

“Yleisö oli raivoissaan ihastuksesta!”

Teatterimuseo 2022



1872–2022

”Yleisö oli raivoissaan ihastuksesta”

SUOMEN KANSALLISTEATTERI 150 VUOTTA

Näyttely Teatterimuseossa
21.1.2022–8.1.2023

Näyttelyjulkaisu
Toim. Raija-Liisa Seilo

"YLEISÖ OLI RAIVOISSAAN IHASTUKSESTA!"

Suomen Kansallisteatteri 150 vuotta

Teatterimuseon verkkojulkaisuja 7

© Kirjoittajat 2022

Toimitus: Raija-Liisa Seilo

Taitto: Ilona Kemppainen

Kansi ja graafiset ohjeet: Marko Kovero

Kannen kuva: Linna – Smeds: *Tuntematon sotilas*

Suomen Kansallisteatteri 2007

Kuva: Antti Ahonen.

Teatterimuseo

Kuortaneenkatu 3 C

00520 Helsinki

www.teatterimuseo.fi

ISBN 978-952-67846-6-3 (pdf)

ISSN 2669-8900

SISÄLLYSLUETTELO

ALKUSANAT	2
“PYSYVÄSTI INNOKAS GRÖNEQVIST” – OSKARI WILHON TIE PUHEOSASTON JOHTAJAKSI Pentti Paavolainen	3
SUOMEN KANSALLISTEATTERI PÄÄTTÄJIEN HOIVISSA – EPISODEJA PÄÄKAUPUNGIN SUHTEESTA KANSALLISEEN TAIDELAITOKSEEN Mikko-Olavi Seppälä	13
KANSALLISTEATTERI JA KANSAINVÄLISET VIERAILUT Hanna Korsberg	20
KANSALLISTEATTERI VEDENJAKAJALLA. 1960- JA 70-LUKUJEN TEATTERISUKUPOLVEN VAIHTUMINEN NÄKYI JA KUULUI KAUAS Kirsikka Moring	26
NELJÄ TAPAA JÄTTÄÄ PYSYVÄ MUISTIKUVA Pirkko Koski	35
NÄYTTELYTEKSTIT	44
Suomalaisuuden peili	45
Nainen ja tasa-arvo	48
Politiikka	53
Julkisuuden valokeilassa	59
Pääosassa yleisö	62
Kansallisteatteri nyt	66
POIMINTOJA SUOMEN KANSALLISTEATTERIN HISTORIASTA	68
TYÖRYHMÄ	78
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	79

ALKUSANAT

”Yleisö oli raivoissaan ihastuksesta”

Suomenkielinen teatteri sai alkunsa vuonna 1869. Kolme vuotta myöhemmin perustettiin Suomalainen Teatteri, joka sittemmin vaihtoi nimensä Suomen Kansallisteatteriksi. Puolentoista vuosisadan aikana suomalainen yhteiskunta ja kulttuuri ovat muuttuneet suuresti. Sen vuoksi Kansallisteatterin vaiheista avautuu kiehtovia näköaloja paitsi näyttämötaiteeseen, myös maamme historiaan. Eri aikojen tapahtumat, aatteet ja politiikka ovat heijastuneet Kansallisteatterin toimintaan monin tavoin, eikä ristiriidoitakaan ole aina voitu välttää.

Tämä näyttely esittelee Kansallisteatterin vaihteita monipuolisesti – unohtamatta ihmisiä, joiden ansiosta kansallinen päänäyttämö on kyennyt uudistumaan kerta toisensa jälkeen ja lunastanut paikkansa suomalaisen näyttämötaiteen etulinjassa.

Mika Myllyaho, Kansallisteatterin pääjohtaja

Kansallisteatterin ja Teatterimuseon yhteistyö alkoi jo 1962, jolloin Helsingin kaupunki perusti museota ylläpitävän säätiön lahjaksi 90-vuotiaalle suomalaiselle teatterille. Kansallisteatterin museolle tuolloin lahjoittamat esineet muodostivat Teatterimuseon kokoelmien perustan yhdessä Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliiton keräämien aineistojen kanssa. Kokoelmien kaikkein ensimmäisen numeron 1:1 sai Suomalaisen Teatterin johtajan Kaarlo Bergbomin työpöytä, joka nähdään näyttelyssä. Esillä on myös pukuja teatterin tuoreimmasta lahjoituksesta.

Teatterimuseo on ylpeä voidessaan vihkiä uudistetut ydintilansa näyttelyllä, joka esittelee kattavasti suomalaisen teatterin monipuolista ja pitkää historiaa. Suomalaisen Teatterin alkuvuosikymmenet loivat perustan suomenkieliselle teatteritaiteelle ja sen kehitykselle koko maassa. Tähän näyttelyjulkaisuun on näyttelytekstien rinnalle koottu artikkeleja kirjoittajilta, jotka katsovat teatteria tutkimusaiheittensa tai omien kokemustensa kautta.

Raija-Liisa Seilo, Teatterimuseon johtaja

PAAVOLAINEN

”PYSYVÄSTI INNOKAS GRÖNEQVIST”

– Oskari Wilhon tie puheosaston johtajaksi

Pentti Paavolainen

Yksi teatterinäytäntöjen innokkaimpia puuhamiehiä Hämeenlinnan lukiossa vuoden 1860 vaiheilla oli Kuhmalahdelta kotoisin oleva lukiolainen Oskar Wilhelm Gröneqvist (1840–1883), myöhemmin Oskari Wilho, joka syksyllä 1862 monien pohdintojen jälkeen kirjoitti ystävälleen, että nyt on päätös selvä: hän ryhtyy taiteilijaksi, näyttelijäksi.

Kun Helsingin Esplanadin päädyssä Uuden Teatterin eli Nya Theaternin kivitalo vihittiin (1860), tavoitteena oli, että joskus olisi kotimaisin voimin tehtävää teatteria. Sitä silmällä pitäen aloitettaisiin myös näyttelijäkoulutus eikä näyttelijäseuruetta tarvitsisi enää värvätä Tukholmasta. Ajatus sai 20-vuotiaan Gröneqvistin kiihdyksiin. Tunnetusti asia kiihotti myös Alexis Stenvallia, joka oli kirjoittanut juuri *Kullervo*-draamansa, mutta mietti myös näyttelijän ammattia.

Ylioppilastutkinnon jälkeen Gröneqvist haikautui avustajaksi Nya Theaterniin ja pääsi osallistumaan *Daniel Hjort* -näytelmän esityksiin helmikuussa 1863. Kevääksi hänelle oli luvattu pieni roolikin, mutta teatterissa syttyi tulipalo toukokuun alussa. Silloin Gröneqvist ahkeroi muiden mukana pelastamassa mitä pelastettavissa oli. Hän sai professori

Oskar Wilhelm Gröneqvist (suom. O. Wilho). Vuodet 1872–1883 olivat Wilhon työntäyteisimmät. Suomalaisen Teatterin puheosaston kiertuevuosina hän käytännössä vastasi kaikesta: tilojen vuokraamisesta, ennakkomainosten lähettämisestä, matkajärjestelyistä, uusien teosten ohjaamisesta ja vanhojen lämmittämisestä, iltakassan tilityksistä sekä pääroolien näyttelemisestä erityisesti vaativammassa ohjelmistossa. Wilho oli realistisen esitystavan ystävä. Hänen ohjauksissaan oli eroottista virettä ja kansanomaisuutta enemmän, kuin säätyläistöön kuuluvien Bergbom-sisarusten ehdotonta siveyttä korostavassa teatteri-ilmapiirissä. Kuva: Daniel Nyblin / Teatterimuseo.



PPAAVOLAINEN

Fredrik Cygnaeukselta stipendin tai lainan ja lähti Tukholman Kuninkaallisen teatterin oppilaskouluun vuodeksi 1863–64.

Tukholmassa ohjelmistoja hallitsi ruotsalainen kaupunkilaiskomedia, josta puuttuivat pa-teettiset ja romanttiset ainekset. Ne perustuivat koomisiin päähenkilöihin ja vitsailivat muoti-ilmiöillä, hyväntuulista porvariskomediaa. Kuninkaallisen teatterin oppilaskoulun opettajana oli toinen suosituista realistisista kirjailijoista, näyttelijä Johan Jolin.

Tukholmassa Oskarin saama teatterioppi oli arkirealismen tapaan liioittelematonta ja tarkkaa. Gröneqvist kannatti demokratiaa ja Garibaldin italialaista vallankumousta, mutta hänen näyttelemiseensä ei tullut kuulumaan minkäänlaista romanttista hehkutusta, pikemminkin kuivakkuus ja tarkkuus, sekä tietty ankaruus ja vakaumuksellisuus.

Oskar kirjoitti ystävälleen, että Tukholmassa suomalaisilla oli hyvä maine ja että skoone-laista murretta pidettiin paljon parempana näyttämöllä kuin suomalaista. Siellä arvioitiin myös, että J. J. Wecksellin *Daniel Hjort* (1862) oli siihen asti paras ruotsin kielellä kirjoitettu draama. Ruotsissa Gröneqvist sai herätyksen äidinkieleensä suomeen: palattuaan hän näyttelisi vain suomeksi ja kirjoittaisi näytelmiä suomen kielellä. Lisäksi hän opettelisi englantia voidakseen suomentaa Shakespearen draamoja, ”sillä ruotsinkielinen käännös poikkeaa paljon alkuperäisestä”.

ENSIMMÄISET SEURANÄYTÄNNÖT SUOMEKSI HELSINGISSÄ

Alemmillekin säädyille tarkoitettu ’Suomen ystäväin liitto’ järjesti suomenkielisiä teatteri-näytäntöjä Kaivohuoneella maaliskuun lopulla 1865. Niissä esitettiin *Syyn sovitus* (Körner) ja *Silmänkääntäjä* (Hannikainen). Oskar Gröneqvist oli mukana näyttelijänä ja ohjaajana. Seuraavana syksynä hän järjesti ylioppilastoveriensä kanssa tanskalaisen L. Holbergin *Jeppe på Berget* -näytelmästä suomenkielisen kantaesityksen *Jeppe Niilonpojan* (11.11.1865) näytellen itse suuren nimiroolin. Naisrooleissa oli ylioppilaita. Gröneqvistin aloitteille toivotettiin vilpittömästi onnea. Hän oli nyt nimi, joka tulisi kaikkiin suomenkielisiin teat-terihankkeisiin vastedes saada mukaan. Keväällä 1866 Gröneqvist vei *Jeppe Niilonpojan* esitettäväksi vielä Hämeenlinnaan, missä hanketta kovin kiitettiin.

Maisteri Karl (Kaarlo) Bergbom (1843–1906) ei ollut tuolloin tekemisissä Gröneqvistin ja yliop-pilaiden esityksen kanssa, vaikka varmaan näki lopputuloksen. Mutta kun kevääksi 1866 suun-niteltiin esityksiä jo molemmilla kielillä, järjestelyissä olivat mukana niin Bergbom ja Gröneqvist, kuin Karlin ystävä, runoilija Emil Nervander (1840–1914). Aloitteen tekijänä oli ilmeisesti rouva Sophie von Willebrand (s. Jaenisch), jolla oli seuranäytelmäkokemusta nuoruutensa Viipurista.

PAAVOLAINEN

Näinä vuosina Bergbom oli pääosin kiinni lehtityössä ja omissa kirjallisissa suunnitelmissaan. Hän toimi teatteri- ja kirjallisuuskriitikkona sekä kommentoi Aleksis Stenvallille tämän kirjoittamien näytelmien käsikirjoituksia. Bergbom oli vaikuttanut *Nummisuutarien* saamaan valtionpalkintoon keväällä 1865.

Samaan aikaan Åhman & Pousetten seurue esitti Bergbomin Portugaliin sijoittuvan historiallisen draaman *Pombal och jesuiterna*. Sen johdosta Zachris Topelius nosti Bergbomin kotimaisen draamakirjallisuuden toivoksi. Eräiden Bergbomin läheisten fennomaanien mukaan hänen kielensä oli väärä, ruotsinkielisellä kirjallisuudella ei olisi Suomessa tulevaisuutta. Mutta kirjailijalle kielen vaihtaminen ei onnistu äkkiä, teatteriohjaajana voi toimia myöhemmin opetellulla kielellä.

Syksyllä 1866 käynnistyi Teatterikoulu Nya Theaternin yhteyteen, teatterinjohtaja W. Åhmanin suostuessa pääopettajaksi. Oskar Gröneqvist oli koulussa sekä oppilas että suomen kielen ja suomenkielisen näyttelemisen (deklamaation) opettaja. Oskarin nimi alkaa esiintyä Teatterikoulun näytteiden yhteydessä. Ja kun seuraavana kesänä 1867 Nya Theaternin takaajayhdistys halusi solmia talvikauden sopimukset suoraan näyttelijöiden kanssa eikä enää seurueen johtajan kautta, jäi Gröneqvist kiinnittämättä. Hänelle tarjottiin nimittäin vain oppilasnäyttelijän palkkaa ei ammattilaisen. Saman palkan hän sai senaatin virastoissa sihteerinä. Myös Bergbom jäi tuolloin ilman paikkaa teatterin kirjallisena neuvonantajana, eli litteratöörinä, mitä hän selvästi oli odottanut ja toivonut. Kaarlo ryhtyi nyt

kirjoittamaan lisensiaatintyötään ja väitteli tohtoriksi keväällä 1868 saksalaisesta historiallisesta draamasta.



Karl Johan (suom. Kaarlo) Bergbom, tuomarin ja senaattorin poika, joka lapsuudesta alkaen oli lukenut kirjallisuutta ja historiaa sekä käynyt paljon teatterissa ja oopperassa. Hän suunnitteli kirjailijan uraa äidinkielellään ruotsiksi, mutta luopui siitä liittyttyään suomen kielen asiaa ajavaan fennomaanien liikkeeseen. Hänestä tuli Aleksis Kiven luotomies ja säätyläistön suomenkielisten teatteri- ja kulttuuritapahtumien organisoija, huipentumina Kiven *Lean* kantaesitys toukokuussa 1869 ja *Trubaduuri*-oopperan suomenkielinen esitys marraskuussa 1870. Suomalaisen Teatterin johtaja 1872 alkaen. Enimmät voimansa hän käytti vuosina 1873–1879 toimineen lauluosaston eli Suomalaisen Oopperan 24 ensi-iltaan ja 450 esitykseen. Kuva: Carl Adolph Hårdh / Museovirasto, Historian kuvakoelma. [Kuva Finnassa](#).

PAAVOLAINEN

Gröneqvist arveli, että jos Bergbom olisi tuolloin ollut johtotehtävissä, tämä ilman muuta olisi kiinnittänyt hänet. Ehkä jotain olisi voitu esittää Erottajan teatteritalossa suomeksikin jo kaudella 1867–1868, vaikkapa ruotsintaa jokin Kiven näytelmistä, mitä Kivi oli Bergbomille ehdottanut.

Kun ammatillinen teatterieri ei vieläkään auennut, Oskar hankki itselleen oppikoulun opettajan pätevyyden. Mutta ”pysyvästi innostunut Gröneqvist”, kuten Jac. Ahrenberg häntä luonnehti, ei tietenkään lopettanut teatterin tekemistä. Tammikuuksi 1869 hän ohjasi Aleksis Kiven *Kihlauksen* Suomen Kaartin aliupseereille näyteltäväksi Kaartin kasarmin ruokasalissa. Päivää 10.1.1869 täytyy pitää *Kihlauksen* kantaesityksenä, vaikka tätä Gröneqvistin johdonmukaista ahkeruutta ei aina ole muistettu kirjoittaa osaksi fennomaanien teatterihistoriaa.

Gröneqvist lähti heti mukaan, kun säätyläisten perustama Suomalainen Seura alkoi suunnitella omaa näytäntöään samaksi kevääksi 1869. Kaarloksi nimensä muuttanut Bergbom sai Nya Theaternissa monta vuotta esiintyneen ammattilaisen ja ystävänsä, Charlotte Raan opettelemaan Kiven *Lean* nimiroolin ulkoa itselleen tuolloin vielä vieraalla kielellä. Suurimman miesroolin, Lean saidan isän Sakeuksen roolin esitti tietenkin Gröneqvist.

Kiven Lean jälkeen esitettiin II näytös F. v. Flotowin oopperasta *Martha*, suomen kielellä. Nämä päänumerot muistuttavat siitä, että 1800-luvulla Euroopan kaupungeissa ooppera ja teatteri asuivat saman katon alla ja esiintyivät vuoroiloin. Suomalaiseen teatteriinkin tulisi kuulumaan sekä puheteatteri että ooppera.



Hedvig Charlotte Forsman syntyi Tukholmassa, jossa kävi teatterikoulun. Jo kaudella 1858–59 hän vakuutti Helsingin teatterinharrastajat rooleillaan niin klasikoissa kuin nykynäytelmissä. Useana vuonna he norjalaissyntyisen miehensä Frithjof Raan kanssa olivat Helsingin Nya Theaternin juhlistuja näyttelijöitä Shakespearen, Schillerin ja Topeliuksen draamoissa. Charlotte lupautui esiintymään *Lean* kantaesityksessä suomeksi, vaikkei osannut kieltä. Bergbom kaavaili häntä Suomalaiseen Teatteriin tähtinäyttelijäksi ja kouluttajaksi. Miehensä äkillisesti kuoltua keväällä 1872 Charlotte palasi Ruotsiin ja avioitui lehtimies Winterhjelmin kanssa. Kuva: C.A. Hårdh / Teatterimuseo.

PAAVOLAINEN

SUUNNITELMIA NYA THEATERNIN KAAPPAAMISEKSI.

Suomeksi annettujen näyttöjen jälkeen oli perusteltua kutsua Bergbom mukaan Nya Theaternin toimintaan – litteratööriksi, eli dramaturgiksi ja myös yhdeksi ohjaajaksi elokuussa 1869. Valitettavasti juuri tuona keväänä valistunut toimitusjohtaja Nikolai Kiseleff oli vetäytynyt teatterin toiminnasta, ja johtoon valittiin kapeakatseisempia ”virkamiehiä”. Mitään suomenkielisten harrastajien näytäntöjä teatterissa ei esitettäisi; puhumattakaan, että teatterin seuruetta jaettaisiin erikielisiin osastoihin; tai että teatterikoululaisista kasvatettaisiin suomenkielistä ryhmää esiintymään ruotsinmaalaisen seurueen rinnalla. Tällaista oopperan ja kahden puheteatterin mallia aikoivat Bergbom ja hänen bulvaaninaan toiminut kriitikko Emil Nervander nimittäin ehdotella. Mutta tämän ajatuksen ja muidenkin ristiriitojen takia Bergbom sanoi itsensä irti jo joulukuussa 1869.

Koska Charlotte Raan sopimus esti esiintymiset kaupungin muilla näyttämöillä, Suomalainen Seura joutui häntä tarvitessaan maksamaan teatteritalolle iltavuokran näyttämön ja teknisen henkilökunnan käytöstä. Suomenkielisiä näytäntöjä jouduttaisiin järjestämään vain huonokuntoisessa Arkadiassa ja ilman rouva Raata.

Lauluosaston alkuosuus syntyi vielä Suomalaisen Seuran nimissä. Marraskuussa 1870 Arkadiassa kuultiin ja nähtiin yhteensattumien takia ensi-illassa epäonnistunut suurponnistus, suomeksi laulettu Verdin *Trubaduuri*. Sen aiheena on Espanjan keskiaikainen sisällissota, alistetun mustalaiskansan identiteetti sekä kahden veljeksien, kreivi Lunan ja trubaduuri Manricon välinen kilpailu. He taistelevat Leonoren rakkaudesta tietämättä olevansa veljeksiä. Tällainen luokkarajat ylittävä yhteenkuuluvuuden tunne oli tärkeä teema fenno- maaneille.

Keväällä 1871 Charlotte Raa opiskeli Wienissä ja Kaarlo Bergbom Berliinissä. Nya Theateriin palannut Kiseleff houkutteli Bergbomin sisaruksia mukaan takaajayhdistykseen, sillä Kiseleff oli alkanut kiinnostua siitä, mitä näyttönsä antaneella Kaarlolla olisi annettavaa Helsingin parhaassa teatteritalossa. Mutta sisar Emelie oli antanut kauppaneuvokselle torjuvan vastauksen Berliinissä oleskelevan Kaarlonkin puolesta.

NÄYTTELIJÄ AUGUST WESTERMARCKIN PANOS

Syksyllä 1869 Helsinkiin oli tullut koettamaan onneaan ruotsinmaalainen August Westermarck (1834–1894), joka sai esiintyä eräissä tärkeissä rooleissa onnistuen kohtalaisesti. Jäädessään kuitenkin ilman seuraavan vuoden kiinnitystä keväällä 1870 hän ilmoitti Turussa perustavansa oppilasteatterin, joka kiertäisi näytellen sekä ruotsiksi että suomeksi.

PAAVOLAINEN



Aurora Gullstén (suom. Toikka, aviossa Aspegren) oli jo 1860-luvun alussa päätynyt Nya Theaterniin, jossa sai pieniä rooleja. Aurora ja Oskari Wilho tunsivat toisensa jo ennestään, kun heistä 1872 tuli Suomalaisen Teatterin puheosaston tärkeimmät näyttelijät. Aurora sopi niin koomisiin kuin melodramaattisiin rooleihin. Hänen tärkeimpiä roolejaan oli *Daniel Hjortissa* koston vaativan Katri-äidin rooli. Vuonna 1887 hän ja August Aspegren erosivat ja perustivat Suomalaisen Kansanteatterin, jolla he kiersivät. Sen pohjalta syntyi Viipurin teatteri. Kuva: Teatterimuseo.

Oivallus oli se, että nuorten piti päästä käytännössä esiintymään usein ja saamaan käytännön praktiikkaa. Pelkät konservatorio-mallin mukaiset joulu- ja kevätnäytteet eivät riittäneet ammattitaidon kehittämiseen.

Westermarckin ryhmään liittyi kesällä ja syksyllä 1870 useita, jotka ruotsin lisäksi taisivat jonkin verran suomea. He saattoivat nyt kak-

sikielissä kaupungeissa esiintyä myös suomeksi. Ohjelmisto koostui vanhoista ja helpoista ranskalaisista komedioista, joiden ruotsinkielisiä mukaelmia eri henkilöt suomensivat. Suomenkielinen ohjelmisto oli siis niukka ja epätasainen. Silti suomenkielisen teatterin aloite oli pari vuotta käytännössä vain tämän ”Unga finska teaternin” käsissä.

Kun Westermarckin seurue sitten maaliskuussa 1872 tuli Helsinkiin ja esiintyi Arkadiassa, mukana olivat sen viisi suomea osaavaa näyttelijää. He näyttelivät ”raikkaalla keskustelusävyllä”. Bergbom tavallaan omi heidät ja esitteli nimet eräässä kevään kiistakirjoituksista: Selma Heerman (av. Lundahl), Aurora Gullstén (myöh. Toikka, av. Aspegren), August Aspegren, Edvard Himberg ja Nils Öhqvist (August Korhonen).

VALTIOPÄIVÄALOITE OSOITTAUTUU TURHAKSI

Kevään 1872 valtiopäivillä talonpoikaissäätö teki aloitteen, jonka mukaan valtionapua saavan Nya Theaternin näyttämöllä, pitäisi saada toimia myös suomenkielinen teatteri. Hanketta ajaville yritettiin selittää, että teatteritalon vuokrannut ruotsinkielisen teatteriseurueen takausyhdistys oli itsenäinen yksityinen yhtiö, jonka asioihin valtio ei voinut sekaantua.

PAAVOLAINEN

Aatteestaan kiihtyneet fennomaanit olivat taannoin jo loukkaantuneet teatteritalon johdon liikemiesmäisyydestä. Näillä rahamiehillä kun ”ei ollut mitään ymmärrystä kansan asialle”. Mahdollisuutta laulaa oopperaa suomeksi Helsingin säätyläistön edessä Bergbomin tai kenenkään muunkaan oli vaikea perustella kansan asialla olemiseksi, toisin kuin esimerkiksi Aleksis Kiven teosten näyttelemistä maakunnissa suomenkieliselle käsityöläisyleisölle.

Mutta juuri Kiven näytelmillä haluttiin vahvistaa fennomaanien omaa leiriä: Valtiopäivämies, professori Georg Forsmanin eli Yrjö Koskisen kunniaksi järjestettiin Yrjönpäivänä 23.4.1872 Arkadiassa yksityinen näytäntö, jossa esiintyjille kerättiin myös vapaaehtoiset palkkiorahat. Charlotte Raan esiintymiselle vieraalla näyttämöllä oli saatu Kiseleffiltä poikkeuslupa: Emelie Bergbom ehti sen pyytää pari päivää ennen kuin Kaaron laatimat Nya Theaternin haukkumakirjoitukset (Muutamia sanoja nykyisistä teatterioloistamme 1–3) alkoivat ilmestyä.

Valtiopäivien suomalaiselle puolueyhmittymälle ja Helsingin säätyläisfennomaaneille pidettiin yksityisnäytäntö Yrjönpäivänä 1872. Esitettiin ensin Aleksis Kiven viimeinen näytelmä, Emil Nervanderin tekstin pohjalta kirjoitettu *Margareta*. Sitten uusittiin *Pilven Veikko* -kuvaelma ja lopuksi jälleen *Lea*. Osakar Gröneqvistin lisäksi rooleissa olivat mukana ainakin Westermarckin ryhmästä lainatut Gullsten, Heerman, Himberg, Öhqvist ja Aspegren. Tämän näytännön yksityiskohtia ei ole juuri muisteltu.

Debatit valtiopäivillä selostettiin tarkkaan kahden kielileirin lehdistössä, kunnes väitelyn kiihkeys ajoi fennomaanit itsensä

Suomen historian professori, myöhemmin senaattori Georg Forsman käytti nimimerkkiä Yrjö Koskinen. Siitä muodostui myös hänen aatelisnimensä Yrjö Sakari Yrjö-Koskinen. Suomalaisen puolueen energinen ja takti-koiva johtaja, kirkollisasiain senaattori, jolla ympäri maan oli uskollisia tukimiehiä ja -naisia, Helsingissä erityisesti Emilie Bergbom. Hänen avullaan Suomalaisen Teatterin osakeyhtiö 1872 perustettiin ja varmistettiin valtionapusean vuosikymmenen ajan. Kuva: Daniel Nyblin / Museovirasto, Historian kuvakokoelma. [Kuva Finnassa](#).



PAAVOLAINEN

nurkkaan. Heille täytyi vääntää rautalangasta: valtio ei voinut määräillä Nya Teaternin vuokraajia, mutta heti kun olisi olemassa jokin suomenkielinen teatteri se voisi hakea valtionapua senaatilta; eikä ole mitään syytä, miksi se ei saisi avustusta.

Tämä pani Yrjö Koskisen falangiin vauhtia: Suomalainen Teatteri pitäisi perustaa vielä ennen kesää valtiopäivien ollessa koolla. Kaarlo Bergbom itse olisi viimeiseen asti halunnut suomenkielisen teatterin syntyvän käsi kädessä ruotsinkielisten kanssa, ja kirjoitti näin vielä pari viikkoa ennen perustavaa kokousta. Mutta reaalioliot päätivät toisin ja erillinen Suomalainen Teatteri perustettiin, ensin Puheosasto ja heti kun tulisi mahdolliseksi myös Lauluosasto eli Ooppera.

Yrjö Koskisen puheenjohtajana perustava kokous pidettiin nykyisen Svenska Teaternin toisen kerroksen lämpiössä illalla 22.5.1872. Kiistaa tuli vielä siitä, tarvitaanko suomalaista teatteria lainkaan pysyvästi Helsingissä, vai onko tärkeämpää, että se alkuun toimii maakuntia kiertävänä teatterina suomenkielisen yleisön keskuudessa kuten professori August Ahlqvist ehdotti. Kiinteä suomenkielinen teatteri ruotsinkielisessä Helsingissä olisi hullutusta.

Bergbomin värväämä teatterin kouluttajaksi ja tähdeksi lupautunut Charlotte Raai edellytti, että ryhmällä olisi kiinteä paikkansa Helsingissä, josta vain satunnaisesti vieraillaan muualla. Toinen avainhenkilö, Oskar Gröneqvist oli samalla kannalla.

Yrjö Koskiselle itselleen fennomanian taistelutanner oli Helsingissä: ruotsinkielisen säätyläistön voittaminen suomalaisuuden asialle oli avainkysymys, joten oopperakin piti perustaa mahdollisimman pian ja saada ulkomailla opiskelevia kotimaisia lauluvoimia värvättyä siihen. Westermarckin seurueen hajottamisesta kukaan ei kantanut huonoa omaatuntoa: eihän hän ruotsalaisena voisi mitenkään olla suomalaisen teatterin johdossa. Hän oli tehtävänsä tehnyt ja sai palata Tukholmaan. Westermarckin mieltä asiassa kukaan ei liene kysynyt.

Perustettiin siis Suomalaisen Teatterin osakeyhtiö, jolle kerättiin pääoma. Pikaisesti saatiin myös osakeyhtiön säännöt hyväksytyiksi. Sille haettiin kiireesti valtionapua, mutta hakemusta ei ehditty enää valtiopäivillä käsitellä. Senaatti saisi hoitaa asian eteenpäin.

OSKARI WILHO – VUOSIKYMMEN AMMATISSA

Selvää oli, että Puheosasto annettaisiin Oskar Gröneqvistin eli Oskari Wilhon ohjaukseen ja Bergbom itse alkaisi suunnitella sen rinnalle perustettavaa Lauluosastoa ja värvätä sii-

PAAVOLAINEN

hen ihmisiä. – Sekä Gröneqvist että Bergbom saivat näin teatterista itselleen ammatin ja palkanmaksajan. Molemmat olivat suurissa veloissa.

Kiertue aloitettiin Porista syksyllä 1872. Siellä Bergbom oli mukana, mutta palasi pian Helsinkiin sanomalehtityöhön. Tämän jälkeen Wilho sai pärjätä yksin, mikä oli ehkä helpompaa, sillä säilynyt aineisto osoittaa, että kun puhelinta ei ollut vielä keksitty, Bergbomit Kaarlo ja sisar Emelie ohjeistivat Wilhoa koko ajan kirjeitse.

Eliel Aspelin-Haapkylä teoksessaan Suomalaisen teatterin historia I–IV (1906–1910) referoi kirjeitä valitettavasti vain valikoidusti eikä aina merkinnyt näkyviin tekemiään lyhennyksiä. Wilho kirjoitti kirjeisiinsä ja päiväkirjaan lahjomatonta kertomusta olosuhteista. Hän raportoi iltakohtaiset näytöstulot ja sen, miten ohjelmiston eri kappaleet toimivat ja miten eri yleisönosat ovat reagoineet, miten eri näyttelijät ovat onnistuneet. Alkuun Oskari Wilho kysyi Helsingistä kaikkeen Bergbomin kantaa, mutta yhä enemmän hän ehdotti itse miehityksiä ja niiden vaihdoksia, kertoi hankinnoista, odottamattomista menoista ja matkajärjestelyistä, loputtomasta pennin venyttämisestä, kurinpidosta, nöyryytyksistä ja yllätyksistä, tyhjästä saleista ja Bergbomin joistakin turhista määräyksistä ja tämän ylläpitämän suosikkijärjestelmän tuhoisuudesta. Tekstit ovat perusteellisia ja avomielisesti kirjoitettuja, joten puheosaston kiertueista on säilynyt paljon tietoa. Paikalliset tosin vielä harvat sanomalehdet antavat toimintaan sopivasti ristivaloa.

Wilho oli eniten raivoissaan siitä, että näyttelijät vapaa-ajalla keskenään käyttivät ruotsia. Nämä vastasivat, että ei työnantaja voinut määrätä mitä kieltä he keskenään puhuivat. Kun suomenkielisissä kaupungeissa seuruetta kehitettiin, saattoivat isännät loukkaantua ruotsinkielisistä snapsilauluista. Mutta oli myös niin päin, että Turussa 1870-luvulla fenno-
maaneistakaan ei löytynyt ketään, joka olisi osannut pitää kiitospuhetta suomeksi.

Hyvin erilaisia suomen kielen puhetapoja kuultiin näyttämöllä vielä kauan, sillä näyttelijöiden kotitaustat ja koulupohja olivat niin erilaisia. Parhaiten suomea osaava lupaus, neiti Ida Aalberg taas puhui hämäläisten avoimilla diftongeilla, mitä ei voitu pitää kovin kauniina.

Ainakin kaksi kertaa Wilho suunnitteli eroavansa, sillä eniten häntä raastoi se, että puheosasto sai olla jonkinlainen köyhä serkku, jonka piti pihistää kaikista kuluistaan ja noudatettava tiukkaa kuria, kun he saapuvat Helsinkiin, heille ei tahtonut löytyä edes omia pukuhuoneita Arkadiassa. Oopperaosaston kuluja ei kukaan voinut kontrolloida. Tähtiteollisine palkkioineen, se puheosastolaisten näkökulmasta ikään kuin ryöväsi kaiken mitä nämä yrittivät saada kokoon.

PAAVOLAINEN

Siksi Wilho myös suunnitteli omaa kiertuetta Aurora ja August Aspegrenin kanssa, mikä kertoo siitä, että he eivät kokeneet tarvitsevansa Bergbomeja mihinkään. Silloin he saivat illan kassatulot itselleen ja niille näyttelijöille, joita he itse voisivat seurueeseen valita. Prof. Aspelin-Haapkylä, jolle Wilho ja monet näyttelijät kuitenkin pysyivät alempana säätyinä, vähätteli kaikkia Wilhon kirjeissään esiin nostamia selvästi ammatillisia ongelmia ja tulkitsi tämän havaintoja omien ihanteittensa ja teatterin huolella kiillotetun julkisivun kautta.

Puheosaston nousuksi on ollut tapana nimittää 1880-luvun alun vuosia, ja nousu tapahtui uuden yleisön, uuden dramatiikan ja naistähden avulla. Pinnan alla tapahtui silti jyrkkää aaltoliikettä, ja 1880-luvun alkupuolella kasautuivat ne ammatilliset epäkohdat, liian impulsiivinen toimintakulttuuri sekä säätyjännitteet, joilla monia konflikteja voidaan selittää. Kun Ida Aalbergin aikaa oli jatkunut viisi vuotta ja hänen etuoikeutettu tähteytensä aiheuttanut ensemblen sisäisen jakautumisen, kuoli Oskari Wilho (1883) kauan sairasta- maansa tuberkuloosiin. Hänen viimeinen matkansa suuntautui parantolaan Schleesiassa, jonne hänet on myös haudattu. Vasta kirjoitettuaan pidemmälle Suomalaisen Teatterin historiaa Aspelin-Haapkylä antoi tunnustuksen Wilholle: ”Kumminkin näkyy kaikesta, että uskollisempaa Suomalaisen teatterin palvelijaa ei ollut kuin Vilho.”

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS:

Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (SKS), Kirjallisuusarkisto (KiA):
Emelie Bergbomin arkisto (EBA) Kaarlo Bergbomin arkisto (KBA)

Aspelin-Haapkylä Eliel 1906. *Suomalaisen teatterin historia I. Teatterin esihistoria ja perustaminen*. SKS. Helsinki.

Aspelin-Haapkylä Eliel 1907. *Suomalaisen teatterin historia II. Puhenäyttämön alkuvuodet ja Suomalainen ooppera, 1872–79*. SKS. Helsinki.

Aspelin-Haapkylä Eliel 1909. *Suomalaisen teatterin historia III. Nousuaika, 1879–93*. SKS. Helsinki.

Paavolainen, Pentti 2014. *Nuori Bergbom. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ I. 1843–1872*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 43. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu.

Paavolainen Pentti 2016. *Arkadian arki. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ II. 1872–1887*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 51. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu.

SEPPÄLÄ

SUOMEN KANSALLISTEATTERI HELSINGIN PÄÄTTÄJIEN HOIVISSA

– episodeja pääkaupungin suhteesta kansalliseen taidelaitokseen

Mikko-Olavi Seppälä

Suomen Kansallisteatteri on pääasiassa valtionrahoituksella ylläpidetty, kansallista tehtävää hoitava teatterilaitos, joka toimii Helsingissä. Se ei koskaan ole ollut pääkaupungin ainoa teatteri. Tarkastelen kolmen episodin ja niihin liittyvien dokumenttien valossa, millainen Kansallisteatterin asema on ollut Helsingin kaupungin ja nimenomaan sen ylimpien päätöksentekijöiden näkökulmasta. Esimerkit rajautuvat ajanjaksolle 1930-luvulta 1970-luvun alkuun, jolloin kaupunkikunta otti yhä suuremman vastuun teatteritoiminnan tukijana ja lopulta kaupunginteatterin ylläpitäjänä.

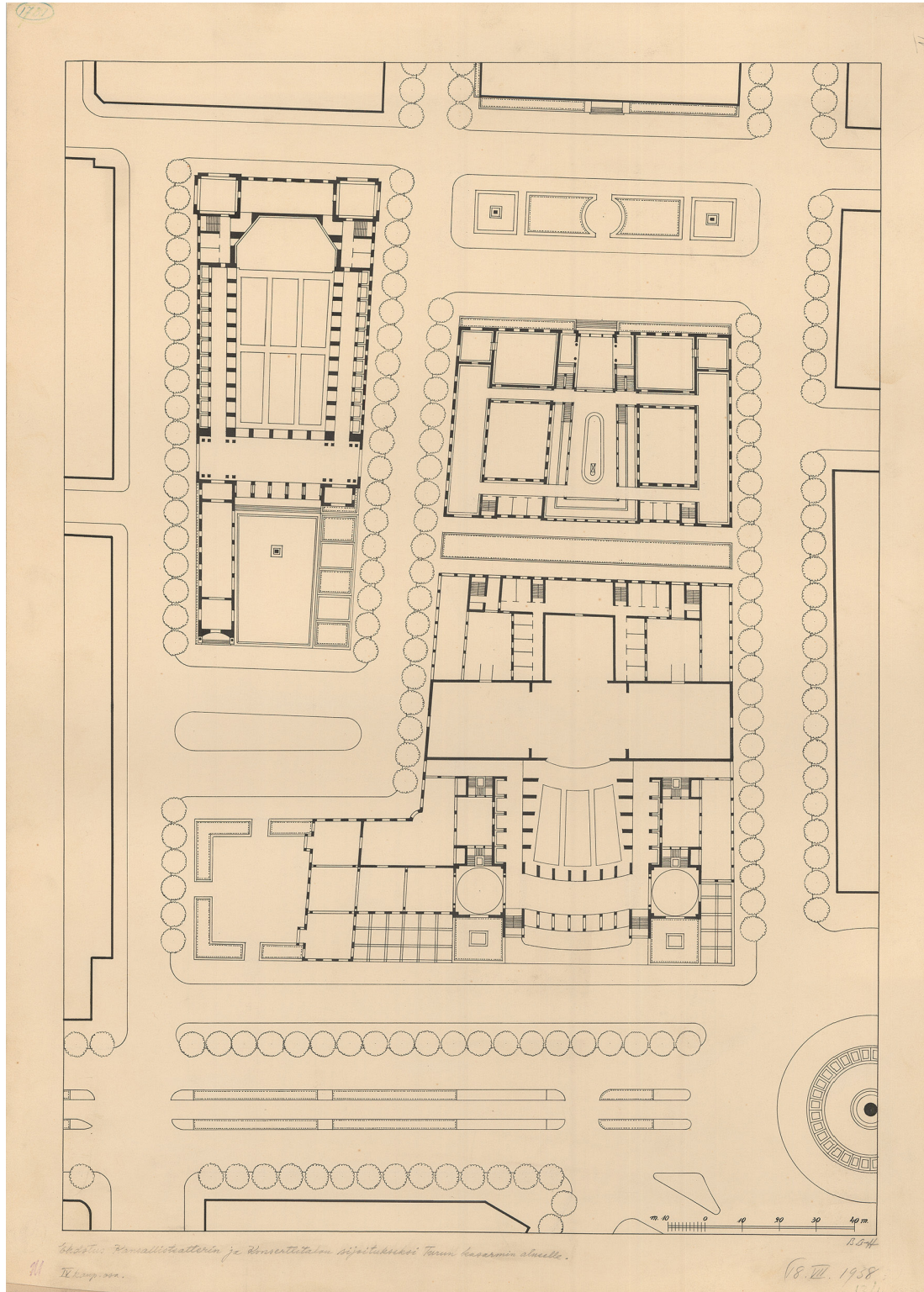
KANSALLISTEATTERI OSAKSI PÄÄKAUPUNGIN UUTTA MONUMENTAALIKESKUSTAA?

Helsinkiin syntyi 1930-luvun alussa uusi suurteatteri, kun Vanhalla ylioppilastalolla toimiva Kansan Näyttämö ja raittiusyhdistys Koiton talossa Yrjönkadulla toimiva Koiton Näyttämö fuusioitiin Helsingin Kansanteatteriksi. Nimensä mukaisesti teatteri ainakin periaatteessa suuntasi esityksensä suurelle yleisölle. Kansanteatteri jatkoi kahdessa toimipisteessä, mutta suunnitelmat Hakaniemen torille rakennettavasta modernista teatteritalosta etenivät pitkälle.¹

Hanna Korsbergin mukaan Kansanteatterin suunnitelmat herättivät keväällä 1936 myös Kansallisteatterin suunnittelemaan omaa uudisrakennustaan. Helsingin kaupunki suhtautui Kansallisteatterin hankkeeseen myönteisesti.² Olihan kokoomuslaisen kaupunginjohtaja Antti Tulenheimon puolisokin, Lilli Tulenheimo, teatterin entinen näyttelijä.

Tältä ajalta Helsingin kaupunginarkistossa on säilynyt arkkitehti Bengt Aminoffin virkatyönä laatima asemapiirustusluonnos. Kesällä 1938 päivätty piirustus paljastaa, miten Helsingin kaupunki hahmotteli Kamppiin Turun kasarmin tontille teatteri-, konsertti- ja kongressitalon kokonaisuutta. Suunnitelma koostuu kolmesta erillisestä rakennuksesta. Konserttitalo on sijoitettu jyrkkään mäkeen Simonkadun varteen nykyisen Scandic Simonkentän paikalle ja Kongressitalo nykyisen Narinkkatorin paikalle. Monumentaalinen Kansallisteatteri olisi saanut paraatipaikan nykyisen Lasipalatsin ja ns. Matkahuollon talon paikalla.

SEPPÄLÄ



Helsingin kaupunki kaavaili Kansallisteatterin uudisrakennusta Lasipalatsin paikalle. Kuvassa Simonkadun, Heikinkadun (Mannerheimintien) ja Salomonkadun rajaama alue. Piirros Berndt Aminoff 1938. Helsingin kaupunginarkisto.

SEPPÄLÄ

Tuon aikaisten suunnitelmien mukaan Helsingin keskusta oli siirtymässä Heikinkadun ja Turuntien taitekohtaan. Eduskuntatalo oli vain kivenheiton päässä, ja uutta massiivista kaupungintaloa oli suunniteltu rakennettavaksi Heikinkadun päähän nykyisen Kiasman paikkeille.

Sota hautasi Kampin kulttuuritalojen suunnitelman. Vastaavat rakennukset toteutettiin myöhemmin väljästi Töölönlahden rantamille. Niistä konsertti- ja kongressitalo valmistui 1971 Hesperian puistoon Alvar Aallon suunnitelman mukaan ja sai nimen Finlandia-talo. Teatterirakennus puolestaan valmistui 1967 Töölönlahden itäosaan. Mutta se ei ollut Kansallisteatteri, vaan Kaupunginteatteri.

KUNNANTEATTERI AJAA KANSALLISTEATTERIN OHI?

Kunnallinen teatteripolitiikka aktivoitui toisen maailmansodan jälkeen. Turussa ja Lahdes-
sa muodostettiin maan ensimmäiset kunnan ylläpitämät kaupunginteatterit.³ Helsingissä valmisteltiin maaperää vastaavalle laitokselle, kun Helsingin Kansanteatteri vuonna 1948 liittyi hallinnollisesti yhteen Vallilan työväentalolla toimivan Helsingin Työväenteatterin kanssa. Fuusiota seurasi välittömästi sosiaalidemokraattien valtuustoaloite kaupunginteatterin perustamiseksi.

Kysymystä puntaroitiin seuraavina vuosina useissa jaostoissa ja toimikunnissa. Ensimmäisenä sitä käsitteli kaupungin musiikkilautakunnan asettama jaosto, jonka puheenjohtaja oli kokoomuslainen Lauri Aho, tuleva kaupunginvaltuuston puheenjohtaja ja kaupunginjohtaja. Ahon näkemys oli, että kaupunginteatteria ei olisi syytä perustaa ennen kuin Siltasaareen oli pystytetty uusi teatteritalo. Kaupunginvaltuusto asetti 1951 erityisen teatterikomitean, joka selvitti huolellisesti Helsingin teatterioloja ennen kuin jätti mietintönsä vuonna 1954.⁴

Helsingin teatterikomitea katsoi, että Kansallisteatterin ja Suomalaisen Oopperan sekä paljolti myös Svenska Teaternin ylläpitäminen kuului valtiolle. Nämä taidelaitokset liittyivät Helsingin asemaan maan pääkaupunkina. Myös muille näyttämöille oli Helsingissä tarvetta, kunhan kaikki nykyiset teatterit vain profiloituisivat entistä selkeämmin. Uusia teatterilaitoksia sen sijaan ei olisi syytä perustaa tai ainakaan avustaa. ”Terveen työnjaon” merkeissä Kansallisteatterin tulisi esittää lähinnä vain suomalaista ja ulkomaista ”klassillista dramatiikkaa”, joihin sillä oli ”suuremmat mahdollisuudet kuin muilla pääkaupungin teattereilla”. Vastaavasti toiset teatterit pysyttelisivät helpommassa ohjelmistossa ja piddättäytyisivät arvo-ohjelmiston esittämisestä.⁵

SEPPÄLÄ

Helsingin kaupunginteatterista tulisi muodostaa hyvin resursoitu ”todellinen kansannäyttämö”, joka palvelisi mahdollisimman laajoja väestöpiirejä ajankohtaisella ja monipuolisella ohjelmistolla. Teatterin päämääränä olisi ”Helsingin kaupungin asukkaiden ilo ja tyytyväisyys”. Kaupungin ruotsinkielisen väestön kulttuuritarpeesta huolehtisivat edelleen Svenska Teatern ja Lilla Teatern.⁶

Helsingin kaupunginhallitus päätyi mietinnössään vuonna 1958 esittämään kaupunginteatterin perustamista. Myös kaupunginhallitus korosti, että työnjaosta huolehtimalla Kansallisteatterilla olisi edelleen oma korkea paikkansa: ”Jakamalla – – tehtävänsä Kansallisteatterin, Suomen Kansallisoopperan ja Ruotsalaisen teatterin kanssa, ei tämä uusi teatteri olisi niiden kilpailija, vaan täydentäisi niiden taiteellisia pyrkimyksiä.”⁷

Käytännössä kaupunginteatteri nousi taloudellisessa mielessä yliverlaiseen asemaan kaupungin budjetissa heti, kun se pääsi muuttamaan uudisrakennukseensa vuonna 1967. Svenska Teaternin suhteellinen asema ei vahvistunut, pikemmin päinvastoin. Helsingin kaupunki oli avustanut näytäntökaudella 1950–1951 Kansallisteatteria 6,3 miljoonalla markalla, Svenska Teaternia 8,75 miljoonalla markalla ja Kansanteatteri-Työväenteatteria 12 miljoonalla markalla, siis miltei kaksi kertaa suuremmalla summalla kuin Kansallisteatteria.⁸ Kaksikymmentä vuotta myöhemmin, vuonna 1971, kaupungin tuki Kansallisteatterille oli 652 000 markkaa, Svenska Teaternille 862 000 markkaa ja kaupunginteatterille 2 827 000 markkaa – peräti 434 prosenttia enemmän kuin Kansallisteatterille.⁹

YLIPORMESTARI POIMIMASSA JOHTAJAA KANSALLISTEATTERILLE

Kansallisteatteri reagoi Helsingin kaupunginteatterin perustamiseen kutsumalla hallinto-neuvostonsa puheenjohtajaksi kaupunginjohtaja Lauri Ahon vuonna 1960. Ahon erityisiin kiinnostuksenkohteisiin kuului taide- ja kulttuuripolitiikka. Hän oli nuoruudessaan perustanut Ylioppilasteatterin ja työskennellyt teatterikriitikkona sekä kustannusvirkailijana. Pitkä kausi Uuden Suomen päätoimittajana päättyi, kun Ahosta tuli 1956 Helsingin kaupunginjohtaja.¹⁰

Kaupunginhallinnossa Aho johti kaupunginorkesteria ylläpitävää musiikkilautakuntaa, Sibelius-viikkoja sekä kaupungin taiteilija-apurahoja jakavaa toimikuntaa. Lisäksi tulivat valtakunnalliset tehtävät Suomen Taideakatemian hallituksessa sekä Suomen Taideyhdistyksen ja Sibelius-akatemian säätiön puheenjohtajana. Kaiken kaikkiaan ylipormestari Aho oli 1960-luvun alussa ylimpänä valvojana maan muusikko- ja taiteilijakoulutuksessa, Ateneumissa sekä Kansallisteatterissa.

SEPPÄLÄ

Tätä taustaa vasten oli lähestulkoon itsestään selvää, että Aho nimitettiin valtion taidekomitean puheenjohtajaksi vuonna 1962. Taidekomitea ehdotti vuonna 1965 valmistuneessa mietinnössään muun muassa taidetoimikuntien ja valtion taiteilija-apurahajärjestelmän luomista. Osa uudistuksista toteutettiin 1960-luvun lopulla. Vaikka Aholla oli selvä kuva valtion ja kunnan taidepolitiikan erillisestä tehtäväkentästä, pääkaupunki Helsingissä tämä työnjako hämärtyi.

Kansallisteatterin hallintoneuvostossa Lauri Ahon huippuhetki koitti vuosina 1971–1972, jolloin pitkäaikaiselle teatterinjohtajalle Arvi Kivimaa haettiin seuraajaa. Kansallisteatterin historiaa tutkineet Maria-Liisa Nevala ja Pirkko Koski ovat apikoineet, miksi kruununperillisenä pidetty ohjaaja Jack Witikka sivuutettiin johtajanvaalissa.¹¹ Koska kuva valintaprosessista on jäänyt epämääräiseksi, Ahon kirjeenvaihtoa on syytä avata hieman yksityiskohtaisemmin.

Kun Kivimaa oli itse irtautunut uuden johtajan valinnan valmisteluprosessista, tehtävä jäi eläköityneelle Aholle sekä pankinjohtaja Matti Virkkuselle, joka toimi teatterin hallituksen puheenjohtajana. Johtajanviittaa soviteltiin ensin ohjaaja Jack Witikalle sekä Helsingin kaupunginteatterin johtajana kunnostautuneelle Sakari Puuruselle, joka oli Ahon oma suosikkiehdokas. Mutta heillä kummallakin oli voimakasta vastustusta Kansallisteatterin henkilökunnassa, ja he ilmoittivat itsekkin suostuvansa ainoastaan ohjaajan rooliin. Tämän jälkeen paikkaa tarjottiin myös Timo Tiusaselle, Erkki Saloselle ja Eino E. Suolahdelle, jotka kaikki kieltäytyivät kunniaa. Lisäksi johtajakeskusteluissa olivat niminä esillä Kaj Kauhanen, Lasse Pöysti, Paavo Haavikko, Lassi Nummi sekä Ralf Långbacka, jota Aho piti etevänä ja sivistyneenä teatterimiehenä mutta liian vasemmistolaisena tehtävään.¹²

Tuloksettomien etsintöjen jälkeen Aho kirjoitti Virkkuselle toukokuussa 1972, miten Kansallisteatteri oli ”käärmeenpesä”, jossa vallitsi ”harvinaisen huono henki ja kaikkien juonittelu kaikkia vastaan”. Aho oli kuitenkin jo löytänyt uuden lupaavan kandidaatin ja valmisti Virkkusta: ”Olen päätenyt siihen, että meidän pitää etsiä ratkaisu ammattimieslinjalta ja siten, että asianomainen on osoittanut pätevyytensä ja toisaalta takaa teatterin pysymisen perinnäisellä mutta tietysti koko ajan uudistuvalla linjalla.”¹³

Kansallisteatterin johtajaksi kiinnitettiin yllätysnimenä Tampereen Työväen Teatterin johtaja Kai Savola. Hänen nimensä olivat Ahon mukaan nostaneet esiin sekä Puurunen, jonka alaisena dramaturgina Savola oli työskennellyt kaupunginteatterissa, että Witikka, jonka assistenttina Savola oli aikoinaan aloitellut teatteriuraansa Kansallisteatterissa. Vuodenvaihteessa 1972 Witikka oli vielä esittänyt, että voisi ryhtyä pääjohtajaksi, jos saisi avukseen Tampereelta Kai Savolan ja Vili Auvisen. Pian Witikka kuitenkin itse perui ehdotuksensa ja ilmoitti, että ei olekaan käytettävissä.¹⁴ Tämän jälkeen Aho kaavaili Kai

SEPPÄLÄ

Savolan johtamaa triumviraattia, jossa ohjaajina olisivat olleet Witikka ja Sakari Puurunen.¹⁵ Savola torjui entisen esimiehensä valinnan: ”Olen valitettavasti menettänyt uskoni mahdollisuuksiin Sakari Puurusen kanssa työskennellä pitempään tuloksellisesti yhdessä ja samassa talossa.”¹⁶

Saatuaan tietää kaavailuista Kivimaa asettui jyrkästi vastustamaan jyrkästi Savolan valintaa, koska piti häntä säikkynä vetäytyjäluonteena joka joutuisi Witikan ”tohvelin alle”. Siksi Aho tiedusteli etukäteen muun muassa teatterineuvos Eino Salmelaisen mielipidettä Savolan soveltuvuudesta. Ahon mukaan Kansallisteatterin johtajalta edellytettiin ”teatterin ammattitaitoa, kykyä luoda yhteishenkeä laitokseen, kykyä hoitaa Kansallisen intressejä valtiovaltaan ja yhteiskuntaan päin aikana, jolloin nämä suhteet varmasti tulevat tapetille. Edelleen häneltä vaaditaan kielitaitoa ja joltistakin esiintymiskykyä.”¹⁷

Jälkeenpäin Aho oli hyvin tyytyväinen Savolan valintaan, vaikka piti hänen haluttomuuttaan edustustehtäviin puutteena.¹⁸ Tamperelainen kriitikko Olavi Veistäjä kuitenkin varoitteli kuormittamasta uutta johtajaa: ”Savolasta ei ole edustajaksi ja seuraelämään osallistujaksi. Hän on synnynnäisesti ujo, sulkeutunut, vähäpuheinen, kenties tahtomattaan torjuva ja sen vuoksi hyvin yksinäinen ihminen. – – Kai Savolan saattaminen ns. seurapiireihin olisi syytä tehdä mahdollisimman hellävaroen, koska tiedän että siihen mylläkkään joutuminen olisi hänelle kauhistus, miltei ylivoimaisen raskas henkinen taakka.”¹⁹

Aikanaan Lauri Ahon paikan Kansallisteatterin hallinnossa peri hänen poikansa, vakuutusjohtaja Matti L. Aho. Teatterin hallituksen puheenjohtajana hän pääsi vuorostaan valitsemaan yllätysseuraajaa Kai Savolalle.²⁰

LOPUKSI

Kunnallisen taidepolitiikan aktivoituminen merkitsi Kansallisteatterille uhkaa sen paikalliskilpailijan vahvistumisesta ja oman aseman heikentymisestä. Sosiaalidemokraatteja lähellä oleville Helsingin Kansanteatterille ja Työväenteatterille oli tarjoutumassa entistä kokonaisvaltaisempi tehtävä kunnallisen teatteripalvelun tarjoajana, mutta tehtävän toteutuminen kytkettiin kysymykseen uudesta teatteritalosta. Kansallisteatteri varmisti kaupungin myötämielisyyden tukeutumalla Helsingin kokoomuslaiseen johtoon. Uudisrakennusta koskenut odotus päättyi 1967, kun Kaupunginteatteri valmistui. Kansallisteatterin ja kaupunginteatterin työnjakoa koskevat kaavailut eivät toteutuneet, vaan ne kilvoittelivat yleisöstä ja arvostuksesta ja astuivat väistämättä toistensa varpaille. Kipeimmät ongelmat kohtasivat 1960- ja 1970-luvun vaihteen teattereita kuitenkin sisältäpäin.

SEPPÄLÄ

VIITTEET:

- 1 Standertskjöld 1996, 66–74; Korsberg 2000, 213–215.
- 2 Korsberg 2000, 214–215.
- 3 Sallanen 2009, 24–25, 53 ja 84.
- 4 Kolbe 2001, 172–175; Helsingin kaupunginhallituksen mietintö ”Kaupunginteatterin perustaminen” 1958. HKA.
- 5 Helsingin teatterikomitean mietintö 31.8.1954. HKA.
- 6 Ibid.
- 7 Helsingin kaupunginhallituksen mietintö ”Kaupunginteatterin perustaminen” 1958. HKA.
- 8 Selvitys Helsingin teatterioista vuonna 1950–1951. Helsingin teatterikomitean mietintö 31.8.1954. HKA.
- 9 Teattereiden kaupunginavustus vuonna 1971. Helsingin kaupunginhallituksen esitys talousarvioksi 1972. HKA.
- 10 Itse asiassa kuultuna Lauri Aho 1979, 24–26 ja 50–51.
- 11 Koski 2019, 35.
- 12 Myös Arvi Kivimaa oli kääntynyt Witikan valintaa vastaan. Lauri Ahon kirje 27.6.1972 Eino Salmelaiselle. Kansio 4; Lauri Ahon kirje 14.5.1972 Matti Virkkuselle; Lauri Ahon kirje Olavi Veistäjälle 7.11.1975. Kansio 5. Lauri Ahon arkisto. Kansallisarkisto.
- 13 Lauri Ahon kirje 14.5.1972 Matti Virkkuselle. Kansio 5. Lauri Ahon arkisto. Kansallisarkisto.
- 14 Lauri Ahon kirje 14.5.1972 Matti Virkkuselle. Kansio 5. Lauri Ahon arkisto. Kansallisarkisto.
- 15 Lauri Ahon kirje 12.5.1972 Kai Savolalle. Kansio 4. Lauri Ahon arkisto. Kansallisarkisto.
- 16 Kai Savolan kirje 23.5.1972 Lauri Aholle. Kansio 4. Lauri Ahon arkisto. Kansallisarkisto.
- 17 Lauri Ahon kirje 27.6.1972 Eino Salmelaiselle. Kansio 4. Lauri Ahon arkisto. Kansallisarkisto. Eino Salmelainen pidättäytyi lausumasta Savolasta mitään.
- 18 Lauri Ahon kirje Olavi Veistäjälle 7.11.1975. Kansio 5. Lauri Ahon arkisto. Kansallisarkisto.
- 19 Olavi Veistäjän kirje 19.11.1975 Lauri Aholle. Kansio 5. Lauri Ahon arkisto. Kansallisarkisto.
- 20 Koski 2019, 320.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Helsingin kaupunginarkisto

-asemapiirustus, Berndt Aminoff 1938

-Helsingin teatterikomitean mietintö 31.8.1954

-Helsingin kaupunginhallituksen mietintö ”Kaupunginteatterin perustaminen” 1958

-Helsingin kaupunginhallituksen esitys talousarvioksi 1972

Kansallisarkisto

-Lauri Ahon arkisto: kirjeenvaihto ja puhekonseptit

Itse asiassa kuultuna Lauri Aho. Toim. Pekka Holopainen, Leo Lehdistö ja Risto Heikkilä. WSOY. Porvoo – Helsinki – Juva 1979.

Kolbe, Laura: ”Helsinki kasvaa suurkaupungiksi”. *Helsingin historia vuodesta 1945. Osa 3: kunnallishallinto ja politiikka, kunnallistalous.* Helsinki 2002, 11–511.

Korsberg, Hanna: ”Jättiläisten kilpajuoksu Pienen näyttämön rakentamisen taustalla”. *Niin, muuttuu mailma, Eskoni. Tulkintoja kansallinäyttämöstä.* Toim. Pirkko Koski. Yliopistopaino. Helsinki 1999, 209–228.

Koski, Pirkko: *Suomen Kansallisteatteri ristipaineissa. Kai Savolan pääjohtajakausi 1974–1991.* SKS. Helsinki 2019.

Sallanen, Minna: *Kaupungin kulttuurivervollisuudesta kulttuuripalveluksi. Kunnallisten teattereiden ja orkestereiden kehittyminen 1940–1980.* Cupore. Helsinki 2009.

Standertskjöld, Elina: *P. E. Blomstedt 1900–1935 arkkitehti.* Suomen Rakennustaiteen museo. Helsinki 1996.

KANSALLISTEATTERI JA KANSAINVÄLISET VIERAILUT

Hanna Korsberg

Arvi Kivimaan pääjohtajakaudella (1950–1974) Kansallisteatteri matkusti sekä länteen että itään, pääasiassa kuitenkin länteen, Keski-Eurooppaan. Monet tärkeimmistä eurooppalaisista teattereista esiintyivät Helsingissä, kuten esimerkiksi Berliner Ensemble, Comédie Française, Piccolo Teatro ja Royal Shakespeare Company. Kaiken kaikkiaan Kansallisteatteri teki 14 ulkomaanvierailua ja isännöi 36 kansainvälistä vierailua.

Kahden poliittisen järjestelmän rajalla sijainnut Suomi oli kylmän sodan kulttuuridiplomatian tärkeä kohdema, sillä kulttuurivienti kohdistui myös niihin maihin, jotka eivät olleet sitoutuneita kumpaankaan ideologiaan. Teatteriesitykset, näytelmät ja keskeiset taiteilijat nähtiin kylmän sodan aikana vientituotteina, joiden kautta viestittiin ideologista paremmuutta ja liittolaisuutta. Kansainväliset kontaktit olivat tärkeitä myös Suomelle, ja Kansallisteatterin ulkomaanvierailuja tuettiin monin tavoin. Suomen ja suomalaisen kulttuurin esitleminen kansainvälisissä yhteyksissä oli Kansallisteatterissa suorastaan ”kansalaisvelvollisuus” ja työtä maan hyväksi, kuten Arvi Kivimaa totesi teatterin toimintaa linjanneissa avajaispuheissaan. Tavoitteena oli osoittaa, että suomalainen näyttämötaide vertautui taiteellisesti tasaveroisena muiden, lähinnä eurooppalaisten maiden näyttämötaiteeseen. Ensimmäinen Kansallisteatterin vierailuista tehtiin Pariisiin 1955.

Tässä lyhyessä artikkelissa käsittelen Berliner Ensemblen vierailua Kansallisteatterissa syyskuussa 1959 ja Kansallisteatterin vierailua Länsi-Berliiniin lokakuussa 1961. Seppo Hentilän mukaan Helsinki oli 1950-luvun alusta alkaen ainoa pääkaupunki, jossa Saksat kilpailivat suomalaisten suosioista. Taustalla olivat poliittiset jännitteet, sillä ainoana Euroopan maana Suomi ei voinut normalisoida suhteitaan kumpaankaan Saksaan. Teatterin osalta tämä tarkoitti vierailuja ja vierailukutsuja, joihin kohdistui kulttuuridiplomaattista kiinnostusta. Berliner Ensemble esitti Kansallisteatterissa helsinkiläisyleisölle Bertolt Brechtin teokset *Mutter Courage* ja *Leben des Galilei*. Kahta vuotta myöhemmin Kansallisteatteri vieraili Berliinin juhlaviikoilla (Berliner Festwoche) Länsi-Berliinissä Hebbel-teatterissa Eino Kaliman ohjauksella Anton Tshehovin näytelmästä *Lokki*.

KORSBERG

ÄITI PELOTTOMAN VANKKURIT KANSALLISTEATTERIN NÄYTTÄMÖLLÄ

Berliner Ensemble oli Bertolt Brechtin teatteria uudistaneista ajatuksista ja teoksista johdun heti perustamisensa jälkeen vuodesta 1949 lähtien kansainvälisesti tunnustettu ja arvostettu teatteri. 1950-luvun puoliväliin mennessä siitä oli tullut Itä-Saksan kulttuurivierailuille tärkeä, sillä se kutsuttiin esiintymään maihin, jotka olivat Itä-Saksan sosialistisen yhtenäisyyspuolueen (SED, Sozialistische Einheitspartei Deutschlands) näkökulmasta poliittisesti tärkeitä. SED tuki taloudellisesti teatterin työtä ja mahdollisti sen toivomat kansainväliset kiertueet. *Mutter Courage und ihre Kinder* sai ensi-iltansa 1949 Erich Engelin ohjaamana Deutsches Theaterissa. Bertolt Brecht kuoli vuonna 1956, mutta Berliner Ensemble jatkoi toimintaansa Helene Weigelin johdolla. *Leben des Galilei* sai ensi-iltansa 1957 Erich Engelin ohjaamana. Esityksen nimiosassa Galileo Galileina nähtiin Ernst Busch.

Kansallisteatterissa syyskuussa 1959 tapahtuneeseen vierailuun mennessä Berliner Ensemble oli vieraillut jo 30 kaupungissa useassa eri maassa. Se saapui Suomeen muihin vierailuihin verrattuna huomattavan suurella, peräti 117 hengen seurueella. Yksin tekniikasta vastasi 36 henkilöä ja maskeerauksesta 16 henkilöä. Mittavan seurueen lisäksi teatterin mukana saapui peräti 40 tonnia lavastuksia, pukuja ja muuta tarvittavaa rekvisiittaa. He saapuivat Tukholmasta useammassa erässä, ensimmäiset jo 13.9.1959. *Mutter Courage und ihre Kinder* esitettiin 18. ja 21.9.1959 ja *Leben des Galilei* 19. ja 22.9.1959. Pääosa seurueesta palasi Itä-Berliiniin heti viimeistä Helsingin-esitystä seuranneena päivänä 23.9.1959.

Vierailuesitykset saivat osakseen runsaasti huomiota. Esitysarvosteluiden yhteydessä kriitikot kertoivat brechtiläisen teatterin ominaispiirteitä ja keskeisiä tyyllillisiä ratkaisuja. Monet kriitikoista, kuten esimerkiksi Helsingin Sanomien Sole Uexküll, Kansan Uutisten Maija Savutie ja Hufvudstadsbladetin Hans Kutter, olivat hyvin perehtyneitä Berliner Ensembleen. Uexküll käsitteli laajasti brechtiläistä teatteria ja kertoi Berliner Ensemble olevan toimintaohjelmansa mukaisesti poliittinen teatteri. Hän ei kuitenkaan pitänyt Brechtin valintaa marxilaisesta ideologiasta yksiselitteisenä tai esitysten taiteellista laatua määrittävinä.

Berliner Ensemblen vierailu oli vastaanoton perusteella taiteellinen menestys. Vaikka Brechtin näytelmät olivatkin olleet suomalaisteattereiden ohjelmistoissa jo pitkään, ja Brechtillä ja Weigelilla oli Suomessa tunnettuutta myös maassa viettämänsä pakolaisajan vuoksi, suomalaisille tarjoutui ensimmäistä kertaa mahdollisuus nähdä Berliner Ensemblen esityksiä Suomessa.

KORSBERG

KANSALLISTEATTERIN TSHEHOV-ESITYKSET JA BERLIININ JUHLAVIIKKOJEN VIERAILUN VALMISTELU

Eino Kalima palasi Tshehovin näytelmiin pitkän tauon jälkeen 1940- ja 1950-lukujen vaihteessa. Jäätyään eläkkeelle Kansallisteatterin pääjohtajan työstä 1950 Kalima jatkoi taiteellista työtään nimenomaan Tshehovin teosten parissa aina 1960-luvulle saakka. Hän ohjasi Tshehovin neljä tunnetuinta näytelmää, *Lokki*, *Vanja-eno*, *Kirsikkapuisto* ja *Kolme sisarta*, vielä uudelleen Kansallisteatteriin ja vieraili ohjaajana myös Ruotsissa ja Norjassa. Kaliman Tshehov-tulkinnoista muodostui klassikkoja. Annikki Hyvönen on tutkinut Kaliman Tshehov-ohjauksia ja Pirkko Koski niiden myötä tapahtunutta Tshehovin näytelmien kanonisointiprosessia. Sitä tukivat myös Kaliman kansainväliset ohjaajavierailut ja Kansallisteatteriin tehtyjen ohjausten, eniten juuri *Lokin*, ulkomaanvierailut.

Vuoden 1960 alussa Berliinin juhlaviikkojen johtaja Georg von Westerman tiedusteli Kansallisteatterin kiinnostusta esiintyä juhlaviikoilla. *Lokin* valikoitumiseen lopullisesti vierailuesitykseksi vaikuttivat monet syyt. Ensinnäkin Kaliman 1950-luvun Tshehov-ohjaukset, *Lokki* (1950), *Kirsikkapuisto* (1953), *Vanja-eno* (1955) ja *Kolme sisarta* (1956) olivat saaneet myönteisiä lehdistöarvioita, erityisesti kaikkein vaikutusvaltaisimmilta kriitikoilta. Pirkko Kosken mukaan sodanjälkeisessä vastaanotossa Tshehovin näytelmien ”taide ja taiteellisuus eristettiin yhteiskunnallisista tavoitteista”.

Kaliman Tshehov-ohjauksia oli myös testattu kansainväliselle yleisölle, *Lokki* oli esitetty Helsingissä VII Pohjoismaisen Teatterikongressin kansainvälisille vieraille 1950. Stockholms-Tidningenin kriitikon Stig Torsslowin mukaan Kansallisteatterin *Lokki* oli osoitus teatterin saavuttamasta kansainvälisestä tasosta. Hänen mukaansa esimerkiksi Lontoossa tai Pariisissa tuskin pystyttäisiin parempaan Tshehov-esitykseen. Torsslowin mukaan Kalima kuului niihin, jotka olivat ohjaajina vieneet parhaiten eteenpäin Anton Tshehovin kantaesityksiä Moskovon Taiteellisessa Teatterissa ohjanneen Konstantin Stanislavskin perintöä. Kalima oli myös vieraillut Oslolla Det Norske Teatretissa ohjaamassa *Kolme sisarta* 1954. ja Kansallisteatterin *Kolme sisarta* oli vieraillut Tukholmassa 1956 ja sitä suunniteltiin vierailuohjelmaksi myös Pariisiin, Kööpenhaminaan ja Wieniin 1957. Sitä tarjottiin myös Edinburghin teatterifestivaaleille. Vaikka nämä vierailut eivät *Kolmen sisaren* osalta toteutuneet, *Kolme sisarta* oli myös Kansallisteatterin esitysvalinta International Theatre Institutin maailmankongressin vieraille 1959.

Kaliman vuoden 1961 ohjaus *Lokista* johtui juuri Berliinin juhlaviikkojen vierailusuunnitelmista. Kun vuoden 1956 Tukholman-vierailun neuvotteluissa oli päädytty Anton Tshehovin näytelmään, Kivimaa oli pyytänyt saman tien Kalimaa ohjaamaan uudelleen *Kolme sisarta*. Sekä Tukholman- että myöhemmin Länsi-Berliinin-vierailujen ohjelmistovalinta

KORSBERG

ei kuitenkaan ollut itsestäänselvyys: Kivimaa koki vaikeaksi Kansallisteatterin vierailun ”venäläisellä näytelmällä”, kuten hän Tukholman-vierailun valmistelujen yhteydessä Dramatenin pääjohtaja Karl-Ragnar Gierowille suoraan ilmaisi. Asiaan vaikutti varmasti myös se, että teatterin pääjohtajana Kivimaa olisi mielellään nähnyt oman ohjaustyönsä vierailuohjelmistossa, sen sijaan, että niin Länsi-Berliinin-vierailu, kuten monet muutkin paljon huomiota osakseen saaneet kansainväliset vierailut, toteutettiin hänen edeltäjänsä ohjauksilla. Tukholman-vierailun ohjelmistossa vuonna 1956 oli lopulta kaksi esitystä, *Kolme sisarta* ja Wilho Ilmarin ohjaus Aleksis Kiven *Seitsemästä veljeksestä*. Tukholman vierailun merkittävimpänä antina olivat ruotsalaiskritikoiden positiiviset arviot nimenomaan Kaliman ohjaamasta *Kolmesta sisaresta*. Niiden kannustamana Kansallisteatteri alkoi aktiivisesti etsiä mahdollisuuksia muihin ulkomaanvierailuihin.

Kaliman uusi tulkinta *Lokista* sai ensi-iltansa 18.1.1961. Kuten sekä Hyvönen että Koski ovat tutkimuksissaan osoittaneet, kyse oli uudesta tulkinnasta, vaikka joissain keskeisissä tehtävissä nähtiin samat näyttelijät, kun vuoden 1950 tulkinnassa. Näyttelijä Rauha Luoma juhli 25-vuotistaiteilijajuhlaansa Irina Arkadinan roolissa 3.2.1961 ja oli ensimmäistä kertaa mukana Kaliman ohjauksessa. *Lokin* uuden tulkinnan muissa keskeisissä rooleissa nähtiin Eeva-Kaarina Volanen, Tarmo Manni, Rauha Rentola ja Joel Rinne. He olivat Kaliman luottonäyttelijöitä, jotka olivat mukana myös muissa Tshehov-ohjauksissa. Näyttelijät arvostivat työskentelyä Kaliman kanssa. Joel Rinteen mukaan Kaliman ansiota oli, että näyttelijäntyössä päästiin eroon Rinteen mahtipontiseksi luonnehtimasta tyylistä. Kaliman toivoma vähäeleinen ja motivoitu ilmaisu oli työn takana, mutta Kalimalla oli aikaa keskustella ensemblen kanssa ja hioa tulkintaa. Monet ovat myös muistelleet harjoitusten erityistä tunnelmaa, Kaliman hiljaista puhetta ja jopa pianonsoittoa. Rauha Rentola luonnehti Kaliman Tshehov-ohjausten roolien olleen hänen uransa kohokohtia. *Lokissa* Rentola näytteli Mashan roolin.



Eeva-Kaarina Volanen (Nina) ja Leo Riuttu (Trigorin). Tshehov: *Lokki*, 1961.
Kuva Lehtikuva Oy / Teatterimuseo.

KORSBERG

Vierailu Berliinin juhlatiikoiille oli sikäli poikkeuksellinen, että sen kaikki kustannukset ka-
tettiin juhlatiikoijen toimesta. Näin ollen Kansallisteatterin ei tarvinnut etsiä rahoitusta.
Neuvotteluja käytiin vierailevan seurueen koosta, siinä missä Berliner Ensemble oli kiertä-
nyt 117 hengen seurueella, Kansallisteatterin 45 hengen ryhmää pidettiin liian suurena ja
toivottiin, että osa avustajista voitaisiin rekrytoida Länsi-Berliinistä.

LOKIN KANSAINVÄLINEN MENESTYS

Kansallisteatterin näytäntökauden avajaisissa syyskuussa 1961 tiedotettiin *Lokin* vierailus-
ta Länsi-Berliiniin 8.–9.10.1961. Koska esityksen lavastuksen kuljetus maa- ja meriteitse
vei kuukauden, se lähetettiin matkaan etukäteen. Näin ollen *Lokkia* esitettiin Helsingissä
vain avain näytäntökauden alussa, 9.9.1961 asti. Esitys palasi Kansallisteatterin ohjelmis-
toon vasta lavastuksen palattua marraskuussa 1961. Kansallisteatterin 24-henkinen seu-
rue lähti matkaan Seutulan lentokentältä 7.10.1961 ja palasi Suomeen 10.10.1961. Samaan
aikaan teatterin toiminta Helsingissä jatkui keskeytyksellä muulla ohjelmistolla.

Vierailuesitysten saama vastaanotto oli erittäin kiittävä. Eniten kiitosta saivat Eino Kali-
man ohjaus ja Kansallisteatterin ensemblen näyttelijäntyo. Kaliman realistista ja jopa na-

Aukeama *Lokin* vierailun käsiohjelmasta Hebbel-Theaterissa, 8. ja 9.10.1961. Kansallisteatteri.

Hebbel-Theater 8. und 9. Oktober, 20 Uhr

SUOMEN
KANSALLISTEATTERI

GASTSPIEL
FINNISCHES
NATIONALTHEATER
HELSINKI

DIE MÖWE

Ein Schauspiel in 4 Akten
von Anton Tschechow
Finnische Übertragung: Jalo Kalima
Spielleitung: Eino Kalima
Bühnenbilder: Leo Lehto
Kostüme: Olli Soininen
Perücken: Hannes Kuokkanen

Irina Nikolajevna Arkadina
Konstantin Gavrilovitsh Treplev
Pjotr Nikolajevitsh Sorin
Nina Mihailovna Zaretschnaja
Polina Andrejevna
Ilja Afanasjevitch Shamrajev
Masha
Boris Aleksejevitch Trigorin
Jevgenij Sergejevitch Dorn
Semjon Semjonovitsh Medvedenko

Rauni Luoma
Tarmo Manni
Kaarlo Halttunen
Eeva-Kaarina Volanen
Aino-Inkeri Natkola
Halger Salin
Rauha Rentola
Leo Riuttu
Joel Rinne
Vilho Siivola

Ort der Handlung: Das Gut von Sorin
Zwischen dem dritten und vierten Akt liegen zwei Jahre
Pause nach dem zweiten Akt

Zeichnung: Luitse Köhnke

Das Finnische Nationaltheater unter der Regie von
Eino Kalima spielt Tschechows Schauspiel „Die Möwe“

Leo Riuttu als Trigorin und
Rauha Rentola als Masha

Tarmo Manni als Konstantin und
Eeva-Kaarina Volanen als Nina

Fotos: Oy

KORSBERG

turalistista ohjausta pidettiin eurooppalaisten kollegojensa ohjauksiin verrattuna varovaisena, mikä ei ollut häirinnyt *Lokin* hiljaisuutta ja traagista kauneutta. Vaikka *Lokin* saama huomio ja kiitos varmasti lämmitti myös pääjohtaja Kivimaata, arviot selittivät menestystä Suomen pitkällä yhteisellä historialla Tshehovin kotimaan kanssa. Kalimaa myös pidettiin Stanislavskin perinteen jatkajana.

Teatterivierailujen kohdalla on tyypillistä, että vierailun isäntämaan katsojat ja lehdistö kiittävät vierailijoita. Vaikka tämänkin ottaisi huomioon, on silti todettava, että *Lokin* kaksi esitystä Hebbel Theaterin näyttämöllä olivat ehkä suurin voitto, minkä Kansallisteatteri saavutti Arvi Kivimaan pääjohtajakaudella tekemillään ulkomaanvierailuilla. Der Tagesspiegelin mukaan jokaisen näyttelijän eteen olisi voinut langeta polvilleen. *Lokin* ensiesityksen kerrottiin saaneen ”fantastiset 43 esirippua sekä aito, spontaani puolen tunnin mittainen aktiivinen innostus ja aplodeeraus puhuvat omaa kieltään”. Der Kuriren -lehden mukaan *Lokki* oli tarjonnut juhlatiimien suurimman ulkomaisen elämyksen esityksen tunnelman, yhteisnäyttelemisen ja suggestiivisen voiman ansiosta.

Näytäntövuoden 1961–1962 toimintakertomuksessa korostettiin, että Tshehovin *Lokki* oli ollut kutsujen toivoma vierailuohjelma. Menestystä kuvattiin poikkeukselliseksi: ”kumpainakin iltana yli 40 esiinhuutoa ja pidättymätön arvostelun tunnustus”. Tätä menestystä myös monet Berliinin juhlatiimien vierailuun osallistuneista näyttelijöistä muistelivat myöhemmin. Ninan roolin näytelleen Eeva-Kaarina Volasen mukaan ”yleisö ei tahtonut päästää meitä näyttämöltä”. Konstantinin, Kostjan, roolin näytellyt Tarmo Manni muistelee *Lokin* vierailuun liittyneen suuren menestyksen lisäksi myös kulissien takaisia jännitteitä näyttelijäseurueen jäsenen alkoholinkäytön seurauksena.

Kivimaan Kansallisteatterin ”edustusohjelmiston” varmimmaksi esitykseksi kutsuma *Lokki* pysyi Kansallisteatterin ohjelmistossa vuoteen 1966. Kansallisteatteri vieraili *Lokilla* Länsi-Berliinin lisäksi, Pariisissa 1962, Moskovassa ja Leningradissa 1962 ja Lyypeissä 1963. Vielä marraskuussa 1965 Kansallisteatterin isännöidessä Hampurin Deutsches Schauspielhausin vierailua, sen johtaja professori Oscar Fritz Schuh kertoi, että Kansallisteatterin *Lokilla* oli Länsi-Berliinin-vierailun jäljiltä ”legendaarinen maine”. Schuhin kehuihin sisältyi kuitenkin pieni, vaikeasti nieltävä näkökulma, sillä Kansallisteatterin Tshehovia pidettiin saksalaista ”autenttisempänä”. Käsitys, jonka mukaan Neuvostoliiton naapurissa sijainneen Suomen teatteritaiteilijoilla olisi ollut jotenkin automaattisesti kyky venäläisten näytelmien muita autenttisempaan tulkitsemiseen, eli sitkeässä.

KANSALLISTEATTERI VEDENJAKAJALLA

1960- ja 70-lukujen teatterisukupolven vaihtuminen näkyi ja kuului kauas

Kirsikka Moring

Tässä sitä taas mennään, käännetään uutta lehteä ihmiskunnan globaalissa ja kansallisessa tietoisuudessa. Mikä on taiteen tehtävä ja mitä se saa tai voi maksaa, ja kuka maksaa? Rahapelitkään eivät enää tuota eikä maakuntauudistuksen hintaa ole kukaan vielä pystynyt laskemaan.

Ovella kolkuttavat sekä pandemiat että ilmasto-ongelmat, kuudes sukupuuttoaalto ja luonnon monimuotoisuuden köyhtyminen, uuden energian riittävyys, ylikulutus ja maailman kahtiajako.

Kohta kaksi vuotta teatterit ovat enemmän tai vähemmän joutuneet pitämään ovensa suljettuina. Ensi-illat odottavat vuoroaan, mutta kauanko, ja vanhenevatko ne? Kaikkoako yleisö vai palaako se entistä runsaampana odotuksesta palavin sydämin?

Kohta on kasvanut uusi sukupolvi teatterikoulutettuja, jotka ovat vain satunnaisesti kohdanneet ne, joille työtä tehdään: yleisönsä.

Suomen Kansallisteatteri on nimensä ja asemansa mukaisesti aina ollut keskeinen osa kansallista kulttuurihistoriaamme, niin myös oman ikäpolveni, suurten ikäluokkien, teatterikäsitksessä. Kasvoimme, aikuistuimme ja lähdimme työelämään 1960–70-lukujen vedenjakajalla, sen teräväharjaisissa aallonmuodostuksissa.

Omat kasvukipunsa oli niin meillä silloin teatterikoulutuksemme saaneilla kuin kansallisella päänäyttämölläkin, joka etsi rooliaan uuden ajanlaskun ja sukupolvivaihdon paineissa. Oltiin sovittamattomissa taiteellisissa ristiriidoissa.

Teatteri oli ohittanut aikansa nuorison. Kalle Holmberg ei talossa ohjannut, Ralf Långbackakin lähti sieltä ohjattuaan menestyksellisesti Peter Weissin *Marat/Saden*. Yhdessä he kirjoittivat kirjeen Turun Kaupunginteatterin teatterilautakunnalle. He halusivat luoda Taiteellisen teatterin puitteissa nykyaikaista kansanteatteria, ja he halusivat tehdä Turusta Tampereä ja Helsinkiäkin vetovoimaisemman teatterikaupungin. Työssään pettyneet ohjaajat olivat oppineet, ettei valmiiksi katettuun ruokapöytään käy istuminen. ”Totesimme ettei pidä antaa laitosteattereita taantumuksen käyttöön. Ja tämä pätee yhä.”

MORING

Heille annettiin haluamansa, ja he loivat kollektiivisen Taiteellisen teatterinsa, joka uskoi yhteiseen voimaan, pelasi kurraa ja asetti suomalaisuuden tutkiskelun suurennuslasin alle. Mutta he saivat niskaansa myös kurraa turkulaisilta, joiden mielestä heidän teatterinsa oli vallattu.

”Meistä tehdään poliitikkoja ja ne, jotka harrastavat hallitsevaa politiikkaa, ovat taiteilijoita”, Ralf Långbacka sivalsi. Mutta *Seitsemän veljestä*, *Galilein elämä*, *Lear*, Brechtit, uudet isot ja pienet suomalaiset näytelmät tekivät Aurajoen rannasta teatteritaiteellisen pyhiinvaelluskohteen. Ihmisiä, bussien, junien, laivojen tai lentokoneiden tuomia katsojia tulvi kaikkialta Suomesta ja Euroopasta.

Turun Kotkien aikakaudeksi nimetty taiteellinen periodi nosti suomalaisen teatterin 1970-luvulla otsikoihin sekä Suomessa että kaikkialla maailmassa. Kansallisteatteri nuoli näppejään uudemmassa pääkaupungissa.

ESIKUVAT MANNER-EUROOPASTA

Kasvoimme teatterikoulussa, jossa suurimmat vaikuttajat olivat ja tulivat olemaan suomalaisen teatterielämän umpihankiin astuneet, kokonaan omille keskieuropalaisille esikuvilleen heittäytyneet ja pirtinpöytäestradit puhtaaksi lakaisseet taiteilijat kuten Ralf Långbacka, Kalle Holmberg, Kaisa Korhonen tai Outi Nyytäjä. Heidän esikuviaan puolestaan olivat Bertolt Brecht, suuret venäläiset ohjaajat, ranskalaiset ja englantilaiset visionäärit kuten Peter Brook tai Ariane Mnouchkine. ”Yhteiskunnan mätäpaiseet” taiteellaan puhkaiseva Antonin Artaudin ”julmuuden teatteri” sai jatkeekseen puolalaisten Jerzy Grotowskin ”köyhyyden teatterin” tai Suomessakin useamman kerran vierailleen Tadeusz Kantorin ”Kuolleen luokan” ilmaisun, jonkinlaisen mekaanisen uninäytelmän ja kuoleman teatterin estetiikan.

Joensuun ja Kotkan kautta Helsinkiin päätynyt Jouko Turkka loi aivan omaa huikeaa simultaani-ilmaisuaan Kaupunginteatterin lentokentäksi nimetyllä näyttämöllä. Materiaalina olivat kansalliset klassikot yhtä hyvin kuin Hannu Salaman, Jussi Kylätaskun tai August Strindbergin teokset.

Kylätaskun Joensuussa, Turussa ja Kansallisteatterissa syrjään siirretty *Runar ja Kyllikki* sai vihdooin ensi-iltansa Kotkassa ja siitä tulikin kansallinen klassikko, jota esitetään yhä kuten nyt Kom-teatteriin tulevana (mikäli korona suo) Lauri Maijalan ohjauksena.

MORING

HUMANISMIN LOPPU?

Suuri vaikuttaja oli humanismin loppua povaava ja sen tuholle kapuloita heittävä Suomesakin tunnettu ja tutkittu amerikkalainen performanssiteoreetikko Richard Schechner. Hän löytää uusia kokonaisvaltaisia alustoja aikansa gurun, 1960-luvulla maailmanmaineeseen nousseen kokeilevan teatteriryhmänsä perustaneen kuvataiteilija-arkkitehti Robert (Bob) Wilsonin venytetystä aikakäsityksestä, toistosta ja sen luomasta uudesta rytmistä.

Nuoriso marssi kaduilla niin Suomessa kuin kaikkialla maailmassakin. Kehitysmaat ja Vietnamin sota nousivat parrasvaloihin Schechnerin esittämisen teorioissa, joissa risteävät poliittiset, sosiaaliset, esteettiset tai ekologiset näkökulmat. Ihmisoikeudet kytkeytyvät eri mantereiden ja alkuperäiskansojen ikivanhoihin rituaaleihin, jotka avaavat uusia näkökulmia myös euroamerikkalaisiin teatterikokeiluihin.

Tilastollisesti Kansallisteatteri avasi 1970-lukunsa hyvin. Yleisö virtasi taloon. Se löysi uudelleen Unkarin, Ödön von Horvathin, Istvan Örkenyn ja puolalaisen Witold Gombrowiczin Gesamtkunst-teoksen. Kansallinen kansainvälistyi ja vahvisti suhteita Neuvostoliittoon, Itävaltaan, Iso-Britanniaan ja Romaniaan. Talon näyttelijät pääsivät ”uudelleen teatterikouluun”, kun Leningradin suuri nimi Georgi Tovstonogov saapui vierailulle. *Kolme sisarta*

Leningradin suuri nimi, Georgi Tovstonogov avasi 1971 väylän venäläisiin Tshehoveihin, joista ensimmäisenä oli vuorossa *Kolme sisarta*. Kuva: Kari Hakli / Teatterimuseo.



MORING

syntyi värikkäänä prosessina, jossa prikaatin komentajan vaikuttavaan rooliin ja Tea Istan Mashan vastaanäyttelijäksi viimein kelpuutettiin Jussi Jurkka.

Leningradilaiset (pietarilaiset) ja moskovalaiset huippuohjaajat tulivat Kansallisteatteriin yhä uudelleen. Se oli teatterin juhlaa -kultakautta. Heille oli aina vapaana teatterin tornihuone.

KANSALLISTEATTERI RISTIPAINAISIA

Mutta kuten professori emerita, teatterintutkija Pirkko Koski kiinnostavassa Suomen Kansallisteatteri ristipaineissa -teoksessaan kirjoittaa, uusista kotimaisista tekijöistä oli isompi pula. Vielä 1970-luvun alussa ”Arvi Kivimaa oli avannut portit nuorille kirjailijoille, mutta nyt Paavo Haavikko, Eeva-Liisa Manner, Juhani Peltonen, Veijo Meri ja Paavo Rintala olivat jääneet ulkopuolelle”, Koski kirjoittaa siteeraten kriitikko Riitta Wikströmiä.

Onneksi oli Jack Witikka, joka uupumatta toi Kansalliseen yleisöä puhuttaneita uusia eurooppalaisia näytelmiä Samuel Beckettistä Eugène Ionescoon.

Ilmari Turja etsi suomalaista yleisöään kilpailijoinaan Arthur Miller ja Slawomir Mrozek. Eniten huolissaan pääjohtaja Arvi Kivimaa oli kuitenkin siitä, miten ”kohoavan elintason aika tuo mukanaan sekä vallinneiden epäoikeudenmukaisuuksien poistumista että väärää arvofilosofiaa, ihanteenmuodostuksen tietoista latteuttamista. Tullaan vaiheeseen, jolloin monet toivovat Goethen sanoin, että ”makkarat kiertäisivät viinipuuta”.

Kivimaa etsii hollantilaisen Johannes Vermeerin ihmislaatua ”itsestäänselvyyden mietiskelijänä, hiljentymistä olemisen perusarvoituksen edessä. Maisemat välittävät avaruuskokemuksen.”

Hän puhuu näyttämön humanismista, ihmisen kilvoituksesta kohtalonsa mittana. ”Humanismi on hengen kehitysoppia, syvästi demokraattista elämänuskontoa, muinaiskreikkalaista paideiaa – sivistystä ja kuria.”

SIVISTYS JA KURI

Pääjohtajan ongelmana olivat johtajan ja näyttelijöiden usein tulehtuneet välit, esimerkiksi Tarmo Manni. Hän tunnetusti imitoi Kivimaata, jonka ”silmistä tuli plasmaa”. Manni oli katkera ja kertoi mielellään, miten Kivimaa antaa hänelle rooleja vain ”hevosen takapäätä”. Ja tottahan se olikin.

MORING

Johtajakriisi väijyi suljettujen ovien takana käydyissä keskusteluissa. Pääjohtaja vaihtui 1974 ja eläköityvän Kivimaan tilalle nimitettiin jo vuotta aiemmin Tampereen Työväen Teatterin johtaja Kai Savola, joka työskentelikin pääjohtajana vuoteen 1991 saakka.

Kansallisteatteri täytti 100 vuotta 1972. Se merkitsi ”hengenelämän uudistuvaa jatkuvuutta”. Vilho Siivola nimitettiin teatterin ohjaajaksi, Tapio Wirkkala kutsuttiin lavastamaan. Vaikka ”eräs tiedemies on sanonut, ettei runoutta voida arvioida kuten kananmunia: leimauspäivämäärän mukaan”, kuten Arvi Kivimaa totesi.

VASTAKUVAT

Uusi visuaalinen ja teatteritekniikkaansa äärimmilleen virittänyt ilmaisu jakoi taiteentekijät. Toisessa päässä janaa oli köyhä teatteri. Suomalainen opiskeleva nuoriso matkusti Prahaan, Milanoon, Pariisiin, Lontooseen ja tutki kehitystä Berliinissä – molemmin puolin kahtia jaettua kaupunkia. Ernst Tollerin *Koneidenmurskaajat* jätti jälkensä teatterikoulun lopputöiden historiaan ohjaajanaan Jouko Turkka.

Kalle Holmberg ja Arvo Salo tekivät 1966 joukkovoiman manifestina *Lapualaisoopperan* legendaarisen tulkinnan Vanhalle Ylioppilastalolle, jonka pari vuotta myöhemmin valtasimme opiskelijademokratian ja mies ja ääni -liikkeen reviiriksi Euroopan opiskelijaliikkeistä alkaneena ”hulluna vuonna” 1968. Silloin laulettiin Brechtin sanoituksena Dialektiikan ylistystä. Brechtin New Yorkissa kirjoittama epitafi teki suuren vaikutuksen, antoi kasvot vastustajalle: ”Tiikereitten kynsistä karkasin / lutikoita ravitsin / keskinkertaisuudet / ahmaisivat minut.”

Poliittinen rintama edusti aluksi laveaa vasenta laitaa, mutta äkkiä jokaisella puolueella oli oma kulttuuripoliittinen järjestönsä. Jos joku väittää, ettei Suomessa kulttuuri ole koskaan ollut valtiovallalle tärkeää, niin kyllä vain on ollut. Ei tarvitse mennä Elias Lönnrotiin, J. V. Snellmaniin tai Santeri Alkioon saakka. Kuten Henrik-Otto Donner taiteilijaseura Kiilan albumissa kirjoittaa, 1960-luvulla syntyivät Kulttuurityöntekijöiden liitto, Kulttuuridemokraatit, Kulttuurityöntekijöiden sosialidemokraattinen yhdistys, Porvarillisen kulttuurityön liitto, Suomen kulttuuriliitto, Maakuntakirjailijat jne.

Käytiin Umberto Econ vastakulttuuristrategiaksi nimeämää ”semioottista sissisotaa”. Viesit oli koodattava uudelleen. Sitä vain ei huomattu Kansallisteatterissa Kivimaan humanisminpuheiden lakattua kuulumasta.

UUDET TILAT, KATSOJAT JA MUODOT

Työhönsä astunut sukupolvi oli valmis siirtämään kulttuurien ja esitystraditioiden moniäänisyyden uuden ajan kansallisiin suuriin kertomuksiin. Kansallisteatteri sai lempinimen ”Seittien linnake”.

Dialektisuus ja kansankulttuuri vastaan hoviteatterit sekä mukaan vahvasti nouseva yhteiskunnallinen tiedostaminen, taiteen sumeiden ääriviivojen vastapainoksi syntynyt tarkasti ajateltu gestinen esittäminen ja ”vieraannuttamisen” kautta puhdistaminen elivät näyttämöillä.

Syntyi uusi poliittisen laulun liike. Sen uranuurtaja, suurtyöläinen, oli Kaj Chydenius, joka on sittemmin säveltänyt satoja ja taas satoja lauluja – edes hän itse ei tiedä kuinka monta. Nuoriso valtasi Messukeskuksen tai kokonaisen Stadionin ja Helsingin kadut ja torit. Uusiutumisen pakko siirtyi myös valtion kulttuuripoliittisten ”komiteoiden” mietintöihin tai vapaamuotoisiin manifesteihin. Rakenteet oli uusittava.

Paine oli ehtinyt kasvaa suureksi ja muutamassa vuodessa syntyi suuri määrä ”vapaita ryhmiä”, niitä sateenvarjonsa alle kerännyt Teatterikeskus ja toisenlaiset tilaratkaisut. Näyteltiin epäteattereissa, entisissä rukoushuoneissa eli elokuvateattereissa, kokoustiloissa, kellareissa ja juhlasaleissa, työväentaloissa ja koulujen voimistelusaleissa. Kehnokuntoiset kiertuebussit kiisivät Suomen kehoja maanteitä, sora iskeytyi ikkunoihin, laulu ja nauru raikuivat, kun ajettiin kylästä toiseen ja alettiin niiltä sijoilta rakentaa näyttämöä esityskuntoon.

Kun Kom-teatteri Suomen saloilla esittää Siirtotyöläisen laulun, kertomuksen hiljaisesta junantuomasta miehestä, joka patja kainalossaan asettuu työmaaparakiin, ei katsojasta kuulu kuin valtavaksi patoutuneen yhteisen nyyhkytyksen hiljainen purkaus.

Vili Auvinen ohjasi 1972 Kansallisen suurelle näyttämölle Teuvo Pakkalan *Tukkijoella* yleisöä ihastuttavana, Oskar Merikannon säveltämänä laulavana ja tanssivana kansantetatterina muotoon, jonka hän oli aiemmin jo Tampereella testannut onnistuneeksi.

Kuva: Kari Hakli / Teatterimuseo



MORING

Paikallisuus ja yleisönsä tarkentanut teatterikäsitys ruokkivat maaseutua. Yleisö reagoi voimakkaasti, kun Jouko Turkan Joensuun kaupunginteatteriin ohjaamassa esityksessä torpparin emäntä juoksee viimeisen lehmänkantturansa perässä näyttämön halki ja huu-
taa riipaisevasti: "Hyvästi Mansikkil!" Harvoin – jos koskaan – olen kokenut niin voimakasta yhteistä katsomistilannetta ja -tunnetta kuin sinä iltana Joensuussa.

Nuorten kiertävät teatterit olivat tärkeitä tässä ja nyt. Kukaan tekijöistä ei ehtinyt kysyä mitä tämä maksaa tai mitä saan palkkaa. Näitä asioista kysytään nyt, edelleen ja erityisesti koronan jälkeisessä (?) maailmassa.

TEATTERIN VALLANKUMOUS

Bertolt Brechtistä alkoi suomalainen teatterivallankumous eturintamassaan Rald Långbacka, joka loi omaa muotokieltään. Teatterimme kulki siksakkia brechtiläisen näyttelijäkäsityksen ja Konstantin Stanislavskin erilaisten näyttelijäntyön kokeilujen välissä.

Mutta jo ennen Brehtiä nousi maihin 1960-luvulla saksalaisen Erwin Piscatorin teatteriesityksiin perustuva kokonaisvaltaisen teatterin käsite, jossa yhdistyivät eisensteiniläiset elokuvamontaasit, jättimäiset näyttämörakennelmat, globeteatterin uusi versio, esiintyjäjoukot ja teatterin kollektiivisuus, jonka osana oli yleisö.

Teatteri eli konehalleissa, pyörivissä ja kirskuvissa lavasteissa, sotienjälkeisen uuden Euroopan synnytystuskissa. Kuljettiin historian menneen ja tulevaisuuden luomisen välisissä leikkauspisteissä. Piscatorin Nollendorfplatzin näyttämö oli uuden Euroopan teatterin mekka, josta myös Brecht löysi itsensä ja ryhtyi Piscatorin työpariksi.

Teatteri oli parlamentti ja oikeussali, yleisö osallistui oikeudenkäynteihin tai yhteiskunnallisiin prosesseihin teatterin "lainsäätäjänä". Fokus siirrettiin yhdestä ihmisestä yhteiskunnallisiin konflikteihin, massojen kohtaloihin.

Piscator vieraili pedagogina New Yorkiin opetusnäyttämöllään jättäen jälkensä mm. Tennessee Williamsiin ja Arthur Milleriin yhtä hyvin kuin Marlon Brandoon.

Kotonaan hän tulkitse Lev Tolstoin *Sotaa ja rauhaa*, Schillerin *Rosvoja* uudessa kontekstissa, mm. natseista kirjoittanutta Upton Sinclairia tai Kurt Tucholskyn kabareelauluja "meidän ajallemme".

Piscator eli Brechtin tavoin suurta sotatraumaa. Puhuessaan taiteesta ja politiikasta hän otti esiin lukuja. "4. elokuuta 1914, seuraus: 13 miljoonaa kuollutta, 11 miljoonaa rampaa, 50

MORING

miljoonaa marssivaa sotilasta, 6 miljardia ammusta ja 50 miljardia kuutiometriä kaasua.”
Mutta hän halusi luoda myös optimismia, uskoa kehitykseen inhimillisen kurjuuden keskelle.

TEATTERIKOULUN MYRSKYT

Kun teatterikenttä teki uusia valtauksia ja etsi särmikkäitä ilmaisullisia vaihtoehtoja, heijastui se myös teatterikoulutukseen. Kansallisteatterin vintillä työskennellyt koulu sai uudet tilat ja nimet: perustettiin Suomen teatterikoulun korkeakouluosasto. Vähän myöhemmin Teatterikoulusta tuli Teatterikorkeakoulu eli nykyinen Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Tapahtui jotain, joka kiehuttaa yhä – myös niitä, jotka eivät asiasta mitään tiedä. Jouko Turkka valittiin Teatterikorkeakoulun rehtoriksi 1982. Hän jätti virkansa 1985. Muutamassa vuodessa hän loi Suomeen kovaäänisen keskustelun teatteritaiteen arvoista, opetuksesta ja muodoista.

Noiden vuosien jalanjälki on pitkä ja näkyy tänäänkin.

Turkan päämäärä oli ”henkisesti ja fyysisesti vahvojen näyttelijöiden” kouluttaminen, sellaisten jotka ”ovat tietoisia siitä, millaisia hautausmaita teatterit ovat” --- ”Lisäksi he ovat niin hyviä, ettette voi olla kiinnittämättä heitä”, Turkka kirjoitti 24.9.1982.

”Mielestäni koulu on jäljessä tämän päivän elämästä viisi ja teatterit kaksikymmentä vuotta.” Hän julisti: ”En kuuntele kentän ääntä – kokeillaan nyt toisinpäin.”

Lopputulos oli, ettei kukaan kuunnellut ketään, mutta suomalainen teatteri ylitti kiehumispisteen, paluuta entiseen ei ollut, ja teatterimme harppasi lopulta pitkän askeleen kohti uudenlaisia näkyjä, työtapoja ja omistautumista. Turkasta tuli hetkeksi salonkikelpoinen. Hänet kutsuttiin ohjaamaan jopa Kansallisteatteriin.

EPILOGI: PORTTIKIELTO

Olen kirjoittanut omassa tietoisuudessa syntyneitä kuvia suomalaisesta kulttuuri-ilmastosta, Kansallisteatterista ja sen roolista 1960–70-lukujen myrskyissä, ”kaikki me olimme sotilaan lapsia” -ikäluokkani kasvussa osaksi suomalaista yhteiskuntaa, hyvinvointiyhteiskuntaa.

Kun pohdin mitä kaikkea näin Kansallisessa 1970-luvulla, ovat muistikuvani jotenkin har-suuntuneita.

MORING

Ai niin, todellakin, minulla oli tuohon aikaan porttikielto Kansalliseen.

Olin kirjoittanut Inkeri Kilpisen *Toinen maailma* -esityksestä jotenkin ajalle sopimattomalla tavalla. Kun nyt kaivoin kritiikin esiin, se näyttää olevan kovinkin sopuisa siihen nähden millaiseksi hahmotin sukupolvien taistelun, jossa ”kolmannen maailman” kohtalosta huolestunut sukupolvi leimattiin naurettavaksi.

Kirjoittaisin samoin vieläkin.

Porttikielto neuvoteltiin ymmärtääkseni toimitukseni ja teatterin pääjohtajan kanssa. Selaista oli elämä Suomessa ja Kansallisteatterissa 50 vuotta sitten.

Olin saanut samassa teatterissa olla Jack Witikan assistenttina, Radioteatterissa Paavo Haavikon kuunnelmia oppimassa tai TV-teatterissa. Mutta koska taide oli äkkiä entistä näkyvämpi osa maailman poliittista liikehdintää – sirkuksista lainattiin valkeita rauhankyyhkyjä – myös minun työtäni kontrolloitiin.

Saatoinhan sitten käyttää energiaani ja aikaani toisenlaisen oman aikani teatterin seurantaan. Turku, Joensuu, Kotka, Tampere, Kom-teatteri, Pohjoismaat, Praha, Moskova tai Rooma avasivat yhä ovensa ja toimitukseni palstansa. Erikoisin maailmaa uudelleen jäsentävä kokemus oli, kun pääsin opiskelemaan kahtia jaetun kaupungin kummallekin puolelle: Frei Universität Berliiniin ja itäpuolella Brechtin omaan teatteriin ja paikalliseen teatterikorkeakouluun. Vieläkin tuntuu kuin sydän olisi halkaistu keskeltä.

Liike on ikuista. Toivotan onnea Mika Myllyaholle ja koko 150-vuotiaalle inspiroituneen monikaistaiselle Kansallisteatterille. Toivon sille pikaista paluuta valoon pandemian varjoista. Yleisö odottaa.

Martti Katajiston Hamlet oli teatterin kruununjalokivi ja 100-vuotisjuhlien muistettu nosto. 150-vuotisjuhlalat aloittaa *Hamlet* omaan aikaamme sitoutuneena tulkintana. Hamletina Olavi Uusivirta ja Ofeliana Fanni Noroila. Kuva: Teatterimuseo.



NELJÄ TAPAA JÄTTÄÄ PYSYVÄ MUISTIKUVA

Pirkko Koski

Kuva kertoo enemmän kuin tuhat sanaa, mutta vain jos se tuo mieleen nuo sanat, kirjoittaa Barbara Hodgdon teatterikuvista. Sovellan Hodgdonin teatterikuvaa koskevaa lausetta hämmennystä herättäviin näyttämöllisiin kohtauksiin ja pohdin niiden kautta koko esityksen sanomaa. Teatteri koskettaa osallistuvan katsojan koko persoonaa, mutta katsojat kokevat esityksen eri tavoin ja monelle yksittäisten tulkintavalintojen yhteys ”tuhanteen sanaan” saattaa jäädä tunnistamattakin. Se ei välttämättä merkitse, ettei kohtaaminen kosketa katsojaa.

Tarkastelen neljää omaa mieltäni askarruttamaan jäänyttä Suomen Kansallisteatterissa esitettyä näytelmää, joissa tutun ja vieraan samanaikainen mutta ristiriitainen läsnäolo vangitsi yleisön huomion. Kohtaukset haastoivat katsojan käyttämään assosioimiskykyään ja kaikkia aistejaan, asettumaan esittämisen maailmaan. Ne osoittavat, että arvoituksellista mutta vangitsevaa kerrontaa löytyy Kansallisteatterin kaikilta näyttämöiltä ja eri ajoilta. Albert Camus’n *Caligula* esitettiin Willensaunassa vuonna 1980, Heini Junkkaalan *Kristuksen morsian* Omapohjassa vuonna 2010 sekä Kristian Smedsin dramatisoimat Väinö Linnan *Tuntematon sotilas* vuonna 2007 ja Paul Austerin *Mr Vertigo* 2010 Suurella näyttämöllä; viimeisimmässä yleisökin oli näyttämöllä.

Pohdin erityisesti sitä, miten valitsemani esitykset kertoivat yhteiskunnan valtarakenteista, ja näkökulmani niihin vaihtelevat. *Caligulan* teemaa lähestyn henkilökuvien, *Kristuksen morsianta* lavastuselementtien ja *Tuntematon sotilas* -esitystä videokuvien kautta. Neljäs kohde, *Mr Vertigo*, tarkasteli teatterin ominaislaatua oudon ja maagisen tilanteen rakentajana.

Näyttämön vetovoima syntyy esityksen ja vastaanoton välisestä jännitteestä, ja erityistä kulttuurista voimaa sisältää kulkeminen oudon, maagisen ja vaarallisen rajoilla. Jane Goodallin mukaan tämä lisää näyttelijän ilmaisuun vahvan läsnäolon tunnun. Näen vieraan ja tutun rinnastamisen teatterin erityisenä vahvuutena: esittäminen ei pysähdy tunnetun toistamiseksi tai sisällä ohjeita tulkinnoiksi, vaan katsojalle tarjotaan osallisuus elävään tapahtumaan. Esitys ei ehkä ratkaise yleisön ongelmia, mutta sen kautta voi syntyä katsojaa aktivoiva yhteys teatteria ympäröivään yhteiskuntaan ja sen ongelmiin.

SUKUPOLVET JA VALTA VASTAKKAIN

Jotaarkka Pennasen ohjaaman *Caligulan* tulkinta on jäänyt teatterilliseen muistitietoon kuvana maailmasta, joka oli tunnistettava ja ymmärrettävissä todelliseksi mutta joka oli vaikea pukea sanoiksi ja tunnustaa omakuvaksi. Sen näyttämötoteutuksessa erilaiset kerroksen yhteentörmäykset muotoutuivat tietoisesti provokaatioksi konventioita ja yhteiskunnallista vallankäyttöä kohtaan.

Yhteiskuntakritiikki tiivistyy tapahtumaympäristöstä poikkeavassa kuvassa, missä valkoisella avoautolla näyttämölle saapunut Marilyniksi pukeutunut ja jumalaksi julistautunut Caligula (Hannu Lauri) istui patriisi-byrokraatin (Risto Mäkelä) sylissä. Sodanjälkeiseen eksistentiaalisiin liitetyn draaman esityksessä antiikin Roomaan sijoittuva keisari oli pukeutunut esitysajan viihdemaailman ikoniksi ja liituroitamiehen hahmoinen patriisi sopeutui vallan ohjattavaksi, koska vaihtoehtona oli mahdollinen kuolemantuomio. *Caligulan* räikeä mielivalta ja patriisien valtapyrkimyksiin sisältyvä mielistely olivat ilmeisiä. Ristiriidat haastoivat katsojan etsimään tapahtumille selitystä, tietoisesti tai tiedostamatta. ”Esitys täyttää todella tärkeän vaatimuksen: katsoja ei voi jäädä sivuliseksi”, kirjoitin omassa kritiikissäni.

Kuvan Marilyn-hahmo (Camus’n tekstissä ”groteski Venus”) oli vastakohta patriisille, mutta kumpikaan ei ollut mahdollinen samastumiskohde. Kohtaus oli johdonmukainen joskin kärjistetty osa esityksen kokonaistulkintaa. Willensaunan koko tila, myös katso-mo, oli lavastettu (lavastajana Pekka Heiskanen): yleinen rosoisuus muistutti yleisöä ajan nuorison vastakulttuurin ”Lepakkoluolasta”, tuoleja oli peitetty muovilla ja aaltopeltiseinälle oli kirjoitettu sana ”työtä”. Myös Riina Ahosen suunnittelema puvustus paikansi henkilöt yhteiskunnallisten mielikuvien maailmaan. Viestien yhteisenä kohteena nähtiin yhteis-



Hannu Lauri (*Caligula*) ja Risto Mäkelä (vanha patriisi). Camus: *Caligula*, 1980. Kuva: Ensio Ilmonen / Kansallisteatteri.

kunnallinen eriarvoisuus ja konservatiivisen ajattelun kritiikki. Arvioitavaksi jää, synnyttikö kokonaisuus katsojissa ymmärrystä, myötähäpeää tai voitontahtoa. Väistämättä se kosketti tunteita.

Esityksessä oli kyse ideologioista ja arvoista, vaikka Caligulan tuho ja häneen eri tavoin suhtautuneiden henkilöhahmojen toiminta rakensivat myös kiinteän tarinan. Esitysvuosi 1980 oli edeltäneen vuosikymmenen teatterillisten valtavirtojen rikkomisen ja kyseenalaistamisen aikaa, ja sekä ohjaaja Jotaarkka Pennanen että Albert Camus'n kirjoitukset viittasivat käytännön pyrkimyksiä syvempiin aatteellisiin tavoitteisiin. Näytelmän Caligula tavoitteli mahdotonta, "kuuta" ja vapautta, samaa mitä Camus pohtii kirjoituksissaan antiikin Sisyfoksen kamppailusta. Pennanen rinnasti kuuta tavoittelevan Caligulan hahmon Kullervoon ja kaduilla autoja potkiviin poikiin, taisteluihin, jotka oli tuomittu häviöön. Kuva Caligulasta patriisin sylissä kohdensi huomion sukupolvien väliseen jännitteeseen yhteiskunnassa ja ajan teatterikentällä tapahtuneeseen kuohuntaan. Kyse oli ihmisen kyvyttömyydestä vapautua rajaavista säännöistään, mutta myös kriittinen reaktio 1970-luvun normeiksi muuttuneita käytäntöjä kohtaan.

LIIAN KORKEAT TAI LIIAN MATALAT TUOLIT

Kun Saana Lavaste ohjasi Heini Junkkaalan näytelmän *Kristuksen morsian* 2010-luvun alussa, Suomessa käytiin vilkasta keskustelua fundamentalistisista uskonyhteisöistä. Näytelmän ensi-iltakeväänä Suomeen valittiin ensimmäinen naispiispa ja sekä kirkon piirissä että lehdistössä esitettiin vahvoja mielipiteitä homoparien kirkollisesta siunaamisesta. Fundamentalistit olivat jo jonkin aikaa hakeneet pappisvihkimyksen ruotsalaiselta piispalta, joka Suomen piispoista poiketen kieltäytyi vihkimästä naisia papeiksi. *Kristuksen morsian* sijoittui näiden ongelmien keskelle mutta rakentui ajatukselle hengellisen kokemuksen henkilökohtaisuudesta ja henkilökohtaisen valinnan vaikeudesta, kun "totuutta" ei voi tavoittaa järjen avulla.

Lähestyn esitystä sen materiaalisen toteutuksen näkökulmasta, keskiössä näyttämöesine: tuoli. Kuten Benjamin Bennett toteaa, näyttämölle sijoitettuina esineiden läsnäolo välittyy voimakkaammin kuin ympäröivässä yhteiskunnassa. Arkielämässä esineen koostumus on huomiota herättämätön taustaoletus, mutta näyttämöllä tuoli väistämättä muuntuu tietyksi tuoliksi, jolla voi olla esityksen sanomaa kuljettava tai rituaalinen merkitys. Näytelmän *Kristuksen morsian* esityksessä tuolin merkitys korostui, kun muodoltaan tavallisen esineen normaali koko ylitettiin moninkertaisesti. Tuoli myös paljasti henkilöiden suhteen valtaan: esityksessä tuoli oli joko liian pieni tai liian suuri suhteessa henkilöön ja tämän mielentilaan.

KOSKI

Tuolin erityisyys sai tukea koko esityksen muotokielestä. Ydintarinan osalta lavastus ja puvut pohjasivat näköisyyteen mutta usein liioittelivat tai rikkoivat näyttävästi kohdetta määritteleviä piirteitä tai toimivat väärässä yhteydessä. Veera Laakson lavastus oli seinän kokoisen avoimen kirjan ("Raamattu?") muotoinen, ja kohtauksesta toiseen kuljettiin sivua kääntämällä, alussa suuren sivun aukoista: naiset matalasta ja miehet korkeasta portista. *Liisa ihmemaassa* -vaikutteinen korkea hattu ja jäniksen korvat tai eri uskontokuntiin kuuluvat kirjan sivujen kääntäjät tulivat näytelmään sen tarinan ulkopuolelta. Henkilöhahmot saattoivat muutamassa kohtauksessa myös hypätä ulos realistisesta tyylistään karnevalistiseen ilmaisuun.

Esityksessä päähenkilö Marion (Joanna Haartti) suunnitteli häitä Julian (Leena Pöysti) kanssa, mutta tavattuaan homobaarissa Jeesuksen hän epäili suuntautumistaan ja pyrki "eheytymään" kihlautumalla miespapin (Oskari Perkki) kanssa. Yhteiselämä ei sujunut, ja Marion päätyi hyväksymään itsensä ja seksuaalisen suuntautumisensa. Marionin piispaksi valittu äiti (Vanda Dubiel) pohtiessaan sukupuolensa oikeutusta tehtävään istui lapsen

kokoa olevalla tuolilla. Fundamentalistipappi (Jukka Puotila) torjui hänet ehtoolliselta mutta alkoi epäillä vakaumustaan istuessaan puhekykynsä menettäneenä jalat ilmassa riippuen ylikokoisessa tuolissa – valtaistui-mella, oppituolissa, saarnatuolissa? Tuoli oli kasvanut liian suureksi hänen mitoilleen.

Marionin äiti etsi vastausta epäilyihinsä fundamentalistipapin kirkosta ja sai surmansa aktivistien kirkon ikkunan läpi heittämistä kivistä. Esitys päättyi uuden liberaalin miespiispan (Seppo Pääkkönen) vihkimiseen ja Marionin "saarnaan" äidin hautajaisissa. Seisominen tutuksi tulleella ylikokoisella tuolilla lisäsi monologin voimaa. Kun eri näkökulmien ja uskomusten edustajat alkoivat kantaa äidin arkkua pois, se osoittautui kummallisen keveäksi ja avattiin. Näytelmän mukaan "kantajat katsovat tyhjää arkkua ja toisiaan", mutta esityksessä he katsoivat myös ylöspäin, "taivaalle".



Jukka Puotila (fundamentalistipappi). Junkkaala: *Kristuksen morsian*, 2010. Kuva: Petri Summanen / Kansallisteatteri.

Loppumonologissa Marion kohdisti huomion naisia ja seksuaalisuutta koskeviin asenteisiin ja sisällytti puheeseen viestin piispalle. Puheen mukaan Raamatun henki kielsi pap-pisvihkimyksen naisilta, mutta usko oli henkilökohtainen valinta eikä edellyttänyt loogisuutta. Uskon kautta ylösnousemus (tyhjä arkku/tyhjä hauta) oli kirkon ja Raamatun kannasta riippumatta mahdollinen myös ahtaasta portista kulkeneille. Näytelmässä totuus osoittautui sekä tavoittamattomaksi että uskon kautta mahdolliseksi ja todeksi.

Suomalaisessa yhteiskunnassa esitysaikana käyty keskustelu teki näytelmästä väistämättä yhteiskunnallisen puheenvuoron. Ensi-iltakeväällä valittu ensimmäinen naispiispa Irja Askola paljasti vasta eläkkeelle siirryttyään äärimmäisten naispappeuteen kohdistuneiden asenteiden jyrkkyyden. Raamatun erilaiset tulkinnat ja suhtautuminen seksuaalivähemmistöihin oli jakanut syvästi uskonnolliset yhteisöt, ja osa vastustavista kannoista kohdistettiin konkreettisiin uhkauksiin ja räikein viestein eriarvoistumista vastustavaan piispaan. Tässä kontekstissa näytelmän *Kristuksen morsian* suvaitsevaisuutta korostanut loppukohtaus asettui rauhan rakentajaksi.

KATSEITA JA KATSEEN KOhteITA NÄYTTÄMÖLLÄ

Kristian Smedsin Kansallisteatterin Suurelle näyttämölle ohjaama *Tuntematon sotilas* oli Suomen itsenäisyyden 90-vuoden juhlaesitys, josta kirjoitettiin paljon ennen ja jälkeen ensi-illan. Raja oman tarkasteluni esityksen kahteen kohtaukseen ja niissä suuren videokuvan asettamiseen rinnan fyysisen näyttämötoiminnan kanssa. (Videosuunnittelu Ville Hyvönen.)

Ensimmäisessä kohtauksessa näyttämöllä seisova luutnantti Lammio (Antti Luusuanniemi) komensi katsomon taakse asettuneita sotilaita taustanaan suuri videokuva puhuvista kasvoistaan. Videokuvassa näkyi ajoittain pelkkä puhuva suu. Lammion katse kohdistui välillä yleisöön, joka saattoi kokea kuuluvansa sotilaiden joukkoon ja asettua heidän puolelleen. Lammio komensi myös kuvaavia näyttämömiehiä ympärillään ja osoitti olevansa tietoinen rinnakkaisesta kuvasta, siis hahmonsa ja samalla valtansa kahdentumisesta.



Antti Luusuanniemi (Lammio).
Linna – Smeds: *Tuntematon sotilas*, 2007.
Kuva Antti Ahonen / Kansallisteatteri.



Linna – Smeds: *Tuntematon sotilas*, 2007. Kuva: Antti Ahonen / Kansallisteatteri.

Jälkimmäisessä esimerkissä marsalkka Mannerheimin syntymäpäivää juhlivat sotilaat istuivat näyttämön rampissa ryypäämässä juomiaan vesisangoista; uudenlainen versio tunnetusta tapahtumasta. Taustan suuressa videokuvassa ”Mannerheim” reagoi tapahtumaan ilmeillään ja muutti hitaasti muotoaan: hahmo kohotti kulmakarvojaan ja iski silmää, ja vähitellen kasvot muuntuivat Aku Ankaksi. Yhdistelmä jätti katsojan hämilliseksi – kun Mannerheim hymyili sotilaille, kuvan kritisoiminen olisi ollut kritiikkiä myös hänen asennettaan kohtaan? Suomessa rankkakin juopottelu oikeutti hetkelliseen vallan horjuttamisen? Videokuva liittyi kontekstinsa kautta karnevalistiseen perinteeseen, ja Mannerheim sekä havainnoi että osallistui karnevaaliin. Henkilöhahmon muuntuminen oli myös osa esityksen yleistä ilmaisukieltä. Yleisesti tunnettu esimerkki oli neuvostoliittolaisten sotilaiden esittäminen pesukoneina, kriittisintä historiakuva syntyi sotilaiden nuoleskellessa pesukoneen sisältä löytynyttä maatuskanukkea ja kiihkeimmin keskusteltiin loppukohtauksen videoista, joissa simuloitiin tunnettujen kasvojen ampumista.

Valitsemissani kohtauksissa tuttu ja epätavallinen asettuivat rinnan ja ”kuljettiin oudon rajoilla”. Videokuvien ja näyttämötapahtumien yhteentörmäyksen voi tulkita haluksi osoittaa vallan konstruktiivinen luonne: Lammion kahdentuneet komennukset kohdistivat huomion armeijan hierarkiaan, ja hymyillessään sotilaiden ylettömälle juopottelulle

Mannerheim osoitti päättävänsä itse myös siitä mikä tuossa tilanteessa oli hyväksyttävää. Tästä näkökulmasta esityksen loppu oli johdonmukainen mutta raju ja kompromissiton valtaa koskeva kannanotto.

TEATTERIN MYSTEERI

Paul Austerin *Mr Vertigo* Kristian Smedsin dramatisointina ja ohjauksena esitti tarinan siitä, miten Mestari Yehudi (Jukka-Pekka Palo) opetti Ihmepoika Waltin (Tero Jartti) levitoimaan. Keskeinen aihe oli Waltin oppitie monien koomisten vaiheiden ja epäonnistumisten myötä. Tapahtumien kehyksenä kerrottiin, usein karnevalistisin keinoin, amerikkalaisen viihdemaailman ja suomalaisen teatterin ihmeistä. Eräänlaisena välinäytöksenä yleisö seurasi Yehudin tarinan vaiheita. *Mr Vertigon* päättyessä näytettiin, että Walt oli oppinut levitoimaan.

Esityksen alussa katsojat istuivat näyttämölle rakennetussa pyörökatsomossa seuraamassa ympärilleen rakennettua takanäyttämöä, fiktiivistä teatteria teatterissa, ja saivat esiripun avautuessa nähdä Kansallisteatterin historiallisen katsomon valaistuna ja uudesta

Auster – Smeds: *Mr Vertigo*, 2010. Kuva: Antti Ahonen / Kansallisteatteri.



näkökulmasta. Välinäytöstä seurattiin katsomosta. Näytelmän lopulla yleisö oli siirtynyt näyttämölle ja seisojain rinnakkain keskellä hitaasti pyörivää näyttämöä Yehudin kertoessa tarinaa omasta kuolemastaan. Esiripun auetessa paljastui mystisen kaunis näky: Walt leijumassa hitaasti valaistun tyhjän katsomon yläpuolella. Näytelmä päättyi jazz-musiikin säestämänä ihmeeseen, selittämättömyyteen.

Tieteen keinot ja outous, tekninen taito ja mystiikka voivat synnyttää näyttämön ja katsomon välille jännitteitä, mutta ne voivat tuottaa ja juuri selittämättömyytensä vuoksi kenties tuottivat sykettä, energiaa ja kummallista voimaa. *Mr Vertigon* päätös oli tästä äärimmäinen todiste, jonka arvoitusta ei ollut tarve ratkaista.

LOPUKSI

Teatteri puhuu monella kielellä, ja sen viestit voivat olla sisäisesti ristiriitaisia mutta ovat juuri siksi katsojia aktivoivia. Kansallisteatterin velvoitteisiin kuuluu suomalaisen yhteiskunnan analyysi ja suomalaisen elämän kuvaaminen, mutta tähän voidaan päätyä monin eri tavoin ja viesti ilmaista yhtä lailla sanoin ja kuvin. Esimerkit osoittavat määrittelyjä väistävään kerrontaan sisältyvän kulttuurisen voiman. Ristiriidat voivat johtaa vaikuttavaan ja eettiseenkin yhteiskunta-analyysiin, koska ne jättävät merkitykset avoimiksi, katsojan pohdittaviksi ja vastuulle.

Caligulassa yhteiskunnallisen tilanteen kritiikki oli ilmeinen, mutta provokaatio ei jättänyt ketään viattomaksi. *Kristuksen morsiamessa* kuva vallasta hajosi ja yksilön valinta korostui. *Tuntematon sotilas* esitteli tavan käyttää valtaa ja lopuksi näytti sen tuhon. Yhteiskunnalliset viestit kuitenkin välittyivät toimivien henkilöhahmojen kautta. *Mr Vertigo* oli ylistys teatterille ja sen kyvylle välittää sanoman rinnalla myös sellaista mitä on vaikea pukea sanoiksi.

KIRJALLISUUTTA:

Bennett, Benjamin: *All Theater Is Revolutionary Theater*. Cornell University Press: Ithaca and London 2005.

Goodall, Jane: *Stage Presence*. Routledge, London and New York 2008.



Nukke: Sanna Sucksdorff
Kuva: Heikki Suomi

”Yleisö oli raivoissaan ihastuksesta”

SUOMEN KANSALLISTEATTERI 150 VUOTTA

NÄYTTELYTEKSTIT

Jyrki Koskelo

Mia Hyvärinen, Ilona Kemppainen,
Laura Saloniemi, Raija-Liisa Seilo

SUOMALAISUUDEN PEILI

SUOMALAISUUDEN PEILI

JUURET SUOMALAISUUSATTEESSA

Suomenkielisen teatterin perustaminen oli kieli- ja kulttuuripoliittinen hanke. Pääkaupungin teatterielämä oli 1800-luvun puolivälin jälkeen vilkasta, mutta esityskielenä oli ruotsi tai venäjä. Fennomaanit halusivat näyttää, että myös suomi kelpasi taiteelliseen ilmaisuun. Merkittävä edistysaskel otettiin 10. toukokuuta 1869, kun Aleksis Kiven *Lea* esitettiin Helsingissä Nya Teaternissa julkisesti suomeksi. ”Yleisö oli raivoissaan ihastuksesta”, suomalaisuusmies Yrjö Koskinen luonnehti tuoreeltaan tilaisuuden tunnelmaa. Tuota iltaa pidetään suomalaisen teatterin alkuna.

Teatterikysymys oli Helsingissä ennen kaikkea kielikysymys, joka jakoi sivistyneistön kahteen leiriin. Yrjö Koskisen johtama puolue teki vuoden 1872 valtiopäiville aloitteen suomenkielisen teatterin valtionavusta. Ruotsinkielinen eliitti vastusti aloitetta. Heille suomalaistaminen merkitsi taiteellista taantumista ja oli haitallista korkeakulttuurille. Ruotsinkielinen teatteri sai valtionapua ja oli kannattajiensa mielestä kansallinen näyttämö. Miten suomenkieliselle teatterille olisi voitu myöntää valtionapua, kun suomenkielistä teatteria, näyttelijöitä tai näytelmäkirjallisuutta ei ollut edes olemassa?

Tilanne muuttui pian. Suomalaisen Teatterin perustava kokous pidettiin 22.5.1872. Ensimmäiseen johtokuntaan valittiin muiden muassa Suomalaisen Seuran draamallista osastoa johtanut ja *Lean* ohjannut Kaarlo Bergbom, josta tuli teatterin ensimmäinen johtaja. Teatteri aloitti toimintansa kiertueella: ensimmäinen näytös järjestettiin Porissa, hotelli Otavan salongissa 13.10.1872.

Teatteri voimisti suomenkielisten kansallista identiteettiä, mutta toisaalta teatterin kannattaminen oli ideologinen kannanotto. Suomenkielinen teatteriyleisö kasvoi jatkuvasti, mutta katsomossa oli myös niitä, jotka tulivat periaatteesta kannattamaan suomenkielistä teatteria, vaikka eivät itse suomea ymmärtäneetkään.

SUOMALAISESTA TEATTERISTA SUOMEN KANSALLISTEATTERIKSI

Kansallisromanttisesta karelianismista innoittunut suomalainen taide alkoi tehdä eroa venäläiseen kulttuuriin 1800-luvun loppupuolella. Suomen venäläistämisyarkimyksiä vastustettiin, ja suomalaiskansallista henkeä ja isänmaallisuutta nostatettiin valistuksen keinoin ja taiteen avulla. Karelianismi näkyi teatterissakin, kun Kalevala innoitti useita näytelmäkirjailijoita kirjoittamaan näytelmiä Suomen varhaishistoriasta ja tarustosta.

SUOMALAISUUDEN PEILI

Suomen kieli oli vuosien mittaan vakiintunut esityskielenä, ja kieliriidat vaimenivat. Vuosisadan lopulla teatteri sai vastaansa svekomaanien sijaan Suomalaisen puolueen nuoren polven ”opposition”, nuorsuomalaiset, joille Teatteri merkitsi kulttuurikonservatismiin linnaketta. Nuorsuomalaiset vaativat teatterin taiteellista uudistumista ja muutoksia teatterin johdossa. Nuori polvi oli äänekkäs ja syytti vanhasuomalaisia venäläisiä kumartaviksi maanpettureiksi.

Uuden teatteritalon, kansallisromanttisen kivilinnan valmistuminen Rautatientorin laidalle vuonna 1902 oli suuri symbolinen ponnistus, joka vaati toteutuakseen valtion taloudellista tukea sekä paljon yhteistyötä ja diplomatiaa.

Uuden talon avajaisia vietettiin kansallishenkeä kohottavasti Elias Lönnrotin syntymän 100-vuotisjuhlapäivänä 9.4.1902. Ohjelmassa oli J. H. Erkon näytelmä *Pohjolan häät* ja Aleksis Kiven *Lea*, josta suomalainen teatteri oli 33 vuotta aikaisemmin saanut alkunsa. Uuteen taloon muutto merkitsi myös teatterin nimen muuttumista Suomen Kansallisteatteriksi.

ITSENÄISTYVÄN SUOMEN KANSALLISTEATTERI

Suomen itsenäistymisen ja sitä seuranneen sisällissodan aikana Kansallisteatteri identifioidui valkoisen Suomen Kansallisteatteriksi. Lyhyellä valtakaudellaan punaiset käyttivät teatterirakennusta juhliin ja puhetilaisuuksiin. Teatterin oma esitystoiminta jatkui vasta saksalaisten valloitetun Helsingin. Sota jakoi kansan kahtia vuosikymmenien ajaksi, mikä näkyi myös teatterissa. Johtokunta päätti esimerkiksi, ettei punakapinaan aktiivisesti osallistuneilla olisi koskaan asiaa teatterin palkkalistoille.

Sisällissodan voittajat pyrkivät luomaan vahvan kansallisvaltion. Suomen kielen asemaa vahvistettiin ja heimoaatetta vaalittiin. Kansallisteatteri oli sodan voittaneiden teatteri, eikä se valtionapua nauttivana taidelaitoksena voinut pysyä täysin irrallaan politiikasta. Suomalaiskansalliset teemat palasivat 1920-luvulla Kansallisteatterinkin ohjelmistoon Kalevalan innoittamina näytelminä. Lähihistorian kipeät aiheet käsiteltiin muilla näyttämöillä, lähinnä työvänteattereissa. Kuitenkin Kansallisteatterin ohjelmisto oli myös sotienvälisenä aikana moniulotteista ja kansainvälistä.

SUOMALAISUUDEN PEILI

KANSALLINEN IDENTITEETTI 2000-LUVULLA

Jos teatterin alkuaikojen tehtävänä oli suomalaisen ja suomenkielisen kansallisen identiteetin rakentaminen ja vahvistaminen, on teatteri tällä vuosituhannella ottanut tehtäväkseen sen kyseenalaistamisen ja uudelleenmäärittämisen. Mikä on kansallinen identiteetti globaalissa maailmassa, ketä se koskee, ja kenellä on oikeus sen määrittelyyn?

Kristian Smedsin tulkinta Väinö Linnan *Tuntemattomasta sotilaasta* Kansallisteatterin Suurella näyttämöllä vuonna 2007 kyseenalaisti monta suomalaisten kansalliseen identiteettiin liitettyä asiaa. Smeds kaivoi esille Linnan yhteiskuntakritiikin ja väritti sitä omallaan. Hänen tulkintansa kommentoi paitsi sotaa, myös Suomen sodanjälkeistä kehityskaarta ja omaa aikaansa. Esityksen kaoottisen loppukohtauksen taustalla kuului laulu ”Suomi on kuollut”. Samaan aikaan näyttämöllä ”ammuttiin” suomalaisuuteen liitettyjä ikoneita Ransu-koirasta tasavallan istuvaan kuin myös tulevaan presidenttiin. Myös Suomen lippu tuhottiin. *Tuntemattomasta* tuli vuosikymmenen teatteritapaus, yleisön suosikki sekä vilkasta keskustelua herättänyt teos.

Ihonväriä ja identiteettiä käsitellyt Pirkko Saision *Sorsastaja* sai ensi-iltansa Willensau-nassa vuonna 2006. Näytelmä toi esiin uuden suomalaisen identiteetin – maassa oli yhä enemmän Suomessa syntyneitä Suomen kansalaisia, joiden ihonväri poikkeaa valtaväestöstä. Sittenkin myös pakolaisina Suomeen saapuneet ovat tuoneet äänensä, kielensä ja kulttuurinsa kuuluviin Kansallisteatterissa, erityisesti Kiertuenäyttämön esityksissä *Paperiankkuri* (2011), *Toinen koti* (2017) ja *Undocumented Love* (2020) sekä YTYÄ! -yleisötyön *Reittejä Kontulaan* -hankkeen esityksessä *Muuttajat* (2015).

Kansallisteatterin Suuri näyttämö – kansallinen päänäyttämö – on ladattu historiallisella ja symbolisella painoarvolla. Sen merkitys yhteiskunnallisen keskustelun herättäjänä ei ole ajan myötä vähentynyt. Kysymys identiteetistä on muuttunut yhteiseksi koetulta kansalliselta tasolta yhä yksilöllisemmäksi. Samalla käsitys suomalaisuudesta on muuttunut avoimemmaksi ja monimuotoisemmaksi, mikä on näkynyt yhä enemmän myös Kansallisteatterin ohjelmistossa.

NAINEN JA TASA-ARVO

NAINEN JA TASA-ARVO

NAISIA TEATTERIIN?

Ensimmäisten feministien ja heidän vastustajiensa väittely naisen todellisesta luonnosta horjutti vakiintunutta tapaa ymmärtää naisellisuutta ja naiseutta. Tämä heijastui myös 1800-luvun teatteriin. Emilie Bergbom oli ensimmäinen suomalaisen teatterin naispuolinen voimahahmo, jonka rooli vaikutti naisnäyttelijöiden statukseen. Aikana, jolloin naisella ei juuri ollut asemaa eikä tehtävää kodin ulkopuolella, hän oli noussut näkyvälle paikalleen julkisessa sivistyselämässä.

Näyttelijättärien kunniallisuutta kyseenalaistettiin, koska he liikkuvat julkisuudessa, miehisen vallan kentällä. Suomalaisessa Teatterissa syntyi käänteinen kuva: ihanne suomalaisesta, siveellisestä porvarillisesta näyttelijättärestä. Näyttelijättäret toimivat julkisessa työssään naiseuden esimerkkeinä ja esikuvina.

J. V. Snellmanin painava sana antoi siunauksensa näyttelemiselle naisten ammattina. Teatteriin alkoi hakeutua yhä enemmän koulusivistystä saaneita fennomaaniperheiden tyttäriä.

TEATTERIN NAISKUVA

Naisen asemassa tapahtunut muutos näkyi nopeasti myös näyttämötaiteen naiskuissa. 1800-luvun tähtiteatterissa miehille jäi usein suuria diivoja säestävä rooli. Suomalaisen Teatterin ensimmäiselle diivalle Ida Aalbergille luotiin tietoisesti rooli, joka vahvisti hänen vankkumatonta asemaansa.

Naisille oli 1800-luvun teatterissa tarjolla erityisiä roolityyppejä. Ne olivat pääosin ulkomaista lainaa, kuten belle juive ("kaunis juutalainen"), josta on muistumia Kiven *Leassa*. Vastaava eksoottinen stereotypia on femme fatale. Ingenue-rooleja eli viattomia tyttöjä esittivät yleensä 16–22-vuotiaat; äitiys sulki näiden roolien ulkopuolelle. Duenna-roolityypit olivat imettäjiä, vanhoja piikoja, nuhteettomia perheenemäntiä ja tyhmiä kaupunkilaisia – usein koomisia rooleja. Luonneroolit kirjoitettiin parhaille näyttelijöille. Suomalaisen Teatterin kuusi ensimmäistä naisnäyttelijää valittiin selvästi roolityyppejä silmällä pitäen.

Suomalaisnainen kuvataan viattomana, hiljaisena, lempeänä ja anteeksiantavana. "Ylioppilas ja maalaistyttö" -aiheiset näytelmät kehittivät kansan ja tytön samaistumista yhdeksi

NAINEN JA TASA-ARVO

hahmoksi – Suomen neidoksi. Naisen, kansan ja turmeltumattoman luonnon romanttisen kolmiyhteys näkyy suomalaisuusaatteen kuvastossa sekä myöhemmin historiantulkinnassa.

KUVA MUUTTUU

Ajatus näyttelijättäristä rohkeina ja ihailtuina naisina yhdistetään usein Ida Aalbergiin. Todellisuudessa aikakauden naisille asettamia normeja rikkoi ehkä enemmän Kaarola Avellan. Avellanin rooli Minna Canthin *Työmiehen vaimon* Johannana oli hänen voittonsa. Hän esitti myös ns. housurooleja. Housuasuinen nainen herätti ihastusta myös naisissa.

Itsenäisen Avellanin kautta voidaan nähdä jotain Suomalaisen Teatterin naisilleen asettamista rajoista. Hän erosi teatterin palveluksesta 34-vuotiaana, mutta toimi näyttelijöiden opettajana vielä lähes 30 vuotta. Myös Elli Tompuri otti rohkeasti kantaa ja hallitsi itse urakehitystään.

Näyttelijättäret tiedostivat poikkeuksellisen roolinsa itsenäisinä julkisuudessa työskentelevinä naisina. He kantoivat vastuuta siitä, millaisiin rooleihin teatteri heitä käytti.

URA VAI PERHE?

Näyttelijättäret olivat aiemmin voineet jatkaa työssään perheen perustettuaankin. Yhdessä kiertävät teatteriperheet olivat olleet tavallisia. Keskiluokkaisista fennomaaniperheistä tulleet ja fennomaaniliittoihin vihkiytyneet näyttelijättäret joutuivat kuitenkin uran ja perheen ristipaineeseen.

Suomalaisessa Teatterissa oli totuttu siihen, että monet naiset melko pian jättivät teatterin ja menivät naimisiin. Naimisiinmeno merkitsi ajan käsitysten mukaan naisen elämän täydellistymistä. Se antoi myös taloudellista vakautta, jota teatteri ei pystynyt tarjoamaan. Näyttelijänuralla ei ollut etenemismahdollisuuksia kuin harvoille sitkeille ja lahjakaille. Vanhenevien naisten rooleihin tarvittiin vähemmän näyttelijöitä kuin nuorten.

Kaikki eivät jättäneet teatteria lapsen saatuaan. Raskaus saattoi näkyä, mutta teatterilla ei ollut varaa kiinnittää asiaan liikaa huomiota. *Tukkijoen* Maijaa esittänyt Kirsti Suonio synnytti tyttären viikko viimeisen näytännön jälkeen. Ilmarisen emäntää *Kullervossa* hän ei mielestään voinut esittää, koska raskaus oli niin pitkällä. Johdon mielestä raskaus saattoi osua sopimattomaan aikaan, mutta lapsiin suhtauduttiin myötämielisesti.

NAINEN JA TASA-ARVO

ULKONÄKÖ

Alkuvuosina näyttelijättäriä etsittiin ulkoisin perustein. Naiseuden ihannekuvilla oli kansalliset ominaispiirteensä. Elias Erkon ja Hilda Aspin kirjeenvaihdossa Erkko hämmästelee, etteivät näyttelijättärien omat hiukset kelvanneet vaan käytettiin vaaleita peruukkeja. Oliko peruukkien ideana tuoda näyttämölle ulkonaisesti ihanteellinen, ”suomalaisen vaalea” naishahmo? Suurin osa näyttelijättäristä oli tummatukkaisia.

Vaikutteita saatiin myös Euroopasta. Suu supussa puhuminen levisi kuuluisan ranskattaren esimerkistä näyttämöille ja muuallekin. Kaarola Avellan arvosteli Aalbergia suun muikeutemisesta. Aalbergin mieleenpainuvimmat maneerit levisivät paitsi toisten näyttelijättärien myös ihailijoiden käyttöön.

Ulkonäkö ja siihen liittyvä kontrolli ja paineet eivät ole vuosien mittaan hävinneet. Elsa Saisio teki Teatterikorkeakoulun lopputyönään 2000-luvun alussa haastattelututkimuksen, mitä kauneus ja ulkonäkö naisnäyttelijälle merkitsevät tai mitä ne pannaan merkitsemään. Mitä nuorempi ja kauniimmaksi mielletty näyttelijä, sitä voimakkaampi tunne karsinoiduksi, seksualisoiduksi ja riistetyksi tulemisesta.

TEATTERI VALLITSEVAN NAISKÄSITYKSEN HAATAJANA

Teatterissa kytenyt tyytymättömyys kriisiytyi vuonna 1887. Useat naisnäyttelijät jättivät teatterin, koska heidän mielestään teatterin alkuperäinen tarkoitus oli hukassa. Kansallinen henki oli väistynyt taloudellisen hyödyn ja viihteen tieltä.

Hilda Asp vaati, että naisen roolin niin teatterissa kuin sen ulkopuolella tuli tuntua sisällöllisesti merkitykselliseltä. Aspille ei riittänyt suomalainen kansankuvaus tai kirjailija. Hän vaati näytelmältä sellaista naiskäsitystä, jonka hän voisi tunnistaa omakseen.

Toiveet kotimaisista naisrooleista täytti Minna Canth. Hänen näytelmissään naiset saivat olla muutakin kuin miesten aatteiden kuvia. Näytelmien henkilögalleria ulottui useisiin yhteiskuntaluokkiin. Canthin näytelmien merkitys oli suuri: ne kuvasivat suomalaisuutta uudella tavalla. Naisasia oli yksi Canthin tuotantoon vaikuttaneista teemoista. Se tarjosi uudenlaisia naisrooleja, mikä herätti näyttelijättärien kiinnostuksen.

NAINEN JA TASA-ARVO

PALKKATASA-ARVO

Palkkatasa-arvo oli tuntematon käsite 1800-luvun lopun Suomessa, missä naisten työsäkäynti oli vielä harvinaista. Naisten yleiseen palkkatasoon verrattuna naisnäyttelijöiden palkat olivat kilpailukykyisiä. Sukupuolien välinen ero oli edelleen suuri. Vain teatterissa naiset saattoivat päästä miesten kanssa samalle tasolle, joskin siihen kykenivät ainoastaan kokeneimmat naisnäyttelijät parhaimpina vuosinaan.

Sodanjälkeisessä yhteiskunnassa naisille aukesi uusia tilaisuuksia. Nuoret naiskirjailijat nousivat vahvasti esille. He muodostivat kustantamoissa tarpeellisen vastavoiman sota-propagandan parissa kynänsä tylsyttäneille mieskirjailijoille. Teatterimaailmassa oli samanlaista henkeä. Teatterikoulun ensimmäisiltä kursseilta valmistui enemmän naisia kuin miehiä. Kansallisteatterissakin muutamat naisnäyttelijät ottivat paikkansa keskellä näyttämöä aiempaa nopeammin.

Erityisesti Ritva Arvelon ja Kyllikki Forssellin tulo miesten rinnalle päättämään toiminnasta näyttelijäliitossa ja teattereiden yhdistyksissä nosti esiin sukupuolten välisiä tasa-arvo-ongelmia. Forssell kiinnitti 1950-luvulla huomiota paitsi naisten heikkoihin palkkoihin myös naisten pukujen huomattaviin kustannuksiin; naiset joutuivat maksamaan esiintymisasunsa itse. Ritva Arvelo oli kouluttanut määrätietoisesti itseään ohjaajan tehtäviin, mutta pääjohtaja Arvi Kivimaan mielestä nuori nainen ei kerta kaikkiaan soveltunut ohjaamaan teatterin keski- ja vanhemman polven näyttelijöitä – eikä varsinkaan miehiä.

1970-luvulla Kansallisteatterin näyttämöiden määrä lisääntyi, mutta näyttelijöiden määrä kasvoi vain vähän. Miehillä oli edelleen tarjolla enemmän, keskeisempiä ja mielenkiintoisempia rooleja. Vuonna 1981 roolien epäsuhta kasvoi niin suureksi, että näyttelijäyhdistys huomautti tilanteesta hallitukselle. Roolien epätasainen jakautuminen ei ollut kuitenkaan vain Kansallisteatterin ongelma.

TASA-ARVO 2000 LUVULLA

2000-luvulle on ollut ominaista, että erilaisten vähemmistöjen oikeudet ja asema on nostettu vahvasti esille myös taiteissa. Vaikka Kansallisteatterin johdossa ja työntekijöinä oli ollut useita homoseksuaaleja, olivat ohjelmisto, työkuulttuuri ja asenteet olleet vahvasti heteronormatiivisia. Esimerkiksi Tennessee Williamsin *Kissa kuumalla katolla* -näytelmän viittaukset homoseksuaalisuuteen Edwin Laine karsi vuonna 1956. Asenteet ovat muuttuneet yhä avoimempaan ja hyväksyvämpään suuntaan nykyhetkeä lähestyttäessä.

NAINEN JA TASA-ARVO

Willensaunassa esitetyn Martin Shermanin *Vaaleanpunaisen kolmion* (1982) aiheena oli homojen vainot natsi-Saksassa. Tony Kushnerin *Angels in America Omapohjassa* (1994) kertoi homoista aids-epidemian keskellä. Suurella näyttämöllä vuonna 2011 kantaesitetty Pirkko Saision ja Jussi Tuurnan *HOMO!* toi näyttämölle karnevalistisen musiikkiesityksen heteronormatiiviseen yhteiskuntaan pettyneistä homoista, jotka perustavat oman valtion. Kaikki kolme esitystä ovat olleet aikansa merkkitapauksia ja saaneet osakseen laajaa huomiota.

Myös sukupuolisen ja seksuaalisen häirinnän käsitteet tulivat laajasti teatterikeskusteluun 2000-luvulla. Tutkijat muistuttivat, että myös sukupuoleen liittyvä ammatillinen vähättely saattoi olla häirintää. Willensaunassa helmikuussa 2007 kantaesitetty Sofi Oksasen *Puhdistus* oli merkittävä feministinen kannanotto. Esitys toi keskiöön vallankäyttöön liittyvän seksuaalisen pahoinpitelyn, joka oli aiemmin nähty vain historiallisena sivujuonteena.

POLITIikka

POLITIikka

AUTONOMIAN AIKA

Suomalainen Teatteri syntyi fennomaanisessa yhteishengessä. Kun kulttuurisena heräämisenä alkanut suomalaisuusliike politisoitui 1860- ja 70-lukujen taitteessa, ruotsinkielisiä alettiin vastustaa Venäjän avoimella tuella. Suomen kielen aseman vakiintuessa Suomalainen puolue jakautui kahdeksi keskenään riitaisaksi suuntaukseksi: konservatiiviseksi vanhasuomalaisuudeksi ja liberaaliksi nuorsuomalaisuudeksi. Kaarlo ja Emilie Bergbom lukeutuivat vannoutuneimpiin vanhasuomalaisiin.

Politiikka jakoi kulttuurialan tekijät omiin puoluekarsinoihinsa. Kalle Brofeldtin (vuodesta 1907 Aho) kirkkoa kritisoivan *Epäilijän* esittämättä jättäminen oli Kaarlo Bergbomin ensimmäinen poliittinen törmäys oman johtokuntansa kanssa. Se leimasi Suomalaisen Teatterin monen nuorsuomalaisen silmissä konservatiiviseksi ja vanhafennolaiseksi instituutioksi. Nuorsuomalaisten kannattaja Ida Aalberg salli vain nuorsuomalaisten palvoa itseään. Poliittisesti kiihkeänä aikana se merkitsi irtisanoutumista entisistä suosijoista. Bergbomit olivat tilanneet Aalbergin muotokuvan uuteen teatteritaloon, mutta juhlalliseen paljastustilaisuuteen he eivät osallistuneet.

Vanha- ja nuorsuomalaisten poliittinen riita kärjistyi suhtautumisessa Venäjään ja venäläistämiseen. Kiihkeä polemiikki oli käynnissä vuosisadan vaihteessa Kansallisteatterin uuden teatteritalon rakennushankkeen aikoihin; myös kieliriita oli jarruttanut hanketta. Kansallisteatterin vihkiäisjuhlasta tuli nuorsuomalaisten tekemien sabotaasiuhkauksien takia erittäin epäpoliittinen tilaisuus, koska johtokunta ei uskaltanut kutsua poliitikkoja paikalle.

Autonomian ajan Suomessa vallitsi valtiollinen sensuuri. Aleksanteri II:n murhan jälkeen (1881) sensuuriasiat hankaloituivat entisestään. Muun muassa *Työmiehen vaimosta* piti Pietarissa poistaa anarkistiseksi tulkittu Homsantuun repliikki: ”Teidän lakinne ja oikeutenne, juuri niitä minun pitikin ampua.” Hugo von Hofmannsthalin *Jokamies*-esityksen ensi-ilta 3.11.1916 oli kehystetty mustin verhoihin alusta loppuun. Surupuku herätti viranomaisten huomion. Kyseinen päivä oli Nikolai II:n kruunajaispäivä, jota valtakunnan oli määrä juhla ilonpäivänä. Näytöntö peruttiin.

Kaikki sensuuri ei tullut venäläisviranomaisilta. Canthin *Kovan onnen lapsia* -näytelmä (1888) poistettiin ohjelmistosta heti ensi-illan jälkeen. Uuden Suomettaren ja teatterin johtokunnan silmissä Canth tuntui lietsovan kapinaa rikkaita ja järjestysvaltaa vastaan. Näytelmä toi todelliset yhteiskunnalliset ongelmat liian lähelle; se pohjasi Savon ratatyö-

POLITIikka

maalla hiljattain tapahtuneisiin työläislevottomuuksiin ja Pohjanmaalla sosialismin nimissä sytytettyihin murhapolttoihin.

Vuoden 1905 suurlakon aikana syntyneet työväen punakaartit ja porvarilliset suojeluskunnat ottivat ensimmäisen kerran verisesti yhteen kesällä 1906. ”Kansa” ei malttanutkaan siirtyä kansanvaltaan sivistyneesti. Tämä yllätti myös maan eturivin kirjailijat, kuten Maila Talvion. He kun olivat pitäneet itseään kansan tuntojen tulkkeina.

NUOREN TASAVALLAN KANSALLISNÄYTTÄMÖ

Uudessa tasavallassa kulttuurilla ei ollut samanlaista asemaa kuin suomalaisen taiteen kultakaudella autonomian ajan lopussa. Vuoden 1918 perinnöksi jääneet ristiriidat pysyivät näkyvillä 1930-luvulle saakka. Yhteiskunnan kaksileirisuus oli läsnä kaikkialla, myös teatterissa. Ennakkosensuuria itsenäisessä Suomessa ei enää ollut. Sen tilalle tuli rikoslaki sekä esitysten ja painotuotteiden kieltäminen kokonaan. Pakkotoimet kohdistuivat lähinnä vasemmistolaisiin sanomalehtiin, kirjallisuuteen ja näytelmiin.

Kansallisteatterin johtokunnassa suhtautuminen vasemmistolaiseen tai sellaiseksi epäiltyyn teatteriin ja näyttelijöihin oli torjuvaa. Hella Wuolijoen *Niskavuori*-näytelmien ensi-illat olivat kulttuuritapauksia, joissa nähtiin laajalti myös porvarillista teatteriväkeä ja poliitikkoja. Kansallisteatterin konservatiiviselle johtokunnalle ”punikiksi” nimitetty Wuolijoki oli kuitenkin liikaa.

Teatterinjohtaja Eino Kaliman tausta Venäjällä opiskelleena ja venäläisnäytelmiä suomentaneena slavistina ei vuoden 1918 jälkeisessä Suomessa ollut suositus. Kalima harrasti tietoista itsesensuuria, eikä juuri valinnut ohjelmistoon venäläisiä näytelmiä 1920–30-luvuilla. Euroopassa diktatuurit näyttivät demokratioita voittoisammilta 1930-luvun lopulla. Myös Kansallisteatterin johtoon kaivattiin enemmän johtajaa kuin taiteilijaa. Kaliman Kansallisteatterissa kuitenkin puhalsivat yllättävän vapaat tuulet eri suunnista. Ohjelmiston perusteella tuolloista Kansallisteatteria on vaikea nimittää nationalismen linnakkeeksi. Instituutiona Kansallisteatteri kuitenkin samaistui valkoiseen, porvarilliseen Suomeen.

Talvisota oli kuin todeksi tullut painajainen. Toisaalta moni iloitsi, että suomalaiset olivat sodassa löytäneet itsensä ja toisensa. Ainakin sotapropagandan tasolla luokkarajat ja sisällissota pyrittiin unohtamaan. Wuolijoki kelpasi nyt päänäyttämölle: marraskuussa 1940 ensi-iltansa saanut *Niskavuoren nuori emäntä* oli näytäntövuoden suosikki. Nimimerkillä Juhani Tervapää kirjoittanut Wuolijoki sai teatterilta parhaan kotimaisen näytelmän Bergbom-palkinnon. Sanomalehdissä kiiteltiin talvisodan hengessä sekä kirjailijaa että

POLITIikka

kansallisnäyttämöä. Tuomio maanpetoksesta sulki kirjailijalta teatterin ovet vuonna 1943. Sodanjälkeisessä, uudessa ilmapiirissä ne taas avautuivat.

KOLMANNESTA VALTAKUNNASTA NEUVOSTOLIITTOON

Helsingin Kansanteatterin johtaja ja Kansallisteatterin tuleva pääjohtaja Arvi Kivimaa oli vakituinen vieras Hitlerin Saksassa. Kivimaan tuolloiset poliittiset näkemykset eivät jää epäselviksi, kun hän teoksessaan *Eurooppalainen veljeskunta* (1942) suitsuttaa Saksan kulttuurieliitin vapaaehtoista liittoa kansallissosialistien kanssa ja pahoittelee ”epäterveen kansainvälisen juutalaisuuden” valtaa. Saksalaisia sotilaita Kivimaa kutsuu humanisteiksi.

Sodan jälkeen tapahtui ripeä poliittinen takinkäyntö. Vuonna 1944 Kivimaa oli jo juhlimassa lokakuun vallankumouksen vuosipäivää hotelli Tornissa uusien neuvostovallanpitäjien kanssa. Sensuuri ja itsesensuuri vallitsivat. Vuoden 1945 lopulla jo 170 000 suomalaista oli Paasikiven ja Kekkonen tavoin hankkinut Suomi–Neuvostoliitto-Seuran jäsenkortin. Niin myös Eino Kalima, joka todella osasi venäjää ja tunsikin venäläistä kulttuuria – toisin kuin moni muu.

Kansallisteatterin historian kenties dramaattisin ajanjakso ajoittuu ”vaaran vuosiin”, syksystä 1944 kevääseen 1948. Kansallisteatterissa uusi poliittinen tilanne ilmeni oman näyttelijäkunnan ja sisäpolitiikan johtoon nousseen vasemmiston hyökkäyksinä. Ne kohdistuivat ennen muuta johtokuntaan. Heti sodan jälkeen näyttelijäliitto ja johtokunta ottivat yhteen nimitys-, eläke-, ja johtokunnan edustusasiassa. Johtokunta painotti kaikissa käännteissä edustavansa teatterin etua.

Toukokuusta 1945 lokakuuhun 1946 toimineen Teatterikomitean enemmistö kannatti Kansallisteatterin ottamista valtion haltuun. Perusteena oli Kansallisteatterin suuri ja muista teattereista erottuva valtionapu, mikä käytännössä jo teki siitä valtion teatterin. Lopulta riitaisasta komiteasta ei löytynyt riittävää yksimielisyyttä. Kansallisteatterin tuki kuitenkin pieneni.

Myös muutamat näytelmät aiheuttivat huolta johtokunnalle. Työkansan Sanomat väitti, että Jean-Paul Sartren *Likaiset kädet* (1948) halventaa kommunistista puoluetta. Vastenmielisyyttä kommunismia kohtaan korosti, kun Aku Korhosen Hoederer oli muka naamioitu Staliniksi. Näytelmätekstissä Hoederer ei ole konna vaan sankari, ja Korhosen ulkomuoto sattumaa. Muuten positiivisen vastaanoton saanut esitys jouduttiin lopettamaan, kun Neuvostoliitto jätti asiasta nootin Suomen ulkoministerille.

1960–70-LUKUJEN VASEMMISTORADIKALISMI

Suomen teattereiden taiteellisen johdon 1960-luvun itsesensuuri koski Kansallisteatterissa etupäässä vasemmistolaiseksi luokiteltuja näytelmiä. Bertolt Brechtin tuotantoa esitettiin täysille katsomoille esimerkiksi Tukholman Dramatenissa, mutta Kansallisteatterissa Brechtin tärkeimmät näytelmät jäivät tuolloin esittämättä. Ohjaajaksi kiinnitetyn Ralf Långbackan näkemykset Brechtistä ja marxilaisuudesta eivät miellyttäneet Kansallisteatterin johtoa. Julkilausutun vasemmistolaisuuden ohella tabuaiheita Kansallisteatterissa olivat Suomen lähihistoria sekä armeija ja kirkko instituutioina.

Kivimaan ja Långbackan välit olivat kylmät, eikä Långbacka viipynyt talossa kauan. ”Museoteatteriksi” leimattu Kansallisteatteri irtisanoi muitakin nuoria tekijöitä. ”Kansallinen uudistaa: nuorta polvea pois”, otsikoi Helsingin Sanomat sarkastisesti. Sukupolvenvaihdesta ei tapahtunut, ja nuorempi yleisö vieraantui Kansallisteatterista.

Vuodesta 1967 Suomen teatterikoulu ei enää toiminut Kansallisteatterissa. Teatterikoulusta valmistuneiden nuorten näyttelijöiden palkkaamiseen suhtauduttiin Kansallisteatterissa nuivasti, eikä Kansallisteatteri ollut enää haluttu työpaikka teatterikoululaisille. Teatterikoulussa oli 1970-luvun alussa mahdotonta olla porvari. Opiskelijoita ja nuorta kulttuuriväkeä veti puoleensa Suomen Kommunistisen Puolueen sisäinen oppositio, jota kutsuttiin johtajansa Taisto Sinisalon mukaan ”taistolaisiksi”. Ellei opiskelija sitoutunut poliittisesti, hän joutui syrjään opiskelijayhteisössä. Teatteridebatissa kaikki vanha leimattiin oikeistolaiseksi ja kaikki nuori vasemmistolaiseksi.

Ajan ideologiseen keskusteluun sisältyi ajatus teattereiden yhteiskunnallisista velvoitteista. Sodan jälkeen esiin nostettu kysymys valtioneatterista aktivoitui. Perustelu oli vanha tuttu: valtio tuki Kansallisteatteria niin avokätisesti, että se käytännössä oli valtiollinen.

Teatterilla oli konservatiivinen vakituinen katsojakunta ja hyvin konservatiivinen johtokunta. Yleisö pelkäsi Kansallisteatterin siirtyvän ”poliittiselle linjalle”, millä ajan tapaan tarkoitettiin kaikenlaista yhteiskunnallista radikalismia ja vasemmistolaisuutta. Yhteisönä Kansallisteatterin näyttelijäkunta pysyi politiikan kuohuista syrjässä. Iäkkään näyttelijäkunnan keskeiset mielipidejohtajat olivat johdon tavoin porvarillisia ja oikeistolaisia. Monissa muissa teattereissa tapahtunutta avointa poliittista vastakkainasettelua ei Kansallisteatterissa juuri tapahtunut.

Valtiollistamiskeskustelu ei lopulta muuttanut teatterin hallinnollisia rakenteita, mutta eräänlaisena kompromissina ja presidentti Urho Kekkosen julkisen väliintulon myötä teatterin hallintoneuvostossa lisättiin 1974 poliitikkojen osuutta selvästi.

POLITIikka

Kai Savolan Kansallisteatteri osallistui yhteiskunnalliseen ja poliittiseen keskusteluun. Sitä ei vain välttämättä haluttu huomata. Tšekkoslovakian hallitus ja suurlähetystö yrittivät useaan otteeseen estää Václav Havelin *Vastaanoton* esittämisen vuonna 1978. Savola piti pintansa. Hän uhkasi välittää tiedon sensuuripyrkimyksistä ulkomaiselle lehdistölle, jos asiaan puututaan. Vain harvat suomalaiset teatterikriitikot osasivat tai uskalsivat ottaa esiin satiirisen näytelmän poliittiset taustat. Esimerkiksi Helsingin Sanomien Jukka Kajava vaikenä näytelmän sananvapauskysymyksistä kokonaan.

KANSALLISTEATTERI GLOBAALISSA MAAILMASSA

Raha- ja arvopaperimarkkinoiden vapauttaminen muutti suomalaista arkea 1980-luvulla luultavasti enemmän kuin mikään muu uudistus. Uuteen maailmanjärjestykseen siirryttiin 1980-luvun puolivälissä, kun Suomi siirtyi lähes viimeisenä Euroopan maana rahamarkkinoliberalismiin.

Berliinin muurin murtumisesta syksyllä 1989 alkanut historiallinen käänne johti neuvostoimperiumin romahdukseen. Jaan Krossin näytelmä *Tohtori Karellin vaikea yö* sai ensi-iltansa 1991. Näytelmä kertoi rivien välissä myös nykyhetken Virosta. Aihe oli hyvin ajan-kohtainen ja poliittisesti ladattu.

1990-luvun lamasta ja teatterin rakennemuutoksista kärsivät ennen muuta nuoret vasta-valmistuneet näyttelijät. Teatterikorkeakoulusta valmistuvista vain osa sai kiinnityksen, osa jäi freelancereiksi. Aiemmin freelancerina toimiminen oli ollut vapaaehtoista. Lama-vuosina siitä tuli monelle pakko.

Pitkään valmisteltu teatterilaki tuli voimaan 1993. Se turvasi alueellisen kaupunginteatteriverkoston tulevaisuuden, sillä valtionavun määrä oli ennakoitavissa. Mittayksikkönä toimi yksi henkilötyövuosi. Kansallisteatterin rahoitus jäi lain ulkopuolelle.

Vuosituhanen vaihteessa Suomi oli kiinteä osa globaalia kapitalistista maailmanjärjestystä. Digitalisoituminen ja maailmanlaajuiset markkinat näyttivät tuottavan vaurautta ja hyvinvointia. Tietokoneet ja internet demokratisoivat tiedonvälitystä ja kansalaistoimintaa.

Ensimmäinen nainen Kansallisteatterin johtajana oli Maria-Liisa Nevala (1992–2010), joka toi mukanaan uusia eurooppalaisia tuulia. Kansallisteatterin kansainvälisiä uutuuksia ja kotimaisia kantaesityksiä leimasi uudelleen ymmärretty poliittisuus. Perinteinen jako toisilleen vihamielisiin oikeistoon ja vasemmistoon sai väistyä. Kriittinen katse suuntautui

POLITIikka

globaaliin kapitalismiin, hyvinvointiyhteiskunnan mahdolliseen hajoamiseen ja ympäristökysymyksiin.

Vuonna 2001 nähty *Kaunista ja kovaa* -sarja sisälsi kolme uutta ja haastavaa eurooppalaista draamaa (Martin Crimpin *Tapaus A*, Sarah Kanen *4.48 Psykoosi* ja Marius von Mayenburgin *Tulikaszot*), joita yhdistivät ajankohtaiset globaalit kysymykset informaatiotulvasta yhteisöllisyyden katoamiseen. Myös talous- ja työelämästä tuli Kansallisteatterin 2000-luvun ohjelmistossa näkyvä aihe. Näytelmien miljöönä oli usein keskiluokkainen koti ja konttori. Ne käsittelivät kaikkialle – myös ihmissuhteisiin – levittäytyvää kapitalismia, työelämän muutosta tai urbaania life style -intoilua.

Nykyinen Kansallisteatteri on poliittisesti sitoutumaton. Sen toimintaa ohjaavia periaatteita ovat tasa-arvo ja avoimuus niin taiteellisessa ohjelmistossa kuin työyhteisön sisäisissä asioissakin. Mika Myllyahon johtajakaudella (vuodesta 2010) Kansallisteatterin ohjelmisto on entisestään monipuolistunut ja syventynyt ajankohtaisten yhteiskunnan ilmiöiden peilaajana. Esimerkiksi erilaiset yhteiskunnan marginaaliin helposti jäävät ryhmät eivät ole enää pelkästään mahdollisia näytelmien aiheita, vaan Kiertuenäyttämön esitysten tekijöitä ja kokijoita.

Pirkko Saision ja Jussi Tuurnan *SLAVA! Kunnia.* (2015) osoitti, että kotimainen musiikkinäytelmä voi olla paitsi hilpeää ja näyttävää, myös poliittista dynamiittia. Menestysesitys purki Venäjän historiaa ja nykypäivää suorasukaisesti ja lähes järkyttävän ajankohtaisella tavalla. Kaksi päivää esityksen ensi-illan jälkeen venäläinen oppositiopoliitikko Boris Nemtsov murhattiin Moskovan keskustassa.

JULKISUUDEN VALOKEILASSA

JULKISUUDEN VALOKEILASSA

MEDIAN VALTA

Perustamisestaan lähtien Kansallisteatteri on ollut näkyvä osa yhteiskunnallista keskustelua. Teatterin julkinen maine on heijastanut aikansa ilmiöitä ja poliittista ilmapiiriä. Median ja teatterin valta-asemat ovat usein kietoutuneet toisiinsa: samat ihmiset ovat voineet sijoittua teatterin johtotehtäviin, valtamedioiden kärkipaikoille ja kotimaisten kirjailijoiden ykkösrooliin.

Uusi Suometar -lehden ympärille kerääntyneen vanhasuomalaisten ryhmän kirjoittelu nostatti suomalaisuushenkeä ja myötävaikutti Suomalaisen Teatterin syntyyn. Lehden kaksi ensimmäistä päätoimittajaa istui teatterin johtokunnassa, ja lehteä painettiin samassa talossa, jossa asuivat Kansallisteatterin perustajat Kaarlo ja Emilie Bergbom. Kaarlo Bergbom kirjoitti Aleksis Kiven ensimmäisistä näytelmistä lehtiin myönteisiä arvioita. Teatteri myös pyrki vaimentamaan äänekkäimpiä kritikoita – kuten Eino Kaliman – pyytämällä hänet teatterin johtokuntaan.

Suurten päivälehtien kriitikot ovat olleet oman aikansa teatterivaltiaita. He ovat nostaneet tai laskeneet tekijöitä ja teoksia, ilmiöitä ja aatteita. He ovat sivalsaneet myös edustamiensa lehtien poliittisia näkemyksiä – ja toisiaan. Nuorsuomalaisten äänenkannattajana toimineeseen Päivälehteen kirjoittanut Eino Leino kyseenalaisti 1900-luvun alkupuolella paitsi Kansallisteatterin ohjelmiston ja johtamistavat, myös vanhasuomalaisen Uuden Suomettaren teatterikriitikon Maila Talvion pätevyys. Seurauksena ollut sanasota häilyi painovapauden ja kunnianloukkaussyytteiden rajoilla.

Samaan aikaan kun Leino arvosteli ankarasti Kansallisteatteria, hänen näytelmiään ja käännöksiään esitettiin sen näyttämöllä. Kaksoisroolin toimittajana ja näytelmäkirjailijana ovat omaksuneet monet muutkin. Esimerkiksi Suomen Kuvalehden päätoimittaja Ilmari Turja ja toimitussihteeri Mika Waltari kirjoittivat toimittajantyönsä ohessa Kansallisteatterin 1930-luvun huomatuimmat kotimaiset uudet näytelmät.

SKANDAALAJA JA KOHUESITYKSIÄ

Kansallisteatterin historia tuntee monia esityksiä, jotka ovat saaneet osakseen suurta julkista ihailua ja kannatusta tai ankaraa arvostelua ja paheksuntaa – usein molempia. Kohua ovat herättäneet muun muassa kysymykset yhteiskunnallisesta tasa-arvosta ja oikeudenmukaisuudesta, sukupuolesta ja seksuaalisuudesta sekä etnisestä ja kulttuurisesta

JULKISUUDEN VALOKEILASSA

taustasta. Esitysten lisäksi kohuja ovat synnyttäneet muiden muassa teatterinjohtajien kyvyt, näyttelijäkiinnitykset, tekijänoikeudet, teatterin hallinnollinen muoto, ohjelmistopolitiikka ja yhteiskunnallinen asema. Useammin kuin kerran on mediamyrskyn yhteydessä vaadittu Kansallisteatterin valtionavun supistamista tai jopa poistamista.

Minna Canthin *Työmiehen vaimosta* (1885) keskusteltiin aikanaan julkisesti enemmän kuin mistään teoksesta siihen mennessä. Naisasia ja työväenkysymykset saivat laajaa huomiota. Vuonna 1924 liikaa oli näyttämölle tuotu ruumisarkku. Verisen sisällissodan jälkima-ningeissa hautarauhan loukkaaminen sekä vainajien kunnioittaminen tai häpäiseminen olivat tulenarkoja aiheita. Näytelmä oli Maria Jotunin *Tohvelisankarin rouva*, josta noussut poliittinen kohu johti eduskunnan äänestykseen teatterien valtionavun pienentämisestä. Pienennysehdotuksen vastustajat kuitenkin voittivat selvällä äänenemmistöllä.

Pienen näyttämön perustamisen myötä (1954) Kansallisteatterin taiteellinen linja monipuolistui ja uusi ilmaisu valtasi alaa. Kun modernistisia teoksia kantaesitettiin, kriitikot olivat yleensä enemmän innoissaan kuin yleisö. Paavo Haavikon *Münchhausen* (1958) sai aikaan kirjailijan nostaman syytteen tekijänoikeuden rikkomisesta. Haavikko voitti oikeusjutun esityksestä parodisesti kirjoittanutta Ilta-Sanomien toimittajaa vastaan. Tämän seurauksena Sanoma-osakeyhtiö alkoi boikotoida julkaisuissaan Haavikon teoksia ja jopa nimeä.

PRESIDENTIN POMMI JA POLIITTISTA POLEMIKKIA

Kansallisteatteria koskevissa julkituloissa alettiin 1960-luvulla vaatia ajankohtaista osallistumista, uudistumista ja kriittisyyttä. ”Ohjelmiston tietoinen keventäminen 1970-luvun alussa johti mielenkiintoiseen tilanteeseen. Teatterin katsojamenestys oli historiallisen hyvä ja [Vili] Auvisen Tukkijoella on edelleen Suomen kaikkien aikojen katsotuin teatteriesitys. Toisaalta Kansallisteatteri oli teatterikriitikoiden, nuoremman teatteriväen ja monenlaisten kulttuurikeskustelijoiden hampaissa. Laajalle levinnyt sanonta kehotti Rautatientorilla käveleviä kulkemaan hiljaksen, ettei kukaan vain heräisi Kansallisteatterissa”, historiantutkija Kai Häggman kirjoittaa.

Vuonna 1972 ensi-iltansa saanut, Inkeri Kilpisen avoimen poliittinen *Toinen maailma* kirvoitti myös avoimen poliittisia kritiikkejä. Kritiikin kohteeksi nousi myös itse kritiikki ja sen poliittis-yhteiskunnalliset reunaehdot. Helsingin Sanomien Kirsikka Siikalan (nyk. Morning) ja Suomen Sosialidemokraatin Hilikka Eklundin negatiiviset teatteriarviot synnyttivät kokoomuslaisen Uuden Suomen vastakampanjan, johon yhtyi myös Teatteri-lehti ja lukuisat yleisönosastokirjoitukset.

JULKISUUDEN VALOKEILASSA

Arvi Kivimaan johtajakauden lopulla teatterissa käytiin julkista taistelua valtion teatterikomitean valtiollistamistoimia vastaan. Vuonna 1974 tasavallan presidentti Urho Kekkonen kirjoitti Teatteri-lehteen Kansallisteatterin suuntaan osoitetun kommentin, jota lehti itse luonnehti ”presidentin pommiksi”. Kirjoituksessa Kekkonen ruoti teatterin rauhanpolitiikan vastaista asennetta ja valtionavun osuutta. Kekkonen ihmetteli Kansallisteatterin johtoa, joka kokoomusvaltaisena tuntui heijastelevan pikemminkin 1800-luvun sääty-yhteiskuntaa kuin modernia Suomea. Tapaus aiheutti polemiikkia myös iltapäivälehdissä ja kulttuuritoimituksissa.

TEATTERI LÖÖPEISSÄ

2000-luvulla paljon mediahuomiota osakseen on saanut poliittis-satiirinen ajankohtais-teatteri. Reko Lundánin talousrevyy *Ihmisiä hyvinvointivaltiossa* (2003) ruoti 1900-luvun loppupuolen pankkimaailmaa ja talousmaailman eliittiä. Esitys sai aikaan huomattavaa julkista keskustelua ja täydet katsomot, joissa istui aikansa talousvaikuttajia ja poliitikkoja. Aikalaiskriittiset dokumenttiteatteriteokset, kuten Esa Leskisen ja Sami Keski-Vähälän *Neljäs tie* ja *Yhdestoista hetki* ovat herättäneet laajaa mediakiinnostusta myös sittemmin.

Maria-Liisa Nevalan johtajakauden (1992–2010) huomattavimpia mediatapauksia oli Kristian Smedsin tulkinta Väinö Linnan *Tuntemattomasta sotilaasta* (2007). Teos herätti valtavaa huomiota jo ennen ensi-iltaansa. Muiden muassa silloinen pääministeri Matti Vanhanen esitti julkisesti paheksuntansa. Esityksen teemat ja jopa yksittäiset kohtaukset nousivat lööppeihin. Tapauksen jälkikirjoittelussa toistuva huomio on ollut, etteivät äännekkäimmät kommentoijat olleet nähneet teosta.

Uudella vuosituhannella internet ja sosiaalinen media ovat vaikuttaneet valtavasti politiikan, median ja taiteen aloilla. Vuonna 2020 valtakunnallisen mediahuomion kohteeksi kohosi Pedro Almodóvarin elokuvaan pohjaavan, Samuel Adamsonin *Kaikki äidistäni* -teoksen transhenkilön roolitus. Sosiaalisen median keskustelunavaukset avasivat lehtien pääkirjoitussivuille levinneen polemiikin siitä, kenellä on oikeus esittää sukupuolivähemmistöjen edustajia. Kohu toi julki, millaisia vaikeuksia sukupuolivähemmistöjen elämään sisältyy sukupuolistereotyyppien hallitsemassa yhteiskunnassa. Samalla se paljasti ”suuren yleisen” tietämättömyyden monissa sukupuolen moninaisuuteen liittyvissä asioissa. Tapaus myös osoitti, ettei taidetta tehdä tyhjiössä. Teatterilla on edelleen vahva julkinen ja yhteiskunnallinen merkitys sekä mahdollisuus vaikuttaa asenteisiin.

PÄÄOSASSA YLEISÖ

PÄÄOSASSA YLEISÖ

KUKIN SÄÄTYNSÄ MUKAAN

Alun perin Suomalaisessa Teatterissa kävi vain fennomaanien sivistyneistö, mutta pian yleisöpohja laajeni. Suomenkielinen työväki täytti Arkadia-teatterin katsomon, kun ”help-pohintaiset kansannäytännöt” aloitettiin vuonna 1880. Arkadian katsomo heijasti aikansa epädemokraattista sääty-yhteiskuntaa: se oli selkeästi jaettu rahvaan ja ”paremman väen” osastoihin. Parven ja permannon katsojat eivät päässeet tekemisiin toistensa kanssa.

Varhaisvuosinaan Suomalainen Teatteri oli kiertueteatteri. Maaseudun vaurastuminen ja kaupunkien kasvu toivat teatteriin uutta suomenkielistä yleisöä. Pienemmissä kaupungeissa oli helpompi saada yleisöä nauttimaan suomenkielisestä ammattiteatterista kuin ruotsivoittoisissa pääkaupungissa.

Yleisö janosi komediaa, laulunäytelmiä ja oopperaa. Myös Kalevalan mytologiasta ammentavat teokset vetosivat katsojiin – toimien samalla hiljaisena protestina venäläistämistoimille.

Suomalainen Teatteri kärsi jatkuvasta rahapulasta. Järjestettiin useita kansalaiskeräyksiä, joihin sitoutunut yleisö auliisti osallistui. Talousvaikeuksiin toi helpotusta Teuvo Pakkalan *Tukkijoella* (1899). Suurta kansansuosiota nauttinut esitys sai heti 43 esityskertaa, ja palasi ohjelmistoon sittemmin vielä useasti.

Suomen Kansallisteatteri aloitti vuonna 1902 uudella nimellä uudessa teatteritalossa. Talo oli tarkoitettu koko kansan käyttöön: parville myytiin huokeampia lippuja ja näkyvyys oli parempi kuin Arkadiassa. Toisaalta halvempien lippujen ostajille oli omat sisäänkäyntinsä fasadin torneista – aika ei ollut vielä kypsä eri yhteiskuntaluokkien tasa-arvoiselle sisääntulolle.

Kirjallisesti suuntautuneet kriitikot paheksuivat näyttäviä draamoja, joita suuri yleisö suosi. Uuden teatteritalon tekniikka pääsi heti oikeuksiinsa Shakespearen *Myrskyn* esityksessä, jossa Ariel jopa lensi valjaslaitteella. Kansansuosikiksi kohonnut Ibsenin *Peer Gynt* (1916) sai jo kevätkaudella yli 30 esityskertaa. Esityksessä oli yleisöä miellyttäviä, komeita tanssinumeroita sekä vaikuttavia lavastusratkaisuja laivoineen.

PÄÄOSASSA YLEISÖ

SOTA-AJAN ANKEUTTA JA KOKO KANSAN TÄHTIÄ

Sisällissotaa seurannut köyhyys myös karkotti katsojia teatterista. 1920-luvulla olojen normalisoituessa yleisö alkoi taas löytää tiensä teatteriin. Sam Sihvon isänmaallinen laulunäytelmä *Jääkärin morsian* sai ensi-iltansa Kansallisteatterissa 1921 ja pysyi ohjelmistossa yhtäjaksoisesti viisi vuotta. Teoksen voittokulku jatkui muissa teattereissa, ja se myös radioitiin koko kansan kuultavaksi.

Kuva Kansallisteatterin 1930-luvusta on monitahoinen. Osa yleisöstä ja teatterin ohjaajat seurasivat kernaasti eurooppalaista teatteria. Toisaalta kotimainen miljöö ja tutut tyypit vetosivat laajaan yleisöön. Elokuvan nousevaa suosiota alettiin pitää uhkana teatterille: sen katsottiin vievän sekä näyttelijät että katsojat.

Jatkosodan aikana ilmahälytyksistä tuli teatterin arkea. Kaupungin pimentäminen ja raitiovaunuliikenteen lopettaminen kymmeneltä illalla vaikuttivat teatterin toimintaan. Kansallisteatterin oli pakko aikaistaa näytännöt alkamaan jo seitsemältä, jotta yleisö pääsisi raitiovaunuilla koteihinsa.

Sotavuosien yleisön kotimaisen huumorin kaipuuseen vastasi Ilmari Turjan *Särkelä itte* (1944), joka oli vastoin odotuksia valtava menestys. Se oli Kansallisteatterin historian ensimmäinen näytelmä, jota esitettiin yhtäjaksoisesti yli sata kertaa. Esityksiä olisi tullut lisääkin, ellei Särkelää esittänyt Yrjö Tuominen olisi yllättäen kuollut.

Sodan jälkeen yleisö halusi tähtiä, uuden Ida Aalbergin. Tähtisadetta tarjosivat Kansallisteatterin näyttämöllä ”sinivalkoinen ääni” Ella Eronen, nuori ja lahjakas Eeva-Kaarina Volanen sekä rakastettu valkokangaspari Tauno Palo ja Ansa Ikonen. Eikä asia ole juuri muuttunut vuosien saatossa. Hannu-Pekka Björkman, Katariina Kaitue, Maria Kuusiluoma, Jukka Puotila, Esko Salminen ja Seela Sella ovat vain muutamia esimerkkejä Kansallisteatterin näyttelijöistä, joiden työt niin teatterissa kuin elokuvissa ja televisiossa ovat houkuttelleet paljon uutta yleisöä teatteriin.

MONIPUOLISTUVA OHJELMISTO

Kansallisteatterin Pieni näyttämö vihittiin käyttöön vuonna 1954. Uuden näyttämön toiminta-ajatuksena oli tarjota modernia draamaa. Avantgarde ja absurdi innostivat monia; toisten katsojien makuun olisi sopinut paremmin perinteisempi ilmaisu. Samuel Beckettin *Huomenna hän tulee* sai ensi-illassa tyrmistyneen vastaanoton, mitä jopa lehtiartioissa

PÄÄOSASSA YLEISÖ

ihmeteltiin. Eturivit täyttäneitä arvovieraiden vaimeasti reagoivaa joukkoa alettiin sittemmin nimittää myös Suurella näyttämöllä vähemmän kohteliaasti ”minkkimuuriksi”.

1960-luvulle tultaessa tilausnäytännöt olivat lisääntyneet merkittävästi, mikä toi myös Kansallisteatteriin uutta yleisöä, etenkin joulun juhlakaudella. Vuonna 1966 astui voimaan laki siirtymisestä viisipäiväiseen työviikkoon. Lisääntynyt vapaa-aika kasvatti myös teatterikäyntien kokonaismäärää. Syksyllä 1969 Kansallisteatterissa toteutetun asiakaskyselyn vastaajat toivoivat ohjelmistoon useimmiten lisää operetteja ja musiikkinäytelmiä, mutta myös modernia linjaa ja uusia kasvoja.

”Savola nimitti 1970-luvun Suuren näyttämön ohjelmistoa kansanteatteriksi. Ohjelmistoon otettiin myös aiempaa viihteellisempiä laulunäytelmiä, joita laajat katsojapiirit rakastivat. Kai Savola toteutti tehtävänsä moitteettomasti, sillä Kansallisteatterin kävijämäärä nousi vuodesta 1974 vuoteen 1981 neljänneksellä”, historiantutkija Kai Häggman kirjoittaa.

Tarmo Mannin, Kyllikki Forssellin ja Eeva-Kaarina Volasen pienimuotoisiksi suunnitellut monologi-illat Willensaunassa ja Pienellä näyttämöllä saavuttivat suuren suosion. Kansallisteatterin näyttämöillä ohjelmisto oli kaiken kaikkiaan eurooppalaista ja monipuolista.

Kansallisteatterissa oli jo vuosisadan alusta asti ollut tapana esittää lastennäytelmä jouluna. Tapaninpäivänä 1970 sai Suurella näyttämöllä kantaesityksensä Kaarina Helakisan *Teemu ja saapasjalkahevonen*. Uusi kotimainen lastennäytelmä oli tapaus. Suunnitelma lastenteatteriosastosta ei toteutunut, mutta lastennäytelmät tulivat kiinteäksi osaksi ohjelmistoa.

HUIPULTA POHJALLE JA UUTEEN NOUSUUN

Talouden nousukaudella 1980-luvulla katsoja- ja näytäntöennätykset rikkoutuivat Kansallisteatterissa. Vuonna 1991 Suomen talouskasvu taittui syöksykierteeksi, mikä heijastui myös teatteriin. Erityisesti Suuri näyttämö kärsi katsojapulasta samaan aikaan kun Omapohja ja Willensauna keräsivät täysiä katsomoita. Syynä olivat vähentyneet tilausnäytökset. Liikelaitoksilla, yrityksillä ja yhdistyksillä ei huonosta taloustilanteesta johtuen ollut varaa käydä teatterissa.

Kuitenkin 1990-luvullekin mahtui yleisönsuosikkeja. Laila Hietamiehen *Katariina Suuri* oli kansallinen tapaus. Kriitikot lyttäsivät esityksen, mutta katsojia (114 450) tuli Suurelle näyttämölle kaikkialta valtakunnasta. Willensaunassa Esko Salminen loisti *Cyrano de Bergeracin* nimiroolissa. Juhlittu kulttiesitys nähtiin ohjelmistossa kaikkiaan 172 kertaa 1993–97.

PÄÄOSASSA YLEISÖ

2010-luvulla Kansallisteatteri on laajentanut yleisöpohjaansa perustamalla Kiertuenäyttämön, Lavaklubin ja Kantti – Nuorten Kansallisteatterin. Yleisötyötä Kansallisteatterissa on tehty jo kauan, mutta tavoitteellisemmaksi ja monipuolisemmaksi toiminta on laajentunut viime vuosikymmeninä. YTYÄ! -yleisötyön tavoitteena on avartaa teatterin ja yleisön suhdetta sekä lisätä teatterin saavutettavuutta. Yleisötyö järjestää esityksiin liittyviä keskusteluja, tapahtumia ja työpajoja sekä valmistaa esityksiin liittyviä pedagogisia aineistoja. Teatteritoimintaan ja teatteriammatteihin tutustutaan kulissikurkistuksilla ja taiteilijatapaamisissa. YTYÄ! -yleisötyö on osana valtakunnallisia Taidetestaajat- ja Nuori Näyttämö -hankkeita sekä helsinkiläisläisten Kulttuurin Kummilapset -hanketta. Alue-
taidetoiminnan hankkeissa teatterin ammattilaiset työskentelevät yhdessä eri alueiden asukkaiden kanssa toteuttaen esityksiä ja muuta taidetoimintaa. Aluehankkeet ovat toteutaneet esityksiä helsinkiläislähiöissä: Pikku Huopalahdessa, Kontulassa, Maunulassa, Kannelmäessä ja Malminkartanossa.

KANSALLISTEATTERI NYT

KANSALLISTEATTERI NYT

Kuluneen vuosikymmenen aikana Kansallisteatteri on laajentanut ja monipuolistanut toimintaansa huomattavasti. Tavoitteena on ollut etsiä yhä uusia tapoja toteuttaa Kansallisteatterin tehtävää kansallisena päänäyttämönä. Nykyinen Kansallisteatteri on määritellyt arvoikseen taiteellisuuden, keskusteleavuuden ja tasa-arvoisuuden. Arvot ohjaavat teatterin toimintaa sekä taiteellisissa sisällöissä että käytännön työssä.

Kansallisteatterin ydintehtävänä on tehdä taiteellista, aihelähtöistä teatteria, joka on sidoksissa nykyajan yhteiskunnalliseen todellisuuteen. Teatteriin on kutsuttu kotikirjailijoita vuodesta 2010 alkaen. Ideana on ollut taata kirjailijoille työskentelyn puitteet ja mahdollisuus kirjoittaa teoksia Kansallisteatterille. Suomalaisen draaman tukeminen on tuonut näyttämöille huomattavan määrän kotimaisia kantaesityksiä. Uusin kotikirjailija on syksyllä 2021 aloittanut Ujuni Ahmed. Kansallisteatteri on lisäksi tarjonnut taiteilijaresidenssin yhdelle taiteilijalle kerrallaan.

Yhteistyötä muiden suomalaisten teattereiden ja vapaiden ryhmien kanssa on lisätty. Koronapandemian aikana teatterin toiminta laajeni digitaalisille alustoille. Kansallisteatterin ensimmäinen maksullinen esitystaltiointi, Michael Baranin kirjoittama ja ohjaama *Hitler ja Blondi*, toteutettiin loppuvuonna 2020. Esitys tehtiin yhteistyössä Tampereen Työväen Teatterin kanssa.

Kansallisteatteri on myös pitänyt kiinni perinteestään ja täyttänyt sivistystehtäväänsä esittämällä laadukkaita klassikkoja Suomesta ja ulkomailta. Tasaisen korkeina säilyneet katsojaluvut osoittavat, että Kansallisteatterin ohjelmistolinjaukset ovat saaneet positiivista vastakaikua yleisöltä.

KIERTUENÄYTTÄMÖ

2000-luvulla Kansallisteatteri palasi juurilleen uudelleen aloitetun kiertuetoiminnan myötä. Kansallisteatterin viides näyttämö, Kiertuenäyttämö avattiin marraskuussa 2010. Kiertuenäyttämön tavoite on edistää terveyttä, hyvinvointia ja tasa-arvoa taiteen keinoin. Valtakunnallisesti toimiva Kiertuenäyttämö vie esityksensä esimerkiksi hoitolaitoksiin, erilaisiin asumisyksiköihin, vastaanottokeskuksiin ja vankiloihin – käytännössä ihmisten koteihin. Esityksiä myös toteutetaan yhdessä kohderyhmien kanssa. Ajankohtaisista yhteiskunnallisista ilmiöistä aiheensa saavissa esityksissä on usein mukana teatterin omien ammattitaiteilijoiden lisäksi eri taiteenalojen freelancereita, ei-ammattilaisia ja kokemus-

KANSALLISTEATTERI NYT

asiantuntijoita. Tavoitteena on tuoda marginaaliin jäävien ihmisryhmien ääni kuuluviin ja osallistua taiteen kautta yhteiskunnalliseen keskusteluun. Näin syntyy yhteisöllisesti suuntautunutta dokumenttiteatteria, ja taidelaitoksen yhteys yhteiskuntaan tulee vahvemmaksi ja laaja-alaisemmaksi. Kiertuenäyttämöllä on esityspaikkoja vuosittain noin sata. Sen yhteistyökumppaneina toimivat eri järjestöt ja viranomaiset.

KANTTI – NUORTEN KANSALLISTEATTERI

Kantti – Nuorten Kansallisteatteri on Kansallisteatterin yhteyteen perustettu nuorten teatteriosasto, joka aloitti toimintansa syksyllä 2019. Sen tavoitteena on tarjota laadukasta ja ajatuksia herättävää nuortenteatteria 13-vuotiaille ja sitä vanhemmille. Ohjelmistossa on sekä ammattinäyttelijöiden tekemää teatteria että nuorilta nuorille tehtyjä esityksiä. Kantin tavoitteena on tehdä nuorten omista lähtökohdista kumpuavia esityksiä, jotka aidosti puhuttelevat nuoria tekijöitä ja katsojia. Tarkoituksena on laajentaa Kansallisteatterin yleisöpohjaa sekä toimintaa ja kehittää uusia tapoja teatterin tekemiseen ja kokemiseen.

PERUSKORJAUS JA VALLILAN KANSALLISTEATTERI

Kansallisteatterissa on parhaillaan käynnissä mittava peruskorjaus, joka alkoi vuonna 2019. Peruskorjaus koskee Kansallisteatterin 1930–1950-luvuilla rakennettuja osia, Pientä näyttämöä ja rakennuksen välisosaa. Peruskorjauksen myötä Willensaunan näyttämö jää historiaan. Sen tilalle tulee Kaisaniemen puiston suuntaan rakennettava, ympärivuotisesti avoinna oleva kahvila. Kansallisteatteri saa myös kaksi uutta harjoitus- ja esitystilaa: Tavassalin ja Maalaamosalin. Peruskorjaus parantaa työntekijöiden tilojen työturvallisuutta ja yleisötilojen saavutettavuutta. Tulevaisuuden tavoitteena on laajentaa teatteritoimintaa järjestämällä Kansallisteatterissa näytäntöjä myös kesäisin.

Pienen näyttämön peruskorjauksen ajan sen väistötilana toimii Vallilan Kansallisteatteri. Näyttämö sijaitsee Pasilan Konepajan alueella, The Train Factorylta vuokratuissa tiloissa. Konepajan urbaanin rosoinen henki on säilytetty, mutta tilaan on rakennettu nykyaikainen teatteri lämpiöineen ja takatiloineen. Kenties Vallilan Kansallisteatterin tila voi jatkaa elämäänsä myös peruskorjauksen loputtua – ellei Kansallisteatterin, niin jonkin toisen tai useamman teatteriryhmän kotipesänä.

SKT 1872–2022

”Yleisö oli raivoissaan ihastuksesta”

SUOMEN KANSALLISTEATTERI 150 VUOTTA

POIMINTOJA SUOMEN
KANSALLISTEATTERIN
HISTORIASTA

10.5.1869 Aleksis Kiven *Lea* kantaesitetään Nya Teaternissa. Suomenkielinen ammattiteatteri syntyy.

15.10.1869 Suomalainen Seura perustetaan. Draamallista osastoa johtaa Kaarlo Bergbom.

22.5.1872 Suomalaisen Teatterin perustamiskokous

1872–1905 Pääjohtaja Kaarlo Bergbom vastaa teatterin toiminnasta yhdessä sisarensa Emilie Bergbomin kanssa.

13.10.1872 Suomalaisen Teatterin ensimmäinen näytöntö Porissa.

1875–1902 Suomalaisen Teatterin ensimmäinen pysyvä koti oli nykyisten Paasikivenaukion ja Arkadiankadun tienoilla sijainnut puurakenteinen Arkadia-teatteri, johon mahtui lähes 600 katsojaa.

ARKADIAN AIKA

Suomalaisen Teatterin ensimmäinen näytöntö nähtiin 13.10.1872 Porissa, Hotelli Ota-van yläkerran teatterisalissa. Tämä sali, kuten vastaavat, teatteritoimintaan enemmän tai vähemmän soveltuvat tilat eri puolilla Suomea, tulivat tutuiksi teatterin kiertäessä suuren osan vuotta pääkaupungin ulkopuolella. Kotikaupungissa Helsingissä seurue esiintyi Arkadia-teatterissa, jota se alkuvuosina vuokrasi rakennuksen päävuokralaiselta, Venäläiseltä Valtionteatterilta. Vuonna 1875 Suomalaisen Teatterin taustajoukot ostivat rakennuksen ja teatteri sai ensimmäisen pysyvän kodin.

Arkadia-teatteri sijaitsi kasvavan keskustan laidalla, nykyisen Arkadiankadun alkupäässä. Ympäröivä Kampin alue oli 1800-luvulla köyhälistön kaupunginosa. Nykyään paikalla sijaitsee Paasikiven aukio ja toimistorakennus. Arkadia-teatterissa oli näyttämö, lähes 600-paikkainen katsomo ja yleisölämpö. Näiden lisäksi teatterissa oli oma kirjasto, puvustotilat, pukuhuonetilat ja näyttelijälämpö.

Teatteri oli jo ostohetkellään ahdas ja ränsistynyt ja vaati paljon korjauksia ja parannuksia vuosikymmenten mittaan. Kaasuvalon aikana huolia aiheutti myös puisen rakennuksen paloturvallisuus. Uudisrakennuksesta alettiin puhua jo Arkadian oston aikoihin, mutta silti teatteri toimi rakennuksessa aina seuraavan vuosisadan alkuun asti.

”Teatterirakennus oli alun perin heikonlainen, huonossa hoidossa, hatara, tulenvaarallinen ja ahdas. Arkadiaan liittyy kuitenkin muistojen kultaavaa loistoa ehkä enemmän kuin mihinkään kotoisista julkisista rakennuksistamme. Se oli innon ja innostuksen tyysija, sekä katsomon että näyttämön puolella, se oli Ilmarisen paja, missä Sampo taottiin tulevien päivien varaksi.” (Rafael Koskimies, Suomen Kansallisteatteri 1902/1917)

15.2.1899 Helmikuun manifesti aloittaa ensimmäisen sortokauden (1899–1905).

9.4.1902 Onni Törnqvist-Tarjanteen suunnittelema uusi kansallisromanttinen teatteritalo vihitään käyttöön. Suomalainen Teatteri vaihtaa nimensä Suomen Kansallisteatteriksi. Katsomoon mahtuu 1054 katsojaa.

KIVILINNA RAUTATIENTORIN LAIDALLE

1800-luvun mittaan Suomalainen Teatteri kohosi kansallisen taidelaitoksen asemaan ja hiljalleen rapistuva rakennus kävi sille pieneksi ja vaatimattomaksi. 1890-luvulla ajatus nykyaikaisen teatteritalon rakentamisesta tuli jälleen ajankohtaiseksi. Uudisrakennusta soviteltiin usealle vapaalle tontille, muun muassa Katajanokalle, mutta lopulta teatteri saattoi ostaa toivomansa Villensaunan tontin Rautatientorin pohjoislaidalta.

Teatterirakennuksen suunnitteli arkkitehti Onni Tarjanne (vuoteen 1906 Törnqvist). Hänen päämääränään oli suunnitella nykyaikainen teatterirakennus, joka hyödyntäisi uusimpia eurooppalaisia teatterisuunnittelun saavutuksia niin rakennus- kuin teatteritekniikan osalta. Kun rakennustyöt viimein päästiin aloittamaan, ne etenivät nopeasti. Peruskivi muurattiin 18.6.1900 ja valmiiksi kansallisromanttinen kivilinna tuli vuonna 1902. Sen näyttämö oli 23 metriä leveä, 17 metriä syvä ja 19 metriä korkea, mitä pidettiin pienenä ihmeenä. Sen katsomoon mahtui "kokonaisen pienen kaupungin väki", eli 1054 katsojaa.

Uuden rakennuksen vihkiäisiä vietettiin 9.4.1902, Elias Lönnrotin syntymän 100-vuotispäivänä. Ohjelmassa oli mm. J.H. Erkon näytelmä *Pohjolan häät* ja Aleksis Kiven *Lea*, jossa nimiosaa esitti Ida Aalberg. Muuton yhteydessä muuttui myös nimi: Arkadialle jäähyväiset 6. huhtikuuta oli jättänyt Suomalainen Teatteri, uudessa rakennuksessa muutamaa päivää myöhemmin esittäytyi Suomen Kansallisteatteri.

Uusi teatteritalo tarjosi myös viimeisintä teatteritekniikkaa. Sähköt tekivät tekniikasta äänetöntä. *"Enää ei kuulu, kuten vanhassa Arkadiassa, keskellä näytelmää häiritseviä lampunnapsautuksia, kun tahdotaan saada auringonnousua tai -laskua, kuutamo tai salamaa aikaan; äännähtämättä synnyttää nerokas koneisto ihanteellisia päivännousuja ja muita luonnonilmiöitä. Noin 900 walkoista, punaista ja wiheriäistä sähkölamppua ristiin rastiin kulkewissa riweissä kykenee saattamaan vaikka minkälaisia walaistuksia aikaan."* (Lainaus Uudesta Suomettaresta teoksessa Häggman, *Päänäyttämöllä – Suomen Kansallisteatterin 150 vuotta*)

Uuden tekniikan ihmeitä päästiin ensimmäistä kertaa toden teolla ihailemaan Shakespearen *Myrskyssä*, joka sai suomalaisen kantaesityksensä 11.5.1902. Näytelmä sopi Kansallisteatterin uudelle näyttämölle – siinä päästiin hyödyntämään ääntä, valoja ja erikoisefektejä. Kansallisteatteria kohtaan kriittisenä noina vuosina esiintynyt Eino Leinokin hurmaantui mm. Arielin esittäjä Olga Leinosta: *"Erityisen lentokojeen avulla, josta käy kummia juttuja, liiteli ja laateli hän yli näyttämön vapaasti kuin keijukainen, säilyttäen täyden taiteellisen arvokkaisuutensa huimaavimmissakin ilmahypyissä."* (Häggman, *Päänäyttämöllä – Suomen Kansallisteatterin 150 vuotta*)

1904–1940 Suomen Kansallisteatterin oppilaskoulu antaa koulutusta suomenkielisille näyttelijöille.

1905 Suurlakko lokakuusta marraskuuhun. Mielenosoituksia Rautatientorilla Kansallisteatterin edustalla.

SUURLAKKO

Vuosien 1899–1905 venäläistämiskausi – ensimmäinen sortokausi – päättyi suurlakoon syksyllä 1905. Teatterin edessä Rautatientorilla pidettiin kansalaiskokouksia, joihin osallistui kymmeniä tuhansia ihmisiä. Suurlakon seurauksena säätyvaltiopäivät korvattiin kansanvaltaisella eduskunnalla ja äänioikeus laajeni. Samassa yhteydessä hyväksyttiin useita kansalaisvapauksia.

Kansallisteatterin kiviseinien sisälle yhteiskunnallinen kuohunta ei ulottunut. Suurlakkoa äänekkäästi tukeneet Juhani Aho ja Santeri Ivalo olivat teatterin johtokunnassakin, mutta Jalmari Hahlin johtama teatteri pysytteli etäällä myllerryksestä. Yhteiskunnan muutokset eivät näkyneet ohjelmistossa, pikemminkin päinvastoin. Kansankuvaukset, yhteiskunnallinen keskustelu ja kumouksellinen ajattelu loistivat poissaolollaan. Kansallisteatterilta odotettiin kannanottoa, taiteellista reaktiota, mutta se loisti poissaolollaan. Ikään kuin verhot olisi vedetty kaikkien Rautatientorin puoleisten ikkunoiden eteen.

Kritiikki teatteria kohtaan oli Suurlakon jälkeen äänekkästä. Nuorsuomalaiset ja järjestäytynyt työväki etsivät vastavoimaa vanhoilliseksi koetulle päänäyttämölle, joka ei ei sosiaalidemokraattisen lehdistön mukaan palvellut työväkeä eikä tартunut yhteiskunnallisiin aiheisiin. Kansallisteatterin passiivisuus saattoi vauhdittaa Kansan Näyttämön, ensimmäisen valtionapua nauttineen työväenteatterin, perustamista seuraavana vuonna.

1905–1907 Jalmari Hahl pääjohtajana

1907–1914 Adolf Lindfors pääjohtajana

1908–1917 Toinen sortokausi

1914 Kansallisteatterin näyttelijäyhdistys perustetaan.

1914–1917 Jalmari Lahdensuo pääjohtajana

1917–1950 Eino Kalima pääjohtajana

6.12.1917 Suomi julistautuu itsenäiseksi.

27.1.–15.5.1918 Suomen sisällissota. Kansallisteatterin näyttämötoiminta lakkaa yhdentoista viikon ajaksi. Teatterissa pidetään sekä punaisten että valkoisten tilaisuuksia.

KANSALLISTEATTERI SISÄLLISSODAN NÄYTTÄMÖNÄ

Suomi julistautui itsenäiseksi 6.12.1917. Tammikuussa 1918 alkanut sisällissota tuli yllätyksenä. Yleisöryntäys teatteriin jatkui aivan sen syttymiseen asti ja katsojia riitti. Teatterissa oli näytäntö vielä 27.1.1918, kun punainen lyhty jo paloi työväentalon tornissa Hakaniemessä vallankumouksen alkamisen merkiksi.

Punakaarti valloitti Helsingin helposti ja piti sitä hallussaan yhdentoista viikon ajan. Helsingin punainen hallinto halusi Kansallisteatterin jatkavan toimintaansa, niin myös osa näyttelijöistä. Johtokunta kuitenkin keskeytti työt ja sulki teatterin ovet. Punaiset käyttivät teatteritaloa juhliin ja puhetilaisuuksiin, mutta Kansallisteatterin omat näytännöt olivat tauolla.

Kun kapina oli huhtikuussa 1918 kukistettu ja saksalaiset miehittäneet Helsingin, Kansallisteatterin johtokunta kokoontui ja käynnisti teatterin toiminnan välittömästi. Näytännöt aloitettiin huhtikuun lopussa, ja ne jatkuivat tiiviiseen tahtiin pitkälle kesäkuuhun. Teatterissa juhlittiin saksalaisia ja Suomen valkoisen armeijan sotilaita. Punaiselle puolelle aktiivisesti osallistuneille eivät teatterin henkilökuntaovet enää auenneet.

30.11.1939–13.3.1940 Talvisota. Teatteri suljettuna. Ella Eronen esiintyy Tukholman stadionilla "Suomen äänenä".

TALVISOTA JA SUOMEN ÄÄNI

Syksyllä 1939 sodan enteet konkretisoituivat Kansallisteatterissakin, kun nuoria miesnäyttelijöitä ja näyttämömiehiä kutsuttiin kertausharjoituksiin ja Helsingissä toimeenpantiin vapaaehtoinen evakuointi. Viimeinen ensi-ilta, Thornton Wilderin *Meidän kaupunkimme*, nähtiin 29.11.1939. Helsingin pommitukset alkoivat seuraavana päivänä. Talvisota oli syttynyt ja teatterin toiminta keskeytettiin välittömästi. Kaikkiaan yksitoista näyttelijää ja näyttämömiestä lähti rintamalle. Teatterilaisia oli mukana myös rintamajoukoille suunnatuilla viihdytyskiertueilla.

Ella Eronen esiintyi Talvisodan aikana Ruotsissa tilaisuuksissa, joissa kerättiin rahaa Suomen hyväksi. Erityisen kuuluisa on hänen *Maamme – Vårt land* -runon lausuntaesityksensä Tukholman stadionilla 11.2.1940. Radion välityksellä Suomessakin kuultu tilaisuus antoi Eroselle lisänimen Suomen ääni. Keväällä 1940 "Suomen ääni" vieraili Kansallisteatterissa Henrik Ibsenin *Meren tyttöressä*, mikä takasi lyhyen kevätkauden yleisömenestyksen.

25.6.1941–19.9.1944 Jatkosota. Näytäntöjä järjestetään pommituksiin varautuen. Rintamalle viedään kiertue-esityksiä.

VÄLIRAUHASTA UUTEEN SOTAAN

Välirauhan aika merkitsi Kansallisteatterissa yleisöryntäyksen aikaa. Näytäntökaudella 1940–41 oli ennätysmäärä näytäntöjä, monet niistä loppuunmyytyjä. Hyviä katsojamääriä selitettiin kaupungin väestönkasvulla ja sodan aiheuttamalla ulkomaisten elokuvien puutteella. Ihmisillä oli suhteellisen paljon rahaa, mutta vähän ostettavaa. Lisäksi teatteri tarjosi muuta ajateltavaa uutta sotaa odotellessa.

Jatkosota syttyi kesällä 1941. Tällä kertaa teatterin toiminta jatkui, vaikka osa näyttelijöistä ja näyttämömiehistä palveli rintamalla. Sotakesinä Kansallisteatteri myös kiersi rintamilla viihdytyskiertueilla. Sotavuosina Helsingissä saatiin tottua ilmahälytyksiin. Kaupunkia pommitettiin harvoin, mutta ilmahälytyksen soidessa näytännöt oli keskeytettävä. Jatkaa voitiin vasta vaara ohi -merkin jälkeen, mikä toi aikatauluun viivytyksiä. Esimerkiksi eräs näytäntö saatiin päätökseen vasta neljältä aamuyöllä.

Kevättalvella 1944 tilanne kiristyi Helsingin suurpommitusten myötä. Monet teatterit lopettivat toimintansa. Kansallisteatteri kuitenkin jatkoi ja esiintyi puolityhjille katsojoille.

1944–1948 Vaaran vuodet. Liittoutuneiden valvontakomissio (1944–1947) vaikuttaa vahvasti myös maan kulttuurielämään. Kansallisteatteri yritetään valtiollistaa, mutta hanke ei onnistu.

1950–1974 Arvi Kivimaa pääjohtajana

3. ja 4.9.1954 Kansallisteatterin Pienen näyttämön avajaisjuhlat. Kaija ja Heikki Sirenin suunnittelemaan Suomen ensimmäiseen moderniin teatteritilaan mahtuu noin 300 katsojaa.

PIENI NÄYTTÄMÖ – SUOMEN ENSIMMÄINEN MODERNI TEATTERITILA

Pienempää näyttämöä – ”tulevaisuuden studioteatattia” – oli teatterissa kaivattu pitkään ja 1950-luvulle tultaessa haave toteutui. Teatterirakennusta oli jo 1930-luvulla laajennettu lisäosalla, jossa oli teknisiä tiloja. Nyt laajennettiin taas, kun kortelin takaosaan Kaisaniemen puiston puolelle nousi Kaija ja Heikki Sirenin suunnittelema Pieni näyttämö. Uudisosan peruskivi muurattiin 9.4.1952 ja Pienen näyttämön avajaisjuhla vietettiin syyskuun alussa 1954. Avajaisnäytelminä 3. ja 4.9. nähtiin Eino Leinon *Tarquinius Superbus* ja Tennessee Williamsin *Lasinen eläintarha*.

Pienellä näyttämöllä liki 300-päinen yleisö pääsi lähemmäs katsojaa ja intiimi tila vaikutti myös näyttelijöiden ilmaisuun. Ohjelmistossa painotettiin moderneja, ulkomaisia aikalaisnäytelmiä, eikä paine yleisömenestyksestä ollut yhtä suuri kuin suurella näyttämöllä. Samoihin aikoihin teatteriin kiinnitettiin joukko nuoria, vasta teatterikoulusta valmistuneita näyttelijöitä, joista osasta tuli Pienen näyttämön vakiokasvoja.

”Tuntuu aivan hermolevolta istua teatterissa, jossa ei tarvitse hituistakaan jännittää

kuullakseen, mitä lavalla oikein mutistaan. Eikä näyttelijöiden tarvitse huutaa epätoivon vimmallalla, mikä osaltaan vaikuttaa piinallisesti itse näyttelemiseenkin. Sen kun vain istut ja rentoudut kuuntelemaan puhetta, joka luonnollisena ja vapaasti puhuttuna tukeutuu joka puolelta yhtä aikaa kuuloelimiisi. Se on kertakaikkiaan nautinto.” Nimimerkki Tos-su, Teatteri, no. 14, 1.10.1954.

Pieni näyttämö otettiin vastaan ristiriitaisin tunnelmin. Suuren näyttämön linjaan tottunut yleisö suhtautui näkemäänsä osin viielesti. Uusi näyttämö toi teatterille kuitenkin uutta, nuorempaa yleisöä ja sen täyttöaste nousi jopa Suurta näyttämöä korkeammaksi.

1954–1967 Suomen Teatterikoulu toimii Kansallisteatterin uusissa tiloissa.

14.9.1964 Teatterigrilli vihitään käyttöön. Workshop-muotoiselle teatterintekemiselle tarkoitettu näyttämö jatkoi toimintaansa kevääseen 1968.

TEATTERIGRILLISTÄ VÄLIAIKAINEN KOLMAS NÄYTTÄMÖ

Pieni näyttämö oli suunniteltu perinteisen kurkistusluukkunäyttämön tyyliin, joten pian heräsi jälleen tarve uudentulaiselle teatteritilalle. Maailmalta kantautui kaikuja uudesta, workshop-muotoisesta kokeilevasta teatterintekemisestä pienissä tiloissa. Tila Kansallisteatterin omalle Workshopille löytyi Pienen näyttämön alakerrassa toimineesta Teatterigrilli-ravintolasta. Tilaa kutsuttiin Workshopiksi, Teatterigrilliksi tai vain Kolmanneksi näyttämöksi. Näyttämön avajaisesitys 14.9.1964 oli James Saundersin *Erakko löydetty*.

Esityksen ohjaaja Jack Witikka kuvasi Workshop-näyttämön tavoitteita Teatteri-lehdessä: *”Päämääränämme on maneerien poistaminen, analyysin täsmentäminen, sormenpääntuntuman saaminen omaan nykyhetkeemme, mutta sen ohessa haluamme tässä avajaisesityksessämme paljastaa eri näyttelemistyyliä, samaistamisen tietä etenevän tunneperäisen tyylin ja älyllisesti pohjustavan työtavan.”* Näyttämöllä ei haluttu keskittyä pelkästään moderneihin näytelmiin, vaan *”kaikki ’laboratorioaineistoksi’ soveltuva dramatiikka”* kelpasi. (Lainaukset Teatteri, no. 14, 2.10.1964)

Yleisö suhtautui ravintolasaliin pelmahtaneisiin esityksiin aluksi hämmentyneesti, mutta siellä esitettiin jo ensimmäisen kauden aikana 75 näytöstä lähes 5000 katsojalle. Näyttämö toimi nuorten ohjaajien sisäänajopaikkana. Teatterigrillin kolmas näyttämö toimi lopulta neljän näytäntövuoden ajan.

1967 Teatterikoulu muuttaa Kansallisteatterista Vallilan työväentalolle.

1972 Teatterikomitea 72 ehdottaa Kansallisteatterin muuttamista valtioneuatteriksi. Teatterin hallinnollisia rakenteita ei lopulta muuteta, mutta hallintoneuvostossa lisätään poliitikkojen osuutta vuonna 1974.

1974–1991 Kai Savola pääjohtajana

12.5.1976 Willensauna, Kansallisteatterin kolmas näyttämö, vihitään käyttöön. Erilaisten tilallisten kokeilujen jälkeen katsomon paikkaluvuksi vakiintui 154.

TIILA KOKEILEVALLE TEATTERI-ILMAISULLE VAKIINTUU

Vaikka Teatterigrillistä esitystilana oli luovuttu, kokeilevan tilan tarve ei ollut kadonnut minnekään. Kolmatta näyttämöä – tai alkuun harjoitushuonetta – alettiin suunnitella toden teolla uudelleen 1970-luvulla Kai Savolan johtajakaudella. Sitä soviteltiin ensin Suuren näyttämön toisen parven takaosaan, mutta lopullinen paikka löytyi jälleen Pienen näyttämön alakerrasta. Teatterigrilli sai väistyä ja sen ravintolasalista ja keittiöstä muokattiin uusi näyttämö- ja katsomotila, joka sai nimekseen Willensauna. Tila oli aluksi täysin tyhjä, musta tila, jossa voitiin kokeilla erilaisia näyttämön ja katsomon muotoja. Katsomoon mahtui alkuvuosina 80–100 katsojaa riippuen järjestyistä. Lopulta katsomon paikkaluvuksi vakiintui 154.

Uusi näyttämö vihittiin käyttöön 12.5.1976 Marin Sorescun näytelmällä *Elämän kehto*. Näytelmän ohjasi Lisbeth Landefort ja lavastus ja pukusuunnittelu olivat Oiva Toikan.

Jo ensimmäinen kokonainen näytäntökausi vakiinnutti Willensaunan aseman Kansallisteatterin esitystilana. Willensaunan ohjelmisto oli kokeilevaa, monipuolista ja kiinnostavaa, ja intiimi ilmaisu otettiin innostuneesti vastaan. Vaikka näyttämötila on teatterirakennuksen sisällä, sitä voi luonnehtia löydettyksi tilaksi. *”Löydetyn tilan estetiikka ja rampin puuttuminen näkyivät heti. Uusi näyttämötila rikkoi/rikkoo katsoja-näyttelijä-suhdetta. Willensauna löysi linjansa, otti paikkansa kokeilevana näyttämönä, joka mahdollisti sellaiset näytelmät, joita isommilla ja perinteisillä näyttämöillä ei voi esittää. [- -] Willensaunan etu muihin näyttämöihin verrattuna on ollut näyttelijöiden ja katsojien tiivis yhteinen kokemus. Willensaunassa katsoja tuntee olevansa esityksen keskellä, osa sitä.”* (Juha Heiskanen, Maria-Liisa Nevala, *Suomen Kansallisteatteri Willensauna 30 vuotta*)

Willensauna loi teatterille mahdollisuuksia aiempaa monipuolisempaan ohjelmistovalintaan. Siellä esitetyt näytelmät olivat pääasiassa uusia ja haastavia. Willensauna oli myös ihanteellinen lastenteatterinäyttämö, mikä toi jälleen uusia yleisöjä teatteriin.

18.11.1987 Omapohja vihitään käyttöön. Kansallisteatterin pienimmän näyttämön katsomoon mahtuu 80 katsojaa. Omapohja toimii nykyisin myös Kantti – Nuorten Kansallisteatterin kotinäyttämönä.

MININÄYTTÄMÖ KADUN TOISELTA PUOLEN

Pian Willensaunan perustamisen jälkeen teatterijohtaja Kai Savola toi esille ajatuksen neljänestä näyttämöstä. Se löytyi 10 vuotta myöhemmin Itäisen Teatterikujan naapurikorttelista. Omapohja otettiin käyttöön 18.11.1987 Ilpo Tuomarilan näytelmällä *Exit*. Savolan ajatuksen mukaan Omapohja oli tila harjoitukselle ja kokeilemiselle. *”Jos työ kasvaa sellaiseksi, että se halutaan näyttää yleisölle, se näytetään, mutta pakkoa tähän ei ole”*. (Savola, Häggmanin teoksessa *Päänäyttämöllä – Suomen Kansallisteatterin 150 vuotta*)

Omapohja on pieni, Willensaunaakin intiimimpi tila, jonka katsomoon mahtuu 80 katsojaa. Siellä esitetään yhtä näytelmää kerrallaan ja tilaa voidaan muuttaa jokaisen näytelmän tarpeiden mukaan. Omapohjalla teatteri tavoitteli jälleen uusia, nuorempia katsojia – väkeä, joka ei Suurella näyttämöllä juuri käynyt, mutta jonka olisi helppo astua kadulta mutkattomasti suoraan epämuodolliseen teatteritilaan.

Omapohja on sittemmin profiloitunut kokeilevaksi näyttämöksi, jossa käsitellään yhteiskunnan ja yksilön kannalta herkkiä ja vaikeita asioita. Viime aikoina Omapohja on toiminut myös vuonna 2019 perustetun Nuorten Kansallisteatteri Kantin kotinäyttämönä.

1991 Koko yhteiskuntaa koskeva talouskriisi painaa myös teatterien talouden ahtaalle. Kansallisteatterissa säästetään ja henkilökuntaa joudutaan lomauttamaan.

1992–2010 Maria-Liisa Nevala pääjohtajana

2002 Kansallisteatterin peruskorjauksen ensimmäinen vaihe valmistuu.

2010– Mika Myllyaho pääjohtajana

2010 Kiertuenäyttämö perustetaan.

UUSI KIERTUENÄYTTÄMÖ

Kansallisteatterin edeltäjä, Suomalainen Teatteri aloitti toimintansa 150 vuotta sitten kiertueella. 2000-luvulla Kansallisteatteri palasi juurilleen kiertuetoiminnan myötä. Kansallisteatterin viides näyttämö, Kiertuenäyttämö avattiin marraskuussa 2010. Kiertuenäyttämön tavoitteina on edistää terveyttä ja tasa-arvoa taiteen keinoin ja tuoda marginaaliin jääneiden ääni kuuluville. Valtakunnallisesti toimiva Kiertuenäyttämö vie esityksensä esimerkiksi hoitolaitoksiin, erilaisiin asumisyksiköihin, vastaanottokeskusiin ja vankiloihin – käytännössä ihmisten koteihin.

Esityksiä myös toteutetaan yhdessä kohderyhmien kanssa. Ajankohtaisista yhteiskunnallisista ilmiöistä aiheensa saavissa esityksissä on usein mukana teatterin omien ammattitaiteilijoiden lisäksi eri taiteenalojen freelancereita, ei-ammattilaisia ja kokemusasiantuntijoita. Esityspaikkoja on vuosittain noin sata. Yhteistyökumppaneina toimivat eri järjestöt ja viranomaiset.

2011 Lavaklubi perustetaan. Klubi on baari, esitystila ja olohuone, jonka ohjelmisto ulottuu runoilloista burleskiin ja teemakeskusteluista tanssiklubeihin.

2019 Kansallisteatterin peruskorjauksen toinen vaihe alkaa. Pienen näyttämön väistötilana toimii Vallilan Kansallisteatteri. Tattariharjulle perustetaan Lavastamo, jonne monet teatterin keskeiset toiminnot siirretään.

VALLILAN KANSALLISTEATTERI

Vuonna 2019 alkanut ja parhaillaan käynnissä oleva remontti on teatteritalon peruskorjauksen toinen vaihe. Ensimmäinen vaihe, vuonna 1902 valmistuneen osan peruskorjaus ja palauttaminen alkuperäiseen asuun, valmistui vuonna 2002. Nyt remontoidaan Pienen näyttämön rakennusta ja sen ja Suuren näyttämön rakennuksen yhdistävää välisosaa.

Pienen näyttämön peruskorjauksen ajan sen väistötilana toimii Vallilan Kansallisteatteri. Se sijaitsee Konepajan alueella, The Train Factorylta vuokratuissa tiloissa. Karun konepajan urbaanin rosoinen henki on säilytetty, mutta tilaan on rakennettu nykyaikainen teatteri lämpiöineen ja takatiloineen. Kansallisteatteri majoilee Konepajalla remontin loppuun saakka, mutta tilalle toivotaan teatterikäyttöä myös sen jälkeen. Ehkä Vallilan kansallisteatterin tila jatkaa elämäänsä vuoden 2023 jälkeenkin, ellei Kansallisteatterin, niin jonkin toisen tai jopa useamman teatteriryhmän kotipesänä!

2019 Kantti – Nuorten Kansallisteatteri perustetaan, taiteelliseksi vastavaksi kutsutaan Satu Linnapuomi.

13.3.2020– Koronaviruspandemia sulkee teatterin tai rajoittaa yleisömäärää. Uusia teoksia harjoitellaan ja töitä jatketaan näytäntötaukojen aikana.

TYÖRYHMÄ

Konseptisuunnittelu ja visuaalisuus Tarja Simone

Käsikirjoitus Jyrki Koskelo

Mia Hyvärinen, Ilona Kemppainen, Laura Saloniemi, Raija-Liisa Seilo

Graafinen suunnittelu Marko Kovero

Video- ja valosuunnittelu Marianne Lagus

Tekninen suunnittelu Kari Saviranta

Vastaava museomestari Heikki Suomi

Näyttelykoordinaattori Ilona Kemppainen

Käännökset Marianne Möller (ruotsi), Alli Wartiovaara (englanti)

Esinevalinnat Sanna Brander, Tarja Simone

Kuvatoimitus Ilona Jalkanen, Pälvi Laine, Eeva Mustonen, Laura Saloniemi

Videoiden kuvaus ja editointi Marianne Lagus

Esityskuvakoosteiden editointi Saku Rekonen

Ida-nuken valmistus Sanna Sucksdorff

Tekninen toteutus ja näyttelyripustus

Sanna Brander, Markku Colliander, Liudmila Filonova, Elli Hakkola, Janika Holm, Lilja Honkanen, Heli Hynynen, Sisko Jaako, Pekka Juuti, Esa Kirkinen, Hanna Kivelä, Marika Liiva-lahti, Kati Lukka, Harri Lång, Marko Miettinen, Mikko Murtomaa, Mikko Nikola, Eero Ojala, Ari Palmroos, Tomi Raitio, Sami Saari, Kari Saviranta, Sanna Sucksdorff, Heikki Suomi, Ipsa Syrjänen, Tuomo Tervo, Jaakko Ylä-Rautio

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

”YLEISÖ OLI RAIVOISSAAN IHASTUKSESTA!” -NÄYTTELYN LÄHTEITÄ JA KIRJALLISUUTTA

Näyttelyn käsikirjoituksen keskeisenä lähteenä on käytetty Kai Häggmanin teosta *Päänäyttämöllä – Suomen Kansallisteatterin 150 vuotta* (Tammi, 2022).

Airaksinen, Raija, Mertanen, Milla Minerva & Virtanen, Pirjo (toim.): *Ystävänä yleisö. Katsaus teatterin yleisötyön muotoihin*. Draamatyö, 2019.

Aspelin-Haapkylä, Eliel: *Suomalaisen teatterin historia 1–4*. SKS. Julkaistu vuosina 1906–1910.

Forssell, Kyllikki & Kinnunen, Raila: *Suurella näyttämöllä*. WSOY, 2008.

Heikkilä, Ritva: *Ida Aalberg – Näyttelijä jumalan armosta*. WSOY, 1998.

Heikkilä, Ritva (toim.): *Suomen Kansallisteatteri*. WSOY, 1962.

Heikkilä, Ritva (toim.): *Suomen Kansallisteatteri*. WSOY, 1972.

Heiskanen, Juha & Nevala, Maria-Liisa: *Willensauna 30 vuotta*. Kansallisteatteri, 2006.

Jaantila, Kirsti: *Loistava Ella*. WSOY, 1971.

Kalima, Eino: *Kansallisteatterin ohjissa. Muistelmia 2*. WSOY, 1968.

Kallio, Ismo (toim. Solja Kievari): *Kaikkea alaan kuuluvaa*. Tammi, 2005.

Kivimaa, Arvi: *Eurooppalainen veljeskunta. Runoilijamatka halki Saksan*. Otava, 1942.

Korsberg, Hanna: *Politiikan ja valtataistelun pyörteissä. Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934-1950*. Like, 2004.

Koski, Pirkko (toim.): *Niin muuttuu mailma, Eskoni. Tulkintoja kansallisnäyttämöstä*. Yliopistopaino 1999.

Koski, Pirkko: *Näyttelijänä Suomessa*. WSOY, 2013.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Koski, Pirkko: *Suomen Kansallisteatteri ristipaineissa. Kai Savolan pääjohtajajausi 1974-1991*. SKS, 2019.

Koskimies, Rafael: *Suomen kansallisteatteri 1902–1917*. Otava 1953.

Koskimies, Rafael: *Suomen kansallisteatteri 2, 1917–1950*. Otava 1972.

Lehtonen, Jussi: *Elämäntunto. Näyttelijä kohtaa hoitolaitosyleisön*. Taideyliopiston Teatteri-korkeakoulu, 2015.

Nevala, Maria-Liisa (toim.): *Suomen Kansallisteatteri: teatteritalo ennen ja nyt*. Otava, 2003.

Nieminen, Reetta & Volanen, Eeva-Kaarina: *Tämä rooli*. Weilin+Göös, 1985.

Nikula, Jaana: *Ella. Ella Erosen elämäkerta*. Like, 1998.

Paavolainen, Pentti: *Nuori Bergbom. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ I 1843–1872*. Teatteri-korkeakoulun julkaisusarja 43, 2013.

Paavolainen, Pentti: *Arkadian arki. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ II 1872–1887*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 51, 2016.

Paavolainen, Pentti, Kukkonen, Aino: *Näyttämöllä. Teatterihistoriaa Suomesta*. WSOY, 2005.

Rinne, Tiina: *Tanssivan tähden alla*. Otava, 2003.

Salminen, Esko & Kinnunen, Raila: *Elämäni Eskona*. WSOY, 1997.

Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri: *Suomen teatteri ja draama*. Like, 2010.

Snellman, Ruth (toim. Riitta Valajärvi): *Tuokio sieltä, tuokio täältä*. Weilin+Göös, 1970.

Suutela, Hanna: *Impyet. Näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa*. Like, 2005.

Tompuri, Elli: *Etu-, taka- ja syrjähyppyjä*. WSOY, 1952.

Ylikangas, Heikki: *Suomen historian solmukohdat*. WSOY, 2007.

Kansallisteatterin vuosikertomukset

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

VERKKOJULKAISUT

Kemppainen, Ilona: "Yrjö Koskisen teatterikiikarit". Teatterimuseo. teatterimuseo.fi

Kansallisteatterin verkkosivut. kansallisteatteri.fi

Ilona-esitystietokanta. ilona.tinfo.fi

"Sukupuolen moninaisuus". Sukupuolen moninaisuuden osaamiskeskus. sukupuolenosaamiskeskus.fi

Teatterimuseo
Teatermuseet