

JANKÓ SZÉP YVETTE

SZERELMETES CSALÓDÁSOK EGY TANÁRIKONBAN

A 80-as évek finn színházcsináló nemzedéke Jouko Turkka „kintornájának” csapdjában

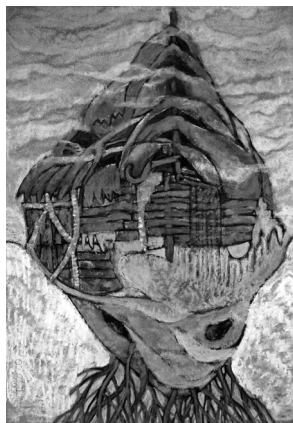
■ „[Suti:] Ó, Katona, én Katonám! Faragj belőlem művészt! [...] Itt vagyok, marcangolj szét, és rakd újra össze a szétszagattott cafataimat, hogy még a saját anyám se ismerjen rám! [...] Ujjaddal te húzd meg a szám körvonalát, és szeress!

Hadd legyenek formálódó anyag valaki keze alatt! Ha elhagysz, Katona, nem marad senkim! Újra elnyel a kintorna, ott kötök ki, a verkli te-kervényei közt, zeng és bong a fejem, az agyam szétrobban. Te tölts meg engem, fájni akarok tőled. [...] Tégy engem verejtékező embercsimbók-ká, hogy letörjem bilincseimet, és reszkető szárnyaimat gyökerestül tépjem ki. Hamis szárnyak ezek, nem lehet repülni velük! Tégy velem, amit akarsz, Katona, uszíts gyilkosságra, arra, hogy magam kaparjam ki méhemből a gyermekeimet, hadd fetrengjek az elmém pocsolójában, hadd emeljem magzataimat a lámpák izzó fényébe! [...] Bármit megteszek! Úgy fogok ugrándo-zni, mint egy seggnyaló bohóc a bolond király udvarában...”¹

„[Tilttu:] – Én tudom, mennyire szereted, akkor is, ha állatira félsz. Nyalsz neki, már nem vagy önmagad. Szégyent érzek és iszonyodom, ahogy téged nézlek az óráján, [...] mit csinál ez belőled? Mit csinál belőlünk? Mint akit darabokra téptek, és kimosták az agyát, látom az agyadban a marcangolás nyomait!

[Suti:] – Fogd be a pofád!”²

A terjengős fenti cím után következő, szokatlanul hosszú drámai felütés minden jel ellenére



Az új professzor és hamarosan rektor a testedzésnek minden korábbinál fontosabb szerepet tulajdonított, egyfajta fizikai performancia-kultúra meghonosítója lett az asztal körül üdögéléshez és dráma-boncolgathoz, szerepelemzéshez szokott főiskolai közegben.

nem színpadi szövegből származik, hanem Anna-Leena Härkönen *A katona története (Sotilaan tarina)* című 1986-os regényéből, melyben a tizenévesen debütált sikerszerző önnön bevallása szerint saját (és saját nemzedéke) színművészeti főiskolai élményeit használja a fikciós felnövekedéstörténet valóságmagvával az intézményből való korai távozása után. Generációs élményt és egyben egyfajta korhangulatot ragad meg a két síkon játszódó és még több síkon értelmezhető autofikciós kísérlet: egy bántalmazástörténetet belülről nézve, ugyanakkor kívülről egy tanár- és rendezőtípus, a saját gyermekeit elevenen felfaló (és ezzel életre edző) autoriter apafigura kultuszának hanyatlástörténetét.

Härkönen magyarul egyelőre sajnos nem olvasható regényének fantáziadús világa természetesen alaposabb elemzést érdemelne, e szűkre szabott keretek között azonban be kell érünk azzal a maroknyi metaforával és hiperbolával, amelyek a szövegben a riasztóan karizmatikus, eszelősen emberfeletti tanárfigura kétarcúságának érzékeltetésére szolgálnak. Hogy a regényalak előképe valós személy-e – esetleg maga Jouko Turkka, a magyar kontextusban aligha ismert, Finnországban viszont annál híresebb-hírhedtebb színházi auteur, tabudöntөгítő médiaszereplő és botrányhős színészpedagógus –, az első látásra a magyar olvasóközönség számára nemigen bír relevanciával. Jelen írás mégis azt tűzi ki célul, hogy a műközpontú megközelítésekkel szemben a fikció szövetébe olvasztott biografikus és kvázi színháztörténeti elemekre figyeljen inkább, és azokból kiindulva Turkka ellentmondásos személyiségének, a Turkka-módszer és iskola köré szövődött legendának eredjen a nyomába, értelemszerűen a múlt század utolsó évtizedének finn színházi nyilvánosságát legmarkánsabban meghatározó rendezőguru irodalmi, színházi és egyéb csatornákon mediatizált reprezentációit továbbra sem mellőzve e vizsgálódás során.

A tréningruhás kintornás

■ A regénybeli főiskolát uralma alatt tartó Katona egyszerre bolond és király, démiurgosz és vadállat, aki saját képére formálja-marcangolja bohócként ugráltatott tanítványait; a színésztanoncok paradox módon úgy haladhatják meg saját korlátaikat, úgy roppanthatják szét bilincseiket, hogy a (parancsra ugrándozásban csak akadályt jelentő) szárnyaiktól önkezükkal szabadulnak; aki pedig nem nyersanyagként, javításra szoruló, csonka játékszerként tekint saját magára, az valamiféle pokoli zenedoboz gyomrában végzi. Az önkény és önfeladás szeszélyesen sorjázó képei annyi mitikus áthallást hánynak egymás hegyére-hátára Dionüszosztól Ikaroszig és Pügmalióig, hogy ezzel a gesztussal feje tetejére is állítják, megkérdőjelezzik a katonás kintornásról rajzolt kép valóságosságát. Hogy jobban hasonlít egy végtelenen kimerült, pszichózis határán egyensúlyozó elme szüleményére, mint hús-vér halandóra, azt a fennkölt, mitikus-mesei és közönséges vagy egyenesen trágár szóhasználatot groteszk módon ötvöző nyelvezet is aláhúzza.

A valósággal komplex viszonyt ápoló, invenciózus härköneni képi és nyelvi világot érdekes ugyanakkor alkalomadtán a Turkkáról szóló változatos dokumentumanyagok tükrében is vizsgálni, dialógusban a turkkai szóhasználatlaltal. Amikor a rendezőt egy emlékezetes 70-es évekbeli interjúban kortársához, a posztbrechtliánus rendezői színház országszerte ismert és népszerű képviselőjéhez, Kalle Holmberghez hasonlította a riporter, a harmincas éveiben járó, mosolygós fenegyerek kétélű (ön)íróniával hártotta el a kanonizálási kísérletet:

„Kalle Holmberg természetes módon egyesíti magában a nemzeti nagyság minden ismervét, én viszont inkább a falu bolondja és más utcai mutatványosok, kintornások körébe tartozom.”³ Láthatólag itt szó sincs monstruózus kínzódobozról, a mutatványos bohóc és kintornája a nemzeti nagyság skatulyájától és a Holmberggel való kínos összevetéstől idegenkedő Turkka szórakoztatóan álszerű öndefiníciója és esetleges kelléke, amit Härkönen egy bő évtizeddel később egész metaforikus dimenzióvá, egy Stockholm-szindrómás színésznemzedék csapdjául szolgáló disztópikus babaházzá tágít regényében.

Az összehasonlítástól pedig sohasem sikerült szabadulnia sem Holmbergnek, sem Jouko Turkkanak. Véletlen sorsszerűség, hogy ez a két végletesen különböző alkotóegyéniség, akiket az 1960-as évektől az ezredvégig tartó színházi időszak meghatározó alakjaiként olyan gyakran látott és láttatott egymáshoz hasonlítva, egymás módszereinek, színházi látás- és ábrázolásmódjának, illetve temperamentumának tükrében a kortárs kritika, ugyanabban az évben, 2016-ban, két hónap különbséggel hunyt el. A Holmberg–Turkka-korszak addigra rég lezárult, bár a színházcsinálás mikéntjét, a színházi szöveg- és díszletkezelést, illetve a rendező–színész viszonyt és az arról való reflektált beszédet máig meghatározza kettejük hatása Finnországban. Holmbergé kanonizált, normává kövült és napjainkra kőkonzervatívnak, lebontandónak tekintett gyakorlatként, Turkkaé a maga provokatív módján: megosztó, elemzésre és feldolgozásra készítő, a kedélyeket ennyi év távlatából is felzaklató anomáliaként, ha úgy tetszik, kegyetlen színházi és színházpedagógiai performanszként.

Turkka konfliktusokkal tűzdelt rendezői pályafutása során, majd a helsinki Színművészeti Főiskola professzoraként (1981–1985 között a színészképzést, 1982–1985 között pedig a rendezőképzést irányította) és rektoraként (1985–1988) a maga karnevalisztikus módján létrehozott egy ellenmodellt kora kényelmes, dráma- és rendezőközpontú színházi gyakorlatához képest: egy intenzíven kísérletező és önmagára reflektáló, ám a túlzott intellektualitást bélyegként elutasító színházi szerzői alternatívát, illetve az ennek kibontakozását szolgáló dinamikus, olykor kiszámíthatatlan munkamódszert, mely a színészek/főiskolások fokozott fizikai és pszichikai igénybevételt jelentő, autoritatívan kézivezérelt csapatmunkájára épült. Ehhez a kisebbfajta színházkulturális forradalomhoz pedig „katonákra”, a változás ügyében hívó, erős csapatra volt szükség. A főiskolát saját bevallása szerint is kísérleti terepnek tekintette, akként vette birtokába. „Kihúzott a tréningnadrágja zsebéből egy cédulát, és az asztalra csapta azzal, hogy mostantól itt minden megváltozik”⁴ – így emlékszik Turkka rendhagyó főiskolai hatalomátvételére Jukka Puotila, az 1981-ben indult évfolyam egykori hallgatója, aki a két és fél évesre tervezett színházpedagógiai kísérlet és állóképesség-próba egyik vizsgaelőadásának címéhez⁵ a nevét is adta hamarosan.

Az edzőruha sem csupán formabontó jelmez volt. Az új professzor és hamarosan rektor a testedzésnek minden korábbinál fontosabb szerepet tulajdonított, egyfajta fizikai performancia-kultúra meghonosítója lett az asztal körül üldögéléshez és drámaboncolgatáshoz, szerepelemzéshez szokott főiskolai közegben.⁶

Mester és diktátor

■ Jouko Turkka (Holmbergtől eltérően) nem volt híve az egyenrangú szerzőtársakkal való együttműködésnek. Mint Hanna Helavuori rámutat,⁷ Turkka szerzői profiljának szélesítését, azaz íróvá válását a korszak drámafelhozatalának rend-

szeres ostorozása előzte meg. 1985-től, a Helsinki Városi Színházban megrendezett *Hypnoosi* [*Hipnózis*] című előadászöveggel indult a saját dramatikus anyaggal dolgozó korszaka. Megelégtelve azt, hogy a kortársai nem voltak képesek olyan drámákat írni, amelyekhez „egy magára valamit is adó rendező hozzányúlna”,⁸ Turkka maga tett kísérletet a jelen színpadra írására, egy új, eredeti színházi nyelv és modern asszociatív dramaturgia megteremtésére. Turkka (illetve az ő elveit követő, „iskoláját” folytató Jussi Parviainen és Outi Nyttäjä) határátlépései, szerzőséghez és színpadra íráshoz való viszonyulása a 80-as évek színházi képzésére is átfogóan rányomták a bélyegüket.

A Turkka által létrehívott színházi szerzői alternatíva képviselői a 90-es évektől kezdődően egyszerre kezelték elődjükként, mesterükként és negatív, maguktól el-tartandó vagy emberbarátabbá szelídítendő végletként a Turkka-módszert.

Hanna Suutela, aki a zsenielmélet alkalmazhatóságát vizsgálja Turkka, az el-lentmondásos megítélésű közszereplő és kultikus rendezőikon esetében, a radikális gondolkodású alkotó jelentőségét saját kora (elsősorban a 80-as évek) és közvet-teten a jelenkor színházi és közgondolkodásának formálójaként Kaarlo Bergbo-méhoz,⁹ a finn nyelvű színjátszás úttörő intézményszervezőjéhez hasonlítja.¹⁰ A zseni, a szent őrült, az apafigura, akivel szükségszerűen szembefordulnak saját „fiai” (és főképp „lányai”) mind részei a Turkka-értelmezések archetipológiájának.

Kultusza kétségtelenül nem a főiskolai szerepvállalással kezdődött. Már az 1960-as, 70-es évek egyre inkább átpolitizálódó színházának meghatározó, emblematikus alakja volt. Baloldali radikalizmusával és brechtianus színház-szemléletével a joensuu városi színház vezetőjeként a 70-es évek fordulóján kihívta maga ellen a konzervatív kultúrpolitika haragját. Elmozdítása nagyszabású, színészsztárral színezett konfliktust robbantott ki („joensuu színházi háború” néven híresült el). A Helsinki Városi Színház rendezőjeként, majd művészeti vezetőjeként folytatta pályáját a 70-es évek balra orientálódó politikai légkörében, saját megfogalmazásában „az úrinép melósának” szerepében.¹¹ Munkái elsősorban színpadra alkalmazott klasszikus és kortárs elbeszélő művek voltak, néhány kivételtől (radikálisan interpretált, „turkkásított” klasszikus finn drámától) eltekintve. E kialakulófélben levő sajátosan turkkai epikus színház ismert szerzők által (jellemzően nem drámaként) írt szövegeket használt ugyan kiindulópontként, de kísérletei a szimultán jelenetrendezéssel, asszociatív dramaturgiai megoldásai, színészpróbáló próbafolyamatai és az ötletgazdag metaforikus díszletek az illusztrativitással, a szövegszínház hagyományával és a rutin-színészettel való leszámolást jelezték.

Egy új paradigma: a turkkai via negativa

■ Az 1979-ben Színművészeti Főiskolává előlépő Színművészeti Tanoda első színészmesterség-professzoraként, majd rektoraként és kulcsembereként eltöltött időszak Turkka pályájának legjobban dokumentált, legtöbb vitát kiváltó, botrányoktól hangos időszaka volt, ugyanakkor e (színházi értelemben) „forrongó 80-as évek” során Turkka keze (azaz megkérdőjelezetlen autoritása) alatt nőtt fel az azóta eltelt két évtized jelentős színházi és filmszínészeinek zöme. Az általa alkalmazott színészképzési módszerek máig aktívan hatnak, és teszik a beavatlan, más kultúrából érkező néző számára meghökkentően fizikaivá a színészi kifejezést még a legköszínházibb viszonyok közt is olykor.

Turkka, aki, mint rámutattunk, a 80-as évek főiskolásaiból egyfajta laboratórium-zínházat szervezett maga és kísérletei számára, nem írta le ugyan soha módszeresen saját metódusát, de annak legfontosabb elvei s elemei a finn televíziós archívum anyagai és Turkka vázlatos tanévtervei, illetve volt tanítványainak, kortársainak beszámolóí alapján rekonstruálhatóak. A sokat kommentált, bírált, ám mai napig ható, metamorfózisaiban is élő Turkka-módszer lényege a végletes fizikai terhelés útján előidézett testi és pszichikai felengedés, a kontroll feladása, a színész(növendék) túllépése önmaga korlátain valamiféle felfedezetlen belső lényeg megtalálásának céljából. Amikor a fizikai határokat próbára tevő erőfeszítés, e (komolytalan szójátékkal csak jelen esszé korábbi kulcsszavára való tekintettel élve:) „kintorna” hatására a benne működő belső cenzúra és konvencionalizmus működésképtelenné válik, majd rendszeres edzéssel eltűnik, a színész olyan érzelmi és tudatállapotokat tapasztalhat meg, amelyeket egyébként csak kivételesen felfokozott lelkiállapotban él át az ember. E jellegzetes sportterminológiával operáló színészedzési folyamat a századelő orosz mestereinek, (áttételesen) Sztanyiszlavszkijnak és (bevallottan) Mejerholdnak a módszereiből, illetve a *method acting* technikájából táplálkozik, annak radikális továbbvitele.

„Az egyedüli célja ennek az előadásnak egy olyan színésznemzedék kinevelése, amely ahhoz hasonlóan, ahogy akrobatikáról beszélünk, az érzelemekrobatikát olyan szinten művelné, mely emocionális erejét tekintve a közepesnél jóval erősebb. Az új nemzedék színésze abban különbözne majd az átlagos embertől, hogy az emóciók átélésének, megtapasztalásának és közvetítésének képessége túlfeljődött benne”¹² – mondta Turkka színésznövendékei első főiskolai produkciója, *A kaméliás hölgy* kapcsán.

A laboratórium emlegetése természetesen nem véletlen. Egyrészt Turkka valóban nagymértékben kisajátította és a végletekig vitte a kísérletezést a rá bízott néhány évfolyam hallgatóival, laboratóriumszerű elszigeteltségben (az első egy évben a rendező- és dramaturgnövendékek is a színisekkel közösen „edzettek”, később alkalmuk nyílt saját kisebb produkciókon dolgozni vagy Turkka asszisztenseiként működni). Másrészt módszere, koncepciója több szempontból tanulságosan hasonlítható a Laboratórium Színház Grotovskijának első kézből dokumentált színházfelfogásához.

Elsőként Turkka lépten-nyomon hangoztatott ellenszenve juthat eszünkbe az intézményes, rutinszerű színházcsinálás iránt. A Turkka-tanítványok, köztük Satu Silvo visszaemlékezéseiből kiolvasható,¹³ milyen szégyenérzettel és félelemmel határos fenntartásokkal viseltettek ők a kőszínházakkal, a leülepedett intézményes színjátszással szemben a tanár-guru bőrük alá is beszívargó zsarnoki befolyása alatt.

Grotowski – kivonulásával előbb az intézményes színházból laboratóriumi visszavonultságába, a színház „prostitúciójával” való szakításával, majd kilépésével a színház világából – egészen más célokat követett, következetesen más, spirituális dimenziókban gondolkodott. Turkka – aki a főiskola vezető tanáraként töltött éveit, a rá jellemző szarkazmussal, úgy emlegette mint száműzetést az óvodába – minden rutinyűlőlete, eredetisége, kreativitása, a színészképzésben követett sajátos *via negatívája* ellenére is sokkal gyakorlatiasabb és szeszélyesebb elveket követett. Az ő főiskolai laboratóriumában (Grotovskival ellentétben, akinél az előadás nem volt cél) a munka előadások létrehozása céljából zajlott, a tanulás az előadásokra való felkészülésben állt.¹⁴

A színésznövendékeket Turkka a színészi szakma követelményeinek való megfelelésre készítette fel. Pedagógiája, saját bevallása szerint, autonóm módon dolgozni, alkotni tudó színművészek kinevelésére irányult, hisz meggyőződése szerint minden egyes előadás létrehozása sajátos, egyszerű, csak ott alkalmazható munkamódszert igényel, így a színésznek késznek kell lennie különféle változó körülmények és követelmények között magas fokon teljesíteni. Az autonóm művészként elképzelt, minden alkotói folyamathoz az adekvát eszközöket kikísérletező és használó színész ideálja Grotowski gondolkodására is jellemző, ám az ő jellegzetesen vallási terminológiája Turkka sportterminológiájával szemben rávilágít vállalkozásaik alapvető különbségeire is.

„A finn színész fizikai felkészültsége sportosságot jelent, a színész testének nem egy jógiéra vagy balettáncoséra, sokkal inkább atlétáéra kell emlékeztetnie. A Grotowski-féle elkínzott, ám maximálisan alakítására hangolódott koncentrációstábor-lakó helyén egy távolugró bajnok fürge, céltudatos, ugrásra kész teste feszül”,¹⁵ írja Nora Rinne egy 2010-ben készült, Jouko Turkka örökségét performatív eszközökkel vizsgálata tárgyává tevő főiskolai produkció kapcsán. Egyben pontos képet rajzol a Turkka-korszak performanciára, végletes teljesítőképességre koncentráló testképzeteiről.

A turkkai *via negativa*, a színészt az érzelmek, lelkiállapotok kifejezésében akadályozó rutinsallangok, gátlások levetkőzése amellet, hogy sok színpadi tabu ledöntését szolgálta (köztük a meztelenség, az érthetetlen, artikulálatlan beszéd, a testnedveknek engedett szabad folyás), ironikus módon kitermelte a maga rutinelemeit is, melyekkel a közvélekedés az egész módszert azonosította. Ilyenek a köznyelvben turkkaizmusként aposztrofált és a 2000-es években már legyintésre sem méltatott, nem higiénikus színpadi gesztusok, a görcsös, túlfűtött arcjáték, a szexualitás gátlásoktól mentes színpadi ábrázolása.

Az öregedő guru számvetése

■ A főiskola laborjában töltött évtized után Turkka, aki sokak (elsősorban volt diákjai, a pályakezdő színésznemzedék, valamint a színházkritika egy részének) szemében még mindig a felsőbbrendű intellektussal rendelkező szellemi vezető, a guru szerepét töltötte be, visszatért a rendezéshez, méghozzá elsőként a legcentrálisabb kőszínház, a helsinki Finn Nemzeti Színház falai közé.

Ám ekkorra már nem klasszikus darabok és epikus művek turkkásított színpadi adaptációjában merült ki Turkka színháza, hanem, a 80-as években elkezdett kísérletek folytatásaképp, saját dramaturgikus kísérletek, pontosabban előre megírt előadások színpadra vitele foglalkoztatta. Totális felügyeletet gyakorolt szöveg, színész és látvány fölött, miközben a darabok metaszínházi eszközökkel a saját rendezői tekintélyelvűségét, manipulativitását, kisszerűségét is tematizálták, a színészek affektált „művészkedése” mellett. A színházi, magánéleti és közéleti szerepjátékok kaotikus játéka e darabjaiban, közülük is kiemelten a *Szerelmeses csalódásaink a szerelemben* című színházi szövegben éri el az önreflexivitás tetőfokát. A szerző-rendező (funkciójának vagy szerep-alteregőjének) önreflexív szerepeltetése (többnyire közvetetten: egyrészt a róla szóló elfogult beszámolóiban, másrészt a személyével asszociált/asszociálható szereplők képében) természetesen nem számít újdonságnak.

A *Szerelmeses csalódásaink a szerelemben* Pekka Himanent, a csodagyerekidivatfilozófust fikcionalizálja színpadra, hozza örült játékba, és dramatizálja

többszörösen áttételesen a szerző provokatív hozzászólását a Finnországban ismert közszereplő körül kialakult nyilvános diszkurzushoz, azzal, ahogy végletes helyzetekbe taszítja, nevetségessé és emberivé teszi, saját szerzői önkényének szolgáltatja ki. Nehéz és minden bizonnyal felesleges lenne tartalmi összefoglalással próbálkozni, cselekményt vagy mondanivalót emlegetni nevetséges anakrónia. A darab szereplőinek következetességre nem törekvő dinamizálása, örült játékba kergetése a kérdésfeltevést, nem a válaszadást szolgálja. Pekka Himanen, minden idők legfiatalabb filozófus doktora a teória tisztaságának régióit odahagyva elvész, elenyészik az elmezavarral határos gyakorlati étellel való szembesülés során: a parancsokat harsogó, őt megalázó, megtörő, ugyanakkor iránta androgün szülői érzelmekkel viseltető őrmester, a tejszínhabbal borított meztelen, kövér testként megjelenő ellenállhatatlan női szexualitás és az ifjú filozófus gondolkodásának tisztaságáért rajongó, szerelmében önmagát sorozatosan megalázó, notóriusan szerepeket váltogató idős színésznő háromszögében.

Jouko Turkka színpadi textusa, mely az előadás, a szerepekre kiszemelt színészek függvényében íródott, szövevényesedett szövegbe kódolt, színházi szituációkban gondolkodó elmezavarrá válik, tulajdonképp egyben a Turkka-módszer dramatizált leképeződése. És ekként a hagyományos, átlátható cselekményszerkesztés és következetes jellemábrázolás szétzilálása, illetve a mindent felülíró metateatrális gesztusok ellenére sem lép túl a Turkka által már a 80-as évekre bebetonozott (rutin)kegyetlenszínházi gyakorlaton és intézményesült polgárpukkasztó modernizmuson. Vállaltan rudimentáris bohózatossága ugyanakkor kétségtelenül hordoz valami nehezen utánozható, szeszélyes eredetiséget.

A *Csalódások* tükrében szemlélve a Turkka-alternatíva a maga önparodizáló nárcizmusában, problematikus diktatórikusságában és önigazoló anti-intellektualizmusában kissé avítottak hat. A patriarchális, a rendező személyi kultuszát tápláló színházi gyakorlatot nem bontotta le, ám hosszú távon nem is erősítette. Végletekig víve és karnevalizálva azt, egyenesen segített megkérdőjelezni e modell érvényességét, egyértelmű létjogosultságát. Turkka nem csupán kinevelte, hanem a saját kritikájára, lebirkózására, Tartaroszba taszítására bujtotta fel fiait.

Nem véletlen, hogy a lehetetlennel határos önmagukban színre vinni Turkka színpadi textusait, hisz máig provokálnak, újrainterpretálókát Turkka örökségével kapcsolatos állásfoglalásra, reflexióra kényszerítik. A Seinäjoki Városi Színház 2016-os előadása Antti Mikkola rendezésében például dokumentarista keretesséssel mutatta be a közvetlen kontextusát veszített *Szerelmes csalódásokat*. A színészbravúrokra alkalmas bohózat legemlékezetesebb momentuma a szinte ünnepélyesen személyes felütés volt, melyben a rendező kép- és hangbejátszások közvetítésével kommentálta viszonyát a szerző Turkkához és a legendás eredeti, 1996-os tamperei előadáshoz.

Amikor a Tamperei Színházi Fesztivál visszajáró látogatói az 1996-os Turkka-rendezés terében láthatták a húsz évvel fiatalabb előadást, mintha még mindig Turkka kísértő szellemével és nem holmi fikcióban feledett őrmesterekkel, delnökkel és filozófusokkal birkózott volna az ifjú nemzedék.

■ JEGYZETEK

1. Anna-Leena Härkönen: *Sotilaan tarina*. Otava, Helsinki, 1986. 135.
2. Uo. 198–199.
3. Részlet Mirja Pyykkö Jouko Turkkával készült tvinterjújából. Ld. Seppo Roth: *Teatterin ja kirjallisuuden kiistely nero on kuollut – Näistä Turkka muistetaan*, Aamulehti, 2016. 08. 03. Online: <https://www.aamulehti.fi/kulttuuri/teatterin-ja-kirjallisuuden-kiistely-nero-on-kuollut-naista-turkka-muistetaan-23825846/> (2016. 08. 13.).

4. Uo.
5. A *Puotilaa hengiltä* (kb. *Halál Puotilára*) című improvizációalapú kavalkád.
6. Ld. Janne Tapper: *Keinojen filosofia ja instrumentalismi Jouko Turkan Teatterikorkeakoulun kaudella*. Online: http://www.teak.fi/general/Uploads_files/Tapper_artikkeli_HginTyovaenTeatterin_NTNA_esitykseen.pdf (2012. 01. 15.).
7. Ld. Hanna Helavuori: *Intelligentit varastonhoitajat ja skenografian politiikat*. In: Laura Gröndahl – Teemu Paavolainen – Anna Thuring (szerk.): *Näkyvää ja näkymättöntä*. Teats, Helsinki, 2009. 117–148. Hanna Helavuori: *Sekametsän lajinnuodostuksesta*. In: Paula Salminen – Elina Snicker (szerk.): *Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja*. Like, Helsinki, 2012. 10–27. (A továbbiakban Helavuori 2012.)
8. Helavuori 2012. 13.
9. Kaarlo Bergbom (1843–1906) rendező, drámaíró, kultúraszervező, a Finn Színház (később Finn Nemzeti Színház) alapítója, egyben a finn nyelvű színház „atyja”.
10. Ld. Hanna Suutela: *Nerous, teatteri ja sukupuoli: kansallisen tradition piirteitä Jouko Turkan julkisuuskuvassa*. In: Taava Koskinen (szerk.): *Kirjoituksia neroudesta – Myytit, kultit, persoonat*. SKS, Helsinki, 2006. 57–81.
11. Ld. a Jouko Turkkával készült interjú a [www.yle.fi](http://www.yle.fi/digitalis_archivumaból) digitális archívumából: *Jouko Turkka – herasväen työmies* (1973). http://www.yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/jouko_turkka_-_herasvaen_tyomies_9251.html.
12. Pekka Kantonen: *Ehdottomuus elämäntapana*, Teatteri 2001/7. Online: <http://www.teatterilehti.fi/turkka701.html> (2011. 10. 15.).
13. „A köszínházakat, úgy ahogy voltak, lehúztuk a vécén. Az eredmény az volt, hogy amikor eljött a leszerződés ideje, én szégyelltem magam. [...] Amikor aztán a Helsinki Városi Színházhoz kerültem, egyes kollégáimtól azt hallottam, hogy félnek. [...] Engem magamat az rémisztett meg, hogy nem tudtam, ki is vagyok valójában. [...] Szörnyű volt az az önutálat” – vallja kötetlen stílusában Satu Silvo, aki azon kevesek közé tartozott, akik a lányok közül el is végezték a főiskolát Turkka professzor-sága idején. Pentti Paavolainen (szerk.): *Aikansa häikäisevä peili*. LIKE, Helsinki, 1999. 137–138.
14. Vö. Nora Rinne: *Jouko Turkan viitoittamalla luontopolulla – Vihreän liikkeen synti*. In: Annukka Ruuskanen (szerk.): *Nykyteatterikirja*. LIKE, Helsinki, 2010. 222.
15. Uo. 223.

