

Katariina Havukainen

# **NÄYTTELIJÄNDRAMATURGIASTA NÄYTTELIJÄ-DRAMATURGIKSI**

Miten näyttelijä tekee esityksen, kirjoittaa tekstiä tai  
käsikirjoituksen?

# TIIVISTELMÄ

Katariina Havukainen: Näyttelijädraamaturgiasta näyttelijädraamaturgiksi  
Teatteritaiteen maisterin opinnäyte  
Tampereen yliopisto  
Teatterityön tutkinto-ohjelma  
maaliskuu 2019

---

Opinnäyte käsittelee sitä, miten näyttelijä kirjoittaa tekstiä, luo esityksen tai käsikirjoituksen sekä sitä, millainen on näyttelemisen ja kirjoittamisen suhde toisiinsa. Kirjoittaja pohtii opinnäytteessä omaa taiteellista identiteettiään, josta hän käyttää nimitystä näyttelijä-draamaturgi. Hän tarkastelee sekä oman draamaturgisen ajattelunsa henkilökohtaisia juuria että teatterihistorian näyttelijä-näytelmäkirjailijoita.

Kirjoittaja käy työssä läpi omaa näyttelijädraamaturgista ajatteluaan suhteessa tekstiin ja esitykseen kolmesta eri näkökulmasta. Toisessa luvussa hän tarkastelee tekstiä näyttelijän näkökulmasta muun muassa taiteellisessa opinnäytetyössään *Peruskiviä*-esityksessä. Kolmannessa luvussa hän käy läpi draamaturgista työskentelyään ohjaajan positiossa sekä Mikko Kauppilan draamaturgityöparina esityksessä *Siegfried*. Neljännessä luvussa hän käsittelee sitä, miten kirjoittaa toisille näyttelijöille materiaalia sketsien muodossa.

Avainsanat: näyttelijä, draamaturgia, näyttelijädraamaturgia, teksti, sketsi, ohjaus, perovo, queer, feminisimi, Aristoteles

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

## Sisällysluettelo

<b>Johdanto</b>	1
<b>1. Henkilökohtainen teatterihistoriani</b>	5
1.1. Näyttelijä dramaturgina jo ammoisista ajoista asti	5
1.2. Mielikuvitusystävät ja rakkauden dramaturgia	7
1.3. Esteettiset haamut	9
1.4. Mielikuvaharjoitteet	11
1.5. Puhelimessa	14
<b>2. Näyttelijändramaturgia</b>	16
2.1. Tekstilähtöinen ruumiinrunous	16
2.2. Henkilökohtainen makuni ja self-help haamut	20
2.3. Jan Neumann: <i>Peruskiviä</i>	23
<b>3. Havukainen-Kauppila: <i>Siegfried</i></b>	28
3.1. Alku, keskikohta ja loppu – Aristoteleen ympärileikkaus	28
3.2. What seems straight might be queer underwater	31
3.3. Siegfriedin skolioosi, vino selkäranka	33
3.4. Suorittaminen ja lyyrinen sankari	34
3.5. Queer-haamut	39
<b>4. Havukaisen sketsit: Miten minä kirjoitan toisille näyttelijöille materiaalia?</b>	43
4.1. Havainnosta	43
4.2. Muoto sisältönä	44
4.3. ”Juho Milonoff puhelimessa”	45
4.4. Nyrkkisääntöjä itselleni	46
4.5. Maailmankuva ja sketsien kyseenalainen maine	48
<b>Lopuksi</b>	51
<b>Lähteet</b>	52



## Johdanto

Olen koko näyttelijänopintojeni ajan tehnyt itse esityksiä ja kirjoittanut itselleni materiaalia esitettäväksi. Koko opiskeluaikani olen myös rahoittanut kesälomani kirjoittamalla sketsejä eri teattereihin ja televisioon. Tässä opinnäytetyössäni pohdin, miten näyttelijä tuottaa tekstiä, esityksen tai käsikirjoituksen, hahmottaa dramaturgian, ja mikä on kirjoittamisen yhteys tai suhde näyttelijyyteen.

Koen, että näyttelijäisyys on iso osa identiteettiäni. Etenkin se johtuu varmaankin siitä, että olen viimeiset vuodet viettänyt suurimman osan hereilläoloajastani yliopistossa, jossa opiskelen ammattiin – ammattiin, jossa on paljon hauskoja, ihania ja kiinnostavia puolia ja josta todella nautin. Mahdollisesti kivoimpaan mahdolliseen ammattiin, jonka osaan keksiä. Mutta myös ammattiin, joka on jännittänyt ja ahdistanut minua paljon.

Ammatissa minua on pelottanut se, että näyttelijänä olen kokenut olevani jatkuvasti riippuvainen muista, esimerkiksi ohjaajista, käsikirjoittajista ja tuottajista. Olen kokenut olevani esimerkiksi ohjaajien henkilökohtaisten mieltymysten armoilla sen suhteen, pääsenkö toteuttamaan taidettani. Näyttelijäisyys kun ei oikein ole olemassa, ellei näyttele.

Olen aina lukenut paljon. Näyttelijänä, ja ihmisenä, teksti, kirjat ja muu luettava ovat minulle tärkeä, olennainen sisällöllinen elementti, josta taiteilijana kiinnostun ja joka on minulle merkityksellinen. Näyttelijänä en tiedä parempaa tunnetta kuin se, kun toisen ihmisen taiteellinen työ, kuten teksti, sytyttää omani. Minulle näyttelijänä esimerkiksi käsikirjoitus tai teksti on ratkaisevan tärkeä asia, alkuperäistäideteos, jonka päälle ja jonka avulla oma taiteellinen työni rakentuu. Tekstin perusteella olen opiskeluaikana valinnut produktiot, joista kiinnostun ja joihin haluan mukaan ja myös ne, joihin en. Koen lähestyväni näyttelemistä pitkälti nimenomaan tekstin näkökulmasta.

Näyttelijänä olen usein myös kironnut niin sanottuja huonoja tekstejä, joista en ole ymmärtänyt, miksi ne ylipäänsä ovat olemassa, miksi ne on valittu esitysteksteiksi tai minut on ohjattu käsittelemään niitä minulle epätydyttävällä tavalla. En väitä, etteikö mitä tahansa tekstiä voisi käsitellä tyydyttävällä tavalla esitysmateriaalina tai että mielestäni ”huono” teksti johtaisi aina huonoon esitykseen. Minulle epämääräisen tekstin motivaatio kumpuaa silloin kuitenkin jostain muusta näyttämöllisestä elementistä kuin tekstistä itsessään, kuten näyttämötoiminnasta, puheen

laadusta tai yleisösuhteesta. Olen usein kokenut, että kun tekstissä on *näyttämöllistä tarttumapintaa*, siitä innostuvat sekä ohjaaja että näyttelijä.

Tässä opinnäytteessäni koetan artikuloida, mikä minulle tekstissä toimii näyttämöllisenä tarttumapintana. Mitkä ovat ne seikat, joista minä näyttelijänä tekstissä innostun? Millainen teksti auttaa itsessään avaamaan aistikenttäni, näkemään ja tuntemaan näyttämöllä? Ja miten sellaista tekstiä voisi kirjoittaa?

Näyttelijäopintojen aikana kirjoittamisesta on tullut minulle eräänlaista näyttämöllistä haaveilua. Se on haaveilua tekemättömistä töistä, rooleista, joita ei vielä ole olemassa, haaveilua esityksistä, joissa haluaisin näytellä. Kirjoittaminen tuntuu mukavalta, koska koen, että se tekee minusta taiteilijana omavaraisemman, eikä minun kirjoittajana tarvitsisi harmitella epätyytyttäviä, mielestäni latteita ja yksiulotteisia rooleja, kun voin itse kirjoittaa itselleni mieleisiä. Kirjoittamiseni on myös muotoutunut näyttelemiseni kautta, koska en ennen teatterikoulutusta ollut juuri tehnyt sitä.

Koen, että minussa näyttelijä ja kirjoittaja eivät ole irrallisia tai vastakkaisia samaa kehää kiertäviä napoja vaan toisiinsa kietoutuneita tapoja ajatella ja työskennellä taiteellisesti. Tässä työssä kuvaan taiteilijaidentiteettiäni termillä näyttelijä-dramaturgi. Sen, ja taiteellisen ajatteluni, avaamiseksi minun on sukeltettava omaan henkilökohtaiseen ”teatterihistoriaani”, jotta havaitsisin, miten asioita taiteellisesti jäsentelen, mitä haluan ja valitsen kertoa, mihin kiinnitän huomiota ja mistä kiinnostun.

Nautin työstäni erityisesti silloin, kun se tuntuu minulle merkitykselliseltä ja tärkeältä. Merkityksellisyyden tunnetta tuottavat milloin mitkäkin asiat. Usein merkityksellisyys kuitenkin liittyy esimerkiksi siihen, että löydän tekemisestäni nautintoa. Nautinto kulkee usein käsi kädessä sen kanssa, että olen ylpeä esityksestä, mielestäni se toimii ja allekirjoitan sen välittämän maailmankuvan. Näyttelijä-dramaturgina koen, että minulla on mahdollisuus fasilitoida itselleni alusta nautintoon ja siten myös vaikuttaa siihen, minkälaista representaatiota luon. Näin pystyn mahdollisesti myös purkamaan haitallisia valtarakenteita Koetan siis miettiä erityisesti mistä nautinto ja mielekkyys suhteessa tekstiin syntyy.

Huumori on minulle tapa käsitellä asioita ja tarkastella maailmaa, tunnistaa epäkohtia ja puuttua niihin. Se on myös keino käsitellä omaa epävarmuuttani. Lisäksi huumori on usein selviytymiskeino tai suojeelumekanismi, kun en uskalla sanoa suoraan miltä tuntuu. Mutta ennen

kaikkea nautin siitä, kun saan olla hauska. Kenties juuri sen vuoksi olenkin päätenyt kirjoittamaan sketsejä. Yllättävällä tavalla nimenomaan sketsit ovat tuntuneet kiinnostavalta välineeltä miettiä, mitä näyttämöllä ja maailmassa kukakin saa tehdä, mitä keidenkin kuuluu tehdä. Huumori siis heijastelee omaa taidekäsitystäni. Sketseillä olen myös pyrkinyt luomaan utooppista näyttämöä, näyttämöä, joka, usein käänteisesti, ehdottaa sellaista maailmaa, jossa haluaisin elää. Erityisesti sketsejä kirjoittaessani koen juuri näyttelijyyteni olevan vahvasti läsnä.

Vaikka tässä opinnäytteessäni hahmotan taiteellista identiteettiäni termin näyttelijä-dramaturgi avulla, niin koulutukseni takia koen identifioituvani ensisijaisesti näyttelijäksi. Mutta koska nautin dramaturgisesta työstä myös ruumiini ulkopuolella, tekemällä esityksiä ja kirjoittamalla materiaalia toisille, koen näyttelijä-dramaturgi-käsitteen kuvaavan minua hyvin. Olen ollut havaitsevinani, että viime aikoina on ollut käynnissä jonkinlainen trendi, että näyttelijät ovat alkaneet itse tehdä omia esityksiään. Hyviä esimerkkejä ovat festivaalejakin kiertäneet esitykset, kuten Noora Dadun *Minun Palestiinani* ja Anna Paavilaisen *Play rape*.

Tulevissa luvuissa avaan omaa näyttelijä-dramaturgiaani sekä näyttelijä-dramaturgi-ajatteluni kolmesta eri näkökulmasta: Mikko Kauppinen työparina *Siegfried*-esityksessä, sketsien kirjoittajana toisille näyttelijöille sekä toimiessani itse näyttelijänä muun muassa taiteellisessa opinnäytteessäni *Peruskiviä*, joka oli näyttelijä Jan Neumannin samannimisestä näytelmästä tehty esitys. Tavoitteenani on jäsentää ja purkaa työtapojani mahdollisimman yksityiskohtaisesti ja sitä kautta oppia lisää omasta taiteellisesta ajattelustani ja työskentelystäni. Pidemmän aikavälin päämääränäni on kyetä toimimaan sekä näyttelijänä että käsikirjoittajana ja kirjoittaa tekstejä, jotka sytyttävät muun taiteellisen työryhmän oman taiteellisen ajattelun.

Haastattelin opinnäytetyötäni varten Noora Dadua, joka on toiminut näyttelijänä sekä omissaan että muiden teoksissa. Hän on myös ohjannut ja käsikirjoittanut omat esityksensä, ja siksi myös häntä voi mielestäni kutsua näyttelijä-dramaturgiksi. Dadun kanssa keskustelinkin nimenomaan näyttelemisen yhteydestä esityksen tekemiseen ja käsikirjoittamiseen. Hänen kanssaan syntyneen haastattelumateriaalin lisäksi käytän opinnäytteessäni keskustelukumppaneina muun muassa seuraavia kirjoja: *Nyky näyttelijän taide* (Silde et alii), *Nykyesityksen prosesseja* (toim. Kallinen & Vuori) sekä Oscar Brockettin ja Franklin Hildyn teossarjaa *History of the Theatre*.

Viimeksi mainitussa käytetään vuoroin nimityksiä *actor / dramatist*, vuoroin *actor / playwright*. Itse viittaan kirjoittamiseeni ja dramaturgiseen työhöni sanalla dramaturgi. Näin teen sen vuoksi, että

silloinkin, kun omat esitykseni ovat olleet tekstilähtöisiä, koen kirjoittaneeni ennemminkin erilaisia osia ja paloja, pieniä kokonaisuuksia – ja aina suhteessa johonkin esitykseen (vaikka paloista siis olisikin yhdessä muodostunut kokonaisuus) – kuin näytelmäksi kutsuttua kirjallisuudenlajia. Olen siis tehnyt nimenomaan dramaturgin työtä. Lisäksi sana dramaturgi pitää sisällään myös näytelmäkirjailijuuden.



## 1. Henkilökohtainen teatterihistoriani

... ja sitten on tuo röyhkeä nousukas, meidän höyhenillämme kauniiksi kaunistettu, joka luulee, että hän uhoamalla 'Näyttelijän nahkaan verhoutuneesta Tiikerin sydäimestä' osaa sinkautella silosäkeitä siinä missä kuka tahansa teistä. Siinä vasta todellinen Johannes Factocum ja vielä omasta mielestään ainoa näyttämön ravistaja (Shake-scene) koko maassa. (Greenblatt 2008, 227, suom. Kaisa Sivenius.)

Toimikoon runoilija – kuten ajan näytelmäkirjailijat halusivat itseään kutsuttavan – Robert Greenen (1558–1592) kateudenpurkaus näyttelijä William Shakespearea kohtaan johdatuksena tulevaan lukuun. Greene piti yliopistoa käyneiden älykköystäviensä kanssa Shakespearea häpeämättömänä maalaistollona ja ylenkatsoi sitä, että Shakespeare kehtasi ruveta ”matkimaan parempiaan”, runoilijoita, vaikka oli *vain* mitätön näyttelijä. Teksti on Henry Chettlen alun perin (ilmeisesti vuonna 1593) julkaisemasta Greenen pamfletista nimeltä *Greenen penninverta nokkeluutta, miljoonalunnailla lunastettu*. (mt., 226, suom. Kaisa Sivenius.)

Tässä luvussa muina johannes factocumeina (eli ihminen joka kykenee moneen) asetan itseni näyttelijä-dramaturgien historialliseen kaanoniin, joka ulottuu varsin kauas. Pohdin, mistä kaikkialta dramaturgisen ajatteluni juuret luikertelevat, miten itse hahmotan dramaturgian, miten sitä ja sillä rakastan. Lisäksi tervehdin esteettisiä haamujani muotisuunnittelija Yves Saint Laurentin ja kuvataiteilija Karoliina Hellbergin johdattelemana.

### 1.1. Näyttelijä dramaturgina jo ammoisista ajoista asti

Verestellessäni teatterihistorian muistiani ja etsiessäni tietoa varhaisista näyttelijä-dramaturgeista, törmäsin tarinaan antiikin kreikkalaisen Aiskhyloksen kuolemasta. Näyttelijä-dramaturgi Aiskhyloksen sanotaan kuolleen siihen, että kotka tiputti kilpikonnaan hänen päähänsä. Kotka luuli Aiskhyloksen kaljua lakea kiveksi ja koitti rikkoa konnan kuoren sitä vasten. Tarina on todennäköisesti jonkun myöhemmän ajan komediakirjailijan kirjoittama, mutta ensi kertaa sen kuullessani tarina kovapäisestä Aiskhyloksesta nauratti minua ja jäi omaan kallooni kummittelemaan.

Antiikin Kreikassa näyttelijä ja dramaturgi olivat hyvin pitkään sama henkilö. (Brockett & Hildy 2010, 19). Koska ihmiskunnalle ei ole jäänyt tietoon 600-luvulta eaa. kuin kolme näyttelijä-dramaturgia: Choerilus, (joka kuulemma teki uskomattomia puku- ja naamiokokeiluja,) Platinas, (jonka sanotaan keksineen kaksimielisen farssin muodon) ja Frynikhos, (jonka kerrotaan

kirjoittaneen ensimmäiset naishahmot (mt., 13) Valitettavasti yksikään heidän näytelmistään ei ole säilynyt jälkipolville asti. Näin ollen tietomme kreikkalaisesta tragediasta perustuu pitkälti seuraavalla vuosisadalla eläneiden kolmen näytelmäkirjailijan, Aiskhyloksen, Euripideen ja Sofokleen töihin.

Näyttelijä-dramaturgit Aiskhylos, Euripides ja Sofokles kilvoittelivat 500-luvulla eaa. Dionysos-jumalan kunniaksi järjestetyn suuren *Dionysia*-festivaalin näytelmäkilpailuissa ja näyttelivät ainoina näyttelijöinä omissa näytelmissään. Näyttelijä ja dramaturgi olivat siis hyvin pitkään sama henkilö, kunnes kovapäinen Aiskhylos teki radikaalin liikkeen ja esitteli juhlaväelle toisen näyttelijän. Päätelen, että niin sanottu ”ei kirjoittava näyttelijä” syntyi silloin. On tietenkin hyvä muistaa, että kreikkalaisessa teatterissa näyttelijä tarkoitti eri asiaa kuin nykyään. Siitä huolimatta, että Aiskhyloksen myötä toinenkin näyttelijä oli ilmestynyt näyttämölle, näytelmäkirjailijat jatkoivat myös itse näyttelemistä omissa näytelmissään, kunnes noin 468 eaa. Sofokles lopetti näyttelemisen ja lisäsi näytelmiinsä kolmannen näyttelijän. Sen jälkeen useimmat näytelmät voitiin antiikin Kreikassa esittää kolmen näyttelijän ja kuoron voimin, missä näyttelijä-dramaturgin tehtäviin kuului myös kuoron ja näyttelijöiden ohjaaminen. Toinen ja kolmas näyttelijä taas saattoivat esimerkiksi säveltää musiikin. (mt., 19.)

*History of the Theatre* -kirjassa on kuvattu, kuinka näyttelijän toimenkuva on ajan myötä muuttunut. Opinnäytteeni kannalta mielenkiintoiseksi nousi mm. se, että hellenistisellä ajalla (eli noin 323 eaa. – 30 eaa.) näyttelijöillä oli dramaturgien ohi valta muuttaa tekstejä sopiviksi omiin kykyihinsä. Minusta tämä on kiinnostavaa, koska itse usein suhtaudun näyttelijöiden tekemiin tekstimuutoksiin kyseenalaistaen. Näyttelijänä sen sijaan olen monesti kokenut välttämättömäksi tehdä niin. Lisäksi minulla ja kurssikavereillani syntyi joitakin vuosia sitten järjestetyllä yhteisopintojaksolla eripuraa Teatterikorkeakoulun dramaturgian opiskelijoiden kanssa, koska me näyttelijät muokkasimme ennalta asiasta sopimatta heidän kirjoittamiaan monologeja. Kenellä siis on missäkin tilanteessa viimeinen sana tekstin suhteen? Tästä kirjoitan lisää opinnäytteen neljännessä luvussa.

Hellenistisellä aikakaudella teatterintekijöistä tuli ammattilaisia, jotka muodostivat killan nimeltä Dionysoksen taiteilijat. Antiikin Rooman ajan esiintyjistä sen sijaan tiedetään varsin vähän, ja Roomassa näyttelijän sosiaalinen status oli kiistellympi. Todennäköisimmin osa näyttelijöistä oli orjia. Rooman ajalla esiin nousi kuitenkin menestynyt näyttelijä-dramaturgi Livius Andronicus (n. 284–205 eaa.), joka näytteli itse kirjoittamissaan näytelmissä. Andronicus kirjoitti sekä komedioita

että tragedioita, ja hän on varhaisin tunnettu roomalainen runoilija. Andronicusta pidetään latinan kielen isänä, sillä hän käänsi kreikkalaisia näytelmiä latinaksi. (mt., 55.) Asiaa tutkiessani löysin valitettavan vähän tietoa varhaisista teatteriniaisista. Antiikin Kreikassa miesoletetut kirjailijat kirjoittivat näytelmät ja miesoletetut näyttelijät esittivät myös naishahmot. Myöhemmästä teatterihistoriasta kaikkien aikojen näytelmäkirjailijaksi tituleeratun William Shakespearen (1564–1616) näyttelijätausta on tietysti ilmeinen ja tuttu. Shakespeare kirjoitti useita ikonisia naishahmoja, mutta yhä Elisabethin aikakaudella naisilta oli pääsy näyttämölle kielletty.

Tässä oman ammattikuntani historian huminaa kuunnellessani havaitsen, että näyttelijä-dramaturgi on oikeastaan kaikkea muuta kuin vain tämän päivän Dionysoksen taiteilijoiden trendi-ilmiö.

## **1.2. Mielikuvitusystävät ja rakkauden dramaturgia**

En ole koskaan ollut lapsi, joka järjestää perheelleen esityksiä olohuoneessa ja ottaa rohkeasti tilaa – sellainen minusta on tullut vasta näyttelijäopintojen aikana. Pikemminkin koen, että lapsena olin niin kotona kuin muuallakin enemmänkin tarkkailija ja sivustaseuraaaja. Olin hiljainen lukutoukka, enkä erityisemmin ollut edes kiinnostunut esiintymisestä. Jonkinlaisen näyttelijä-dramaturgisen heräämisen tunnistan kuitenkin nuoruudestani.

Meillä on nimittäin aina ollut äitini kanssa tapana kehittää mielikuvitusystäviä. Mielikuvitusystävät olivat meidän kahden oma maailma, johon toiset eivät päässeet. Minulla on varmasti ollut jonkinlaisia mielikuvitusystäviä ihan pienestä pitäen, mutta mielikuvitusystävät, joista nyt puhun, ajoittuvat aikaan, jolloin en enää (siis vielä) leikkinyt julkisesti tai leluilla. Näen nämä äidin kanssa leikityt myöhäislapsuuden mielikuvitusleikit dramaturgisen ajatteluni tärkeänä herättelijänä. Varhaisimmat mielikuvitusystäväni, joista merkittävimpänä mainittakoon aikuisten jänisten porukka Sennut, syntyivät, kun olin yläasteella. Sennut oli eräänlainen jänisten yhdistys, joka teki retkiä eri paikkoihin ja tapahtumiin, muun muassa Saarenmaalle, teattereihin sekä hiihtokeskuksiin. Sennut perustui löyhästi voimisteluseurani aikuisten tanssiryhmä Lipstikkaan, joka esiintyi seuran juhliissa omilla humppaesityksillään ja teki retken Oopperajuhlille. Lipstikka-ryhmässä minua ja äitiäni kiehtoivat, hellytti ja teki vaikutuksen aikuisten ihmisten paneutunut yhdistys- ja harrastetoiminta. Puhuimmekin usein siitä, millaisia hahmoja Lipstikassa ja sen kaltaisissa yhteisöissä toimii. En tiedä, miksi Sennut olivat jäniksiä, todennäköisesti vain siksi, että äidin kanssa pidämme jäniksistä ja meillä oli kotona kaksi jänistä lemmikkinä. Joka tapauksessa koen, että Sennujen ajatteleminen jänishahmoiksi auttoi meitä luomaan heille selkeästi fiktiivisen maailman. Lisäksi se teki hahmoista pidettäviä ja auttoi teini-ikäistä itseäni heittäytymään leikkiin.

En muista tarkasti hetkeä, jona Sennut syntyi. Jossain vaiheessa vain aloimme äitini kanssa keksiä hahmoja, joista lopulta muodostui mielikuvitusystäviämme. Hahmot syntyivät tilannelähtöisesti. Esimerkiksi jos auto oli jumissa lumessa, niin reagoimme äidin kanssa tilanteeseen kuvittelemalla ja esittämällä vuorotellen, usein äitini aloitteesta, miten joku siinä hetkessä mieleen tullut hahmo asian ratkaisisi. Eri tilanteista syntyi erilaisia hahmoja, jotka ajan mittaan jäsenyivät, saivat nimiä ja muodostuivat mielikuvitusystäviksi. Mielikuvitusystävät kehittyivät myös, kun esimerkiksi näimme kaupungilla henkilön, jonka totesimme muistuttavan jotain ystäväämme. Tällaisissa hetkissä hänelle keksittiin ja ”näyteltiin” lisää ominaisuuksia. Tämän näyttelemisen tuottaman tarinankerronnan ja leikin jatkuessa osa hahmoista katosi ”toimimattomina” – eli meitä ei kiinnostanut enää tuottaa niille lisää ominaisuuksia – mutta osasta muodostui meille joka päivä läsnä olevia mielikuvitusystäviä, joiden kanssa ja kautta kävimme keskusteluja ja joiden tapahtumista kerroimme toisillemme.

Sennuista muistan erityisesti Tepan. Tapa eli Terttu oli suurikokoinen, hunajanvärinen jänis. Hän oli taitava käytännön asioissa, kuten remontoinnissa. Lisäksi hän oli mutkaton ja puhui itsestään sukunimellä Lyytikäinen. Meidän mielestämme oli hassu ja erityinen piirre, jos ihminen kutsuu itseään tai puolisoaan sukunimellä. Koimme, että se kertoi myös Tepasta yllättävän paljon. Tapa kulki kanssamme ainakin yläasteen ja lukion ajan monissa hetkissä, ja hänestä tuli jopa rakas. Muutama vuosi sitten kohtasin taas erään Tepan. Tapa oli naistentautien erikoislääkäri, oikealta nimeltään Tuire. Vanha maailmamme heräsi hetkeksi eloon Töölön Mehiläisen vastaanottohuoneessa. Minulle tuli heti lämmin ja luottavainen olo Tapan mutkattomasta asenteesta. Huomaan siis, että tapani havainnoida ihmisiä ja tilanteita on rakentunut nuoruudessa. Hassua on, että koen, ettei se myöskään ole kauhean paljon muuttunut.

Sennut eivät enää pitkään aikaan ole olleet minun ja äidin elämässä aktiivisesti. Sen sijaan kotonani on yhä eräs äidin kanssa New Yorkista ostamani tiskiharja nimeltä Jean-Luis. Myös hänestä puhun äitini kanssa. Yhteisen New Yorkin -matkamme aikana Jean-Luisille kehittyi suuri ja rikas persoona, ruokamakua ja opintoja myöten. Hän on myös kulkenut useilla myöhemmillä matkoillani mukana, koska rakastaa matkustelua. Yhdessä vaiheessa tuolloinen kämppikseni ja kurssikaverini Marketta kuitenkin vihasi keittiössämme asuvaa Jean-Luisia ja laittoi sen aina kaappiin. Otin tiskiharjan ~~aina~~ takaisin esille, mutten koskaan kehdannut kertoa Marketalle, että *hän* oli ystäväni, suuri persoona ja tuleva kokki.

Entisen poikaystäväni kanssa meillä taas oli tapana vitsaillen karnevalisoida ärsyttäviä luonteenpiirteitä. Muutamien ”Näyttelijä Katariina Havukainen ilmaantui jehovien ovelle puhumaan teatterista” -vitsien seurauksena minulle syntyi alter ego, joka käytti taiteilijanimeä Tappura. Tappura oli henkeen ja vereen teatteri-ihminen, feministi ja idealisti, jonka puheenparressa markkinatalous ja moni muu sai kyytiä. Tappura puhui kiekuvalla äänellä, oli itsevarma, itsekeskeinen ja täysin sokea omalle käytökselleen. Poikaystävälleni Tappura oli tapa käsitellä ja sietää rasittavia puoliaani (ja teatteriopintojani), minulle se oikeutti ne. Parisuhteellemme oli tyypillistä käsitellä asioita projisoimalla ärsyttävät piirteet hauskoihin alter egoihin, mikä ehkä selittää sen, miksi erosimme – ja miksi olimme yhdessä. Komediahahmo kun ei koskaan opi virheistään, vaan toistaa ne aina uudestaan ja uudestaan. (Gadsby 2018). Sanottakoon, että myös parhaat ystäväni toki tuntevat Tappuran.

Kotona asuessani kuulin äidin ja pikkuveljeni puhuvan veljeni huoneessa usein Helmistä, josta minä taas en tiennyt mitään. Voisikin kai väittää, että näyttelijä-dramaturgi-äidilläni on dramaturginen tapa rakastaa. Ja yhä, jos toinen meistä on katsomassa toisen esitystä, teemme loppukiitoksissa jänistervehdyksen.

Koen, että mielikuvitusystävien, hahmojen ja alter egojen keksiminen on ollut olennainen osa sekä havainnointikykyäni harjoittamista että dramaturgista syttymistäni. Lisäksi ne ovat, lemmikkien tavoin, toimineet minun ja läheisteni hellyyden- ja rakkaudenosoituksia. Onhan niin, että jos vaikkapa perheenjäsenet tai rakastavaiset ovat keskenään kyvyttömiä puhumaan tunteistaan, voi lemmikille juttelu, sen tarkkaileminen yhdessä tai kuvien lähettäminen siitä, olla heille tapa osoittaa lämpimiä tunteita toisiaan kohtaan.

### **1.3. Esteettiset haamut**

Mielikuvitusystävät tietysti kertovat jonkin verran dramaturgisen ajatteluni historiasta, mutta suuri osa tuosta historiasta lipuu edelleen jossain hämärän rajamailla. Taideyliopiston Kuvataideakatemialle kirjoittamassaan maisterin opinnäytteensä *Haamut* kuvataiteilija Karoliina Hellberg avaa työskentelyään käyttämällä muotoilua *esteettiset haamut*. Sen hän on löytänyt muotisuunnittelija Yves Saint Laurentin (1936–2008) puheesta, jonka Saint Laurent piti lopettaessaan uransa vuonna 2002. Koska Hellberg, Saint Laurent ja esteettiset haamut alkoivat kiehtoa myös minua, päätin katsoa Saint Laurentin puheen videolta.

Jättäessään hyvästit rakkaalle ammatilleen ja 40-vuotiselle uralleen nimeään kantavassa YSL-muotitalossa Saint Laurent jättää videolla hyvästit myös esteettisille haamuilleen. Hän kertoo tunteneensa ne lapsuudesta asti, jahdanneensa, seuranneensa ja etsineensä niitä. Etsiessään hän on ”kulkenut läpi helvetin” ja kärsinyt mielenterveyden ongelmista. Tämän lisäksi hän kuitenkin toteaa jokaisen ihmisen myös tarvitsevan esteettisiä haamuja. (Saint Laurent 2002.)

Jäähyväispuhetta katsoessani ymmärrän, että Saint Laurentille esteettiset haamut olivat tapa tarkastella maailmaa. Kuten Hellbergkin arvelee, esteettiset haamut olivat henkilökohtaisia mieltymyksiä, paikkoja tai ideoita, joita hän pyrki tietoisesti ymmärtämään, seuraamaan ja vahvistamaan (Hellberg 2015, 13). Saint Laurent sanoo puheessaan: ”Kauneimmat paratiisit ovat ne, jotka olemme kadottaneet” (Saint Laurent 2002). Tulkitsen tämän yrityksenä ilmaista, miten taiteellinen työ on jatkuvaa etsintää, kurottamista jotakin kohti. Se on jotakin, mikä ei jäsenny kielen tai tietoisuuden piirissä, on kadonnut, mutta josta ihmisellä kuitenkin on jokin tuntu, aavistus. Tulkitsen näin, koska koen oman taiteellisen työni olevan jonkinlaista kurkottelua ja intuition varassa matkaamista. Hellberg taas kuvaa omaa, intuitiivista matkaansa taiteilijana seuraavasti:

Tartuin intuitiivisesti erilaisiin minua kiinnostaviin teoksiin, olivatpa ne maalauksia, teorioita, tekstejä tai elokuvia, samalla kun maalasin omia teoksia. Luotin siihen, että näille elementeille löytyy joku yhteenkuuluvuus. Ja myöhemmin alkoi tuntua, että ne kaikki tukivat ajatustani esteettisistä haamuista. (Karhunen 2019, 15.)

Tunnistan Hellbergin työskentelyssä samankaltaisuutta sen kanssa, miten itse teen esitystä tai tekstiä. Hellberg kertoo, että esteettiset haamut toimivat hänellä mielekkäänä vertauskuvana työskentelylle – tarpeeksi sallivana ja runollisena käsitteenä, jotta siitä voi tehdä omansa (mt., 16).

Se, mitä esteettiset haamut voisivat oman työskentelyni kannalta tarkoittaa, on minulle vielä osittain jäsenitelemätöntä. Hellbergin ja Saint Laurentin ajattelun pohjalta hahmotan kuitenkin, että se, mitä haamut voisivat itselleni olla, liittyy identiteettiini, sisäiseen maailmaani ja henkilökohtaiseen historiaani. Sillä on yhteyttä myös henkilökohtaiseen makuuni, siihen mistä kiinnostun, mistä tulee halu kertoa ja miten haluan järjestää elementtejä taiteellisesti. Niin kuin Hellberg kuvaa: ”Haamu voi olla salaisuus, jonka tuntee itsensä ja toisen välissä, muisto, joka määrittää nykyisyyttä tai vaikkapa merkityksen tunne, jonka näkee esineessä tai kasvissa. Haamujen ideassa on samanaikaisesti läsnä aineettomuus ja aineellisuus. Kyse on motivaation ja logiikan etsimisestä omalle työskentelylle” (mt., 16.)

Niin kuin Hellbergille, myös minulle ne tuntuvat mielekkäältä ja runolliselta tavalta kurottaa kohti omaa ajatteluani. Lähdenkin Saint Laurentin johdattamana pohtimaan, mitä esteettiset haamut voisivat minulle tarkoittaa. Ajattelen haamuja pikemminkin ajatteluni inspiraationa kuin teoriana. Ja koska näyttelemisessä ja kirjoittamisessa on kyse muustakin kuin estetiikasta, puhun ainoastaan *haamuista*.

#### **1.4. Mielikuvaharjoitteet**

Näyttelijänä esteettiset haamuni piirtyvät minulle esiin esimerkiksi mielikuvaharjoitteissa, joiden avulla tuotan esityksellistä materiaalia. Ne siis ovat tapa, jolla jäsenän näyttelemistäni ja ruumiillistan vaikkapa tekstiä. Eli kuten Pauliina Hulkko kirjoittaa, mielikuvat ja näyt toimivat sekä ”ilmaisun sisäisen rakenteen että sen ulkoisen jäsennyksen välineinä” (Hulkko 2011, 43). Koen, että voin näytellessä, samoin kuin kirjoittaessa, käyttää loputtomasti erilaisia mielikuvia. On kuitenkin olennaista, mitä ja miten kuvittelen, mistä kiinnostun ja miksi sekä miten se jäsentyy materiaaliksi.

Esimerkiksi työstäessäni runoesitystä Kajaanin runoviikkojen Veikko Sinisalo -kilpailuun harjoittelin sijoittamalla jokaisen esityksen runon mielessäni johonkin tiettyyn paikkaan. Nämä paikat olivat joko intuitiivisesti itse valitsemiani tai tekstin ehdottamia paikkoja, kuten esimerkiksi tekstissä esiintyvä sana ranta. Työskennellessäni rantamielikuvan kanssa ranta ei kuitenkaan koskaan ollut mikä tahansa yleinen ranta vaan aivan tietty, minun elämänhistoriastani tuttu paikka. Huomasin mielikuvieni tulevan jostain menneisyydestä, lapsuudestani. Esimerkiksi tässä kohtaa valitsin lapsuuteni kesäpaikan Suvirannan rannakseni. Mielikuvaharjoitteiden tekeminen on minulle helpompaa, kun paikka on minulle todellinen ja tuttu. Silloin niin näytellessä kuin kirjoittaessa kiinnostun siitä ja pystyn näkemään sen tarkasti. Kun mielikuva on minulle tarkka, ja kun minulla on siihen emotionaalinen suhde, sitoudun kuvittelemiseen voimakkaammin, näen selvästi ja teen myös tarkempaa työtä. Suvirannan rannalla tiesin, miltä hiekka ja kuivat kaislat tuntuvat jalkapohjassa ja miltä vastaranta näyttää.

Juttelimme näyttelijäystäväni Sonja Salmisen kanssa esteettisistä haamuista ja mielikuvista. Hän muisti tehneensä Teatterikorkeakoulussa harjoitteen, jossa piti mennä lapsuudenkodin ovelle ja kuvitella tarkasti. Sonja kuvaili minulle nopeasti ja hämmästyttävän tarkasti, miltä rappukäytävässä tuntui ja näytti viidenteen kerrokseen kapuamisen jälkeen. Hän kuvasi, miten häntä hengästytti ja miten hän kotiovea katsoessaan tiesi heti, millä tavoin valo siivilöityi oven lasiosien läpi ja minkä sävyistä se oli, miten pöly leijui ilmassa, mikä vuoden- ja vuorokaudenaika oli. Tunnistin Sonjan havainnot. Minullakin on omat paikkani, joissa aika kellossa ja vuodessa on jäänyt jumiin tiettyyn

kohtaan, joihin yhdistyy aina sama kylmä valo ja joissa haisee tietyltä. Kirjailija ja elokuvantekijä Marguerite Duras kertoo keskustelussaan Leopoldina Pallotta della Torren kanssa paikkojen merkityksestä itselleen seuraavasti:

Tietyt muistojeni paikat laukaisevat minussa paljon voimakkaampia tunnetiloja kuin toiset. Ne ovat paikkoja, joiden läpi en vieläkään voisi kulkea vahingoittumatta. Ruumis tunnistaa nuo paikat vaistomaisesti. Talo Vinh-järven läheisyydessä yhdistyy muistoissani nyt ja aina mielihyvän löytämiseen, kokemukseen, josta en olisi äidilleni voinut puhua. (Pallotta della Torre 2013, 129.)

Minullakin on omat suosikkipaikkani ja paikat, jotka todella eivät ole suosikkeja, mutta niihin liittyy jotain niin merkityksellistä ja niissä olen ollut lukemattomia kertoja, että ne tuntuvat ruumiissa vielä vuosien jälkeen. Niin näytellessä kuin kirjoittaessa teen tarkempaa työtä, kun kurotan kohti esteettisiä haamujani käymällä mielikuvissani tietyissä paikoissa.

Mielikuvat paikoista pulpahtavat esiin eri yhteyksissä työskennellessäni. Esteettisiin haamupaikkoihini olen kiintynyt visuaalisesti tarkasti, kuten Salminen ja Duras'kin kuvaavat, paikat aiheuttavat tarkan ruumiillisen tunnun, kuten itkun silmän takana ja mummolan talviverhojen tunkkaisen hajun. Paikkojen ei välttämättä tarvitse olla turvallisia, vaan niihin voi liittyä myös jotain uhkaavaa. Mielikuvia voi myös manipuloida omiin tarkoituksiinsa. En esimerkiksi koskaan ole nähnyt lapsuuteni Suvirannan rantaa talvella, mutta runon tunnelmaa vahvistaakseni kuvittelin sen syystalvella. Silloin näystä tuli samaan aikaan tuttu ja vieras, siihen tuli lisää tasoja, marraskuinen pimeä vesi ja kasvoilla tuntuva tuuli.

Näyttelijänä mielikuvan kanssa työskentely on minulle osa prosessia ja apukeino. Itse näky tai mielikuva paikasta ei välttämättä aina ole kokonaisuudessaan läsnä valmiissa esityksessä, vaan se on saattanut toimia minulle harjoituksissa virittävänä tekijänä ja synnyttää esimerkiksi liikkeen laadun, kuten tunnun narisevasta lattiasta tai kävelemisen hyiseen veteen. Kiinnittymällä ruumiintuntuun ja toimintaan, kylmään veteen iholla ja särkyyn jaloissa ja hitaaseen eteenpäin kävelemiseen, koen myös etäännyttäväni mielikuvan omasta henkilökohtaisesta tunnesiteestäni. Näin luon itselleni toistettavan aistivoimaisen tilan, joka tuottaa minulle psykofyysisen kokemuksellisen tilan itsessään riippumatta henkilöhistoriastani. Kirjassa *Nykynäyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä* aistimellista tilaa kuvataan käsitteellä *välinen*. Välinen on tila, joka ei ole vielä muuttunut kenenkään erityiseksi kokemukseksi. ”Se [välinen] on välitila, kynnyks tai



siirtymävaihe, josta on hyvä ja helppo, mutta myös pakko mennä eteenpäin, eli johonkin olotilaan.” (Silde et alii 2011, 212.)

Olotila on myös koulussa oppimani näyttelijän dramaturgiaan liittyvä käsite, josta olen löytänyt itselleni toimivan työtavan, johon voin nojata ja luottaa, että löydän sen uudestaan. Kirjassa *Nykynäyttelijän taide* olotilaa kuvataan näin:

Se [olotila] on kokijalleen tarkasti määrittynyt kuvitteellinen ja henkilökohtainen kokemus- ja havaintoavaruus, kokonainen pieni maailma. Olotila koostuu liikkeistä, mielikuvista, tunteista, fyysisistä reaktioista, eleistä, äänestä, puheesta – kaikista näistä tai näiden yhdistelmästä. (Silde et alii 2011, 212.)

Koen, että mielikuvia voi olla myös useampi päällekkäin. Voin yhdistää ja erotella ruumissani tapahtumia eri ruumiinosiin ja samalla kuvitella tilan ympärilläni. Esimerkiksi eräällä, Esa Kirkkopellon pitämän kurssin oppitunnilla vasen pakarani oli viinirypäleterttu ja niskani purjo ja kävelin mutaista polkua. Maria Jotunin teksti toimi oikein kiinnostavasti. Mutapolku oli isäni mökkipihan polku, purjo suoristi niskani ja viinirypäleet olivat liiloja, tietysti, en valitse koskaan vihreitä rypäleitä.

Jos maltan kuunnella tarkasti, tuntuu kuin haamut kertoisivat itsestään, aivan kuten Duras kuvaa:

Kerran Resnais tuli sinne [Duras'n asuntoon] luokseni ja oivalsi, että haluaisi kuvata Emmanuellen muistumia Neversistä elokuvaan *Hiroshima, rakkaani*. Ymmärsimme yhdessä, että tietyt paikat sisältävät ne kuvat, joiden pohjalta elokuvat alkavat kehkeytymään. Paikkoja on turha etsiä väkisin, antaa paikkojen kutsua luokseen, miettimättä sitä ennen mitään. (Pallotta della Torre 2013, 130.)

Otan esimerkin *Siegfried*-esityksestä, jonka ohjaamisen lisäksi myös lavastin. Esityksen lavastus alkoi tiedostamattani muistuttaa Ludvig II:n rakennuttamaa Venus grotto -luolaa. En ollut aktiivisesti muistanut paikkaa, mutta olin lukenut siitä prosessimme aikana. Venus grotto ei ole esteettinen haamuni kaukaa henkilöhistoriastani, mutta melkein vuoden takaisessa Google-kuvassa on ollut jotain, joka on ilmeisesti jäänyt mieleeni kummittelemaan: Ludvig II:n simpukkasänky, kiiltävä lattia, kangasriekaleet ja kukkaset. Simpukoista minulla tulee aina mieleen äitini korulautanen, suuri simpukka. Tajutessani piilevän ajatukseni Venus grottosta tiesin, että minun on mentävä sitä kohti myös tietoisesti.

Paikkojen lisäksi haamuja voivat olla minuun vaikuttaneet ihmiset, esineet, valokuvat ja tekstit sekä kirjat, joita olen lukenut. Työskennellessäni minusta on erityisen nautinnollisia, kun huomaan, että esitys alkaa puhua kuin itsestään haamujeni kautta. Minulle tulee yhtäkkiä mieleen kirja, jonka olen lukenut joskus, tai maalaus. Näin tapahtuu aina. Haamut toimivat inspiraationa ja niiden ilmestyminen ja tunnistaminen työvaiheina.

Kokemukseni mukaan esitys kertoo aina itse siitä, millaiseksi se haluaa muodostua. Ja jokainen esitys on tässä suhteessa omanlaisensa, jokaisen on luotava oma sisäinen logiikkansa. Olen puhunut tästä myös työparilleni Mikko Kauppilalle, jonka kanssa tein esityksen *Siegfried*. Sain myös käsityksilleni vahvistusta Nya Rampen -ryhmän Elmer Bäckin ajatuksista:

Esitys rupeaa elämään omaa elämäänsä, se haluaa tulla joksikin tai jonkinlaiseksi. Ensin meillä täytyy olla idea, sen jälkeen idea muuttuu prosessiksi. Prosessin aikana meidän täytyy kuunnella esitystä. [...] Esitys haluaa jotain, meidän täytyy olla herkkiä sille, mihin se on matkalla. [...] Esitys rakentuu kuin oma entiteettinsä, itsenäisesti. (Kallinen & Vuori 2016, 83.)

*Siegfriedin* tekoprosessista kirjoitan opinnäytteen neljännessä luvussa.

### **1.5. ”Puhelimessa”**

Haastatellessani Dadua opinnäytteeni tiimoilta, hän kuvasi mielestäni hyvin sitä, minkä minä käsitän jonkinlaiseksi dramaturgiseksi syttymiseksi ja kohtausidean syntymiseksi. Dadu kertoi, että hän tietää kohtauksen olevan syntymässä siitä, että haluaa kertoa tapahtuman kaverilleen esimerkiksi puhelimesta. Dadun mukaan puhelu kaverille on ikään kuin kohtauksen ensimmäinen dramatisointi. Tunnistan ajatuksen ja jaan kokemuksen. Minäkin olen soittanut useasti kaverille kertoakseni jotain, ja näistä pienistä sattumuksista on myös jalostunut minulle eräänlaisia ”vakitarinoita”, joita tykkään kertoa vaikkapa juhlissa.

Samat, omasta mielestäni hauskat jutut ovat myöhemmin jalostuneet kohtauksiksi tai kohtausten lähdeiksi, vitseiksi kohtauksen sisään. Nykyään ymmärrän herkistyä kertomisen halulleni paremmin, ja puhelun tai kertomisen sijaan voin vain kirjoittaa sen ylös puhelimeeni tai työpäiväkirjaan. Monesti kirjoitan surutta ylös myös muiden kokemuksia ja käytän niitä omissa töissäni tunnistamattomina.

Entiseltä (Tappura-aikojen) käsikirjoittajapoikaystäväältäni opin ylös kirjoittamisen tarkkuuden merkityksen. Itselleen tapahtuma on kirjoitettava ylös yhtä hyvin, kuin jos sen kertoisi ystävälleen. Entinen poikaystäväni kirjoittikin kaiken tarkasti ylös sähköpostinsa luonnoksiin, oli sitten yö, hän itse väsynyt, kiireessä tai kännissä. Illalla ennen nukkumaanmenoa tai yöllä kesken unien tullut ajatus voi olla arvokas, jos se on tarkasti kirjattu, ei vain ”avainsanoin”. Esimerkiksi erään Tuplapatukan aluspahviin kirjoittamani idea ”Hevosia” ei seuraavana aamuna, eikä koskaan enää ole auennut minulle.

Koen, että ajatukseni kirkastuu ja jäsenyy, kun joudun selittämään sen toiselle tai kirjoittamaan sen paperille. Niinpä Dadun ajatus ensimmäisestä dramatisoinnista on myös minun kokemukseni mukaan tosi. Vielä en ole löytänyt mitään erityistä logiikkaa, miksi halu kertoa jostain asiasta syntyy. Usein minulla liittyy tapahtumaan jokin vahva tunne: se nolottaa tai raivostuttaa minua tai se on minusta hauska. Välillä syy kirjoittaa paljastuu vasta kertomisen tai kirjoittamisen tilanteessa, kun koitan jäsenellä tapahtumaa tai hetkeä. Tärkeintä on kuitenkin kirjoittaa. Tai edes puhua itsekseni. Työskentelen paljon ihan vain istuskelemalla ja puhelemalla itselleni ääneen jotain tapahtumaa. Sekin on mielestäni hyvä keino dramatisoida asioita.

## 2. Näyttelijändramaturgia

Tässä luvussa tarkastelen näyttelijändramaturgiaani erityisesti suhteessa tekstiin. Tällaista tulokulmaa näyttelijändramaturgiaan voisi kai kutsua tekstilähtöiseksi. Pohdin, miten näyttelen jonkun muun kirjoittamaa tekstiä, mihin tekstissä ja näyttämöllä kiinnityn, miten näyttämöllinen ajatteluni kulkee. Mietin myös sitä, missä mielestäni näkyy se, että teksti on näyttelijän tekemä. Käytän esimerkkinä 2016 tekemääni runoesitystä *Ripeästi marketissa*, jonka rakentamisesta ja esittämisestä pidin kovasti, sekä taiteellista opinnäytettäni, *Peruskiviä*, josta taas en löytänyt nautintoa kuin vasta prosessin myöhäisessä vaiheessa.

### 2.1. Tekstilähtöinen ruumiinrunous

Keväällä 2016 Suomen Lausujain Liitto järjesti Kajaanin runoviikoilla jälleen kerran Veikko Sinisalo -kilpailun, johon osallistuin esitykselläni *Ripeästi marketissa*. Sinisalo-kilpailu on nuorille teatterintekijöille suunnattu runonlausuntatapahtuma, johon haetaan mukaan alkukilpailun kautta ja jonka voittaja saa tittelin vuoden nuori lausuja. Kunkin kilpailijan tehtävä on valmistaa 20 minuuttia kestävä runoteksteistä koostuva esitys, joka pitää sisällään kaksi pakollista Suomen Lausujain Liiton valitsemaa runoa. Kilpailuesityksen on toimittava yhdellä valotilanteella ja minimaalisella, ei muutoksia vaativalla äänikalustolla. Vaihtoaikaa yksittäisten esitysten välillä ei myöskään ole, joten kilpailussa ei voi laskea suuren lavastuksen varaan. Näistä syistä juuri runoesitys on minulle selkeä, erityisesti tekstiin ja näyttelijäntaiteeseen perustuva esimerkki.

Dadu voitti Sinisalo-kilpailun vuonna 2006. Haastatellessani häntä meistä kumpikin oli sitä mieltä, että kilpailuun osallistuminen oli antanut merkittävää dramaturgista oppia. Dadu koki, että vaikka hän oli näyttelijäopintojensa aikana tehnyt monia omia pieniä esityksiä Teatterikorkeakoululla ja Ylioppilasteatterissa, oli Sinisalo-esitys kuitenkin ollut hänelle ensimmäinen suurempi kokonaisuus, jonka hän itse rakensi. Lisäksi se oli ollut hänelle ensimmäinen ammattimainen työ, koska voiton myötä runoesityksestä sai myös palkkaa. Jaan kokemuksen; Sinisalo-kilpailu oli oman taiteellisen ajatteluni kehittymisen ja esityskokonaisuuden rakentamisen oppimisen kannalta loistava harjoitus, ja myös minulle askel kohti ammattilaisuutta.

Keskustelimme Dadun kanssa myös siitä, kuinka hauskaa ja tavallaan myös selkeää oli rakentaa runoesityksen dramaturgia. Eri runot olivat dramaturgisia palasia, joiden järjestystä vain piti vaihdella ja etsiä sopivaa kokonaisuutta. Ja mikä nautinto siitä syntyi, kun palaset loksahdivat kohdilleen! Dadu totesi, että hänelle runoesityksen tekeminen oli hyvä harjoitus, sillä myös muut esitykset, joita hän on myöhemmin tehnyt, ovat rakentuneet enemmän tai vähemmän samanlaisella,

siirrettävien palasten periaatteella. Tämänkaltaisesta työskentelystä kertoo myös esitystaiteilija Laura Murtomaa:

Kokonaisdramaturgia on minulle tärkeä heti alussa, sitä on myös kivaa tehdä: jos vaihdan nämä palikat keskenään, niin sittenhän se mistä tämä kaikki kertoo, onkin ihan eri! Jokainen yksityiskohta ratkeaa vain suhteessa kokonaisuuteen: jos yksityiskohdassa muuttuu jotain, niin sitten pitää muokata käsitystä kokonaisuudesta. (Kallinen & Vuori 2016, 83.)

Itse koin, että runoesityksen suunnittelu ja harjoittelu oli jopa paljon hauskempaa kuin sen esittäminen. Tämä johtuu varmaankin siitä, että loppujen lopuksi nautin näyttelemisestä kuitenkin eniten toisten kanssa. Ja runoesityksessä olin näyttämöllä yksin.

Minusta oli ihanaa valita esitysrunoja. Olen aina lukenut paljon runoja. Olinkin kansanopisto- ja teatterikouluaikana pistänyt huvikseni muutamia tekstejä sivuun siinä mielessä, että niitä olisi joskus hauska tehdä näyttämöllä. Sinisalo-ohjelmaa miettiessäni selailin hiirenkorvalle taitettuja runokirjojani ja otin teksteistä kopioita.

Se, miten valitsin runoja esitykseeni, oli sattumanvaraista. Jokainen runo oli kuin oma pieni kokonaisuutensa, ja jokaisessa minua viehättivät ja kiinnostivat eri asiat. Valitessani runoja minulle oli tärkeää vaikuttua niistä nimenomaan näyttelijänä. Tämän tuli myös mielellään tapahtua suhteellisen nopeasti, koska jälleen kerran tein töitä kiireessä.

Tässäkin tapauksessa koin kuitenkin kiireen ja deadlineen jopa hyödyllisiksi prosessilleni. Koska aika oli rajallinen, minun todella täytyi tehdä valintoja ja herkistyä sille, mistä tekstissä vaikutun ja mitä se voisi näyttelijäntaiteen kannalta tarkoittaa. Taipumukseni työskennellä viime tipassa saattaa olla uuvuttavaa ja työpareilleni raastavaa, mutta koen usein, että tiukka aikataulu todella on paras ”muusa”, ja että minusta tulee paineen alla tehokkaampi ja terävämpi.

Se, mistä runotekstissä vaikutun, on intuitiivista. Jotta kuitenkin pääsen työssäni pidemmälle, minulle on tärkeää sitoutua tuntemukseeni. Jotkut suosikkirunoistani jäivät pois Sinisalo-kokonaisuudesta, koska ne toimivat minusta paremmin yksityisesti luettuna ja visuaalisena, sivulle aseteltuna kokemuksena. Väliin tuntui jopa lattealta lausua niitä ääneen. Koin, että tällaisten runojen työstäminen olisi vaatinut paljon enemmän kokeiluja ja aikaa. Kaikki esitykseni runot olivat kuitenkin tekstejä, joista pidin. Useimmiten runoteksteissä minuun vaikuttavia näyttämöllisiä

elementtejä olivat selkeä tilanne tai tunnelma tai tekstin hauskuus. Dramaturginen syttymiseni tekstiin toimi siis samoilla periaatteilla kuin silloin, kun mieleeni tulee jokin tapahtuma, josta haluan puhelimessa kertoa ystävälleni.

Juha Itkosen runo *Ripeästi marketissa* toimii esimerkkinä vahvasta tunnelmasta, johon minun oli helppo näyttämöllisesti tarttua. Runossa vaikutuin hetki hetkeltä nousevasta avuttomuuden tunteesta, joka iskee valtavassa kaupassa. Tunnistin kokemuksen, ja koska se oli minulle niin selkeä, minun oli helppoa lähteä muovaamaan siitä syntyynyttä psykofyysistä tilaa tarkentamalla mielikuvittelua ja esimerkiksi manipuloimalla hengitystäni. Näyttämöllä kokemaani avuttomuuden tunnetta harjoittelin mielikuvittelemalla ympärilleni valtavan, Liisa Ihmemaassa -henkisen jätti-Ikean ja itseni minikokoiseksi sen käytäville. Tämä oli mielikuva, joka minulle oli syntynyt jo runoa lukiessani.

Toisissa runoissa taas vaikutuin tekstin ehdottamasta rytmistä. Tällainen oli esimerkiksi Ilpo Tiihosen runossa *Valssi*. Hän on kirjoittanut runonsa kolmijakoiseen rytmiiin, mikä alkoi heti tuottaa puheeseeni ja ruumiiseeni tietynlaista laatua, jota halusin seurata.

Jos tiedän mistä vaikutun, löydän usein myös useita tulkintavaihtoehtoja. Silloin tekstiä on mielestäni hauskaa työstää ja osaan lähteä pervouttamaan kohtaustani. En Sinisalo-kilpailun runoesitystä työstäessäni käyttänyt pervouttamisen käsitettä, mutta näin jälkikäteen ajateltuna se kuitenkin mielestäni kuvaa prosessiani ja minulle ominaista tapaa yhdistellä toisiinsa liittymättömiä asioita keskenään.

Pervo on käsite, jota olemme kurssitoverini Kauppilan kanssa käyttäneet työstäessämme *Siegfried*-esitystä. Minulle pervo tarkoittaa jotakin, joka ei asetu normiin, vaan asettaa sen kyseenalaiseksi. Pervo on outo ja jonkinlaisessa välissä olon tilassa. Pervo ei jäsenny aina tämänhetkisen kielen piirissä eikä välttämättä itsessään ole mitään, vaan muodostuu suhteessa kontekstiin.

Tutkija Lasse Kekki käyttää pervon käsitettä suomennoksena englannin kielen sanalle queer. Kekin mukaan pervo merkitsee tietyn identiteettikäsitteen ylittävää tai siihen sopeutumaton henkilöä, joka horjuttaa 'normaalia' seksuaali- ja sukupuolikulttuuria (Kekki 2010, 14.) Koska esitystä tehdessäni muodostan tahtomattanikin aina jonkinlaisen ehdotuksen sukupuolesta, ja välitän jonkinlaista maailmankuvaa, pervouttaminen on minulle toimiva taiteellinen työtapaa pitää tämä mielessäni ja löytää keinoja ilmaista asioita. Pervouttamalla koen voivani esittää olemisen tavan,

joka on vaihtoehtoinen vallitsevalle kuvastolle, ja sitä kautta kritisoida esimerkiksi keinotekoista ja alistavaa sukupuolijärjestelmää. Pervoa dramaturgiaa voi mielestäni olla esimerkiksi tyyliältään täysin erilaisten runotekstien asettaminen peräkkäin, niin että näyttämölle muodostuva henkilö näyttäytyy ristisriitaisena, keskeneräisenä ja tahdonsuunnaltaan epämääräisenä.

Runoesityksen dramaturgia jäsenyi silmissäni, kun konkreettisesti asettelin kopiopaperilappuja kotini lattialla järjestykseen. Myös harjoitussalissa työskentelin niin, että runotekstit olivat lattialla, jotta hahmottaisin kokonaisuuden visuaalisesti edessäni. Kokonaisuuden muodostamiseksi päätin valita jonkinlaisen johtoajatuksen eli päärunon, jonka kanssa muut runot keskustelisivat. (Klassisen keskeisteen valitseminen on tietysti kaikkea muuta kuin pervoa.) Esitykseni dramaturgia alkoikin hahmottua Henriikka Tavin kokoelmasta *Esim. Esa* valitsemani runon ympärille. *Esim. Esa* on minulle rakas runoteos. Olen saanut sen ylioppilaslahjaksi ihailemaltani Sinna Virtaselta ja siksi pidän siitä erityisen paljon. Uskon, että lapsuudesta asti tuntemani Sinna on yksi esteettinen haamuni, joka tervehti minua kirjahyllystä.

Minulle Tavin runo ajoittuu seksiaktin hetkeen ja kuvaa ajatuksia, jotka pälkähtävät päähän juuri silloin, kun yrittämällä yrittää rentoutua kykenemättä siihen lainkaan. Runo on mielestäni samaan aikaan sekä hauska että surullinen:

[...] kuin kattolamppu vieraassa huoneessa/ katkaisinta on vaikea löytää/ yrität oppia hänet/ ei ole jokapäiväistä kaikille naisille/ toisia pitää vääntää/ ne ovat varsin erilaisia/ yksi on varmasti epävarmuus/ myös huumoria/ nainen voi teeskennellä/ yrität oppia hänet/ mies on tuli, nainen on vesi/ liikkeenään ilmenevän aineen suhteita/ älä koske vielä klitorikseen/ aistivain havaitsijain suhdetta niihin/ yrität oppia hänet/ ei suinkaan edellytä pariskunnan yhtäaikaista/ toisia hipaista/ se tulee tutuksi/ valo katossa syttyy varmasti/ yrität oppia hänet/ että itse tilanteessa sen laitto paikalleen on jouheaa/ johdot ovat poikki/ vaatii tavallisesti suorituksen/ kokee itsensä vajaaksi/ toisia pitää/ oppia/ täytyy sinun tehdä töitä sen eteen/ hänet/ vääntää/ jotta hän haluaisi/ älä koske vielä/ yksi keino voi olla se, että aloittaa näyttelemään/ [...]

(Tavi 2007, 39.)

Runo siis assosioitui minulla yhdyntään, joka tähtää seksuaaliseen kliimaksiin ja laukeamisen. Runo loppuu kesken sanan kuin seinään ja jättää avoimeksi, laukeaako runon henkilö vai ei. Keskeneräisen lopun ajatus tuki mielestäni kokonaisuuteni tematiikkaa ja antoi mahdollisuuden siirtyä nopeasti mihin tahansa toiseen runoon, mikä miellytti minua. Runon henkilön päässä

vilisevät ajatukset antavat myös mahdollisuuden leikata runon sisällä nopeasti eri tunnelmiin, näytellä moniäänistä kakofoniaa, mikä tuntui minusta kiinnostavalta.

Ajattelen, että Tavin runon kertoja on yksi henkilö, jonka sisällä jylläävät useat äänet. Lähdin työstämään runoa jakamalla nämä äänet kolmelle "persoonalle". Nimesin runohenkilöni sivupersoonat oman ajatteluni hahmottamisen helpottamiseksi. Mielessäni keskustelua runossa kävivät *Asiantuntija*, *Me Naiset* ja *Minä*. Jokaiselle ”persoonalle” kehitin omanlaisensa ruumiillisen olotilan, olemuksen, muutamasta pienestä elementistä, jotta voisin vaihdella niitä tarpeeksi nopeasti ja tarkasti, hypätä hetkessä sisään ja ulos.

”Asiantuntijan” olotila syntyi, kun harjoituksissa aloin puhua tekstiä matalalla, kuivan rauhallisella äänellä. Matala ääneni viritti minulle aistimellisen tilan. Kirjassa *Nykynäyttelijän taide* samankaltaista tilaa kuvataan sanalla *välinen*, joka kuvaa hyvin myös minun kokemustani. Välistä syntyi lähes välittömästi olotila, kokemuksellinen tulkinta, että pidän luentoa. Asiantuntijana katsoin yleisöä kuvitteellisten lukulasien takaa painaen leukaani alemmas. Pidin käteni enimmäkseen yhdessä vartaloni edessä ja suuntasin asentoani aavistuksen oikealle.

”Me Naisina” puhuin pehmeällä äänellä, niin sanotulla mainosäänellä. Käsivarteni olivat vastaanottavaisesti auki kuin syleilläkseen yleisöä, rintakehäni suunta taas oli vasemmalle viistoon. Me Naiset -nimen valitsin hahmolle siksi, että se edusti minulle ”naistenlehtimailman keittiöpsykologiaa” ja sellaista jokapäiväistä diskurssia ja kulttuurista kuvastoa – samoin kuin sellaisia naisiin liittyviä stereotyyppioita – joihin olen kasvanut niin kiinni, että kuvittelen ajatuksia omikseni.

”Minä” taas oli näiden kahden persoonan välissä oleva henkilö, joka koitti erottaa oman rehellisen tuntemuksensa päänsä hälinän keskeltä. Minän ääni oli melko lähellä omaa puheääntäni, hänen rintakehänsä oli ”kiinni” ja katseen fokus sisäänpäin.

Valitsemani näyttelemisen laatu sekä Asiantuntijana että Me Naisina oli kommentoiva, kun taas Minä erottui näiden kahden suuremmalla volyymilla tehdyn hahmon välistä ”tiputetumpana”.

## **2.2. Henkilökohtainen makuni ja self-help haamut**

Sinisalo-esityksen työstäminen itsekseni auttoi minua terävöittämään omaa henkilökohtaista makuani. Esitystä tehdessä minun oli luotettava siihen, mikä minusta on mielenkiintoista ja toimivaa. Nykyään koenkin olevani jo todella paljon itsevarmempi sanallistamaan sitä, mikä minua kiinnostaa. Suhtaudun makuuni kriittisesti, mutta luotan siihen, että se on itsessään arvokasta, ja



haluan vaalia ja kehittää sitä. Vaikken tietenkään ole erilaisille trendeille immuuni, en koe usein tarpeelliseksi tai kiinnostavaksi tehdä jotain vain sen takia, että se on nyt trendikästä tai että siitä tulee mieleen joku, joka minusta ja muista on cool. Usein koen teatterinuorison ja kaikenlaisten ”posthumanististen näyttämöiden” keskellä olevani jopa konservatiivi, koska olen kiinnostunut sellaisista asioista kuin tilanne tai huumori. Kokemukseni mukaan vapaata ilmaisua juhлива teatterikoulunuorten yhteisö on monella tapaa hyvin homogeeninen, jopa tuomitseva ja eri genrejä arvottava. Mielestäni se, että luotan omaan makuuni, on vahvuuteni.

Sinisalo-esityksen tekoaikoina havaitsin, että yksi henkilökohtainen mieltymykseni niin näyttelijänä kuin dramaturgina on nopeat leikkaukset. Ne luovat sekä kohtausten sisälle että niiden välille dynamiikan ja rytmin vaihtelua. Nopeat leikkaukset tuottavat minulle tekohetkellä nautintoa. Mielestäni ne myös jäsentävät tekemistäni. Minulla on oltava kirkkaat selkeät olotilat, jotta tiedän mihin leikata. Ajattelen näyttämöllisen leikkauksen samalla tavoin kuin elokuvan leikkauksen: välillä käyn laajassa kuvassa, minkä jälkeen leikkaan taas yksityiskohtiin. Laajassa näyttelen eri tavoin kuin lähikuvassa. Kumpikaan ei ole arvokkaampi tai parempi kuin toinen, mutta ajatus selkiyttää minua jäsentämään, mitä näytellessäni näen, mihin ”lähikuvaan” valitsen zoomata ja mitä kuvata tarkasti, mikä taas on suurpiirteisempää. Näin saan luotua näyttelijä-dramaturgista dynamiikkaa helposti ja yksinkertaisesti. Voin tietysti myös varioida leikkaamisen hetkeä; välillä se voi tapahtua kuin veitsellä leikaten, välillä taas voin liukua tilanteesta toiseen, kuin ristikuvassa. Tärkeintä on, että olen itse herkkänä kuuntelemaan mitä kukin runo tai esityksen hetki mielestäni vaatii. Tavin runosta leikkasin esimerkiksi Itkosen runoon. Tavi loppuu mahdolliseen kliimaksiin, jonka katkaisin kuten runo, kesken sanan, ja yhtäkkiä istuinkin Itkosen runon autossa keväisellä katupölyn peittämällä kehätiellä matkalla Ikeaan. Hetki tuntui mielestäni elokuvalliselta ristikuvalta.

Usein rytmi ja dynamiikka asettuvat uomiinsa toiston kautta, mutta ajattelen, että myös toistoon kannattaa suhtautua kriittisesti. Haluan nimittäin olla herkkänä sille, etten näyttämöllä vain suorittaisi toimintoja. Minun taiteeni on mielestäni parempaa, kun oikeasti kiinnostun siitä mitä teen, laitan itseni likoon antautumalla kuuntelemaan esitystilaa ja itseäni. Herkistymisessä minua auttavat erilaiset lämmittelyharjoitteet, esimerkiksi näyttelijäopintojeni aikana harjoittamamme *chi kung* ja se, että avaan ”tunnekanavani” ennen esitystä, esimerkiksi itken. Itku auttaa minua löytämään herkkyyden ilmaisuni sävyille ja mahdollistaa sen, että itku tulee myös lavalla, jos sen on tarpeen tulla. Jos olotilani ovat tarpeeksi kirkkaita, ne tuottavat minulle psykofyysisen aistikutäntä, joka itsessään avaa tunnekanavani. Olotilassa on oltava tarpeeksi jotain mihin nojata. Se

voi olla esimerkiksi näyttämöllä oleva konkreettinen matka pisteestä A pisteeseen B, jonka kuljen. Koen struktuurin tarjoavan minulle vapauden, ja saan tilaa liikkua vapaasti sen puitteissa. Tästä kirjoitan lisää opinnäytteen viidennessä luvussa.

Yksin työskentely oli se, mikä runoesityksessä oli myös haastavinta. Usein työskentely itsekseni on mielestäni mukavaa. Välillä on kuitenkin myös todella raskasta tsemptata itse itseään jatkuvasti tehokkaaseen työskentelyyn, kun ei ole esimerkiksi sosiaalisen tilanteen painetta jatkaa ja pysyä keskittyneenä. Sitoutumistani työskentelyyn olen auttanut luomalla itselleni oman pienen motivaatiolauseiden selfhelp-vihkosen. Vihko on kuvitteellinen, mutta jo vakiintunut. Se sijaitsee ainoastaan mielikuvituksessani ja siihen ovat vuosien varrella valikoituneet tietyt lauseet.

Kun minulla on työskennellessä hankalaa, mietin usein Elina Pirisen tanssikursseja, joilla olen käynyt joka kesä siitä saakka, kun pääsin vuonna 2014 yliopistoon opiskelemaan näyttelijäksi. Pitkien harjoitteiden aikana Pirisellä on tapana kannustaa kurssilaisia käsittelemään turhautumista ja pääsemään siitä yli erilaisin tsemppilausein. Mieleeni on jäänyt Pirisen huutamana tanssitaiteilija Pina Bauschin lause ”Dig deeper”. En muista, minä kesänä kuulin tämän ensimmäisen kerran, mutta olen sittemmin hokenut lausetta hankalissa hetkissä itselleni jo monta vuotta. ’Syvemmälle kaivaminen’ pakottaa minut valitsemaan, mihin työskentelyssäni sitoudun ja mitä lähdän syventämään. Se siis kirkastaa ajatteluani. Toimiviksi olen kokenut myös Nätyn yliopistonlehtori Samuli Nordbergin lauseet: ”Väännä se sinne!” tai ”Soittele sitä!”, jotka aina auttavat minua eteenpäin. Tämän kaltainen itselle puheleminen on mielestäni kuin soittaisi kaverille kertoakseen jutun, mutta sen vain tekee itselleen tsemppilauseen avulla, siis kuin Dadun haastattelussaan kuvaama dramaturginen ”seuraava versio”.

Uskon myös, että nämä selfhelp-lauseet, vaikka ne ovat oppejani, ovat ne myös eräänlaisia haamujani, joita kohti kurotan. Ne muistuttavat minua sellaisesta psykofyysisestä tilasta, jossa olen kokenut itseni taiteellisesti onnelliseksi ja nauttinut työskentelystä – kuten melkein aina Pirisen ja Nordbergin kanssa. Eräänlaisen ”haamukokemuksen” luin *Nykynäyttelijän taide* -kirjasta, kun eräs haastateltava kertoo vielä vuosikymmenten jälkeen kuulevansa opettajansa Jouko Turkan arvoivan äänen: ”Turkka vaikutti monta vuotta sivupersoonana, fiktiivinen olento, joka hyväksyi tai hylkäsi asioita, joita näyttämöllä teki” (Hulkko 2011, 23). Mielestäni nämä selfhelp-lauseeni ovat aluksi olleet opettajalähtöisiä fiktiivisiä sivupersoonia, mutta olen kehittänyt niistä omia apukeinojani. Olen huomannut niiden painottuvan nautinnon ja ilon kokemuksiin, toisin kuin haastatellun

näyttelijän kokemuksessa. Omat opettajasivupersoonani eivät tuomitse tekemisiäni, vaan kannustavat minua eteenpäin.

### **2.3. Jan Neumann: *Peruskiviä***

Toteutimme *Peruskiviä*-esityksen syksyllä 2018 kurssini kanssa Teatterimontussa yliopistonlehtori Mikko Kannisen ohjauksessa. *Peruskiviä* on saksalaisen Jan Neumannin kirjoittama näytelmä. Neumann on alun perin koulutukseltaan näyttelijä, mutta sittemmin ruvennut myös kirjoittamaan ja ohjaamaan, aivan kuten minäkin.

*Peruskiviä* on episodinäytelmä, jonka roolihenkilöitä yhdistää saksalaisen kaupungin päärautatieasemalla tapahtuva terrori-isku. Kun keväällä 2018 luimme näytelmän ensimmäistä kertaa Uuden eurooppalaisen draaman opintojaksolla, kiinnostuin välittömästi Bettina Lauterbachin hahmosta, jonka esityksessä myös näyttelin.

Bettina Lauterbach on 38-vuotias perheenäiti, joka osallistuu vahingossa öljyvärimaalauskurssin sijaan Pura sisäiset estosi maalaamalla luovasti kankaalle -kurssille. Yllätyksekseen hän kokee olonsa kurssilla turvalliseksi ja alkaa avautua elämästään muille, niin että sisäiset estot todella purkautuvat ja tilanne lähtee sekä Bettinan että koko kurssin käsistä.

Kohtausta lukiessani ajattelin, että Bettinan hahmoa olisi hauska tehdä, koska siinä saisin aste asteelta näyttellä kontrollin menettämisen, kasvattaa henkilöä kohtauksen hillitystä alusta kohti sen pidättelemätöntä loppua. Kohtauksen dynamiikka vaikutti mielestäni myös näyttelijän kannalta selkeämmältä ja mukavasti vaihtelevalta verrattuna näytelmän muihin kohtauksiin. Näytelmä koostui viidestä pitkästä monologista, joista moni vaikutti minulle ensi alkuun puuduttavalta. En myöskään saanut lukiessani heti käsitystä, miten niitä voisi näyttämöllä esittää. Bettinan kohtaus sen sijaan ehdotti minulle jo itsessään näyttelemisen tapaa – aivan kuten edellä kuvailemani Sinisalo-kilpailun runot. Lisäksi siinä oli vähän dialogia, mikä tuntui mukavalta. Myös asetelma, jossa hillitty ja kontrolloitu perheenäiti on maalauskurssilla, oli mielestäni kiinnostava. Ehkä myös samaistuin roolihenkilön haluun pitää kiinni kontrollista sekä hänen kokemaansa paineeseen rakentaa elämänsä ulkopuolisten vaatimusten tai edellytysten mukaiseksi.

Neumannin teksti näyttää paperilla siltä, kuin se olisi puhtaaksikirjoitettu näyttelijän improvisoimasta puheesta. Lauseiden loppuista puuttuu välimerkkejä, ja ajatus saattaa vaihtua kesken lauseen. Melkein koko Bettina-kohtaus koostuu Bettinan pitkistä ajatuksenvirtarepliikistä,

mikä lukiessa tuntui tarjoavan herkullisia hetkiä näyttelijälle, esimerkiksi mahdollisuuden tehdä nopeita leikkauksia, kun ajatus vaihtuu.

Olen aina ollut nopea oppimaan repliikkini, mutta ”Peruskivissä” oli toisin. Jostain syystä keskellä prosessia tuntui, kuin elimistöni hylkisi Jan Neumannin tekstiä. Se ei sopinut suuhuni, enkä muistanut sitä kokonaan kuin vasta ensi-illassa. Muistamattomuuteeni liittyvät monet asiat, enkä ole aivan varma, mitkä näistä ovat syy-seuraussuhteita. Itselleni erityisen haasteen muodosti se, että jossain kohtaa harjoituksia teksti alkoi tuntua minulle nihilistiseltä ja ihmisvihaiselta. Koin, että teksti, ja sitä mukaa myös työryhmämme, katsoi naureskellen alaspäin näytelmän henkilöitä, joista minä halusin löytää psykologisen samaistumispuunnan. Mielestäni roolihenkilöt alkoivat esittää jonkinlaista ”stereotyyppiä” – kuten ”suorittava perheenäiti” ja ”pilveä polttava syrjäytynyt nuori mies”. En henkilökohtaisesti pitänyt tällaisesta tulkinnasta, vaikka tekstin asenteellisten kertojien repliikit varmasti sitä syöttivät. Otin asian kyllä puheeksi ja yritin ratkaista sitä näyttelemiselläni, mutta silloin koin olevani hankalassa ristiriidassa kokonaisuuden kanssa. Ainut, joka ei mielestäni lopullisessa esityksessämme ollut stereotyyppi, oli Saga Sarkolan esittämä Marianne, joka käsitteli omaa kuolemaansa näyttämöllä ilman asenteellisten kertojien läsnäoloa.

Uskon, että ”Peruskivien” aikaan kaipasin itse lämpöä ja valoisaa ihmiskuvaa, joten roolihenkilöiden näyttäminen niin kylmässä valossa tuntui ahdistavalta ja stereotyyppien näyttelemisen lattealta, koska haaveilin jostakin pidemmästä ja monisävyisemmästä roolikuljetuksesta, jonkalaisia en kouluaikana ollut tehnyt. Ja minua harmitti, että sävykkään yksilön roolikaaren sijaan päädyin tekemään jotakin, jonka oli määrä edustaa tiettyä ihmisryhmää. Ihmisryhmän näyttelemisen näyttäytyy mielestäni usein asenteellisena ja väittävänä, vahvistaa stereotyyppioita. Mutta sellaista teatteri välillä on, että näyttelijänä oma henkilökohtainen ajattelu ja odotukset ovat ristiriidassa kokonaisuuden kanssa, oli syynä sitten valittu teksti tai siitä tehty tulkinta. Ja se on ihan ok.

Uskon, että vaikeuteeni oppia tekstiä vaikutti myös mielestäni kömpelö suomennos. Löysimme työryhmän kanssa useita käänkövirheitä verratessamme dramaturgi Jukka-Pekka Pajusen johdolla suomenkielistä tekstiä alkuperäiseen saksankieliseen. Käännöksessä myös monia repliikkejä, joita jouduimme editoimaan, koska koimme, että ne kuulostivat suomeksi niin oudoilta – esimerkkinä viittaaminen puluun ”lentävänä rottana”. Mielestäni tekstin lauserakenne sisälsi myös liikaa toistoa, mistä johtuen saanut kiinni sen sisäisestä logiikasta.

Keskustellessani (Sonja) Salmisen ja (Noora) Dadun kanssa myös he toivat esiin, että kaikki heistä tekstit eivät aina sovi omaan suuhun. Salminen sanoi vain pönttäävänsä ja pönttäävänsä tekstiä niin kauan, että muistaa kaiken. Dadu taas kertoi yrittävänsä suhtautua repliikkeihin, kuin ne olisivat hänen itse kirjoittamiaan, mikä kuulemma helpottaa sitoutumista tekstiin. Lisäksi hän kuvasi, että jos se vain on esityksen kannalta mahdollista, hän pyrkii etsimään hankaliin repliikkeihin jonkin muunlaisen suhteen kuten asenteen – mitä myös itse huomasin ”Peruskivissä” tekeväni. (Noora Dadun haastattelu 2019.)

Huomasin *Peruskiviä* harjoitellessamme myös, että usein, kun harjoituksissa koin onnistuneeni, seuraavalla kerralla sama ei enää toiminut. Keskustellessani Salmisen kanssa tästä, hän kertoi kokeneensa aivan samanlaisia hetkiä. Sen, että toistettaessa kokemus muuttuu, liittyi mielestämme siihen, että prosessin ollessa käynnissä näyttämön kokonaisdramaturgiassa tapahtuu jatkuvasti muutoksia, jotka vaikuttavat näyttelijä-dramaturgiaan. Huomaan olevani herkkä näyttelijänä tunnistamaan kokonaisuutta. Huomaan myös, että pienetkin nytkähdykset vaikuttavat omaan tekemiseeni paljon. *Peruskiviä*-esityksessä vaihdoin usein tekstin juoksutuksen tai taukojen ratkaisuja sen perusteella, että edellisessä kohtauksessa oli tapahtunut muutos.

Kameratyöskentelyyn verrattuna teatterityössä aistini ovat esityksen rytmin, dynamiikan ja tilan suhteen koko ajan herkkinä. Teatterissa kannan näyttelijänä myös toisenlaista vastuuta kokonaisuudesta. Oma tekemiseni rakentaa rytmiä yhdessä muiden kanssa, kun taas kameratöissä työtapana on aivan toisenlainen. Kameran edessä esiintyessäni saan näytellä pieniä hetkiä kerrallaan useasta eri suunnasta, ja kokonaisuuden rytmi rakentuu vasta leikkauspöydällä.

Bettinan kohtauksen dramaturgia oli mielestäni selkeä. Kohtaus alkaa rauhallisesta toiminnasta ja tunnelmasta, kunnes pikkuhiljaa kurssi muuttuu. Tilanne karkaa käsistä Bettinan raivoisan monologin myötä. Harjoitellessa minua häiritsi todella paljon se, että kohtauksen alussa, jossa esitellään kurssi ja kurssin vetäjä Günther (jota myös näyttelin kaksoisroolituksessa), muut ”kurssilaiset”, eli omat kurssikaverini, riehuivat niin paljon ja holtittomasti, että minusta tuntui vaikealta ottaa fokus itseeni ja kasvattaa kohtauksen kierroksia. Oli hankalaa erottaa siitä valtaisasta energiasta, joka jo oli näyttämöllä, kun muut juoksivat ympäriinsä tai itkivät tiikerisalvat silmissä. Koin, että emme ”Peruskivissä” ryhmänä useinkaan hahmottaneet sitä, missä joukkokohtauksen pallo kulki ja miten kohtauksen ydintä olisi voinut tukea. Näin kävi etenkin harjoituksissa, vaikka keskustelimmekin aiheesta. Kohtauksen ytimellä tarkoitan asiaa, joka kohtauksesta pitäisi katsojalle välittyä. Bettinan kohtauksessa sain kuitenkin paljon apua

kurssikaveriltani Saga Sarkolalta, joka näytteli mielestäni ihanasti ja herkästi minua tukien. Vaikka Saga näytteli suurella volyymilla, sain häneen aina nopeasti yhteyden.

Palaan vielä ”Peruskivien” tekstiin ja kysymykseen, miksi minulla oli sen kanssa vaikeuksia. Teksti sisälsi myös henkilökohtaisen inhokkini eli sen, että näytelmässä on roolihenkilönä Kertoja, tai peräti useita kertoja. En ole vielä koskaan ymmärtänyt niiden kiehtovuutta teatterissa.

Työpäiväkirjastani luen useita muistiinpanoja, joissa totean, että asioita on mielestäni niin paljon kivempaa näytellä kuin kertoa ja etten ymmärrä näytelmän kertojien suhdetta esityksen muihin henkilöihin ja maailmaan. Kyselen itseltäni kysymyksiä: Jos on kertoja, niin miksi kertojan kertoma asia pitää samanaikaisesti näytellä? Miten sen voi näytellä eri tavoin? Voisinko mennä juuri tekstin ehdottamaa vastaan? Onko tämä joku lastensatu pommista?

Muistan myös lukuisat kertojaa koskevat palautteet, joita ohjaajalta sain. Hänen mukaansa kertojani oli pateettinen, kun koitin näytellä sen suhdetta esityksen maailmaan. Kertojat ilmeisesti toimivat paremmin iloisina ja kevyempinä – tai kuten Jukka-Pekka Pajunen sanoi ”harlekiinimaisina” – mitä en itse hahmottanut ollenkaan. Samasta syystä olo näytellessä tuntui hankalalta. *Peruskiviä*-esityksessä ohjaavana opettajana toiminut yliopistonlehtori Minna Hokkanen sanoi, että näytin siltä, kuin rintakehäni olisi kiinni ja suojaisin itseäni. Niin varmasti tajuamattani teinkin. Onneksi opin toiston myötä luottamaan tekemiseeni ja uskomaan esitykseen. Koin lopulta kaksi onnistunutta näytöstä, joissa pystyin näyttelemään niin, että tekemiseni tuotti minulle nautintoa. Nautinto syntyi omasta sisäisestä logiikastani, jonka loppuesityskaudella onnistuin luomaan ja perustelemaan itselleni näyttämöllä tekemäni asiat. Olen huomannut, että minulla on oltava perustelu, jotta saan aistikenttäni auki, kiinnostun tekemisestäni ja voin nauttia siitä enkä vain mekaanisesti suorita näyttämötoimintaa. Näyttelijä Laura Halonen kuvaa maisterin opinnäytteessään parhaita näyttelemiskokemuksiaan eräänlaisina ”scoresta löytämisen hetkinä” (Halonen 2016, 43):

Ajattelen, että mimesis ja representaatio liittyvät esitiedetyn idean kuvaamiseen, kun taas omat parhaat kokemukset näyttelemishetkistä ovatkin eräänlaisia ”scoresta” löytämisinä, silloin, kun materiaali merkityksellistyy mielestäni teoksessa mielekkäällä tavalla (vrt. mielekäs – mieletön, miellyttävä – epämiellyttävä) Näenkin, että onnistuneesti rakentamani scoret toimivat siten, että ne tuottavat yllättävää submateriaalista sisältöä. (Halonen 2016, 43.)

Ymmärrän Halosen ”scoren” synonyyminä näyttämökuljetukselle ja toiminnalle. *Peruskivistä* löysin kuljetuksestani minua virittäviä hetkiä josta vaikutuin, kuten kokeilemani pehmeä ääni, joka tuotti minulle avonaisen rintakehän Günther-hahmossa.

Hylkimisreaktiooni ”Peruskivissä” vaikutti myös kurssimme sosiaalinen tilanne. Olimme ensimmäistä kertaa pitkästä aikaa yhdessä tietäen, että *Peruskiviä* olisi viimeinen esitys, jonka Nätyllä teemme. Mielestäni tämä tuotti valtavia paineita harjoituksiin. Paineita lisäsi myös se, että esitys oli enemmistölle siinä näyttelevistä opiskelijoista taiteellinen opinnäyte. Näin ollen ilmassa oli oletuksia, että esityksen pitäisi summata taiteellisesti koko kouluaikamme ja toimia ikään kuin viimeisenä uimakouluna ennen ammattiin valmistumista ja kentälle astumista – tavoitteita, joita mikään esitys ei tietenkään voi täyttää.

Yritin miettiä suhtautumistani tekstiin ja sitä, näkyikö ”Peruskivissä”, että se on näyttelijän kirjoittama. Keskustelin kollegani näyttelijä Antti Heikkisen kanssa näyttelijän kirjoittamasta tekstistä. Heikkisellä on kokemus näyttelijänä Jani Volasen ja Tommi Korpelan kirjoittamasta *M/S Romantic* -tv-sarjasta, jossa hän kehui tekstin erityisen tarkkaa laatua. Heikkinen kertoi, että kuvausten aikana tekstiä ei muutettu tai leikattu lainkaan ja ettei yksikään kohtaus pitänyt sisällään improvisoituja repliikkejä. Se oli hänen ensimmäinen kokemuksensa kuvauksista, joissa näin ei tarvinnut tehdä. En siis osaa tehdä mitään yleisiä johtopäätöksiä sitä, missä ja miten juuri näyttelijän kirjoittama teksti ilmenee, mutta yritän avata sitä omalta kohdaltani luvussa viisi.

### **3. Havukainen-Kauppila: *Siegfried***

Tässä luvussa pohdin, miten näyttelijänä rakennan suurta kokonaisuutta. Lisäksi käsittelen sitä, mistä dramaturgina sytyn ja vaikutun.

Näyttelijäopintojen kolmantena vuonna kurssikaverini Mikko Kauppila kysyi minulta, haluaisinko ohjata hänen maisterin taiteellisen opinnäytteensä. Tietysti halusin. *Siegfried* on yhteinen luomuksemme, ensimmäinen varsinainen kokemukseni ohjaajana ja Mikko Kauppilan näyttelijäntaiteen taiteellinen lopputyö. Olemme kirjoittaneet, dramatisoineet ja tuottaneet yhdessä esityksen, josta olen ylpeä ja iloinen. *Siegfried* on myös ollut raskas ja varmasti vaativin työ, jonka olen tehnyt. Varmasti se on ollut myös opettavaisin. Kirjoittaessani tätä *Siegfried* on juuri tullut ensi-iltaan Helsingin Kaupunginteatterin Studio Pasilassa.

*Siegfriediä* työstäessäni olin aluksi todella onnellinen. Huomasin, että dramaturginen työ tuotti minulle suurta nautintoa ja riemua. Olin innossani ja seurasin vaistoja luottavaisesti. Iloitsin siitä, että minulla on mahdollisuus ajatella teatteria oman ruumiini rajojen yli kokonaisvaltaisemmin kuin aiemmin olen tehnyt. Olin innoissani, että *Siegfriedissä* saisin luoda skenografiaa, visuaalista dramaturgiaa, ja miettiä miten se toimisi näyttelijälähtöisesti. Iloitsin myös, että ensimmäistä kertaa sain työskennellä niin, että minun ei tarvitse itse olla näyttämöllä lopputuloksessa, vaan saan valjastaa katseeni toisen näyttelijän käyttöön. Iloitsin, että kykenen ainakin aika ajoin artikuloimaan oman kokemukseni toiselle ruumiille ja siten tuotan esitysmateriaalia näyttelijäntaiteellisista lähtökohdistani käsin. Koin tietysti uudenlaisia haasteita työskentelyssä, mitä lähemmäs ensi-iltaa tulimme. Ymmärsin näyttelijän epävarmuuden sekä ohjaajaan kohdistuvan paineen ja yksinäisyyden aivan uudella, valtaisalla tavalla. Työparistani puhun tässä työssä Mikkona, koska tuntuu kummalliselta toistaa hänen sukunimeään kaiken aikaa.

#### **3.1. Alku, keskikohta ja loppu – Aristoteleen ympärileikkaus**

Kun Mikko pyysi minua ohjaamaan hänen esityksensä, ajatus ohjaamisesta tuntui mukavalta, ei pelottavalta. Olimme Mikon kanssa kurssikavereina työstäneet useita ”pikkuesityksiä” yhdessä, ja olin otettu hänen minua kohtaan osoittamasta luottamuksesta. Mikko halusi esityksessä käsitellä seksuaalisuutta ja halua, teemoja, joita olin itsekin kouluaikana paljon pyöritelty, joten myös temaattisesti olin kiinnostunut työskentelemään hänen kanssaan.

Maisteriopintojeni alussa olin vaihdossa Tukholmassa, jonne Mikko tuli viikonlopuksi luokseni palloittelemaan ja ideoimaan tulevaa esitystämme. Tuossa vaiheessa esitys ei vielä ollut muuta kuin



keskinäinen sopimuksemme, että tekisimme sellaisen. Ajattelen tämän Tukholman-viikonlopun marraskuussa 2017 ensimmäiseksi työskentelyjaksoksemme, vaikka viikonlopun aikana lähinnä kävimme taidenäyttelyissä ja söimme. Silloisen työpäiväkirjani mukaan keskustelimme Larvalnaamioista, toukista, Annie-sairaalahatuista ja dramaturgiasta. Prosessimme oli nytkähtänyt liikkeelle. Tätä kirjoittaessani olemme pyöritelleet *Siegfriediä* jo melkein kaksi vuotta.

Muistan yläasteen äidinkielen tunnilta visuaalisen kaavion, kun opettelimme ”draaman rakennetta”. Kaaviossa ylöspäin kohoavan käyrä saavuttaa lopussa kliimaksin ja sen jälkeen lerpauttaa alas. Olen jälkeinpäin nimennyt tämän kaavion Aristoteleen fallokseksi. Ennen Mikon kanssa vietettyä viikonloppua olin jo pitkään pohtinut, millaisiin pilareihin Aristoteleen runousoppia kaihtava dramaturgia nojaisi ja miten sitä kannattaisi tulkita? Feministinä minua askarrutti myös, millä tavoin *Runousopin* alku-keskikohta-loppu-rakenne ylläpiti maailman menoa, sortavia rakenteita, erilaisuutta ja konflikteja.

Aristotelesta miettiessäni mietin myös toisena Näty-vuotena käymääni Sonya Lindforsin Swag lessons -kurssia. Kurssilla keskustelimme paljon siitä, miten Hollywood-elokuva toimii Aristoteleen *Runousopin* mukaisesti, sekä siitä, miten taidetta, joka kommunikoi aivan toisella tavalla ja asteikolla, pitäisi tulkita ja millaisiin rakenteisiin se voisi perustua. Leena-Maija Rossi kirjoittaa *Käsikirja sukupuoleen* -kirjassa Luce Irigarayta ja Rosi Braidottia lainaten, että toista, erilaista, pitäisi arvioida tämän oman ajattelun puitteissa ja lähestyä ilman arvottamista ja hierarkioiden muodostumista, ilman oppositioasetelman ja epätasa-arvoisen dikotomian muodostumista. Ajatus yhdistyi mielessäni Lindforsin opintojaksoon. Mietin, millaista olisi ei-toiseuttava dramaturgia. Ja miten sitä voisi oppia lukemaan ja tekemään, kun on koko elämänsä tullut Aristoteleen penetroimaksi?

Vähän ennen Tukholman-viikonloppua Mikko oli käynyt ympärileikkauksessa, ja me keskustelimme asiasta. Ympärileikkauksen tematiikka oli viikonlopun ajan vahvasti ilmassa, ja lopulta se nousi esityksen keskeiseksi elementiksi, rakenteen peruselementiksi. Päätimme, että esityksemme dramaturgisena tavoitteena on ympärileikata Aristoteles, jonka fallisena sojottava dramaturginen penis ylläpiti patriarkaalisia rakenteita ja esityksemme halusi tehdä jotain muuta. Ympärileikkaus oli meille hyvä tavoite, emmehän kuitenkaan halunneet kokonaan leikata tökkivän munaa. Siinä tapauksessa meillä olisi alusta, jota emme osaisi lukea ja jolla emme osaisi operoida. Päätimme vähän vain vähän napsaista esinahasta.

Millaista sitten olisi tuollainen ”ympärileikkauksen dramaturgia”? Minkälaisiin pilareihin se nojaisi ja millä elementeillä se operoisi? Tutkija ja feministi Sue-ellen Case ehdottaa teoksessa *Feminism and Theatre* useita orgasmeja:

A female form might embody her sexual mode, aligned with multiple orgasm, with no dramatic focus on ejaculation or necessity to build to a single climax (Case 1988, 129).

Päätimme Casen johdattelemina lähteä etsimään tätä ”ejakulatiivista” väistävää syklistä dramaturgiaa, joka toteutui lopullisessa esityksessämme eräänlaisena toiston ja kehänkiertämisen rakenteena.

Tukholmassa puhuimme paljon myös Larval-naamioista, joka on minulle edelleen olennainen ajatus suhteessa yhtä kliimaksia kaihtavaan dramaturgiaan. Larval tarkoittaa toukkaa. Ainoa kontaktini Larval-naamioihin on ollut ensimmäisen kouluvuoteni kolmen päivän pikakurssi Taina Mäki-Ison kanssa. Larval-naamioissa jotkin kasvojen piirteet korostuvat kohtuuttomasti ja toisia ei ole ollenkaan, joissain naamioissa on vain etäisiä merkkejä ihmisnaamasta. Larvalit olivat jostain syystä jääneet sekä minun että Mikon mieleen, ja meitä molempia viehätti ajatus toukkaihmisestä, oliosta, jonka ruumis pakeni totuttua muotoa ja oli meille vielä jäsenetelemätön. Minua kiehtoi ajatus inhimillisestä kokemuksesta, jota ei näyttämöllä ilmaisisi ihmisen figuuri. En vielä silloin osannut sanallistaa asiaa Mikolle, mutta lukiessani jälkeinpäin tuolloin tekemiäni muistiinpanoja löydän niistä paljon figuurin pohdintaa.

Ensimmäisenä opiskeluvuotena Nätyllä minuun teki suuren vaikutuksen Emilia Kokon taiteilijavierailu. Kokko kertoi esityksestä, jossa hän oli vuorannut päänsä raa’alla jauhelihalle, ja sanoi, että näyttelijä voi välittää tunnetta ja kokemusta myös sillä tavoin. Jauheliha naamalla tuntuu ja haisee tietyltä. Jauhelihanaamio oli minulle niin elävä ja konkreettinen esimerkki, että se on kummitellut mielessäni siitä asti. Koen, että Larval-naamio puhutteli minua samalla tavalla kuin jauhelihanaamio, mutta eri kulmasta. Jauheliha ja toukka olivat kumpikin mahdollisuus päästä ulos figuurista, teatterista, jossa ihminen esittää ihmistä. Laura Halonen kirjoittaa opinnäytetyössään figuurista ja non-figuurista:

Tarkoitan figuratiivisuudella kuvataiteen esittävien aiheiden maalauksia, jotka perustuvat representaatiolle. *Figuuri* taas tarkoittaa hahmoa yleensä tai erityisesti ihmishahmoa. Kun katson esitystä katsomosta, voin ajatella näyttelijän olevan eräänlainen figuuri hänen erottuessaan elottomasta kuvataustasta ihmishahmona. [...]

Helavuori muistuttaa artikkelissaan Esa Kirkkopellon *Yleistetyn antropomorfismin manifestiin* viitaten, että visuaaliset taiteet, musiikki, runous ja tanssi ovat onnistuneet “viime vuosisatojen kuluessa murtautumaan tilaan, jota tavataan kutsua ’non-figuratiiviseksi’, ei-esittäväksi”. (Halonen 2016, 37.)

Minulle figuurin käsitteeseen liittyy olennaisesti myös sukupuoli. Figuuri nähdään sukupuolittuneena dikotomisesti joko mieheksi tai naiseksi, ja siksi olin kiinnostunut tutkimaan seksuaalisuutta ja halua käsittelevää esitystä nimenomaan non-figuratiivisesti. Ajattelin, että non-figuratiivisuuden avulla voisi purkaa oletusta, että sukupuoli on halun ja seksuaalisuuden määrittävin tekijä. Miksei halua määrittäisi sukupuolen sijaan vaikkapa asetelma tai jokin hetkellinen teko? Miksei halu voisi eri hetkissä määrittyä eri tavoin? Tästä syystä toukka tuntui heti hienolta olennolta: toukka on ensin ollut muna ja sen jälkeen perhonen. Toukan elämä ei ala eikä pääty toukkaan. Toukka merkitsi minulle jonkinlaisen yksittäisen hetken todentumaa ja ruumiillistumaa.

### **3.2. What seems straight might be queer underwater**

Neljännän yliopistovuoden ajan pallottelimme *Siegfriediä* kevyesti lueskelemalla silloin tällöin kaikenlaista satunnaista. Varsinaista työskentelyä jatkoimme uudessa ”residenssissä” Tukholmassa yli puoli vuotta ensimmäisen siellä vietetyn työpajaviikonlopun jälkeen. Heinäkuussa 2018 toimmme viikon ajan Tukholman teatterikorkeakoulun liikkeenlehtori Tuija Liikkasen kukkienkastelijoina. Tuona aikana loimme *Siegfriedin* dramaturgisen rangan ja useita kohtausaihioita. Määrittelimme residenssimme päätavoitteiksi *pervon näyttämön* etsimisen. Halusimme horjuttaa ’normaalia’ seksuaali- ja sukupuolikulttuuria.

Tuija oli jättänyt meille maauimalakorttinsa, joten päätimme, että jokainen päivä alkaa sillä, että matkustamme Eriksdalsbadetiin uimaan ja sitten mietimme, mitä teemme. Kesä 2018 oli tajuttoman kuuma, ja uinti osoittautui mukavaksi päivänaloitukseksi. Minä vesijuoksin ja Mikko ui, minkä jälkeen puhuimme, mitä uudessa oli tullut mieleen. Asiaa löytyikin yllättävän paljon. Uinnin lisäksi teimme joka päivä erilaisia harjoitteita. Minä teetin Nurmeksen tanssileirillä oppimiani kirjoitusharjoituksia erilaisissa paikoissa, mm. museossa, leikkipuistossa ja perhostalossa. Joka päivä perustimme uuden pervon näyttämön. Pervona näyttämönä saattoi toimia laiva tai akvaario, jossa teimme tekstien tai ajatustemme pohjalta nopeasti pieniä ”esityksiä”, joista sitten keskustelimme. Työskentelytapa oli meille tuttu lukuisilta Nordbergin tunneilta, joilla olimme tehneet useita kertoja nopeasti esityksellisen ehdotuksen tilassa. Työskennellessämme muistelin itse

erityisellä lämmöllä Nordbergin ja Tiina Syrjän Xtreme-opintojaksoa, joka oli mielestäni monin tavoin inspiroiva kurssi. Xtremessä tutkimme omia ja eri tilojen rajoja suhteessa äänenkäyttöön ja muuhun toimintaan.

Iltaisin kävimme melko tarkasti läpi jokaisen päivän tapahtumat ja tehtävät. Lukiessani nyt jälkepäin muistiinpanojani tuolta ajalta huomaan, että saimme jo ensimmäisenä päivänä selville, että itse asiassa aiomme tehdä *Joutsenlammen*. Mikko oli lukenut Uudessa-Seelannissa elävistä mustista joutsenista, joille on tyypillistä muodostaa samansukupuolisia pariskuntia. Mustien joutsenten tutkijat olivat havainneet myös, että homopariskuntien ”adoptoidut” jälkeläiset selviytyvät heteroparien kasvatteja paremmin. Pohdimme Pjotr Tšaikovskin *Joutsenlammen* mustaa joutsenta ja tarinan prinssin halua ja viehtymystä joutsenlampea kohtaan. Pohdimme Tšaikovskin ei-normatiivista halua ja kuuntelimme Tšaikovskia.

Koen, että koska purimme jokaisen päivän iltaisin erittäin tarkasti läpi, kävimme läpi syömämme ruuat ja epäolennaisetkin keskustelut, kaiken mitä olimme tehneet ja mistä vaikuttuneet, juuri tästä syystä tematiikkamme alkoi nopeasti näyttäytyä yllättävän selkeänä. Löysimme muistiinpanoistamme toistuvia osuuksia ja jokapäiväisen uimareissumme tuoman vesielementin esiin nostamat asiat. Uimareissumme laittoi päivän ja ajatukset hyvin käyntiin. Muistiinpanoistani havaitsen myös, että olin jo vesijuostessani Tukholmassa alkanut hahmotella soittolistamme esityksen harjoitusten lämmittelyitä varten. Tekemäni soittolista koostui itsensä queereiksi määrittelevien taiteilijoiden, kuten muistiinpanojen Frank Oceanin, kappaleista. Jotka myös omalta osaltaan virittivät esityksen äänisuunnitteluani.

Halusin näyttelijänä tehdä *Siegfriedistä* esityksen, joka olisi näyttelijälähtöinen ja näyttelijäntaiteeseen nojaava. Ajattelin, että tästä syystä myös itse tekisin kaikki samat tehtävät, esitykselliset ehdotukset ja harjoitteet kuin Mikkokin, jotta saisin niistä näyttelijänä mahdollisimman paljon tietoa. Erilaisiin Tukholmassa tekemiimme harjoitteisiin kuului kirjoitustehtävien lisäksi ”lennossa” keksittyjä tehtäviä, kuten tehtävä katsoa taidenäyttely pervosti. Minä etenin näyttelyn läpi nopeasti pas de bourrée -askelilla ja tarkastelin maalauksia kaukaa tai liian läheltä ja alakulmasta. Mikko teki nähdäkseni jonkinnäköisiä kiertoliikkeitä.

Tehdessämme pikkuesityksiä maauimalan altaassa, ”päivän pervolla näyttämöllä”, havaitsimme, miten omituiselta, pervolta ruumis näyttää pinnan alla, kun valo taittuu. Ja koska vedestä oli jo ensimmäisenä päivänämme tullut työpäivämme olennainen elementti, havaitsimme myös, että

meidän olisi käytettävä sitä myös näyttämöllä. Valon taittuminen ilman ja veden rajapinnassa on vino. Kun tajusimme tämän, annoimme esityksellemme alaotsikon ”What seems straight might be queer underwater”. Esitys alkoi kertoa itsestään yhä enemmän ja enemmän, koska kiinnostuimme siitä, miten ihmisen figuuri katoaa valon taittuessa veden pinnasta.

Jo toisena päivänä päätimme, että esitys olisi Pjotr Tšaikovskin *Joutsenlampi*-baletin ”queer-luenta” ja sijoittuisi joutsenlammen pohjaan. Joutsenlampi olisi pervo maailmamme, johon halusimme sukeltaa yhä syvemmälle. Tukholman Haga Ocean -puistossa keksimme, että näyttämöllä voisi olla akvaario, jossa Mikko uisi. Me päätimme, että akvaario tulisi edustamaan ihanaa pervoa lampeamme ja samalla lokeroa, jossa ihminen on katseltavana vankeudessa kuin akvaariokala.

### **3.3. Siegfriedin skolioosi, vino selkäranka**

Tšaikovskin *Joutsenlammen* prinssi Siegfriedin tarinan kerrotaan saaneen innoituksensa Baijerin kuningas Ludvig II:sta. Joutsenkuninkaaksikin kutsuttu Ludvig II (1845–1886) oli visionääri ja mesenaatti, joka rakasti kauneutta ja osasi haaveilla asioista, jotka hänen elinaikanaan olivat utopioita. Hän haaveili lentämisestä, rakennutti satumaisia linnoja ja käytti vuosia ultramariininsinisen värin etsimiseen. Öisin, jos ei loikoillut simpukkasängyssään, hän souteli palatsin talvipuutarhan tekojärvellä, jonne oli rakennuttanut aaltokoneen ja keinokuunsillan. Valoeffekteistä innostunut Ludvig eli enimmäkseen öisin. Ludvig oli mitä ilmeisimmin umpirakastunut ystäväänsä säveltäjä Richard Wagneriin, jolle hän rakennutti myös oman oopperatalon. Vallasta syösty Ludvig löydettiin lääkäriinsä kanssa hukuttautuneena.

Myös Udmurtiassa syntynyt säveltäjä Tšaikovski (1840–1893) oli yrittänyt hukuttautua oltuaan yhdeksän viikkoa avioliitossa. Ja *Joutsenlampi*-baletin prinssi hukuttautuu. Esityksemme esikuvana olleet henkilöt siis hakeutuivat aktiivisesti veteen, joka myös koitui heidän kohtalokseen. Emme kuitenkaan halunneet vahvistaa minkäänlaista ei-normatiivisen halun uhrinarratiivia, joten ajattelimme, että lampi voisi esityksessämme esittää vaihtoehtoista todellisuutta. Valon taittuminen ilman ja veden rajapinnassa on vino, ei siis *straight* vaan *queer*.

Entä jos näkisimme maailman veden ja valon muljauttamien silmin? Veden alla ruumis näyttää kummalta ja mittasuhteet venyvät. Oma ja toisen ruumis ovat silmin nähden täysin erilaisia, vaikka pinnan päällä lääketiede ja kulttuuri merkitsisi ne käyttämään samoja pukuhuoneita ja vessoja. Vedenalainen ruumis voi olla mikä vaan, lintu tai kala, vapaana dominoivasta sukupuolijärjestelmästä.

Käytimme harjoittelumetodina muun muassa valokuvausta, jotta näkisimme miten ruumis muuntuisi valon taittuessa. Kuvasin Mikkoa Liikkasen asunnossa useita tunteja erilaisten vesikulhojen ja maljojen läpi. Oikealla ottamani kuva Mikosta.



### 3.4. Suorittaminen ja lyyrinen sankari

Tukholmassa toteutimme toisillemme mielivaltaisesti keksimiämme tehtäviä. Kerran istuimme Sofian kirkossa ja piirsimme seinämaalauksia meille tietämättömästä syystä. Kirkossa oli meidän lisäksi pianisti ja oboisti, ilmeisesti harjoittelemassa tulevaa konserttia varten. Oboisti oli jo purkamassa soitinta, kun pianisti vielä soitteli. Soitto kuitenkin keskeytyi koko ajan, koska he juttelivat jostain. En kuullut mistä, mutta he kiinnittivät huomioni. Mikko piirsi, ja minä tarkastelin soittajia. Minulla tuli mieleen, että voisi olla hauskaa tehdä kohtaus, jossa henkilö soittaa pianoa ja soitto keskeytyy koko ajan johonkin mieleen tulevaan tarinaan. Kerroin ajatuksen Mikolle, ja hänestäkin se oli kiinnostava. Tästä meille jäi epämääräiseksi kohtausajatusluonnokseksi kohtaus nimeltä pianisti.

Melkein kahdeksan kuukautta myöhemmin harjoittelimme Teatterikorkeakoululla. *Joutsenlammen* alussa on kohtaus, jossa prinssi Siegfriedin äiti haluaa, että prinssi menee naimisiin. Mikko oli kirjoittanut kohtauksesta ensimmäisen luonnoksen, äidin ja pojan dialogin. Olimme jo puhuneet kesällä, että Mikko voisi verestellä Merikannon *Kesäillan valssia*, koska se oli kappale, jonka hän

osasi jo entuudestaan ja jota useissa häissä soitetaan. Lisäksi Mikko halusi soittaa esityksessä pianoa. Päätimme, että Mikko voisi käydä dialogin pianon kanssa. Valssi toimisi hienosti äidin repliikkeinä. Halusin myös karsia esityksestämme tekstiä, joka mielestäni vei kokonaisuutta kauemmas ytimestämme. Nyt pianokohtaus muodostaa omaa pienen osionsa keskelle toista kohtausta.

Työskennellessäni minulle on tärkeää tarttua intuitiivisesti asioihin. Näyttelijäopintojemme aikana Nätyllä olemme tottuneet refleктоimaan paljon. Koen, että kielestä ja oman työn artikuloimisesta ja analyysistä on tullut jopa itseisarvoisen tärkeää, ja olen ajatellut sen olevan tärkeää näyttelijän emansipaation kannalta. Työskennellessäni huomaan kuitenkin välillä, että pyrin tietoisesti pois analyysin piiristä, koska sellainen kieli tuntuu niin hallitsevalta. Minulle on tärkeää kyetä tarttumaan asioihin, elementteihin ja harjoitteisiin, joita en vielä osaa perustella ja joille on löydettävä merkitys nimenomaan näyttämöllä. Minulle kaikki mitä näyttämöllä on, muuttuu merkitykselliseksi materiaaliksi: esineet, toiminta, eleet, valot, äänet ja teksti, ja niistä on kyettävä kiinnostumaan. Mutta jos materiaali ei löydä perustetta, materiaalin esityksellistä merkitystä on kirkastettava tai siitä on luovuttava.

Samankaltaista työtappaa tuntuu käyttäneen nykyteatteriryhmä Nya Rampen, jonka jäsenet kuvaavat esityksen rakentamisen prosessia seuraavasti:

Parhaimmassa tapauksessa materiaaleja jää pois, koska olemme kuulleet mitä esitys haluaa. Välillä ideat, jotka ovat laittaneet koko esitysprosessin liikkeelle, pitää jättää taakse, koska esitys on kehittymässä joksikin muuksi. Huonossa tapauksessa jätämme pois jotain, koska olemme peloissamme seurauksista sen sijaan, että tekisimme taiteellisia päätöksiä. [...] Jälkikäteen on vaikea nähdä mikä todellinen motiivi on ollut. [...] Parhaimmillaan intuitiivisesti tiedämme, mikä sopii ja mikä ei.

(Kallinen & Vuori 2016, 83.)

Tunnistan kuvauksen. Esimerkiksi Ruotsissa olimme vielä siinä uskossa, että esityksemme päähenkilö on raakku. Vaikka raakku on mitä kiinnostavin eliö, se ei osoittautunut esityksemme kannalta olennaiseksi materiaaliksi.

*Siegfriedissä* koin haastavaksi sen, että esityksen tekstimateriaaliin oli minusta vaikea puuttua. Kokemukseni mukaan Mikko oli esityksen muodostumisen ja valmistumisen suhteen epävarmempi kuin minä. Koin, että hän oli halukas tekemään mahdollisimman nopeasti valmista esitystä, ja

jostain syystä hän halusi tehdä sen tekstilähtöisesti. Mikon tarve saada aikaan valmista saattoi johtua ainakin siitä, että hän mielsi työtapamme eri tavalla kuin minä, sekä siitä, että hän oli näyttämöllä ja tarvitsi toistoja. Minun käsitykseni oli, että emme tematiikkamme ja sopimiemme toimintatapojen nimessä voisi kirjoittaa niin sanottua valmista näytelmää. Luulin, että jatkaisimme työskentelyä jokseenkin samalla tavalla kuin Ruotsissa – eli niin, että prosessimme on kuin virtaava vesi ja työstämme eri harjoitteista tai lähdöistä käsin kohtauksia, emme niinkään harjoittele ”valmiin” tekstin näyttämöllistämistä, vaikkakin ymmärrän hyvin Mikon tarpeen ja sen, että näyttämöllä kaipaava toistoa. Mielestäni kuitenkin varhainen pyrkimys valmiiseen lopputulokseen estää kuulemasta montaa tärkeää, prosessin aikana mahdollisesti nousevaa asiaa. Ohjaajana koin hankaluuksia vaatia näyttelijältä keskeneräisyyden sietämistä, kun näin, että se aiheutti toiselle hankalan olon. Päätin kuitenkin jatkaa sen vaatimista ja yritin kannustaa ja kehua Mikon sietokykyä ja tekemistä jatkuvasti helpottaakseni hänen ja omaa oloani.

Näyttelijänä olen aiemmin pitänyt ohjaajan tärkeimpänä tehtävänä luoda kannustava ja rakastava ilmapiiri, ja sellaista yritin tehdä myös *Siegfriedissä* – yhdessä valosuunnittelija Julia Jäntin kanssa. Vaikka tietysti myös näyttelijä on vastuussa ilmapiiristä, niin jostain syystä olen aiemmin pitänyt sitä vain ohjaajan vastuuna. Ohjauksen tehtyäni voin nykyään sanoa ymmärtäväni ohjaajia paljon paremmin kuin ennen. Huomasin, että ilmapiirin luominen ja ylläpitäminen on vaikeampi tehtävä kuin kuvittelin. Huomasin olevani todella herkkä erityisesti esiintyjän kulloisellekin fiiliksellä, jonka suhteen myös tulini varovaiseksi. Koen, etten uskaltanut aina vaatia ja tuoda esiin omaa näkemystäni, koska pelkäsin olevani ”jyräävä” tai latistavani toisen taiteellisen maaston, olinhan itse kokenut sitä lukuisia kertoja näyttämöllä. Nämä ovat myös mielestäni asioita, joita näyttelijät ohjaajissa haukkuvat. *Siegfriedin* jälkeen olen paljon viisaampi sen suhteen, miten jokainen työryhmässä voi omalta osaltaan vaikuttaa ilmapiiriin ja kantaa vastuuta kokonaisuudesta rakentavalla tavalla. Ohjaajana havaitsin esimerkiksi ärsyyntyväni sellaisista tavoista, joita itsekin näyttelijänä harrastan, kun en tiedä mitä näyttämöllä tekisin, esimerkiksi passivoitumisesta ja ratkaisun tivaamisesta, sen sijaan, että etsisi itse ratkaisua näyttämöltä käsin.

Onnistuimme kuitenkin luomaan monia onnistuneita harjoitustilanteita ja tekemään mielestäni hienoja näyttämökokeiluja. Löysimme usein jotain minusta todella kiinnostavaa näyttelemisen laatua. Koin kuitenkin, että Mikko ei aina luottanut minun katsomiskokemukseeni, koska tapa, jolla hän näytteli, tuntui varmaankin hänelle itselleen vieraalta ja sitä kautta ehkä pelottavalta. Hän sanoikin usein, että esimerkiksi matalalta puhuminen tuntuu hänestä oudolta. Olin kuitenkin onnellinen, että olin uskaltanut kannustaa Mikkoa pois hänen omalta mukavuusalueeltaan. Olin



myös iloinen, että professorimme Hulkko piti harjoituksia seuratessaan onnistuneina juuri niitä hetkiä, jotka minustakin toimivat parhaiten. Minulle sellaisia olivat kohdat, joissa Mikko uskalsi nauttia itsestään, tiesi mitä tekee ja joissa hän kokeili rajojaan ja oli muuntautumisen tilassa. Kohdat, joita Mikko itse usein sanoi kokevansa oudoiksi. Sellaisissa hetkissä hän näyttäytyi mielestäni todella valovoimaisena ja röyhkeänä, mikä oli minusta esityksemme teeman ja päämäärän kannalta olennaista. Mielestäni ei-normatiivista halua käsittelevän esityksen täytyi paeta ja kaikota kontrollia ja suorittamista.

Esitystä tehdessämme haasteelliseksi koin myös sen, että työtapojen lisäksi Mikon käsitys näyttämöstä oli usein erilainen kuin omani. Niin kuin teatteria tehtäessä useimmiten, työryhmän jäsenten esteettiset mieltymykset, rytmitaju ja huumori eivät aina kohtaa, ja silloin on vain löydettävä keino kommunikoida.

Muistan harjoituksista hetken, joka mietitytti minua erityisesti, mistä syystä kirjoitin sen ylös. Mikko sanoi, että hänen näyttelijänlaadulleen on ominaista se, että hänen ei tarvitse tietää miksi hän tekee jotain. Hän lisäsi, ettei pidä tekstiä niin merkityksellisenä, että lauseiden pitäisi tarkoittaa hänelle jotain. En tiedä, oliko tuo kapinaa sitä kohtaan, että olin juuri esittänyt hänelle kysymyksiä ja ehdotuksia tekstistä, joka näytti minulle näyttämöllä siltä, että hän ei esiintyjänä ollut kiinnostunut siitä. Tästä johtuen en itse löytänyt tekstistä näyttämöllistä tarttumapintaa. Ja koska en myöskään halunnut jyrätä Mikkoa leikkaamalla tekstiä pois tai ajatella automaattisesti ymmärtäväni sisällön, minun oli kysyttävä kirjoittajalta itseltään, mitä hän sanoillaan tarkoittaa. Jälkikäteen huomaan, että minua pelotti olla ”se jyräävä ohjaaja”, jonka niin usein olen jonkun kuullut olevan, vaikka tekstin leikkaaminen tai poistaminen ei ole muuta kuin dramaturgista työtä, josta voi neuvotella ja jota perustella. Huomaan myös, että kokemuksen ylös kirjoittaminen kärjistää entisestään ohjaaja-näyttelijä-vastakkainasettelua, jota nimenomaan haluaisin purkaa. Lisäksi huomaan, että *Siegfriedin* tekoprosessissa sekä minä että Mikko tunnuimme suorittavamme jonkinlaisia rooleja tai niiden välttelyä, mikä aiheutti meille kommunikaatiokatkoksia.

Minusta tuntui, että jos Mikko todella ajattelee, että hänen ei tarvitse tietää mitä hän tekee tai puhuu tai että tekstillä ei ole hänelle väliä, niin silloin näkemyksemme ja kokemuksemme näyttelemisestä olivat täysin eriävät. Ja jos asia todella oli noin, niin en tosiaan tiennyt, miten häntä ohjaisin, muuta kuin sanelemalla mitä hänen pitää tehdä, miten ja miksi – mitä Mikko välillä minulta toivoikin. Sellainen ei mielestäni kuitenkaan tuota kiinnostavaa teatteria. Mielestäni kiinnostava teatteri syntyy kuitenkin näyttämöllä, ei jonkun paperilla tai saneluna tai pään sisällä. Sen lisäksi, etten

halunnut ohjata tuolla tavalla, esityksemme piti mielestäni sen tematiikan takia toimia nimenomaan näyttelijävetoisesti näyttelijäntaidetta ja yksilön moninaisuutta juhlien. Ja koin, että koska käsittelimme ei-normatiivista halua, niin minä en voisi kertoa muuta kuin sen, mitä pervo minulle itselleni merkitsee. Esityksen piti mielestäni toimia esiintyjävetoisesti, olihan Mikon henkilökohtainen taso siinä keskeistä. Tästä syystä minun tuli ohjaajana toimia mielestäni niin, että kerron mitä näyttämöllä näen ja mistä kiinnostun – tehtävä, jossa koen olevani myös hyvä.

Havaitsin, että valmis teksti synnytti Mikon esiintymisessä tietynlaista kohotettua ja deklamoivaa näyttämöpuhetta. Koin, että tämänkaltainen ”hyvä” ja soiva puhe rakensi jonkinlaisen muurin niin aiheen ja esiintyjän kuin esityksen ja katsojan välille. Lisäksi se vaikutti esityksemme kontekstissa jopa asenteelliselta ja kommentoivalta. Mikko kuitenkin tuntui pitävän tästä laadusta ja hakeutuvan sitä kohti. Se oli hänelle tuttua ja varmasti siksi tuntui hyvältä. Toinen kohta, jossa näkemyksemme erosivat, oli Nakupelle-niminen kohtaus, jossa tiputettu kertomisen tapa tuntui minusta raikkaalta ja rehelliseltä. Mikko taas sanoi, että hänestä tuntuu, kuin hän ei näyttelisi lainkaan. Ja koska en halunnut ohittaa Mikon mielipidettä, lähdin etsimään keinoja manipuloida puhetta, esimerkiksi snorkkelin avulla ja itse tekstiä muuttaen.

Synnytin tekstimateriaalia, jossa mielestäni deklamoiva laatu toimisi. Tällaisia olivat esimerkiksi Ludvig II:n kirjeet Wagnerille, jotka kirjoitin kirjeen muotoon – sillä tavoin pervoiksi, että ne pitävät sisällään 1800-luvun kirjeille epätyypilliseksi mieltämiämme sanoja, kuten perse ja uimashortsit. Yhtenä tärkeänä sisällön tuottajana ja puheen muovaajana toimi myös Hulkon kehittämä koreofoniatekniikka. Minä koin, että koreofoniaa tehdessään Mikon oli herkistytävä kuuntelemaan, mitä hänen ruumiissaan tapahtuu, ja lakattava suorittamasta, minkä koin olevan hänelle ominaista. Koreofoniakohtaus jäi lopulliseen esityksemme, ja mielestäni se tuki vedenalaista maailmaamme. Minulle esityksemme koreofoniset osuudet kuvastivat samaa herkkää vääntymistä, mitä ruumiin figuurille tapahtuu veden alla. Koreofoninen ruumis on jatkuvassa vaikuttumisen ja muutoksen tilassa. Herkkyys mielestäni aina myös mahdollistaa huumorin läsnäolon ja ilmaisun kepeyden.

Vaikutuin Mikon deklamoivassa puheenlaadussa myös siitä, että yhdessä Mikon terveen ja pitkän ruumiillisen habituksen kanssa, laatu tuotti minulle mielikuvan lyyrisestä sankarista, stereotyyppisestä prinssistä. Prinssikuvasto on olennainen osa näyttämön kuvastoa, jota myös *Joutsenlammen* myötä käsittelimme. Meidän prinssimme ei kuitenkaan ole sellainen, joka pelastaa prinsessan, vaan joka rakastuu lintuun ja hukkuu.

Minulle baletti tanssilajina edustaa tiukkaa muotoa ja figuuria. Ja koska *Joutsenlampi* on baletti, ei tanssilajia voisi mielestäni täysin ohittaaakaan. Lyyrinen prinssimme tanssii balettinumeron toisessa näytöksessä, kun *Siegfried* ensimmäistä kertaa käy joutsenlammella ja rakastuu. Baletin tiukka muoto edustaa minulle myös normia, jotain, jonka konkreettinen näyttämöllinen horjuttaminen ja non-figuroiminen kertoo esityksemme tematiikasta ja näkemyksestä. Esityksessämme oleva *Joutsenlammen* tanssiaiskohtauksen toteutus stepaten toimi minusta samanlaisena tradition hajottamisena ja kyseenalaistamisena.

Vaikka edellä kirjoitan prosessimme haasteista, koen lopulta saaneeni Mikon luottamuksen ja olen todella ylpeä esityksestä. Mielestäni esitys myös onnistui ympärileikkaustavoitteessaan. *Siegfriedin* kokonaisdramaturgiasta tuli omilla ehdoillaan toimiva syklinen kokonaisuus. Olen iloinen, että sain mielestäni kannustettua Mikon uskaltautumaan alati muuttuvaan kokeilun tilaan. Uskon, että vaikeutemme johtuivat peloista ja jännityksestä, olimmekin saaneet käyttöömmme Helsingin Kaupunginteatterin Studio Pasilan näyttämön ja käsittelimme aihetta, joka oli meille hyvin tärkeä.

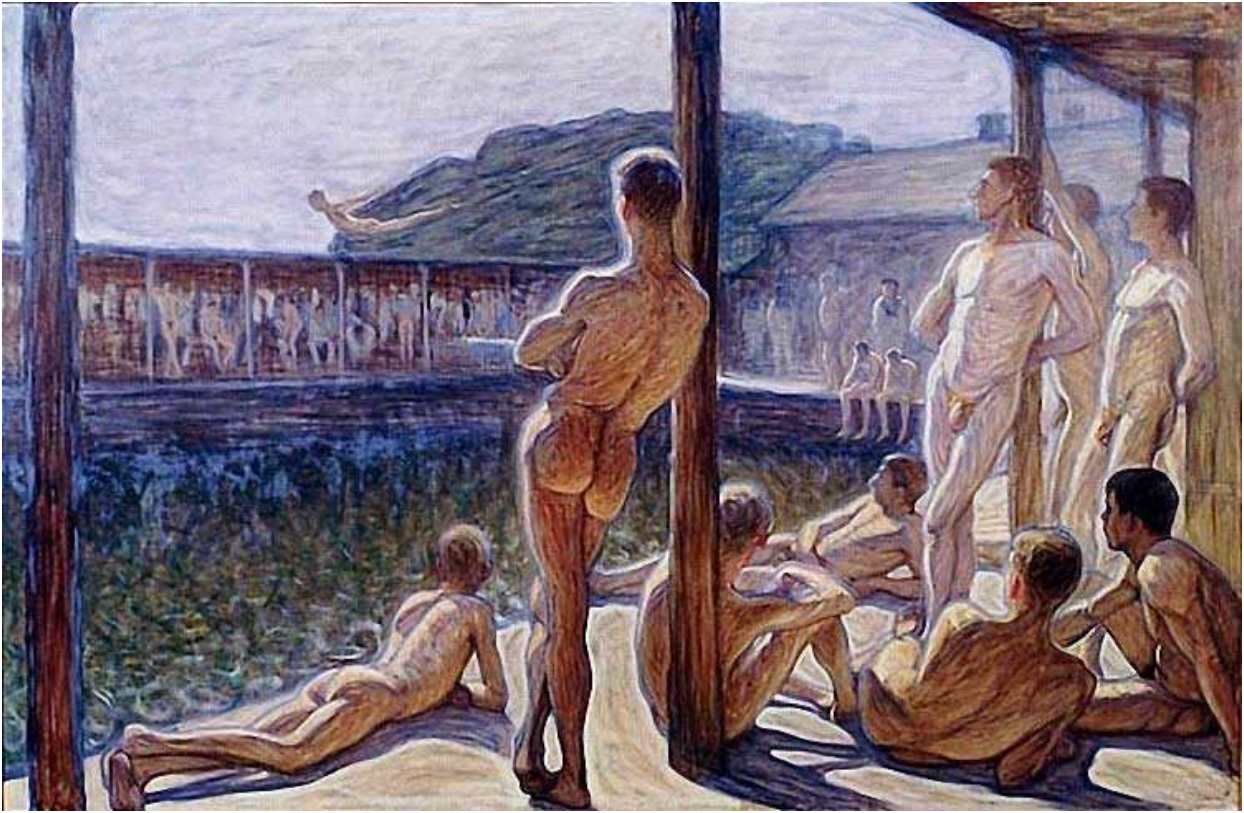
### **3.5. Queer-haamut**

*Siegfriediä* työstäessäni huomasin vaikuttuvani erityisesti kuvataiteista. Ajattelinhan näyttämöä erityisen visuaalisella tavalla, koska tein yhdessä valosuunnittelija Julia Jäntin kanssa myös esityksen skenografian. Tavoitteemme oli, että materiaalit, joita näyttämölle toisimme, asettuisivat queer-otsikon alle, missä onnistuimmekin suhteellisen hyvin. Halusimme myös esityksellämme osoittaa kunniaa kaikille upeille queer-taiteilijoille, joilta olimme saaneet niin paljon. Ja koska esitys myös väistämättä käsitteli myös queer-taiteilijuutta, halusin tuoda näyttämölle viitteitä asioista ja queer-taiteilijoista, jotka ovat toimineet prosessissamme inspiraationa.

Ruotsissa ollessamme tutustuimme Tukholma Priden queer-taiteilijakerroksella kuvataiteilija Eugène Janssoniin (1862–1915), jota varhaisella kaudellaan kutsuttiin ”siniseksi maalariksi”. Kiinnostuimme tietysti, olihan sininen myös aikalaisen Ludvig II:n lempiväri. Sininen väri kuvasti meille vettä, virtaavaa välkkyvää halun täyttymistä, jossa ruumis vääntyy vääntämättä ja vesi täyttää keuhkot.

Myöhemmällä kaudellaan Jansson maalasi erityisesti miesoletettuja uimareita maauimalassa. Yksi hänen kuuluisimmista töistään on nimeltään *Svanhopp* eli *Joutsenhyppy* vuodelta 1907. Siinä

uimahyppääjä hyppää kädet leveälle levitettyinä uima-altaaseen ja muut miesoletetut lekotellen katselevat häntä. Mikko oli myös kirjoittanut Tukholman Eriksdalsbadetissa tekstin siitä, miten hän maauimalan suihkussa katsoo toisia miesoletettuja, eikä tunnista niissä samuutta itsensä kanssa.



Eugène Jansson: *Flottans Badhus (Svanhopp)* 1907

Päätimme yhdistää Mikon suihkukohtauksen Janssonin maalauksien henkilöihin ja näin kohtauksemme sai muodon, jossa Mikko näyttelee maalauksen eri henkilöitä itsekäin kuin maalaukseen asettuen.

En usko, että kukaan katsojistamme tunnistaa kohtauksesta Janssonin vaikutusta. Meille tämä oli kuitenkin keino löytää katseen alle asettumista ja katsomista käsittelevä kohtaus, jossa ”saman sukupuolen edustajassa” ei nähdä samuutta. Maauimalan valitsimme tapahtumapaikaksi myös siksi, että siellä vesileikit ja halun kanssa oleminen ovat toisenlaisia kuin lampikohtauksissamme. Maauimala on keinotekoinen lampi, minulle se oli myös Ludvig II:n palatsin katolle talvipuutarhaan rakentama tekojärvi.

Lisäksi urbaanin sanakirjan mukaan swanking eli swan king (joutsenkuningas) tarkoittaa runkkaamista veden alla, mikä myös sopi esityksemme tematiikkaan.

Lavastuksessa havaitsin, että suuri visuaalinen inspiroijani oli vanha haamuni, kiinalainen queer-valokuvaaja Ren Hang, jonka kuvista Pinterest-tilini on täyttynyt jo vuosia. En tiennyt, että minua puhutelleet kuvat olivat queer-taiteilijan, ja vasta hankittuamme suuren akvaarioaltaan, löysin tämän Hangin kuvan, josta varmaankin olin joskus saanut idean altaasta.

Olen aina rakastanut uima-altaita ja siksi pitänyt David Hockneyn maalauksista, joista uskon poimineeni puvustukseemme valkoiset tennissukat. Valkoinen ylisuuri paita taas on vaikuttanut yhden suosikkini, queer-muotisuunnittelija Raf Simonsin vaatteista. Simonsin spring-summer 2017 -mallistossa oli paljon ylisuuria kauluspaitoja, joiden rinnassa oli teippi. Tein myös näyttämöllä olevan tippaletkun vesipussin Simonsin kaupan muovipussista. Mielestäni muoti kaikessa keinotekoisuudessaan ja maailman järjestystä ylläpitävässä, maailmaa tuhoavassa ja fetisistisessä mielessään, sopi viittauksena lääkärimaailmaamme hyvin. (Kuva: Ren Hang 2013)



Queer-yhteisö on ollut vahvana vaikuttaja synnyttämässä muun muassa teknokulttuuria, ja siksi halusin käyttää esityksessämme Underworld-bändin reiviklassikkoa *Born Slippy*. Sekä kappaleen sanat että bändin nimi sopivat mielestäni tematiikkaamme. Tšaikovskin ja Underworldin lisäksi musiikkina toimi queer-artisti Princess Nokian kappale *Tomboy*. Prosessin aikana minulle lauloi haamuna myös vanha suosikkini vuosien takaa, transsukupuolinen artisti Anohni. Kuuntelutin Mikolla Anohnin laulua, ja myös Mikko innostui vaikuttumaan tyylistä. *Siegfriedin* henkilö käyttää lopun laulussa ääntään kuin Anohni.

Koen, että äänisuunnitteluni oli hyvin näyttelijälähtöistä. Tarjosin kuhunkin kohtaukseen aina jotakin ääntä aina Mikon näyttelemisen perusteella miettien, mikä voisi tukea häntä ja luoda näyttämömme tilaa. Esimerkiksi esityksemme alun äänimaisema valaanlaulu tuli mieleeni Mikon tuottamasta äänimateriaalista, joku kuulosti mielestäni valaalta. Olin lukenut, että etenkin

lisääntymisaikaan valaat laulavat, se sopi seksuaalisuusteemaan. Tein valasääninauhan, jossa oli myös merenalaista ääntä tukemassa lammen pohjan tunnelmaa. Tšaikovskin *Joutsenlampea* käsittelin äänisuunnittelijaystäväni Leo Salmisen avulla niin, että nostimme matalia taajuuksia ja leikkasimme korkeita, aivan kuin musiikki soisi vedenalla. Koska en ole äänisuunnittelija, koin joutuvani tekemään myös outoja, pervoja ratkaisuja. Yksi äänellä luomani tila syntyi niin, että jouduin päällekytkettävällä jatkojohdolla laittamaan näyttämön toisella laidalla olevan kitaravahvistimen päälle. Kitaravahvistin ei tietenkään ollut mikrofonikäyttöön tarkoitettu, mutta olin kytkenyt siihen kuitenkin sellaisen ja asettanut kaiun täysille, jotta sen synnyttämä tilan tuntu poikkeaisi varsinaisesta esitystilasta.

Esityksen rakenteessa taas tajusin ajatelleeni Michael Cunninghamin Pulitzer-palkittua romaania *Tunnit*, joka teki minuun aikoinaan suuren vaikutuksen. Cunninghamin romaanissa kolmen eri aikoina eläneen naisen tarinat nivoutuvat Virginia Woolfin kirjan *Mrs. Dallowayn* ympärille. Mielestäni omassa teoksessamme on jotakin samaa. Meidän *Joutsenlampemme* loiskeissa on Ludvigin taso, fiktion prinssi Siegfriedin taso, ja esiintyjä Mikko Kauppilan ja säveltäjä Tšaikovskin tasot. Ja kuten *Tunteihin*, myös *Joutsenlampeen* liittyy hukkuminen. *Siegfriedissä* minulla syntyy tunnistuksia, jotka muistuttavat sitä, mistä elokuvaohjaaja Jean-Luc Godard kirjoittaa: ”Vuosien varrella kerää röykkiöittäin asioita ja yhtäkkiä ne sijoittaa siihen mitä tekee” (Belfond 1984, 180, suom. Sakari Toiviainen).

#### **4. Havukaisen sketsit: Miten minä kirjoitan toisille näyttelijöille materiaalia?**

Olen koko kouluaikani kirjoittanut sketsejä eri esityksiin ja tv-ohjelmiin Sketsien kirjoittaminen on mielestäni vaikeaa, mutta koen olevani siinä aika hyvä, ja parhaimmillaan kirjoittaminen on hauskaa ja antoisaa. Tässä luvussa avaen muutaman sketsin kautta prosessiani, sitä miten näyttelijänä kirjoitan toisille näyttelijöille materiaalia. Keskityn erityisesti siihen, miten kirjoitan sketsin eli pienen kokonaisuuden.

Minun on myönnettävä, että vaikka *Siegfriedissä* halusimmekin etsiä ja miettiä vaihtoehtoa tälle Aristoteleen falliselle, kliimaksiin tähtäävälle dramaturgialle, koen myös todella suurta intohimoa sitä kohtaan. Ja se tuottaa minulle usein suurta dramaturgista nautintoa ja tyydytystä, niin näyttelijänä kuin esimerkiksi kirjoittaessani sketsejä.

##### **4.1. Havainnosta**

Sketsejä kirjoittaessa tärkeintä minulle on ensin löytää havainto. Mielestäni usein on helpointa lähteä liikkeelle miettimällä, mikä maailmassa on pielessä, mikä minua häiritsee, huvittaa tai ärsyttää. Havainnon sisältö? voi olla mikä vain: märkä sukka, persut tai television tarjonta. Sitten kirjoittaminen etenee lyhyesti kuvattuna niin, että mietin, millaisessa asetelmassa havaintoni tulisi selkeästi esiin niin, että siitä saa keksittyä mahdollisimman monta vitsiä. Tämän jälkeen kirjoitan sketsin uudelleen ja edestakaisin (en aina aloita alusta) monta kertaa. Ja kun en enää keksi vitsejä, jotka vievät juttua eteenpäin, sketsi on valmis.

Ensimmäisen sketsini kirjoitin opintojeni ensimmäisenä vuonna Uuden Iloisen Teatterin revyyseen. Sen aiheena oli television ohjelmatarjonta. Minua ärsyttivät monet asiat, esimerkiksi, että samat ihmiset tekevät useaa ohjelmaa, että on liian paljon reality-ohjelmia. Minua ärsyttivät myös ohjelmat, jotka keskittyvät laihduttamiseen tai kumppanin löytämiseen, samoin kuin julkkiskokit, sketsihahmot, tv-häät, Vesku Loiri, kaupallisuus, viihteellisyys jne. Vaikein osa sketsistä mielestäni ratkeaa usein sillä, kun keksin, miten saan kanavoitua ärsyyntymiseni, siis havaintoni, kohtauksen muotoon jollain muulla tavoin, kuin että jokin hahmo vain kertoo asian.

Aloitellessani edellä mainitun tv-aiheisen sketsin kirjoittamista mietin, kuka on syypää television tuhoon: tuottajat. En tietenkään ajattele, että kaikki television ongelmat ovat vain kanavatuottajien vika, mutta mietin, millainen olisi kamalin mahdollinen tuottaja ja millaisessa asetelmassa hän voisi tulla esiin.

Muistin kun kerran luonto-ohjelmaa katsoessani ärsyynnyin valtavasti, koska siinä näkyi ihminen, vaikka katsoin sitä nimenomaan siksi, että olen kiinnostunut eläimistä. Luonto-ohjelma, jossa eläimiä tarkkaillaan, on mielestäni parhaimmillaan kaukana kaikesta kaupallisesta ja viihteellisestä tarjonnasta. Aloinkin miettiä, mitä tapahtuisi, jos mielikuvittelemanani kaupallisen kanavan tuottaja alkaisi kehittää luontoformaattia. Loin asetelman, jossa luontoliiton edustaja, henkilö kaukana tuotantomaailmasta, on television kanavapäällikön kanssa palaverissa, jossa he neuvottelevat uudesta luonto-ohjelmasta.

## 4.2 Muoto sisältönä

Sketsien kirjoittaminen on minulle pitkälti valmiin muodon käyttämistä havainnon esiintuomisen välineenä. Kun aloin edellä kuvaamaani kirjoittamaan tv-sisältösketsiä, olin juuri lukenut Maria Jotunin näytelmän *Hilda Husso*, joka oli tehnyt minuun suuren vaikutuksen. Näytelmän muoto on hauska. Kyseessä on puhelindialogi, mutta näytelmän lukija näkee vain Hildan vuorosanat. Ajattelin lukiessani, että Hilda Hussoa olisi hauska näytellä, koska siinä voisi saman kohtauksen sisällä näytellä olevansa tilanteessa samaan aikaan sekä toisen kanssa että yksin, puhelimesta kun on suojassa toisen katseelta.

Varastin sketsiini Jotunin näytelmän muodon ja kirjoitin Luontoliiton edustajan (jonka olin nimennyt jostain syystä Mikko Kauppilaksi) puhumaan puhelua tv-tuottajan kanssa, niin, että ”Mikon” repliikeistä katsojille selviää, mitä tuottaja sanoo puhelimen toisessa päässä. Sketsin aikana ”Mikon” helposti lähestyttävä, perinteinen, rauhallinen luonto-ohjelma, jossa oli tarkoitus seurata oravan elämää, kasvaa repliikki repliikiltä mahdottomaksi liveyleisöpläjäykseksi, jossa oravan on treenannut kuntoon Jutta Gustafsberg ja vihkinyt loirinuotiolla (Vesa-Matti Loirin keskusteluohjelma) Mikko Kuustonen. Lisäksi Tomi Björk on kokannut duudsoneista koostuvalle hääväelle saimaannorppaa valkoselkätikkapedillä ym. täysin alkuperäisen ohjelmaidean arvojen vastaista.

Sketsien toimivuutta lisää mielestäni se, että yleisö tunnistaa tilanteen ja muodon. Se helpottaa myös vitsien kirjoittamista. Esimerkiksi puhelu on tunnistettava, simppele muoto, ja palaveri on tunnistettava tilanne, verrattuna esimerkiksi avaruuskapselissa oleiluun. Muotona sekä puhelu että palaveri mielestäni myös tukivat valitsemani aiheen esille tuomista paremmin, kuin jos henkilöt olisivat keskustelleet vaikkapa joogatunnilla tai Facebook-chatissa.



Koen, niin kirjoittajana kuin näyttelijänäkin, että kaikki epämääräisyys ja tekemättömät ratkaisut ja valinnat tappavat huumorin ja sen mahdollisuudet. Mielestäni struktuuri, siis muoto, antaa aina vapauden. On helpompaa kirjoittaa, kun lyö lukkoon tietyt valinnat, paalut, joiden sisässä operoi. Silloin koen, että kirjoittamiseni voi todella lähteä liikkeelle, jos taas kaikki ovet ovat auki koko ajan eikä mitään rajoja ole, en pääse liikkeelle.

Jotunin lisäksi myös television ohjelmamuodot, kuten kilpailuohjelmat, ovat olleet minulle hyvä apu muodon löytämiseen sekä siihen, että osaan synnyttää ”suuren yleisön” kaipaamaa tunnistettavuutta. Esimerkiksi kerran kirjoitin sketsin nimeltä ”Rakas, sinusta on tullut suvakki”. Sketsin muoto oli täysin sama kuin suosituksen televisio-ohjelman ”Rakas, sinusta on tullut pullukka”, mutta lihavuuden sijasta ohjelmaan hakeneen pariskunnan ongelmana onkin miehen vastikään herännyt suvaitsevaisuus. Pariskunnan tavatessa ”Heikki” on ollut äkkipikainen rasisti, joka vaati internetissä Suomen rajoja kiinni ja lähetti tappouhkauksia naispoliitikoille. Vakituisen työpaikan ja esikoisen syntymän myötä heidän kaupungin vuokra-asuntonsa on vaihtunut omistuskaksioon ja aamukalja maca-jauheeseen, mikä sitten tietysti heijastelee ikävästi parisuhteeseen.

Alkuperäisen formaatin muodon mukaisesti kilpailija sai oman *personal trainerin*, jonka olin muuttanut sketsiin *persunal traineriksi* ja joka aloitti askel askeleelta laittamaan perheen ”rempallaan” olleet elämäntavat ”kuntoon”. Koin, että laihdutukseen liittyvä puhetapa ja tv-formaatit ovat ihmisille niin tuttuja, että repliikit tuntuivat syntyvän kuin itsestään, kun vain vaihdoin sisällön. Esimerkiksi itseensä pettyneen, muutosta kaipaavan Heikin repliikki: ”Joka päivä sitä lupaa itselleen, että huomenna käyn [ei salilla vaan] hakkaamassa naapurin miespariskunnan. Sitten taas löytää itsensä sohvalta [ei napostelemasta vaan] lukemasta Suomen Kuvalehteä.”

Suosittu sketsiohjelmat, kuten amerikkalainen *Saturday night live* (SNL) ja brittien Monty Python esimerkiksi käyttävät näkemäni perusteella paljon tätä ns. gameshow-rakennetta, jossa sketsin muotopohjana toimii tuttu tv-visailu.

#### **4.3. ”Juho Milonoff puhelimessa”**

Huomaan, että minulle on kehittynyt kirjoittajana työtapoja, joita käytän myös näyttelijänä. Kirjoittaessani minua helpottaa, kun ajattelen kirjoittavani jonkun tutun suulla. Jos joku tuntemani henkilö puhuu esimerkiksi tietyllä rytmillä tai tunnistettavalla asenteella, koen, että kieleen on helppo tarttua. Otetaan esimerkiksi Juho Milonoff. Hänellä on hyvin tunnistettava puhetapa, joten käytän häntä usein roolihenkilön liikkeelle panevana voimana. Silloin henkilö alkaa itse kirjoittaa itseään. Samalla tavalla jos olen jumissa jonkun hahmon kanssa, voi paluu oikean elämän ihmiseen,

dramaturgiseen sytyttäjääni, vaikkapa Juho Milonoffin, auttaa. Ajattelen esimerkiksi millainen Milonoff olisi sanomalehden päätoimittajana. Myös esimerkiksi papallani, isälläni ja tädilläni, ja monilla näyttelijöillä ja julkisuudenhenkilöillä, on erittäin tunnistettavat ja käyttökelpoiset tavat elehtiä ja puhua. Olenkin tekniikkani hedelmälliseksi tavaksi synnyttää henkilöitä. Kirjoittaessa käytän siis samankaltaista havainnointitapaa kuin näytellessäni. Toinen tapa hyödyntää oikeaa henkilöä on miettiä näyttelijää, jolle tekstiäni kirjoitan. Kun tiedän, kenelle näyttelijälle kirjoitan, alkaa hänen näyttelemisensä tai habituksensa syöttää kirjoittamiselleni suuntaa, mikä myös auttaa minua. Koen sen olevan vaikuttumista.

Todennäköisesti sketsin lukevalla näyttelijällä ei ole mitään hajua pappani tai Juho Milonoffin vaikutuksesta tekstiin, mutta vaikuttunut teksti voi antaa hänelle kuitenkin selkeän suunnan tai tarttumapintaa.

#### **4.4. Nyrkkisääntöjä itselleni**

Vuosien aikana minulle on itseoppineena sketsikirjoittajana muodostunut muutamia kirjoittamistani helpottavia nyrkkisääntöjä, joita seuraavaksi avaam.

Yleensä kirjoittaessani en ajattele kauniita lauseita, ellei se sitten ole jollekin hahmolle ominainen piirre, vaan pyrin kirjoittamaan lyhyitä repliikkejä. Silloin dialogi toimii mielestäni vitsien kannalta parhaiten ja saan sidottua kaikki kohtauksen henkilöt tilanteeseen. Ajattelen itse myös näyttelijänä, että on nautinnollista näytellä lyhyitä repliikkejä ja nopealla rytmillä toisen kanssa. Tietenkään repliikkien pituus ei välttämättä määritä kohtauksen rytmiä tai tempoa.

Jos kirjoitan parenteseja, kirjoitan niihin ainoastaan kohtauksen kannalta olennaisen toiminnan ja koitan olla aina kirjoittamatta mitään määriteltyä tunneohjeistusta näyttelijälle. Tekstini on mielestäni parempaa, jos repliikin sisältö ja rytmi tarjoavat selkeän käsityksen henkilön tunteesta ja asenteesta. Koen myös, että sellainen teksti antaa minulle näyttelijänä tarttumapintaa, josta lähteä eteenpäin ratkomaan, miten minä voisin tekstiä ruumiillistaa.

Näyttelijänä olen usein kokenut, ja olen saanut ohjaajalta palautetta, että repliikkiä ei tarvitse jäädä näyttämöllä niin sanotusti synnyttämään. Monet kohtaukset toimivat paremmin, kun isken suoraan kiinni edelliseen repliikkiin, ellemme sitten ole tekemässä juuri tietoista paussia kohtaukseen. Mielestäni sama pätee sketsien repliikkejä kirjoittaessa. Repliikit toimivat parhaiten, kun ne ovat muodoltaan lyhyitä ja napakoita. Niissäkään ajatusta ei kannata lähteä sen kummemmin

synnyttelemään. Jos havainto ja tilanne ovat minulle kirkkaat, repliikeistä muodostuu *punch linejä*, kun ne menevät suoraan, selittelemättä asiaan. Niin näyttelijänä kuin kirjoittajana nautin nopeista leikkauksista suoraa asiaan, tunteesta toiseen, asiasta toiseen. Entinen SNL-tähti *Golden Globe* -palkittu näyttelijä-käsikirjoittaja-ohjaaja-tuottaja-idolini Amy Poehler kuvaa kirjoittamista elämäkertakirjassaan *Yes Please* seuraavasti:

Writing is the best. Writer has the real power. [...] The writer gets to decide who says what when and which way. [...] You will struggle over a piece of writing and then get to the set and some dumb actor will say it wrong or immediately want to change it. A writer needs to defend their words every day on set. (Poehler 2014, 273.)

Minua nauratti Poehlerin kuvaus, koska olen usein kokenut saman sketsieni suhteen. Tästä muistuu myös mieleeni yliopisto-opiskelijan ensimmäisen vuoden kamerakurssi, jonka piti Kari Ketonen. Ketonen ohjeisti meitä muuttamaan repliikit omaan suuhumme sopiviksi ja sanoi, ettei elämässään ollut tehnyt kameratuotantoa, jossa niin ei olisi joutunut tekemään (työpäiväkirjamuistiinpano, 2015.) Muistan raivostuneeni Ketoselle silloin, että miten hän voi suhtautua käsikirjoittajan taitteeseen niin välinpitämättömästi, mutta myöhemmin myös kokeneeni saman tarpeen muuttella tekstiä. Siksi olen kirjoittajana muodostanut omaksi säännökseni sen, että yritän kirjoittaa tekstini niin tarkaksi ja tiukaksi, että se ei toimisi, jos yhdenkin repliikin ottaa pois tai lisää. Ja, että repliikin sisältö kuulostaa parhaimmalta juuri niillä sanoin sanottuna. Aina tämä ei tietenkään onnistu.

Toimivassa sketsissä havainnon tunnistettavuus on tietysti myös olennainen asia. Sekä edellä mainitsemaani tv-aiheista että suvakkisketsiä UIT:ssa katsoessani tulkitsin revyy-yleisön reaktioiden perusteella, että se jakoi kanssani samat havainnot. Koen havaintojen tekemisen vahvuudekseni kirjoittajana. Tiedän mistä itse kiinnostun ja sytyn ja osaan viedä havaintoani pidemmälle. Kun kirjoitan tilauksena teattereille tai tv-ohjelmaan (esim. UIT:hen, Linnateatteriinkin tai Putoukseen), olen kokenut, että kaikkien tuotantojen puolesta toive on se, että sketsin aiheen on auettava mahdollisimman suurelle yleisölle. Näin ollen helsinkiläisen teatteriopiskelijan maailmaa käsittelevät jutut eivät useimmiten ole menneet läpi, vaikka ne olisivat omasta mielestäni olleet hyviä. Näitä ”suurelle yleisölle” meneviä aiheita ovat usein politiikka ja sellaiset ilmiöt, joita käsitellään ilta-iltapäivälehdissä.

Sain myös esimerkiksi näyttelijä Puntti Valtoselta palautetta tv-sketsistä, että tekstiäni oli antoisaa näytellä. Puntti ehkä syttyi samasta muodosta kuin minä Hilda Hussoa lukiessani.

Tärkeimpänä nyrkkisääntönä voin pitää sitä, että minun täytyy itse haluta näytellä sketsi.

#### 4.5. Maailmankuva ja sketsien kyseenalainen maine

Sketsihuumoriin liittyy mielestäni paljon ennakkoluuloja, enkä ihmettele. Olenhan minäkin koko elämäni nähnyt iänikuisia anoppisketsejä typerissä revyissä ja kuullut vitseissä kaikenlaisia stereotyyppioita, kuten ”miehet ovat tällaisia ja naiset tällaisia”. En näe niissä mitään järkeä. En koe huonoista vitseistä ja ankeasta vanhanaikaisesta maailmankuvasta koostuvien sketsien olevan hauskoja, ja harmistun siitä, että ne ovat olemassa.

Sketseissä minulle on aina tärkeää ymmärtää, mille nauretaan ja minkälaista maailmankuvaa ketseissäni välitän, minkälaisia stereotyyppioita vahvistan. Nämä kysymykset ovat tietysti tärkeitä kaiken taiteen suhteen, mutta erityisesti sketsien, jotka usein perustuvat asenteille ja yksinkertaistuksille. Olen monesti kokenut esitetyt sketsini onnistumisiksi, esimerkiksi suvakki-sketsillä sain repliikki repliikiltä osoittaa persuhenkisten ihmisten naurettavuuden. Kärjistäminen ja nopeus ovat tietysti ongelmia aidossa poliittisessä keskustelussa, mutta koska mielestäni rasistisia naurettavia mielipiteitä kenenkään ei tarvitse ymmärtää, koin voivani vapautuneesti kirjoittaa tutkimusaineistoni (internet ja iltapäivälehdet) perusteella persuhenkisen hahmon. Tässä mielestäni tulee esiin sekä huumorin etu että ongelma, joka on minulle haaste näyttelijä-dramaturgina.

Minua harmittaa sketseihin kohdistetut ennakkoluulot. Olen usein teatterikoulumaailmassa kokenut, että sketsihuumori on halveksittavampi taiteenlaji kuin vaikkapa draama, mistä olen täysin eri mieltä. Näen itselläni kuitenkin mahdollisuuden muuttaa sketsien mainetta. Olenhan suuri sketsien ystävä, ja esimerkiksi monet SNL-näyttelijöistä ovat esikuviani, yhtenä heistä näyttelijä-koomikkokäsikirjoittaja-tuottaja Tina Fey. Fey oli ensimmäinen SNL:n naispääkäsikirjoittaja, ja hänet on palkittu muun muassa kahdeksalla *Emmy*-palkinnolla, *Golden Globella* ja neljällä *Screen actors Guild* ja neljällä *Writer's Guild of America* -palkinnolla. (Letterman 2018.)

*Saturday Night Liven* materiaali on hyvin pitkälti juuri näyttelijöiden luomaa ja näyttelijändramaturgiaan nojaavaa. Vaikka SNL toimii pääkirjoittajavetoisesti, mutta koko työryhmä tuottaa materiaalia ja usein pääkäsikirjoittajat ovat myös ohjelmassa esiintyviä näyttelijöitä. Näyttelijät kehittävät itse useita omia hahmojaan, joita ohjelmassa haastatellaan Weekend update -osuudessa tai ne esiintyvät sketseissä. Sketsit muodostavat myös jatkumoa, mielestäni nimenomaan näyttelijäntaiteen perusteella. Esimerkiksi Alec Baldwinin esittämä Donald Trump -hahmo on niin suosittu, että yleisö aina kiljuu, kun se palaa ruutuun, että sitä toistetaan usein. SNL:stä on noussut monet maailman suosituimmista koomikoista ja useat SNL-uransa jälkeen ovat mm. kirjoittaneet oman tv-sarjan tai useita.

Minulle sketsien kirjoittaminen on antanut paljon merkityksellisyyden tunnetta, jonka koen tärkeäksi. Olen kokenut voivani luoda esimerkiksi naisoletetuillenäyttelijöille hauskaa näyteltävää, olen itse usein kokenut, että hauskat jutut kirjoitetaan miesoletetuille hahmoille. Olen mielestäni saanut nostettua esiin epäkohtia ja kyseenalaistettua stereotyyppioita. Olen iloinen, että olen osannut valjastaa osaamiseni näyttelemisen lisäksi sellaisen toiminnan palvelukseen, joka tekee minulle omavaraisen olon näyttämötaiteilijana, joka antaa taloudellista turvaa tehdä kaikkea muuta taidetta, ja jossa saan välittää maailmankuvaani kansallisessa televisiossa lauantai-iltaisain.

Mielestäni sketseissä, samoin kuin stand upissa, toisin kuin esimerkiksi improvisaatiopöleissä, kirjoittajalla on mahdollisuus kiepauttaa asetelma yllättävillä tavoilla uusiksi. Lisäksi hän voi purkaa alun perin valittua muotoa ja näin tehdä jotain kanta-aottavaa ja mahdollisesti uutta. Kuten esimerkiksi koomikko Hannah Gadsbyn sooloesitys *Nanette*, jossa hän romuttaa stand upin muodon tarkalla, oivaltavalla kirjoittamisella.

Gadsby aloittaa esityksen stand up -esitykselle tyypillisellä tavalla esittelemällä itsensä vitsein ja kertomalla mm. ulkonäöstään ja seksuaalisesta suuntautumisestaan. Sen jälkeen Gadsby rikkoo rakentamansa tunnelman ja kertoo mielestäni koskettavasti oman henkilöhistoriansa kautta, miksi tämänkaltaisen komedia on haitallista ja miten stand up toimii. Kääntö on tehokas, koska yleisö on juuri todistanut kyseisen aktin. Gadsby kertoo vakuuttavasti mitä jatkuva itsensä haukkuminen huumorilla tekee ihmiselle ja yhteiskunnalle. Olen iloinen, että *Nanette*stä on tullut Netflix-hitti ja siitä on kirjoitettu useita analyyseja.

Tunnustuksellisuus ja komedian puitteet ovat *Nanetessa* poliittisia.

Gadsbyn tunnustuksellisuus kuitenkin liittyy enemmän siihen, millaiseen konfliktiin hän on joutunut itsensä ja ympäristönsä kanssa. Hän ei ole seksuaalinen tai kehollinen tunnustaja, kuten vaikka Maggie Nelson, vaan avoimuus liittyy pikemminkin sosiaaliseen kontekstiin. Hänhän ihmettelee, kuinka hänet määritellään seksuaalivähemmistöön kuulumisen kautta, vaikka hän laittaa enemmän ruokaa kuin harrastaa seksiä. (Rantanen 2019.)

Kirjoittaessani komediaa haluan itsekkin kyseenalaistaa vallitsevaa maailmanjärjestystä, vaalia omaa kokemusasiatuntijuuttani ja herkkyyttäni. Gadsby kertoo soolossaan, että huumori on ollut hänelle suojautumiskeino. (Gadsby 2018). Tunnistan kokemuksen. Pakenen usein kipeitä tai hankalia asioita huumoriin, mikä on myös auttanut minua tunnistamaan herkkiä kohtiani ja herkistymään

vitseille. Siksi koen juuri herkkyuden olennaiseksi huumoria tehdessä. Voisin väittää, että huumoria ei synny, jos ei herkisty ja ole rehellinen.

## Lopuksi

Tällä hetkellä näyttelijä-dramaturgina koen askeleeni olevan vielä haparoivat, mutta kuitenkin jo vankasti polulla kohti tulevaisuuttani. Olen jo kirjoittanut jonkun verran näyttämölle ja televisioon, hakenut ja saanut *Siegfriedin* myötä ensimmäisiä apurahoja, mikä on tuntunut hienolta ja kutkuttavalta. Minut on palkattu tuotantoyhtiöön käsikirjoittamaan uutta televisio-ohjelmaa, mistä olen innoissani ja otettu. Näyttelijänä saan ensimmäistä kertaa muutaman kuukauden päästä näytellä omassa sketsissäni, mikä tuntuu jännittävältä.

Tulevaisuudessa haluisin käyttää ainoastaan Yves Saint Laurentin *Le smoking* -pukua ja ammatillisesti olla kuten idolini Tina Fey, Amy Poehler, Greta Gerwig, Sarah Polley – näytellä kirjoittaa, ohjata ja tuottaa omia (palkittuja!) elokuvia ja tv-sarjoja. Lisäksi haluan tehdä teatteria! Haluan näytellä teatterissa! Mikään ei ole niin kivaa kuin näytteleminen. Haluan tehdä omia esityksiäni ja nautiskella itseluomassani maailmassa. Toivon, että tulevaisuudessa en koskaan kyynisty tai menetä rakkauttani taiteeseen. Toivon, ettei minusta tule vakavaa.

Näyttelijä-dramaturgina olen käynyt läpi pitkän ja sekavan matkan, joka näin jälkeenpäin näyttäytyy minulle yllättävän selkeänä. Opinnäytteen kirjoittaminen on osoittanut, että ainakaan tästä työstä ei tullut äidinmurhaa. Pikemminkin se on eräänlainen kirjallinen halaus ihanalle äidilleni, varhaisimmalle näyttelijä-dramaturgille, joka minuun on vaikuttanut.

## Lähteet

- Belfond, Pierre. 1984. *Elokuva Godardin mukaan*. Suom. Sakari Toiviainen. Vaasa: Love kirjat
- Brockett, Oscar G. & Hildy, Franklin J. 2010. *History of the theatre*. Boston: Pearson Education, Inc.
- Case, Sue-Ellen. 1988. *Feminism and Theatre*. New York: Palgrave Macmillan.
- Duras, Marguerite. 2013. *Nimetön intohimo, keskustelija Leopoldina Pallotta della Torren kanssa*. Suom. Aura Sevon. Helsinki: Poesia.
- Greenblatt, Stephen. 2008. *Shakespeare*. Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Otava.
- Halonen, Laura. 2016. *Ulos figurista, mitä nyky näyttelijänä ruumiillistan ja miten*. Maisterin opinnäyte. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Hellberg, Karoliina. 2015. *Haamut*. Helsinki: Kuvataideakatemia
- Hulkko, Pauliina. 2011. ”Ruumiinsyntaksista näyttelijändramaturgiaan”. Teoksessa Marja Silde (toim.) *Nyky näyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 15–49.
- Karhunen, Saara. 2019. ”Kuvat eivät ole sitä miltä ne näyttävät”. Teoksessa *Karoliina Hellberg Didrichsen ProArte 2019*. Helsinki: Grano.
- Kekki, Lasse. 2010. *Pervo parrasvaloissa. Queer-draamaa Teksasista Kokkolaan*. Turku: Eetos.
- Silde, Marja & alii. 2011. ”Ehdotus nyky näyttelijän uudeksi kieliopiksi”. Teoksessa Marja Silde (toim.) *Nyky näyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki.
- Poehler, Amy. 2015. *Yes Please*, Lontoo: Icadore.
- Rossi, Leena-Maija. 2015. ”Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin”. Teoksessa Saresma Tuija & alii (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 29
- Tavi, Henriikka. 2007. *Esim. Esa*. Helsinki: Teos.
- Vuori, Erkki & Kallinen, Aune. 2016. *Nykyesityksen prosesseja*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu

## Internet-lähteet

- Gadsby, Hannah. 2018. ”Nanette”. Netflix.
- Yves Saint Laurentin jäähyväispuhe YSL:n päätoimistossa 7.1.2002 tekstitettyä videona: <https://vimeo.com/73540654> (viitattu 30.3.2019).
- Letterman, David. 2018. ”My next guest needs no introduction with David Letterman”. Netflix (viitattu 30.3.2019).
- Rantanen, Tytti. 2019. ”I am in my prime”. <https://nuorivoima.fi/lue/essee/en-auta-teita-ena-neljanakemysta-nanetteesta> (viitattu 30.3.2019).



### **Julkaisemattomat lähteet**

Havukainen, Katariina. Työpäiväkirjamerkinnot vuosilta 2015–2019.

Havukainen, Katariina. Noora Dadun haastattelu 2019.