

TAMPEREEN YLIOPISTO

Anna-Elisa Hannula

ITSEOHJAUTUEN KOHTI ARVAAMATONTA

Teatteritaiteen maisterin opinnäyte

Maaliskuu 2016

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

ANNA-ELISA HANNULA: Itseohjautuen kohti arvaamatonta

Maisterin opinnäyte, 56 sivua, 2 liitesivua.

Teatteritaide

Maaliskuu 2016

Tämä opinnäyte käsittelee näyttelijän itseohjautumista. Opinnäytteeni pyrkimys on ymmärtää itseohjautumisen ilmiötä, sen sisältämiä mahdollisuuksia ja haasteita sekä sen positiivisia ja negatiivisia puolia. Käsittelen itseohjautumista nykyaikaan kuuluvana, myös teatterin ulkopuolisena ilmiönä, ja pohdin näyttelijän itseohjautumista suhteessa nykyajan työelämään ja yksilöllistymiseen. Tarkastelen, miten itseohjautuminen on näkynyt opiskelussani ja työssäni tähän asti, ja minkälaista näyttelijäntekniikkaa, -dramaturgiaa ja ajattelua siihen liitän. Pohdin, mitkä asiat vaikeuttavat itseohjautumista produktiotasolla, ja mitkä asiat henkilökohtaisella tasolla. Produktiotason viitekehyksenä käytän musikaalia. Henkilökohtaisia itseohjautumisen esteitä lähestyn yksittäisten näyttelijäntekniikkaan, -dramaturgiaan ja ajatteluun liittyvien otsikoiden kautta. Opinnäytteen lopuksi pyrin hahmottamaan, millaisessa produktiossa itseohjautuminen tapahtuisi automaattisesti. Opinnäytteeni lähtökohtina ovat henkilökohtaiset kokemukset sekä tarve löytää itselle mielekkäitä tapoja harjoittaa näyttelijän ammattia. Omakohtaisten kokemusten kirjoittaminen ja niiden liittäminen alan muuhun kirjallisuuteen on auttanut minua jäsentämään omaa ajatteluani ja löytämään ratkaisuja esiintyjän työssä kohtaamiini ongelmiin. Uskon, että opinnäytteeni avaa uusia näkökulmia itseohjautumiseen erilaisissa taiteellisissa prosesseissa myös muille teatterintekijöille.

Asiasanat: itseohjautuminen, näyttelijäntyö, näyttelijändramaturgia, musikaali, roolin rakentaminen, uusi esittäminen

Sisällys

1. Johdanto	2
2. Itseohjautuva näyttelijä	5
2.1 Omat lähtökohdat.....	5
2.2 Millainen on itseohjautuva näyttelijä?.....	6
2.3 Tekijä vai toteuttaja.....	10
2.4 Hyvä, paha itseohjautuvuus: näyttelijän itseohjautuminen itseohjautuvilla työmarkkinoilla.	12
3. Itseohjautuva näyttelijä osana musikaalin taiteellista prosessia: <i>Desirée</i>	17
3.1 Musikaalin harjoitusprosessin erityispiirteitä.....	17
3.2 Itseohjautumista tiukan muodon sisällä.....	21
3.3 Musikaali taitojen ja idealisoitujen ihmiskuvien näyttämönä.....	24
3.4 Koe-esiintyminen ja sen vaikutus taiteelliseen prosessiin.....	26
3.5 Räjätetään musikaalin rakenteet.....	29
4. Työkaluja taiteellisiin prosesseihin: <i>Desirée</i> ja <i>Lada</i>	31
4.1 Omien oletusten purkaminen.....	31
4.2 Musikaalin (tai muun esityksen) laulunumeron harjoittelu.....	35
4.3 Virittäminen.....	37
4.4 Variaatioiden mahdollisuudet.....	41
4.5 Dialogi.....	44
5. Lopuksi – eli itseohjautuvan näyttelijän unelmaprokkis	48
Lähteet	52
Painetut lähteet.....	52
Verkkolähteet.....	53
Julkaisemattomat lähteet.....	53
Liite 1.....	54
Liite 2.....	55

1. Johdanto

Tämän opinnäytteen kirjoitusmatka on ollut vaiherikas. Aloitin kirjoittamisen pohtimalla naisen esittämistä, mutta totesin, että aihe ei juuri nyt ole oman näyttelijyyteni kannalta päivänpolttavin. Sen jälkeen yritin kirjoittaa satiiria omista näyttelemiseen liittyvistä ongelmistani, kunnes vaihdoin takaisin asiatekstiin ja pohdintaan näyttelijän positiosta tekstipohjaisessa esityksessä. Tämän pohdinnan seurauksena tarkensin vihdoinkin aiheen käsittelemään näyttelijän itseohjautumista. Pontimena kirjoittamiselle toimi tarve selvittää työkaluja vapautuneeseen näyttelijäntyöhön, ja selvittää näyttelijän positiota taiteellisessa prosessissa. Erityisesti halusin pohtia, kuinka asennoitua jokaiseen produktion siten, että voisin olla vapaa päämääräkeskeisyydestä ja uskaltaisinkin tehdä työtä omista lähtökohdistani, juuri niin keskeneräisenä kuin kulloinkin olen. Välillä esteet tällaiselle työskentelylle tulevat ulkopuoleltani, välillä omasta ajattelustani, mutta kummassakin tapauksessa pyrin etsimään itseohjautumisen avulla keinoja näiden esteiden purkamiseen.

Opinnäytteeni aluksi mietin, mitä itseohjautuminen juuri minulle tarkoittaa, ja miksi uskon sen olevan käyttökelpoinen työtapana tällaiseen vapauttavaan tai vapautuneeseen näyttelemiseen. Tuon myös esille muiden näkemyksiä itseohjautumisesta, ja pohdin aihetta teatteria laajempaan, yhteiskunnallisena ilmiönä. Vaikka itseohjautuminen edustaa minulle positiivista, eettisesti kestävästä ja nautinnollista tapaa tehdä näyttelijäntyötä, kysyn myös, onko se väistämättä sitä, ja pohdin, mitä negatiivisia puolia itseohjautumiseen liittyy.

Kun olen tarkastellut itseohjautumisen merkityksiä, vien aiheen musikaalin taiteellisen prosessin kontekstiin. Halusin pohtia itseohjautumista musikaalissa, koska kaikista teatterin esitysmuodoista uskon juuri musikaalin asettavan eniten haasteita näyttelijälle, joka haluaa itseohjautua ja keskittyä päämäärän sijaan prosessiin. Voi myös kysyä, kannattaako musikaaliin ollenkaan asennoitua itseohjautuvasti tai etsiskellen. Minusta on kuitenkin mielenkiintoista pohtia, mitä itseohjautuminen näissä raameissa voi tarkoittaa, ja minkälaiseksi muodostuisi musikaali, jossa koko työryhmä keskittyisi päämäärän sijasta prosessiin, ja jossa pyrittäisiin tasavertaisiin työtapoihin. Huomaan myös olevani turhautunut musikaalin konventioihin, ja haluan pohtia, mitä tapahtuisi, jos musikaaleja uudistettaisiin nykyteatterillisin keinoin, kuten monia vanhoja näytelmiä uudistetaan.

Kun olen pohtinut tällaisia itseohjautumisen produktiotason rakenteellisia haasteita, käänän katseeni kohti näyttelijää ja tarkemmin ottaen itseäni. Neljännessä luvussa pohdin siis omia

ongelmakohtiani taiteellisessa prosessissa ja etsin itseohjautuvan näyttelijän ratkaisukeinoja noihin ongelmiin. Osa ongelmista ja niiden ratkaisuehdotuksista liittyy näyttelijäntekniikkaan ja -dramaturgiaan, osa ajatteluun ja asenteisiin. Tässä luvussa laajennan näyttelemisen ja itseohjautumisen tarkastelun musikaalin taiteellisen prosessin kontekstista ylipäätään tekstipohjaisen esityksen taiteelliseen prosessiin, koska oma näyttelijäntekniikka ja -dramaturgia ja oman ajattelun luutuneet liikeradat vaikuttavat toki kaikkeen näyttelemiseen myös musikaalien ulkopuolella.

Loppuluvussa pohdin, mikä olisi sellainen taiteellinen prosessi, jossa voisin päästää irti päämääräkeskeisyydestä, ja jossa itseohjautumisen olisi helppoa ja suotavaa tapahtua. Tämä haavekuva on juuri minun tarpeisiini räätälöity, mutta uskoakseni siinä on joitakin ehdotuksia ylipäätään eettisesti kestävä ja näyttelijälle mielekkään työskentelyn mahdollistamiseksi. Luonnollisesti minkä tahansa produktion sisällä näyttelijä pystyy tekemään työstään mielekästä, mutta tässä luvussa kuitenkin haaveilen produktiosta, jossa tuo työntekemisen mielekkyys tapahtuisi minulle automaattisesti. Käytän keskustelukumppaninani loppuluvussa Hanna Helavuoren tekstiä ”Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa?”, sillä unelmieni teatteri sisältää todella paljon Helavuoren kuvaamia nykyteatterin piirteitä.

Huomaan opinnäytteeni rakenteen heijastavan itse asiassa tähän asti teatterin parissa käymieni opintojen rakennetta. Aloitin opinnot musiikkiteatterin parissa, ja aluksi näyttelemiseeni liittyi tarve muotoilla asiat varhaisessa vaiheessa valmiiksi ja sen jälkeen hallita muoto niin täydellisesti kuin mahdollista. Pikku hiljaa Nätyn opintojen aikana käsitykseni esiintymisen monimuotoisuudesta on laajentunut, ja tällä hetkellä nautin äärimmäisen paljon esityksistä, jotka vielä esitysvaiheessakin suostuvat prosessiin ja näyttävät tuon prosessin osana esitystilannetta.

Onkin jopa huvittavaa huomata, kuinka paljon oma ajatteluni muovautuu sen perusteella, millaisia teatterintekijöitä omaan lähipiiriini, opettajiini ja työkavereihini milloinkin kuuluu, ja millaisia produktioita olen viime aikoina tehnyt. Itseohjautuminen opinnäytteen aiheena on siten myös pyrkimys ymmärtää sitä, mistä palasista oma ajattelu muodostuu, jotta sen jälkeen voisi paremmin arvioida omaa ajatteluaan ja viedä sitä haluamaansa suuntaan. Ammattiin astumisen kynnyksellä haluan todella tutkailla, miten jalkani kantavat, kun minua ei kannattele ympäröivä opinahjo kurssitovereineen ja lehtoreineen. Toki jokaisessa uudessa produktiossa ja uudessa työyhteisössä ryhmän jäsenet kannattelevat toisiaan. Minä olen kuitenkin ainut ihminen, joka seuraa jokaista näyttelijänprosessini muutosta, joten olen ainut, joka voi kautta matkan ohjata itseään nauttimaan

tästä ammatillisesta matkasta ja tuntemattomasta määränpäästä.

2. Itseohjautuva näyttelijä

2.1 Omat lähtökohdat

Suhtautumiseni omaan näyttelijyyteeni on ollut koko opiskeluni ajan kaksijakoista. Toisaalta tunnistan omat vahvuusalueeni ja olen aina luottanut siihen, että loppujen lopuksi halutessani pärjään missä vain. Toisaalta hahmotan omaa näyttelijäntyötäni negaation kautta. Tartun kärkkäästi niihin asioihin, joissa minulla mielestäni on ongelmia, ja vähättelen niitä asioita, joissa koen olevani hyvä, tai joissa muut sanovat minun olevan hyvä. Minusta on aina tuntunut että en riitä. Jokainen ”epäonnistuminen” näyttämöllä on vahvistanut käsitystäni siitä, että minusta ei oikeastaan ole tähän ammattiin.

”Älä elämää pelkää”, runoili Kaarlo Sarkia aikoinaan. Minä suhtaudun elämään luottavaisesti, mutta ammatillisessa mielessä tulevaisuus näyttäytyy minulle pelottavana. Pelkään, että en saa töitä. Pelkään, että jos saan töitä, valitsen työni väärin ja päädyn surkeisiin produktioihin, joita en kykene perustelemaan itselleni, saati muille. Tai sitten pelkään, että saan töitä ja olen itse surkea, ja sitten en enää saakaan töitä. Pelkään, että jonkun toimintani takia menetän ne loistavat työt, joita en ole vielä edes saanut. Toisin sanoen pelkään, että en koskaan saavuta niitä haaveita, joita minulla on ammatistani ollut. Paradoksaalista tosin on, että en ole edes varma, mitä nuo haaveet ovat. Olen malliesimerkki postmodernista epävarmuudesta, jossa ”ei tiedetä päämääriä, kun taas perinteiseen epävarmuuden tapauksessa ei tiedetty keinoja” (Schulze lain. Bauman 2002, 77).

Pelkääminen liittyy myös jokapäiväiseen elämään ja esiintymiseen. Varmaan jokainen esiintyjä jännittää jonkin verran esiintymistä, ainakin toisinaan. Itselläni tuo jännitys on viime aikoina muuttunut välillä melko voimakkaaksi ahdistukseksi. Joskus ennen esitystä uskon, että olen niin vastenmielisen huono, että yleisöä ahdistaa katsoa esiintymistäni. Pelkään, että ohjaaja ja näyttelijäkollegani ovat tyytymättömiä minuun, ja että minun esiintymiseni pilaa muutoin hyvän esityksen. Näihin ahdistuksiin liittyy sekä hyväksytyksi tulemisen tarvetta että toisinaan myös yksinkertaisesti yksinäisyyden kaipuuta, eli tarvetta saada itse päättää, milloin kohdata ihmisiä ja asettautua katsottavaksi, ja milloin olla yksin. Tietysti aina menen tuosta tunteesta huolimatta teatterille ja näyttämölle, mutta huomaan, että välillä minusta tuntuu, että tuo oma olotila ei kelpaa esiintymisen lähtökohdaksi.

Viime aikoina kaikki tämä pelkääminen on saanut minut väsymään ja ajattelemaan, haluanko todella elää elämäni tällä tavalla. Jos vain lopettaisin näyttelemisen? Voisinhan tehdä jotain muuta, jotain, mihin ei liity tätä ihanaa mutta kuluttavaa esitysten muodossa nautittavaa adrenaliinipiikkiä. Voisin tehdä jotakin, josta pidän, mutta en niin paljon, että pelkäisin koko ajan menettäväni sen. Jotakin, jossa minun oma kehoni ja oma persoonani eivät välttämättä olisi niin vahvasti työvälineinä.

Vaihtoehto näyttelemisen lopettamiselle on tietysti se, että yrittäisin päästää irti peloista ja negatiivista, jotka olen vuosien varrella ottanut matkakumppaneikseni. Ja juuri siihen tämän opinnäytteen kautta pyrin. Opinnäytteeni onkin puhdistautumisretki, pyrkimys luopua negatiivisesta suhteesta näyttelijyyteeni ja luoda tilalle uusi, hyväksyvä identiteetti. Viitekehukseksi tälle negatiivista luopumiselle olen valinnut itseohjautuvan näyttelijän käsitteen. Itseohjautuvuus toimiikin yhtäaikaisesti kulkuvälineenä ja määränpäänä tälle puhdistautumisretkelle, sillä se on jotain, jota voi jatkuvasti , ja jonka täydellisempää muotoa kohti voi aina pyrkiä, joskaan täydellisyyttä ei tässäkään asiassa voi tavoittaa. Kuitenkin kun pyrkii kulkemaan kohti itseohjautumista, on tavallaan jo saavuttanut sen. Pelkkä pyrkimys itseohjautumiseen luo itsessään itseohjautuvaa näyttelijäntyötä, sillä oman työn mahdollisuuksien kartoittaminen ja niiden tiedostaminen pakottaa näyttelijän tulemaan tietoiseksi esityksen eri osa-alueista ja kantamaan vastuuta esityksen taiteellisesta prosessista.

2.2 Millainen on itseohjautuva näyttelijä?

Tällä hetkellä määrittelen näyttelijän itseohjautumisen siten, että se on näyttelijän tapa asennoitua itseensä, työhönsä ja kanssataiteilijoihinsa. Suppeimmillaan itseohjautuminen tarkoittaa minulle siis sitä, että näyttelijä ajattelee itsensä tasavertaiseksi taiteellisen prosessin toimijaksi muiden työryhmän jäsenten kanssa ja pyrkii kantamaan vastuuta taiteellisesta prosessista. Vastuun kantamisella tarkoitan sitä, että näyttelijä pyrkii aktiivisesti luomaan omaa näyttelijändramaturgiaansa ja osallistumaan esityksen dramaturgisten ratkaisujen tekoon. Tällainen näyttelijä todennäköisesti uskaltaa tuottaa ruumiinsa kautta oman mielikuvituksensa mukaista materiaalia sen toimintaympäristön vaikuttamana, jonka kulloinenkin taiteellinen prosessi ja materiaalit synnyttävät. Hän kommunikoi työryhmän kanssa sekä taiteellisten tekojen että varsinaisen dialogin keinoin. Hän ei tarvitse jatkuvaa ohjaajan hyväksyntää teoilleen. Hyväksyvä ilmapiiri tosin on tärkeää, mutta se on eri asia kuin jatkuva sanallinen hyväksyminen. Lopuksi itseohjautuva näyttelijä ei pyri pelkästään toistamaan opittuja toimintamalleja, vaan hän pyrkii

löytämään uusia näkökulmia ja ratkaisuja sekä näyttelijändramaturgiaansa että harjoittelu- ja esityskäytäntöihin. Hänellä on siis tutkimuksellinen lähestymistapa omaan työhönsä.

Vuosien varrella itseohjautuminen näyttelijäntyössä on tietysti tarkoittanut minulle erilaisia asioita. Ensimmäistä kertaa kuulin termin aloittaessani opinnot Tampereen yliopiston teatterityön tutkinto-ohjelmassa Nätyllä. Koin, että meistä haluttiin kouluttaa näyttelijöitä, jotka kykenevät rakentamaan oman työnsä kautta esityksen kokonaisuutta ja näin ollen ohjaamaan itseään ja muita. Toisaalta itseohjautuvuuden eetos liittyi laajemmin näyttelijän uraan: meistä tulisi esiintyjä, jotka loisivat puitteet omalle työlleen ja omalle teatterilleen. Ensimmäisenä vuonna näyttelijäntyölliset harjoitteet olivat pitkälti erilaisten materiaalien (esimerkiksi teksti, liikemateriaali, kadulta poimitut havainnot) työstämistä pieniksi esityksiksi vaihtelevan kokoisen ryhmän kanssa tai yksin. Päiväkirjaani olen kirjoittanut hämmentyneenä ”Yhdellä tunnilla puhuttiin maneereista. Jännittävää että vain yhdellä tähän asti! [...] Osasyynä niiden huomiotta jättämiseen on varmasti se, että nyt ei olla keskitytty näyttelemiseen vaan näyttämöllisen ajattelun herättämiseen” (Opintopäiväkirja, 14.10.2011). Jälkeenpäin katsottuna minusta tuntuukin, että kandidatuosiemme näyttämötyön yliopistolehtori Hanno Eskola opetti meille erityisesti kokonaisdramaturgista ajattelua ja oman näyttelijäntyön suhteuttamista siihen. Huomionarvoista lieneekin, että ainakin minä hahmotin opetuksen menevän nimenomaan esityksen kokonaisuuden valmistamisesta kohti näyttelijän omaa kuljetusta eikä toisinpäin.

Uskon, että itseohjautuvuuden eetos oli tullut Eskolan ja sitä kautta Nätyn opetukseen Jouko Turkalta, sillä Eskola oli itse käynyt opintonsa Teatterikorkeakoulussa Turkan koulun aikaan (Sorvali lain. Silde 2011, 150; Hulkko 2011b, 17). Muutenkin Turkan vaikutus oli selkeästi nähtävissä opinnoissamme, esimerkiksi havaintojen tekemisenä ympäröivästä maailmasta osana näyttelijäntyötä: ”Ihmiset, jotka nauraa silloin kun suurin osa suree, kurtistaa kulmia tai ei reagoi mitenkään. Leena nauro joka kerta kun kertoi että Antin yrityksellä ei mee kovin hyvin” (Opintopäiväkirja, 12.11.2011). Lisäksi opintopäiväkirjoissani on paljon merkintöjä erilaisista kehon eriyttämisharjoituksista, kuten harjoitus, jossa kasvot ovat laulava lintu, korvat puun lehtiä jotka heiluvat tuulessa, toinen käsi orava, joka juoksee puun runkoa ylös alas, toinen käsi pihka, joka hitaasti valuu alaspäin, toinen jalka alligaattori joka laiskasti avaa leukojaan ja toinen jalka lintu joka käy välillä puhdistamassa alligaattorin hampaita. Eskola esitteli meille ja kehotti meitä keksimään monenlaisia mielikuvia ja psykofyysisiä tehtävänantoja, joilla tuottaa uutta sisältöä näyttelemiseen. Monologiin voisi esimerkiksi tuottaa erilaisia olotiloja seuraavalla tavalla: ensimmäinen lause sillä tavalla että olet paperi jota rypistetään, sen jälkeen näyttelet kuin Vera

Veiskola näyttelisi, lauseen loppu kuin olisit ”uitettu koira”. Etsimme samankaltaisia reaalisia impulsseja, kuin ymmärrän Turkan aikanaan opettaneen (Tervo 2011, 65) ja kehitelimme näyttämöllisen toiminnan todellisuuksia muualta kuin tekstin varsinaisesta merkityksestä. Esimerkiksi ”jos näyttelet tyyppiä joka yrittää tulla salaa hiljaa kotiin näyttele se vaikka siten että kävelet jäällä joka saattaa rikkoutua hetkenä minä hyvänsä.” (Eskola lain. Opintopäiväkirjan merkintä, 1.9.2011.)

Yllä kuvailtujen harjoitteiden tarkoitus oli synnyttää meille näyttelijäntekniikkaa ja mielikuvitusta, joiden pohjalta sitten synnytämme oman kuljetuksemme kunkin taiteellisen prosessin sisällä, ja joiden avulla pystymme itseohjautumaan kenen tahansa ohjauksessa. Eskolan ehdottamassa työskentelytavassa näyttelijä ratkoo etukäteen yksityiskohtaisesti oman esityksensisäisen kuljetuksensa ja luo useita vaihtelevia (psyko)fyysisiä sisältöjä tuohon kuljetukseen. Ratkaisujen tuli olla fyysisiä tai aiheuttaa ulkoista fyysistä elettä tai toimintaa, ja niiden tuli olla ”vinksautettuja”, eli ei-todennäköisiä. Kandivuosina näyttelemisen tarkoitti minulle läpi esityksen kulkevaa oman esiintymiseni kuljetusta, jonka ratkaisen lähes kokonaan etukäteen, ja jonka tulee olla yksityiskohtainen ja hiottu.

Kandivuosien jälkeen professorimme ja suurin osa lehtorikunnastamme vaihtui, mutta itseohjautuvuuden käsite jäi, joskin ehkä hiukan erilaisten merkitysten siivittämänä. Uusi lehtorikuntamme painotti taiteellisen prosessin merkitystä ja tutkimuksellisuutta. Yksi minulle suurimmista ahaa-elämyksistä oli omien lähtökohtien tunnistaminen, kunnioittaminen ja ottaminen taiteellisen prosessin lähtökohdaksi. Kärjistetysti voisikin sanoa, että painopiste siirtyi tarkasta yksin tehtävästä etukäteisdramaturgiasta hetkessä tapahtuvaan yhdessä ja yksin tutkimiseen.

Tätä opinnäytettä kirjoittaessani huomasin myös välillä käyttäväni sanaa itseohjautuminen ja näyttelijändramaturgia rinnasteisina toisilleen. Näyttelijändramaturgia on minulle käsitteenä melko uusi tuttavuus, sillä ensimmäistä kertaa kuulin termin vasta uuden professorimme Pauliina Hulkon opetuksessa. Vaikka itseohjautuminen ja näyttelijändramaturgia eivät siis ole rinnasteisia sanoja, ne näyttävät minulle jossain määrin toisiaan lävistävänä. Näyttelijän itseohjautumista taiteellisen prosessin sisällä ei mielestäni voi tapahtua ilman näyttelijändramaturgiaa, ja toisaalta näyttelijändramaturgisten päätösten tekeminen vie näyttelijän jo vähintäänkin lähelle itseohjautumista.

Hulkko oli ollut mukana taiteellisessa tutkimuksessa, jossa sekä *näyttelijän itseohjautuminen* että

näyttelijändramaturgia käsitteellistettiin, eli sanoille annettiin eksaktit merkitykset. Kyseisen tutkimuksen teoreettiset päätelmät esittelevän *Nykynäyttelijän taide* -kirjan mukaan ”näyttelijändramaturgia koostuu olotiloista ja niiden välisistä siirtymistä” (Silde et alii 2011, 213). Olotilalla kirjassa tarkoitetaan esiintyjän kokemuksellista tulkintaa siitä aistimellisesta tilasta (*välinen*), johon viritys vie. Viritys taas tarkoittaa tässä yhteydessä psykofyysistä liikettä tai liikesarjaa, jolla herätetään ja otetaan käyttöön ruumiin psykofyysisiä voimavaroja ja avataan aistikenttää, eli luodaan arkikokemuksesta erottuvaa virittyntä tilaa. Sekä olotila että viritys ovat siis osa *Nykynäyttelijän taide* -kirjan ehdottamaa näyttelijäntekniikkaa, jonka varaan näyttelijändramaturgia sitten rakentuu. (Silde et alii 2011, 218.)

Minulle näyttelijändramaturgia tarkoittaa sitä, että näyttelijä kehittää jokaiseen esitykseen psykofyysisen kuljetuksen, eli järjestelee omat näyttelemiseensä liittyvät mielen, kehon ja ympäröivän näyttämötodellisuuden materiaalit haluamallaan tavalla. Kuljetus-sana tulee täysin Eskolan opetuksesta, ja käsittääkseni hänen puhetavassaan sana on synonyymi näyttelijändramaturgialle. Jos dramaturgia yleensä tarkoittaa ”minkä tahansa materiaalin järjestämistä esitykseksi” (Hotinen 2001, 202), niin mielestäni on perusteltua sanoa, että näyttelijändramaturgia tarkoittaa minkä tahansa näyttelemiseen liittyvän materiaalin (esimerkiksi teksti, puhe, liike, mielikuva, viritys tai vaikka näyttelijän käsittelemät rekvisiitat) järjestämistä näyttelemisen tapahtumaksi. Näyttelijändramaturgiaa tulee mielestäni rakentaa aina suhteessa koko esityksen dramaturgiaan ja sen synnyttäviin materiaaleihin, ja toisaalta näyttelijä siis omalla dramaturgiallaan vaikuttaa koko esityksen dramaturgian rakentumiseen.

Näyttelijändramaturgian luominen kuulostaakin jo jossain määrin itseohjautuvalta näyttelijäntyöltä. *Nykynäyttelijän taide* määrittelee itseohjautumisen siten, että itseohjautuva näyttelijä ”kykenee yhdistämään näyttelijäntekniikan näyttelijändramaturgiaan, rakentamaan ja säätelemään niiden suhdetta kulloisessakin taiteellis-pedagogisessa prosessissa” (Silde et alii 2011, 218). Sama sisältö artikuloidaan vielä kertaalleen toisin sanoin: ”Sikäli kuin näyttelijä keksii ja tuottaa itse sekä olotilat (ja niiden vaatimat viritykset) että niiden väliset siirtymät, voidaan perustellusti väittää, että näyttelijä ohjaa itseään”(ibid.).

Edellä mainittu tutkimus tuntuukin ehdottavan, että itseohjautuva näyttelijä pystyy stimuloimaan itselleen psykofyysisiä tuntemuksia ja vaikuttamaan näistä tuntemuksista, ja edelleen luomaan dramaturgiaa laittamalla näitä olotiloja peräkkäin ja suhteeseen muiden dramaturgisten materiaalien kanssa. Mutta eikö näyttelijä tee tätä aina ja välttämättä? Onko jokainen näyttelijä siis

itseohjautuva? Minun määritelmäni mukaan ei ole, sillä jos kiinnitämme itseohjautumisen asenteeseen, kuten minä edellä tein, on perusteltua sanoa, että näyttelijä, joka ei identifioi itseään tasavertaiseksi muun työryhmän kanssa, ei myöskään ole itseohjautuva. Tällainen näyttelijä on myös todennäköisesti valmis toistamaan muiden koreografisoimaa muotoa rakentamatta sen sisälle omaa näyttelijändramaturgiaa. Tällöin hän myös tarvitsee jatkuvasti palautetta ohjaajalta, eikä luota omiin ratkaisuihinsa ellei saa niihin ohjaajan siunausta.

2.3 Tekijä vai toteuttaja

Itseohjautuvuuden pohdintaan kytkeytyy myös Annette Arlanderin esittämä kysymys näyttelijän sijoittumisesta tekijä-esiintyjä-akselille. Arlander esittelee tekijyyden ja esiintyjyyden skaalan, jossa tekijyys hahmottuu esityksen pohjamateriaalin tuottamisen näkökulmasta. Hänen mallissaan tekstin pohjalta näyttelevä näyttelijä ei ole tekijä vaan pelkkä esiintyjä, tekijän tulkki. Tekijän hän rinnastaa suunnittelijaan ja esiintyjän toteuttajaan. (Arlander 2011, 87, 91.) Minun mielestäni itseohjautuva näyttelijä on kuitenkin aina tekijä myös tekstipohjaisessa esityksessä, koska hän ei tyydy pelkästään toteuttamaan ulkoa tulevia ohjeita, vaan hän itsenäisesti tuottaa ison osan koko esityksen dramaturgisesta materiaalista oman ruumiinsa ja mielikuvituksensa kautta.

Vaikka Arlander ei sisällytä tekijyyteen/suunnittelijuuteen ja esiintyjyyteen/toteuttajuuteen negatiivista tai positiivista latausta, minulle tekijyys latautuu kokemuksellisesti positiivisempaan toimintamallina. Produktioissa, joissa olen kokenut olevani tekijä – joko siitä syystä, että olen suoranaisesti toiminut suunnittelijana, esityksen tekotapa on ollut hyvin tasavertainen, tai olen itseohjautunut ohjauksen sisällä – olen ollut rohkeampi ja uskaltanut seistä esityksen ja omien dramaturgisten ratkaisujeni takana silloinkin, kun joku toinen epäilee niitä. Valta ja vastuu kulkevat käsi kädessä: kun esiintyjä tuntee olevansa vahvasti myös esityksen tekijä, hän kokee esityksen omakseen ja haluaa kantaa vastuun esityksestä niin hyvin kuin mahdollista. Siksi haluankin identifioida näyttelijän, ja sitä kautta itseni, toteuttajan sijaan tekijäksi.

Läheskään aina en kuitenkaan ole uskaltanut asennoitua esityksentekoon itseohjautuvasti. Erityisesti opiskeluaikaisissa produktioissa on ollut helppo tarrautua kiinni epävarmuuteen ja ripustautua ohjaajaan perustellen asennoitumisensa sillä, ettei vielä ole valmis näyttelijä. Niissä produktioissa, joissa olen kokenut olevani toteuttaja, ovat taiteelliset prosessit tuntuneet raskaammilta kuin niissä prosesseissa, joissa olen kokenut olevani tekijä. Toteuttajana kyseenalaistan hetkessä tekemiäni valintoja ja koen lähtökohtaisesti olevani vastuussa esityksestä ohjaajalle, enkä vaikkapa katsojalle

tai itselleni. Tällöin esitystilanne saattaa muuttua ohjeiden mahdollisimman ”oikein” suorittamiseksi, ja omaan esiintymiseen on vaikea luottaa ja siitä on vaikea nauttia.

Kokemukseni mukaan näyttelijän itseohjautuminen tapahtuu luontevimmin produktioissa, joissa hän saa tuottaa osan materiaaleista. Kun esiintyjä toimii myös suunnittelijana, on hänellä automaattisesti tietty asiantuntijuus omasta esiintymisestään. Tällaisia produktioita omassa historiassani ovat olleet mm. opinnäytteeni TAMKiin, *Le cabaret du Mort*, jossa toimin suunnittelijana ja esiintyjänä, Nätyllä toisena opiskeluvuotena tekemämme *Meren yllä monenvärinen pilvi*, jossa tuotin liikemateriaalia, ja Maarianvaaran kesäteatterin *Kilpakosijat*, jonka työtapa tekstipohjaisuudesta ja ohjaajavetoisuudesta huolimatta oli hyvin tasavertainen. Uskon kuitenkin, että vapaus ja luottamus, joita koin näissä produktioissa, on mahdollista saavuttaa myös produktioissa, joissa en tuota materiaalia tai joiden työtapa ei ole tasavertainen. Tasavertaisella työtavalla tarkoitan nyt keskustelevaa työtapaa, jossa näyttelijät pääsevät läpi prosessin osallistumaan esityksen suunnitteluun keskustelun ja siitä seuraavien näyttämökokeilujen kautta.

Vaikka nyt käsittelenkin itseohjautumista eräänlaisena vapautumisen ja työstä nauttimisen keinona, ymmärrän, että se ei tarkoita sitä, että prosessi olisi helppo ja ongelmista vapaa. Uskoakseni mihin tahansa luomisprosessiin liittyy vaikeita hetkiä ja epäilyksiä. Anne Bogartin mukaan esteet ja ongelmat ovat itse asiassa taiteellisen prosessin kehittymisen kannalta olennaisia elementtejä (Bogart 2004, 150). Itseohjautuva näyttelijä pystyykin asennoitumaan ongelmiin juuri Bogartin ehdottamalla tavalla: hän ei pelästy niitä, hän pyrkii löytämään ratkaisuja, eikä hänen ammatti-identiteettinsä horju (niin paljoa) hänen kohtaamistaan ongelmista.

Itseohjautuminen ei myöskään takaa sitä, että taiteellisen prosessin seurauksena syntynyt esitys miellyttäisi näyttelijää tai yleisöä. Itseä tai muita miellyttävää esitystä taas on saattanut edeltää kokemuksellisesti raskas ja epätasa-arvoinen prosessi. Vaikka taiteellisen prosessin lopputulos, eli esitys, ei olisikaan mielestäni ”onnistunut”, koen itseohjautumisen taiteellisen prosessin sisällä jo arvoksi sinänsä. Työryhmän jäsenten itseohjautuminen heidän näin halutessaan aiheuttaa tasavertaisuutta ja vastuunkantoa läpi taiteellisen prosessin ja on näin ollen eettisesti kestävä työtapa.

Huolimatta esittelemistäni itseohjautumisen määritelmistä on hyvä muistaa, että itseohjautumisen merkitys on väistämättä jokaiselle näyttelijälle uniikki. Tässä opinnäytteessä pyrinkin selvittämään itseohjautumisen merkitystä ja mahdollisuuksia juuri minulle. Varmasti on myös paljon

näyttelijöitä, jotka eivät halua olla itseohjautuvia, tai jolle itseohjautuminen tarkoittaa jotain ihan muuta kuin omat käsitykseni aiheesta. Kuten Eugenio Barba kirjoittaa: ”Meidän alallamme ei ole toimintatapoja, jotka itsessään olisivat hyviä; ei ole absoluuttisia sääntöjä, jotka ovat oikein, totta ja välttämättömiä” (Barba 2009, xiii, suomennos kirjoittajan).

2.4 Hyvä, paha itseohjautuvuus: näyttelijän itseohjautuminen itseohjautuvilla työmarkkinoilla

Itseohjautuva näyttelijä on ehdottomasti osa laajempaa, jo Turkan kauden aikana nähtävillä ollutta yhteiskunnallista muutosta, kuten työn rakennemuutosta ja yksilöllistymisen voimistumista. Siinä, missä Turkan kaudella, 1980-luvulla, esimerkiksi työn rakennemuutos oli vasta aluillaan, voidaan nyt, vuonna 2016, meidän todeta jo siirtyneen teollisen työn yhteiskunnasta tietotyöyhteiskuntaan ja jatkuvista työurista epäjatkuviin työsuhteisiin. (Tapper 2011, 126–127; Malinen 2001, 3–4.)

Nykyään yksilö kantaa vastuun niistä asioista, jotka ennen olivat yhteisön tai jonkin ylemmän auktoriteetin vastuulla. Työelämässä tämä näkyy esimerkiksi monien markkinoiden muutoksiin liittyvien riskien siirtymisenä työnantajalta työntekijälle. Työvoimaa palkataan määräaikaistöihin markkinoiden ollessa suotuisat, ja markkinoiden hiljentyessä työntekijämäärä karsitaan minimiin. Yhä useampi palkkatyöläinen muistuttaakin itse asiassa yrittäjää, joka itse kantaa vastuun itsensä työllistämisestä ja pyrkii jatkuvasti kehittämään itseään työmarkkinoiden tarpeiden mukaiseksi. (Malinen 2001, 8.)

Joidenkin esiintyvien taiteilijoiden kohdalla tämä yrittäjiin vertautuminen on nyt muuttunut kirjaimelliseksi yrittäjyydeksi, kun Suomen eduskunta viime joulukuussa hyväksyi hallituksen esityksen ns. itsensä työllistäjien muuttamisesta yrittäjiksi. Freelance-näyttelijäkin on siis nykyään yrittäjä. Tällä hetkellä lakimuutoksessa on vielä monia ongelmia esimerkiksi työttömyys- ja sosiaaliturvan suhteen, mutta vaikka nämä asiat saataisiin kuntoon, on lakimuutoksella silti vielä syväluotaavampi vaikutus itsensä työllistäjien elämään. Otso Kantokorpi (2015) kutsuukin lakimuutosta identiteettipolitiikaksi, joka vaikuttaa niinkin syväälle, kuin ihmisen minäkäsitykseen. Ja onhan yrittäjän ja työntekijän ero vissi: siinä missä työntekijä jakaa markkinatalouden riskit työnantajan kanssa ja ”käy töissä”, on yrittäjä yksin vastuussa itsestään, oman onnensa seppä ja jatkuvasti hälytysvalmiudessa työntekoon. Valtiohallintomme kannustaakin meitä elämäntapaan, jossa, Zygmunt Baumanin ”notkeaa modernia” käsittelevää tekstiä lainatakseni, ”[s]ekä pelastus että kadotus ovat kunkin omissa käsissä ja tyystin kunkin oma asia – seurausta siitä, mitä kukin vapaa toimija on vapaasti valiten tehnyt elämällään” (Bauman 2002, 81).

Minun sukupolveni näyttelijä todennäköisesti rakentaakin uraansa palasina useassa eri paikassa, joko freelancerina tai lyhyitä kiinnityksiä vastaanottaen. Hän myös todennäköisesti laajentaa jossain vaiheessa ammattikuvaansa esimerkiksi muiden esiintymismuotojen, opettamisen, ohjaamisen tai kirjoittamisen pariin. Itsekin olen jo ehtinyt vetää keskustelutilaisuuksia, opettaa laulua, ohjata yhden numeromuotoisen esityksen ja yhden musiikkivideon, ja muutaman viikon kuluttua olen menossa vetämään *Who's your honey* -produktioon liittyviä työpajoja nuorille naisille. Itseohjautuvuus onkin nykyään nähdäkseni koko työuran mittakaavassa näyttelijöille pikemminkin pakollinen toimintamalli kuin valinnan kysymys.

Koko työuran kattavana eetoksena itseohjautuvuuden positiiviseksi puoliksi voisi ajatella vapauden, mahdollisuuksien määrän, uusien työympäristöjen ja työyhteisöjen mukanaan tuoman vaihtelevuuden ja tuon vaihtelevuuden vaikutuksen omaan luovuuteen ja taiteellisen ajattelun kehittymiseen. Negatiiviseksi puoliksi koen epävarmuuden tuoman stressin, ja sen vaikutuksen taiteellisen työn sisältöön. Itse ainakin koen, että jatkuva ”tutka päällä” oleminen saattaa hajauttaa omaa keskittymistä kulloisessakin taiteellisessa prosessissa. Mahdollisuuksien näennäinen rajattomuus aiheuttaa myös tyytymättömyyttä omiin valintoihin ja työtilanteisiin: olenko valinnut työni oikein, olenko tutustunut oikeisiin ihmisiin, olisiko minun kannattanut rakentaa uraani toisin? Aina voisi olla jotain parempaakin tarjolla.

Sanna Malisen mukaan pätkätyö on negatiivinen ilmiö työntekijän kannalta silloin, kun se ei ole työntekijän itsensä valitsemaa, mutta positiivinen silloin, kun se on työntekijän itsensä valitsema (Malinen 2000, 19, 84). Minun sukupolveni syntyi maailmaan, jossa suurin osa työsuhteista oli pitkäaikaisia, mutta on huomannut, että nuo pitkäaikaiset työsuhteet eivät enää todennäköisesti kosketa meitä. Pitkien työsuhteiden tuoman turvan mahdollisuuden tiedostaminen saattaa aiheuttaa tyytymättömyyttä pätkätöihin. Tuleville sukupolville pitkät työsuhteet sen sijaan saattavat näyttää jo niin aataminaikuisilta, että vaikka heille ei olisikaan muuta vaihtoehtoa kuin pätkätyö, se ei välttämättä aiheuta ahdistusta. Muut vaihtoehdot eivät ole heille enää realistisia vaihtoehtoja, niitä ei ole olemassakaan. Myös monelle oman sukupolveni näyttelijöistä pitkä työura samassa teatterissa saattaa kuulostaa enemmän painajaiselta kuin toiveunelta. Itse otin juuri vastaan kahden vuoden kiinnityksen ja nyt olen toisaalta kauhuissani tuon sitoutumisen pituudesta. Toisaalta olen tyytyväinen siitä, että voin hetken aikaa keskittyä pelkästään taiteellisiin prosesseihin sen sijaan, että samalla etsisin koko ajan seuraavaa työtä.

Samalla tavalla kuin työelämässä on siirrytty yksilöllisiin työuran rakentamistapoihin, myös identiteetin rakentaminen on nykyään yhä enemmän jokaisen yksilön oma asia. Baumanin mukaan ”yksilöllistyminen koostuu siitä, että ihmisen identiteettiä ei enää pidetä annettuna vaan se mielletään tehtäväksi, ja ihmisen harteille sälytetään vastuu tuosta tehtävästä suoriutumisesta ja sen seurauksista” (Bauman 2002, 42). Yhteisön ja tradition sidoksien heikennyttyä yksilö ei siis pysty enää varhaisessa vaiheessa valitsemaan (tai vastaanottamaan) identiteettiään ja rakentamaan sitä pitkäjänteisesti, vaan hänen on kyettävä jatkuvaan refleksiiviseen identiteetin uudelleenmuovailuun. Lisäksi vaihtoehtoisia rakennusaineita omaan identiteettiin löytyy valtavasti. Yksilö onkin ikään kuin jatkuvasti shoppailemassa itselleen uusia, kiinnostavia identiteetin rakennusaineita näennäisen loppumattomasta valikoimasta.

Positiivinen puoli yksilöllistymisessä ja jatkuvassa muutoksessa on tietysti muutos itsessään. Yksilöllä on mahdollisuus etsiä itselleen sopivia identiteetin aineksia ja muokata identiteettiään hyvinkin voimakkaasti elämäkokemusten ja uusien ajatusten myötä. Muutoksen mahdollisuus ja vaihtoehtojen laajuus tuovat hänelle mahdollisesti kokemuksen, että hän saa joka hetki olla ”juuri sellainen kuin on”. Aikaisemmin identiteettien kirjo yhteisöjen sisällä oli nähdäkseni suppeampi, ja tällöin useampi yksilö joutui muokkaamaan omaa identiteettiään jatkuvasti yhteisön arvojen ja ajattelun mukaiseksi, ja saattoi kokea siksi yhteen kuulumattomuutta, valheellisuutta ja ahdistusta yhteisön sisällä.

Oli yksilöllistymisestä mitä mieltä tahansa, niin nykyaikana se ei myöskään ole valittavissa, vaan se on jokaisen ihmisen kohtalo (Bauman 2002, 45). Onko yksilöllistymisen seurauksena syntyvä itseohjautuminen puolestaan jokaisen näyttelijän kohtalo myös yksittäisten taiteellisten prosessien sisällä? Ehkä ei olekaan enää valintakysymys, haluanko olla itseohjautuva näyttelijä, vaan tämän päivän teatteri ja yhteiskunta nimenomaan vaativat näyttelijältä itseohjautumista. Näin ajatteli ainakin Turcka. Hänen näkemyksensä mukaan näyttelijöiden tuli muuttua muun yhteiskunnan muutoksen mukana, ja hän pyrki kouluttamaan näyttelijöitä, jotka sopeutuvat nopeasti muutoksiin ja omaksuvat uutta mahdollisimman nopeasti (Tapper 2011, 125).

Itsekin ajattelen noiden piirteiden olevan hyvin tärkeitä tämän ajan näyttelijöille, mutta en koe niiden sinällään vielä johtavan väistämättä itseohjautumiseen, vaan lähinnä rakentavan sellaista toteuttaja-näyttelijää, joka suoriutuu tilanteesta kuin tilanteesta. Uskon myös, että tällainen toteuttaja-näyttelijä voi pärjätä oikein hyvin myös nykypäivän teatterityössä – toisinaan jopa paremmin kuin itseohjautuva näyttelijä. Mutta mitkä taidot sitten erottavat toteuttajan ja

itseohjautuvan näyttelijän? Minä lisäisin itseohjautuvan nykynäyttelijän tärkeiden taitojen pakkiin vielä kyvyn kehittää jokaiseen yksilölliseen taiteelliseen prosessiin juuri siihen tarvittava harjoittelemisen tapa ja näyttelijändramaturgia. Lisäksi jokaisessa prosessissa itseohjautuvan näyttelijän tulee arvioida työtehtäviensä laajuus eli se, kuuluuko tehtäviin muutakin kuin näyttelijäntyötä. Lisäksi näyttelijän tulee arvioida itseohjautumisen laajuuden mahdollisuus tai tarve kussakin prosessissa. Taiteellisen prosessin tietoinen rakentaminen on mielestäni osa itseohjautuvan näyttelijän työtä, sillä tapa, jolla harjoittelemme, väistämättä muokkaa esitystä. Vaikuttamalla harjoittelun muotoon näyttelijä voi vaikuttaa itse esitykseen.

Itseohjautuvan nykynäyttelijän taidot liittyvät siis muutokseen, omaksumiskykyyn ja itsereflektioon sekä sitä kautta tapahtuvaan kehitykseen. Tämä käsitys poikkeaa huomattavasti vaikkapa tänä vuonna eläkkeelle jäävän näyttelijä Tuire Saleniuksen käsityksestä näyttelijäntyöstä. Hän on monissa keskusteluissamme painottanut näyttelijän tärkeimmäksi taidoksi kyvyn tehdä uskottavia, kiinnostavia roolihahmojen kaaria esityksiin. Kun olen seurannut Saleniuksen harjoittelemista ja esiintymistä, olen todennut, että hänen työskentelynsä on todella itseohjautuvaa, ja sitä seuraamalla voi oppia paljon. Hänen käsityksensä näyttelijäntöiden variaatiomahdollisuuksista kuitenkin ovat suppeammat kuin minun sukupolveni näyttelijöillä. Itsekin ajattelen, että Saleniuksen esittelemä näyttelijäntyön ydin on edelleen hyvin tärkeä, ja esimerkiksi monissa VOS-teattereissa näyttelijä saattaa tarvita eniten juuri tällaista taitoa. Yksinään se ei kuitenkaan enää riitä täyttämään näyttelijäntyön vaatimuksia.

Kun identiteetti on muuttunut tehtäväksi, jota jatkuvasti tehdään ja uusitaan sen sijaan, että se olisi pysyvää, on ihminen jatkuvassa refleksiivisyyden tilassa. Myös itseohjautuva näyttelijä on jatkuvasti refleктоiva. Hänen täytyy tai hän saa jatkuvasti kyseenalaistaa, rikkoa ja rakentaa uudelleen omaa näyttelijäntyötään ja näyttelijäkuvaansa. Nykypäivän vaatimus näyttelijälle onkin nähdäkseni jatkuva itsensä kehittäminen. Myös tämä ajatus kytkeytyy ylipäättään itseohjautumiseen, oli kyse sitten näyttelijästä, yrityksestä, työntekijästä tai opiskelijasta. Ei ole olemassa valmista näyttelijää. Kouluttautuminen ja oppiminen ovat nykyään läpi elämän kulkevia asioita. Niitä voi tehdä instituutioiden sisällä tai itsenäisesti, mutta olennaista on jatkuva itsensä kouluttaminen ja kehittäminen, jotta yksilö pysyy häntä ympäröivien muutosten vauhdissa. Malisen mukaan koulutus ei enää olekaan ”väylä vakituiseen työhön tai keino hankkia tietty tekninen pätevyys, vaan koulutuksen avulla ylläpidetään työmarkkinakelpoisuutta” (Malinen 2001, 6). Itsensä kehittäminen ei tietenkään ole pelkästään ulkoapäin tulevan paineen aiheuttamaa, vaan kertoo myös ihmisten halusta oppia, uudistua ja muuttua sekä muuttaa ympäristöään paremmaksi. Näin tulkittuna jatkuva

itsensä kehittäminen näyttäytyy oikeastaan äärimmäisen positiivisena ilmiönä.

Itseohjautuminen yhteiskunnallisena ilmiönä ja sitä kautta myös osana nykynäyttelijyyttä voidaan siis yhtäältä tulkita liberaalin markkinatalouden vaatimuksiin mukautumiseksi. Tällöin voimme kysyä onko itseohjautuminen todella itseohjautumista ollenkaan, vai onko se vain uusien, ulkopäin tulevien, mutta vapauden kaapuun naamioituneiden vaatimusten alle asettautumista? Toisaalta itseohjautuminen voidaan nähdä myös ympäröivän todellisuuden ja rakenteiden jatkuvana haastamisena ja kyseenalaistamisena, mahdollisuutena valita joka hetki toisin.

Itseohjautumista näyttelijäntyössä voi hahmottaa esimerkiksi seuraavien jakojen läpi:

1. itseohjautuminen oppimisen ja itsensä kehittämisen keinona,
2. itseohjautuminen kunkin taiteellisen prosessin sisällä asenteen, näyttelijändramaturgian ja vastuunkantamisen kautta,
3. Itseohjautuminen uran kattavana eetoksena.

Koko opinnäytteeni on tietysti tavallaan osa ensimmäistä itseohjautumisen blokkia. Itsereflektio kirjoittamisen kautta on itseä kehittävä keino niin näyttelijänä, opiskelijana kuin ihmisenä ylipäätään. Toisaalta ensimmäinen blokki on jatkuvasti tapahtuva asia ja läpäisee myös itseohjautumisen toisen ja kolmannen blokin. Tässä opinnäytteessä keskityn enimmäkseen itseohjautumisen toiseen blokkiin eli itseohjautumiseen kunkin taiteellisen prosessin sisällä. Aloitan pohdinnan musikaalin taiteellisen prosessin asettamista haasteista itseohjautumiselle.

3. Itseohjautuva näyttelijä osana musikaalin taiteellista prosessia: *Desirée*

3.1 Musikaalin harjoitusprosessin erityispiirteitä

Musikaalin taiteellisessa prosessissa pätee lähes aina jako esityksen tekijään eli suunnitteliijaan, ja esiintyjään eli toteuttajaan (Arlander 2011, 87). Arlanderin jakoa seuraten voisimme sanoa, että esityksen suunnittelijoihin kuuluvat näytelmäkirjailija, dramaturgi, ohjaaja, valo-, ääni- ja videosuunnittelija, kapellimestari, koreografi ja pukusuunnittelija. Toteuttajia puolestaan ovat esiintyjät, kuten näyttelijät, tanssijat ja muusikot sekä materiaalien toteuttajat, kuten puvustajat, valo- ja ääniteknikot. Tiukkaan kahtiajakoon on monta syytä. Ensinnäkin speaktaakkelituotannon valtava työntekijämäärä vaatii organisoitumista. Ajatus tasavertaisesta työskentelytavasta on lähes mahdoton, kun taiteelliseen prosessiin osallistuu useita kymmeniä ihmisiä. Toiseksi suurissa ja keskisuurissa VOS-teattereissa, joissa suurin osa musikaaleista Suomessa tehdään, institutionaalinen rakenne on jo lähtökohtaisesti sellainen, että esityksentekoon liittyvät tehtävät on eriytetty eri ammattinimikkeiden alle.

Tämä kahtiajako suunnittelijoihin ja toteuttajiin ei tietenkään sinällään estä näyttelijän itseohjautumista. Joku voisi jopa sanoa, että tällaisessa prosessissa näyttelijä nimenomaan saa keskittyä omaan työhönsä: oman kuljetuksen, oman näyttelijändramaturgian luomiseen. Huomasinkin, että osa siitä itseohjautumisen kaipuusta, jota musikaalin taiteellisessa prosessissa koen, onkin näyttelijän työnkuvan laajentamisen kaipuuta, tai vähintäänkin ammattirajat ylittävän dialogin kaipuuta. Pienemmissä produktioissa ammattirajat ylittävä ideoiden heittäminen on usein luontevaa, mutta speaktaakkelituotannossa näyttelijän mahdollisuus osallistua vaikkapa puvustuksesta, lavastuksesta, valoista tai musiikista käytävään keskusteluun on lähes olematon. Harjoitustilanteessa näyttelijällä on oikeus ja velvollisuus lähinnä kertoa, jos jokin elementti on epäkäytännöllinen tai vaarallinen näyttämötoiminnan kannalta. Jos näyttelijän näkemys vaikkapa roolihahmon ulkomuodosta on erilainen kuin pukusuunnittelijalla tai ohjaajalla, ei asian uudelleenarvioimiseen ja yhdessä pohdintaan kokemukseni mukaan juurikaan käytetä aikaa.

Roolihahmon ulkomuodon yhteinen pohdiskelu tosin tuskin on kynnyskysymys taiteellisen prosessin onnistumisessa tai itseohjautumisen kokemuksessa. Kuitenkin se on yksi esimerkki musikaalin harjoitusprosessin dialogin puutteesta ja päämääräkeskeisestä luonteesta. Väitänkin, että musikaalin harjoitusprosessissa yritetään usein päästä mahdollisimman suoraan odotettuun,

valmiiseen lopputulokseen, ja tuo lopputulos on nimenomaan suunnitteluryhmän vision mukainen. Etsimiselle, keskeneräisyydelle ja keskustelulle ei harjoittelussa juuri ole aikaa.

Myös työharjoittelussani *Desiréessä* (Liite 1) esityksen maailma oli hyvin pitkällä näyttelijöiden saapessa ensimmäisiin lukuharjoituksiin. *Desiréen* ohjaaja Miika Muranen oli tehnyt perinpohjaisen suunnittelutyön ennen harjoituskauden alkua, ja hänellä oli hyvin yksityiskohtaisia ajatuksia kohtausten kulusta heti alusta lähtien. Murasen toiveet roolihahmojen luonteista kuultiin heti. Esimerkiksi omasta roolihahmostani Annesta Muranen toivoi kauhukakaraa eteerisen nuoren naisen sijaan, ja tuon karakterin muodostamiseen hän oli miettinyt jo monia näyttämöllisiä ratkaisuja. Kun siis ensimmäistä kertaa harjoittelimme kohtauksia, oli meillä jo alustava tieto siitä, millainen kohtauksesta pitäisi ohjaajan toiveen mukaan tulla.

Tämänkaltaiselle, myös *Desiréessä* tapahtuneelle päämääräorientaatiolle on käsittääkseni monta syytä. Jälleen kerran työryhmien koko saattaa aiheuttaa päämäärätietoista etenemistä: jos kaikki etsivät ja kokeilevat, valmistuuko esitys ikinä? Myös institutionaalinen rakenne vaikuttaa: valtiosuuslainsäädännön alaisissa teattereissa taiteelliset prosessit ovat usein päämääräorientoituneita. Uskon, että tämä johtuu tottumuksista, taloudellisesta paineesta, teatterin maineen säilymisen varmistelusta ja katsojien aliarvioimisesta. Katsojien aliarvioimisella tarkoitan nyt sitä, että monissa VOS-teattereissa tulkintani mukaan pelätään, että totutusta poikkeavat esitykset karkottavat pois teatterien isoimman katsojakunnan, eli 45-64-vuotiaat, eritoten naiset (ks. myös Nummela 2012, 15). Tällainen varovaisuus on kiinnostavaa, sillä kukaan ei nähdäkseni myöskään tunne sellaista esityksentekotapaa, jonka seurauksena katsomot varmasti täytyisivät. Tällä hetkellä paine taloudellisesti varmojen esitysten tekemiseen on kuitenkin erityisen suuri johtuen hallituksen teattereihin kohdistamista leikkauksista (Saarikivi lain. Aromaa 2016).

Käytännöllisten esityksentekoprosessiin liittyvien seikkojen lisäksi vaikuttavat musikaaleihin liittyvät konventiot ja oletukset. Ensinnäkin musikaali esitysmuotona pitää sisällään joitain lainalaisuuksia. Esityksen täytyy esimerkiksi sisältää näytelmäkohtauksia sekä tanssi- ja laulunumeroita. Voidaan ajatella, että jos yhden elementeistä ottaa pois, niin kyseessä ei enää ole musikaali. Lisäksi monissa musikaaleissa on implikoituna esiintymistapa: *Rock of Ages* -musikaalista rokkikukkoilua on vaikea jättää pois, ja *West Side Storyssa* kaivataan vähintäänkin vaikutteita latinotansseista. Musikaaleihin liittyy myös yleisiä, kulttuurisesti hyväksytyjä oletuksia. Kaikilla lienee jonkinlainen mielikuva siitä, miltä *The Sound of Music* tai *Cabaret* näyttävät. Monet näistä oletuksista liittyvät elokuvaan, jotka ovat tehneet kyseiset musikaalit kuuluisiksi myös

teatterien katsojakuntien ulkopuolella.

Vaikka nykyään teatterissa uudistetaan vanhoja näytelmätekstejä esimerkiksi rikkomalla niiden kronologiaa tai käyttämällä niistä ehkä vain otsikon ja aiheen tai tekstipätkiä sieltä täältä, ei musikaaleille tällaista purkamista ja uudelleenrakentamista tietääkseni ole tehty. Toisaalta monen musikaalin kohdalla se ei olisi mahdollistakaan. Monet musikaalikonseptit ovat niin tarkkaan vartioituja, että edes pääroolin hiustenväriä ei välttämättä saa muuttaa, saati sitten koko esityksen dramaturgiaa. Ja vaikka kaikkien musikaalien oikeudenomistaja eivät olisikaan niin tarkkoja, konventioita nähdäkseni noudatetaan, jotta yleisö ei pelästyisi. Musikaalit ovat teattereiden rahasampoja, produktioita, joilla katsomot täytyy saada täyteen.

Työharjoitteluni *Desirée* rikkoi mielestäni hienosti muutamia kyseistä musikaalia koskevia konventioita. Keskittyminen oli näyttelemisessä, eli kokemukseni mukaa teimme ensisijaisesti teatteriesitystä, emme musikaalia. Hahmot vietiin ronskisti teoksesta näkemieni aikaisempien näyttämöllepanojen arvokkuuden ulkopuolelle. Hauskan roson esitykseen tuo musiikki itsessään. Kappaleet ovat hiukan meidän näyttelijäporukan taitotason yläpuolella. Niissä piilee aina särön vaara, ja se on mielestäni hienoa. Eräs tuttavani kehuikin, että toisaalta oli läpi esityksen taidokkaampaa ja tarkempaa musikaalia kuin hän oli aikoihin nähnyt, toisaalta oli hienoa, että lauluissa oli välillä ei-laulajuuden leima. Tällä hän siis ymmärtääkseni tarkoitti juuri sitä, että hän välillä kuuli lauluissa näyttelijän oman äänitekniikan riittämättömyyden kappaleen vaatimustasoon nähden.

Yleisten konventioiden lisäksi musikaalien taiteellisiin prosesseihin vaikuttavat tietysti jokaisen työryhmän jäsenen omat oletukset. *Desiréen* kohdalla olennaista on kertoa, että Murasen työskentely ohjaajana on hänen mukaansa aina päämääräorientoitunutta. Minä puolestani toivon näyttelijältä ja musikaaleilta nykyään nimenomaan tutkimuksellisuutta, yllättävyyttä ja rakenteiden rikkomista. Silti huomaan, että esimerkiksi koe-esiintymiseen mennessäni oletan, että minulta oletetaan tietynlaista esiintymistä. Tuohon oletukseni mukaiseen esiintymiseen liittyy ehdottomasti ainakin näyttelemisen ekstensiivisyys, laaja tilan käyttö, jopa liioiteltu itsevarmuus ja selkeät, jopa karikatyyriset hahmot. Ennen Nätyä opiskelin teatterimusiikkia Tampereen ammattikorkeakoulussa, ja tuolloin käsitykseni musikaaliesiintyjästä tiivistyi laulu- ja tanssitaitoon sekä ”karismaan”. Ajattelin, että musikaalinäyttelijän tulee olla todella hyvä laulaja ja tanssija, ja nimenomaan ilmaisuvoimainen, sellainen, joka saa suuria tunteita kappaleeseen.

Osalle oletuksistani, esimerkiksi ekstensiivisyydelle, on toki käytännöllinen syy. Yleensä musikaalit esitetään isoilla näyttämöillä. Esimerkiksi *Desiréeta* esitetään Tampereen Työväen Teatterin päänäyttämöllä, joka on leveydeltään 18,5 metriä ja pituudeltaan 20 metriä, ja jonka katsomoon mahtuu 800 ihmistä. Tällaisella näyttämöllä tarvitaan liikettä, jotta lava pysyy ”elossa”. Tarvitaan isoja eleitä, jotta myös takarivissä tunnistetaan, että kuka puhuu ja että millaisessa mielentilassa hän on. Ylipäätään näyttelemisen täytyy olla ”isoa”. Tietysti näytteleminen tarvitsee dynamiikkaa ja ekstensiivisyyden ja intensiivisyyden vaihtelua siinä missä näytteleminen aina, mutta isolla näyttämöllä dynamiikkavaihtelujen skaalan isossa päässä täytyy mennä pidemmälle kuin pienellä näyttämöllä. Ehkä siis voisimmekin sanoa, että näytteleminen ei ainakaan koko ajan voi olla ”pientä”. Vuonna 2013 Näтын vuosikurssimme kävi Kiinassa esittämässä *Tohvelisankarin rouvan* salissa, jonne mahtui 1200 katsojaa. Harjoitellessamme tuossa salissa kirjoitin opintopäiväkirjaani huomion, että oman teatterinäyttämömme, Montun, mittakaavassa hyvältä näyttänyt liike näyttikin 1200 hengen katsomoon epäuskottavalta. Kun liikkeitä isonsi ja hiukan hidasti, ne näyttivät uskottavilta. (Opintopäiväkirja 7.5.2013.) Ekstensiivisyyden vaatimus musikaalissa ei tosin liity pelkästään lavan kokoon, vaan myös esitysmuotoon. Laulunumeroiden ja tanssinumeroiden rinnalla tapahtuva näytteleminen ei voi olla (pelkästään) pienieleistä tai naturalistista, sillä silloin se vaikuttaa suurieleisten musiikkinumeroiden rinnalla jälleen kerran epäuskottavalta.

Tietysti myös isolla näyttämöllä on mahdollista ja toivottavaa leikitellä pienillä liikkeillä ja pienieleisyydellä. Kandiduvosiemme professori Yrjö Juhani Renvall puhui näyttämön erilaisista kuvakooista ja siitä, että näyttelijän tuli olla tietoinen siitä, missä kuvakoossa hän on, ja suhteuttaa näyttelemisensä tuohon kuvakokoon. Niin kuin elokuvassa, voi näyttämölläkin ajatella välillä näyttelevänsä lähikuvassa. Silloin kehollisen ilmaisun voi tiivistää pienemmäksi. Isojen liikeratojen ja ekstensiivisen näyttelemisen keskellä nuo tiivistetyt, intensiiviset kohdat voivat olla hyvinkin voimallisia. *Desiréen* ensimmäisellä puoliajalla teen muutamassa kohtaa tällaisen tiivistyksen. Nämä kohdat ovat myös ikään kuin ”tosi-hetkiä”, eli sellaisia hetkiä, joissa pyrin näyttämään roolihenkilöstäni jotain hänelle totuudellista, hänen aitoa, peittelemätöntä tunnettaan. En kuitenkaan pudota ilmaisuani realismiin tai pyri itse näyttelijänä tuntemaan mitään. Lähinnä vähennän kasvojeni ja kehoni ilmaisun ekstensiivisyyttä ja rauhoitan puheeni tempoa ja äänen korkeuden vaihtelua. Sovellankin Jari Juutisen Nätyllä vuonna 2014 leffakurssilla sanomaa ohjetta: mitä vähemmän elokuvanäyttelijä kasvoillaan ilmaisee lähikuvassa, sitä enemmän katsoja pääsee tulkitsemaan roolihahmon tunnetilaa kasvokuvaa edeltävien ja seuraavien tapahtumien valossa, ja toisaalta projisoimaan omia tunteitaan siihen.

Olen huomannut, että musikaaleissa usein käytetäänkin ”lähikuvaa” keinona herkän ja aidon hetken luomiseksi. Katsojana nautin näistä pienieleisistä kohdista, sillä ne antavat minulle rauhan kaiken toiminnan keskellä ja mahdollisuuden projisoida omia tuntemuksiani näyttelijän pienieleiseen ilmaisuun, juuri kuten Juutinen väitti. Kuitenkaan nämä pienieleiset hetket eivät välttämättä näyttäyty yhtään sen ”todempina” kuin suurieleiset hetketkään. Päinvastoin, joskus pieniksi totuudenhetkiksi tarkoitettut hetket näyttäytyvät pateettisina ja laskelmoituina, ulkokohtaisina herkkyyden näyttelemisenä.

Itse yritän välttää pateettisuutta ja ulkokohtaisuutta siten, että pyrin välttämään näyttelemisessäni ajatusta siitä, että minun täytyy saada itseni tai katsoja tuntemaan jotain. Uskon, että suurieleisen näyttelemisen muuttaminen pienieleiseksi näyttelemiseksi voi tapahtua ihan vain fyysisiä merkkejä muuttamalla ja antamalla itselle näyttelijänä mahdollisuus vaikuttaa hetken impulsseista, roolihahmon tilanteesta ja esiintyjän tilanteesta, ilman että tuolle vaikuttumiselle asettaa sen kummempia vaatimuksia. Joskus saatan näyttelijänäkin kokea suuria tunteita, joskus en mitään, ja kumpikin vaihtoehto voi antaa katsojalle mahdollisuuden vaikuttaa, mutta samalla jättää hänelle myös vaihtoehdon olla vaikuttumatta. Tärkeää on siis mielestäni jättää määrittelemättä se tunne, jota haluamme itsessämme ja yleisössä tuottaa.

3.2 Itseohjautumista tiukan muodon sisällä

Jos hyväksymme ajatuksen siitä, että musikaalien taiteellinen prosessi keskittyy etsimisen sijaan toivotun lopputuloksen valmistamiseen, niin mikä on itseohjautuvan näyttelijän paikka tässä esitysmuodossa? Tarvitaanko itseohjautumista musikaalissa ollenkaan, vai onko ideaali musikaalinäyttelijä itse asiassa toteuttaja tai jopa suorittaja: henkilö joka kykenee virtuoosimaisesti suorittamaan musiikki- ja tanssinumerot ja toisaalta toteuttamaan ohjaajan vision kohtauksista? Monelle katsojalle nimenomaan tällainen esiintyjä saattaa olla ideaali katseltava, etenkin, jos esitystä on tullut seuraamaan ennen kaikkea spehtaakkelinä. Myös ohjaajalle toteuttava tai suorittava näyttelijä voi olla helpompi ohjattava ison spehtaakkelin järjestämisessä.

Minä menen katsomaan musikaalia erityisesti teatteriesityksenä, en niinkään spehtaakkelinä. Siksi kaipaen aina katsojana ainutkertaista ja uudenlaista tulkintaa kustakin musikaalista ja jopa jonkinlaista musikaalin rakenteiden rikkomista. Huomaan ajattelevani, että tällaiseen lopputulokseen päästään helpoimmin itseohjautuvien esiintyjien ja etsivän taiteellisen prosessin myötä, vaikka luonnollisesti samankaltaiseen lopputulokseen voi päästä myös suunnitteluryhmän

yksityiskohtaisen etukäteissuunnittelun ja tuon suunnitelman piiruntarkasti toteuttavien esiintyjien kautta. Ehkä katsantotapani on ylipäättään hiukan poikkeava ja myös utopistinen, sillä katsoessani musikaalia tästä näkökulmasta koen yleensä pettymyksen. Joskus, kun olen onnistunut lähtökohtaisesti asennoitumaan katsomiskokemukseen speaktaakkelina, on katsomiskokemukseni ollut melko nautinnollinen, joskaan ei mullistava. Haaveeni on itse tehdä musikaaleja, joihin mennessään katsoja ei voisi arvata ennalta, mitä tulee kokemaan, ja jotka voisivat mullistaa katsojan maailman.

Näyttelijänä en voi kuitenkaan muuttaa radikaalisti institutionaalisia tai esitysmuotoon liittyviä rakenteita enkä edes muun työryhmän työskentelytapaa, vaikka jokaisen työryhmän jäsenen työskentely toki jossain määrin vaikuttaa yhteisiin työtapoihin. Koska etsivä ja keskusteleva työtapa tuskin läpäisee monenkaan musikaalin koko prosessia, ehdottaisinkin näyttelijälle musikaalin taiteellisen prosessin strategiaksi itseohjautuvan toteuttajan toimintamallia. Itseohjautuva toteuttaja on näyttelijä, joka kykenee toistamaan hänelle ulkopuolelta ohjatun yksityiskohtaisen dramaturgisen kuljetuksen, mutta samalla luo tuohon ulkopuolelta tulleeeseen dramaturgiaan omia sisällöllisiä ratkaisuja, edes pieniä toisin tekemisen mahdollisuuksia ja päiväkohtaisesti erilaisia lähestymistapoja tai näkökulmia. Tällä tavalla asennoitumalla musikaalin taiteelliseen prosessiin kykenee näyttelijä hyväksymään päämääräorientaation hylkäämättä omaa taiteellista kokeilemistaan ja etsimistään tuon aikaisessa vaiheessa hahmottuvan muodon ja rajojen sisällä.

Uskoakseni toteutin *Desiréessä* juuri tällaista työskentelytapaa. Vaikka Murasella oli hyvin tiukka näkemys useastakin kohtauksesta, loin jokaiseen omaa näyttelijändramaturgiaani. Koin myös, että Muranen yksityiskohtaisista muotovaatimuksistaan huolimatta ilahtui myös näyttelijöiden itseohjautumisesta. Hän tarttui moniin näyttämöllisiin tarjouksiini ja lähti välillä myös kehittelemään niitä eteenpäin.

Ideoinnin lisäksi annoin itselleni harjoituskauden ja edelleen esityskauden aikana erilaisia tehtäviä, miten toteuttaa Murasen rakentamat näyttämölliset koreografiat joka päivä hiukan uutta näkökulmaa käyttäen. Päiväkohtaisesti koetin esimerkiksi hiukan erilaisia virityksiä tai keskittymisen suuntaamista eri asioihin, jonain päivänä vaikkapa puheen variaatioihin, jonain päivänä vaikkapa liikelaatuihin. Jatkuvana tutkimisen kohteena *Desiréessä* pidän sitä, kuinka paljon voin vaikuttaa hetkessä tapahtuvista asioista ilman, että muutan ohjaajan toivomia rytmejä, tunnelmia ja toimintoja. Myös Severi Saarinen, näyttelijäkollegani *Desiréessä*, pitää tätä hetkestä vaikuttumista juuri tärkeimpänä tapana luoda näyttelemiseen mielekkyyttä ja esitykseen elävyyttä.

Hän kertoo näyttölemisen strategiansa olevan aina sellainen, että hän luo harjoituskaudella näyttölemiseensä hyvin tarkan psykofyysisen kuljetuksen ja harjoittelee sen niin automaattiseksi, että pystyy esityksissä sitten vaikuttamaan kanssänäyttelijöistä ja yleisöstä ja silti luottamaan, että harjoitellut, sovitut näyttölemisen elementit säilyvät (Saarinen 1.3.2016).

Oma näyttelijändramaturgiani rakentui *Desiréessä* eri kohtauksissa erilaisille periaatteille. Esimerkiksi ensimmäiseen kohtaukseeni rakensin dramaturgiaa vaihtelemalla kuvitteellista ikääni. Välillä ajattelin olevani lapsi, välillä aikuinen. Tätä virityskeinoa käytin ylipäättään pitkin esitystä, koska koin sen olevan Annen henkilön ydintä: hän oli aikuisuuden kynnyksellä, toisaalta omaten kaikki ne keinot kuin aikuinen nainenkin, toisaalta ollen hyvin epävarma ja kaivaten vielä lapsuuteen. Toiseen kohtaukseen päätin virittäytyä erilaisten kehollisten keveyttä tuottavien mielikuvien kautta. Ajattelin olevani perhonen tai pieni koiranpentu. Ajattelin liikkuvani lavalla koko ajan vähän ilmassa, siten, että jalkapohjat eivät ihan kosketa maata. Kolmatta kohtausta lähestyin vuorottelemalla katseltavana olemisen tiedostamisen ja tiedostamattomuuden sekä katseiden huomaamisen ja unohtamisen kautta sekä ikävaihtelusta seuraavan kehollisen ilmaisun kautta. Kohtauksen alussa asettaudun Annena tiedostamattani seksuaaliseksi objektiksi Fredrikin silmien alle ja paradoksaalisesti tietoiseksi seksuaaliseksi objektiksi katsojille. Kehoni esittää aikuisen naisen seksuaalista kehoa. Kun Anne tulee tietoiseksi Fredrikin katseesta, muuttuu hänen kehonsa lapsen kehoksi. Samalla kun hän on hyvin tietoinen Fredrikin katseesta, unohtaa hän yleisön katseen. Vaikka esityksessä oli niin sanottu neljäs seinä, leikittelin siis välillä myös tuon neljännen seinän puhkaisemisella.

Huolimatta itseohjautuvasta näyttelijändramaturgisesta työstäni koen näin jälkeenpäin katsottuna, että en silti osannut asennoitua *Desiréen* prosessiin niin etsivästi ja omista lähtökohdista käsin, kuin mitä olisin toivonut. Kokemukseni tuon taiteellisen prosessin matkanteosta ja keskeneräisyydestä ammentamisesta on kaksijakoinen. Melkein koko harjoituskauden ajan minulla oli sellainen olo, että leikin. Esityksen maailma oli keveä ja leikkisä, ja se tuotti harjoituskauteen samanlaisen tunnelman. Koko työryhmä vaikutti hyvin innostuneelta produktiosta, ja yhteinen harjoittelu oli vapautunutta ja humoristista. Yhteishenki oli loistava. Seurauksena siitä, että roolihahmoani Annea rakennettiin kauhukakaraksi, tuli tuo kakaramaisuus myös osaksi minua. Minusta oli hauskaa kehittää näyttämöllä uusia kujeita ja viedä asioita vielä enemmän ”tappiin”.

Oma tulkintani Annesta vastasi Murasen tulkintaa. Kumpikin luimme Annen hahmoa äänekkäänä ja suurieleisenä, ja yhtenä niistä hahmoista, joiden kautta esitykseen tuodaan komiikkaa. Yhteisen

lukutavan myötä roolihahmon rakentaminen sujuikin siten hyvin jouhevasti, enkä juurikaan kyseenalaistanut tätä näyttelemisen suuntaa ennen esityskauden alkua. Murasen yksityiskohtaiset, muotoon liittyvät ohjeetkin tuntuivat ikään kuin hauskoilta tehtäviltä, jotka pystyin toteuttamaan ja lisäämään niihin aina hiukan jotain uutta itseltäni. Tarkan muodon tekeminen oli minulle myös työskentelytapana tuttu ja turvallinen, olinhan Eskolan johdolla tehdyissä opiskelijaprojektioissa tottunut juuri tämäläiseen työskentelyyn. *Desiréessä*, kuten myös monessa opiskeluaikojen produktiossa, luotiin ensin muoto, jonka sisällä näyttelijä sitten etsii vapauden ja oman sisäisen kuljetuksensa.

3.3 Musikaali taitojen ja idealisoitujen ihmiskuvien näyttämönä

Musikaali lienee teatterin esitysmuodoista lähimpänä pop-kulttuuria. Musikaaleihin liittyy vahva viihdyttämisen tavoite, speaktaakkelinomaisuus, idealisoidut hahmot, fanikulttuuri sekä etäisyys katsojan ja esiintyjän välillä. Laulu- ja tanssinumeroissa nousevat keskiöön usein näyttelijöiden taidot. Viimeksi tänään (24.2.2016) kosmetologini analysoi muutamia Tampereella viime vuosina esitettyjä musikaaleja. Analyysit kilpistyivät yksittäisten näyttelijöiden tanssi- ja laulutaitoon, ulkonäköön ja ”karismaan”.

Ajattelin aiemmin, että näyttelijäntyöllisesti täytyykin olla tarkka, että musikaalin harjoittelu ei muutu taitojen harjaannuttamiseksi, koska silloin oma keskittyminen siirtyy esityksen kokonaisuudesta omaan egoon. Nykyään kuitenkin mietin, onko tässä taidokkuuden harjoittamisessa ja taidokkuudesta nauttimisessa yksi musikaalin viehätöksistä. Onhan toki nautinnollista katsoa ihmistä, joka osaa tehdä jotain, tietää että osaa, ja nauttii omasta osaamisestaan. (Tosin hyvin helposti tällainen nautinto voi muuttua myös omahyväisyydeksi ja vaatimukseksi siitä, että muidenkin tulee lähtökohtaisesti ihaila esiintyjän taitoja. Tämä puolestaan tuntuu vastenmielistä minulle katsojana.) Voidaan myös väittää, että jotta yleisö voisi keskittyä vaikkapa laulun sisältöön, täytyy esiintyjän tekniikan olla niin hyvä, että huomio ei kiinnity siihen.

Irina Milan käytti opetuksessaan esimerkkinä seuraavaa tekstipätkää: ”Noo-teatterissa on liike, joka tarkoittaa: 'Katsoo kuuta'. Muuan loistava näyttelijä teki sen. Yleisö huokaisi: 'Miten kaunis ele'. Toinenkin näyttelijä teki saman liikkeen. Yleisö huokaisi. Se näki kuun.” Ymmärsin Milanin tarkoittavan esimerkillä sitä, että esiintyjän täytyy hioa kukin esitys niin valmiiksi, ettei hänen esitystilanteessa enää tarvitse keskittyä tekniikkaansa ollenkaan. Tällöin hän voi keskittyä ilmaisuun – jonka Milanin opetuksessa tuli myös olla etukäteen hiottu – ja sen seurauksena yleisö näkee

sisällön tekniikan sijaan. Toisaalta esimerkin voisi tulkita viittaavan siihen, että esiintyjän taidot ovat toissijainen kysymys, ja teatterissa on loppujen lopuksi kyse jonkinlaisen kokemuksen luomisesta. Tällöin ilmaisua ei tarvitse tukea millään erityisellä tekniikalla, vaan pelkästään esiintyjän keskittyminen sisältöön riittää.

Joka tapauksessa edellä kuvatussa esimerkissä jälkimmäinen näyttelijä onnistuu häivyttämään esiintymistilanteen todellisuuden ja saa katsojan uskomaan fiktion. Itse kuitenkin nautin yhä enemmän juuri siitä rajapinnasta, jossa voin kuulla sekä esiintyjän oman erityisen laulutekniikan, ruumiin ja äänen erityisyyden, tunnistaa esiintymistilanteen esiintymistilanteeksi ja sen lisäksi vielä nähdä esityksen todellisuuden ja sisällön ja esiintyjän esittämälleen hahmolle kehittämän ruumiin ja äänen erityisyyden. Kiinnostukseni esiintyjän erityisyyden näkyväksi tulemiseen rinnastuu Hulkon ohjaustapaan, jota hän nimittää *esiintyjäerityiseksi*. Hulkko kirjoittaa, että hänen työtään määrittää ”esiintyjän erityisen ruumiillisen olemistavan huomioon ottaminen, kuunteleminen ja sitä kautta tekeminen.” (Hulkko 2011a, 124–125.) En usko, että mikään tekniikka pystyy täysin pyyhkimään pois esiintyjän omaa erityisyyttä ja vajavaisuutta. Ja vaikka nautin virtuoosimaisten esiintyjien katsomisesta myös musikaalissa, olisi minusta silti tärkeää pohtia, mitä olisi epätäydellisyyden musikaali. Minkälainen olisi musikaali, jossa voisimme samastua näyttämöllä näkyviin hahmoihin muunkin kuin idealisoinnin kautta?

Sen lisäksi, että musikaaliin luo näyttelijän itseohjautumiselle haastavat puitteet, herättää musikaalinäyttelijyys minussa muutenkin hyvin ristiriitaisia tunteita. Musikaaleissa useat roolihahmot asettautuvat nähdäkseni idealisaation kohteiksi. Idealisaatio ei kuitenkaan koske pelkästään tai edes välttämättä ollenkaan roolihahmoa, vaan musikaalia katsoessani näen aina roolihahmon lisäksi hyvin selkeästi näyttelijän. Enemmän kuin roolihahmoa ihailenkin usein näyttelijää, joka on saanut asettautua tuohon ihanaan satuun. Ihailen näyttelijää, joka osaa laulaa ja tanssia, joka on hauska ja haluttava. Haluan näyttelijää ja haluan olla tuo näyttelijä. Musikaalit rinnastuvatkin katsojapositiosta nähden popkulttuuriin ja elokuvaan ja niihin kuuluvaan (seksuaaliseenkin) kuvastoon. Näin ne muun esittävän taiteen tavoin ”toimivat sukupuolijärjestelmää ja seksuaalisia käytäntöjä tuottavina ideologisina representaatioina” (Rossi 2002, 112).

Lähteekö haluni esiintyä musikaaleissa siis siitä, että haluan olla ihminen, jota halutaan, ihminen, jota ihailaan? Samaa ihailua ja halua en yhdistä muuten teatteriin, mutta elokuvaan ja tv-sarjoihin kylläkin. Toisaalta esimerkiksi *Desiréessä* en koe olevani haluttu tai ihailtu hahmo, enkä ole

missään vaiheessa rakentanut hahmoani siihen suuntaan. Ehkäpä siis näyttelijä-dramaturgi minussa pyrkii kuitenkin luomaan ristiriitaisia ja ideaalista poikkeavia hahmoja, vaikka esiintyjä minussa toisinaan kaipaakin ihailua. Eikä ihailtavaksi asettautumisessa sinällään myöskään ole mitään pahaa, mutta mikäli se on suurin vaikutin esiintymiselle, on esiintyjä altis vaikuttamaan yleisön mielipiteistä.

Tiedän myös, ettei ihailun saavuttaminen ole musikaali-intoni suurin syy. Musikaali oli juuri se esitysmuoto, joka minuun nuorena teki vaikutuksen ja sai haaveilemaan näyttelijän työstä. Musikaalit ovat oivallista eskapismia arjesta, ja ilahduttavat siten monen katsojan elämää. Musikaaleja voisi myös ajatella rituaaleina, joissa katsoja tietää etukäteen mitä tapahtuman pitää ja voi heittäytyä tuon rituaalin varaan. Lisäksi nähtyäni The Book of Mormon -musikaalin uskon, että kanta-aottava, terävä ja silti virtuoosinen ja viihdyttävä musikaali on mahdollista toteuttaa. Kaikkein eniten haluan kuitenkin tehdä musikaaleja sen tunteen vuoksi, jonka saavuttaa, kun yhdessä muun ryhmän kanssa elää läpi kappaletta. Musikaali luo harvinaisen suurelliset puitteet tuollaiseen yhteismusisointiin.

Musikaaliviihteen nurjaksi puoleksi koen sen, että musikaalien tarinat ja hahmot ovat usein typistettyjä, stereotyyppisiä ja muovisia, ja tarinoiden sisällöt ohuita. Ne tarjoavat maailmasta yksinkertaistetun kuvan, jossa rakastuminen ja (hetero)partnerin löytäminen on usein elämän suurin täyttymys (Deer 2014, 5). Koska esiintymiseen liittyy usein vaativia fyysisiä suorituksia ja toisinaan myös vähäpukeisuutta, ovat musikaalinäyttämöllä esiintyvät kehot usein homogeenisia: hoikkia, lihaksikkaita, nuoria ja hyväkuntoisia. Musikaalit siis mahdollisesti pönkittävät jo olemassa olevia näyttelijyyteen ja yleisemmin kulttuuriimme sisältyviä kehollisuuden ihanteita. Ilmiö voi mennä vielä pidemmälle. Esimerkiksi eräässä tuoreessa amerikkalaisessa musikaalinäytteleminen oppaassa musikaaliuran vauhdittamiseksi kehoitetaan harkitsemaan esteettistä kirurgiaa (Deer & Dal Vera 2016, 316). Koen, että esiintyjänä olen vastuussa siitä esityksestä, jonka lavalle tuon, koska se väistämättä muokkaa ympäröivää maailmaa. Kannatanko siis niitä maailmankuvia ja ihmisyyden kuvia, joita useat musikaalit tarjoavat?

3.4 Koe-esiintyminen ja sen vaikutus taiteelliseen prosessiin

Palatkaamme vielä itse musikaalin taiteellisen prosessin alkuun, tai ainakin siihen hetkeen, jolloin näyttelijä useimmiten pääsee mukaan prosessiin. Kaikki musikaaliproduktiot, joihin olen hakenut, ovat pitäneet sisällään koe-esiintymisen. Muihin esitysmuotoihin koe-esiintymistä ei välttämättä

ole. Ohjaajan tapaaminen riittää. Varmasti monet näyttelijät pääsevät mukaan musikaaleihin ilman koe-esiintymistä, mutta tuntemattomalle näyttelijälle koe-esiintymiseen osallistuminen on pakollista. Pelkällä juttutuokiolla kun ei pysty selvittämään ihmisen laulu- tai tanssitaiteja.

Lähes kaikki musikaalien koe-esiintymiset, joihin olen osallistunut, ovat jakautuneet kahteen osioon. Ensiksi tehdään ryhmissä tapahtuva tanssitehtävä, jonka jälkeen jokainen kutsutaan vuorollaan vielä uudestaan koe-esiintymistilaan laulamaan ja mahdollisesti myös esittämään kohtaus- tai monologipätkä. Koe-esiintyminen tapahtuu yleensä teatteritilassa, jossa on selkeä katsomosta erotettu, korotettu lava. Katsomossa istuu suunnitteluryhmä, ja esiintyjäehdokkaat kiipeää lavalle yksin. Jo tässä suunnittelija-toteuttaja-jako korostuu. Katsomossa ovat henkilöt, jotka päättävät ja suunnittelevat ja toimivat prosessin aivoina, näyttämöllä henkilö, jonka keho ja ääni ovat tarkastelun alla ja jonka täytyy kyetä muokkaamaan itsensä suunnittelijaryhmän toiveiden mukaiseksi.

Musikaalin koe-esiintymisessä esiintyjä on mielestäni hankalassa tilanteessa. Hän ei vielä tiedä suunnittelijaryhmän pyrkimyksiä ja toiveita, ellei suunnittelijaryhmä niitä selkeästi kerro. Hänellä on usein melko vähän aikaa esittäytyä, sillä koe-esiintymisten aikataulut ovat tiukat. Hän on esiintymistilanteessa, mutta ei valmiin esityksen vaan pahimmillaan juuri saamiensa materiaalien kanssa, joista hänen kuitenkin odotetaan, harjoitustilanteen simuloimisen sijaan, saavan aikaan esitys. Hänellä on siis vähän informaatiota, hän on yksin vastassaan ”lauma”, hän on jännittynyt, mutta luultavasti hänellä ei ole aikaa tai lupaa purkaa jännitystään tuossa tilanteessa. Tilanteen jännitystä lisää vielä se, että koe-esiintyjä on usein paljon, joten siinä missä suunnittelijaryhmä on uniikki ja erityinen, on esiintyjäkokelas osa isoa joukkoa. Miksi juuri hänet tulisi valita juuri tähän esitykseen? Tilanne on mielestäni epätasa-arvoinen ja esineellistävä.

Musikaalien koe-esiintymiset suosivat siis tietynlaisia luonteita. Niissä pärjää esiintyjä, joka on teknisesti taitava, nopea oppimaan, ja joka pystyy paineisessa tilanteessa saamaan itsestään parhaan irti. Ne, joiden artistinen erityisyys tulee näkyviin hiljalleen prosessin kautta, eivät siis välttämättä ikinä pääse koe-esiintymisten kautta musikaaliesitykseen saakka. Onneksemme tai epäonneksemme musikaaleja roolitetaan myös VOS-teattereiden omalla väellä, jolloin erityyppiset ihmiset pääsevät paremmin mukaan musikaaleihin. Ja onhan Suomi toki niin pieni maa, että ihmiset verkostojensa kautta saattavat päästä mukaan produktioihin, jotka koe-esiintymisen vuoksi saattaisivat mennä heiltä sivu suun.

Taiteellisen prosessin alkaminen tällaisen koe-esiintymisen kautta on mielestäni joka tapauksessa omiaan edesauttamaan musikaalin taiteellisen prosessin keskittymistä esiintyjän työn osalta ennen kaikkea päämäärään. Jos jo koe-esiintymisessä on paineita jonkinlaiseen muottiin sopimisesta, ei tuo paine varmaankaan vähene harjoitus- ja esitysprosessin aikana.

Mihin suuntaan Suomen musikaalikoe-esiintymiskulttuuria olisi sitten vietävä? Vaikka anglosaksiset koe-esiintymiskäytänteet saattavat vaikuttaa vielä raadollisemmilta kuin suomalaiset, on vanhoissa musikaalikulttuureissa kuitenkin olemassa olevia käytänteitä, joiden mukaan koe-esiintyjä voi toimia. Esimerkiksi *Acting in musical theatre* -kirjasta löytyy seikkaperäinen ohjeistus koe-esiintymiseen, joskaan kaikki ohjeet eivät ole suoraan siirrettävissä suomalaisiin käytänteisiin (Deer & Dal Vera 2016, 350-364). Lisäksi New York ja Lontoo ovat täynnä musikaaliin erikoistuneita opinahjoja, joissa koe-esiintymisen harjoittelu on yksi opiskelun aiheista. Tiedän, että Suomessakin koe-esiintymistä on opetettu ainakin Lahden ammattikorkeakoulun musiikkiteatterilinjalla, mutta esimerkiksi Nätyllä ei tällaista kurssia ole tietääkseni koskaan järjestetty.

Vaikka yleistä koodistoa Suomen musikaalikoe-esiintymisiin ei olekaan, olisi minusta olennaista, että näyttelijälle annettaisiin etukäteen mahdollisimman paljon informaatiota kulloisenkin koe-esiintymisen luonteesta. Halutaanko näyttelijä nähdä sellaisena, kuin hän luontevimmillaan on ja arvioida hänen sopivuuttaan esitykseen sen pohjalta, vai halutaanko näyttelijän jo koe-esiintymisessä muuntautuvan roolihahmon mukaiseksi? Minkälaisia piirteitä tuolta roolihahmolta odotetaan? Halutaanko näyttelijän tekevän koelaulukappaleista omat esitykselliset tulkintansa, vai onko tarkoituksena, että kappaleet opetellaan vain teknisesti ulkoa ja niistä tehdään sitten koe-esiintymistilanteessa erilaisia tulkintakokeiluja? Edeltävä kysymys pätee myös kohtauksiin tai monologeihin. Ennen koe-esiintymistä olisi musikaalinäyttelijän myös hyvä tietää, etsitäänkö jotain tiettyä laulusaundia, jotain tiettyä liikkeellistä laatua? Mitä enemmän informaatiota näyttelijällä on koe-esiintymistilanteesta, sitä rentoutuneemmin ja paremmin valmistautuneena hän voi tilanteeseen mennä, ja sitä hedelmällisempi tilanne on sekä raadille että näyttelijälle.

Edellä olevat koe-esiintymiseen liittyvät kysymykset pitävät sisällään oletuksen siitä, että musikaali toteutetaan konventionaalisesti, kokonaisia roolihahmoja ja niiden kaaria rakentaen ja virtuoottisia laulu- ja tanssinumeroita sisältäen. Tällöin edeltävät kysymykset ovat relevantteja. Jos sen sijaan koko esitysmuoto ”räjäytettäisiin”, voisi koe-esiintyminen olla toki ihan mitä vain aina kulloisenkin esityksen muodon ja aavistellun sisällön mukaan. Lopuksi haluankin pohtia, miten tuttuja

musikaaleja voisi tehdä aivan uudella tapaa. Kirjoitan nyt nimenomaan vanhojen musikaalien toisin tekemisestä, koska nähdäkseni uutta musikaalia kirjoittaessa jo itse tekstiin voi sisällyttää uudenlaisen esitysmuodon mahdollisuuden.

3.5 Räjätetään musikaalin rakenteet

Seuraavat, uutta musikaalia koskevat ehdotukseni ovat yleisluontoisia, eikä niitä ole tarkoitettu yhden ja ainoan esityksen sisällä toteutettaviksi. Pitäydyn yleisluontoisissa ehdotuksissa, koska yhden uudella tavalla toteutettavan musikaalin suunnittelu olisi nähdäkseni kokonaisen opinnäytteen aihe. Käytän ehdotuksissani paljon verbin passiivimuotoa, koska harjoitusprosessiin liittyvät tapahtumat voisivat nähdäkseni olla lähtöisin ohjaajasta, näyttelijästä tai jostakusta muusta työryhmän jäsenestä. En halua rajata toiminnan alullepanijaa, koska en nyt kirjoita minkään tietyn musikaalin taiteellisesta prosessista.

Haluaisin siis näytellä jossain tunnetussa musikaalissa, tai ohjata tällaisen musikaalin, ilman minkäänlaisia pakotteita tehdä se totuttujen tapojen mukaisesti. Tämä kokeilu vaatisi taloudellisesti paineettomat puitteet, jotta lopputulosta ei tarvitsisi yhtään varmistella. Käytännössä tämä musikaalikokeilu kannattaisikin tehdä näyttelijänkoulutus kontekstissa, koska todennäköisesti mikään keskisuuri tai suuri teatteritalo ei pystyisi toteuttamaan musikaalia ilman taloudellista painetta.

Musikaalikokeiluni harjoitusprosessissa pidettäisiin viikoittain jonkinlaisia keskusteluhetkiä. Juteltaisiin siitä, mitä esitys tällä hetkellä ryhmän jäsenille tarkoittaa, mitä ideoita heillä on, mitä oivalluksia, ja mitä ongelmia. Prosessin alussa ei lyötäisi lukkoon päämäärää. Ainakin muutama ensimmäinen viikko käytettäisiin materiaalien pohjalta improvisointiin, ja katsottaisiin mihin suuntaan kunkin esiintyjän ja muun esityksentekijän mielikuvitus produktiota veisi. Itse asiassa musikaalien harjoitusprosessissa on Suomessa usein melko rutkasti aikaa. Esimerkiksi *Desirée*-musikaalia harjoiteltiin 12 viikkoa, ja esitys oli ”valmis” jo muutamaa viikkoa ennen ensi-iltaa. Ehdotukseni on siis itse asiassa hyvin mahdollista toteuttaa melkein missä tahansa musikaaliproduktiossa ilman, että se romuttaisi harjoitusaikataulua.

Musikaaliesityksen perustana oleva näytelmä laitettaisiin aivan uusiksi. Kronologian sijaan näytelmätekstistä valittaisiin ne palat, jotka halutaan, siinä järjestyksessä kuin halutaan. Myös

musikaalikappaleista karsittaisiin mukaan ne, jotka halutaan esitykseen. Niiden rinnalle luotaisiin uutta musiikkia ja äänisuunnittelua sekä poimittaisiin mukaan jo olemassa olevia musikaalin ulkopuolisia musiikkikappaleita. Eheän esityks maailman illuusio rikottaisiin ja esitys leikittelisi esityksellisyyden tasoilla ja laaduilla. Esiintyjä voisi olla välillä oma itsensä, välillä jokin roolihahmo, ja hän voisi näytellä välillä melodraaman keinoin, välillä realistisesti. Esiintyjät ottaisivat kontaktia yleisöön ja antaisivat yleisön osallistua esitykseen jollain tavalla – muutenkin kuin nauramalla ja taputtamalla. Esityksessä esiintyisi ja tanssisi niin nuoria kuin vanhojakin kehoja, ja kehojen ja äänien kirjo olisi laaja.

Kuten jo aiemmin mainitsin, kaikkia edellä mainittuja ehdotuksia ei olisi kannattavaa mahduttaa yhteen taiteelliseen prosessiin. Ehdotukseni eivät ole myöskään lainkaan radikaaleja, sillä ne kaikki ovat keinoja, jotka Lehmann (2009) mainitsee nykyteatterille ominaisiksi. Lyhyesti sanottuna haluaisinkin, että musikaalinäytelmille tehtäisiin samaa ravistelua, jota muillekin näytelmille tehdään. Olisi myös kiinnostavaa nähdä, muuttaisiko tällainen työskentely musikaalinäytelmän esityksen nykyteatteriesitykseksi, jonka genreä ei sen tarkemmin voisi määritellä musiikkiteatteriksi tai muuksi, vai säilyisikö musikaali silti nimenomaan musikaalina? Joka tapauksessa ilmoittaudun näin ollen vapaaehtoiseksi suorittamaan tällaisen musikaalikokeilun tulevaisuudessa Nätyllä tai Teatterikorkeakoululla! Lopputulos ei ole taattu, mutta matka olisi taatusti kiinnostava ja jokaisen itseohjautuvan työryhmän jäsenen näköinen.

4. Työkaluja taiteellisiin prosesseihin: *Desirée* ja *Lada*

Tässä luvussa esittelen näyttelijän työssä kohtaamiani ongelmia ja ratkaisuehdotuksia niihin. Nämä ongelmat ja ratkaisut ovat mahdollisia musikaalin taiteellisessa prosessissa, mutta laajentuvat myös muihin esitysmuotoihin ja näyttelemiseeni yleensä. Esimerkkitapauksina käytänkin *Desiréen* lisäksi Tampereen Työväen Teatterin *Ladaa* (Liite 2).

4.1 Omien oletusten purkaminen

Erään *Ladan* esityksen jälkeen olin todella huonolla tuulella, koska koin, että kyseinen esitys oli sillä kertaa epäonnistunut. Hetken tuskailtuani havahduin kysymään itseltäni, minkälainen oikeastaan on minun mielestäni onnistunut esitys. Huomasin, että minulla oli paljon esityksen onnistumiseen liittyviä oletuksia, joita en ollut koskaan sen tarkemmin purkanut ja arvioinut. Listatessani noita oletuksia huomasin niiden liittyvän omiin tunteisiini esitystapahtuman aikana, kokemukseeni siitä, miten sovitut asiat onnistuivat ja tulkintaani muiden ihmisten mielipiteistä esityksestä. Huomasin myös, että esiintyjänä olen esitystä kohtaan paljon vaativampi kuin katsojana, ja esityksen kokonaisuuden sijaan vaatimukset kohdistuvat enimmäkseen minun esiintymiseeni.

Esityksen onnistuminen määrittäyty minulle siis ennen kaikkea sen kautta, miltä minusta esityksen aikana tuntuu. Onnistunut esitys tuntuu minusta eteenpäin menevältä, ja minulla on sellainen olo, että yleisö on ”imussa”. Minulla on rohkea ja henkisesti notkea olo, ja asiat tapahtuvat ilman että minun täytyy puskea tai päkistellä. Erityisen tärkeää on, että esityksen alku ja loppu menevät mielestäni hyvin, koska jos alku takkuilee, saattaa se aiheuttaa minulle hankalan olon usean kohtauksen ajaksi. Silloin ajattelen myös, että katsojat alkavat katsoa esitystä tuon takkuilun kautta. Loppu taas jää päällimmäisenä minun mieleeni, ja näin ollen ajattelen sen jäävän myös katsojan mieleen ja värittävänsä yleisön tulkintaa esityksen aiemmista tapahtumista.

Esityskerran arvottaminen omien tuntemusten pohjalta on kyseenalaista, koska väistämättä moni esityskerta tuntuu jossain kohtaa epämuikavalta. Olen kuitenkin monta kertaa nähnyt taltioinnin esityksestä, jossa oloni on epämuikava, mutta joka näyttää ulospäin jopa minun silmiini ihan hyvältä. Samoin olen monen mielestäni epäonnistuneen esityskerran jälkeen vastaanottanut joltakulta yleisön jäseneltä vilpittömänolaiset kiitokset. Monesti esityksen jälkeen olen myös

huomannut, että minulla ja jollakin kanssanäyttelijälläni on hyvin erilainen kuva siitä, miten esitys meni, sillä kumpikin tulkitsee kokonaisuuden tai oman esiintymisensä onnistumista oman kokemuksensa ja sen hetkisten tunteidensa lävitse.

Toisaalta joskus esitykset, jotka minusta näyttelijänä tuntuvat ihanilta, saattavat vaikkapa ohjaajan silmään näyttää huonoilta. Näin on käynyt useasti. Esimerkiksi Nätyllä esittämässämme *Jerusalem tanssissa* sain välillä ohjaaja Renvallilta palautetta monologini hitaudesta juuri silloin, kun olin itse nauttinut siitä eniten ja tulkinnut myös yleisön nauttivan. Luulenkin, että monesti oma hyvä olo lavalla saattaa näyttää katsomoon liiankin rentoutuneelta ja epävirittyneeltä. Eskola puhui siitä, että näyttelijän tulisi ajatella esiintymistään aina hiukan eteenpäin: jos ajattelee vain sitä hetkeä missä on, on vaara, että näyttelemisestä tulee takakenoista. Jos näyttelijä alkaa nautiskelemaan tunteistaan, saattaa hän samalla hukata esityksen rytmin.

Vaikka esityskaudella ei tulisi yhtäkään varsinaisesti hirveää esityskokemusta, tulee jokaisen esityskauden aikana vähintäänkin muutama huippukokemus, esityskerta, jonka aikana tuntuu, että melkein kaikki menee putkeen. On selvää, että samaa kokemusta ei kannata havitella uudestaan, vaan antaa joka päivä mahdollisuus uusille kokemuksille. Toisinaan on kuitenkin vaikea olla vertailematta esityskertoja toisiinsa. Olen huomannut, että myös muut näyttelijät ajattelevat samalla tavalla. Saarinen sanoi minulle erään *Ladan* erityisen onnistuneen esityksen jälkeen, että ensi kerralla menee sitten huonommin, mutta ei se haittaa, kun sen jo valmiiksi tietää. Myös yleinen ajatus ensi-iltaa seuraavasta huonosta esityksestä liittyy mielestäni tähän huippukokemukseen ja sitä seuraavaan kokemukselliseen laaksonpohjaan.

Omien tuntemuksien lisäksi tulkintaani onnistuneesta esityksestä liittyy toistamiseen ja toisin tekemiseen liittyviä arvotuksiani. Onnistuneessa esityksessä ohjaajan kanssa sovitut asiat toteutuvat sovitun mukaisesti, mutta tuntuvat silti eläviltä ja ovat joka kerta vähintäänkin kokemuksellisesti erilaisia. Onnistuneessa esityksessä reagoin hetkessä tapahtuviin asioihin – joko yleisöön tai lavalla kanssanäyttelijöihin ja materiaaleihin – ja haluan, että nuo reaktiot ovat joka esityksessä erilaisia. Tulen siis itse yllätetyksi ja kokeneeksi jotain uutta. Pelkkä täydellinen toistaminen ei riitä tyydyttämään kokemusten kaipuutani. Jos esityksessä on sellainen kohta, jossa saan puhua yleisölle mitä haluan, on onnistuneessa esityskerrassa minulla todella jotain sanottavaa, ja todella *haluan* puhua yleisölle.

Vielä ajatteluuni esityksen onnistumisesta liittyy se, mitä muut esitykseen osallistujat esityskerrasta

ajattelevat, tai mitä kuvittelen heidän ajattelevan. Onnistuneessa esityksessä käy niin, että kun otan kontaktia yleisöön, niin yleisö reagoi, ja reaktio on jollain tavalla toivomani mukainen, tai pystyn ymmärtämään reaktion syyt. Lisäksi ne asiat, jotka ovat minun mielestäni esiintymisessäni hauskoja, naurattavat yleisöä. Onnistuneessa esityksessä yleisöllä ei ole kiusaantunut olo, vaan he näyttävät ja ”tuntuvat” kiinnostuneilta. Näyttelijäkollegat eivät ajattele esityksen aikana eivätkä sen jälkeen, että esitys menee tai meni huonosti. Mahdolliset kriitikot pitävät esityksestä, tai pystyn ymmärtämään ja hyväksymään ne syyt, joiden vuoksi he eivät siitä pidä.

Esityksen onnistumisen arvioiminen muiden ihmisten mielipiteiden mukaan on ehkä vielä vaarallisempaa kuin esityksen onnistumisen arvioiminen oman olotilan mukaan. Ensinnäkin on tietysti ongelmana se, että tulkintani toisen ihmisen ajattelusta on aina vain arvailua. Vaikka kuulisin joltakulta suoran mielipiteen, tulkitseen sen kuitenkin oman ajatteluni ja puhetapani kautta. Sanat merkitsevät eri ihmisille hiukan eri asioita. Toiseksi ongelmallista on pyrkimys miellyttää ympärillä olevia ihmisiä, olivatpa he kollegoita tai katsojia. Ei mikään esitys, eikä kukaan esiintyjä, ole sellainen, josta kaikki pitävät. Jos pyrkii miellyttämään kaikkia, päättyy tarjoamaan kompromissien kompromissia, joka ei luultavasti miellytä enää ketään – tai ainakaan itseä.

Ongelmallinen on myös käsitykseni esityksen sujuvuudesta onnistumisen mittarina. Kaikkia esityksiä ei ole rakennettu sujuviksi tai ehjiksi. Ehkäpä kyse on kuitenkin enemmän jokaisen esityksen sujuvuudesta oman rakenteensa sisällä, eli sujuvuuskin saattaa ajattelussani tarkoittaa kokemusta epäsujuvaksi rakennetun dramaturgian sujumisesta suunnitelmien mukaan. En ole myöskään ainoa näyttelijä, jolle kokemus sujuvuudesta merkitsee esityksen onnistumista. Saarinen kertoo, että hänelle parhaat esitykset ovat niitä, joissa voi unohtaa itsensä, ja esitys vain rullaa eteenpäin (Saarinen 1.3.2016). Kurssitoverini Paavo Kääriäinen puolestaan kirjoittaa maisterin opinnäytteessään flow’n kokemuksesta näyttelijäntyössä, ja pitää tätä tilaa optimaalisena esiintymisen tilana.

Ehkäpä suurin ongelma, jonka hahmotan onnistumisen kriteereissani, on voimakas keskittyminen omaan esiintymiseen. Tietysti oma esiintyminen on ainoa asia, johon suoranaisesti voin esityksen aikana vaikuttaa. Kuitenkin välillisesti minun esiintymiseni, olemiseni, tunteeni, viritykseni, toimintani jne. vaikuttavat koko ajan muihin esiintyjiin, ja he taas vaikuttavat taas minuun. Mitä enemmän voin keskittyä ympärillä olevaani, sitä raikkaampi esityskokemus todennäköisesti minulle on, ja sitä paremmin voin tukea myös kanssänäyttelijöitäni. Omaan esiintymiseen keskittyminen vaikuttaakin esiintymistilanteisiin ylimääräisenä jännityksenä ja ympäröivän todellisuuden

aistimisen ja siitä vaikuttumisen sijaan omiin sisäisiin (negatiivisiin) tuntemuksiin keskittymisenä. Tällaiset seuraukset tuskin palvelevat minua esiintyjänä tai sitä kokonaisuutta, jonka sisällä esiinnyn. Alexander-tekniikan opettaja Päivi Saraste sanoikin eräällä kurssillamme, että jos pyrkii olemaan laulaja ja kriitikko yhtäaikaisesti, kriitikko voittaa aina (Opintopäiväkirja 16.2.2016).

Vielä erikseen on mielestäni esitystilanteen ja esittämisen tiedostaminen, eli esiintymishetken kaksoistietoisuus, josta Jerzy Grotowski puhuu ”Performer”-kirjoituksessaan. Grotowski on toivonut, ettei hänen tekstiään käännetä hänen kirjoittamiensa englannin- ja ranskankielisten versioiden lisäksi muille kielille, jotta sisältö ei muuttuisi. Siksi lainaan häntä englanniksi. Suomenkielisiä lukijoita ajatellen laitan kuitenkin oheneen myös oman käänökseni tekstistä.

”It can be read in ancient texts: *We are two. The bird who picks and the bird who looks on. The one will die, the one will live.* [...] To feel looked upon by this other part of yourself (the part which is, as if it were, outside time) gives another dimension. There is an I-I. The second I [...] is not – in you – the look of the others, nor any judgement; it's like an immobile look: a silent presence, like the sun which illuminates the things – and that's all.” (Grotowski 2006, 260.)

”Vanhoista kirjoituksista voimme lukea: *Me olemme kaksi. Lintu, joka nokkii ja lintu joka katsoo. Toinen tulee kuolemaan, toinen elämään.* [...] Se, että tunnet tuon toisen osan itsestäsi (osan, joka on ikään kuin ajan ulkopuolella) katsovan itseäsi, antaa sinulle toisen ulottuvuuden. On olemassa minä-minä. Toinen minä [...] ei ole kenenkään muun sinuun kohdistuva katse tai mikään mielipide; se on kuin liikkumaton katse: hiljainen läsnäolo, niin kuin aurinko joka valaisee asiat – ja siinä kaikki.” (Grotowski 2006, 260, suomennos kirjoittajan.)

Voin siis tehdessäni jotain samalla tarkkailla tekemistäni aktiivisesti, kuitenkin sitä siinä hetkessä arvottamatta. Tällainen tietoisuus tai ”havainnointi” on myös esimerkiksi Alexander-tekniikan ytimessä. Esiintymistilanteessa nautinkin havaintojen tekemisestä ja siitä ulottuvuudesta, jonka ne minulle esiintymistilanteeseen tuovat. Kuitenkin tiedän, että tällainen havainnointi saattaa johtaa aiemmin mainitsemaani takakenoisuuteen, tai toisaalta muuttua jossain kohtaa arvottavaksi. Tiedän myös, että osa näyttelijöistä kokee itsetietoisuuden lavalla vain haitaksi. Esimerkiksi Saarinen kertoo pyrkivänsä pääsemään esitystilanteessa eroon itsetietoisuudesta, jotta voisi mahdollisimman paljon vaikuttaa sen hetkisestä tilanteesta. Hän kokee itsetietoisuuden johtavan aina jonkinlaiseen valintojen arvottamiseen ja sitä kautta epäspontaaniin ja tekniseen näyttelemiseen. (Saarinen 1.3.2016.)

Syy, miksi halusin kirjoittaa ylös omat oletukseni esityksen onnistumisesta on se, että oikeastaan

haluaisin kokonaan purkaa ajattelustani esitysten ja oman esiintymiseni luokittelamisen onnistuneisiin ja epäonnistuneisiin. Esityskertojen arvottaminen johtaa nähdäkseni väistämättä siihen, että minä näyttelijänä pyrin esiintymään ”hyvin”. Kuitenkin, kuten Tiina Syrjä eräässä seminaarissamme sanoi, se että yrittää olla ”hyvä” jossain, ei tarkoita sinällään mitään eikä tuota sinällään mitään. Vasta keskittymällä onnistumisen sijaan sisältöön, ympäristöön ja tekemiseen voi saavuttaa kokemuksen onnistumisesta.

Kertomani oletukset esityksen onnistumisesta kuitenkin pitävät sisällään asioita, joita arvostan ja joista pidän. Ehkäpä siis sen sijaan, että ajattelisin esityksen epäonnistuneen, silloin kuin nuo oletukset eivät täyty, voisin yksinkertaisesti nauttia niistä, silloin kun ne tapahtuvat, ja pyrkiä niihin ihan vain sen vuoksi, että työskentelyni on todennäköisesti silloin nautinnollisempaa. Sen lisäksi voin yrittää opetella purkamaan näiden oletuksien siteen onnistumisajatteluun ja ajatella, että kukin esityskerta on laadultaan erilainen – ei laadukas tai laaduton.

4.2 Musikaalin (tai muun esityksen) laulunumeron harjoittelu

Syystalvella 2015 lauloin Sanni Orasmaan pitämällä laulutunnilla jazzstandardia ”You've changed”. Orasmaa muistutti minua monta kertaa tunnin aikana: älä maalaile, äläkä laula sillä tavalla kuin olet kuullut jazzstandardeja laulettavan. Kuuntele, mitä kappale herättää sinussa. Ymmärtääkseni hän toivoi minun pyrkivän pois opituista tunteen ilmaisun tavoista, ja toivoi hetkessä tapahtuvaa tekstistä ja tarinasta virittäytymistä. Minusta oli kiinnostavaa, että Orasmaa pätkäisi lauluni poikki kohdassa, jossa nimenomaan ajattelin kertovani laulun tarinaa. Pysähtyessämme huomasin itsekkin, että kerroin kyllä tarinaa, mutta nimenomaan sillä tavalla, kuin olin ennenkin kuullut tarinaa kerrottavan. Olin jo keskittynyt siihen, mitä halusin hypoteettisen yleisön kuulevan tai mitä oletin hypoteettisen yleisön haluavan kuulla, enkä siihen, mitä kappale voisi mahdollisesti herättää minussa.

Aloittaessani laulamisen uudelleen päätin, että unohdan kokonaan laulun aiheen ja teeman ja ne tunteet, jotka siihen koko tekstin luettuani olin liittänyt. Päätin, että otan lähtökohdaksi juuri sen hetken, jossa olin, siis tilanteen, jossa seison Montun aulassa omana itsenäni, melko arkipäiväisissä tunnelmissa. Kun en yrittänyt näyttellä jotakuta muuta, tai oletettua tunnetilaa, oli laulaminen minulle kuin matkantekoa uudessa ympäristössä. Jokaisen uuden fraasin kohdalla tulin yllätetyksi, koska en tarkalleen tiennyt, mihin olin menossa, ja minkälainen maisema eteeni aukeaa.

Esitystä valmistaessa on sekä laulun että näytteleminen suhteen tehtävä valintoja. Poikkeuksena voi tietysti olla täysin hetken tulkintaan perustuva esitys, mutta tällöinkin jotain dramaturgisia raameja tai paalupisteitä kartoitetaan etukäteen. Vaikka esitykseen loppujen lopuksi rakennettaisiin tiukkakin muoto, koen hedelmälliseksi työtavaksi, että ennen päätöksiä ja ratkaisuja materiaaleja tutkitaan rauhassa. Esimerkiksi minun ja Emma Hautalan *Who's your honey* -produktion live-esityksen harjoituksissa olemme lähestyneet erästä runoa joka harjoituksissa uudella tavalla. Olemme improvisoineet tekstiä ilman mitään sovittuja raameja, olemme tehneet tekstistä sormikoreografian, olemme tanssineet tekstiä, olemme puhuneet tekstiä yksin ja yhdessä, vuoronperään ja sikinsokin. Jokainen päivä luo tekemiselle niin erilaiset olosuhteet, että olisi tuhlausta päättää ennalta päämäärä antamatta eri päivien muovaaman minän koetella asioita. Eri päivien muovaamalla minällä tarkoitan sitä, että vaikka tietäisi esityksessä laulavansa jonkin kappaleen paikaltaan seisten, voi tuo paikallaan seisominen olla hyvin erilaista vaikkapa päivänä, jolloin olet väsynyt ja päivänä, jolloin pursuat energiaa. Lisäksi musiikki saattaa ainakin minussa aiheuttaa hyvin voimakkaita ja ennalta-arvaamattomia tunnereaktioita, joiden päästäminen osaksi sen hetkistä tulkintaa tekee harjoituksesta tai esityksestä kokemukseni mukaan hyvin ilmaisuvoimaisen ja elävän.

Miten näyttelijä sitten voi lähestyä musikaalin lauluja tutkien? *Desiréessä* matkani musiikkinumeroiden toteuttamiseen oli niiden lauluteknisen haastavuuden takia tavallista pidempi ja yhä edelleen tutkin dramaturgisia ja teknisiä ratkaisujani lauluissa. Ensin harjoittelin kappaleiden teknisen pohjan kuntoon, sillä kappaleet vaativat laulutekniikkaa, jota en aiemmin ollut käyttänyt. Minun täytyi opetella klassisen laulun tekniikkaa, jotta pystyin tuottamaan kappaleissa tarvittavat korkeat äänet. Sen lisäksi minun täytyi harjoitella oman jo luotettavaksi muodostuneen äänialani ja uusien korkeiden äänien välisen liikkumisen sulavuus ja rekisterien soundien samankaltaisuus. Vasta teknisen työskentelyn jälkeen pystyin keskittymään sisältöön, mutta ilokseni sisällölliset ratkaisut veivät tekniikkaa vielä eteenpäin (näin kokemukseni mukaan käy aina). Jossain vaiheessa harjoituksia päätin esimerkiksi ”Pian”-kappaleen ensimmäisessä fraasissa keskittyä tunnelmaan ja sanojen pehmeään lausuntatapaan. Tällöin ajatukseni siirtyi fraasinsisäisen rekisterinvaihtamisen jännittämisestä toisaalle, ja ääni toimi paremmin kun sitä ei rasittanut ylimääräisellä jännityksellä.

Vaikka Orasmaan laulutunnilla lähestyin laulua tarinan kautta, ei laulutekstin tarina näyttäydä minulle välttämättä merkityksellisimpänä tulkinnan lähtökohtana. Tarinan lisäksi voi virittyä niin monesta asiasta: äänneistä, melodiasta, rytmikasta, ympäröivästä tilasta ja harjoitus- tai esitystilanteesta sekä esityksen fiktiivisestä tilanteesta. Jokaisen yksittäisen kappaleen dramaturgia ja tekniikka alkavatkin rakentua toisaalta niille piirteille, jotka juuri siinä kappaleessa viehättävät ja

tuntuvat olennaisilta, toisaalta niille toiveille, joita ohjaajalta, säestäjiltä tai kansanäyttelijöiltä tulee. Lopulta tulkintaa vaikuttavat vielä äänitekniset rajoitteet tai teknisten ratkaisujen tekeminen sen vuoksi, että nauttii jonkin tekniikan käyttämisestä.

Huomaan, että tapani lähestyä laulamista on muuttunut paljon siitä ajasta, kun opiskelin vielä TAMKissa musiikkia. Tällöin Milanin opetuksen mukaisesti lähestyimme kappaletta aina nimenomaan tarinankerronnallisesta näkökulmasta. Olennaista oli tekstin ymmärrettävyys, ilmaisevuus, sävyjen ja vaihtelevan rytmiiikan rakentaminen tekstiin. Laulun dramaturgia oli aina tarkasti ennalta hiottu, eikä hetken muutoksille juuri ollut sijaa.

4.3 Virittäminen

Virittäminen on osa *Nykyinäyttelijän taiteen* ehdottamaa näyttelijäntekniikkaa ja -dramaturgiaa (Silde et alii 2011, 211). Minulle se tarkoittaa jonkin näyttelemiseen liittyvän olotilan luomista psykofyysisin keinoin. Virityksiä voi tehdä ennen esiintymistä ja esiintymisen aikana. Viritys voi perustua fyysiseen liikkeeseen. Esimerkiksi opiskellessani TAMKissa teimme näyttelijäntyöllisiä harjoituksia, joissa loimme kohtaukseen tunnelmaa ja tunteiden ilmaisua tekemällä jonkin fyysisen eleen ennen monologin alkua. Muistan tehneeni erästä monologia siten, että ennen monologin alkua viritin itseni menemällä kyyryyn ja painamalla pääni. Pitkin monologia sitten ajattelin tuota elettä ja annoin sen heijastua kehooni. Ele tuotti minulle olon, joka oli sekoitus häpeää, surua ja turvan kaipuuta. Kehossa se näkyi ulkoisesti supistumisena ja äänessä se kuului pienentymisenä ja värinä. Kun jonkin virittävän eleen on harjoitellessaan tehnyt hyvin suurena ja voimakkaana, riittää kohtauksen sisällä sitten pelkkä tuon eleen ajattelu tai pienennetty versio luomaan virityksen ja sitä seuraavan olotilan. Olotila ei kuitenkaan ole vakio, sillä virityksen lisäksi siihen vaikuttavat muut päivän aikana tapahtuneet asiat, ympäröivä tilanne, omat tunteet, väsymys tai virkeys sekä valinta siitä, miten omaa viritystensä haluaa tulkita minäkin päivänä.

Viritys voi perustua myös ajatukseen tai mielikuvaan. Muistan esimerkiksi, että olen jollain näyttelijäntyöntunnilla tehdyssä kohtausharjoituksessa virittänyt itseni ajattelemalla sitä, että minulla ei ollut kesätöitä vielä hankittuna, jolloin olotilani oli kohtauksen mukaisesti surullinen ja itseä säälivä. Huomaan kuitenkin, että minulle fyysisesti painottuvat viritykset ovat helpompia tehdä kuin ajatukseen ja tai mielikuvaan perustuvat viritykset. Fyysisesti synnytettyyn olotilaan en liitä vaatimusta sitä seuraavan olotilan tietynlaisesta laadusta. Ajatuksiin ja mielikuviin sen sijaan

liittyy minulla usein oletus tunteesta, jonka tuon ajatuksen pitäisi luoda. Usein viritykseen liittyy kuitenkin jo lähtökohtaisesti sekä fyysinen että psyykinen toiminta. Joskus ennen *Desiréen* alkua tai jotain sen kohtausta esimerkiksi tanssahtelen ja ajattelen meneväni ensitreffeille. Tällä tavalla virittämällä löydän itseeni Annen roolihahmoon liittämäni kuplivan olotilan.

Mietin jossain vaiheessa opintojani, tarvitaanko viritystä mihinkään. Eila Roine kertoi Nätyllä vieraillessaan, että hänelle esitykseen valmistautumiseksi riittää vaatteiden vaihto omista vaatteista roolihahmon vaatteisiin. Mitään lämmityksiä ja virityksiä ei hänen mukaansa tarvita. (Opintopäiväkirja 18.9.2014.) Arvelen kuitenkin, että Roineella virittyminen on pitkän uran jäljiltä jo automaatio. Hänen ei tarvitse miettiä, miten esitykseen valmistautuu, mutta hänen kehonsa ja mielensä virittävät silti esitykselle tarpeelliseen tilaan. Myös Saarinen kertoo, että viritys tarkoittaa hänelle pelkästään sitä, että säätää omaa energiatasoansa kunkin esiintymistilanteen vaatimaksi (Saarinen 1.3.2016).

Jätän itsekin tietoisien virittämisen välillä tekemättä ja katson, mitä sen hetkinen olotila ja ympäristö esiintymiseeni tuottavat. Ihminenhän virittyy väistämättä kaikesta ympärillä olevastaan, joten virittämättä jättäminen onkin itse asiassa vain yksi virityksen tavoista: valinta virittää itsensä hetkessä tapahtuvista asioista, ympäristöstä ja siitä olotilasta, joka itselle on päivän aikana muotoutunut. Muistelen, että näyttelijäntaiteen yliopistonlehtori, näyttelijä Minna Hokkanen puhui jollakin kurssillamme itsensä yllättämisestä näyttämölle mennessä. Käsittääkseni hän tarkoitti sitä, että näyttelijä ei valmistautuisi näyttämölle siirtymiseen, eikä päättäisi ryhtyvänsä näyttämään, vaan ikään kuin heittäytyisi näyttämölle ilman valmistautumista ja vasta näyttämöllä huomaisi olevansa siellä. Minulle käy monesti vahingossa näin harjoituksissa. Muistan esimerkiksi, miten *Desiréen* harjoituksissa juttelin suuren näyttämön vastaavan järjestäjän Markku Turusen kanssa viikon tapahtumista, kun yhtäkkiä huomasin, että minun pitäisi jo olla näyttämöllä. Kun sitten ryntäsin näyttämölle, seurasi edeltävä hyväntuulisen juttutuokion tunnelma minua läpi kohtauksen. Olin myös hyvin valpas, sillä lavalle juokseminen ja melkein myöhästymisen viritti minut hyvin korkeaan energiatasoon.

Virittämiseen liittyy myös muutama minua kovasti häiritsevä seikka. Monesti ennen esitystä, ja niin myös *Ladassa* ja *Desiréessä*, joku tai useampi näyttelijöistä tsemppaa koko porukkaa esimerkiksi lauseella: ”Vedetään hyvä show!” tai ”Energiaa kehiin!” Minussa tällainen kehoitus aiheuttaa paineisen tunnun. Lähtökohtaisesti olen aina mukana harjoituksissa ja esityksissä juuri niin täysillä kuin pystyn, joten en ymmärrä, mitä minun tulisi tehdä tällaisen tsemppauksen myötä toisin. En

myöskään ymmärrä, miksi tällainen tsemppaus joskus tehdään ja toisinaan sitten taas ei. Se liittyynee tsemppajaan omaan tilanteeseen. Hän on joko hyvin innoissaan kyseisestä esityskerrasta tai vähän väsynyt ja yrittää stimuloida itsensä energisempään olotilaan. Minua kuitenkin alkaa tuollaisen tsemppauksen myötä mietityttämään, että pystynkö vetämään hyvän show'n? Miten se hyvä show tehdään? Mitä ekstranappulaa minun täytyisi nyt painaa? Minkälainen on hyvä show? Energinen?

Monesti erityisesti ensi-illan alla tapahtuu tällaista buustausta, vaikka ensi-iltaa on edeltänyt luultavasti jo muutama yleisöläpimeno, jotka eivät mielestäni ole yhtään sen vähempiarvoisia. Olenkin tykästynyt Renvallin ajatukseen siitä, että ensi-ilta tai mikään muukaan ilta ei ole toista arvokkaampi. Jokainen päivä teatterityössä on yhtä arvokas, oli se sitten harjoitus tai esitys. Tietysti esityksessä on mukana se elementti, jota ilman teatteria ei olisi, eli yleisö. Mutta yleisöä varten ei mielestäni tarvitse tuottaa jotain ekstraviritystä, vaan sellainen virityksen tapa, jota on muutenkin käyttänyt, riittää. Täysi katsomo virittää esiintyjän joka tapauksessa toisin kuin tyhjä, ja huolehtii nähdäkseni automaattisesti tuosta ekstravirityksestä.

Ladassa minulla oli aluksi vaikeuksia luottaa esityksen alkuun. Erään esityskerran jälkeen huomasin, että kipuiluni liittyivät virittämiseen ja siihen, että en ollut päättänyt miten sen teen. Tai olin päättänyt joitakin epämääräisiä suuntaviivoja, joita noudatin silloin tällöin, mutta valintojeni epämääräisyydestä johtuen en voinut luottaa viritykseni tuottamaan olotilaan. Välillä sain aikaan sellaisen olotilan kuin toivoin, välillä en. Viritystavan löytäminen tuntui minulle ongelmalliselta, koska parhaat kokemukseni alun näyttelemisestä tapahtuivat harjoituskaudella siten, että minut yllätettiin aloittamaan. Kävelin ruokatauolta esitystilaan ja saman tien sain käskyn: ”aloita tuosta”. Tai juttelimme niitä näitä, ja ohjaaja sanoi että ”hyvä, nyt on jo aloitettu, jatka tästä.” Minun oli kuitenkin vaikea keksiä vastaavaa olotilaa tuottavaa viritystä itse.

Esityksissä *Ladan* alku on siis seuraavanlainen: kun yleisö tulee sisään, olemme kanssanäyttelijäni Saarisen kanssa jo lavalla ja juttelemme toisillemme mistä haluamme emmekä reagoi mitenkään sisään tuleviin ihmisiin. Yleisön sisääntulo kestää yleensä noin 10 minuuttia, ja kun näemme sivusilmällä, että ovet sulkeutuvat, käännyimme kohti yleisöä ja ”huomaamme” heidät. Saarinen siirtyy juttelemaan salin toiselle katsomo-osiolle, minä toiselle. Jutteluihe voi olla mikä vain, yleensä jonkinlaista tutustumista päivän yleisöön. Jossain vaiheessa Saarinen huikkaa minulle jotain (esimerkiksi, että ”hei tääl on Samuli, joka on tullu tänne Kangasalta, ketäs siellä on?”), minkä jälkeen kokoontumme yhteen. Sitten juttelemme vielä hetken niitä näitä yleisölle ja liu’umme pikku hiljaa juttelemaan varsinaista näytelmätekstiä.

Alussa meidän pitäisi siis saada kontakti yleisöön ja saada yleisö ja itsemme rentoutumaan. Kun sitten alamme kertoa varsinaista näytelmään kuuluvaa tarinaa, toivoi ohjaaja meiltä hyvin innostunutta otetta kertomukseen: ikään kuin kertoisimme maailman parasta tarinaa.

Muita olennaisia toiveita ohjaajalta oli, että emme juurikaan näyttelisi hahmoa (tässä kohtauksessa esitän 15-vuotiasta Maikia), vaan juttelisimme yleisölle melko lailla omina itsenämme, näyttelijä-Annuskana ja näyttelijä-Severinä. Lisäksi ohjaaja toivoi, että kommunikointimme olisi suoraa. Yleisöä ei tarvitse varoa tai mielistellä, vaikka onkin ilahtunut heidän läsnäolostaan. Ei siis jatkuvaa hymyilyä ja naureskelua – kuten itse helposti tuollaisessa tilanteessa toimisin – mutta kuitenkin ystävällinen suhtautuminen yleisöön. Minun roolihenkilöni Maikin ja Saarisen roolihenkilön Tschickin suhde on puolestaan syvää ystävyyttä, jossa ystävyys näytetään välillä haukkumalla, välillä ystävällisellä puheella.

Minun täytyi siis löytää viritys, jonka avulla pystyn rentoutumaan ja luomaan itselleni olon siitä, että en oikeastaan esiinny vaan juttelen. Sen jälkeen juttelun aikana minun täytyi löytää viritys, jolla tuottaa innostunut moodi kertomukseen. Alkujuttelu on ollut tietysti helppoa aina silloin, kun olen valmiiksi rentoutunut ja innoissani ihmisten näkemisestä. Niinä päivinä, kun olen ollut ahdistunut ihmisten kohtaamisesta ja esiintymisestä, on minun ollut vaikea löytää virityskombinaatiota, jolla saan itseni toisaalta rentoutuneeksi ja toisaalta innostuneeksi siten, että minun keskittymiseni ei siirry noiden tunteiden tuottamiseen tai näyttelemiseen. Olisi tärkeää, että pystyisin tuottamaan oikeasti itselleni nuo olotilat, jotta sen jälkeen voisin keskittyä vain ihmisiin ja jutteluun ja siihen, että uutta voi tapahtua joka kerta, ja että voisin kertoa sovitutkin asiat kuin ensimmäistä kertaa, ja aina hiukan uusin sanoin.

Miten sitten olimme virittäytyneet aiemmin? Varsinaista omaa fyysistä viritystä en ollut tehnyt, mitä nyt välillä olimme nyrkkeilleet ja tökkineet toisiamme Saarisen kanssa. Virittäytymisenä oli toiminut myös yhteinen soundcheck, jossa soitamme muutaman kappaleen ja keskitymme kuuntelemaan toisiamme. Mutta oikeastaan virittäytyminen oli tehty yhdessä Saarisen kanssa siinä vaiheessa, kun olimme lavalla ja yleisö tuli sisään. Puhuimme yleensä hetken mahdollisesti siitä, mitä kumpikin on tehnyt viime aikoina, tai kävimme läpi tulevan esityksen kulkua. Jossain vaiheessa aloimme puhua enemmän roolista käsin ja leikillisesti haukuimme toisiamme roolihahmoina, kuten ohjaaja oli meille ehdottanut.

En nyt siis kuitenkaan ollut täysin tyytyväinen tähän virittäytymisen tapaan. Epäilin, että tuo

toistemme haukkuminen sai aikaan turhan negatiivissävytteistä energiaa. Minua oli myös häirinnyt se, että Saarinen oli muutaman kerran vaihtanut oman minänsä roolihahmoksi leikaten ja muutoksen ääneen todeten, jonka jälkeen itse tein saman. Tämä aiheutti mielestäni sen, että jutteleminen sijaan ikään kuin näyttelimme Maikia ja Tschickiä juttelemassa. Myöskin vaikka emme saisi ”havaita” yleisön sisääntuloa, vaikutti se meihin toisinaan myös siten, että aloimme nimenomaan esittämään tuota juttelemishetkeä.

Aloin siis esitys esitykseltä koittaa erilaisia virittämisen tapoja. Ehdotin Saariselle, että emme tekisi roolivaihtoa leikaten, vaan voisimme leikitellä sillä, että puhummeko itsenämme vai roolihahmojamme, ja toisaalta sekoittaa samaan lauseeseen sekä itseämme että roolihahmojamme. Yritän nykyään myös keskustella Saarisella kanssa mahdollisimman kauan omana itsenäni, sillä huomaisin, että silloin esille nousee helpommin keskustelunaiheita, jotka minua oikeasti kiinnostavat, ja jotka on helppo ottaa myöhemmin puheeksi myös yleisön kanssa. Uskon myös, että hahmoutuminen tässä esityksessä tapahtuu joka tapauksessa, jopa silloin, kun ajattelen yleisölle puhuessani olevani näyttelijä-Annuska, sillä pukeutuminen ja se, että esittelen itseni Maikiksi tekee minut joka tapauksessa yleisön silmissä Maikiksi. Itse taas saan suuresti nautintoa siitä, että voin välillä kohdata yleisön henkilökohtaisesta positiosta, välillä taas ajatella olevani Maik tai näyttelijä, joka esittää Maikia.

Lisäksi Saarinen ehdotti minulle, että voisin tehdä jotain tosi uuvuttavaa fyysistä toimintaa ennen esitystä, jotta rentoutuisin. Niinpä olen ryhtynyt soundcheckissä myös tanssimaan, sekä sen jälkeen tekemään vaihtelevia sykkettä nostavia fyysisiä toimintoja ennen yleisön sisääntuloa. Välillä juoksentelen, välillä tanssin, välillä punnerran. Näiden toimintojen avulla tunnen saavani itseni käyntiin ja mahdollisen väsymyksen pois. Tanssiminen myös tuottaa minulle nautintoa ja virittää minut läpi esityksen nauttimaan kehollisista kokemuksista. Erityisesti tanssivirittäminen muistuttaa minua siitä, että esityksen aikanakaan minun ei tarvitse suorittaa musiikkinumeroita, vaan voin rauhassa kuunnella, mitä ne minussa tuottavat. Voin riehua, jos siltä tuntuu tai olla paikallaan, jos siltä tuntuu. Tällä hetkellä olenkin tyytyväinen *Ladan* alun viritykseen ja myös iloinen siitä, että tämän opinnäytteen kirjoittamisen takia tulin pohtineeksi asiaa perusteellisemmin, kuin mitä muuten olisin tehnyt.

4.4 Variaatioiden mahdollisuudet

Harjoitusprosessin lähestyessä ensi-iltaa muuttuu näyttelijäntyö yhä enemmän sovittujen asioiden

toistamiseksi. Jotta esitys ei muuttuisi pelkäksi psykofyysisen koreografian suorittamiseksi, on tärkeää hahmottaa oman kuljetuksen variaatiomahdollisuudet ja neuvotella harjoituskauden aikana noista variaatiomahdollisuuksista ohjaajan kanssa. Esityksen ohjaus kulkee jonkun nimen alla, joten oman esiintymisen muuttaminen radikaalisti esityskauden aikana ilman ohjaajan osallistumista asiaan on arveluttavaa. Toisaalta näyttelijä kohtaa yleisön ilta toisensa jälkeen ja saattaa huomata, että pienillä tai suurilla muutoksilla hänen työstään tulisi mielekkäämpää joko taiteellisen sisällön, yleisökontaktin tai oman hyvinvoinnin kannalta. (Nyt joku voisi kysyä, saako taiteelliseen sisältöön tehdä muutoksia oman hyvinvoinnin takia?)

Joskus oman esiintymisen variaatiomahdollisuuksien hahmottaminen tapahtuu luontevasti jopa ilman varsinaista keskustelua asiasta. Sekä katsoja- että esiintymiskokemukseni mukaan esimerkiksi komediallisissa kesäteatteriesityksissä näyttelijöillä on lähtökohtaisesti lupa hassutella ja hauskuuttaa yleisöä päivän fiiliksen mukaan. Kun olin tanssijana Pyynikin kesäteatterin *Kuuma kesä 85* -esityksessä, huomasin, että osa näyttelijöistä liikkui melko vapaasti esityksen raamien sisällä, eikä se tuntunut ohjaajia haittaavan. Komediallisissa esityksissä näyttelijät saattavat myös pyrkiä välillä ”tiputtamaan” toisiaan, eli saamaan kaverinsa nauramaan, ja näin tapahtui myös esityksessä *Kuuma kesä 85*. Tällaiset tiputtamisyriytykset synnyttävät viritystä ja luovat paljon variaatiota sekä ”tiputtajan” että ”tiputettavan” esiintymiseen.

Opiskeluproduktioissa ohjaajat taas ovat useimmiten mukana myös esityskauden ajan, joten esityksen sisällöstä neuvottelemineen on joka tapauksessa jatkuvaa. Esimerkiksi viimeisimmässä opiskeluproduktiossani, Susanna Airaksisen käsikirjoittamassa ja ohjaamassa esityksessä *Kahdeksan askelta pituussuuntaan ja kolme poikittain*, oli ohjaaja mukana jokaisessa esityksessä ja keskustelimme lyhyesti esityksen kulusta joka esityksen jälkeen. Hyvin yksityiskohtaisesti ohjaavien ohjaajien kanssa – kuten Murasen kanssa *Desiréessä* – taas on oletettavaa, että mitään ei muuteta ilman ohjaajan lupaa. Muuttumattomuus kuitenkin on mahdotonta, jos mennään tarpeeksi pieniin partikkeleihin, joten tällaisenkin ohjauksen sisällä täytyy olla mahdollisuus jonkinlaiseen muutokseen ja toisin tekemiseen. Tärkeää lieneekin päästä ohjaajan ja kansanäyttelijöiden kanssa yhteisymmärrykseen siitä, mitkä ovat ne näyttelemisen elementit, jotka eivät saa muuttua, ja mihin elementteihin variaatioita voi tehdä.

Desiréessä huomasin, että olin käsittänyt oikeuteni variaatioihin esityskauden alettua suuremmaksi, kuin mitä ohjaaja ajatteli. Kun ohjaaja noin kuukausi ensi-illan jälkeen tuli katsomaan esitystä, sain melkoisen ”kurinpalautuksen” ja palasin sen jälkeen parhaani mukaan sellaiseen muotoon, kuin

ohjaaja halusi. Luulen, että kun yleisö reagoi minuun eri tavalla kuin ohjaaja, aloin hienovaraisesti ja hiljalleen muuttaa omaa toimintaani sen tulkinnan mukaiseksi, mistä kuvittelin yleisön pitävän. Halusin myös testata asioita, joita huomasin minulla jääneen harjoituskauden aikana testaamatta. Koska minun kohtausteni funktio oli useimmiten tuoda tempoa ja keveyttä tarinaan ja mahdollistaa myöhemmin tulevat pääparin aikaa ottavammat kohtaukset, oli pienilläkin rytmisillä muutoksilla suurehkot vaikutukset seuraaviin kohtauksiin. Myöskin roolihahmon muuttaminen yleisöä miellyttävämmäksi tässä tapauksessa oli huono ratkaisu, koska roolihahmoani ei ollut rakennettu erityisen miellyttäväksi.

Näin jälkepäin *Desiréen* harjoituskautta ajatellessani huomaan, että esityskauden variaatiomahdollisuudet olisi voinut arvioida harjoituskauden palautteiden ja harjoittelutapojen perusteella. Ohjaus oli rytmin, näyttämötoimintojen ja tunteiden ilmaisun suhteen niin tarkkaa, ja palaute läpimenojen jälkeen niin yksityiskohtaista, että se indikoi ensemblelle, että raamit, joissa täytyy pysyä, ovat tiukat. Kaikki suhteutuu kuitenkin aikaisempaan kokemukseen, ja koska olen aiemmin tehnyt esityksiä, jotka ovat muuttuneet esityskauden aikana, tai joissa ohjaaja on ollut jatkuvasti mukana ja neuvottelut sisällöistä, kuvittelin, että myös tässä produktiossa sisältö saa elää.

Ladaa harjoitellessamme minulle oli improvisatorisen ja jatkuvasti uutta kokeilevan työtavan kautta puolestaan alusta asti selvää, että esityksen muuttuminen ja hetken impulsseihin tarttuminen on suotavaa. Ohjaaja Pedro Martins Beja myös sanoi meille ensi-illan alla toivovansa, että annamme esityksen elää ja muuttua, ja että jos tarkastikin sovitus koreografiassa tekee mieli koittaa jotain muuta, niin se on mahdollista. Hänen mielestään *Ladassa* oli tärkeintä ”vaarallisuuden” säilyminen, se, ettemme tuudittaudu ajattelemaan, että homman voi vetää rutiinilla kotiin. Samaan tapaan tuntuu ajattelevan näyttelijä Jari Hietanen, joka kertoo pitävänsä riskinottamista ja uusista kulmista näyttelemistä ylipäätään olennaisena näyttelijän taitona ja työtapana, ja juuri tämän riskin ottamisen mahdollistavan näyttelijän läsnäolon tuntua (Tervo 2011, 54).

Ohjaaja Anne Bogart kirjoittaa tottumusten välttämisestä seuraavasti:

Joka kerta kun näyttelijä kävelee näyttämölle, hänen on oltava valmis hyppäämään odottamatta. Vailla halukkuutta siihen näyttämö pysyy kesynä ja sovinnaisena paikkana. On oltava valmis hyppäämään tarkoituksenmukaisella hetkellä – eikä koskaan saa tietää, milloin hetki on tarkoituksenmukainen. Ovi avautuu ja sen läpi on mentävä seurauksia miettimättä. On hypättävä. Mutta on myös hyväksyttävä, ettei hyppy sinänsä takaa mitään. (Bogart 2004, 130–131.)

Aiheuttaako Bogartin kuvaama hyppy sitten aina muutoksen esityksessä? Vaikka hyppy tai riskinotto ei välttämättä muuta esityksessä ulkoisesti mitään, niin Saarisen mukaan se tekee esityksestä ainakin elävän. Hän uskoo, että se on juuri se ainesosa, joka saa puuttuessaan katsojan ajattelemaan, että esitys oli hyvä, mutta jokin siinä mätti. Tapahtuessaan tuo hyppy taas saa katsojan innostumaan esityksestä tavalla, jota hän ei tarkalleen pysty analysoimaan. (Saarinen 1.3.2016) Itse uskon, että riskiä ei voi ottaa ajatellen samanaikaisesti, että mikään ei saa ulkoisesti esityksessä muuttua. Riskinotto tai hyppy ei välttämättä johdakaan näkyvään muutokseen, mutta mahdollistaa aina myös näkyvän muutoksen.

Huomaankin, että ajatteluni variaatioiden tarpeesta on lävisteinen Bogartin kuvaaman hypyn ja Hietasen ja Saarisen mainitseman riskinoton kanssa. Toki variaatioita on mahdollista tehdä myös ilman riskinottoa esimerkiksi siten, että näyttelijä päättää etukäteen useamman liikkeellisen variaation kohtaukseen, ja käyttää näitä liikevariaatioita sitten esityskauden aikana. Kuitenkin jos esiintymisen varioimisen päämääränä on esiintymisen ja esityksen elävänä pitäminen ja esiintymisen kokemuksellisuus kuten minulla, on hyppy tai riskinotto nähdäkseni aina olennainen osa esiintymisen varioimista.

4.5 Dialogi

Aivan viime vuosiin asti olen vannonut näyttämöllä tekemisen nimeen: ”ei nyt jaaritella vaan mennään tekemään ja koittamaan”. Nyt näkisin, että tämä asenne on kummunnut pitkälti omasta epävarmuudestani. Pohjalla on ollut ajatus, että jos en saa kaikkea mahdollista treeniaikaa näyttämöllä, en todennäköisesti ole tarpeeksi hyvä siinä vaiheessa, kun yleisö tulee paikalle. Ajattelutapaani on siis liittynyt jonkin taitotason vaatimus näyttelijyyden mittapuuna. Ajatteluni lienee ollut myös toimintaympäristön ruokkimaa, sillä Näтын ensimmäiset kolme vuotta näyttämötyön lehtorinamme toimi Eskola, joka nähdäkseni painotti näyttämöllä tekemistä ja jonka työryhmätyöskentelyyn ei juurikaan kuulunut keskustelu. Lisäksi ennen Nätyä opiskelin musiikkiteatterilinjalla Tampereen ammattikorkeakoulussa, ja siellä taiteellisten töiden painopiste helposti kääntyi sisällöllisistä kokeiluista ja keskusteluista mahdollisimman hiotun lopputuloksen saavuttamiseen, mikä tapahtui vain harjoittelun kautta.

Edelleen uskon, että moni kysymys ratkeaa tekemisen ja näyttämökokeilujen kautta. Kuitenkin dialogi tekijöiden välillä on mielestäni olennaista. Se ylipäättään mahdollistaa sen, että on olemassa

joukko tekijöitä, eikä vain toisistaan hiukan erillään olevia suunnittelijoita ja toteuttajia. Mitä pienempi ryhmä on, sitä luontevampaa dialogin käyminen mielestäni on. Isossa ryhmässä nousee heti kysymys siitä, missä vaiheessa voin alkaa juttelemaan esityksestä tai omasta esiintymisestäni ilman, että vien liikaa harjoitusaikaa muilta. Mietin usein myös, mikä minua askarruttava kysymys on yleisen keskustelun tai konfliktin arvoinen. Olen huomannut, että monet muutkin tapaamani näyttelijät ajattelevat, ettei harjoituksia saa liikaa ”häiritä”. On olemassa yleinen käsitys, että näyttelijällä on vastuu esityksen valmistumisesta myös sillä tasolla, että harjoituksia ei saa käyttää ”turhaan” puhumiseen.

Tämä ”turhan” puhumisen varominen leimaa vahvasti ainakin omaa työskentelyäni. Esimerkiksi *Ladassa* minulle oli välillä epäselvää, mitä ohjaaja meidän läpimenoiltamme toivoi, mutta oletin, että asia selviää matkan varrella, joten olin hiljaa – tämä strategia tosin on toiminut läpi elämäni pääosin mainiosti. Monilla opiskeluaikojen kursseilla taas koin oloni epävarmaksi ymmärtämättä tarkalleen syytä. En kuitenkaan uskaltanut käyttää harjoitusaikaa asiasta puhumiseen, koska ajattelin sen olevan vain oma ongelmani. *Desiréessä* puolestaan en tiennyt, olisiko minulla ollut oikeutta kesken näyttämöharjoittelun alkaa keskustelemaan kohtauksesta, joten olin hiljaa. Melkein jokaisessa taiteellisessa prosessissa tulee vastaan myös hetkiä, jolloin minulla on jokin idea, jota haluaisin koittaa, mutta en ole valmis seisomaan sataprosenttisesti ehdotukseni takana, joten olen hiljaa. Vielä vaikeampaa minun on avata suuni, jos en usko jonkin ohjaajan idean toimivuuteen, sillä pelkään mahdollisia negatiivisia tunteita, joita puhumiseni aiheuttaisi. Hyvin helposti pystyn perustelemaan itselleni puhumattomuuden myös silloin, kun ensi-iltaan on vähän aikaa, ja tekemistä on paljon.

Ladaa harjoitellessamme Saarinen kysyi yhtenä päivänä Bejalta, millaisista näyttelijöistä tämä pitää. Bejan vastaus oli yksinkertainen: ”pidän näyttelijöistä jotka kommunikoivat”. Käsittääkseni hän tarkoitti näyttelijää, joka pyrkii ymmärtämään ohjaajaa ja pyrkii tekemään itsensä ymmärrettäväksi ohjaajalle. Dialogi voi tapahtua puheen tasolla tai näyttämöllä tapahtuvilla kokeiluilla, useimmiten tietysti kummallakin tavalla.

Bejan kanssa näyttämöllinen dialogi toimi omalla kohdallani luontevasti, sillä hän toivoi joka harjoituspäivä näkevänsä jotain uutta ja nimenomaan minut, näyttelijän. Minulle tämä oli hyvin vapauttavaa, ja koin, että saatoin joka päivä aidosti tuoda esille uusia ideoitani ja tarttua tilanteiden tuottamiin impulsseihin. Mielikuvitukseni tuli näkyväksi ja kommunikoiti ohjaajan mielikuvituksen kanssa. Loppujen lopuksi tässä produktiossa keskustelimme melko vähän – johtuneeksi osin siitä, että

työskentely ei tapahtunut kenenkään äidinkielellä – ja sisällöistä keskustelu tapahtui sen sijaan näyttämökokeilujen kautta. Tulkintani mukaan Bejan ohjaustapa muistuttikin Hulkon esittelemää esiintyjäerityistä työtapaa (Hulkko 2011a, 124–125), joskin Bejalla painopiste ei mielestäni ollut ruumiillisen erityisyyden huomioon ottamisessa ja sen kautta tekemisessä, vaan jokaisen näyttelijän mielikuvituksen erityisyyden huomioon ottamisessa ja sen kautta tekemisessä. Tämä näkyi muun muassa siten, että ennen kuin Beja ehdotti meille näyttelijöille, miten jonkin kohtauksen voisi rakentaa, hän halusi nähdä meiltä useamman eri version kohtauksesta, ja antoi näiden versioiden näkyä myös lopputuloksessa. Tällainen työskentelytapa, eli näyttelijöiden tuottamat kohtauspohjat, muistuttaa itse asiassa myös Eskolan ohjaustapaa opiskeluaikojeni produktioissa.

Huomaankin, että tekemisen kautta kommunikointi on minulle edelleen hyvin paljon helpompaa kuin keskustelu. Ja vaikka haluan parantaa keskustelutaitojani, ajattelen myös, että taiteellisessa prosessissa on hetkiä, jolloin on parempi olla hiljaa. Tai ehkä kyse on pikemminkin keskustelun sisällöistä. Esimerkiksi valittaminen tai oman tunne-elämän käsitteleminen työajalla on mielestäni aikaa vievää, epäluovaa ja epäammattimaista. Muistan Hulkon maininneen eräässä seminaarissamme, että hänen kokemuksensa mukaan näyttelijälle sallitaan harjoitusprosessissa enemmän tunteiden ilmaisua kuin ohjaajalle. Minä en olisi tästä lainkaan niin varma. Minun kokemukseni mukaan sekä ohjaajat että näyttelijät pyrkivät välttämään henkilökohtaisten tunnereaktioiden näyttämistä joko epäammattimaisen käytöksen leiman pelosta, auktoriteettiaseman säilyttämisen vuoksi tai suojellakseen taiteellista prosessia ja yhteistä työskentelyhetkeä.

Tunnekuohujen varominen ei kuitenkaan voi olla teatterin tekemisen lähtökohta, sillä jos näyttelijöiltä ja ohjaajilta kuitenkin vaaditaan jonkinlaista tunneherkkyyttä, lienee väistämätöntä, että tuo tunneherkkyys vaikuttaa myös esiintymishetken ulkopuolisiin tilanteisiin, ja myös henkilökohtaisella tasolla. Itse olen tähän asti pyrkinyt suodattamaan pahimmat tunnekuohuni työtilanteessa ja itkemään itkuni ja raivoamaan raivoni kotona. Luulen, että kyyni tehdä näin on toisaalta vahvuus. Pystyn jatkamaan työtilannetta vaikka sisäisesti olisin kuinka surullinen tai vihainen, ja käsittelemään asian myöhemmin ohjaajan tai muun asianomaisen kanssa. Toisaalta se on heikkous, sillä moni asia saattaa jäädä pienen harkinnan jälkeen kokonaan käsittelemättä. Lisäksi tunnereaktioiden pidättelemisen vaikuttaa ilmapiiriin, yhdessätekemiseen ja niihin näyttämöllisiin ratkaisuihin, joita harjoitushetkellä teen. Voi myös kysyä, vaikuttaako henkilökohtaisten vihan ja surun tunteiden hiljentäminen jotenkin siihen, miten kykenen ilmaisemaan noita tunteita näyttelijänä esiintymistilanteessa.

En ole varma, miten minun tulisi edetä negatiivisten tunnereaktioiden suhteen, mutta muuten tiedän jo, mihin suuntaan haluan omaa keskustelutapaani muuttaa. Haluan opetella aloittamaan keskusteluja senkin uhalla, että harjoitusprosessi hidastuu, tai että koen puheenvuoroni jälkeen itseni tyhmäksi ja paljastetuksi. Puhuminen kun paljastaa omaa taiteellista ajattelua – ja omaa ajattelua ylipäätään – eri tavalla kuin esiintyminen. Huomaankin välillä ajattelevani, että olen liian yksinkertainen tähän työhön, mutta kukaan ei huomaa sitä, jos pidän suuni kiinni. Oman ajattelun julkittaminen ja taiteellisista sisällöistä ja harjoituskäytännöistä käytävään keskusteluun osallistuminen ovat kuitenkin olennainen osa tasavertaista työskentelyä ja näyttelijän itseohjautuvuutta, joten haluan rohkaista itseäni kohti tällaista työskentelytapaa.

Toki on olemassa myös jonkun verran näyttelijästä riippumattomia rakenteita ja totuttuja toimintamalleja, joihin yhdessä tarttuminen saattaisi mahdollistaa dialogia ja sitä kautta tehdä hyvää taiteelliselle prosessille. Näyttelijänä koen, että liian usein pääsen keskustelemaan koko esityksestä vain harjoituskauden alkuvaiheessa. Toivoisin, että yleinen keskustelu siitä, missä esitys on tällä hetkellä, olisi jatkuvaa, sillä näkemykset esityksen maailmasta voivat radikaalisti muuttua harjoituskauden aikana. Taiteellisen prosessin läpi kulkeva keskustelu voisi syventää näyttelijäntyötä ja luoda näkymättömiä ymmärryksen lankoja kanssänäyttelijöiden dramaturgioiden välille sekä tuottaa ideoita, jotka eivät syntyisi pelkän näyttämökokeilun kautta.

5. Lopuksi – eli itseohjautuvan näyttelijän unelmaprokkis

Opinnäytteeni lopuksi haluan vielä miettiä, minkälainen olisi produktio, jossa itseohjautuminen ja matkan arvaamattomuudesta nauttiminen toteutuisivat parhaiten. Väistämättä ajattelen nykyteatterin monipuolisia muotoja. Ennen kuin tarkemmin rajaen esitysmuotoa tai taiteellisen prosessin muotoa minkään käsitteen alle, kirjoitan, mistä itse innostun tällä hetkellä esityksissä.

Keskustelukumppanina käytän Helavuoren tekstiä *Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa* (2011), jossa hän lanseeraa termin ”uusi esittäminen”. Tämä termi sopii hyvin myös minun ajatuksiini unelmieni produktiosta. Käännän sen myös henkilökohtaisiin tarkoituksiini. Minulle tällainen uusi esittäminen tarkoittaa ennen kaikkea päämääräkeskeisyydestä ja esiintymisen arvottamisesta vapaata taiteellista prosessia.

Tällä hetkellä yhdessä tekeminen on minulle taiteellisen prosessin tärkein piirre. Tällä tarkoitan inhimillisesti ja taiteellisesti tasavertaista prosessia, jossa jokaisen esityksentekijän ajattelun erityisyys ja ruumiin erityisyys pääsevät esille (Ks. myös Hulkko 2011a, 124–125). Kannatan *Nykynäyttelijän taide* -kirjan hahmottelemaa ehdotusta siitä, että taiteellinen prosessi olisi aina *kohtaamisen paikka* (Silde et alii 2011, 218). Uskon, että jos yhteinen tekeminen ja kohtaaminen ovat taiteellisen prosessin lähtökohta, ne jatkuvat luontevasti myös esitystilanteessa. Nykyaikana, kun yhä useammin ihmisten välinen kommunikointi tapahtuu virtuaalisesti erilaisten teknisten välineiden kautta, tuntuu teatteri tärkeältä yhteen kokoavan luonteensa vuoksi. Eli kuten Helavuori asian ilmaisee: ”Uudessa esittämisessä korostuu yhteenkokoontumisen ele. [...] Esitys, kuten maailma yleensä, on olemassa kun ihmiset kokoontuvat yhteen ja ovat tekemisissä toistensa kanssa.” (Helavuori 2011, 111.)

Toinen piirre, jonka poimisin nykyteatteriesityksistä unelmieni produktioon on se, että nykyteatteriesityksiin usein ”liittyy jonkinlaista oman ominaislaadun, oman materiaalinsa, omien tarve-ainestensa pohdintaa” (Helavuori 2011, 102). Kun, kuten Bauman (2002) kirjoittaa, postmodernin yksilön kohtalo on olla reflektiivinen, tuntuu järkevältä, että myös postmoderni teatteriesitys ja näyttelijä sen esityksen sisällä refleктоivat itseään. Tosin näyttelijäntyöhön tai esiintyjän työhön on nähdäkseni kautta aikojen kuulunut refleksiivisyys sekä suhteessa menneisiin esiintymisen hetkiin että suhteessa sillä hetkellä tapahtuvaan esiintymisen hetkeen. Grotowski kuvaa hetkessä tapahtuvaa refleksiivisyyttä kahden minän yhtäaikaiseksi läsnäoloksi: sen, joka tekee ja sen, joka tarkkailee (Grotowski 2006, 222–256). Nykyteatterissa tuon kaksoistietoisuuden

voi tehdä myös näkyväksi, kuten esimerkiksi Hulkon *koreofoniaksi* nimeämässä työskentelytavassa (Hulkko 2011a, 130). Itselläni kaksoistietoisuus on usein iso osa esiintymistä, ja välillä yritän ujuttaa sen käyttömateriaaliksi esitykseen. Esimerkiksi kun *Ladassa* kerron yleisölle tarinaa äidinkielen aineen lukemisesta luokan edessä, käytän fyysisessä ilmaisussani ja tilanteen kuvaamisessa sen hetkisiä henkilökohtaisia esiintymiseen ja katsottavana olemiseen liittyviä tuntemuksiani ja suurennan noita tuntemuksia näkyväksi. Jos esimerkiksi suutani kuivaa, alan kasvattamaan suun kuivuudesta johtuvia ääniä ja mainitsen yleisölle, että kun minua jännittää, niin kieleni tarttuu kitalakeen.

Koska edellä kuvaamani uudenlainen esitys tekee näkyväksi ja kysymyksenalaiseksi itse esittämisen rakenteen, soveltuu se hyvin kyseenalaistamaan muitakin rakenteita, joista ympäröivä kulttuurinen todellisuus ja oma maailmankatsomuksemme koostuu. Herättämällä kysymyksiä omista rakenteistaan laajentaa uusi esittäminen tuon kysymyksen ylipäättään siihen, että koko elämämme tapahtuu erilaisten rakenteiden sisällä, ja monille noista rakenteista olemme sokeita. Olen tosin sitä mieltä, että jotta pystyisimme käsittelemään ympäröivää todellisuutta on meidän pakko turvautua rakenteisiin, rutiineihin ja käsitteisiin. On kuitenkin mahtavaa, jos teatteri jatkuvasti yrittäisi murtaa omia rakenteitaan ja totuttaisi katsojat siihen, että he teatteriin tullessaan eivät tietäisi, millaisen esitysrakenteen keskelle menevät.

Uusi esittäminen ja unelmieni prokkis voisivatkin kyseenalaistamisen kautta johdatella meitä monimuotoisempaan ajatteluun myös teatterin ulkopuolella. Uskon, että nykyteatteri voi tuoda keinon sille pyrkimykselle, jota Kaja Silverman kirjassaan *Threshold of the visible world* peräänkuuluttaa. Se voi opettaa meitä idealisoimaan monenlaisia erilaisia kehoja tiettyjen sosiaalisesti ja kulttuurisesti hyväksytyjen kehojen sijaan (Silverman 1996, 77–81, 220–227). Joka tapauksessa unelmieni prokkis ei ainakaan tarjoile yleisölle yhtä tiettyä kehollista ihannetta. Se ei myöskään tarjoile yleisölle työryhmän muovaamaa opetusta tai loogista tarinaa, eikä aseta katsojaa pelkästään vastaanottajaksi. Sen sijaan se tuo yhteiselle leikkikentälle materiaaleja, aiheita ja kysymyksiä – kysymyksiä myös omasta esityksellisyydestään – ja näiden materiaalien, aiheiden ja kysymysten tutkiminen ja esittäminen tapahtuu yhdessä katsojan kanssa.

Katsojan positio onkin unelmieni produktiossa laaja. Kuten Helavuori kirjoittaa: ”Nykyteatteri on siirtynyt teatterillisestä esittäjä-katsoja-dynamiikasta sosiaalisesti sitoutuneempaan katsomiseen ja katsojana olemiseen. [...] Yleisölle annetaan kasvava vastuu esityksen kansaesiintyjinä ja yhteistyökumppaneina, jolloin myös katsoja voi asettua alttiiksi kohtaamiselle.” (Helavuori 2011,

113.) Katsoja on yhdessä kokija tai jopa yhdessä esiintyjä. Esimerkki tällaisesta esiintyjän ja yleisön yhdessä kokemisesta ja esiintymisestä voisi olla Hulkon Näтын viidennelle vuosikurssille vuonna 2016 ohjaama *Hipsterit*. Esityksessä muun muassa seurattiin, kun näyttelijä Markus Lappalainen vietti piknikhetken katsojan kanssa. He juttelivat ja söivät ja tavallaan esiintyivät, mutta tavallaan olivat privaatisissa tilanteessa.

Itselleni katsojan kohtaaminen on todella tärkeää, tapahtui se sitten esityksen sisällä kuten *Hipstereissä* ja *Ladassa* tai ennen tai jälkeen esityksen, kuten vaikkapa *Kilpakosijat*-esityksessä, jonka yhteydessä monesti juttelimme katsojien kanssa samalla kun kasasimme tai purimme kiertuelavasteita. Olenkin ihastunut Petri Tervon (2011) termiin *ruumiskumppanuus*, ja ajatukseen, että teatteriin tullessamme voisimme kokea ruumiskumppanuutta toistemme kanssa.

Siinä missä katsojan positio on unelmaproduktiossani laajentunut, on näin tapahtunut myös esiintyjälle. Enää ei tarvitse uskotella olevansa joku toinen, tai keskittyä virtuoottiseen näyttelijän suoritukseen. Helavuori sanookin, että ”[v]irtuoottisuuden sijaan 'ei-mitään', 'läpinäkyvyys', 'välittömyys', 'kökköys', 'kömpelyys', 'luonnosmaisuuks' ovat sanoja joilla voisi luonnehtia esittäjän töitä” (Helavuori 2011, 103). Itse en kuitenkaan sulkisi virtuoottisuutta esiintymisen laatuksi pois, vaan ajattelen, että uusi esittäminen mahdollistaa virtuoottisuuden ja kömpelyyden vuorottelun ja vuoropuhelun saman esityksen sisällä. Esiintyjän esiintymistaidot voidaan tunnistaa ja käyttää hyväksi ja silti myös antaa luonnosmaisuuks ja ei-osaamisen näkyä siinä rinnalla. Ehkäpä on myös mahdollista hahmottaa uutta virtuoottisuutta, kökköyden ja kömpelyyden virtuoottisuutta?

Joka tapauksessa esiintyjä ei ole unelmaproduktiossani pelkkä viihdyttäjä tai itkettäjä, vaan ”kokemuksellisen ja aistimellisen esittämisen 'tutkija', joka tarkastelee esittävyttä sekä oman että myös katsojan/osallistujan kokemuksen kautta” (Helavuori 2011, 105). Edelleen Helavuori kirjoittaa, että uudessa esiintymisessä esiintyjät esiintyvät ikään kuin ”itsestään, identiteetistään ja ytimellisyydestään luopuneina” (Helavuori 2011, 107). Itse koen, että tilanne on oikeastaan päinvastainen. Esiintyjän laajentuneet työ- ja ilmaisutavat mahdollistavat nimenomaan jokaisen esiintyjän erityisen kehollisuuden ja erityisen taiteellisen ajattelun näkyväksi tulemisen (ks. myös Hulkko 2011a, 121–125).

Unelmieni produktiossa tämä esiintyjän näkyväksi tuleminen on seurausta prosessikeskeistä työskentelystä ja esiintyjän osallistumisesta materiaalin tuottamiseen. Tästä tulee mieleeni hiljattain lukemani haastattelu. Siinä eräs taustalaulaja kertoi, miten hän oli juuri alkanut tehdä omia

kappaleitaan, ja oli niiden kautta alkanut löytää omaa ääntänsä. Hän oli todennut saman kuin minäkin: omia kappaleita ei voi laulaa ”väärin”, sillä itse on se ylin auktoriteetti, joka voi sanoa, miten laulu oli ajateltu laulettavan. Lisäksi ajattelen, että itse tuotetun materiaalin valikoiminen ja sen jälkeen valitun materiaalin tulkitseminen eli esittäminen saattaa vielä selkeämmin tuoda esille kunkin esiintyjän erityislaatuisuuden ja mahdollistaa esiintyjän omien ajatusten vuoropuhelun.

Viktor Šklovski kirjoittaa: ”Taidetta on kokemus asian tekemisestä – se mikä on tehty ei ole taiteessa oleellista” (Šklovski 2001, 34, ks. myös Hulkko 2011b, 46). Tähän lauseeseen puolestaan tiivistyy tämänhetkinen ajatteluni siitä, mitä esitys on. Aiemmin ajattelin, että esitys saadaan valmiiksi harjoituskaudella ja sitä mahdollisimman täydellisesti toistetaan esityskaudella. Nykyään esitys edustaa minulle jotakin, joka on jokaisena esityskertanaan uusi, muuttuva ja erilainen. Olennaista ei ole esityksen onnistuminen, vaan se, että kokoonnumme yhteen ja koemme yhdessä jotain, joka saa meidät tuntemaan, ajattelemaan ja kyseenalaistamaan ympäröivää ja sisällämme olevaa todellisuutta. Loppujen lopuksi tiivistänkin toiveeni unelmieni esityksestä siihen, että siinä näyttelijällä on joka hetki mahdollisuus valita ja katsojalla on joka hetki mahdollisuus valita.

Lähteet

Painetut lähteet

- Arlander, Annette. 2011. ”Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä”. Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.). *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 86–100.
- Bauman, Zygmunt. 2002. *Notkea moderni*. Suomentanut Jyrki Vainonen. Tampere: Vastapaino.
- Bogart, Anne. 2004. *Ohjaaja valmistautuu*. Suomentanut Annette Arlander. Helsinki: Like.
- Deer, Joe & Dal Vera, Rocco. 2016. *Acting in Musical Theatre: A Comprehensive Course*. Abingdon: Routledge.
- Deer, Joe. 2014. *Directing in Musical Theatre: An Essential Guide*. Abingdon: Routledge.
- Grotowski, Jerzy. 2006. *Kohti köyhää teatteria*. Suomentanut Martti Puukko. Helsinki: Like.
- Helavuori, Hanna. 2011. ”Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa”. Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.). *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 101–116.
- Hulkko, Pauliina. 2011a. ”Liha tiskiinkin ja ruumiita permannelle”. Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.). *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 117–134.
- Hulkko, Pauliina. 2011b. ”Ruumiinsyntaksista näyttelijändramaturgiaan”. Teoksessa Marja Silde (toim.). *Nykynäyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 15–49.
- Hotinen, Juha-Pekka. 2001. ”Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen – pari skeemaa uudesta dramaturgiasta”. Teoksessa Timo Heinonen & Heta Reitala (toim.). *Dramaturgioita: Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Helsinki: Palmenia-kustannus.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suomentanut Riitta Virkkunen. Helsinki: Like.
- Malinen, Sanna. 2000. *Pysyvää on vain muutos: katkonainen työ identiteetin näkökulmasta*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Silde, Marja et alii. 2011. *Nykynäyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki.
- Silde, Marja. 2011. ”Tekniikka kuin toinen luonto”. Teoksessa Marja Silde (toim.). *Nykynäyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 143–151.
- Šklovski, Viktor. 2001. ”Taiteesta keinona”. Teoksessa Pekka Pesonen & Timo Suni (toim.). *Venäläinen formalismi: antologia*. Suomentanut Timo Suni. Helsinki: SKS, 29–45.
- Tapper, Janne. 2011. ”Työ, työntekijä ja yhteiskunta Jouko Turkan teatterikoulutuksessa”. Teoksessa Marja Silde (toim.). *Nykynäyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 125–141.

Tervo, Petri. 2011. ”Verta käsiin ja naama löysänä!": Turkan pedagogisen käskysanan ruumiillistumia”. Teoksessa Marja Silde (toim.). *Nykynäyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 58–83.

Verkkolähteet

Aromaa, Jonni. 2016. Ylen nettisivut.

http://yle.fi/uutiset/teatterin_johtaminen_on_masokistin_hommaa/8603425 (lainattu 26.2.2016)

Kantokorpi, Osmo. 2015. Ylen nettisivut. <http://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/12/31/huomenna-minusta-tulee-yrittaja> (lainattu 11.2.2016).

Nummela, Christel. 2012. ”Suomalaisten teatterissa, tanssiesityksissä ja oopperassa käynti 2012”.

http://www.suomenteatterit.fi/wp-content/uploads/2013/08/Teatterissa_kaynti_2012.pdf (lainattu 23.2.2016).

Julkaisemattomat lähteet

Opintopäiväkirjat vuosilta 2011–15

Severi Saarisen haastattelu 1.3.2016. Haastattelija Anna-Elisa Hannula. Tallenne haastattelijan hallussa.

Liite 1

Esitystiedot: *Desirée*

Desirée – Pieni yösoitto (A Little night music)

Tampereen Työväen Teatteri

Ensi-ilta 3.9.2015

Käsikirjoitus Hugh Wheeler

Musiikki ja laulutekstit Stephen Sondheim

Suomennos Juice Leskinen

Ohjaus Miika Muranen

Koreografia Virve Varjos

Kapellimestari Eeva Kontu

Lavastussuunnittelu Hannu Lindholm

Valosuunnittelu Eero Auvinen

Äänisuunnittelu Kalle Nytorp

Pukusuunnittelu Tarja Lapintie

Kampausten ja maskien suunnittelu Pepina Granholm

Kapellimestari Eeva Kontu

Apulaiskapellimestari Joonas Mikkilä

Harjoituspianistit Päivi Paananen ja Tuomas Salokangas

Laulujen harjoitus Jari Leppänen

Esiintyjät: Petra Karjalainen, Veeti Kallio, Tuire Salenius, Sari Havas, Tuukka Huttunen, Severi Saarinen, Anna-Elisa Hannula, Emmi Kaislakari, Juha-Matti Koskela, Helmi Hollström, Ronja Alatalo, Kristiina Hakovirta, Jari Leppänen, Johanna Kalmari, Anna Pukkila, Inna Tähkänen, Julius Martikainen, Jukka Wennström

11-henkinen live-orkesteri,

Liite 2

Esitystiedot: *Lada*

Lada (Tschick)

Tampereen Työväen Teatteri yhteistyössä Goethe-Institut Finnlandin kanssa

Ensi-ilta 20.1.2016

Perustuu Wolfgang Herrndorfin romaaniin

Dramatisointi Robert Koall

Näytelmän suomennos Aino Kivi

Ohjaus Pedro Martins Beja

Säveltäjä-muusikko Micha Kaplan

Lavastus- ja pukusuunnittelu Perttu Sinervo

Valo-, video- ja äänisuunnittelu Juha Haapasalo ja Niklas Vainio

Ohjaajan assistentti Juha Äystö

Esiintyjät: Anna-Elisa Hannula, Severi Saarinen, Anton Äikäs, Juha Äystö