



*Inkeri Jaakkola*

***Musiikillistettua teatteria.***

*Hitler ja Blondi: kolmetoista laulua  
diktaattorille, saksanpaimenkoiralle ja  
pianolle*

*Inkeri Jaakkola (inkeri.jaakkola@uniarts.fi) valmistui musiikin tohtoriksi Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa vuonna 2020, jolloin julkaistiin hänen väitöskirjansa *Beneath the Laurel Tree: Text-Music Relationships in Paavo Heininen's Opera Silkkirumpu (The Damask Drum)*, op. 45. Tutkijana Jaakkola on suuntautunut musiikkianalyysiin ja hänen kiinnostuksensa kohdistuu erityisesti useiden tieteen- ja taiteenalojen näkökulmia yhdistävään analyttiseen tutkimukseen. Jaakkola työskentelee musiikin hahmotusaineiden lehtorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hän on myös säveltäjä, jonka tuotantoon voi tutustua kustanteina sekä Music Finlandin nuotistossa.*

DOI: 10.51816/musiikki.121965

## Hitler and Blondi: A Musicalised, Postdramatic Theatre Performance

This article examines how music explores the central concepts of the postdramatic theatre work *Hitler ja Blondi: kolmetoista laulua diktaattorille, saksanpaimenkoiralle ja pianolle* (“Hitler and Blondi: Thirteen Songs for a Dictator, a German Shepherd and one Piano”), a co-production of the TTT-theatre in Tampere (premiered 19 Feb, 2020) and the Finnish National Theatre in Helsinki (fall season 2021). Due to COVID-19 restrictions several performances were postponed, and the commercial live recording was released for private use. Michael Baran’s non-linear script consists of both documentary and fictional texts throughout 13 scenes (called “songs”), a prologue and an epilogue. Some periods of the dictator’s life are narrated as monologues. Hitler’s role is especially written for a blond, elderly Finnish actress, Seela Sella, who is Jewish herself. The music is designed and composed by Juhani Nuorvala and Juhani Liimatainen with Kyösti Kallio as sound engineer. Since the cornerstones of the performance’s structure, aesthetics and theatrical means are transcoded from musical sign system, *Hitler ja Blondi* is approached as a musicalised theatre work.

The fundamental poetic idea of *Hitler ja Blondi* is the dialectic counterpoint between fascism and its opposing ideologies and aesthetics – represented musically through the opposed aesthetics of Richard Wagner and Karlheinz Stockhausen. Furthermore, the structure of the script resembles German *Lied* cycles, and the chained occurrences of Stockhausen’s *Klavierstücke* correspond to the recurrent *refrain* in rondo form. In general, the music and its large intertextual network is one of the performance’s central narrative means, and it opens up the potential for interpretation. Drawing from the recent theories and methodologies of music analysis and theatre studies, this article focuses on discussing 1) how popular songs and Stockhausen’s *Klavierstücke* extend the performance’s temporalities, thereby expressing the timelessness of fascism; 2) how the music presents Hannah Arendt’s view of the banality of evilness in Nuorvala’s *Puolueohjelmalaulu* (“The Song of Nazy Party’s Program”); and 3) how the author of this article experiences the dialectic counterpoint differently through life performance, and through the video recording.

***Musiikillistettua teatteria.***  
*Hitler ja Blondi: kolmetoista laulua diktaattorille,  
saksanpaimenkoiralle ja pianolle*

Inkeri Jaakkola  
.....

Seela Sellan tähdittämä *Hitler ja Blondi* Suomen Kansallisteatterissa on alkamassa. Yleisö odottaa malttamattomana teatterin grand old lady saapumista, mutta lavalle asteleekin nuori Vernerin Lilja. Kepeästi jutustellen Vernerin johdattelee yleisöä esityksen aihepiiriin. Katsomosta kuuluu tukahtuneita pyrskähdyksiä – natsivitseille nauraminen vähän nolostuttaa. Äkisti Vernerin kysyy: ”Ketkä haluavat nähdä Seela Sellan Hitlerinä, käsi ylös?” ja näyttää itse mallia. Innokkaasti katsojat nostavat kätensä, ja Vernerin toteaa: ”Niin, vähän vain alaviistoon ja siinä se on.” Natsitervehdys. Näinkö huomaamatta se siis tapahtuu? Näinkö helposti ja kyselemättä alamme totella karismaattista johtajaa? Näinkö suuri on tarpeemme kuulua joukkoon, halumme olla mukana kollektiivisessä hurmoksessa?

*Hitler ja Blondi: kolmetoista laulua diktaattorille, saksanpaimenkoiralle ja pianolle* ei kerro vain Saksan kolmannen valtakunnan johtajasta, vaan johtajista ja heidän seuraajistaan kaikkialla ja kaikkina aikoina. Draaman kaarta välttelevä, viipyilevä esitys kokoaa yhteen erilaisia aiheita valottavia dokumentaarisia ja fiktiivisiä tekstejä, visuaalisia elementtejä sekä musiikkia. Elementtien yhteisvaikutus on teatterillisen kerronnan rakentumisessa oleellista, mutta kokonaisuuteen sisältyy myös kunkin osatekijän itsenäisesti luomia tulkintatasoja. Kuten jo tämän artikkelin otsikko vihjaa, musiikki on produktiossa erityisen tärkeä elementti. *Hitler ja Blondi* -esityksessä se punoutuu tiheäksi merkitysverkostoksi, jonka tulkitsemiseen katsoja-kuulijan tietämys vaikuttaa olennaisesti. Musiikki antaa kokijalle myös aikaa pohdiskella näkemäänsä ja kuulemaansa.

Tässä artikkelissa tarkastelen *Hitler ja Blondi* -esityksen musiikkia postdraamallisen, musiikillistetun teatterin viitekehyksessä kolmesta näkökulmasta.<sup>1</sup> Ensinnäkin selvitän, miten populaarikappaleet – CAN:in *Vitamin C*, Nenan *Luftballons* ja Rammsteinin *Mein Herz brennt* – sekä

1 Nämä artikkelin keskeiset käsitteet selvitän edempänä.

Stockhausenin *Klavierstück I, II, III, IV ja IX* vaikuttavat esityksen tempo-  
raalisuuteen. Toiseksi tarkastelen Juhani Nuorvalan säveltämää *Puolue-  
ohjelmalaulua* Hannah Arendtin pahuuden banaaliuden käsitteen valos-  
sa. Lopuksi erittelen omiin havaintoihini pohjautuen musiikin osuutta  
ja musiikillisia merkityksiä esitystallenteen sekä elävän teatteriesityksen  
tuottamissa multimodaalisissa kokemuksissa.

Artikkelini ankkuroituu viimeaikaiseen keskusteluun uudenlaisten,  
genererajat ylittävien ja audiovisuaalista teknologiaa hyödyntävien teatte-  
rillisten taidemuotojen olemuksesta ja piirteistä: ilmiöitä ovat tarkastel-  
leet mm. Hans-Thiel Lehmann (2006; 2009), Nicholas Cook (1998), Je-  
lena Novak (2015), David Roesner (2014), Holly Rogers (2011; 2016) sekä  
Inkeri Jaakkola (2021). Nämä taidemuodot – postdraamalliset teatteriesi-  
tykset, postopperat, immerssiiviset teatterilliset installaatiot sekä teatte-  
rillistetut musiikkiesitykset – ovat metodologisesti haastavia: visuaaliset,  
verbaaliset ja musiikilliset elementit yhdistyvät niissä teatterillisiksi ko-  
konaisuuksiksi yksilöllisesti, mikä edellyttää monialaista tutkimusotetta  
ja teoksen erityispiirteiden tunnistamista analyysin lähtökohtana (Cook  
1998, 133–146). Tässä artikkelissa lähestyn *Hitler ja Blondi*-esitystä teatteri-  
tieteen ja musiikintutkimuksen näkökulmista soveltaen ennen muuta ylei-  
sesti tunnettuja musiikkianalyysin menetelmiä. Elävän, multimediaalisen  
esityksen ja esitystallenteen tuottamien kokemusten erittely nostaa esiin  
kysymyksiä multimediaalisen informaation välittymisestä sekä medioiden  
suhteista. Audiovisuaalisen estetiikan, mediatutkimuksen ja esitystutki-  
muksen aloilla tätä aihepiiriä ovat tutkineet mm. John Bateman, Jemina  
Wildfeuer ja Tuomo Hiippola (2017); Claudia Gorbman, John Richardson  
ja Carol Vernalis (2013); sekä Michel Chion (1994).

### *Perustiedot esityksestä*

*Hitler ja Blondi: kolmetoista laulua diktaattorille, saksanpaimenkoiralle ja pia-  
nolle* on Tampereen Työväenteatterin ja Suomen Kansallisteatterin yh-  
teistuotanto. Michael Baranin käsikirjoittaman ja ohjaaman produktion  
ensi-ilta oli Tampereen Työväenteatterissa 19.2.2020, ja esityksiä jatkettiin  
Kansallisteatterissa syksyllä 2021.<sup>2</sup> Koronan vuoksi peruuntuneiden esi-

2 Michael Gad Baran (1963) on suomalainen näytelmäkirjailija, dramaturgi ja ohjaa-  
ja. Vuodesta 1992 lähtien hän on työskennellyt Suomen Kansallisteatterin dramatur-  
gina. Baranilla on kokemusta myös musiikkiteatterista: hän on kirjoittanut libreton  
Olli Kortekankaan oopperoihin *Isän tyttö* (2007), *Yhden yön juttu* (2011) sekä *Oma vika*  
(2015) ja ohjannut oopperoita.

tysten korvaamiseksi julkaistiin esitystallenne, johon sai ostaa kuukauden katseluoikeuden Internet-linkillä. Käsiohjelman (Baran, Kauhanen ja Suutela 2020) mukaan Hitlerin rooli on kirjoitettu erityisesti Seela Sellalle.<sup>3</sup> Lisäksi esittäjistään kuuluvat Hitlerin uskollista saksanpaimenkoiraa Blondia *Hitler-Jugend*in asussa esittävä Vernerililja sekä vuorottelevat pianistit Niina Ranta ja Mariola Anionek.<sup>4</sup> Lavastus ja puvustus ovat Tarja Simonen suunnittelemat. Äännet ja musiikillinen materiaali ovat Juhani Nuorvalan, Juhani Liimataisen sekä äänisuunnittelija Kyösti Kallion laatimia. Harmonikkataiteilija Veli Kujalan esitys kuullaan tallenteena.

Kestoltaan vajaa kaksituntinen esitys jakautuu 13 erilliseen jaksoon ("lauluun"), joista kukin kuvaa tiettyä Hitlerin elämänavaihetta erilaisten dokumentaaristen sekä faktaa ja fiktiota yhdistelevien tekstien avulla; jaksot ei ole asetettu kronologiseen järjestykseen. Näiden jaksotien lisäksi esitykseen kuuluvat prologi sekä epilogi, joiden aikana näyttämöhahmot edustavat Sellaa ja Liljaa arki-itsenään. Dialogin sijaan esityksessä kuullaan henkilöiden yksinpuhelia ja yleisölle osoitettua puhetta. Sella Hitlerinä muistelee elämänsä kulkua minäkertojana. Blondikin muistelee koiranelämänsä, ja Hitleriä hän nimittää puheessaan isännäksi. Niukka, mutta monipuolisesti käytetty lavastus ja filmimateriaali toisinaan tukevat verbaalista kerrontaa, toisinaan kommentoivat sitä uudesta näkökulmasta. Musiikki on koostettu seuraavasti:

#### 1 esitystä varten sävellettyä musiikkia

- *Puolueohjelmalaulu* (Juhani Nuorvala). San. Anton Drexler ja Adolf Hitler, esittäjät Veli Kujala, harmonikka ja mikroaskelharmonikka sekä Vernerililja, laulu
- *Elegia* pianolle (Juhani Nuorvala)
- elektroninen ääniraita, kappaleet *Vaihe 1* ja *Vaihe 2* (Juhani Nuorvala ja Juhani Liimatainen)

#### 2 esityksessä soitettavaa ja laulettavaa musiikkia

- Richard Wagner: "Albumblatt" kokoelmasta *Das Album für Fürstin M.*
- Karlheinz Stockhausen: *Klavierstück I, II, III, IV* sekä *IX* (alku)
- *Kehtolaulu* (trad), jiddišinkielinen sanoitus Lea Rudnitsky, esittäjä Seela Sella

3 Seela Sella (1936) kääntyi avioliittonsa aikana juutalaiseksi. Baran kirjoitti Hitlerin roolin Sellaa varten hänen omasta pyynnöstään.

4 Blondi oli Hitlerille vuonna 1941 lahjaksi annetun saksanpaimenkoiran oikea nimi. Kaksi aiempaa koiraansa Hitler oli nimennyt Blondaksi. *Hitler-Jugend* oli Saksan Kansallissosialistisen työväenpuolueen nuoriso-osasto (Lepage 2016, 177–180).

### 3 esityksessä kuultavaa musiikkia

- Richard Wagner: ”Siegfrid-idylli”
- Richard Wagner: *Rienzi*, alkusoitto; V näytös, 2. kohtaus
- Richard Wagner: *Lohengrin*, alkusoitto
- Richard Wagner: ”Tannhäuser und der Säkgerkrieg”
- Franz Lehár: *Iloinen leski*, alkusoitto (remix Juhani Nuorvala)
- Nena: *99 Luftballons*
- Rammstein: *Mein Herz brennt*
- CAN: *Vitamin C*

### Hitler ja Blondi *postdraamallisena teatterina*

Tulkitsen *Hitler ja Blondi* -esityksen musiikkia postdraamallisen teatterin viitekehyksessä. Postdraamallinen teatteri (*postdramatisches Theater; post-dramatic theatre*) on teatteritutkija Hans-Thiel Lehmannin (2006) yleisnimitys 1900-luvun loppupuolella vähitellen yleistyneille teatteriproduktioille, joissa tapahtumien kausaalisuhteisiin perustuvan draamatekstin kuvittaminen ei ole enää toiminnan ensisijainen tarkoitus.<sup>5</sup> Keskiössä on esitys, jossa erilaiset teatterilliset elementit yhdistyvät. Lehmann korostaa teatterin alkuperää varhaisissa rituaaleissa ja seremonioissa, joissa tanssi, merkkiluonteiset eleet ja objektit sekä musiikki ovat verbaalista ilmaisua merkityksellisempiä. Postdraamallisissa esityksissä voi olla tarinallisuutta, mutta toistot tai epäyhtenäinen ja lineaarista logiikkaa kaihtava eteneminen hämärtävät kerrontaa. Draamateatterille tyypillisen selkeän loppuratkaisun sijaan katsoja jätetään pohtimaan esityksen herättämiä ratkeamattomia kysymyksiä (Lehmann 2006, 24–28).<sup>6</sup>

Lehmannin (2006, 91–93) mukaan postdraamallisissa produktiossa musiikilliset merkit muodostavat usein täysin itsenäisen kerronnan ja merkityksenmuodostuksen tason (*independent auditory semiosis*). Näyttelijän puheeseenkin voidaan suhtautua musiikkina tuoden erityisellä

5 Olen päätenyt käyttämään termin *postdramatisches Theater* suomennoksena käsitettä postdraamallinen teatteri. Lehmannin (2009) teoksen suomennoksessa käytetty termi ”draamanjälkeinen teatteri” viittaa korostetusti teatterimuotojen ajalliseen järjestykseen, mutta draamateatteri ja postdraamallinen teatteri ovat nykyisin rinnakkaisilmiöitä. Yhdessä ja samassa esityksessä voi olla piirteitä molemmista teatterimuodoista.

6 En käytä sanaa ”näytelmä” postdraamallisen teatterin viitekehyksessä, koska yleisesti sen ymmärretään viittaavan dialogia sisältävään draamatekstiin. Sanalla ”esitys” tarkoitan tässä artikkelissa *Hitler ja Blondi* -produktiota kaikkine elementteineen, jotka todellistuvat uniikeissa esityksissä. Esityksen verbaalinen kerronta perustuu käsikirjoitukseen (Baran n.d.). Teatterikokemukseni kuvauksessa ilmaisu ”elävä esitys” viittaa tiettyyn teatteritilassa kokemaani esitykseen, jossa näyttelijät ja yleisö olivat yhtä aikaa läsnä.

tavalla esiin kielen rytmin ja prosodian sekä murteellisen puhutavan. Musiikki ja musiikilliset rakenteet voivat vaikuttaa esityksen lähtökohtiin ja suunnitteluun niin perustavalla tavalla, että teatterimusiikin tai musiikkiteatterin sijaan kyse on musiikillistetusta teatterista (*theatre as music, musicalisation of theatrical means*).<sup>7</sup> Hermann Danuser (2016) käyttää avantgardistisista multimediaalisista teatteriproduktioista tilanteen mukaan joko nimitystä *musikalisiertes Theater* tai *theaterisierte Musik*. David Bithell (2013) viittaa postdraamallisiin teatteria ja musiikkia yhdisteleviin teoksiin nimityksellä *experimental music theater*. Genrerajoja rikkovan postdraamallisen teatterin viitekehyksessä entiset kategoriat tuntuvat jäykiltä. Esimerkiksi Robert Wilson kutsuu näyttämöohjauksiaan oopperoiksi (Lehmann 2006, 92). Teatterillisten keinojen musiikillistaminen on intermediaalinen ilmiö, jossa teoksen semioottinen järjestelmä tai sen osatekijä omaksutaan toisen semioottisen järjestelmän käyttöön. Irina Rajewski (2005) ja Werner Wolf (1999) nimittävät *transkoodaukseksi* tätä ilmiötä, jossa tietyn kommunikatiivisen median rakenteelliset tai esteettiset periaatteet ilmaistaan toisen median keinoin. Teatterillisten keinojen musiikillistamista on kuvannut perusteellisesti David Roesner (2014).

*Hitler ja Blondi* -esityksessä musiikki on niin keskeinen elementti, että produktiota voi perustellusti kutsua musiikkiteatteriksi. Esityksen koko nimi – *Hitler ja Blondi: kolmetoista laulua diktaattorille, saksanpaimenkoivalle ja pianolle* – tuo esiin musiikin korostuneen merkityksen, mutta se voi myös viitata Lehmannin kuvaamaan teatterin musiikillistamiseen. Tulokintani mukaan musiikillistaminen ilmenee esityksen rakenteessa kahdella tavalla: ensinnäkin käsikirjoituksen muoto – kolmetoista ”laulua” eli jaksoa – rinnastuu saksalaisen *Lied*-perinteen laulusarjaan, ja toiseksi eri jaksoissa kuultavat Stockhausenin sävellykset muodostavat esitykseen rondomaisen rakenteen. ”Lauluihin” IV, VIII, ja XI sijoitettujen Stockhausenin pianokappaleiden muodostama sarja muistuttaa musiikillisen rondon teeman (*refrain*) toistumista: vaikka *Klavierstück I, II, III, IV* ja *IX* ovat uniikkeja sävellyksiä, niitä yhdistää sarjallinen estetiikka. Teatterin musiikillistaminen ulottuu myös esityskieleen. Saksankielisissä jaksoissa kielen musiikilliset piirteet ovat semanttista sisältöä merkityksellisemmät: Sella jäljittelee Hitlerin dokumentoitujen julkisten puheiden nuottia ja

7 Musiikkiteatterilla (*music theatre*) tarkoitetaan yleensä sävellettyjen näyttämöteosten perinteisiä lajeja: oopperaa, operettia ja musikaalia (Ruf ja Wulf 2021), joista angloamerikkalaisessa maailmassa kaupallinen musikaali (*musical theater*) on ehkä hallitsevin genre. Teatterimusiikki (*incidental music, Bühnenmusik, Schauspielmusik*) taas viittaa erityisesti 1800-luvun loppupuolen ja 1900-luvun alkupuolen puhenäytelmiä varten sävellettyihin musiikkeihin.

esitystapaa tunnistettavasti. Tuntuu, että Baran on esityksen suunnittelussa lähestynyt teatterillisia keinoja läpikäyvästi musiikin näkökulmasta. Käsikirjoituksessa Baran (n.d.) luonnehtii produktion roolijakoa ”dialektiseksi kontrapunktiksi” ja vaatii, että samankaltaiseen ratkaisuun on pyrittävä tulevaisakin produksioissa:

Kantaesityksessä Hitleriä esitti Seela Sella, 83-vuotias juutalainen nainen. Blondia esitti Verner Lilja, 28-vuotias miesnäyttelijä. Mahdollisissa tulevaisissa produksioissa miehityksen tulisi noudattaa samaa periaatetta. Toisin sanoen, Hitleriä tulisi esittää joku, joka edustaa kaikkea sitä, mitä Hitler halveksi, vihasi ja halusi sortaa. Blondin esittäjä tulisi miehittää suhteessa Hitlerin esittäjään niin, että syntyy samanlainen dialektinen kontrapunkti.

Vastakohtien kontrapunkti musiikillistuu esityksessä kuultavien Wagnerin ja Stockhausenin sävellysten välillä: esityksen musiikin suunnitellut Nuorvala selvitti haastattelussa, että Hitlerin rakastaman Wagnerin musiikin prameileva estetiikka edustaa esityksessä fasismin lumoa, kun taas Stockhausenin musiikin atonaalinen rakenne ja pelkistynyt estetiikka edustavat taiteiden modernismia, jota Hitler inhosi ja halveksi (Nuorvala 2022).

Teatterillisten keinojen musiikillistamisen lisäksi *Hitler ja Blondi* -esityksessä on muitakin postdraamallisia piirteitä. Epälineaarisesti etenevä käsikirjoitus koostuu Hitlerin elämänkulkua kuvaavista, Baranin kirjoittamista monologeista sekä historiallisista dokumenteista, päiväkirjamerkinnöistä ja kirjallisista sitaateista. Hitlerin elämää ja toimintaa kuvataan vaihdellen hänen itsensä tai Blondi-koiran näkökulmasta. Dialogia ei kuulla lainkaan, vaan roolihahmot toimivat toistensa läsnäolosta piittaamatta osoittaen puheensa suoraan yleisölle tai nimeämättömälle kuulijalle. Mimeettiseen illuusioon ei pyritä: vieraannuttamisen efektin vahvistamiseksi Seela Sella pukeutuu rooliinsa yleisön nähden, ja esityksen



lopuksi hän esittää jiddišinkielisen kehtolaulun roolistaan riisuttuna.<sup>8</sup> Roolihahmoissa on huojuvuutta. Esityksen kaksoismerkityksinen nimi Hitler ja Blondi tuntuu diktaattorin koiran sijaan viittaavan vaaleaveriseen Sellaan, joka siten edustaa esityksessä sekä pahuutta että uhria. Kertojana toimivan Blondin koiramaiset eleet jäävät lopulta vähäisiksi: Hitler-Jugendin asussa näyttämöhahmo siemailee kuohuviiniä ja taluttelee pianistia Germanian kaduilla kuin kuka tahansa natsipuolueen uskollinen kannattaja.

Esityksen visuaalinen kerronta perustuu paljolti assosiaatioihin. Lavalle riveihin järjestetyt patjat tuovat mieleen menehtyneiden keskitysleirivankien tyhjät makuusijat tai holokaustin muistomerkin Berliinissä. Muutaman metrin korkeudella leijuviin valkoisiin ilmapalloihin heijastetaan kulloisenkin tekstisisällön mukaan kuvia esimerkiksi kolmannen valtakunnan hallintorakennuksista, voimaa uhkuvista, voimistelevista nuorisojoukoista tai Hitlerin lääkearsenaalista. Erityisen koskettavasti keveät ilmapallot on yhdistetty kansanmurhan lapsiuhrien valokuviin.

Sekä *Hitler ja Blondi* -esityksen tekijät (Baran, Kauhanen ja Suutela 2020) että kriitikot (esim. Telaranta 2020) ovat nimenneet esityksen keskeisiksi teemoiksi pahuuden ajattomuuden ja yksilön osallisuuden yhteiskunnan pahuuteen. Käsiohjelmassa Hanna Suutela (2020) esittää konkreettisia esimerkkejä nykylämästä:

”[pahuuden] mahdollistaja voi olla virkamies, joka tekee rationaalisen hallinnollisen päätöksen. Opettaja, joka ei viitsi opettaa tasa-arvoista maailmankuvaa. Ohikulkija, joka ei kiireisenä puutu kiusaamiseen. Järki, jolla tehdään päätöksiä huomioimatta mitään muita asiaan liittyviä tekijöitä. Armoton välinpitämättömyys. Kyynisyys.”

8 Postdraamallisella teatterilla ja Bertold Brechtin (1898–1956) teatterinäkemyksellä on yhteisiä piirteitä. Vieraannuttaminen (*Verfremdung*) ja dialektiikka eli vastakkainasettelu olivat Brechtin teatteriproduktioiden keskeisiä keinoja, joita on käytetty myös *Hitler ja Blondi* -esityksessä. Philip Glahnin (2014) mukaan vieraannuttaminen voi tapahtua esimerkiksi sijoittamalla tapahtumat uuteen ympäristöön tai rakentamalla ristiriita kerronnallisten elementtien, esimerkiksi tekstin ja musiikin, välille. Brechtin nk. eepissä teatterissa katsojan ei haluta eläytyvän näyttämön fiktiiviseen maailmaan vaan tunnekokemuksen sijaan hänen toivotaan seuraavan esitystä rationaalisesti havainnoiden. Näin katsoja saa valmiuksia arvioida todellisuutta ja ympäröivää yhteiskuntaa (Glahn 2014, 7–14, 123.) *Hitler ja Blondi* -esityksen käsiohjelmassa (Baran, Kauhanen ja Suutela 2020) on liitetty Brechtin 1939 maanpakolaisuudessa julkaistun runokokoelman (*Svendborger Gedichte*) motto: ”Synkkinä aikoina, lauletaanko silloinkin? Kyllä, silloinkin lauletaan, synkistä ajoista.” (*”In den finsteren Zeiten Wird da auch gesungen werden? Da wird auch gesungen werden. Von den finsteren Zeiten.”*)

Kuvaan seuraavaksi, miten *Hitler ja Blondi* -esityksen musiikki ilmentää näitä keskeisiä teemoja sekä itsenäisenä kerronnan elementtinä että suhteessa verbaaliseen ja visuaaliseen kerrontaan.

### Hitler ja Blondi -esityksen musiikki pahuuden ajattomuuden ilmentäjänä

*Hitler ja Blondi* -esitykseen sisältyy sekä vokaali- että instrumentaalimusiikkia. Vokaalimusiikin merkityksiä ja vokaalimusiikille sopivia analyttisiä lähestymistapoja ovat kuvanneet esimerkiksi Kofi Agawu (1992) ja David Lewin (2006). Agawu esittelee neljä vaihtoehtoista analyysin lähtökohtaa, joista neljäs soveltuu myös teatteriesityksen laulujen tarkasteluun. Tämän lähtökohdan mukaan laulusävellyksen teksti ja musiikki sisältävät omaakin merkityspotentiaalia, mutta yhdistyessään lauluksi ne muodostavat uuden taiteellisen kokonaisuuden, jonka merkitykset eroavat elementtien erillisinä luomista merkityksistä (Agawu 1992, 5–8). Myös näkemykseni soitinmusiikin merkityksistä lähenee Agawun (1991; 2009) käsitystä. Hän erottaa teoksen rakenteen tuottamat sisäiset merkitykset (*introversive semiosis*) sen ulkopuolelle viittaavista merkityksistä (*extroversive semiosis*) ja kehottaa tarkastelemaan teosta kulttuurisessa yhteydessään, tyylin ja konventioiden yksilöllisenä ilmentymänä (Agawu 1991, 132–133; 2009, 317–318). Siten esimerkiksi *Hitler ja Blondi* -esityksessä Nuorvalan *Elegian* genre luo odotuksia surua ja kaipuuta ilmentävästä musiikista. *Elegia* noudattaa genren konventioita: rauhallisessa tempossa etenevän kappaleen esitysohjeeksi Nuorvala on merkinnyt ”Kaihoisasti mutta tynesti”. Sävellyksen polyfonisessa rakenteessa vallitsevat valitusta kuvaavaan *lamento*-topokseen assosioituvat, asteittain laskevat melodialinjat.<sup>9</sup>

Suhtaudun teatteriesitykseen ja teatterillisen kerronnan elementteihin teksteinä, joiden merkitykset rakentuvat katsoja-kuulijan yksilöllisessä tulkintaprosessissa. Tässä artikkelissa sekä teatteriesityksessä kuultavan että esitystä varten sävelletyn musiikin ensisijainen tarkastelukonteksti on esityskokonaisuus eli musiikillisten merkitysten suhde verbaalisen ja visuaalisen kerronnan tuottamiin merkityksiin. Sävellysten historialliset kontekstit sekä intertekstit laajentavat merkitysverkostoa edelleen.<sup>10</sup> *Hitler ja Blondissa* musiikkia kuullaan paljon. Musiikki ja sen tuottamat assosiaatiot muodostavat merkitysverkoston, jonka tiheys riippuu kuulijan tietämyksestä. Musiikki vaikuttaa esityksen temporaalisuuteen ja ilmentää

9 Katso esim. Monelle (2000,14–19) tai Caplin (2015, 415–452).

10 Katso musiikin intertekstuaalisuudesta esim. Klein (2005, 28–31, 56).

siten pahuuden ajattomuuden teemaa. Tarkastelen seuraavaksi teatteriesityksen temporaalisuuden lähtökohtia ja kuvaan sitten *Hitler ja Blondi* -esityksen temporaalisuutta erityisesti musiikin näkökulmasta.

Musiikki ja teatteri ovat kumpikin luonteeltaan temporaalisia eli ajallisesti järjestäviä taidemuotoja. Temporaalisuudella viitataan toisaalta teoksen tai esityksen kokonaisuuteen, jaksottumiseen ja jaksojen ajallisiin suhteisiin, toisaalta näiden seikkojen havaitsemiseen eli katsojan tai kuulijan kokemukseen ajankulusta (Shlomith Rimmon-Kenan 1983; Jaakkola 2020, 242–244). Teatteriesityksen temporaalisuudessa voidaan erottaa 1) objektiivinen, tapahtumaan kuluva aika ja sen jaksottuminen; 2) tarinan – jos esitykseen sisältyy sellainen – aikajänne ja jaksottuminen sekä; 3) kuvauksen kohteena oleva historiallinen ajanjakso. Tarina ja kerronta erotetaan toisistaan, ja tarkastelussa kiinnitetään huomio niiden välisiin eroihin: lineaarisuuteen eli kerronnan jatkuvuuteen, tapahtumien järjestykseen, tapahtumisen nopeuteen sekä toistoihin ja aukkoisuuteen. Teatteriesitykseen sisältyvä musiikki on kerronnallinen elementti, joka verbaalisen ja visuaalisen kerronnan ohella vaikuttaa esityksen temporaalisuuteen.<sup>11</sup> Musiikki antaa yleisölle aikaa tapahtumien pohdiskelulle. Esityksen kuluessa toistuvasti kuultavat musiikkikappaleet luovat assosiaatioyhteyksiä eri jaksojen ja ajallisesti etäisten tapahtumien välille. Yleisölle muusta yhteydestä tuttu musiikki voi kommentoida esityksen sisältöä tai laajentaa sen näkökulmia joko viittaamalla nykyaikaan tai kytkemällä tapahtumat menneeseen.

Esityksessä *Hitler ja Blondi* temporaalisuus on monitasoinen. Lähtökohtaisesti esitys ei ole draama, jossa tapahtumat näytetään kuin ne tapahtuisivat yleisön silmien edessä, vaan kerrontaa tiettyyn historialliseen ajanjaksoon kuuluvista menneistä tapahtumista. Verbaalisessa kerronnassa Hitlerin elämän jaksot järjestyvät epälineaarisesti, ja katsoja muodostaa kokonaiskuvan todellisesta kronologiasta vähitellen esityksen edetessä. Historiallinen näkökulma ei kuitenkaan ole esityksen ainoa: Hitlerin elämänsä kuvaavaa sisäkertomusta edeltävä prologi tapahtuu nykyajassa ja epilogikin ehkä toisella aikatasolla. Lisäksi verbaaliseen ja visuaaliseen kerrontaan on sisällytetty vihjeitä, jotka laajentavat esityksen aikaperspektiivin nykyisyyteen asti: Blondi ja pianisti ihastelevat turisteina utopiakaupunki Germanian nähtävyyksiä ja ottavat muistoksi valokuvia selfiekepin nokkaan ripustelulla kännykällä. Blondi-koira kertoo aloitta-

<sup>11</sup> Musiikkiteatterin lajeista erityisesti oopperan temporaalisuus nojaa vahvasti musiikilliseen kerrontaan: orkesteria pidetään yleisesti oopperan sanattomana kertojana, joka kommentoi tai ennakoii tapahtumia, vaikuttaa kerronnan nopeuteen ja yhdistää johtoaiheita ajallisesti kaukaiset tapahtumat tietyn abstraktin teeman ilmentäjiksi.

neensa autofiktion kirjoittamisen, se kun on juuri nyt muodikasta. Esi-tyksen aikaperspektiiviä laajentaa erityisesti siinä kuultava, eri aikakausia edustava musiikki, josta esimerkkinä tarkastelen CAN:in kappaletta *Vitamin C*, Nenan kappaletta *99 Luftballons*, Rammsteinin kappaletta *Mein Herz brennt* sekä Karlheinz Stockhausenin kappaleita *Klavierstück I, II, III, IV* sekä *IX*.

CAN oli musiikkitieteilijä Beate Kutschken (2015) mukaan yksi keskeisimmistä *Krautrockin* eli 1960- ja 1970-lukujen saksalaisen progressiivisen rockmusiikin edustajista. CAN-yhtyeen säveltäjä, kosketinsoittaja Irmin Schmidt ja basisti, äänieditori Holger Czukay olivat opiskelleet 1960-luvun alkupuolella sävellystä Karlheinz Stockhausenin oppilaina Kölnissä, mutta he kokivat ilmapiirin autoritääriseksi ja irtautuivat avantgardismista. Matkallaan Yhdysvalloissa 1966 Schmidt tutustui John Cageen ja omaksui vaikutteita minimalisteilta, muun muassa Steve Reichilta ja Terry Rileyltä, mutta myös amerikkalaisilta rockmuusikoilta Frank Zappalta ja Jimi Hendrixiltä. Radikaaleihin vasemmistoliikkeisiin suuntautunut CAN vastusti avoimesti auktoriteetteja, jotka heidän mielestään muistuttivat liikaa natsiajan valtarakenteita. CAN pyrki hälventämään rajaa taiteen ja populaarin välillä yhdistämällä rock-musiikin elementit minimalistisen musiikin toisteisuuteen. (Kutschke 2015, 321–328.)

Minimalistinen aiheentoisto on huomiota herättävä musiikillinen piirre myös CAN:in kappaleessa *Vitamin C* (1972), joka on alun perin sävelletty tunnusmusiikiksi televisiosarjaan *Tatort* ("Rikospaikka"). *Hitler ja Blondi* -esityksessä kappale soi ilmapalloille heijastetun *Hitler-Jugend*in voimistelunäytöksen taustalla. Dokumenttifilmillä stadionin täyttävä, kasvoton nuorten voimistelijoiden joukko toistaa jatkuvasti samaa liikettä, ja samanaikaisesti laulun kertosaikassa toistetaan flegmaattisesti yhä uudelleen tekstisäettä "You're losing your vitamin C". Fyysisen voiman ihannoiti ja arjalaisen rodun kehittäminen yhdistetään siten sekä verbaalisessa, visuaalisessa että musiikillisessa kerronnassa annetun tehtävän loputtomaan, uuvuttavaan toistamiseen sekä uupumuksen aiheuttamaan välinpitämättömyyteen ja kyselemättä tottelemiseen.

Saksalaisen Nenan ja hänen yhteensä populaari kappale *99 Luftballons* on julkaistu kylmän sodan lopulla vuonna 1983. Tuolloin suurvaltojen ydinasekilvan pelättiin johtavan Euroopan sotaan, jossa saksalaiset jaetussa maassaan olisivat tapahtumien polttopisteessä. Nenan sodanvastaisen kappaleen teksti kertoo ufoiksi luulluista 99 ilmapallosta, joita paikalle hälytetyt hävittäjälentäjät huvin vuoksi ampuvat. Naapurivaltiossa tätä ilotulitusta luullaan provokaatioksi ja ammutaan takaisin. Vahingossa syttyy sota, jossa kaikki osapuolet lopulta tuhoutuvat. Katsoja, joka ei

tunne Nenan kappaletta, voi ehkä ajatella *Hitler ja Blondi* -esityksen lavastuksen keveiden, valkoisten ilmapallojen ilmentävän kansallissosialismin uhrien viattomuutta tai kansanmurhan toimeenpanijoiden kepeätä asennoitumista. Nenan kappaleen tunnistaminen, sen tekstisisällön ymmärtäminen ja tietämys Saksan poliittisesta tilanteesta sävellysajankohtana antavat lavastuksen ilmapalloille rinnakkaismerkityksen rauhanliikkeen symboleina.

Rammsteinin *Mein Herz brennt* (2001) kuvaa nukkujia ahdistavia yöllisiä demonisia hahmoja ja painajaismaisia näkyjä. Musiikintutkija Robert Burns (2008) liittää saksalaisen Rammsteinin *extreme heavy* tai *industrial heavy* -musiikkityyleihin: yhtyeen musiikin piirteisiin kuuluvat rockmusiikkiin yhdistetyt akustiset jousisoittimet, syntetisaattoriefektit, samana säilyvä bassopainotteinen komppi, matalaan rekisteriin painottuva tekstuuri sekä tekstin lausuminen karkealla äänellä tai huutolauluna. Rammsteinin kappaleissa ja esiintymisessä on paljon viittauksia saksalaiseen kulttuuriperintöön, erityisesti 1900-luvun alkupuolen kabareeteatteriin, *Schlagereihin* ja filmiin. Anglo-amerikkalaisen populaarikulttuurin valtakaudella jo kappaleiden saksankielisiä sanoituksia voi pitää jonkinlaisena nationalistisena kannanottona (Burns 2008, 459–461.)

Rammsteinin omaksuman äärimmäisen synkän ja raskaan musiikillisen ilmaisun voi tulkita psyykkisen pahoinvoinnin kuvaukseksi. *Mein Herz brennt* -sävellyksen teksti osoittaa yksilön pahoinvoinnille yhteiskunnallisen syyn. Laulutekstin ensimmäinen säe ”Nun liebe Kinder gebt fein acht” (”Nyt rakkaat lapset, olkaa tarkkana”) on entisessä Itä-Saksassa kasvaneille varsin tuttu lausahdus: TV:n Nukkumatti – Saksassa *Sandmännchen* tai lyhyesti *Sandmann* – aloitti kyseisellä kehotuksella iltasatunsa. Samoin kuin *Mein Herz brennt* -kappaleen tekstissä ystävälliseksi luultu hahmo tuudittaaakin viattomat lapset painajaiseen, kolmannen valtakunnan raunioille perustetun Itä-Saksan ideologisen propagandan takaa paljastui julma valtiokoneisto. *Hitler ja Blondi* -esityksen kontekstissa voi ajatella, että Rammsteinin kappaleen kuulijaa varoitetaan sokeasta luottamuksesta ja kehoitetaan tarkkailemaan valtarakenteita kriittisesti.

CAN:in *Vitamin C*, Nenan *99 Luftballons* sekä Rammsteinin *Mein Herz brennt* lisäävät esitykseen rinnakkaisia aikatasoja. Vaikka katsoja ei tunnistaisi sävellyksiä ja esittäjiä, niiden populaarit tyyli paljastavat, etteivät kappaleet ole peräisin Hitlerin ajoilta vaan viime vuosikymmeniltä. Tekstisisällöt kytkevät kappaleet vielä tiukemmin lähihistoriaan. *Hitler ja Blondi* -esityksen musiikin aikajänne kattaa sadan viidenkymmenen vuoden

jakson Wagnerin oopperoista nykypäivän heavy metaliin.<sup>12</sup> Eri aikakausien musiikki muistuttaa katsojaa aihepiirin ajattomuudesta ja Vernerin Liljan näyttämöhahmon prologissa esittämästä toteamuksesta: ”Natsihan on vähän niin kuin Vain elämää -tuotantokaudet. Aina tulee uusia.”

Karlheinz Stockhausenin (1928–2007) teoksille on jätetty esityksessä omaa tilaa. Randomaisesti jaksoihin (”Lauluihin”) IV, VIII, ja XI sijoitettujen pianokappaleiden aikana ei nähdä muita lavatapahtumia, vaan yleisön huomio kohdistetaan musiikkiin, joka ikään kuin kommentoi edellä kuultua ja nähtyä. Flyygeli on asetettu lavalle siten, että soittoesitystä katsellaan takaapäin. Yleisö näkee ainoastaan kasvottoman pianistin selän ja kädet, jotka pomppivat koskettimistolla oikukkaasti sinne tänne. *Klavierstück*-kappaleet noudattavat sarjallista rakennetta, jossa kaikki musiikin parametrit on tarkasti säännelty. Paradoksaalisesti tämä äärimmäisen kontrolloitu sävellystapa kuitenkin tuottaa kontrolloimattoman kuuloista pistemusiikkia (Taruskin 2010, 14–18). Stockhausenin sarjallisten sävellysten synnyttämää sattumanvaraisuuden vaikutelmaa korostava esitys rinnastuu Hitlerin ajatusten ja toiminnan absurdiuteen – vaikka Blondi toteaaakin, ettei isäntä pidä atonaalisesta musiikista.

Stockhausenin musiikki vaikuttaa *Hitler ja Blondin* temporaalisuuteen, mutta toisin kuin myöhemmiltä vuosikymmeniltä peräisin olevat populaarisävellykset. Sarjallinen rakenne tuottaa *Klavierstück*-kappaleisiin enakoimattomuutta. Kun irralliset äänitapahtumat kuullaan rekisteriä, dynamiikkaa ja artikulaatiota jatkuvasti vaihdellen, musiikin temporalisen etenemisen seuraaminen vaikeutuu ja tekstuurin vertikaalinen ulottu-

12 Esitykseen sisältyy myös Juhani Nuorvalan uudelleenmiksaus Franz Lehárin (1870–1948) suositun operetin *Iloinen leski* alkusoihosta. Sävellys soi jaksossa, jossa kerrotaan Hitlerin lähipiirin illanvietoista Obersalzbergissa, Berghofin alppimajassa: päivälisen jälkeen siemailtiin samppanjaa, katseltiin elokuvia tai kuunneltiin musiikkia, esimerkiksi Lehária. *Hitler ja Blondi* -esityksessä Lehárin musiikin tunnistaminen on mahdotonta, koska se on moninkertaisesti hidastettu (Nuorvala 2022). Muokkauksen tuloksena kuullaan jousisointisia, jähmettyneitä harmonisia tilanteita sekä hitaita harmonisia liukumia, jotka luovat jaksoon raukean, unelmoivan tunnelman. Temporaalisesti laajentuneet harmoniat tuntuvat ilmentävän myös korkealta vuorelta avautuvaa, avaraa alppimaisemaa. Sota on kaukana – tai ainakin se halutaan pitää kaukana ajatuksista. Lehárin musiikki ohitetaan käsikirjoituksessa lyhyellä maininnalla, mutta se on perustellusti esityksessä mukana osoittamassa, miten ristiriitaisiin tilanteisiin ihmiset voivat totalitaarisessa valtiossa joutua. Vuonna 1905 sävelletty *Iloinen leski* oli Hitlerin lempioperetti ja sen säveltäjä oli Führerin erityissuojeluksessa. Lehár myötäili natsihallintoa edistääkseen uraansa, vaikka hänen vaimonsa Sophie ja suurin osa ammatillisista yhteistyökumppaneista olivat juutalaisia. Asemansa avulla Lehár kuitenkin onnistui hankkimaan vaimolleen *Ehrenarierin*-statuksen ja näin säästämään hänet keskitysleiriltä ja karkotukselta.

vuus korostuu (Grant 2001, 232–236). Stockhausenin musiikin tuottama atemporaalinen kokemus ilmentää esityksessä keskeistä pahuuden ajat-  
tomuutta. Siinä missä Nenan, CAN:in ja Rammsteinin kappaleet synnyt-  
tävät assosiaation tiettyyn lähihistorian ajanjaksoon ja sen tapahtumiin,  
Stockhausenin musiikissa aika on menettänyt kokonaan merkityksensä,  
ja huomio kohdistuu ilmiöön sinänsä.

Stockhausenin sävellyksiin avautuu *Hitler ja Blondissa* uusi näkökulma,  
kun pianisti nousee kertomaan yleisölle säveltäjän lapsuudesta ja nuoruu-  
desta. Stockhausen oli kotoisin läntisestä Saksasta, Nordrhein-Westfalenin  
alueelta, jossa hänen isänsä toimi opettajana. Äiti joutui pysyvästi mielisai-  
raalaan heti perheen nuorimman lapsen syntymän jälkeen. Isän avioiduttua  
uudelleen Karlheinz vietti kouluvuotensa sisäoppilaitoksissa. Sodan alettua  
isä oli upseerina itärintamalla, jossa hän kaatui vuonna 1945. Ikäistensä ta-  
voon Karlheinz osallistui Hitler-Jugendin toimintaan, ja hänet määrättiin  
työpalvelukseen parien kantajaksi. Vuonna 1941 Stockhausenille kerrot-  
tiin, että hänen äitinsä oli kuollut leukemiaan – kuten ilmeisesti kaikki  
muutkin tämän sairaalan potilaat. Sodan jälkeen selvisi, että heidät oli yh-  
teiskunnalle hyödyttöminä murhattu Hadamarin eutanasiakeskuksessa.<sup>13</sup>

Pianistin puheenvuoro liittää esityksessä kuultavat Stockhausenin sä-  
vellykset historialliseen kontekstiinsa: *Klavierstück I–IV* on sävelletty vuo-  
sina 1952–1953, Stockhausenin ollessa 24-vuotias musiikinopiskelija.<sup>14</sup> So-  
dan päätyttyä Saksa oli raunioina. Entiset ihanteet olivat osoittautuneet  
järkyttävän massamurhan kiihokkeiksi ja palvotut sankarit rikollisiksi.  
Sodanjälkeisen sukupolven edustajat kokivat, että aiempia perinteitä seu-  
raten oli mahdotonta jatkaa. Oli muutettava taiteen periaatteet ja ihan-  
teet toisiksi ja aloitettava uudelleen nolllapisteestä. *Stunde Null* oli ehkä  
jonkinlainen alkusysäys sarjalliselle estetiikalle, jossa kaaokseen yritettiin  
luoda järjestys kontrolloimalla sävellyksen jokainen parametri pienintä  
yksityiskohtaa myöten (Grant 2001, 11–22, 39–43, 61–71). Stockhausenin  
pyrkimys luoda uniikkia, ennen kuulematonta musiikkia kuvastaa hänen  
taiteellista tinkimättömyyttään, mutta voi pohtia, mikä merkitys sota-ajan  
kokemuksilla ja henkilökohtaisella tragedialla oli hänen ajatteluunsa

13 Stockhausen (1989, 15–23) on kuvaillut nuoruusvuosiaan haastattelussa Lontoossa 1971.

Stockhausenin isä joutui työnsä vuoksi ja puolueen jäsenenä toteuttamaan hänelle määrätty  
tehtävät.

14 *Klavierstück V–X* syntyivät vuosina 1954–1955 ja *XI* vuonna 1956.



(Stockhausen 1989, 31–34).<sup>15</sup> *Hitler ja Blondi* -esityksen kannalta kiinnostava kysymys on, miten pianistin kertomat säveltäjän elämäkerran faktat muuttavat kuulijan asennoitumista Stockhausenin musiikkiin. Puheen-  
vuoronsa jälkeen pianisti soittaa vielä kaksi Stockhausenin sävellystä. Voi-  
ko kuulija sivuuttaa hänelle kerrotun ja palata aiempaan tietämättömän  
kuulijan kokemukseen?

### Puolueohjelmalaulu *pahuuden banaaliuden ilmentäjänä*

*Hitler ja Blondi* -esityksen käsiohjelmassa (Baran, Kauhanen ja Suutela 2020) Hanna Suutela tarkastelee natsismia Hannah Arendtin pahuuden banaaliuden käsitteen avulla – ehkä siksi myös esityksen kritiikeissä vii-  
tataan Arendtiin (esim. Telakoski 2020). Seuraavissa kappaleissa kuvaan  
Arendtin ajattelua ja selvitan, miten *Hitler ja Blondi* ja erityisesti Juhani  
Nuorvalan *Puolueohjelmalaulu* heijastavat hänen näkemyksiään.<sup>16</sup>

Saksalainen, sukujuuriltaan juutalainen Hannah Arendt (1906–1975) opiskeli filosofiaa Marburgissa Martin Heideggerin ja Heidelbergissä Karl Jaspersin oppilaana. 1930-luvulla Arendt toimi monissa natsihallintoa vastustaneissa järjestöissä, ja jouduttuaan useita kertoja pidätetyksi hän pakeni Yhdysvaltoihin vuonna 1941. Uransa aikana hän kehitti erityisesti politiikan ja toiminnan filosofiaa. Pahuuden banaaliuden käsitteen Arendt esitteli teoksessaan *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1963) seurattuaan Heinrich Eichmannin oikeudenkäyntiä Jerusalemissa vuonna 1961. Arendt oli odottanut näkevänsä syytettynä psykopaatin sadistin, mutta hänestä Eichmann osoittautuikin tavalliseksi, suorastaan mitäänsanomattomaksi virkamieheksi, joka seurauksia ajattelematta oli noudattanut natsihallinnon ylimmän johdon ohjeita. Oikeudenkäynnin kuluessa Arendt muutti käsitystään pahuuden olemuksesta: pahuus ei

15 Yleisesti Saksan sodanjälkeisen sukupolven ristiriitaista suhdetta auktoriteettia edustaneisiin vanhempiin ja heidän valintoihinsa on käsitelty Saksassa sekä tieteen että taiteen keinoin. Keskustelua herätti muun muassa saksalaisen Berhard Schlinkin (1995) romaani *Der Vorleser* (suom. *Lukija*), jonka minäkertoja joutuu ratkaisemaan asennoitumisensa sekä aktiivisesti rikoksiin osallistuneeseen rakastettuunsa että pahuuden hiljaisesti hyväksyneeseen isäänsä.

16 Käsiohjelmassa (Baran, Kauhanen ja Suutela 2020) on esimerkinomainen luettelo Michael Baranin käyttämästä lähdemateriaalista, mutta Arendtin teoksia ei ole luettelossa. Myöskään Nuorvala (2022) ei haastattelussa oma-aloitteisesti maininnut Arendtia. Tulkintani perustuu siten Suutelan käsiohjelmatekstin inspiroimaan omaan ajatteluuni. Esitystä seurattaessa käsitystäni vahvisti yleisön osallistaminen, jota selvitan edempänä.



olekaan erityislaatuista ja poikkeavaa, vaan tavanomaista ja latteaa. Hän päätteli, etteivät Hitler ja natsijohto olisi voineet toteuttaa järjestelmällistä terroria ja kansanmurhaa, elleivät tavalliset kansalaiset olisi myötälli- heitä ja kyselemättä totelleet käskyjä. Arendtin mukaan yhteiskunnan organisaation ja byrokraatian läpäisevä pahuus on muuttunut niin arkipäi- väiseksi, että yksilön on vaikeaa tai mahdotonta nähdä sille vaihtoehtoa. Totalitaarisessa valtiossa ihmisen täytyisi nousta välinpitämättömyyden ja ajattelemattomuuden tilasta kyetäkseen vastustamaan pahaa.<sup>17</sup>

Arendtin ajattelun kulmakivi, pahuuden banaalius, osoitetaan katso- jalle jo *Hitler ja Blondi* -esityksen alussa. Osallistamisen keinoin yleisöl- le näytetään, miten kuka tahansa voi sopivassa tilanteessa päätyä yhteis- työhön pahuuden kanssa. Katsoja ei voi vetäytyä pelkäksi tarkkailijaksi, koska lavan ja katsomon erottava näkymätön ”neljäs seinä” on häivytetty: näyttelijät osoittavat puheensa suoraan yleisölle, tuoden usein tapahtu- mat nykyhetkeen presensmuotoa käyttämällä. Katsojia aktivoidaan ko- keilemaan natsitervehdystä sekä fyysisenä eleenä että verhotusti ääneen lausuen.<sup>18</sup> Dokumentteihin perustuvana tietona yleisölle kerrotaan, että monet natsien toimintaa rahoittaneet suuryritykset toimivat yhä ja niiden tuotteet ovat edelleen arvostettuja: esimerkiksi Vartan paristot tuovat tä- näkin päivänä lämpöä ja valoa koteihimme. Pahan banaalius ilmaistaan inhimillistämällä diktaattori suorastaan koomisuuteen asti: sotatehtävien uuvuttama Führer rentoutuu Obersalzbergin alppimajassa piirrettyjä Mikki Hiiri -elokuvia katselemalla. Inhimillisine puutteineen Hitler on kuin kuka tahansa – hän ei esimerkiksi koskaan oppinut uimaan, ja van- hemmiten pahentunutta käsien vapinaa hän häpesi ja peitteli.

Pahuuden banaaliutta ilmentää myös Juhani Nuorvalan säveltämä *Puolueohjelmalaulu*.<sup>19</sup> Sävelmä kuullaan *Hitler ja Blondi* -esityksen III jak- sossa (”laulussa”), joka kuvaa Hitlerin valtaannousua. Kahdeksi säkeistökö- si jäsenyvä teksti on Michael Baranin valikoitu suomennos Saksan kan-

17 McGowan (1998, 100–105) kuvaa seikkaperäisesti Arendtin näkemystä pahuuden olemuksesta. Yksilön ajattelemattomuudesta Arendt käyttää englanninkielistä sanaa *thoughtlessness*, jolla hän ei tarkoita tyhmyyttä vaan pikemmin välinpitämättömyyttä (*indifference, unconcern*). Arendtin mielestä Eichmannin olisi pelastanut ajatteleminen (*thinking*), jota harjoittamalla hän olisi kyennyt etäännyttämään itsensä ympärillään ilmenevästä todellisuudesta ja näkemään vaihtoehtoisen tavan toimia.

18 Esityksen prologissa yleisöä yllytetään kokeilemaan natsitervehdystä Hitlerin suvun ai- emmalla sukunimellä. Schicklgruber ei kuitenkaan kuulosta yhtä vakuuttavalta kuin napakka Hitler.

19 Säveltäjä Juhani Nuorvala (1961) on luonut äänet ja säveltänyt musiikin useisiin Suo- men Kansallisteatterin esityksiin. Vuonna 2019 kantaesitettiin hänen Andy Warholis- ta kertova oopperansa *Flash Flash* (2005).

sallissosialistisen työväenpuolueen edeltäjän, Saksan työväenpuolueen (Deutsche Arbeiterpartei), puolueohjelmasta (Baran 2022; Rabinbach, Gilman ja Friedbach 2013, 52–53), jonka muotoilivat Adolf Hitler ja Anton Drexler Münchenissä vuonna 1920:

TEKSTISÄKEET	MUSIIKKI, LAULUSÄKEET
	t. 1–6; soitinjohdanto
1 Versailles'n rauhansopimus on kumottava.	t. 7–8
2 Saksan siirtomaat on palautettava.	
3 Vain etninen toveri voi olla saksalainen.	t. 9–10
4 Vain henkilö jonka suonissa	
virtaa saksalaista verta,	t. 11–12
5 riippumatta hänen uskonnostaan,	
6 voi olla etninen toveri.	t. 13–14
7 Näin ollen juutalainen ei voi olla.	
	t. 15–18; välisoitto
8 Juutalaista pitää kohdella	t. 19–20
ulkomaalaisena.	
9 Ja juutalaisten maahantulo on	t. 21–22
estettävä.	
10 Muuhun kuin työntekoon perustuvat	t. 23–24
ansiotulot on kiellettävä,	
11 suuryritykset kansallistettava,	t. 25–26
12 eläkejärjestelmä laajennettava.	
13 Ja suuret tavaratalot	t. 27–28
pitää kunnallistaa.	
	t. 29–34; loppusoitto

*Puolueohjelmalaulun* musiikki koostuu soitinjohdannosta (t. 1–6), kahdesta välisoitolla erotetusta laulusäkeistöstä (t. 7–14; t. 19–29) sekä loppusoitosta (t. 29–34). Loppusoittoon sisältyy harmonikalla improvisoitava ”psykedee-linen kadenssi” (t. 32). Ensimmäinen ja toinen säkeistö eroavat yksityiskohdissaan, mutta niiden harmoniset rakenteet ja laulusäkeiden kaarrokset ovat riittävän samanlaiset luodakseen kertauksen vaikutelman. Tahtien 23–24 laulusäe toistuu muunneltuna kolmesti päättyen vasta viimeisellä kerralla painokkaasti täydelliseen autenttiseen kadenssiin (t. 28).

*Puolueohjelmalaulun* musiikillisilla piirteillä on selviä yhtymäkohtia polkan keskieuropalaiseen muotoon. Alun perin Böömistä peräisin oleva polkka on tasajakoinen, 2/4-tahtilajiin kirjoitettu tanssi, jonka tempo on hiukan suomalaista polkkaa hitaampi; Johann Straussin *Pizzicato Polka* on lajin tunnettu esimerkki 1800-luvun konserttimusiikissa (Āernušák 2001). Kansanomaisia polkkasävellyksiä soitetaan Keski-Euroopassa usein harmonikalla, ja esitystraditioon kuuluu poljentoa korostava vaihtobasso. Münchenin jokavuotisen *Oktoberfest*-kansanjuhlan rempseään tunnelmaan kuuluvat erottamattomasti *Bierfass-Polka* ja *Liechtensteiner Polka*. *Puolueohjelmalaulukin* on tasajakoinen ja sekä tempoltaan että rytmiasultaan polkaksi sopiva. Harmonikan yksitoikkoisesta vaihtobassosta luovutaan vain loppusoitossa. Korostetun kansanomaisen ja yksinkertaisen musiikki yhdistyy *Puolueohjelmalaulussa* groteskisti tekstiin, jossa lyhyesti ja kylmän toteavasti ilmaistaan juutalaisten kansanmurhaan johtaneet rasistiset periaatteet.<sup>20</sup>

Sanaa banaali käytetään yleensä halventavassa merkityksessä, ja sen synonyymejä ovat esimerkiksi lattea, kulunut, tavanomainen ja arkipäiväinen. Nuorvalan *Puolueohjelmalaulussa* Arendtin pahuuden banaaliuden käsitettä ilmentävät sekä rakenne että ilmaisu. Jo kappaleen sävellajivalinta on banaali. C-duuri on yksinkertaisin mahdollinen vaihtoehto ja paljon käytettynä soinniltaan kulunut; sen saattavat tunnistaa nekin kuulijat, joilla ei ole absoluuttista sävelkorvaa. Harmonikkajohdannossa, välisoitoissa sekä loppusoitossa (t. 1–4, t. 16–17 sekä t. 30–34) on muutoin lähes diatonista sävelikköä rikastettu tonaliteettia vääristävillä mikrointervalleilla. Selkeisiin kolmisointuihin lisätty dissonanssin särö synnyttää mielikuvan epäviireisestä soittimesta tai taitamattomasta esittäjästä (Esim. 1).



*Esimerkki 1. Puolueohjelmalaulu, t. 3–4. Julkaistu säveltäjän luvalla.*

<sup>20</sup> *Puolueohjelmalaulun* voi nähdä heijastavan brechttiläisen teatterin vieraannuttamisen pyrkimystä. Samantapainen tekstin ja musiikin ristiriita on rakennettu Brechtin ja Kurt Weillin *Kolmen pennin oopperan* (*Dreigroschenoper*, 1928) lauluihin, joista ehkä tunnetuin on Puukko-Mackie (*Mackie Messer*).

Taitamattomuuden vaikutelma vahvistuu loppusoitossa, jossa selkeä, tasajakoinen poljento häiriintyy (Esimerkki 2). Tahdin 31 neljäsosatriolit ja tahdin 34 kolmatta neljäsosaa edeltävällä heikolla kuudestoistaosanuotilla alkava d-sävel luovat mielikuvan, että soittaja ei pysy edes pulssissa vaan rytmi horjahtelee.

*Esimerkki 2. Puolueohjelmalaulu, harmonikan loppusoitto, t. 30–34. Julkaisu säveltäjän luvalla.*

*Puolueohjelmalaulun* suorasanaisten tekstien yhdistetty lyhyiden laulusäkeiden neljäsosapoljentoa korostavaan rytmiin usein väkijäisesti. Harmonian dominantti–toonika-yhdistelmät jäsentävät musiikin jatkuvasti kahden tahdin kokonaisuuksiin, mutta ensimmäisessä säkeistössä parittomaksi jäävän kolmannen tekstisäkeen (t. 9) jälkeen musiikin rajakohdat sijoittuvat hämmentävästi ja ymmärtämistä hankaloittaen virkkeen keskelle (Esimerkki 3). Säkeen 3 semanttisen toiston sisältävä säe 6 (t.13) tuntuu erityisen kömpelöltä ja jankuttavalta: tekstisäkeiden 4–6 virkkeen ajatuksen katkaisevan, tarkentavan lisäyksen jälkeinen tekstisäe ”voi olla etninen toveri” korostuu, kun se kuullaan musiikillisen kokonaisuuden alussa. Tekstin ja musiikin jaksottumisen ristiriitaisuus saa kuulijan kiinnittämään huomion tekstisisällön absurdiuteen.

Tekstin merkitysten välittymiseen vaikuttavat myös laulusäkeiden kaarrokset ja intervallirakenteet sekä melodian ulottuvuus. Näillä keinoin toteutuu tekstisisällössä olennainen etnisen saksalaisuuden ja juutalaisuuden erottelu. Tahdeissa 4–10 melodia liikkuu pääasiassa pienin intervalein sävelten  $c^1$  ja  $a^1$  välillä. Lakisävel  $c^2$  kuullaan ensimmäisen keran tahdin 11 alussa yhdistettynä 4. tekstisäkeen ilmaisuun ”saksalaista verta”. Tahtia 11 edeltävä oktaavihyppy ja raikas, ensimmäistä kertaa kuultava IV asteen harmonia (t.11) korostavat tekstin vakuuttelua saksalaisen rodun ylivertauudesta.

8

Vain et-ni nen to ve-ri voi ol-la sak sa-lai-nen. Vainhen-ki-lö jon - ka suo nis - sa vir taa

11

sak - sa-lais - ta ver - ta, riip-pu-mat-ta hä-nen us - kon - nos - taan, voi

13

ol - la et - ni-nen to - ve - ri. Näin ol-len juu-ta-lai-nen ei voi ol - la.

*Esimerkki 3. Puolueohjelmalaulu, t. 9–14. Julkaistu säveltäjän luvalla.*

Toisen säkeistön alussa, tahdeissa 19–20, tekstisäkeen 8 sanat ”juutalainen” ja ”ulkomaalainen” rinnastuvat, kun ne molemmat on sijoitettu tahdin alkuun (Esimerkki 4). Sanan ”ulkomaalainen” ensimmäistä tavua on korostettu musiikissa usein tavoin: tahdin 20 alussa harmonia vaihtuu dominanttiseptimisoinnuksi, asteikon viidennen sävelen painotus on esitysmerkinnällä osoitettu, ja sen jälkeen melodia suuntautuu vain alaspäin.

19

Juu - ta lais-ta pi-tää koh - del - la ul - ko-maa - lai-se-na.

Esimerkki 4. Puolueohjelmalaulu, t. 19–20. Julkaistu säveltäjän luvalla.

Edellä kerrottu osoittaa, että *Puolueohjelmalaulun* näennäisen naiiviin musiikilliseen rakenteeseen on sisällytetty liioittelevia, humoristisia ja ilmisältöön (*overt meaning*) nähden ristiriitaisia piirteitä, jotka herättävät epäilyksen kätkeystä rinnakkaismerkityksestä (*covered meaning*). Ironinen tulkintavaihtoehto olisi siis mahdollinen ja houkutteleva, mutta *Hitler ja Blondi* -esityksen kontekstiin sopimaton. Ironisesti asennoituva katsoo kohdetta ulkopuolisena, arvioivasti ja arvottaen, mutta kuten edellä kuvasin, katsojalle osoitetaan jo esityksen alussa osallisuuden mahdollisuus: sopivassa tilanteessa kuka tahansa voi ajautua yhteistyöhön yhteiskunnan läpäisevän pahuuden kanssa.<sup>21</sup>

*Puolueohjelmalaulun* ja kansanomaisen, keskieurooppalaisen polkan musiikillisten piirteiden yhtenevyys ohjaa tulkintaa pahuuden banaaliuden suuntaan. Münchenin *Oktoberfest* on kansanjuhla, johon bajerialaiset mieluusti osallistuvat. Oluttuoppeja kohotellaan, ja harmonikkamusiikki luo tunnelmaa. Musiikillinen viittaus bajerialaiseen polkkaan luo assosiaation myös Münchenin historian synkkiin vaiheisiin: samassa kaupungissa Hitler ja Drexler laativat vuonna 1920 *Deutsche Arbeiterpartei*n puolueohjelman ja vuonna 1923 he yrittivät siellä vallankumousta; tapausta

21 Ironiasta yleisesti ovat kirjoittaneet esim. Colebrook (2004) ja Jaakkola (2020, 97–99).

kutsutaan oluttupakaappaukseksi (Bierhalleputsch; Lepage 2016, 3–5). Vuoden 1938 kristalliyönä natsien yllyttämät kansanjoukot olivat liikkeellä polttamassa synagogia ja tuhoamassa juutalaisten omaisuutta. Väkivaltaisuuksien puhjetessa natsipuolueen johtajat olivat Münchenissä koolla juhlimassa oluttupakaappauksen vuosipäivää ja antoivat poliisiviranomaisille ohjeet, että juutalaisiin kohdistuvaa sabotaasia ei pidä estää (Longerich 2010, 109–112).<sup>22</sup> Jos kepeän, duurisävellajiin kirjoitetun *Puolueohjelmalaulun* tulkitsee viittauksena näihin tapahtumiin, sävellys ilmentää Arendtin kuvaamaa ajattelemattomuutta, kun tavalliset ihmiset muiden mukana joukkohurmoksessa ajautuvat tekoihin, joita he eivät itsenäisesti toteuttaisi ja joiden merkitystä osana laajempaa kokonaisuutta he ehkä eivät kykene hahmottamaan.

### *Musiikillistettu multimodaalinen kokemus*

Edellä kuvatut *Hitler ja Blondi* -esityksen musiikilliset merkitykset välittyivät minulle osana multimodaalista eli moniaistista kokemustani sekä elävässä esityksessä että tallennetta seuratessa. Esityksen visuaalisten ja auditiivisten elementtien yhdistymisessä tuntui kuitenkin olevan medioiden välisiä eroja: teatterikokemuksessa ja tulkinnan muodostumisessa verbaalin, visuaalisen ja musiikillisen kerronnan yhteisvaikutus on olennaista, mutta tallennetta seuratessani kerronnan elementit eriytyivät.<sup>23</sup> Musiikki muodostui nimenomaan tallenteella tärkeäksi ja itsenäiseksi kerronnan elementiksi. Musiikillistetun teatterin näkökulmasta tallenne korosti kahta esityksen aspektia: näyttelijän puheen musiikillistumista sekä musiikillisesti ilmennettyä fasistisen ja sille vastakkaisen estetiikan kontraspunktia. Seuraavaksi kuvaan ensin teatterikokemuksen piirteitä yleisesti nojautuen esim. Christopher Balmen (2008), Marvin Carlsonin (2010), Patrice Pavisin (2010) sekä Willmar Sauterin (2000) käsityksiin. Sen jäl-

22 Sävellyksen väli- ja loppusoiton pääasiallinen musiikillinen aihe on jatkuvasti toistuva, mikroaskelella väritetty vähennetty kvintti (Esimerkki 2), joka voi luoda miellelyhtymän hälytysajoneuvon sireeniin ja edelleen Münchenin väkivaltaisuuksiin tai väkivallalla ylläpidettyihin valtarakenteisiin.

23 Multimodaalisuutta on viime vuosikymmeninä tutkittu sekä estetiikan että modali-teettien välittymisen näkökulmista erityisesti filmin, mutta myös oopperan, musiikki-teatterin ja uudenlaisen multimedian viitekehyksissä: katso esim. Bateman, Wildfeuer ja Hiippala (2017); Chion (1994); Cook (1998); Gorbman, Richardson ja Vernallis (2013); Roesner (2014); sekä Symonds ja Karantonis (2013).

keen erittelen *Hitler ja Blondi* -produktion elävän esityksen ja tallenteen minulle tuottamia kokemuksia.

Teatterikokemuksen tarkastelussa otetaan yleensä kantaa ainakin siihen, miten teatterillinen tila, temporaalisuus sekä esityksen elementit ja niiden yhdistyminen vaikuttavat kokijaan (Carlson 2010, 64–86; Pavis 2010, 34–43; Eigtved 2013, 136–137). Nämä seikat ovat oleellisia myös, kun eritellään elävän esityksen ja median välityksellä seurattavan tallenteen tuottamia kokemuksia.<sup>24</sup> Elävässä esityksessä teatterikokemuksen syntymiseen vaikuttaa yleisön ja esiintyjien jakama yhteinen teatterillinen tila, joka selvästi eroaa arkiympäristöstä. Jo aulaan katsoja virittyy teatterivieraan rooliin, ja salissa katsojan keskittynyttä havainnointia häiritsevät tekijät on pyritty sulkemaan pois. Jos tallennetta seurataan median välityksellä kotona, ympäristön virikkeet saattavat häiritä elämystä. Carlson (1989, 6) kuvaa teatterillista tilannetta ”näyttelemisen tilana”, jolla hän tarkoittaa esiintyjän ja yleisön kohtaamisen mahdollistavaa pysyvää tai hetkellisesti luotua tilaa. Elävässä teatteriesityksessä näyttelijät ja katsojat ovat yhtä aikaa läsnä samassa tilassa, ja juuri tätä intensiivistä läsnäolon kokemusta (*presence*) pidetään elämyksessä oleellisena (Power 2008, 49–87). Elävä esitystilanne mahdollistaa myös yleisön aktiivisuuden ja osallistamisen.

Teatteri on musiikin tavoin lähtökohtaisesti temporaalinen taidemuoto: jokainen elävä esitys on ainutkertainen, eikä katsoja yleensä voi vaikuttaa sen etenemiseen ajassa. Sen sijaan modernin teknologian avulla katsoja voi toistaa uniikin esitystallenteen useaan kertaan. Tallenteen katselun voi keskeyttää ja jatkaa myöhemmin. Tiettyihin kohtauksiin voi myös palata yhä uudelleen. Teatterin kommunikaatio perustuu kiinnostavan esittäjän ja esityksen sensoriseen havainnointiin, jota seuraa teatterillisten koodien ja symbolien tulkinta sekä esityksen arvioiminen (Sauter 2000, 1–11). Tallenteen useat katselukerrat mahdollistavat esityksen yksityiskohtaisen havainnoinnin ja tulkinnan syvenemisen.

Teatteriesityksessä yhdistyvät verbaalinen, visuaalinen ja musiikillinen kerronta tuottavat moniaistisen eli multimodaalisen taidekokemuksen. Kerronnan elementit säilyttävät kokonaisuudessa myös itsenäistä tulkintapotentiaalia, ja niiden painoarvo taiteellisessa kokonaisuudessa voi vaihdella. Moniaistisen kokemuksen kuvauksissa kokijaa nimitetään yleensä joko katsojaksi (*spectator*) tai kuulijaksi (*listener*) sen mukaan,

24 Teatterin ja muiden kertomuksia esittävien medioiden (elokuva, TV, radio, tietokone) suhdetta ovat tarkastelleet muun muassa Christopher Balme (2008, 261–277), Nicholas Cook (1998) sekä Henry Bacon (2004).



kumpi modaliteetti tuntuu olevan ensisijainen.<sup>25</sup> Neutraalit termit yleisö (*audience*) ja havaitsija (*perceiver*) tavoittavat multimodaalisen kokemuksen kokonaisvaltaisuuden ja sopivat kuvaamaan sekä elävän esityksen että audiovisuaalisen tallenteen seuraajan kokemusta. Sauter (2000, 1–18) korostaa teatterikokemuksen yksilöllisyyttä: kokija havainnoi ja tulkitsee esitystä omassa, henkilökohtaisiin taipumuksiin, tietoon ja taustaan perustuvassa ymmärryksen horisontissaan. Tässä artikkelissa kuvaan vain omaa kokemustani, joka on ainutlaatuinen eikä yleistettävissä.

Koronapandemian vuoksi useita teatteriproduktioita on viime vuosina jouduttu perumaan tai korvaamaan tallenteilla tai suoratoistoilla. Ymmärrettävästi yleisö kaipaa mahdollisuutta seurata eläviä esityksiä teatterissa. Tallenne ei kuitenkaan välttämättä ole vain elävän esityksen korvike, vaan erilainen toteutus saattaa tuoda esiin seikkoja, jotka teatteriesityksessä jäävät vähälle huomiolle. Tallenteilla on merkitys myös teatterihistorian dokumentaatioina (Sontag 1966, 28).

Minulla oli tilaisuus nähdä *Hitler ja Blondi* sekä tallenteella että elävänä esityksenä, joten toteutusten tuottamien katselu- ja kuuntelukokemusten erittelyyn tarjoutui luonteva mahdollisuus. Katsoin tallenteen useaan kertaan tavalliselta 21.5 tuuman näytöltä tietokoneen äänentoiston välityksellä; linkki oli käytettävissä kuukauden ajan ensimmäisestä la-  
tauksesta. Ensimmäisellä katselukerralla kokemus oli lähinnä elämyksellinen, mutta toisella ja kolmannella katselukerralla pystyin kiinnittämään huomioni yksityiskohtiin ja tarkastelemaan esitystä ja tiettyjä kohtauksia eri näkökulmista. Pääsin seuraamaan teatteriesitystä lokakuussa 2021, siis noin vajaan vuoden kuluttua ensikokemuksesta. Etukäteen ajattelin, että elävä esitys muodostuisi ehdottomasti hienommaksi elämykseksi kuin tallenteen katsominen. Yllättäen näin ei ollut. Kokemukset olivat kylläkin erilaisia. Niiden perusteella arvioin, että *Hitler ja Blondi* -esityksen tuottamassa multimodaalisessa elämyksessä kerronnan elementtien painoarvo vaihtelee hetkestä toiseen sekä elävää esitystä että tallennetta seurattaessa. Asemoiduin siten tilanteen mukaan joko katsojaksi tai kuulijaksi. Tästä huolimatta elävän esityksen tuottama elämys oli ensisijaisesti kokonaisvaltainen, kun taas tallennetta seurattaessa kerronnan elementit eriytyivät.

Visuaalisen toteutuksen näkökulmasta tallenteen ja elävän esityksen tuottamat kokemukset ovat varsin erilaiset. Katselukokemuksia voi tarkastella eri näkökulmista, mutta suoranainen vertailu on mahdotonta

25 Kokemuksen moniaistisuutta voidaan korostaa kutsumalla vastaanottajaa katsoja-kuulijaksi (*spectator-listener, auditor-listener*). Novak (2015, 10) kutsuu kokijaa kuuntelevaksi katsojaksi (*listening spectator*).

muun muassa siksi, että katsojan osuus tulkintojen muotoutumisessa on tallennetta seuratessa oleellisesti erilainen kuin teatteriesityksessä. Teatterivieras voi valintansa mukaan keskittää huomionsa mihin tahansa kohteeseen tai toimintaan lavalla. Tallenteella monikameraohjaaja on tehnyt valinnan hänen puolestaan. Ohjaajan ratkaisut rajaavat katsojalle avautuvia näkökulmia ja vaikuttavat siten myös tulkintavaihtoehtoihin.<sup>26</sup>

Tallenteen keskittyneelle kuvailmaisulle oli eduksi, että se oli tehty Tampereen Työväenteatterissa, jossa lava on pienempi kuin Kansallisteatterin suurella näyttämöllä. Tallenteen yleiskuvissa näyttämötoteutus näkyi varsin pienenä, mutta kuvakulmien muutoksin sekä lähi- ja yleiskuvien vaihteluun katsojan huomio onnistuttiin kiinnittämään kulloinkin oleelliseen henkilöhahmoon, tiettyyn lavastuksen yksityiskohtaan tai paikkaan lavalla. Erityisen vaikuttavia olivat intensiiviset lähikuvat Seela Sellan Hitler-hahmosta. Kansallisteatterin elävässä esityksessä näyttelijöiden ilmeet eivät näkyneet paikalleni takapermannolle, mikä tuntui tallenteeseen verrattuna menetykseltä. Teatterielämyksessä näyttelijän vahva läsnäolo on oleellinen seikka, ja odotin etukäteen, että juuri se erottaisi teatteriesityksen tallenteesta positiivisesti. Kuitenkin kokemus Sellan läsnäolosta muodostui erittäin vahvaksi nimenomaan tallenteella ensinnäkin siksi, että lähikuvissa kasvojen vivahteikkaat ilmeet välittyivät tarkasti ja Sella tuntui kohdistavan puheensa suoraan katsojalle. Toiseksi audiovisuaalinen teknologia muutti näyttelijän puheen havaitsemista: esityksen visuaaliset elementit ovat tallennetta seuratessa välttämättä etäällä, mutta äänentoiston välityksellä auditiiviset elementit eli näyttelijän puhe ja musiikki soivat vahvasti kuulijan kanssa samassa akustisessa tilassa.

Puhe- ja lauluääntä on perinteisesti pidetty yksilön identiteetin erottamattomana osana; äänen tunnistettavuutta on verrattu jopa sormenjälkeen (Cavarero 2005, 1–14). Elävässä teatteriesityksessä näyttelijä on fyysisesti läsnä tuottaen kehollaan eleet, ilmeet ja puheäänen. Tallenteella äänen ja sen tuottavan kehon yhteys on löyhä: vaikka ääni ja kuva olisi tarkasti synkronoitu, puhe kuullaan audiovisuaalisen teknologian välityksellä eikä tallennusprosessissa menetettyä kehon ja äänen ykseyttä pystytä palauttamaan.<sup>27</sup> Siksi auditiivisesti havaitsemani Sellan puhe ja visuaali-

26 Susan Sontagin (1966) tarkastelemissa televisiota varten tehdyissä filmatisoinneissa kamera kuvasi elävän teatteriesityksen alusta loppuun yhdelle katsojapaikalle asetettuna. Samankaltaisia tallenteita on tehty myös korona-ajan esitysten korvikkeiksi. *Hitler ja Blondi*-tallenteen kuvaussuunnittelussa on hyödynnetty elokuvallisen kerronnan keinoja monipuolisesti. Laadukkaan tallenteen on toteuttanut Bright Finland Oy. Ohjaaja on Veikko Ruuskanen.

27 Jelena Novak (2015, 84) kuvaa aihepiiriä kiinnostavasti postopperan viitekehityksessä.

nen havaintoni hänen fyysisestä olemuksestaan alkoivat kokemuksessani eriytyä. Sellan puheilmaisu musiikillistui ja huomioni suuntautui kielen rytmiin, lausemelodioihin ja äänen sointiin. Erityisesti saksankielisissä, Hitlerin puhetapaa jäljittelevissä jaksoissa Sellan puheen nuotti ja rytmi, äänenkäyttö ja gestiikka muodostuivat tärkeämmiksi merkityksenannon välineiksi kuin ymmärrettävyys ja kielellinen sisältö.

Kuten edellä mainitsin, tallennetta tietokoneen näytöltä seuratesa esityksen visuaaliset elementit kaikkineen usein loittonivat, kun taas musiikki korostui, koska se soi kuulijan kanssa samassa akustisessa tilassa. Siksi kokemuksessani Wagnerin musiikin merkitykset muodostuivat tallenteella erilaisiksi kuin elävässä esityksessä. Wagnerin oopperoiden orkesterikatkelmat olivat tallenteella musiikillisesti vaikuttavia; jopa niin vaikuttavia, että ne irtautuivat esityskontekstista esteettisiksi elämyksiksi. Teatterissa, etäältä ja vaimeampina, ne kuulostivat historiallisilta dokumenteilta, jotka selvästi viittasivat esityksessä kuvattuun menneeseen aikaan ja kuvittivat verbaalista kerrontaa.<sup>28</sup> Tallenteen Wagner-katkelmien synnyttämä nautinnollinen kuuntelukokemus teki minulle hämmäntävällä tavalla ymmärrettäväksi fasismin lumon.<sup>29</sup> Hitler ihaili Wagnerin musiikkia, ja tämä tunnettu tosiseikka on varjostanut Wagnerin säveltäjäkuva. Myös tämän esityksen kontekstissa Wagner värityy synkin sävyin. Tästä huolimatta valtavan orkesterin pauhu ja ryöppyävät, romanttiset melodiat imaisivat minut kuulijana mukaansa.

Wagnerin musiikkia on käytetty natsiaikaan sijoittuvissa näytelmissä ja elokuvissa jopa kliseisesti, joten *Hitler ja Blondi*-esityksen aihepiirissä sitä voi pitää ohittamattomana. Sen sijaan Stockhausenin pianokappaleiden kuuleminen tässä yhteydessä oli yllättävää ja musiikkiesitykset vangitsevia sekä tallenteella että teatterissa. Tuntuu, että Stockhausenin estetiikan ja

28 Henkilöhahmojen esittämien laulujen ohella Wagnerin *Rienzi*-katkelma on *Hitler ja Blondin* musiikeista selvimmin diegeettinen eli kuuluu esityksen fiktiiviseen maailmaan. Katkelman soidessa ”Laulussa” 12 (Baran, 2021) Hitler-hahmo kuvailee oopperakokemustaan ylistävästi. Syntyy vaikutelma, että hän kykenee edelleen palauttamaan musiikin mieleensä ja kuulee sen sisäisesti: ”Kun kuulin Wagneria ensimmäisen kerran – olimme ystäväni Augustin kanssa katsomassa *Rienzin* – ei innostuksellani ollut mitään rajaa. --- Olin sanaton, ylimalaisen hurmion vallassa. --- Siitä hetkestä kaikki alkoi.” Katso diegeettisestä teatteri- ja filmimusiikista esim. Abbate (1991) ja Kassabian (2013).

29 Tammikuussa 2021 Turun yliopistossa käynnistyi laaja tutkimushanke ”Fasismin lumo ja affektiivinen perintö suomalaisessa kulttuurissa”. Artikkelini sivuaa samaa aihepiiriä, mutta ei ole kytköksissä tutkimushankkeeseen. ”Fasismin lumo” tuntui osuvalta ja tekstiini sopivalta ilmaisulta mm. siksi, että Nuorvala (2022) käytti sitä oma-aloitteisesti kuvatessaan Wagnerin estetiikkaan *Hitler ja Blondi*-esityksessä latautuvia merkityksiä.

säveltäjän traagisten kokemusten välille syntynyt assosiaatioyhteys ei hevillä unohdu. Esityksen kokonaiskeston nähden Stockhausenin musiikkia kuultiin paljon ja usein, ja esityksen maaginen ajattomuuden tuntu oli suurelta osin näiden pianokappaleiden aikaansaama.

*Hitler ja Blondi*-esityksessä Wagnerin ja Stockhausenin teosten välinen kontrapunkti tuo musiikin keinoin esiin fasistisen estetiikan suurellisuuden, joka verbaalisessa kerronnassa yhdistetään Hitlerin suuruudenhulhuihin arkkitehtuurisiin hankkeisiin ja yltiönationalismiin. Metonyymisesti Wagnerin musiikki edustaa esityksessä kaikkea, mitä Hitler rakasti ja Stockhausenin musiikki kaikkea, mitä hän halveksi ja inhosi (Nuorvala 2022). Siten Wagnerin ja Stockhausenin estetiikkojen vastakkainasettelu musiikillistaa roolituksen kontrapunktin Seela Sellan ja Vernerin Liljan välillä ja myös Sellan näyttämöhahmon kaksijakoisen identiteetin diktaattorina ja uhrina. Sellan elämäkertaa tunteva tietää, että hän on kääntynyt juutalaiseksi ja esittänyt vuosien ajan juutalaista musiikkia ja runoutta aviomiehensä Elis Sellan kanssa. Siksi näyttämöhahmo sekoittuu Sellan arkiminään erityisesti epilogissa: siinä Sella nähdään natsismin uhrina eli hauraana, ikääntyneenä juutalaisnaisena, joka laulaa mollisävyistä, jiddišinkielistä kehtolaulua. Ehkä nainen laulaa kuoleman kehtolaulua omalle lapselleen tai suree kaikkia vainoissa kuolleita juutalaislapsia.

### *Lopuksi*

Tässä artikkelissa olen tarkastellut *Hitler ja Blondi*-esityksen musiikkia ja musiikillista merkitysverkostoa postdraamallisen, musiikillistetun teatterin viitekehyksessä. Tämä näkökulma näyttää olevan tutkimuskohteen kuvaamisessa hedelmällinen. Musiikillisia viittauksia on runsaasti, ja ne luovat esitykseen itsenäisen, musiikillisen kerronnan tason. Suhteessa verbaaliin kerrontaan musiikki nousee kokonaisuudessa samanarvoiseksi tai jopa ylikin: minun kokemuksessani näin tapahtui erityisesti tallennetta seuratessa, jolloin modaliteetit tuntuivat eriytyvän.<sup>30</sup> Esitystä on perusteltua luonnehtia musiikillistetuksi teatteriksi, koska toteutuksen lähtökohdat on transkoodattu musiikin merkkijärjestelmästä. Esityksen kantava idea on Baranin dialektiseksi kontrapunktiksi kutsuma fasististen ja sille vastakkaisten inhimillisten ominaisuuksien, aatteiden ja esteettisten ideaalien välinen jännite, joka toteutuu sanattoman kerronnan kei-

<sup>30</sup> Kokemukseni katsoja-kuulijana avaavat kiinnostavia näkökulmia, mutta multimodaalisen havaitsemisen syvemmän tarkastelun rajaan tämän artikkelin ulkopuolelle.

noin Seela Sellan identiteetin ja roolin välillä, Sellan ja Vernerin Liljan roolien välillä sekä Wagnerin ja Stockhausenin musiikkien välillä. Esityksen rakenne on musiikillistettu: käsikirjoituksen jäsentyminen – kolmetaista laulua diktaattorille, saksanpaimenkoiralle ja pianolle – viittaa saksalaisen *Lied*-perinteen laulusarjoihin. Lisäksi eri kohtauksiin sijoitettujen Stockhausenin pianokappaleiden muodostama sarja muistuttaa musiikillisen rondon teeman (*refrain*) toistumista. Kielikin on esityksessä musiikillistettu. Puheilmaisuudessaan Seela Sella korostaa kielen soinnillisia piirteitä jatkuvasti, mutta saksankielisissä jaksoissa kielen rytmi ja sointi sekä Hitlerille luonteenomainen, tunnistettava puhetapa muodostuvat ensisijaisiksi merkityksenannon välineiksi.

*Hitler ja Blondi*-esityksen keskeiset teemat, pahuuden ajattomuus ja yksilön osallisuus yhteiskunnan pahaan, tuodaan esityksessä esiin verbaalin ja visuaalisen kerronnan keinoin, mutta sekä laulumusiikki että instrumentaalimusiikin kerronta selventävät sanomaa ratkaisevasti ja avaavat tarkastelun kohteeseen aivan uusia näkökulmia. Esityksen musiikillinen kerronta on monitasoista: mitä enemmän kuulija on perillä sävellysten taustasta ja mitä tarkemmin hän pystyy sijoittamaan ne kulttuuri- ja poliittishistorialliseen kontekstiin, sitä syvempiä merkityksiä musiikki kaikkineen saa ja sitä tiheämmäksi sen merkitysverkosto muodostuu. Tallenteen toistamismahdollisuus on tässä mielessä tärkeää: yhden esityksen aikana katsoja ei ehkä kykene tunnistamaan läheskään kaikkia viittauksia, joita musiikkiin sisältyy. Musiikin merkkiluonteen oivaltaminen ja musiikillisten merkkien tulkitseminen edellyttävät tietämystä. *Hitler ja Blondi*-esityksen kuluessa näyttelijät kertovat katsojille joidenkin teosten taustasta esimerkiksi dokumentaarisia tekstejä lukemalla. Silti paljon jää kuulijan oman aktiivisuuden varaan. Parhaimmillaan esityksessä annetut vihjeet aktivoivat kuulijan tutkimaan aihetta perusteellisemmin. *Hitler ja Blondi*-esityksen musiikillinen kerronta voi syventää kuulijan historiatietoisuutta ja haastaa hänet ravistautumaan irti Arendtin kuvaamasta ajattelemattomuudesta.

## Lähteet

- Abbate, Carolyn. 1991. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Agawu, Kofi. 1991. *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press
- . 1992. "Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-century *Lied*." *Music Analysis* 11(1), 3–34.
- . 2009. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press.
- Arendt, Hannah. 2016. *Eichmann Jerusalemissa: raportti pahuuden arkipäiväisyydestä*. Teoksesta *Eichmann in Jerusalem* (1963) suomentaneet Jouni Tilli ja Antero Holmila. Jyväskylä: Docendo.
- Bacon, Henry. 2004. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Balme, Christopher B. 2008. *Johdatus teatteriin*. Teoksesta *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* suomentanut Pirkko Koski. Helsinki: LIKE.
- Baran, Michael. n.d. *Hitler ja Blondi. Kolmetoista laulua diktaattorille, saksanpaimenkoiralle ja pianistille*. Julkaisematon käsikirjoitus.
- Bateman, John, Janina Wildfeuer ja Tuomo Hiippala. 2017. *Multimodality: Foundations, Research and Analysis – a Problem-Oriented Introduction*. Berlin ja Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- Burns, Robert G. H. 2008. "German Symbolism in Rock Music: National Signification in Imagery and Songs of Rammstein." *Popular Music* 27(3): 457–472.
- Caplin, William. 2014. "Topics and the Formal Functions: The Case of the Lament." Teoksessa *The Oxford Handbook of Topic Theory*, toimittanut Danuta Mirka. Oxford ja New York: Oxford University Press.
- Carlson, Marvin. 1989. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca: Cornell University Press.
- . 2010. "Teatteriyleisöt ja esityksen lukeminen." Teoksessa *Teatteriesityksen tutkiminen*, toimittanut Pirkko Koski, suomentanut Johanna Savolainn. Helsinki: LIKE: 640–86.
- Cavarero, Adriana. 2005. *For more than one Voice: Towards a Philosophy of Vocal Expression*. kääntänyt Paul Kottman. Stanford: Stanford University Press.
- Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*, toimittanut ja kääntänyt Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Colebrook, Claire. 2004. *Irony: The New Critical Idiom*. London ja New York: Routledge.
- Cook, Nicholas. 1998. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Clarendon Press.

- Grant, M.J. 2001. *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eigtved, Michael. 2013. "The Threepenny Opera: Performativity and the Brechtian Presence between Music and Theatre". Teoksessa *The Legacy of Opera: Reading Music Theatre as Experience and Performance*, toimittanut Dominic Symonds ja Pamela Karantonis. Amsterdam ja New York: Rodopi.
- Glahn, Philip. 2014. *Bertold Brecht*. Glasgow: Reaction Books.
- Gorbman, Claudia, John Richardson and Carol Vernallis (toim.). 2013. *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. New York: Oxford University Press.
- Jaakkola, Inkeri. 2020. *Beneath the Laurel Tree: Text-Music Relationships in Paavo Heininien's Opera* Silkkirumpu op. 45. Helsinki: The Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki. Studia Musica 81.
- Kassabian, Anahid. 2013. "The End of Diegesis as We Know It?". Teoksessa *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, toimittanut Claudia Gorbman, John Richardson and Carol Vernallis. New York: Oxford University Press.
- Klein, Michael L. 2005. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington ja Indianapolis: Indiana University Press.
- Kutschke, Beate. 2015. "Protest Music, Urban Contexts and Global Perspectives." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 46(2): 321–254.
- Lehmann, Hans-Thiel. 2006. *Postdramatic Theatre*. Kääntänyt Karen Jürs-Munby. Abingdon: Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Teoksesta *Postdramatisches Theater* suomentanut Riitta Virkkunen. Keuruu: LIKE.
- Lepage, Jean-Denis. 2016. *Hitler's Stormtroopers: The SA, the Nazi's Brownshirts 1922–1945*. Frontline Books.
- Lewin, David. 2006. *Studies in Music with Text*. New York: Oxford University Press.
- Longerich, Peter. 2010. *Holocaust: The Nazi Persecution and Murder of the Jews*. New York: Oxford University Press.
- McGowan, John. 1998. *Hannah Arendt: An Introduction*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press.
- Monelle, Raymond. 2000. *The Sense of Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Pavis, Patrice. 2010. "Teatterin analysoiminen: eräitä kysymyksiä ja kyselylomake." Teoksessa *Teatteriesityksen tutkiminen*, toimittanut Pirkko Koski, suomentanut Johanna Savolainen. Helsinki: LIKE: 34–43.
- Power, Cormac. 2008. *Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in Theatre*. Amsterdam–New York, NY: Rodopi.
- Novak, Jelena. 2015. *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. New York: Routledge.
- Rabinbach, Anson, Sander L. Gilman ja Lilian M. Friedberg. 2013. *The Third Reich Sourcebook*. Berkeley ja Los Angeles: University of California Press.

- Rajewsky, Irina. 2005. "Intermediality, Intertextuality and Remediation." *Intermedialités* 6.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 1983. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen.
- Roesner, David. 2014. *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-making*. Farnham: Routledge.
- Rogers, Holly. 2011. "The Unification of the Senses: Intermediality in Video Art-Music." *Journal of the Royal Musical Association* 136(2): 399–428.
- . 2016. "The Public Will Only Believe the Truth If It Is Shot in 3D": Michel van der Aa 'Nine Years in an Orphanage' (Zenna) "Sunken Garden", Scene 6." *Cambridge Opera Journal* 28(2):277–282.
- Sauter, Willmar. 2000. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Schlink, Bernhard. 1995. *Der Vorleser*. Zürich: Diogenes.
- Sontag, Susan. 1966. "Film and Theatre." *The Tulane Drama Review* 11(1): 24–37.
- Stockhausen, Karlheinz. 1973/ 1994. *Klavierstücke I–IV*. Wien: Universal Edition.
- Stockhausen, Karlheinz. 1989. *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews compiled by Robin Maconie*. London: Marion Boyars.
- Symonds, Dominic ja Pamela Karantonis. 2013. *The Legacy of Opera: Reading Music Theatre as Experience and Performance*. Amsterdam: Rodopi.
- Taruskin, Richard. 2010. "Total Serialism". *Oxford History of Western Music* Vol 5, 14–18.
- Wolf, Werner. 1999. "Musicalized Fiction and Intermediality." *Teoksessa Word and Music Studies: Defining the Field*, toimittanut Walter Bernhard, Steven Paul Scher and Werner Wolf, 37–58. Amsterdam: Rodopi.

### *Internet-linkit*

- Baran, Michael, Mika Kauhanen ja Hanna Suutela (toim.). 2020. *Hitler ja Blondi: kolmetoista laulua diktaattorille, saksanpaimenkoiralle ja pianolle*. Käsiohjelma. Tark.18.12.2021. [https://issuu.com/teatteri/docs/hitler\\_ja\\_blondi\\_kasiohjelma](https://issuu.com/teatteri/docs/hitler_ja_blondi_kasiohjelma).
- Bithell, David. 2013. "Experimental music theater". *Grove Music Online*. Tark. 1.1.2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2240884>
- Černušák, Gracian. 2001. "Polka." Muokanneet Andrew Lamb ja John Tyrrell. *Grove Music Online*. Tark. 30. 12.2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22020>
- Danuser, Hermann. 2016. "Neue Musik". *MGG Online*. Tark.1.1.2022. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12957>.



Jaakkola, Inkeri. 2021. "Läsnä- ja poissaolon hämärtyminen Michel van der Aan postopperassa Blank Out." *Musiikin suunta* 2/2021. Tark.8.7.2022. <http://musiikinsuunta.fi/2021/10/30/lasna-ja-poissaolon-hamartyminen-michel-van-der-aan-multimediaalisessa-oop-perassa-blank-out/>

Ruf, Wolfgang ja Konold Wulf. 2021. "Musiktheater". *MGG Online*. Tark.1.1.2022. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/401075>

Telakoski, Hanna. 2020. "Minä olen taiteilija joka on pakotettu politiikkaan" – TTT:n Hitler ja Blondi haastaa katsojan. Helsingin Sanomat 21.2.2020. Hitler ja Blondi-esityksen kritiikki. Tark. 20.12. 2021. <https://kulttuuritoimitus.fi/kritiikit/kritiikit-teatteri/mina-olen-taiteilija-joka-on-pakotettu-politiikkaan-ttn-hitler-ja-blondi-haastaa-katsojan/>

Turun Yliopisto. Mediatiedote. 6.4.2021. Tark.8.7.2022. <https://www.utu.fi/fi/ajan-kohtaista/mediatiedote/tiedetta-ja-taidetta-yhdistava-tutkimus-pureutuu-suomalaisen-fasismiin>

### *Haastattelut*

Baran, Michael. Sähköpostihaastattelu 5.1.2022. Materiaali tutkijan hallussa.

Nuorvala, Juhani. Haastattelu 4.1.2022. Muistiinpanot tutkijan hallussa.

### *Musiikki*

*Bierfass Polka*. Avattu 20. 12. 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=frBBcy488Yk>.

CAN. *Vitamin C*. Official Video. Tark.18. 12. 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=YmN9oHa3ZIQ>.

*Liechtensteiner Polka*. Tark. 20. 12. 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=hYwSOF-3R9E8>.

Nena. 1983. *99 Luftballons*. Offizielles HD Musikvideo. Tark. 18.12. 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=Fpu5a0Bl8eY>.

Rammstein. 2012. *Mein Herz brennt*. Official video. Tark. 18.12. 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=WXv31OmnKqQ>.