten lasten suorittamaa vanhempiansa murhaa. Tikapuuteatterissa sitä ei toteutettu, vaan sen teemat kietoutuivat muihin, usein itse tehtyihin produktioihin. Ks. Trilse-Finkelstein/ Hammer 1995 s. 928 ja Banham 1995 s. 1123.

Vankilaan esityksen alaotsikko oli 'ohjelma vapauden riistosta ja vankilalaitoksesta'. Käsi- kirjoituksessa oli käytetty vankilaviranomaisten asiantuntija-apua sekä lähdekirjallisuutena Jarkko Saulin toimittamaa *Vankilasta*-kokoelmaa, Erving Goffmanin *Minuuden riistäjiä* ja Lars D. Erikssonin toimittamaa *Pakkoauttajia*. Ryhmä oli käynyt myös paikan päällä vankiloissa. Tästä ajankohtaista pamflettikirjallisuutta hyödyntävästä lähtökohdasta huolimatta esitys arvioitiin lehdistössä koskettavaksi taiteelliseksi suoritukseksi. Helsingin Sanomien Sole Uexküllin mukaan nyt kehään astuneet näyttelijät 'taitaakin olla peto kurssiksi'⁹²⁰:

Ryhmäohjelma Vankilaan, syksyn ensimmäinen näyte johon tutustuttiin perjantaina, nousi joka suhteessa huomattavasti tavallisen hyvänkin oppilastyön tason yläpuolelle. Merkilläpantavinta oli ohjelman kypsyystaso, sekä käsittelynä että toteutuksena. [...] Teema samoin kuin materiaali ja sen kokoamistapa olisi siis voinut synnyttää yhden monista dokumenttiaineistoon pohjaavista debatti- ja provokaatio-ohjelmista, ja hyvä niinkin. Mutta tämä ei ole tavanmukaista reportaasi-teatteria tai kärjistäen keskustelevaa käyttökettä. Se ei ole asiasta kerättyjen tietojen siirtämistä näyttämölle ja niiden kuvittamista ja kärjistämistä sketseinä. Se etenee pitemmälle: tosiasioiden referoinnista niiden merkityksen keskittävään ja pelkistävään hahmotukseen. Menettelyyn, joka on tapana määritellä taiteeksi. [...] Sen keinot eivät ole 'realismia', ei se väitä, että vangilta todellisuudessa kiskotaan vaatteet päältä tällä tavoin ja että pappi kulkee pistooli kupeella vankilassa. Se on pakahduttavan todistusvoimainen toisella tasolla, näyttäessään esimerkin siitä, millaisena selliin suljettu voi kokea tilansa. Eli niinkuin läsnäolleet vankila-asiantuntijat jälkikeskustelussa totesivat: 'kaikki on totta, vaikka yksityiskohdat eivät ole'.⁹²¹

Esityksen aikaansaaneita oppilaita suorastaan yllytettiin jatkamaan ja perustamaan ryhmä:

Så synd att en grupp ska splittras, som samarbetar så smidigt, väljer tema så meningsfullt och förverkligar detta med ett redan aktivt teaterkunnande. [...] Det måste finnas en stor gemensam nämnare för att få fram ett resultat som Vankilaan, som är den första egentliga produktion på Tikapuu som helt har byggts på elevernas eget ansvar. [...] Aktion i grupp är en stark sida hos dessa elever. [...] Den som är intresserad av teaterns morgondag i Finland har all anledning att bli stampublik på Tikapuu.⁹²²

920. Eva Eklund, Heimo Happonen, Kirsti Kemppainen, Aila Rehmonen, Antti Seppä, Mirja-Liisa Turkila ja Ismo Vehkakoski. Kurssi oli puolta normaalia pienempi, koska sitä valittaessa keväällä 1967 olivat tilakysymykset vielä auki.

921. HS 9.11.1969. Muidenkin kriitikoiden otsikot puhuvat puolestaan: *Vahvaa tekstiä vankiloista* (Heikki Eteläpää), *Ihmisoikeudet lukkojen takana* (Maija Savutie), *Fin teater på Tikapuu* (Kajsa Krook), *Tikapuuteatteri väckar höga förväntningar* (Catharina Spåre) jne. Näihin teksteihin sisältyi myös Uexküllin kannanoton kanssa vastakkaisia näkemyksiä: "...mutta nuoruuden innossa tekijät eivät pysy itse pystyttämässään kehikossa, vaan yrittävät saman tien romuttaa oikeuslaitoksen ja kirkon tai uskonnolliset tunteet, miten tuon sanoisi. He sijoittivat ohjelmansa alkuvaiheisiin tällä sihdillä kaksi uskomattoman härskiä kohtausta, joiden asiattomuus on sitä tasoa, että tarkoituksaan ei liene suhtautua niihin oikein vakavasti. Mutta miten muutenkaan niihin suhtautuisi? Ne saavat rääväsuisuudelle naurajat välittömästi puolelleen ja yhtä välittömästi 'etäännyttävät' – eikä ihan Brechtin tarkoittamalla tavalla – sellaisen, joka ei ole näin halvalla ostettavissa. Ne toisin sanoen jakavat katsomon kahtia ja hyväksi aikaa pimittävät ainakin jälkimmäisen tyyppisiltä katsojilta kaiken, mikä tässä ohjelmassa on hyvää ja vahvaa, niin todella hyvää ja vahvaa." (US 9.11.1969) Näistä varauksista huolimatta oli tämäkin Eteläpään arvostelu kokonaisuudessaan varsin kiittävä.

922. Kajsa Krook, Hbl 9.11.1969.

Tästä eteenpäin korkeakouluosaston opiskelijoiden panos alkoi olla merkittävä Tikapuuteatterin ohjelmistossa. Keväällä 1970 tehtiin kolme ensi-iltaa. Ensimmäinen oli *Nasaretilainen*, jonka käsikirjoituksen laativat Bengt Ahlforsin johdolla Heikki Mäkelä, Tytti Oittinen, Kari Suvalo ja Anu Saari, kaikki korkeakouluosastosta, ohjauksesta vastasivat Oittinen, Suvalo ja Saari, myös näyttelijät olivat pääosin korkeakouluosastosta, poikkeuksena Jeesusta näytellyt Erkki Saarela, lavastuksen teki Heikki Sorvali ja musiikin Kaj Chydenius. Toinen ensi-ilta oli Peter Weissin *Laulu linnunpelätistä*, jonka sovitti Ralf Långbacka toimien myös opettajana, ohjasivat Heikki Mäkelä ja Ilkka Toiviainen (STkk), lavasti Helena Ahonen (TTO) ja musiikin sävelsi Henrik-Otto Donner. Kolmas näyte oli Teatterikoulun ohjaajaoppilaan Markku Kontron käsialaa: hän suomensi ja ohjasi lopputyökseen Maksim Gorkin *Pikkuporvareita*, jonka lavasti Mirja Linnasalmi (TTO).

Näistä näyttää Kontron ja Teatterikoulun näyttelijäoppilaiden Gorki-tulkinta nousseen taiteellisesti sittenkin merkittävämmäksi suoritukseksi. Se tavallaan liittyi alkamassa olleeseen Gorki-aaltoon, ensimmäiseen sitten vuosisadan alun suomalaisessa teatterissa, joka jatkui pitkin 1970-luvun alkupuolta, ja edusti myös Tikapuuteatterin ohjelmistossa uutta avausta realismin suuntaan. *Pikkuporvareita* oli kesällä tulossa Leningradin Gorki-teatterin esityksenä Helsingin juhlatuokoihin Georgi Tovstonogovin ohjaamana. Sole Uexküll kommentoi tekstiä näin:

Klassisen draaman valepuvussa Maksim Gorki tuikkaa yhtä mittaa katsomoonsa aktivoivia pistoja ja osallistuu 70 vuoden takaa päivän keskusteluihin pätevästi dialogillaan, jonka vuorosanoista monet ovat jälleen suorastaan uuninlämpimiä. Sukupolvien väliset asenne-erot kiristyvät yhteiskunnallisina murroskausina, heiluri tavottaa ääriarvonsa edistysuskosta mitä syvimpään epätoivoon. Tänään tehdään taas näytelmää samantapaisista asioista ja asenteiden eriävyyksistä kuin Gorki teki vuosisadan vaihteen Venäjällä. [...] Koulutyönä Pikkuporvareita opettaa, että klassikoita ei sovi unohtaa lukukärjestyksestä minkään muotituulen puhalluksessa.⁹²³

Nasaretilainen jatkoi teemaperinnettä tulkittessaan Jeesuksen elämäkertaa yhteiskunnallisista ja sosiaalisista lähtökodista, samalla Pentti Saarikosken *Matteuksen evankeliumin* käännöstä hyödyntäen, mutta näyttää jääneen idean asteelle, eikä edes esityksen jälkeinen pakollinen keskustelu taannut enää toimivaa tilannetta.⁹²⁴ Weissin *Laulu linnunpelätistä* puolestaan oli melko pitkälle toisinto Ralf Långbackan pari vuotta aikaisemmasta ruotsinkielisestä tulkinnasta Lilla Teaternissa ja sitä epäiltiinkin lehdistössä hieman epäitsenäiseksi työksi.

923. HS 26.4.1970.

924. "Tulos edustaa minusta kuitenkin tällä kertaa teoriaksi jäänyttä ideointia enemmän kuin mitään muuta." Sole Uexküll, HS 1.2.1970. "On vain todettava että jälkiteoriointi, keskustelun puitteissa, ei tehosta esityksen antamia vaikutelmia, pahimmoillaan samentaa. Produktion itsensä pitäisi antaa vastaukset eri tahoilta nouseviin kysymyksiin varsinkin kun tavoitellaan jotakin uutta ja edistykselistä." Maija Savutie, KU 3.2.1970.

Työväenteatterin laaja skaala

Vallilan Tikapuuteatterin viimeinen näytäntökausi 1970-71 oli sen vilkkain ja monipuolisin. Tuolloin teatteri tuotti peräti kymmenen ensi-iltaa pääosin viimeisten kurssien voimin ja tämän lisäksi alemmat kurssit esittivät kuusi näytetyötä. Kun talven ohjelmistoa esiteltiin lehdistölle syyskuussa pidettiin sen pääteemana työväenteatteria, mutta käytännössä oli esitysten kirjo varsin laaja, vaikka työväenasiaa monessa produktiossa sivuttiinkin.⁹²⁵

Kauden aloitti *Iloinen 50-luku*-kavalkadi, joka oli Kalle Holmbergin ns. oman kurssin pohjimmiltaan perinteinen laulu- ja liikuntanäyte, opettajina Kaj Chydenius ja Heikki Värtsi, jossa samalla irroiteltiin menneen vuosikymmenen musiikkimaailmalla, joka oli oppilaille omasta lapsuudesta tuttu; 50-lukunostalgia ei vielä tuolloin ollut niin yleistä kuin joskus myöhemmin.⁹²⁶ Samoina aikoina kiersi korkeakouluosaston viimeisen kurssin iskuryhmä kouluja esittäen Sven Wernströmin *Luokkapeli*-nimistä tekstiä, joka tarjosi kriittisiä näkökulmia opetuksen maailmoihin keskustelun kera.⁹²⁷

Naisasiaa edusti *Pulmapäivät* eli matinea Suomen naisesta, jonka olivat koostaneet arkistoja penkoen Raijasinikka Rantala ja Tiina Suhonen. Tekstejä oli löytynyt vuosisadan alun työväen- ja naisasianäytelmistä lähtien, joita sitten 70-luvulla laajemminkin hyödynnettiin teatteriryhmissä. Näyttelijöinä toimivat näyttelijäoppilaat Marja Packalén ja Leena Uotila ja jo ammattiin siirtyneet Maija Leino ja Eriikka Magnusson, lavastajana Kirsti Toivanen (TTO). Sole Uexküllin arvostelun otsikko oli *Älykkäät tytöt Suomen naisista* ja sen mukaan esitys oli "tavallista kunnianhimoisempaa agitaatiota naisen tasa-arvoisuuden puolesta."⁹²⁸

Loppusyksystä nousi Teatterikoulun kolmannen vuosikurssin voimannäytöksi suomalainen kantaesitys Vladimir Majakovskin *Mysterio Buffosta* (alunperin 1918), jonka korkeakouluosaston oppilas Ritva Holmberg oli kirjoittanut uusiksi ja ajankohtaistanut. Esityksen ohjasi kurssin oma ja samalla Teatterikoulun viimeinen näyttelijöiden kanssa yhdessä koulutettu ohjaaja Pekka Milonoff.⁹²⁹ Teksti on satiirinen, raamatun vertauskuvia käyttävä allegoria maailmanvallankumouksesta ja proletariaatin voitosta.⁹³⁰

Esitys ja sen mahdollinen ajankohtaisuus jakoi mielipiteitä lehdistössä jyrkästi. Esityk-

925. *Talven teemana työväenteatteri*, KU 16.9.1970, *Työväen teatteria*, PS 16.9.1970.

926. "Suuret yhteiset unelmat ovat olennainen ja tutkimisen arvoinen osa aikakautta, joten kannattaa käydä Tikapuuteatterissa verestämässä kuvaa 'iloisesta ja lämpimän unenkeveyestä ajanjaksosta, josta lapsemme voivat kertoa omille lapsilleen vieläpä lapsenlapsilleen, kirkkain otsin.'" Peter von Bagh SS 29.9.1970.

927. Esim. Hilikka Saarikoski: *Uudet tuulet tulossa kouluteatteriin?* KU 18.9.1970.

928. HS 13.10.1970.

929. "Tikapuuteatterin *Mysterio Buffo* on Ritva Holmbergin tekstimuunnelmana ja Pekka Milonoffin ohjaustyönä itsenäinen ja määrätietoinen teatterityö, molempia niin ideologialtaan kuin esitykseltään. Teatterikoulutuksen näytteenä ne ovat arvokkaita ominaisuuksia juuri tällä hetkellä." Maija Savutie KU 23.10.1970, myös kirjassa Savutie 1986 s. 189.

930. Se oli kantaesitetty Neuvosto-Venäjällä lokakuun vallankumouksen 1-vuotispäivien merkeissä Meyerholdin ohjaamana; hän teki siitä myös toisen tulkinnan vuonna 1921. Se oli siis vuosisadan vallankumousteatterin suuria klassikoita ja nämä taustat tuotiin myös Tikapuuteatterin esityksen yhteydessä useimmissa arvosteluissa esille.

sen näyttävää toiminnallisuutta ja rehellistä paatosta kiitettiin melko yleisesti, mutta sen edustaman maailmankuvan mustavalkoisuutta pidettiin myös vanhentuneena ja Teatteri-koulun arveltiin jopa aivopesseen oppilaansa yksipuoliseen julistamiseen.⁹³¹ Jopa esityksen komiikan suhteen oltiin erimielisiä: toisia se nauratti kovasti, toisista se oli täysin tosikko-mainen.

Tikapuuteatterin syyskauden 1970 taiteelliseksi ja pedagogiseksi huipentumaksi tuli kuitenkin rehtori Kalle Holmbergin oma ohjaus Shakespearen *Kuningas Juhana*.⁹³² Sen oli Matti Rossi kokeilua varten kääntänyt ja kääntäjä ja ohjaaja yhdessä lavastaja Ensio Suomisen kanssa sovittaneet; sovittukseen osallistui tosin koko työryhmä harjoitusprosessin aikana. Mukana oli kuusi ammattinäyttelijää, jotka ottivat mittaa valmistuvista näyttelijäoppilaista. Esitys ei pyrkinytkään olemaan ehyt, lopullinen tulkinta tästä melko vähän esitetystä klas-sikosta, vaan avoin koulutusdemontraatio:

On kysymys näyttelijäkeskeisestä ja skenografisesta analyysistä ja ryhmätyön synteisistä. Esitys-tilanteeseen tähtäävistä kompromisseista on sanouduttu irti. Tietenkin koko työ tavallaan on tun-nusteluasteella ja se voi yhä olla täynnä probleemoja. Jotakin toivomme kuitenkin esityksenkin osoittavan.⁹³³

Demonstraatio sai hyvin kiinnostuneen vastaanoton kriittikkokunnalta kautta lehdistön. Selvästi aavisteltiin uuden lehden olevan kääntymässä helsinkiläisessä teatterikoulutuksessa. Arviot olivat innostuneita poliittisen kentän laidasta laitaan, syksyn luokkataistelumurheet näyttivät hetkeksi unohtuvan. HS:n Sole Uexküllin mukaan *Kuningas Juhana* oli monessa-kin suhteessa poikkeava koulutusproduktio:

Missään julkisen näytteen asteelle saatetussa koulutustyössä ei meillä vielä ole näin perustavasti ja määrätietoisesti eikä mukanaolijoita näin monitahoisesti työllistäen tutkittu analyttisen, ti-lanteisiin konkretisoivan ja realistisesta ihmiskuvauksesta irroittuneen teatterin keinoja. Näitä keinojahan alettiin meillä teatterissa tarvita ja käyttää paljon ennen kuin niitä alettiin hallita epämääräisiä käsityksiä pitemmälle. Yhä tänä päivänä saattaa näyttämöllä nähdä tavoitteen ja keinojen ristiriitaa ja hämminkiä muistutuksena siitä miten pitkään ja dominoivasti teatteri-koulutus perustuu realismille. Kuningas Juhana edustaman keinoalueen tutkiminen ja jatku-

931. "Samtidigt som jag erkänner att Tikapuuteatteri gjort ett gott arbete beklagar ja eleverna som mänskor. I motsats till Majakovskij ser de inget löjligt i revolutionen, bläögt blundar de för det som sker i östblockssamhällena och tror att Ararat ska nås genom kommunismen och den 'revolution' som leder till den. Teaterskolan har sannerligen lyckats hjärntvätta dem." Greta Brotherus Nya Pressen 24.10.1970. Harry Sundqvist totesi puolestaan arvioissaan *Suora huuto rivissä*: "Teatterikoulutus on meillä viime vuosina kovin yksipuolisesti suuntautunut julistavan ja poliittisesti sitoutuneen teatterin alueelle. [...] Kouluttajat eivät vaivaa päätään miettimällä, paljonko tätä taitoa lopultakaan käytännössä tarvitaan. [...] Oli kuinka oli, julistamisen taito on meillä nyt perusteellisesti opittu." AL 3.11.1970.

932. Suom. Matti Rossi, sov. Rossi/ Holmberg, ohj. Holmberg, lav. Ensio Suominen, mus. Jukka Jarvola, vier. näyttelijät Nils Brandt, Liisa-Maija Laaksonen, Eila Pehkonen, Eila Rinne, Esko Salminen ja Arto Tuominen. Esitys oli samalla ns. Kallen kurssin (1968–71) lopputöitä. Sen toteuttamiseksi saatiin 10 000 mk:n valtion kohdeapuraha. Ensi-ilta 29.11.1970.

933. Kalle Holmberg HS 1.12.1970.

vasti selkeyttävä kartoittaminen kuuluu epäilemättä tärkeimpään teatterikoulutuksen nykyvaiheessa. [...] Tapahtumasarjasta analysoitu mahtava poliittinen ironia sitoo Tikapuuteatterin kaksitoista erillistä tilannetta myös yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Työryhmän Kuningas Juhana stimuloi Shakespearekäsittelyn suunnalla siinä kuin teatterikoulutuksenkin.⁹³⁴

On aivan ilmeistä, että Uexküll, joka oli seurannut Teatterikoulun kehitystä pitkään myös Wilho Ilmarin kaudella, aavisteli nyt jotain olennaista olevan tapahtumassa ilmariaanisen näyttelijäntyön realismimetodeihin verrattuna. Toisaalta on ilmeistä, että hän ymmärsi realismin rajat, ehkä juuri kauan seuraamansa perinteen vaikutuksesta, vielä melko ahtaasti. Holmbergin uusissa metodeissa oli tuskin kysymys realismista irtaantumisesta vaan realismin rajojen avartamisesta.

Mielenkiintoinen oli myös Katri Veltheimin reaktio. Hän oli oikeistolehdistön (Uuden Suomen) pääarvostelija, jonka happamuus Tikapuuteatterin työväenhenkistä linjaa kohtaa oli kasvanut vaihe vaiheelta; varmaankin syystä koska ideologiset lähtökohdat olivat vieneet niin paljon tilaa taiteelta. Nyt hänkin oli aseeton:

Tikapuuteatterin Kuningas Juhana ylitti runsaskätisesti odotukset, joihin koulutusproduktioiden tähänastinen taso oli omiaan virittämään. Sunnuntain esityksessä nähtiin jännittävä, moni-ilmeinen Shakespeare-esitys – huikea näyte mitä ajankohtaisimmasta poliittisesta teatterista – sekä samanaikaisesti tehokas koulutusnäyte. [...] Tämän esityksen yllä on eräänlainen uusi keveys, mikä varmaan johtuu työtavasta. [...] Se kevyt, luonnosteleva tapa jolla roolien sisältämät asiat ja asenteet tulevat esille tuntuu viittavan eteenpäin, johonkin uuteen klassisen teatterin ilmaisuun. Mitään ei alleviivata, äänenpainot, koomiset vivahteet tulevat huomaamatta eikä te-
kotapa hetkeksikään kadota älykästä kontrollia.⁹³⁵

Kuningas Juhana-projekti herätti huomattavan laajaa kiinnostusta julkisuudessa – siihen liittyen ilmestyi lehdistössä ainakin 21 arvostelua tai muuta kirjoitusta, joissa teatterikoulutuksen uusia suuntauksia valotettiin suurelle yleisölle. Myös Teatterikoulun sisällä tapahtuman arvo ymmärrettiin ja siitä laaditiin raportti, joka näyttävästi julkistettiin. Se ytimet uutisoitiin lehdissä ympäri maata:

Työn aikana koettiin eri osa-alueiden problematiikan esilletulo myös koulutuksellisesti erittäin hedelmälliseksi. Ammattinäyttelijöiden kannalta työ koettiin aktivoivaksi, virikkeitä antavaksi ja ehdottomasti jatkamisen arvoiseksi. Se koettiin välttämättömäksi sisäänajovaiheeksi tulevaa organisoitua jatkokoulutusta silmällä pitäen. Seuraavissa projekteissa olisi näyttelijöille kuitenkin taattava mahdollisuus irtautua normaalista teatterityöstä koulutusperiodin ajaksi heidän kuitenkin menettämättä taloudellista turvaa.⁹³⁶

Lähes vastaavalla tavalla onnistui kevätkaudella Aulikki Oksasen tekstiehdotelmien pohjalta näyttelijäoppilaiden improvisoima *Kyllä, kyllä*, jonka Kaisa Korhonen ohjasi ja Sirkka Roos

934. HS 1.12.1970.

935. US 30.11.1970.

936. Kainuun Sanomat 26.1.1971 ja noin 10 muuta lehteä.

(TTO) lavasti. Kurssi oli saanut perusteellisen improvisaation opetuksen Viola Spolinin metodin mukaan Marja Korhosen ja Ismo Kallion johdolla. *Kyllä, kyllä*-esitykseen tehtiin alunpitäen vain kirjalliset raamit, minkä jälkeen itse kohtaukset improvisoitiin ja Oksanen kirjotti tulokset ylös. Teemana oli ajankohtainen kasvatusta, jonka vanhat mallit joutuivat kritiikin kohteeksi. Päärooleissa esiintyivät Leena Uotila, Esa Pakarinen Junior ja Markku Salonen.⁹³⁷

Esityksen aikuiset näyttelivät korkeilla koturneilla ja myös muu esineistö oli lapsen, jonka näkökulmasta asioita tarkasteltiin, silmissä suunnattoman suurta. Eero-poika oli vuonna 1946 syntynyt, tapahtumat sijoituivat kesään 1952 ja koko tulkinta kiteytti suurten ikäluokkien kriittisen näkökulman kokemuksiin kasvatustekniikoihin, mitä Summerhill-vaihe oli terävöittänyt. Esityksessä oli huomattava osuus huumorilla ja osuvalla ajankuvalla.

Sole Uexküll kiitteli tekstin napakkuutta ja sanomaa ja lisäsi:

Vielä tärkeämpää tässä yhteydessä on kuitenkin, että se on koulutustyössä erinomaisesti toimiva teksti. Ja sitäkin tärkeämpää on, että Tikapuuteatterin sunnuntaisessa ensiesityksessä nähtiin Teatterikoulun III-kurssilaisten tekemän selkeämpää, kiinteämpää ja ilmaisukykyisempää näyttelijäntyötä kuin kertaakaan tänä näytäntövuonna, Kuningas Juhanaa lukuunottamatta. [...] Kyllä he osaavat. Paljon.⁹³⁸

Näyttelijäoppilaat Hannu Lauri, Markku Salonen ja Mikko Viherjuuri ottivat urakakseen dramatisoida näyttämölle Sven Lindqvistin miete- ja matkakirjan *Myytti Wu-Tao-Tzusta*, joka oli ilmestynyt suomeksi pari vuotta aikaisemmin. Se oli kertomus pohjoismaisen idän myyttejä tutkivan kirjailijan heräämisestä maailman todellisuuteen ensin sosialistisessa Kiinassa ja sitten kapitalistisessa Intiassa. Länsimaisen ajattelun kriisi paljastui ja esteetti joutui aivan uusien haasteiden eteen maailman hädän ja siihen tarjolla olevat ratkaisut tai umpikujat tajutessaan. Lauri, Salonen ja Viherjuuri myös esittivät dramaturgiansa tuloksen Eriikka Magnussonin ohjauksessa. Kaavoittuneesta kabareetyylistä esitys oli edennyt omaan mietiskelevään ja meditoivaan suuntaansa. Lännen musiikkia soi Eero Ojasen piano ja idän Harinder Singhin kitara. Eräät arvostelijat pitivät *Wu-Tao-Tzuta* Tikapuun talven vahvimpana esityk-

937. Salonen, joka Teatterikoulusta kiinnitettiin Helsingin Kaupunginteatteriin, kuoli tapaturmaisesti jo 1975. "Tekeminen oli poikkeuksellista, koska *Kyllä, kyllä* aloitettiin improvisoimalla, jokainen kohtaus. Kaisa Korhonen ohjasi sen ja sanoi, että improvisoikaa uudestaan vain, aina uudestaan, älkää muistelko mitä aikaisemmin teitte. Näin kohtaukset improvisoitiin selkeän rungon pohjalta. Pikkuhiljaa Aulikki kirjoitti ylös syntyviä repliikkejä ja kävi sanomassa, että 'edellisellä kerralla sinä sanoit noin, pidä se'. Sillä lailla syntyi teksti. Sitä oli aika huppeata esittää aluksi, kun sitä ei ollut olemassa esityksen jälkeen, ei ollut tekstiä eikä mitään. Se oli vain sen hetken olemassa. Sitten se tietysti nauhoitettiin ja kirjoitettiin. Jotkut sanovat, että se on hyvä näytelmä. Kyllä se varmaan on, mutta en tiedä, olisiko sitä ilman improvisointiopetusta syntynyt ja ilman sitä, että oltiin hitsauduttu yhteen. Yksi vuosi 2-3 kertaa viikossa puolentoista tunnin improvisointitunteja." Leena Uotila, Paavolainen (toim.) 1999 s. 46-47.

938. HS 15.3.1971. Myös Maija Savutie oli ihastunut näkemäänsä: "Ideoiltaan ja toteutukseltaan se on viehättävimpiä mitä olen Tikapuuteatterissa näinä vuosina nähnyt. Viehättävää on erityisen tärkeän asian liittyminen leikkimieliseen huumoriin siten, että asiakokonaisuus teatterina tulee riemastuttavaksi." KU 14.3.1971. Useimmat arvostelijat olivat samoilla linjoilla: "Skolningsteater på sitt bästa kan man för närvarande uppleva på Tikapuuteatteri i Vallgård." Catharina Spåre NP 16.3.1971.

senä ja kaikki pahoittelivat sen esityskertojen vähyyttä, kun esityspaikkaa odotti purkutuo-
mio.⁹³⁹

Tikapuuteatterin viimeisen matinean aiheeksi valikoitui Suomen maatalouspolitiikka. Läpi käytiin koko sotien jälkeinen kehitys. *Peltovalta* -koosteen oli kasannut korkeakouluosaston viimeisen kurssin työryhmä.⁹⁴⁰ Työryhmä oli saanut *Peltovaltaansa* mahdutettua todella paljon ja perusteellista informaatiota. Näytelmän käsikirjoituksen syntyvaiheessa oli apuna ollut varsin suurimittaisen lähdekirjallisuusmäärän lisäksi asiantuntijahaastattelut ja lehtileikkeet. Pinnalta pyyhkäisten sitä ei koottu. Näyttelijöinä olivat Teatterikoulun III kurssi ja pari ammattilaista. Esa Helasvuon kansanmusiikkipohjaiset laulut soveltuivat hyvin *Peltovallan* 'kansallisromanttisiin' kehyksiin. Teatterikoululaisten jo perinteiset kotitekoisin instrumenttein soittelevat yhtyeet saivat seuraajakseen uuden muunnoksen: saha-, pesusoikko- ja kukkopillimusiisoijat:

Peltovalta työryhmän kooste Suomen maatalouspolitiikan perisynneistä on piste Tikapuuteatterin historialle; hyvin tärkeä ja paljon informoiva. Kun talo nyt puretaan ja esitystilat murenevät kauhakuormaajaan, soisi Peltovallan jatkavan debattiaan kentällä.

Teatterikoulujen tilaongelma on ympärikäyty eikä ratkaisua kuulu. Viisi vuotta on tämän-keväinen uhkatilanne tiedetty, siksi tuntuu melkein koomiselta koulujen kadulla käveleminen. Ehkä ensi syksynä todella tavataan Linnanmäen juurella kahden suuren sateenvarjon alla niin-kuin koululaisten lakkosketsissä ennakoitiin?⁹⁴¹

Tikapuuteatteri jättää myös jälkensä

Vallilan Tikapuuteatterin tarina siis päättyi. Eräänlaisena yhteenvetona se merkityksestä teatterikoulutukselle ja myös tuolloin laajenemassa olleelle teatterikentälle voi esittää joukon otteita laajahkosta haastattelusta, joka julkaistiin Savon Sanomissa, kun teatterin viimeinen kevät oli alullaan. Haastateltavina siinä olivat tuosta keväästä vastanneen kolmihenkisen toimeenpanevan komitean jäsenet näyttelijäoppilas Hellevi Härkönen Teatterikoulusta, ohjaajaoppilas Päivi Istala korkeakouluosastosta ja lavastajaoppilas Asko Apajalahti Taideteollisen oppilaitoksen lavastajalinjalta:

Runsaan kolmen toimintavuotensa aikana Tikapuuteatteri on päässyt irti näytejärjestelmästä ja siitä on syntynyt näyttelijä-, ohjaaja- ja lavastajaoppilaiden opetusnäyttämö, joka toimii yhtenä teatterina pääkaupungin muiden teattereiden joukossa. [...]

Tikapuuteatterin yleiskokoukseen kuuluvat äänivaltaisina jäsenenä kaikkien kolmen oppilaitoksen oppilaat, opettajat ja toimihenkilöt aina vahtimestaria myöten. Yksi mies, yksi ääni-

939. Hilka Eklund SS 20.4.1971, Leila Arpiainen HS 5.4.1971, Hilka Saarikoski KU 8.4.1971, Ole Torvalds ÅU 8.5.1971.

940. Päivi Istala, Ilkka Kylävaara, Anneli Ollikainen, Raijasinikka Rantala ja Tiina Suhonen.

941. Kirsikka Siikala HS 23.4.1971. Tikapuuteatterin kolme viimeistä esitystä *Kyllä, kyllä, Myytti Wu Tao-Tzusta* ja *Peltovalta* saivat kaikki hyvin myönteisen vastaanoton lehdistössä. Katsojia oli näytäntökaudella 1970-71 yhteensä 7853, eli määrä oli lähes kaksinkertaistunut lähtövuodesta 1967-68. Vallilan Tikapuuteatterin suurin yleisömenestys oli *Kyllä, kyllä*: 2390 katsojaa. Kertomus 1971 s. 42.

periaate on siis toteutettu. Yleiskokous päättää teatterin yleisistä suuntaviivoista, ja toimeenpaneva elin on sen valtuuttama kolmijäseninen hallitus. Ohjelmiston linja määräytyy kulloinkin Tikapuussa työskentelevien kurssien mukaan. Jo viime keväänä tämän toimintavuoden viimeiset kurssit tekivät ohjelmistosuunnitelman ja valitsivat teemaksemme työväen teatterin. [...]

Tikapuuteatterin vuosi jättää myös jälkensä: ihanteet, joita Hellevi, Päivi ja Asko kurssitoverineen haluavat viedä niihin työyhteisöihin, joihin he sijoittuvat. [...]

Mutta jos valmistuttuaan joutuu yksin lähtemään teatteriin, missä ei ole yhtään vastavalmistunutta näyttelijää, sellaista, joka tuntisi Tikapuuteatterin tavan työskennellä, joutuu varmasti ristiriitatilanteisiin. Ja vähitellen Tikapuun henki: demokraattinen ryhmätyö ja yhteen hiileen puhaltaminen, tukehtuu, sen sijaan että välittyisi eteenpäin, loisi vaikutusmahdollisuuksia muillekin kuin teatterin johdolle. Mutta me pyrimmekin siihen, että lähdemme pareittain ja ryhmissä 'taistelemaan' näkemyksiemme puolesta. [...]

Ja Tikapuuteatteri antaa meille nimenomaan sen rautaisannoksen, viimeisen silauksen, jota me tarvitsemme työelämässä taistelllessamme nykyistä teattereissa vallitsevaa järjestelmää vastaan.⁹⁴²

Tavoitteet olivat siis korkealla ja tietty optimismi ja halu vaikuttaa kehitykseen vallalla. Näistä lähtökohdista on ymmärrettävää, että monet Tikapuuteatterissa viimeisen voitelunsa saaneet teatteriopiskelijat päätyivät nopeasti syntymässä oleviin teatteriryhmiin (Agit-Prop, Ahaa, Hurja joukko/ Penniteatteri, KOM, Ryhmäteatteri), televisio- ja radioteattereihin tai muihin perinteisen teatterikentän ulkopuolisiin tehtäviin kuten harrastajakentän ohjaajiksi tai free lancer-taiteilijoiksi. Melko monet suuntautuivat teatterikoulutukseen, mikä koettiin merkittäväksi vaikutusmahdollisuudeksi tulevaisuuden kannalta. Samasta kasvatussuuntautumisesta kertoo useiden valinta lasten- ja nuortenteatterin hyväksi; olihan ikäpolvi jo hankkimassa omiakin lapsia.

Toisaalta myös muihin kaupunkeihin hakeutuminen oli vielä vuosikymmenien vaihteessa ja 1970-luvun alkaessa muotia, koska niissä toimi opiskelijoiden arvostamia nuoria johtajia, esimerkkeinä Seinäjoki (Jouko Turkka 1967-68, Kari Selinheimo 1968-70), Tampereen Työväen Teatteri (Kai Savola 1968-73), Joensuu (Jouko Turkka 1968-72), Turku (Ralf Långbacka, Kalle Holmberg 1971-77), Pori (Kurt Nuotio 1968-71, Ossi Räikkä 1971-73) ja Kajani (Kari Selinheimo 1973-82). Tietenkin monet ottivat myös sen kiinnityksen mitä tultiin tarjoamaan, jos valinnan varaa ei ollut. Teatterikentän laajentuessa työttömyyden vaaraa ei juuri tunnettu, vaikka kilpailu kiinnostavista paikoista olikin kiristynyt.

Mietintöjen suma ja Teatteri-instituutin viivästyminen

Vuonna 1967 ilmestyi Teatterikoulutustoimikunnan mietintö (jatkossa TKTM 1967), jossa käytännönläheisesti ehdotettiin silloisten koulutusmuotojen integroimista teatteri-instituutiksi, joka sijaitsisi Helsingissä, mutta jolla olisi näyttelijäfiliaali myös Tampereella. Tämän mietinnön sisällön olen jo selostanut ja arvioinut, koska se liittyi tutkimukseni edelliseen pääjaksoon, joka kesti 60-luvun alkupuolelta noin vuoteen 1967. Käytännössä mietintö oli teatterikorkeakoulun konkreettinen luonnos kaikkine laki- ja asetusesityksineen. Silti sen toteu-

942. *Uudet luadat lakaisevat Tikapuuteatterissakin*, Savon Sanomat 15.1.1971.

tuminen viivästyí vielä kaksitoista vuotta aina vuoteen 1979 asti, vaikka aloitusvuodeksi oli kaavailtu vuotta 1969.⁹⁴³

Ensimmäisenä nousee mieleen vuosien 1968-71 monin tavoin yhteiskunnallisesti ja myös kulttuurin, ehkä erikoisesti teatterin alueella kärjistynyt tilanne, minkä olen jo käsitellyt.

TKTM 1967 laadittiin vielä teatterialan ja sen koulutuksen kehityksen suhteellisessa suvanto-vaiheessa. Yhteydet eri tahojen kuten teatterikentän eri osapuolien, koulutuspuisteiden, liit-tojen, sukupolvien ja eri yksilöiden välillä toimivat vielä melko ongelmattomasti, yhdistäviä tekijöitä riitti. Kiihkeä vuosi 1968 ja sitä seurannut kehitys mursi monta asiaa. Mikään ei enää ollut itsestäänselvää. Käsitykset alan koulutustarpeesta ja koulutuksen luonteesta eriytyivät su-kupolvien, poliittisten näkemysten, paikkakuntien (Helsinki/ Tampere), ammattikuntien (esim. johtajat/ ohjaajat) ja henkilökohtaisten intressien mukaan.

1970-luvun alkaessa puoluepoliittiset konfrontaatiot jyräsivät monta asiaa alleen, vaikka myös sovittavia tahoja löytyi koulutusta kehittämään. Teatteri-instituutti suunnitelmaa kehiteltiin sitkeästi ja jo 70-luvun alussa se konkretisoitui ns. Pasila-projektiksi, jonka puit-teissa useampien taidealojen korkein opetus piti yhdistää yhteisiä tiloja myöten. Nämä suun-nitelmat etenivät pitkin 70-luvun alkupuolta hyvin konkreettiselle asteelle, aina yksityis-kohtaisia tilasuunnitelmia ja piirustuksia myöten.⁹⁴⁴

Silti Teatterikorkeakoulua saatiin odottaa aina vuoteen 1979 asti. 70-luvun alussa Helsingin koulutus siirtyi käytännössä hyvin nuorten ihmisten käsiin, ja näkyvä osa heistä toimi myös 'taistolaisissa' järjestöissä; sama koski laajalti koko oppilaskuntaa.⁹⁴⁵ Tämä hillitsi muiden ta-hojen, sekä poliittisten että teatterikentällä toimivien, koulutusintoa ja erääksi vaihtoehdoksi muodostui koko alan korkeimman opetuksen siirtäminen Tampereelle, jossa sentään sosiaa-lidemokraatit olivat säilyttäneet langat käsissään. Kuohunta teatterikoulutuksen ympärillä jat-

943. TKTM 1967:stä annettiin vuoden 1968 kuluessa laajalti lausuntoja, joista myöhemmin todettiin yhteenvetävästi: "Teatterikoulutustoimikunnan mietinnöstä annetuissa lausunnoissa on yksimielisesti todettu koulutuksen uudistaminen kiireelliseksi ja kannatettu teatteri-instituutin perustamista, mutta samalla esitetty, että ehdotuksia tarkennettaisiin tai muutettaisiin mm. seuraavien näkökohtien osalta: skenografian osaston perustaminen, näytelmäkirjailijoiden koulutuksen järjestely, koulutettavien oh-jaajien ja näyttelijöiden määrien uudelleen arvioiminen, Tampereen Yliopiston draamastudiossa an-nettavan opetuksen niveltäminen instituutisuunnitelman puitteisiin, opintodemokratian toteuttami-nen instituutin hallinnossa ja koulutuksen rahoituskysymyksen selvittäminen." Teatterikoulutuksen uudistamistoimikunnan mietintö (jatkossa TKUM) 1972 s. 10-11. Voidaan sanoa, että tässä on lyhyesti ja itumuodossaan lueteltu lähes kaikki ne ongelmat, joista 1960-luvun loppu ja koko 70-luku käytännössä kiisteltiin.

944. Teatterikoulun opettajat, muu henkilökunta ja opiskelijat istuivat 70-luvun alussa pitkiä aikoja kokouksissa, joissa näitä suunnitelmia laadittiin ja 'lyötiin lukkoon'. Suunnitelmien primus motor oli erikoisesti koulun tuore osastonjohtaja Eero Melasniemi. Mutta lähikehityksen vyöhyke muuttui vielä kerran etäkehityksen vyöhykkeeksi. Melasniemi kuitenkin jaksoi loppuun saakka ja oli mukana Teatte-rikorkeakoulun vihdoin toteutuessa 1979. Muut motorit olivat ensin näyttelijä-, sitten od-osastosta vas-tannut Raija-Sinikka Rantala ja ruotsikielisestä puolesta vastannut Marianne Korhonen (os. Möller).

945. Tähän reagoivat nopeasti useat poliittiset puolueet ainakin sosiaalidemokraateista kokoomukseen, jotka kehittivät omia opiskelija- ja taiteilijajärjestöjään, jotka eivät saaneet juuri vastakaikua Teatteri-koulun opettajien ja oppilaiden piirissä.

kui pitkin 70-lukua samalla kun Teatterikoulussa ponnisteltiin korkeakoulua kohti.⁹⁴⁶

Tietenkin kysymys oli myös rahasta. 1970-luvun alkaessa suunniteltiin teatterialan kokonaisuuksista, mikä pyrittiin kiteyttämään Irmeli Niemen johtamassa Teatterikomitea 1972:n mietinnössä.⁹⁴⁷ Monien mielissä uudistuksen muut osa-alueet alkoivat ajaa kiireellisyydessä ohi riittävän teatterikoulutuksen. Tätä aavisteltiin koulutuksen piirissä.

Vuonna 1972 saatiinkin aikaan *Teatterikoulutuksen uudistamistoimikunnan mietintö*.⁹⁴⁸ Se tehtiin melko nopeasti (22.3.-15.12.1972), mikä oli mahdollista siksi, että edellisestä, perusteellisesta koulutusmietinnöstä oli kulunut vasta viisi vuotta ja sen jälkeen olivat ilmestyneet *Valtion näyttämötaidoimikunnan mietintö* (1970), *Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliitto ry:n koulutustoimikunnan mietintö* (1971) ja *Suomen Teatterikoulun tilatoimikunnan mietintö* (1972). Tämän mietintösuman selostaminen ja arviointi laajemmin ei kuulu enää tämän tutkimuksen puitteisiin, koska niiden vaikutukset ja kohtalot liittyvät jo selkeästi 1970-lukuun ja ovat siten Teatterikorkeakoulun (1979) välitöntä perustamishistoriaa.

Kiista hallintomallista

Niistä vain valtion näyttämötaidoimikunnan aikaansaannos luovutettiin opetusministeriölle tämän tutkimuksen päätösjakson kuluessa (21.4.1970). Sen eräitä perusajatuksia voi tuoda esille, koska niillä oli merkitystä, kun Teatterikoulun ja sen korkeakouluosaston sisäinen hallinnonuudistuskamppailu kärjistyi keväällä 1971 opintoseisauksen asteelle; juuri tuohon lakkoon tämän tutkimuksen varsinainen kohdeaika päättyy.

Näyttämötaidoimikunta ehdotti teatterikoulutustoimikunnan tavoin valtakunnallisen teatteri-instituutin perustamista, mutta esitti, että instituutin tulisi olla valtion avoin korkeakoulu. Mietinnön mukaan tulisi koulussa toimimaan seuraavat osastot: 1) suomenkielinen näyttelijäosasto Helsingissä, 2) suomenkielinen näyttelijäosasto Tampereella, 3) ruotsinkielinen näyttelijäosasto, 4) ohjaaja- ja dramaturgiosasto, 5) skenografian osasto, joiden kunkin puitteissa järjestetään ilman erillistä osastoa myös jatko- ja erikoiskoulutusta. Lisäksi kouluun kuuluisi opetusteatteri, teatteriarkisto ja kirjasto. Opetusohjelmaan sisältyisi myös eriasteista koulutusta teatterinjohtajille, näytelmäkirjailijoille ja teatteripedagogeille. Tanssitaiteilijoiden koulutuksesta mietinnössä todettiin, että sen tulisi siirtyä instituutissa tapahtuvaksi sen jälkeen, kun koulu on saanut asianmukaiset tilat.⁹⁴⁹

946. Ainoa hieman laajempi yhteenvetoyritelmä näistä kiistoista on toistaiseksi US:n toimittajan Markku Jokipiin ajankohtaispamfletti *Teatterikoulutaisto* (1979).

947. Komiteamietintö 1973: 117. Helsinki 1973. Niemen lisäksi siht. Kari Suvalo ja Tuomo Tirkkonen, jäsenet Inkeri Kilpinen-Benson, Risto Kivelä, Reijo Levander, Ralf Långbacka, Hedvig Mikkolanniemi, Sakari Puurunen, Lasse Pöysti, Raijasinikka Rantala, Ritva Siikala ja Simo Tavaste.

948. Komiteamietintö 1972: B 118. Pj. Tuomo Tirkkonen, siht. Riitta Seppälä, jäsenet Lempi Karjalainen, Marianne Korhonen (os. Möller), Eero Melasniemi, Hedvig Mikkolanniemi, Pekka Pekkonen ja Lasse Pöysti. Toimikuntaan kutsuttiin pysyväksi asiantuntijajäseneksi Tampereen koulutusta edustanut Matti Tapio.

949. Tuolloin ajankohtaisissa kiistanaiheissa näyttämötaidoimikunta kannatti sekä skenografian koulutuksen (johon kuului pukusuunnittelun linja) että Tampereen koulutuksen liittämistä tulevaan val-

Valtion näyttämötaidoimikunnan mietinnön (1970) radikaalein ehdotus tuolloin vallinneeseen käytäntöön verrattuna oli tulevan instituutin hallintomalli. Toimikunta esitti laiehdotuksessaan, että Suomen Teatteri-Insituutin päätösvaltaa hallintoelimissä käyttäisi sen opettajat, tutkijat, muuhun henkilökuntaan kuuluvat sekä opiskelijat. Hallintoa hoitaisivat instituutin valtuusto, hallitus, rehtori, osastonkokoukset ja osastonjohtajat. Ylin päätösvalta kuuluisi valtuustolle, johon kuuluisi viisitoista jäsentä. Sen toimikausi olisi kaksi vuotta ja tehtävänä huolehtia laajakantoisista instituutin toiminnan kehittämistä koskevista kysymyksistä sekä eräistä henkilövalinnoista. Valtuuston jäsenet ja heidän varamiehensä valittaisiin välittömällä, suhteellisilla ja salaisilla vaaleilla, joissa jokaisella instituuttiin kuuluvalla olisi äänioikeus.

Instituutin hallitukseen valtuusto valitsisi seitsemän jäsentä, jonka lisäksi hallitukseen kuuluisivat itseoikeutettuina jäseninä instituutin rehtori ja vararehtori. Jäsenet valittaisiin suhteellisilla vaaleilla. Rehtorin ja vararehtorin, joiden toimikausi on kaksi vuotta, valitsisi valtuusto. Alihallintotasolla instituutissa toimisivat edellä mainitut osastot, joissa päätösvaltaa käyttäisi osastonkokous. Osastonkokoukseen saisivat osallistua samanarvoisina kaikki osastoon kuuluvat opettajat, tutkijat ja opiskelijat. Osaston kokous valitsisi osastonjohtajan keskuudestaan kahdeksi vuodeksi.⁹⁵⁰

Tämä valtion näyttämötaidoimikunnan ehdottama malli oli se, johon Suomen Teatterikoulun ja sen korkeakouluosaston opettajat ja oppilaat koettivat vedota keväällä 1971, kun koulun sisäinen hallintokiista kärjistyi opintoseisauksen asteelle. Toisaalta on nykynäkökulmasta varsin ymmärrettävää, että tuolloisen yksityisen kannatusosakeyhtiön hallitsevat tahot, maan suurimmat teatterit ja muut teatterikentän edustajat eivät voineet suostua siihen, että teatterikoulutuksen käytäntö olisi luovutettu kokonaan radikaaliksi tunnetun opettaja- ja oppilaskunnan käsiin.⁹⁵¹ Konflikti oli sovittamaton ja kompromissin löytäminen vei pari vuotta.⁹⁵²

tiolliseen instituuttiin. Pidemmällä tähtäyksellä pidettiin jopa Tampereen koulutuksen lakkauttamista mahdollisena: "Toinen suomenkielinen näyttelijäosasto Tampereella nähdään mietinnössä mahdolliseksi lakkauttaa ja koota kaikki teatteriopiskelijat aikaa myöten samaan rakennukseen." TKUM 1972 s. 12. 950. TKUM 1972 s. 13.

951. Varsinaisessa yhtiökokouksessa 8.4.1971 voitti johtokunnan oma ehdotus, jonka olivat laatineet Matti L. Aho, Timo Tiusanen ja Kaija Siikala äänin 170-33. Häviölle jäi työryhmän Kalle Holmberg, Simo Konsala ja Ritva Siikala ehdotus, jolla oli opettajien ja oppilaiden tuki takanaan jopa opintoseisauhalla höystettynä. Molempien mukaan johtokunnan 15 jäsenestä yhtiökokous valitsi 6, opetusministeriö 2, yliopisto yhden, 6 muuta jäsentä olivat 2 osastonjohtajaa, 2 opettajaa ja 2 oppilasta. Tämä oli välttämättömyyden koulun talouden ja sen toiminnan taustan turvaamiseksi. Kiista kiteytyikin johtokunnan alaisen toimintakomitean kokoonpanossa ja oikeuksissa. Sen tuli johtaa Teatterikoulun käytännön toimintaa. Hävinneen ehdotuksen mukaan siihen olisi kuulunut osastonjohtajien (2) lisäksi vain oppilaiden (2) ja opettajien (2) edustajat, jotka valitaan yleisillä ja yhtäläisillä vaaleilla kalenterivuodeksi kerrallaan. Vaaleihin voisivat osallistua myös vakituiset toimihenkilöt. Voittaneessa ehdotuksessa kokoonpano oli muuten sama, vaikka yleisiä ja yhtäläisiä vaaleja vuosittain ei mainita, mutta sen lisäksi komiteaan kuului myös johtokunnan keskuudestaan määräämä jäsen ja tälle määrätty varajäsen. Lisäksi "Johtokunnalla oli oikeus pakottaviksi harkitsemistaan syistä vapauttaa muu toimintakomitean jäsen kuin osastonjohtaja toimintakomitean jäsenyydestä kesken toimikauden." Tämä tulkittiin oppilaiden ja opettajien taholta vaalikäytännön täydelliseksi vesitykseksi. Myös toimintakomitean toimivaltuuksista oli erimielisyyksiä. Pöytäkirja STK:n Koy:n varsinaisesta yhtiökokouksesta 8.4.1971 ja sen liitteet.

TKUM 1972:sta voi vielä lyhyesti todeta tässä yhteydessä, että siinä teatteri-instituutti oli muuttunut jo nimeltäänkin teatterikorkeakouluksi ja monet suunnitelmat konkretioistuneet tilakysymyksiä myöten. Toteuttamisaikataulusta siinä todettiin:

Toimikunta katsoo, että teatterikorkeakoulua koskeva lainsäädäntö tulisi saada valmiiksi keväällä 1973 ja sisällyttää määräraha teatterikorkeakoulun perustamista varten vuoden 1974 valtion tulo- ja menoarvioon. Tällöin teatterikorkeakoulun toiminta voi alkaa syyslukukauden 1974 alusta, johon mennessä myöskin taideteollisen korkeakoulun ja teatterikorkeakoulun yhteisrakennus, jonka suunnitteluun on jo myönnetty määräraha, voisi valmistua.⁹⁵³

Kunhan kuluu viisi vuotta oli Federico Garcia Lorcan näytelmän nimi vuodelta 1931 (vuotta aikaisemmin oli Arvi Kivimaa ehdottanut näyttelijäkorkeakoulun perustamista Suomeen). Nytkin kului viisi vuotta ennenkuin Teatterikorkeakoulu aloitti toimintansa vuonna 1979. Se joutui aloittamaan jokseenkin yhtä vaatimattomin budjetti- ja tilaresurssein kuin sen edeltäjä oli lopettanut. Käytännössä muutos oli aluksi nimellinen.

Yhteenveto

Suomen Teatterikoulussa ja sen korkeakouluosastossa tapahtui useita erilaisia murroksia 1960-luvun pikku hiljaa vaihtuessa 1970-luvuksi. Näyttää selvältä, että tämä liittyi yleisempään yhteiskunnalliseen kuohuntaan noina aikoina, myrsky ja kiihko eivät rajoittuneet tuolloin suinkaan vain näiden laitosten piiriin. Ensimmäistä kertaa suomalaisen teatterikoulutuksen historiassa sen alueella suuntauduttiin tietoisesti ajankohtaiseen yhteiskunnalliseen todellisuuteen, mikä myös näkyi kouriintuntuvalta tavalla. Samalla koulutus alkoi saada huomattavaa julkisuutta, mikä ei ollut enää pelkästään myönteistä, vaan usein ristiriitaista, joskus jopa vihamielistä.

Konkreettisinta vuosina 1967-71 oli kuitenkin Teatterikoulun ja sen korkeakouluosaston

952. Opiskelijoiden ja opettajien kantojen kiivauden keväällä 1971 selittää osaltaan se, että useilla heistä oli takanaan jo neljän vuoden kamppailu asiasta. Tämä oli dokumentoitu oppilaskunnan helmikuussa 1970 julkaisemaan paperiin *Tapausten kulku*, jossa "taistelu opintodemokratiasta" kuvattiin hetki hetkeltä alkaen oppilaskunnan kokouksesta 4.10.1967, jossa ensimmäisen kerran keskusteltiin opintodemokratiasta ja päätettiin ehdottaa yhtä oppilaskunnan edustajaa kollegiin. Aktiivisimpia tässä kamppailussa olivat juuri korkeakouluosaston opiskelijat. He tekivät perusteellista työtä jo TKTM 1967 pohjalta ja laativat siitä laajan (12 s.) lausunnon, jossa opintodemokratiavaatimukset olivat keskeisellä sijalla. Se luovutettiin eteenpäin 8.2.1968 ja sen allekirjoittajiksi oli hankittu myös Teatterikoulun oppilaskunta, Suomen Teiniteatteriliitto, SYL ja Suomen Ylioppilasteatteriliitto. Korkeakouluosaston oppilaskunnan kokouksessa 14.3.1969 todettiin, että oppilaskunnan edustajat olivat käyneet opetusministeri Johannes Virolaisen vastaanotolla ja esitelleet hänelle oppilaskunnan ehdotuksen kollegion kokoonpanosta. Opetusministeri oli suhtautunut myönteisesti oppilaskunnan opintodemokratiapyrkimyksiin. Kollegion kokouksessa 18.3.1969 sen pj. Timo Tiusanen pahoitteli, että oppilaskunta oli kiirehtinyt kollegion edelle ottamalla muutosesityksessä yhteyttä suoraan opetusministeriin. Viimeistään näistä ajoista lähtien Tiusasesta muodostuikin opiskelijoiden pyrkimysten päävastustaja. *Tapausten kulku* s. 5.

953. TKUM 1972 s. 100.

yhteisen opetusteatterin, Vallilan Tikapuun toiminta, mikä loi pysyvän pohjan eri opinto-
linjojen yhteistyölle ja teki opiskelun ammattiin johtavalla tavalla käytännölliseksi myös
muiden kuin näyttelijäoppilaiden osalta. Tämä johti osaltaan korkeakouluosaston hallin-
nolliseen lakkauttamiseen ja muuttamiseen Teatterikoulun ohjaaja- ja dramaturgiosastoksi
vuonna 1971. Samalla teoreettista ja tietopuolista koulutusta ei suinkaan unohdettu, vaan
sen osuus erikoisesti näyttelijäoppilaiden osalta lisääntyi. Uutta oli teatterin yhteiskunnal-
listen yhteyksien painottaminen.

Kehityksen taustalla oli myös Teatterikoulutustoimikunnan mietintö vuodelta 1967. Sen
muotoilemia periaatteita pyrittiin sekä noudattamaan että kehittämään, vaikka siinä kaa-
vailtu Teatteri-instituutti ei sellaisenaan toteutunutkaan. Vuoteen 1972 mennessä oli saatu
aikaan teatterikoulutusta käsittelevien mietintöjen suma, joiden tavoitteena oli valtiollisen
teatterikorkeakoulun pikainen perustaminen Suomeen. Prosessin aikana esille tulleet ris-
tiriitaiset käsitykset monista yksityiskohdista ja luultavasti tärkeimpänä aineellisten ja ta-
loudellisten resurssien puute, olivat kuitenkin syynä siihen, että hanke toteutui vasta vuon-
na 1979, vaikka siihen koko 70-luku valmistauduttiin. 1970-luvun suomalaisen teatterikou-
lutuksen kehityksen kokonaisuus on kuitenkin jo toisen tutkimuksen aihe.

Yhteenvetona voi todeta, että käytännössä olivat modernin länsimaisen teatterikoulutuk-
sen periaatteet Suomessa vuoteen 1971 mennessä toteutuneet, ainakin kertaalleen. Tällä tar-
koitan tietoisuutta modernista traditiosta sen laidasta laitaan, taiteellisista muodoista ja
niiden yhteiskunnallisista sovelluksista. Nämä oli nivelletty opiskelun ammattikäytäntöön
ja opetusteatteritoiminta oli muodostunut koulutuksen ytimeksi. Samoin hallinnollisissa
käytännöissä oltiin saavuttamassa modernin opintodemokratian periaatteet. Vuonna 1971
törmättiin kuitenkin sekä oman opetusteatteritilan menetykseen että hallinnonuudistus-
kriisiin. Ne olivat varmaankin jatkokehityksen pahimmat haittatekijät.

V

Päätelmät

Aluksi

Tähän mennessä olen tässä tutkimuksessa esittänyt sen syntymisen lähtökohdat (I), sen teoreettiset perusteet (II) ja asiaan kuuluvan historiallisen kuvauksen (III–IV), jonka kohde kattaa kolmekymmentä vuotta suomalaisen teatterikoulutuksen historiaa. Myös koulutuksen taustoja olen käsitellyt. Olen joutunut valitsemaan melko pitkältä ajanjaksolta mielestäni tyypillisiä tai käänteentekeviä esimerkkejä modernin tulosta tälle alueelle.⁹⁵⁴

Nyt on aika tehdä yleistyksiä näiden valitsemieni esimerkkien ja muun läpikäymäni aineiston pohjalta teoreettisista lähtökohdistani käsin. On siis tiivistämisen, tulkintojen ja päätelmien aika.

Suomalaisen teatterikoulutuksen modernit toimintajärjestelmät

Tämän tutkimuksen teoreettiset lähtökohdat ovat kulttuurihistoriallinen koulukunta ja toiminnan teoria sekä niiden pohjalta kehitetyt käsitteet ja käsitejärjestelmät kuten ihmisen toiminnan yleinen rakennekaavio (ns. kolmiot), lähikehityksen vyöhyke ja ekspansiivinen oppiminen. Nyt on aika palata näihin lähtökohtiin ja katsoa miltä tutkimuksessa esitetyt kehityskulut näyttävät teoreettisesti yleistettyinä toiminnan teorian valossa.⁹⁵⁵

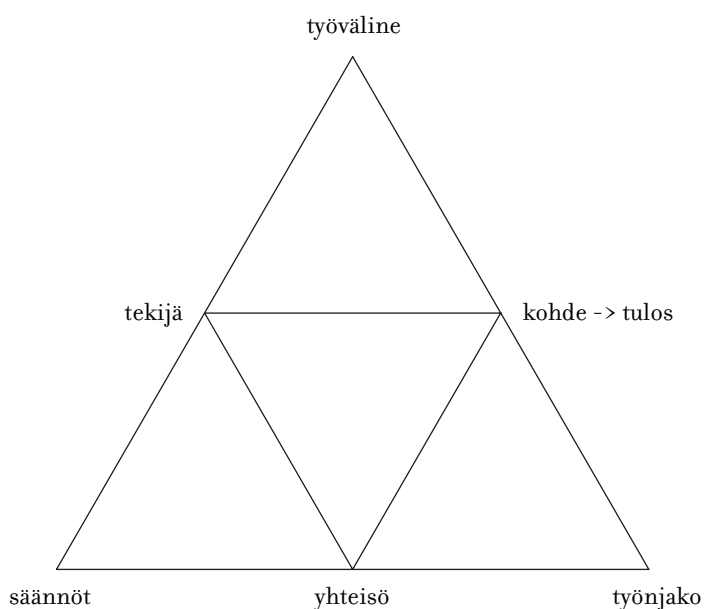
Tutkimuksessa kuvattu suomalaisen modernin teatterikoulutuksen kehitys kulminoituu viiteen vaiheeseen, jotka voidaan koettaa tulkita ihmisen toiminnan yleisen rakennekaavion avulla. Sellaisina pidän 1) Arvi Kivimaan ideaalimallia näyttelijäkorkeakouluksi 1930, 2) Wilho Ilmarin aloitusvaihetta Suomen Teatterikoulun rehtorina 1943–53, 3) lähinnä Ritva Arvelon edustamia uusia pyrkimyksiä Teatterikoulun opetuksessa noin 1953 lähtien, 4) Jouko Paavolan rehtorikautta 1963–68, jolloin Ilmarin kauden perinteet jo selvästi muuttuivat ja 5) Kalle Holmbergin rehtorikautta 1968–71, jolloin Teatterikoulu ja sen korkeakouluosasto joutuivat teatterikenttää ravistelleen murroksen myrskyn silmään – tosin itsekin tätä myrskyä lietsoen. Toisaalta siihen vaikuttivat opiskelijamailman mullistukset ja yleinen poliittinen, erikoisesti kansainvälinen tilanne ja sen tiedostaminen opiskelevan nuorison keskuudessa.

Toiminnan teorian lähtökohtien soveltaminen teatterin asemasta teatterikoulutukseen muuttaa käsitteiden valintaa ja määrittelyä ihmisen toiminnan yleisen rakennekaavion peruskolmioiden puitteissa. Tämän rakennekaavion ja siihen johtaneen kehityksen perusteluineen olen esittänyt *Teoria*-osassa.⁹⁵⁶ Lienee syytä tässä kuitenkin toistaa se kehityksessä perusmuodossaan:

954. Tyypillisellä viittaan vakiintuneisiin konventioihin ja käänteentekevällä innovaatioihin, jotka muuttavat tilannetta. Niiden vuorovaikutus liittyy aina myös lähikehityksen vyöhykkeeseen ja ekspansiiviseen oppimiseen.

955. Seuraavien mallien ja kaavioiden suhteen pitää paikkansa Engeströmin 1995a huomautus: ”Kaaviot ovat yleistyksiä ja pelkistyksiä, joita voi käyttää, koetella ja kehitellä heuristisina apuvälineinä tutkimusaineiston jäsentämisessä ja tulkinnassa. Ne eivät korvaa tutkittavan toimintajärjestelmän oman erityisen historian tarkkaa erittelyä.” (s. 33) Tämän erittelyn oman tutkimuskohteeni osalta olen koettanut jo suorittaa.

956. Ks. tämä tutkimus s. 51.



Teatterikoulutusprosessissa on kaksi keskeistä tekijää, oppilas (opiskelija) ja opettaja, joiden molempien tavoitteiden toteutumista pidettäneen ideaalina.⁹⁵⁷ Siksi on syytä katsoa asiaa molempien tekijöiden näkökulmasta eli tarvitaan periaatteessa kaksi kolmiorypystä, joissa myös taustayhteisö on otettava huomioon. Jos taas eri osapuolten tavoitteet pyritään tietoisesti yhdistämään, voidaan tekijän paikalle asettaa koko kouluyhteisö, joka nousee tällöin kollektiiviseksi subjektiksi, mikä on melko harvinaista, ja sitä voidaankin pitää eräänlaisena 'historiallisena saavutuksena'.⁹⁵⁸ Kolmioiden kulmat voidaan tässä prosessissa esittää tekijöiden lisäksi seuraavasti:

I välineet: (yhteisiä)

- 1) opetustilat ja -välineistö
- 2) teksti- ja muu vaihtuva opetusmateriaali (klassinen ja moderni)
- 3) opettajan ammattitiedot ja -taidot (opetusmenetelmät ja asiantuntijuus)

957. Taustalla on koulutustilanteen mahdolliseksi tehnyt yhteisö ja sen "halujen heijastukset". Teatterikoulutuksen historiassa tämän yhteisön rajat ovat liikkuneet yksityisen teatterin intresseistä ja teatterikentän tarpeista koko yhteiskunnan kulttuuriseen sääntelyyn ja taidepolitiikkaan.

958. Tällaista yhdistämistä ei voida suorittaa mekaanisesti, vaan se vaatii yhteisössä tietoisien prosessien, useimmin juuri kohteen ja muidenkin osatekijöiden (välineet, säännöt, yhteisö, työnjako) kollektiivisesti harkitun uudelleen määrittelyn. Subjekti on tällöin tekijöiden joukko, jotka ovat yhdessä muotoilleet uudelleen motiivinsa ja tavoitteensa.

II kohde: (osin yhteinen)

- 1) oppilaan oma fyysinen ja henkinen apparaatti; opettajalle tämä on kohde, oppilaalle se on myös subjekti⁹⁵⁹
- 2) teksti- ja muu vaihtuva opetusmateriaali on myös työn kohde, jota muokataan normaalin teatterityön tapaan yleisöä varten
- 3) yleisö, joka kohdataan eri vaiheissa opintoja eri tavoin, ja joka edustaa itumuodossaan tulevan ammatillisen työn kohdetta. Se on samalla otosympäriivästä yhteiskunnasta

III yhteisö:

- 1) opettaja: teatterin maailma > koulun maailma > opettajakunta > saman oppiaineen opettajat
- 2) oppilas: teatterin maailma (vasta idullaan tietoisuudessa) > koulun maailma > oppilaskunta > kurssi⁹⁶⁰
- 3) yleisö, joka edustaa samalla teatterin maailmaa laajempaa kulttuurista todellisuutta, jonka puitteissa toimitaan

IV säännöt:

- 1) yhteistä: teatterikoulutuksen lait ja asetukset, koulun järjestyssäännöt jne.
- 2) opettaja: yhteiskunnan ja teatterin maailman tai teatterikentän taiteelliset, eettiset ja moraaliset konventiot, yleiset koulutuskonventiot
- 3) oppilas: opettajan tarjoamat konventiot arvion kohteena, keskeistä oman sukupolven oppimis- ja opiskelukonventiot, yhteiskunnan tarjoamat mallit ja nuorisokulttuuri

V työnjako:

kouluyhteisössä on työnjako perinteisesti ollut selkeä: opettaja opettaa ja oppilas oppii; moderni pedagogia on kuitenkin nostonut oppilaan omatoimisuuden keskeiseen asemaan ja tällöin kysymykseen tulee vuorovaikutussuhde, jonka mallivaihtoehdot voinee tiivistää näin:

- 1) rehtorin, opettajakollektiivin ja opettajan ehdoton auktoriteetti
- 2) demokraattinen, tasa-arvoisempi (dialoginen) suhde, joka ottaa huomioon molempien osapuolien lähtökohdat, tavoitteet ja kyvyt
- 3) opiskelijavalta, joka voi johtaa myös opettajan asiantuntijuuden kiistämiseen, jolloin joudutaan pikemmin opintoanarkian kuin opintodemokratian tilaan
- 4) käytännössä nämä vaihtoehdot tuskin esiintyvät puhtaina, vaan jonkinasteisena yhdistelmänä

Vaikka olisi tavallaan perusteltua tarkastella seuraavissa viidessä teatterikoulutusajattelua kuvaavassa mallissa kaikissa asioita sekä oppilaan (opiskelijan) että opettajan näkökulmasta, en sitä kuitenkaan tee, koska se tarpeettomasti laajentaisi olennaisen osoittamista; monet muut-tujat pysyvät kuitenkin samoina. Rohkenen tehdä tässä valinnan: joko oppilaan (opiskelijan)/ oppilaskunnan tai opettajan/ opettajakunnan näkökulma. Oppilaan (opiskelijan) näkökulma on ilmeisen korostunut ensimmäisessä (Kivimaa) ja viimeisessä (Holmberg) mallissa, kol-

959. Suomessa on näyttelijän ongelmaa "oma itse materiaalina" pohtinut Raija-Sinikka Rantala 1988 s. 42-65. Tässä yhteydessä hän toteaa: "Oman materiaalin käsittelyssä ja muokkauksessa on kaksi puolta. Yhtäältä on tultava riittävän tutuksi itsensä kanssa, toisaalta pidettävä huolta jatkuvasta mahdollisuuk-siensa laajentamisesta." (s. 43) Tämän Rantalan muotoilun voi rinnastaa ekspansiiviseen oppimiseen. 960. Oppilaskunta ja kurssi olivat Teatterikoulun kymmenen ensimmäistä vuotta sama asia, koska koulussa oli vain yksi kurssi kerrallaan.

messa muussa (Ilmari, Arvelo, Paavola) korostuu eriasteisesti opettajan näkökulma.

Kolmas vaihtoehto on kuitenkin koko kouluyhteisön (oppilaat ja opettajat) asettaminen kollektiiviseksi subjektiksi, mikä edellyttäisi yhteisesti tehtyjä tietoisia ratkaisuja. Näin tapahtui tulkintani mukaan ainakin osittain Kalle Holmbergin kauden aikana Suomen Teatterikoulussa ja sen korkeakouluosastossa (1968–71) ja siihen tähtäsi aivan ilmeisesti ‘mestareita’ kouluttamaan pyrkinyt Arvi Kivimaan utooppinen näyttelijäkorkeakoulu (1930).⁹⁶¹

Myöskään kaikkia muita yksityiskohtia en käsittele jokaisen viiden mallin osalta erikseen, vaan keskityn niihin toimintajärjestelmän osatekijöihin, jotka ovat kussakin vaiheessa erikoisen huomion kohteena ja joihin ongelmat ja muutospaineet keskittyvät. Nämä painopisteet vaihtelevat mielestäni kiinnostavalla tavalla ja viiden mallin jälkeen on kaikkiin ihmisen toiminnan yleisen rakenteen eri osa-alueisiin kiinnitetty jossain vaiheessa erikoista huomiota.⁹⁶²

1. Arvi Kivimaan näyttelijäkorkeakoulu vuonna 1930⁹⁶³

Ihmisen toiminnan yleisen rakenteen soveltaminen teatterin asemasta teatterikoulutukseen muuttaa siis käsitteiden määrittelyä peruskolmioiden puitteissa verrattuna esimerkiksi *Teoria*-osassa esitettyyn Stanislavskin järjestelmän viimeisen vaiheen analyysiin. Arvi Kivimaan ideaalimalli vuodelta 1930, minkä hän tuolloin toi esille esitelmässään teatteripäivillä, edustaa lisäksi tiettyä siirtymää teatterin erittelystä teatterikoulutuksen erittelyyn. Sen toiminnan fokuksena oli intiimi teatteri, jonka piti toimia käytännön foorumina tavallisen teatterin tapaan, mutta perusteellisemmin harjoitellen ja harvemmin esiintyen sekä tavallista vaativammin ohjelmistoin. Toimintaa piti täydentää vaativa fyysinen treenaus ja laajat henkiset virikkeet.

Lisäksi Kivimaan malli oli pikemminkin täydennys- kuin peruskoulutusta, se oli jatko-opiskelua jonka piti johtaa ‘mestaruuteen’. Tämän vuoksi on perusteltua puhua sen yhteydessä näyttelijäopiskelijoista eikä –oppilaista, mikä ammattikouluissa ja opistotasolla oli 1930-luvulla ja pitkään sen jälkeenkin – esimerkiksi Teatterikoulussa 60-luvun loppuun asti – vallitseva käytäntö. Opiskelijan titteli viittaa tiettyyn omaehtoisuuteen, itsenäisyyteen ja

961. Oli tietenkin myös olennaisia eroja: Kivimaan utopiassa tulevat ‘mestarit’ liikkuvat vielä ‘teatterin maailmassa’, he olivat ensisijaisesti ‘näyttämötaiteilijoita’, kun Kalle Holmbergin kaudella, aivan erilaisessa yhteiskunnallisessa tilanteessa, koulun väki määritteli pääosin jo itsensä ‘teatterityöntekijöiksi’, tai tuleviksi sellaisiksi, joille oli olennaista yhteys koko yhteiskuntaan, ja maailmaan lajemminkin.

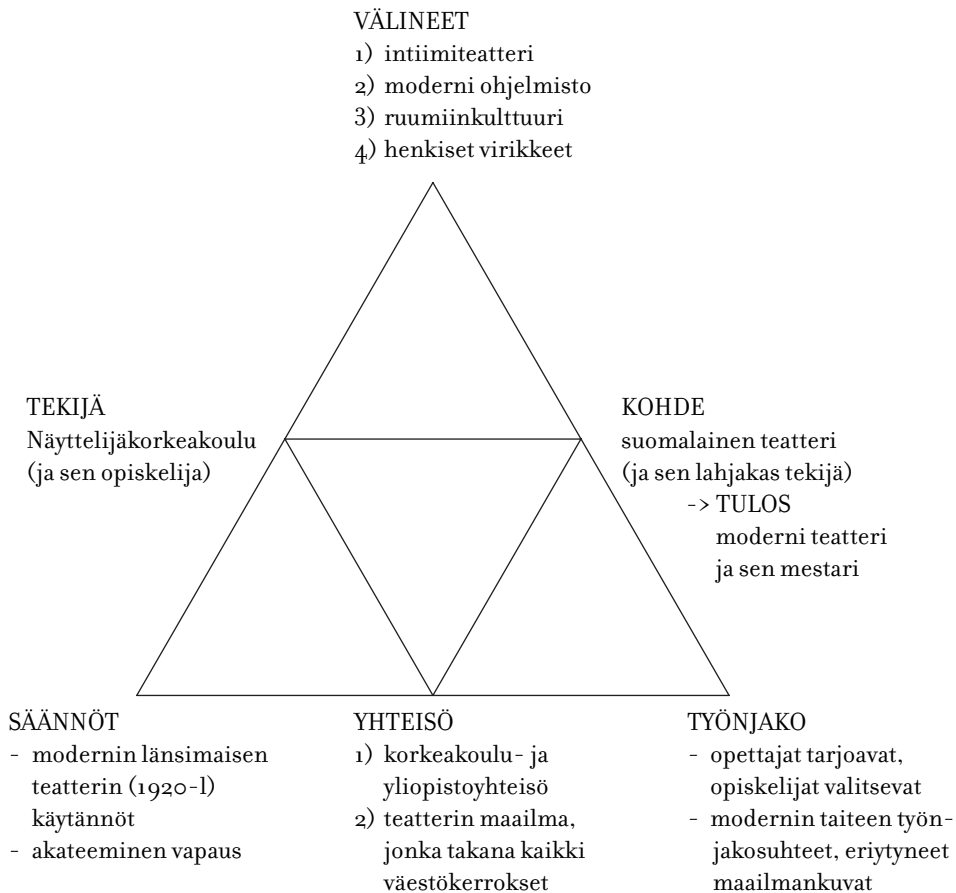
962. Tässä voisin vedota myös Max Weberin *ideaalityyppeihin*. Teoreettiset käsitteet eivät koskaan kuvaa todellisuutta sellaisena kuin se ilmenee, koska se on ‘loputon moninaisuus’, jota ei voi käsitteellisesti esittää muutoin kuin yksinkertaistamalla sitä. Ilmiöiden moninaisuudesta valitaan jotain ja muu jätetään epäolennaisena huomiotta. Näin käsitteet aina ‘vääristävät’ kohdetta tutkijan näkökulman kannalta rationaaliseen suuntaan, esittävät sen ‘puhtaamapana’, loogisesti täydellisempänä kuin se todellisuudessa on. Ks. Gronow/ Töttö 1996 s. 277 ja laajemmin s. 279 asti.

963. Ks. Kivimaa 1937 (1930) s. 119–129, ja historiallinen kuvaus tämä tutkimus s. 66–68.

akateemiseen vapauteen, mitä Kivimaa korostikin.

Ihmisen toiminnan yleiseen rakennekaavioon sovellettuna näyttäisi Kivimaan tuolloinen ideointi seuraavalta, kun tekijän paikalle pannaan äskeisin perustein koko ideaalinen korkeakouluyhteisö ja sen opiskelija, mikä parhaimmin hahmottuu Kivimaan esityksestä⁹⁶⁴:

Kivimaa 1930. Painopiste: kohde



Koska kysymyksessä oli pelkkä ideaalimalli, jota ei koskaan päästy käytännössä kokeilemaan, sen ristiriitoja on melko vaikea eritellä. Silti Kivimaan tekstin pohjalta voi tehdä eräitä havaintoja, vaikka ne jäävätkin väljästi ilmaan. Kivimaan huomion keskipisteessä on kohde, joka

964. Tällöin tosin törmätään juuri mainittuun kollektiivisen subjektin ongelmaan, minkä pitäisi aina olla periaatteessa tietoinen ratkaisu. Kivimaan mallissa kollektiivi oli utopia, motiivi, jota oltiin vasta muotoilemassa.

on suomalainen teatteri; juuri sen uudistamiseen esitys tähtäsi. Kivimaan mainitsemista välineistä keskeinen oli moderni teatteritila, intiimi teatteri, joita ei Suomessa vielä 1920–30-luvuilla missään muodossa käytännössä toteutettu, hyvin lyhytaikaisia kokeiluja lukuun ottamatta, mutta joka 1950-luvulta lähtien oli teatterikoulutusuudistusten ytimessä.⁹⁶⁵

Toinen väline (osittain myös kohde) oli moderni draama, sekä ulkomainen että erikoisesti kotimainen, jota Kivimaa itsekin oli tuolloin koettanut kirjoittaa. Draaman modernismi alkoi sekin Suomessa kuitenkin, 20-luvun muutamien lähinnä ekspressionististen kokeilujen jälkeen, varovasti vasta 1950-luvulla. Myös säännöt Kivimaa pyrki hakemaan modernin teatterin maailmasta sivuuttaen turhat muodollisuudet, jopa suomalaisen teatterikentän realiteetit.

Yhteisö, jonka puitteissa piti toimia oli vielä korostuneesti 'teatterin maailma', sen jäsenet ja taiteellisesti sivistynyt yleisö, mutta hän viittasi myös sosiaalisiin lähtökohtiin niiden rekrytoinnissa. Työnjaon ongelmat jäivät näin alustavassa kaavailussa paljolti auki; silmiinpistävää oli kuitenkin opettajaideaalien asia-auktoriteetti (Yrjö Hirn) ja tietty akateeminen vapaus.

Tärkeintä lieneekin yhteenvetona todeta, että Kivimaan ideointi vaikuttaa utopistisuudestaan huolimatta, tai ehkä juuri sen ansiosta, edelleen hämmästyttävän modernilta ja sopii tänäänkin alan korkeimman oppilaitoksen toiminnan ytimeksi. Ei siis ihme, että Kivimaa myös toisti näitä ideoitaan sisukkaasti aina 1960-luvulle asti, jolloin korkeakoulutasoinen teatterikoulutus Suomessa viimein alkoi toteutua.

2. Wilho Ilmarin koulun lähtökohdat 1943–53⁹⁶⁶

Wilho Ilmari on se teatteripedagogi, jonka toimintaa on tässä tutkimuksessa kuvattu kaikkein laajimmin. Siksi näin yhteenveto- ja päätelmävaiheessa voin tyytyä hänen osaltaan melko suppeaan kuvaukseen. Kuvioiden muodossa se pyrkii kuitenkin sisältämään kaikkein olennaisimman hänen pedagogisesta perinnöstään, jonka perusteet muotoutuivat Teatterikoulun ensimmäisenä 10-vuotiskautena 1943–53. Se oli toisaalta dynaaminen, toisaalta staattinen kausi, jonka aikana Ilmarin persoona oli hyvin hallitseva koko suomalaisessa teatterikoulutuksessa. Teatterikoulun lisäksi hän johti käytännössä myös Sääksmäen kurssija eli alan jatko- tai täydennyskoulutusta. Tällöin luodut perusteet kestivät Teatterikoulussa vielä toiset kymmenen vuotta (1953–63), joskin vähitellen säröillen.

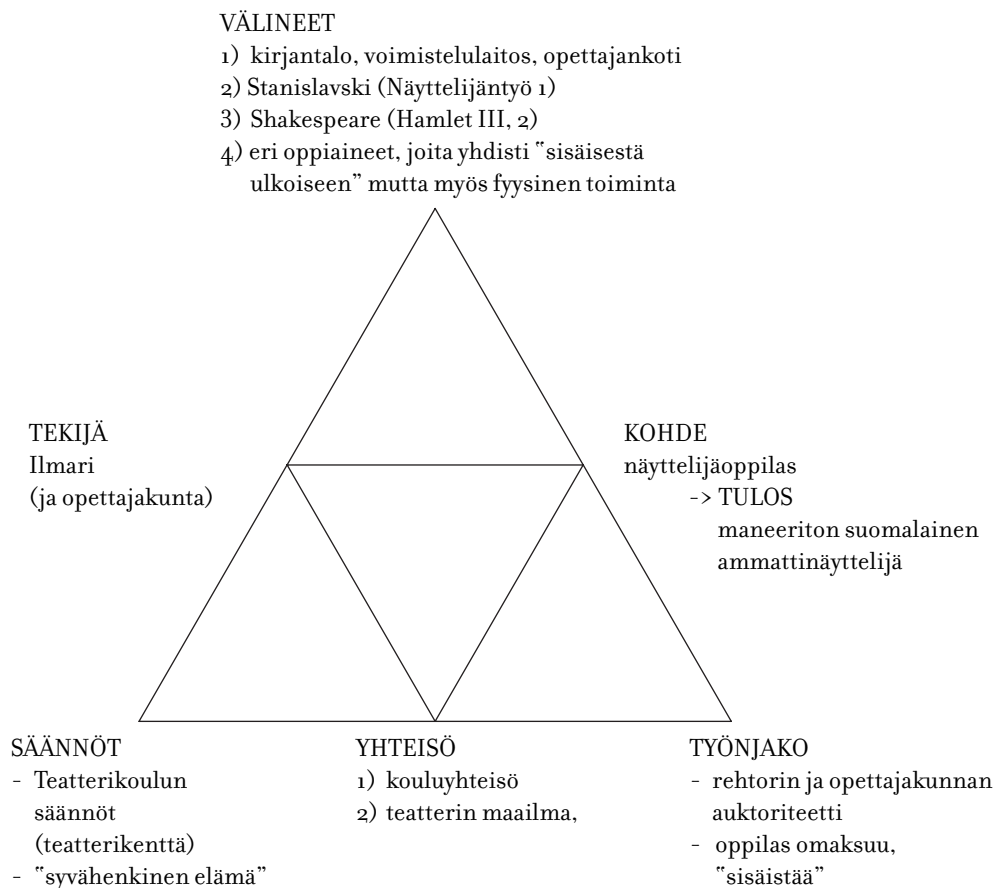
Ihmisen toiminnan yleiseen rakenteeseen soveltaen voitaisiin tiivistää Wilho Ilmarin rehtorikauden alkuvaiheen opetusprosessi ja sen tavoitteet seuraavaan kaavioon, joka on nähty opettajan, erikoisesti Ilmarin itsensä kannalta. Siirtymä korkeakoulun ja sen opiskelijan nä-

965. Sekä Kansallisteatterin Pieni näyttämö (1954) että YT:n uusi studio Vanhalla (1959) edustivat alunperin tätä tavoitetta, ja Vallilan Tikapuuteatteri 1967–71 oli siitä tutkimuskauteni puitteissa onnistunein esimerkki.

966. Ks. historiallinen kuvaus tämä tutkimus s. 76–132.

kökulmasta rehtorin (ja opettajan) näkökulmaan verrattuna Kivimaan malliin on mielestäni perusteltua, koska oppilas oli Ilmarin koulussa korostuneesti vastaanottaja, joka omaksui tarjotun metodin ja parhaassa tapauksessa 'sisäisti' sen.⁹⁶⁷

Ilmari 1913–53. Painopiste: välineet



Ilmarin intohimot kohdistuivat erikoisesti välineisiin ja niiden kehittämiseen Stanislavskin tapaan. Oppilas oli korostuneesti kohde. Muut ihmisen yleisen toiminnan alueet (yhteisö, säännöt, työnjako) eivät vielä paljoakaan kiinnittäneet hänen huomiotaan tai hän pohti niitä

967. Vaikka Ilmari vierasti ohjatessaan valmiita näyttelijöitä 'käsitellä'-sanaa, kuten Sakari Puurunen on kertonut, niin Teatterikoulun oppilasaines oli hänelle selvästi materiaalia, jota kokeneen opettajakunnan tuli näkemystensä ja kykyjensä mukaan 'muokata' oikeaan suuntaan. Näille näkemyksille pyrittiin löytämään myös yhtenäinen linja ainakin 1943–53 aikana.

vähän; hän ilmeisesti piti niitä 'annettuina olosuhteina', joihin ei juuri voi vaikuttaa – edelleen oppi-isänsä tavoin.

Jos tämän Ilmarin mallin ristiriitoja ja jännitteitä, jotka myöhemmin johtivat sen säröilemiseen, alkaa purkaa, niin tärkeimmältä vaikuttaisi työnjakoon liittyvä ongelma: Ilmarin omasta auktoriteetista kehittyi pian niin järkkymätön, että koulu ei sananmukaisesti tullut toimeen ilman hänen panostaan. Varteenotettavia seuraajaehdokkaita, jotka olisivat kyenneet luovasti kehittämään hänen linjaansa eteenpäin, ei enää ilmestynyt, kun Sakari Puurunen siirtyi Teatterikoulusta teatterinjohtajan uralle vuonna 1955.

Toinen jännite liittyi samaan asiaan, jonka olemme Stanislavskin osalta Yrjö Engeströmin kanssa jo todenneet: nämä mestarit sulkeutuivat sittenkin, osin päinvastaisista pyrkimyksistään huolimatta, "teatterin maailmaan" niin tiiviisti, että ulkopuolinen todellisuus alkoi tehdä heille tepposia. Stanislavskin osalta voisi tässä mainita stalinistisen kulttuuripolitiikan, jonka uhri hänestä systeemeineen viime kädessä 1930-luvulla tuli, ja Ilmarin osalta vaikkapa 1950-luvun loppupuolelta lähtien kehittyneen nuorisokulttuurin, joka sai hänet tuntemaan, ettei enää hallitse koulunsa tilannetta.⁹⁶⁸

Kolmantena Ilmarin mallin puutteena täytyy mainita sen suurin ansio: pitäytyminen sittenkin käytännössä vain "Suuren Stanislavskin" oppeihin. Muihin modernin teatterin mestareihin ei paljoa tutustuttu edes teatterihistorian opintojen yhteydessä, kun opetuksen perustana oli Mantzius I-II, jonka kuvaukset päättyvät 1800-luvun alkuun. 1950-luvun kuluessa tämä yksipuolisuus alkoi olla vähitellen ristiriidassa myös käytännön teatterielämän ja sen vaatimusten kanssa, vaikka asia tiedostettiin laajemmin hyvin hitaasti. Osittain tämän hitaan etenemisen tai viivästymän vuoksi teatterikoulutuksen kehityksessä seurasikin sitten aikamoinen rysäys 1960-luvun loppupuolen kuluessa; sitä ennen modernin tulo sen piiriin oli vielä melko verkkaista.⁹⁶⁹

3. Ritva Arvelon edustama lähikehityksen vyöhyke 1953-63⁹⁷⁰

1950-luvun kuluessa paineet teatterikoulutuksen uudistamiseen olivat monenlaisia. Niitä yritettiin myös purkaa monin tavoin. Uudistuspyrkimysten voi katsoa alkaneen mietinnöstä (1951), joka tähtäsi Valtion Teatteriakatemian aikaansaamiseen. Kun se ei onnistunut,

968. Stalinin vainojen todellinen teatteriuhri oli tietenkin Meyerhold, saihan Stanislavski sentään kuolla luonnollisen kuoleman. Kuitenkin hänen järjestelmänsä kanonisointi 'ainoaksi oikeaksi' sosialistisen realismin teatterimetodiksi 1930-luvulta lähtien oli takaisku koko neuvostoteatterin kehityksessä. Eikä Ilmaria tehnyt neuvottomaksi pelkästään nuorisokulttuuri, vaan muutkin uudet haasteet, erikoisesti brechtiläisyys.

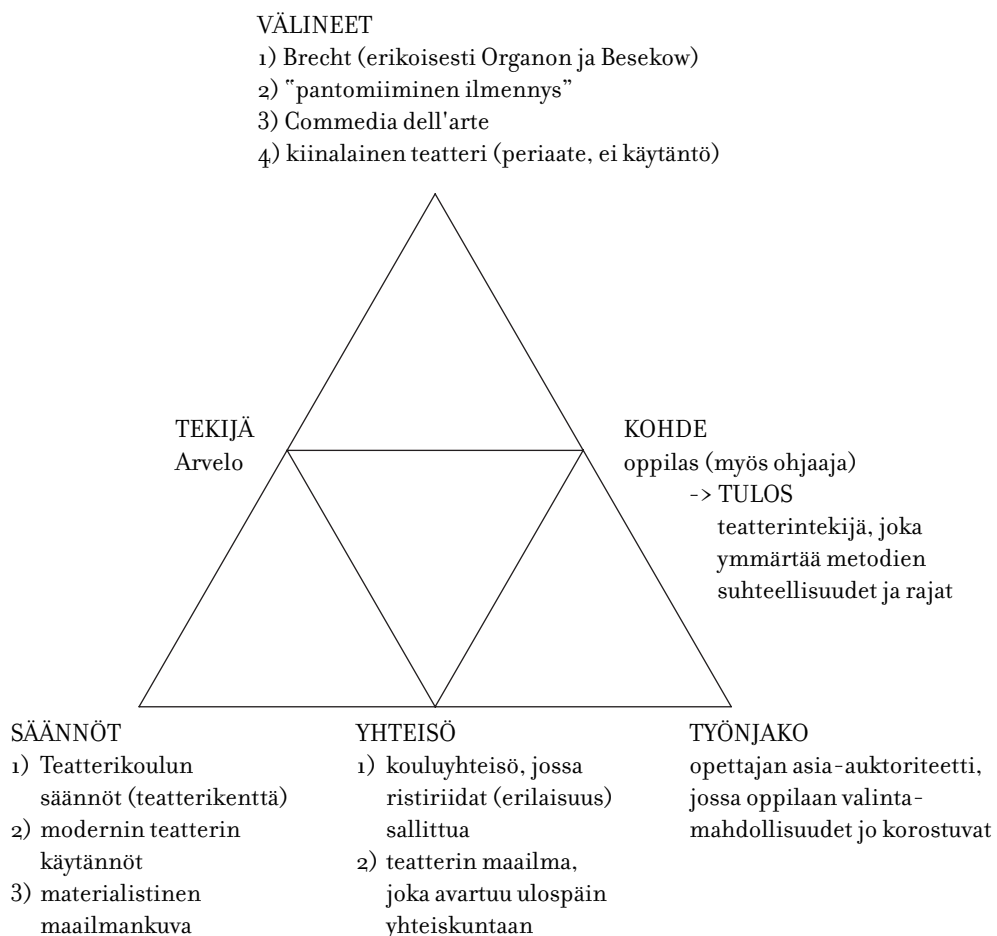
969. Periaatteessa eväitä näiden ristiriitojen ylittämiseen tarjosi jo Sam Besekow 1950-luvun alun Suomessa. Hänen luentonsa, joiden julkaisemiseen Teatterikoulu osallistui, herättivät aluksi ihastusta, mutta unohtuivat sitten pitkäksi aikaa. Syinä lieenee ollut ajan yleinen ilmapiiri ja se, ettei Suomessa vielä löytynyt näiden näkemysten käytännön toteuttajia – ehkä Ritva Arveloa lukuunottamatta.

970. Ks. historiallinen kuvaus tämä tutkimus s. 132-161.

pyrittiin koulutuksen sisällölliseen uudistamiseen Sääksmäen kursseilla ja tilaongelmien ratkaisuun Kansallisteatterin Pienen näyttämön uudisrakennuksen yhteydessä. Myös muita ulkoisia uudistustavoitteita toteutettiin. Koulutusmetodien uudistamiseksi teki pitkäjänteisintä työtä, joskin sivutoimisesti ja vain ajoittain Ritva Arvelo. Hän ei ollut ainoa, vaan saman suuntaisia pyrkimyksiä edustivat myös eräät muut nuoret naisopettajat (Ritva Ahonen-Mäkelä, Marja Rankkala, Elina Lehtikunnas) ja vanhemmista ainakin Elsa Sara, joka teki paljon yhteistyötä Arvelon kanssa. Sakari Puurunen puolestaan pyrki lyhyeksi jääneellä vararehtorikaudellaan Teatterikoulussa (1953-55) kiinnittymään nimenomaan vielä Ilmarin edustamaan traditioon.

Ritva Arvelon 1950-luvun kuluessa edustamaan lähikehityksen vyöhykkeen Suomen Teatterikoulussa voisi mallittaa seuraavasti:

Arvelo 1953-63. Painopiste: yhteisö



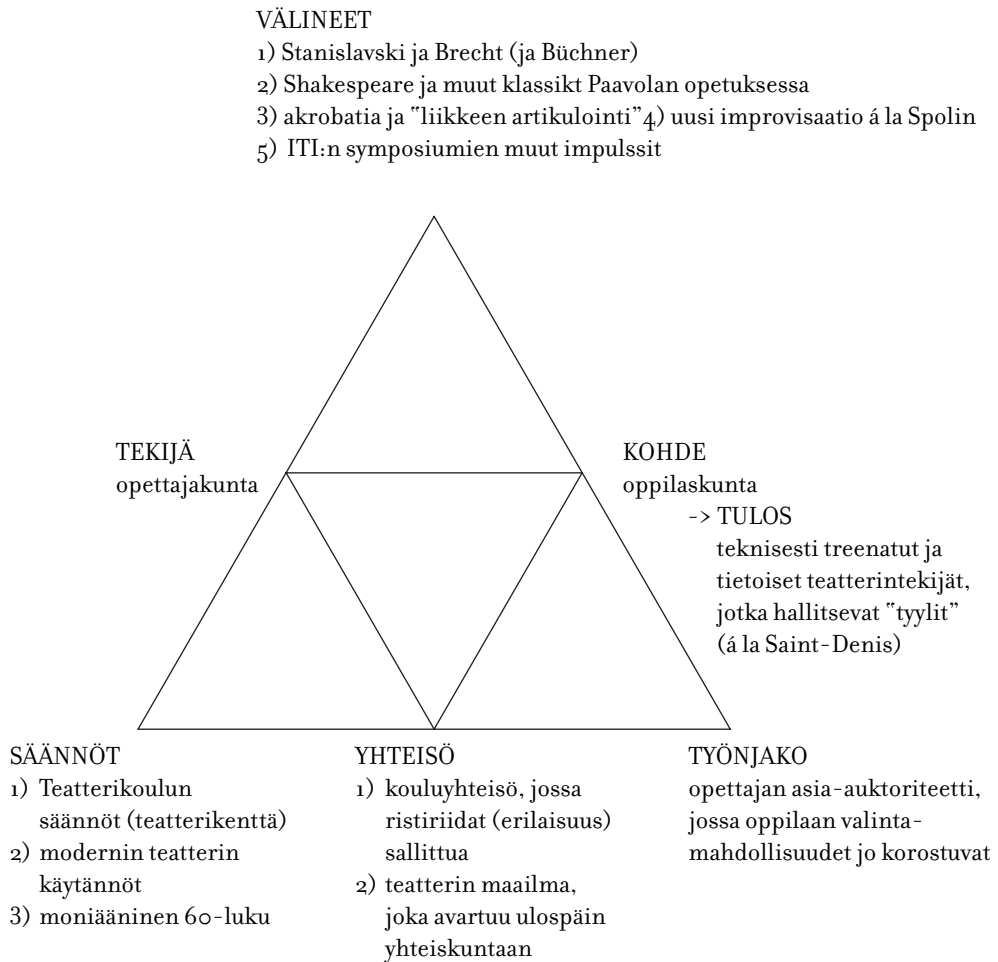
Arvelon edustaman muutoksen vaikutukset kohdistuivat jo periaatteessa toiminnan rakenteen kaikkiin osatekijöihin: väineiden monipuolistamiseen, kohteen joustavampaan määrittelyyn, sääntöjen, yhteisön ja työnjaon avartamiseen. Ongelmaksi muodostui se, että nämä innovaatiot jäivät vielä alisteiseen asemaan Teatterikoulun käytännössä, melkein pä kuriositeeteiksi, joita ei toteutettu suunnitelmallisesti, vaan ajoittain ja pienten tuntimäärien puitteissa. Uusien välineiden ohella oli luultavasti yhteisönäkemyksen avartuminen olennainen alue, mikä kehitys vietiin pidemmälle kuitenkin vasta 1960-luvun kuluessa.

4. Jouko Paavolan rehtoroima murroskausi 1963-68⁹⁷¹

Kun Wilho Ilmari oli vaihtunut Jouko Paavolaksi Teatterikoulun rehtorina vuonna 1963, alkoi koko opettajakunnan merkitys koulutuksen suunnittelijana ja toteuttajana korostua uudella tavalla. Kun rehtorina ei ollutkaan enää Ilmarin kaltainen suvereeni auktoriteetti, nousi useampien opettajien aloitteellisuus paremmin esille. Voidaan puhua jopa opettajakollektiivista, joka alkoi yhdessä ideoida kehitystä eteenpäin. Tämän vuoksi asetan seuraavassa mallissa tekijän paikalle opettajakunnan. Sen piiristä tärkeimmät ja kauaskantoisimmat innovaatiot toivat opetukseen mukaan ilmeisesti Elina Lehtikunnas ja Ralf Långbacka.

971. Ks. historiallinen kuvaus tämä tutkimus s. 231-250.

Paavola 1963–68. Painopiste: säännöt



Lehtikunnaksen aloitteet kohdistuivat erikoisesti välineisiin, joiden kehittämiseen saatiin nyt uusia eväitä kansainvälisten vaikutteiden piiristä (erikoisesti ITI:n näyttelijäkoulutus-symposiumit 1963–67). Ne on tässä mallissa listattu lyhyeksi luetteloksi. Ralf Långbacka, ja Veli-Matti Saikkonen hänen työnsä jatkajana näyttelijäpuolella, vakiinnuttivat brechtiläisen paradigman aseman Teatterikoulun opetuksessa vuodesta 1964 lähtien. Näin se nousi todelliseksi koulutusvaihtoehdoksi siitä alisteisesta asemasta, missä se oli Arvelon toimesta silloin tällöin sinnitellyt.

Brechtiläinen ajattelu vaikutti monen toiminnan alueen uudelleenmäärittelyyn. Välineet monipuolistuivat vaihtoehtoisen tekemisen kautta, kohde laajeni teatterista muun yhteiskunnan suuntaan, säännöt saivat uusia ajankohtaisia merkityksiä, yhteisö ymmärrettiin en-

tistä laajemmin ja työnjakoönkin tuli demokraattisia piirteitä. Näin voidaan katsoa Arvelon edustaman 1950-luvun lähikehityksen vyöhykkeen toteutuneen tärkeiltä osin jo Paavolan rehtorikautena. Ja peruskoulun kehityksestä vielä suhteellisen irrallaan korkeakouluosaston puolella (Timo Tiusasen ja Ritva Laaton esimieskaudet 1964–68).

5. Kalle Holmberg ja ekspansiivinen oppiminen 1968–71⁹⁷²

Kalle Holmbergin rehtorikauden 1968–71 kuluessa tapahtui Teatterikoulun ja sen korkeakouluosaston toiminnassa huomattava murros. Nytkin monet muutokset olivat riippumattomia Holmbergin persoonasta. Esimerkiksi Tikapuuteatterin saaminen opetuskäyttöön tai kiivas kamppailu hallintomallista, ja useat muut muutostekijät olivat alkaneet kehittyä ennen tätä kautta. Toisaalta nuori Holmberg oli kokoava, näkyvä ja suuntaa-antava persoona, jonka auktoriteetti ja taiteellis-pedagoginen kyky tekivät murroksesta kattavan ja lopullisen.⁹⁷³ Nyt se sai tavallaan myös laajan julkisuuden siunauksen, vaikka tämä julkisuus oli osittain ristiriitaista. Teatterikoulutuksesta tuli eräs kulttuurielämän silmätikkuja, millä oli varmaankin sekä myönteisiä että kielteisiä vaikutuksia.

Holmbergin kauden mallissa lieenee perusteltua asettaa, Kivimaan idelaalimallin tapaan, subjektin paikalle koko koulukollektiivi ja sen opiskelija, joita olivat sekä Teatterikoulun että sen korkeakouluosaston oppilaat. Oppilas-sana oli vielä yleisesti käytössä, mutta kiivaiden opintodemokratiapyrkimysten seurauksena saivat oppilaat niin paljon sanavaltaa omassa koulutuksessaan, että on syytä käyttää opiskelija-käsitettä Kivimaan ideaalimallin tapaan. Myös Holmbergin omassa pedagogisessa retoriikassa oppilaiden omatoimisuutta korostettiin ja Tikapuuteatterista muodostui tämän aktiivisuuden luonteva areena.⁹⁷⁴

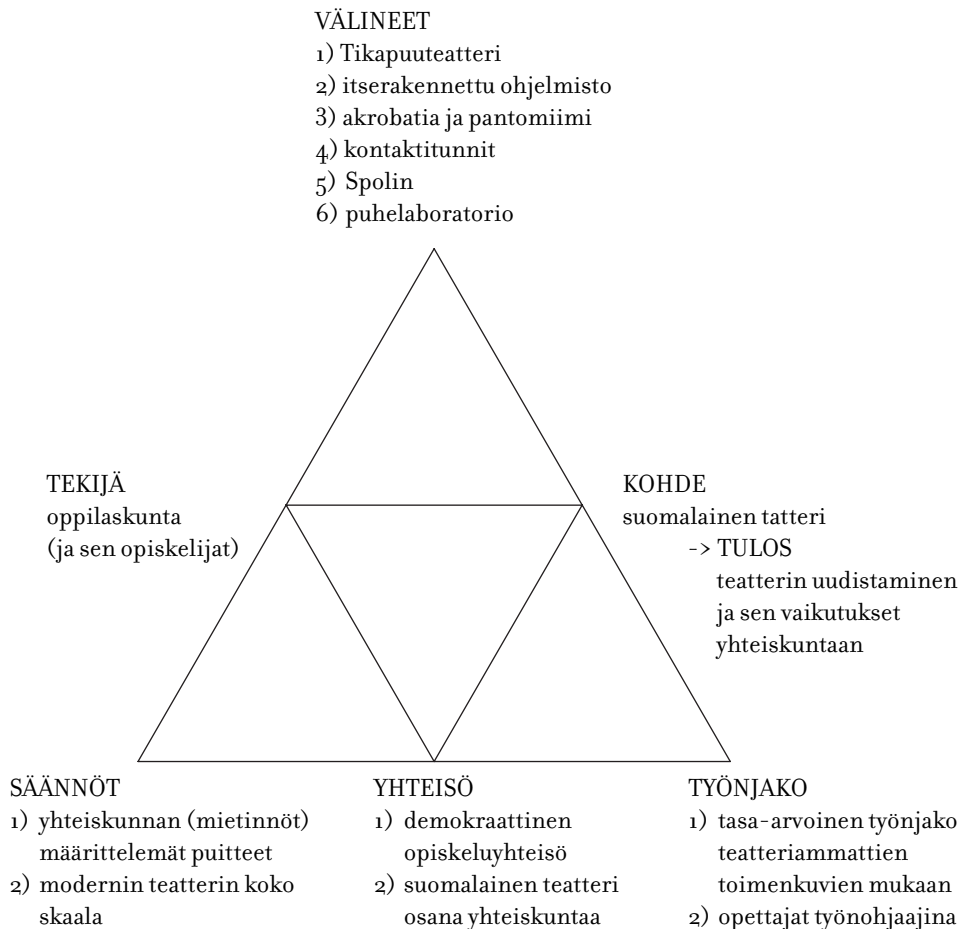
Holmbergin kauden mallin voi hahmottaa näin:

972. Ks. historiallinen kuvaus tämä tutkimus s. 263–302.

973. Samansuuntaisia ominaisuuksia, joskaan ei julkisuudessa yhtä näyttävästi edusti korkeakouluosaston esimies Ritva Siikala 1969–71.

974. Näyttää todella siltä, että juuri Vallilan Tikapuuteatterissa 1967–71 toteutui helsinkiläisessä teatterikoulutuksessa ensimmäistä kertaa käytännössä Arvi Kivimaan jo 1930 esittämä koulutusutopia, tietenkin aivan erilaisessa yhteiskunnallisessa tilanteessa ja suomalaisen teatterin kehitysvaiheessa kuin missä se oli syntynyt. Tikapuuteatteria kuten itse Holmbergin rehtoriuttakaan ei tietenkään pidä idealisoida, vuodet olivat täynnä myös repiviä ristiriitoja, jopa henkilökohtaisia tragedioita, minkä historiallisen kuvauksen yhteydessä pyrin tuomaan, kaiken myönteisen ohella esille. Tässä esitänkin yleistetyn *ideaali-typin*, mikä jo Weberin mukaan on aivan eri asia kuin moraalinen idealisointi.

Holmberg 1968-71. Painopiste: työnjako.



Tämän mallin yhteydessä voidaan käsittääkseni puhua jo oppimiskäsityksen osalta ekspansiivisesta oppimisesta. Toiminnan uuden kohteen ja motiivin hahmottaminen ja uuden toimintamallin muodostaminen tältä pohjalta olivat hyvin aktiivisia pyrkimyksiä. Kohteeksi ja motiiviksi tuli tietoisesti vaikuttaa suomalaisen teatterin uudistamiseen, sen yhteiskunnallisten yhteyksien laajentamiseen ja toimintamalli saatiin yhteisestä teatterityöstä, johon Tikapuuteatterissa oli perehdytty. Siellä kehittyi myös uudenlainen työnjako, mikä johti osaltaan teatteriryhmien syntyyn ja muutenkin teatterikentän avartumiseen, mitä käytännössä vastasi myös katsojamäärien huomattava lisääntyminen 1970-luvun alkupuolen kuluessa.⁹⁷⁵

⁹⁷⁵ On ehkä syytä muistuttaa että tämän tyyppistä uutta työnjakoa oli kokeiltu YT:ssa jo aikaisemmin tässä tutkimuksessa kuvattuna kautena (1959-67), ja muuallakin ylioppilas- ja teiniteatteriliikkeen piirissä; eikä sovi myöskään unohtaa jo 1950-luvulta lähtien vaikuttaneita pienteattereita. Yleisö määrän kasvun määrällisesti suurimmat vaikuttajat olivat puolestaan uudet uljaat teatteritalot, niiden monipuolistuva ohjelmisto ja 'suuri muutto', kuten Koho 1991 ja Paavolainen 1992 ovat osoittaneet.

Tähän koko teatterikoulutyöyhteisö otti varsin kollektiivisesti osaa ja sai tukea myös muun teatteriyhteisön, jopa valtionhallinnon taholta, kuten tuolloin syntyneet teatterikoulutuksen uudistamismietinnöt osoittivat. Vaikka nämä mietinnöt jäivät paljolti vielä paperille, muuttui koulutuksen käytäntö vaudikkaasti kohti modernia, kansainvälisestä kehityksestä tietoista alan korkeinta koulutusta, jolla oli tiivis yhteys kotimaiseen teatteriin.⁹⁷⁶

Yhteenveto

Arvi Kivimaa kiinnitti huomionsa jo vuonna 1930 teatterikoulutuksen olennaiseen kohteeseen: suomalaiseen teatteriin, joka tuli modernisoida jatkokoulutuksen avulla, kun se alkaisi tuottaa 'mestarinäyttelijöitä', ja pian myös ohjaajia, jotka pystyisivät sekä klassikoiden että modernin draaman taiteellisesti tasokkaaseen ja ajankohtaiseen tulkintaan. Tavoite oli tuohon hetkeen, varsinkin alkavaan 1930-lukuun nähden utooppinen, mutta säilyi siksi pitkään tuoreena.

Wilho Ilmari tarttui näyttelijäkoulutuksen uusiin välineisiin, joita Stanislavski oli tarjonnut; taustalla olivat myös Shakespeare ja omat kokemukset. Niiden avulla näyttelijäilmaisu tuli ajanmukaistaa karsimalla siitä maneerit ja vääriä, ulkokohtainen tekniikka, joka johti rutiiniin, pinnalliseen naurattamiseen ja onttoon paatukseen. Sisäinen todellisuus, 'syvähenkinen elämä', Eino Kailan termi ymmärrettynä avarasti, oli peittynyt niiden alle. Parikymmentä vuotta kestänyt perustyö tuotti merkittäviä tuloksia, mutta johti metodisessa yksipuolisuudessaan myös vaikeuksiin haasteiden monipuolistuessa.

Ritva Arvelo tunnisti tämän yksipuolisuuden 1950-luvun alkaessa ja haki sille vaihtoehtoja, lisää välineitä ulkoisesta, fyysisestä ilmaisusta (sisäisen, henkisen vastapainoksi), historiallisista (commedia dell'arte) ja ulkoeurooppalaisista (kiinalainen teatteri) traditioista ja erikoisesti Brechtiltä (myös Besekow). Brechtin (ja Besekowin) näkemysten kautta huomio kiintyi yhteisöön: teatterin maailman, jonka Ilmari ja Kivimaakin olivat vielä ottaneet annettuna, ovet alkoivat raottua muun yhteiskunnan suuntaan, sen ihmisten ongelmiin, jopa poliittiseen todellisuuteen. Teatterikoulutuksenkin hermeettisyys alkoi säröillä; tähän vaikutti myös uuden nuorisokulttuurin samanaikainen läpimurto.

Jouko Paavolan rehtorikaudella (1963-68), jolloin koulutuksen kehittäminen huomattavasti kollektivisoitui, murtui suomalaisen teatterikoulutuksen kansallinen sisäänlämpiävyys, mikä sittenkin oli ollut kuvaavaa 1940-50-luvuille. Välineet monipuolistuivat ja kehittyivät edelleen. Tärkeätä oli oman opetusteatterin saaminen (1967), mutta ehkä olennaisinta oli, että koulutuksen säännöt, legaalinen ja moraalinen koodisto, väljentyivät niistä rajoista, jotka alunperin suomalais-kansallinen projekti oli niille asettanut. Nyt kansainväliset modernin maailman, teatterin ja teatterikoulutuksen normit tekivät läpimurron käytännössä, eivätkä olleet enää utopiaa kuten Kivimaalla vuonna 1930.

Kalle Holmbergin kausi (1968-71), johon liittyi yhä useampien muidenkin uudistajien työpanos, täydensi monin tavoin tätä kehitystä. Välineiden alueella ei oikeastaan tapahtunut enää

976. Mitä uusia piirteitä tai puutteita tähän tilanteeseen 1970-luku kokonaisuudessaan toi mukaan, on jo toisen tutkimuksen aihe.

mitään mullistavaa, mutta teatterikoulutuksen kohde määriteltiin uudestaan ja nyt Kivimaata radikaalimmin: se ei ollut enää vain teatterin maailma, vaan koko yhteiskunta, jopa maailmantilanne, josta alettiin kantaa vastuuta. Täten Arvelon aloittama yhteisön ekspansiivinen ymmärtäminen vietiin loppuun. Säännöt olivat jo kansainvälistyneet, nyt ne kirjattiin teatterikoulutusmietintöihin.

Uusi, ja viimeinen modernisoitumisen kohde oli työnjako. Ilmarin kauden autoritaarisesta ja patriarkaalisesta järjestelmästä siirryttiin demokraattiseen opiskelukäytäntöön, ei ongelmitta ja suoraviivaisesti eikä kehitys ensisijaisesti liittynyt Kalle Holmbergin persoonaan, mutta tavoitteeseen tähdäten. Erilaisten ylilyöntien kautta päädyttiin opettajien ja opiskelijoiden tasa-arvoiseen yhteistyöhön, jonka esteenä olivat enää edelleen yksityisen koulun toiminnasta määräävät ulkopuoliset tahot (teatterikenttä, työnantajat), ei niinkään valtionhallinto, joka tässä vaiheessa pitkälle jousti opiskelijoiden ja opettajien näkemysten suuntaan.

Työnjaon kehityksellä Teatterikoulussa ja sen korkeakouluosastossa vuosina 1967–71 oli toinenkin puolensa: Tikapuuteatteri antoi alan opiskelijoille tuntuman kaikista käytännön teatteriammateista, joita päästiin kokeilemaan ja samalla taiteellinen työnjako tuli välttämättömäksi, vaikka sen rajoja ajankohdan kollektiivisen ilmapiirin vallitessa tahdottiinkin koetella.

Moderni oli läpäissyt, ainakin alustavasti, suomalaisessa teatterikoulutuksessa ihmisen toiminnan yleisen rakenteen: tekijän, välineet, kohteen, säännöt, yhteisön ja työnjaon. Tuotanto, vaihto, jako ja kulutus alkoivat saada suomalaisessa teatterissa uusia ulottuvuuksia ja teatterikoulutus oli valmis vastaamaan tähän haasteeseen. Nimenomaan vastaamaan, ei pelkästään sopeutumaan.

Toiminnan teorian ja sen pohjalta kehitetyn ekspansiivisen oppimisen termin tässä kuvattun kehityksen voi koettaa ilmaista vielä tiiviimmin. Kulttuurihistoriallisen toiminnan teorian piirissä oppimista oli eritelty etupäässä kulttuurin esineiden, kielen merkitysten ja sosiaalisen vuorovaikutuksen välittämänä *yksilöllisenä sisäistämisenä*. Ekspansiivinen oppimisteoria halusi nostaa *yhteisöllisen ulkoistamisen*, uusien esineiden, merkitysten ja sosiaalisten rakenteiden tuottamisen, sisäistämisen rinnalle. Tältä pohjalta syntyi ekspansiivisen oppimisen avoin sykli tai spiraali, joka johtaa toimintajärjestelmän laadulliseen muuttumiseen.⁹⁷⁷

Tällöin kuvaamani historiallinen kehitys voidaan äärimmilleen tiivistää yleistää teoreettisesti näin:

Ekspansiivisen syklin alkuvaiheessa kyse on suhteellisen vakiintuneesta toimintatavasta, jossa hallitsee sisäistämisen, vallitsevan toimintakulttuurin omaksuminen etenkin kokemusoppimisen avulla. [Wilho Ilmarin koulu] Siitä poikkeavat uudet ajatukset, välineet ja työtavat esiintyvät ensin yksilöllisinä poikkeamina, paljolti huomaamatta jäävinä häiriöinä ja innovaatioina. [Ritva Arvelon vaikutus] Vähitellen vallitsevan toimintatavan häiriöt ja arvostelu lisääntyvät; ulkoistaminen vahvistuu. [Jouko Paavola rehtorina] Kun toiminnalle muodostetaan intensiivisesti uutta mallia, ulkoistaminen saa hallitsevan aseman. [Kalle Holmbergin kausi] Kun uutta toimintamallia sovelletaan käytäntöön, sen sisäistäminen saa vähitellen jälleen yhä suuremman merkityksen. [1970-luvun alkupuoli]⁹⁷⁸

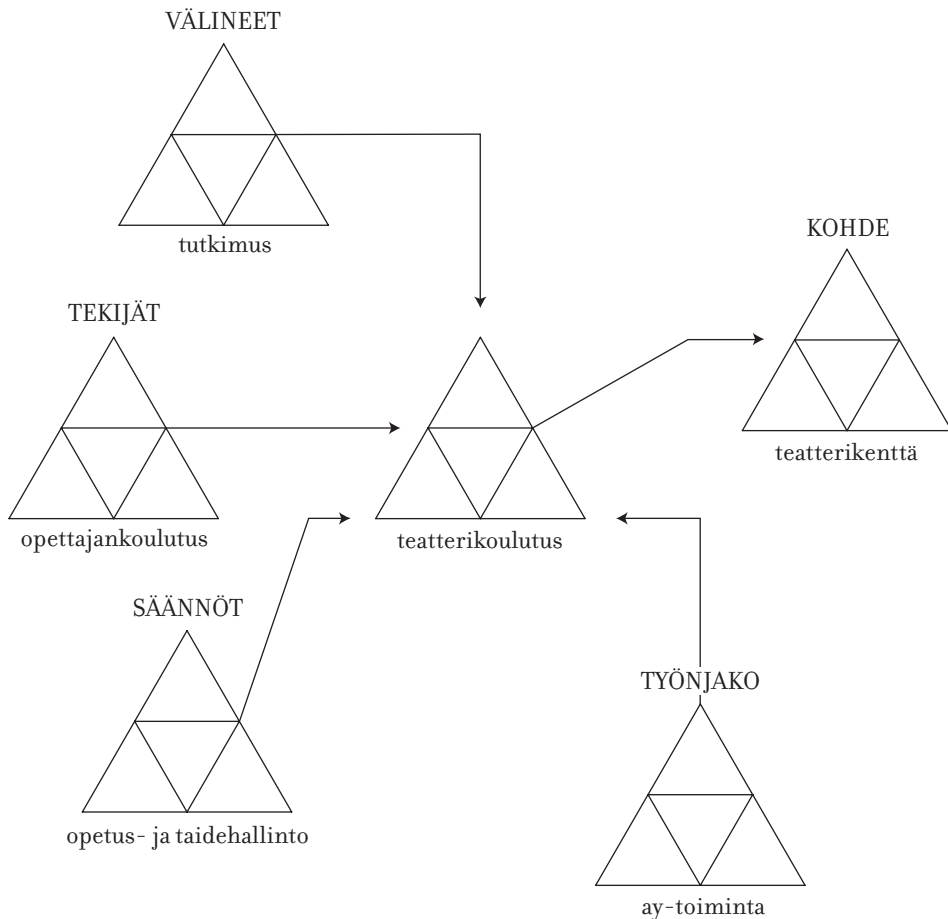
977. Ks. Engeström 1995a s. 87–88 ja lajemmin s. 92 asti.

978. Engeström 1995a s. 88–89 ja lisäykset hakasulkuihin tein itse.

Näyttää siis siltä, että Suomen Teatterikoulussa oli 1970-luvun alkupuolella lähtemässä liikkeelle uusi ekspansiivinen sykli, joka vihdoinkin johti Teatterikorkeakoulun aloitukseen vuonna 1979, mutta sen kuvaaminen ei kuulu enää tämän tutkimuksen puitteisiin. Se lienee viisainta esittää toisessa yhteydessä Teatterikorkeakoulun välittömänä esihistoriana.

Teatterikoulutus ja sen rinnakkaistoimintajärjestelmät

Tutkimusaineistoni teoreettisen tulkinnan jälkeen on kuitenkin syytä luoda lopuksi lyhyt katsaus jatkokehitykseen ja tulevaisuuden malleihin, jotka olivat tulleet mahdollisiksi tässä tutkimuksessa kuvatun kehityksen pohjalta. Tällöin on otettava tarkastelun kohteeksi rinnakkais-toimintajärjestelmät, joihin teatterikoulutus kiinteästi kytkeytyy, tai kytetäkseen itse kehittymään sen ainakin pitäisi kytkeytyä. Teatterikoulutus voidaan itse asettaa erääksi toimintajärjestelmäksi ja esittää kysymys, mitkä muut tahot vaikuttavat sen toiminnan eri osa-alueiden kehitykseen. Tällöin voidaan piirtää seuraava toimintajärjestelmien kokonaisuus⁹⁷⁹:



Ne muut toimintajärjestelmät, joiden kanssa teatterikoulutuksen pitäisi olla yhteydessä ja kehittää yhteisiä strategioita ekspansiivisen kehityksen edistämiseksi ovat (ainakin): 1) teatteriohjaajakoulutus (tekijät), 2) alan taiteellinen kokeilu ja tieteellinen tutkimus (välineet), 3) käytännön teatterikenttä (kohde), jonne valmistuvien opiskelijoiden valtaosa siirtyy työskentelemään, 4) valtion kulttuuri- ja korkeakouluhallinto, joka määrää ne puitteet (säännöt), joissa teatterikoulutus voi kehittyä ja myöntää myös käytössä olevat varat (välineitä) sekä 5) teatterialan ammattiyhdistystoiminta, jonka kehitys omalta osaltaan kuvastaa alan työnjaollisten suhteiden kehitystä ja taloudellisia realiteetteja niiden takana.

Yhteisön muodostaa tällöin kaikkien näiden toimintajärjestelmien kokonaisuus ja niiden piirissä toimivat ihmiset. Sen taustalla ovat koko suomalaisen kulttuurin kenttä ja yhteiskunta, joiden kehitystarpeita myös teatterikoulutuksen tulisi viime kädessä palvella, samalla niihin omalla tavallaan vaikuttaen. Kansainvälisillä yhteyksillä, jotka eri tavoin suodattuen ovat vaikuttaneet teatterikoulutukseen aina myös Suomessa, on tässä tarpeiden kentässä jatkuvasti korostuneempi asema, mikä kehitys alkoi jo tutkimuskauteni aikana.

1) Teatteriohjaajakoulutusta (tekijät⁹⁸⁰) ei tämän tutkimuksen kohdeaikana Suomessa oltu lainkaan organisoitu erillisenä toimintana. Tärkein ohjaajia tuottava taho oli Teatterikoulu itse, jonka entisistä oppilaista valtaosa uusista ohjaajista värväytyi. Pienessä maassa tämä oli, ja on edelleen, hyvin ymmärrettävää, ja alan peruskoulutuksen ja ohjaajien koulutuksen kiinteä yhteys lienee kaikkialla välttämätöntä. Pedagogien itsenäiseen kouluttamiseen on Teatterikorkeakoulussa päästy 1990-luvulla. Samanaikaisesti ovat mahdollisuudet hankkia jonkinasteinen teatteriohjaajan pätevyys ammattikorkeakouluissa, erilaisilla kursseilla jne. laajentuneet huomasti. Onko tämä kaikilta osin onnellista kehitystä, lienee edelleen avoin kysymys.⁹⁸¹

Toinen vaihtoehto, tai edellistä täydentävä toiminta, on kouliintuminen teatteriohjaajaksi ulkomailla. Tämäkin mahdollisuus on yhtä vanha kuin suomenkielinen ammattiteatteri (esim. Oskari Vilho), mutta alkoi saada uusia mittasuhteita 1960-luvulta lähtien. Kansainvälisen vuorovaikutuksen lisääntyminen on varmasti väistämätöntä ja välttämätöntä. Teatteriohjaajakoulutuksen alueella siihen pitäisi kiinnittää huomiota systemaattisesti ja pitkällä tähtäyksellä, ettei se jäisi vain yksilöiden spontaanin aloitteellisuuden varaan, mikä sinänsä on tärkeää.

2) Teatterialan taiteellinen kokeilu ja tieteellinen tutkimus, jonka pitäisi periaatteessa tuottaa välineitä myös teatterikoulutuksen kehittämiseen ja uudistamiseen, on suomalaisen teatterin

979. Vastaavan kaavan on kauppaopetuksen osalta esittänyt Miettinen 1990 s. 192-195.

980. Teatterikoulutuksen todelliset tekijät ovat oppilaat, myöhemmin opiskelijat. He ovat 'itseensä kaipaavan elämän tyttäriä ja poikia'. Käytännössä teatterikoulutusta ei ole kuitenkaan olemassa ilman teatteriohjaajia, ilman sukupolvien vuorovaikutusta. Heistä muodostuu sen puitteissa vaikuttajia, joiden kohtalona on toimia astinlautana menneisyydestä tulevaisuuteen. Suomessa, kuten muuallakin, ovat entiset oppilaat olleet usein myöhempiä ohjaajia.

981. Esimerkiksi USA:ssa yliopistollisten ja muiden teatteripedagogien määrä on huomattavasti suurempi kuin ammattinäyttelijöiden. Tämä perustuu siihen, että näyttelijähaaveista ollaan, ja useiden nuorten vanhemmat ovat, valmiita maksamaan paljon. Mahdollisuudet tulla taloudellisesti toimeen teatterityöllä ovat kuitenkin pienet, se onnistuu vain harvoille ja tämän suuntaista kehitystä ei voida pitää pelkästään myönteisenä teatterikoulutuksessa. Toisaalta teatteriopinnot voivat antaa eväitä myös muuhun kuin taloudelliseen toimeentuloon.

piirissä ollut aina varsin vaatimatonta. Se on eräs kansanteatteriperinteemme ja ohjelmistoja hallinneen kantarealismin varjopuolia.⁹⁸² Yliopistolaitos tuotti Suomessa 1900-luvun alkupuolella joitakin teatterialan tuntijoita, joiden työn painopiste oli kuitenkin useimmin laajemmin humanistisessa tutkimuksessa (kuten Yrjö Hirn, Rafael Koskimies, Eino Krohn, Ester-Margaret von Frenckell). Teatterin alueella heidän panoksensa rajoittui lähinnä kansallisen historiallisen tietoisuuden ylläpitämiseen. Teoreettiset yleistyksiset, jotka olisivat myös teatterikoulutuksen alueella voineet auttaa kohoamista abstraktista konkreettiin, aistimellisesta käytännöstä teoreettisesti hallittuun käytäntöön, jäivät vähäisiksi.⁹⁸²

Kiinteämpi suhde korkeakoululaitoksen ja teatterialan koulutuksen välille alkoi syntyä 1960-luvun alussa kun Tampereen Yhteiskunnallisen Korkeakoulun Draamastudio (1960) ja Suomen Teatterikoulun korkeakouluosasto (1962) perustettiin. Tämän jälkeen on teatteritieteellinen tutkimus vakiinnuttanut asemiaan vähitellen ja vaihdellen, usein lähialojen professoreiden (kuten Timo Tiusanen, Irmeli Niemi, Clas Zilliacus, Pirkko Koski) henkilökohdaisista intresseistä riippuen eri yliopistoissa. Teatterikorkeakoulun puitteissa taiteellinen ja tieteellinen tutkimustoiminta on lähtenyt vähitellen liikkeelle jatkotutkintojen perustamisesta (1988) lähtien. Se lienee vielä tulemisensa prosessissa, tätä kirjoitettaessa on vasta yksi taiteellinen ja yksi tieteellinen tohtori ja muutama lisensiaatti valmistunut, mutta alan korkeimman koulutuksen kannalta se on ehkä keskeisin kehittämisen arvoinen alue. Ilman sitä ei myöskään Teatterikorkeakoulun perustutkinnoille tarjoidu ekspansiivisia näköaloja, koska juuri jatkokoulutuksen tulisi tuottaa välineitä niidenkin kehittämiseen.

Teatterimuseon toiminnan kehitys on ollut 1980-luvulta lähtien dynaamista ja sen yhteyksien kehittäminen alan koulutuksen kanssa lienee tarpeellista. Teatteritieteellinen tutkimus on Suomessa edelleen niin vähäistä, että sen yhtenäisempi suunnittelu on tulevaisuuden haasteita.

3) Käytännön teatterikenttä, jonne valmistuvien opiskelijoiden valtaosa siirtyy työskentelemään, on tämän tutkimuksen kohdeajan päättymisen jälkeen jatkuvasti laajentunut ainakin toimipisteiden ja henkilökunnan lukumäärän osalta. Vielä 1970-luvun oli alan koulutus Helsingissä periaatteessa teatterikentän valvonnassa, koska Teatterikoulun Kannatusosakeyhtiön omistus pohja muodostui sen edustajista. Valtion omistaman Teatterikorkeakoulun aloittaessa vuonna 1979 tämä yhteys katkesi, ja vaikka ratkaisua oli pitkään tavoiteltu, niin seuraamuksia ei voi pitää pelkästään myönteisinä. Laajentuneen teatterikentän suhteet Teatterikorkeakouluun ovat järjestyneet osittain täydennyskoulutuksen kautta, mutta on luultavaa, että teatterikentän tarpeet voisivat tulla nykyistä enemmän huomioonotetuiksi opetusohjelmia laadittaessa, ilman että palattaisiin menneisyyteen kuuluvaan 'työnantajavaltaan' alan koulutuksessa.

4) Valtion korkeakouluhallinto, joka tärkeiltä osin luo ne puitteet (säännöt), joissa teatterikoulutus voi kehittyä, ja myöntää käytettävissä olevat varat, on myös ollut muutosten ja

⁹⁸² Ks. Tiusanen 1977 s. 144-149.

⁹⁸³ Abstraktista konkreettiseen kohoamisen oppimisprosessien yhteydessä tuo ehkä tuoreimmin esille Miettinen 2000.

murrosten alainen sektori koko tämän tutkimuksen kohdeajan päättymisen jälkeisen ajan. 1970-luku oli vielä valtiollisen koulutussuunnittelun kautta, mikä johti kaikkien taidealojen korkeimman koulutuksen ottamiseen 'lopullisesti' yhteiskunnan haltuun. Jo 1980-luvulla alkoi jossain määrin murros toiseen suuntaan ja itsenäistä 'tulostavastuuta' alettiin vähitellen vaatia myös taiteiden korkeimmalta koulutukselta. 1990-luvun alkupuolen suuri lama kärjisti tilannetta.

2000-luvun alkaessa on nähtävissä ainakin kolme 'uhkaa', joiden kanssa myös teatterialan korkein koulutus joutuu kamppailemaan: a) taloudellisten mahdollisuuksien rajallisuus, joka on jo johtanut opettajakunnan ja opetusruusien karsimiseen. On todennäköistä, että Teatterikorkeakoulun siirryttyä uusiin, viimeinkin ajanmukaisiin tiloihinsa (Kokos, vuonna 2000) juuri tämä alue tulee erikoisen huomion kohteeksi, b) korkeakoululaitoksen yhdenmukaistumisen paineet (vaikka itsenäisyyttä koetetaan korostaa), jotka ovat tuoneet osin ehkä mekaanisesti tieteellisten korkeakoulujen kriteereitä myös taiteiden korkeimpaan koulutukseen, ja c) koko teatterialan kiihtynyt kaupallistuminen ja yhteiskunnallisten resurssien karsinta, joka voi uhata myös koulutuksen taiteellista ja tieteellistä kokeilutoimintaa ja näin sen omista tarpeista nousevaa kehitystä.⁹⁸⁴

5) Teatterialan ammattiyhdistystoiminta, jonka kehitys omalta osaltaan kuvastaa alan työnjaollisten suhteiden kehitystä ja taloudellisia realiteetteja niiden takana, eli kiihkeätä kehitysvaihetta tämän tutkimuksen loppujakson aikana. Sen jälkeen tilanne ei suinkaan pysähtynyt, vaan 1970-luku oli kautta linjan taiteentekijöiden ammatillisen järjestäytymisen laajentumisen aikaa. Teatterialalla oli 1980-luku tässä suhteessa suhteellista suvantovaihetta, mutta 1990-luvun kuluessa ovat sekä teknologinen kehitys että lamakausi, joka toi ennennäkemättömän laajan työttömyyden myös teatterintekijöiden keskuuteen, pakottaneet harkitsemaan perinteisiä ratkaisuja uudestaan. Teatterialan korkeimman koulutuksen ja ammattiyhdistystoiminnan lienee mahdollista pitää yllä tarpeellista vuorovaikutusta, koska tällöin alan ammattien tulevaisuuden näkymät hahmottuvat kummallakin taholla realistisemmin.

Toinen puoli työnjaollisia suhteita teatterikoulutuksessa ovat oppilaitosten sisäiset järjestelyt ja hallinnollinen vallanjako. 1960- ja 70-lukujen vaihteen hallinnonuudistuskamppailujen jälkeen vakiintuivat koko suomalaisen korkeakoululaitoksen sisäiset valtasuhteet tavalla, joka varmaankin kansainvälisesti vertaillen vastaa kohtuullista opintodemokratian asetta. Kun edellisestä murrostilanteesta ja sen jälkeisestä vakiintumisesta on kulunut jo noin 30 vuotta, lienee syytä myös tällä alueella harjoittaa itsereflektiota, joka voisi johtaa jatkossa uusia, muuttuvia tarpeita palveleviin järjestelmiin.

Voi olla, että tässä lyhyesti luonnehdittujen toimintajärjestelmien ja niiden edustajien nykyistä kiinteämpi verkosto olisi teatterialan koulutuksen kannalta eräs ekspansiivinen mahdollisuus, joka osaltaan voisi tuottaa dynaamisia ratkaisuja myös tulevaisuudessa.

984. Tällöin alan harrastajakenttä, joka on pääosin riippumatonta kaupallisista trendeistä, näyttää nousevan merkittävään asemaan kuten niin usein länsimaisen, jopa suomalaisen teatterin modernisoitumisessa. Tämäkin pitäisi alan korkeimmassa koulutuksessa huomioida.

Lähteet

a) Haastattelut

Appelqvist, Otso 4.5.1995
Arvelo, Ritva 21.1. ja 5.2.1994
Bergholm, Timo 9.12.1993
Holmberg, Kalle ja Ritva 20.12.1993
Korhonen, Kaisa 12.2.1996 ja 21.1.2000
Korhonen, Marja 25.7.1999 (puhelin)
Kurtén, Martin 1.2.1996 ja 24.2.1998
Laatto, Ritva 17.1.1994, 21.2.1996 ja 11.3.1997
Lehtikunnas, Elina 26.2. ja 10.4.1996
Lumirae, Pertti 30.12.1993
Näsänen, Jyrki 19.11.1993
Pakkasvirta, Jaakko 15.5.1995
Pohjola, Riitta 22.12.1993
Saari, Anu 30.7.1996
Sinisalo, Veikko 4.12.1999 ja 7.1.2000 (puhelin)
Sipilä, Jukka 20.7.1997
Valkama, Ritva 1.4.1996

b) Arkistot

Suomen Teatterikoulun ja sen korkeakouluosaston arkisto
Taidekorkeakoulujen keskusarkisto
Teatterialan keskuskirjaston arkisto
Timo Kallisen arkisto, joka sisältää myös Helsingin Ylioppilasteatterin (YT) arkiston jälkeenyjääneet paperit

c) Muut painamattomat lähteet

Arvelo, Ritva (toim.): Mitä on näyttelijäankoulutus? TeaK/ koulutuskeskus. Seminaariraportti 18/80. [Helsinki] 18.-22.8.1980a.
Arvelo, Ritva (toim.): Mitä on näyttelijän/ ohjaajan koulutus? TeaK/ koulutuskeskus. Seminaariraportti 22/80. [Helsinki] 12-14.11.1980b.
Arvelo, Ritva/ Paavolainen, Pentti: Haastattelu 1989, 112 s.
Gard, Robert E.: Nykyhetken suomalaisen näytelmäkirjallisuuden tilasta [moniste 1961].
Haikara, Kalevi: Brechtin polveileva tie Suomen kulttuuriin [käsikirjoituksen kopio]. BB-poloinen Suomessa. Näyttely Teatterimuseossa 25.8.-25.10.1996.
Kurtén, Martin: Emotion and Action [esitelmän käsikirjoituksen kopio]. Paris November 1988a.
Laurio-Mäkinen, Ulla: Eugen Terttulan Brecht-ohjaukset. Pro gradu-tutkielma. Helsingin yliopiston teatteritieteen laitos, huhtikuu 1992.
Leskinen-Aholainen, Merja (siht.): Seminaari Teatteripedagogian lähtökohtia 21.-23.8.1985. TeaK/ koulutuskeskus: raportti 28/ 1985.
Ollikainen, Anneli: Teatterikoulut Suomessa. Moniste (s.a.).
Ollikainen, Anneli: Työpaperit TeaK:n tutkijaseminaarissa 5.11.1990.
Ollikainen, Anneli: Kumpi ensin, koulu vai teatteri? TeaK:n tutkijaseminaarille pidetty esitelmä 7.12.1992.
Ollikainen, Anneli: Thomas Postlewait's twelve cruxes and the problems of a historiography of the first theatre school in Finland. Historiography and methods in Helsinki 15.-19.8.1993.

- Ollikainen, Anneli: Teatterikoulu teatterilaitoksen rakentamisen välineenä – kansallisia päämääriä ja kansainvälisiä vaikutteita. Helsingin yliopiston teatteritieteen tutkijaseminaari 8.5.1995.
- Palmgren, Raoul: Kirjallisuuden sosiaalinen ja ideologinen tausta Suomessa. Toim. Juoni. Toinen täydennetty ja korjattu laitos. Kirjallisuuden opiskelijoiden kiltä Juoni ry: Oulu 1974.
- Paukkunen, Kari: Puheen osuudesta näyttelijäkoulutuksessa Suomen Teatterikoulussa. Diplomityö. Suomen Puheopisto/ VIII Korkeakoululinja 1973.
- Penka, Rudolf: Näyttelijätaiteen teoria ja käytäntö. Näyttelijäntöön opetus Berliinin valtiollisessa teatterikoulussa, Staatliche Schauspielschule Berlin. Suomen Teatterikoulun julkaisuja 1/1975.
- Rantanen, Miska: Olen kommunisti. Laulukvartetti Agit-Prop, Love records ja 1970-luvun poliittinen laululiike. Poliittisen historian pro gradu-tutkielma. HY, Yhteiskuntahistorian laitos. Syyskuu 1999.
- Salervo, Esko: Commedia dell'arte. Tutkielma [teatteritaiteen kandidaatin tutkintoa varten]. Teatterikorkeakoulu: Helsinki 1984.
- Suomen Teatterikoulun korkeakouluosaston oppilaskunnan lausunto Teatterikoulutustoimikunnan mietinnöstä. Helsingissä, helmikuun 8 päivänä 1968.
- Suvalo, Kari: Suoran demokratian puolesta. Suomen Teatterikoulun korkeakouluosaston oppilaskunta: alustus aiheesta TEATTERIDEMOKRATIA teatteripäivillä 1970.
- Tapausten kulku. Suomen Teatterikoulun korkeakouluosaston oppilaskunnan selvitys opinto-demokratiakamppailun vaiheista 1966-1970.
- Teatterikomitea 1972:n mietintö. Komiteamietintö 1973: 117. Valtion painatuskeskus: Helsinki 1973.
- Teatterikoulutuksen uudistamistoimikunnan mietintö. Komiteamietintö 1972: B 118. Helsinki 1972.
- Teatterikoulutustoimikunnan mietintö. Komiteamietintö 1967: B 79. Helsinki 1967.
- Wainicka, Anna: NYT : JYT. Jyväskylän ylioppilasteatteri 1960-1988. Kirjallisuuden yleisen linjan pro gradu-tutkielma. Jyväskylän yliopisto: toukokuu 1989.
- Vartiainen, Matti: K.J. Stanislavski (1863-1938) ja A.N. Leontjev (1903-1979). Luentomoniste TeaK:n Stanislavski-seminaarissa 11.1.1991.
- Ventola, Marjo-Riitta: Tavoitteena luova ihminen? Harrastajateattereissa käytettyjen työ- ja opetusmenetelmien tutkimuksen problematisointia. Esimerkkeinä Viola Spolinin ja Augusto Boalin opetusmenetelmät. Pro gradu-tutkielma. Yleisen kirjallisuustieteen draamalinja. Tampereen yliopisto 1987.
- Virtanen, Leena: Suomalaisen näyttelijäntaiteen uudistuspyrkimyksiä 1890-1920 Suomalaisessa Teatterissa ja Suomen Kansallisteatterissa. Pro gradu: Helsingin yliopisto 1990.

d) Kirjallisuus ja artikkelit

- Aarnio, Pekka et al.: Johdatus uuteen yliopistoon. Kansankulttuuri: Tampere 1970.
- Adler, Stella: The Technique of Acting. Foreword by Marlon Brando. Bantam Books: New York 1990.
- Ahmavaara, Yrjö: Yhteiskuntatieteen kyberneettinen metodologia ja metodologisen positivismin kritiikki. 2. lisätty painos. Tammi: Helsinki 1970.
- Ahokas, Pirjo et al. (toim.): Arjen merkit. Arki, taide ja tutkimus. Kirjastopalvelu: Jyväskylä 1991.
- Ahtiainen, Pekka et al. (toim.): Historia nyt. Näkemyksiä suomalaisesta historian tutkimuksesta. WSOY: Juva 1990.
- Ahtiainen, Pekka et al. (toim.): Historia, sosiologia ja Suomi. Yhteiskuntatutkimus itseymmärryksen jäljillä. Hanki ja Jää/ Tammer-Paino: Tampere 1994.
- Ahvenainen, Jorma et al. (toim.): Suomen taloushistoria 2. Teollistuva Suomi. Tammi: Helsinki 1982.
- Ala-Ketola, Marja: Hippejä, jippejä, beatnikkejä. Amerikan 1960-luvun vastakulttuuriliikkeiden historiaa. Pohjoinen: Jyväskylä 1985.
- Alaketola-Tuominen, Marja: Jokapojan amerikanperintö. Yhdysvaltalaisia kulttuurivaikutteita Suomessa toisen maailmansodan jälkeen. Gaudeamus: Helsinki 1989.
- Alapuro, Risto: Akateeminen Karjala-Seura. Ylioppilasliike ja kansa 1920- ja 1930-luvulla. WSOY: Helsinki 1973.

- Alapuro, Risto: Studentrörelsen och sociologin i 1960-talets Finland. *Finsk Tidskrift* s. 336-60/1976.
- Alapuro, Risto: 50-luvun vapautuminen ja 60-luvun välttämättömyydet. Julkaisussa: 60-luku. KSL: Helsinki 1994.
- Alapuro, Risto: Suomen älymystö Venäjän varjossa. Hanki ja Jää/ Tammi: Hämeenlinna 1997.
- Alasuutari, Pertti: Laadullinen tutkimus. Vastapaino: Jyväskylä 1993.
- Alasuutari, Pertti: Toinen tasavalta. Suomi 1946-1994. Vastapaino: Jyväskylä 1996a.
- Alasuutari, Pertti: Taide on Suomessa pyhä asia. HS 2.6.1996b.
- Alho, Olli (toim.): 60-luvun ääni ja vimma. Ohjelmasarja, radioitu rinnakkaisohjelmassa joulukuussa 1969. Yleisradion julkaisusarja XXVIII. Sanomapaino: Helsinki 1970.
- Allardt, Erik: Yhteiskunnan rakenne ja sosiaalinen paine. WSOY: Porvoo 1964.
- Allardt, Erik: Suunnistuksia ja kulttuurisokkeja. Otava: Keuruu 1995.
- Ambjörnsson, Ronny/ Elzinga, Aant: Tradition och revolution. Huvuddrag i det europeiska tänkandets historia. Del I. Bo Cavefors Bokförlag: Stockholm 1968.
- Appia, Adolphe: Texts on Theatre. Ed. Richard C. Beacham. Routledge: London and New York 1993.
- Aristoteles: Runousoppi. Suom. ja selitykset Pentti Saarikoski. Otava: Helsinki 1967.
- Aristoteles: Nikomakhoksen estiiikka. Suom. ja selitykset Simo Knuuttila. Teokset VII. Gaudeamus: Helsinki 1989.
- Aristoteles: Retoriikka. Runousoppi. Suom. Paavo Hohti/ Päivi Myllykoski. Selitykset Juha Sihvola. Teokset IX. Gaudeamus: Tampere 1997.
- Arminen, Ilkka: Juhannustansseista Jumalanteatteriin. Suomalainen julkisuus ja kulttuurisodat. Tutkijaliitto: Jyväskylä 1987.
- Aro, Matti: Suomalaisen teatterin vaiheita. Karisto: Hämeenlinna 1977.
- Arvelo, Ritva: Kiinalaisesta teatterista I-V. Teatteri 1954-55.
- Arvelo, Ritva: Brecht contra Stanislavski. Kiilan albumi VI. Kansankulttuuri: Helsinki 1954.
- Arvelo, Ritva: Teatterimme umpihaude. Kansankulttuuri: Pori 1968.
- Aspelin-Haapkylä, Eliel: Suomalaisen teatterin historia I-IV. SKS: Helsinki 1906-10.
- von Bagh, Peter: Elokuvan historia. Weilin+Göös: Tapiola 1975.
- von Bagh, Peter/ Milonoff, Pekka (toim.): Teatterikirja Ralf Långbacka/ Kalle Holmberg. Love Kustannus: Rauma 1977.
- Bahtin, Mihail: Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru. Taifuuni: Helsinki 1995.
- Baker, George Pierce: Dramatic Technique. With an Introduction by Harold Clurman. A Da Capo Paperback: 1989 (1919).
- Bakhurst, David: Consciousness and Revolution in Soviet Philosophy From the Bolsheviks to Evald Ilyenkov. Modern European Philosophy. Cambridge University Press: Cambridge 1991.
- Bandler, Vivica: Vastaanottaja tunteiden. Otava: Keuruu 1992.
- Banham, Martin (ed.): The Cambridge Guide to Theatre. Cambridge University Press: New York/ Melbourne 1995.
- Beck, Ulrich/ Giddens, Anthony/ Lash, Scott: Nykyajan jäljillä. Refleksiivinen modernisaatio. Vastapaino: Jyväskylä 1995.
- Becker, Howard S.: Art Worlds. University of California Press: Berkley/ Los Angeles/ London 1982.
- Benedetti, Jean: Stanislavski. A Biography. Methuen: London 1988.
- Benedetti, Jean: Johdatus Stanislavskiin. Teak/ VAPK: Helsinki 1993 (1982).
- Bergbom, Kaarlo: Kirjoitukset I-II. SKS: Helsinki 1907-08.
- Bergbom, Kaarlo: Kaarlo Bergbom ja Suomalaisen teatterin synty. Kaarlo Bergbomin kirjoitukset teatterioloistamme 1872. Johd. Eino Kauppinen. Otava: Keuruu 1960.
- Bergman, Gösta M.: Den moderna teaterns genombrott 1890-1925. Albert Bonniers Förlag: Stockholm 1966.
- Bergmann, Uwe et al.: Rebellion der Studenten oder Die neue Opposition. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg 1968.
- Bernal, J.D.: Science in History. Volume 1: The Emergence of Science. Penguin Books/ Pelican Books: Watford, Herts 1969.

- Besekow, Sam: Kirjailijan kynästä näyttämöesitykseen. Kuusi luentoa näyttämötaiteesta. STJKL:n julkaisuja n:o 6. KKn kirjapaino: Helsinki 1952.
- Bigsby, C.W.E.: *Modern American Drama 1945-1990*. Cambridge University Press: New York 1992.
- Björkbacka, Oiva: Ylioppilasliike Suomessa. *Kommunisti* 9/1971.
- Boleslavsky, Richard: *Acting. The First Six Lessons*. Thirty-third Printing. Theatre Arts Books: New York 1990 (1933).
- Boner, Georgette: *Schauspielkunst. Von der theatralischen Sendung und dem Wunder der Verwandlung*. Werner Classen Verlag: Zürich und Stuttgart 1988.
- von Bonsdorff, Johan: *Kun Vanha vallattiin*. Tammi: Helsinki 1986.
- Bordman, Gerald: *The Oxford Companion to American Theatre*. Oxford University Press: New York/Oxford 1984.
- Bourdieu, Pierre: *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Polity Press: Cambridge/Oxford 1993.
- Bourdieu, Pierre: *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Polity Press: Cambridge 1996.
- Bourdieu, Pierre: Järjen käytännöllisyys. Toiminnan teorian lähtökohtia. *Vastapaino*: Juva 1998.
- Braun, Edward: *The Director and the Stage. From Naturalism to Grotowski*. Methuen: London 1982.
- Brauneck, Manfred: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Rowohlt's Enzyklopädie: Reinbeck bei Hamburg 1991.
- Brecht, Bertolt: Teatteriteoria. Suom. Irja Hagfors. *Arenan poleeminen julkaisusarja* no 3. Toim. Jörn Donner. Porvoo 1954.
- Brecht, Bertolt: *Schriften zum Theater 1-7*. Suhrkamp Verlag: Regensburg 1963-64.
- Brecht, Bertolt: Runoja 1914-1956. Suom. ja val. Brita Polttila. Tammi: Helsinki 1964.
- Brecht, Bertolt: Aikamme teatterista. Epäaristotelelaisesta dramatiikasta. Tammi: Helsinki 1965.
- Brecht, Bertolt: Kirjoituksia teatterista. TeaK/VapK: Helsinki 1991.
- Brockett, Oscar G.: *History of the Theatre*. Seventh Edition. Allyn and Bacon: Boston etc. 1995.
- Brockett, Oscar G./ Findlay, Robert R.: *Century of Innovation. A History of European and American Theatre and Drama Since 1870*. Prentice-Hall: New Jersey 1973.
- Bronfenbrenner, Urie: *Kaksi lapsuuden maailmaa. Neuvostoliitto ja Yhdysvallat*. Tammi: Helsinki 1974.
- Brown, John Russel (ed.): *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford University Press: Oxford/New York 1995.
- Bruner, Jerome S.: Introduction. Kirjassa Vygotsky, Lev Semenovich: *Thought and Language*. The M.I.T. Press: Cambridge, Mass. 1962.
- Bruner, Jerome: Aleksandr Romanovitsh Lurija [1989]. *Psykologia* 5/1994.
- Büchner, Georg: Teokset ja kirjeet. Love Kirjat: Juva 1984.
- Bulgakov, Mihail: Teatteriromaani. WSOY: Porvoo 1971 (1966).
- Bühler, Charlotte: Kirje A.R. Lurijalle [1970]. *Psykologia* 5/1994.
- Byckling, Liisa: Helsingin Venäläinen teatteri ja suomalaiset autonomian ajan loppupuolella. *Eripainos Neuvostoliitto-instituutin vuosikirjasta* N:o 25/1977.
- Byckling, Liisa: Pietarin keisariillisen teatterin näyttelijöitä Suomessa. Kirjassa: *Venäläiset Suomessa*. Historiallinen Arkisto 83. SHS: Helsinki 1984.
- Byckling, Liisa: Teatterivierailuja vuosisadanvaihteessa. Kirjassa Lapola, Maija (toim.): *Suomi & Pietari*. WSOY: Juva 1995.
- Byckling, Liisa: Kaarlo Bergbom ja venäläinen teatteri. Kirjassa Koski (toim.) 1999.
- Cairns, Adrian: *The Making of the Professional Actor. A History, an Analysis and a Prediction*. Peter Owen: London 1996.
- Carlson, Marvin: *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Cornell University Press: Ithaca and London 1984.
- Carrol, Dennis and Elsa: *KOM-teatteri: Finland's Theatre of Socialist Action*. *Educational Theatre Journal* Vol. 30, No 3, October 1978.

- Chaiklin, Seth/ Hedegaard, Mariane/ Jensen, Uffe Juul (ed.): Activity Theory and Social Practice: Cultural-Historical Approaches. Aarhus University Press: Oxford 1999.
- Chekhov, Michael: To the Actor. Harper & Brothers: New York 1953.
- Chechov, Michail: Die Kunst des Schauspielers. Moskauer Ausgabe. Mit einem Beitrag von Marija O. Knebel. Urachhaus: Stuttgart 1990.
- Chydenius, Kaj/ Mäkelä, Heikki: Vapaista ryhmistä liikkuviksi ammattiteattereiksi. Kirjassa Kyrö, Pekka (toim.): Monikasvoinen teatteri. 50. teatteripäivien juhlaulkaisu. STJKL: Helsinki 1977.
- Clark, Barrett H.: European Theories of the Drama. With a Supplement on the American Drama. Crown Publishers, Inc.: New York 1975 (1945).
- Clurman, Harold: The Fervent Years. The Group Theatre and the Thirties. Da Capo paperback: New York 1983 (1945).
- Cohen, Robert: Näytteleminen mahti. Tampereen yliopisto/ Näty: Tampere 1986.
- Cole, Michael: The zone of proximal development: where culture and cognition create each other. Kirjassa Wertsch, J.V. (ed.): Culture, communication and cognition: Vygotskian perspectives. Cambridge University Press: Cambridge 1985.
- Counsell, Colin: Signs of Performance. An Introduction to Twentieth-Century Theatre. Routledge: London and New York 1996.
- Curtis, J.A.E.: Käsikirjoitukset eivät pala! Mihail Bulgakovin elämä kirjeiden ja päiväkirjojen valossa. WSOY: Juva 1994.
- Davydov, Vassily V.: The content and unsolved problems of activity theory. Kirjassa Engeström, Yrjö et al. (ed.) 1999.
- Diderot, Denis: Näyttelijän paradoksi. TeaK/ VapK: Helsinki 1987.
- Donner, Jörn: Bertolt Brecht. Kiilan albumi VII. Kiila/ Sanan Tie: Tampere 1956.
- Donner, Jörn: Berliini – arkea ja uhkaa. WSOY: Porvoo 1958.
- Drain, Richard (ed.): Twentieth-Century Theatre. A Sourcebook. Routledge: New York 1995.
- Dufholm, Lars et al. (toim.): 60-luvun perspektiivi. Gummerus: Jyväskylä 1961.
- Elovirta, Arja: Happening – fragmentteja eräistä tapauksista. Kirjassa Anttonen, Erkki (toim.): Performance aktio happening. Jälkiä katoavasta taiteesta. Helsingin yliopiston taidehistorian laitos/ Yliopistopaino: Helsinki 1995.
- Elovirta, Arja: Happening kuvan ja kehon taiteena. Kirjassa Helavuori, Hanna-Leena (toim.): Moniääninen 60-luku. Teatterimuseo: Helsinki 1996.
- Engeström, Ritva: Voice as Communicative Action. Mind, Culture, and Activity. Volume 2. No 3. Summer 1995.
- Engeström, Ritva: Toiminnan moniäänisyys. Tutkimus lääkärinvastaanottojen keskusteluista. Helsinki University Press: Helsinki 1999.
- Engeström, Yrjö: Koulutus luokkayhteiskunnassa – johdatus kapitalistisen yhteiskunnan koulutusongelmiin. Gummerus: Jyväskylä 1970.
- Engeström, Yrjö: Oppimistoiminta ja opetustyö. Tutkijaliitto: Helsinki 1983.
- Engeström, Yrjö: Kehittävän työntutkimuksen peruskäsitteitä. Aikuiskasvatus 4.5/1985.
- Engeström, Yrjö: Learning by expanding. An activity-theoretical approach to developmental research. Orienta-Konsultit: Helsinki 1987.
- Engeström, Yrjö: Kehittävä työntutkimus. Perusteita, tuloksia ja haasteita. Hallinnon kehittämiskeskus/ Painatuskeskus: Helsinki 1995a.
- Engeström, Yrjö: Kollektiivinen äly. Kirjassa Haaparanta et al. (toim.): Älyn ulottuvuudet ja oppihistoria. Matka logiikan, psykologian ja tekoälyn juurille. Suomen Tekoälyseura/ Hakapaino: Helsinki 1995b.
- Engeström, Yrjö et al. (ed.): Perspectives on activity theory. Cambridge University Press: New York 1999.
- Engeström, Yrjö/ Kallinen, Timo: Theater as a model system for learning to create. Kirjassa Engeström, Yrjö: Learning, working and imagining. Orienta-Konsultit: Helsinki 1990 (1986, 1988).
- Eskola, Antti: Yhteisiä asioita. Kirjayhtymä: Vaasa 1972.

- Eskola, Antti: Persoonallisuustyypeistä elämäntapaan. Persoonallisuuden tutkimuksen metodologisia opetuksia. WSOY: Juva 1985.
- Eskola, Antti: The legacy of Marxist influences in Finnish psychology. *Nordisk Psykologi* 2/1992.
- Eskola, Seikko: Pentti Renvall ja psykologia. *Historiallinen Aikakauskirja* 2/1983.
- Esslin, Martin: *Brecht: A Choice of Evils*. Methuen: London and New York 1984 (1959).
- Esslin, Martin: *The Theatre of the Absurd*. Penguin Books: Harrisonburg 1983 (1961).
- Fiebach, Joachim: Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Henschelverlag: Berlin 1975a.
- Fiebach, Joachim: K.S. Stanislawski – künstlerische Wahrheit und historische Wirksamkeit. Kirjassa: Stanislawski, Konstantin S.: *Briefe 1886-1938*. Henschelverlag: Berlin 1975b.
- Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen. Band 2: Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen Theater des Barock und der Aufklärung. Band 3: Die Aufführung als Text. Gunter Narr Verlag: Tübingen 1983.
- Fischer-Lichte, Erika: *The Semiotics of Theater*. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis 1992.
- Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Francke Verlag: Tübingen und Basel 1993.
- Forstenberg, Leif/ Lund, Christian (ed.): *The professional training of the actor*. International Theatre Institute. Fifth Symposium in Stockholm 1967. ITI: Stockholm 1968.
- von Frenckell, Ester-Margaret: *ABC för teaterpubliken*. Söderström & C:o: Borgå 1971.
- Fridell, Lena: Hagar Olsson och den nya teatern. Teatersynen speglad i teaterkritiken 1918-1929 och i Hjärtats pantomim. Göteborgs universitet: Göteborg 1973.
- Friedman, Michael Brian: *Advice to the Players: Acting Theory in America, 1923 to 1973*. UMI Dissertation Information Service: Ann Arbor 1987.
- Frisch, Hartvig: *Euroopan kulttuurihistoria* 1-4. WSOY: Porvoo 1962-63.
- Fuchs, J.W.: *Antiikin sanakirja*. Otava: Helsinki 1972.
- Giddens, Anthony: Yhteiskuntateorian keskeisiä ongelmia. Toiminnan, rakenteen ja ristiriidan käsitteet yhteiskunta-analyysissä. Otava: Keuruu 1984.
- Goldstein, Malcom: *The Political Stage. American Drama and Theater of the Great Depression*. Oxford University Press: New York 1974.
- Gronow, Pekka (koonnut): *Laulukirja. Työväenlauluja kahdeksalta vuosikymmeneltä*. Tammi: Helsinki.
- Grotowski, Jerzy: *Towards a Poor Theatre*. Ed. by Eugenio Barba, with a preface by Peter Brook. Odin Teatrets Forlag: Holstebro 1968.
- Grotowski, Jerzy: Hän ei ollut kokonainen. Tekstejä vuosilta 1965-1969. TeaK/ Painatuskeskus: Helsinki 1993.
- Haanpää, Pentti: *Kiinalaiset jutut. Muistikuvia*. Otava: Helsinki 1954.
- Haavio, Martti: *Eino Kaila ja arvot. Ajatus XXIII* 1960.
- Haikara, Kalevi: Bertolt Brechtin aika, elämä ja tuotanto. Art House: Jyväskylä 1992.
- Hakanen, Yrjö: *Kansallinen etu ja eheyttäminen. Urho Kekkosen yhteiskunnallisen ajattelun lähteillä*. Tutkijaliitto: Helsinki 1982.
- Hakanen, Yrjö: *Kuusi kuvaa Kekkosesta. Love Kirjat: Hämeenlinna* 1985.
- Hakkarainen, Pentti: *Motivaatio, leikki ja toiminnan kohteellisuus. Orienta-Konsultit: Helsinki* 1990.
- Hall, Stuart: *Kulttuurin ja politiikan murroksia. Vastapaino: Tampere* 1992.
- Hallman, Kristiina: *Tottelisinko? Suomalaista sadankomiteaa vuodesta 1963. Suomen Sadankomitealiitto: Vaasa* 1986.
- Halonen, Päivi (toim.): *Työväki näyttämöllä. Suomalaisen työväenteatterin vaihteita. Teatterimuseo: Helsinki* 1987.
- Hannula, Risto et al. (koonneet): *Eino Leinon perinne. Otava: Keuruu* 1978.
- Hardison Londré, Felicia: *The History of World Theater. From the English Restoration to the Present*. Continuum: New York 1991.

- Heikkilä, Ritva (toim.): Suomen kansallisteatteri/ The Finnish National Theatre. WSOY: Porvoo 1972.
- Heiniö, Mikko: Aikamme musiikki 1945-1993. Suomen musiikin historia 4. WSOY: Porvoo 1995.
- Heino, Maija et al. (toim.): Ylioppilasteatteri 1926-1951. Liike: Helsinki 1951.
- Heinonen, Jari: Katseita suomalaisuuteen. Vastarinta ja luopuminen suomalaisessa kansanomaisessa kulttuurissa. Esimerkkeinä Aleksis Kivi, Väinö Linna, Juha Vainio ja Irwin Goodman. TA-Tieto/ Fram: Helsinki/ Vaasa 1997.
- Heinonen, Jari: Hyvinvointimalli murroksessa. Aikamme sosiaalinen kysymys ja sen ratkaisuvaihtoehdot. TA-Tieto Oy: Helsinki 1999.
- Heiskanen, Ilkka/ Mitchell, Ritva: Lättähatuista punkkareihin. Suomalaisen valtakulttuurin ja nuorisokulttuurien kohtaamisen kolme vuosikymmentä. Otava: Keuruu 1985.
- Heitzer, Heinz: DDR. Historiallinen katsaus. Verlag Zeit und Bild: Dresden 1981.
- Helavuori, Hanna-Leena (toim.): Moniääninen 60-luku. Teatterimuseo/ Aksidenssi: Helsinki 1996.
- Helavuori, Hanna-Leena/ Seilo, Raija-Liisa: Pennissä alku. Hurja joukko ja Penniteatteri 1970-1986. Painoprofiili: [epp.] 1988.
- Helkama, Klaus: Stalinin ja Hitlerin pitkä varjo maailman psykologiassa ja A.R. Lurijan arkistossa. Psykologia 5/1994.
- Helkama, Klaus/ Koski-Jännes, Anja (toim.): Marxilaisen sosiaalipsykologian kysymyksiä. Gaudeamus: Helsinki 1976.
- Hemánus, Pertti: Reporadion nousu ja tuho. Otava: Helsinki 1972.
- Hentilä, Jorma/ Pöppönen, Hannu: Max Rand – syntynyt eurooppalaiseksi. Otava: Keuruu 1997.
- Hentilä, Seppo: DDR valtio ilman kansaa. Kleio ja nykypäivä-sarja. VAPK: Helsinki 1992.
- Herrmann, Max: Die Entstehung der berufsmässigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit. Henschelverlag: Berlin 1962.
- Hirn, Sven: Alati kiertueella. Teatterimme varhaisvaiheet vuoteen 1870. Yliopistopaino: Helsinki 1998.
- Hirn, Yrjö: Paradoksi näyttelijästä. Eräs keskustelu muutamista 1700-luvun taideteorian pääkysymyksistä. Kirjassa: Episodeja. Otava: Helsinki 1921.
- Hirn, Yrjö: Teatrar och teaterstrider i 1800-talets Finland. Spridda studier. Holger Schildts Förlag: Helsingfors 1949.
- Hirsch, Foster: A Method to Their Madness. The History of the Actors Studio. Da Capo Press: New York 1984.
- Hoffmeier, Dieter: Stanislavskij. Auf der Suche nach dem Kreativen im Schauspieler. Urachhaus: Stuttgart 1993.
- Holmberg, Kalle: Todellisuus ja teatteriperinne. Kirjassa Kiila 30. Kiilan albumi 1966. Toim. Kai Linnilä. Tammi: Helsinki 1966.
- Holmberg, Kalle: Vasen suora. Otava: Keuruu 1999.
- Holmberg, Kalle/ Liila, Kari/ Rand, Max: Ideologia näyttämöllä. Keskustelu 23.3.1968. Parnasso 1968 s. 191-197.
- Hunningher, Benjamin: The Origin of the Theater. Greenwood Press: Westport, Connecticut 1978 (1955).
- Huovio, Ilkka: Invitation from the Future. Treatise on the Roots of the School of Arts and Crafts and its Development into a University Level School 1871-1973. University of Tampere: Tampere/ Vammala 1998.
- Hurri, Merja: Kulttuuriosasto. Symboliset taistelut, sukupolvikonflikti ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945-80. Tampereen yliopisto: Tampere 1993.
- Huxley, Michael/ Witts, Noel (ed.): The Twentieth-Century Performance Reader. Routledge: London and New York 1996.
- Hynynen, Pertti (toim.): Opiskelijavalta. Tammi: Helsinki 1970.
- Hyvämäki, Lauri: Vaaran vuodet 1944-48. Otava: Helsinki 1954.
- Hyvönen, Annikki: Eino Kalima Tshohov-ohjaajana. SKS: Mänttä 1986.
- Hyvönen, Annikki: "Kas maailma on sellainen". Bertolt Brecht Eino Salmelaisen, Ritva Arvelon ja Eugen Terttulan arjessa. Kirjassa Ahokas, Pirjo et al. (toim.): Arjen merkit. Arki, taide ja tutkimus.

- Kirjastopalvelu: Jyväskylä 1991.
- Häyrynen, Yrjö-Paavo: Homo ludens, homo didacticus? *Psykologia* 3/ 1992.
- Ihanus, Juhani: Vietit vai henki. Psykoanalyysin varhaisvaiheet Suomessa. Yliopistopaino: Helsinki 1994.
- Ilyenkov, E.V.: The Dialectics of the Abstract and the Concrete in Marx's 'Capital'. Progress Publishers: Moscow 1982.
- Ilmari, Wilho: Suomen Teatterikoulun ensimmäisen toimintavuoden päättyessä. Kirjassa Teatterimme ja nykyhetki II. Suomen näyttämötaiteen vuosikirja 1944-45. Otava: Helsinki 1945 (1944).
- Ilmari, Vilho: Roolin valmistaminen. Kirjassa Krohn, Eino (toim.): Teatteritaide. Suomen Teatterikoulun julkaisuja N:o 1. Gummerus: Jyväskylä 1949.
- Ilmari, Wilho: Teatterimiehen lokikirja. Tammi: Helsinki 1971.
- Innes, Christopher: Avant Garde Theatre 1892-1992. Routledge: London and New York 1993.
- International Handbook of the Student Theatre. Ed. by International Student Theatre Union. Print. International Union of Students: Prague, Summer, 1968.
- Jaantila, Kirsti: Loistava Ella. WSOY: Porvoo 1971.
- Jalkanen, Hilma: Uuden voimistelun alkuperästä ja olemuksesta. Kirjassa Teatterimme ja nykyhetki II. Suomen näyttämötaiteen vuosikirja 1944-45. Otava: Helsinki 1945 (1944).
- Jalkanen, Hilma: Voimistelukasvatus näyttelijän kasvatuksen perustana. Kirjassa Krohn, Eino (toim.): Teatteritaide. Gummerus: Jyväskylä 1949.
- Jokipii, Markku: Teatterikoulutaisto. Otava: Keuruu 1979.
- Jutikkala, Eino: Katsaus Suomen historiantutkimukseen ja -kirjoitukseen 1900-luvun ensi puoliskolla. Historiallinen Aikakauskirja 2/1983.
- Jäggi, Willy/Oesch, Hans (hg.): Das Ärgernis Brecht. Basilius Presse: Basel 1961.
- Jääskeläinen, Manu: Eino Kailan psykologia: rakenne ja kehitys. Käsiteanalyttinen teoreettinen tutkimus. HY/ Psykologian laitos/ Soveltavan psykologian osasto: Helsinki 1983.
- Kaila, Eino: Persoonallisuus. Otava: Keuruu 1982 (1934).
- Kaila, Eino: Syvähenkinen elämä. Keskusteluja viimeisistä kysymyksistä. Ensimmäinen sarja. Otava: Helsinki 1943.
- Kaila, Eino: Syvähenkinen elämä. Keskusteluja viimeisistä kysymyksistä. Kolmas, täydennetty painos. Otava: Keuruu 1986.
- Kaimio, Maarit: Aristoteleen estetiikka ja Runousoppi. Kirjassa Kinnunen, Aarne/ Oksala, Teivas (toim.): Antiikin estetiikka. WSOY: Porvoo 1977.
- Kainulainen, Martti: Pantomiiimin alkeita näyttämöliikuntaa varten. Suomen Teatterikoulun julkaisuja N:o 3: Helsinki 1965.
- Kalemaa, Kalevi: Aatteen ja taiteen liitto. Suomalaisen työvänteatterin ja Työväen Näyttämöiden Liiton (1920-1980) kehityslinjoja. TNL: Tampere 1980.
- Kalemaa, Kalevi: Raoul Palmgren – suomalainen toisinajattelija. Tammi: Helsinki 1984.
- Kalemaa, Kalevi: Sinisalonen Veikko – suomalainen näyttelijä. WSOY: Juva 1986.
- Kalemaa, Kalevi: Elvi Sinervo – vuorelleenousija. SKS: Pieksämäki 1989.
- Kalima, Eino: Näyttelijätäiteen peruskysymyksiä. Eleen psykologia. Naamio 7/1931.
- Kalima, Eino: Sattumaa ja johdatusta. Muistelmia. WSOY: Porvoo 1962.
- Kalima, Eino: Kansallisteatterin ohjissa. Muistelmia II. WSOY: Porvoo 1968.
- Kallinen, Timo: Taistelevan kansanteatterin puolesta. Kommunisti 9/1971.
- Kallinen, Timo (vast. toim.): Ylioppilasteatteri 1926-1976. YT/ Lehtijussi: Tampere 1976a.
- Kallinen, Timo: Ylioppilasteatterin vaihteita. Kulttuurivihkot 4/1976b.
- Kallinen, Timo: Taiteilijoiden ammatillinen järjestäytyminen. Avoin kirje Oiva Björkbackalle. Kulttuurivihkot 3/1981.
- Kallinen, Timo: Théâtre du Sole. Kulttuurivihkot 6/1985.
- Kallinen, Timo: Suurella linjalla – Maija Savutie. Kirjassa Rinne, Matti/ Linnilä, Kai (toim.): Taas eespäin. Kiilan 50-vuotisalbumi. Tammi: Karkkila 1986.
- Kallinen, Timo: Diderot, valistus ja teatteri. Kirjassa Diderot, Denis: Näyttelijän paradoksi. TeaK/

- VapK: Helsinki 1987.
- Kallinen, Timo: Ylioppilasteatteri edelläkävijäksi ja Valikoitu bibliografia ja jälkiviisautta. Kirjassa Helavuori, Hanna-Leena (toim.): Moniääninen 60-luku. Teatterimuseo: Helsinki 1996.
- Kallinen, Timo: Brecht goes Hiphop! Kiistakirjoituksia taiteesta, tieteestä ja politiikasta 1980- ja 1990-luvuilla. TA-Tieto/ Fram: Helsinki/ Vaasa 1997a.
- Kallinen, Timo: Marx, toiminnan teoria ja teatteri. Kirjassa Heiskanen, Jukka (toim.): Marx ja villi länsi. DSL/ Marxilaisen yhteiskuntatieteen seura ry: Helsinki 1997b.
- Kallio, Eila: Pallokaiutin. Mustikuvia Radioteatterista. Otava: Keuruu 1979.
- Karhunen, Paula: Näyttämötaiteilija Suomessa. Tutkimus asemasta ja toimeentulosta 1980–90-luvun vaihteessa. Taiteen keskustoimikunta/ VAPK: Helsinki 1993.
- Karkama, Pertti: Teos tekijäänsä kiittää. Kirjallisuuden teoriaa. SKS: Hämeenlinna 1991.
- Karkama, Pertti: Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä. SKS: Tampere 1994.
- Karkama, Pertti: Intellektuellit ja representaation kriisi. Näkökulma 1960-luvun kirjailijaintellektuellin ongelmiin. Kirjassa Karkama, Pertti/ Koivisto, Hanne (toim.): Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä. SKS: Tampere 1997.
- Karkama, Pertti: Kulttuuri ja demokratia. Kirjoituksia kulttuurin nykytilasta. SKS: Vaasa 1998.
- Kerkelä, Heikki: Vanhan maailman peilissä. Modernin yhteiskunnan synty ja pohjoinen aineisto. Gaudeamus: Tampere 1996.
- Kernodle, George R.: The Theatre in History. The University of Arkansas Press: Fayetteville/ London 1989.
- Ketonen, Oiva: Eurooppalaisen ihmisen maailmankatsomus. WSOY: Porvoo 1961a.
- Ketonen, Oiva: Teatterikorkeakoulu. Eripainos Valvojasta N:o 6.1961b.
- Kihlman, Christer: Mistä minä tiedän. Tammi: Helsinki 1969.
- Kilpinen, Inkeri et al. (toim.): Suomen Näytelmäkirjailijaliitto. Jäsenmatrikkeli 1921–1981 sekä klassikot Pietari Hannikaisesta alkaen. Katsaus liiton historiaan. Suomalaisia näytelmiä vierailla kielillä/ Finnish plays in translation. SNkl: Länsi-Savo Oy 1981.
- Kindermann, Heinz: Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie. Österreichische Akademie der Wissenschaft/ Rudolf M. Rohrer: Wien 1956.
- Kivimaa, Arvi: Helsinki, Parisi, Moskova. Otava: Helsinki 1929.
- Kivimaa, Arvi: Teatterivaeltaja. Kirjoista, kirjailijoista ja näyttämön taiteesta. WSOY: Porvoo 1937.
- Kivimaa, Arvi: Eurooppalainen veljeskunta. Runoilijamatka halki Saksan. Otava: Helsinki 1942.
- Kivimaa, Arvi: Teatterin humanismi. Avajaispuheita 1950–1971. Otava: Keuruu 1972.
- Kivivuori, Janne: Psykokulttuuri. Sosiologinen näkökulma arjen psykologisoitumisen prosessiin. Hanki ja Jää: Tampere 1992.
- Klaus, Georg/ Buhr, Manfred (Hrsg.): Philosophisches Wörterbuch. Band 1–2. VEB: Leipzig 1969.
- Kleberg, Lars: Teatern som handling. Sovjetisk avantgarde-estetik 1917–27. Kontrakurs. Pan/ Norstedts: Stockholm 1980.
- Kleemola, Irja: Naisliikuntaa 100 vuotta. Suomen Naisten Liikuntakasvatusliitto 1896–1994. Otava: Keuruu 1996.
- Klinge, Matti: Ylioppilaskunnan historia. I–II 1828–1871. WSOY: Porvoo 1967.
- Klinge, Matti: Ylioppilaskunnan historia. III–IV 1872–1960. WSOY: Porvoo 1968.
- Klinge, Matti: Vihan veljistä valtiososialismiin. Yhteiskunnallisia ja kansallisia näkemyksiä 1910- ja 1920-luvuilta. WSOY: Porvoo 1972.
- Klinge, Matti/ Harjo, Mauno: Ylioppilaslehti. HYY/ Gaudeamus: Jyväskylä 1983.
- Klinge, Matti et al.: Helsingin yliopisto 1917–1990. Otava: Keuruu 1990.
- Knebel, M.: Die Geburt der Gestalt. Theater und Tanz. Heft 3/ 1954.
- Knebel, Marija O.: Michail A. Tšechov und sein schöpferisches Erbe. Kirjassa Tšechov, Michail A.: Die Kunst des Schauspielers. Moskauer Ausgabe. Urachhaus: Stuttgart 1992.
- Knopf, Jan: Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche. J.B. Metzler: Stuttgart/ Tübingen 1986.

- Knuuttila, Simo: Järjen ja tunteen kerrostumat. Suomalainen teologinen kirjallisuuseura: Helsinki/Vammala 1998.
- Koho, Timo: Teatteriarkkitehtuurin merkitysarvot. Teatterirakentamisen suhde yhteiskunnan arvo-maailmaan kaupungistuvassa Suomessa. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 97: Helsinki/Vammala 1991.
- Koivisto, Mauno: Berliini järjestyksen kourissa. SS 5. ja 6.10.1970. Myös kirjassa Koivisto, Mauno: Väärää politiikkaa. Kirjayhtymä: Jyväskylä 1978 s. 265-272.
- Kolbe, Laura: Sivistysteistön rooli. Helsingin Yliopiston Ylioppilaskunta 1944-1959. Otava: Keuruu 1993.
- Kolbe, Laura: Murroksen ja modernismin myyttinen ja juhliiva 60-luku. Kirjassa Laaksonen, Pekka/Mettomäki, Sirkka-Liisa (toim.): Olkaamme Siis Suomalaisia. Kalevalaseuran vuosikirja 75-76. SKS: Pieksämäki 1996a.
- Kolbe, Laura: Eliitti, traditio, murros. Helsingin Yliopiston Ylioppilaskunta 1960-1990. Otava: Keuruu 1996b.
- Konttinen, Esa: Perinteisesti moderniin. Professioiden synty Suomessa. Vastapaino: Tampere 1991.
- Konttinen, Esa: Professioiden kentän rakentuminen säätyyhteiskunnassa. Tiede & edistys 3/1994.
- Korhonen, Kaisa: Berliinin kahdet teatterijuhlat. Tilanne 6/1963a.
- Korhonen, Kaisa: Eräs BB-myytti. Tilanne 7/1963b.
- Korhonen, Kaisa: Sosialismin kaksi teatteria Itä-Berliinissä. Tilanne 8/1963c.
- Korhonen, Kaisa: BB-poloisesta. Parnasso 8/1964.
- Korhonen, Kaisa: Lapua puhdistaa ilmaa. Parnasso 3/1966a.
- Korhonen, Kaisa: Haastavasta teatterista. Kirjassa Salmi, Sauli (toim.): Vastalause 66. Kirjamaailma: Helsinki 1966b.
- Korhonen, Kaisa: Uhma vimma kaipa. Muistiinpanoja työstä ja elämästä. Otava: Keuruu 1993.
- Korsberg, Hanna: Suomen Kansallisteatterin Pienen näyttämön avaus: Tarquinius Superbus ja Lasin eläintarha. Kirjassa Mäkinen (toim.) 1997.
- Korsberg, Hanna: Jättiläisten kilpajuoksu Pienen näyttämön rakentamisen taustalla. Kirjassa Koski (toim.) 1999c.
- Koski, Pirkko: Kansan teatteri I. Kansan Näyttämö, Koiton Näyttämö. Helsingin teatterisäätiö: Forssa 1986.
- Koski, Pirkko: Kansan teatteri II. Helsingin Kansanteatteri. Helsingin teatterisäätiö: Forssa 1987.
- Koski, Pirkko: Teatterinjohtaja ja aika. Eino Salmelaisen toiminta Helsingin Kansanteatterissa 1934-1939. Yliopistopaino: Helsinki 1992.
- Koski, Pirkko (toim.): Näkökulmia menneeseen. Teatterihistorian kirjoittamisen perusteita ja käytännön sovellus: Uusi Teatteri 1940-1941. Teatterimuseo/ Yliopistopaino: Helsinki 1997.
- Koski, Pirkko: Minna Canth – naiskirjailija miesten hallitsemassa teatterissa. Kirjassa Koski (toim.) 1999a.
- Koski, Pirkko: Tshhehovin näytelmien kanonisointi Suomessa. Eino Kaliman ohjaukset tradition murroksessa. Kirjassa Koski (toim.) 1999b.
- Koski, Pirkko (toim.): Niin muuttuu maailma, Eskoseni. Tulkintoja kansallisenäyttämöstä. Yliopistopaino: Helsinki 1999c.
- Koski-Jännes, Anja: Snellman ja Kaila suomalaisen persoonallisuustutkimuksen tiennäyttäjänä. Psykologia 5/1978.
- Koskimies, Rafael: Suomen Kansallisteatteri 1902/1917. Otava: Helsinki 1953.
- Koskimies, Rafael: Suomen Kansallisteatteri II. 1917-1950. Otava: Keuruu 1972.
- Koskinen, Seppo et al. (toim.): Suomen väestö. Gaudeamus: Hämeenlinna 1994.
- Kosonen, Pekka (vast. kirj.): Suomalainen kapitalismi. Tutkimus yhteiskunnallisesta kehityksestä ja sen ristiriidoista sodanjälkeisessä Suomessa. Love Kirjat: Jyväskylä 1979.
- Kotimaisia näyttämötaiteilijoita sanoin ja kuvin/ Inhemska scenkonstnärer i ord och bild. Kustannusliike Opas: Viipuri 1930.
- Kott, Jan: Shakespeare tänään. WSOY: Porvoo 1965.

- Kozulin, Alex: Vygotsky's Psychology. A Biography of Ideas. Harvester/ Wheatsheaf: London 1991.
- Krohn, Eino: Esteettisen kulttuurin ja kasvatuksen peruskysymyksiä. WSOY: Porvoo 1939.
- Krohn, Eino: Draaman estetiikka. WSOY: Helsinki 1946.
- Krohn, Eino: Henkisen kulttuurimme kohtalo. Aikamme kulttuuri 7. Gummerus: Jyväskylä 1948.
- Krohn, Eino: Näytelmän "isä" ja "äiti". Näyttelijätaiteen kehitys. Näyttelijän sielu. Kirjassa Krohn (toim.) 1949 (s. 7-44).
- Krohn, Eino (toim.): Teatteritaide. Suomen Teatterikoulun julkaisuja N:o 1. Gummerus: Jyväskylä 1949.
- Krohn, Eino/ Rinne, Toivo T.: Turkulaisen teatterin historia I. Polytypos: Turku 1966.
- Krook, Kaja: Finlands teater – en folkteater. Nordiska Teaterunionens Finlandssektion: Helsingfors 1975.
- Kunnas, Maria-Liisa: Muodon vallankumous. Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945-1959. SKS: Pieksämäki 1981.
- Kurjensaari, Matti: Kiinalainen päiväkirja. Uutta Kiinaa suomalaisin silmin. Tammi: Helsinki 1953.
- Kurtén, Martin: Johdannoksi. Kirjassa Toporkov, V.O.: Toiminnasta tunteeseen. Stanislavski-muistiinpanoja. TeaK/ VapK: Helsinki 1984.
- Kurtén, Martin: Stanislavski – vannoutunut antinaturalisti. Arvostelu Raija-Sinikka Rantalan kirjasta Näyttelijä – Auteur. Näkökulma stanislavskilaisuuteen. Teatteri 7/1988b.
- Kurtén, Martin: Teaterkonst och forskning. Kirjassa Vääntinen, Pekka (ed.): Kirjoituksia/ Texter/ Writings 1990-1992. TeaK: Helsinki 1992.
- Kurtén, Martin: Trovärdighet i skådespelaruttrycket. I programbladet till Klockricketeaterns föreställning Nysningen. Helsingfors 1994.
- Kurtén, Martin: The Distinction between Action and Adaption (Expression). The Concept of *Prisposoblenie* in Stanislavsky's Texts. Kirjassa Paavolainen, Pentti/ Ala-Korpela, Anu (eds.): Knowledge Is a Matter of Doing. Acta Scenica 1. TeaK: Helsinki 1995.
- Kurtén, Martin/ Mäkelä, Heikki: Suomentajien saatesanat. Kirjassa Benedetti, Jean: Johdatus Stanislavskiin. TeaK/ Painatuskeskus: Helsinki 1993.
- Laitinen, Kai: Suomen kirjallisuus 1917-1967. Ääri- ja välivaiheita, päälinjoja, saavutuksia. Otava: Helsinki 1967.
- Laitinen, Kai: Suomen kirjallisuuden historia. Otava: Keuruu 1981.
- Lassila, Pertti: Otavan historia. Kolmas osa 1941-1975. Otava: Keuruu 1990.
- Laurila, K.S.: Teatterin uudistus. Valvoja 1946.
- Leach, Robert: Revolutionary Theatre. Routledge: London and New York 1994.
- Lektorsky, Vladimir A.: Activity theory in a new era. Kirjassa Engeström, Yrjö et al. (ed.) 1999.
- Leontjev, A.N.: Probleme der Entwicklung des Psychischen. Volk und Wissen: Berlin 1973.
- Leontjev, A.N.: Toiminta, tietoisuus, persoonallisuus.
- Kansankulttuuri: Kuopio 1977.
- Leontjev, A.N.: Problems of the Development of the Mind. Progress: Moscow 1981.
- Lessing, G.E.: Hamburgische Dramaturgie. Vollständige kritische Ausgabe mit Kommentar. Alfred Körner Verlag: Stuttgart 1958.
- Lewis, Robert: Method – or Madness? With an Introduction by Harold Clurman. Heinemann: Somerset 1958.
- Liikanen, Ilkka: Fennomania ja kansa. Joukkojärjestäytymisen läpimurto ja Suomalaisen puolueen synty. SHS: Jyväskylä 1995.
- Lindfors, Jukka (päätoim.): Tuomari vastoin tahtoaan. Todistusaineistoa Tuomari Nurmion varhaisvuosilta. Odesa: Vaasa 1990.
- Lindfors, Jukka/ Salo, Markku: Ensimmäinen aalto. Helsingin underground 1967-1970. Odesa: Porvoo 1988.
- Lindfors, Pertti: Eino Kaila -renessanssi. Psykologia 1/1980.
- Linkola, Pentti: Isänmaan puolesta – mutta ei ketään vastaan. Paavo Heinon kirjeitä: Helsinki 1960.
- Linna, Väinö: Täällä Pohjan tähden alla I. WSOY: Porvoo 1971 (1959).
- Linnilä, Kai: Laulava sanomalehti. Kirjassa Linnilä, Kai (toim.): Kiila 30. Kiilan albumi 1966. Tammi:

- Helsinki 1966.
- Lounela, Pekka: Ohjaajapula. Parnasso 6/1956.
- Lounela, Pekka: Rautainen nuoruus. Välikysyjien kronikka. Tammi: Helsinki 1976.
- Lounela, Pekka/ Mäntylä, Jyrki: Huuto ja meteli. Arvi A. Karisto: Hämeenlinna 1970.
- Lounela, Pekka/ Tainio, Ilona: Mauno Manninen ja hänen intiimi teatterinsa. Ilona Tainion kokoaman aineiston pohjalta kirjoittanut Pekka Lounela. Tammi: Helsinki 1988.
- Lundán, Reko: Kohti tärkeää teatteria. Teatteri 5/1995.
- Luriija, A.R.: Psykologia ja psyykkisen toiminnan kehityshistoria. Kansankulttuuri: Kuopio 1979.
- Luriija, A.R.: Kirjeitä Kurt Lewinille. Psykologia 5/1994.
- Luriija, A.R.: Suurmuistaja & Mies jonka maailma pirstoutui. Gaudeamus: Tampere 1996.
- Luriija, Jelena: "Fergana, armas Fergana..." Psykologia 5/1994.
- Luterkort, Ingrid: Skådespelarens utbildning. Utländska inflyktanden på nutida svensk teaterundervisning. Utgiven av Svensk Riksteatern. Entré: Jönköping 1976.
- Långbacka, Ralf: Dialog om Brecht. Horisont 6/1964.
- Långbacka, Ralf: Dialogi Brechtistä. Parnasso 3/1964.
- Långbacka, Ralf: Bland annat om Brecht. Texter om teater. Söderströms: Ekenäs 1981.
- Långbacka, Ralf: Muun muassa Brechtistä. Suom. Kalevi Haikara. Tekstejä teatterista. Tammi: Helsinki 1982.
- Långbacka, Ralf: Georg Büchner – saari ja kuitenkin kokonainen maailma. Kirjassa Büchner Georg: Teokset ja kirjeet. Love Kirjat: Juva 1984.
- Långbacka, Ralf: Kohtaamisia Tshehovin kanssa. Suom. Kristiina Lyytinen. Otava: Keuruu 1987.
- Långbacka, Ralf: Esipuhe suomenkieliseen laitokseen. Kirjassa Brecht, Bertolt: Kirjoituksia teatterista. TeaK/ VapK: Helsinki 1991.
- Lübcke, Poul (red.): Filosofilexikonet. Forum: Borås 1995.
- Magarshack, David (ed.): Stanislavsky on the Art of the Stage. Faber and Faber: London 1960.
- Majakovski, Vladimir: Vladimir Iljitsh Lenin. Tammi: Helsinki 1970.
- Manni, Tarmo: Minä, Manni. Toim. Heikki Eteläpää. Kirjayhtymä: Vaasa 1986.
- Mantzius, Karl: Scenisk konst under det nittonde århundradet. P.A. Norstedt & Söners: Stockholm 1922.
- Mantzius, Karl: Näyttämötaiteen historia I-II. Suom. Pekka Häkli. TNL: Tampere 1923-24.
- Marx, Karl: Texte zu Methode und Praxis II. Pariser Manuskripte 1844. Rowohlt: Leck/ Schleswig 1968.
- Marx, Karl/ Engels, Friedrich: Über Kunst und Literatur. In zwei Bänden. Dietz Verlag: Berlin 1967-68.
- Marx, Karl/ Engels, Friedrich: Kirjallisuudesta ja taiteesta. Edistys: Moskova 1974.
- Meyerhold, Vsevolod: Teatterin Lokakuu. Suom. ja toim. Marja Jänis. Love Kirjat: Jyväskylä 1981.
- Miettinen, Jukka O.: Jumalia Sankareita Demoneja. Johdanto aasialaiseen teatteriin. TeaK/ VapK: Helsinki 1987.
- Miettinen, Reijo: Koulun muuttamisen mahdollisuudesta. Analyysi opetustyön kehityksestä ja ristiiriidoista. Gaudeamus: Otaniemi 1990.
- Miettinen, Reijo: Ascending from the Abstract to the Concrete and Constructing a Working Hypothesis for New Practices. Kirjassa Oittinen, Vesa (ed.): Evald Iljenkov's Philosophy Revisited. Kikimora Publications: Helsinki 2000.
- Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht. Oder Der Umgang mit den Welträtseln. 1-2. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1987.
- Mokko, Tuula-Maria: Renvall ja lundilainen (weibullilainen) tutkimussuunta. Historiallinen Aikakauskirja 2/1983.
- Mäkelä, Klaus (toim.): Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta. Gaudeamus: Helsinki 1990.
- Mäkelä, Klaus: 1960-luku: Yhteiskunnan rakenne ja sosiaalinen paine. Sosiologia 3/1992.
- Mäkelä, Matti: Suuri muutto. 1960-70-lukujen suomalaisen proosan kuvaamana. Otava: Keuruu 1986.
- Mäkinen, Helka (toim.): Lihasta sanaksi. Tutkimuksia suomalaisesta teatterista. HY:n yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen julkaisuja n:o 2. Yliopistopaino: Helsinki 1997.

- Möhrmann, Renate (Hg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Dietrich Reimer Verlag: Berlin 1990.
- Neill, A.S.: Summerhill. Kasvatuksen uusi suunta. Esipuhe Erich Fromm, suom. Markku Lahtela. Weilin+Göös: Tapiola 1968.
- Niemi, Irmeli: Nykydraaman ihmiskuva. Analyyseja 1900-luvun eurooppalaisista näytelmistä. Tammi: Helsinki 1969.
- Niemi, Irmeli: Nykysteatterin juuret. Teorioita, tavoitteita, saavutuksia 1900-luvun eurooppalaisessa teatterissa. Tammi: Helsinki 1975.
- Niemi, Irmeli: The Lapua Opera. Kirjassa Wrede, Johan et al. (ed.): 20th Century Drama in Scandinavia. University of Helsinki/ Department of Swedish Literature: Helsinki 1979.
- Niemi, Irmeli: Teatteri. Kirjassa Tommila, Päiviö et al. (toim.): Suomen kulttuurihistoria II. WSOY: Porvoo 1980.
- Niemi, Irmeli: Teatteri ja tanssitaide. Kirjassa: Tommila, Päiviö et al. (toim.) Suomen kulttuurihistoria III. WSOY: Porvoo 1982.
- Niemi, Juhani: Kirjallisuus ajankohtansa heijastajana. Arvo Salon Lapualaisoopperan tarkastelua. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 27. SKS: Forssa 1973.
- Nieminen, Reetta: Arvi Kivimaa – kirjailija ja teatterimies. Turun yliopisto: Turku 1978.
- Nieminen, Reetta: Eeva-Kaarina Volanen: tämä rooli. Weilin+Göös: Espoo 1985.
- Niiniluoto, Ilkka: Eino Kaila. Otavan Suuri Ensyklopedia 5. Otava: Keuruu 1978.
- Niiniluoto, Ilkka: Ajatuksen levottomuus: Eino Kailan syvähenkinen filosofia. Kirjassa Kaila 1986.
- Niiniluoto, Ilkka: Taito-kollokvion avausanat. Kirjassa Halonen, Ilpo et al. (toim.): Taito. Suomen Filosofisen Yhdistyksen Helsingissä 11.-12.1.1990 järjestämän kollokvion esitelmät. Yliopistopaino: Helsinki 1992.
- Niiniluoto, Maarit: On elon retki näin eli miten viihteestä tuli sodan voittaja. Viihdytyskiertueita, kotirintaman kulttuuria ja Saksan suhteita vuosina 1939-45. Kirjayhtymä: Hämeenlinna 1994.
- Nikula, Jaana: Ella. Ella Erosen elämäkerta. Like: Porvoo-Juva 1998.
- Nummi, Seppo: Arktinen sinfoniaviha. Valittuja kulttuuripoliittisia esseitä ja polemiikkeja. Toim. Kalevi Aho. Gaudeamus: Tampere 1994.
- Nyytjä, Outi: Näytelmän lukemisesta. Kirjassa: Polkunen, Mirjam et al. (toim.): Lukutikki kirjallisuuden lukijalle. Weilin+Göös: Espoo 1978.
- Nöth, Winfried: Handbook of Semiotics. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis 1995.
- Oittinen, Tytti: Työväen teatteritaiteen lipunkantajat. Kirjassa Sallamaa, Kari (vast. toim.): Kiilan albumi 10. Kiila: Helsinki 1977.
- Oittinen, Tytti: "Suuri linja" – suomalaisen työväenteatteriliikkeen vaiheista ja merkityksestä. Kirjassa Haltia, Leila (toim.): Teatteritiedon perusteet. TNL-TSL: Vaasa 1978.
- Oittinen, Vesa: Marxilainen uskontokritiikki. Tieteellisen ateismin lähtökohtia. Kansankulttuuri: Pori 1979.
- Oksanen, Aulikki: Maallisia lauluja – laulutekstejä vuosilta 1964-74. Kirjayhtymä: helsinki 1974.
- Ollikainen, Anneli: Lihatylös! Muistiinpanoja Jouko Turkan opetuksesta. TeaK/VAPK: Helsinki 1988.
- Ollikainen, Anneli: (Rohkea) Sokrates. Veikko Sinisalon haastattelu. Teatteri 3/1996.
- Orsmaa, Taisto-Bertil: Kohti uutta teatterimuotoa. Kanava 5/1971.
- Orsmaa, Taisto-Bertil: Teatterimme käänne. Ekspressionismi suomalaisessa teatterissa. Gaudeamus: Vaasa 1976.
- Paavolainen, Pentti: Turkan pitkä juoksu. Jouko Turkan ohjaukset. Gaudeamus: Mänttä 1987.
- Paavolainen, Pentti: Omaperäinen Madame... eli kuten haluatte. Ritva Arvelon haastattelu. Teatteri 9/1989.
- Paavolainen, Pentti: Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959-1971. Kustannus Oy Teatteri: Helsinki 1992.
- Paavolainen, Pentti (toim.): Aikansa häikäisevä peili. Teatteri- ja tanssiopiskelijoiden puheenvuoroja. Teatterikorkeakoulu/ Like: Helsinki 1999.

- Paavolainen, Pentti/ Ala-Korpela, Anu (eds.): Knowledge Is a Matter of Doing. Acta Scenica 1. TeaK: Helsinki 1995.
- Pakkasvirta, Jaakko: Näyttelijän työ. Ylioppilaslehti 22.1.1960.
- Palmgren, Raoul: Suuri linja. Arwidssonista vallankumouksellisiin sosialisteihin. Kansallisia tutkielmia. Kansankulttuuri: Helsinki 1948.
- Palmgren, Raoul: Työläiskirjallisuus (Proletaarikirjallisuus). Kirjallisuus- ja aatehistoriallinen käsitte-
selvittely. WSOY: Helsinki/ Porvoo 1965.
- Palmgren, Raoul: Joukkosydän. Vanhan työväenliikkeemme kaunokirjallisuus I. WSOY: Porvoo 1966.
- Palmgren, Raoul: Tekstejä Vapaan Sanan vuosikymmeneltä. Love Kirjat: Helsinki/ Hämeenlinna 1981.
- Palmgren, Raoul: Kapinalliset kynät. Itsenäisyysajan työväenliikkeen kaunokirjallisuus I. Kaksi
puoluekirjallisuutta ja muotovallankumous (1918-30). WSOY: Juva 1983.
- Palmgren, Raoul: Kapinalliset kynät. Itsenäisyysajan työväenliikkeen kaunokirjallisuus II. Pulan, fa-
sismin ja sodan varjossa (1930-44). WSOY: Juva 1984a.
- Palmgren, Raoul: Kapinalliset kynät. Itsenäisyysajan työväenliikkeen kaunokirjallisuus III. Rauhan
ja edistys optimismista kylmään sotaan (1944-51). WSOY: Juva 1984b.
- Palomeri, R. [Palmgren, Raoul]: 30-luvun kuvat. Tammi: Helsinki [epp. ja epv.].
- Penka, Rudolf et al. (Hg.): Stockholmer Protokoll. Aus der Arbeit der Staatlichen Schauspielschule
Berlin. Henschelverlag: Berlin 1969.
- Penttinen, Tauno: Suomalaisen näytelmän surmansilmukka. Parnasso II/1966.
- Pesonen, Pia: Näyttelijä ja muutos. Selvitys näyttelijöiden mielipiteistä ja tunnelmista murrosajan
Suomessa. TeaK/ Yliopistopaino: Helsinki 1994.
- Polkunen, Mirjam: Lyriikan modernismi. Suomen kirjallisuus VI. Otto Mannisesta Pentti Saarikoskeen.
Toim. Matti Kuusi et al. SKS/ Otava: Keuruu 1967.
- Postlewait, Thomas/ McConachie, Bruce A. (ed.): Interpreting the Theatrical Past. Essays in the
Historiography of Performance. University of Iowa Press: Iowa City 1989.
- Postlewait, Thomas: Historiankirjoitus ja teatteritapahtuma: kaksitoista perusongelmaa. Kirjassa
Koski, Pirkko (toim.) 1997 (1991).
- Puttonen, Mikko: Logiikkaa, tunnetta, aatehistoriaa. Moni moderni idea keksittiin jo keskiajalla. Yli-
opisto 7/1998.
- Puurunen, Sakari: Teatterialalleko? Näyttelijäksi? Ohjaajaksi? Lavastajaksi? STk:n julkaisuja N:o 2.
KKn kirjapaino: Helsinki 1954.
- Puurunen, Sakari/ Huovinen, Maarit: Jalkapuu. Teatterimiehen muistelmia. WSOY: Juva 1995.
- Rajala, Panu: Taiteesta ja taistelusta. Tampereen Työväen Teatteri 1901-1918. Tammi: Tampere 1991.
- Rajala, Panu: Titaanien teatteri. Tampereen Työväen Teatteri 1918-1964. Tampereen Työväen Teatte-
ri Oy: Tampere 1995.
- Rand, Max: Happeningin uhka, vaara ja mahdollisuudet. Parnasso 4/1964.
- Rand, Max: Lapuan valhe. Parnasso 4/1966.
- Rantala, Raija-Sinikka: Näyttelijä – Auteur. Näkökulma stanislavskilaisuuteen. TeaK/ VAPK: Helsinki
1988.
- Rantamäki, Leena: Teatteri- ja tanssiteiteen bibliografia. TeaK/ Kirjastopalvelu: Jyväskylä 1993.
- Reed, John: Kymmenen päivää jotka järjestyivät maailmaa. Kansankulttuuri/ Sanan Tie: Tampere 1957.
- Reinelt, Janelle G./ Roach, Joseph R. (ed.): Critical Theory and Performance. The University of
Michigan Press: Ann Arbor 1992.
- Relander, Jukka: Taistolaisuuden psykohistoriaa. Kirjassa Näre, Sari (toim.): Tunteiden sosiologiaa.
II historiaa ja sääntelyä. SKS: Hämeenlinna 1999.
- Rentola, Kimmo: Nuortaistolaisuuden synty I. Ratavarren ryhmä ja muut varhaiset nuorleninistit (1967).
Politiikka 4/1990.
- Rentola, Kimmo: Kommunismin kahdeksan kohorttia. Kirjassa Majander, Mikko (toim.): Ajankohta.
Poliittisen historian vuosikirja 1992. Tutkijaliitto: Helsinki 1992.
- Rentola, Kimmo: Keväällä 1968. Julkaisussa: 60-luku. KSL: Helsinki 1994.
- Renvall, Pentti: Nykyaajan historian tutkimus. 2. painos. WSOY: Juva 1983 (1965).

- Renvall, Pentti: Den moderna historieforskningens principer. Natur och kultur: Falköping 1965.
- Repo, Eino S. (toim.): Toiset pidot Tornissa. Gummerus: Jyväskylä 1954.
- Repo, Eino S.: Pihlajanmarjat. Muistelua vuosilta 1939-1969. Weilin+Göös: Tapiola 1975.
- Repo, Eino S. et al: Yleisradion suunta. Yleisradiotoiminnan tehtävät ja tavoitteet. Weilin+Göös: Helsinki 1967.
- Repo, Riitta: Tanssien tulevaisuuteen. Tutkimus suomalaisen tanssitaiteen legitimaatiosta ja tanssin koulutusjärjestelmän vakiintumisesta. Taiteen keskustoimikunta/ Valtion painatuskeskus: Helsinki 1989.
- Ringby, Per: Avantgardeteater och modernitet. Pistolteatern och det svenska teaterlivet från 1950-tal till 60-tal. Vildros: Gideå 1995.
- Rinne, Jalmari: Muistelija. Toim. Tiina Rinne ja Liisa Steffa. Otava: Keuruu 1985.
- Rinne, Joel: Jopin kirja. Tammi: Helsinki 1967.
- Rinne, Matti: Rohkaisupistoksia. Eino Leinon Seuran viisi vuosikymmentä. Otava: Keuruu 1999.
- Rintala, Paavo: Teatralismin illuusio. Parnasso 4/1954.
- Rislakki, Jukka: Erittäin salainen. Vakoilu Suomessa. Love Kirjat: Helsinki/ Vaasa 1982.
- Roach, Joseph R.: The Player's Passion. Studies in the Science of Acting. The University of Michigan Press: Ann Arbor 1993 (1985).
- Rommi, Pirkko: Renvall, Pentti. Otavan Suuri Ensyklopedia 7. Otava: Keuruu 1979.
- Rommi, Pirkko: Renvall historian tutkijana. Historiallinen Aikakauskirja 2/1983.
- Roose-Evans, James: Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook. Routledge & Kegan Paul: London 1984 (1970).
- Rossi, Asko: Kolmen näytelmän kohtalo. Kirjassa Ekholm, Kai: Kielletyt. Things to come: Orivesi 1990.
- Rossi, Asko: Kotoperäisen teatteri-instituution jäljillä. Minkälainen teatteri Suomeen haluttiin 1800-luvun lopulla? Kirjassa Mäkinen, Helka (toim.) 1997.
- Rubinstein, S.L.: Grundlagen der allgemeinen Psychologie. Volk und Wissen: Berlin 1977 (1946).
- Runoseminaari 29-30.9.1962. Turun kirjailijat – Åbo författare/ Kustannusliike Tajo: Turku 1963.
- Russel, Bertrand: Länsimaisen filosofian historia poliittisten ja sosiaalisten olosuhteiden yhteydessä varhaisimmista ajoista nykyaikaan asti. 1. osa. WSOY: Porvoo 1992 (1946).
- Räty-Hämäläinen, Aino: Esiripun takaa. Mitä on olla näyttelijä suomalaisessa teatterissa. Tammi: Helsinki 1982.
- Saarenheimo, Mikko: 1880-luvun suomalainen realismi. Kirjallinen tutkimus. WSOY: Porvoo 1924.
- Saarinen, Esa: Länsimaisen filosofian historia huipulta huipulle Sokrateesta Marxiin. WSOY: Juva 1985.
- Saari, Pentti: Laulut ja lunnaat. WSOY: Juva 1992.
- Sadeniemi, Matti (päätoim.): Nykysuomen sanakirja 3. Osat V ja VI, S-Ö. WSOY: Porvoo 1980.
- Saikkonen, Veli-Matti: Matkalla Brechtin läpi. Parnasso 7/1964.
- Saint-Denis, Michel: Training for the Theatre. Premises & Promises. Ed. by Suria Saint-Denis. Theatre Arts Books/ Heinemann: New York/ London 1982.
- Sallamaa, Kari: Kansanrintaman valo. Kirjailijaryhmä Kiilan maailmankatsomus ja estettinen ohjelma vuosina 1933-1943. SKS: Vaasa 1994.
- Salmelainen, Eino: Parivaljakko. Tampere teatterikaupunkina. Kuvailuja ja kuvia. Tammi: Helsinki 1963.
- Salmelainen, Eino: Jatkuuko teatteri. Tammi: Helsinki 1970.
- Salmelainen, Eino/ Lahti, Ilmari (toim.): Teatteri ja näyttelijä. Välähdyksiä Suomen teatterien viimeaikaisesta toiminnasta. Gummerus: Jyväskylä 1937.
- Salminen, Esko: Elämä Eskona. "Still going wrong". WSOY: Juva 1997.
- Salo, Arvo: Lapualaisoppera. Tammi: Helsinki 1966a.
- Salo, Arvo: Tilauksia. Tammi: Helsinki 1966b.
- Salo, Arvo: Valitut huulet. Weilin+Göös: Helsinki 1966c.
- Salo, Arvo: Kirjavat päivät. Vaellus eilisessä. Tammi: Hämeenlinna 1986.
- Salo, Arvo/ Ahlfors, Bo: 60-luku, silmäilyä, sormeilua. Tammi 1970.
- Salokangas, Raimo: Aikansa oloinen. Yleisradion historia 1926-1996. Yleisradio/ WSOY:n painolaitokset: [epp.] 1996.

- Salytshev, Stepan: Uusvasemmistolaiset: kenen kanssa ketä vastaan. Edistys: Moskova 1976.
- Sander, Helke: Brechtiä Brechtiä. Parnasso 7/1964.
- Saunio, Ilpo: Veli sisko kuulet kummat soitot. Työväenlaulut eilen ja tänään. Kansankulttuuri: Pori 1974.
- Saunio, Ilpo (toim.): Laulu ottaa kantaa. Aineistoa 1970-luvun laululiikkeestä. Työväenmusiikki-insituutti: Helsinki 1983.
- Saunio, Ilpo: Lähtökohtia 1970-luvun laululiikkeen tutkimukseen. Kirjassa Donner, Philip (toim.): Äänetön pauhu... Hahmotelmia 70-luvun poliittisesta laululiikkeestä. Työväenmusiikki-instituutin julkaisuja 6: Helsinki 1987.
- Savinie, Kari: Mustien lippujen alla – Kolmas valtakunta ja kirjailijamme 1941-44. Kirjassa: Ekholm, Kai (toim.): Kielletyt. Things to come: Orivesi 1990.
- Savolainen, Erkki (toim.): Arvo Turtiainen – elämää ja ystäviä. Tammi: Helsinki 1980.
- Savutie, Maija: Teatteriuudistukset. Kiilan albumi. 40-luku, 11-12/1946.
- Savutie, Maija: Eino Leino suomalaisen teatterin tuuletajana. Kiilan albumi 1948 s. 26-35.
- Savutie, Maija: Marxilaisen kritiikin suuntaviivoja. Kiilan albumi VI. Kansankulttuuri: Helsinki 1954.
- Savutie, Maija: Neuvostonäytelmä Suomen teattereissa. Parnasso 1973 s. 237-247 (myös eripainos).
- Savutie, Maija: Suomalais-neuvostoliittolaisen teatterin symposiumin teemat ja näkökulmat. Kirjassa Seppälä, Riita et al. (toim.): Neuvostoliitto ja Suomi teatteriyhteistyössä. ITI/ PTU: [epp. 1978].
- Savutie, Maija: Kohti elävää teatteria. Maija Savutien teatteriarvosteluja 1935-85. TeaK/ Vapk: Helsinki 1986.
- Seimola, Arja: Teatterimme tie itsenäisyyden ajalla. Historianopettajien vuosikirja XIII. Historian, yhteiskuntaopin ja taloustiedon opettajat ry.: Lohja 1977.
- Setälä, Rauno: Uustalinistin uskontunnustus. Lähtökohtia 70-luvun luokkataisteluun. Kirjayhtymä: Tampere 1970.
- Sevänen, Erkki: Vapauden rajat. Kirjallisuuden tuotannon ja välityksen yhteiskunnallinen sääntely Suomessa vuosina 1918-1939. SKS: Helsinki 1994.
- Sevänen, Erkki: Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit. SKS: Vaasa 1998.
- Sevänen, Erkki et al. (toim.): Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin. Gaudeamus: Helsinki 1991.
- Shakespeare, William: Kootut draamat I. Suom. Paavo Cajander. WSOY: Porvoo 1953 (1879)
- Shakespeare, William: The Complete Works. The Shakespeare Head Press, Oxford. Wordsworth Editions: Hertfordshire 1996.
- Sihvola, Juha: Hyvän elämän politiikka. Näkökulmia Aristoteleen poliittiseen filosofiaan. Tutkijaliitto/ Like: Helsinki 1994.
- Sihvola, Juha: Selitykset. Kirjassa Aristoteles: Retoriikka. Runousoppi. Teokset IX. Gaudeamus: Tampere 1997.
- Siisiäinen, Martti: Suomalainen protesti ja yhdistykset. Tutkimuksia yhdistyslaitoksen kehityksen ja protestijaksojen suhteesta suurlakosta 1990-luvulle. Tutkijaliitto: Jyväskylä 1990.
- Siivola, Vilho: Myllykylästä maailmalle. Tammi: Helsinki 1975.
- Siivola, Vilho: Maailmassa maailmaa. Tammi: Helsinki 1983.
- Siltala, Juha: Lapuanliike ja kyyditykset 1930. Otava: Keuruu 1985.
- Silvasti, Eero (toim.): Shokkivaalit 15-16.3.1970. Taustaa, toiveita, tulkintaa. Arvi A. Karisto: Hämeenlinna 1970.
- Silvonen, Jussi: Lurija, Vygotski ja Freud – psykoanalyysin ja kulttuuri-historiallisen psykologian kosketuskohtia 1920-luvulla. Psykologia 5/1993.
- Silvonen, Jussi: Rekapitulaatio ja kontingenssi psykologian historiassa. Psykologia 1/1995.
- Simola, Matti/ Sirvio, Tuulia (toim.): Isänmaan puolesta. Suojelupoliisi 50 vuotta. Gummerus: Jyväskylä 1999.
- Sipari, Lauri: Tuhannen ja yhden työn tarinat. Raportti televisio-ohjelman teosta. Weilin+Göös: Tapiola 1971.

Slonim, Marc: Russian Theater. From the Empire to the Soviets. Collier Books: New York 1962.

Smeljansky, Anatoly: Is Comrade Bulgakov Dead? Mikhail Bulgakov at the Moscow Art Theatre. Methuen: London 1993.

Southern, Richard: The Seven Ages of the Theatre. Faber and Faber: London 1962.

Stanislavski, Constantin: My Life in Art. Geoffrey Bles: London 1924.

Stanislavski, Constantin: An Actor Prepares. Methuen Drama: London 1988 (1936)

Stanislavskij, Konstantin Sergejewitsch: Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolges. Scientia AG: Zürich [1938].

Stanislavski, K.S.: Elämäni taiteen palveluksessa. WSOY: Porvoo 1946.

Stanislavski, Constantin: Building a Character. Methuen Drama: London 1968 (1950).

Stanislavski, K.S.: Näyttelijän työ omakohtaisen luovan eläytymisen saavuttamiseksi. TNL: Jyväskylä 1951.

Stanislavski, Konstantin: Luonteen kehittäminen. Näyttelijän työ II. Tammi: Helsinki 1970 (1948).

Stanislavski, Constantin: Creating a Role. Methuen Drama: London 1988 (1961).

Stanislavski, Konstantin S.: Briefe 1886-1938. Henschelverlag: Berlin 1975.

Stanislavskij, Konstantin S.: Att vara äkta på scen. Om skådespelarens arbetsmoral och teknik. Valda texter. Gidlunds: Värnamo 1986.

Stanislavskij, K.S.: Arbetet med rollen. Material till en bok. Sahlgrens Förlag: Tallin 1997.

Stormbom, N.-B.: Väinö Linna. Kirjailijan tie ja teokset. Tekijän uudistama 3. painos v. 1963 ilm. Antti Nuuttilan suom. teoksesta. WSOY: Juva 1992.

Stuckey, V.: Del Sarten järjestelmä elehtimisen kehittäjänä näyttämötaiteessa I-XII. Naamio 1/1938-6/1939.

Styan, J.L.: Modern drama in theory and practice. Vol. 1: Realism and Naturalism. Vol. 2: Symbolism, Surrealism and the Absurd. Vol. 3: Expressionism and Epic Theatre. Cambridge University Press: Cambridge/ New York/ Melbourne 1988-90 (1981).

Sundbäck, Esa: Suomen Ylioppilaskuntien Liitto ja suomalaisen opiskelijaliikkeen muutoksen vuodet 1968-1990. SYL: Jyväskylä 1991.

Suomen Teatterikoulun Kannatus Oy:n vuosikertomukset v. 1943-71. Helsinki 1944-1972.

Suomen teatterit ja teatterintekijät. Yhteisö- ja henkilöhakemisto, koottu suomalaisen teatterin 100-vuotisjuhlavuonna. Toim. Martin, Timo et al. Tammi: Helsinki 1974.

Suomen teatterit ja teatterintekijät 1983. Yhteisö- ja henkilöhakemisto. Toim. Tainio, Ilona. Tammi: Helsinki 1983.

Suomen teatterit ja teatterintekijät 1993. Yhteisö- ja henkilöhakemisto. Toim. Seppälä, Riitta ja Tainio, Ilona. Tammi: Hämeenlinna 1993.

Suominen, Tapani: Ehkä teloitamme jonkun. Opiskelijaradikalismi ja vallankumousfiktio 1960- ja 1970-lukujen Suomessa, Norjassa ja Länsi-Saksassa. Tammi: Hämeenlinna 1997.

Suutela, Hanna: Millä asialla ollaan? Viimeiset kiusaukset Sakari Puurunen ohjaamana 1975-1984. Tummavuoren kirjapaino Oy: Vantaa 1999.

Suvanto, Pekka: Pentti Renvall historian tutkimuksen metodiopin kehittäjänä. Historiallinen Aika-kauskirja 2/1983.

Tarkka, Pekka: Pentti Saarikoski vuodet 1937-1963. Otava: Keuruu 1996.

Tarvainen, Veikko: 60-luvun kapina. Like: Helsinki 1993.

Tiusanen, Timo: Teatterimme hahmottuu. Näyttämötaiteemme kehitystie kansanrunoudesta itsenäisyyden ajan alkuun. Kirjayhtymä: Rauma 1969.

Tiusanen, Timo: Linjoja. Tutkielmia kirjallisuudesta ja teatterista. Otava: Keuruu 1977.

Tiusanen, Timo/ Seimola, Arja: Teatteri ja kirjallisuus. Kirjassa: Suomen kirjallisuus VIII. Kirjallisuudem lajeja. Toim. Pekka Tarkka. SKS/ Otava: Keuruu 1970.

Toiviainen, Sakari: Uusi suomalainen elokuva. 60-luvun alusta nykypäivään. Otava: Keuruu 1975.

Toiviainen, Sakari: Nyrki Tapiovaaran tie. Vap/ SEA: Helsinki 1986.

Toiviainen, Sakari: Tuska ja hurmio. Mikko Niskanen ja hänen elokuvansa. SKS: Jyväskylä 1999.

Toiviainen, Seppo: Christer Kihlman ja hänen maailmansa. Tutkijaliitto: Jyväskylä 1984.

- Toiviainen, Seppo: Kantapöydän imu. Juoppokulttuuri valintana ja pakkona. Tammi/ Hanki ja Jää: Hämeenlinna 1997.
- Tommila, Päiviö (päätoim.): Herää Suomi. Suomalaisuusliikkeen historia. Kustannuskiila/ Gummerus: Jyväskylä 1989.
- Toporkow, W.: K.S. Stanislawski bei der Probe. Erinnerungen. Henschelverlag: Berlin 1952.
- Toporkov, V.O.: Toiminnasta tunteeseen. Stanislawski-muistiinpanoja. TeaK/ VAPK: Helsinki 1984.
- Trilse, Christoph et al: Theater Lexikon. Henschelverlag: Berlin 1977.
- Trilse-Finkelstein, Jochanan/ Hammer, Klaus: Theater Lexikon International. Henschel Verlag: Berlin 1995.
- Tulppo, Pirkko (toim.): Radioamatööreistä tajuntateollisuuteen. Puoli vuosisataa suomalaista yleisradiotoimintaa. WSOY: Porvoo 1976.
- Tuomikoski-Leskelä, Paula: Taide ja politiikka. Kansanedustuslaitoksen suhtautuminen taiteen edistämiseen Suomessa. SHS/ Pohjolan Sanomat: [lepp.] 1977.
- Tuomikoski-Leskelä, Paula: Missä ovat taiteen tukijat. Vasemmisto pystynyt luomaan itsestään aktiivisimman kuvan. HS 18.7.1977.
- Tuominen, Marja: "Me kaikki ollaan sotilaitten lapsia". Sukupolvihegemonian kriisi 1960-luvun suomalaisessa kulttuurissa. Otava: Keuruu 1991.
- Tuominen, Marja: Todellisuuksien yhteentörmäys tutkimuksen kohteena. Julkaisussa: 60-luku. KSL: Helsinki 1994.
- Tuomioja, Erkki: Kukkaisvallasta Kekkosaltaan. Tammi: Jyväskylä 1993.
- Uexküll, Sole: Kriitikko teatterissa. Arvosteluja ja kannanottoja. Helsingin Sanomat: Helsinki 1984.
- Valkonen, Tapani et al.: Suomalaiset. Yhteiskunnan rakenne teollistumisen aikana. WSOY: Juva 1984.
- Van der Veer, René/ Valsiner, Jan: Understanding Vygotsky. A Quest for Synthesis. Balckwell Publishers: Oxford 1993.
- Vartiainen, Matti: Puhinaa ja tärinää näyttämöllä. TA 24.5.1985.
- Vartiainen, Matti: Työn muutoksen työvälineet. Muutoksen hallinnan sosiotekniset menetelmät. Ota-tieto: Tampere 1994.
- Vartiainen, Matti/ Fredriksson, Jorma: Toiminnan teorian 2. kansainvälinen kongressi. Yksilöllinen ja yhteiskunnallinen muuntuminen. Psykologia 6/1990.
- Vattula, Kaarina (toim.): Suomen taloushistoria 3. Historiallinen tilasto. Tammi: Helsinki 1983.
- Weckroth, Klaus: Toiminnan psykologia. Hanki ja Jää: Helsinki 1988.
- Veistjä, Verner (toim.): Teatterin maailma. Maamme teatterit ja niiden taiteilijat. Tammi: Helsinki 1950.
- Veistjä, Verner (toim.): Kasvot naamion takana. Kuvauksia näyttelijöistä omissa oloissaan. Tammi: Helsinki 1953.
- Veistjä, Verner: Viipurin ja muun Suomen teatteri. Tammi: Helsinki 1957.
- Veistjä, Verner: Suomen teatterielämän yleiset kehitysveitheet. Eripainos teoksesta Oma maa. WSOY: Porvoo 1961.
- Veistjä, Verner (toim.): Teatterin maailma 1965. Suomen teatterilaitos ja teatteriväki. Tammi: Helsinki 1965.
- Vesala, Olli: Neljännesvuosisata sitten. STYöläinen 4/1998a.
- Vesala, Olli: Leipä- ja kulttuuripolitiikka. STY 1973-1998. STY/ Meripaino: Helsinki 1998b.
- Wickham, Glynn: Teatterihistoria. TeaK/ Painatuskeskus: Helsinki 1994.
- Viikari, Auli: Ei kenenkään maa. 1950-luvun tropologiaa. Kirjassa Makkonen, Anna (toim.): Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa. SKS: Tampere 1992.
- Viikari, Matti: Historiallinen ajattelu, edistys ja yhteiskunta. Tutkijaliitto: Helsinki 1995.
- Williams, Raymond: Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus. Vastapaino/ Gummerus: Tampere/ Jyväskylä 1988.
- Wiman, Ronald: Maalta kaupunkiin. Kirjassa Ahvenainen, Jorma et al. (toim.): Suomen taloushistoria 2. Teollistuva Suomi. Tammi: Helsinki 1982.
- Wrede, Johan et al. (ed.): 20th Century Drama in Scandinavia. University of Helsinki/ Department of

- Swedish Literature: Helsinki 1979.
- Vygotsky, L.S.: *Thought and Language*: M.I.T. Press: Cambridge, Massachusetts 1962.
- Vygotsky, Lev Semenovich: *The Psychology of Art*. M.I.T. Press: Cambridge, Massachusetts, and London 1971.
- Vygotski, Lew S.: *Psychologie der Kunst*. VEB Verlag der Kunst: Dresden 1976.
- Vygotsky, L.S.: *Mind in society. The Development of Higher Psychological Processes*. Harvard University Press: Cambridge, Mass. 1978.
- Vygotski, Lev Semjonovitsh: *Ajattelu ja kieli*. Weilin+Göös: Espoo 1982 (1931).
- Vygotski, L.S./ Lurija, A.R.: Johdanto Freudin teokseen Mielihyväperiaatteen tuolla puolen. *Psykologia* 5/1993.
- Ylikangas, Heikki: *Nuijasota*. Otava: Keuruu 1977.
- Ylikangas, Heikki: Perimmäinen selitys Renvallin historianfilosofiassa. *Historiallinen Aikakauskirja* 2/1983.
- Ylikangas, Heikki: *Mennyt meissä. Suomalaisen kansanvallan historiallinen analyysi*. WSOY: Porvoo 1990.
- Ylikangas, Heikki: *Nuijasota*. Kolmas ajanmukaistettu painos. Otava: Keuruu 1996.
- Ylikangas, Heikki/ Pajuoja, Jussi: *Lauri Kivekäs – aikansa ajaton radikaali*. WSOY: Juva 1987.
- Ylioppilastetteri 1926-1966. [YT:n 40-vuotisjuhlien juhlaulkaisu] AD-studio/ Ruohola – Neliset [epp.] 1966.
- Ylioppilasteatteri 1926-1966. 40-vuotisjuhlaviikko 14-21.3.1966. (Käsiohjelma) AD-studio – Etukarin kirjapaino [epp.] 1966.
- Zilliacus, Claes: *Group Theatre in Finland during the Seventies*. Kirjassa Wrede et al. (ed.) 1979.
- Zilliacus, Clas: *Gruppteater i Finland: historien pågår*. Kirjassa Fjellstad, Anton et al.: *Gruppeteater i Norden*. Samleren: København 1981.

Liite 1. Tietoja Suomen Teatterikoulun Kannatus- osakeyhtiön taloudesta 1943-1971

Seuraavaan luetteloon on kerätty muutamia tietoja tutkimuskohteeni taloudellisen tilanteen kehitymisestä, mihin tutkimustekstissä melko harvoin viitataan. Olen valinnut listauksen kohteeksi kolme muuttujaa, mitkä antavat lyhyesti kuvan niistä taloudellisista resursseista, joiden puitteis-
sa vuosittain liikuttiin. Ne kertovat paljonko rahaa käytettiin, mistä se pääosin tuli ja mihin se
pääosin meni. Nämä kolme muuttujaa ovat 1) tulostase, mikä ilmaisee vuosittaiset kulut ja tuotot,
joiden piti summaltaan vastata toisiaan, 2) vuosittainen valtionapu, jonka varassa toiminta pää-
osin pyöri, ja 3) palkkamenot, jotka aina muodostivat ylivoimaisesti suurimman menoerän.

<u>Vuosi</u>	<u>Tulostase</u>	<u>Valtionapu</u>	<u>Palkat</u>
1943	218 740	181 645	95 245
1944	370 731	349 853	182 195
1945	478 339	362 952	271 407
1946	559 275	486 235 ⁹⁸⁵	381 602
1947	875 431	800 000	422 950
1948	923 532	825 000	668 886
1949	1 092 488	1 000 000	754 102
1950	1 208 526	1 100 000	845 530
1951	2 141 339	2 000 000	1 385 390
1952	2 137 883	2 000 000	1 707 790
1953	2 434 153	2 300 000	1 840 465
1954	5 471 715	5 216 000 ⁹⁸⁶	2 500 260
1955	4 318 284	4 000 000	3 255 380
1956	5 303 212	5 000 000	4 458 687
1957	5 959 848	5 500 000	4 804 104
1958	6 137 990	5 600 000	5 134 527
1959	6 153 288	5 600 000	5 169 415
1960	7 455 384	6 550 000	6 470 178
1961	7 485 869	7 000 000	6 284 795
1962	13 562 001	11 800 000 ⁹⁸⁷	6 165 376 ⁹⁸⁸
1963	108 526,47	70 000	65 366,30 ⁹⁸⁹
1964	134 509,33	100 000 ⁹⁹⁰	83 370,70 ⁹⁹¹
1965	164 843,45	110 000 ⁹⁹²	119 261,40 ⁹⁹³
1966	180 284,49	147 500 ⁹⁹⁴	113 397,90 ⁹⁹⁵

985. Neljänä ensimmäisenä vuotena 1943-46 tulot oli eritelty tilinpäätöksissä varsinaiseen valtionapuun ja ns. teatterimarkkoihin. Näinä vuosina koulu sai myös pienehköjä avustuksia Kansallisteatterilta. Tässä olen laskenut nämä kaikki avustusmuodot yhteen.

986. Summaan sisältyy uuden huoneiston kalustamiseen saatu 2 216 000 markan erikoisvaltionapu.

987. Tähän sisältyy 4 000 000 markan ylimääräinen avustus lisärakennusta (ns. Aurinkoluokka) var-
ten ja 800 000 markkaa korkeakouluosaston aloitusta varten.

988. Tulostaseessa mainitaan myös erittelemättä korkeakouluosaston kulut 725 096 markkaa. Ilmei-
sesti myös niistä valtaosa käytettiin palkkoihin, koska muuten palkkasumma olisi laskenut edelli-
seen vuoteen verrattuna, vaikka kouluun saatiin uusi osasto, jolla oli omaakin opetusta yliopisto-
luentojen lisäksi.

Vuonna 1967, minkä syksystä Vallilan opetusteatteri (myöhemmin Tikapuuteatteri) saatiin käyttöön, muuttuivat Suomen Teatterikoulun kannatusosakeyhtiön vuosikertomusten tilinpäätöskertomukset siten, että niissä eriteltiin erikseen Teatterikoulun, sen korkeakouluosaston ja niiden opetusteatterin menot ja tulot. Näin menettelen myös tässä liitteessä valitsemiäni muutettujen osalta, mutta summaan ne lopuksi myös yhteen, joten lukija voi helpommin verrata summia aikaisempaan kehitykseen.

<u>Vuosi</u>	<u>Tulostase</u>	<u>Valtionapu</u>	<u>Palkat</u>
1967			
a) Teatterikoulu	163 095,23	125 000	126 158,52
b) korkeakouluosasto	42 707,75	35 000	31 250,60
c) opetusteatteri	31 410	29 000 ⁹⁹⁶	4 142,30
d) yhteensä	237 212,98	189 000	161 551,42
1968			
a) Teatterikoulu	185 866,21	160 000	152 425,21
b) korkeakouluosasto	48 478,46	43 800	39 047,88
c) opetusteatteri	66 270,87	57 000	15 985,40
d) yhteensä	300 615,54	260 800	207 458,49
1969			
a) Teatterikoulu	200 025,89	178 000	160 483,84
b) korkeakouluosasto	66 276,85	64 000	42 890
c) opetusteatteri	88 646,55	71 000	20 549,50
d) yhteensä	354 949,29	313 000	223 923,34
1970			
a) Teatterikoulu	228 821,95	206 200	175 219,59
b) korkeakouluosasto	83 580,18	64 944	63 410,02
c) opetusteatteri	81 512,90	60 100	27 550,91
d) yhteensä	388 403,54	331 244	265 340,52

989. Summien muutokset liittyvät tuolloiseen rahanuudistukseen, jolloin markan arvo satakertaistui ja pennit otettiin uudelleen käyttöön. Käytännössä esim. valtionapu oli 1961 (7 000 000) ja 1963 (70 000) täsmälleen sama.

990. Koulun osuus oli 76 000 ja korkeakouluosaston osuus 24 000 markkaa.

991. Tulostaseessa mainitaan jälleen erittelemättä korkeakouluosaston kulut 22 175,15 markkaa, mistä varmaankin huomattava osa meni palkkoihin.

992. Koulun osuus 84 000 ja korkeakouluosaston osuus 26 000 markkaa.

993. Jälleen tulostaseessa toistuvat erittelemättä korkeakouluosaston kulut 25 706,98 markkaa, eikä vielääkään selviä paljonko niistä meni palkkoihin. Kiinnittää myös huomiota, että tässä tilanteessa korkeakouluosaston kulut olivat melko täsmälleen sama summa, kuin sen saama valtionavustus.

994. Koulun vakinainen avustus oli 94 000, ylimääräinen 25 000 ja korkeakoulun oma avustus 28 500 markkaa.

995. Nyt korkeakouluosaston kohdalla mainitaan vain yksi sana ´menot´: 36 489,31, markkaa, mikä jo ylittää selvästi sen saaman valtionavustuksen. Palkkojen osuutta ei vielääkään erikseen mainita.

996. Sisältää 10 000 markan perusparannusmäärärahan.

Koska vuoden 1971 kuluessa korkeakouluosasto erillisenä yksikkönä lakkautettiin ja muutettiin Teatterikoulun ohjaaja- ja dramaturgiosastoksi ja opetusteatterin toiminta liittyi entistä kiinteämmin koko koulun toiminnan osaksi muuttui kannatusosakeyhtiön vuosikertomusten tilinpäätös-menettely jälleen. Koko koulua käsiteltiin yhtenä kokonaisuutena, joten edellisvuosien (1967-70) kaltaista erittelyä ei tässäkään voi niiden pohjalta tehdä. Numerot näyttävät tuona vuonna seuraavilta niiden muuttujien osalta, jotka olen kohteeksi valinnut:

<u>Vuosi</u>	<u>Tulostase</u>	<u>Valtionapu</u>	<u>Palkat</u>
1971	501 423,30	436 179,10	326 499,24

Kun näitä summia tarkastelee tutkimuksessa esitetyn muun kehityksen valossa, niin valtion avustusten suhteen, ja samalla koko koulun taloudellisen toiminnan kannalta, käännekohtia olivat koulun perustamisen jälkeen: 1) uusien tilojen saanti Kansallisen Pienen näyttämön yhteyteen 1954, 2) korkeakouluosaston perustaminen ja ns. Aurinkoluokan valmistuminen 1960-luvun alussa, 3) oman opetusteatterin saanti 1967 ja viimein 4) koko koulun toiminnan yhdistäminen saman tilinpäätöksen puitteisiin 1971. Kaikissa näissä käänteissä valtionavustus kasvoi selvästi ja prosentuaalisesti suurin kasvu tapahtui 1971, mikä mahdollisesti pyrki ennakoimaan tulevaa valtion omistamaa teatterikorkeakoulua. Siihen pääseminen kuitenkin viivästyi eri syistä, joihin olen lyhyesti viitannut, aina vuoteen 1979 asti.

Liite 2. Luettelo Suomen Teatterikoulun ja sen korkeakouluosaston valmistuneista oppilaista ja heidän loppunäytteistään 1945- 1971.

Tässä luettelossa on kolme osaa.

I osassa luetellaan Teatterikoulusta valmistuneet oppilaat ja heidän loppunäytteensä 1945-67. Tällöin loppunäytteet esitettiin keväisin kerran pari vaihtelevissa tiloissa eri puolilla Helsinkiä, vuoden 1954 jälkeen melko usein Kansallisteatterin Pienellä näyttämöllä, ja 1960-luvulla silloin tällöin myös Helsingin Ylioppilasteatterissa (YT). Näytteistä parhaat esitettiin myös kevään teatteripäivillä.

II osassa luetellaan Teatterikoulun korkeakouluosastosta valmistuneet oppilaat ja heidän loppunäytteensä 1965-69. Heidän näytteensä olivat aluksi lapsipuolen asemassa, kun omia tiloja ei ollut ja opiskelijoista näkyvin osa toimi YT:ssä ja hankki ensikannuksensa siellä. Joskus ne kirjattiin myös osaston loppunäytteiksi, mutta usein ei. YT:n ohjelmistosta noilta ajoilta olen kirjoittanut tutkimuksessani, mutta sen tarkka luettelointi ei ole tässä yhteydessä tarkoituksenmukaista. Korkeakouluosaston oppilaiden siirtyminen YT:stä ja muilta foorumeilta tekemään lopputoitään Vallilaan vei aikansa, siksi ne luetellaan tässä osassa aina kevääseen 1969 asti.

III osassa luetellaan ne Teatterikoulun oppilaat, jotka valmistuivat kevästä 1968 lähtien, ja tekivät näin lopputyönsä pääosin Vallilan opetusteatterissa, eli Tikapuuteatterissa 1967-71. Korkeakouluosaston oppilaiden lopputoiden painopiste siirtyi sinne eri syistä vasta syksystä 1969 lähtien. Tällöin koulun ja sen korkeakouluosaston oppilaat tekivät aikaisempaa selvästi enemmän yhteistyötä virallisen opetusohjelman puitteissa, joten on mielekästä puhua rinnakkaiskursseista. Myös loppunäytteet olivat tärkeiltä osin viimeisten kurssien yhteistyötä.⁹⁹⁷

I SUOMEN TEATTERIKOULU 1945-1967

Kurssi 1943-45 (vain näyttelijäoppilaita)

Antila, Veikko	Peräseinäjoki 1927	ka, kansanopisto
Arvelo, Ritva	Helsinki 1921	yo
Hattara, Pia	Sääksmäki 1923	ke
Hämäläinen, Ekke	Mikkeli 1922	ke
Ikäheimo, Rauni	Ruokolahti 1924	ke
Jaakkola, Mauri	Kuusankoski 1926	4 lk ok
Tapio, Matti	Helsinki 1926	ke
Karppi, Pirkko	Helsinki 1926	ke
Kinnunen, Hilikka	Viipuri 1925	4 lk ok
Korhonen, Marja	Helsinki 1924	yo
Manni, Tarmo	Saarijärvi 1921	ka
Mantsas, Aino	Helsinki 1922	ke
Saha, Eero	Pori 1917	yo
Soinvirta, Terttu	Leppävirta 1921	ka

997. Luetteloihin liittyvien lyhyiden proosajaksojen ilmaisu muuttuu vähitellen vuosien vierieessä, koska olen pyrkinyt niissäkin noudattamaan kunkin ajankohdan vuosikertomuksen henkeä, usein myös kirjainta.

Tiainen, Sirkka	Helsinki 1923	yo
Turunen, Hellin	Juva 1922	yo
Vuoksela, Irmeli	Hämeenlinna 1923	ke

Teatteripäivillä maaliskuussa 1945 esitettiin näytteinä kohtauksia näytelmistä Elinan surma (Gustav von Numers), ohj. Bertha Lindberg, Naiskohtaloita (Zofja Nalkowska), ohj. Wilho Ilmari, Romeo ja Julia (William Shakespeare), ohj. Wilho Ilmari, Vaarallinen ikä (Simo Penttilä), ohj. Wilho Ilmari, Veronika (Hans Müller), ohj. Aino Mattila, Väärä rakkaus (Jacinto Benavente), ohj. Jorma Nortimo, ja kokonaisuudessaan Gabriela Zapolskan Rouva Dulskan moraali, ohj. Wilho Ilmari. Koitto 29.3.1945.

Lisäksi näytteisiin kuului improvisointia opettajana Aino Mattila, lausuntaesityksiä opettajana Eero Salola ja lauluesityksiä opettajana Anna-Liisa Luukkonen.

Kurssi 1945-47 (vain näyttelijäoppilaita)

Haavisto, Helena	Kauhava 1927	ke
Hyvönen, Mauno	Jyväskylä 1925	7 lk ok
Jurkka, Vappu	Helsinki 1927	ke
Kalliokoski, Heikki	Jämsä 1927	ke
Katajisto, Martti	Parkano 1926	ke
Kemppi, Raiku	Helsinki 1928	ka
Laurikainen, Kauko	Helsinki 1924	ka
Luoma-aho, Ruth	Helsinki 1927	ke
Nyberg, Aarre	Helsinki 1924	ka
Oravisto, Matti	Helsinki 1921	yo
Ortola, Kirsti	Pieksämäki 1924	7 lk ok
Pehkonen, Eila	Liekka 1924	ke
Pihlaja, Matti	Helsinki 1923	2 lk ok
Purola, Hilli	Tampere 1925	yo
Rautio, Hillevi	Tampere 1926	ka
Rinne, Tommi	Helsinki 1925	ke
Vammelvuo, Alpo	Helsinki 1923	yo

Näytteinä teatteripäivillä huhtikuussa 1947 Kansallisteatterissa esitettiin kokonaisuudessaan Eugene O'Neillin yksinäytöksiset Traania ja Ristin paikka sekä Moos Hartin ja George S. Kaufmanin Ette voi ottaa sitä mukaanne, kaikkien ohj. Wilho Ilmari, Aino Kallaksen Batsheba Saarenmaalla, ohj. Jalmari Rinne, joka ohjasi myös Artturi Järviluoman Pohjalaisista I ja III näytökset sekä Vilem Wernerin Ihmisiä jäälautalla, ohj. Aino Mattila.

Kurssi 1947-50 (vain näyttelijäoppilaita)

Haljala, Ahti	Jämsä 1924	ke
Häkinen, Leena	Helsinki 1928	6 lk ok
Ilmari, Maija-Liisa	Helsinki 1927	yo
Jokela, Leo	Hausjärvi 1927	ka
Kasurinen, Ester	Helsinki 1924	2 lk ok
Lindau, Sirkka	Helsinki 1924	7 lk ok
Mollberg, Rauni	Hämeenlinna 1929	Kauppakoulu
Niskanen, Mikko	Pyyrinlahti 1929	ka
Ranta, Rauni	Helsinki 1928	yo

Rastas, Aino-Liisa	Merikarvia 1925	yo
Rinne, Tiina	Turku 1929	ke
Romppanen, Martti	Tampere 1927	ka
Salola, Pirkko	Helsinki 1927	7 lk ok
Sinisalo, Veikko	Riihimäki 1926	ka
Tamminen, Marja-Liisa	Rauma 1927	4 lk ok
Wallin, Seppo	Tampere 1928	yo
Viitanen, Helinä	Helsinki 1923	yo
Vuorensola, Kauko	Helsinki 1923	ka

Tältä kurssilta erosivat viimeisen lukukauden alkaessa taloudellisten vaikeuksien vuoksi Jussi Jurkka (Helsinki 1930, 2 lk ok) ja Veikko Tiitinen (Helsinki 1922, yo).

Näytteinä teatteripäivillä huhtikuussa 1950 esitettiin Kansallisteatterissa Luigi Pirandellon Kuusi henkilöä etsimässä tekijää ja Pär Lagerkvistin Antakaa ihmisen elää, ohj. Wilho Ilmari, Franz Grillparzerin Meren ja lemmen aallot, ohj. Ture Junttu, John M. Syngen Läntisrannan kisapoika, ohj. Jalmari Rinne ja Federico Garcia Lorcan Bernarda Alban talo, ohj. Ritva Arvelo.

Kurssi 1950-53 (vain näyttelijäoppilaita)

Gyldén, Eva	Helsinki 1930	yo
Haarla, Saulo	Helsinki 1930	yo
Heiskanen, Sirkka-Liisa	Helsinki 1926	yo
Hytttilä, Paavo	Helsinki 1923	ka
Jääskeläinen, Veikko	Pieksämäki 1924	ka
Karhi, Maija	Turku 1932	6 lk ok
Karisto, Mirja	Helsinki 1929	ke
Kuosmanen, Rauno	Helsinki 1932	4 lk ok
Länsiö, Maikki	Helsinki 1932	ke
Nordberg, Marita	Helsinki 1929	yo
Palonen, Veli	Hämeenlinna 1929	3 lk ok
Pasanen, Veijo	Kuopio 1930	ka
Salmela, Matti	Suolahti 1928	3 lk ok
Salonius, Helena	Helsinki 1930	yo
Siimes, Pentti	Malmi 1929	yo
Wallin, Lea	Helsinki 1931	ke

Tällä kurssilla aloittivat myös Kai Lappalainen (Helsinki 1924, yo), joka kehittyi myöhemmin lavastaja-ohjaajaksi ja Jyri Schreck (Helsinki 1927, yo), joka kehittyi myöhemmin runoilija-ohjaajaksi.

Näytteinä teatteripäivillä maaliskuu-huhtikuussa 1953 Kansallisteatterissa esitettiin katkelmia näytelmistä Perijätär (Ruth ja Auguste Goetz), ohj. Verna Piponius, Miten haluatte (Shakespeare), ohj. Wilho Ilmari, Reviisori (Gogol) ohj. Carine Ziablova-Hiitonen, Ilotulitus (Emil Sautter), ohj. Sakari Puurunen, ja kokonaisuudessaan Bertolt Brechtin Sääntö ja poikkeus, ohj. Ritva Arvelo, Claude-André Puget'n Onnen päivä, ohj. Ture Junttu, ja Aleksis Kiven Leo ja Liina, ohj. Jalmari Rinne.

Viimeinen näyte annettiin myöhemmin keväällä kouluhuoneistossa ja silloin esitettiin kohtauksia August Strindbergin Erik XIV:sta Wilho Ilmarin ohjaamana sekä Anton Tshehovin Karhu Carine Ziablova-Hiitosen ohjaamana.

Kurssi 1953-56

a) näyttelijälinja

Ista, Tea	Lohja 1932	yo
Kajander, Tauno	Kuusanakoski 1927	ak
Kekkonen, Vieno	Kuopio 1934	ka
Poijärvi, Outi	Helsinki 1934	yo
Siikala, Kaija	Kemi 1932	yo
Valkama, Ritva	Helsinki 1932	yo

b) ohjaajalinja

Laatto, Ritva	Helsinki 1930	yo
---------------	---------------	----

c) lavastuslinja (1953-55)

Nummela, Vappu	Ruovesi 1934	ke
Lavanne, Ritva	Helsinki 1930	ke
Tuomas-Kettunen, Veli	Suomussalmi 1932	6 lk ok

Kurssilta erotettiin runsaasti oppilaita ensimmäisenä ja toisena vuotena, Heidi Krohn (Helsinki 1934, ke) lähti siltä ensimmäisen vuoden jälkeen filmitöidensä vuoksi.

Näytteinä teatteripäivillä maaliskuussa 1956 Kansallisteatterin pienellä näyttämöllä esitettiin I näytös näytelmästä Klaus, Louhikon herra (Maria Jotuni), ohj. Matti Aro, ja kokonaan Larin-Kyöstin Juhannustulilla, ohj. Matti Aro, Aleksis Kiven Margareta, ohj. Wilho Ilmari, Jeanne d'Arc-monologien sarja, ohj. Ritva Ahonen, Carlo Goldonin Juorupiiri, ohj. Ritva Arvelo ja Elsa Saran Lyömäsoitinharjoitelma. Ritva Laaton ohjauksen loppunäyte oli Jean Anouilh'n Juhlat linnassa.

Kurssi 1954-57

a) näyttelijälinja

Brandt, Matti	Lohja 1928	ke
Heikkilä, Mauri	Tervajoki 1929	ka
Kallio, Ismo	Turku 1935	yo
Karppinen, Salme	Sotkamo 1937	ka
Palo, Pertti	Helsinki 1934	ke
Soriola, Eira	Sotkamo 1935	ke
Tirkkonen, Harry	Helsinki 1930	ke
Tschokkinen, Martti	Joensuu 1935	ka

b) ohjaajalinja

Lahti, Väinö	Helsinki 1936	ke
Lehtikunnas, Elina	Turku 1927	ke

c) lavastuslinja

Saalas, Laura	Helsinki 1932	ke
Venäläinen, Otto	Heinola 1928	ke

Näytteinä teatterinjohtaja- ja ohjaajapäivien yhteydessä helmikuussa 1957 esitettiin lyhennelmät näytelmistä Loppiaisaatto (Shakespeare), ohj. Matti Aro, Viimeinen luokka (Roger Ferdinand), ohj. Ritva Arvelo, ja Väinö Lahden ensimmäisenä ohjausnäytteenä näyttämöfantasia Joutsenlampi. Teatteripäivillä huhtikuussa 1957 esitettiin näytteinä kohtauksia näytelmistä Peer Gynt ja Brand

(Ibsen), ohj. Ritva Ahonen, Seitsemän veljeksien hiidenkivikohtaus (ohj. Wilho Ilmari), Väinö Lahden sovitus Steinbeckin Helimestä, ohj. Ritva Arvelo, sekä Elsa Saran ja Inkeri Rantasalon yhteistyönä sikermä lauluja ja tansseja nimeltä Aroilta alpeille. Väinö Lahden toinen ohjausnäyte oli kohtausarja nimeltä Erotaan pois, jonka hän oli itse koonnut Jotunin, Turgenjevin, Ibsenin ja Sardoun tuotannosta. Elina Lehtikunnas ohjasi näytteen Mestari Patelinin.

Kurssi 1955-58

a) näyttelijälinja

Aimonen, Marja-Sisko	Ikaalinen 1935	ke
Kuisma, Martti	Orimattila 1936	ka
Mattila, Tuomas	Suoniemi 1932	ke
Miettinen, Liisa-Lotta	Tampere 1932	ke
Pilvessalo, Aila	Kouvola 1935	yo
Salo, Elina	Espoo 1936	yo
Saanila, Risto	Helsinki 1937	6/8 ok
Sive, Kaisu	Lappeenranta 1937	7/9 ok
Saario, Esa	Nummi 1931	ka
Sarmasto, Rami	Turku 1938	ka

Kurssilla näyttelijäoppilaina aloittanut Martti Kuningas (Hamina 1933, yo) siirtyi vuoden kuluttua ohjaajalinjalle, mutta ei valmistunut sieltäkään. Kurssin alunperin ainoa ohjaajoppilas erotettiin ja molemmat lavastajaoppilaat valmistuivat jo 1957, koska heidän kurssinsa oli 2-vuotinen.

Näytteinä teatterinjohtaja ja -ohjaajapäivillä helmikuussa 1958 esitettiin Pietari Hannikaisen Silmäkääntäjä, ohj. Matti Aro, Thornton Wilderin Pitkä jouluateria, ohj. F.C. Strickland, Lauri Haarlan Lemmin poika, ohj. Jalmari Rinne ja Eino Leinon Shakkipeli Matti Aron ja Elsa Saran yhteistyönä.

Teatteripäivillä huhtikuussa 1958 esitettiin näytteinä Shakespearen Hairauksia, ohj. Matti Aro, ja Kiven Kullervo, ohj. Wilho Ilmari. Avajaisissa esitettiin Elsa Saran espanjalaiseen ympäristöön sommittelema tanssi nimeltä Un minuto español.

Kurssi 1956-59

a) näyttelijälinja

Jauckens, Eira	Naantali 1938	6/8 ok
Karén, Aarre	Helsinki 1932	yo
Ketonen, Rauno	Hyvinkää 1935	yo (STk:ssa 1957-59)
Kolehmainen, Seppo	Asikkala 1933	yo (STk:ssa 1957-59)
Lehtinen, Turkka	Turku 1938	ke
Nousiainen, Mikko	Varkaus 1938	ke
Näppilä, Seija	Tampere 1937	ka
Saario, Ismo	Turku 1938	ka
Saarni-Luoma, Virva	Helsinki 1939	ke
Salminen, Ville-Veikko	Helsinki 1937	ke
Sella, Seela	Kangasala 1936	yo (STk:ssa 1957-59)

b) ohjaajalinja

Laaksi, Annikki	Helsinki 1934	yo
-----------------	---------------	----

c) lavastajalinja

Kankkunen, Eero	Lahti 1920	ka
-----------------	------------	----

Näytteinä ohjaajapäivien yhteydessä helmikuussa 1959 esitettiin G.B. Shaw'n Sankareita ja Koh-talon mies, ohj. F.C. Strickland, Eugene O'Neillin Vaaravyöhykkeessä, ohj. Matti Aro, Mabel Constanduros ja Howard Aggin Naisia meren äärellä, ohj. ohjaajaoppilas Eila Lappalainen, Michel de Ghelderoden Escorial ohjaajaoppilas Annikki Laaksin työnäytteenä, ja Walentin Cho-rellin Unia, ohj. Aino-Inkeri Notkola.

Teatteripäivillä Tampereella maaliskuussa 1959 esitettiin näytteinä Shakespearen Turhaa lem-men touhua, ohj. Matti Aro, ja päivien avajaisissa Elsa Saran liikunnallinen fantasia Mustaa ja punaista.

Kurssi 1957-60

a) näyttelijälinja

Haarala, Seija	Tyrnävä 1938	ka
Harkko, Tellervo	Tampere 1935	ke
Jaakkola, Anja	Sotkamo 1938	ke
Laakso, Erkki	Oulu 1938	yo
Sivonen, Maija-Liisa	Joensuu 1939	ke
Takala, Leena	Lahti 1938	ka
Tuppurainen, Pirkko	Kuopio 1938	ke
Tähtelä, Yrjö	Helsinki 1936	ke
Vuorinen, Hannu	Korso 1939	ka

b) ohjaajalinja

Lappalainen, Eila	Turku 1931	yo
Nuutinen, Ritva	Liperi 1933	yo

c) lavastuslinja

Tapper, Yrjö	Saarijärvi 1938	5/8 ok, TtOl
--------------	-----------------	--------------

Näytteinä ohjaajapäivien yhteydessä helmikuussa 1960 esitettiin Arvi Kivimaan Vangit, ohj. Matti Aro ja Mikko Majanlahti (ohjaajaoppilas) ja lav. Yrjö Tapper, lyhennelmä Molièren Oppineista naisista, ohj. Matti Aro, ja lyhennelmä Grillparzerin Sapphosta, ohj. Sirkka-Liisa Heiskanen, Ingeborg Bachmanin Manhattanan hyvä jumala, suom. ja ohj. Eila Lappalainen näytteenään, Armand Salacroun Vain pientä pilaa, ohj. Jack Witikka ja lav. Yrjö Tapper. Elsa Sara oli suunnitel-lut liikuntanäytteen Einar Englundin Kiinan muurin musiikin pohjalle.

Teatteripäivillä Helsingissä huhtikuussa 1960 esitettiin näytteinä kohtauksia Clifford Odetsin Kultapojusta, ohj. Matti Aro ja lav. Yrjö Tapper, Viktor Corziliuksen säveltämä pikkuoperetti Kevätkeiju ohjaajaoppilas Ritva Nuutisen näytteenä, lav. Yrjö Tapper. Teatteripäivien avajaisissa esittivät oppilaat parodisen pantomiimin Laulu tulipunaisesta kukasta, jonka Ritva Arvelo oli yh-dessä oppilaiden kanssa sommitellut Johannes Linnankosken samannimisen romaanin aiheesta. Käsikirjoitus oli Mikko Majanlahden ja musiikki Jarno Hiilloskorven.

Toukokuun alkupuolella olivat viimeiset työnäytteet, joissa esitettiin Walentin Chorellin näy-telmä Sisarukset Jack Wituksen lyhentämänä ja ohjaamana sekä Shakespearen Romeo ja Julia Ritva Arvelon sovittamana ja ohjaamana.

Kurssi 1958-61

a) näyttelijälinja

Hiilloskorpi, Jarno	Helsinki 1939	ke
Lassila, Iris-Lilja	Helsinki 1938	yo
Maijala, Eero	Ylihärmä 1938	ke

Mäki, Seppo	Tampere 1937	ke
Pentikäinen, Paavo	Siilinjärvi 1938	ka
Poutiainen, Auli	Kuopio 1939	ak
Precht, Rose-Marie	Turku 1938	ke
Roine, Liisa	Tampere 1938	yo
Tandefelt, Liisi	Helsinki 1936	yo, sisustusarkkitehti

b) ohjaajalinja

Haukijärvi, Seppo	Hämeenlinna 1937	ke
Majanlahti, Mikko	Tampere 1933	3/8 lyseo

c) lavastajalinja

Grahn, Aarre	Helsinki 1928	ka, TtOl
--------------	---------------	----------

Tälle kurssille valittiin alunperin myös Saara Pulkkinen (myöhemmin Pakkasvirta, Helsinki 1938, yo), joka myöhemmin siirtyi alemmalle kurssille ja Esko Salminen (Helsinki 1940, 3/8 ok), joka kiinnitettiin Suomen Kansallisteatteriin kesken viimeistä opiskeluvuotta. Toisaalta vuonna 1959 valitut ”Ylioppilasteatterissa näyttelijäkokemusta hankkineet Iris-Lilja Lassila ja Liisi Tandefelt siirrettiin toiselle vuosikurssille”.

Näytteinä ohjaajapäivillä helmikuussa 1961 esitettiin Reino Lahtisen Vain ihmisiä, ohj. Matti Aro, Sean O’Caseyn Punta vaadittaessa, ohj. Jack Witikka ja lav. Aarre Grahn, Ludvig Holbergin Henrik ja Pernilla, ohj. Kai Lappalainen ja lav. Aarre Grahn, Arthur Schnitzlerin Lemmenleikkiä, sov. ja ohj. Seppo Haukijärvi näytteenään ja lav. Aarre Grahn, Guilherme Figueiredon Jupiter nukkui täällä, sov., ohj. ja lav. Mikko Majanlahti näytteenään sekä Elsa Saran liikuntanäyte nimeltä Fata morgana.

Teatteripäivänäytettä ei järjestetty, koska kuljetus Vaasaan olisi tullut liian kalliiksi.

Sen sijaan järjestettiin toukokuussa 1961 vielä yhdet näytteet, joissa esitettiin Eugene Ionescon Kalju laulajatar, ohj. Matti Aro, sarja Shakespearen rakkaustarinoita Ritva Arvelon kokoomana ja ohjaamana ja Vallaton legenda, jonka ohjaajaoppilas Seppo Haukijärvi oli itse kirjoittanut ja ohjannut.

Kurssi 1959-62

a) näyttelijälinja

Angervo, Sointu	Hanko 1936	8 lk ok
Aunio, Orma	Helsinki 1940	ke
Keskitalo, Eero	Sotkamo 1937	ke
Peltomäki, Pirkko	Alavus 1939	ke
Pulkkinen, Saara	Helsinki 1938	yo
Raiskio, Vesa	Turku 1940	ka
Rinne, Katriina	Helsinki 1939	yo
Sohlberg, Anita	Helsinki 1941	ke
Soinne, Maija-Leena	Helsinki 1940	ka

b) ohjaajalinja

Ruuskanen, Lauri-Juhani	Tampere 1932	yo
-------------------------	--------------	----

c) lavastajalinja

Saarinén, Jukka	Jyväskylä 1936	ke
-----------------	----------------	----

Ohjaajapäivillä helmikuussa 1962 esitettiin näytteinä Kersti Bergrothin Oikea morsian, ohj. Pentti Siimes, Juhani Tervapää Niskavuoren nuori emäntä, ohj. Matti Aro, ensimmäinen näytös Tshehovin Kolmesta sisaresta, ohj. Kauko Laurikainen, Carson Kaninin Eilen syntynyt Lauri-Juhani Ruuskasen ohjausnäytteenä sekä Elsa Saran sommittelema liikuntanäyte Leikin loppu. Teatteripäivillä huhtikuussa 1962 esitettiin katkelma Jaen Cocteaun Orfeuksesta, ohj. Pentti Siimes ja lyhennelmä Federico Garcia Lorcan Veren häistä, ohj. Sirkka-Liisa Heiskanen.

Kurssi 1960-63

a) näyttelijälinja

Aro, Maria	Helsinki 1942	7/8 ok
Tarsala, Tarja-Tuulikki	Helsinki 1937	yo
Laaksonen, Liisamaija	Lahti 1938	ke
Litja, Antti	Launonen 1938	ke
Lund, Tamara	Turku 1941	yo
Palm, Risto	Helsinki 1939	ka
Perttu, Tapani	Hämeenkyrö 1940	6/8 ok
Peuhu, Maija-Liisa	Kuusankoski 1942	ak
Oksanen, Ritva	Jyväskylä 1939	4/8 ok
Salmela, Toivo	Tampere 1938	ak

b) ohjaajalinja

Aaltonen, Risto	Helsinki 1939	yo
Räikkä, Ossi	Kyrö 1935	ke, kansak.opettaja

Aaltonen valittiin alunperin näyttelijälinjalle, mutta hän valmistui ohjaajalinjalta.

Ohjaajapäivillä helmikuussa 1963 esitettiin näytteinä Juha Mannerkorven Pirunnyrkki Risto Aaltosen ohjausnäytteenä, Garcia Lorcan Perhosen ilkityö, ohj. Marja Rankkala, lyhennelmä Arthur Millerin Tulikokeesta Ossi Räikän ohjausnäytteenä, Shakespearen Windsorin iloiset rouvat, ohj. Pentti Siimes sekä Elsa Saran sommittelema liikuntanäyte Kello viiden tee.

Teatteripäivillä Turussa koulu ei esiintynyt, mutta toukokuussa pidettiin vielä yhdet työnäytteet. Kevään näytteet omistettiin suurelta osalta puheilmiasulle, jonka merkitystä ja suurta osuutta opetusohjelmassa haluttiin näin korostaa. Ensimmäisenä päivänä esitettiin monologeja suurista klassillisista näytelmistä sekä tekstikatkelmia modernista kirjallisuudesta; puheilmaisunäytteet olivat harjoittaneet Sirkka-Liisa Heiskanen ja Aino-Maija Tikkanen. Lisäksi esitettiin lyhennelmä Canthin Sylvistä, ohj. Matti Aro.

Ensimmäiset tv-opetuksen työnäytteet olivat Ossi Räikän ohj. Nicoll'in Taivaan ja talojen välillä ja Risto Aaltosen ohj. Jean Tardieun Puhesinfonia. Työt valvoi tv-tekniikan opettaja Seppo Wallin.

60-luvun alkaessa oli teatterikoulun tilanahtaus käynyt kestäättömäksi ja vuosikertomuksessa todetaan: "Siksi koulun johtokunta päättikin keväällä, että uusia oppilaita poikkeuksellisesti ei oteta v. 1961 ja että seuraavien parin vuoden aikana ryhdytään kaikkiin mahdollisiin toimenpiteisiin lisätilojen hankkimiseksi."⁹⁹⁸

998. Tämän prosessin seurauksena saatiin käyttöön ns. Aurinkoluokka, joka sijaitsi koulun entisten tilojen yhteydessä Kansallisen Pienen näyttämön yläkerrassa. Sen syntyvaiheita, jotka kiinnostivat jopa eduskuntaa selostetaan 1960-luvun alun vuosikertomuksissa.

Kurssi 1962-65

a) näyttelijälinja

Alonen, Jarmo	Naantali 1941	yo
Aro, Minna	Helsinki 1944	ke
Haimelin, Eeva-Liisa	Viherlaakso 1943	7/8 ok
Honkanen, Veikko	Tampere 1942	4/8 ok
Järvinen, Martti	Tampere 1938	ka
Komi, Soila	Tampere 1943	yo
Lohtander, Oiva	Helsinki 1942	ka
Nirola, Markku	Helsinki 1941	ka
Pentikäinen, Aarne	Kuopio 1940	ka
Pessa, Arja	Helsinki 1943	7/8 ok
Raita, Marjatta	Turku 1944	ke
Syvänen, Marja-Leena	Valkeakoski 1943	ke
Tuominen, Arto	Tampere 1941	yo
Unho, Turo	Helsinki 1943	ka

b) ohjaajalinja

Saikkonen, Veli-Matti	Joensuu 1941	7/8 lk ok
Vallgren, Seppo	Lahti 1940	ke
Väärä, Lauri	Suomenniemi 1936	ka, kansakoulunopettaja

Ohjaajapäivien yhteydessä helmikuussa 1965 esitettiin näytteitä, joihin lavastuksia ja pukuluonnoksia olivat tehneet Taideteollisuusopiston näyttelysuunnittelu- ja lavastustaiteen osaston oppilaat.

Esityksinä olivat Edward Albeen Bessie Smithin kuolema Seppo Vallgrenin ohjausnäytteenä, lav. Henrik Tandefelt, Sandy Wilsonin The Boy Friendin II näytös, ohj. Stig Fransman ja lav. Henrik Tandefelt, Canthin Hän on Sysmästä Lauri Väärän ohjausnäytteenä, lav. Virpi Jaakkola ja Bertolt Brechtin Poikkeus ja sääntö, ohj. Ralf Långbacka, lav. Kari Liila ja mus. Kari Rydman.

Näytteisiin kohdistuneen suuren kiinnostuksen johdosta annettiin uusintaesitys 22.2.1965. Ohjelmana oli Veli-Matti Saikkosen marraskuinen (1964) ohjausnäyte Georg Büchnerin Woyzeck sekä Långbackan ohjaama Brechtin Poikkeus ja sääntö.

Teatteripäivillä Kotkassa huhtikuussa esitettiin Canthin Hän on Sysmästä ja Brechtin Poikkeus ja sääntö.

Viimeiset näytteet pidettiin huhtikuun lopulla. N-linjan oppilaalle Turo Unholle oli annettu erioikeus ohjausnäytteen antamiseen; se oli lyhennelmä Brechtin Galileo Galileista. Lisäksi ohjelmassa oli Sirkka-Liisa Heiskasen harjoittamia monologeja maailmankirjallisuudesta sekä Elsa Saran sommittelema liikuntanäyte Rytmileikkiä.

Mikrofoni- ja tv-tekniikan työnäytteinä tehtiin radioon Herbert Zbignievin Kolmin kaksiossa, ohj. Veli-Matti Saikkonen, joka ohjasi myös televisioon Goldonin Juorupiirin, Seppo Vallgren ohjasi radioon Ella Adkinsin Paholaisen parrasvalot ja televisioon Syngen Laakson varjon ja Lauri Väärä radioon Vesaasin Tämä on outoa ja televisioon Pirandellon Sisilian sitruunoita. Radio- ja tv-näytteitä valvoivat Saulo Haarla ja Seppo Wallin.

Kurssi 1963-66

a) näyttelijälinja

Castrén, Elli	Helsinki 1944	yo
Halttunen, Marjukka	Helsinki 1942	yo
Jakobsson, Rauni	Kuorevesi 1941	ke

Kerola, Aino	Rovaniemi 1942	yo
Kouki, Marja-Leena	Virkkala 1945	ke
Loiri, Vesa-Matti	Helsinki 1945	4/8 ok
Melasniemi, Eero	Helsinki 1942	yo
Mäkelä, Maarita	Vartiokylä 1945	ke
Niemelä, Markku	Pori 1943	7/8 ok
Nurminen, Matti	Lempäälä 1942	ke
Palo, Martti	Helsinki 1943	ka
Roine, Esko	Tampere 1944	ke
Rusko, Paavo	Tampere 1943	ke
Wallasvaara, Kirsti	Askola 1942	yo
Veijalainen, Vesa	Helsinki 1942	3/8 ok

b) ohjaajalinja

Pesä, Pentti	Helsinki 1942	yo
--------------	---------------	----

Tältä kurssilta: ”Yksi oppilas jäi todistusta vaille, koska hän ei suorittanut teatterihistorian tenttiä.” Hän oli Seppo Heinola (Härmälä 1944, 6/8 ok), joka kuitenkin kiinnitettiin Vaasan Suomalaiseen Teatteriin (1966–69). Ohjaajaoppilas Seppo Luhtala (Helsinki 1940, ke) jätti koulun jo 1965, mutta toimi ammattiteattereissa 1966 lähtien.

Ohjaajapäivillä helmikuussa 1966 esitettiin näytteinä Arnold Weskerin Juuret, ohj. Saulo Haarla, Herbert Lomaksen ja Jorma Panulan musikaali Bob, ohj. Ritva Arvelo ja lav. Cecilia Rope, Pentti Pesän kirj. ja ohj. Kaksi tanssia unessa, lav. Kirsti Rautasalo ja mus. Pentti Rautio (SibA), lyhennelmä Shakespearen näytelmästä Kaksi nuorta veronalaista, ohj. Jouko Paavola, lav. Katriina Jalli. Näytteissä esiintyi myös Sibelius-Akatemian oppilasyhtye, jolloin taidekoulujen pitkään suunniteltu yhteistyö korostui.

Huhtikuussa 1966 annettiin puheilmaisu- ja liikuntanäytetteet: Sirkka-Liisa Heiskasen ja Eliina Lehtikunnaksen yhteistyönä valmistama lyhennelmä Molièren Naisten koulusta, lav. Katriina Jalli ja Elsa Saran sommittelema liikuntanäyte Leikkimielellä. Koulun opetusohjelmaan oli vuotta aikaisemmin liitetty uusi oppiaine, akrobatia, esiteltiin näissä näytteissä ensi kerran yleisölle, demonstraation ohjasi Antti Tarkainen.

Pentti Pesä teki radionäytteen Finn Methlingin Valkoisen hevosen salaisuus ja tv-tekniikan näytteeksi W.B. Yeatsin Näyttelijäkuningatar, valvojina Saulo Haarla ja Seppo Wallin.

Kurssi 1964–67

a) näyttelijälinja

Autiovuori, Pekka	Riihimäki 1946	ke
Halkola, Kristiina	Karhula 1945	yo
Haukinen, Eeva-Maija	Nivala 1944	yo
Himanka, Tuure	Rovaniemi 1942	yo
Linko, Merja	Helsinki 1943	yo
Mäkinen, Ritva	Längelmäki 1944	ke
Nousiainen, Jyrki	Helsinki 1943	ka, kultaseppäkoulu
Nyman, Tuula	Helsinki 1943	yo
Paatso, Liisa	Helsinki 1945	ka
Söderlund, Pirjo	Rauma 1944	ka
Tuominen, Olli	Helsinki 1945	ka

b) ohjaajalinja		
Salminen, Eeva	Helsinki 1943	yo
Turkka, Jouko	Pirkkala 1942	yo

Poikaoppilaista "Heikki Kinnunen (Helsinki 1946, 3/8 ok) jäi todistusta vaille, koska hän ei suorittanut kotimaisen dramatiikan tenttiä."

Vuoden 1966 marraskuussa olivat keväällä 1967 valmistuvien ohjaajaoppilaiden näytteet. Jouko Turkka ohjasi lyhennelmän Ernst Tollerin Koneitten murskaajista, jonka hän oli myös suomentanut, mus. Heikki Aaltoilan ja lav. Veikko Sarasjoki. Eeva Salminen ohjasi Garcia Lorcan Ruusun ja naskalin, mus. Heikki Aaltoila ja lav. Jukka Salomaa. Maaliskussa 1967 esitettiin Kansallisen pienellä Veli-Matti Saikkosen ohj. ja Veikko Sarasjoen (TtOI) lav. 4. näytös Tshehovin näytelmästä Kolme sisarta ja tyttöjen puheharjoitusnäytteenä lyhennelmä Eeva-Liisa Mannerin runoteoksesta Lapsuuden hämärästä, jonka olivat harjoittaneet Sirkka-Liisa Heiskanen ja Aino-Maija Tikkanen, sekä miiminäytteenä Antti Tarkiaisen suunnittelema ja harjoittama Murphy Mulliganin seikkailut.

Poikien puheharjoitusnäytteenä esitettiin lyhennelmä Semjon Kirsanovin runoteoksesta Jäljet hiekassa samoin Sirkka-Liisa Heiskasen ja Aino-Maija Tikkasen harjoittamana sekä Matti Aron ohj. ja Katariina Kantelisen (TtOI) lav. Reino Lahtisen Kosiomies, sekä laulu- ja liikuntanäytteenä potpuri Jerome Kernin ja Oscar Hammerstein II:n Teatterilaivasta, jonka laulut oli harjoittanut Kerttu Ignatius ja tanssit Elsa Sara.

Parhaan yleisömenestyksen saaneet Murphy Mulliganin seikkailut, Kosiomies ja potpuri Teatterilaivasta yhdistettiin yhden illan esitykseksi ja esitettiin pari kertaa tavalliselle yleisölle. Murphy Mulliganin seikkailut liitettiin vielä teatteripäivien avajaisohjelmaan sekä puheharjoitusten kera televisio-ohjelmaan Uusia näyttelijäkasvoja.

Näyttelijäoppilaiden radio-opetuksen työnäytteeksi valmistettiin Saulo Haarlan ohjaama Gogolin näytelmä Kuinka poistutaan komediaesityksen ensi-illasta. Jouko Turkan radio-ohjausnäyte oli Peter Weissin Yövieraat, jonka hän oli ohjannut myös YT:in sen 40-vuotisjuhlien yhteydessä 1966. Televisio-ohjauksen näytetyöksi valitsi Jouko Turkka Aleksis Kiven Yön ja päivän ja Eeva Salminen Holbergin Henrikin ja Pernillan, valvojana Seppo Wallin.

II SUOMEN TEATTERIKOULUN KORKEAKOULUOSASTO 1965-1969

Kurssi 1962-65

a) vuoden 1965 aikana teatteritutkinnon suorittaneet

Bergholm, Eija-Elina	Lahti 1943	yo
Ecaré, Marjatta	Helsinki 1939	huk 1963
Pekkanen, Hilikka	Multia 1942	yo
Tikka, Annikki	Lahti 1941	fm 1969
Vilhola, Terttu	Helsinki 1941	yo
Arjoma, Eila	Helsinki 1938	fk 1963

Näistä oppilaista Bergholm oli os. Neuvonen ja Ecaré os. Koponen ja Pekkanen on tunnettu myöhemmin nimellä Pekkanen-Ronimus, Tikka nimellä Ellonen ja Vilhola nimellä Talonen.

b) muut vuonna 1962 teatteriopintonsa aloittaneet

Ahonen, Heljä	Helsinki 1942	yo
Appelqvist, Otso	Jyväskylä 1940	yo
Bergholm, Timo	Helsinki 1941	yo
Holmberg, Kalle	Mikkeli 1939	yo
Kokkonen, Ere	Savonlinna 1938	yo
Sipilä, Jukka	Kivijärvi 1936	yo

III vuosikurssin sääntömääräiset työnäytteet kevätlukukaudella 1965 jouduttiin pitämään suljettuina ja valmistamaan vaikeissa työolosuhteissa, käyttäen näyttelijöinä YT:n jäseniä jayliopiston draamakirjallisuuden opiskelijoita ja harjoitus- ja esitystilana ahdasta Keisarien salia yliopiston pääarakennuksessa.

Oppilaat olivat valinneet ja esityttivät tiettyynharjoitusvaiheeseen kehiteltyjä kohtauksia seuraavista näytelmistä: Eliotin Sweeney Agonistes (Heljä Ahonen), Pinterin Huone (Otso Appelqvist), Ardenin Ars Longa, Vita Brevis (Eila Arjoma), Palitzsch-Weberin Suuren oppineen Wun päivä (Timo Bergholm), Kleistin Rikottu ruukku (Eija-Elina Bergholm), Goldonin Juorupiiri (Marjatta Ecaré), Saint-Exupéryn Pikku Prinssi (Kalle Holmberg, oma sovitus), Anouilh'n Romea ja Jeanette (Hilkka Pekkanen), Strindbergin Vahvempi (Jukka Sipilä), Shakespearen Kaksi nuorta veronalaista (Annikki Tikka) ja Tshehovin Kirjallinen aamupäivä (Terttu Vilhola).

Kurssin oppilaista Ere Kokkonen oli jo osaston aloittaessa MTV:n ohjaaja ja joutui työnsä vuoksi luopumaan opinnoistaan puolentoista vuoden kuluttua.

Kurssi 1963-66

a) vuoden 1966 aikana teatteritutkinnon suorittaneet

Appelqvist, Otso (1962-65)

Karakorpi, Riitta	Turku 1944	yo
Kolmijoki, Jorma	Kotka 1940	huk
Siikala, Ritva	Kemi 1941	yo
Svedberg, Lars	Helsinki 1945	yo
Wegelius, Hannu	Vaasa 1941	huk

b) muut vuonna 1963 teatteriopintonsa aloittaneet

Kotkaniemi, Pentti	Helsinki 1943	yo
Niemelä, Paula	Kemi 1941	yo
Puokka, Ulla-Maija	Helsinki 1944	yo
Saarikivi, Martti	Veteli 1940	yo

Vuoden 1966 näytteet kuitattiin korkeakouluosaston vuosikertomuksessa lakonisesti. Ensimmäinen radio-ohjauksen näyte hyväksyttiin teatteritutkinnon työnäytteeksi; se oli ainoa, joka julkistettiin, muut näytteet esitettiin vain osaston omassa piirissä. Ensimmäistä kertaa annettiin näyte varsinaisen ohjaajantyön ulkopuolelta, nimittäin näytelmän kääntäjän työssä. Tämä hyväksytty näyte oli suoritettu ranskankielestä suomenkielelle.

Kurssi 1964-67

a) vuoden 1967 aikana teatteritutkinnon suorittaneet

Karikoski, Kaisa	Helsinki 1944	yo
Komppa, Keijo	Helsinki 1928	yo
Kyrönseppä, Kari	Lappeenranta 1943	yo
Käki, Ritva	Helsinki 1940	huk
Meltti, Raimo	Kotka 1939	yo
Niskanen, Tuija-Maija	Savonlinna 1943	huk
Rajamaa, Johanna	Helsinki 1943	yo

b) muut vuonna 1964 teatteriopintonsa aloittaneet

Franck, Kari	Helsinki 1940	yo
Johansson-Pape, Laura	Helsinki 1945	yo
Lumirae, Pertti	Porvoo 1939	yo

Viimeistä vuottaan opiskelevien ohjaajien ja dramaturgien työnäytteitä tarkastettiin ja hyväksyttiin 1967 aikana kaikkiaan kymmenen. Ohjaajantyön näytteistä liittyi kolma teatteriin (Franck, Käki, Orsmaa), yksi televisioon (Niskanen) ja yksi radioon (Komppa). Dramaturgian näytteistä oli radiosovituksia kolme (Komppa, Meltti ja Rajamaa) ja televisiosovituksia yksi (Karikoski). Ensimmäistä kertaa tarkastettiin nyt filmiskenaaristin näyte (Kyrönseppä). Valmistuneista oppilaista antoi kaksi sekä ohjaajan että dramaturgin työnäytteen (Komppa, Kyrönseppä).

Oppilaiden työnäytteistä julkistettiin teatteripäivillä Kari Franckin ohjaama lyhennelmä Dragoonin näytelmästä Viitospöydän nuoripari, lav. Markku Sirén. Televisiossa esitettiin 26.5.1967 Quintanan Federicon kuolema Tuija-Maija Niskasén ohjaamana.

Kurssi 1965-68

a) vuoden 1968 aikana teatteritutkinnon suorittaneet

Ahonen, Heljä (1962-65)

Hiltunen, Sirkku	Helsinki 1944	yo
Kekäläinen, Reima	Hämeenlinna 1944	yo
Pennanen, Jotaarkka	Helsinki 1946	yo
Stenius, Nena	Kymi 1946	yo

Valmistuneiden oppilaiden työnäytteitä tarkastettiin ja hyväksyttiin kevätkaudella 1968 yhteensä neljä. Niistä oli ohjaajan työn näytteitä kolme, joista yksi teatteriin (Stenius) ja kaksi televisioon (Kekäläinen ja Pennanen).

Ensimmäistä kertaa tarkastettiin puhepedagogiikan näyte (Hiltunen).

Työnäytteistä julkistettiin 14.1. YT:ssa Nena Steniuksen ohjaama Ramuzin Sotilaan tarina, lav. Måns Hedström. Televisiossa esitettiin 20.5. Arvo Salon Papin päivä Jotaarkka Pennanen ohjaamana sekä 22.5. Bengt Ahlforsin Piispan pulma Reima Kekäläisen ohjaamana.

b) muut vuonna 1965 teatteriopintonsa aloittaneet

Hedengren, Viveca	Helsinki 1941	yo
Karjalainen, Hannele	Turku 1943	yo
Krohn, Hannele	Turku 1943	yo
Salminen, Rauni	Helsinki 1945	yo
Orsmaa, Taisto-Bertil	Rovaniemi 1941	huk
Palmu, Kesä-Päivi	Helsinki 1945	yo
Siikala, Kirsikka	Turku 1946	huk

Korkeakouluosaston teatteritutkinto muuttui 1966 lähtien nelivuotiseksi ja tämän vuoksi tuoloin valitut uudet opiskelijat saattoivat valmistua vasta 1970. Tämä on yksi syy, miksi osastolaisten osuus uuden opetusteatterin ohjelmistossa jäi vielä kevään 1969 aikana vaatimattomaksi, tuoloin ei suunnitelmien mukaan kenenkään edes pitänyt valmistua. Vuonna 1965 aloittaneista opiskelijoista suorittivat teatteritutkinnon kuitenkin vuoden 1969 aikana seuraavat henkilöt:

Hedström, Laura (os. Pape)

Orsmaa, Taisto-Bertil

Palmu, Kesä-Päivi

Salminen, Rauni (os. Lempiäinen)

Taisto-Bertil Orsmaan ohjauksen loppunäyte O'Caseyn tekstistä Punta vaadittaessa syksyllä 1967 Vallilan opetusteatterissa, oli korkeakouluosastolaisten ensi esiintyminen siellä.

III SUOMEN TEATTERIKOULU, KORKEAKOULUOSASTO JA OPETUSTEATTERI 1967-1971

Koska Vallilan opetusteatterin eli myöhemmin Tikapuuteatterin myötä syksystä 1967 lähtien Teatterikoulun ja sen korkeakouluosaston oppilaat alkoivat työskennellä vähitellen, varsinkin viimeisenä opiskeluvuotenaan, jolloin loppunäytteet tehtiin, tavallisten teatteriammattilaisten tavoin näytäntökausittain, pitkälle niiden ohjelmiston myös itse suunnitellen, niin on asiallista esittää myös tässä opetusteatterin ohjelmisto ja sen toteuttajat juuri näytäntökausittain.

Ensimmäiset kaksi kautta 1967-69 olivat kuitenkin vielä paljolti vain teatterikoulun oppilaiden ja opettajien käsialaa, syistä jotka olen tuonut tutkimuksessani esille. Siksi tekijöistä luettelaa tässä yhteydessä näiltä vuosilta vain koulun oppilaat, korkeakouluosaston oppilaat ja heidän viralliset näytteensä samoilta ajoilta on jo lueteltu. Korkeakouluosaston ensimmäinen nelivuotien kurssi 1966-70 teki 'kumouksen' ja otti Tikapuuteatterin tavallaan haltuunsa syksystä 1969 lähtien; ohjelmistoa oli tosin suunniteltu paljon jo saman vuoden kevään aikana. Tästä kurssista lähtien ovat myös korkeakouluosastolaiset tässä viimeisessä luettelossa mukana.

Näytäntökausi 1967-68

1) Tekijät

Teatterikoulun kurssi 1965-68

a) näyttelijälinja

Hämäläinen, Timo	Vesanto 1944	ke
Jalarvo, Jouni	Lauttakylä 1947	ke
Leino, Maija	Helsinki 1944	yo
Louste, Tia	Tampere 1947	ke
Markkanen, Soili	Kuopio 1946	ke
Markus, Tarja	Riihimäki 1946	yo
Mäkelä, Juha	Vartiokylä 1944	3/8 ok
Peltola, Sulevi	Suorama 1946	yo
Turkka, Maija-Liisa	Kuusamo 1944	yo
Rantanen, Jarkko	Helsinki 1946	ke
Saarelainen, Ilmari	Tampere 1944	ke
Tamminen, Jarkko	Valkeakoski 1947	ke
Uimonen, Virpi	Pieksämäki 1945	ke
Virkki, Timo	Savonlinna 1943	2/8 lk ok

b) ohjaajalinja

Halonen, Antti-Einari	Mikkeli 1945	yo
Selinheimo, Kari	Helsinki 1944	yo

Kurssilla aloitti myös Marja Wolska (Helsinki 1944, yo), joka ensimmäisen vuoden jälkeen siirtyi yliopisto- ja ammattitanssiopintojen pariin.

2) Ohjelmisto

Syksyllä:

1. Alfred Jarry: Kahlehdittu Ubu. Ohj. Kari Selinheimo.
2. Albert Camus: Oikeamieliset. Ohj. Saulo Haarla.
3. Sean O'Casey: Punta vaadittaessa. Ohj. Taisto-Bertil Orsmaa (STkk).
4. Tapio Parkkinen/ Lauri Tarkiainen (STk II): Leikkikivi. Ohj. kirjoittajat.

Näistä kolme ensimmäistä esitettiin yhden illan kokonaisuutena marraskuussa, ja neljäs oli lapsille tarkoitettu joulusatu. Niiden esitykset, korkeakoulaisten Puntaa vaadittaessa lukuunottamatta, jatkuivat vielä keväällä 1968. Vuoden 1967 puolelta niistä ei ole vielä tallentunut tarkempaa tilastotietoa.

Keväällä:

Jarryn Ubua ja Camus'n Oikeamielisiä esitettiin 3 kertaa, ja ne keräsivät 85 katsojaa. Parkkisen ja Tarkiaisen Leikkikiveä esitettiin 5 kertaa, ja katsojia kertyi 1092.

5. Jean Anouilh: Varkaitten tanssiaisat, ohjaajaopilas Antti-Einari Halosen ohjausnäyte sekä Cole Porter: Sirpaleiksi suudeltu Kati (Potpuri), yleisohjaus Saulo Haarla (9 esitystä, 560 katsojaa)
6. Eikä me olla veljeksiä. Sulevi Peltolan johdolla tehty runoilta, joka oli vapaa produktio ilman koulun valvontaa (2 esitystä).

Näytäntökausi 1968-69

1) Tekijät

Teatterikoulun kurssi 1966-69

a) näyttelijälinja

Frey, Petra	Helsinki 1945	ke
Helminen, Riitta-Liisa	Hämeenlinna 1946	yo
Hyppönen, Juha	Helsinki 1947	2/8 ok
Kahakorpi, Hannu	Vaajakoski 1946	yo
Kihlström, Kari	Jyväskylä 1946	yo
Kouki, Tapio	Virkkala 1947	ka
Magnusson, Eriikka	Helsinki 1946	yo
Melasniemi, Pertti	Helsinki 1947	ka
Nissi, Timo	Rajamäki 1945	yo
Nousiainen, Heikki	Helsinki 1945	ke
Piironen, Paavo	Helsinki 1943	ka
Rinne, Marjatta	Helsinki 1945	ke
Saikkonen, Mauri	Kuopio 1944	ka
Vilpponen, Esko	Varkaus 1946	ke

b) ohjaajalinja

Parkkinen, Tapio	Tampere 1943	ke
Tarkiaisen, Lauri	Helsinki 1946	yo

Kurssin alkaessa sillä oli kolme tyttöoppilasta enemmän, joista kaksi karsiutui ensimmäisellä kurssilla ja kolmas jäi pois kolmannella. Myöhemmin he eivät ole olleet mukana teatterialan ammattimatrikkeleissa.

2) Ohjelmisto

Syksyllä:

1. Ohjelmakollaasi Pilat ja Palat, ohj. Risto Aaltonen. Ensi-ilta 18.10 (12 esitystä, 812 katsojaa).

2. Dostojevski-Copeau: Karamazovin veljekset, ohj. Tapio Parkkinen. Ensi-ilta 4.12 (6 esitystä, 431 katsojaa).
3. Gösta Knutson/ Kari Suvalo (STkk): Pekka Töpöhäntä. Ohj. Pekka Milonoff (STk I). Ensi-ilta 15.12 (6 esitystä, 507 katsojaa).

Keväällä:

Pekka Töpöhäntää esitettiin vielä 11 kertaa ja keräsi 1453 katsojaa.

4. Eino Leino: Maan parhaat. Ohj. Matti Aro, lav. Marianne Soisalo (TtO). Ensi-ilta 14.1. (12 esitystä, 658 katsojaa).
5. Maria Jotuni: Vanha koti. Sov. ja ohj. Lauri Tarkkiainen, lav. Tove Ahlbäck (TtO). Ensi-ilta 18.2. (8 esitystä, 458 katsojaa).
6. Musical potpuri: Lepakon hiukset. Sov. ja ohj. Jarno Hiiloskorpi, koreografia Heikki Värtsi, lav. Irene Stenberg (TtO). Ensi-ilta 12.3. (9 esitystä, 938 katsojaa).
7. Veijo Meri: Suomen paras näyttelijä. Sov. STkk II, ohj. Jack Witikka, lav. Tove Ahlbäck (TtO). Ensi-ilta 28.4. (5 esitystä, 329 katsojaa).
8. Petra Freyn, Riitta-Liisa Helmisen, Hannu Kahakorven, Erika Magnussonin ja Lauri Tarkkaisen yhteisproduktiona puolalaista satiiria nimellä Vihreä ankka. Ensi-ilta 26.4. (2 esitystä, 79 katsojaa).

Näytäntökausi 1969-70

1) Tekijät

Teatterikoulun kurssi 1967-70

a) näyttelijälinja

Eklund, Eva	Helsinki 1946	yo
Happonen, Heimo	Joensuu 1944	ka
Kemppainen, Kirsti	Hyvinkää 1946	ke
Rehmonen, Aila	Helsinki 1946	yo
Seppä, Antti	Seinäjäki 1947	ka
Turkkila, Mirja-Liisa	Pori 1947	2/8 ok
Vehkakoski, Ismo	Läyliäinen 1946	ke

b) ohjaajalinja

Kontro, Markku	Tampere 1944	yo
Miikkulainen, Matti	Helsinki 1944	yo

Kurssia olivat aloittamassa myös Vesa Mäkelä (Karkkila 1947, yo) ja Hannu Virolainen (Helsinki 1947, ka), jotka kuitenkin sijoittuivat ammattinäyttelijöiksi ennen sen päättymistä.

Korkeakouluosaston kurssi 1966-70

a) vuoden 1970 aikana teatteritutkinnon suorittaneet

Aropaltio, Kirsi	Helsinki 1945	yo
Majapuro, Marja-Liisa	Hämeenlinna 1945	yo
Oittinen, Tytti	Helsinki 1945	huk
Suvalo, Kari	Helsinki 1943	huk
Toiviainen, Ilkka	Espoo 1944	yo

b) muut vuonna 1966 teatteriopintonsa aloittaneet

Häkkänen, Juha	Mikkeli 1945	yo
Kytömaa, Jaakko	Helsinki 1945	yo
Marttinen, Jouko	Hirvensalmi 1943	huk
Mäkelä, Heikki	Tampere 1943	yo
Pohjansola, Harri	Jyväskylä 1946	yo
Saari, Anja	Helsinki 1945	yo
Vanne, Ilkka	Lappeenranta 1946	yo

Syksystä 1969 tämä kurssi työskenteli Tikapuuteatterissa valmistaen esityksiä ryhmiin jakautuneena. Jotkut esitykset valmistettiin opetusohjelmaan liitettynä niin, että alkuvaiheessa oli opettaja mukana. Omasta pyynnöstään ja kollegion suostumuksella kurssi ei valmistanut henkilökoh-
taisia työnäytteitä.

2) Ohjelmisto

Syksyllä:

1. Koulun ja korkeakouluosaston viimeisten kurssien yhteisproduktiona tutkielma Suomen vankiloista nimeltä Vankilaan. Käsikirjoitus ja toteutus: Lauri Sipari (STkk II), Heikki Mäkelä, Ilkka Toiviainen ja Matti Miikkulainen, lav. Tuija Mäkelä ja Paavo Piskonen (TtO). Ensi-ilta 7.11. (10 esitystä 1109 katsojaa).

Keväällä:

2. Heikki Mäkelä/ Tytti Oittinen/ Kari Suvalo/ Anu Saari: Nasaretilainen. Ohj. Oittinen, Suvalo, Saari, lav. Heikki Sorvali (TtO), mus. Kaj Chydenius. Ensi-ilta 30.1. (8 esitystä, 541 katsojaa).
3. Peter Weiss: Laulu linnunpelätistä. Sov. Ralf Långbacka, ohj. Heikki Mäkelä, Ilkka Toiviainen, lav. Helena Ahonen (TtO), mus. Henrik-Otto Donner. Ensi-ilta 27.2. (11 esitystä, 1049 katsojaa).
4. Maxim Gorki: Porvareita. Suom. ja ohj. Markku Kontro, lav. Mirja Linnasalmi (TtO). Ensi-ilta 24.4. (9 esitystä, 789 katsojaa).

Näytäntökausi 1970-71

1) Tekijät

Teatterikoulun kurssi 1968-71

a) näyttelijälinja

Ahvonen, Tuija	Helsinki 1949	6/8 ok
Härkönen, Hellevi	Oulu 1948	yo
Lauri, Hannu	Helsinki 1945	yo, insinööri
Linna, Marjatta	Helsinki 1948	ke
Muje, Juha	Pietarsaari 1950	ke
Packalén, Marja	Helsinki 1948	yo
Pakarinen, Esa	Varkaus 1947	ke
Poskiparta, Matti	Tampere 1949	yo
Rantanen, Harri	Rauma 1946	ke
Salonen, Markku	Helsinki 1949	ke

Uotila, Leena	Helsinki 1947	yo
Viherjuuri, Mikko	Helsinki 1948	7/8 ok

b) ohjaajalinja

Milonoff, Pekka	Helsinki 1947	yo
-----------------	---------------	----

Kurssin aloittaneista oppilaista kolme karsittiin ensimmäisen vuoden aikana. Heistä Pirjo Koljonen (Joensuu 1946, yo) pääsi seuraavana syksynä jatkamaan teatteriopintojaan koulun korkeakouluosastoon ja Marjut Sariola (Mikkeli 1948, 5/8 ok) siirtyi suoraan ammattinäyttelijäksi. Vuonna 1969 teatterikoulun ohjaajalinja lopetettiin ja näyttelijöiden koulutus muuttui nelivuotiseksi. Tämän vuoksi vuonna 1972 koulusta ei valmistunut ketään.

Korkeakouluosaston kurssi 1967-71

a) vuoden 1971 aikana teatteritutkinnon suorittaneet

Helminen, Jussi	Turku 1947	yo
Holmberg, Ritva	Jyväskylä 1944	yo, logonomi
Istala, Päivi	Imatra 1947	yo
Kallinen, Timo	Helsinki 1947	yo
Ollikainen, Anneli	Kajaani 1943	huk
Rantala, Raijasinikka	Kotka 1947	yo
Suhonen, Tiina	Helsinki 1947	yo

b) lisäksi kurssilla opiskeli Ilkka Kylävaara (Tapiola, yo), jonka valmistuminen siirtyi yliopisto-opintojen vuoksi toistaiseksi.

2) Ohjelmisto

Syksyllä:

1. Sven Wernström: Luokkapeli. Mukana Päivi Istala, Ilkka Kylävaara, Jussi Helminen, Raijasinikka Rantala. Ensi-ilta 10.9. (3 esitystä kouluissa, 1 Mininäyttämöllä ja 1 radiossa).
2. Iloinen 50-luku. Suunn., ohj. ja toteutus STk:n viimeinen kurssi ja Henri Kapulainen (STkk II), koreografia Heikki Värtsi, mus. sov. Kaj Chydenius. Ensi-ilta 16.9. (10 esitystä, 1070 katsojaa).
3. Pulmapäivät. Teksti ja ohj. Raijasinikka Rantala, Tiina Suhonen, lav. Kirsti Toivanen (TtO), mus. Esa Helasvuo. Ensi-ilta 11.10. (2 esitystä, 357 katsojaa, lisäksi 3 esitystä muualla).
4. Wladimir Majakovski/ Ritva Holmberg: Mysterio Buffo. Ohj. Pekka Milonoff, lav. Asko Apajalahti (TtO), mus. Kaj Chydenius. Ensi-ilta 19.10. (10 esitystä, 1360 katsojaa, 1 esitys muualla).
5. Työtaistelu. Käsikirj. ja ohj. Jussi Helminen, Timo Kallinen, Anneli Ollikainen, lav. Juhani Pirskanen (TtO), mus. Jukka Jarvola. Ensi-ilta 8.11. (1 esitys, 106 katsojaa, 2 esitystä muualla).
6. William Shakespeare/ Matti Rossi/ Kalle Holmberg: Kuningas Juhana. Ohj. Kalle Holmberg, lav. Ensio Suominen assistenttinaan Asko Apajalahti (TtO), mus. Jukka Jarvola. Ensi-ilta 29.11. (5 esitystä, 785 katsojaa).

Keväällä:

7. Marja-Leena Mikkola: Ellinora ja kankaat. Ohj. Jussi Helminen, Päivi Istala, Timo Kallinen, lav. Kirsti Toivanen (TtO), mus. Jukka Jarvola. Ensi-ilta 7.2. (10 esitystä, 768 katsojaa).
8. Aulikki Oksanen: Kyllä kyllä. Ohj. Kaisa Korhonen, lav. Sirkka Roos (TtO), mus. Kaj Chydenius. Ensi-ilta 14.3. (13 esitystä, 2390 katsojaa, lisäksi esitys vieraili 26.4.-1.5. Ruotsissa, missä se esitettiin 7 kertaa).
9. Myytti Wu Tao-Tzusta. Sven Lindqvistin tekstin mukaan dramatisoineet Hannu Lauri, Markku Salonen ja Mikko Viherjuuri, jotka myös toimivat näyttelijöinä. Ohj. Erika Magnusson, lav. Hannu Kähönen, mus. Eero Ojanen ja Harinder Singh. Ensi-ilta 4.4. (5 esitystä, 469 katsojaa, lisäksi vierailut Åbo Svenska Teaternissa ja Helsingin YT:ssä).
10. Peltovalta. Käsikirj. ja ohj. Ilkka Kylävaara, Anneli Ollikainen, Raijasinikka Rantala, Tiina Suhonen, lav. Asko Apajalahti (TtO), puv. Kirsti Toivanen (TtO), mus. Esa Helasvuo. Ensi-ilta 21.4. (5 esitystä, 548 katsojaa).

Henkilöhakemisto

A

Aalberg, Ida 64, 216
Aaltonen, Risto 287
Aaltonen, Toini 91, 135
Adler, Stella 119
Ahlberg, Axel 216
Ahlfors, Bengt 195, 268
Aho, Lauri 226
Aho, Kalevi 198
Aho, Matti L. 281, 300
Ahonen, Armas 274
Ahonen, Olavi 222, 265, 272, 280
Ahonen, Ritva 155-156, 158, 218
Ahonen-Mäkelä, Ritva 155, 223, 313
Ahvonen, Tuija 265
Aiskhylos 218
Akvinolainen, Tuomas 32
Alapuro, Risto 251
Alasuutari, Pertti 138
Albee, Edward 182-183
Allio, Rene 192
Alpo, Pekka 65, 78, 93, 130
Ambjörnsson, Ronny 273
Anderson, Maxwell 158
Anderson, Perry 21
Andersson, Claes 279
Annala, Markku 185-186
Anouilh, Jean 158, 287
Antoine, André 46
Apajalahti, Asko 296
Appelqvist, Otso 83, 180, 200-201, 203, 205, 209-210, 212
Appia, Adolphe 46, 221
Arbusov, Aleksei 189
Aristofanes 30, 203
Aristoteles 29-32, 104, 203, 212, 218
Arjoma, Eila 209, 211
Arnkil, Erik 36
Aro, Matti 107, 128, 158, 177, 205-206, 232-233, 244, 250, 268, 275
Aropaltio, Kirsi 224
Artaud, Antonin 48, 51, 200, 216, 221
Arvelo, Ritva 47, 81, 88-90, 97, 100, 122, 125, 130-136, 139, 141, 143-145, 147-156, 158-161, 186, 205-206, 225, 234, 237, 244, 248, 261, 268-269, 271-272, 278, 305, 308, 312-316, 318-319
Aura, Erkki 227
Autiovuori, Pekka 280
Auvinen, Vili 239
Averroës 32
Avicenna 32

B

Babin, Julius 79-80
Backlund, Georg 146
Bacon, Roger 32
Bacon, Francis 32
Baer, Petteri 283
von Bagh, Peter 269, 282
Bahtin, Mihail 42
Baker, George Pierce 46
Baldwin, James 198
Bandler, Vivica 109, 182, 195, 202, 205, 220
Barba, Eugene 238
Barrault, Jean-Louis 141, 157, 239, 243
Baty, Gaston 67
Becker, Howard S. 167
Beckett, Samuel 221
Belinski, Vissarion 33
Benedetti, Jean 40-41
Bergbom, Kaarlo 60, 62-64, 204, 246
Bergholm, Eija-Elina 170, 190, 196, 205, 212, 225, 247, 278
Bergholm, Timo 183, 190, 196, 201, 205, 209, 226, 247, 252, 268, 278, 281, 283
Bergman, Gösta M. 15
Berlogen, Iloena 269
Bernhardt, Sarah 43
Bertolazzi, Carlo 191
Besekow, Sam 134-139, 140, 159, 161, 272, 312-313, 318
Besson, Benno 192, 269
Blanc, Roger 237
Bloch, Marc 21
Blomstedt, Juhana 184, 185, 200
Boleslavski, Richard 119
Bourdieu, Pierre 27, 167
Brahm 46
Brandt, Nils 272, 293
Braudel, Fernand 21
Brecht, Bertolt 42-43, 48, 51, 104, 107, 119-120, 132-137, 142-144, 146-149, 152-153, 159, 161, 166, 172, 186-195, 198-199, 203, 218, 221, 244-250, 282, 313, 315, 318
Broby-Johansen, R. 136
Bronk, Jan 237
Brookin, Jack Thomas 240
Brook, Peter 216, 221, 240
Brotherus, Greta 293
Büchner, Georg 218, 245-248, 315
Bulgakov, Mihail 52
Busch, Ernst 187, 198

C

Camus, Albert 285, 286
Canth, Minna 180, 204
Carné, Marcel 239
Castrén, Elli 194
Chydenius, Kaj 186, 194, 196-199, 202, 265, 270, 273, 282, 292
Clairon 105
Cole, Michael 38
Copeau, Jacques 46, 51, 119-120, 157, 159, 221, 235-236, 240, 242
Coquelin, Constant 43, 105
Corneille, Pierre 47
Craig, Edward Gordon 46, 146, 221
Cygnaeus, Fredrik 61

D

Damiani, Luciano 191-192
Danto, Arthur C. 166
Daste, Hélène 157
Davydov, V.V. 32
Debureau, Jean-Baptiste 239
Delsarte, Francois 101, 152, 154
Descartes 32
Dewey, Kenneth (Ken) 184
Dickie, George 166
Diderot, Denis 33
Diffey, T.J. 166
Diktonius, Elmer 148
Dobroljubov, Nikolai 33
Donner, Henrik Otto 184, 185, 200, 278
Donner, Jörn 135, 148, 186-187, 189
Donner, Philip 168
Dudin, Vladimir Fjodorovitsh 270
Dullin, Charles 67, 99, 240
Durkheim, Émile 16, 33
Duse, Eleonora 43
Dyfverman, Henrik 218

E

Ecaré, Marjatta 205
Eisenstein, Sergei 146, 199
Eisler, Hanns 187, 198, 282
Ekhof, Konrad 46
Ekman, Gösta 105
Elomaa, Simo 261
Elovirta, Arja 184
Elstelä, Esko 173
Engerstöm, Ritva 36
Engeström, Yrjö 11, 16-17, 28, 34, 36-37, 39-40, 48, 312
Eronen, Ella 64, 151
Eskola, Antti 40, 268
Eskola, Seikko 18
Eteläpää, Heikki 93
Euripides 203, 218

F

Fagerholm, K.A. 110
Fang, Mei Lan 146
Favén, Mauri 148
Febvre, Lucien 21
Fechner, Eberhard 190
Ferro, Marc 33
Fialka, Vladislav 238
Fiebach, Joachim 52
Fischer-Lichte, Erika 20
Forssell, Kyllikki 135
Franck, Kari 194, 196, 214, 265, 272
von Frenckell, Ester-Margaret 323
Freud, Sigmund 119, 120, 192
Freudenthal, Axel 60
Frisch, Hartvig 136

G

Gagarin, Juri 34
Galilei, Galileo 149
Garcia Lorca, Federico 151, 203, 301
Gard, Robert E. 176, 179 -182, 210-213, 216
Garrick, David 105
Gémier, Firmin 157
Giddens, Anthony 27
Ginsberg, Allen 252
Giurchescu, Lucian 269
Goethe, J.W. 203, 233
Goldon, Carlo 158-159, 191, 280
Gorki, Maksim 146, 159, 191, 282
Gozzi, Carlo 134
Grassi, Paolo 159-160 182, 191, 196
Grasso, Ernesto 43
Gregori, Ferdinand 79
Griffin, Peg 38
Gripenberg, Maggie 90, 100, 237
Grotowski, Jerzy 221
Grönvall, Sven 148
Guevara, Ernesto Che 200
Gustafsson, Eric 226

H

Haanpää, Pentti 146-148
Haarla, Lauri 126
Haarla, Saulo 226, 275, 285, 287
Haavio, Martti 121, 133
Haavisto, Helena 90
Hacks, Peter 203
Hagfors, Irja 90, 143, 148
Haikara, Kalevi 133, 134
Hakkarainen, Pentti 36
Hakulinen, Lauri 209
Halkola, Kristiina 265
Halonen, Antti-Einari 287
Halttunen, Marjukka 194

Hamberg, Lars 141, 143
 Hannula, Risto 268
 Hanuszkiewicz, Adam 269
 Hapgood, Elisabeth 221
 Hattara, Pia 90
 Haukinen, Eeva-Maija 194
 Haukinen, Pekka 205
 Hauptmann, Gerhart 218
 Havas, Eino 274
 Havu, Toini 153
 Hedström, Måns 192, 194, 265
 Hegel, G.W.F. 54, 59
 Heikkilä, Antti 283
 Heikkilä, Ritva 218
 Heinonen, Aarre 110
 Heinonen, Mauri 148
 Heinänen, Irmeli 90
 Heiskanen, Pekka 117, 218, 223, 226, 275, 279
 Heiskanen, Sirkka-Liisa 223, 244-245, 266-267, 270
 Helasvuori, Esa 296
 Helavuori, Hanna-Leena 11
 Helenius, Ralf 283
 Heljo, Maj-Britt 272
 Helkama, Klaus 33
 Hellaakoski, Aaro 122
 Helminen, Jussi 223, 226
 Helo, Johan 76, 77, 109
 Herzen, Aleksandr 33
 Hiltunen, Aimo 275
 Hirn, Yrjö 68, 105, 310, 322
 Hirvonen, Uuno 274
 Hitler, Adolf 34, 68, 82
 Hobbsawn, Eric 21
 Hohti, Paavo 30
 Holmberg, Kalle 23, 137, 160, 165, 168-170, 182-186,
 190, 192, 194, 196-199, 201, 205, 209-210, 212, 218,
 225, 233-235, 246, 250, 252-253, 263-269, 271-277,
 279, 284-287, 292-294, 297, 300, 305, 308, 316-319
 Holmberg, Ritva 223, 266, 269, 286, 292
 Holthoer, Rostislov 268
 Homeros 30
 Honkanen, Veikko 272
 Hosia, Armi 209
 Hrushtshov, N.S. 271
 Huldén, Lars 278-79
 Hurmalainen, Mikko 269
 Hytönen, Hugo 66
 Hyvönen, Mauno 90, 130
 Häkinen, Leena 106
 Häkkänen, Juha 223
 Hämäläinen, Aulis 126, 244
 Hämäläinen, Ekke 90
 Hämäläinen, Tapio 73
 Hämäläinen, Timo 285
 Härkönen, Hellevi 265, 296
 Häyrynen, Yrjö-Paavo 11, 16

I

Ibsen, Henrik 148, 180, 212, 218, 233
 Ihalainen, Lauri 269
 Ikäheimo, Rauni 90, 280
 Ilkka Kylävaara 296
 Ilmari, Wilho 22, 47, 51, 53, 56, 60, 64, 71, 73, 75-76,
 78-81, 83-97, 100, 104-108, 111, 114, 116-117, 121-
 123, 126-132, 135, 139-140, 150-152, 154-156, 158,
 165-166, 177, 189, 206, 210-212, 217, 220-221, 231-
 235, 240, 242, 245-246, 250, 264, 266, 268, 271,
 274-276, 294, 305, 308, 310-312, 314, 318-319
 Ingvall, Kurt 278
 Ionesco, Eugene 182, 218
 Ista, Tea 240, 280
 Istala, Päivi 223, 296

J

Jaakkola, Mauri 90
 Jahnukainen, Iiro 283
 Jalarvo, Jouni 287
 Jalkanen, Hilma 89-90, 94, 100-102, 154, 237
 Jalkanen, Kauko 237, 287
 Jarry, Alfred 284, 285, 286
 Jarva, Risto 173
 Jarvola, Jukka 267, 281, 293
 Jevreinov, Nikolai 46
 Johansson-Pape, Laura 214
 Jokela, Leo 106
 Jokipii, Markku 267, 299
 Jorma, Hilja 66
 Jotuni, Maria 180, 203
 Jouvét, Louis 67, 159
 Junttu, Ture 151, 209
 Jurkka, Jussi 106, 222, 272
 Jurkka, Sakari 90
 Jurkka, Vappu 90
 Jutikkala, Eino 18
 Järnefelt, Arvid 126-127
 Järvinen, Yrjö 187, 272
 Jääskeläinen, Manu 121

K

Kahra, Kalevi 205
 Kaila, Eino 18-19, 120-121, 318
 Kainulainen, Martti 238, 239
 Kalemaa, Kalevi 106
 Kalima, Eino 71, 76, 82, 111, 130, 151
 Kallas, Aino 92
 Kallinen, Aune 11
 Kallinen, Timo 223, 226, 278, 282
 Kallinen, Yrjö 11
 Kallio, Ismo 239, 240, 242, 270, 280-281, 295
 Kandolin, Uljas 73
 Kanerva, Aimo 146, 148
 Kannila, Helle 204
 Kantola, Usko 65

Karakorpi, Titta 203, 212, 225
 Karapuu, Heikki 269, 283
 Karén, Aarre 272
 Karge, Manfred 192
 Karhi, Maija 280
 Karikoski, Kaisa 214
 Karisto, Mirja 153
 Karjalainen, Lempi 299
 Karkama, Pertti 27
 Karppi, Pirkko 90
 Karvonen, Johanna L. 214
 Katajisto, Martti 90
 Kauppinen, Eino 204
 Kautsky, Karl 258
 Kekkonen, Sylvi 146, 245
 Kekkonen, Urho 146, 196, 226, 273
 Kekäläinen, Reima 196, 252
 Kemppe, Raiku 90
 Ketonen, Oiva 175-179, 181, 209-210, 212-213, 216, 218, 278
 Kevätsalo, Kimmo 257
 Kilpi, Eero 65, 69-70
 Kilpi, Kalevi 146
 Kilpinen-Benson, Inkeri 299
 Kinnunen, Aarne 105
 Kinnunen, Heikki 227, 272, 280
 Kinnunen, Hilka 90
 Kirstinä, Kati 287
 Kivelä, Risto 299
 Kivi, Aleksis 152, 177, 180, 202, 204
 Kivimaa, Arvi 66-71, 74, 80, 82, 94, 110-111, 113-116, 118, 127, 130-131, 135, 139, 141, 158, 176-179, 203-204, 208-210, 226, 234, 244, 274, 278, 302, 305, 308-311, 316, 318-319
 Knutson, Gösta 287
 Knuuttila, Simo 32
 Koivisto, Mauno 273-274
 Kokkonen, Erkki (Ere) 209
 Kolbe, Laura 121, 251, 257
 Koli, Paavo 226
 Koljonen, Pirjo 11
 Kolmijoki, Jorma 212
 Kolula, Aira 146
 Komi, Soila 246, 280-281
 Konkka, Juhani 81
 Konsala, Simo 300
 Kontro, Markku 276
 Koponen (myöh. Ecaré), Marjatta 209
 Koponen, Kalle 220, 274-275
 Korhonen, Aku 128
 Korhonen, Jaakko 66
 Korhonen, Kaisa 11, 95, 168, 169, 170, 183, 185-188, 190, 192, 194, 196-197, 202-203, 251, 252, 281, 294-295
 Korhonen, Marianne (os. Möller) 298-299
 Korhonen, Marja 47, 90, 240, 242, 243, 270, 280, 281, 295
 Korhonen, Ossi 90

Korovessis, Perikles 254
 Koskenniemi, V.A. 68
 Koski, Pirkko 11, 17, 20, 23, 82, 323
 Koski-Jännes, Anja 11
 Koskimies, Rafael 323
 Koskinen, Yrjö 59
 Kotkaniemi, Pentti 197, 212
 Kott, Jan 215, 272
 Krohn, Eino 94, 104, 106, 121, 323
 Krohn, Heidi 272, 280
 Kulovaara, Urho 274
 Kumpulainen, Seppo 11
 Kupiainen, Unto 204
 Kurenniemi, Erkki 185
 Kurjensaari, Matti 146
 Kurtén, Martin 11, 17, 49, 53-55, 84, 94
 Kuukka, Niilo 206, 266, 267, 270, 287
 Kuusi, Matti 176
 Kuusinen, O.W. 282
 Kuusisto, Ilkka 270, 287
 Kylävaara, Ilkka 223, 296
 Kyrönseppä, Kari 214, 227
 Kytömaa, Jaakko 223
 Käki, Ritva 214

L

Laakso, Uno 128
 Laaksonen, Liisa-Maija 293
 Laatto, Erkki 227, 229
 Laatto, Ritva 11, 22, 117, 129, 131, 133, 140, 151, 153-155, 158, 205, 217, 220, 221-227, 235, 244, 266, 277, 281, 286, 316
 Labiche, Eugene 280
 Lagus, Elsa 89
 Lahdensuo, Jalmari 65
 Lahtela, Markku 200
 Lahti, Ilmari 69, 204
 Lahti, Urho 140
 Lahti, Väinö 158, 235
 Laitinen, Kai 188
 Langhoff, Matthias 192
 Lassalle, Ferdinand 95
 Lassila, Iris-Lilja 95
 Lastumäki, Leo 272
 Latvala, Päivi 267
 Laukka, Maria 247
 Lauri, Hannu 265, 295
 Laurikainen, Kauko 73, 90
 Lavonen, Ahti 148
 Lecoq, Jacques 235, 238, 239, 241
 Lehtihalmes, Tauno 275
 Lehtikunnas, Elina 11, 22, 116-117, 157-158, 206, 209, 223, 226, 232, 234, 237-244, 266-267, 275, 313-314
 Lehto, Leo 117
 Lehtonen, Rauli 205, 275
 Leikola, Antto 268
 Leino, Eino 64, 202, 203

Leino, Maija 285, 287, 292
 Leinonen, Artturi 76
 Leisimo, Ossian 244
 Leistelä, Topo 142
 Leontjev, A.N. 17, 27, 29, 31-33, 35-36, 41-42, 49-50, 53-55, 126
 Lessing, G.E. 33, 46
 Levander, Reijo 299
 Liila, Kari 186, 192, 197, 246-248, 264
 Lindberg, Bertha 69, 71, 75, 78, 82, 84, 87, 89-90, 94, 97-98, 119, 126, 128, 152, 204
 Lindfors, Pertti 120
 Lindqvist, Sven 295
 Linklater, Kristin 239
 Linna, Marjatta 265
 Linna, Väinö 16-17
 Litonius, Bure 94
 Littlewood, Joan 141
 Loghin, George D. 240
 Loiri, Vesa-Matti 197
 Lounela, Pekka 188, 196, 226, 251, 279
 Lūchou, Nils 91
 Ludvig XIV 45
 Lugné-Poë, Aurelien 46
 Luhtala, Oiva 144
 Lumirea, Pertti 214
 Lundán, Reko 31
 Lundberg, Ritva 214
 Luriija, A. R. 33, 40
 Luterkort, Ingrid 243
 Luther King, Martin 200
 Luukkonen, Anna-Liisa 89
 Luxemburg, Rosa 274
 Långbacka, Ralf 182, 185-188, 190, 193-195, 199, 205, 215-216, 221, 225-226, 234, 239, 245-250, 252, 268-269, 297, 299, 314-315
 Lähde, Ernst 74, 274
 Länsiö, Maikki 153

M

Maeterlinck, Maurice 182-183
 Magarshack, David 48
 Magnus, Albertus 32
 Magnusson, Eriikka 292, 295
 Majakovski, Vladimir 274, 292
 Majanlahti, Mikko 205, 239, 275
 Majapuro, Marja-Liisa 223
 Mann, Michael 21
 Manner, Eeva-Liisa 247
 Manni, Tarmo 90, 97-98, 203, 265
 Manninen, Mauno 109
 Manninen, Raimo 205
 Mantsas, Aino 90
 Mantzius, Karl 105-106, 312
 Marceau, Marcel 238
 Marjanen, Kaarlo 81, 89, 126-127, 130, 177, 267, 274-275

Markkanen, Soili 285
 Marowitz, Charles 216
 Marttinen, Jouko 223
 Marx, Karl 21, 36, 95, 258
 Mattila, Aino 89-90 94, 97-99, 151, 157, 205
 May, Gisela 187
 McConachie, Bruce A. 20
 Melasniemi, Eero 194, 269, 272, 282, 298-299
 Meltti, Raimo 214
 Meri, Veijo 268-269
 Meyenburg, Alexandra 81
 Meyerhold, Vsevolod 23, 40, 42-43, 46-47, 51, 67, 82, 146, 221, 292, 312
 Miettinen, Reijo 36
 Miettinen, Seppo 183
 Miikkulainen, Matti 276
 Mikkola, Marja-Leena 196, 282
 Mikkolanniemi, Hedvig 299
 Miller, Arthur 178, 217
 Milonoff, Pekka 265, 276, 287, 292
 Minh, Ho Chi 200
 Mishima, Yukio 182-183
 Mokko, Tuula-Maria 18
 Molière 47, 106, 218, 241, 244, 280
 Molik, Zygmunt 238
 Mollberg, Rauni 106
 Montonen, Aili 244
 Moore, Barrington 21
 Moretti, Marcello 159, 191
 Motaleff, Marina 227
 Mrozek, Slawomir 185
 Muje, Juha 265
 Munk, Kaj 126
 Mustapää, P. 133
 Myllyniemi, Rauni 283
 Mäkelä, Heikki 223-224, 254
 Mäkelä, Klaus 269
 Mäki, Niilo 94, 103
 Mäkinen, Aito 173
 Mäkinen, Helka 23

N

Nalkowska, Zofja 90
 Neher, Caspar 191
 Neill, A.S. 201
 Neuvonen (myöh. Bergholm), Eija-Elina 183, 209
 Niemelä (myöh. Ahonen), Heljä 209
 Niemelä, Paula 212
 Niemi, Irmeli 197, 205, 216, 218, 221, 282, 299, 323
 Niemi, Juhani 197
 Niiniluoto, Ilkka 120
 Niiniluoto, Marja 213
 Nikula, Jaana 259
 Nironen, Katri 244
 Niskanen, Mikko 106-107, 173
 Niskanen, Toivo (myöh. Sara) 89
 Niskanen, Tuija-Maija 214

Nissilä, Kalervo 205
 Nordberg, Marita 153
 Nordenstreng, Kaarle 269
 Norros, Leena 36
 Nortimo, Jorma 89
 Notkola, Aino-Inkeri 140
 Nousiainen, Jyrki 280
 Nummi, Seppo 198, 238-239
 Nuotio, Kurt 269, 275, 297
 Nyman, Tuula 265, 272
 Nyytäjä, Outi 95, 186
 Närvä, Olli 226, 269

O

O'Casey, Sean 285-286
 Ockham, William 32
 Ohlopkov, Nikolai 189
 Oittinen, Tytti 197, 223
 Ojanen, Eero 295
 Oksanen, Aulikki 294
 Ollikainen, Anneli 11, 22, 61, 63, 107, 194, 223, 296
 Olsoni, Eric 76
 Olsoni, Kristin 223, 226, 244, 280
 O'Neill, Eugene 47, 92, 178, 218
 Oravisto, Matti 90
 Orsmaa, Taisto-Bertil 253, 285
 Ortola, Kirsti 90, 272
 Ostrovski, Aleksandr 79

P

Paasilinna, Reino 269
 Paavola, Jouko 126, 206, 209, 211, 226, 231-234, 238, 246, 250, 264, 267-268, 305, 308, 314, 315-316, 318-319
 Paavolainen, Pentti 11, 20, 23, 29, 86, 295, 317
 Packalén, Heikki 177
 Packalén, Marja 265, 292
 Packalén, Markus 286
 Pajala, Erkki 272
 Pakarinen, Esa Jr. 265, 295
 Pakkasvirta, Jaakko 68, 109, 160, 168, 170-179, 185, 200-201, 203, 205, 216
 Pallasmaa, Juhani 269
 Palm, Risto 280
 Palmgren, Raoul 148
 Palo, Tauno 136, 245
 Palola, Eino 91
 Palonen, Veli 153
 Panso, Voldemar 269, 282
 Pasanen, Veijo 239
 Pavlov, I.P. 39, 40
 Pehkonen, Eila 90, 293
 Pekkanen (myöh. Pekkanen-Ronimus), Hilikka 209
 Pekkonen, Pekka 299
 Peltola, Sulevi 272, 285, 287
 Peltonen, Juhani 269

Peltonen, Vihtori 65
 Penka, Rudolf 244
 Pennanen, Jarno 148, 189, 269
 Pennanen, Jotaarkka 226, 252, 282
 Pennanen, Martti 272
 Pennanen, Raiku 90
 Penttilä, Simo 90
 Perheentupa, Olli 283
 Peräinen, Tapio 206
 Pettersson, Lars 209
 Piaget, Jean 34, 41, 42
 Piha, Pentti 269
 Pihkanen, Toivo 269
 Pihlaja, Matti 90
 Pihlaja, Rafael 94
 Pihlajamäki, Hilda 104, 232
 Pinter, Harold 182-183, 211, 217-218, 244
 Pintzka, Wolfgang 187, 194
 Pirandello, Luigi 218
 Piscator, Erwin 142, 146, 221, 243
 Piskonen, Paavo 224, 286
 Pitoëff, Georges 67
 Planchon, Roger 191-192
 Pleijel, Agnete 273
 Pohjanpää, Elina 280
 Pohjansola, Harri 223-224
 Pohjola, Anja 272
 Pohjola, Riitta 246
 Pohjola, Tuulikki 90
 Poli, Giovanni 160
 Polanyi, Karl 21
 Polttila, Brita 133-134, 143-144, 187, 189
 Porter, Cole 287
 Poskiparta, Matti 265
 Postlewait, Thomas 20
 Poulsen, Adam 105
 Punttila, L.A. 110
 Puokka, Ulla-Maija 212
 Puro, Teuvo 111
 Pursiainen, Terho 269
 Puurunen, Sakari 116-118, 121-122, 126-133, 140-141, 149, 151, 154-156, 177, 205, 209, 217, 231-232, 235, 269, 284, 299, 311-313
 Pykälä, Matti 282
 Pöysti, Lasse 268, 272, 279, 282-283, 299

R

Raa, Charlotte 59
 Raatikainen, Erkki 252
 Racine, Jean 47
 Rainio, Kullervo 278, 279
 Rainio, Ritva 281
 Raittila, Hannu 16
 Rand, Max 183, 186-188, 190, 195, 198, 203, 247, 264-265, 269
 Ranin, Matti 275, 279-280
 von Ranke, Leopold 19

Rankkala, Marja 73, 125, 140, 156, 313
 Ranta, Rauni 106
 Ranta, Sulho 110
 Rantala, Raija-Sinikka 223, 292, 296, 298-299, 307
 Rantanen, Harri 265
 Rantanen, Jarkko 285
 Rantavaara, Irma 209, 212, 216, 279, 280
 Rautavaara, Tapio 90
 Rautio, Katri 65
 Rautio, Matti 146
 Reich, Wilhelm 198, 201
 Reinhardt, Max 46, 221
 Rekola, Aarne 177
 Rentola, Kimmo 254-255
 Rentola, Rauha 280
 Renvall, Pentti 18-19, 21
 Repo, Eino S. 196, 201-202, 252, 269
 Ribot, T.A. 84
 Riley, Terry 184
 Rinne, Eila 47, 187, 270, 272, 293
 Rinne, Jalmari 22-23, 60, 63, 65, 72-75, 84, 89, 93,
 111, 116, 226, 268-269, 274-275
 Rinne, Joel 136
 Rinne, Tiina 22, 106, 259
 Rinne, Tommi 90
 Rintala, Paavo 148
 Rislakki, Jukka 179
 Ristolainen, Ritva 140
 Roach, Joseph R. 40
 Rommi, Pirkko 18
 Romppanen, Martti 106
 Roos, Sirkka 294
 Rossi, Matti 183, 196, 264, 268, 293
 Rotko, Maija 287
 Rózewicz, Tadeusz 185
 Rubinstein 32, 40, 42
 Russel, Bertrand 200
 Ruutsalo, Eino 173
 Rydman, Kari 248
 Ryselin, Gerda 227
 Ryömä, Mauri 146, 148
 Räikkä, Ossi 297
 Räsänen, Ilmari 232
 Rätty-Hämäläinen, Aino 22
 Rönngren, Nicken 70
 Rönngren, Nicken 69, 72

S

Saari, Anu 223-224
 Saarikivi, Martti 212
 Saarikoski, Hilikka 292
 Saarikoski, Pentti 30-31, 104, 168, 203, 218
 Saarinen, Pirkko 278
 Saari, Pentti 183
 Saikkonen, Veli-Matti 190-192, 239, 245-248-250,
 315
 Saint-Denis, Michel 119, 234-238, 241-244, 315

Saint-Denis, Suria 236
 Sallamaa, Kari 27, 31
 Salmelainen, Eino 23, 69-70, 73, 78, 80, 82, 91, 94,
 107, 130-131, 139-141, 156, 158, 167, 203-205
 Salminen, Eeva 227
 Salminen, Esko 265, 272, 293
 Salo, Arvo 197
 Salola, Eero 90, 94, 102-103, 126, 130
 Salomaa, Paavo 111, 113
 Salonen, Markku 265, 295
 Salenius, Helena 153
 Salosaari, Kari 205-207, 227, 244
 Salosaari, Liisa 183
 Samooja, Teppo 141-142
 Sara, Elsa 100, 107, 155-156, 158, 161, 218, 237, 266,
 271, 281, 287, 313
 Sardou, Victorien 280
 Sarte, Del 69
 Sartre, Jean-Paul 218
 Saunio, Ilpo 168
 Savola, Kai 170, 177, 297
 Savolainen, Heikki 136
 Savutie, Maija 22, 76, 83, 140, 148, 153, 198, 247, 249,
 287, 291-292, 95
 Schall, Ekkehard 187
 Schauman, Runar 111
 Schiller, Friedrich 46, 59, 95, 158, 233
 Schreck, Jyri 109, 168-170, 182-183, 185, 211
 Scotus, Duns 32
 Selinheimo, Kari 285, 297
 Seppälä, Riitta 299
 Setshenov, I.M. 39, 40
 Setälä, Rauno 257, 282
 Sevänen, Erkki 15, 16
 Shakespeare 79-81, 95, 106, 122-123, 135, 191, 211-212,
 218, 232-233, 247, 269, 274, 280, 293-294, 311, 315,
 318
 Shaljamin 43
 Shaw, Bernard 158, 218
 Siikala, Kaija 282, 300
 Siikala, Kirsikka 296
 Siikala, Ritva 212, 269, 277, 299-300, 316
 Siimes, Pentti 153, 226, 280
 Siivola, Vilho 65, 204-205
 Silvennoinen, Martti 269
 Simmel, Georg 16
 Sinervo, Aira 148
 Sinervo, Elvi 148
 Singhin, Harinder 295
 Sinisalo, Veikko 106-107, 205, 270
 Sipilä, Jukka 11, 180, 183, 185-186, 194, 205, 209, 212,
 218, 225, 265, 272
 Sirén, Kirsi 223, 224
 Sirén, Markku 287
 Sjöblom, Nils 89, 237
 Snellman, Johan Vilhelm 59
 Snellman, Jussi 111
 Snellman, Ruth 136

Sofokles 30, 218
 Soinvirta, Terttu 90
 Somersalmi, Urho 128
 Somervuori, Antti 227
 Sovijärvi, Antti 89-90, 94, 102, 126
 Spinoza 32
 Spolin, Viola 240-243, 267, 295, 315, 317
 Stalin, J.V. 33, 43, 82, 221, 271, 312
 Stanislavski, Konstantin Sergejevitsh 17, 23, 29, 39-43, 46-50, 52-56, 63, 67, 71, 78-84, 86-88, 91-92, 94-98, 100, 105, 107, 118-120, 122, 125, 128-130, 132, 135, 137, 146-150, 189, 217, 220-221, 231, 233, 236-237, 240-242, 246, 250, 308, 311-312, 315, 318
 Stebbins, Genevieve 101-102
 Steffa, Liisa 23
 Stegars, Rolf 117
 Stenberg, Eddie 187
 Strasberg, Lee 119, 241
 Strehler, Giorgio 159-160, 190-192, 248
 Strickland, F. Cowles 119
 Strindberg, August 180, 218, 244
 Stuckey, V. 69
 Suhonen, Tiina 11, 223, 242, 292, 296
 Sulevi Peltola 272
 Sundqvist, Harry 293
 Suomela, Klaus U. 76-77, 109
 Suominen, Ensio 293
 Suutela, Hanna 131-132
 Suvalo, Kari 223-224, 286-287, 299
 Suvanto, Sulo 282
 Svedberg, Lars 203, 212
 Szczuka, Wanda 280
 Särkkä-Kallio, Kerttu 65-66, 89, 102

T

Taanila, Hannu 268, 273
 Tainio, Ilona 213, 220, 286
 Tairov, Aleksandr 46, 67, 149, 221
 Talma 105
 Talonen, Terttu 281
 Tamminen, Jarkko 287
 Tandefelt, Liisi 280
 Tanner, Väinö 72
 Tapio, Matti 47, 90, 227, 244
 Tapiolinn, Tellervo 89
 Tapiovaara, Tapio 148
 Tarkkainen, Antti 197, 223, 238-239, 241, 244, 266, 270, 287
 Tarkkainen, Lauri 286
 Tarkka, Auli 186
 Tarkka, Pekka 16, 186, 281
 Tavaste, Simo 299
 Tawaststjerna, Erik 177
 Terttula, Eugen 187, 195, 205, 225-226, 278, 281
 Tervo, Penna 274
 Thate, Hilmar 187
 Tiitinen, Veikko 106

Tikka (myöh. Ellonen), Annikki 183, 209
 Tikkanen, Aino-Maija 206, 223, 244-245, 266-267, 270, 281
 Tilly, Charles 21
 Tirkkonen, Tuomo 299
 Tiusanen, Timo 20, 215-219, 223, 226, 244, 275, 278, 281-282, 300-301, 316, 323
 Toikka, Kari 36
 Toivanen, Kirsti 292
 Toiviainen, Ilkka 223-224
 Toiviainen, Seppo 27
 Toller, Ernst 182
 Tomaszewski, Henryk 238
 Toporkov, V.O. 125, 130, 237
 Toppelius, Oscar 59, 61, 62
 Tovstonogov, G.A. 269
 Tshehov, Anton 71, 97, 159, 191, 218, 244, 280
 Tshehov, Mihail 97, 119
 Tshernyshevski, Nikolai 33
 Tuomikoski, Paula 257
 Tuomikoski-Leskelä 77
 Tuominen, Arto 293
 Tuominen, Marja 256
 Tuomisto, Iivari 274
 Turkka, Jouko 247, 250, 253, 269, 282, 297
 Turtiainen, Arvo 148, 266
 Turunen, Aimo 278
 Tyyri, Jouko 269

U

Uexküll, Sole 22, 160, 198, 249, 269, 291-294
 Uexküll-Gyllenband, A. 63
 Uimonen, Virpi 287
 Ulfsson, Birgitta 272, 281
 Unho, Turo 246
 Uotila, Leena 242, 250, 265, 285-286, 292, 295
 Uotila, Leo 283
 Uspenskaja, Maria 119

V

Vahtangov, Jevgeni 46, 48, 51, 67, 149, 221, 240
 Vainio, Väinö 225, 277
 Valjakka, Ari 283
 Valkama, Ritva 22, 123, 128-129
 Valtakoski, Jussi 275
 Vammelvuo, Alpo 92
 Vammelvuo, Anja 148
 Vanne, Ilkka 223, 224
 Varjo, Matti 187
 Varmaala, Maija 90
 Vartia, Annikki 194
 Vartiainen, Matti 11, 40
 Vauhkonen, Matti 114
 Vehkakoski, Ismo 286
 Veistjä, Olavi 204
 Veistjä, Verner 64, 78, 135, 139-140, 167, 177, 205, 227

Veltheim, Katri 247, 294
 Ventola, Marjo-Riitta 241
 Ventola, Timo 282
 Veste, Risto 90
 Vettenranta, Esko 90
 Vierikko, Esko 281
 Viherjuuri, Mikko 265, 295
 Viikari, Matti 18, 19, 20
 Vilar, Jean 157, 160, 235
 Vilhola (myöh. Talonen), Terttu 209
 Viljanen, Lauri 212
 Vilkuna, Kustaa 146
 Vilppula, Malmi 287
 Vire-Tuominen, Mirjam 283
 Virkki, Timo 285
 Virolainen, Kaarina 227
 Virtanen, Leena 64
 Virtanen, Pekka 269
 Volanen, Eeva-Kaarina 222, 281
 Vygotski , Lev Semjonovitsh 17, 27, 33-36, 38-42, 49
 Värtsi, Heikki 292

W

Wallerstein, Immanuel 21
 Wallin, Seppo 106
 Warén, Matti 94
 Warren, Iris 239
 Weber, Max 16, 21, 308, 316
 Wecksell, J.J. 233
 Wedekind, Frank 223-224
 Wegelius, Hannu 212
 Weigel, Helene 43, 187
 Weill, Kurt 199
 Wernström, Sven 292
 Westerlund, Eino 81
 Wickham, Glynne 46, 47, 181, 211-212, 216
 Wihuri, Antti 114, 115
 Wihuri, Jenny 114, 115
 Wihuri, Rakel 115
 Williams, Tennessee 178, 182
 Wirtanen, Atos 148, 269
 Witikka, Jack 158, 168, 172, 175-178, 205, 208-209,
 211-212, 214, 216, 217, 220, 221, 223, 225, 226, 264,
 275, 278-279, 287
 Wrede, Gerda 111
 Wuolijoki, Hella 76, 134, 180
 Wuorenrinne, T.I. 111, 114

Y

Yeats, W.B. 182-183
 Ylikangas, Heikki 19, 21

Z

Zapolska, Gabriela 90, 152
 Zilliacus, Clas 323

Å

Åberg, Kristian 283

Ö

Öhman, Carl 177, 205, 216, 227-278

From Stage Artist to Theatre Worker – The Entry of the Modern into Finnish Theatre Education

Finland was relatively late in its modernisation process if, by modernisation, we mean the transition from the old agrarian society to industrial and post-industrial society with the accompanying culture change. The modern was already burgeoning in Finland at the turn of last century, but many of the events surrounding the process of independence, especially the Civil War and its aftermath, in many ways isolated Finland from the modernisation of the Western world. This was evident in the arts and culture, too. Only since the Second World War has Finland become a modern state in the broader sense of the word.

This study basically sets out to determine how the modern affected the training seeking to serve the professional Finnish theatre. That the Finnish theatre is by nature a folk theatre is one of the legends that persists in Finland. It allows even training as such to be dismissed, to say nothing of modern training bringing with it various foreign "crazes". This dismissive, or at least disparaging attitude to theatre training, and in particular its modern, international trends, has been surprisingly deep-rooted in Finland, or at least highly selective. Finland has also been a minor factor in the realm of theatre, and one not capable of absorbing many trends at the same time.

I have restricted my research to the period 1941-1971, because these decades seem to have marked a shift in Finnish theatre training. Naturally the phenomenon also applied to culture in general, but I have here concentrated on professional theatre training and its various aspects.

As frame of reference I have taken the Cultural Historical Activity Theory (CHAT). This is a cross-disciplinary research approach that seems, in the past few years, to have expanded to take in the arts and theatre, too. I use this as a tool for placing Finnish theatre training in a broader context reflecting the history of man and of human action. Some of the terminology has been developed specifically in Finland to describe the general structure of human action, the zone of proximal development and the theory of learning by expanding.

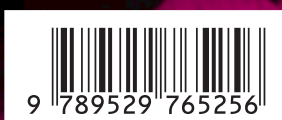
The most extensive part of the study is the historical account of the Finnish Theatre School and its university department 1943-1971. It was during this period that the modern entered Finnish theatre training, first under Rector Wilho Ilmari (1943-1963), and in particular as a Finnish application of Stanislavsky's Method, then under Jouko Paavola (1963-1968), branching out in new modern theatre directions and especially Brecht, under the influence of Ralf Långbacka, and finally under Kalle Holmberg (1968-1971), who introduced the modern view of the relationship between society and the theatre and democratic study.

I then try to summarise the historical overview by means of the general structural scheme of human action created within the confines of the action theory. It is then necessary to make further mention of the drama academy utopia envisaged by Arvi Kivimaa in 1930, which for the first time in Finland formulated the idea of modern theatre training, and of the zone of proximal development introduced by Ritva Arvelo in the 1950s but not fully implemented

until the 1960s. The ideas of Kivimaa and Arvelo are described in more detail in the historical section already.

My basic conclusion is that the modern entered Finnish theatre training in the 1960s, at least for the first time, but that the ground had clearly been paved in the 1940s and 1950s.

Suomalainen teatterikoulutus on ollut sotien jälkeisenä aikana usein kiivaankin keskustelun kohteena. Tämä tutkimus pureutuu ensimmäistä kertaa tuon koulutuksen historiallisiin juuriin. Sen varsinaisena kohteena on Suomen Teatterikoulun ja sen korkeakouluosaston vaiheet koulun perustamisesta sotien aikana aina 1970-luvun alkuun asti. Se kattaa siis ajanjakson Wilho Ilmarin pitkästä ja legendaarisesta rehtorikaudesta (1943-63) Kalle Holmbergin lyhyeen, mutta myös myrskyisään rehtorikauteen (1968-71). Samalla valottuu teatterikoulutuksen laajempi tausta ja osittain myös myöhempi kehitys. Tutkimus pohtii miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen. Kehitys oli murrosvaiheessa erikoisesti 1960-luvulla ja 1970-luvun alussa, mutta tämän murroksen juuret löytyvät yllättävän varhain 1940-50-luvuilta. Monet tunnetut teatteripolvet vilahtelevat tutkimuksen sivuilla nuoruutensa kiihkossa, samalla kun kokeneille teatteripedagogeille annetaan heille kuuluva arvostava huomio. Tapahtumia tulkitaan myös kulttuurihistoriallisen toiminnan teorian valossa, jota nyt ensi kertaa sovelletaan laajemmin suomalaisen teatterin ja sen kehittämiseen tähtäävän koulutuksen kuvaukseen.



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN