

Tampereen yliopisto

Virva Itäranta

NÄYTTÉLIJÄT PUHUVAT LUOVUUDESTAAN

Kahden pääosan esittäjän muistoja Samuel Beckettin *Huomenna hän tulee* -näytelmän
toteutuksessa 2001

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma

Joulukuu 2015

TAMPEREEN YLIOPISTO, VIESTINNÄN, MEDIAN JA TEATTERIN YKSIKKÖ

Teatterin ja draaman tutkimuksen maisteriohjelma

ITÄRANTA, VIRVA: Näyttelijät puhuvat luovuudestaan. Kahden pääosan esittäjän muistoja Samuel Beckettin *Huomenna hän tulee* -näytelmän toteutuksessa 2001

Pro gradu -tutkielma, 68 s., 18 liites.

Teatterin ja draaman tutkimus

Joulukuu 2015

TIIVISTELMÄ

Pro gradu- tutkielmassani tutkimuskohteena on kahden päärooleja esittävän näyttelijän muistot luovuudestaan Samuel Beckettin *Huomenna hän tulee* -näytelmän harjoituksissa ajalla 2000-2001. Näytelmää harjoiteltiin eri tiloissa ja esitettiin tutkimusdemonstraationa NÄTY:n Kulma -näyttämöllä Tampereen yliopiston teatterin ja draaman tutkimuksen opiskelijoiden voimin syksyllä 2001. Esitysten jälkeen haastattelin Vladimirin ja Estragonin roolien esittäjiä kolmen tunnin ajan. Harjoitusaikaa muisteltiin teemahaastattelussa näyttelijöiden luovuuden lähteenä. Haastattelun teemoina olivat ennen harjoituksia sovitut, luovuuden lisäämiseen tähtäävät elementit: absurdi teksti ja näytelmäkirjailijan parenteesien hylkääminen, pääroolien sukupuolen vaihtaminen vanhoista ukoista nuoriksi naisiksi, harjoitusmenetelmänä improvisaatio karnevalistisessa hengessä sekä poikkeuksellisen pitkä, vuoden mittainen harjoitusaika. Haastattelun jälkeen etsin haastatteluaineistosta elementtejä, jotka viittaavat luovuuteen ottaen huomioon myös näyttelijäntyön, muistin ja tietoisuuden osuuden tarkastelussa.

Asiasanat: Samuel Beckett, *Huomenna hän tulee*, luovuus, tiedostaminen, havaitseminen, Damasio, näyttelijäntyö, muisto, muisti, muistelu, Kalakoski, improvisaatio, karnevalismi, Bahtin, kertomus, haastattelu, teemahaastattelu, sukupuoli

SISÄLLYSLUETTELO

1. Johdanto	4
1.1 <i>Huomenna hän tulee</i> -produktio: miksi, miten, kuka ja milloin	5
1.2 Tutkielman rakenne ja kirjallisuus	7
2. Luovuudesta, näyttelemisestä, muistista ja tietoisuudesta	10
2.1 Luovuuden laajat ulottuvuudet	11
2.2 Mitä näyttelijä tekee	15
2.3 Muistin mahdollisuudet	18
2.4 Tietoisuuden olemus	22
3. <i>Huomenna hän tulee</i> -produktio, luovuuden lähde	26
3.1 Tutkimusdemonstraation toteutuksen taustat	28
3.2 Luovuutta lisäävät elementit	29
4. Tutkimuksen menetelmät	42
4.1 Teemahaastattelu laadullisena tutkimuksena	42
4.2 Haastateltavat	44
4.3 Haastattelukysymykset	45
4.4 Teemahaastattelun kulku	45
4.5 Aineiston käsittely ja valinnat	48
5. Tulokset	50
5.1 Luovuuden välttämättömät reunaehdot	50
5.2 Luovuutta edistävät perustekijät	53
5.3 Luovuuden kova ydin	57
5.4 Pohdinta	59

Lähteet

Liitteet

1 JOHDANTO

Tutkiminen on tyypillistä ihmisolenolle vauvaikäisestä asti ja kestää läpi elämän. Kukin tutkii esineitä, asioita ja ilmiöitä oman kiinnostuksensa mukaan. Jotkut kiinnostuvat tulitikkulaatikoiden etiketeistä, toiset kuolleiden ihmisten näytelmätekstien henkiin herättämisestä. Tutkimisen tuloksina syntyy säätiedotuksia, pilvenpiirtäjiä, kahvipannuja, hammastikkuja jne. Ja joskus teatteriesityksiä. Tämäkin demonstraatio on syntynyt monen erilaisen tutkijapersoonan työn tuloksena. Jotkut kirjoittavat tutkimuksistaan tiiliskiven kokoisia kirjoja, toiset piirtävät niistä monimutkaisia kuvia ja kaavioita tai rakentelevat rakennelmia. Pyrkimyksenä on ilmeisesti jättää jokin persoonallinen jälki vierailusta maaplaneetalla. Kenties yritys hahmottaa edes jokin osa tästä sekavasta maailmasta tai ymmärtää elämää sen kaikessa monimutkaisuudessa ja rikkaudessa. Luovan työn jälki on usein näkymätön, selittämätön ja salattu. Se piirtyy kokijan sieluun.

Minua kiinnostaa eniten ihminen, sillä hän on lähempänä jumaluutta kuin mikään muu elävistä olennoista, hän luo. Tutkin siis luojan työtä. Vaikea aihe! Rajatonta maailmankaikkeutta on mahdotonta tutkia, täytyy valita rajattu alue. Luovuus vaatii kuitenkin vapautta kukkiakseen, se lakastuu säännöistä ja määräyksistä. Miten herättää mahdollisimman paljon luovuutta näyttelijässä? Miten luoda mielikuva vapaudesta rajatuissa olosuhteissa? On pakko ottaa mielikuvitus käyttöön. Valitsin absurdin näytelmän näyttelijän pienoismaailmaksi. Vaihdoin pääroolien vanhat ukot nuoriksi naisiksi uudistaakseni perinteistä näkökulmaa. Valitsin venäläisen kirjallisuustieteilijä Mihail Bahtinin teorian karnevalismista näytelmän toimintojen muodoksi: kuka vaan voi olla mitä vaan, koska vaan, missä vaan. Yksilö voi siten puhua moniäänisesti ja edustaa suuriakin joukkoja. Maailma voi muuttua silmänräpäyksessä suuren suureksi tai minimaalisen pieneksi. Kuolleille voi puhua.

Kuinka rooli-ihminen luotiin tähän epätodelliseen maailmaan? Tutkin sitä, kun ei ole muutakaan tekemistä. Godota odotellessa. Godotti on hyvä äijä." (Itäranta, käsiohjelma 5.10.2001)

1.1 *Huomenna hän tulee* -produktio: miksi, miten, kuka ja milloin

Tutkin kahden näyttelijän muistoja luovuudestaan Samuel Beckettin *Huomenna hän tulee* – näytelmän toteutuksessa. Valitsen Samuel Beckettin näytelmän, koska se on absurdi ja, koska se kiinnostaa minua ja työryhmää. Oletan, että yhteinen kiinnostus ja absurdi näytelmä voivat luoda potentiaalisen ympäristön luovien ideoiden synnyttämiseksi ja lisäämiselle. Lisää luovuutta edistäviä elementtejä voivat tuottaa näytelmäkirjailijan parenteesien huomiotta jättäminen, miespääroolien vaihtaminen naisiksi, karnevalistinen ote näytelmän kohtausten työstämisessä improvisaation keinoin sekä poikkeuksellisen pitkä vuoden mittainen harjoitusaika.

Valitsen kaksi pääosaa esittävää näyttelijää tutkimukseen, koska oletan, että myös vastaanäyttelijä voi antaa luovia vaikutteita oman roolin työstämiseen. Näyttelijöiden on kuitenkin muodostettava jonkinlainen "roolisuhte" näytelmän harjoitusten kuluessa. Lisäksi näytelmässä on pitkiä jaksoja, jolloin vain nämä kaksi päähenkilöä ovat keskenään harjoituksissa sekä myöhemmin esityksissä (Ks. liitteet 8 ja 9). Kahdenkeskiset hetket ovat tiiviimpiä tilanteina kuin, jos henkilöitä on useampia, jolloin huomio jakaantuu useammalle taholle. Oletan, että näyttelijän on helpompi muistaa enemmän prosessista, jos hän saa suuren osan harjoitteluajasta keskittyä työskentelemään vain yhden vastaanäyttelijän kanssa. Molemmat näyttelijät voivat myös auttaa toisiaan muistamisprosessissa. Toiselle mieleen nousevista aiheista voi toiselle muistua mieleen asioita, joita hän ei muuten muistaisi.

Ohjaan itse näytelmän tutkimusdemonstraationa Tampereen yliopistossa osana tutkielmani toteutusta vuosien 2000-2001 aikana, mutta en tutki mahdollista omaa osuuttani roolin muodostuksessa, jollei se tule esille teemahaastattelussa. Mikäli aihe kuitenkin nousee esille tutkimuksen aikana tai muita näyttelijän roolin työstämiseen liittyviä oleellisia asioita, voin ottaa ne huomioon tarkastelussa. Kaikki mahdolliset tulkinnat luovuudesta teen näyttelijöiden omasta puheesta teemahaastattelussa, en omiin muistoihini pohjaten.

Toteutan tutkimuksen teemahaastattelututkimuksena esitysten jälkeen. Tutkin, mitä näyttelijälle itselleen jää ensisijaisesti mieleen omasta luovuudestaan roolia työstettäessä. Saariluoman

mukaan (1990, 89) ihmiset tallentavat muistiinsa yleensä vain kaikkein tärkeimmät asiat muistettavasta materiaalista. Voin siis olettaa, että muistetut asiat ovat näyttelijälle tärkeitä. Koska haastattelu tehdään vasta esitysten jälkeen, esitystilanteiden ja katsojien osuus voi myös tulla esille haastattelussa. Kuten harjoitus, esityskin on luova teko. Keskityn silti ensisijaisesti harjoitusjakson muistojen tarkastelemiseen.

Vaikka tutkimusdemonstraatiomme voitaisiinkin tulkita taiteeksi, en lähde sitä tässä määrittelemään ja analysoimaan yksityiskohtaisesti muuten kuin näyttelijän taiteen kautta, koska se ei ole varsinainen tutkimuskohde, vaan yksi luovuuden lähde sekä osa taustatietoa. Tutkin kuitenkin muistikuvia taiteen tekemisen prosessista, joten otan aiheen tarkasteluun niissä yhteyksissä, joissa se tulee esille. Luovuustutkija Aukeantauksen (2007, 190, 208) mielestä myös taiteella pyritään luovuuteen. Luovuuden lisäämiseksi hänen mielestään kuuluu esittää kysymykset: miksi, miten, kuka ja milloin. Samoja kysymyksiä käytetään tutkimusdemonstraation jokaisessa improvisaatioharjoituksessa näyteltävän tilanteen määrittelemiseksi. Tällöin kysymyksiin lisätään vielä kaksi uutta: mitä ja missä. Kaksi viimeistä kysymystä vastaavat myös osaltaan siihen, mitä jokaisessa harjoituksessa tapahtuu: tekstilähtöisesti, mutta näyttelijän oman tai ryhmän mielikuvituksen avulla luodaan improvisoimalla uusi tilanne, josta taas uudet tilanteet ja impulssit lähtevät liikkeelle (Ks. 3.2).

Yksinkertaisuuden vuoksi käytän tutkielmassa näyttelijöistä ja työryhmän muista jäsenistä etunimiä (Ks. liite 4). Haastateltavat käyttävät haastattelussa Vladimirin ja Estragonin rooleista lempinimiä "Didi" ja "Gogo", joten käytän samoja, lyhyempiä nimityksiä haastatteluun liittyvissä viitteissä ja tulosten esittelyssä. Mainittuja lempinimiä käytetään myös näytelmätekstissä kun roolihenkilöt puhuttelevat toisiaan (Beckett 1990/1949). Haastattelussa käytän haastateltavien etunimiä ja omaa etunimeäni haastattelijana. Teksti- ja kirjallainauksissa käytän näytelmän virallisia roolinimiä. Kaikki käännökset englannin- ja ruotsinkielisestä kirjallisuudesta ovat omiani.

Aivotutkija ja neurologi Antonio Damasio (2011, 15, 16) kysyy: "Mikä on vaikeampaa tietää kuin tietää, miten tiedämme sen, minkä tiedämme?" Tietoisuutemme olemassaolo luo mahdollisuuden esittää tietoisuuttamme koskevia kysymyksiä. Ilman tietoisuutta taiteet ja luominen ovat mahdottomia. Siksi otan tutkielmassani luovuuden, näyttelemisen tekniikan sekä muistin teorioiden ohella tarkasteltavaksi myös tietoisuuden ilmiönä. Tutkielmani on siten monialainen.

1.2 Tutkielman rakenne ja kirjallisuus

Johdannossa olen esitellyt tutkimukseni kohteen: Samuel Beckettin *Huomenna hän tulee* -näytelmän kahden pääosan esittäjän luovuusmuistot teemahaastattelututkimuksen avulla. Tutkimustehtäväni on löytää haastatteluaineistosta niitä mahdollisia ilmauksia luovuudesta, jotka ovat jääneet haastateltujen mieleen vuoden mittaisesta harjoitusjaksosta. Esittelen myös tutkimuksen luovuutta lisäävät elementit. Perustelen haastateltujen näyttelijöiden valinnan toisiaan tukevinä tekijöinä prosessissa. Havainnoin itseni sekä tutkimusdemonstaraation ohjaajana, haastattelijana että tutkijana. Pohdin taiteen tekemisen ja luovuuden suhdetta tutkimuksessa. Esittelen myös luovuustutkija Peik Aukeantauksen, jonka teosta, *Olenko luova?* (2007) aion käyttää tutkielmani pääasiallisena luovuusteorioiden selkärankana sekä analyysieni ja tulkintojeni pohjana. Näen tutkimukseni monialaisena. Lähteinä käyttämiäni muistin ja tietoisuuden teorioita avataan yleensä enemmän mm. psykologian, kasvatustieteen ja biologian tieteenaloilla kuin teatterintutkimuksessa. Tietoisuuden olemus neurobiologisena ilmiönä kiinnostaa minua ja uskon ymmärrykseni riittävän käsittelemään tietoa aiheesta, koska olen suorittanut kandidaatin tutkintoni alun perin biotieteissä. Aiemmistä opinnoistani on nyt mitä ilmeisimmin hyötyä tässä tutkielmassa.

Toisen luvun alussa etsin yhtymäkohtia luovuuden, näyttelijän työn sekä muistin ja tietoisuuden välille. Näihin aiheisiin keskityn tässä luvussa syvemmin. Aluksi tarkastelen luovuutta. Otan esille luovuusteorioiden historiaa ja nykytutkimusta sekä tutkijoita. Sen jälkeen paneudun luovuuteen ja luovuusteorioihin sekä esittelen luovuuden ja luovan teon määritelmät. Luovuustutkija Aukeantauksen teoksen mainitsin jo johdannon esittelyssä. Sen pohjalta käy myös ilmi, mitä luovuus on - ja mitä se ei ole. Käytän kasvatustieteen tohtori Jussi T. Kosken teosta *Luova hierre* (2001) keskustelussa Aukeantauksen modernien luovuusteorioiden kanssa. Avaan tässä luvussa myös Aukeantauksen luovuuden kolme hierarkista ryhmää: luovuuden välttämättömät reunaehdot, luovuutta edistävät perustekijät sekä luovuuden kovan ytimen, joiden pohjalta tutkin ja analysoin haastatteluaineistoni viidennessä luvussa. Näyttelijän työtä ja taidetta auttavat kuvaamaan moniäänisesti, näyttelijöitä tutkivan Hounin teos *Näyttelijäidentiteetti* (2000), näyttelijä Ville Sandqvistin tieteellinen artikkeli Raija Ojalan toimittamassa teoksessa *Esiintyjä - taiteen tulkki ja tekijä* (1995) sekä ohjaaja Judith Westonin teos *Näyttelijän ohjaaminen* (1999).

Koska ohjaajana tarkastelen näyttelijöiden luovuutta väkisinkin myös ohjaajana, Weston tuo osaltaan ohjaajan teoreettista näkökulmaa aiheeseen. Leikin ominaisuuksia, eroja ja yhtäläisyyksiä näyttelijän työhön liittyen esittelen Johan Huizingan *Leikkivä ihminen* (1984/1944) teoksen johdattelmana. Muistin tutkija Virpi Kalakosken teoksen pohjalta *Muistikirja* (2007), muistin mahdollisuudet ja rajoitukset havainnollistuvat muistiosiossa. Käytän myös em. Aukeantauksen teosta esittelemään luovan muistin osuutta Kalakosken teknisen näkemyksen vastavoimaksi. Koska tutkimusprosessiamme voidaan myös pitää kaikkien osallistujien oppimisprosessina, muistin osuus oppimiseen liittyy aiheeseen. Aivotutkija ja neurologi Antonio Damasion teos, *Tapahtumisen tunne. Miten tietoisuus syntyy* (2011), toimii teoriapohjana tietoisuuden olemuksen, mielen prosessien, havaitsemisen, keskittymisen ja itsen tietämisen, jopa tiedon muotoutumisen problematiikassa.

Kolmannessa luvussa kuvailen Huomenna hän tulee -produktiota näyttelijän luovuuden lähteenä. Alussa käytän ensiesityksen nähneiden, hämmentyneiden kriitikoiden ääniä perustelemaan, kuinka Beckettin monimerkityksinen teksti jo itsessään voi antaa tekijöille mahdollisuuksia luovuuden ilmentämiseen. Sen jälkeen kerron, mistä tutkimus ja näytelmäproduktion toteutusidea sai alkunsa, mitä tavoitteita tekijöillä oli ja kuinka näytelmä käytännössä toteutettiin. Tämän jälkeen esittelen luovuuden lisäämiseksi suunnittelemani elementit yksityiskohtaisemmin. Pääosin kriitikko ja tutkija Martin Esslinin teoksen *The Theatre of the Absurd* (1985) avulla perehdyn tekstin sisältöanalyysiin tarkemmin. Toisena luovuutta lisäävänä elementtinä perustelen näytelmän roolien sukupuolenvaihdoksen vanhoista ukoista nuoriksi naisiksi. Karnevalistinen maailmankatsomus improvisaatioiden pohjaksi valikoitui kolmanneksi luovuutta lisääväksi elementiksi harjoituksissa. Karnevalismia kuvaan kirjallisuudentutkija Mihail Bahtinin *Francois Rabelais - keskiajan ja renessanssin nauru* (1995) teoksen avulla, improvisaation mahdollisuuksia esittelen pääosin improvisaatioteatterin pioneerin Keith Johnstonen *Impro. Improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen* (1997) teokseen ja Viola Spolinin jo alan klassikoksi muuttuneeseen *Improvisation for the Theater* (1985) teokseen ja Hodsonin ja Richardsin *Improvisation. En drama-pedagogisk metod* (1978) teokseen pohjautuen. Kuvailen myös esimerkein, kuinka toteutimme karnevalistista improvisaatiotekniikkaa *Huomenna hän tulee* -näytelmän harjoituksissa. Viimeisenä luovuutta lisäävänä elementtinä on aika. Pitkä harjoitusaika ja harjoitusten suuri lukumäärä (Ks. liitteet 8 ja 9) antavat mahdollisuuden sisäistää uusi, luova ajattelutapa ja toiminta.

Neljännessä luvussa käsittelen tutkimuksen menetelmät. Luvussa kerron, miksi päädyin dokumentoituun teemahaastatteluun tutkimusaineiston keräämiseksi, mitä tarkoittavat avoin tutkimussuunnitelma, mitkä ovat ryhmähaastattelun edut ja mitkä asiat vaikuttavat haastattelun onnistumiseen Eskolan ja Suorannan teoksen *Johdatus laadulliseen tutkimukseen* (1998) pohjalta. Eskolan ja Vastamäen tieteellisen artikkeliin, *Teemahaastattelu: opit ja opetukset* (2001) nojautuen, tarjoan näkökulmia haastateltavan asemaan mm. mahdollisuutta projektin purkamiseen haastattelun avulla, keskinäiseen kommunikaatioon, sosiaaliseen vuorovaikutukseen, haastattelupaikkaan ja haastattelukysymysten laatuun liittyen. Ruusuvuoren, Nikanderin ja Hyvärinen tieteellisen artikkelin *Haastattelun analyysin vaiheet* (2010) kautta lähestyn aineiston valintaa ja tulkintaa, aineiston ja teorian vuoropuheluna, jonka toteutan viidennessä luvussa.

Viidennessä luvussa esittelen teemahaastattelun tulokset Aukeantauksen teorian (Ks. alaluku 2.1), luovuuden ehtojen eli luovuuden kolmen hierarkisen ryhmän vuoropuheluna. Analysoin ja pohdin tuloksia sekä niiden validiteettia. Arvioin myös tutkimusta tavoitteiden pohjalta. Esittelen lopuksi tutkimuksen aikana esiin nousseita mahdollisia jatkotutkimusideoita.

Tässä alaluvussa olen esitellyt eri luvuissa käyttämäni pääkirjallisuutta, en kaikkea tutkielmassa hyödyntämäni lähdekirjallisuutta.

2 LUOVUUDESTA, NÄYTTELEMISESTÄ, MUISTISTA JA TIETOISUUDESTA

Luovuus on Aukeantauksen (2007, 11,14) mukaan käsite, josta meillä kaikilla on jonkinlainen näkemys, mutta kukaan ei oikein tunnu tietävän, mitä käsite lopulta tarkoittaa ja siksi sen määrittäminen on vaikeaa. Usein on lähdetty liikkeelle kunkin kirjoittajan henkilökohtaisista luovuuden käsityksistä, jolloin yhteen koottuna päästään helposti kymmeniin tai jopa satoihin erilaisiin määritelmiin. Kaikkein systemaattisimmin luovuutta (Koski 2001, 60-61) on tähän mennessä tutkittu psykologiatieteen piirissä. Kosken mukaan sosiaalisten systeemien, kuten työyhteisöjen, ryhmien ja organisaatioiden systeemistä luovuutta on tutkittu vähemmän, vaikka innovaatiot syntyvät yhä useammin erilaisten ryhmäprosessien tuloksena. Hän suosittaaakin systeemistä otetta tutkimuksessa, koska luovuutta ei voi redusoida yhteen selittävään tekijään ja usein se liittyy monitieteisyyteen. Tutkielmassani ryhmä muodostaa eräänlaisen toimintaympäristön luovuuden ja muistojen synnyttämiseksi. Vaikka en tutkikaan itse ryhmän toimintaa, se tuottaa kuitenkin luovuutta myös ryhmäprosessien tuloksena, jota voin tarkastella kahden ryhmän jäsenen muistojen kautta. Hounin (2000, 252) mukaan näyttelijä tekee kuitenkin työtään usean ihmisen muodostamassa luovassa yhteisössä, vaikkakin yksilöllisesti.

Roolin rakentaminen ja valmistaminen on luova prosessi (Houni, 2000, 202), jonka työvaiheissa roolihahmo muovautuu. Näyttelijä kokoaa roolihenkilönsä oman persoonallisuutensa varassa. Hän käyttää itseään materiaalina rakentaessaan vähitellen roolisuorituksessaan sisäisen ja ulkoisen näyttämöllisen tilan. Hän on oman työnsä instrumentti. Prosessissa näyttelijän identiteetti muodostaa ns. 'toiseuden' tilan, roolihenkilön identiteetin. 78-vuotiaana Leif Wager (2000, 264) sanoo näyttelemisestä itse näin: "Näyttelemine on tekemistä, ajattelemista, tuntemista". Onko näyttelijä tietoinen roolihahmon muovautumisesta työvaiheissa? Pystyykö näyttelijä havainnoimaan ja muistamaan luovasta roolin rakentamisen prosessistaan yksityiskohtia jälkeinpäin?

Muisti on erikoistutkija Virpi Kalakosken mukaan (2007, 13-14, 104, 145, 33-34) tiedon säilyttämisestä, kertaamisesta ja muokkaamisesta vastaava järjestelmä. Se kytkeytyy myös muihin tiedonkäsittelyyn liittyviin prosesseihin, kuten havaitsemiseen, tarkkaavaisuuteen, ajatteluun ja kieleen. Tieto jäsentyy muistissa merkitysverkostoiksi. Opittavien asioiden välille muodostuu

yhteyksiä, jotka voimistuvat asioiden toistuessa. Ajattelutehtävissä muisti ylläpitää tämänhetkistä tietoa, mutta ongelmanratkaisu ja päätöksenteko vaativat myös aiemman tiedon ja tavoitteiden muistamista. Tietystä tapahtumasta saatu tieto saattaa olla puutteellista tai siihen liittyviä muistoja ei ole syntynyt tai ne ovat vääristyneitä. Tarkkaavaisuudella eli huomion kohdentamisella on osuutensa siihen, mitä tapahtumista valikoituu ja mitä voidaan muistaa myöhemmin. Muistaessa haluttu tieto etsitään säiliömuistista ja aktivoidaan se jälleen työmuistin käyttöön. Ihmiset muistavat parhaiten viime vuosien tapahtumia. Nuoret aikuiset tallentavat ensimmäistä kertaa tapahtuvat asiat vahvemmin muistiinsa. Muistia tarvitaan kaikessa ihmisen toiminnassa arkipäivän toiminnoista harrastuksiin sekä minuuden pohjan luomisessa. Muistin toimintaan vaikuttavat mm. opiskelutaidot, mieliala ja motivaatio. Osa muistitutkimuksen tuloksista on hyvin yleistettävissä, osa heikosti. Kuitenkin voidaan löytää periaatteita, jotka pätevät monissa eri tilanteissa.

Tietoisuus on neurobiologi Antonio Damasio (2011, 35-36) mukaan luovan ihmismielen korvaamaton osa, mutta se ei ole koko ihmismieli. Tietoisuus on biologisen kehityksen välimuoto, ei huipentuma. Biologisen kehityksen huipentumiksi hän katsoo mm. etiikan ja lain, tieteen ja teknologian, muusien työn ja ihmisen hyvyyden hedelmät. Ilman tietoisuuden ihmettä näitä ei kuitenkaan olisi. Tietoisuuteen liittyvät oleellisesti myös tunne, havaitseminen ja muistot. Näyttelijän työn luovassa prosessissa tunne on oleellinen roolin rakentamisen väline, tietoisuus taas on osa luovaa mieltä, muistaminen edellyttää havaitsemista. Siten tässä tutkimuksessa näyttelijän työ, muisti ja tietoisuus liittyvät läheisesti yhteen luovuuden kanssa.

2.1. Luovuuden laajat ulottuvuudet

Aukeantaus (2007, 10-14) toteaa, että vaikka luovuutta on tutkittu paljon, sen määrittelemisessä on edistytty yllättävän vähän. Luovuus onkin käsitteenä hankala, yksi laajimmin ymmärrettävistä termeistämme eli yksiselitteisesti määrittelemätön, vaikka se kuitenkin on käsitteenä pysynyt itsenäisenä. Termin määrittelyn epämääräisyys vaikeuttaa sen käyttöä ja hämärtää koko luovuutta toimintana sekä sen arvioimista. Luovuuden käsitteellä ei ole selkeää paikkaa tieteessä, se vaatii tutkimuskohteena poikkitieteellisyttä: psykologian lisäksi filosofinen tai vielä yleisempi

analyysi tuottaa kuitenkin hänen mielestään oikein tehtynä hyvää tulosta. Tutkimista vaikeuttaa erityisesti se, että luovuutta sellaisenaan ei voi käytännössä tutkia tai testata ihmisessä, koska sitä ei voi erottaa yhdeksi erilliseksi havaittavaksi ominaisuudeksi. Koskikin (2001, 63) näkee ongelmana erityisesti sen, että eri aloilla käytetään ei-yhteismitallista käsitteistöä kuvaamaan pohjimmiltaan samaa ilmiötä. Koski katsoo, että kasvatustieteilijöillä, filosofeilla, hallinto- ja taloustieteilijöillä sekä taiteen tutkijoilla on runsaasti sanottavaa luovuudesta.

Luovuuden tutkimuksen (Aukeantaus 2007, 15-17) merkittävä uranuurtaja J.P. Guilford esitteli vuonna 1950 eriytyvän (divergoiva) ja yhdentyvän (konvergoiva) ajattelun käsitteensä. Divergoiva ajattelu tarkoitti omaperäistä, tavanomaisesta poikkeavaa ajattelua, konvergoiva ajattelu sitä vastoin yleisesti hyväksyttyä, tavanomaista ajattelutapaa. Divergoivaa ajattelua Guilford kutsui luovaksi ajatteluksi. Tässä yhteydessä Aukeantaus esittelee muitakin varhaisempia luovuustutkimuksia mm. Torrancen kehittämän neljä muuttujaa (henkilö, prosessi, tuote, ympäristön paine), Murrayn esittelemän laajan luovuuskäsityksen sekä Rogersin erityisesti prosessin merkitystä korostavan tutkimuksen. Taylor kokosi yli sadasta luovuuden määritelmästä teorian, jossa luova prosessi jakautuu hierarkisesti viiteen eri tasoon ja kullakin tasolla on neljä eri vaihetta. 1960-luvulla Lacklen ja Dempling määrittelivät luovuuden luovan tuotteen kautta, Mednick puolestaan kehitti assosiaatiotestin luovuuden mittaamiseksi.

Nykytutkijoista Aukeantaus mainitsee professori Kari Uusikylän. Väitöskirjassaan *Luovan lahjakkuuden kehittyminen* vuodelta 1977, Uusikylä on tutkinut luovia lahjakkuuksia ja löytänyt luovuudesta neljä olennaista elementtiä: luova persoona, luova prosessi, luovuutta osoittava produkti ja luovuutta tukeva tai kahlitseva ympäristö. Uusikylä suosittaa luovuuden tutkijalle sellaista menetelmää, joka parhaiten sopii hänen teoreettiseen lähestymistapaansa eli tulee valita tutkimuksen kannalta hyödyllisin teoriamalli, mallin perusteella käsitteet ja lopuksi soveltaa niitä tutkimukseensa. Kosken mukaan (2001, 60-61) edellä mainittu jaottelu neljään luovuuden ulottuvuuteen on tarkoituksenmukainen ja varsin hyvin toiminut, mutta luovuustutkimuksen nykyvaiheessa sitä voidaan pitää riittämättömänä ja puutteellisena.

Teatterin tutkimuksen oppiaineessa ei ole Suomessa tehty luovuuden havainnointiin liittyviä tutkimuksia, mutta esim. taiteen tutkimuksen, kasvatustieteen ja kauppatieteen aloilta löytyy

uudempaa luovuustutkimusta. Jaana Utriainen tutkii musiikkitieteen väitöskirjassaan *Hahmofilosofinen teoria, metodi ja musiikkianalyysi Iégor Reznikoffin laulusävellyksistä* vuodelta 2005, säveltäjän sävellysprosessin luovuuden havainnollistamista. Marjaana Kangas visioi kasvatustieteen alan väitöskirjassaan *The School of the Future: Theoretical and Pedagogical Approaches for Creative and Playful Learning Environments* vuodelta 2010, tulevaisuuden koulun luovuutta ja leikkiä. Anna-Maija Nisulan kauppatieteiden väitöskirja *Organisaation luovuuden rakentaminen - moniteoreettinen ja monitasoinen lähestymistapa organisaation luovuuden ymmärtämiseen ja kehittämiseen* vuodelta 2013 puolestaan tutkii organisaatioiden luovuuden rakentamista. Työ on aiheeltaan mielenkiintoinen, monialainen ja soveltava, tutkimuksessa on hyödynnetty mm. teatteri-improvisaatiomenetelmiä.

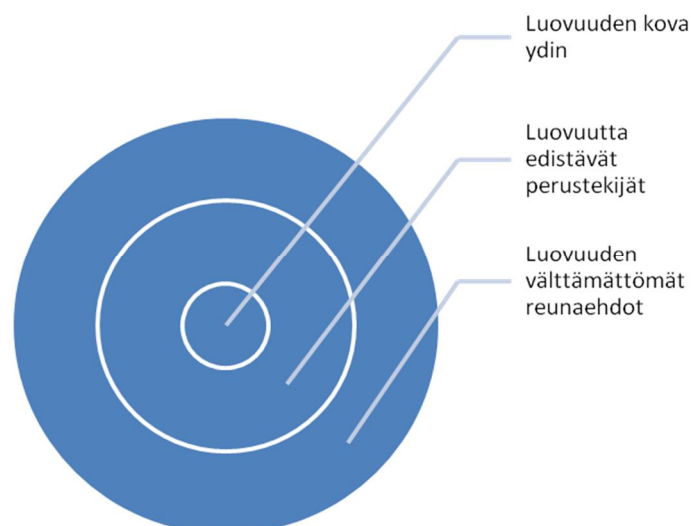
Mikä sitten tulkitaan luovuudeksi? Kosken (2001, 68-69) mielestä luovuuden kriteeri ei täyty, kun henkilö kokee toimivansa luovasti, mutta kukaan muu ei huomaa sitä. Luovuuteen kuuluu siten sosiaalinen tunnistaminen ja tunnustaminen. Siten Kosken mukaan, tähän tutkimukseen liittyvä demonstraatio (Ks. luku 3), puolustaa paikkaansa mahdollista luovuutta esittelevänä julkisena tapahtumana. Luovuus on siis viime kädessä luovaksi toteamista Koski kärjistää. Se edellyttää ennen kaikkea "vaikutelmien hallintaa" ja alan asiantuntijayhteisön vakuuttamista suoritteiden arvosta. Tämä voi johtaa laskelmointiin, joka tuottaa vain tasoltaan "normaalialta" tai "kesyältä" luovuutta. Aitoon luovuuteen kuuluu sen sijaan usein anarkistinen elementti. Aukeantaus (2007, 10-18) puolestaan toteaa, ettei luovuus ole mystiikkaa. Luovuutta ja luovaa tekoa ei pidä samaistaa. Luovuutta ei voi myöskään erottaa yhdeksi ominaisuudeksi. Se on melko selkeästi määritettävä ominaisuus ja kyky - oikeastaan ihmisen ominaisuuksien joukko, metakyky, joka on jokaisen ihmisen käytettävissä. Luovuus ei ole pysyvää laatua, sillä vaikka se onkin älykkyyteen verrattavaa, siihen liittyviä ominaisuuksia voi kehittää. Määritellessään luovuuden käsitettä, Aukeantaus jakaa käsitteen osiin ja antaa samalla käsitteeseen liittyvälle keskeiselle tekijälle 'luovalle teolle' määritelmän. Luovan teon suorittaja tai luova tuote eivät hänestä (Mt. 22-25, 42-44, 57) yksinään riitä luovuuden määrittelemiseen. Luovuus tulee määritellä persoonan, merkittävästi uuden tuottamisen kyvyn sekä tarkoituksellisuuden kautta riittävän yksinkertaisesti:

"Luovuus on kyky tuottaa tarkoituksellisesti jotakin merkittävästi uutta tai ainutlaatuista."

Koska luovuus on kyky, joka ilmenee tekojen avulla, luovan teon käsite tulee myös määritellä samalla em. periaatteella:

"Luova teko = ihmisen tarkoituksellinen teko, joka saa aikaan jotain merkittävästi uutta ja ainutlaatuista."

Luovuutta eivät siis ole luova yksilö, luova teko, luova prosessi tai luova tuotos sinänsä. Aukeantaus määrittelee ne vain operandeiksi, jotka liittyvät luovuuteen. Luovuus on kyky, abstrakti käsite samoin kuin älykkyys. Luovuutta on myös luovan kyvyn herättäminen. Jokainen on luova, mutta kukaan ei ole jatkuvasti luova. Luovuus liittyy kaikkeen ihmisen toimintaan, mutta suurin osa teoista on arkipäiväistä toimintaa. Ne voivat sisältää luovia tekoja, jotka eivät ole välttämättä merkittäviä. Luovuus ja luovat teot vaativat toteutuakseen ihmisen lahjakkuuden ja persoonallisuuden rakenteen luoman pohjan ohella hierarkisen joukon ominaisuuksia ja piirteitä. Luovuuden välttämättömät reunaehdot (ks. kaavio 1) muodostavat tavoite, riittävä motivaatio ja lahjakkuus. Lisäksi tarvitaan kovaa työtä sekä tarpeeksi aikaa. Luovuutta edistäviä perustekijöitä sen sijaan ovat sosiaalisen paineen kesto, syvällinen asiaan perehtyminen, systemointikyky sekä usko tavoitteen saavuttamiseen. Lopuksi luovuuden kovan ytimen muodostavat yksilölliset asennetekijät: ennakkoluulottomuus, uteliaisuus, kiinnostus kaikkeen kohteeseen liittyvään, kyky nähdä olennainen ja intuition hyödyntäminen.



Kaavio 1 Luovuuden kolme hierarkista ryhmää Aukeantauksen (2007) mukaan

Ryhmät ovat keskenään hierarkisia siten, että luovuuden perustekijät edellyttävät luovuuden reunaehdot toteutuakseen. Kovan ytimen toteutumista taas edesauttavat luovuuden perustekijät. Nämä ehdot täyttyvät harvoin luovimmillakaan yksilöillä. Merkittävä luova teko ei voi kuitenkaan toteutua, elleivät kuvatut ehdot toteudu oleellisilta osiltaan. Luovuuden ehdot myös korostuvat luovaan tekoon liitettynä ja varsinkin jälkeinpäin arvioituina (Ks. luku 5). Luovuus on siis moniulotteinen, hierarkinen tai verkostoitunut kokonaisuus, mutta kuitenkin erittäin selväpiirteinen ilmiö. Esitetty malli on teoreettinen ihanne. Luovuus tai luova teko ei edellytä sen toteutumista kaikilta osiltaan. Luovuuden määritelmistä puuttuvat kokonaan mm. alkoholismi, hulluus, inspiraatio, taiteellisuus, nerous, prosessi, luova teko ja luova tuotos. Aukeantaus (2007, 45) ei näe niitä keskeisinä elementteinä luovuutta, luovaa persoonallisuutta tai kykyä määriteltäessä. Myytti viinistä tai krapulasta inspiroituneesta juoppohullusta, nerosta taiteilijapersoonasta ainoana luovien tekojen tekijänä saa siis kyytiä modernissa luovuusteoretisoinnissa.

Luvussa 5 analysoin tutkimusaineistoa luovuuden kolmen hierarkisen ryhmän pohjalta ja paneudun syvemmin eri ryhmien ominaisuuksiin.

2.2 Mitä näyttelijä tekee

Sandqvist (1995, 149, 151, 166) näkee näyttelijän työn monien paradoksien taiteena: se on esittäjän ja roolihenkilön, eläytymisen ja esittämisen, heittäytymisen ja tietoisien kontrollin, tunteen ja toiminnan välistä jatkuvaa jännitystä. Näyttelijän työ on yhtä aikaa luonnollista ja monimutkaista, julkista ja yksinäistä. Sandqvist näkee elämän ja näyttelemisen välillä vallitsevan tasapainon samankaltaisena jännitteenä, joka vallitsee esittäjän ja esitettävän roolihenkilön välillä. Tämä jännite synnyttää näyttelijässä ristiriidan, joka tekee näyttelemisestä nimenomaan näyttelemistä, eikä mitä tahansa muuta esittämistä. Jännite on puhtaimmillaan elävän yleisön edessä. Houni (2000, 204, 187) taas kuvaa transformaation käsitettä: tekijä ja rooli sulautuvat. Näyttelijä tietää silti, ettei hän itse ole tuo henkilö. Toisaalta hän toteaa, että rooli ja todellisuus vuorottelevat. Samalla Houni määrittää myös vastaanäyttelijän kanssa työskentelyn transformaatio-

prosessiksi. Vaikuttaa siltä, että kysymyksessä on jonkinlainen rajatila, jossa näyttelijän persoonallisuus liikkuu roolin ja todellisuuden välimaastossa. Toisaalta Stanislavski sanoo: "Taide ei ole samaa kuin todellinen elämä. Näyttämölle luodaan oma elämä, toisenlainen, näyttämöä varten luotu". (1951, 37) Edellä mainitusta voi päätellä, että näyttelijän luovan prosessin tuloksena esittäjän ja esitettävän roolin välille kehittyy jonkinlainen sisäinen eroavaisuus. Tämä 'ero' itsen ja roolihenkilön välillä tekee roolihenkilöstä ikään kuin näyttelijälle itselleen tuntemattoman 'toisen'. Tämän mukaan näyttelijän persoonallisuus olisi ainakin näyttelemisen hetkellä jossain määrin kahtiajakautunut.

Leif Wager (2000, 264) kuvaa hyvää näyttelemistä: "Mitä vähemmän näyttelijä joutuu roolissaan tekemään, sitä parempi". Kommentit vaikuttavat ristiriitaisilta. Miten saavutetaan sellainen tekemisen tila näyttelijän työssä, että 'tehdään' rooli eikä kuitenkaan 'tehdä' juuri mitään? Kysymys on paradoksaalinen ja siksi kiinnostava. Amerikkalainen näyttelijä ja näyttelijäntyön ohjaaja Judith Weston (1999, 23-24) kuvaa parhaimpien näyttelijöiden näyttelemistä helpoksi. Heidän tekniikkansa on näkymätöntä, He "muuttuvat" esittämikseen henkilöiksi, puhuvat kuin omin sanoin improvisoiden ja heidän tunteensa tulevat voimakkaina esiin. Weston vakuuttaa kuitenkin, että sellainen näyttelemisen edellyttää ankaraa tekniikkaa ja yksityiskohtien täsmällisyyttä. Houninkin mukaan (2000, 203) näyttelijän ammattitaidon yksi elementti on tekniikka, muut ovat transformaatio ja tunne. Ilmeisesti näyttelijä kuitenkin 'tekee' paljonkin tuottaakseen valmiin roolipersonan.

Wager (2000, 264) edellyttää, että näytellessä aivojen on oltava kristallinkirkkaat ja seurattava tarkasti omaa näyttelemistä. Stanislavski (1951, 358) kuvaa itseään tarkastelevan näyttelijän sisäistä toimintaa näyttämöllä: "Näyttelijä elää, hän itkee ja nauraa näyttämöllä, mutta itkiessään ja nauraessaan hän samalla tarkkailee omia kyöneleitään. Tässä kaksinaiselämässä, tässä elämän ja näyttelemisen välisessä tasapainossa piilee taide." Pystyykö näyttelijä havainnoimaan, muistamaan ja kertomaan oman roolityönsä prosessia harjoitusvaiheessa samaan tapaan kuin työskentelyään näyttämöllä? Mahdollisia vastauksia tulee etsiä näyttelijän itsensä kautta.

Houni (2000, 204, 199, 248, 188) löytää näyttelijöiden roolityöstä kolme keskeisintä elementtiä: tekstin tasolla liikkuminen, roolin ulkoiset puitteet ja sisäisen intuition, joka viimeistelee roolin. "Mitään yksiselitteistä mallia ei varmaankaan ole esitettävissä tästä prosessista, vaikka nämä

kolme elementtiä vaikuttavatkin olevan yhteisiä työvaiheita haastattelemilleni näyttelijöille". Hounin tutkimukseen osallistunut näyttelijä määrittelee tekemisen ytimen: "työ toimii ensin itselle ja tämän jälkeen toisille". Näyttelijällä näyttäisi siis olevan jonkinlainen henkilökohtainen, itsenäinen testausvaihe roolityössään ennen varsinaisen 'tuloksen' julkistamista yleisölle. Myös totuudellisuuteen pyrkiminen on Hounin tutkimukseen osallistuneille näyttelijöille kriteeri, jonka he asettavat itselleen. Tunteet ja totuus ovat heille ns. "toisen puolen näyttämistä". Ilmaus viittaa johonkin, joka ei ole kaiken aikaa julkisesti nähtävissä näyttelijän persoonallisuudessa. Ilmeisesti näyttelemisessä kohtaavat kokonaisvaltaisesti monimuotoisen, luovan transformaatioprosessin tuloksena näyttelijän työ, elämä ja taide.

Hounin (mt. 199-200) haastattelemien näyttelijöiden teatterin tekeminen tiivistyy yleisösuhteen ohella leikki¹ -metaforan ympärille. Näyttelemisen nähdään leikkinä, mutta se on kuitenkin samalla elämää. Näyttelemisen mahdollistaa esim. vihan tunteen ilmaisemisen ilman rangaistusta. Näytellessä siis saa tehdä sellaista, mikä "oikeassa" elämässä ei ole sallittua. Houni kuvaa tässä yhteydessä myös näyttelemisen terapeuttisuutta. Negatiivisiakin tunteita saa vapaasti ilmaista. Myös edellä mainittu tekniikan ja transformaation yhteys tiivistyy haastateltujen näyttelijöiden puhuessa tunteistaan. Hän kysyy, onko näyttelemisen yksi keino ilmaista, purkaa, muuntaa ja oppia hallitsemaan negatiivisia tunteita, joita yhteisö ei hyväksy, oman sisäisen tasapainon saavuttamiseksi. Vai onko olemassa erityinen "näyttelijälaatu" ihmisiä, joilla on korostunut tarve nimenomaan tunteiden kanssa työskentelemiseen. Ovatko näyttelijän tunteet sitten näytellessä aitoja vai "leikkittyjä"? Huizingan (1984, 14-15, 18) mukaan leikki esiintyy tietoisuudessamme toden vastakohtana. Lähemmin tarkasteltuna määritelmä ei ole yksiselitteinen. Leikki voi olla hyvinkin vakavaa ja saada leikkijän täysin valtoihinsa. Leikin ja toden vastakohta pysyy epämääräisenä.

Kaikki leikki (mt. 19) omaa neljä tunnusomaista piirrettä:

1) Se on vapaata toimintaa. Pakollinen leikki ei ole leikkiä, se voi olla vain leikin jäljittelyä. Leikin tarve on olemassa, mutta leikki on aina vapaaehtoista.

¹ Leikkivietti, erityisesti lapsissa, mutta myös aikuisissa esille tuleva tarve leikkien (esittäen) jäljitellä erilaisia ihmisen fyysisiä ja sosiaalisia toimintoja. Leikin tarkoituksena on katsottu olevan puhdas energianpurkaus, lihasten, asenteiden ja toimintavalmiuksien harjoittaminen, mielikuvituksen kehittäminen tai - kuten esim. romantikot esittävät - ihmisen sielullisten kykyjen tasapainoon saattaminen. Hyvin tärkeäksi on leikkivietin osuus katsottu taiteitten synnyssä, jossa sen itsetarkoituksellisuus on rinnastettu esteettisen elämyksen 'pyyteettömyyteen'. - Varsinkin draamassa, jonka esityksessä leikin ja jäljittelyn osuus on hallitseva, l. tuntuu uskottavalta selityspäätteeltä. (Esslin 1980, 144-145)

2) Se ei ole "tavallista" eli "varsinaista" elämää. Se on arkielämästä irtautumista. Se luo tilapäisen aktiivisuuden ilmapiiriin, jolla on oma tarkoituksensa. Leikissä "olemme olevinamme", emme siis oikeasti "ole".

3) Sille on tyypillistä eristyneisyys ja rajoittuneisuus. Leikillä on tietyt ajan ja paikan rajat. Sen kulku ja tarkoitus sisältyvät siihen itseensä. Leikki alkaa, ja tiettyä silmänräpäyksenä se on lopussa. Leikin aikana vallitsevat liike, vuorottelu, vaihtelu ja tietty järjestys.

Weston (1999, 24) korostaa erityisesti ohjaaja-näyttelijä -suhdetta roolityöskentelyssä. Ohjaaja on katsoja, näyttelijä se, jota katsotaan. Ilman ohjaajaa näyttelijä on turvaton ja riippuvainen ohjaajasta. Tämä riippuvuus on Westonille näyttelijän työn keskeinen paradoksi. Se vapauttaa näyttelijän antautumaan tunteille, impulsseille ja valinnoille. Hänen ei tarvitse itse ruveta seuraamaan itseään, jolloin "katsojan/ katsottavan suhde särkyy ja taika katoaa". Ohjaaja edustaa siis näyttelijälle yleisöä, joka harjoituksista puuttuu. Tosin tässä tutkimuksessa näyttelijät ovat etukäteen tietoisia siitä, että kyseessä on tutkimus. Itsensä tarkkaileminen harjoitustilanteessa on siten ohjeistettu jo näytelmän ensimmäisissä lukuharjoituksissa (Ks. liite 9 ja alaluku 3.1). Itsetarkkailuasenteella voi myös olla vaikutuksia tutkimuksen näyttelijöiden työhön.

Näyttelijän luovuuden olemuksesta kirjoittaa klassisessa näyttelijäntyön teoksessaan, *On the Technique of acting*, ohjaaja, näyttelijä, opettaja Michael Chekhov (1991, 1-4) mielen silmillä nähtävistä yöllisistä näyistä, joiden kanssa jokainen taiteilija elää. Hän vertaa kokemusta harjaantuneeseen, tietoiseen työhön oman luovan mielikuvituksen kanssa. Vaikka näyillä on oma itsenäinen elämänsä, taiteilija ja hänen näkynsä liittyvät yhteen - hän on niiden palvelija. Luovia näkyjä tulee odottaa aktiivisesti, joskus pitkäänkin kuten Goethe, joka odotti 40 vuotta erään teoksensa ilmaantumista. Näyttelijä ei voi odottaa yhtä kauan. Chekhov ehdottaa ratkaisuksi vanhojen mestarien tapaa: näkyjen kanssa täytyy tehdä yhteistyötä, antaa niille luova, vaativa huomio.

2.3 Muistin mahdollisuudet

Muisti käsittää Kalakosken (2007, 30-31, 24, 14, 49-50, 53, 59-60) mukaan useita osajärjestelmiä, joilla on erilainen rooli eri tehtävissä. Eri muistijärjestelmät ovat sisäkkäisiä. Ne toimivat

samanaikaisesti, vuorovaikutuksessa ja yhteistyössä. Ne kytkeytyvät myös havaintoihin ja motoriseen toimintaan. Muistista ei ole olemassa siihen liittyviin ilmiöihin selittävää kokonaisteoriaa. Muistitutkimuksessa keskeisin jaottelu on jako lyhytkestoiseen työmuistijärjestelmään ja pitkäkestoiseen säiliömuistijärjestelmään. Työmuistin kesto (noin 10-20 sekuntia) ja kapasiteetti on rajallinen. Työmuisti sisältää pääasiassa tämänhetkisessä tehtävässä tarvittavat asiat eli tehtävän kannalta olennaiset tiedot sen suorittamisen ajan, vain pieniä määriä kerrallaan. Työmuistissa muistettava materiaali sekoittuu ja asioita myös kerrataan. Työmuistissa ylläpidetään merkityksiä aktiivisina ja yhdistetään aiemmin opittuun. Työmuistia tarvitaan vaativissa tiedonkäsittelytehtävissä. Se kytkeytyy tarkkaavaisuuteen ja huomion kohdentamiseen. Se ylläpitää myös tavoitteita, vaihtoehtojen ylläpitoa, niiden läpikäyntiä ja aktivointia. Opittu tieto varastoidaan säiliömuistiin, jossa se muokkautuu. Säiliömuistissa on rajattomasti tilaa ja muistot voivat säilyä varastoituina koko iän. Työmuisti toimii yhteistyössä säiliömuistin kanssa. Muistitehtäviä tutkittaessa on havaittu, että kaikki samanaikaisesti suoritettavat prosessointitehtävät kuormittavat työmuistia. Kuormituksen tasoon vaikuttavat keskeytykset ja tehtävän vaativuus. Keskeytyksissä kuluu aikaa työmuistin uudelleenpäivittämiseen. Jos ennen keskeytystä on pystytty säilömään vihjeitä säiliömuistiin, voidaan palata nopeasti takaisin tehtävään. Tällöin ei olla vain työmuistin varassa.

Toisin kuin Kalakoski, Aukeantaus (2007, 107-108, 109) katsoo muistia enemmän psykologisesta kuin teknisestä näkökulmasta. Hän pitää muistamista ensisijaisesti päättelynä ja ajatteluna. Muistaminen ja muistiin paneminen ovat osin tiedostamatonta aktiivista ja älyllistä toimintaa, johon ihminen voi itse vaikuttaa. Havainnointi ja muistaminen pitävät sisällään koko yksilön oppimisverkoston. Tosin Kalakoskenkaan (2007, 44) mukaan tutkittujen aistimusten muistaminen ei ole luonteeltaan täsmällistä ja sanatarkkaa, vaan perustuu merkityksen tulkitsemiseen ja rakentamiseen. Aukeantauksesta (2007, 108, 110) erityisesti havainnointi näyttelee tärkeää osaa muistamisessa, muistamme sen, mitä olemme havainnoineet - ja siitäkin vain osan. Lisäksi havainnoimme useimmiten meille edullisia asioita. Kalakosken (2007, 42-44) mukaan suurin osa havaintotiedosta säilyy ns. sensorisessa muistivarastossa vain sekunnin murto-osia. Jollei tietoa erikseen valikoida tarkkaavaisuuden avulla tarkemmin käsiteltäväksi, se unohtuu saman tien. Tietoisuuden kohteena ovat siis vain valikoidut havainnot ja muistikuvat. Tutkimuksissa on kuitenkin osoitettu, että mikäli sekunnin murto-osissa esitetty materiaali pystytään välittömästi tulkitsemaan, se pystytään myös tallentamaan säiliömuistiin. Asiyhteyteen kuuluva materiaali

voidaan siis tulkita ja muistaa, asiaankuulumaton unohtuu välittömästi. Havaitsemisen aikana säiliömuistissa aktivoituvat muistijäljet ovat kuitenkin epästabiileja ja helposti häviäviä. Ne voivat säilyä, jos ärsyke on etsitty kohde tai se liittyy asiayhteyteen. Aukeantauksen mukaan (2007, 109-111) muistin käyttö voi olla myös tietoista. Silloin ihminen itse valitsee, mitä aikoo muistaa. Muistimateriaali on tallennettu verkostoituneessa muodossa. Valmiin muistimateriaaliverkoston yhteyteen voi ketjuttaa asioita muistiin laitettaessa. Muistiverkoston koko on riippuvainen opitun määrästä. Luovalla ihmisellä muisti on joustava, mielikuvitusta käyttävä ja innovoiva, ei pelkkä jäykkä, tietoa varastoiva, tiukkaan niputettu arkisto. Muisti on persoonansa kaltainen. Muistia ei siis voi erottaa erilliseksi ihmisen toiminnasta, ajattelusta tai asenteista.

Ihminen voi tallentaa, säilyttää ja palauttaa säiliömuistista tosiasioita, toimintoja ja tapahtumia. Muistiaines voi olla monessa erilaisessa muodossa: käsitteinä, visuaalisina mielikuvina, kuulokuvina sekä haju- ja makuelämyksinä. Säilytty tieto on sekä explisiittistä eli lausuttavissa olevaa että implisiittistä eli lausumatonta, tiedostamatta opittua. Lausumaton tieto ilmenee toiminnassa. Muistitiedon sisällöt muuttuvat jatkuvasti. Aiemmin opittu vaikuttaa uuden oppimiseen, uudet kokemukset muokkaavat vanhoja muistoja, jotain unohdetaan, muistetaan väärin. Kaikki opittu ei säily muistissa sellaisenaan rajattomasti (Kalakoski 2007, 95).

Muistaminen (Aukeantaus 2007, 108, 111) on kuin muistiin panemisen peilikuva. asiat painetaan mieleen ns. skeemoina (esim. kasvojen skeema). Tällöin yksityiskohdat unohdetaan ja muistikuva konstruoidaan laajemmin aiempaa skemaattista rakennetta hyväksi käyttäen. Kun myöhemmin kaivelemme muistia, mieleen tulevat ensimmäiseksi tutut ja pinnalla olevat asiat. Sen jälkeen yhdistelemme niitä muihin tapahtumiin ja muistettavat asiat alkavat pulpahdella esiin. Ketjuuntuminen tapahtuu hetkessä päättelyä apuna käyttäen. Kun muistikuva rakennetaan uudelleen, muistamisessa käytetään myös uusia elementtejä, jotka voivat olla osittain keksittyjä tai virheellisiä. Kalakosken (2007, 132-139, 141, 145) mukaan säiliömuistitieto voi hiipua tai sitten jo tiedon tallennusvaiheessa ilmenee häiriöitä tai muistivihjeet ovat puutteellisia, jolloin muistaminen vaikeutuu. Lisäksi hakuvihjeiden puute voi vaikeuttaa tiedon hakua säiliömuistista. Muistikuvat eivät myöskään ole tarkkoja kopioita todellisista tapahtumista. Ne voivat toisinaan olla jopa virheellisiä eli ns. valemuistoja, joita Aukeantauskin kuvaa (Ks. edellä). Muisti on itsestään rakentuva eli useasta eri lähteestä koostuva tieto sulautuu yhteen. Tällöin voi olla vaikea erottaa, onko muistikuva peräisin tietystä tapahtumasta vai sekoittuuko siihen asioita, jotka ovat peräisin

muista lähteistä esim. odotuksista, aiemmista kokemuksista tai miellelyhtymistä. Myös opitut vanhat ja uudet asiat häiritsevät muistia sekoittamalla toisiinsa. Muistitutkijat ovat myös havainneet muistamisen usein epäonnistuvan ja asioiden unohtuvan. Unohtamisen syyt voivat liittyä muistin kaikkiin eri vaiheisiin. Ajan myötä osa asioista unohtuu joka tapauksessa. Ebbinghausin unohtamiskäyrällä on kuvattu kirjainyhdistelmien unohtamista. Käyrä osoittaa unohtamisen olevan alussa - paristakymmenestä minuutista pariin päivään - huomattavasti nopeampaa, sen jälkeen tasaantuvan, hidastuvan ja pysyvän ennallaan aina 30 päivään asti, jolloin muistissapysymisprosentti on vielä noin 20 %. On osoitettu, että myös merkityksellisen materiaalin unohtamisprosessi noudattaa samoja periaatteita. Ebbinghausia soveltaen voidaan olettaa, että tutkittavat muistavat parhaiten viimeisen esityksen muistoja.

Aukeantaus (2007, 111-112) puolestaan kuvaa muistin itsestään rakentuvaa ominaisuutta luovuuden näkökulmasta. Hän rinnastaa muistamista tapahtuman ja luovan teon. Luovassa teossa asioita yhdistetään uudella tavalla. Loogisen kokonaisuuden synnyttämiseksi luovassa muistamisessa tuttu muistiaines yhdistetään muistitarinaksi lisäämällä siihen asioita, jotka eivät kuuluneet siihen alunperin. Henkilö ei välttämättä pysty muistamaan, mikä osa muistitarinasta on totta. Luovuuden ja muistamisen liittyy Aukeantauksen mielestä yhteen myös oppiminen. Luovaa muistamista edesauttavat laajat tietovarastot aiheesta, jonka piirissä työskennellään sekä laaja yleissivistys, oppineisuus, lahjakkuus ja mielen tietovarastot.

Haastattelussa on tärkeää, että muistivihjeet ovat oikeita. Kysymykset (Ks. liite 3) ja keskustelussa esiin nousevat aiheet auttavat haastateltavia poimimaan muistitietoa säiliömuistista. Silti ei voida varmasti tietää, että muistikuvat ovat täysin todellisiin tilanteisiin perustuvia. Toisaalta haastateltavilla on myös toisensa muistamisen tukena. Yhdessä muistelemisen voi auttaa muistamaan asioita, joita ei yksin muistaisi. Siten toinen näyttelijä voi toimia toiselle muistivihjeiden lähteenä.

2.4 Tietoisuuden olemus

Damasion (2011, 15-17, 32, 84) mukaan mielen prosessit, myös tietoisuus, perustuvat aivotoimintaan. Aivot ovat osa koko eliötä². Ne ovat eliön kanssa jatkuvassa vuorovaikutuksessa. Yksittäisen ihmisen ainutlaatuisiksi tekevästä piirteistä huolimatta, meillä on yhteisiä ominaisuuksia muiden eliöiden kanssa, rakenteissa, järjestyksessä ja toiminnoissa.

Tietoisuuden suhdepelissä eliö representoidaan aivoissa laajasti ja monipuolisesti. Tämä representaatio kytkeytyy elämän ylläpidon prosessiin. Elämällä ja tietoisuudella on siten yhteys. Valoon astuminen on voimakas vertaus tietoisuudelle, tietävän mielen synnylle, itsensä aistimuksen tulolle mielen maailmaan. Itsen aistiminen on tietoisesti erottamaton osa. Itsen aistimista tarvitaan myös emootioiden tiedostamiseksi. Tietoisuuden ongelma ei kuitenkaan rajoitu itsen kysymykseen.

Tietoisuuden ongelma sisältää kaksi osaa (Mt. 19-22). Ensimmäisessä osassa kysytään, miten aivot synnyttävät mielen hahmot eli mielteet. Mielle voi olla esine - ihminen, paikka, melodia, hammassärky tai kuva³ eli mielen hahmo kunkin aistialueen osassa - äänikuva, tuntokuva, hyvinvoinnin tilan kuva. Mielen hahmot välittyvät elokuvina aivoihin aisteihin perustuvien porttien kautta. Toisessa tietoisuuden ongelman osassa keskitytään itsen ja tietämisen ongelmaan. Miten itse on läsnä suhteessa em. esineeseen. Tämä läsnäolo on tunne siitä, mitä tapahtuu kun olemus muuntuu jonkin ymmärtämisen kautta. Tieto muotoutuu sen näkökannan mukaan, jonka yksilö määrää. Näkökannan omistaja on havainnoija, aistija, tietäjä, ajattelija ja potentiaalinen toimija. Tietoisuus on yhtenäinen mielen hahmo, joka yhdistää esineen ja ihmisen itsen. Damasion teoretisointi perustuu yleisestä biologiasta, neuroanatomista ja neurofysiologiasta saatuihin tietoihin. Hän ei väitä ratkaisseensa tietoisuuden ongelmaa. Hän toivoo kuitenkin, että esitetyt ajatukset ajan mittaan auttavat itsen ongelman selvittämistä biologian kannalta.

² Damasio käyttää teoksessaan (2011) eliö -sanaa kuvaamaan jokaista elävää organismia, joihin ihminen myös lukeutuu. Kaikilla eliöillä on Damasion mukaan jonkinlainen tietoisuus, mutta ihmisellä tietoisuus on kehittyneemmällä tasolla, jota hän kutsuu laajentuneeksi tietoisuudeksi (Mt. 26).

³ Kuva on mielen kuva. Kuva ei ole pelkästään visuaalinen, se tarkoittaa mielen hahmoja, joiden rakenne perustuu kunkin aistin merkkeihin. Mielen esineestä luoma kuva aivoissa rakennetaan sisäisesti vuorovaikutuksessa esineen ja eliön kesken. Se ei ole yhteneväinen todellisuuden kanssa, vaan sen representaatio mielessä (Damasio, 287, 290).

Tietoisuus ei ole monoliittinen. Sen yksinkertaisin muoto on ydintietoisuus. Damasio (Mt. 26-28) erottaa myös laajentuneen tietoisuuden sekä "itsestätietoisuuden" tietoisuuden muotoina. Ydintietoisuus antaa itsen aistimuksen tiettyinä aikana (nyt) ja tietyssä paikassa (tässä) - ei ennen, eikä jälkeen. Ydintietoisuus on yksinkertainen biologinen ilmiö, yhden järjestyksen tasolla vakaa, eikä se riipu tavanomaisesta muistista, työmuistista, päättelystä tai kielestä. Laajentuneessa tietoisuudessa on monta tasoa ja astetta. Se antaa itsen aistimuksen, identiteetin ja persoonan. Se asettaa myös ihmisen yksilöllisen historian ajankohtaan, jossa hän on tietoinen menneisyydestä, odottavasta tulevaisuudesta ja tunnistaa ympärillään olevan maailman. Laajentunut tietoisuus on monimutkainen biologinen ilmiö. Sillä on useita järjestyksen tasoja. Se on elämän mittaan kehittyvä ja saavuttaa kaikista eliöistä korkeimman tasonsa vain ihmisessä. Se riippuu tavanomaisesta muistista ja työmuistista (Ks. alaluku 2.3). Laajentuneessa tietoisuudessa sekä menneisyys että tulevaisuus aistitaan tämän hetken ja paikan rinnalla. Ydintietoisuus on tietämisen lähtökohta. Laajentunut tietoisuus ei ole itsenäinen laji, vaan rakentuu ydintietoisuuden perustalle ja luo tietämisen tasot, joihin ihmisen luovuus perustuu (Ks. alaluku 2.1). Tietoisuus selitetään usein toisten kognitiivisten toimintojen avulla: kielen, muistin, järjen, tarkkaavaisuuden, työmuistin. Nämä toiminnot ovat tarpeellisia laajennetulle tietoisuudelle, mutta eivät ydintietoisuudelle. Lisäksi Damasio erottaa "itsestätietoisuuden", jolla hän tarkoittaa tietoisuutta, joka sisältää itsen aistimuksen. Se kattaa koko ihmisen tietoisuuden.

Tietoisuutta ja emootiota⁴ ei voida erottaa (Mt. 26, 56, 58-61, 81, 32-34, 61, 82, 89-90). Emootioiden aistimiseen eli tunteiden⁵ saamiseen varustetuilla eliöillä, emootiot vaikuttavat myös mieleen silloin, kun ne tapahtuvat tässä ja nyt. Tunteistaan tietämään kykenevät, tietoiset eliöt tietävät esineen. Tällöin eliön kyky reagoida sopeutuvasti ottaen huomioon tarpeensa, vahvistuu. Emootio keskittyy eloonjäämiseen - ja näin se on tietoisuutta. Emootiot käynnistyvät kahdenlaisissa olosuhteissa: kun eliö prosessoi yhdellä aistialueella esim. katselee tuttuja kasvoja. Toinen olosuhteiden tyyppi toteutuu esineiden ja tilanteiden representaatioina, jotka eliö kehittää

⁴ Emootio on tässä yhteydessä vasteiden joukko, joista moni on julkisesti havaittavissa. Se on monimutkainen kokoelma kemiallisia ja neutraaleja vasteita, joista muodostuu hahmo. Se on ulkoisesti suuntautuva ja salaa käynnistyvä (mt. 43, 47). Vrt. affektio, tunnetila.

⁵ Tunne on emotionin yksityinen mielessä kokeminen. Se on sisään suuntautuva ja tiedetty (mt. 54).

muististaan ajatusprosessissa, kuten muistamalla ystävänsä kasvot ja sen, että tämä on kuollut. Emotion käynnistäjä on ulkopuolella. Emootiota seuraa sisäisen koneiston käynnistyminen, oli käyttäytyminen tietoista tai ei. Kuvien avulla voimme valita optimaalisen toiminnon tilanteeseen. Voimme myös mm keksiä uusia toimintoja sovellettavaksi uusiin tilanteisiin. Damasio näkee tietoisuuden laitteena, joka maksimoi kuvien tehokkaan manipuloinnin. Kyky muuntaa ja yhdistellä toimintoja, kuvia ja näkymiä on luovuuden lähde.

Tunne on siis avainasemassa, tietoisuus alkaa tunteella. Jotta eliö tietäisi, että sillä on tunne, emotion ja tunteen prosesseihin on lisättävä tietoisuuden prosessi. Tietoisuus ja tunteet mahdollistavat pohtimisen ja suunnittelun sekä emootioiden säätelyn. Tätä sanotaan järjeksi. Itsen aistimus esineestä tuottaa uutta tietoa, joka syntyy aivoissa paikalla olevien tai mieleen palautettujen esineiden ja eliöiden vuorovaikutuksesta ja saavat sen muuttumaan. Sanattoman tiedon yksinkertaisin muoto on tietämisen tunne eli tunne siitä, mitä tapahtuu kun eliö prosessoi esinettä. Vasta tämän jälkeen tietämisen tunnetta koskevat päätelmät ja tulkinnat voivat ilmaantua.

Mielen prosessit ovat vain ne omistavan eliön tavoitettavissa. Tietoisuus tapahtuu eliön sisällä, ei julkisesti, vaikka se liittyy lukuisiin julkisiin ilmentymiin. Ne ovat kuitenkin nähtävissä ja havaittavissa tietoisuuden olemassaoloa vastaavina ja paljastavina merkkeinä. Hereillä olo ei ole sama kuin tietoisuus. Voi olla hereillä ja tarkkaavainen olematta tietoinen. Tarkkaavaisuus sen sijaan voi olla merkki tietoisuudesta, mutta paljastaa normaalin tietoisuuden vasta kun se kestää huomattavan ajan suhteessa esineisiin. Tarkkaavaisuuden puute ei välttämättä kiellä tietoisuuden läsnäoloa. Se voi olla merkki siitä, että tarkkaavaisuus kohdistuu sisäiseen esineeseen (vrt. muisto). Tarkkaavaisuus ja tietoisuus liittyvät toisiinsa. Tarkkaavaisuus on Csikszentmihalyille (2005, 60, 63) energiaa, johon meillä on määräysvalta. "Me luomme itsemme sen mukaan mihin sijoitamme tämän energian". Muistot, ajatukset, tunteet muotoutuvat sen perusteella, miten käytämme "tarkkaavaisuusenergiaa". Lisäksi kokemuksemme riippuu siitä, miten kohdistamme psyykkisen energiamme. Muisteluperiaatteella toteutettu näyttelijöiden haastattelu voi siten tuottaa tietoa, joka kertoo siitä, mihin näyttelijä on ensisijaisesti suunnannut tarkkaavaisuutensa harjoituksen aikana.

Kolmiosaisen yhteyden muodostavat:

- 1) Tietyt ulkoiset ilmaukset, kuten hereillä olo ja tarkkaavaisuus.
- 2) Ihmisen itsensä raportoimat em. käyttäytymisiä vastaavat sisäiset ilmentymät.
- 3) Sisäiset ilmentymät, jotka havainnoija voi vahvistaa sisällään tarkkailemalla havainnoitavaa yksilöä vastaavissa olosuhteissa (Damasio 2011, 83).

Tässä tutkielmassa keskitytään yllä mainitun luettelon kohtaan 2 liittyvien havaintojen tulkitsemiseen haastatteluaineistosta.

Tietoisuus on osa yksityistä, ensimmäisen persoonan prosessia, mieltä. Tietoisuus ja mieli ovat läheisessä yhteydessä ulkoisiin käyttäytymisiin, joita kolmannet persoonat voivat havainnoida. Näiden kolmen ilmiön liitto: mieli, mielessä oleva tietoisuus ja käyttäytymiset auttaa tietoisuuden ymmärtämisessä (Mt. 23, 25). Tietoisuuteemme voi Csikszentmihalyin (2005, 53, 56-57) mukaan päästä vain rajallinen määrä tapahtumia. Nykytietämyksen mukaan se voi käsitellä enintään seitsemän informaation palasta eli bittiä⁶ kerrallaan. Tarkkaavaisuus määrää ja valitsee miljoonien mahdollisten informaation palasten joukosta merkityksellisimmät. Tietoisuutensa hallitseva kykenee halutessaan keskittämään tarkkavaisuutensa ja sulkemaan pois häiriötekijät halutun päämäärän saavuttamiseksi.

⁶ Toisistaan erottuvia ääniä, visuaalisia impulsseja, tunnistettavia tunteen tai ajatuksen vivahteita (mt. 53).

3 HUOMENNA HÄN TULEE -PRODUKTIO, LUOVUUDEN LÄHDE

Absurdi näytelmä on tekijöilleen sinänsä jo mielikuvituksen ravistelijä ja luovuuden lähde. Artikkelissaan *Imagination, consciousness, and theatre*. (2001) Peter Malekin ja Ralph Yarrow kuvaavat absurdin teatterin mestareita Eugene Ionescoa ja Samuel Beckettia, jotka liikkuvat perinteisen länsimaisen kerronnan rakenteen ulottumattomissa. Heidän näytelmissään tavanomainen alku, keskikohta ja loppu -rakenteena, syyn ja seurauksen laki sekä lineaarisen ajan dominanssi hylätään. Ionesco esittelee tutun maailman, joka muuttuu asteittain epätodelliseksi, Beckettin näytelmien maailmoista voi hädin tuskin koskaan havaita tunnistettavaa todellisuutta. Molempien teoksissa voidaan tunnistaa tapahtumia, mutta Beckettin kohdalla olemme koko ajan "sur la scene du devenir" eli muutoksen näyttämöllä.

Huomenna hän tulee -näytelmän saama julkinen vastaanotto oli ankaraa. Roland Barker (1993, 22) kritisoi rajusti *Plays and Players* -lehdessä ensiesitystä Lontoossa the Arts -teatterissa 3. elokuuta 1955. Hänen mukaansa sokean Joycen sihteeri on tuottanut näytelmän "Joycen tapaan" vailla merkkiäkään mestarinsa neroudesta:

Beckett uhmaa jokaista tunnettua näytelmän kirjoittamisen lakia. Kummankin näytöksen keskeyttää kookas tyranni ja hullu, jota tämä pitää ketjussa. Näimme heidät ensimmäisessä näytöksessä menossa markkinoille. Toisessa he juoksevan pakoon näkemäänsä. Ei ole kliimaksia, ei odotuksen tunnetta - ja tilanne tulee ilmeiseksi ensimmäisen viiden minuutin aikana.

Kenneth Tynan (1993, 20) *Observer* -lehdestä tarttuu myös aristoteleettisen draaman perusrakenteen puuttumiseen: ei alkua, ei keskikohtaa, ei loppua. Hän toteaa kuitenkin Beckettin todistavan, että katsoja voi istua pimeydessä kaksi tuntia ikävystymättä, kuluttamassa samaa aikaa näyttelijöiden kanssa - odottamassa Messiasta. Tynan vertaa kulkureita koomikoihin: toista Buster Keatoniin ja toista Chapliniin. Teksti muistuttaa hänestä Lewis Carrollin lasten loruja. Hän väittää, että sen huumorista huolimatta, katsojat pitävät esitystä vaativana. Patrick Kavanagh (1993, 27) korostaa artikkelissaan *The Irish Times* -lehdessä, että Beckett on rehellinen kirjoittaja, joka on tietoinen yhteiskunnan oudosta sairaudesta. Hän laittaa epätoivon näyttämölle, jotta voisimme nauraa sille. Tämä on Kavanaghista Beckettin kuvaama ihmiskunnan nykyinen tila. Gabriel Marcelin (1993, 19) kritiikki Pariisin ensi-illasta Teatteri Babylonessa tammikuussa 1953 on

varovaisempaa. Häntä koskettaa kulkureiden humanisuus ja hän arvostaa tekijöiden taitavuutta. Silti hän toteaa lopuksi, että esitys ei ihan vastaa sitä, mihin olemme teatterissa tottuneet.

Kivimaa (1972,50) kuvaa teoksessaan, Suomen Kansallisteatterissa 24.8.1954 pitämässään avajaispuheessa, Beckettin näytelmää merkilliseksi kuvaukseksi ihmisen suuresta odotuksesta. Hänen mielestään *Huomenna hän tulee* edustaa 'vaarallista' kokeilevaa dramatiikkaa. Kymmenen vuotta myöhemmin Kivimaa kertoo pitävänsä näytelmää jo klassikkona. Maija Savutie (Savutie & Suur-Kujala 1986, 58) kirjoitti kritiikin näytelmän ensi-illasta Varsinais-Suomalaiseen 7.10.1954. Hän tunnustaa, ettei ymmärrä taideluomuksesta paljon mitään.

Näytelmä herätti siis jo ilmestyessään hämmennystä ja ristiriitaisia tunteita: "Mielestäni ihmiset ovat väärässä yrittäessään lukea jonkinlaista filosofiaa tästä kummallisesta hölynpölyn paljoudesta", Barker (1993,22) pilkkasi näytelmää. Sen erilaisuus, outo rakenne ja tulkinnanvarainen sisältö jaksavat edelleen kiinnostaa tulkitsijoita. Sitä on analysoitu psykologian, filosofian, jopa teologian näkökulmasta. Yhtymäkohtia on löydetty jopa japanilaiseen *No-teatteri*⁷. Onko näytelmä syvällisten, olemassaolon arvoitusten aarrearkku? Vai silkkää hölynpölyä? Burghard (1993, 354-355) vastaa kysymykseen, onko Beckett tosissaan vai ei. Ovatko Beckettin teokset "vain leikkiä", kuten ne usein nähdään? Hän uskoo taiteilijan absorboineen monimutkaisen filosofisen systeemin työhönsä ja elämäänsä. Hän näkee Schopenhauerin ja Beckettin eräänlaisina "sielun veljinä" pessimistisessä kärsimyksen todellisuuden näkemyksessään, jossa onnella on kuvitteellinen luonne. Tämä filosofinen, monimerkityksinen ja -tulkintainen, jopa hämmentävä teos voi toimia hyvänä luovuuden kasvualustana näyttelijöille. Näytelmää työstäessä on aika vaikea lukkiutua tavanomaisiin näkemyksiin teatterista, koska näytelmä jo itsessään tuntuu vaativan luovaa ongelmanratkaisua ja omaperäisyyttä toteutuksessa. Absurdista voi tulla vieläkin absurdimpi karnevalistisen toteutuksen kautta.

⁷ *No-teatteria* on kutsuttu esittävän taiteen äärialueeksi. Esityksen keskeisenä voimana on erilaisin keinoin aiheutettu vieraannuttamisen vaikutelma ja sen läpi tunkeutuva realismi. Perimmäinen tavoite on todellisuuden ilmentäminen...(Niemi 1995, 22).

3.1 Tutkimusdemonstraation toteutuksen taustat

Olen koko teatteriurani ajan, ensimmäisestä teatteriohjauksestani lähtien 1985 Turun ylioppilasteatterissa, ollut kiinnostunut Samuel Beckettin näytelmistä niiden absurdiuden, inhimillisen ihmiskuvan ja syvällisten eksistentialististen näkökulmien vuoksi. En tosin ole koskaan nähnyt näyttämöllä yhtään versiota *Huomenna hän tulee* -näytelmästä. Haaveenani on kuitenkin ollut ohjata se sopivan tilaisuuden tullen. Tilaisuus tuli kun päätin tutkia näyttelijän luovuutta pro gradu -tutkielmaani varten absurdin näytelmän avulla. Koska kaikista lukemistani absurdeista näytelmistä, edellä mainittu Beckettin näytelmä tuotti minulle ohjaajana edelleen eniten eläviä mielikuvia, päätin valita sen. Olisin tietysti voinut myös valita näytelmästä vain osia ja toteuttaa ne lyhyinä demonstraatioina, mutta ajattelin, että kokonaisen roolityön tekemällä näyttelijälle jää todennäköisesti enemmän mieleen omasta luovasta prosessistaan kun hän saa tilaisuuden viedä sen loppuun asti.

Opiskelimme tulevan työryhmäni kanssa (Ks. liite 4) samaa oppiainetta Tampereen yliopistossa. Oman opiskeluni ohessa pidin syksyllä 1999 ja keväällä 2000 näyttelijäntyön ja improvisaation kurssit teatterin ja draaman tutkimuksen opiskelijoille - osin ammatillisiin opettajakorkeakouluopintoihini liittyen. Näyttelijöistä Aksu, Erika ja Maria osallistuivat kursseilleni. Kun produktion tekeminen tuli ajankohtaiseksi, heidän verkostoistaan löytyivät myös muut näyttelijät ja tuotantoryhmä. Sain sovittua työtäni tuolloin ohjaavan oppiaineen professorin, Panu Rajalan kanssa, että työryhmän jäsenet saisivat käytännön teatterityöhön liittyviä opintoviikkoja osallistumisestaan produktion. Se oli yksi kannustin sitoutua näytelmän tekoon vuoden ajaksi. Ammattiteatterissa vastaava vuoden mittainen kokeellinen työskentely näytelmän parissa tuskin olisi ollut mahdollista. Kaikki työryhmän jäsenet olivat valmiita osallistumaan myös tutkimukseen esityksen valmistamisen ohella. Sovimme, että kaikki tekisivät harjoituksista harjoituspäiväkirjoja tutkielmani aineistoksi pitäen mielessään luovuutta lisäävät elementit. Lisäksi tekisin pienoishaastatteluja silloin tällöin harjoitusten kuluessa.

Näyttelijät innostuivat näytelmästä heti. Löysimme melko pian samoja näkemyksiä esityksen toteuttamiseksi. Alusta alkaen oli selvää, että näytelmästä tehdään nuorten aikuisten näyttelijöitten näköinen ja päähenkilöiden rooleihin valitaan nuoret naiset myös yhtenä luovuutta

lisäävänä elementtinä (Ks. alaluku 3.2). Näytelmän oikeuksia valvovan Näytelmäkulman mukaan Beckett oli kieltänyt roolien sukupuolen vaihtamisen. Kävi kuitenkin ilmi, että tutkimuksellisessa tarkoituksessa roolien sukupuoli oli lupa vaihtaa, joten saisimme esittää näytelmän ainoastaan tutkimusdemonstraationa. Emme siis voisi myydä pääsylippuja ja hankkia siten rahaa produktion kustannuksiin.

Meillä oli alusta pitäen kunnianhimoiset tavoitteet. Halusimme kaikki tehdä syvällistä, tinkimätöntä, mahdollisesti uutta – ja luovaa teatteria. Aukeantauksen (2007, 24) mukaan luovuus on kyky tuottaa tarkoituksellisesti jotain merkittävästi uutta, jopa ainutlaatuista (Ks. luku 2.1). Ryhmä voi toimia operaattorina tuottamisprosessissa. Meillä oli siten ryhmänä ainakin oikeansuuntainen asenne tutkimuksen tavoitteeseen nähden. Alkutilannetta teatterin tekemisessämme voisi myös verrata Grotowskin (1968) ”köyhän teatterin” ideaan. Meillä ei ollut rahaa, ainoastaan hengen palo. Meidän ei tosin ammattiteatterin tavoin tarvinnutkaan tuottaa taloudellista voittoa esityksellä, koska se oli osa opinnäytetyötä. Mutta, kuten usein ennenkin kun innostuneet ihmiset alkavat toimia päämäärätietoisesti, asiat alkavat järjestyä kuin itsestään. Jostain ilmaantuu vapaaehtoisia auttajia, ilmaisia roolivaatteita ja tiloja, lahjoitettua rekvisiittaa, jopa rahaa. Niin kävi meillekin. Harjoitustilat saimme maksutta yliopiston päärakennuksesta, Pyynikin toimipisteestä sekä NÄTY:n harjoitustiloista (Ks. liite 9). Esitystilaksi vahvistui lopulta NÄTY:n Kulma -näyttämö, jossa oli valmiina myös tarvittava valo- ja äänitekniikka sekä katsomo. Useita tuotanto- ja työryhmätapaamisia järjestettiin yliopiston ja Tampereen kahviloissa. Näytelmän kaksi lukuharjoitusta pidettiin Marian kotona. Tuottajamme Minna sai hankittua sponsoreita eri tahoilta flyereita, julisteita, käsiohjelmia (Ks. liitteet 4-6) ja esityksessä tarvittavaa materiaalia varten. Yhden näyttelijän valokuvaajaystävä otti valokuvat painotuotteisiin, toisen tietotekniikkaa hallitseva ystävä toimitti ne painokuntoon, kiveä lavastuksessa edustava sohva löytyi kierrätyskeskuksesta, puvustus hankittiin lahjoituksina tai edullisesti kirpputoreilta.

3.2 Luovuutta lisäävät elementit

Miten lisätä luovuutta taiteelliseen työhön? Luovuus (Aukeantaus 2000, 194-195, 199-203, 208) on kokoelma valmiuksia luovuuteen. Alttiutta luovuuteen voi kehittää kehittämällä asenteita, tiedostamalla omaa työskentelyä, kyseenalaistamalla vanhaa, mieltä avartamalla, keksimällä,

uusilla ennakkoluulottomilla ja mielikuvituksellisilla ideoilla, motivaatiolla, tiedolla, kysymyksillä sekä kasvattamalla rohkeutta ympäristön painetta vastaan. Ajatus, että mikä tahansa on mahdollista, ympäristön vaihdokset, uudet näkökulmat ja kysyminen, kuten miksi, miten, kuka ja milloin, ovat luovuustekniikoita. Luova teko syntyy luovuuden yhdistyessä päämäärään, tahtoon, uurastukseen ja suoritukseen. Vanhasta luopumiseen ja uuden tuottamiseen tarvitaan kuitenkin aikaa. Tutkimuksen kannalta luovuuden lisäämiseen pyrkiminen näytelmän harjoitusvaiheessa, voisi tuottaa enemmän luovuutta toteutukseen ja todennäköisesti myös lisätä luovuutta ilmentäviä kommentteja haastatteluun. Tässä tutkimuksessa luovuutta lisääviä elementtejä ovat: absurdi teksti ilman parenteeseja, roolien sukupuolten vaihtaminen, vapaa improvisointi tekstin pohjalta karnevalistisessa hengessä ja vuoden pituinen, poikkeuksellisen pitkä harjoitusaika.

Ensimmäinen luovuutta lisäävistä elementeistä produktion toteutuksessa on absurdi teksti. Se voi toimia hyvänä katalysaattorina löytää keksintöjä, jotka tuottavat luovia tekoja. Se ruokkii jo itsessään mielikuvitusta. Kirjailijan parenteesit hylkäämällä uudenlaisen toiminnan keksimisen mahdollisuudet lisääntyvät. Toisaalta näytelmätekstinä *Huomenna hän tulee* on haasteellinen. Se ei kerro tarinaa, se tutkii staattista tilannetta Esslin (1985, 46) kiteyttää. "Maantiellä. Puun juurella, kaksi vanhaa kulkuria. Vladimir ja Estragon odottavat". Näin alkaa I näytös. Näytöksen lopussa heille tiedotetaan, että herra Godot, jonka kanssa he uskoivat sopineensa tapaamisen, ei voikaan saapua, mutta hän tulee varmasti huomenna. II näytös toistaa täsmälleen saman kaavan. Sama poika saapuu ja toimittaa täsmälleen saman viestin.

Estragon: No, lähdetäänkö?

Vladimir: Kyllä, lähdetään.

(Eivät liikahda.) (Beckett 1990/1949, I:69)

II näytös päättyy samoihin sanoihin, vain päinvastaisessa järjestyksessä, Vladimir kysyy, Estragon vastaa. Tapahtumien järjestys ja dialogi näytöksissä vaihtelevat. Kummassakin näytöksessä kulkurit kohtaavat toisen parin, Pozzon ja Luckyn, isännän ja orjan, vaihtelevissa olosuhteissa. Kummassakin näytöksessä päähenkilöt yrittävät itsemurhaa, mutta epäonnistuvat eri syistä. Variaatiot tuntuvat vain korostavan tilanteen olennaista samuutta (Esslin 1985, 46, 48).

Vladimirilla ja Estragonilla on toisiaan täydentävät persoonallisuudet. Vladimir on näistä kahdesta käytännöllisempi, Estragon väittää olleensa runoilija. Estragon kyllästyy porkkanaan mitä

enemmän sitä syö, Vladimir pitää asioista vasta kun tottuu niihin. Estragon on häilyvä, Vladimir itsepintainen. Estragon uneksii, Vladimir ei lainkaan kestä kuulla puhuttavan unista. Vladimirilla on haiseva hengitys, Estragonilla jalat. Vladimir muistaa menneet tapahtumat, Estragon unohtaa kaiken. Estragon haluaa kertoa hauskoja juttuja, Vladimir kiihtyy niistä. Vladimir on se, joka toivoo ääneen, että Godot tulisi ja muuttaisi heidän tilanteensa, Estragon ei juuri välitä. Hän ei edes muista tämän nimeä. Vladimir käy kaikki keskustelut pojan kanssa. Estragon on heikompi, hänet hakataan joka yö, Vladimir taas esiintyy hänen suojelijanaan, laulaa hänelle unilaulun ja peittelee nukkumaan. Heidän temperamenttinsa vastakkaisuus johtaa jatkuviin kinasteluihin ja toistuviin ehdotuksiin, että heidän pitäisi erota. Kuitenkin, toisiaan täydentävinä luonteina, he ovat myös riippuvaisia toisistaan ja siksi heidän täytyy pysyä yhdessä.

Pozzo ja Lucky ovat myös toisiaan täydentäviä, mutta heidän suhteensa on huomattavasti primitiivisemmällä tasolla. Ensimmäisessä näytöksessä Pozzo on rikas, mahtava ja itsevarma. Hän edustaa maailmanmiestä. Lucky ei ainoastaan kannan hänen raskaita tavaroitaan, vaan piiskattuna jopa tanssii ja puhuukin hänen puolestaan. Kuitenkin Lucky opetti Pozzolle kaikki kauniit asiat: "kauneus, sulous, perustotuus". Pozzo ja Lucky edustavat mielen ja ruumiin suhdetta, ihmisen materiaalista ja hengellistä puolta kahtena roolihenkilönä. Luckyn voimien heiketessä, Pozzo kärsii. Hän haluaa myydä Luckyn markkinoilla. Seuraavassa näytöksessä he ovat kuitenkin yhdessä. Pozzosta on tällöin tullut sokea, Luckysta mykkä.

Näyttämö on melkein tyhjä. Puu. Voi edustaa melkein mitä tahansa puuta 'Elämän puusta' ainoaan, mitä luonnosta on jäljellä. Näyttämö on näyttämö, se on myös tie. Vladimir ja Estragon ovat toisiinsa nähden symbioottisessa avioparin viha-rakkaus -suhteessa. He ovat kulkureita, mutta myös koomikkoja. Fyysistä läsnäoloa korostetaan pahan olon ilmauksin: Estragonin saapasongelma, Vladimirin virtsaongelma. Metafyysinen epävarmuus tulee mieleen heidän aikaa ja paikkaa koskevista spekuloinneistaan sekä kysymyksistä, jotka kohdistuvat odottamisen tarkoitukseen, siihen mitä tapahtuu, siihen mitä on mahtanut tapahtua ja siihen mitä tulee tapahtumaan (Kennedy 1991, 24).

Yksi mahdollisuus on sitoa näytelmän tematiikka siihen yhteiskunnalliseen tilanteeseen, jossa se syntyi. Euroopassa oli sota. Sodan aikana Beckett toimi aktiivisesti vastarintaliikkeessä. Saksalaiset saapuivat Pariisiin, jossa Beckett tuolloin oleskeli. Kiinnijäämisen pelossa hän piiloutui Ranskan

maaseudulle, Vacluseen, odottamaan tilanteen rauhoittumista. Calder (1993, 374) kuvaa Vladimirin ja Estragonin tilannetta hyvin samankaltaiseksi kuin Beckettin ja toisen pakolaisen, juutalaisen taidemaalarin, Henry Haydenin, jonka kanssa hän työskenteli viinipelloilla.

VLADIMIR Mutta minä voisin vaikka vanhoa että me olimme siellä yhdessä! Poimimme viinirypäleitä miehelle, jonka nimi oli...Napsauttaa sormiaan...en pysty muistamaan miehen nimeä, paikassa jonka nimi oli...Napsauttaa sormiaan...en pysty muistamaan sen paikan nimeä, etkö sinä muista?

ESTRAGON vähän rauhallisemmin On se mahdollista. Minä en huomannut mitään.

VLADIMIR Mutta siellä kaikki oli punaista! (Beckett 1990/1949, II:79)

On luontevaa ajatella, että kuvataiteilija kuvaisi ilmiöitä värien avulla. Yhtä luontevaa on ajatella, että sodan väri voisi olla punainen. Esslin (1985, 399, 401, 402) kuvaa sodanjälkeisestä maailmaa: siitä oli tullut hajanainen, tarkoitukseton - absurdi. Miten kohdata arvokkaasti mieletön maailma? Mistä etsiä selitystä ja mieltä mielettömyyteen? Absurdi teatteri oli yksi tämän etsinnän ilmentymä. Yritys saada ihminen tiedostamaan oma todellinen tilansa sekä maallisten että pyhien arvojärjestelmien kumouduttua. Sillä niin groteskia, kevytmielistä ja epäkunnioittavaa kuin absurdi teatteri onkin, se representoi paluuta teatterin alkuperäiseen, uskonnolliseen funktioon - kohtaamista myytin ja uskonnollisen todellisuuden kanssa. Joka tapauksessa ulkopuoliset voimat tuntuvat olevan näytelmässä väkivaltaisia ja hallitsemattomia.

Näytelmässä korostuu kiduttava odotus. Gray (1993, 44) pohtii odottamisen laatua. Odottaa voi monin tavoin. Voi odottaa kuin pyhimysten ilmestymistä. Tai kuin raamatun viisas neitsyt ylkäänsä. Voi myös vain 'seisoa ja odottaa'. Mikään edellä kuvatuista esimerkeistä ei kuitenkaan vastaa odottamisen laatua näytelmässä. Kulkurit ovat pitkästyneitä, kynnisiä, epätoivoisia, puolustuskannalla, huvittuneita sekä kauhuissaan ajatuksesta, että Godot kuitenkin tulisi. Kulkureilla ei ole muuta vaihtoehtoa kuin odottaa. He ovat avuttomia ja kyvyttömiä muuttamaan tilannettaan. Jo näytelmän ensimmäiset sanat viittaavat periksi antamiseen, kun Estragon ei saa vedettyä kenkää jalastaan.

ESTRAGON luovuttaa jälleen. Ei voi mitään. (Beckett 1990/1949, I:9)

Combs (1993, 174) näkee repliikin merkityksen toisin. Hän löytää näytelmästä monia modernismille tunnusmerkillisiä piirteitä. Tässä yhteydessä repliikki viittaa hänen mukaansa työn puuttumiseen, toisin sanoen: työttömyyteen. Kulkurien tehtävänä on vain kuluttaa aikaa. Godot ei Combsin mukaan (1993, 173) voi olla tyranni, koska Didi ja Gogo saavat valita. Kulkureilla on oikeus odottaa, toisin kuin Luckylla, jolla ei ole oikeutta mihinkään: ei ruokaan, ei lepoon, ei ajatuksiin. Luckyilta riistetään lopulta jopa puheoikeus. Odottamisen oikeus on ainoa oikeus, mikä kulkureilla on jäljellä.

ESTRAGON Eikö meillä ole enää mitään oikeuksia?

Vladimirin nauru. Hän tukahduttaa sen kuten aikaisemmin, mutta ei hymyile.

VLADIMIR Sinä saisit minut nauramaan, ellei se olisi kiellettyä.

ESTRAGON Olemmeko me menettäneet oikeutemme?

VLADIMIR selvästi. Me pääsimme niistä eroon. (Beckett 1990/1949, I:23)

Jonkin menettäminen on vastakohta jostakin eroon pääsemiselle. Jos otetaan esimerkiksi oikeus työhön. Tulkinnat vaikuttavat erilaisilta. Lähemmin tarkasteltuna molemmat tulkinnat voivat olla mahdollisia samaan aikaan. Estragon voi kuluttaa aikaansa riisumalla kenkäänsä. Silloin hän on passiivinen työn tekemisen suhteen, mutta aktiivinen kengän riisumisen suhteen.

Gray (1993, 46) etsii näytelmän keskeistä tarkoitusta. Hänen mielestään Pozzon roolihahmo on tehty Jumalan kuvaksi. Gray näkee hänessä jopa Kristuksen piirteitä. Pozzon paholaismaisuuudessa on jotain samaa kuin käsityksessä Jumalasta silloin, kun hän sallii pahan kohdata ihmistä. Ja meidän tulee rakastaa Jumalan kuvaa Pozzossa, kuten jokaisessa ihmisessä. Grayn nerokkaan havainnon mukaan Jumala ei siis olekaan pettänyt kulkureita, hän on vain saapunut odotettua aiemmin - Pozzon hahmossa. Siinä tapauksessa Herra Godot puhuu myös totta. Hänhän lähettää viestin, ettei tule tänä iltana, mutta varmasti huomenna. Toisessa näytöksessä Pozzo sitten jälleen tulee, kuten oli luvattukin. Ajatus on mielenkiintoinen. Siitä seuraa, että jokainen ihminen voi olla Jumalan kuvana osa Jumalaa. Kulkurit vain eivät näe jumaluutta toisissa. Siksi he eivät näe Jumalaa myöskään itsessään. He odottavat Häntä ulkopuolelta. Sen vuoksi odotus voidaan nähdä toivottomana ja turhana.

Williams (1993, 111-114) pohtii hyvän ja pahan olemusta näytelmässä. Beckettille paha on

voimakkaampi, hyvä heikko, murtunut. Hän näkee vastakohtaisuutta myös kummankin rooliparin maailmakäsityksissä. Pozzo ja Lucky ovat muodollisessa maailmassa, jossa alistetaan tai ollaan alistettuja. Vladimir ja Estragon taas elävät epämuodollisessa maailmassa vapaaehtoisesti. Pozzo ja Lucky ovat tietoisia ajan ja aineen muutoksesta, mutta Vladimir ja Estragon eivät. Toiminnan lähtökohtana on tämä rooliparien välinen ero. Vladimirille ja Estragonille kumpikin näytös on samanlainen pitkän odotuksen päivä. Pozzossa ja Luckyssa sen sijaan tapahtuu radikaali muutos: mestarista tulee sokea talutettava, orjasta mykkä taluttaja. Kumpikin pari on matkalla. Mutta kun Pozzo ja Lucky menevät koko ajan eteenpäin, Vladimir ja Estragon palaavat määrättyyn paikkaan, itseensä. Williams näkee kulkurit vertauskuvina. He edustavat kuvaa syntiinlankeemuksesta. Elämän puu on kutistunut ja miltei lehdetön. Siihen voisi hirttäytyä. Hän näkee sielun ja ruumiin välisen yhteyden koskettavana. Vladimir odottaa Godota, Estragon kuolemaa. Vladimir häiritsee Estragonin unta, Estragon haluaa nukkua. Lucky antoi Pozzolle ajatukset, mutta orjuutettu mieli särkyi ja lopulta mykistyi. Hän näkee näytelmän toteutuksen vaativana. Huumorin ja herkkyyden tasapainoiluna. Hitaus on välttämätön odotuksen ilmaiseiseksi, mutta jännitettä ei kuitenkaan saisi kadottaa. Mayoux (1993, 54-57) näkee myös kulkurit vertauskuvallisina, mutta kuitenkin inhimillisinä hahmoina. Sukupuolestaan riippumatta hahmot edustavat hänestä monimuotoisia inhimillisiä suhteita: aviomies-vaimo, isä-poika, hallitsija-alamainen, sadisti-masokisti.

Brook (1972, 63) ehdottaa, että mikäli luovumme optimismiin kaipuustamme ja hyväksymme Beckettin sanoman sellaisenaan, kaikki muuttuu yhtäkkiä. Nauru, runollisuus, ylevyys, taikuus palaavat. Beckett (Duckworth 1993, 300) ei itse suostunut koskaan analysoimaan omia tekstejään. Hän jättää vastuun tuotantonsa tulkinnoista tulkitsijalle itselleen.

...I simply produce an object. What people think of it, is not my concern...

Beckettin näytelmän tulkinnat riippuvat siis valituista näkökulmista ja tarkastelijasta. Tulkitsijoilla on usein kuitenkin yhteisiä havaintokohteita. Tärkein analyttinen lähtökohta on mystinen 'herra Godot', jota kulkurit odottavat saapuvaksi, mutta joka ei koskaan tule. Koko näytelmän ytimen tulkinta riippuu lopulta siitä, miten Godot määritellään. Riva (1993, 164) kysyy onko Godot jokin (what) vai joku (who). Onko hän ihminen, aate, halu, toive, pelko vai kenties Jumala - tai kuolema? Beckett vastaa kysymykseen:

If I knew, I would have said so in the play (Schneider 1993, 73).

Mikä Godot sitten on? Diminutiivimuoto sanasta 'God'? Charles-Charlot eli Charlie Chaplinin ranskankielinen lempinimi? Hattu ainakin tuntuu viittavan näytelmän hahmoihin. Lukuisia muitakin tulkintayrityksiä on esitetty (Esslin 1985, 47-49). Jos oletetaan, että Godot tarkoittaa Jumalaa, Gray (1993, 45) kysyy, miten kristitty voi sovittaa tämän jumalakäsitykseensä? Jumalahan

pettäisi selvästi antamansa lupauksen. Kristitylle Godot ei voisi siinä tapauksessa tarkoittaa Jumalaa. Tosin Gray ei näe kulkureita kovin kristittyinä hahmoina muutenkaan. Beckett ei anna vastausta:

If I had meant God, I've said God (Riva, 163).

Erään tulkinnan mukaan Godot tarkoittaa saapasta (*godasses* ransk.) (Gray 1993, 44). Odottivatko molemmat taiteilijat pelonsekaisin tuntein saksalaisten saapuvan? Paljastuminen olisi tiennyt kummallekin kuolemaa. Marssiminen ja saksalainen sotilas voidaan tässä yhteydessä vertauskuvallisesti liittää saappaaseen. Ajatusleikistä seuraa, että saapas voi toimia sodan ja kuoleman metaforana. Calder (1993, 375) väittää, että sodan jälkeen Beckettin tuotannon laadussa tapahtui selvä muutos. Kirjailijan ironinen ja tragikoominen näkökulma elämään muuttui julmemmaksi. Lisäksi sota herätti suuttumusta Beckettissä: "Mitä ihminen on tehnyt?". Kuoleman läheisyys kosketti Beckettä toisellakin tavalla. Palattuaan Pariisiin, hän uskoi sairastuneensa poskisyöpään. 1947 hän vetäytyi maaseudulle kirjoittamaan. *Huomenna hän tulee* syntyi muutamassa kuukaudessa. Myöhemmin paljastui, että kasvain oli hyvänlaatuinen (Calder 1993, 375). Suhtautuminen kuolemaan ja olemassaoloon ei ollutkaan enää pelkkä filosofinen näkökulma, jonka voi valita. Kuoleman mahdollisuus olikin äkkiä arkipäivän todellisuutta. Mikäli Godot viittaa näytelmässä kuolemaan, sitä ei Rivan (1993, 164) mukaan voi koskaan tietoisesti kohdata. Kuolemasta seuraa "ei-olemisen" -tila, jota ei voida kokea. Siksi Godot ei tule. Riva pohtii myös mahdollisuutta vapautua kuoleman odottamisesta. Yksi mahdollisuus on itsemurha, kuten Hamletilla.

VLADIMIR...Mitä me nyt teemme?

ESTRAGON Odotetaan.

VLADIMIR Niin, mutta samalla kun odotamme.

ESTRAGON Mitä jos hirttäydyttäisiin? (Beckett 1990/1949, I:20)

Haastattelussa päädyimme siihen, että se, mikä Godot kullekin on, on jokaisen oma henkilökohtainen asia - kuten Jumalakin.

Roolien sukupuolten vaihtaminen on toinen suunniteltu luovuutta lisäävä elementti. Pääosien esittäjien, Vladimirin ja Estragonin sekä sivuosaa esittävän Luckyn rooliin, valittiin nuoret naiset. Vaihto pakottaa lukemaan näytelmää erilaisesta näkökulmasta. Vanhat ukot omaavat erilaisen kokemustaustan kuin nuoret naiset. On pakko keksiä ilmaisua, toimintaa ja olosuhteita, jotka ovat nuorelle naiselle tyypillisiä. Nuori nainen voi kuivatella lakattuja kynsiään pumpulitupot varpaiden välissä. Hänen voidaan antaa ymmärtää shoppailevan jatkuvasti mekkoja netistä, vaikka syötäväksi on vain porkkanaa. Naisilla voi olla jumppatuokio Frederikin kappaleen tahtiin jne. Välillä näytelmän tilanteet muuttuvat kuin itsestään tahattomasti toisiksi kun esittäjän sukupuoli on vaihdettu. On täysin eri asia, jos nuori nainen on ollut viettämässä iltaa, saanut selkäänsä, löytynyt aamulla katuojasta ja riisuu saappaitaan näytelmän avauksessa kuin, jos saman tekee vanha kulkuri. Mielikuvat poikkeavat luultavasti paljonkin toisistaan.

Luckyn roolin sukupuoli vaihdettiin, koska aion alun perin haastatella kaikkia näyttelijöitä. Sukupuolta vaihtamalla Pozzon ja Luckyn roolihahmot ilmentävät näytelmässä mies-nainen -aspektia suhteessa toisiinsa. Työn etenemisen myötä havaitsin, että tehtävä olisi liian haasteellinen tässä opintojen vaiheessa, samoin kuin koko ryhmän mukaan ottaminen haastatteluun. Koska pääosien esittäjät ovat paikalla joka harjoituksessa, mutta muut näyttelijät vain noin puolessa harjoituksista, ja lisäksi aika on yksi luovuutta lisäävistä elementeistä, valitsen heidät. Muut näyttelijät ovat paikalla kuitenkin vain osan harjoitusajasta (Ks. liitteet 8-9).

Kolmas luovuutta lisäävä elementti on karnevalistinen, kaikista virallisista näkemyksistä vapautunut, leikkisä, kenties naurettavakin näkökulma yhdistettynä vapaaseen improvisaatioon Beckettin tekstin pohjalta. Kansan luova nauru (Bahtin 1995, 6-7, 9, 12-13, 10, 87-88) sai erilaisia muotoja keskiajalla ja renessanssissa. Karnevalistiset torijuhlat, naururituaalit, kultit, narrit, hölmöt

jne. olivat karnevaalikulttuurin osia. Leikkielementtinsä (Ks. alaluku 2.2) vuoksi ne ovat lähellä teatterinäytöstä, mutta naurukulttuurin karnevalistinen perusydin ei ole teatterinäytöksen taiteellisessa muodossa. Kuten näyttelijän taide, se sijoittuu taiteen ja elämän rajamaille. Naurukulttuuri elää kuitenkin vain leikkimuodossa. Karnevaalinauru on yleiskansallista, se kohdistuu kaikkiin ja kaikkeen. Koko maailma tajutaan naurettavaksi. Se iloitsee ja riemuitsee, mutta samalla ivaa ja pilkkaa, kieltää ja myöntää, hautaa ja synnyttää uudelleen. Karnevaalissa leikistä tulee joksikin aikaa elämä itse. Monimuotoisuudessaan kansan luova nauru heijastaa maailman yhteistä nauruaspektia. Se luo kaiken virallisen tuolle puolen toisen maailman ja elämän. Karnevaalimaailmassa on myös oma kielensä, karnevaalikieli. Tämä kieli on poikkeuksellisen rikasta, omintakeista - ja tuttavallista. Karnevaalikielen kaikista muodoista ja symboleista huokuu muutoksen ja uudistumisen henki. Hallitsevat totuudet ja valta ovat riemastuttavan suhteellisia. "Ylösalaisin", "vastakkaiseksi" ja "nurin" kääntäminen ovat sitä kuvaavia ominaisuuksia. On mielenkiintoista, että myös tutkimusdemonstraation työryhmälle kehittyi oma humoristinen ja tuttavallinen sanastonsa yhteisen työskentelyn myötä (Ks. liite 5).

Keskiajan ihmiset osallistuivat yhtäläisesti kahteen elämään: viralliseen ja karnevalistiseen. Nämä kaksi elämää merkitsivät heille maailman kahta aspektia, hartaan vakavaa ja nauravaa. Molemmat aspektit olivat olemassa myös heidän tietoisuudessaan. Kansan naurukulttuuri rajoittui tosin vain juhlien ja huvien muodostamiin saarekkeisiin. Se idätti kuitenkin uuden maailmankatsomuksen ituja. Karnevaalin aikana eletään vain sen omien lakien, karnevaalivapauden lakien mukaan. Sillä on yleismaailmallinen luonne - maailman tila - sen syntyminen uudelleen ja uudistuminen. Se on olemassaolon vapaaehtoinen muoto, joka vastustaa kaikkea valmista ja lopullista, pyrkimystä vakaaseen ja ikuiseen, tarvitien ilmaisuihinsa dynaamisia, muuttuvia, leikkiviä ja joustavia muotoja. Artikkelissaan *Bahtinin karnevalistinen groteski modernin kriisidiskurssissa* Kari Matilainen paneutuu mm. syrjittyjen asemaan karnevalistisen näkökulman kautta, joihin hän katsoo naistenkin kuuluvan:

Populaarikulttuurin "karnevalistisia muotoja tutkinut Robert Stam esimerkiksi katsoo, että Bahtinin käsitteistö soveltuu erityisen hyvin työvälineeksi, koska siihen on sisäänrakennettu luontainen samastuminen eroihin ja toiseuteen, asettuminen sorrettujen, syrjittyjen ja marginaalisten puolelle. (1996)

Marginaalisiksi tulkitut nuoret naiset siis improvisoivat vapaasti leikitellen absurdin tekstin pohjalta em. karnevalistisessa hengessä. Vielä nytkään suuri osa ihmisistä ei tiedä, mitä 'improvisaatio' -käsite tarkasti ottaen merkitsee, vaikka Keith Johnstone⁸ kehittämät *Teatterikisat* ja Neil Hardwickin *Nyhjää tyhjältä* -ohjelma televisiossa sekä improvisaatioteatteri *Stella Polaris* ja lukuisat muut ryhmät ovat tehneet menetelmää tunnetummaksi maassamme. Improvisaation uranuurtaja, Viola Spolin (1985,1), määrittelee improvisaation siten, että siinä osallistujat rakentavat spontaanisti hetkellisiä tilanteita ja roolihahmoja ilman valmista tekstiä yksilö-, pari- tai ryhmätyöskentelynä. Erityyppisiä improvisaatiota voi käyttää harjoituksissa lukemattomilla tavoilla. Esimerkiksi ääni-, liike-, esine-, elänimprovisaatioharjoituksia on valmiina improvisaatiota käsittelevissä teoksissa (Ks. Spolin 1985, Hodgson & Richards 1978, Johnstone 1997), joista voi valita ryhmälle sopivia harjoituksia.

Hodgsonin ja Richardsin (1978, 18) mukaan kaikkien taidemuotojen alkuperä on improvisaatiossa. Suuret eepokset kuten Ilias ja Odysseia saivat alkunsa improvisoiduista kertomuksista. Laulu ja tanssi sekä varhaiset dramaattiset rituaalit muotoutuivat myös improvisaatiosta aikojen kuluessa. Improvisaatio on siten ollut perinteinen luovuuden lähde jo varhaisissa kulttuureissa, jopa kulttuuria muovaava ja kehittävä ilmiö.

Kaavamaisena ja lahjakkuutta tuhoavana pitämänsä kouluun sopeutumaton Keith Johnstone (1997, 9-13) ymmärsi aikuiseksi kasvettuaan, että kirkkaus piilee mielessä. Hän alkoi järjestelmällisesti tutkia mielikuviaan löytääkseen uudelleen kadonneen taiteellisen luovuutensa ja mielikuvitusmaailmansa. Hän alkoi tarkkailla ympäröivää todellisuutta, ei sellaisena kuin se *piti* nähdä vaan sellaisena kuin hän *näki* sen. Silloin elottomuus ja harmaus tuntuivat väistyvän. Seurauksena Johnstone havainnoista syntyi monia uusia improvisaatiomuotoja, jotka ovat levinneet ympäri maailmaa. Tärkeämpää kuin uudet muodot, on kuitenkin hänen avaamansa uuden luovan ajattelun väylä samaan tapaan kuin karnevalistisessa maailmankatsomuksessa. Hodgson ja Richards (1978, 8) etsivät "ensikädenkokemuksia" leikin (Ks. alaluku 2.2) avulla.

⁸ Albertan yliopiston professori Calgaryssä ja taiteellinen johtaja The Loose Moose-teatterissa, jonka ohjelmisto koostuu pelkäkään improvisoiduista esityksistä. *Theatresports (Teatterikisat)* -esityksen ohella tunnetaan myös: *Theme and Forfeit, The Life Game* ja *Gorilla Theatre*. (Johnstone 1997, 7-8)

Menetelmässä ei luoteta siihen mitä toiset sanovat, vaan otetaan itse selvää, mitä asiat ja esineet ovat, ja tehdään se näkyväksi koko sielun ja ruumiin voimalla.

Westonin (1999, 304) näkemyksen mukaan yksi näyttelijän keskeisimmistä ja vaikeimmista tehtävistä on sanoa ulkoa opitut repliikkinsa ikään kuin hän sanoisi ne ensimmäistä kertaa. Päästäkseen tähän näyttelijän tässä ja nyt läsnä oleva tunne-elämä ja subteksti⁹ täytyy improvisoida. Improvisaation avulla on mahdollista tuottaa tekstin tuottamista mielikuvista tunneilmaisua ja toimintaa, mutta se ei välttämättä ole helppoa. Niemisen (1986, 182-185) julkaisemassa elämäkerrassa legendaarinen näyttelijä Eeva-Kaarina Volanen kuvaa opettajakokemuksiaan teatterikorkeakoulussa taiteilijaprofessorikaudellaan:

Hankalimmaksi opiskelijoille osoittautui siirtymäkohta, jossa puhe ja improvisointi yhdistettiin. Kun opiskelijat saivat liittää improvisointeihin itse keksimäänsä puhetta ja käyttää jokapäiväistä puhetapaansa, he saivat esitykset toimimaan. Kaikki sujui aika mukavasti, ja opiskelijoilla näytti olevan mielikuvitusta. Tilanne muuttui, kun heille annettiin puhuttavaksi teksti, johon piti liittää toiminta. Se oli vaikeasti ylitettävä kynnyks. Opiskelijat eivät oikein ymmärtäneet. Liikkeen ja sanan yhdistäminen tuntuu olevan suomalaiselle ihmiselle todella vaikeaa, koska se on rytmillinen tapahtuma.

Weston (1999, 305) pitää improvisaatiota ovena alitajuntaan: esiin tulee arvaamattomia ja tiedostamattomia asioita. Hänen mielestään improvisaatiota käytettäessä tarvitaan vapautta ja luottamusta. Ensin täytyy siis voittaa ryhmän epävarmuus, suosittelevat Hodgson ja Richards (1978, 48, 52-53). Ohjaajan tulisi nähdä itsensä osana ryhmää, ei ryhmän ulkopuolisena henkilönä. Tällöin ohjaaja voidaan hyväksyä havainnoijana improvisaatioon osallistujien ohella.

Hodgsonin ja Richardsin (1978, 141-164) mukaan valmiin näytelmätekstin työstäminen improvisaatioon pohjautuvassa teatterissa alkaa samalla tavalla kuin "tavallisessa" teatterissakin – lukuharjoituksilla. Yritetään löytää ja ymmärtää tekstin luonne ja tyyli, josta voidaan sitten lähteä liikkeelle tekstiin sekä kirjoittajan asemaan eläytymällä. Näytelmäkirjailijan kirjoitusprosessi etenee seuraavaan tapaan: tunteet ja ideat > ajatukset > muotoilu > sanat. Näyttelijän prosessissa on selvästi havaittavia samankaltaisuuksia edelliseen: omat tunteet > ajatukset > karakterisointi >

⁹ Subteksti on asia, jota ei sanota. Repliikki "ole hyvä ja sulje ovi" voi sisältää useita subtekstejä: "ole hyvä ja sulje ovi (senkin idiootti)", "ole hyvä ja sulje ovi (jotta voimme aloittaa neuvottelun)", "ole hyvä ja sulje ovi (jotta olisimme lopultakin kahden, rakkaani" tai "ole hyvä ja sulje ovi (ja jätä se hullu ulkopuolelle)". (Weston 1999, 154)

liikkeet ja siirtymiset > sanat. Roolin työstäminen ei siis ole pelkkää tekstin ulkoa oppimista, vaan edellyttää lisäksi luovaa tulkintaa tekstistä.

Mitä hyvältä improvisoilta sitten vaaditaan? Hodgsonin ja Richardsin (1978, 17, 75) mielestä taitavan improvisoijan täytyy osata keskittyä hyvin ja kuvitella rajattomasti. Lisäksi, jos osallistuja on avoin ja vastaanottavainen, hän voi improvisoidessa tehdä havaintoja itsestään ja toisista. Johnstoneen (1997, 87) mukaan improvisoijan täytyy oivaltaa, että mitä itsestään selvempi hän on, sitä omaperäisemmältä hän vaikuttaa. Kun tavallista ihmistä pyytää improvisoimaan, hän etsii yleensä aina jotakin omaperäistä ideaa, koska hän haluaa näyttää fiksulta. Taiteilija, joka on inspiroitunut, toimii itsestään selvästi. Hän ei tee päätöksiä, hän ei vertaile kahta ideaa keskenään. Hän hyväksyy ensimmäiset ajatuksensa.

Spolinin (1985, 1-3) mukaan improvisoidessa suunnittelemattoman tekemisen osuus korostuu: intuitio ja luovuus lisääntyvät. Improvisaatiotehtävissä ratkaistaan jatkuvasti vaativia ongelmia. Nämä ongelmanratkaisuprosessit vapauttavat älyn, lahjakkuuden ja nerouden. Intuitio voi toimia aina vain nykyhetkessä, spontaanisti. Kun ihminen toimii täysin vapaasti, hän ikään kuin "yhtyy" täydellisesti ympärillään olevaan, alati muuttuvaan maailmaan.

Dramaattinen luovuus on Hodgsonin ja Richardsin (1978, 35) mukaan elämän tutkimista. Elämän taiteen oppii heidän mielestään vain kokemuksen kautta. Improvisaatio on tutkimusmenetelmä, joka luo edellytykset ryhmien ja yksilöiden kokemuksille. Improvisaation avulla tekijä saa mahdollisuuden vastata spontaanisti ideaan, ideoiden joukkoon tai olosuhteiden sarjaan.

Ju mer oväntat det är som sker, desto spontanare och direktare brukar reaktionen bli (Mt. 1978, 17).

Itse olen käyttänyt improvisaatiota ilmaisutaidon koulutusmenetelmänä ja yhtenä näytelmäharjoitusten apuvälineenä yli 20 vuotta. Pääasiassa olen työskennellyt valmiiden näytelmätekstien parissa, mutta olen myös työstänyt kokonaisia näytelmiä improvisaatioista ryhmäharjoituksissa. Aiemmin olen suunnitellut käytettävät improvisaatioharjoitukset etukäteen ennen jokaista harjoitusta. Tutkimusdemonstraation harjoitusprosessissa käytettävät

improvisaatiomenetelmät ja improvisaatiot kehitetään välittömästi Beckettin tekstin synnyttämien mielikuvien sekä harjoitustilanteessa esiin nousevien aiheiden ja ideoiden pohjalta mahdollisimman vapaasti em. karnevalistisessa hengessä reaktioiksi, toiminnoiksi ja tapahtumiksi sekä tiloiksi - jopa lavasteiksi. Esimerkiksi, jos näyttelijä kyllästyy kuuntelemaan toista näyttelijää, hän voi alkaa "soutaa" pois paikalta kuvitteellisella veneellä. Viinipullosta ja ilmaisjakelulehden sivuista voidaan kehittää näytelmän puu, jossa pullo edustaa puun runkoa ja lehden revityt suikaleet toimivat oksina. Näytelmän repliikki: "Mitä, jos hirttäydyttäisiin?", on silloin täysin retorinen kysymys. Hirttäytymisen mahdollista ei ole. Elleivät naiset sitten pienene minimaaliksi, mikä sekin on tietenkin mahdollista karnevalistisessa maailmassa, ainakin kuvitella. Viittaus itsemurhaan saattaa silti jäädä elämään. Mieli voi esimerkiksi alkaa hakea yhtymäkohtia ajatuksilla: nuori nainen, masentunut, syrjäytynyt. Tai puun voi nähdä luonnon turmelemisen metaforana.

Tapoja työstää ideoita voi olla hyvin erilaisia. Toimintalistan (Ks. liite 2) avulla voi kehitellä toimintoja, jotka sopivat tiettyihin tilanteisiin. Esimerkiksi voidaan ottaa keskeisin näytelmän teemoista, odottaminen. Mitä kaikkea odottaja voi odottaessaan tehdä, jos hän on nuori nainen? Harjoitustilaan voidaan tuoda ajatuksia herättävää materiaalia ja rekvisiittaa, josta voi valikoitua näytelmän teemoihin sopivia elementtejä, jotka lopulta jäävät näytelmän rekvisiitaksi - kuten karvahattu. Keskustelukin toimii herättäjänä, jos ideat loppuvat tai harjoitus ei tunnu etenevän. Harjoitusmetodini on interaktiivinen siinä suhteessa, että minä olen lavan reunalla huutavan katsojan asemassa, mutta sekä minulla että näyttelijöillä on mahdollisuus osallistua ideoiden tuottamiseen.

Neljäs ja viimeinen luovuutta lisäävä elementti, vuoden mittainen harjoitusjakso, antaa aikaa luovuudelle, entisestä luopumiseen, uusiin kokeiluihin, kypsyttelyyn sekä ideoiden testaamiseen (Ks. alaluku 2.1). Harjoituskertoja (Ks. liite 8) tutkimusdemonstraatiolle kertyi lopulta yhteensä 92, joista kaikille yhteisiä oli 62. Kahden pääosan esittäjän kahdenkeskisiä harjoituksia oli 30. Ammattiteatterissa puhenäytelmän harjoituskertoja on keskimäärin 40.

4 TUTKIMUKSEN MENETELMÄT

Dokumentoitu haastattelu ei alunperin kuulunut tutkimussuunnitelmaani, vaan tarkoitukseni oli hankkia pääasiallinen tutkimusaineisto kaikkien näyttelijöiden harjoituspäiväkirjoista, omista päiväkirjamerkinnöistäni ja havainnoimalla sekä pienimuotoisempien haastattelujen kirjallisista dokumenteista prosessin kuluessa. Mutta koska saatu materiaali osoittautui puutteelliseksi, vain muutamien lyhyiden lauseiden pituisiksi kommentteiksi, päätin hankkia pääasiallisen tutkimusaineistoani pääosan esittäjien muisteluun perustuvalla teemahaastattelulla esitysten päätyttyä.

Eskola ja Suoranta (1998, 15) suosittavat, että avoin tutkimussuunnitelma parhaimmillaan eläisi tutkimushankkeen mukana. Tämä tarkoittaa ainakin osin sitä, että kvalitatiivisilla menetelmillä saavutetaan ilmiöiden prosessiluonne. Tutkimuksessani prosessiluonne korostuu erityisesti pitkitetyn harjoitusajan vuoksi, joten avoimen tutkimussuunnitelman käyttö on perusteltua. Määrällisesti ja laadullisesti teemahaastattelu nousi siis keskeiseksi tutkimusaineistokseni.

4.1 Teemahaastattelu laadullisena tutkimuksena

Syrjälä ja Numminen (1988, 94) ehdottavat haastattelua tutkimusmetodiksi silloin, kun halutaan saada selville asioita, joita ei voi havainnoida suoraan. Emme voi havainnoida tunteita, ajatuksia, tavoitteita tai vaikka sitä, miten ihmiset jäsentävät maailmaansa tai niitä merkityksiä, joita ihmisillä on siitä, mitä maailmassa tapahtuu. Koska merkityksen antaminen on yksi tutkimukseni tavoitteista, haastattelu tutkimusmetodina tukee tätä tavoitettani.

Eskola ja Vastamäki (2001, 25-26) kuvaavat teemahaastattelua myös haastateltavan mahdollisuutena oman mielipiteen ilmaisemiseen, purkautumiseen ja omien kokemusten kertomiseen. Haluan toisaalta antaa haastateltaville mahdollisuuden vaativan projektin purkamiseen sen päätyttyä, ikään kuin siitä "luopumiseen" yhdessä toisten tukemana. Toisaalta tavoittelen purkamisen mukanaan tuomaa ainutlaatuista tutkimusaineistoa, kuitenkin pääasiassa tutkimuskysymyksiin liittyen. Minulla on vain tämä yksi, ainutlaatuinen tilaisuus ja rajattu aika

haastattelun toteuttamiseen, joten aiheessa pysyminen on tärkeää. Mahdollinen uusi, korvaava haastattelu kuvaisi jo eri tilannetta ja olisi laadultaan toisenlainen.

Valitsen ryhmähaastattelun, koska se on Eskolan ja Suorannan (1998, 95- 97) mielestä tehokas menetelmä. Tietoa saatetaan saada enemmän yhdessä muistelemalla, herätetään muistikuvia, tuetaan, rohkaistaan jne. Yhdessä haastateltaessa unohtaminen ja väärinymmärtäminen on vähäisempää. Toisaalta voi jäädä tulematta esiin asioita, mutta toisaalta haastateltavat kontrolloivat toisiaan - tulee esiin toisia asioita, joita ei muutoin tulisi esille. On luontevaa haastatella näyttelijöitä yhdessä, koska se on läpi koko prosessin etenevä luonnollinen työ- ja toimintatapa, johon olemme kaikki tottuneet.

Ei ole itsestään selvää, että jokin haastattelutilanne on luonnollinen ja luottamuksellinen. Eskolan ja Vastamäen (2001, 25) esimerkeissä haastateltavia on yritetty lähestyä ensin henkilökohtaisilla kysymyksillä ja vasta sen jälkeen pyritty etenemään varsinaiseen tutkimusaiheeseen. En joudu juurikaan miettimään yleensä sosiaalisiin tilanteisiin liittyviä ongelmia, esim. miten puhuttelen haastateltavia, keskinäinen kommunikaatio on jo vakiintunut. Haastattelutilanteessa ei myöskään ole vaikea luoda luottamuksellista ilmapiiriä haastateltavien kanssa, se on jo luotu työprosessin kuluessa. Lisäksi sekä haastattelijalla että molemmilla haastateltavilla on suurelta osin yhteinen alan "kieli" teatterin ja draaman tutkimuksen opinnoista johtuen sekä produktion tuotannossa kehittynyt "oma kieli" (Ks. liite 5), joten kaikille on mahdollista ymmärtää toisiaan tutkimuksen viitekehysessä. Eskola ja Suoranta (1998, 66) suosittelevatkin, että haastateltavilla olisi suhteellisen samanlainen, ainakin sen hetkinen kokemusmaailma, että he omaisivat tutkimusongelmasta tekijän tietoa ja olisivat vieläpä kiinnostuneita itse tutkimuksesta.

Haastattelupaikka ei ole mitenkään epäolennainen tekijä teemahaastattelun onnistumisen kannalta väittävät Eskola ja Vastamäki (2001, 27-28), sillä onhan kyse moninaisten sosiaalisten tekijöiden määrittämisestä vuorovaikutustilanteesta. Haastattelua ei kannata tehdä liian muodollisessa tai virallisessa tilassa, jossa haastateltava kokee olonsa epävarmaksi. Haastateltavien kotikentällä, esimerkiksi kotona, tehtävillä haastatteluilla on suurempi mahdollisuus onnistua. Tila on haastateltaville ja haastattelijalle tuttu ja turvallinen. Kaikki ovat viettäneet siellä aikaa yhdessä aiemminkin.

4.2 Haastateltavat

Päädyn haastatteluvalinnoissa pääosia esittävään pariin. Pääsyy valintaan on se, että he ovat läsnä kaikissa näytelmän harjoituksissa. Muilla on taukoja harjoitusaikataulussa (Ks. Liite 9). En kuitenkaan kerro muuttuneista aikeistani etukäteen näyttelijöille, vaan ehdotan ratkaisua vasta tutkimusdemonstraation toteutuksen jälkeen. Tällöin kukaan ei tunne olevansa erilaisessa asemassa toisiin nähden harjoitusvaiheessa.

Vladimiria näyttelevä Maria on haastatteluhetkellä 23 –vuotias, Estragonia näyttelevä Erika 25. Kuten edellä mainitsin (Ks. alaluku 3.1), molemmat opiskelevat kolmatta vuotta teatterin ja draaman tutkimusta Tampereen yliopistossa ja asuvat Tampereella. Kummallakin on kokemusta näyttelemisestä, Marialla pienemmistä rooleista mm. koulussa ja yliopistolla, Erikalla myös useista päärooleista. Hän on näytellyt eri harrastaja- ja puoliammattilaisryhmissä sekä ammattiteatterissakin lapsesta asti. Molemmat ovat osallistuneet koulutuksen aikana sekä näyttelijätyön että improvisaation kurssilleni. Käytän heistä tämän tutkielman yhteydessä nimitystä ”näyttelijät” ja suhtaudun heihin näyttelijöinä, vaikka kummallakaan ei ole näyttelijän koulutusta. Minusta näyttelijäisyys voi määrittyä muullakin tavoin kuin muodollisen koulutuksen kautta: lahjakkuuden, kokemuksen, annettujen työtilaisuuksien kautta. Esimerkiksi yleisesti tiedetään Tauno Palon käyneen vain kansakoulun, mutta hänen näyttelijän ammattitaitoaan tuskin kukaan voi kiistää. Sitä paitsi tässä tutkielmassa luovuus, ei näyttelijäntyö, on tutkimuksen kohteena. Aukeantaus (2007, 26-27) väittää, että vaikka taiteessa tarvitaan, luovuuden lisäksi myös lahjakkuutta, perehtyneisyyttä ja ammattitaitoa, kaikki taiteilijat eivät ole luovia. Ei siis ole itsestään selvää, että näyttelijä on luova.

4.3 Haastattelukysymykset

Teemahaastattelua Eskola ja Vastamäki (2001, 26, 24) kuvaavat siten, että siinä haastattelun aihepiirit, teema-alueet, on etukäteen määrätty. Menetelmästä puuttuu kuitenkin strukturoidulle¹⁰ haastattelulle tyypillinen kysymysten tarkka muoto ja järjestys. Teemahaastattelussa kyseessä on siis eräänlainen keskustelu, joka tosin tapahtuu tutkijan aloitteesta ja usein tutkijan ehdoilla, mutta jossa tutkija pyrkii vuorovaikutuksessa saamaan selville haastateltavilta häntä kiinnostavat asiat, tai ainakin ne, jotka kuuluvat tutkimuksen aihepiiriin. Kokemuksesta tiedän, että aiemmilla keskusteluillamme haastateltavien kanssa on ollut taipumus laajeta moneen suuntaan. Päädyn teemahaastatteluun, koska aihepiiri rajautuu tällöin tutkimuskysymysten suuntaiseksi.

Eskola ja Vastamäki (2001, 27) suosittavat, että teemahaastattelussa haastattelijalla on jonkinlainen tukilista käsiteltävistä asioista, ei valmiita kysymyksiä. Itse laadin pienen muistiinpanolappusen (ks. liite 3), jonka suunnittelen tutkimuskysymyksiin pohjautuen. Käytän sitä haastattelun liikkeelle panevana asialistana. Haastattelun kuluessa pyrin avaamaan lisää teemaan liittyviä aiheita, mikäli se on tarpeen. Pyrin kuitenkin siihen, että haastateltavat saavat itse vapaasti muistella ja kertoa, mitä mieleen tulee spontaanisti.

4.4 Teemahaastattelun kulku

Haastattelu toteutettiin 19.12.2001 klo 14 alkaen Erikan kotona. Haastatteluympäristö oli kaikille tuttu. Esitin tilavaihtoehdoksi myös entistä harjoitustilaamme Pyynikillä (Ks. liite 9), mutta molempien haastateltavien mielestä syntyisi läheisempi tunnelma, jos haastattelu tehtäisiin toisen

¹⁰ Eskola ja Suoranta (1998, 87) jakavat haastattelutyypit sen perusteella, kuinka tiukasti kysymykset on etukäteen muotoiltu ja toisaalta, miten paljon haastattelijaa ohjaa haastattelutilannetta. *Strukturoidussa* haastattelussa (tai lomakehaastattelussa) kysymysten muotoilu ja järjestys on kaikille sama. Tämä perustuu ajatukseen, että kysymyksillä on sama merkitys kaikille. Myös vastausvaihtoehdot ovat valmiit; haastattelijaa pyytää vastaajaa valitsemaan esimerkiksi erillisillä korteilla olevista vastausvaihtoehdoista itselleen kaikkein sopivimman. *Puolistrukturoitu* haastattelu poikkeaa edellisestä siinä, että kysymykset ovat kaikille samat, mutta ei käytetä valmiita vastausvaihtoehtoja, vaan haastateltava saa vastata omin sanoin.

näyttelijän kotona. Alun perin ehdotin Marian asuntoa, koska siellä näytelmä luettiin ensimmäisen kerran. Ajattelin, että alkujat palautuisivat paremmin mieleen alkuperäisessä ympäristössä. Marian asunto ei kuitenkaan ollut käytettävissä, joten toteutimme haastattelun Erikan kotona. Erika toimi tavallaan siten haastattelun "emäntänä", mikä osaltaan madalsi ohjaavaa asemaani. Vaikka Marian asema "vieraana toisen kodissa" oli hänen oma valintansa, se saattoi vaikuttaa myös siihen, että hän niin harvoin spontaanisti aloitti ensimmäisenä kysymyksiin vastaamisen. Ilmiöön voi tietysti olla monia muitakin syitä kuten fyysiset syyt, miettimisajan pituus jne.

Teemahaastattelussa istumajärjestelyilläkin on Eskolan ja Vastamäen (2001, 29) mielestä merkitystä valtasuhteiden jakautumisen kannalta. Pyöreän pöydän ääressä istuimme kaikki kutakuinkin tasavertaisessa asemassa toisiimme nähden. Olimme jo aiemmin sopineet haastattelun nauhoittamisesta, joten se ei tullut haastateltaville yllätyksenä. Ilmoitin etukäteen, että nauhaa on vain kolme tuntia, joten nauhoituksen kesto oli etukäteen määrätty ja kaikkien tiedossa. Rajaamalla haastattelu-aikaa tavoittelin tiiviimpää otetta haastattelun kulkuun. Haastattelun nauhoittaminen onnistui myös hyvin edellä kuvatussa asetelmassa: pieni nauhuri ja mikrofoni asettuivat sopivasti yhtä pitkän matkan päähän pöydän ympärillä olijoista. Totutellaksemme laitteiden käyttöön, teimme joitakin keveitä harjoitusnauhoituksia ennen varsinaista haastattelua, jotka osaltaan poistivat mahdollista nauhoittamiseen liittyvää epävarmuutta. Tutkimushaastattelullani oli siten ainakin kaikki teoreettiset mahdollisuudet onnistua.

Aloitin haastattelun tukilistan (Ks. liite 3) mukaisesti koettamalla muistuttaa haastateltavien mieliin produktion ensimmäisessä lukuharjoituksessa (Ks. liite 9) esittelemiäni luovuutta lisääviä elementtejä (Ks. alaluku 3.2). Annoin haastateltavien johtaa haastattelua melko pitkälle. Tein välillä tarkentavia kysymyksiä tai muistutin palaamaan alkuperäiseen kysymykseen. Syrjä ja Numminen (1988, 103-104) ehdottavat, että haastattelun aikana tutkija voi ohjata haastateltavia varovasti keskeisiin teemoihin, mikäli he eksyvät aiheesta. Koska tavoitteeni oli saada selville prosessista haastateltavien mieleen jääneitä asioita, ei niitä asioita, joita minulle oli jäänyt mieleen, eikä niitä asioita, joita yleensä tiesin liittyvän näyttelijän työskentelyprosessiin, pyrin seuraamaan haastateltavien mielenliikkeitä ja muotoilin uusia kysymyksiä sitä mukaa kun aiheita nousi esiin keskustelun kuluessa. Ruusuvuori ja Nikander ym. (2010, 76) suosittavat, että suorien kysymysten ja keskusteluteemojen ohella, myös syntyvät ajatukset otetaan huomioon

haastattelun aikana. Luotin omaan teoreettiseen ja käytännölliseen tietämykseeni teatterityöstä, haastattelutilanteeseen ja haastateltaviin tutkimustavoitteeni suuntaisesti haastattelun eteenpäin luotaamisessa. Otin kuitenkin huomioon Siekkisen (2001, 55) näkemyksen, jonka mukaan tutkija lähestyy jokaista haastattelua jonkinlainen tulkinta mielessään ja esittää haastattelukysymyksiä tämän pohjalta. Haastattelun aikana olin itsekin muistelijä.

Pääsääntöisesti haastattelijan tehtävä on Eskolan ja Suorannan (1998, 105) mukaan saattaa keskustelijat alkuun ja sen jälkeen olla mahdollisimman hiljaa. Heidän mielestään ryhmähaastattelussa ongelmaksi saattavat muodostua ryhmää dominoivat yksittäiset henkilöt. Mutta, vaikka Erika oli innokkaampi vastaamaan ensimmäisenä kysymyksiin, Maria sai suurin piirtein yhtä paljon "puheaikaa" nauhoilla. Erika vaikuttaa luonteeltaan selvästi impulsiivisemmalta henkilöltä, Maria harkitsevammalta. Ehkä vastaustyylien ero johtui haastateltavien erilaisista temperamenteista.

Haastattelun tulos riippuu myös haastattelijan persoonasta. Siitä kuinka itsetietoinen, aito, kyvykäs mukautumaan eri tilanteisiin hän on sekä vuorovaikutuksellisista taidoista ja persoonallisista ominaisuuksista (Chirban 1996, 37, 57 ja Kvale 1996, 105). Itse on vaikea arvioida omaa haastattelijan laatuaan, ainoastaan aineiston laatua ja määrää voi arvioida. Tärkeintä Siekkisen (2001, 50) mielestä on saada haastateltava puhumaan. Haastattelusta kertyi raakamateriaalina kolme tuntia nauhaa tiivistä puhetta.¹¹ Voidaan sanoa, että ainakin vuorovaikutustilanteena haastattelu oli onnistunut. Haastattelun laatua tutkimusaineistona arvioin neljännessä luvussa.

Kertomatta aikeistani etukäteen haastateltaville, suunnittelen jatkavani haastatteluja tarpeen mukaan, mikäli ensimmäisen haastattelun aineisto on kovin niukka. Haastatteluaineistosta muodostuu kuitenkin hämmästyttävän laaja ja tiivis kokonaisuus yhdellä kertaa – suhteellisen lyhyessä ajassa. Luovun uusintahaastatteluista, koska haastattelutilanne muuttuu luonteeltaan oleellisesti toisella tai useammalla kerralla. Aiheisiin ei enää saa toistettuina ensikosketuksen tuoreita näkemyksiä. Lisäksi aiempi haastattelu vaikuttaa todennäköisesti tuloksiin: ajatukset eivät

¹¹ Litteroituna tekstinä kolmen tunnin haastattelusta kertyi noin 105 sivua. Litteroin toisen ääninauhan. Sivumääräksi sain 52,5 sivua. Sen jälkeen arvioin tekstin kokonaismääräksi 2 x 52,5 sivua = noin 105 sivua.

ole enää uusia, vaan sekundäärisiä, jo kertaalleen käsiteltyjä. Tutkijoiden mukaan aineiston määrä ei ole ratkaiseva: pienempikin aineisto hyvin tehtynä on enemmän kuin suuri määrä vähemmän hyvin suoritettuna (Patton 1990 ja Trost 1997, 110).

4.5 Aineiston käsittely ja valinnat

Tutkimusaineistoa voi Eskolan ja Suorannan (1998, 146) mukaan lähestyä kahdelta suunnalta:

- 1) tulkinnat tehdään aineistosta käsin (Grounded teoria)
- 2) pidetään aineistoa teoreettisen ajattelun lähtökohtana

Koska opintojeni tässä vaiheessa pidän täysin itsenäistä, tarkan teorianmuodostukseen tähtäävää tutkimusaineiston käsittelytapaa liian vaativana, valitsen toisen vaihtoehdon. Pidän aineistoa teoreettisen ajatteluni lähtökohtana, apuvälineenä ja lähtökohtana mahdollisille tulkinnoille. Teen mahdollisista havainnoistani merkintöjä harjoituspäiväkirjaani harjoitusprosessin aikana. Käytän niitä tarvittaessa selventääkseni jotain kuvailemaani aihetta tutkimuksessa, jos on tarpeen. Aion kuitenkin painottaa enemmän tutkimusaineiston osuutta tarkastelussa, koska tutkielmani aihe määrittää näkökulmaani siihen suuntaan.

Aineiston ja teorian vuoropuhelusta syntyy tulkinta, jonka kulku on tärkeää kirjoittaa näkyviin arvioitavaksi (Ruusuvuori & Nikander ym. 2010, 73). Vaikka olenkin haastatteluvaiheessa käyttänyt alun perin keksimiäni ja työryhmän kesken sovittuja, luovuutta lisääviä teemoja haastattelukysymysten (Ks. liite 3) ja keskustelun aiheina, en analysoi haastattelua teemojen perusteella. Valitsen haastatteluaineiston analyysin lähtökohdaksi Aukeantauksen luovuuden ehdot eli luovuuden kolme hierarkista ryhmää (Ks. alaluku 2.1). Tarkastelen, luokittelen, analysoin ja tulkiten aineistoa niiden pohjalta tutkimuksen suuntaisesti havainnoimalla mahdolliset luovuuden ehtojen ilmaukset näyttelijöiden muistelukertomuksissa heidän omista havainnoistaan ja kokemuksistaan lähtien eri ryhmien mukaisesti (Ks. alaluku 2.1 ja luku 5). Tarkastelussa pyrin ottamaan huomioon myös näyttelijäntyön ominaislaadun, muistin ja tietoisuuden osuudet niiltä osin kuin aiheet ilmenevät haastateltavien puheessa (Ks. luku 2). Pyrin myös laajempaan

kokonaiskuvan luomiseen haastatteluaineistosta, kuten Ruusuvuori ja Nikander ym. (2010, 21-22) suosittavat, etteivät poimintani jää pelkiksi yksityiskohtaisiksi "rusinoiksi pullasta" -tulkinnoiksi.

Aloitin aineiston käsittelyn alustavalla tutustumisella aineistoon, kuten Ruusuvuori ja Nikander ym. (2010, 75) ehdottavat. Kuuntelin nauhoitteita useita kertoja ja litteroin kokonaan toisen ääninauhan puheen (1,5 h), josta tuli kirjoitettua tekstiä 52,5 sivua. Havaitsin, että litterointiin kuluu kohtuuttoman paljon aikaa opintojen laajuutta ajatellen, joten päätin arvioida aineiston kokonaislaajuudeksi 52,5 litteroitua sivua x 2 eli noin 105 sivua aineistoa, mikäli toinen ääninauhakin olisi litteroitu. Sen jälkeen kirjasin luovuuden ehdot eli luovuuden kolme hierarkista ryhmää (Ks. alaluku 2.1) erilliselle muistilapulle. Aloin etsiä ja poimia litteroidusta tekstistä sekä nauhoitteista mahdollisia em. luovuuden ehtoja vastaavia ja ilmaisevia sanoja, lauseita, kertomuksia sekä aiheita (Ks. liite 7). Tämän jälkeen ryhmittelin löytämäni materiaalin kunkin hierarkisen ryhmän alle (Ks. luku 5).

Aineiston käsittelyssä tunnistan eri tehtävät: aineiston luokittelun, analysoinnin ja tulkinnan toisiinsa liittyviksi ja osin päällekkäisiksi. Pyrin siis keskustelemaan aineiston kanssa siten, että se avautuisi ajatusten herättäjäksi, oivalluksiksi ja johtopäätöksiksi sekä minulle tutkijana että tutkielman lukijalle (Mt. 11-12, 29).

5 TULOKSET

Kun näyttelijät puhuvat teemahaastattelussa, heidän kertomuksestaan kuuluu oma, koettu kokemus luovuudesta. Mutta samalla kun kerrotaan, myös koetaan asioita. Kokemus ei myöskään siirry suoraan kertomukseksi, eikä ole tulkittavissa kertomuksesta sellaisenaan. Sekä kerronta että tulkinta edellyttävät uusia valintoja. Samalla kun näyttelijät muistelevat harjoituksia, he muistelevat myös elämäkokemustaan tuona ajankohtana. Omaelämäkerrallisessa kertomuksessa oma kertomus "luetaan", ymmärretään ja tulkitaan. "Kertomuksessa kiinnostuksemme kohteena onkin kokeva ja kokemuksestaan kertova henkilö – tai mieli, kuten jälkiklassisessa narratologiassa tietoisuutta usein kutsutaan" (Ruusuvuori & Nikander ym. 2010, 147, 124).

5.1 Luovuuden välttämättömät reunaehdot

Tavoite, motivaatio, tarvittava lahjakkuus, kova työ ja riittävästi aikaa muodostavat ns. luovuuden välttämättömät reunaehdot (Aukeantaus, 2007, 42, 46-48). Yleensä luovan työn lähtökohtana on pyrkimys luovaan tekoon, idea enemmän tai vähemmän epämääräisestä tavoitteesta, jota kohti edetään. Päämäärä on edellytys sille, että luova teko voi toteutua. Tässä tapauksessa kaikkien tekijöiden päämääränä on näytelmän toteuttaminen: sen tuottaminen, harjoittelu ja lopulta esittäminen. Näyttelijöillä tavoite lähtee näytelmän ja varsinkin roolin valinnasta.

Näytelmätekstin hyväksymisen jälkeen, Erikalla roolin tekemisen prosessi alkaa jo paljon ennen varsinaisia lukuharjoituksia. Hän käy yksin hahmoja läpi tekstiä lukemalla. Jo silloin hänestä tuntuu, että kaikille ehdotetut roolit ovat oikeat. Erika ei ajattele mitään muuta roolia itselleen, mutta ei muista enää, minkä takia näin on. Myöhemmin tunne vahvistuu. Hän muistaa, että kokee Didin roolin rauhallisemmaksi. Tästä syystä Erika ei halua sitä roolia. Hän ei ole nähnyt yhtään näyttämöesitystä. Maria sen sijaan kokee näytelmävalinnan yhteisenä, ennalta valittuna päätöksenä. Hän on lukenut sen läpi pari kertaa ennen tähän produktioon sitoutumista. Hän on myös nähnyt näytelmän aiemmin kahdesti ja on ollut vaikuttunut näkemästään. Hän pitää näytelmää kiehtovana. Jo nähtyään näytelmän, Maria haluaa tehdä sen. Hän tosin mieltää itsensä silloin Luckyn rooliin.

Mä oon aina halunnut tehdä mykän roolin. (Maria, haastattelu, 19.12.2001)

Marialla on alusta asti mielikuvia lopputuloksesta, mutta ne eivät tule aiemmin nähdystä versioista. Tässä toteutuksessa henkilöt ovat hänestä kylmempiä lopussa.

Nuorilla naisilla täytyy olla aika karmeat taustat. (Maria, haastattelu, 19.12.2001)

Luovan työn edessä on usein esteitä ja se vaatii yleensä paljon ponnisteluja. Luovan työn loppuun saattaminen vaatii myös voimakasta sisäistä motivaatiota, jopa intohimoa. Pelkkä kunnianhimo ei riitä. On kyse suuremmista asioista (Aukeantaus 2007, 47). Maria sanoo, että luopuminen näytelmän tekemisestä ei ole mahdollista kuin pakkotilanteessa. Osallistuminen on hänelle niin tärkeää, että Maria luopuu jopa harjoitusjakson keskelle sijoittuvasta ulkomaan matkastaan. Erikan mielestä toisten näytelmien tekeminen on tärkeämpää kuin toisten. Hän antaa ymmärtää, että tämä näytelmä kuuluu niiden tärkeämpien joukkoon. Molemmat haastateltavat kertovat myös viettävänsä paljon aikaa yhdessä näytelmän parissa harjoitusten ulkopuolellakin vuorosanoja lukien ja muutenkin. Yhteen nivoutuminen ylläpitää heidän mielestään yhteistä päämäärää.

Merkittävä luova teko edellyttää "mestari luokan" läpäisemistä omalla alallaan. Ei silti tarvitse olla nero ollakseen luova. Kovalla työllä voidaan osittain korvata lahjakkuuden puutetta. Kovaan työhön liittyy oleellisesti myös ajan käyttö. Aikaa tarvitaan mm. ideointiin, prosessointiin ja lopputuloksen tuottamiseen (Aukeantaus 2007, 48). Haastattelussa kumpikaan näyttelijöistä ei ota kantaa omaan lahjakkuuteensa, muuten kuin välillisesti: kumpikin kertoo saaneensa hyvää palautetta katsojilta. Molemmat haastateltavat ovat tehneet useita roolitöitä, Erika vaativissakin rooleissa harrastajanäyttämöllä, joten heiltä voi edellyttää näyttelijän työn tuntemusta. Molemmat ovat myös läpäisseet pääsykokeen Tampereen yliopiston teatterin ja draaman tutkimuksen maisteriohjelmaan ja suorittaneet siellä opintoja parin vuoden ajan käytännön teatterityössä mm. improvisaatiota sekä näytelmänalyysikursseja. Täysin lahjaton ei pystyisi senkaltaiseen työskentelyyn, joten kummallakin täytyy olla jonkinlaista alan lahjakkuutta. Olen itse työskennellyt sekä ammattilaisten että harrastajanäyttelijöitten kanssa. Kokeneen harrastajan työskentely harjoituksissa ei mielestäni oleellisesti poikkea ammattilaisen työskentelystä. Tässä

tutkielmassa tutkimuskohteena ei kuitenkaan ole luovuuden laatu, vaan ylipäätään kuvattujen luovuuden ehtojen (Ks. 2.1) ilmeneminen näyttelijöiden haastattelussa.

Pitkä harjoitusaika aiheuttaa Erikalle ristiriitaisia ajatuksia. Toisaalta pitkä harjoitusaika tuntuu turhauttavalta, toisaalta saa tehdä rauhassa. Alkuun, ensimmäistä näytöstä tehdessä hän sanoo, että "kikkailee vaan" ja roolihenkilö näyttää pääasiassa pakoilevan yksinäisyyttä. Toista näytöstä tehdessä hän saa eri tavalla "kiinni" roolista. Roolihenkilö jotenkin "revähtää", ei pysty enää olemaan "siellä". Maria havainnoi, että aika muuttaa roolia ja toimintoja. Kesän aikana rooli tuntuu ottavan takapakkia. Se on erilainen kuin alun harjoituksissa. Lopussa roolihenkilö on kuitenkin taas samankaltaisempi kuin alussa. Jotain roolihenkilön kadonneita ominaisuuksia siis palautuu ajan kuluessa.

Erika saa paljon kesästä. Se on hänestä toiminnallisempaa aikaa. Hyvät, jo harjoitellut vaihtoehdot tulevat takaisin tekemiseen yhdessä muiden kanssa. Toisaalta Erika kokeilee omia valintojaan ja sovittaa niitä yhteensopiviksi muiden näyttelijöiden toimintoihin. Toisaalta myös kohtaukset onnistuvat nyt helpommin toistettuina. Erika ottaa esimerkiksi muistikuvansa ensimmäisen kohtauksen harjoituksista sekä keväällä että myöhemmin kesällä

*Ensimmäisen kohtauksen tekeminen oli vaikeeta. Eikä se sit ollutkaan
(Erika, haastattelu, 19.12.2001).*

Maria ei ajattele alussa, että "ollaan tässä vielä ensi lokakuussa". Ensi-illan täsmällinen ajankohta on alussa epäselvä tilaongelmien vuoksi. Pitkä harjoitusaika tuo kuitenkin luottamusta tekemiseen.

Kesällä Mariaa rasittaa kova työ. Hänelle on kuitenkin alusta asti täysin selvää, ettei lähde produktiosta, ellei potkita pois. Erika tietää jo alussa, että kaikki toiminta kohtauksiin tullaan kehittämään itse. Hän on vastustanut välillä eri vaihtoehdoista valitsemista, koska niitä on ollut niin paljon. Kova työ tuntuu kuitenkin tuottavan tulosta.

*Hyvä fiilis tuli siitä, että joku meni, vaikkei paljonkaan olis syntynyt
(Erika, haastattelu, 19.12.2001)*

Erika ymmärtää, että on harjoiteltava, jotta voi luottaa siihen, että asiat sujuvat myöhemmin. Harjoittelemisen ei ole hänestä kuitenkaan häiritsevää. Lisäksi hänestä tuntuu, että vain noin 1/5 ajasta menee toisen näytöksen harjoitteluun, vaikka todellisuudessa molempien tekemiseen kuluu saman verran aikaa. Toisen näytöksen tekeminen tuntuu siis paljon helpommalta.

Rankkaahan se on ollut kesäaika. Väsytti (Erika, haastattelu, 19.12.2001).

5.2 Luovuutta edistävät perustekijät

Luovuutta edistävät perustekijät ovat sosiaalisen paineen kesto, syvällinen asiaan perehtyminen, systemointikyky sekä usko tavoitteen saavuttamiseen (Aukeantaus, 2007, 43-44, 48-49). Luovan teon toteuttamiseen liittyvä sosiaalinen paine on osaltaan estämässä luovaa tekoa. Luovaan tekoon liittyy uuden tuottamista ja kaikelle uudelle löytyy aina vastustajansa, kadehtijansa ja kilpailijansa. Uusi nähdään usein pelottavana tai uhkana. Kesän aikana Erika kokee, että muita näyttelijöitä häiritsee, jos häntä väsyttää. Muu ryhmä luo jotenkin enemmän painetta tekemiseen kuin vain ohjaajan ja Marian kanssa työskenteleminen keväällä. Hänestä tuntuu, että on ponnisteltava muiden vuoksi. Maria taas miettii, että koska hänellä on alussa sellainen mielikuva, että nuoret naiset ovat hahmoina kylmempinä kuin vanhat "ukkelit", pitävätkö katsojat naisia inhottavina. Paineita synnyttävät sekä oma ryhmä että tuleva yleisö. Erika käyttää puheessaan esiintymispelosta ilmaisua "sosiaalinen paine". Hänen mielestään jo etukäteen tiedetään, että ihmiset "teilaavat asioita". Pelko osoittautuu kuitenkin turhaksi. Hän kuvaa ensi-illan tuntojaan:

Melkein kuolin, täräisin ja päässä kohisi, sydän hakkas ja sit se loppu. Yht'äkkiä mä en enää jännittänyt. Mä ymmärsin, mitä mä teen, en opetellut ulkoa (Erika, haastattelu, 19.12.2001).

Mariakin pelkää alusta alkaen vastaanottoa. Hän pohtii, että onko näytelmä liian iso pala haukattavaksi. Häntä jännittää jo viikkoja ennen. Aiemmin esiintymisjännitystä on ollut vain kaksi tuntia ennen esitystä. Maria ei tiedä, mistä pelko tulee. Hän arvioi sen johtuvan siitä, että katsomossa on tuttuja. "Mokaamisen" pelko on tällöin suurempi. Ensi-illassa Maria on kuitenkin

päässyt sellaiseen tilaan, jossa "kaikki asiat menee niin sisään", että ilmaisu tulee automaattisesti. Se on huojentavaa.

Yks juttu, josta olin niin varma, että ihmiset pitää ihan paskana. Ja sit ihmiset tulee sanomaan. Hyvää on vaikeempi sanoo. Se oli tosi kiva (Erika, haastattelu, 19.12.2001).

Useimpien taiteilijoiden näkemys on, että hyvä taide ei synny inspiraatiosta ja synnynnäisestä neroudesta, vaan kovasta työstä. Lahjakkuus tosin mahdollistaa sen, että työssä päästään syvemmälle ja pitemmälle. Äkillinen luova idea voi syntyä hetkessä, mutta sitä on yleensä edeltänyt laaja valmistautuminen ja perehtyminen. Asiantuntemus perehtymisen kautta mahdollistaa luovuutta (Aukeantaus 2007, 49). Erika kokee keväällä Gogon roolin niin yksinkertaiseksi, ettei suostu itse sulattamaan roolihenkilönsä tyhmyyttä. Hän tuntee olleensa jumissa roolinsa kanssa ensimmäisen näytöksen tekemisen jälkeen. Lopputulos ei kuitenkaan ole niin yksinkertainen. Toisen näytöksen tekeminen kesän aikana työstää roolia. Hänen ei tarvitse jatkuvasti kokeilla eri vaihtoehtoja, koska motiivit on mietitty jo ensimmäistä näytöstä tehdessä. Ne olivat jo olemassa.

Sairaan paljon helpompaa (Erika, haastattelu, 19.12.2001).

Marian muistikuvissa Gogon rooliin tulee enemmän kerroksia kesän aikana: keväällä se on tyyni ja rauhallinen, kesällä se on raivokkaampi ja tyhmempi, herkkyyks tulee lopulta esiin vasta syksymmällä.

En osannut arvata, kuinka paljon rooli muuttuu kakkoseen (Maria, haastattelu, 19.12.2001).

Didi ja Gogo eivät olekaan lopulta niin erilaisia kuin Maria on alun perin ajatellut. Kummankaan haastateltavan mielestä roolihahmoissa ei tapahdu muutosta.

Maria: Nää ei vois vanheta

Erika: Nää ei muutu. Se on kauheen pelottavaa. Lopussa ei tapahdu. Yleensä nyt lopussa tapahtuu jotain. Mutta ei tapahdu. Muutosta ei oo. Staattinen ajatus ihmisestä. Ja myös epäinhimillinen. Henkilö ei ole kehittynyt mistään. Tai kehity (Maria ja Erika, haastattelu, 19.12.2001).

Luova työ ei ole hetkellistä ja äkillistä. Se on pitkäjänteistä systeeminrakentamista. Se on yleensä jatkuvaa lähes keskeytymätöntä tietoista tai alitajuista työskentelyä, ongelmien ja tavoitteiden kanssa painimista, mielen verkoston rakentamista, jossa uudet asiat kudotaan vanhaan ympäristöön. Joskus tosin taiteilija voi karata uuden luonnillaan niin kauas yleisöstään, ettei se enää tavoita häntä kuin ehkä tulevissa sukupolvissa (Aukeantaus 2007, 50). Molemmat haastateltavat kuvaavat näytelmän todellisuuden rakentumista lähinnä tilassa tekemisen kautta vähän kerrallaan pitemmän ajan kuluessa. Alussa tila on heille avoin ja vapaa. Aukottomat seinät tuntuvat rakentuvan ympärille kesän aikana, varsinkin Kulman tilassa, jossa esitys rakentuu lopulliseen muotoonsa. Ulkoisesta tilasta tuntuu vähitellen muodostuvan myös sisäinen tila.

Alussa tuntui, mitä pidemmälle aika kuluis, sitä vaikeampi sieltä on lähteä. Alussa tahtokysymys, lopussa ei enää ollenkaan vois lähteä pois (Maria, haastattelu, 19.12.2001).

Absurdeina mielletty asiat, kuten Poika, kuuluvat olennaisina osina tilaan, ei vain esim lavastuksellisen ratkaisun takia.

Poika vois tulla muutenkin lavalle ihan milloin tahansa (Maria, haastattelu, 19.12.2001).

Erika muistelee, miten he eivät enää osaa käydä edes kaupassa harjoitusten loppuvaiheessa.

Roolin maailma tulee arkielämään. Ensi-iltaa ennen Sokoksella. Ei osannut tehdä mitään. Tältä tuntuu Didistä ja Gogosta kaupassa. Ymmärsi todella, miksi D tilaa mekkoja netistä (Erika, haastattelu 19.12.2001).

Sisäinen tila "jää päälle" harjoitustilasta poistuttaessa ja siirtyy ulkomaailmaan. Erika puhuu näytelmän seinien luomisesta myös todellisuuteen. Hän ei muista kokeneensa sellaista aiemmissä produktioissaan. Molemmat havaitsevat saman seinäilmiön huvittuneina. Erika kokee myös huolestuvansa ilmiöstä. Se on jotenkin lamauttanut hänet jälkikäteenkin, syksy on mennyt huomaamatta, eikä prosessi ole vielä haastatteluun mennessäkään loppunut. Erika pohtii alkuperäisen näytelmäanalyysin todentumista.

Tietyt asiat pitää kutinsa: syrjäytyminen, kännykät, netistä tilaaminen (Erika, haastattelu, 19.12.2001).

Maria ei hyväksy kännykkää näytelmän todellisuuteen. Puhelimen hän kyllä hyväksyisi, mutta ilman johtoa. Yhteen kohtaukseen ehdotettu kalevalainen laulunuohti ei hänen mielestään myöskään toimi, eikä "mannetyyli", jota myös kokeillaan. Lisäksi Maria sanoo lisäksi tietävänsä, mitkä elementit sopivat toisille näyttelijöille ja mitkä eivät. Toisen näytöksen toimintojen valinnat ovat Erikasta helpompia. Silloin muutkin näyttelijät ovat jo mukana harjoituksissa.

*Oikean valinnan pitää sopia kaikille. Jos on väärä, sen vaistoa
(Erika, haastattelu, 19.12.2001).*

Hän kuvaa prosessia pikkuhiljaa eteneväksi ja vaihkeiseksi. Tekeminen helpottuu kun ensimmäinen ja toinen näytös ovat valmiita, rooli on opittu ja uskaltaa tehdä vapaammin.

Joku näytelmässä määrittää, mitä voi tehdä, mitä ei (Erika, haastattelu, 19.12.2001).

Motivaatioon liittyy se, että tekijällä on - ainakin omasta mielestään - luja usko tavoitteen saavuttamiseen, joko itse tai apujoukkojen avulla. Usko syntyy kokemuksen kautta vaiheittain (Aukeantaus 2007, 50-51). Erika sanoo rakentaneensa roolin "aika helposti" harjoitustilassa ja muualla. Roolityössä häntä auttavat ideaali ikä ja yksin asuminen. Tekovaihe oli hänestä niin pitkä, että jo siitä syntyi varmuus tekemiseen peloista huolimatta. Ensi-illassa hän on päässyt sellaiseen tilaan, jossa harjoitellut asiat tulevat esiin automaattisesti.

Ei ole tarvinnut rakentaa, koska olen nuori nainen (Maria, haastattelu, 19.12.2001).

Mariallekin varmuus huipentuu esityksissä. Hän on aina toivonut, että voi olla sellaisessa varmuuden tilassa näyttämöllä.

Leijailin ne läpi. Ainoastaan Didi oli olemassa (Maria, haastattelu, 19.12.2001).

Molempia tuntuu yhdistävän myös jonkinlainen kohtalonusko omassa roolivalinnassa sekä siinä, mihin roolihenkilöt päätyvät näytelmän lopussa. Maria toteaa, ettei ole ollut muuta mahdollisuutta.

Kirjoitettu ns. kohtalo tietyille ihmisille. Se on epäinhimillistä. Yks ainoa oikea vaihtoehto. Nää henkilöt nyt on tällasia. Kohtalo. Sekä roolissa että tekovaiheessa (Erika, haastattelu, 19.12.2001).

5.3 Luovuuden kova ydin

Luovuuden kovan ytimen muodostavat ennakkoluulottomuus, uteliaisuus uuteen, kiinnostus kaikkeen kohteeseen liittyvään, kyky nähdä olennainen sekä intuition hyödyntäminen (Aukeantaus, 2007, 44, 51-52). Voimakas ennakkoluuloisuus on luovuuden pahin este. Ennakkoluuloton ei kuvittele tietävänsä, ei omaksu epävarmaa tietoa totuutena, ei omaksu vallitsevia käsityksiä ja on valmis luopumaan näkemyksistään parempien todisteiden valossa. Ennakkoluuloton on itsenäinen ja rohkea. Kysyttäessä, miltä tuntuu ja missä vaiheessa alkaa tuntua ihan luonnolliselta, että näytelmän puu onkin paperisuikale viinipullossa, Maria vastaa:

Hyvältä. Silloin kun se keksittiin. Maailma tuli sellaseks (Maria, haastattelu, 19.12.2001).

Luovalla ihmisellä on lapsenomainen into ja kiinnostus varsinkin kaikkeen uuteen, halu tietää ja oppia. Hän osaa karsia ja olla kiinnostunut siitä, millä on todellista merkitystä. Hänellä on samalla myös taipumus kyllästyä ja olla siten riippuvainen kaiken uuden kokemisesta (Aukeantaus 2007, 52, 54). Luovuus ei synny ilman intohimoa. Intohimo auttaa voittamaan esteet, mahdottomat rajat, innoittaa ja antaa rohkeutta luoda työstään elämää suurempaa. Intohimo ilmenee kiinnostuksena kaikkeen kohteeseen liittyvään. Mitä täydellisemmin ihminen keskittyy tavoittelemaansa asiaan, sitä todennäköisemmin hän saavuttaa tavoitteensa. Tavoitteeseen keskittymisellä voi olla myös varjopuolensa: perhe-elämän, sosiaaliset ja mielenterveyden ongelmat sekä eristäytyminen (mt. 2007, 54).

Erika kiinnittää paljon huomiota siihen, että parenteesit jäävät pois eli kaikki toiminta tullaan kehittämään itse, näytelmäkirjailijalta ei saa vihjeitä. Marialla on päällimmäisenä ajatuksena se, miten asiat ratkaistaan kun sukupuolet vaihtuvat. Molemmat haastateltavat keskittyvät siihen, mitä eroa näillä nuorilla naisilla on rooleissaan verrattuna vanhoihin miehiin.

Kyky nähdä olennainen on kyky nähdä asioiden taakse, perusasioihin, joihin voi aina palata ja joiden kautta kaikki on rakennettavissa ja kuvattavissa uudelleen. Asiat voidaan muuttaa ja nähdä toisin. Luova ihminen vastustaa yleistä näkemystä ja ympäristön painetta. Hänellä on voimaa uskoa omiin kykyihinsä ja kestää kritiikkiä. Hän on itsenäinen ja vapaa todellisuuteen perustuvassa ajattelussaan (mt. 2007, 54-55). Maria löytää roolistaan enemmän ulottuvuuksia niissä kohdissa, joissa näyttelee yksin Didin roolia. Ideat siitä, millainen rooli on, syntyvät silloin helposti. Muu maailma sulkeutuu pois. Erika taas erottaa oman roolinsa selkeästi Didin roolista, Gogo ei halua koskaan olla yksin. Nämä ovat molempien mielestä roolien peruslähtökohdat näytelmässä.

Maria kuvaa nuorten naisten maailmaa vanhojen miesten maailmaa traagisemmaksi. Erika uskoo, että vanhat miehet ovat tyytyväisempiä elämäntapaansa. Hänen mielestään vanhoilla miehillä muutos on tapahtunut pikkuhiljaa sisäisenä, ei välttämättä olosuhteissa.

Kaksvitosilla on kestänyt lyhyt aika tulla samaan pisteeseen (Erika, haastattelu 19.12.2001).

Absurdius on koko näytelmän läpäisevä teema. Erikasta ihminen ei hallitse ympärillään olevia asioita. Molempien mielestä Godot on absurdiuden avain.

Pieni pointti sit loppujen lopuks, vaik sitä sai selittää. (Erika, haastattelu, 19.12.2001).

Myös Mariasta Godotista tuli loppua kohti vähemmän merkityksellinen. Mariasta absurdius on enemmän sitä, että tila ei ole huone, vaikka siinä on sohva. Mekkokaan ei ole talossa, jossa on vaatehuone. Molemmista myös aikäkäsitys on absurdi: jotkut asiat muuttuvat, jotkut pysyvät muuttumattomina. Poika ei muutu, Pozzo ja Lucky muuttuvat. Onko heidät tavattu aiemmin? Maria ei osaa sanoa. Tapahtuiko se eilen vai milloin?

Tila ja aika - ja Poika luo sitä absurdiutta (Maria, haastattelu, 19.12.2001).

Molemmat kokevat, että he pääsevät prosessin kuluessa lähemmäs Beckettin näkemystä. Varsinkin Mariaa kiinnostaa harjoitusten loppuvaiheessa näytelmäkirjailijan parenteesien poistojen vaikutus näytelmän muotoutumiseen. Hänestä esineet ja toiminta saavat yhä vähemmän merkitystä harjoitusten edetessä. Maria pohtii, olisiko toimintaa voitu vielä karsia? Olisiko voitu palata vielä yksinkertaisempaan muotoon, syvemmälle prosessiin?

Kun alkuperäisessä versiossa ne ei tee mitään (Maria, haastattelu, 19.12.2001).

Erikan mielestä periaatteessa toimintaa ei tarvita esittämään mitään erityistä, mutta toiminnalle voi antaa merkityksiä roolihenkilön kautta. Hänestä katsoja näkee, ettei roolihenkilö välttämättä edes tarvitse jotain tiettyä toimintaa näyttääkseen, millainen on. Maria on roolissaan päässyt sellaiseen tilaan, ettei hän enää tarvitse esineitä tai toimia ilmaistaakseen itseään. Hän on läsnä roolihenkilönä ilman apuvälineitäkin.

Luovuus ei ole pelkkää intuitiota, mutta sen käyttö on normaalia ja järkevää myös luovuudessa. Kyseessä on kyky käyttää hyväksi vaistoa, joka syntyy kokemuksen, tajunnan, luovan elämänsentteen ja toimintatavan kautta. Intuitio on osittain alitajuista, mutta riippuvaista tajuisesta toiminnasta. Se oikaisee, antaa mahdollisuuden käyttää valistunutta arvausta. Mitä syvemmällä ihminen on luovassa prosessissa, sitä paremmin intuitio toimii ja auttaa luovuutta (Aukeantaus 2007, 55). Erika vertaa intuition kokemusta kengännauhojen solmimisen oppimiseen.

Ei muista. Ei osaa kuvata sitä hetkeä, milloin sen keksii. Prosessiin kuuluu tiedostamattomuus. Jos sulla ei ole ollenkaan kieltä. Ne on semmosia ne tilanteet. Havaitsen ne kyllä, mutta en millään osais kuvailla. Tääkin alkaa olla jo vähän epäselvää (Erika, haastattelu, 19.12.2001).

Maria sanoo tiedostaneensa tiedostamattomat ja tiedostetut hetket harjoituksissa, mutta kokee, ettei olisi pystynyt pitämään niistä esim. tarkkaa harjoituspäiväkirjaa. Erika myötäilee Marian kommenttia.

5.4 Pohdinta

Kaikessa tutkimuksessa pyritään objektiivisuuteen toteavat Ronkainen ym. (2011, 11-12), mutta se on valitettavasti ihanne, joka ei voi toteutua. Riippumattomuus ja neutraalius ovat sen vuoksi mahdottomia toteuttaa, että merkitykset sisältävät aina arvolatauksia. Käsitteen voi kuitenkin nykyään muotoilla toisella tavalla - pyrkimyksiksi tiedostaa, että tutkimustieto tavoittaa aina vain osan tarkasteltavasta ilmiöstä ja senkin jostain tietystä näkökulmasta. Objektiivisuuteen sisältyy

silloin pyrkimys perusteltuun, koeteltuun, mutta rajallisuutensa tunnistavaan tietoon. Ruusuvuori ja Nikander ym. (2010, 27-28) ehdottavat, että laadullisessa tutkimuksessa puhuttaisiin tulosten läpinäkyvyydestä ja yleistettävyydestä väittämättä kuitenkaan löydettyjen ilmiöiden pitävän paikkaansa myös laajemmin. Tällöin puhutaan *mahdollisen logiikasta*. Aineisto voi olla myös sisäisesti yleistettävissä, jolloin löydettyjä ilmiöitä koetellaan saman tutkimuksen aineistoon. Tämä tutkimus ei sellaisenaan ole toistettavissa, koska jokainen teatteriproduktio on erilainen. Lisäksi aiempaa tutkimusta ei juuri ole, joten en pysty vertailemaan tutkimusta mihinkään vastaavaan tutkimukseen. Ronkaisen ym. (2011, 129-131) peräämä tiedon yleistettävyys, pätevyys ja laatu jäävät arvioitavaksi tämän tutkimuksen sisäisenä em. Ruusuvuoren ja Nikanderin *mahdollisen logiikalla*.

Ensimmäiseksi etsin haastateltujen puheesta tavoitteeseen, motivaatioon, lahjakkuuteen, kovan työn ilmentämiseen ja aikaan liittyviä ns. luovuuden välttämättömät reunaehdot täyttäviä elementtejä. Alusta alkaen motivaatio, jopa intohimo näytelmän tekemiseen, näyttäisi olevan näyttelijäntyyön prosessin liikkeellä pitävä voima. Alussa Erikaa motivoi rooli, vaikka hän ei ole edes nähnyt näytelmää. Mariaa motivoi näytelmä, jonka hän on nähnyt, jopa niin paljon, että hän luopuu ulkomaanmatkasta saadakseen olla mukana. Lisäksi Erika kertoo kokevansa motivoivana sen, että kaikki tutkimusdemonstraation näyttelijät sopivat hänestä hyvin omiin rooleihinsa. Kumpikin mainitsee tutkimuksen muistelukertomuksissaan, joten se tuntuu myös olevan molemmista jonkinlainen lisämotivaatiota antava elementti produktion ohella. Molemmat kertovat viettävänsä paljon aikaa näytelmän parissa myös vapaa-ajalla tekstiin perehtyen. Kertomuksista kuuluu, että Maria ja Erika saavat voimaa toisistaan ponnistellessaan yhdessä yhteistä päämäärää kohti.

Harjoitusajan pituudella näyttää olevan paljon merkitystä. Toisaalta Erika kokee pitkän harjoitusajan raskaana, toisaalta hän pohtii, että saa tehdä rauhassa rooliaan. Marialle aika antaa luottamusta. Erika kertoo saavansa kunnolla roolista kiinni vasta toista näytöstä tehdessä ja kesällä (Ks. liite 9), ensimmäisen näytöksen harjoittelemisen tuntuu puuduttavan pitkältä, vaikka siihen menee yhtä paljon aikaa kuin toisen näytöksen tekemiseen. Sen aikana kehiteltiin kuitenkin paljon harjoittelutekniikkaa, mikä saattaa osaltaan vaikuttaa työn rasittavuuteen. Vaikka leikinomaiset improvisaatiot ovat hauskoja, loputon tarkkaavaisuus ja keksiminen voivat tuntua rasittavilta. Myös jatkuvat keskeytykset vaikuttavat harjoituksen etenemiseen, mieleen painamiseen ja muistiin (Ks.

alaluku 2.3) Mariasta aika muuttaa roolia ja toimintoja. Välillä hän huomaa etenevänsä, välillä taantuvansa roolissa. Osa roolin ominaisuuksista katoaa kesällä, mutta palaa myöhemmin takaisin. Mietin, mitä roolista kenties puuttuisi, jos aikaa olisi ollut vähemmän. Raskas kesäkään ei lannista näyttelijöitä. Kova työ rasittaa, mutta silti ei haluta luovuttaa - alussa löydetty motivaatio tuntuu pitävän loppuun asti.

Roolin kehitystä pystytään analysoimaan tarkastikin pitkänkin ajan kuluessa, joten aika tukee tutkimuksen alkuperäistä tavoitetta. Haastattelussa tulee muutenkin esille paljon roolityöskentelyyn liittyviä yksityiskohtia. Oma työ on selvästi tiedostettu hyvinkin analyttisesti ja sitä pystytään kuvaamaan (Ks. alaluku 2.4). Vaikka haastateltavat kertovat yksityiskohtaisesti roolityöstään, kumpikaan ei kuitenkaan puhu suoraan omasta lahjakkuudestaan tai näyttelijänlaadustaan. Asia tulee esille vain välillisesti hyvän katsojapalautteen kautta. Omaa työtä ei arvioida missään vaiheessa itse sen paremmin negatiivisten kuin positiivistenkaan ilmaisujen kautta.

Luovuutta edistävät perustekijät ovat seuraavana etsinnän aiheena haastateltujen muistelukertomuksissa. Niihin kuuluvat sosiaalisen paineen kesto, syvällinen asiaan perehtyminen, systemointikyky sekä usko tavoitteen saavuttamiseen. Haastatellut kertovat, että sekä muu työryhmä että tuleva yleisö aiheuttavat molemmissa painetta. Muiden työryhmän näyttelijöiden mukaan tulo harjoituksiin häiritsee Erikaa - on ponnisteltava enemmän. Yhteisen työtavan omaksuminen vie aikansa. Keväällä kahdestaan jo omaksutaan yhteinen tapa harjoitella, sitten joudutaankin kriisiin kun muu ryhmä astuu kuvaan mukaan. Erika käyttää puheessaan esiintymispelosta ilmaisua "sosiaalinen paine". Katsojat mietityttävät myös Mariaa, varsinkin mahdolliset tutut, joiden hän uumoilee arvostelevan. Pitävätkö he naisia inhottavin? Onko näytelmä sittenkin liian iso pala? Pelko kuitenkin voitetaan. Kummallakin näyttelijällä on vahva usko produktion onnistumiseen. Se voi osaltaan auttaa pelon voittamisessa. Vaikka ei aina uskotakaan itseen ja omaan tekemiseen, uskotaan kuitenkin produktion.

Kumpikaan ei kerro etsineensä tietoa näytelmän ulkopuolelta esimerkiksi kirjallisuudesta. Ennen näytelmän harjoituksia tehdyn analyysin vaikutuksesta roolin toteutuksessa puhutaan kuitenkin hyvin vähän. Enemmän koetaan, että aiemmat analyttiset keskustelut rakentavat näytelmän elämismaailmaa yleisesti. Yksityiskohtaisen roolianalyysin tekeminen koetaan haastattelussa

vaikeaksi ennen harjoituksia. Roolia pystytään analysoimaan helpommin vasta koko näytelmän tekemisen jälkeen. Omiin rooleihin perehdytään tehdessä syvällisesti. Niitä analysoidaan yhdessä ja niiden ominaisuuksia pohditaan pitkään. Hämmästellään myös sitä, miten vähän roolihenkilöt muuttuvat näytelmän aikana. Molemmat kuvaavat näytelmän oman todellisuuden rakentumista tilassa ajan kuluessa. Ulkoisesta tilasta tuntuu muodostuvan sisäinen tila (Ks. alaluku 2.2).

Omaan työhön on perehdytty huolellisesti nimenomaan nuoren naisen olemuksen, jopa oman elämän kautta sekä havainnoimalla ympäristöä. Pikkuhiljaa aletaan myös tietää hyvinkin tarkasti, mitkä asiat kuuluvat näytelmään, mitkä eivät. Molemmista tulee vaivihkaa *Huomenna hän tulee* - "näytelmämaailman" asiantuntijoita. Oikeat ja väärät valinnat vaistotaan intuitiivisesti. Rooli tulee mukaan jopa arkielämään. Se on kummallekin uusi kokemus. Sisäinen tila "jää päälle" harjoituksista poistuttaessakin. Erika kertoo huolestuvansa ilmiöstä. Prosessi ei ole vielä haastatteluunkaan mennessä loppunut.

Usko tavoitteen saavuttamiseen tulee molempien kertomuksen mukaan varmuudesta, jota pitkä harjoitusaika osaltaan luo. Varmuus huipentuu esityksissä. Oma ja toisten roolit koetaan jopa vahvasti kohtalonomaisina.

Lopuksi luovuuden kovaan ytimeen kuuluvat merkit ennakkoluulottomuudesta, uteliaisuudesta uuteen, kiinnostuksesta kaikkeen kohteeseen liittyvään, kyvystä nähdä olennainen sekä intuition hyödyntämisestä tulisi havainnoida haastatteluaineistosta. Näytelmässä tapahtuu paljon absurdeja asioita, jotka tuntuu hyväksyvän pikkuhiljaa ajan myötä. Maria esimerkiksi kertoo, että puu viinipullossa on hänestä aluksi vaikea hyväksyä, mutta myöhemmin se tuntuu ainoalta oikealta vaihtoehdolta. Tässäkin aika tuntuu auttavan. Uudet asiat ja näkökulmat omaksutaan riittävän ajan kuluessa helpommin. Näytelmä ja näytelmän tekeminen saa molemmat haastateltavat pohtimaan ongelmanratkaisua. Erika pohtii, miten parenteesit korvataan, molemmat pohtivat, miten sukupuolenvaihdoksesta aiheutuvat muutokset toteutetaan. Myös absurdus tuntuu herättävän haastatelluissa paljon muistikuvia. Sitä pohditaan syvällisesti ja pitkään. Erikasta toimintaa ei tarvita esittämään mitään erityistä, mutta roolihenkilö voi antaa toiminnalle merkityksiä. Maria miettii, olisiko toimintaa voinut vielä karsia ja tuntee, ettei tarvitse sitä tai esineitä. Hän tuntee muuttuneensa roolihenkilökseen (Ks. alaluku 2.2). Molempien

haastateltujen muistoissa omat näkemykset näytelmästä ja roolihenkilöistä tuntuvat lähestyvät Beckettin näkemyksiä. Molemmista Godot on absurdiuden avain (Ks. alaluku 3.2).

Marialle oman roolin syvin olemus löytyy yksinolosta. Muu maailma sulkeutuu silloin ulkopuolelle. Erikan roolihenkilön ensisijainen pyrkimys on yksinäisyyden poistaminen. Toiveet ovat vastakkaiset ja synnyttävät siten draamallisen ristiriidan roolihenkilöiden välille. Molemmat puhuvat toistensa ja muiden näytelmän roolihenkilöiden ominaisuuksista haastattelussa. Näytelmästä on pystytty luomaan selkeä kokonaisnäkemys, jonka pystyy muistamaan ja jota pystyy avaamaan monipuolisesti jälkeenpäin. Intuitiota kuvataan monin eri tavoin haastattelun kuluessa: kohtalonuskolla viitataan henkisiin ominaisuuksiin, oikeiden ja väärin valintojen vaistoaminen, tiedostetut ja tiedostamattomat hetket harjoituksissa, joitain asioita ei edes osata kuvailla sanoin.

Haastateltujen kertomuksista löytyy niin paljon aineksia kaikkiin kolmeen hierarkisiin ryhmään, että heidän voi olettaa puhuvan omasta, koetusta kokemuksestaan luovuudesta, muistellessaan harjoitusprosessia. Luovuuden eri ominaisuudet tuntuvat lomittuvan ja kietoutuvan yhteen sekä tukevan toisiaan prosessissa. Varsinkin ajalla vaikuttaa olevan merkittävä osuus jokaisessa hierarkisessa ryhmässä. Asiantuntijuus näyttää kehittyvän ajan myötä, samoin roolin monimuotoisuus. Uusia, ennen kokemattomia asioita pystytään omaksumaan paremmin kun aikaa on riittävästi. Samoin pelot häviävät sekä varmuus ja usko tekemiseen vahvistuvat ajan kuluessa. Myös tieto ja asiantuntijuus omasta roolihenkilöstä ja näytelmän sisällöstä lisääntyy kuin vaivihkaa. Näyttelemisestä ja näyttelijän prosessista kerrotaan paljon haastateltujen tarinoissa. Omista prosesseista ollaan tietoisia ja niitä pystytään kuvailemaan hyvinkin tarkasti. Omaan rooliin on päästy sisälle, jopa hieman liiankin intensiivisesti. Toisten rooleista on myös hyvä käsitys, varsinkin vastaanäyttelijän roolista, jolta saadaan tukea ja vahvistusta. Tulosten luotettavuuteen vaikuttavat osaltaan muistin mahdolliset virheet ja ns. valemistot, jotka voivat syntyä eri tavoin (Ks. alaluku 2.3) sekä tarkkaavaisuuden ja tiedostamisen tasot (Ks. alaluku 2.4). Kuitenkin ihminen muistaa sen, mikä on merkityksellistä, joten aineiston voi olettaa koostuvan haastateltaville merkityksellisistä aiheista. Haastattelun tuloksia leimaa positiivinen näkökulma prosessia kohtaan. Ainoina haasteellisina aiheina haastattelussa pidetään alun raskaita harjoituksia, ryhmään integroitumista kahdenkeskeisten harjoitusten jälkeen sekä tulevan yleisön herättämää esiintymispelkoa. Silti alusta asti vahva motivaatio ylläpitää jaksamista loppuun asti.

Mielestäni tutkimukseni kuvaa tutkittavaa ilmiötä niillä tiedoilla ja edellytyksillä, jotka minulla on tällä hetkellä. Se tutkii myös sitä, mitä sanoo tutkivansa, joten sillä on jonkinlaista validiteettiä. Aihe oli todellinen haaste monella tavalla. Kun aloitin tutkimusprojektin tekemisen, kaikkea tarvittavaa kirjallisuutta ei ollut edes olemassa. Joten tutkimukseni on elänyt ajassa. Koska luovuus pitää sisällään valtavan määrän siihen liittyviä ilmiöitä, työ on paisunut sisällöltään, vaikka se ei olekaan sivumäärältään kovin laaja.

On vaikea arvioida, miten paljon etukäteen luovuuden lisäämiseksi suunnittelemani elementit ovat mahdollisesti lisänneet luovuutta harjoituksissa, koska ei ole, mihin verrata. Se olisi yksi mielenkiintoisista aiheeseen liittyvistä tutkimuskohteista. Ainakin näytelmän absurdeista aiheista virisi vilkasta keskustelua ja muistelua, jopa avaruustarina, joka muistui mieleen ajalta ennen harjoituksia. Karnevalismi mainittiin myös useaan otteeseen. Näytelmän työstäminen eli improvisaatioharjoitukset olivat kohteena liittyen parenteesien poistamiseen sekä roolien vaihdokseen. Poikkeuksellisen pitkä harjoitusaika sai kuitenkin selvästi eniten huomiota kommenteissa ja se tuntui liittyvän paljon tekemiseen. Koska elementit saivat huomiota haastattelussa, haastateltavat olivat ainakin sisäistäneet ne osaksi työskentelyään.

Koski (2001, 61) toteaa, että innovaatiot syntyvät yhä useammin erilaisten ryhmäprosessien tuloksena. Hän suosittaaakin systeemistä otetta tutkimuksessa, koska luovuutta ei voi redusoida yhteen selittävään tekijään ja usein se liittyy monitieteisyyteen, kuten tässäkin tutkielmassa voi havaita. Siksi jatkotutkimuksen kannalta koen kiinnostavina erityisesti ryhmien luovuuden lisäämisen tutkimisen. Esimerkiksi työelämän sovellukset draamalähtöisin menetelmin voisivat hyödyttää työyhteisöjä. Luovuus on tärkeä ja hyödyllinen voimavara niin tavallisen ihmisen arkipäivässä kuin tieteen, tekniikan ja taloudenkin aloilla.

LÄHTEET

Painetut

Aukeataus, Peik. 2007. Olenko luova? Kirja kerrallaan, Helsinki

Bahtin, Mihail. 1995. Francois Rabelais - keskiajan ja renessanssin nauru. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Kustannus Oy Taifuuni, Helsinki

Barker, R. 1993/1955. Waiting for Godot. Teoksessa Butler, L. St. J. (ed.). Critical Thought Series: 4. Critical essays on Samuel Beckett. Scholar Press, Hants

Beckett, Samuel. 1990/1949. Huomenna hän tulee. Suom. Antti Halonen ja Kristiina Lyytinen. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä

Brook, P. 1972. Tyhjä tila. Kirjoitelmia nykyteatterin lajeista. *The Empty Space*. Suom. Mattila, R. WSOY, Porvoo

Burghard, A. 1993/1989. Samuel Beckett. Teoksessa Butler, L. St. J. (ed.). Critical Thought Series: 4. Critical essays on Samuel Beckett. Scholar Press, Hants

Calder, J. 1993/1989. Samuel Beckett. Teoksessa Butler, L. St. J. (ed.). Critical Thought Series: 4. Critical essays on Samuel Beckett. Scholar Press, Hants

Chekhov, Michael. 1991. On the technique of acting. HarperCollins Publisher, New York

Chirban, J.T. 1996. Interviewing in depth. The interactive-relational approach. Sage, California

Combs, E. 1993/1989. Beckett's Educational Sentimentales: from *Premier amour* to *La derniere bande* and *Ohio Improptu*. Teoksessa Butler, L. St. J. (ed.). Critical Thought Series: 4. Critical essays on Samuel Beckett. Scholar Press, Hants

Csikszentmihalyi, Mihaly. 2005. Flow, elämän virta. Rasalas Kustannus, Helsinki

Damasio, Antonio. 2011. Tapahtumisen tunne. Miten tietoisuus syntyy. Suom. Kimmo Pietiläinen. Terra Cognita Oy, Helsinki

Duckworth, C. 1993/1983. Beckett's Educational Sentimentales: from *Premier amour* to *La derniere bande* and *Ohio Improptu*. Teoksessa Butler, L. St. J. (ed.). Critical Thought Series: 4. Critical essays on Samuel Beckett. Scholar Press, Hants.

Eskola, J., Suoranta, J. 1998. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Vastapaino, Tampere

- Eskola, J., Vastamäki, J. 2001. Teemahaastattelu: opit ja opetukset. Teoksessa Aaltola, J., Valli, R. (toim.) Ikkunoita tutkimusmetodeihin I. Metodien valinta ja aineiston keruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle. PS-kustannus, Jyväskylä
- Esslin, Martin. 1980/1976. Draaman perusteet. *An Anatomy of Drama*. Suom. Heiskanen-Mäkelä, Sirkka. Gummerus, Jyväskylä
- Esslin, Martin. 1985. *The Theatre of the Absurd*. Penguin Books, Harmondworth
- Gray, R. 1993/1957. 'Waiting for Godot'. A Cristian Interpretation. Teoksessa Butler, L. St. J. (ed.). *Critical Thought Series: 4. Critical essays on Samuel Beckett*. Scolar Press: Hants
- Grotowski, J. 1968. *Towards a Poor Theatre*. Odin Teatrets Forlag, Denmark.
- Hodson, J., Richards, E. 1978. *Improvisation. En drama-pedagogisk metod*. Bonniers, Stockholm
- Houni, Pia. 2000. Näyttelijäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista. *Acta scenica 5*. Yliopistopaino, Helsinki
- Huizinga, Johan. 1984/1944. Leikkivä ihminen. *Homo Ludens*. Suom. Salomaa, Sirkka. WSOY, Juva
- Johnstone, Keith. 1997. Impro. Improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen. *Improvisation in the Theatre*. Suom. Simo Routarinne, Yliopistopaino
- Kalakoski, Virpi. 2007. *Muistikirja*, Edita Publishing Oy, Helsinki
- Kavanagh, P. 1993/1956. Some Reflections on "Waiting for Godot". Teoksessa Butler, L. St. J. (ed.). *Critical Thought Series: 4. Critical essays on Samuel Beckett*. Scolar Press, Hants
- Kennedy, A.K. 1991. *Samuel Beckett*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Kivimaa, Arvi. 1972. Teatterin humanismi. Avajaispuheita 1950-71. Otava, Porvoo
- Koski, Jussi T. 2001. *Luova hierre*. Gummerus, Jyväskylä
- Kvale, Steinar. 1996. *InterViews. An Introdution to qualitative research interviewing*. Sage, Thousand Oaks
- Marcel, G. 1993/1953. *En attendant Godot*. Teoksessa Butler, L. St. J. (ed.). *Critical Thought Series: 4. Critical essays on Samuel Beckett*. Scolar Press, Hants
- Mayoux, J-J. 1993/1957. *Le theatre de Samuel Beckett*. Teoksessa Butler, L. St. J. (ed.). *Critical Thought Series: 4. Critical essays on Samuel Beckett*. Scolar Press, Hants
- Niemi, I. 1995. Kallioliuolista kadunkulmaan. Esittäminen - osa ihmisenä olemista. Teoksessa Ojala, R. (toim.). *Esiintyjä - taiteen tulkki ja tekijä*. WSOY, Porvoo.

- Nieminen, Reetta. 1986. Eeva-Kaarina Volanen. Tämä rooli. Weilin+Göös, Espoo
- Patton, Michael Q. 1990. Qualitative evaluation and research methods. 2. painos. Sage, Newbury Park
- Riva, R.T. 1993/1970. Beckett and Freud. Teoksessa Butler, L. St. J. (ed.). 1993/1970. Critical Thought Series: 4. Critical essays on Samuel Beckett. Scolar Press, Hants
- Ronkainen-Pehkonen-Lindblom-Yläne-Paavilainen. 2011. Tutkimuksen voimasanat, WSOYpro OY, Helsinki
- Ruusuvuori, J. & Nikander, P. & Hyvärinen, M. 2010. Haastattelun analyysin vaiheet. Teoksessa Haastattelun analyysi, Ruusuvuori, J. & Nikander, P. & Hyvärinen, M. (toim.). Vastapaino, Tampere
- Saariluoma, Pertti. 1990. Taitavan ajattelun psykologia. Kustannusyhtiö Otava, Keuruu
- Sandqvist, Ville. 1995. Paradoksaalinen ammatti: näyttelijä. Näyttelijäntyön historiasta, teoriasta ja käytännöstä. Teoksessa Ojala, Raija. (toim.). Esiintyjä - taiteen tulkki ja tekijä. WSOY, Porvoo
- Savutie, Maija, Suur-Kujala, Anneli. 1986. Maija Savutien teatteriarvosteluja 1935-85. Suur-Kujala, Anneli (toim.), Teatterikorkeakoulu, Valtion painatuskeskus, Helsinki
- Siekkinen, Kirsi. 2001. Syvähaastattelu. Teoksessa Aaltola, J. & Valli, R. (toim.). Ikkunoita tutkimusmetodeihin I. Metodien valinta ja aineiston keruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle. PS-kustannus, Jyväskylä
- Schneider, A. 1993/1958. Waiting for Beckett. Teoksessa Butler, L. St. J. (ed.). Critical Thought Series: 4. Critical essays on Samuel Beckett. Scolar Press: Hants
- Spolin, Viola. 1985. Improvisation for the Theater. Northwestern University Press, Evanston
- Stanislavski, Konstantin. 1951/1938. Näyttelijän työ omakohtaisen luovan eläytymisen saavuttamiseksi. Oppilaan päiväkirja. *Rabota aktjora nad soboiy*. Suom. Konkka, Juhani. Työväen Näyttämöiden Liitto, Jyväskylä
- Syrjälä, L. & Numminen, M. 1988. Tapaustutkimus kasvatustieteessä. Oulun yliopiston kasvatustieteellisen tiedekunnan tutkimuksia 51
- Trost, Jan. 1997. Kvalitativa intervjuer. 2. painos. Studentlitteratur, Lund
- Tynan, K. 1993/1955. New Writing. Teoksessa Butler, L. St. J. (ed.). Critical Thought Series: 4. Critical essays on Samuel Beckett. Scolar Press, Hants
- Wager, Leif. 2000. Hävyttömän hieno elämä. WSOY, Helsinki

Weston, Judith. 1999. Näyttelijän ohjaaminen. Kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan. *Directing Actors Creating Memorable Performances for Film and Television*. Suom. Päivi Hartzell. Gummerus, Helsinki

Williams, R. 1993/1961. Hope Deferred. Teoksessa Butler, L. St. J. (ed.). *Critical Thought Series: 4. Critical essays on Samuel Beckett*. Sclar Press, Hants

Painamattomat

Tutkimuskohde

Teemahaastattelu. 19.12.2001. Noin 105 s.

Artikkelit

Malekin, P., Yarrow, R. 2001. Imagination, consciousness, and theatre. *Studies in the Literary Imagination*. Atlanta: Fall 2001. Vol.34, Iss.2;pg.55,22 pgs. Tieto haettu Literature Online 4.12.2015 <http://literature.proquest.com>

Matilainen, Kari. 1996. Bahtinin karnevalistinen groteski modernin kriisidiskursseissa. *Niin & Näin-verkkolehti* 3/96, paperilehden sivut 53-61. Tieto haettu 5.12.2015 <http://netn.fi/sites/www.netn.fi/files/netn963-14.pdf>

LIITTEET

Liite 1 Näyttelijöiden toimintaohje

Liite 2 Esimerkki näyttelijän toimintalistasta

Liite 3 Teemahaastattelun muistilappu

Liite 4 Käsiohjelma/Tekijät

Liite 5 Käsiohjelma/Oma tyyli ja kieli

Liite 6 Käsiohjelma/Ohjaajan sanat

Liite 7 Esimerkki teemahaastattelusta 19.12.2001. Alustavia poimintoja tekstistä

Liite 8 Samuel Beckett: *Huomenna hän tulee* -näytelmän harjoituskerrat ja tuntimäärät

Liite 9 Samuel Beckett: *Huomenna hän tulee* -näytelmän harjoitus- ja esitysaikataulu

Liite 1

Näyttelijöiden toimintaohje

- I Saavu harjoituksiin ajoissa.
- II Syö tai ota evästä mukaan.
- III Lue tekstiä joka päivä.
- IV Esityspäivinä saavu vähintään 1,5 h aikaisemmin, jotta ehdit kaunistautua.
- V Vieraile naisten/miesten huoneessa ennen esitystä.
- VI Muista, että G rakastaa sinua!

Liite 2

Esimerkki näyttelijän toimintalistasta

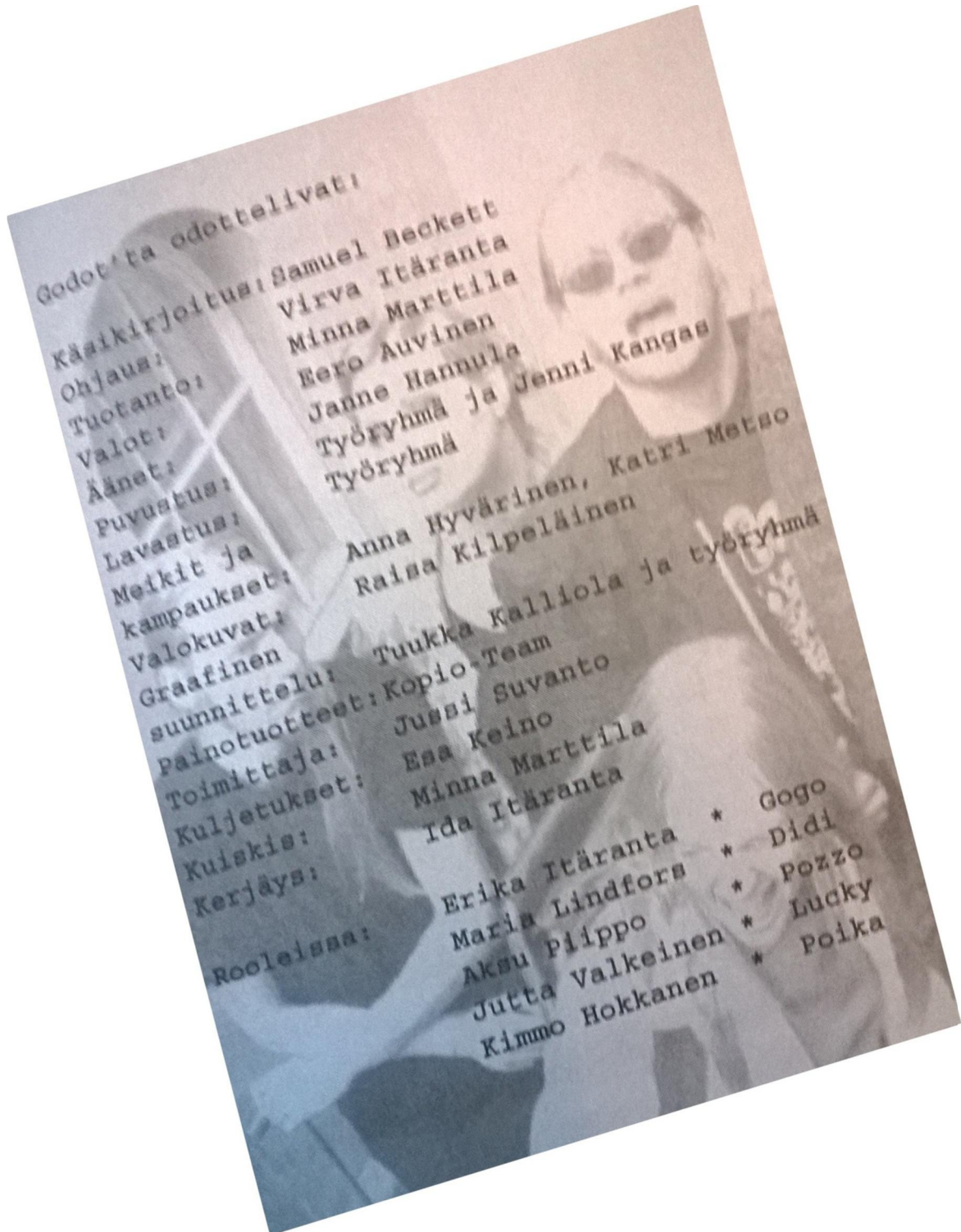
Tekoja, joita "ajankuluttaja" tekee	Demonstraatioon valittu toiminto
* rakentaa palapeliä	
* heittää noppaa	
* pelaa matopeliä	
* pelaa korttipeliä	
* pelaa pasianssia	
* loikoo	X
* nousee, istuu taas	X lisäksi mekaaninen, toistuva liike
* katsoo televisiota	X tuijottaa tyhjään kuin katsoisi televisiota
* lukee sarjakuvalehtiä	X
* selaa lehtiä lukematta	X
* juo kahvia	
* polttaa tupakkaa	X lakkaamatta, harjoitusvaiheen apukeino, loppui
* lakkaa kynsiä	X
* poistaa kynsilakan	
* nyppii kulmakarvoja	
* viilaa kynsiä	X
* kutoo	
* puhuu puhelimessa	
* meikkaa	
* poistaa meikkejä	
* leikkaa kynsiä	
* heittelee	X
* syö	X sipsejä
* napostelee	X
* tekee sanaristikoita	
* peilaa	X näkymättömällä peilillä
* riisuu, pukee, vaihtaa vaatteita ja koruja	X myös mekaanisesti samaa aamutakkia
* piirtelee	X varpailla lattiaan, sormilla seinään
* leikkii esineillä	X käyttää porkkanaa sikarina, pelikorttia soittimena ym.
* kärsii päänsärkyä	
* läähättää	X
* juo	
* oksentaa	X viinaa ja vettä
* tuskanhikoilee	
* valittaa	X rauhaton liikehdintä
* oikoo jäseniään	X
* pyyhkii hikeä	X kylpee hiessä, liioittelee
* polttaa piippua	X syyttämätöntä
* käyttää raippaa monokkelina	X

Liite 3

Teemahaastattelun muistilappu

- Tajunnan virta (ehdota suhtautumista haastatteluun)
- Alku, ensivaikutelma, ohjeet luovuuden lisäämiseksi
- Mikä sai sitoutumaan näytelmään?
- Mitä tulee tekemisestä mieleen päällimmäisenä?
- Millaiseksi kuvitteli prosessin?
- Millaisena se toteutui?
- Ryhmän vaikutus?
- Toisen näyttelijän? = vastaanäyttelijöiden vaikutus?
- Ohjaajan vaikutus?
- Mitä muistaa päällimmäisenä omasta näyttelemisestä?
- Mitä muistaa päällimmäisenä oman roolin rakentamisesta?
- Mitkä askeleet siihen johtivat?
- Milloin rooli napsahti paikoilleen?
- Oliko siihen joku tietty ajankohta?
- Muutos?
- Esitysprosessi?
- Naiskuva? Henkilökuva? Mistä kaikesta se tulee?

Liite 4 Käsiohjelma/Tekijät





Oskareita jaettiin seuraavasti:

- Rundi-oskari (Jutta)
- Perse-oskari (Erika)
- Lemmenlaiva-oskari (Aksu jakoi itselleen Amo)
- Veneris-palkinnon)
- Grammy-laulu-oskari (Mari)
- Vacuum cleaner-oskari (AK)
- FETmies-oskari (Kimmo)
- Esitäsikäsi-oskari (Virva)

Mitä ohjaaja oikeasti sanoi.

Olen perustanut tutkimukseni mm. Mihail Bahtinin karnevalistiseen teoriaan pili pälä pälä... Hups, kattokaapa tänne! Nakutinakutinakuti. Meidän on ollut hyvä harjoitella, koska Brittis ei oo piukkeli ja Pozzo on koppakuoriainen. Tosin Erika jännittää pissajuttua ja Maria oksentamista.

Se on yks hevonyv***nhailakanmaku. Mutta! Mä huutaisin, jos John Lennon ois tulossa tänne kahville. Näyttelijä voi mennä baariin, jos se on luontainen kyky. Ajattelu voi johtaa äkkituloksiin! Me olemme sitä, me olemme tätä. Kohtaamme täyskäsityyppisiä ilmiöitä. Ja tähän kohtaan sopis niin hyvin pienkätisten mimiikka!

Mitä se tekis?

Virva "parta" Itäranta

Työryhmä jää odottelemaan Godot'n ohella myös sitä, miten ohjaaja tekee gradunsa kun ei sen tietokoneesta tule ulos tulostimia...

Liite 6

Käsiohjelma/Ohjaajan sanat

GODOT'TA ODOTELLESSA

Tutkiminen on tyypillistä ihmisolennolle vauvaikäisestä asti ja kestää läpi elämän. Kukin tutkii esineitä, asioita ja ilmiöitä oman kiinnostuksensa mukaan. Jotkut kiinnostuvat tulitikkulaatikoiden etiketeistä, toiset kuolleiden ihmisten näytelmätekstien henkiin herättämisestä.

Tutkimisen tuloksina syntyy säätiedotuksia, pilvenpiirtäjiä, kahvipannuja, hammastikkuja jne. Ja joskus teatteriesityksiä. Tämäkin demonstraatio on syntynyt monen erilaisen tutkijapersoonan työn tuloksena.

Jotkut kirjoittavat tutkimuksistaan tiiliskiven kokoisia kirjoja, toiset piirtävät niistä monimutkaisia kuvia ja kaavioita tai rakentelevat rakennelmia. Pyrkimyksenä on ilmeisesti jättää jokin persoonallinen jälki vierailusta maaplaneetalla. Kenties yritys hahmottaa edes jokin osa tästä sekavasta maailmasta tai jopa ymmärtää elämää sen kaikessa monimutkaisuudessa ja rikkauudessa. Luovan työn jälki on usein näkymätön, selittämätön ja salattu. Se piirtyy kokijan sieluun.

Minua kiinnostaa eniten ihminen, sillä hän on lähempänä jumaluutta kuin mikään muu elävistä olennoista, hän luo. Tutkin siis luoja työtä. Vaikea aihe!

Rajatonta maailmankaikkeutta on mahdotonta tutkia, täytyy valita rajattu alue. Luovuus vaatii kuitenkin vapautta kukkiakseen, se lakastuu säännöistä ja määräyksistä. Miten herättää mahdollisimman paljon luovuutta näyttelijässä? Miten luoda mielikuva vapaudesta rajatuissa olosuhteissa? On pakko ottaa mielikuviin käyttöön.

Valitsin absurdin näytelmän näyttelijän pienoismaailmaksi. Vaihdoin pääroolien vanhat ukot nuoriksi naisiksi uudistaakseni perinteistä näkökulmaa. Valitsin venäläisen kirjallisuustieteilijä Mihail Bahtinin teorian karnevalismista näytelmän toimintojen muodoksi: kuka vaan voi olla mitä vaan, koska vaan, missä vaan. Yksilö voi siten puhua moniäänisesti ja edustaa suuriakin joukkoja. Maailma voi muuttua silmänräpäyksessä suuren suureksi tai minimaalisen pieneksi. Kuolleille voi puhua.

Kuinka rooli-ihminen luotiin tähän epätodelliseen maailmaan? Tutkin sitä, kun ei ole muutakaan tekemistä. Godot'ta odotellessa.

Virva Itäranta
ohjaaja

GODOTTI ON HYVÄ ÄINÄ.

Liite 7

Esimerkki teemahaastattelusta 19.12.2001. Alustavia poimintoja tekstistä

Virva: Onks jotai semmosia niinku oleellisia kohtia teijän mielestä tai, jos te ajattelette koko tätä harjoitusprosessia...jotenki semmosia oleellisia kohtia, missä ois erityisesti saanu niinkun kiinni siitä roolista? Jollain tavalla.

(Hiljaisuus)

Maria: No, mullon ainaki, siis nimenomaan ne, missä Didi on tavallaan yksin (kyky nähdä olennainen/analyysi). Ne on tullu jotenki tavallaan aika helposti. Niinkun niistä tullu se idea, et minkälainen se on. Et ahaa, et sehän saattaaki yht'äkkiä olla tällanen. Ja sit ne on taas auttanu hirveesti siihe, että ku Didihä on välillä yksin, vaikka toihan, vaikka Gogo on siinä vieressä, nii yht'äkkiä siin vaan sulkeutuu jotenki muu maailma (intuitio) siitä pois. Ja sit se on taas auttanu hirveesti siihe, et sitte ku on tällanen vaihe, missä ollaan näi ja keskustellaa, niinku tämmönen tennispallodialogi. Niin ne yksinolemiskohdat on niinku jotenki vahvistanu sitä, et minkälainen on silloin kun ei ole siinä tilassa (tiedostaminen).

Virva: No, minkälainen sun mielest se on silloin kun se on yksin? Tai oli.

Maria: Emmä...

Virva: Jotain, mitä tulee mieleen?

Maria: Sekanen (asiantuntemus/analyysi). Ja sit semmonen, että ei hallitse oikeesti oikeestaan yhtään mitään (asiantuntemus/analyysi).

(Hiljaisuus)

Virva: Tuleeks sulla mieleen jotain semmosia kohtia, mistä sä koit, että nyt mä sain tästä kiinni?

Erika: Niin, no. Siinä mielessä just se eroaa aika paljon tosta, koska Gogollahan on ollu enempi just tää, että se ei missään nimessä ole yksin (kyky nähdä olennainen). Yhtään missään kohtaa. Mut, et se on tietyllä tavalla semmonen yksiviivaisempi hahmo (kyky nähdä olennainen). Niinku näennäisesti. Että selkeesti, mä luulen, että Didistä näkee enemmän sen, että sillä vaihtelee nää eri kerrokset (kyky nähdä olennainen/toisen rooli), ku sit taas Gogolla on aika sillai säännönmukaisesti semmosta tiettyä, just sitä yksinäisyyden pakoilua (asiantuntemus/vetää johtopäätöksen). Et se ei sitten just niin vajoa semmisiin toisten läsnäollessa (asiantuntemus/kokemus), eikä se myöskään hakeudu yksin hirveesti mihinkään (asiantuntemus). Silloin jotain omia juttuja, mut siis, sit se ei kuitenkaan, emmä tiedä. Ehkä sillo alkuun, varsinkin sen ensimmäisen puolen aikana kun sitä harjoteltiin, ni se tuntu siltä, että se tosiaan pysyy siinä. Et se ei retkahda sieltä pois. Et se kikkailee vaa niin kauan, kunnes jostain syystä ei enää aurinko nouse. Mut sit se kakkone oli aika erilaine - mun osalta. Mulla tuli semmone olo, et se kakkone oli, ehkä vois sanoo melkein kokonaisuudessaan se kakkospuoli oli semmonen, missä mä sain siitä kiinni eri tavalla. Mikä vaikuttaa sit siihe ykköseenki (perehtyminen/näkee laajemmin). Koska se siinä huomaa sen, että sillä alkaa revähtää. Ja se alkaa, eihän se ykkösesä, vaikka se, vaikka Gogo ykkösesä koko ajan hokee sitä, et lähdetään, ni se on enemmänki semmosta niinku sanotaan vaa, et tehdään nyt jotai (asiantuntemus/analyysi).

Virva, Maria: Hmm.

Erika: Mut sitte niinku kakkosessa se alkaa olla jo ihan sietämätöntä. Et se ei pysty enää olemaan (perehtyminen/kehitys). Se ei pysty ole siellä, et sen takia se halua lähtee. Et se ehkä semmonen, niinku todellinen, koska siis siinähan se tulee, et kuka tahansa, joka kattoo tollasta, aattelee, et miks helvetissä ne ei lähde sieltä (uteliaisuus). Nii se mun mielestä tulee niinku Gogon hahmossa, sit siinä kakkosessa.

Virva: Hmm.

Erika: Et varmaan molemmat henkilöt pohtii tietyllä tasolla sitä, että miksei me lähdetä, mutta sitte jotenki musta tuntuu, et Didi löytää edelleen niitä syitä, minkä takia se kuitenkin vielä pystyy ole siellä. Mut Gogolla ei enää riitä, niinku mitää. Sillä loppuu pelivälineet totaalisesti. (perehtyminen/vertailee)

Virva: No, miksei se sun mielest lähde sieltä?

Erika: Emmä tiä. Se on jännä, koska mä oon niinku...mä en oo mikää scifikirjallisuude ystävä (naurahtaa) enkä, enkä hirveesti oo semmosia lukenukaan mitään kirjoja tai tämmösiä, missä ollaa jossain tilassa, niinku tietty, jossain avaruudessa tai jossain tulevaisuuden kuution sisällä, tai jossain (perehtyminen/kuvailee esimerkein). Mut jonkun verra oon nähny esimerkiks TV:ssä

tämmösiä. Ni mullo alkanu mielessäni tulla siitä paikasta, missä nää on, ni semmonen samanlainen fiilis. Ku mä oon nähny joskus semmosen ohjelman, missä siitä o tai oon mä lukenu sen kirjan, mä en muista. Mut eli tämmönen niinku mitä kuus ihmistä, jotka on jossain. Ne herää siellä, ja ne ei tiedä, miks ne on joutunu sinne. Ja keskellä niitä on sitä tilaa semmonen pieni joku kupu, mistä tulee kerran päivässä joku patukka. Ja ne ei tiedä, miks se tulee. Ja ne ei ei tiedä, että mitä ne voi tehdä, et sielt tulis niitä. Ja sit siel on joku semmonen, ilmeisesti vähä semmonen niinku labyrintti. Mut ei mikää hirvee iso. Et se ei oo mikää joka puolelle jatkuva, että ne ei pääse edes eksymään sinne (naurahtaa), tietyllä tavalla, et niillon vaa se paikka, missä ne on. Ja sit ne alkaa tietenkä, ne alkaa kiusaamaan toisiaan, ja tappelemaan niistä patukoista. Ja myöhemmin käy ilmi, et se on joku tämmönen tutkimus. Et ne on suljettu sinne jonkun tämmösen tutkimuksen puitteissa. Ja...

Virva: Hmm.

Erika: (naurahtaa) Nii täähän on tietyllä tavalla vähän samanlainen tilanne plus tässon myös konkreettisesti se tutkimus. Et me ollaan tutkittu itteämme, ja meitä on tutkittu. Että tää projekti tulee valmiiks. Tai, että se yleensä tulee esitykseks, mut et siin on mun mielest vähän samanlaisia piirteitä (perehtyminen/mietitty tarina). Jokseenki just se, et mitä Maria sano, et hän ajatteli alkuun, että näistä ois tullu kylmempää ja inhottavampia. Ja just ku mä ajattelen esmerkiks jotain Pozzon roolia, nin eihän se voi...kun tää...tässä sen just näkee...emmä tiedä, tarviiks... mite hyvä näyttelijä tarvii olla, että pystyy sitte niinku saamaan täysin epäinhimillisen hahmon aikaseks. Tai onko se tarpeellista. Mut esimerkiks Pozzo on semmonen hahmo, että, että, et vaikka siitä kui yritettiin, mun mielestä, tehdä...

Maria: Hmm.

Erika:...semmosta (naurahtaa), niinku niljakasta...

Maria: Hmm.

Erika:...hirviötä - korvaan huohottavaa - ni ei siitä...

Maria:...Hmm.

Erika:...vaan tullu. Ei siitä vaan tullu! Koska...emmä tiä. Ehkä se on Aksu semmonen, ettei se...(perehtyminen/havainnoi Pozzoa)

Maria: Hmm.

Erika:...mutta ei siitä missään nimessä tullu myöskään semmonen, että mä oisin halunnu, että se ois ollu erilainen. Niinku tää on...

Maria: Hmm.

Virva: No, sehän lavastettiin sillä tavalla. Et se lavastettiin niinku tällai nurkkaan. Tai sillai.

Erika: Nii. Ja sit...ja nii...ja myös se, että ku Pozzo ja Lucky tulee, ni tavallaan se jännä, että eihä yleensä ku on teatterilavalla kun joku roolihenkilö tulee niinku lavalle, ja sä oot ite siellä, nin et sä aattele, et, no, nyt se tulee siitä ja siitä kohtaa...ja niinku tietyllä tavalla, sä aattelet, no, nyt se tulee, koska sen kuuluu. Se on vaikee selittää. Mut, esimerkiks se, että Kimmo niinku...mä tietyllä tavalla...mähän niinku koko kakkosen ajan...ni mä näin sen. Mä kävin siel takana. Mä näin sen. Ja sama Maria käy vaihtamas mekkoo.

Maria: Hmm.

Erika: Näkee sen. Ni, vaikka se on tietyllä tavalla semmosii juttuja, mitä aina tehdään. Aina ku sä oot niinku jossain näytelmässä, sä meet takahuoneeseen vaihtaa vaatteita. Joku auttaa sua, laittaa hatun päähän tai jotain.

Maria: Hmm.

Erika: Niinku se on ihan normaalia.

Maria: Hmm.

Erika: Mut, et tietyllä tavalla mulle siitä jäi semmonen...et se on siellä ja sen kuuluu olla siellä muutenki. Ei vaan sen takia, että se näyttelee kohta lavalla ja sen täytyy olla valmiina siellä, vaan se, et ...Sii tuli semmonen fiilis kans, et nää ihmiset ei mee kauemmas koskaa. Et se poika saattaa olla siinä koko ajan nii lähellä. Ja sama Pozzo ja Lucky. Että se meni niinku yli sen tavallaan semmosen lavastuksellisten ratkasujen. Että jonkun täytyy seistä odottamassa vuoroaan tossa, koska muuta paikkaa sil ei ole. Se menee niinku sen yli. (perehtyminen/syvällinen).

Liite 8

Samuel Beckett: *Huomenna hän tulee* -näytelmän harjoituskerrat ja tuntimäärät

Ajankohta	Harjoituskertoja	Yhteisiä kaikille	h	V ja E kaksin	h
SYKSY 2000					
loka	1	1	3	-	-
marras	1	1	2.5	-	-
loka	1	1	4	-	-
	3	3	9.5	-	-
KEVÄT 2001					
tammi	5	1	3	4	7
helmi	6	5	12	1	2
maalis	11	6	12	5	10
huhti	3	1	2	2	4
touko	9	6	12	3	6
	34	19	41	15	29
KESÄ 2001					
kesä	6	6	14.5	-	-
heinä	14	10	28	4	11
elo	11	3	7.5	8	23
	31	19	50	12	34
SYKSY 2001					
syys	20	17	58	3	6.5
loka	4	4	20	-	-
	24	21	78	3	6.5
YHTEENSÄ	92	62	178.5	30	69.5

Samuel Beckett: Huomenna hän tulee -näytelmän harjoitus- ja esitysaikataulu

I HARJOITUSVAIHE

SYKSY 2000

AIKA	KLO	PAIKKA	TEEMA
LOKAKUU			
Viikko 40			
pe 6.10.	12-13.30	Cafe´Europa	ryhmän 1. tapaaminen
Viikko 42			
ma 16.10.	13-14.30	Attila	aikataulut
Viikko 43			
la 28.10.	17-20	Marian koti	1. lukuharjoitus
MARRASKUU			
Viikko 46			
to 16.11.	10-12	Musta luokka	Virvan seminaari
pe 17.11.	12-14.30	NÄTY/Kulma	statusharjoitus
Viikko 47			
la 25.11.	14-15	<i>Minnan koti</i>	<i>tuotantopalaveri</i>
JOULUKUU			
Viikko 51			
ma 18.12.	12-16	Marian koti	2. lukuharjoitus

KEVÄT 2001

AIKA	KLO	PAIKKA	TEEMA
TAMMIKUU			
Viikko 2			
ti 9.1.	13-16	NÄTY/HS 1	statusharjoitus
ke 10.1.	12-13	Telakka	tuotantopalaveri
Viikko 3			
ma 15.1.	10-11.30	Metson kirjasto	tuotantopalaveri
Viikko 4			
ma 22.1.	14.30-15.30	NÄTY/HS 1	pimut
ti 23.1.	14-15.30	Alakuppila	tuotantopalaveri
to 25.1.	12-14	NÄTY/HS 1	pimut
pe 26.1.	15-17	NÄTY/Kulma	pimut
Viikko 5			
ma 29.1.	12-14	NÄTY/HS 1	pimut
HELMIKUU			
pe 2.2.	15-17	NÄTY/Kulma	ryhmäharjoitus
Viikko 6			
ma 5.2.	12-14	NÄTY/HS 1	pimut
pe 9.2.	13-14.30	Alakuppila	tuotantopalaveri
Viikko 7			
ke 14.2.	14-15.30	Katrin koti	tuotantopalaveri
pe 16.2.	15-17	NÄTY/Kulma	ryhmäharjoitus
Viikko 8			
ke 21.2.	12-15	NÄTY/HS 1	pimut ja B
Viikko 9			
ke 28.2.	12-15	NÄTY/HS 1	pimut ja B

AIKA	KLO	PAIKKA	TEEMA
MAALISKUU			
pe 2.3.	15-17	NÄTY/HS 2	kaikki
Viikko 10			
ma 5.3.	10-11.30	Metson kirjasto	tuotantopalaveri
pe 9.3.	15-17	NÄTY/HS 2	kaikki
Viikko 11			
ma 12.3.	12-14	NÄTY/HS 2	pimut
ke 14.3.	14-16	NÄTY/HS 2	pimut
pe 16.3.	15-17	NÄTY/Kulma	pimut ja P+L
Viikko 12			
ma 19.3.	12-14	NÄTY/HS 2	pimut
ke 21.3.	14-16	NÄTY/Kulma	pimut ja B
pe 23.3.	13-14.30	Alakuppila	tuotantopalaveri
pe 23.3.	15-17	NÄTY/Kulma	pimut
Viikko 13			
ma 26.3.	10-12	NÄTY/HS 1/HS 2	pimut ja P+L
ke 28.3.	14-16	NÄTY/HS 1	pimut ja B
pe 30.3.	10-11.30	Minnan koti	tuotantopalaveri
pe 30.3.	15-17	NÄTY/HS 2	pimut
HUHTIKUU			
Viikko 14			
ma 2.4.	12-14	NÄTY/HS 1/HS 2	pimut ja P+L
ke 4.4.	14-16	NÄTY/HS 2	pimut
pe 6.4.	15-17	NÄTY/HS 2	pimut
Maria poissa			

AIKA	KLO	PAIKKA	TEEMA
TOUKOKUU			
Viikko 18			
pe 4.5.	12-14	NÄTY/HS 2	pimut ja P+L
Viikko 19			
ma 7.5.	10-12	NÄTY/HS 2	pimut
Viikko 20			
ke 16.5.	12-13.30	<i>Katrin koti</i>	<i>tuotantopalaveri</i>
to 17.5.	10-12	NÄTY/Kulma	kaikki
Viikko 21			
ti 22.5.	12-14	Musta luokka	pimut
ke 23.5.	10-11.30	<i>Alakuppila</i>	<i>tuotantopalaveri</i>
ke 23.5.	12-14	Musta luokka	pimut
pe 25.5.	14-16	Musta luokka	kaikki
Viikko 22			
ma 28.5.	10-12	Musta luokka	kaikki
ti 29.5.	14-16	Musta luokka	kaikki
ke 30.5.	10-12	Musta luokka	kaikki

KESÄ 2001

KESÄKUU			
Viikko 23			
ma 4.6.	11-14	Musta luokka	kaikki
Maria poissa			
Viikko 25			
ma 18.6.	11-14	Musta luokka	kaikki
Viikko 26			
ti 26.6.	14-16	Musta luokka	kaikki
ke 27.6.	10.30-13	Musta luokka	kaikki
to 28.6.	12-14	Musta luokka	kaikki
pe 29.6.	12-14	Musta luokka	kaikki

AIKA	KLO		
HEINÄKUU			
Viikko 27			
ma 2.7.	10.30-14	Musta luokka	kaikki
ti 3.7.	10.30-12	<i>Katrin koti</i>	<i>tuotantopalaveri</i>
ti 3.7.	12-15	Musta luokka	kaikki
to 5.7.	12-15	Musta luokka	pimut
Viikko 28			
ti 10.7.	10.30-13	Musta luokka	pimut
ke 11.7.	10.30-13	Musta luokka	pimut
to 12.7.	12-15	Musta luokka	kaikki, I läpi
pe 13.7.	12-15	Musta luokka	pimut
Viikko 29			
ma 16.7.	10.30-13	Musta luokka	kaikki
ma 16.7.	13.30-15	<i>Alakuppila</i>	<i>tuotantopalaveri</i>
ke 18.7.	19-20.30	<i>Telakka</i>	<i>tuotantopalaveri</i>
Viikko 30			
ma 23.7.	12-14	Musta luokka	kaikki
ke 25.7.	12-15	Musta luokka	kaikki
to 26.7.	10.30-13	Musta luokka	kaikki
pe 27.7.	10-13	Musta luokka	kaikki
Viikko 31			
ma 30.7.	10.30-13	Musta luokka	kaikki
ti 31.7.	12-15	Musta luokka	kaikki
ELOKUU			
to 2.8.	10.30-13	Nasutilat	pimut
pe 3.8.	10.30-13	Nasutilat	kaikki
Viikko 32			
ma 6.8.	10.30-13	Nasutilat	pimut
Virva poissa			
Pimut lukevat.			

AIKA	KLO	PAIKKA	TEEMA
Viikko 34			
ma 20.8.	12-14	Nasutilat	L
ti 21.8.	13-14.30	Telakka	tuotantopalaveri
to 23.8.	12-15	Nasutilat	pimut
pe 24.8.	12-15	Nasutilat	pimut
Viikko 35			
ma 27.8.	10-11.30	Metso	tuotantopalaveri
ma 27.8.	12-15	Nasutilat	pimut
ke 29.8.	12-15	Nasutilat	pimut
ke 29.8.	15-17	Nasutilat	yhteispalaveri
to 30.8.	12-15	Nasutilat	pimut
to 30.8.	15-17	Nasutilat	tuotantopalaveri
pe 31.8.	12-15	Nasutilat	pimut ja P

SYKSY 2001

SYYSKUU			
Viikko 36			
ma 3.9.	12-14	Nasutilat	pimut
ma 3.9.	16-18	Nasutilat	pimut ja P+L
ti 4.9.	12-16	Nasutilat	kaikki
ke 5.9.	12-16	Nasutilat	kaikki
to 6.9.	12-15	Nasutilat	kaikki
pe 7.9.	12-16	Nasutilat	kaikki
Viikko 37			
ma 10.9.	12-16.30	NÄTY/Kulma	kaikki, II
ti 11.9.	16-18	Nasutilat	kaikki, II osat
to 13.9.	14-18	NÄTY/Kulma	kaikki, II
pe 14.9.	10-12	NÄTY/Kulma	pimut, I alku
Viikko 38			
ma 17.9.	12-18	NÄTY/Kulma	kaikki, I loppu

AIKA	KLO	PAIKKA	TEEMA
ti 18.9.	13-14.30	Minnan koti	tuotantopalaveri
ti 18.9.	16-18	NÄTY/Kulma	kaikki, I loppu
ke 19.9.	11-14	NÄTY/Kulma	kaikki, I loppu
to 20.9.	14-18	NÄTY/Kulma	kaikki, I
pe 21.9.	14.30-18	NÄTY/Kulma	koko, I
Viikko 39			
ma 24.9.	12-16	NÄTY/Kulma	koko, II
ti 25.9.	11-14	NÄTY/Kulma	koko, I
to 27.9.	14-17	NÄTY/Kulma	koko, II
pe 28.9.	14.30-17	NÄTY/Kulma	pimut, I ja II osat
la 29.9.	14-18	NÄTY/Kulma	koko, I ja II
su 30.9.	12-17	NÄTY/Kulma	koko, rakennus
LOKAKUU			
Viikko 40			
ma 1.10.	12-17	NÄTY/Kulma	koko, 1. läpi
ti 2.10.	12-17	NÄTY/Kulma	koko, 2. läpi
ke 3.10.	12-17	NÄTY/Kulma	koko, 3. läpi
to 4.10.	12-17	NÄTY/Kulma	koko, kenraali

II ESITYSVAIHE

pe 5.10.	19-22	NÄTY/Kulma	koko, ensi-ilta
su 7.10.	15-18	NÄTY/Kulma	koko, 2. esitys
Viikko 41			
ke 10.10.	19-22	NÄTY/Kulma	koko, 3. esitys
la 13.10.	19-22	NÄTY/Kulma	koko, 4. esitys
Viikko 42			
ke 17.10.	19-22	NÄTY/Kulma	koko, 5. esitys
pe 19.10.	19-22	NÄTY/Kulma	koko, 6. esitys

Merkkien selitykset:

Attila	Tampereen yliopiston tiedekuntakirjasto
TaY	Tampereen yliopisto, päärakennus
Musta luokka	Tampereen yliopisto, päärakennus, pieni teatteritila
NÄTY	Tampereen yliopiston näyttelijäntyön laitos, Hämeenpuisto 28
Kulma	Teatterikulma, NÄTY:n esitystila, Hämeenpuisto 28, IV kerros
HS 1	NÄTY:n iso harjoitussali, Hämeenpuisto 28, ylin kerros
HS 2	NÄTY:n pieni harjoitussali, Hämeenpuisto 28, VI kerros
Pyynikki	Tampereen yliopiston Pyynikin toimitilat, Pyynikintie 2
Nasutilat	Saunan pukuhuonetta Pyynikillä, Pyynikintie 2
pimut	Vladimir (Didi) ja Estragon (Gogo)
B	Poika (Boy)
P	Pozzo
L	Lucky
kaikki	kaikki näyttelijät
I	näytelmän I näytöksen läpimeno ilman tekniikkaa
II	näytelmän II näytöksen läpimeno ilman tekniikkaa
osat	näytöksen eri osien erilliset harjoitukset
koko	koko tuotantoryhmä paikalla
läpi	näytelmän tekninen läpimeno
kenraali	näytelmän pääharjoitus
kursivointi	ei ole laskettu varsinaiseksi harjoitustunneiksi