

# Vapauttavat rajat

- Näyttelijän ele näyttelijäntyötä muotoilevana rajoitteena Hanno Eskolan ohjaamassa ja käsikirjoittamassa esityksessä ”Rougé Dérangée”, Tampereen Yliopisto 2012

**Laura Häkkinen**  
Teatterin ja draaman tutkimuksen  
Pro gradu – tutkielma,  
Viestinnän, median ja teatterin yksikkö,  
Tampereen Yliopisto  
Toukokuu 2017

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö.

HÄKKINEN LAURA: Vapauttavat rajat.

Pro Gradu -tutkielma. 66 s.

Ohjaaja: Professori Hanna Suutela.

Teatterin ja draaman tutkimus.

Toukokuu 2017

---

Tutkin työssäni *rajoitetta* ohjaajan ja näyttelijän työkaluna, purkamalla esiin fyysisiä näyttelijäntyön tekniikoita ohjaaja Hanno Eskolan Rouge Dérangee-teoksesta (2012, Tampereen yliopisto) ja kahdesta sen näyttelijäsuorituksesta. Esityksen näyttelijöistä haastattelin näyttelijä Johanna Kuvvaa ja näyttelijä Maiju-Riina Huttusta. Tarkoitan rajoitteella muun muassa fyysisiä tekniikoita ja niiden osia, joiden avulla näyttelijäntyötä voi muotoilla esteettisesti, tekemällä valintoja lavalle päätyvän ilmaisun suhteen. Tutkimusmenetelmänä olen käyttänyt teemahaastatteluja, sekä alaan liittyvää kirjallisuutta. Tutkimukseni on laadullinen tutkimus jota puran sisällönanalyysillä.

Erika Fisher-Lichten, Robert Cohenin, Maya Tångeberg-Grischinin, Mia Pätsin sekä Yoshi Oidan teokset ovat toimineet keskeisimpänä lähdeaineistonani. Olen tutustunut myös Harri Veivon ja Tomi Huttusen kirjaan semiotiikasta, koska Hanno Eskolan teatteri liittyy hänen omien sanojensa mukaan vahvasti semiotiikkaan. Eskolalle näyttelijäntyö on suurelta osin merkkikieltä. Hanno Eskolan teatterissa eleiden tasolla esitetään tekstin lisäksi runsaasti merkkejä.

Osoitan työssäni, että rajoitteen käsite sopii ohjaajan ajattelun työkaluksi hyvin. Se kuvaa asioita jotka voivat vaikuttaa näyttelijäntyöhön laajemmin, kuin yleensä lähes samassa merkityksessä käytettävät käsitteet ”este” (Robert Cohen), ”merkkilippu” (Robert Cohen), ”näyttelijän tehtävä” (Konstantin Stanislavski), sekä muut vastaavat käsitteet.

Laajasti käsitettynä näyttelijäntyöllisen ”rajoite-työkalun” avulla näyttelijäntyötä voi purkaa pieniin osatekijöihin. Näistä voidaan kommunikoida ohjaajan sekä näyttelijän välillä. Näyttelijän rajoitteina voivat toimia tarkoituksella valitut rajoitteet. Näyttelijän rajoitteina voivat toimia myös tahattomat tai väistämättömät rajoitteet. Näyttelijän rajoitteet ovat aina psykofyysisiä ja ilmenevät tavalla tai toisella sekä näyttelijän mielessä, että kehossa. Samaan aikaan valitut, tai näyttelijän suorituksessa ilmenevät rajoitteet alkavat muotoilla sitä, mitä muut näyttelijät tekevät, esimerkiksi suhtautumistapana rajoitetta tekevään näyttelijään. Näin ne alkavat toimia rajoitteina myös näyttelijäryhmälle. Rajoitteet ovat myös ihmisten välisiä. Ne voivat olla myös suhteessa yleisöön, tilaan ja esimerkiksi valoihin. Osa rajoitteista on valittu, tai tullut mukaan jo kauan ennen esityshetkeä.

Usein ohjaajille ja näyttelijöille vakiintuu heidän työskennellessään tietyt käsitteet, jotka merkitsevät tiettyjä sisältöjä. Nämä voivat vaihdella eri ohjaajilla. Jatkossa voisikin olla paikallaan pohtia ainakin ohjaajien ja näyttelijöiden välistä kommunikaatiota. Toisaalta myös näyttelijäntyön hienovireiset nyanssit voisivat olla mielenkiintoisia tutkimuskohteita. Tutkimuskohteita voisivat olla lisäksi monet muut näyttelijäntyön tekniikat (tempo, aksentti ja niin edelleen), jotka ovat yhteisiä eri tyylilajeille ja joiden avulla tyylilajeja hallitaan. Rajoitteen ideaan liittyy paradoksi. Raja sekä kahlitsee, että vapauttaa. Rajoite yhtä aikaa sulkee pois valintoja, mutta myös mahdollistaa yhä uusia valintoja, koska aina voi valita jotakin, sovitunkin muodon puitteissa.

**SISÄLLYSLUETTELO:**

1. Johdanto.....	4
2. Robert Cohenin käsitys esteitä vastaan näyttelemisestä.....	10
3. Hanno Eskolan teatterinäkemyksestä.....	13
4. Semioottiika ja merkki.....	16
5. Rouge Dérangée ja kultivoidut eleet.....	27
5.1. Johanna Kuvvan Monsieur Dorand.....	32
5.2. Maiju-Riina Huttusen Monsieur Gaullot.....	34
5.3. Valistuksen näyttelijäntyöstä 1700 – luvulla.....	35
6. Metarajoitteita ja eleen muotoilua.....	38
7. Yhteiskunnallinen ja ideologinen ruumis.....	42
8. Rajoista ja rajoitteista.....	50
9. Loppupäätelmät ja analyysi.....	58
10. Lähdeluettelo.....	64

## 1. JOHDANTO

*”In Shakespeares plays, masquerade is often a strategy for revealing the truth.”* (Nellhaus 2010, 122)

Tutkin Pro gradu -työssäni *rajoitetta työkaluna* näyttelijän ohjaamiselle teatteriohjaajan työssä. Tämä tapahtuu tutkimalla ohjaaja-käsikirjoittaja, teatteripedagogi Hanno Eskolan (s.1953) näyttelijäntöydenohjausta Tampereen yliopiston näyttelijäntöyden koulutusohjelman *Rouge Dérangée* –esityksessä (ensi-ilta 5.10.2012 Tampereella). Tästä teoksesta puran esiin ohjaajan sekä näyttelijöiden käyttämiä näyttelijän elettä muotoilevia tekniikoita. *Rouge Dérangée* - teos sijoittuu Ranskan suuren vallankumouksen aikaan (1789 - 1799). Teos käsittelee tuohon ajanjaksoon liittyviä ylhäisöhahmojen ja työläisten kohtaloita, sekä laajempia yhteiskunnallisia muutoksia. Näitä peilataan teoksessa nykyaikaan. Tämä tapahtuu esityksessä muun muassa teloittamalla onnistuneesti giljotiinissa liikemies Björn Wahlroosia edustava teddykarhuhahmo.

*Rouge Dérangée*n facebook-tapahtumassa sekä Tampereen yliopiston näyttelijäntöyden koulutusohjelman verkkosivuilla kerrotaan, että *Rouge Dérangée* -teos pohjautuu Jean-Louis Layan kirjoittamaan *Lakien ystävä* – komediaan (1793). Teoksen kirjoittamisen aikaan uuden tappamisvälineen, giljotiinin terän alle joutui paljon ihmisiä. Ranskan kansa kyllästyi aatelin pröystäilevään elämäntyyliin ja laittoi sille monen henkilön kohdalla lopulliset rajat. Poliitikassa vaikuttivat tuolloin esimerkiksi Jean-Paul Marat (1743 - 1793) sekä Maximilien Robespierre (1758 – 1794), joiden piirteitä oli nähtävissä myös Lakien ystävän henkilögalleriassa. Samaan aikaan Lontoossa vaikutti chevalier Charles Geneviève Louis Auguste André Timothée D’Éon. Hän oli toiminut sotasankarina sekä salaisena agenttina Pietarissa, muun muassa tsaaritar Elisabethin hovineitona. Media riepotteli häntä hänen hämärästä sukupuolestaan, josta lyötiin jopa vetoa. *Rouge Dérangée*ssa nämä ainekset ovat yhdistyneet karnevalistiseksi keitokseksi Hanno Eskolan värikkäässä tekstissä, jonka hän on myös ohjannut. Näyttelijöinä esityksessä toimivat Tampereen yliopiston teatterityön koulutusohjelman oppilaat; Maruska Verona, Johanna Kuuva, Maiju-Riina Huttunen, Anna Ackerman, Aleks Holkko, sekä Tiia Ollikainen. Puvustuksen teokseen on tehnyt Tiina Helin, koreografiat Ari Numminen ja lavastuksen Markku Mäkiranta.

(Lähde: Facebook-tapahtuma: RougeDérangée,

<https://www.facebook.com/events/290410844399225/>, viitattu: 20.2.2017).

Puran tässä Pro gradu- työssäni näyttelijäntyöllisiä rajoitteita esiin etenkin Rouge Dérangéen kahdesta näyttelijäntyön suorituksesta. Niissä esiintyvät Tampereen yliopiston näyttelijäopiskelijat Johanna Kuuva (s. 1989) ja Maiju-Riina Huttunen (s. 1987). Keskityn gradutyössäni tutkimaan Johanna Kuuvan (monsieur Dorandin) ja Maiju-Riina Huttusen (monsieur Gaullotin) roolihahmoja, koska näissä suurikokoisissa ja fyysisiksi ohjatuissa rooleissa nähdään kyseisessä esityksessä määrällisesti eniten kultivoituja ja merkitseviä eleitä, eli fyysistä näyttelijäntyötä.

Tutkimuskysymykseni ovat: 1) Minkälaisia fyysisiä rajoitteita, eli tekniikoita ohjaaja ja näyttelijät käyttivät analyysini kohteina olevien Rouge Dérangéen kahden roolisuorituksen rakentamiseen? 2) Voidaanko rajoitteen käsitettä käyttää ohjaajan ja näyttelijän työkaluna selkiyttämässä ajattelua näyttelijäntyöstä?

Jos näyttelijäntyötä katsotaan toimintana, jota voidaan muotoilla vaikuttamalla erilaisilla työkaluilla sen eri osa-alueisiin, paitsi näyttelijä, myös näyttelijäntyö jaetaan ainakin ajatuksen tasolla osiin. Richard Schechner kirjoittaa, että näyttelijä jaetaan koulutuksessaan tai workshopissa osiin melko kirjaimellisesti. Osa (*bit*) on pienin toiminnan osa jonka voi toistaa. Osa on toiminnan molekyyli. Ohjaajat käskvät näyttelijöitä aina toistamaan jonkin osan, koska *osasen* tasolla näyttelemistä voidaan ”työstää” ulkopuolelta. Osaset on vapautettu laajemmista toiminnan yhteyksistään. Niitä voidaan järjestellä uudelleen, jotta voitaisiin tehdä uusia toimintoja. (Schechner 1988, 279.) On mielenkiintoista kuinka pieniin palasiin rajoitteet yhdestä roolisuorituksesta voi purkaa. Kun valitaan jokin rajoite, joka muokkaa ja rajaa näyttelijäntyötä, valitaan samalla joitakin osia näyttelijäntyöstä, joita halutaan korostaa tai käyttää esityksessä. Tämän gradutyön puitteissa kykenen paneutumaan vain muutamiin tällaisista mahdollisista rajoitteista.

Rajoitteen sijaan voitaisiin puhua esimerkiksi myös Robert Cohenin tapaan ”esteestä”, tekniikasta, leikkikalusta, työkalusta tai vaikka taiteellisesta valinnasta. Rajoitteen käsitteellä haen tekniikkaa, merkkiä, puolittain tai kokonaan intuitiivisesti käytettävää työkalua, tai sen esiasetta, jolla näyttelijäntyötä muotoillaan.

Tutkimukseni on teorialähtöinen laadullinen tutkimus. Aineisto on kerätty kolmen Rouge Dérangée – esityksen työryhmän jäsenen (Hanno Eskolan, Maiju-Riina Huttusen ja Johanna Kuuvan) teemahaastattelusta, joita tutkin lähiluvulla ja sisällönanalyysillä. Peilaan haastatteluista

löytämiäni näyttelijän ja näyttelijänohjauksen tekniikoita teoriaani rajoitteen soveltuvuudesta teatteriohjaajan työvälineeksi. Tutkimus on hermeneuttinen tutkimus, johon olen lukenut teorioita ja tekemiäni teemahaastatteluja. Lisäksi olen katsonut Rouge Dérangéen esitystaltiointia. Olen myös nähnyt kyseisen esityksen sen vieraillessa kiertueellaan Jyväskylän Kaupunginteatterissa vuonna 2012.

Gradutyöni käsittelee näyttelijän eleitä, eli merkkien tekemistä, siis lähtökohtaisesti semiotiikan alaa, vaikka en varsinaisesti ole kiinnostunut tässä yhteydessä merkeistä, jotka viestisivät jotakin merkin vastaanottajalle. Työni teoriapohja löytyy silti osin semiotiikasta. Merkin sekä rajoitteen ideat ovat lähellä toisiaan ja osin yhteneväisiä, riippuen merkin tulkinnasta. Semiotiikka puolustaa tässä yhteydessä paikkaansa myös, koska Hanno Eskola sanoo suosivansa semioottista tapaa katsoa näyttämöä. Siellä on merkkejä ja näiden merkkien keskinäistä kommunikaatiota, sekä ”uus-merkkien” syntymistä. Teosta katsellaan Hanno Eskolalla kuvallisuuden lävitse. (Hanno Eskola haastattelu 6.10.2014.)

Tarkoitin rajoitteella miltei samaa kuin Robert Cohen ”esteitä vastaan näyttelemisellä” (Cohen 1986, 87 - 88). Robert Cohenilla esteet rajoittuvat tiettyihin harjoitteisiin. Itse laajennan rajoitteet kaikkiin asioihin (harjoitteet, tekniikat, näyttelijän pituus, näyttelijöiden ja ohjaajan väliset suhteet, faktat roolihahmosta, sekä esiintyjästä, olosuhteet ja niin edelleen). Näillä voi vaikuttaa ja ne vaikuttavat joskus tahattomasti, usein myös tarkoituksellisina taiteellisina valintoina näyttelijän ilmaisuun, esiintymiseen, sekä sen tyylilajiin ja estetiikkaan. Toisaalta vaikka osan rajoitteen vaikutuksista voi tietystä mielessä ”vakioida” lopulliseen esitykseen, jokainen rajoite alkaa vaikuttaa myös ennalta-arvaamattomilla tavoilla esityksen kulkuun. Myös jokaisella eri esityskerralla rajoitteen vaikutukset näyttäytyvät hiukan erilaisina. Näin ollen gradutyöni on eräänlaista nykyteatteriksi laajennettua Robert Cohenia, tai oikeastaan laajennettua Konstantin Stanislavskia. Stanislavskille näyttelijän tuli olla aina oma itsensä näytelmän annetuissa olosuhteissa. Nämä olosuhteet ovat myös näyttelijän rajoitteita.

Näyttelijän ja ohjaajan keinovalikoima on 2000 -luvulla joiltakin osin kasvanut. Osa näyttelijäntyön tekniikoista on alkanut vaikuttaa vanhanaikaisilta, mutta toisaalta tekniikoiden villimpi ”sämplääminen” on tullut mahdolliseksi. Länsimaissa ohjaajien ei ole pakko pitäytyä tietyn näyttelijäntyön tekniikoiden järjestelmän sisällä, vaan tekniikoihin voi suhtautua vapaasti. Tekniikoiden sekoittaminen oli leimallinen piirre myös tutkimukseni kohteena olevassa Rouge Dérangée -esityksessä.

Työssäni ”rajoite” merkitsee siis suunnilleen samaa kuin teatteriohjaaja Konstantin Stanislavskilla muun muassa ”oikea toiminta/tehtävä” tai ”annetut olosuhteet”, ”kiihokkeet” tai ”houkutteet”, (1951), Robert Cohenilla *esteitä vastaan näyttelemisen* (1986) ja näyttelijäntyyön opettaja Judith Westonilla ”toimintaverbit” tai ”näyttelijän tehtävät”(1999). Näitä kaikkia voidaan kutsua rajoitteiksi.

Tutkimuskirjallisuudessa merkittävimmät teokset teatterin puolelta löytyivät tähän työhön Erika Fisher-Lichteltä, Robert Cohenilta, Maya Tångeberg-Grischiniltä, Mia Pätsiltä, Jerzy Grotowskilta, Yoshi Oidalta sekä muutamalta muulta. Semiotikka-katsauksessani käytän Harri Veivon sekä Tomi Huttusen kirjaa nimeltä *Semiotikka*, sekä Erika Fisher-Lichten teosta *The Semiotics of Theater*. Ideologista ja yhteiskunnallista ruumista pohtiessani olen tarkastellut muun muassa Michel Foucaultin teosta; *Tarkkailla ja rangaista*, sekä Sara Meltzerin ja Kathryn Nordbergin toimittamaa teosta; *From the Royal to the Republican body- Incorporating the Political in Seventeenth – and Eighteenth-Century France* (1998) löysin myös työhöni liittyvää aineistoa.

Pohdin tutkimuksessani taustaksi näyttelijäntyyön estetiikkaa, sekä näyttelijän tekniikoita näyttelijän rajoitteina, joilla voi muotoilla taiteellista ilmaisua ja eleitä. Lisäksi pohdin kysymystä näyttelijäntyyön tyyllilajeista.

Maya Tångeberg-Grischin esittää väitöskirjassaan; *The Techniques of Gesture Language – A Theory of Practice* (2011), taulukon, jossa hän vertailee muun muassa länsimaiden barokin ajan teatteria, valistuksen ja klassismin teatteria, romantiikan ajan teatteria, sekä 2000-luvun teatteria. Näistä hän poimii tyyllilajien eroiksi esimerkiksi kävelytyylin, roolihahmon näyttelemisen asteen, eleen, sekä näyttelijän rintamasuunnan eroja eri aikakausilla. (Tångeberg-Grischin 2011, 81.) Nämä ovat näyttelijälle annettavia tehtäviä, tai jos halutaan sanoa, rajoitteita, joiden avulla näyttelijäntyyötä voidaan esteettisesti muotoilla. Samaan aikaan ne representoivat tietynlaista aikakautta ja ihmiskuvaa, ihmisihannetta, kulttuuria, maailmankuvaa ja esimerkiksi taidekäsitystä. Tyyllilajien kautta voi myös viestiä erilaisista luonteista, ynnä muusta. Eri vuosisatoina erilaiset näyttelijän rajoitteet ovat vaihdelleet. Ne ovat vaihdelleet myös alueittain ja työryhmien, ohjaajien, sekä esiintyjien mukaan.

Tutkin erilaisia ”rajoitteita”, eli näyttelemisen ja näyttelijän ohjaamisen tekniikoita, pyrkien hetkellisesti ajatuksen tasolla irrottamaan ne näyttelijän psykofyysisestä kokonaisuudesta, persoonallisuudesta, temperamentista ja itse tekniikoiden kontekstista, kulttuurista sekä historiasta<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Tai ajastaan, Goffmann: variointi, tai Schechner: käyttäytymisen toisinto (Carlson 2004, 72 - 74).

En kuitenkaan usko, että näyttelijän tekniikoita voi lopulta tällä tavalla ”linnemäisesti” luokitella ja eristää. Tällaisen ”eristämisen” puolittainkin yrittäminen kehittää silti ajattelua näyttelijäntyön ulottuvuuksista ja voi auttaa näyttelijää, sekä ohjaajaa luomaan hallittua muotoa, aksentteja ja dynamiikkaa näyttelijäntyölle. Se voi antaa myös näyttelijälle ja ohjaajalle mahdollisuuksia rikastaa ilmaisukieltään. Yhteiset käsitteet myös helpottavat kommunikaatiota. Monessa kohtaa tätä työtä olen liittänyt eleet historialliseen, tai muuhun kontekstiinsa. Länsimaisessa teatterissa tyyllilajit ja tekniikat ovat kuitenkin historiassa kerrostuneet lainausten ja sekoitusten vyyhdeksi ja niitä keksitään oikeastaan jokaisessa produktiossa lisää. Siksi niitä on mahdotonta luokitella, tai tunnistaa kokonaan. Rouge Dérangéessa tyyllilajeja ja tekniikoita on sekoitettu tulkintani mukaan tavanomaista, suomalaista 2000-luvun esitystä useammin. Tämä tekee teoksesta tutkimuskohteeksi erityisen mielenkiintoisen.

Nykyteatterin piirissä on (syystäkin) kiinnostuttu erilaisista ruumiista, ruumiin kunnioittamisesta sekä ruumiin suhteen ”silleen jättämisestä”. Siksi olikin virkistävä poikkeus nähdä nykyteatteriksi luettavassa Rouge Dérangéessa ”kultivoitujen eleiden kimara”, joka kantaa mukanaan – vaikkapa sitaattina - teatterin sekä näyttelijäntyön historiaa. Suhtautumistapa eleisiin eräästä näkökulmasta ’vain tekniikoina’, joiden tavoitteena on ilmaista jotakin sisältöä, oli Rouge Dérangéenkin tapauksessa mielestäni nykykatsojalle usein mielenkiintoisempi tapa käsitellä elettä, kuin pysyttäytyminen yhden tyyllilajin puitteissa esityksen alusta loppuun. Lisäksi se oli kyseisessä teoksessa pedagogisesti kiinnostava valinta, koska näin nuorille näyttelijöille kyettiin opettamaan paljon erilaisia tekniikoita yhden teoksen puitteissa.

Näyttelemisen ja ihmiskäsityksen voidaan todeta kehittyneen länsimaissa yksinkertaistavista stereotyyppisistä henkilö-, arkki- ja luonnetyypeistä kohti individualisempaa näkemystä ihmisestä. On menty kohti roolihenkilöä yksilönä ja roolihahmon esittämistä yksilöllisenä olentona. Saman aikaan näyttelijän oman persoonan häivyttäminen ensiksi naamion ja maskin, sitten voimakkaan eleitä myöten omaksutun roolin taakse, on siirtynyt kohti kiinnostusta voimakkaaseen tyyllittelyyn ja ohjaajien omien elekkoodien kehittämiseen. Samaan aikaan toisaalla kehitys on mennyt kohti näyttelijän omaa itseä, kunnes roolikin nykyteatterissa on ohentunut. Lopulta se on usein kadonnut näyttelemisen korvautuessa esiintymisellä, sekä toisinaan tanssijoiden kehollisuutta muistuttavilla roolihahmoilla. Niissä kasvot ilmaisevat tuskin mitään, tai näyttelijät nähdään joissakin teoksissa niin kaukaa, ettei juuri mitään eleitä ole mahdollista nähdä. Tähän on vaikuttanut esimerkiksi elokuva- ja televisionäyttelemisen ja käsitys siitä mikä on ”luonnollista”. Voimakas ilmeily, elekieli ja tyypittely ovat useimmissa tapauksissa muuttuneet hienovaraisemmaksi. Samaan aikaan teatterin eri muodoissa ja muuallakin kulttuurissa elää kaikuja monista historiallisista



näyttelemisen tyyllilajeista, eleistä ja asennoista, kuten esimerkiksi Rouge Dérangée - teoksessa. Pelikorttipakan Harlekiinin asento muistuttaa yhä Commedia dell'arte -tyylilajin Harlekiinista. Itkevä aisankannattaja-klovni Pierrot, eli Pedrolino nähdään usein seinäjulisteena vaaleanpunaisella taustalla.

Erika Fisher-Lichte jakaa kirjassaan *The Semiotics of Theater* (1992) näyttelijäntyön merkkeihin. Fisher-Lichten merkeistä tutkin pääasiassa eleitä (*gestural signs*) ja prokseemisia merkkejä, eli merkkejä joissa tapahtuu liikettä paikasta toiseen, tai pikemminkin periaatetta, jolla ne muotoillaan. (Fisher-Lichte 1992, 13.)

Työni käsittelee ennen kaikkea näyttelijäntyön rajoittamista näyttelijäntyön fyysisin keinoin, eli ainakin tietyssä mielessä fyysistä teatteria<sup>2</sup> ja siitä kapeaksi rajattua aluetta, johon ohjaaja kykenee usein vaikuttamaan.<sup>3</sup> Tutkin työssäni siis ennen kaikkea näyttelijän ”ulkoista”<sup>4</sup> tekniikkaa ja sitä mitä on näyttelijän taide, jos sitä ymmärretään olevan mahdollista (näyttelijän ja/tai ohjaajan toimesta) hallita rajoittamalla fyysisiä valintoja, joita näyttelijä voi esiintymistilanteessa tehdä. Näyttelijälle voi antaa monenlaisia häntä rajoittavia tehtäviä ja tehtävien osia. Ne luovat näyttelemiselle esimerkiksi muotoa, estetiikkaa ja aksentteja.

---

<sup>2</sup> Maya Tångeberg-Grischin kirjoittaa eurooppalaisen eleen historiasta teoksessaan, *The Techniques of Gesture Language – a Theory of Practice* (2011). Tångeberg-Grischinin mukaan syyt miksi kehotekniikat eivät eurooppalaisessa teatterissa kehittyneet, saattoi johtua siitä, että tekniikoiden konventiot hajosivat 1900-luvun alussa. Haettiin ”luonnollista näyttelijäntyötä”, naturalismia. Lisäksi kristillinen dualistinen ajattelu jakoi kehon sekä mielen erilleen. Epäluottamus kehoon alkoi kasvaa, jota joudutti Descartesin ajattelu. Se kulminoitui viktoriaanisella aikakaudella, jossa ihmiset häpesivät normaaleja kehollisia tarpeitaan sekä toimintojaan. Tunteiden suora ilmaisua pidettiin epäsovinnaisena. Nämä ovat mahdollisia selityksiä sille, miksi porvarillisessa teatterissa keskityttiin sanaan. (Tångeberg-Grischin 2011, 82.)

<sup>3</sup> Uskon silti että ”mielensisäisetkin” näyttelijäntyön tekniikat ja muut hieman ensisijaisemmin näyttelijän mieleen vaikuttavat tekniikat voidaan tulkita rajoitteiksi, joiden avulla näyttelijää voidaan ohjata ja suunnata taiteellista ilmaisua kohti tavoitetta. Toisaalta pidän näyttelijäntyötä psykofyysisenä, tai oikeastaan psykofyysis-sosiaalisena toimintana, jos lähdetään tarkastelemaan näyttelijäntyön eri tasoja ja puolia. Vähintään. Muitakin tasoja siinä varmasti on, ihminen on moniulotteinen olento.

<sup>4</sup> Ulkoisten, sosiaalisen ja sisäistenkin tekniikoiden liukuessa koko ajan toisiinsa.

## 2. ROBERT COHENIN KÄSITYS ESTEITÄ VASTAAN NÄYTTELEMISESTÄ

Tuon esille Robert Cohenin teorian *esteitä vastaan näyttelemisestä* alkuun, koska hänen esteen käsitteensä on niin lähellä rajoitteen käsitettä, joka tässä työssäni käytän. Tätä rajoitteen käsitettä ryhdyn myöhemmin soveltamaan Hanno Eskolan ohjauksen ja Rouge Dérangée –esityksen näyttelijänsuoritusten analysoimiseen.

Näyttelijä ja teatteri-ilmaisun opettaja Mia Pätsin mukaan venäläinen ohjaaja Konstantin Stanislavski (1863 – 1938) laittoi teatteriharjoituksessa näyttelijän, joka ei osannut ajaa polkupyörää ajamaan sitä. Hänen oli samalla tunnustettava rakkautensa vastaanäyttelijäänsä. Tällä Stanislavski halusi kuvastaa sitä, että rakastunut tekee mitä vain saadakseen vastarakkautta. Pätsin mukaan luultavaa on, että tästä harjoituksesta Robert Cohen (s. 1938) kehitti käsitteet nimeltä ”tahalliset rajoitteet” ja ”esteet”, joiden avulla näyttelijä voi kiteyttää ilmaisuaan. Esteet on Cohenin mukaan löydettävissä roolianalyysin kautta, koska näytelmäkirjailija on kirjoittanut ne teokseen. Sekä näyttelijä, että ohjaaja voivat asettaa tahallisia rajoitteita. Ne eivät saa olla kuitenkaan vastakkaisia näytelmän tekstiin nähden, ettei näyttelijä riko roolihenkilöään. (Pätsi 2010, 156 – 157.)

Robert Cohen esittää, että näyttelemisessä ja kaikessa muussakin kaikki lähtee mielestä ja sen tiedostetuista sekä tiedostamattomista ”sielunliikkeistä” (Cohen 1986, 12). Cohenille näyttelijäntyy on tasapainottelua näyttelijän ”sisäisen uskon rooliinsa” ja hänen ”ulkonaisen esittämistekniikkansa” välillä. Hänen käsityksensä mukaan näyttelijäntyyön koulukunnat kiistelevät siitä, kummasta näyttelemisessä on kyse. Osa koulukunnista on pyrkinyt yhdistämään nämä. (Cohen 1986, 1.)

Robert Cohenin mukaan luonteen kuvaaminen muistuttaa harjoitusvaiheessa pujottelukilpailua. Näyttelijä käyttää kirjailijalta, ohjaajalta, lavastajalta ja pukusuunnittelijalta saamiaan *vihjeitä* yhdistäen ne omaan mielikuvitukseensa, sekä tutkimustyöhönsä. Hän ”sijoittaa” nämä *merkkiliput* reitilleen, jota hän noudattaa esityksen aikana. Ideana on tavoitella roolihenkilön voittoa näytelmässä. Näyttelijä näyttelee näitä merkkilippuja *vastaan*. Näyttelijä ei teeskentele olevansa jokin henkilö. Yleisö tekee johtopäätöksensä näytelmän henkilön luonteesta sen perusteella, miten näyttelijä käyttäytyy. (Cohen 1986, 86.)

Näyttelijä yrittää selviytyä reitistään kuten kilpalaskija, kiertämällä tai ylittämällä esteet, väittää Cohen. Esteet voivat olla ulkoisia ja näyttämölle sijoitettuja. Ohjaajat voivat luoda omia *pujotteluratojaan* näyttelijöille. Niiden avulla on mahdollista luoda mielenkiintoisia *ääriviivoja*. Ne

voivat tuoda esille näyttelijän puvun. Ne voivat lisäksi kuvata roolihahmolle tyypillisen tavan liikkua. Näyttelijä ottaa aina suorimman reitin kohti voittoa, koska hän on keskittynyt tilanteeseen. Ohjaaja (tai näyttelijä itse) asettaa esteitä, jotka antavat näyttelijän toiminnalle ääriä. Ne myös nostavat esille ”kuvaavia” yksityiskohtia. Esteiden ei ole pakko olla fyysisiä. Usein esteet ovat psykologisia. Esteet ovat dramaattisten rakenteiden, eli useimpien näytelmien ytimessä, väittää Cohen. (Cohen 1986, 86 - 88.)

Robert Cohen toteaa, että kaikki näytelmät sisältävät roolihenkilöiden tilannevoittojen tielle asetettuja esteitä<sup>5</sup>. Tämä saa näytelmät toimimaan. Näytelmän henkilöiden luonteen määrää se, kuinka yleisö ja työryhmä tulkitsevat nämä esteet. Lisäksi siihen vaikuttaa se, miten nämä esteet valitaan, tunnistetaan ja sijoitetaan, sekä se, miten täsmällisesti *relacom*-voitot määritellään. (Cohen 1986, 88.) *Relacom* on Robert Cohenin mukaan ihmisten välillä tapahtuvaa suhdekommunikaatiota. Suhdekommunikaatiossa ihmisten välinen suhde määritellään uudelleen koko ajan (Cohen 1999, 49 - 50).

Cohenilla näyttämösuorituksen intensiteetin luo vastakkain oleva näytelmän henkilön ihanteellinen tulevaisuus sekä sen tielle asetettu este. Jännitystä lisää reitti, jonka näyttelijä valitsee päästäkseen maaliinsa kiertämällä esteen. Psykologisten esteiden lisäksi Cohen esittää, että on olemassa fyysisiä esteitä, jotka voivat osoittautua psykofyysisiksi, kuten raajarikkoiset jäsenet, koska ne aiheuttavat myös psyykkisiä esteitä. (Cohen 1986, 88 - 90.) Oman käsitykseni mukaan kaikki esteet ovat psykofyysisiä, koska keho ja mieli niin vahvasti yhteydessä toisiinsa, eikä niitä edes voi kokonaan erottaa toisistaan.

Harjoituksina esteiden näyttelemiseen Cohen esittää muun muassa harjoitteet, joissa näyttelijä taistelee putoavaa kattoa vastaan, omien heikkouksien peittelyä, pelkoa henkisen tasapainon menettämisestä ja kuoleman pelkoa. Cohenin mukaan on tärkeitä valita sijoitetut esteet tarkasti. Tämä määrittelee roolihenkilön luonteen sekä tekee henkilöstä ainutlaatuisen ja tunnistettavan. Tuloksena on rohkea luonteen kuvaaminen. (Cohen 1986, 92 – 94.)<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Cohen näkee, että esimerkiksi este joka aiheuttaa Hamletin viivytyksen kostolleen isänsä murhasta voidaan valita. Este riippuu näytelmän tulkinnasta. Valittu este vaikuttaa siihen mitä Hamletissa tapahtuu. Se vaikuttaa myös siihen millaisena Hamletin luonne näyttäytyy. (Cohen 1986, 94 -95.)

<sup>6</sup> Esimerkiksi Hamletin epäröidessä Claudiuksen tappamista, näyttelijä voi kuvitella Hamletin epäröinnin syyksi pelon paljastumisesta. Jos kohottaa miekan, on alaston, eikä pysty liikkumaan. Silloin on mahdollista joutua kidutetuksi ja häväistyksi. Kaksoiskytkentä lamaannuttaa näyttelijän. Tilanne näyttää fyysisesti oikealta. Se on myös psykologisesti mielenkiintoinen. Näyttelijän ei oikeasti tarvitse olla neuroottinen. Hän voi näyttellä esteitä vastaan logiikkansa ja ”normaaliutensa” täydellä voimalla, esittää Cohen. (Cohen 1986, 95 – 96.)

Suomeksi este kuulostaa sanana siltä, että se tukahduttaa ilmaisua enemmän. Rajoitteesta pääsee jotakin läpi. Toisaalta rajoite on sanana haaste. Jollekin myös este voi olla haaste. Rajoite näyttelijäntyössä on mikä tahansa asia, joka vaikuttaa näyttelijäntyöhön muokaten sitä jonkinlaiseksi. Rajoite voi olla valittu tietoisesti (kuten tyyllilaji, jokin ohjausohje, tai näyttelijän sukupuoli), tai tulla sattumalta, tai väistämättä mukaan esitykseen (esimerkiksi näyttelijän esityksessä saama assosiaatio, yleisön reaktio, tai näyttelijöiden välille yhtenä iltana syntyvä uusi jännite, tai näyttelijän luiden pituus). Rajoite alkaa muokata heti esitykseen mukaan tullessaan sitä, minkälaiseksi näyttelijäntyö muodostuu myös muilla näyttelijöillä, koska näyttelijät reagoivat lavalla toisiinsa. Rajoite on siis myös asia, joka on ihmisten välinen.

Robert Cohenin mukaan näytteleminen on elämän vahvistamista ja toiminta kuoleman voittamista. Toiminta on ”näyttelemistä” suurinta ja syvällisintä estettä ”vastaan” (Cohen 1986, 222). Viimeistään tietoisuus aikarajoitteesta, inhimillisen roolihahmon kuolemasta, tarjoaa mahdollisuuden tehdä roolihenkilö eläväksi.

Rouge Dérangée -esityksessä kuolema oli koko ajan läsnä roolihenkilöiden elämässä, giljotiinin kohotetun terän muodossa. Jo giljotiinin olemassaolo näyttämöllä loi näyttelijöille Cohenia tulkiten yhden rajoitteen, jota vasten rakentaa syvällistä näyttelijäntyötä kyseisessä teoksessa.

### 3. HANNO ESKOLAN TEATTERINÄKEMYKSESTÄ

Seuraavaksi käyn lyhyesti läpi Rouge Dérangée – esityksen ohjaaja-käsikirjoittajan, ohjaaja-käsikirjoittaja, teatteripedagogi Hanno Eskolan (s.1953) estetiikkaa, sekä hänen itsensä kertomana haastattelutilanteessani, että pohtimalla Aksu Piipon esittämiä näkemyksiä Hanno Eskolan taiteesta Piipon pro gradu – työssä; *Eskolan estetiikka – Hanno Eskolan opetus ja taide Teatterityön tutkinto-ohjelman teatteriesityksessä ”zeitKleist”* (Tampereen Yliopisto, 2014).

Hanno Eskola kertoi haastattelussani, että hän on hakenut Rouge Dérangéessa sitä, että käytetty tekniikka saa näkyä. Näyttelijän ilmaisu on keinotekoisia. Sen on oltava myös koko ajan muuttuvaa, jotta katsojan mielenkiinto säilyisi. Esityksen kieli ja roolihahmot ovat tyyliteltyä. Pyritään elehtimään väärin, että syntyisi ristiriita sanotun, sekä tehdyn välillä. Tämä muistuttaa koreografiaa, sillä Hanno Eskolaa kiinnostaa näyttelemisen, joka on ikään kuin naamioitua tanssia. Tulee luoda illuusio tahattomasta eleestä. Eleet on tyyliteltävä näyttämölle. Koko esityksen estetiikka on tyyliteltyä. Siihen näyttelijät kasvatetaan Nätyllä. Ja tästä syystä heitä on opettanut myös koreografi Ari Numminen. Hänen kanssaan Hanno Eskola on sanojensa mukaan pyrkinyt siihen, että näyttelijän kehon ilmaisuteho voisi kasvaa. (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014.)

Aksu Piippo kirjoittaa Hanno Eskolan (2010) todenneen, ettei hän käytä näyttelijäntyön opettamiseen erityistä metodia, mutta on saanut siihen vaikutteita ja ottanut mallia aiemmin kehitetyistä metodeista (Aksu Piippo, 2014, 2). Näitä vaikutteita Eskola on saanut ainakin Jouko Turkalta, sekä Vsevolod Meyerholdin, Jevgeni Vahtangovin, Bertolt Brechthin, Jerzy Grotowskin ja Eugenio Barban kirjoituksista (Aksu Piippo 2014, 20). Hanno Eskolan ohjaustavan Piippo on kiteyttänyt kuuteen keskeiseen periaatteeseen. Ne ovat: kirjailijan työn kunnioittaminen esityksen sisältönä, tekstistä irrottautuva kehollisuus esityksen muotona, ilmaisun muunneltavuus sen lajeista tai rekistereistä toisiin. Lisäksi on tavoite, että näyttelijä tuottaa itse materiaalinsa, leikin ulottuvuus teatterissa, sekä ensimmäisen, ”ilmeisimmän” tulkinnan järjestelmällinen välttely. (Aksu Piippo 2014, 3.) Olen erityisen kiinnostunut juuri ilmaisun muuntamisesta ilmaisun lajeista toisiin. Se oli mielestäni leimallinen piirre myös Rouge Dérangée- esityksessä. Hanno Eskola sanoo haluavansa saattaa asioita näkyviksi esityksen elekielen kautta. Hanno Eskola ei hae esitykseen tiettyä tyyliä. Näyttämölle esitykseen valitaan ne asiat, jotka ovat mielenkiintoisia. Etunäyttämöllä ja takanäyttämöllä voidaan näyttellä eri tyyllilajeissa. Teatterissa on hyvä, jos luodaan tyyllilajien yhdistelmiä. (Hanno Eskola haastattelu 6.10.2014.)

Aksu Piipon mukaan toimiessaan opetusproduktion ohjaajana, Hanno Eskolan perustaa lavalle tuotavan ilmaisun tekstiin. Silti yhtä aikaa teksti myös hylätään. (Aksu Piippo 2014, 5.) Eskola käyttää metodina sitä, että hän tekee ensiksi hahmotelmia ja vasta myöhemmin hän tekee lopulliset päätökset lavalle tulevasta materiaalista (Hanno Eskola haastattelu 6.10.2014). Aksu Piippo näkee, että Hanno Eskolan (2010) teatterissa näyttelijän fyysinen ilmaisu on tärkeää. Työskentely aloitetaan toiminnan ja liikemateriaalin kehittämisestä, ei tekstistä. Kohtausten hahmotuksia tehdään sisällöstä riippumatta. (Aksu Piippo 2014, 5.) Hahmotuksella tarkoitetaan luonnosmaista ja intuitiivista jatkumoa, tai sekvenssiä näyttämöllä. Hahmotus ei välttämättä ole sama asia kuin kohta, esittää Piippo. (Aksu Piippo 2014, 6.) Hanno Eskolan (2010) mukaan hahmotus voidaan tehdä pelkkien kehojen varassa, jolloin näyttelijöiden välillä on draamallinen jännite. Joskus mukana on esine. Esiintyvä keho ottaa kontaktin esineeseen. Hahmotusten liike ei välttämättä ole tekstimateriaalin kanssa samassa linjassa. Se ei välttämättä ole edes samasta maailmasta. Hahmotus voi olla harjoite, joka voi päätyä materiaaliksi esitykseen tai ”esitystekstiin”. Kohtauksiin tuotetaan ”oikkuja” ja reaktioita tekstistä riippumatta. Tarinaan asetetaan merkityksiä, joita ei siinä ennestään ole. Tämä synnyttää uusia ideoita ja merkityksiä. Näin harjoitustilanne pysyy luovana tilana, jossa melkein mitä tahansa voi tapahtua. Draamallinen muoto ja merkitysten denotaatio pidetään avoimena. Hanno Eskola ei pelkää sitä, että kohtaushahmotus näyttää oudolta tai keskeneräiseltä, se on tarkoituskin. Outo, selittämätön kuva on kiinnostavampi työstettävä kuin kohta, jonka näyttämöllepano on liian ilmeinen suhteessa tekstimateriaaliin, tai antaa saman viestin. (Aksu Piippo 2014, 6.) Kohtaushahmotusten materiaali voi olla peräisin harjoiteltavan esityksen tematiikasta tai materiaalista, mutta se ei ole välttämätöntä. (Aksu Piippo 2014, 6.) Hanno Eskolalle (2011) esitys on speaktaakkeli. Siinä käytetään kaikkia mahdollisia näyttämöllisiä kerrontatapoja. (Aksu Piippo 2014, 8.) Tämä oli nähtävissä myös Rouge Dérangée – esityksessä näyttämöllisten kerrontatapojen rikkautena.

Aksu Piippo toteaa, että Hanno Eskolan (2011) mukaan näyttelijä voi eläytyä. Silti hahmojen tai näyttämöllä olevien ihmisten sisäinen maailma ei ole Eskolan mielestä kiinnostavaa. Tärkeintä se, mikä näkyy ulos katsojalle. (Aksu Piippo 2014, 13.)

Aksu Piippo esittää, että Hanno Eskolalle (2011) on tärkeää, että näyttelijän kädet ovat näyttämöllä aktiiviset. Tämän Hanno Eskola kertoo osin omaksuneensa opettajaltaan, teatteriohjaaja Jouko Turkalta (1942 – 2016), jolle ”käsien roikkuminen oli kielletty”. (Aksu Piippo 2014, 11 – 12.) Aksu Piipon mukaan sekä Turkalla, että Hanno Eskolalla on paljon samantapaista ajattelua, mitä tulee kokonaisestetiikkaan ja kehonkäyttöön. Molempien tavoite on koota polyfonisia esityksiä, joissa elementit saattavat olla ristiriitaisia. Ne voivat olla myös päällekkäisiä. Näin on

myös näyttelijän kehon suhteen. Molemmat haluavat näyttelijän kykenevän eriyttämään kehonkäyttöään. Näin ilmaisu on tarkoitus rikkoa. Hanno Eskolan näyttelijän keho on pidättyneempi kuin Turkalla. (Aksu Piippo 2014, 37.) Teatteriohjaaja Bertolt Brechtin (1898 - 1956) käsite, gestus, liittyy Hanno Eskolan estetiikkaan etäisesti. Hahmojen esiintyminen saattaa toisinaan kiinnittyä johonkin sosiohistorialliseen taustaan. (Aksu Piippo 2014, 31 – 32.) Rouge Dérangéessa koin, että hahmojen liikemateriaali sai paljon vaikutteita paitsi roolihahmojen sukupuolesta, myös heidän sosiaalisesta asemastaan ja Ranskan Suuren Vallankumouksen ajasta ja myös monista muista asioista.

Aksu Piippo tuo esiin myös Mia Pätsin (2010), joka esittelee kirjassaan ”Näyttelijän tekniikoita” Vsevolod Meyerholdin hahmottelemia harjoitteita. Useilla on yhtäläisyyksiä Hanno Eskolan käyttämiin harjoitteisiin. Jotkut Meyerholdin harjoitteet, kuten esimerkiksi Mia Pätsin kuvaama ”Eläinten liikkeiden jäljittely”, isolaatioharjoitteet tai tempoleikkelyt ovat kuuluneet Näytyn opetusohjelmaan. (Aksu Piippo 2014, 25.)

Hanno Eskola sanoo olevansa kiinnostunut näyttelijöistä, jotka ovat taitavia joissakin fyysisissä lajeissa. Tällaisten näyttelijöiden on helpompaa luoda kehollaan merkityksiä lavalla, kuin kömpelöiden näyttelijöiden. Olennaista Hanno Eskolalle on tuottaa fyysisesti mielenkiintoista materiaalia näyttämölle ja välttää itsestäänselvyksiä. Eskolan mielestä näyttelijällä pitäisi olla kokemus siitä, miltä tuntuu joidenkin liikuntalajien pitkäjänteinen harjoittelu, eikä niin, että näyttelijä ajattelisi saavansa kaiken heti. Eskola kutsuu Rouge Dérangéen näyttelijäntyötä tyyllilajiltaan ”röyhelöiseksi näyttelijäntyöksi”. TV-sarja Kotikadussa nähdään Eskolan mukaan puolestaan ”sileätä” näyttelijäntyötä. (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014.) Tulkitsen Eskolan tarkoittavan sitä, että Rouge Dérangéen näyttelijäntyö sisältää huomattavasti enemmän näyttelijäntyön tekniikkaa ja sillä leikittelyä, kuin Kotikatu, eli siis enemmän näyttelijäntyöllisiä rajoitteita.

#### 4. SEMIOOTIIKKA JA MERKKI

Rajoitteena voi siis toimia esimerkiksi liikkeiden, asemointien, kulkujen ja eleiden ohjaus, musiikki, tyyllilaji, teksti, tekstin esittämisen tavat ja niin edelleen. Erika Fisher- Lichte käyttää näistä sanaa ”merkki”, purkaessaan teatterin kielioppia kirjassaan *The Semiotics of the Theater* (1992). Semiotiikka on perinteinen teatterintutkimuksen lähestymistapa esitysten koodikieliin. Alkuperäiset merkitykset voi ohjauksen puitteissa joskus tahallaan muuttaa toiseksi, heti kun merkin merkitys on paljastunut näyttelijälle.

Mahdollista on myös Rouge Dérangée- esityksen tapaan ilmaista tekstillä ja eleillä ristiriitaisia viestejä yhtä aikaa. Tästä puhuivat myös Johanna Kuuva ja Hanno Eskola (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014; Johanna Kuuva haastattelu 8.9.2014).

Harri Veivo ja Tomi Huttunen kirjoittavat, että kulttuuri kokonaisuutena voidaan nähdä tekstinä, joka on monimutkaisesti rakennettu, erilaisista teksteistä koostuva hierarkia. Kulttuuri yhdistelee tekstejä monin tavoin. Kulttuurisemiotiikan näkökulmasta teksti on useita semioottisia tiloja sisältävä semioottinen tila. Teksti on kulttuurin kaltainen merkkijärjestelmien merkkijärjestelmä. Tällöin rajasta tulee merkityksellinen. Olennaiseksi muuttuu sekä tekstin ja ei-tekstin raja, eli kulttuurin merkitysten syntyminen perusta. Tärkeäksi tulevat myös tekstin sisäiset rajat, eli tekstin merkitysten syntyminen perusta. Semiosfääri on tilana abstrakti. Tästä johtuen sen rajojakaan ei kannata tarkastella konkreettisina. On tutkittava rajan käsitesisältöä, jotta sen tehtävästä kulttuurissa tulisi ymmärrettävä. Rajan käsite on kaksimielinen, sillä se sekä erottaa asiat, joiden rajana se toimii, että yhdistää ne, kuulumalla kumpaankin puoleen samaan aikaan. Jos kulttuuri ja ei-kulttuuri jaetaan kahtia, ihminen on raja koska hän kuuluu luontoon ja kulttuuriin yhtä aikaa. Raja on tekstien kääntämisen mekanismi. Se koostuu monikielisistä suodattimista, koska ei-tekstien tekstualisointi tapahtuu ei-kulttuurin sekä kulttuurin, eli semiosfäärin ulkoisen ja sisäisen tilan rajalla. Semiosfäärin suljetummuus näkyy siinä, että se ei voi olla suoraan kosketuksissa ei-teksteihin eikä vieraisiin teksteihin. Tekstien olemassaolo jossakin kulttuurissa edellyttää ei-tekstien tekstualisoimista. Se edellyttää myös vieraiden tekstien kääntämistä jollekin kulttuurin kielistä. Raja on tästä johtuen ikään kuin joukko kulttuurin tuntosarvia. Raja näyttää semiosfäärin ulkopuolisen tilan välttämättömyyden suhteessa sisäiseen tilaan. Raja on samanaikaisesti sekä oma, että vieras, kulttuuria ja ei-kulttuuria. Siinä realisoituu käsiteparadoksi ”oma vieras”. ”Oman vieraan” käsite vertautuu käsitteeseen ”rakas vihollinen”. Kahden kulttuurin välinen raja tekee vieraan kulttuurin



osaksi omaa kulttuuria. Vähintäänkin se tuo sen tärkeäksi osaksi kulttuurin vieraan käsitettä. (Veivo & Huttunen 1999, 152 – 153.)

Tarkoitukseni ei ole tässä työssäni löytää suljettua järjestelmää, tai kielioppia näyttelijäntyön merkeille, etenkin sellaista joka koskisi merkkien merkitystä. Lähestymistapani muistuttaakin enemmän joidenkin jälkistrukturalistien ajattelumalleja. Näen heidän tapaansa merkkijärjestelmät avoimina ja muuttuvina, ainakin osittain. Työssäni minua kiinnostaa enemmän se, millaisia merkkejä Rouge Dérangéessa tehtiin, minkälaisia merkkejä on mahdollista tehdä ihmisruumiilla ja miten, kuin merkkien varsinainen sisältö. Silti niitä ei voi täysin erottaa toisistaan. Minua kiinnostaa mitä voivat olla ne elementit, joiden kanssa näyttelijä voi joutua tekemisiin esityksiproduktion aikana, joista hän muovaa taiteellista ilmaisuaan.

Harri Veivo ja Tomi Huttunen esittävät, että jälkistrukturalismissa nähdään, että merkin, merkkijärjestelmän ja todellisuuden väliset suhteet ovat monimutkaisia. Strukturalistit tulkitsivat kielen itsenäisenä suhteessa materiaaliseen sekä sosiaaliseen todellisuuteen. Nämä voivat vaikuttaa kielen kehitykseen. Juuri tällä hetkellä kielet ovat kuitenkin sellaisia kuin ovat ja ne ovat erilaisia keskenään. Jälkistrukturalistien ajattelussa merkityksellinen ajattelu on kielellistä. Merkitys on tilannesidonnaista. Kielisysteemi ei takaa sitä, että merkkisuhde olisi pysyvä. Kielen rakenne nähdään avoimena, merkitty, sekä merkitsijä voivat liittyä monin tavoin yhteen. Merkkien käyttäjien käsitykset koodista voivat erota toisistaan. Yksilölliset ja yhteiskunnalliset erot voivat vaikuttaa tapaan millä merkki dekodataan. Sanan merkityksestä voidaan kommunikoida ainoastaan sanoilla. Selittämisen eli merkityksen asettamisen prosessi jatkuu loputtomiin, vaikka usein olemme samaa mieltä sanojen merkityksestä. Jälkistrukturalistien mukaan merkityksenmuodostamisen prosessi ei pysähdy kieleen pohjautuvan syyn takia, vaan koska yhteiskunnalliset, kulttuuriset tai poliittiset valtarakenteet määräävät prosessille lopun. Merkin olemuksen avoimuuden, sekä prosessuaalisuuden näkemisen jälkeen on ollut mahdollista kyseenalaistaa vakiintuneita käsityksiä. Asioiden konstruktioaluonteiden havaitseminen on ollut keskeistä. Merkityksiä voidaan muuttaa ja kehittää. (Veivo & Huttunen 1999, 39 – 40.)

Rouge Dérangéessa valtarakenteiden nähtiin määräävän merkityksenmuodostamisen prosessille lopun monessa kohtaa. Esityksessä eri yhteiskuntaluokkien edustajat käyttivät valtaa toisiin ihmisiin ja rajoittivat heidän toimiaan. Välillä henkilöhahmon oma yhteiskuntaluokka esti häntä toimimasta jollakin tavalla, kuten silloin, kun palvelijatarhahmon oli siedettävä Johanna Kuvun esittämän ylimysherra Monsieur Dorandin lähentelyä. Toisinaan yhteiskuntaluokka tai sosiaalinen asema muokkasi muulla tavoin henkilöhahmon käytöstä. Eri yhteiskuntaluokkien ja sukupuolten

edustajilta odotettiin erilaista käytöstä. Viimeisenä keinona merkityksenmuodostamisen lopetti giljotiini.

Osittain samasta asiasta kirjoittaa, Stuart Hall, jonka mukaan merkitystä ei voi koskaan kiinnittää lopullisesti. Merkitykset alkavat lipsua ja liukua (Hall 1999, 210). Hallin mukaan kuvasta voidaan lukea useampia merkityksiä ja representaation käytäntöjen tehtävänä on ”kiinnittää”, eli asettaa kuvan yksi tietty merkitys etusijalle (Hall 1999, 143.) Hallin mukaan kuvat eivät kannata merkityksiä, tai merkitse itsessään, vaan ne kasaavat merkityksiä tai ratkaisevat merkityksensä toisiaan vasten, useiden tekstien sekä viestintävälineiden ristiin kytkennöissä (Hall 1999, 150).

Stuart Hall esittää, että eroa ja erilaisuutta on selitetty eri selitysmallein. Indoeurooppalaisten kielten tutkija Ferdinand de Saussureen (1857 - 1913) yhdistyvä selitysmalli liittyy lingvistiikan tutkimussuuntaukseen. Siinä pohditaan kielenkäyttöä kulttuurin toimintamallina. Erot ovat tärkeitä, koska ne ovat välttämättömiä merkityksen kannalta. Ilman eroja merkitystä ei voi olla olemassa. Asioiden merkitykset rakentuvat suhteille. Merkitykset rakentuvat vastakohtien välisestä erosta, jotka tulevat esiin binaarisissa vastakohtapareissa (päivä/yö, ja niin edelleen). Kuitenkin ne ovat yksinkertaistavia merkitysten tuottamisen tapoja. Stuart Hall esittää, että filosofi Jacques Derridan mukaan on olemassa vain vähän neutraaleja binaarisia vastakohtapareja. Vastakohtien välillä on aina valtasuhde. (Derrida 1974). (Hall 1999, 152 – 154.) Stuart Hallin mukaan toinen selitysmalli tulee myös kieliteorioista, koulukunnasta joka eroaa Saussuren näkökulmasta. Tässä eroa tarvitaan, koska merkityksiä on mahdollista rakentaa vain dialogissa ”Toisen” kanssa. Lingvisti ja kirjallisuustieteilijä Mihail Bahtin tutki kieltä näkökulmasta, jossa merkitys toteutui kahden tai useamman puhujan välisessä dialogissa, eikä hän tutkinut Saussuren tavoin kieltä objektiivisena järjestelmänä. Merkitys syntyy dialogista. Kolmas, antropologinen selitystapa näkee, että kulttuuri on riippuvainen siitä, että asioille annetaan merkitys. Tämä tehdään jakamalla asioita eri positiioihin luokittelujärjestelmän sisällä. Erojen merkitseminen nähdään tässä kulttuuriksi kutsutun symbolisen järjestelmän perustana. (Hall 1999, 154 – 156). Hall näkee, että Mary Douglas jatkaa ranskalaisen sosiologin, Emile Durkheimin sekä Claude Lévi-Straussin tutkimuksia. Mary Douglasin mukaan sosiaaliset ryhmät tuottavat merkitystä maailmaansa järjestämällä sekä organisoimalla asioita erilaisiin luokittelujärjestelmiin. Binaarisia vastakohtia tarvitaan luokitteluun, koska asioiden välille on saatava selvä ero, että niitä olisi mahdollista luokitella, väittää Hall. Hall viittaa Stallybrassiin & Whiteen (1986), joiden mukaan Douglas on todennut, että kulttuurinen järjestys häiriintyy, etenkin kun asiat tulevat esille väärässä kategoriassa tai eivät sovi mihinkään kategoriaan. Hall viittaa myös Julia Kristevaan (1982), jonka mukaan kulttuuria järkyttää kaikki mikä on ikään kuin pois paikoiltaan, eli kirjoittamattomien sääntöjen sekä koodien rikkominen. (Hall 1999, 155 - 157.) Jos

merkityksiä on mahdollista rakentaa vain dialogissa ”Toisen” kanssa, rajoja tarvitaan ainakin siihen, että voidaan luoda merkityksiä, esimerkiksi taiteessa. Kristevaa tulkiten Hanno Eskolan *Rouge Dérangée* – teoksella oli hyvät mahdollisuudet järkyttää kulttuuria monin tavoin, koska siinä rikottiin monia koodeja tarkoituksellisesti. Teos myös rakensi ja purki itseään samaan aikaan rikkomalla myös niitä ”sääntöjä”, joita se itse rakensi. Tämä piti katsojan valppaana.

Seväsen ja Turusen mukaan teoreetikko, kielitieteilijä, psykoanalyttikko ja kirjallisuudentutkija Julia Kristeva esittää, että kieli jakautuu symboliseen, eli laajassa merkityksessä kieleen ja kulttuuriin, sekä semioottiseen, joka edeltää symbolista järjestystä. Semioottinen ei ole kaaosta, vaan jotakin joka on yhteydessä vietteihin ja ruumiiseen. Ensisijaisesti olen tässä yhteydessä kiinnostunut Kristevan mainitsemasta symbolisen alueesta. Kristevan mukaan myös subjekti jakautuu semioottiseen ja symboliseen jotka ilmenevät samaan aikaan. Kun subjekti tuottaa tekstiä, hän on prosessinomainen. Hän ei ole valmiina ennen tuottamista, eikä tietoinen tavoitteistaan. Kristevalle subjekti on liikkeessä koko ajan pulputen viettienergiasta lähteviä ilmaisuja tietoiseen järjestykseen kuuluvan kielen ohella. (Sevänen & Turunen 1999, 127 – 130.) Näen siis käsitteleväni pientä palasta monimutkaisesta näyttelijäntyön ja ohjaajantyyön toiminnasta, johon liittyy monia osatekijöitä, jotka lähtevät laajenemaan eri suuntiin, rajoihin, niiden ulkopuolelle ja sisäpuolelle, hieman kuten Kristevan teoriassa, jossa subjekti pulppuaa viettienergiastaan lähteviä ilmaisuja kielen ohella. Näyttelijäntyössä on koko ajan mukana hallittavan ja hallitsemattoman välinen jännite, vaikka työryhmä olisi pyrkinyt hallitsemaan teoksen melko pienetkin yksityiskohdat, kuten *Rouge Dérangée*ssa oli tehty hienolla tavalla ja tarkasti.

Uskon, että teatteri itsessään, mutta myös näyttelemineen sekä näyttelijän ohjaaminen voidaan nähdä monitasoisena leikkinä merkeillä. Erika Fisher-Lichte toteaa, että Charles Morris (1938) näkee merkin syntyvän kolmesta elementistä: merkistä, jostakin joka merkitsee sen mikä on merkitty ja tulkitsijasta. Morris erottelee kolme kaksipuolista suhdetta näistä kolmesta elementistä: merkin syntaktinen ulottuvuus, merkin suhde muihin merkkeihin, semanttinen ulottuvuus, merkin suhde objekteihin joihin se viittaa ja pragmaattinen ulottuvuus, eli merkin ja merkin käyttäjän yhteys. Semioosis, prosessi jonka kautta merkki kytkeytyy merkitykseen, ilmenee kaikissa kolmessa ulottuvuudessa, sen tuotoksessa, merkityksessä. Se voi siksi olla määritelty ja ymmärretty vain tämän kolmiulotteisen rakenteen kautta. Merkitys syntyy, kun merkki on yhdistetty käyttäjänsä toimesta johonkin merkkien kontekstin sisällä. Merkki voi muuttua jos merkki on sijoitettu toiseen semioottiseen kontekstiin, tai yhdistetty johonkin muuhun, tai jos sitä käyttää toinen käyttäjä. Merkitys on semioottinen kategoria. Yleensä saman kulttuurin sisällä merkki tulkitaan suhteellisen samoin. Historia ja ihmisten elämä muovaavat merkitysten konnotaatioita ja denotaatioita. Mitä

rajoittavampi kulttuuri on, sen stabiilimpia ja homogeenisempia merkitykset ovat. Pysyvämmät denotaatiot ja konnotaatiot kantavat yhteisön yhteisiä perusarvoja. Sama koskee muitakin kulttuurisia systeemejä. (Fisher-Lichte 1992, 2-3.) Rouge Dérangéen tapaiset nykyteatteriesitykset eivät pitäydy kovin orjallisesti yhden, teatterin merkkejä hallitsevan koodin sisällä, vaan niissä pyritään tietoisesti leikkimään eri kontekstien, kuten eri tyylilajien, tai eri aikakausien merkeillä. Pyritään murtamaan niitä ja rakentamaan niiden avulla uusia merkkejä, tai ainakin kyseenalaistamaan vanhat merkit ja niiden kantamat valtarakenteet. Tämä on yksi syy mikä tekee niistä mielenkiintoisia.

Janne Seppänen kirjoittaa kuvan rajaamisesta, että valokuvaa pidetään metonymyisenä merkinä siksi, että se esittää osan laajemmasta kokonaisuudesta. Rajaamalla kuva sen merkityksiä voi ohjata. Kuvaan valittu metonymia määrittelee usein sen, minkälaisia merkityksiä kuva herättää. Valokuva voi kausaliteetin kautta olla indeksinen, eli osa kohdettaan. Metonymyisyys tekee valokuvasta indeksisen myös siksi, että se leikkaa siivun laajemmasta kokonaisuudesta. Tämä siivu alkaa edustaa kokonaisuutta josta se on otettu. Seppäsen mukaan molemmat indeksisyyden funktiot toimivat eri tavoin ja ainoastaan jälkimmäinen on kiinni kuvaajan valinnasta. Kumpikin vaikuttaa silti valokuvan totuusefektien muotoutumiseen ja täten siihen, minkälaisia visuaalisia järjestyksiä valokuva vahvistaa. (Seppänen 2001, 191.) Seppäsen mukaan visuaalisista järjestyksistä kamppaillaan. Ne liittyvät myös arvoihin, normeihin sekä asenteisiin (Seppänen 2001, 33).

Erika Fisher-Lichten mukaan lingvistiset merkit toimivat lähinnä symboleina. Miimiset merkit toimivat merkkeinä, jotka viittaavat siihen, mitä ne merkitsevät syyn ja seurauksen perusteella. Teatterissa niitä useimmiten käytetään ikonisina merkkeinä. Teatterin merkit eivät siis ole identtisiä merkkien kanssa jotka kulttuuriset systeemit ovat luoneet, vaan ne esittävät näitä ikonisina merkkeinä. Systemisellä tasolla teatterin koodi sisältää vain ikonisia merkkejä. Ne voivat silti toimia merkkeinä tai symboleina normien tasolla ja ennen kaikkea puheen tasolla. (Fisher-Lichte 1992, 15 – 16.)

Koen rajoitteen olevan eräänlainen kolmas lähestymistapa. Rajoite ei ole aivan valmis kiinteä merkki, jos nyt merkkiäkään halutaan kiinteäksi kutsua. Sen sijaan merkki saattaa syntyä rajoitteen aiheuttamana. Toisaalta rajoite ei ole myöskään valmis esitys, vaan prosessi, tai sen osa, jonka kautta merkki tai esitys voi syntyä. Rajoite on ehdotus merkin tai esityksen muotoilemiseksi. Rajoitteeseen kuuluvat erilaiset keskenään kamppailevat mahdolliset toiminnan tai valintojen suunnat. Ne muovautuvat rajoitteen ohjaamina tietynlaisiksi ja antavat vihjettä olettaa, että kysymys voi olla tietynlaisesta jostakin, joka ehkä voidaan ”valmiissa” esityksessä tulkita merkiksi, tai

valmiiksi ”esitykseksi”. Tai nämä suunnat voidaan tulkita mahdollisesti monen yhtä aikaisen asian merkiksi, tai esitykseksi yhtä aikaa. Rajoite on työkalu merkin, tai jonkin merkin tai esityksen kaltaisen luomiseksi. Rajoitteessa näitä prosesseja katsotaan sisältä päin ja lähempää valmistushetkeä, kuin merkissä. Rajoite voi silti näyttäytyä myös merkinä. Tai esityksenä. Ja merkki ja esitys voivat olla rajoitteita. Näyttelijäntyöllinen rajoite voi tulla esiintyjän sisä- tai ulkopuolelta.

Toisaalta esimerkiksi Harri Veivon ja Tomi Huttusen mukaan Charles Peirceen liitetty pragmaattinen semiotiikka kiinnittää huomionsa merkin toimintaan. Pragmaattisessa semiotiikassa myös merkin aiheuttama tulkinta nähdään osana merkkiä. Tämä vaikuttaa siihen, miten merkityksen käsite ymmärretään. Pragmaattisessa semiotiikassa merkkisuhteen nähdään käsittävän kolme elementtiä: merkkiväline, merkin edustama käsitteellinen, tai konkreettinen objekti ja kolmantena merkin aikaansaama vaikutus. Ei puhuta vain yhdestä merkkisuhteesta, vaan merkin kahdesta funktiosta, esittävydestä sekä tulkittavuudesta. Mitkä tahansa asiat tai ilmiöt jotka esittävät objektia ja ovat samalla tulkittavissa, ovat merkkejä. Merkkiväline voi olla materiaallinen, mentaalinen, ajatus, asia tai toiminta. (Veivo ja Huttunen 1999, 40 – 41.)

Veivon sekä Huttusen mukaan Peirce nimittää merkkivälinettä myös *representameniksi*. Vaikutusta hän kutsui *interpretantiksi*. Vaikutusta voidaan nimittää lisäksi tulkinnaksi. Tämä merkitsee eri asiaa kuin sanan tavanomainen merkitys. Merkki on välittävä suhde. Se saattaa merkkivälineen, objektin, sekä tulkinnan suhteeseen toistensa kanssa. Merkki ei aseta välttämättömiä vaatimuksia näiden kolmen olemukselle. Pragmaattisessa semiotiikassa merkki on materiaallinen, tai mentaalinen asia, joka esittää jotakin ja on tulkittavissa jotenkin. Esimerkkinä merkkivälineestä voi olla musiikkipartituuri. Se viittaa painettujen nuottien ohi sävellykseen. Tämä suhde on tulkittavissa, esimerkiksi soittamalla. Näin merkki tuo yhteen sävellyksen, partituurin ja tulkinnan. Se tuo siis yhteen objektin, merkkivälineen, sekä interpretantin. Pragmaattisessa merkkikäsitelyssä korostuu toiminta ja prosessi. Merkki on jotakin esittävää, sekä tulkittavissa olevaa. Pragmaattisessa merkkikäsitelyssä korostuu merkkien toiminta asiayhteydessään, eli kontekstissa. (Veivo ja Huttunen 1999, 40 – 42.)

Veivo sekä Huttunen jatkavat, että Charles Peirce näkee merkin tulkinnan edellyttävän rinnakkaista havaintoa tilanteesta, jossa merkki esiintyy. Merkkiväline on nähtävä suhteessa kontekstiinsa ja käsityksiin merkin toimintaan vaikuttavista periaatteista. (Veivo & Huttunen 1999, 42.) Veivon sekä Huttusen mukaan pragmaattisessa semiotiikassa merkkiä voi lähestyä kolmesta näkökulmasta. Voidaan pohtia merkkivälineen olennaisia piirteitä. Lisäksi voidaan tutkia

merkkivälineen, sekä objektin välistä suhdetta pohtimalla tapaa jolla merkki esittää, viittaa tai edustaa kohdettaan. Voidaan myös tutkia merkkivälineen ja tulkinnan välistä suhdetta ja pohtia miten merkki määrittää tulkintansa. Merkkivälineestä voidaan ajatella, että mustavalkoisessa valokuvassa on laadullisia ominaisuuksia, kuten väri. Tämä voi olla merkitsevä piirre ja toimia minkä tahansa samanlaisen ominaisuuden merkinä. Musta varjo voisi olla merkki öljystä tai yötaivaasta. Mahdollisia mustia, joiden merkki se voi olla, on lukemattomia. (Veivo ja Huttunen 1999, 42.)

Harri Veivon ja Tomi Huttusen mukaan Peircen semiotiikassa keskeistä oli merkin näkeminen *toimintana*. Myös merkin tulkinta voidaan nähdä merkinä ja olla siten tulkittavissa, loputtomasti. Tässä tullaan lähelle jälkistrukturalismin ajatuksia, pragmaattisessa semiotiikassa kuitenkin katsotaan, että jossakin vaiheessa tulkintaa ei enää tarvita, koska merkkien avulla muodostettu käsitys on tyydyttävä ja vaikuttaa vallitsevan tilanteen nähden lopulliselta, näin semiosis pysähtyy tilapäisesti. (Veivo & Huttunen 1999, 48.) Veivo sekä Huttunen esittävät, että Roland Barthes (1915 - 1980) näki (1964) yhteisöllisen elämän semioottisen luonteen. Hänen mukaansa yhteiskunnassa käyttö muuttuu aina käytön merkiksi. Vaikka sadetakkaa käytetään sateelta suojautumiseksi, sen käyttäminen on myös merkki säätilasta. Semioottinen on mukana kaikessa mitä havaitsemme, teemme, syömme tai juomme. (Veivo & Huttunen 1999, 60.)

Veivo ja Huttunen toteavat, semiotiikassa nähtävän, että kommunikaatio on monimutkainen tekstien tuottamisen prosessi. Se suhteutuu oletuksiin kommunikaation tyypeistä sekä säännöistä. Lisäksi myös se koostuu oletuksiin merkkijärjestelmistä ja esittämisen konventioista, maailmaa koskevista käsityksistä ja päättelyn mekanismeista. Lopputuloksena syntyy väärinkäsitysten, turhautumisten sekä manipulaation lisäksi jaettuja käsityksiä. (Veivo & Huttunen 1999, 108.)

Veivon ja Huttusen mukaan Juri Lotman (1990), eräs nykysemiotiikan johtohahmoista, on esittänyt merkin olevan esineiden, ilmiöiden sekä käsitteiden aineellistunut korvike. Merkki toimii yhteisön informaation vaihdossa. Merkin olennainen tuntomerkki on sen kyky toteuttaa korvaamisen funktio. Sana korvaa asian, esineen, sekä käsitteen ja esimerkiksi arvomerkit korvaavat vastaavan sotilasarvon. Veivon sekä Huttusen mukaan merkin materiaallinen olemus on merkkiväline ja merkin perusta on korvaavuusfunktio tai merkkisuhde. Tätä korvaamista voidaan nimittää myös ilmaisemiseksi, edustamiseksi, esittämiseksi tai viittaamiseksi. Kommunikaatio toimii vasta kun sen osapuolet liittyvät saman käsitesisällön samoihin merkkeihin. Koska merkitykset nähdään objektiivisina, näkemys vie helposti oletuksiin käsitesisällöistä itsenäisinä olioina. Niiden olemassaolon tapaa on kuitenkin vaikea perustella. Lisäksi merkkiä on pidetty

merkin, sekä havaittavassa todellisuudessa sijaitsevan merkin referentin, eli viittauskohteen suhteena. Tällöin merkitys voitaisiin varmentaa vertailemalla merkkiä ja todellisuutta toisiinsa. Tällöin joudutaan kuitenkin olettamaan, että eri tarkastelijat havaitsevat todellisuuden yhdenmukaisesti. Lisäksi on vaikea selittää miten fiktiiviset merkit merkitsevät. Esineet, teot, tapahtumat sekä asiat ovat myös merkkejä, jotka viittaavat toisiin asioihin, ajatuksiin, tunteisiin sekä arvoihin. (Veivo & Huttunen 1999, 23 – 25.) Tällaisen merkkitulkin mukaan rajoitteen voisi ainakin viimeistään lukea merkkien piiriin.

Erika Fisher-Lichten teoksessa *The Semiotics of Theater* käyttämä merkki sopii käsitteenä ja sanana kuitenkin mielestäni tätä graduni aihetta paremmin esitysanalyysiin, jossa esitystä katsotaan sekä tulkitaan tietyllä tavalla ulkopuolisen katsojan näkökulmasta. Katsojalla ei ole kovin suurta osallisuutta esityksen rakentamisprosessiin. Katsoja katsoo lopputulosta ja lukee siihen merkityksiä. Vaikka on selvää, että Rouge Dérangéessa ohjaaja ja näyttelijät ovat tutkineet merkkejä ja tuoneet niitä lavalle, ohjaajalle ei ole aina esitystä tehdessään selvää, mitä kaikki lavalle asetetut, tai sinne syntyvät merkit merkitsevät ohjaajalle itselleen, näyttelijälle, saati yleisölle. Yleisö tulkitsee merkkejä omalla tavallaan. Ohjaajalle voi myöhemmin paljastua mitä yhtä, tai useampaa asiaa hän on tarkoittanut tietyllä merkillä, tai mitä yhtäaikaisia merkityksiä jokin merkki on saanut. Siksi mielestäni sana merkki ei ole ohjaajalle kovin käyttökelpoinen. Ohjaaja työskentelee myös paljon intuitiivisesti, eikä vain ”valitse merkkejä pussista” valmis lopputulos mielessään, jonka kaikki merkitykset olisi voinut kiinnittää. Toisaalta Erkki Sevänen ja Risto Turunen esittävät, että Jaques Derridan (s. 1933, 1967; 1979) mukaan tekstin merkitykset eivät ole pysyviä. Ne liukuvat toisikseen (Sevänen ja Turunen 1999, 132). Samaa tapahtuu esityksessä. Epäilemättä osan merkkien merkityksistä ohjaaja Hanno Eskola on halunnut jollakin tavalla esityksessä kuitenkin kiinnittää.

Rajoitteessa työkaluna ilmenee ”liikkuva virta”, jonka suuntaa voi jossakin määrin ohjata, mutta ei kokonaan hallita. Rajoittamisesta tulee sanana mieleen, että ilman rajoitteita näyttelijä saattaisi tehdä miltei mitä tahansa. Rajoittaminen on sanana mielestäni sopivan tarkka ja viittaa toiminnallisuuteen. Se viittaa myös tietoiseen taiteelliseen valintaan (vaikka kaikki rajoitteiksi luettavat asiat eivät ole tietoisesti valittuja). Ohjaaja valitsee jotakin esityksen sisään ja rajaa jotakin ulos. Ohjaajan eräs tehtävä on säännöstellä eri taiteilijoiden ”lava-aikaa” ja antaa sille suuntaa, yhteisen kokonaisuuden rakentamiseksi. Kaikkia suuntia ei voi valita, ainakaan yhtä aikaa. Tätäkin voidaan pitää rajoittamisena. Toisaalta taiteessa aina kun jotakin valintoja tehdään, se luo kehikon jonka puitteissa uudet valinnat tulevat mahdollisiksi.

Tekniikka-käsite on mielestäni rajoite-käsitettä laajempi ja tulkinnanvaraisempi käsite, jonka ympärillä leijailee tunnelma vakavasti otettavasta sekä vuosia kehitetystä, mutta usein nyt jo hyvin tulkinnanvaraisesta, osin kadonneesta yhtenäisestä järjestelmästä.

Eräs syy miksi olen kiinnostunut länsimaisista näyttelijäntyön tekniikoista, joita Rouge Dérangéessakin käytettiin, liittyy siihen, että niitä on vaikeata löytää ja tiedostaa. Hannu Tuisku kirjoittaa *Nykynäyttelijän taiteessa*, että Eugenio Barba on todennut vuonna 1982, ettei nykyajan länsimaisella näyttelijällä ole neuvojen repertoaaria tukemassa itseään. Lähtökohta näyttelijäntyölle on useimmiten teksti, tai ohjaajan ohjeet. Näyttelijältä puuttuu toiminnallinen ohjeisto, joka auttaisi häntä eri tehtävissä. Ohjeisto ei saisi silti rajoittaa hänen vapauttaan. Tuiskun mukaan Barba tarkoittaa ohjeistoa, joka koskee näyttelijän ”sosiokulttuurista sekä fysiologista käyttäytymistä”, eli näyttelijän ruumiillisuutta. Barban mukaan Euroopassa ainoastaan Étienne Decroux`n kehittämä ohjeiden järjestelmä tulee lähelle tätä pyrkimystä. Tuiskun mukaan nykyään Anne Bogartin ja SITI Companyn kehittämä harjoittelukokonaisuus, joka koostuu Suzuki, Viewpoints- ja Composition-harjoittelun harjoitteiden yhdistelmästä (Climenhaga, 2010) tulee lähimmäksi Barban tavoitetta. Myös Turkan pedagogiaa voi pitää tällaisena ”toiminnallisena ohjeistona”. Barban mukaan olennaista on, ettei kukaan ota mitään ohjeistoa annettuna, vaan tekee siitä omansa. (Tuisku 2010, 100 – 101.) Mikäli näyttelijän toiminnallinen ohjeisto ei saisi rajoittaa näyttelijän vapautta, rajoittaminen nähdään taas negatiivisena asiana.

Esa Kirkkopelto pohtii Jouko Turkan koulua käsittelevässä kirjassa *Nykynäyttelijän taide* (2011), sitä, että Eugenio Barban teatteriantropologiassa esitystilanne nähdään poikkeuksena arjen kulusta sekä käytännöistä. Esiintymishetkellä esiintyjän ruumis noudattaa toisia lakeja, kuin arjessa. Arkisia sekä jokapäiväisiä ruumiintekniikoita synnyttämään, sekä vahvistamaan pyrkii ”inkulturaatio” ja sitä vastaan asettuu taiteilijapedagogiikassa ”akkulturaation” prosessi. Siinä näyttelijän ruumista muokataan psykofyysisillä ruumiintekniikoilla (Barba & Savarese, 1991). Näin syntyy esiintyjän ruumis ”fiktiivinen ruumis”, joka korostaa sekä organisoii ruumiin mimeettisiä, Barban mukaan ”esi-ilmaisullisia” puolia. Nämä muunnetaan esittäjän hallittavissa oleviksi ilmaisullisiksi potentiaaleiksi. (Kirkkopelto 2011, 198.)

Esa Kirkkopellon mukaan:

Barban kuvaamia inkulturaation ja akkulturaation prosesseja ei voi irrottaa yhteiskunnallisista konteksteistaan ja rajoittaa teknisiksi (ja siten yli-kulttuurisiksi) operaatioiksi. Akkulturaatio ei ole inkulturaation suhteen symmetrinen vastaoperaatio, vaan tapahtuu sen huomassa ja ehdollistamana,



kulloisenkin järjestelmän itselleen sallimana säännönmukaisuutena (ja siksi rituaalisena) poikkeuksena. Muussa tapauksessa ruumis olisi jo ennalta akkulturoitu ja eristetty muusta maailmasta (esimerkiksi ”terapeuttiseksi ruumiiksi”). Samalla jokapäiväisyys olisi neutralisoitu pelkäksi eksistentiaalisiksi ongelmaksi, subjektin kokemaksi lankeemuksen tai sairauden tilaksi. Yhteiskunnallisuus piilee sen sijaan juuri ruumiintekniikoissa, tuossa näennäisen viattomassa jokapäiväisyydessä, jota sekä Meyerhold että Brecht ja myöhemmin myös Turcka kritisoivat sen omin ase-in, tuomalla esiin siihen kätkeytyvän näyttämöllisen eron ja sitä vastaavan toisin olemisen mahdollisuuden. (Kirkkopelto 2011, 201.)

Tiedostan, ettei tekniikoita, rajoitteita, voi siis (ainakaan täysin) eristää laajemmista yhteyksistään ja konteksteistaan, vaan ne ilmenevät joka kerta hieman erilaisina versioina (myös jokaisella esityskerralla ne muuntuvat hieman, samoin jokaisen katsojan katsomiskokemuksessa, jossa vaikuttavat muun muassa katsojan skeemat, henkilöhistoria, ynnä muut seikat). Vaikka näyttelijät näyttelisivät *commedia dell’arten* tyyllillä, tämä tyyli on vain rekonstruktio alkuperäisistä *commedia dell’arten* tyyleistä, ryhmän, ohjaajan ja viime kädessä näyttelijän oma tulkinta siitä, mitä *commedia dell’arte* voisi olla. Omana aikanaanakin tätä tyyliä yritettiin lähestyä ja kehitettiin eri ihmisten toimesta eri tavoin. Rouge Dérangée näyttäytyy ainakin minulle jälkipostmodernina esityksenä osittain nimenomaan siksi, että se leikittelee eri aikakausien näyttelijäntyöillisillä tekniikoilla ja näyttää siltä, että siinä keksitään myös omia tekniikoita.

Erika Fisher-Lichten mukaan semioottisen teatterintutkimuksen edustajien on mahdotonta luoda uutta materiaalia tai uudelleen rakentaa kokonaan, tai edes osittain konkreettisia esityksiä teatterihistorian materiaalista. Teatteri voidaan nähdä historiaansa sopeutuneena systeeminä joka tuottaa merkityksiä. Voidaan tutkia millä tavoin tietyssä kulttuurissa ja ajassa teatteri loi merkityksiä ja mitkä tekijät määräisivät tämän tavan luoda merkityksiä. (Fisher-Lichte 1992, 145 – 146.) Erika Fisher-Lichte esittää, että teatterin ja kulttuurin välillä on tiivis yhteys ja teatterin merkit voidaan ymmärtää ainoastaan sellaisen toimesta joka tuntee ne. (Fisher-Lichte 1992, 9). Tämä ei estä nykyteatteritaiteilijoita leikkimästä erilaisilla historiallisillakin tyyllilajeilla, gageilla, lazeilla ja tekniikoilla, rajoitteilla, joita voi myös käyttää ”väärin” ja näin luoda uusia merkityksiä.

Sita Popat ja Jonathan Pitches kirjoittavat, että Erika Fisher-Lichten (1989) mukaan teatterissa näyttelijöitä usein pyydetään ilmaisemaan roolihahmojen merkitykset ja intentiot. Etenkin kun työskennellään realistisissa ja naturalistisissa tyyllilajeissa, näyttelijät käyttävät vakiintuneita konventioita joita yleisön odotetaan ymmärtävän. Näyttelijäntyön historia viimeisenä kolmena vuosikymmenenä on perustunut teatterillisiin tekniikoihin, jotka on muokattu ajattelusta, että keho tulisi kohdella ”tekstinä joka on sävelletty keinotekoisista merkeistä ”teksti sävellettynä luonnolliselle tunteiden kielelle”, (realistiset ja naturalistiset näyttelemistyyli-t 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun

alussa) tai teksti ”raakamateriaalina merkkiprosesseille” (1900-luvun avantgarde-näyttemistyylit). Pitchesin ja Popatin mukaan keho ei ole kuitenkaan teksti. Vaikka keho voi välittää merkkejä ja merkitystä, keho vastustaa merkitsemistä ja merkitystä. Joitakin puolia kehosta voidaan valita ja tulkita tietyillä tavoilla. Mutta ihmiskeho muodostuu sarjasta elementtejä jotka tekevät mahdotonta kehon rajoittamisesta yhteen aspektiin. Keho vastustaa määriteltävissä olevaa yhtenäistä yksinkertaista ja tarkkaa merkitystä. (Pitches & Popat 2011, 25 - 26.)

Tekniikka, merkki, kehys, este ja rajoite rajaavat sitä, mitä ollaan tekemässä. Rajoite sanana sopii mielestäni raskasta tekniikka-käsitettä paremmin postmoderniin ja sen jälkeiseen tilaan, jossa tekniikoiden historia on usein unohtunut ja niitä leijailee teatterikentällä kuin sirpaleita eri aikakausilta räjähdysten jälkeen. Tästä on kirjoittanut Hans-Thies Lehmann, joka on todennut, että draaman jälkeisessä teatterissa teatterin välineet ovat vapautuneet toisistaan. Ne ovat itsenäistyneet, ja näiden elementtien ehjä kokonaisuus draamallisessa teatterissa on rikkoutunut. Tämän jälkeen teatterimaisema on alkanut näyttäytyä kuin valokuva joka on otettu räjähdysten jälkeen, väittää Lehmann. Osat nähdään pysäytettyinä kesken sinkoutumisensa. Kaikki teatterin osatekijät, kuten ruumis, eleet, organismit, tila, objektit, arkkitehtuurit, installaatiot, aika, rytmi, kesto, toisto, ääni, kieli, sointi ja musiikki ovat itsenäistyneet. Uusia yhdistelmiä syntyy ja myös sellaisia asioita yhdistyy teatteriin näihin osatekijöihin, joita ei ole ennen kuulunut teatteriin. Mahdollistuu hajoamisen jälkeinen luominen. Tämä ei silti ole mikään teatteriteoreettinen yleisavain draaman jälkeisessä teatterissa. (Lehmann 2009, 38 – 39.) Ainoastaan välineet eivät ole vapautuneet toisistaan, vaan myös välineiden osat, välineiden osiakin yhdistelemällä voi luoda uusia välineitä.

## 5. ROUGE DÉRANGÉE JA KULTIVOIDUT ELEET

Hanno Eskolan mukaan näyttelemisen tyyllilajilla saatetaan tarkoittaa sitä, että esimerkiksi farssi- tai komedianäyttelemisessä näyttelijä saa röyhkeästi ilmeillä, kun taas vakavammassa asioissa voimakas ilmeily ei tule kyseeseen, välttämättä. Hänen mielestään tyyllilajia on hankala määritellä ja käyttää sulavasti. (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014.) Hän on tästä huolimatta käyttänyt harjoitteita, joissa näyttelijät tekevät kohtauksia Ilja Repin – tyyllisesti tai Chagallin tyyliin. Hän on yhdistellyt simultaanikohtauksissa eri maalareiden tyylien innoittamia näyttelijäntyylin tyyllilajeja, esimerkiksi niin, että etunäyttämöllä näytellään eri tyyllilajissa kuin taaempaan. (Hanno Eskola, haastattelu, 6.10.2014.) Eskola ei katso tarpeelliseksi antaa tyyllilajien rajoittaa ilmaisuaan, ainakaan väärällä tavalla.

Hanno Eskola kertoi Rouge Dérangéen olevan eräässä mielessä ”vuosikausien varkauksien tulos” mitä tulee elekieleen ja käytettyihin näyttelijäntyylin tekniikoihin, tai pikemminkin omiin versioihin niistä. Hanno Eskola on omien sanojensa mukaan lainaillut myös muun muassa itäisestä kabukiperinteestä. (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014.)

Ranskan Suurta Vallankumousta käsittelevä Rouge Dérangée näyttäytyi minulle kuitenkin pääasiassa länsimaisia teatteriperinteitä hyödyntävänä esityksenä, vaikka esimerkiksi Maiju-Riina Huttusen mukaan Tampereen yliopiston näyttelijäntyylin laitoksen koulutuksessa *tai chi* – tunnint ovat olennainen osa koulutusta (Maiju-Riina Huttunen haastattelu, 28.8.2014). Laji on varmasti vaikuttanut esimerkiksi eleiden hallittuun muotoiluun Rouge Dérangéessa. Monissa itäisissä teatteriperinteissä valmiiksi määritellyt eleet ja muut näyttelijäntyylin tekniikat ovat keskiössä. Rouge Dérangée sisälsi yllättävän paljon länsimaisen näyttelijäntyylin historiallista, tai ainakin historiasta inspiroituvaa fyysistä tekniikkaa. Tätä pidän etuna siksi, että länsimaista kehotekniikkaa on säilynyt vähemmän, kuin itäisiä tekniikoita.

Rouge Dérangée – esityksessä nähdään monipuolinen valikoima paitsi työläisten, myös porvariston sekä aatelin eleitä. Jälkimmäisissä näkyi eleen tarkka kultivoiminen, tai pyrkimys siihen. Silti Hanno Eskola painotti, ettei hänellä ollut tavoitetta tehdä Rouge Dérangéesta ”historiakatsausta”, vaan hän vain inspiroitui esimerkiksi Molieré-kliseistä Dorandin hahmossa. Tästä Eskola käytti jopa nimitystä; ”Molierén sitaatti joka pyörii tuolla lavalla”. (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2015.) Mielestäni eleen kultivoiminen onkin eräs Rouge Dérangée – esityksen mielenkiintoisimpia puolia,

joka näkyy siinä sekä sisällön, että muodon tasolla. Hienostuneella eleellä on historiallisesti pyritty erottautumaan paitsi rahvaasta, myös eläimestä. Kultivoitunut elekieli on mielenkiintoinen asia, jota Rouge Dérangée monin tavoin käsitteli. Koska Hanno Eskola kiinnitti niin paljon huomiota tässä teoksessaan näyttelijän erilaisiin tekniikoihin, eli sitä kautta näyttelijäopiskelijoidensa työkalupakin laajentamiseen ja hiomiseen, minulle tulee tunne, että Eskolalle näyttelijä on taiteilija. Hänelle ei riitä se, että näyttelijä on lavalla ”vain oma itsensä” ja pelkästään ohjaaja ja muu suunnittelijaryhmä tuovat lavalle taiteellisen ilmaisen. Myös näyttelijän tulee hallita erilaisia tekniikoita ja olla tietoinen siitä miten hän niitä käyttää.

Hanno Eskola tavoitteli Rouge Dérangéen elekielessä omien sanojensa mukaan sitä, että eleet yhdessä repliikkimateriaalin kanssa tuovat näyttämölle lisää merkityksiä suurissa määrin. Olennaista on se, että näyttelijä tietää koko ajan, mitä hän tekee käsillään. Eskola on hakenut keinotekoisia, intensiivistä läsnäoloa näyttelijäntyössä. Siinä on saanut näkyä käytetty tekniikka, jolla sitä on harjoiteltu. Näyttämöllä on selkeästi rakennettuja roolihahmoja. Eskolalle tärkeitä on, että näyttelijät miettivät, missä he voisivat elehtiä väärin, eikä niin, että kädet säestävät puhetta ja antavat saman viestin. Tavoite on, että syntyisi koreografia, jossa on ristiriita sanotun ja tehdyn välillä. Hanno Eskolaa kiinnostaa näyttelemisen joka on koreografioitua, ikään kuin tanssia. Kaikki eleet ovat harkittuja. Pelkkä kommunikoiminen vastaanäyttelijöiden kanssa ei riitä, vaan esityksestä on tehtävä esitys. Siinä on mukana tyylyttely ja taide. (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014.) Hanno Eskolan ohjauksia voisi tulkita yhtä hyvin performatiivin kuin semiotiikan näkökulmasta.

Hanno Eskola on käyttänyt Rouge Dérangée -esityksessä lukuisia tekniikoita. Maiju-Riina Huttunen kertoo löytäneensä palasia sieltä täältä roolityölleen, kuten viittomakielestä, joka muunnettiin eleiksi. Lisäksi Hanno Eskola oli antanut paljon mielikuvia, joista syntyi omia assosiaatioita. Hän oli antanut Gaullotin hahmosta puvustajalle idean, että asun tulisi olla kuin pop-tähti Prince (1958 – 2016) keikalla. Tämä johti siihen, että Maiju-Riina Huttunen katsoi Princen musiikkivideoita ja sai ideoita roolityölleen sieltä. (Maiju-Riina Huttunen haastattelu, 28.8.2014.) Näyttelijäntyötä rakennettiin kerroksittain, hakemalla ensiksi ”pohjakuljetuksia”, eli sitä mitä kohtauksessa fyysisesti tapahtuu. Sitten rakennettiin tunnekuljetus pohjakuljetuksen päälle, eli tehtiin kohtaus näyttelijän tulkinnan ja energian kanssa. (Maiju-Riina Huttunen haastattelu, 28.8.2014.)

Maiju-Riina Huttunen esittää, että Hanno Eskola puhuu repliikistä usein akustisena ilmiönä, eli se ei ole esityksessä ainoastaan merkityssisältönsä vuoksi, vaan repliikki voidaan nähdä ikään kuin musiikkina, jonka akustisilla elementeillä, kuten tempolla ja painotuksella pelataan, kuin ne olisivat

sävellettyjä. Nämä elementit vakiintuvat esityskertojen myötä, vaikka näyttelijä itse ei Maiju-Riina Huttusen mukaan kiinnitä tähän vakiintumisprosessiin useinkaan huomiota. (Maiju-Riina Huttunen haastattelu 28.8.2014.)

Maiju-Riina Huttunen uskoo, että Hanno Eskola ohjaa tarkasti, mutta esityksissä on myös vapautta liikkua ohjauksen sisällä. Eskola antaa myös vastuuta näyttelijälle. Muita tekniikoita joita Huttunen Rouge Dérangéessa käytti, oli Hanno Eskolan vaatimus imitoida presidentti Barack Obaman (1961 -) käsiä. Huttunen katsoi You tube- videoita Obamasta ja harjoitteli tämän eleitä. Tällaisia tehtäviä Hanno Eskola antaa näyttelijöilleen. Tehtävät ovat kaikille erilaisia. Ylimyshahmojen suhteen pohdittiin hiukan hovin elekieltä, mutta Maiju-Riina Huttunen ei ottanut hovin elekielestä tarkemmin selvää, se toimi vain mielikuvana. Näyttelijän koulutuksessa on käyty läpi ainakin commedia dell'arte ja eri aikakausien teatteria aiemmin. Intuitio toimii myös työvälineenä. (Maiju-Riina Huttunen haastattelu, 28.8.2014.) Maiju-Riina Huttunen rakentaa näyttelijänä itselleen roolitöihinsä ”elepankit”, joista hän käyttää eleitä roolihahmoilleen. Tämä estää sitä, etteivät hänen omat maneerinsa häiritse esiintymistä. (Maiju-Riina Huttunen, haastattelu 28.8.2014.)

Hanno Eskola kertoi, että Rouge Dérangéessa hän on ottanut vaikutteita kabukiperinteistä sekä jesuiittakoulujen näyttelijäntyön oppaista. Tavoitteena on ollut kasvattaa näyttelijän ilmaisutehoa. (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014.) 1700 – luvun näyttelijäntyötä käsittelevästä kirjallisuudesta Hanno Eskola löysi nykyaikaisen, Madonnan Vogue – kappaleestakin tutun käsitteen; ”*strike a pose*” pienelle liikkeelliselle tauolle, jossa näyttelijä pitää poseerauksen, ennen kuin lähtee pois lavalta (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014.) Toisaalta myös näyttelijöillä oli mahdollisuus tuoda mukaan omia eleitään esitykseen, jotka saattoivat inspiroitua mistä tahansa, kuten Johanna Kuvalla *pähkinäsärkijän kädet* (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014; Johanna Kuuva haastattelu, 8.9.2014). Pähkinäsärkijän käsillä Kuuva viittasi Pähkinäsärkijä-balettiin.

Hanno Eskola näkee, että hänelle on tärkeämpää se, mikä näyttää mielenkiintoiselta lavalla kuin yhden tyyllilajin puitteissa pysyminen. Tyyllilaji voi vaihtua vaikka kesken kohtauksen. (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014.)

Tekniikkana Hanno Eskola kertoi käyttäneensä sitä, että ensiksi kohtauksista tehtiin klovniversio, jossa ei saanut puhua. Käytettiin viittomakieltä niin, että repliikin viittomat opeteltiin. Tekstiä opeteltiin niin, että keho ei saanut olla lepotilassa. Koska musiikkia oli paljon, tanssin käyttöä kohtauksissa mietittiin. Esityksen koreografi Ari Numminen katsoi harjoituksia ja teki ehdotuksia ja lisäyksiä niihin koreografian näkökulmasta. (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014.) Liikkuminen oli

läsnä yhtenä tekniikkana. Hanno Eskola ajattelee tyyllilajia enemmän sisältöön liittyvänä asiana, kuin tyyllilajina. Hänen näyttelijänsä voivat esittää repliikkiansä hyvin monella eri tavalla, ennen kuin Eskolalle tulee tunne, että näyttelijän tapa esittää on eri maailmasta, kuin esityksen maailma. Eskola ei välttämättä mielestään edes ymmärrä mikä tyyli on. Hän saattaa treenata traagisia kohtauksia farssina, koska siinä liikutaan paljon, eikä vain seisota jäykästi paikallaan. Eskolalle on tärkeää, että liikettä ajatellaan. Lisäksi Hanno Eskolaa kiinnostaa sekoittaa traagista ja koomista. (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014.)

Hanno Eskola kertoo, että näyttelijälle on tärkeätä saada alkuvaiheessa harjoituksia jokin *vihje*, siitä, millaista toimintaa halutaan, millä harjoitteella lähdetään liikkeelle. Vihjeiden pitäisi olla aukinaisia, jotta näyttelijöille jää mahdollisuus lähteä moneen suuntaan. Esitysmateriaali alkaa karsiutua ylimääräisen materiaalin joukosta vasta myöhään. On tärkätä, että repliikkejä mutistetaan, kuten Brechtillä, ettei niihin tartu liian aikaisin jokin topografia, joka ei välttämättä soviikaan kehotyöskentelyn kanssa yhteen. Tosin voi olla hyväkin, että ne eivät sovi yhteen. Puheen harjoittelussa käytetään vierasta kieltä, että siitä saataisiin energisempää ja eloisampaa, kuin Eskolan mielestä nyky-ihmisten epäselvä ja väritön puhe voi olla. Lisäksi tarkoituksena on, että puheen retorinen elementti korostuisi. Harjoituksissa ei tarvitse tehdä täydellä energialla, vaan voidaan esimerkiksi tehdä harjoitus, joka keskittyy pelkästään siihen, mitä voidaan saada irti kahvikupin pyörittelystä. Tärkeätä on pyrkiä tarkkuuteen, siksi on hyvä harjoitella eri asioita eri harjoituksissa. (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014.) Vihjettäkin voidaan pitää rajoitteena, joka karsii mahdollisuuksia toiminnan suunnille.

Hanno Eskolan mukaan olennaista on se, että näyttelemine on mielenkiintoista katsojalle ja siinä tapahtuu muutoksia ilmaisussa (Hanno Eskola, haastattelu, 6.10.2014). Yhtenä eleiden valintakriteerinään Hanno Eskola toteaa Dorand-hahmon kohdalla:

”Hehheh..onhan se...pääsääntöisesti se kuitenkin oli, et se näytti helvetin hauskalta. En mää mitään isoja syvämielteisyysyksiä siihen, siihen valintaan...”(Hanno Eskola, haastattelu 6.10.2014.)

Hanno Eskola kertoo kertoo lainailleensa ajatuksia lukemistaan kabukiteatteriperinteen teksteistä, etsiessään näyttämöllisten tehojen aikaansaamista helpottavia vihjeitä (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014). Hän ei myönnä kuitenkaan lähteneensä fyysisesti säveltämään näyttelijöiden eleitä, vaan harjoitusten aikana hän on lähtenyt katsomaan minkälaista materiaalia näyttelijät lähtevät tuottamaan (Hanno Eskola, haastattelu 6.10.2014). Hanno Eskolan näyttelijänohjaus kuulostaa yhteistyöltä, jossa sekä ohjaaja, että näyttelijät syöttävät materiaalia lavalle ja inspiroituvat toistensa työstä keksimään lisää.

Hanno Eskolan mukaan olennaista on välttää itsestänselvyyksiä ja tuottaa yllättävää materiaalia (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014). Hanno Eskolan mielestä näyttelijä ei ole mielenkiintoinen, ellei hänen kehonsa toimi, joten hän suosii fyysisiä näyttelijöitä. Näyttämöllä mielenkiintoisia ovat virtuoosit. Tämä on ollut Hanno Eskolalle hänen näyttelijänkoulutuksessaan tärkeitä. Ulkomaisissa produktioissa ihailemme usein fyysistä suoritusta, mutta kotimainen näyttelemine menee ”karjumiseen ja eläytymiseen”. Siksi Eskola päätti yrittää kouluttaa näyttelijöitä, jotka pystyisivät tekemään liikunnallisesti mielenkiintoisempaa materiaalia näyttämölle. (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014.) Eskolalle fyysisesti mielenkiintoinen ei tarkoita, että on solakka ja omaa paljon ponnistusvoimaa. Toimiva keho voi olla myös epäesteettinen. Olennaista on fyysisesti mielenkiintoinen liikkumisen tapa. Monesti karrikatyyrit ovat Eskolan mielestä näyttämöllä mielenkiintoisia. (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014.) Karrikatyyri on jotain, joka poikkeaa tavallisesta huomattavasti, jokin asia on viety pitkälle, kun on esimerkiksi valittu produktion näyttelijä. Näyttelijä voi olla vaikka yllättävän pitkä. Tai sitten jotakin on viety pitkälle näyttelijän ilmaisussa. Ilmaisua voi olla esimerkiksi liioiteltua ja sarjakuvamaista.

Hanno Eskolan mukaan ohjaaja ja näyttelijä kehittävät eleitä mahdollisimman paljon yhdessä ja ohjaaja suuntaa eleitä ja valitsee niitä. On tärkeitä, että harjoitusten alussa lopputulos on mahdollisimman kaukana, ettei harjoituksista aluksi edes huomaa mihin niissä pyritään. Tavoitteena on luoda materiaalia, joka ”tempoo eri suuntiin”. Loppupuolella harjoituksia Hanno Eskola saattaa olla hyvinkin tarkka materiaalin valinnassa, mutta pääsääntöisesti näyttelijät ovat tuottaneet materiaalin itse. (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014.)

Hanno Eskola kertoo vaativansa sitä, että eleet on hiottu tarkoiksi ja kun esityksessä syntyvä energia lisätään siihen päälle, se näyttää improvisoidulta. Tavoitteena ei ole näyttelijän simputtaminen, että treenattaisi satoja kertoja sormen ojentumista oikein. Olennaista on, että tärkeä asia tulee ilmaistuksi. (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014.) Hanno Eskolan mukaan hyvä ele yhdessä repliikin kanssa lisää merkitystiheyttä, tai kyseenalaistaa sen mitä on sanottu, tai sen, mitä kohta sanotaan. Lisäksi hyvän eleen ekspressiivisyys on Hanno Eskolan mielestä kiinnostavaa sinällään. Ele määrittää sen mitä käsien tulee tehdä. (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014.) Maiju-Riina Huttusen mukaan Hanno Eskola näkee, että näyttelijän kädet ovat turhat, jos ne roikkuvat sivuilla. Niillä voi ilmaista ja luoda merkityksiä. Niillä voi luoda myös tekstin lisäksi toisen tason näyttelijäntyöhön. Maiju-Riina Huttunen on myös tulkinnut, että mikäli ottaa ajatuksen, etteivät kädet laske kyynärpäiden alle koko esityksen aikana, se nostaa koko esityksen energiatasoa. (Maiju-Riina Huttunen haastattelu, 28.8.2014.)

Hanno Eskolan mukaan eleet saavat jossakin määrin elää eri esityskerroilla. Olennaisia eleiden valinnassa ovat myös mielikuvat. Traktorin ja perhosen eleet ovat hyvin erilaisia. (Hanno Eskola, haastattelu 6.10.2014.) Mielikuvien avulla näyttämölle on mahdollista tuottaa hyvin vaihtelevaa materiaalia näyttelijäntyössä.

### **5.1. Johanna Kuvuan Monsieur Dorand**

Tulkitsin Johanna Kuvuan esittämän Monsieur Dorandin roolihahmo tavoittelevan sosiaalista nousua. Tämä roolihahmo toimi yhtä aikaa aatelisnaisen hännystelijänä ja alistajana. Hänen ylitsepursuava elekielensä oli mielistelevää ja mairittelevaa. Monsieur Dorandilla paitsi kädet, myös jalat työskentelivät aktiivisen sulavasti. Monsieur Dorandin hahmo vei mahtipontisuudessaan omat ajatukseni jostakin syystä barokkiin. Robert Cohenin mukaan restaation aikaan miesten pohkeen esittely oli taktiikkaa naisia varten, koska restaation aikaan liittyi pohje-fetishi (Cohen 1986, 142). Monsieur Dorand touhusi kuin naarasta liehittelevä lintukoiras käyttäen elekielen kaikki kultivoituneet kiemurat ja poseeraukset. Tulkintani mukaan Monsieur Dorandin roolihahmo rakennettiin ennen kaikkea ulkoisen kautta, keskittyen näyttelijäntyön ulkoisiin eleisiin. Monsieur Dorandia esittänyt Johanna Kuuva vertasikin Hanno Eskolan näyttelijäihannetta marionettinukkeeseen, jolle puhe ei ole edes kovin tärkeää. Näyttelijän omat tunteet ovat Eskolalle Johanna Kuvuan mukaan epäolennaisia, tai jopa häiritseviä työtilanteessa, paitsi jos niillä on käyttöarvoa materiaalina, jota esitys voi hyödyntää. (Johanna Kuuva haastattelu, 8.9.2014.)

Johanna Kuuva esittää, että Rouge Dérangée- prosessi lähti liikkeelle siitä, että luettiin teksti ääneen. Hän ei koe, että olisi vahvasti itse rakentanut roolihahmoaan, vaan se haettiin ja rakentui yhdessä treenien aikana ohjaajan kanssa. Elesymboliikka oli roolissa tärkeää. (Johanna Kuuva haastattelu, 8.9.2014.) Hanno Eskola oli toivonut Johanna Kuvuan mukaan, että tekstiä ei saisi värittää äänellä. Siihen ei saanut keksiä mitään syvällisiä merkityksiä. Tärkeätä oli tekstin kehollistaminen. Kädet eivät saaneet roikkua. Käytettiin viittomakieltä jota sai myös muuntaa. Merkitykset rikastuvat kun eleet ja sanat ovat ristiriidassa. (Johanna Kuuva haastattelu, 8.9.2014.) Lisäksi olennaista olivat omat assosiaatiot tekstistä. Johanna Kuuva keksi esimerkiksi ”päihinänsärkijä”-käsieleen merkitsemään sanaa ”Moskova”. (Johanna Kuuva haastattelu, 8.9.2014.)

Johanna Kuvuan mukaan Hanno Eskolan näyttelijäihanne muistuttaa nukkea. Tämä nukke pystyy tekemään mitä tahansa ja hän hallitsee liikkeensä hyvin. Välillä Kuvuvasta tuntui, että teksti oli



Hanno Eskolalle niin epäolennaista, että puhe oli turhaa. Kuvasta olisi hienoa nähdä Eskolalta produktio, jossa ei tarvitse puhua, vaan että näyttelijät voisivat mennä ”sisäiseen nukkeuteensa”. (Johanna Kuuva haastattelu, 8.9.2014.) Johanna Kuvuan mukaan Rouge Dérangée- esitys oli tarkkaan koreografisoitu ja vaati siksi paljon energiaa (Johanna Kuuva haastattelu, 8.9.2014).

Johanna Kuuva näki, että jo pelkkä peruukki ja puvustus veivät hänen ajatuksensa hoveihin, sekä loivat eleitä ja ilmaisua. Lisäksi ne tuottivat hänessä tarpeen elostella. (Johanna Kuuva haastattelu, 8.9.2014.) Kuvuan mukaan Hanno Eskolalle aktiivinen keho on tärkeä, etenkin kädet, joiden tulee olla aktiiviset. Tästä Hanno Eskolalle tulee tunne, että näyttelijäkin on aktiivinen. Ohjaaja halusi eleiden olevan suuria ja että niitä olisi paljon. (Johanna Kuuva haastattelu, 8.9.2014.) Johanna Kuvuan mielestä hyvin tehty ele on huomaamaton ja luonnollinen, puolihuolimatton, sellainen josta ei näe, että sitä on harjoiteltu. Ristiriitainen ele on mielenkiintoinen. Mielenkiintoista on myös se, että yhtäkkiä pienellä eleellä voi rakentaa yhdestä sanasta kuvan ja miellelyhtymän katsojalle. Kuvua itseään kiinnostaa näyttelemisen jossa eleet syntyvät spontaanisti. (Johanna Kuuva, haastattelu, 8.9.2014.)

Johanna Kuvuan mielestä eleitä voi myös vaihdella eri esityskerroilla. Jonakin esitysiltana ajattelee jonkun asian toista kautta, kuin edellisenä ja siksi tietty ele on pakko muuttaa. (Johanna Kuuva haastattelu, 8.9.2014.) Kuuva esittää, että Hanno Eskola keksii näyttelijöille loputtomasti tekniikoita, kuten se, että roolihahmolle keksitään horoskooppi. Lisäksi uusi tila saattoi vaikuttaa eleisiin. Rouge Dérangéen esityskiertueen yhdellä esityskerralla Kuuva keksi Dorand- hahmolle turkulaiset sukujuuret. Tila ja esityspaikka saivat muuttaa esitystä hiukan. (Johanna Kuuva haastattelu, 8.9.2014.)

Johanna Kuvuan Dorandin hahmo elehti mahtipontisesti ja teatraalisesti. Hanno Eskola oli tarkoittanut hänet Molierén sitaatiksi joka ”pyöri lavalla” ja jossa näkyisivät kliseet ”molieré-näyttelemisestä”. Tämä oli mielenkiintoinen valinta, samoin kuin säärtien sätkyttely. Mahtipontisesta Dorand-hahmosta tuli vaikutelma, että ohjaaja oli kehittänyt hänelle niin paljon rajoitteita, eli tehtäviä kuin ehti. Näyttelijä Johanna Kuuva taisteli ehtiäkseen suorittaa kaikki vaaditut tehtävät. Kuuva itsekkin toi esiin Eskolan tavoitteen ”nukesta”. On mielenkiintoista, miten ryhmä oli tavoittanut vaikutelman teatterihistorian tyylilajeista; ”Molieré-kliseistä”, vaikka haastattelujen perusteella vaikutelma oli luotu osittain tiedostamatta ja hajanaisten muistikuvien sekä assosiaatioiden perusteella. Hanno Eskola luonnehti haastattelussani Dorandin hahmoa myös ”falskiksi ihmiseksi”. (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014.) Koska Rouge Dérangéen ryhmän osittain intuitiivisella työtavalla on saatu yhteys vanhoihin länsimaisiin elekoodeihin ja etenkin

koska ne kommunikoivat yhä, ehkä länsimaiset elekkoodit ja näyttelijäntyön tekniikat eivät olekaan täysin kadonneet. Säärten esittelyä pidetään edelleen viettelevänä eleenä ja sormella osoitetaan, kun halutaan syyttää jotakuta jostain.<sup>7</sup> Mielenkiintoista on myös se, että roolihahmojen ”nukkeus” voidaan tulkita esityksen sisältöpuolelta tulevaksi valinnaksi; henkilöahmot ovat kuin nukkeja historian ja muiden itseään isompien voimien pyörityksessä.

Sekä Johanna Kuuva, että Maiju-Riina Huttunen käyttivät myös nettisivustoa nimeltä ”*Suviviittomat*”. Sen avulla he harjoittelivat käsieleitä repliikeilleen, jotka muokkasivat omanlaisikseen, tai jättivät viittomakielisiksi. Näitä eleitä he käyttivät tekstin kanssa samaan aikaan. Usein tavoitteena oli eleiden ja puheen ristiriita, jolla merkityksiä voitiin rikastaa. (Johanna Kuuva haastattelu, 8.9.2014; Maiju-Riina Huttunen haastattelu, 28.8.2014; Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014.)

## 5.2. Maiju-Riina Huttusen Monsieur Gaullot

Selkeimmäksi ”valistuksen roolihahmoksi” tulkitsin Rouge Dérangéessa Maiju-Riina Huttusen esittämän porvarin, Monsieur Gaullotin, joka näytti käyttävän retoriikan keinoja puhuessaan ja elehtiessään. Lisäksi Maiju-Riina Huttunen halusi, että Monsieur Gaullotista välittyisi valistus. Ideana oli:

”...luoda hahmo, joka käyttää retoriikan keinoja ja joka käyttää niitä härskisti hyväkseen..” (Maiju-Riina Huttunen haastattelu 28.8.2014).

Maiju-Riina Huttunen kertoi haastattelussa pyrkineensä luomaan lavalle hahmon, joka ottaa vaikutteita poseerauksissaan klassisesta baletista, (Maiju-Riina Huttunen haastattelu, 28.8.2014). Tämä sopii valistuksen ajan teatterikäsitykseen, joka inspiroitui klassisesta baletista. Gaullotin hahmon luomiseen on käytetty asemaan perustuvia, sekä julkisuuden henkilöön (Prince) pohjautuvia eleitä (Maiju-Riina Huttunen, haastattelu, 28.8.2014). Ideana oli Huttusen mukaan myös se, että hänen ei tarvinnut imitoida tarkasti miestä, vaan hän ajatteli enemmän hahmonsa luonteenpiirteitä ja auktoriteettia. Hän antoi olla hahmonsa gestiikassa myös omaa feminiinisyyttään. (Maiju-Riina Huttunen haastattelu 28.8.2014.)

<sup>7</sup> Joitakin länsimaisia elemerkkejä on yhä käytössä. Ohessa on linkki jonka löysin Face book- yhteisöpalvelusta 22.1.2014. Linkki on peräisin Swiden kotisivuilta, missä Dolcen & Gabbanan miesmallit opettavat italialaisia käsieleitä: <http://www.swide.com/art-culture/learn-italian-hand-gestures-with-dolce-and-gabbana-male-models-video/2014/01/22>

### 5.3. Valistuksen näyttelijäntyöstä 1700-luvulla

Erika Fisher-Lichte esittää, että 1700 – luvun alku muutti teatterin sisäisen koodin. 1600-luvulla maailmassa oli oletettu olevan täydellinen järjestys, joka oli peräisin Jumalalta. Ajateltiin, että ihmiset saatoivat tietää siitä vain pienen osan, koska ihminen on epätäydellinen. 1700-luvun alussa alettiin uskoa, että ihminen voisi ymmärtää maailman järjestyksen. Järjen lahja, organonina maailman tilalle, jonka Jumala antoi ihmiselle, vastaa rationaalista maailman rakentumista. Tässä kontekstissa maailmaa ei tule ajatella empiiriseksi järjestykseksi, jonka voi havaita aisteilla, vaan *a prioriseksi* järjestykseksi, universaaliksi systeemiksi jossa on yleisiä totuuksia, jotka voivat Christian Wolffin (1747) mukaan tulla selitetyksi järjen, syyn ja seurauksen avulla. (Fisher-Lichte 1992, 155.) Fisher-Lichte viittaa J.C. Gottschediin (1751), jonka mukaan ”taiteen säännöt” on johdettu järjestä ja luonnosta (Fisher-Lichte 1992, 155 - 156).

Fisher-Lichten mukaan C. Batreux on nähnyt, että valistuksen teatterissa ei tule enää käsitellä yliluonnollista, vaan näkyvää maailmaa, jota voidaan käsitellä järjellä. Taideteoksen pitää tuoda ilmi hyvää makua. Maun uskottiin olevan kytköksissä sääntöihin jotka määritteli järki. (C. Batreux, 1770.) Eleet jotka noudattivat sääntöjä julistettiin normiksi. Barokin teatterin elekoodi tarjosi säännöt kasvojen ilmaisulle, poseerauksille, eleille ja liikkeille. Barokin elekielen saattoi pääosin säilyttää, koska oli mahdollista antaa sille uusi tehtävä ja tulkita sitä uudelleen. Eleet kuvasivat ihmisiä olioina, joita määräsi ja ohjasi järki. (Fisher – Lichte 1992, 155 - 157.)

Englantilaisten vaikutusten johdosta rationalistinen käsitys luonnosta, joka määritteli luonnon *a prioriseksi* järjestykseksi, väistyi. Tilalle tuli empiristinen konsepti luonnosta. Luonnon järjestystä ei voi päätellä loogisten operaatioiden ja järjen avulla. Erot olioiden välillä saatettiin nähdä vain tarkkojen havaintojen avulla. Näin ne voitiin luokitella. Eleet ja liikkeet, jotka oli luotu barokin elekoodista, alkoivat vaikuttaa epärealistisilta ja keinotekoisilta. Uusi elekoodi oli välttämätön, jotta teatterin oli mahdollista jatkaa toimimista didaktisena ja moraalisen instituutiona. (Fisher-Lichte 1992, 157 – 158.)

Fisher-Lichten mukaan näyttelijän perusasento ei enää kuvastanut Egoa, joka toivoo pääsevänsä huomion keskipisteeseen, tai rationaalista ihmisen luontoa. Sen tuli viitata melko yksilölliseen luonteeseen. Elemerkeillä oli erityinen kyky ilmaista tunteita. Lessing väitti katsauksessaan Remond de St. Albine`s Le Comédien, joka ilmestyi 1747, että teatterissa ei haluta nähdä vain mielipiteitä ja intohimoja ilmaistuna. Ne halutaan nyt nähdä täydellisimmässä muodossa (Lessing

1754). Näyttelijän tuli perehtyä miten muut, tai hän itse ilmaisevat niitä, luodakseen yleisen tyyppin, joka näyttää vielä todemmalta, koska jokainen voi löytää itsensä siitä. Totuus ei löytyisi siksi suoralla imitaatiolla. Engel etsi emotionaalisia ja psykologisia prosesseja joihin eleet perustuivat. Siksi ihmisen sieluntilat oli luokiteltava. (Fisher-Lichte 1992, 162 – 163.)

Maya Tångeberg-Grischin esittää, että valistuksessa perusideoina olivat järjen ja tieteen merkitys. Sama heijastui eleeseen, jossa alettiin hakea ”luonnollisuutta” (”*vraisemblance*”). Näyttämöilmaisu ja liike menettivät barokin ajan keinotekoisuuden. *Imitatio naturae*’sta tuli teatterin paradigma. Uskottavuuden idean esitteli D`Aubigniac (1657). Myös ruma luonto tuli esittää kauniisti. Koristelu oli yhä tärkeää, mutta kauneus oli alisteinen totuudelle. Valistuksen näyttelijä idealisoi luonnon. Havainnoiden luontoa hän valitsi sieltä poseerauksen, täältä kauniin kehon taivutuksen, tuolta käsieleen. Hän yhdisteli nämä luodakseen idealisoidun ja epäluonnollisen kauneuden lavalle. Hän imitoi luonnollisia merkkejä ja tyyllitteli ne taiteellisiksi, ikonisiksi merkeiksi. Näiden tarkoituksena oli tehdä oikea vaikutus yleisöön. Nämä menetit seurasivat samaa empirististä lähestymistapaa, kuin Linnén kasvien kuvailu ja luokittelu. (Tångeberg-Grischin 2011, 56 – 57.)

Tångeberg-Grischinin mukaan Ranskassa liike oli tärkeässä osassa. Comédie Italianne oli yhä muodissa oleva liikkumisen tapa. Se otti vaikutteita hovimiesten liikekielestä. Lisäksi ranskalaisessa tragediassa suosittiin jäykkää ja konventionaalista näyttelemistyyliä. Baletti alkoi vaikuttaa pantomiimiin. Ulos käänneystistä jaloista ja jalkateristä tuli taiteellinen paradigma. (Lang, 1727). 1700-luvulla tekninen fokus siirtyi askeleista ja poseerauksista painopisteen muutoksiin, equilibriumiin. Hyyt, loikat ja piruetit kehittyivät. Balettihiyyt saapuivat komedianäyttämölle. Myös pantomiimi yhdisti ulospäin käänneyst jalat ja jalkaterät, symbolina aatelistolle, kauneudelle ja herkkyydelle. (Tångeberg-Grischin 2011, 63 – 64.) Liikkumisen tapaa commedia dell’artessa kutsuttiin comédie Italianneksi. Siitä tuli hoviin sopivaa ja sofistikoitunutta ja se jalostettiin klassisesta baletista. Alaselkää alettiin pitää suorana kuten balettitanssijat. Liike on hitaampaa, pienempää ja sulavampaa. (Tångeberg-Grischin 2011, 63 – 64.)

Albert. M. Bacon yksinkertaistaa Austinin ideat manuaalissaan puheen pitäjän eleille (Bacon, 1881). Hän korostaa systemaattisten opintojen ja kaunopuheisuuden tärkeyttä, tarkoituksena on saavuttaa kultivoidun luonnon ylväys (Tångeberg-Grischin 2011, 72 – 73.) Baconin mukaan ele koostuu kolmesta komponentista, jotka ovat valmistelu, toteutus ja palautus. Hän kannattaa selkeästi muodostettua elettä. Hänen mukaansa pidätetty *arsis* eleen valmistelussa antaa erityistä painokkuutta. Jos ele toistetaan, eleen tulisi olla suurempi ja voimakkaampi kuin ensimmäisen. Ele

tulisi tehdä huolellisesti ja täysillä loppuun asti. Bacon ymmärtää eleen psykologisella tavalla. (Tångeberg-Grischin 2011, 73.)

Tångeberg-Grishinin mukaan Francois Delsarte (1811 - 1871) on eräs liiketeorioiden tärkeimmistä hahmoista. Hänen merkityksensä pantomiimille on suuri. Delsarte loi ilmaisuun ensimmäisen täydellisen systeemin. Genevieve Stebbinsin mukaan Delsarte sai inspiraatiota antiikin patsaista. Hänen systeeminsä oli rakennettu tasapainon ja ylväyden ”universaaleille laeille” (Stebbins 1977). Stebbinsin mukaan Delsarte ei etsinyt henkilökohtaista, vaan universaalia ilmaisua (Stebbins 1977). Hänen mielestään puhe oli alempiarvoinen kuin ele. Kehon liikkeen tulisi edeltää elettä ja eleen puhetta (Delaumosne, (1893) 2004). Delsartella dynamiikka antoi tietä vähemmän fyysisesti vaativalle, enemmän intellektuaaliselle näyttelemiselle. Delsarte jakaa kehon kolmeen osaan. Painoon (joka pitää sisällään jalat ja lantion) torsoon ja päähän. Nämä kolme osaa pitää tasapainottaa toisiinsa harmonian, ylväyden ja liikkeen sekä poseerauksen tarkkuuden luomiseksi. (Tångeberg-Grischin 2011, 75.) Jokaisella liikkeellä on vastaliike ja jokaisella käden liikkeellä on sitä vastaava pään liike. Pään täytyy vastustaa, ”tasapainottaa” käsi, kyynärvarsi, torso ja olkavarso, sekä jalat. Tångeberg-Grishchin arvelee, että vastakkaiset liikkeen vektorit ovat Delsartella tärkeintä. Delsarte neuvoo oppilasta lepäämään eleen päälle, ennen kuin uusi ele tehdään. Tätä Tångeberg-Grischin pitää hyödyllisenä neuvona, koska se luo jännitettä ja pitää sitä yllä. Delsarten mukaan vain yksi ele tarvitaan yhteen ajatukseen. Elettä ei pitäisi toistaa sen tärkeyttä korostaakseen. Eleen ulkoisen muodon tulisi vastata sisältöä. Siksi ulkoisen eleen tulisi olla pienempi kuin sisäisen. Tämä on loistava neuvo näyttelijälle, pohtii Tångeberg-Grischin (Stebbins, 1977). (Tångeberg-Grischin 2011, 76.)

Maya Tångeberg-Grischinin mukaan eleessä on aina mahdollisuus monenlaiseen tulkintaan. Ele voidaan tulkita kokonaan fyysiseksi tilaksi (roolihahmolle), tai imitaatioksi, teoksi, tunteeksi tai merkiksi jostakin. (Tångeberg-Grischin 2011, 77 – 79.)

Maiju-Riina Huttusen Monsieur Gaullot oli harkitun sulavaliikkeinen ja käytti retoriikan käsieleitä pitäessään puheita. Hän pyrki hillitsemään itsensä ja tekemään elekielestään kultivoitua, rauhallista, vakuuttavaa ja vaikuttavaa ja käytti retoriikan keinoja, sekä eleitä puhuessaan. Elepankkiaan hän täydensi baletin asennoilla ja sulavalla liikekielellä. Mielestäni tämä loi vaikutelman valistuksen aikaan liittyvästä roolihahmosta ja viittasi hahmona sivistyneeseen porvariin.

## 6. METARAJOITTEITA JA ELEEN MUOTOILUA

Hanno Eskola mainitsee haastattelussa, että eleissä on se hyvä puoli, ettei niiden kanssa puhuta epämääräisestä ”miltä musta nyt tuntuu”- asioista. Voidaan puhua suoraan ”liikkeen parametreista”, jotka ovat hallittavissa ja joista ohjaaja sekä näyttelijä voivat työssään keskustella, toisin kuin epämääräisistä tunteista. Liikkeen parametrit ja eleet ovat konkreettisia asioita, joita voidaan kokeilla. (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014.) Liikkeen parametreilla Hanno Eskola tarkoittaa liikkeen ominaisuuksia, tempoa, muotoa ja niin edelleen. Tyytilajista riippumatta näyttelemisessä on ”metarajoitteita”, tai Hanno Eskolan käyttämää ilmaisua tulkiten ”liikkeen parametreja”, joiden avulla rajoitteita hallitaan, jotka liittyvät, tai jotka voidaan liittää kaikkiin rajoitteisiin. Ne voivat myös syntyä rajoitteiden käytön kautta. Näitä voisivat olla ainakin aksentti, rytmi, energia, liikelaadut sekä jännite. Lisäksi niitä ovat motorinen muisti, lihaskunto ja hengitystekniikka. Motoriset taidot voivat olla metarajoitteita, fyysisiä taitoja joilla helpotetaan rajoitteiden toteuttamista tai merkkien muotoilua ja artikulointia näyttämöllä.

Seuraavassa käyn lyhyesti läpi, mitä tarkoitan joillakin näistä ”metarajoitteista”. Aksenttina voidaan näyttelijäntyössä pitää elettä tai muuta rajoitetta, joka saa jonkin koko ajan tapahtuvan katkeamaan, kiteyttää, tai korostaa jotakin. Aksentti on jokin joka poikkeaa muusta kokonaisuudesta, kohoamalla siitä tavalla tai toisella. Aksenteja luomalla voi rytmittää esitystä ja yllättää katsojan. Aksentti kokoaa esitystä suhteessa itseensä ja muuhun esitysmateriaaliin ja viimeistelee esitystä. Sillä voi alleviivata joitakin kohtia näyttelijän dramaturgiassa tai tehdä teräviä suunnanmuutoksia. Mielestäni Rouge Dérangée oli esitys, jossa aksentointi oli hyvin tarkkaa, näyttelijät tekivät käytetyt tekniikat huolellisesti, terävästi ja tarkasti.

Näyttelijäntyöstä puhuttaessa käytetään usein käsitettä nimeltä ”energia”. Energia on tulkintani mukaan osittain synonyymi jännitteelle, joka syntyy ihmisten välille. Toisaalta se voi tarkoittaa esiintyjän sisäistä tai ulkoista tempoa. Energia voi olla myös niiden ristiriitaa. Lisäksi energialla voidaan tarkoittaa esityksen tunnelmaa, tai sen illan yleisökontaktia. Usein kuulee sanottavan että illan esitys oli ”jotenkin löysä” (energialtaan) tai puolestaan ”energinen”. Yhtenä rajoitteiden käyttöön liittyvänä ”metarajoitteena” voidaan pitää intensiteettiä jolla rajoitetta käytetään. Rajoitteen rajat ”vuotavat” aina, mutta harjoitustilanteessa ohjaaja ja

näyttelijä käyvät kommunikaatiota, sekä sopivat siitä, kuinka kahlitseva tietty yksittäinen rajoite on, eli paljonko siinä on liikkumavaraa näyttelijälle. Rajoite voi olla esimerkiksi kevyt tai voimakas, jolloin sitä on noudatettava tarkasti.

Kehonhallinta on näyttelemistä edesauttava motorinen taito, jota ei erikseen voida ”päättää” suhteessa mihinkään tiettyyn esitykseen, vaan se on osaltaan näyttelijän hallussa oleva taito. Sitä voi myös kehittää auttamaan näyttelijäntyössä. Tällöin se on valmistautumista etukäteen mihin tahansa esitykseen. Kehonhallintaan vaikuttavat näyttelijän harrastamat liikuntalajit ja lihaskunto, sekä joustavuus. Hanno Eskolan mukaan näyttelemistä tukevia taitoja voivat olla se, että on hyvä kehonhallinta. Hyvään kehonhallintaan kuuluu ominaisuuksia kuten joustavuus ja taipuisuus. (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014.)

”Tota...mä luulen, että niinku fyysisesti nokkelalla tyyppillä on tota noin...paljon paremmat mahdollisuudet luoda niitä merkityksiä, kuin kömpelöllä kaverilla” (Hanno Eskola haastattelu 6.10.2014, 2014).

Hanno Eskolan mielestä myös kestävyys on tärkeää näyttelijälle, joten urheilutaustoja voi suositella. On oltava ainakin joistakin lajeista kokemus pitkäjänteisestä harjoittelusta. Näyttelijälle on tärkeitä oppia, ettei taito tule itsestään. Urheilusuorituksissa opitaan paloitlemaan harjoitukset ja tutustutaan siihen, mistä osasista jokin suoritus koostuu. Eskola pitää tärkeänä, että näyttelijä on valmis tekemään töitä suorituksen eteen. (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014.)

Rajoitteiden ja metarajoitteiden käytön seurauksena syntyy näyttelijäntyötä, jota näyttelijä ja ohjaaja voivat vain osittain hallita. Näyttelijäntyössä syntyy pieniä nyanssinvaihteluita, eli sävyeroja, vaikka näyttelijän dramaturgian suuremmat linjat, eleet ja liikkeet toistettaisiin aina samalla tavalla. Osa nyansseista syntyy kontaktissa vastaanäyttelijöihin, osa kontaktissa yleisöön ja yleisön vaikutuksesta, osa taas syntyy näyttelijän oman mielentilan, tai ruumiintilan mukaan, erilaisten lämmittelyharjoitteiden, näyttelijän harrastamien liikuntalajien vuoksi tai muista syistä. Richard Schechner kirjoittaa Anton Ehrenzgeigin yhteydessä näistä nyanssinvaihteluista, häiriöinä tai variaatioina, jotka usein syntyvät ennalta-arvaamattomista interaktioista katsojien kanssa. Schechnerin mukaan usein juuri ne tekevät esityksestä mielenkiintoisen. Esitys myös kasvaa esityskertojen myötä luonnonvalinnan seurauksena. Ehrenzweig (1970) näkee nämä nyanssit esityksen tulkinnan mikro-elementteinä. (Schechner 1994, 202.)

Tietyissä valossa osittain autonomisenkin hermoston tuottamat pienet nyanssit, kuten hikoileminen, pupillien laajeneminen, pienet hymykuopat ja rypyt, ynnä muut näkyvät hyvin, varsinkin jos istuu katsomon etuosassa ja voi jopa haistaa näyttelijän hien. Osaan nyansseista voi vaikuttaa lämmittelyharjoituksilla ja millä tahansa rajoitteilla, osaan ei. Nyanssivaihteluita syntyy rajoitteiden vaikutuksena. Itse ajattelen nyansseja ikään kuin ”viimeisenä kerroksena” tai ”viimeisenä silauksena” näyttelijäntyössä. Nyanssivaihteluita syntyy yleisökontaktin lisäksi myös esiintyjän muistojen, assosiaatioiden tai muiden vastaavien asioiden seurauksena. Schechnerin mukaan Ehrenzweig puhuu tiedostamattomasta ”skannauksesta”, jossa esiintyjän mieli pysähtyy hetkeksi jonkin epäolennaisen yksityiskohdan tullessa hänen mieleensä, joka hetkeksi häiritsee esityksen tasapainoa. Schechner itse ei pidä näitä yksityiskohtia epäolennaisina, päinvastoin (Schechner 1994, 202.) Mielenkiintoisia nyansseja löytyi Rouge Dérangéessa paljon etenkin Aleks Holkon esittämästä ylhäisötransvestiittihahmosta, jonka liikekieli oli hyvin staattista muuten. Hänen nyanssivirtaansa oli erittäin mielenkiintoista seurata. Näyttelijän sisällä näytti tapahtuvan paljon, vaikka ulkoinen toiminta oli pientä.

Karoliina Perttulan mukaan Rudolf Labanin kehittelemien liiketekijöiden (virtaus, voima, tila, aika) avulla muodostetaan liikelaadut (Perttula 2011, 23). Liikelaatujen avulla liikkeitä ja eleitä, sekä niiden kautta esitettäviä merkityksiä voidaan muokata monella tavalla. Liikelaatuja voivat olla esimerkiksi ”pyöreästi” tai ”kulmikkaasti” liikkuminen.

Hanno Eskola totesi ottaneensa vaikutteita myös venäläiseltä ohjaajalta, Vsevolod Meyerholdilta (1874 - 1940), jolle rytmi näyttämöllä ja näyttelijäntyössä oli tärkeää. Ohjaaja, tietokirjailija, näyttelijä ja teatteri-ilmaisun opettaja Mia Pätsin mukaan Vsevolod Meyerhold tahtoi rikkoa yhtäaikaisen rytmien puheessa, sekä liikkeessä. Vaikka normaalielämässä ihmiset puhuvat selkeillä lauseilla, kehonkieli voi kertoa erilaisen viestin. Teatterissakaan liikkeen ja puheen ei siksi ollut pakko kulkea samaan tahtiin. (Pätsi 2010, 79.)

Mia Pätsi esittää Meyerholdin kokeneen, että näyttelijällä tuli olla tarkka liikekieli, joka oli näyttämön melodia ja asemointi sen harmonia. Meyerhold pyrki rakentamaan näyttelijän liikekielen musiikin termien mukaan. (Pätsi 2010, 79 – 80.) Mia Pätsin mukaan Vsevolod Meyerhold aikataulutti kohtauksien kestot sekunnilleen. Pätsi toteaa, että Tsetnerovitsin mukaan Meyerholdin eräässä näytelmässä jokainen kohtaus sisälsi merkinnät toiminnan kestosta sekunnilleen ja piirrosluonnoksen näyttelijän liikeradoista. Jokainen vaihe oli eritelty numeroiden ne aikajärjestyksessä. Siihen oli merkitty kohtauksen tekstit, joihin oli lisätty taukojen pituudet, puheen tempo ja musiikin sekä puheen välinen suhde. Lisäksi siitä



löytyi tarkennussarake, jossa luki miten puhe pitäisi lausua tai liike esittää. Meyerholdin näyttelijä liikkui musiikin ehdoilla. Improvisointi ei ollut mahdollista. Kokonaisuus oli baletin kaltainen tanssiesitys. Meyerholdin näyttelijän tuli pysähtyä juuri ennen kuin hänen näyttelemisessään tapahtui rytmillinen muutos. Liike leikattiin tai keskeytettiin. Näyttelijän tuli pitää likkeellinen tauko jokaisen liikkeen jälkeen. Meyerholdin ohjaukset muistuttivat aasialaisia teatteri- ja tanssimuotoja. (Pätsi 2010, 80 – 82.)

Mia Pätsi toteaa, että Meyerholdin biomekaniikkaan kuuluu kolmijakoinen liike, jota hän kutsui *rytmiksi*. Kolmijakoinen liike antaa näyttämötoiminnalle muodon ja rytmin. Meyerhold halusi jakaa jokaisen yksittäisen liikkeen kolmeen osaan. Harjoitusten sisällä liikkeen ensimmäinen osa kestää kauimmin. Kolmijakoisen liikkeen ensimmäinen osa on *otkaz*, aikomus tai kieltäytyminen. Se alkaa varsinaisen liikkeen toteutumissuunnann vastaliikkeestä. Jos halutaan heittää palloa, näyttelijä taivuttaa ensin vartaloaan taakse. Tämän jälkeen seuraa *posil*, eli teko, pallon heittäminen. Sitten tulee *totshka*, eli liikkeen lopetuspiste, joka on kehon reaktio pallon heittoon. Lopetuspisteessä näyttelijä pysähtyy hetkeksi kokonaan. Sitten hän aloittaa uuden liikkeen, joka on myös kolmijakoinen. Mikään liike ei tällöin ole suoraviivainen, vaan kiemurteleva toiminto. Näyttelijän kehon painopiste on koko ajan liikkeessä. Tämä muistuttaa japanilaisessa tanssi- ja teatterimuodossa käytettyä *jo-ha-kyuu*-periaatetta. Kun oppilas oppi Meyerholdin etydit eli liikesarjat ja kolmijakoisen liikkeen, oppilaalla oli lupa muuttaa liikkeen tempoa ja lisätä siihen liikkeitä, niin kauan kuin toiminnan rakenne säilytettiin. (Pätsi 2010, 86 – 87.) Totshka vertautuu Hanno Eskolan Strike a pose – tekniikkaan, jossa liike hetkeksi pysäytetään stilliin. Aivan kuin rajoittamisessa olisi kyse jonkinlaisesta näyttelijäntyön paketoimisesta ryhdikkääseen pakettiin. Jos seuraa taitavia balettitanssijoita huomaa, että he kykenevät ikään kuin pysäyttämään liikkeen hetkeksi suoraan ilmaan ja vaihtamaan suuntaa. Tämä vaatii jo suurta kehonhallintaa.

## 7. YHTEISKUNNALLINEN JA IDEOLOGINEN RUUMIS

Niin Rouge Dérangée – teos, kuin tämä gradutyönikin käsittelevät moni tavoin ihmisruumiiden hallinnan tekniikkaa. Theodor Adornon ja Max Horkheimerin ajattelussa valistus tekee saman olioille, kuin diktaattori tekee ihmisille. Valistus tuntee oliot, vain jos se voi manipuloida niitä. Tieteenharjoittaja tuntee oliot vain sikäli, kuin hän voi tehdä niitä. Olioiden oleminen sinänsä muuttuu olemiseksi tieteenharjoittajalle. Tässä muutoksessa olioiden olemus osoittautuu aina samaksi, eli herruuden perustaksi. (Adorno & Horkheimer 1991, 86 – 87.) Teatteriohjaajan työ olisi kuitenkin hankalaa, ellei hän saisi manipuloida näyttelijöiden fyysistä olemista. Näyttelijöiden kehojen hallinta, sekaantuminen niiden toimintaan omalla ajattelullaan, sekä niiden toimintamahdollisuuksien rajoittaminen ja toisaalta uusien toimintamahdollisuuksien luominen, kuuluvat keskeisesti ohjaajan työhön.

Kehonhallinta liittyi Rouge Dérangée- esityksessä niin esityksen muotoon, kuin sen sisältöön monilla tavoilla. Rouge Dérangée- esityksessä tuotiin esille erilaisia Ranskan Suuren Vallankumouksen aikaan liittyviä yhteiskunnallisia ruumiita. Näiden yhteiskunnallinen asema vaikutti usein teoksessa nähtyyn kehoilmaisuun, keksinäiseen kamppailuun, sekä näyttelijöiden tapaan käyttää kehoaan ja olla siinä.

Sara E. Meltzer ja Kathryn Nordberg esittävät, että harva valtio on ollut niin ruumiskeskeinen kuin 1600 - 1700- lukujen Ranska. Poliittisen elämän retoriikka, riitit ja rytmit johdettiin ruumiista. Poliittinen diskurssi tulvi ruumiin vertauskuvia. Lakiteoreetikot puhuivat “ruumiinpolitiikasta” ja kuninkaan kannattajat kuvailivat kuningasta “pääksi” ja hänen alamaisiaan “ruumiinjäseniksi”. Valtion rituaalit keskittyivät ruumiisiin (Bloch 1973). Kihlajaiset, häät ja kuninkaallisten perheen jäsenten syntymät, julkiset festivaalit ja säännölliset juhlallisuudet juhlistivat Bourbon-suvun (Ranskan hallitsijasuku 1500 - 1800 luvuilla) hedelmällisyyttä. Bourbonien absolutismi sijoitti vallan ruumiiseen, kuninkaan ruumiseen, eikä anonyymeihin instituutioihin kuten nykyään tehdään (Elias 1983.) Kuninkaan terveys jopa määritteli valtakunnan hyvinvoinnin. Jos hän oli hedelmällinen, maatalous ja kauppa kukoistivat; jos hän oli impotentti, valtakuntaan ei tuottaisi mitään (Blum 1993). (Meltzer & Nordberg 1998, 1 - 2.) Ruumiin paloittelu osiin, joita voidaan tutkia ja hallita, nivoo yhteen koko Ranskan vallankumouksen, sen ajan tieteen ja ajattelun, Hanno Eskolan ohjaustyön, näyttelijänsuoritukset, kuin tämän gradutyönkin.

Michel Foucaultin mukaan 1600-luvun aikana alettiin tiedostaa ruumis vallan kohteena, sekä maalitauluna. Ruumista kohtaan osoitettiin suurta mielenkiintoa. Ruumista manipuloitiin,

koulutettiin, muokattiin ja sen voimia kehitettiin. Kirjoitettiin koneen tavoin toimivan ihmisen suuri kirja, anatomis-metafyysisellä tasolla. Tämä alkoi Descartesista, jonka seuraajina toimivat lääkärit sekä filosofit, mutta myös teknis-poliittiselta pohjalta. Sille rakennettiin joukko sotilas-, koulu- ja sairaaläsääntöjä, sekä empiirisiä ja harkittuja menetelmiä. Nämä tähtäsivät ruumiin toimintojen valvomiseen tai korjaamiseen. Toisessa oli kyse alistamisesta sekä käyttämisestä, toisessa toiminnasta ja selityksestä: hyödyllinen ruumis ja ymmärrettävä ruumis. Tasoilla on silti yhtäläisyyksiä. Julien Offray de La Metrien koneihmisen käsite (*L'homme machine*) tarkoittaa sielun materialistista supistamista, sekä yleistä kouluttamisen teoriaa. Sitä hallitsee ”kuuliaisuuden” käsite. Se liittää analysoitavan ruumiin manipuloitavaan ruumiiseen. Ruumis joka voidaan alistaa ja jota voidaan käyttää, muuttaa, sekä täydentää on kuuliainen. Toisaalta kuuluisat automaattit eivät olleet vain tapa havainnollistaa ihmisruumista. Ne olivat poliittisia nukkeja ja vallan pienoismalleja. Ne olivat kuin Frederik II Suuren (hallitsi Preussia 1740 – 1786, s. 1712 – k. 1786) päähänpintymä itsestään koneiden, hyvin koulutettujen rykmenttien, sekä pitkien harjoitusten kuninkaana. (Foucault 1980, 156.)

Michel Foucaultin mukaan 1700-luku oli kiinnostunut tottelevaisuuden kaavoista. Ruumis joutuu kaikissa yhteiskunnissa tiiviiden valtasuhteiden piiriin, niiden määrätessä sille pakkoja, kieltoja ja velvollisuuksia. 1700-luvulla valvonnan mittakaava kasvoi huomattavasti. Ei haluttu käsitellä ruumista sellaisenaan, ikään kuin jakamattomana kokonaisuutena, vaan siihen pyrittiin vaikuttamaan kohta kohdalta. Päämääränä oli soveltaa ruumiiseen pikkutarkkoja pakkokeinoja ja vaikuttaa siihen mekaanisella tasolla. Tämä koski liikkeitä, eleitä, asentoja, sekä nopeutta. Tämä voidaan nähdä toimivaan ruumiiseen suunnattuna valtana, joka kohdistetaan hyvin pieninä annoksina. Valvonnan kohde ei koostu enää käyttäytymisen merkitsevästä piirteistä tai ruumiin ilmaisuista. Keskeiseksi nousevat liikkeiden taloudellisuus, tehokkuus ja liikkeiden sisäinen organisaatio. Pakkotoimet kohdistuvat merkkien sijasta voimiin. Ainoa jotakin merkitsevä seremonia on harjoitus. Lopuksi valvonta edellyttää taukoamatonta pakkoa, joka kontrolloi toimintaprosesseja, eikä vain toiminnan tulosta. Aika, tila, sekä liikkeet kodifioidaan kiinteästi. Menetelmät mahdollistavat ruumiin toimintojen tarkan valvonnan. Ne alistavat ruumiin voimia jatkuvasti asettaessaan ne tottelevaisuus-hyödyllisyys-suhteeseen. Siksi niitä voidaan kutsua kurinpitotoimiksi. Tällaisia kurinpitomenetelmiä oli jo kauan ollut käytössä luostareissa, armeijoissa ja työpaikoilla. Kurinpidosta tuli kuitenkin 1600- 1700- luvuilla yleinen keino ylliotteen saamiseksi ihmisiin ja heidän ruumiisiinsa. (Foucault 1980, 156 - 157.)

Michel Foucaultin mukaan kurinpitomuotojen historiallisena hetkenä voidaan pitää sitä, kun syntyy ihmisruumiin käsittelytaito, joka ei tähtää vain ruumiin taitojen kasvattamiseen, eikä

yrkkään alistamiseen. Saman mekanismin piirissä ruumiin käsittelytaito sen sijaan pyrkii tekemään ruumiin yhtä tottelevaiseksi, kuin se on hyödyllinen ja sama päinvastoin. Tästä syntyy pakottamisen politiikka. Sen avulla vaikutetaan ruumiiseen ja sen osia, liikkeitä sekä käyttäytymistä manipuloidaan. Ihmisruumis astuu valtakoneistoon. Valtakoneisto tutkii sen läpikotaisin, hajottaa ja muovaa uudelleen. Tästä syntyy ”poliittinen anatomia”. Tämä on samalla ”vallan mekanismi” ja kertoo, miten saada ote toisten ruumiista. Tavoitteena on saada ne toimimaan halutulla tavalla. Tarkoitus on saada ruumiit toimimaan määrätyn tekniikan mukaan, jotta saavutetaan tietty nopeus ja tehokkuus. Kuri tuottaa täten alistettuja, sekä harjaantuneita eli ”kuuliaisia” ruumiita. Kuri lisää ruumiinvoimia, mikäli ajatellaan taloudellista hyötyä. Se vähentää näitä voimia, mitä tulee poliittiseen tottelevaisuuteen. Kurinpitotoimien tekniset keinot jotka levisivät instituutioista toiseen, olivat yksityiskohtaisia, monesti vähäpätöisiä, mutta merkitseviä. Ne määrittivät tietyn poliittisen sekä yksityiskohtaisen tavan hallita ruumista, eli uuden vallan ”mikrofysiikan”. Kuri voidaan nähdä yksityiskohtien poliittisena anatomiana. (Foucault 1980, 158 – 159.) Ruumiiden hallitseminen ja organisointi on teatteriohjaajan työnkuvan keskiössä. Esitys tulee näkyväksi näyttelijöiden hallittujen ruumiiden ja ruumiintekniikoiden kautta. Ohjaaja ei ole ainoa joka ruumiintekniikoita (tai kulttuureja) valitsee, vaan näyttelijät tuovat niitä itse mukaan esitykseen osan tiedostaen, osan tiedostamattaan. Ohjaaja tuskin haluaa – ja mahdotonta se olisikin – pyyhkiä kaikkia näyttelijän omia ruumiintekniikoita pois ja korvata niistä jokaista omilla valinnoillaan. Suhteellisen suureen hallintaan on kuitenkin mahdollista päästä.

Rouge Dérangée oli täynnä ruumiita, joilta heidän yhteiskuntaluokkansa tai muu sosiaalinen asemansa oli rajoittanut pois tietyt eleet. Se oli puolestaan korostanut toisia. Palvelijoiden tuli pitää itsensä kurissa ja liikkua huomaamattomasti. Samoin naisten. Miehet saivat käyttää kehoaan ilmaisten sen avulla laajempia ja koristeellisempia eleitä, etenkin mitä korkeammalla he olivat sosiaalisessa hierarkiassa. Tätä korosti se, että ylimysherrojen Monsieur Gaullotin ja Monsieur Dorandin näyttelijät olivat naisia, kun taas valtavaa mekkoa kantava naisroolin esittäjä oli mies. Hän liikkui naisroolissaan tuskin ollenkaan. Toisaalta miesroolihahmojenkin eleet olivat usein tarkasti koodattuja.

Hanno Eskola sanoi haastattelussani, että hän haluaa laittaa prosesseja liikkeelle näyttelijässä, mutta eleet ovat usein näyttelijän itse keksimiä. Eskola pohti kuinka tarkkaan hän ohjaa näyttelijää ja paljonko hän antaa vapautta useassa kohtaa haastatteluani. Jos taas ajatellaan tanssia, koreografi päättää suhteellisen tarkasti tanssijan liikeradat, mutta tanssijan ”jalanjälki”, eli motorinen käsiala on oma. Jokainen tanssija tekee koreografiasta omanlaisensa tulkinnan. Sama voi päteä myös

”tarkkaan ohjatussa” näytelmässä. Jos katsoo ryhmätanssikoreografiaa, huomaa, että ihmiskehoa on mahdotonta rajoittaa niin täydellisesti, ettei persoonallisuus näkyisi jalanjäljestä läpi jollakin tavalla.

On mielenkiintoista, että Hanno Eskolan opettajaan Jouko Turkkaan liitetään helposti mielikuva klassisen sekä porvarillisen teatterin, näyttelijäntyön ja kehon kyseenalaistamisesta. Vaikuttaa siltä että Turkan työt väittävät, että vääristyneen ja usein epäoikeudenmukaisen kulttuurisen pintasilauksen alla ruumiin, tunteiden, himojen, pelkojen, ihmisyyden, ihmis-eläimyyden, lihan, rään, hien ja eritteiden tasolla olemme kaikki tasa-arvoisia. Luulen, että siksi hän kutsui teoksissaan niin vahvasti ruumiin nesteitä esiin. Turkka ei myöskään teoksissaan piilotellut ruumiin aukkoja ainakaan tekstin tasolla. Ihmisruumis on asia, joka on itse teatterin keskiössä. Minulle ruumis on teatterissa hiukan keskeisempi asia kuin teksti. Hanno Eskolan Rouge Dérangéessa tuotiin esille klassisia (tai niitä parodioivia) ruumiintekniikoita. Siinä tuotiin esille klassinen ruumis, mutta tuota ruumista kohdeltiin eri näkökulmista, joista osa oli hyvinkin groteskeja, traagisia ja parodioivia ”viiltoja” eheään klassisuuteen. Juuri tämä klassisen ruumiin kyseenalaistaminen ja rakentaminen oli minulle eräs teoksen keskeisimmistä sisällöistä. Rouge Dérangée - teos tutki kehollisuutta ja kehon historiaa monesta näkökulmasta. Teos esitti kehon rajoittamiseen liittyviä sääntöjä ja tapoja välillä varsin ironisoivassakin valossa, puikkelehtien luokkaristiriitojen väleissä kuin intiaanien Trickster-hahmo ja valottaen jännitteisiin tilanteisiin erilaisia rinnastuksia sekä näkökulmia.

Erkki Karvosen mukaan Peter Stallybrass ja Allon White esittävät, että klassinen ruumis ilmentää korkeita filosofisia diskursseja, eli valtiovaltaa, lakia sekä estetiikkaa sellaisina, kuin ne on nähty renessanssista lähtien. Modernissa yhteiskunnassa porvariston sekä kapitalismin noustessa rationaalisuus on noussut hallitsevaksi. Siten myös klassinen ja diskursiivinen ruumis on tullut ilmentämään rationaalisuutta, eli järkevällä tavalla kurissa pidettyä lihaa ja luontoa. Rationaalisuuden ollessa modernien yhteiskuntien ylin sekä keskeisin periaate, käänteinen karnevalistinen sekä groteski ruumis on suuressa määrin tämän kurinalaisen, järjen hallitseman ruumiin kieltoa (Karvonen 1992, 3.) Karvonen esittää, että Mary Douglas (1988) on nähnyt, että vasta kulttuurisen järjestyksen olemassaolo luo mahdollisuuden epäjärjestykselle, joka poikkeaa siitä. Ihmiskeho symbolisoi kulttuurista järjestystä. Tällöin ruumiin ilmaisupinta on tuon järjestyksen mukaan kontrolloitu esitys, pitäen sisällään esimerkiksi ryhdin, asennon, eleet, ilmeet, nauramisen, haukottelun, röyhtäilyä ja niin edelleen. Siellä missä sosiaalinen kontrolli on heikko, ruumis voi olla rento, epämuodollinen, siistimätön ja nukkaviero. Taiteilijoilla ja akateemisissa piireissä kehon symboliikka kertoo tästä suhteellisesta vapaudesta. Kun sosiaalinen kuri ja järjestys ovat tiukkoja, tämä näkyy kehon symboliikassa. Sotilaiden ja byrokraattien kurinalainen ulkomuoto kertoo tiukasta kontrollista. (Karvonen 1992, 2.)

Erkki Karvonen toteaa, että Peter Stallybrass ja Allon White ovat teoksessaan ”The Politics and Poetics of Transgression” pohtineet, ruumiin järjestyksen olevan tärkeä symbolinen ilmaisukenttä. Heidän mukaansa ihmisruumiiseen liittyvät symbolit ovat tärkeitä, koska niiden kautta tapahtuu lopulta koko sosiaalinen luokittelu ”ylhäiseen” sekä ”alhaiseen”. He nojaavat teoksessaan Mihail Bahtinin, Norbert Eliaksen, Mary Douglasin sekä Pierre Bourdieun ajatuksiin. Kun Stallybrass ja White tutkivat transgression eli rajanylityksen politiikkaa, he ottavat Bahtinin lähtökohdaksi. Bahtin teoretisoi karnevaaleja, jonka näki vallitsevan sosiaalisen hierarkian, eli ”matala” vs. ”korkea” – asetelman kääntämistä nurinpäin. Virallisen, oikean, sekä normaalin järjestyksen sijasta karnevaalissa juhlietaan järjestyksen kieltämiä sekä syrjimiä asioita. Karnevaali on nimensä mukaisesti ”lihan juhlaa”. Karnevaali esittää, että normaalisti ”liha” on sielun, hengen, sekä järjen rinnalla ”alhaista”, sekä kurissa pidettävää. ”Alhainen vs. ylevä, ylhäinen” – erottelu koskee lisäksi ihmisryhmiä ja ihmisruumiita. Rahvaan ruumis on karkea, kun taas eliitin ruumiskin ilmentää ylevää henkevyyttä. Stallybrass ja White väittävät, että Bahtinilla kulttuurinen ”virallinen” ja ”korkea” nojaavat siihen, mitä käsite ”klassinen” edustaa. Ruumiin alueella ”klassinen” viittaa antiikin patsaisiin. Klassinen ruumis on suljettu, homogeeninen, monumentaalinen, mielteliäs, keskitetty, sekä symmetrinen. Vastakohtana toimii ”groteski ruumis”, joka on se, minkä klassisesta ruumiista on pyritty sulkemaan pois ja kieltämään. Groteskiksi muodostuu näin avonainen, moninainen, mitätön, hajanainen, sekä epämuodostunut ruumis. Groteskit naamiot ja asut korostavat ammottavaa suuta, pullottavaa mahaa, pakaroita, sekä jalkoja. Ne korostavat myös sukupuolia. Klassisessa patsaassa ei ole aukkoja, eikä reikiä. (Karvonen 1992, 2 - 3.)

Mikäli etsitään virtuositeettia näyttelijäntyössä, kuten Hanno Eskola, ruumista ja sen toimintoja on pyrittävä joiltakin osin kontrolloimaan. Kysymys on siitä, mikä lavalla on mielenkiintoista? Hanno Eskolalle se on kehollinen virtuositeetti jollakin alalla, oli se sitten jalkapalloilijan tai balettitanssijan virtuositeettia. Tällaisen virtuositeetin kehittämiseen tarvitaan kuria. (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014.)

1700 – lukuun ja Ludvig XVI:hin liittyen löytyy paljon pohdintaa ruumiista sekä ruumiinpolitiikasta. Sara E. Meltzer ja Kathryn Nordberg viittaavat muun muassa Marc Blochiin (1973) ja esittävät, että Bourbonin monarkkien aikana lakiteoreetikot puhuivat ”ruumiinpolitiikasta”. Sillä välin kun kuninkaan kannattajat kuvailivat kuningasta ”pääksi” ja hänen alamaisiaan ”ruumiinjäseniksi” Jakobiinit pohtivat yhtä paljon ruumista. Vaikka he hylkäsivät kuninkaan ja korvasivat hänet valtiolla, heidän piti silti ruumiillistaa auktoriteettiä. He puolestaan puhuivat ”valtion suuresta ruumiista”. Keskeisimmät valtion rituaalit keskittyivät ruumiisiin. Kruunausseremoniassa Reimsin piispa vihki kuninkaan ruumiin pyhällä mirhamilla. Kuningas

vuorostaan kosketti ja oletettavasti paransi sairaita. (Meltzer & Nordberg 1998, 1.) Esimerkiksi Lawrence Bryant (1986) on todennut, että kuninkaallinen sisäänkäynti mahdollisti kaupungin asukkaille mahdollisuuden nähdä vilahduksen kuninkaasta, kun hän kulki holvikaarten ohitse, jotka ylistivät ruumiillisia teemoja Bourbonien hedelmällisyydestä sekä potenssista (Meltzer & Nordberg 1998, 1). Meltzer ja Nordberg viittaavat muun muassa Mona Ozoufiin (1976) ja toteavat, että kihlajaiset, häät ja kuninkaallisten perheen jäsenten syntymät, julkiset festivaalit ja säännölliset juhlallisuudet juhlistivat Bourbonien hedelmällisyyttä. Tietenkin vallankumoukselliset tasavaltalaiset halveksuivat näitä kuninkaallisia riittejä ja lakkauttivat ne. Mutta he loivat uusia rituaaleja, joissa ruumiilla oli yhtä tärkeä rooli. (Meltzer & Nordberg 1998, 2.)

Meltzerin ja Nordbergin mukaan Norbert Elias (1983) on nähnyt, että monarkian aikana ruumiilla oli erityistä resonanssia. Bourbonien absolutismi sijoitti vallan ruumiiseen, kuninkaan ruumiseen, eikä anonyymeihin instituutioihin kuten nykyään (Meltzer & Nordberg 1998, 2.) Meltzer ja Nordberg viittaavat Thomas Kaiserin esseeseen, jossa esitetään, että Versaillesin ulkopuolella ranskalaiset eivät päässeet juuri fyysiseen kontaktiin kuninkaan kanssa, mutta hänen ruumiinsa oli silti spekulatioiden ja huolen aiheena. Mietittiin onko hän sairas, tai juoko hän likaa alkoholia? Onko hän impotentti, vai liiankin viriili? (Meltzer & Nordberg 1998, 2.)

Meltzer ja Nordberg viittaavat Ernst H. Kantorowiczin tutkimukseen (1957), jonka mukaan keskiaikaisen lain mukaan kuninkaalla oli materiaalinen, eli "luonnollinen" ruumis ja näkymätön, eli "pyhä" ruumis. Materiaalinen ruumis kuoli, mutta pyhä ruumis eli kuoleman jälkeen, koska se koostui kaikista kuninkaan alamaista, yhdistyneenä kuvainnollisessa "ruumiin politiikassa." (Meltzer & Nordberg 1998, 2-3.) Esimerkiksi Ralf E. Giese (1960) on esittänyt, että suhde kuninkaan kahden ruumiin välillä tehtiin näkyväksi kuninkaan hautajaisissa. Kun hän kuoli, hänen surijoidensa eteen tuotiin kaksi ruumista, joista toinen oli nukke. (Meltzer & Nordberg 1998, 3).

Koska valtiota ajateltiin kuninkaan ruumiinosien termein, sitä oli vaikeata mieltää erilliseksi entiteetiksi. Kuningas Louis XIV artikuloi Pierre Goubertin (1969) mukaan tämän yhdistymisen sanoessaan: "Ranskassa valtio ei ole erillinen ruumis, vaan sijaitsee ainoastaan kuninkaan henkilössä"; ja kuten Louis XV ilmoitti kapinallisille pariisilaisille raatimiehille; "Valtion oikeudet ja tavoitteet, jonka te kehtaatte esittää ruumiiksi, joka on erillinen monarkista, ovat välttämättömästi yhdistetyt minuun ja säilyvät ainoastaan minun käsissäni" (Meltzer & Nordberg 1998, 4.) Meltzer ja Nordberg viittaavat muun muassa Lynn Huntiin sekä David P. Jordaniin (1979) esittäessään, että Jakobiinitasavallan määrittävä ele tuli olemaan kuninkaan tekeminen päättömäksi. Tämä teko merkitsi monarkian ja tietynlaisen yhteiskunnan loppua. (Meltzer & Nordberg 1998, 3.)

Dorinda Outram (1989) on todennut, että jos kuninkaan ruumiilla oli suurta poliittista merkitystä, niin oli myös hänen alamaistensa ruumiilla. Merkkien ja symbolien tasoilla alamaisten ruumiit muodostivat arvokkaan "poliittisen resurssin". (Meltzer & Nordberg 1998, 3.) Laittamalla ruumiin kuriin, monarkia hallitsi mieltä ja kaikkein tehokkaimmin se teki sen Versaillesissa. Aristokraatti, joka oppi kumartamaan, puhumaan ja tanssimaan hovin sääntöjen mukaan oli oppinut tottelemaan. Hovimiesten ruumiista tuli symbolisia pintoja, joihin Bourbonien säännöt kuvattiin. Heidän lihansa kantoi merkkejä kuninkaallisesta tahdosta. Tämä piti sisällään huolitellut peruukit, korkeat korot ja kahlitun esiintymisen. Heidän liikkeensä olivat koreografioituja sekä tarkkoja. Ne toistivat Versailles's musiikin, tanssin ja arkkitehtuurin kurinalaista suunnittelua. Lopulta jakobiinitasavaltalaiset hylkäsivät tämän hoviruumiin ja yrittivät rakentaa uuden, tasavaltalaisen ruumiin. He hylkäsivät absolutismin merkit korvaten ne tasa-arvoisilla kolmivärisillä vöillä, työläisten polvihousuilla ynnä muilla. Näin jakobiinit toivoivat kuvailevansa ruumiita, jotka kantaisivat merkkejä tasavaltalaisesta hyveestä. (Meltzer & Nordberg 1998, 3 – 4.) Rouge Dérangéessa nähtiin sekä hoviruumiita, että tasavaltalaisia ruumiita merkkeineen.

Meltzer & Nordberg huomauttavat, että esseessään "The Body Politics of French Absolutism," Jeffrey Merrick väittää, että Bourbonien absolutismi kuvaili monarkkia vahvaksi, viriiliksi itseriittoiseksi isäksi. Analyysissään kolmesta Bourbonien absolutismin teoreetikosta, Jean Bodininista, Jacques-Bénigne Bossuetista ja Jacob-Nicolas Moreausta, Merrick osoittaa, että kaikki kolme yhdistivät "henkilökohtaisen maskuliinisen subjektin kurinalaisuuden julkiseen valtion järjestykseen." He vertasivat kuningasta miespuoliseen perheen päähän, joka hallitsi potentiaalisesti kuritonta perhettä. Tämä patriarkaalinen kuva, Merrick väittää, kasvatti kuninkaan oikeutta valtaan, mutta se saattoi myös heikentää auktoriteettia, koska se avasi monarkian syytöksille epämiehekkyydestä, irrationaalisuudesta ja himosta. (Meltzer & Nordberg 1998, 6.)

Meltzer ja Nordberg toteavat, että kuten tanssi, myös musiikki julisti valtion agenda. "Pahankuriset intohimot ja hovitanssit: Ruumiintekniikat barokkimusiikissa." – artikkelissaan Susan McClary väittää, että musiikki sisälsi avaimen "ruumiin teknologiaan", jolla voitiin kolonisoida sisäisyys ja valistaa liha sen rytmeihin. Koska musiikissa oli riski intohimojen vapautumiseen ja sen myötä kapinointiin, McClary väittää, että Ranskan valtio halusi sensuroida italialaisen musiikin kurittomat rytmit ja korvata ne kultivoituneella platonisella järjestyksellä ja tiukalla irtautumisella ranskalaisesta muotokielestä. Tässä mielessä musiikki tehtiin palvelemaan valtiota - mutta se sisälsi riskin: vaikka musiikin intohimoinen luonto voitiin laittaa syrjään, sitä ei voitu häivyttää. (Meltzer & Nordberg 1998, 7.)



Meltzerin ja Nordbergin mukaan 1700-luvun monarkit menettivät kontrollin, ei vain alamaistensa ruumiisiin, vaan myös omiinsa. Antoine de Baecquen kysymys " Kuinka kuningas menetti ruumiinsa?" ei ollut täysin epäasiallinen. Jos voimme ymmärtää kuinka kuninkaan ruumis menetti pyhytensä, voimme ymmärtää miksi Louis XVI menetti päänsä. Thomas Kaiser's essay "Louis le Bien-Aimé ja kuninkaallisen ruumiin retoriikka" paikallistaa kriittisen hetken kuninkaallisen ruumiin demystifointiin elokuussa 1744. Tuohon aikaan kuninkaalliset imagonrakentajat yrittivät brändätä Louisin "rakastetuksi". Tämä oli PR-juoni, joka epäonnistui melkein heti. Se teki kuninkaallisen vallan oikeutuksesta vaarallisen riippuvaisen suosiosta. Oliko kuningas valtion pää vain, koska häntä rakastettiin? Toisekseen, siitä tuli välittömästi ironinen, kun Louis palasi hurjasteleviin tapoihinsa ja syntyi tarinoita siitä, miten hän tyydytti halunsa ja jahkaili päätösten teossa. Tämä vain ruokki hänen kasvavaa epäsuosiotaan. Jos XVI ei voinut hallita omaa ruumistaan, kuinka hän voisi hallita ruumiinpolitiikkaa? (Meltzer & Nordberg 1998, 7 – 8.)

Meltzerin ja Nordbergin mukaan vallankumoukselliset eivät koskaan halunneetkaan pyyhkiä pois kaikkea erottelua pukeutumisessa. Ruumiiden tuli kantaa näkyviä merkkejä, jotka paljastivat poliittisen suuntautumisen. Kehoja, joissa ei ollut merkkejä, ei voinut lukea. Ne saattoivat siksi olla vaarallisia. Vallankumouksen poliittiset paineet tekivät näistä merkeistä välttämättömiä. Demokratia valtion konseptina korvasi monarkian ja suvereniteetin ja se hajosi kuninkaan ruumiista kaikkiin ruumiisiin. Yhtäkkiä jokaisella ruumiilla oli poliittista painoa ja selviä, näkyviä koodeja tarvittiin enemmän kuin koskaan. Tätä läpinäkyvyyttä oli vaikea saavuttaa, mutta uudenlainen ruumis oli ilmestynyt myös 1700-luvulla. Näyttämöllä ruumiit itkivät, elehtivät ja puhuivat tavoilla, jotka paljastivat persoonallisuuden ja ilmaisivat yksilöllisyyttä. Tanssissa ja muodissa ruumiista tuli yksilöllisempiä ja persoonallisempaa. Kun vanhat pukeutumis- ja käyttäytymiskoodit katosivat, ruumiit olivat vähemmän luettavia. Näin henkilön paikka valtiossa oli epäselvä. (Meltzer & Nordberg 1998, 9 – 10.) Levoton ja vaikeasti tunnistettavia merkkejä sisältävä ruumis on eräästä näkökulmasta ajatellen myös Hanno Eskolan Rouge Dérangéen keskiössä, kaikesta ruumiinhallinnasta huolimatta, muun muassa erilaisten ristiinpukeutuja- hahmojen muodossa. Teoksessa vanhat merkit korvautuvat uusilla ja tunnistettavat vihjeet siitä, kuka kukin on, menevät yhtä sekaisin, kuin koko maa menee vallankumouksesta. Myllerrys ulottuu myös ihmisten ruumiiden esittämiin merkkeihin, joilla kommunikaatiota voisi helpottaa. Teos tuo roolihahmojen väliset valtasuhteet myös selvästi esille erilaisten eleiden esittämien merkkien kautta. Eleiden tasolla näin vahvasti organisoitu teos jättää ilmoille ajatuksen, että organisoimaton ja levoton ruumis on jollakin tavalla pelottava, tai epäkiinnostava. Toisaalta tulkintani mukaan se kysyy yhtä aikaa miksi näin on ja ehdottaa myös toisenlaista suhtautumistapaa. Vaikka Hanno Eskola laittaa

vahvasti näyttelijöiden ruumiit kuriin, hän toisaalta kertoo myös jättävänsä näyttelijöiden tunteet rauhaan. Tämä muistuttaa teatteriohjaaja David Mametin ja näyttelijäntyön opettaja Judith Westonin käsitystä siitä, miten näyttelijöitä tulisi ohjata; tunteet ovat näyttelijöiden oma asia.

## 8. RAJOISTA JA RAJOITTEISTA

Työssäni eritellään näyttelijän dramaturgian osia. Tulkintani mukaan osaa näistä dramaturgian osista, eli rajoitteista voi hallita ainakin jonkin verran. Osaa ei ollenkaan. On myös ohjaajan ja näyttelijän kannalta ”selittämättömiä asioita”, näyttelijöiden omia tekniikoita, tai persoonan omaan elekieleen liittyviä piirteitä, jotka näyttävät hyviltä. Ne voidaan jättää, tai ne tulevat väistämättä esitykseen. Joitakin laajempia liikkeitä, eleitä ja kulkuja voidaan hioa tarkkaan ohjaajan sekä näyttelijän kanssa. Toisaalta joihinkin roolin pieniinkin osatekijöihin ja nyansseihin voidaan vaikuttaa esimerkiksi lämmittelyharjoituksilla. Ohjaajat ohjaavat jokaista näyttelijää hieman eri tavalla. Uusi ohjaustyö vaatii hiukan erilaisen tavan ohjata. Jokainen näyttelijä toteuttaa samankin esityksen sisällä olevia samoja rajoitteita omalla persoonallisella tavallaan. Eri esityskerroilla ennaltakin sovitut rajoitteet myös toteutuvat hieman eri tavalla. Jokainen esityskerta samastakin esityksestä on vähän erilainen, koska muuttuvia tekijöitä on yleisön edessä tehtävässä esityksessä niin paljon.

Kun kysyin Hanno Eskolalta miten pieniä näyttelijäntyön osatekijöitä voidaan esityksessä hallita, hän uskoi, että pieniä ja otti esimerkiksi intialaisen Kathakalitanssin, jossa hallitaan jopa silmänliikkeitä (Eskola, haastattelu, 6.10.2014). Kuitenkin persoona näkyy tarkankin koreografian läpi joltain osin, kaikesta hallinnasta huolimatta. Maiju-Riina Huttusen mukaan Hanno Eskola ei koskaan ole kieltänyt näyttelijöitä elämästä tarkankaan koreografian sisällä. Maiju-Riina Huttunen pitää tärkeänä, että näyttelijän tehtäville näyttämöllä rakennetaan ”pohjakuljetus”, joka tarkoittaa kohtauksen toimintoja. Silloin kun näyttelijällä on huono päivä, hän voi rakentaa näyttelijäntyönsä pohjakuljetuksen varassa, joka olisi vaikeampaa jos hänelle olisi rakennettu kohtaukseen vain tunnekuljetus, eli kohtauksen vaatimat tunteet. Jos esitys on ohjattu hyvin tarkasti, Maiju-Riina Huttunen näkee, että näyttelijän on vaikeampaa laittaa esitykseen mukaan ”sielu” (jota hän pitää vähän huonona ilmaisuna), tai ”oma itse”. Silti Maiju-Riina Huttunen uskoo ainakin uransa tässä vaiheessa, että näyttelijän on mahdollista laittaa se myös tarkkaan ohjaukseen mukaan. (Maiju-Riina Huttunen haastattelu, 28.8.2014.)

Näyttelijän ilmaisunvapaudesta keskustelimme myös näyttelijä Johanna Kuuva kanssa. Hän koki joutuneensa kriisiin Rouge Dérangée –esityksessä juuri siksi, että hän oli luullut olevansa vapaampi toimimaan kuin lopulta oli. Ohjaaja laittoi hänelle melko tiukat raamit näyttelijänä ja vaati häntä muuttamaan rooliaan paljon. (Johanna Kuuva haastattelu, 8.9.2014.) Näyttelijä Maiju-Riina Huttunen puolestaan koki, että ohjaajana Hanno Eskola on tarkka, mutta antaa näyttelijälle myös vapautta (Maiju-Riina Huttunen haastattelu, 28.8.2014).

Rajoitteilla ohjaaja voi toisaalta antaa näyttelijälle *häiriömekanismin* (Anne Bogart), jonka avulla näyttelijän voi saada unohtamaan itsensä ja vapautumaan sisäisesti, kurinalaisenkin ulkoisen toiminnan avulla. Teatteriohjaaja Anne Bogart näkee näyttelijän tehtävän tärkeänä myös siinä, ettei näyttelijä tarkkailisi itseään liikaa. (Bogart 2004, 137.) Mia Pätsi taas toteaa Stanislavskin halunneen antaa näyttelijälle tarpeeksi mielenkiintoisen tehtävän, jolloin yleisön suuntaan keikistely unohtuisi (Pätsi 2010, 31). Tämäkin voi olla yksi syy, miksi ohjaaja haluaa rajoittaa näyttelijää. Tosin keikistely yleisön suuntaankin voi olla ”rajoite”, jota näyttelijältä vaaditaan.

Jerzy Grotowski pohtii, että näyttelijän valmistuessa teon suorittamiseen esityksessä, hän ei aluksi tiedä mitä tehdä. Tällöin hän ajattelee ja tuntee itsensä tarkkailluksi. Tästä syystä Konstantin Stanislavski Grotowskin mukaan vaati, että näyttelijällä olisi oltava valmiiksi ajateltu toimintalinja. Stanislavski näki tämän linjan fyysisten toimintojen partituurina. Jerzy Grotowski pohtii kannattavansa itse partituuria, joka nojaa toisaalta impulssien virtaan ja toisaalta organisaatioon. ”Partituurin tulisi toimia kuin joen uoman”. Joen rannat ovat ennalta määrätty, mutta näyttelijän henkinen tila on ennalta arvaamaton. On määriteltävä joen rannat (=rajoitteet), eli partituuri. Kun tämä on selvitetty, näyttelijän ei tarvitse ajatella koko ajan mitä hänen tulisi tehdä. Hän on vapaampi juuri siksi, ettei ole hylännyt järjestystä (Grotowski 1993, 180.) Itse näen, että myös näyttelijän fyysisessä tilassa on paljon sellaista hallitsematonta ja kuritonta, jota voidaan pitää itse ”jokena”.

Anne Bogart kirjoittaa valitsemisen pakosta taiteessa:

Taide on väkivaltaista. Päätäväisyys on väkivaltaista...Tuolin asettaminen näyttämölle tiettyyn kulmaan tuhoaa kaikki muut vaihtoehdot...Vasta kun jotakin on päätetty, työ voi todella alkaa...Näyttelijän täytyy nyt löytää uusi, syvempi spontaanisuus tämän sovitun muodon puitteissa. (Bogart 2004, 55.)

Juha-Pekka Hotinen kirjoittaa samasta aiheesta hieman toisin:

Päinvastoin kuin useimmat muut, pidän määrittelemistä taiteen itsensä kannalta paitsi välttämättömänä myös tarpeellisenä. On sanottu, että luovuus syntyy paineista, siis rajoista...suhde rajoihin on aina. Jos rajojen olemassaolo kielletään, kielletään ihmismielen hedelmällisin, jännittävin ja samalla luultavasti myös kuluttavin tila, rajatila. Jos ei tiedosta rajoja, ei voi niitä myöskään ylittää. Silloin taiteesta kuolee iso elementti, tarkoittava teko, päämäärä. (Hotinen 1985, 15.)

Rajoja ja niiden piirtämistä itseään kiinnostavampaa näyttelijäntyössä saattaa olla rajankäynti, prosessi jossa näyttelijä kamppailee esteen, eli rajan kanssa. Ponnistelussa on jotakin tunnistettavaa katsojalle, joka on mielenkiintoista katsoa. Näyttelijäntyöllisesti tämä voidaan ajatella niin, että tekemällä rajankäyntiä näyttelijä kuljettaa yleisönkin samaan pohdintaan omassa elämässään: ”Voinko ylittää tämän rajan?”, ”Onko tämän rajan ylittäminen sallittua?” ja niin edelleen. Kun taitelija taas ylittää rajan, hän laajentaa katsojan näkemystä, ihmiskuvaa ja maailmankuvaa, tai ainakin antaa siihen mahdollisuuden. Tällä tavalla yhteisö pääsee teatterin kautta mukaan Fisher-Lichten mainitsemaan itsereflektiiviseen pohdintaan (Fisher-Lichte 1999, 10). Samaan aikaan kun raja tehdään näkyväksi esimerkiksi taiteessa, tulee mahdolliseksi myös sen rikkominen. Aivan kuin ainakin vahva väite sisältäisi samaan aikaan myös oman vastaväitteensä, tai ainakin sen mahdollisuuden.

”Rajoitukset palvelevat linssinä, joka kohdistaa ja suurentaa tapahtuman yleisölle antaen samalla näyttelijälle jotakin, mitä vasten ottaa mittaa itsestään” (Bogart 2004, 56).

Saman mahdollisuuden se tarjoaa katsojalle. Perinteisenkään teatterin katsoja ei ole passiivinen, vaan hän ottaa koko ajan mittaa itsestään esityksen avulla.

Jopa improvisaatioteatterissa näyttelijöille annetaan tehtävät, siis rajoitteet jotka toimivat mahdollisuuksien rajoittajina. Ne ovat itsen ulkopuolisia ”vieraselementtejä” joita sekoittamalla omaan työhönsä, näyttelijä voi laajentaa ilmaisun mahdollisuuksiaan ja tehdä mielenkiintoista taidetta.

Näyttelijä voi käyttää lavalla sekä kuviteltuja, että todellisia rajoitteita. Tyyllilajit voivat olla ”sekatekniikoita”, joissa näyttelijä (ja/tai ohjaaja) yhdistelee erilaisia menetelmiä saman esityksen sisällä. Kun tekniikka on otettu käyttöön, sillä voidaan leikkiä, vaimentaa ja voimistaa sitä, tai unohtaa se. Samalla tavalla kuin rooli, naamio tai nukkenäyttelijän nukke, rajoite toimii uutta inspiroivana leluna. Lelulla voi leikkiä, mutta se auttaa myös esiintyjää löytämään itsestään uusia puolia, sekä vapauttamaan hänen mielikuvituksensa. Nukketeatterin nukket voivat saada nukkenäyttelijän ilmaisemaan alitajuisia ajatuksiaan, arvojaan, heikkouksiaan, tai ennakkoluulojaan

joita hän ei itsenänsä haluaisi, tai edes pystyisi esittämään. Nuket voivat saada esittämään vaihtoehtoisia näkökulmia, joista nukettaja itsekin on eri mieltä.

Rajoite on apuväline, jolla pääsee pidemmälle omaan itseensä. Se on ”vene” jolla voi esimerkiksi ”hukkumatta” matkustaa omaan monimutkaiseen mieleensä ja tehdä löytöretkiä alitajuntaan. Hans-Thies Lehmann kirjoittaa teatterillisestä häirinnän poetiikasta. Sitä on tutkinut esimerkiksi El Lissitsky, kokeillessaan, miten kirjoitustila sekä teatteritila voitaisiin tehdä samanarvoisiksi. Tämän näkökulman valossa myös Bertolt Brechtin 1920-luvun teesit teatterin kirjallistamisesta näyttäytyvät erilaisina. Niidenkin päämääränä oli kirjallisen tekstin läsnäolo, jotta itseriittoisen näyttämön visuaalisuus voitaisiin rikkoa. Lisäksi italialaisen avantgardeteatterin Giorgio Barberio Corsettin teesin mukaan teatteri tarvitsee teatteritekstin ”vierasesineeksi”, eli ”näyttämön ulkopuoliseksi maailmaksi”. (Lehmann 2009, 254.) Tavallaan taiteessa on aina sotkettava vieraselementtejä keskenään, jotta syntyisi jotakin uutta.

Teemu Paavolainen viittaa Jennifer Kumiegaan, jonka mukaan Jerzy Grotowski oli kiinnostunut spontaaniuden ja kurinalaisuuden teemasta. Hän liitti spontaaniuden Stanislavskiin ja kurinalaisuuden Brehtiin sekä Meyerholdiin. Grotowskin ainutlaatuisuutta on se, ettei hän yrittänyt ratkaista spontaaniuden ja kurinalaisuuden vastakohtaisuutta jommankumman hyväksi, vaan hyödyntää siihen liittyviä jännitteitä. (Paavolainen 1993, 297.)

Hannu Tuisku kirjoittaa Nykynäyttelijän taiteessa, että Philip Zarrillin mukaan universaalia näyttelijänpedagogiaa ei voi kirjoittaa. Harjoittelu tapahtuu aina kulttuurisessa kontekstissa ja on suhteessa todellisuudessa toteutuvaan tai kuvitteellisesti myöhemmin valmistuvaan esitykseen. On aina kysyttävä siksi, millaista teatteria varten tämä harjoittelu tapahtuu? Millaista näyttämöestetiikkaa voidaan luoda tällä tavoin harjoittelemalla? (Tuisku 2011, 99.)

Usein ääneen lausutusta vaatimuksesta, ”näyttämölle tulisi luoda kokonainen ihminen”, huolimatta tämä vaatimus on mahdoton toteuttaa. Lavalla nähtävä roolihahmo on aina rajoitettu näkökulma ihmiseen, ihmisen representaatio. Toisaalta ihminen saattaa silti näyttäytyä lavalla ”kokonaisena”, vaikka häntä yrittäisi rajoittaa millä menetelmillä tahansa. Viimeistään katsojan mielikuvitus täydentää kenties puuttuvat palaset. Joka tapauksessa psykologinen realismi on vain yksi tapa rakentaa näyttelijäntyötä ja mahdollisuuksia on monia:

Henkilöllä ei... ole sisäistä elämää. Se on tyhjä, joten sen voi täyttää millä tahansa. Voimme täyttää sen epätavallisuuksilla: voimme rakentaa ulkoisesti 18-vuotiaasta miehestä sisäisesti dementoituneen, vanhan naisen. Voimme yhdistää elolliseen toista elollista, kuten... ihmisen ja eläimen yhdistelmissä. Voimme yhdistää elolliseen elottoman, kuten koneen tai kiven.

Voimme nähdä henkilöt suhteessa toisiinsa esimerkiksi transformaation kautta eli henkilöt muuttuvat toisikseen. Voimme tehdä polylogisia henkilöitä, joilla on monimimuuus tai monia minuuksia. Voimme rakentaa henkilöstä pelkän raamin, tai skeeman, jota käyttää näyttelijä tai käyttäjä, kuten digitaalisessa dramaturgiassa tai pelaaja roolipeleissä. (Hotinen 2001, 363.)

Taideteoksessa on mielestäni oltava myös ”kaaoksen elementti”, jotakin arvaamatonta ja spontaania, jota ei voida hallita.

Kuinka paljon näyttelijälle voi antaa vapautta? Pitääkö näyttelijän pystyä täyttämään kaikki ohjaajan vaatimat näyttelemistoimet ja onnistuuko se? Kuuluisa ohjaaja Konstantin Stanislavski oli valmis ohjaajana muuttamaan suunnitelmiaan ainakin näyttelijän temperamentin takia.

Muun muassa japanilaisessa, samuraimiekkailuun pohjautuvassa kendo-miekkailussa käytettävä ”katan” käsite merkitsee muotoharjoittelua, jossa samaa liikesarjaa pyritään toistamaan yhä uudestaan. Silti monille lajin harrastajille katassa olennaisemmaksi nousee lopulta muodon sijaan katan sisältö. Mitä pidempään samoja sarjoja toistaa mekaanisesti, sen enemmän niistä alkaa saada irti myös sisältöä. Katan käsite vertautuu näyttelijällä rajoitteen käsitteeseen.

Näyttelijä Yoshi Oida pohtii, että näyttelijän tehtävä on näyttää ”luonnolliselta” näyttämöllä, oli teatterityyli mikä hyvänsä. Luonnollisella Oida tarkoittaa ”inhimillistä”. Yleisö on saatava tuntemaan jotakin todellista. Toisinaan tämä luonnollinen löytyy psykologisen tutkimustyön avulla, mutta ei aina. Näyttelijällä olisi siksi oltava metodi, jonka avulla uskottavan ja ”inhimillisen” esityksen tuottaminen onnistuisi joka ilta, tunsu hän sitten mitä tahansa. (Oida 2004, 66.) Itse ajattelen ”luonnollisen” siten, että olipa teatterityyli kuinka tyylitelty hyvänsä, näyttelijän tulisi jäädä sisäisesti vapaaksi. Myös Yoshi Oidan mukaan hyvässä näyttelemisessä yhdistyvät tekninen mestaruus, sekä vapaa ja liikkuva mieli. Näitä syvennetään ja kehitetään harjoituksissa. (Oida 2004, 50.) Näyttelijää ei voi kärkeä olemaan ”luonnollinen” tai ”vapaa”, koska niihin suoraan pyrkiminen aiheuttaa vain lisää itsetarkkailua näyttelijässä. Ohjaajan on järjestettävä tilanne niin, että luonnollisuus ja vapaus syntyvät.

Yoshi Oida näkee, että tiettyjen poliittisten liikkeiden fyysinen puoli voi ilmentyä kurinalaisina liikkumisen tapoina. Esimerkiksi fasismissa käytetään ”hanhenaskelta”. Siihen liittyy toiston elementti. Tähän aatteeseen kuuluu säännöllinen harjoittelu, joka vahvistaa yksilön sitoutumista ryhmään. Tällaisen fyysisen toiminnan Yoshi Oida näkee tavallaan vaarallisena, koska se liittyy yksilön massaksi. Ryhmällä on yksi päämäärä johon pyritään. Sielu ja ruumis kuuluvat Oidan mukaan yhteen. Mikäli fyysinen toiminta on jäykkää, se voi jähmettää myös ajatukset. Traditio tai

oppisuunta joka sisältää toistoliikkeitä voi olla haitallinen. Henkiset traditiot käyttävät toistoa mielen vapauttamiseen, fasismin kaltaiset liikkeet käyttävät sitä vangitakseen mielen valittuun kohteeseen. Näyttelijän päämääränä on mielen vapaus. Siksi fyysisesti jäykkiä harjoituksia kannattaa välttää. (Oida 2004, 53 – 54.) En ole varma onko sillä niin merkitystä, ovatko harjoitukset fyysisesti jäykkiä, vai sillä, miten niitä harjoituksia käytetään, millä tavoin ne esitellään näyttelijöille ja mitä niillä halutaan saada aikaan?

Yoshi Oida uskoo, että näyttelemistä ei todella voi oppia. Voi olla tekniikoita jotka auttavat rakentamaan esityksen tietyissä olosuhteissa, mutta ne toimivat vain omassa ympäristössään. Jokainen produktio vaatii oman metodinsa. Jos on luomassa uutta produktiota, on luotava siihen uusi näyttelemisen tapa. (Oida 2004, 117.) Oida väittää, että taistelutaidoissa koulutuksen tarkoitus on ”vapaus”, mutta silti ne eivät välttämättä ole paras tapa löytää vapautta. Vapauden voi löytää kaikilla fyysisillä harjoitusmenetelmillä. Ne on kehitetty jotta ihmiset oppisivat miten ruumis ja ääni toimivat. Kun ruumiin sekä äänen toiminta ovat hallinnassa, vapaus on mahdollista löytää fyysisen toiminnan kautta. Lisäksi psykoanalyysi tai älyn kirkkaus auttavat vapaaseen ajatteluun. Liike on vain yksi tapa löytää mielen vapaus, toteaa Oida. (Oida 2004, 110.)

Gradutyöni kannalta on paradoksaalista, että vaikka kirjoitan rajoista ja rajoituksista, niiden kautta myös vapaus voi löytyä. Paradoksin huomioi myös Maiju-Riina Huttunen. Ohjaajan ja käsikirjoituksen rajoittavuus on Maiju-Riina Huttusen mukaan samaan aikaan näyttelijän rajoitteet ja vapaus, ilman niitä olisi hankalaa lähteä näyttelemään. (Maiju-Riina Huttunen haastattelu, 28.8.2014.) En usko, että täydellistä vapautta kaikesta eliöillä on edes olemassa, aina meitä rajoittaa jokin. Vähintään fyysinen todellisuus, oma ruumis ja mieli. Toisaalta mitä enemmän rajoitteita on, sen enemmän kasvaa paine, eli jännite rajoja lähestyttäessä. Aina siihen pisteeseen asti, kunnes rajoja on liikaa ja energia tukahtuu. Toisaalta tuskin täydellinen tukahtuminenkaan on näyttelijälle mahdollista. Aina nähtävissä on jotakin. Eri asia on palveleeko se nimenomaista esitystä. Silti mielestäni usein hyvä taide on sellaista, jossa tapahtuu purkautumisen ja rajoittamisen välimaastossa tapahtuva jännitteinen prosessi, joka alkaa synnyttää yhä uusia tulkintoja teoksesta ja sen merkityksistä katsojan mielessä. Tämä tapahtui minulle kun näin Rouge Dérangéen Jyväskylässä.

Ohjaaja Anne Bogart on myös nähnyt rajoitusten ja vapauden ristiriidan näyttelijäntyössä:

”Paradoksaalisesti juuri rajoitukset, tarkkuus ja täsmällisyys tarjoavat vapauden mahdollisuuden” (Bogart 2004, 56).

Rouge Dérangéen tarinassa lopullinen rajoite, giljotiini antaa lopullisen vapauden rajoitteista. Näyttelijäntyö taas on alue josta on erityisen hankalaa löytää lopullisia totuuksia. Toivon silti, että pohdintani tämän asian kanssa tuottaa mielenkiintoisia ajatuksia. Teatteri tuntuu usein olevan jonkinlainen ”koskaan ratkeamattomien ristiriitojen jännitekenttä”. Voidaan tietysti ajatella, että teatteri taiteenlajina ilmentää aina nimenomaan tätä jännitettä.

...saattaa olla huomattavan vapauttavaa, et se sun suuhun rakennettu puhe operoi tietyillä retorisisilla tota noin ja niinku, repliikki on auditiivinen ilmiö, niin, sä voit luottaa siihen, että vaka vanha Väinämöinen, niinku, taapertaa sillä tietyllä tavalla, sun ei tarvi tuota ruveta et nosteleen sieltä jotain, tai ee...sävytteleen, tai tämmösiä asioita. (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014.)

Eräs näyttelijän rajoite näyttämöteoksessa voi siis olla teksti, jossa voi olla oma rytmensä, temponsa, tai poljentonsa, jonka näyttelijä voi omaksua ja johon hän voi heittäytyä mukaan. Mikä tahansa rajoite sulkee pois monia mahdollisia muita tapoja esittää jokin esityksen tietty kohta. Tämä on myös hyvä asia.

Fokusoimalla näyttelemistään rajoitteen avulla kohti tiettyä tavoitetta, näyttelijällä on tehtävä ja rajoite joka tekee hänet sisäisesti vapaaksi. Yoshi Oidaa tulkiten, vaikka näyttelijäntyön tyyliolisi kuinka tyyliolisi tahansa, rajojen sisällä on oltava oma itsensä ja rauhoituttava. Tässä tullaan yllättäen Konstantin Stanislavskin näyttelemiskäsitykseen. Hän painotti, että näyttelijöiden on *ikuisesti oltava oma itsensä annettujen olosuhteiden puitteissa*. Rajoitteiden määrä, sisältö, muoto sekä laatu vaihtelevat riippuen ohjaajasta, työryhmästä, esityksestä ja tyyliolijista ja kaikesta mahdollisesta, mikä liittyy tiettyyn esitykseen ja sen esityskertaan.

Maya Tångeberg-Grishchinin mukaan nyky-yleisöt ovat harvoin tottuneita elekielen ja sen lukemiseen. Muutenkin teatterillinen ele pitäisi artikuloida hyvin, jotta siitä tulisi ymmärrettävä. Tähän on kaksi vaihtoehtoa. Toinen on selkeä kompositio jokaiselle eleelle, jaettuna kolmeen dynaamisesti toisiinsa liittyneisiin osioon. Ne ovat valmistelu (arsis), suoritus ja loppuasento. Arsis johtaa tärkeimpään informaatioon. Se tuodaan esille kehittelyosuudessa, kun taas loppuasento-osuus havainnollistaa sen yleisölle. Ilman arsisista, eli valmistelua ja loppuasentoa ele menee ohi liian nopeasti ja sitä on vaikeata huomata, ymmärtää ja tulkita. Toinen mahdollisuus on elekielen tarkka pohdinta syntaksina. (Tångeberg-Grishchin 2011, 300 – 301.) Hanno Eskola käyttää loppuasennosta nimitystä ”strike a pose”. Valmistelu, suoritus ja loppuasento näkyivät Rouge Dérangée –



esityksessä kaikkein selvimmin Johanna Kuuva fyysisesti tarkassa ja suurikokoisia, selkeästi artikuloituja eleitä tekevässä Monsieur Dorandin roolihahmossa.

Hanno Eskolan Rouge Dérangée-teoksessa nähtyjä näyttelijäntyöllisiä rajoitteita, joita haastatteluissa tuli ilmi, oli monia. Niitä olivat roolihahmon henkilöhistoriasta löydetty rajoitteet. Rajoitteita olivat myös roolihahmon puvustuksen aiheuttamat konkreettiset rajoitteet (esimerkiksi vaikea liikkua). Lisäksi teoksesta löytyi näyttelijän puvustuksen aiheuttamista mielikuvista syntyviä rajoitteita (pahvilaatikko päässä, korsetti). Sieltä löytyi myös Hanno Eskolan syöttämiä mielikuvaj rajoitteita (Barak Obaman kädet, Prince keikalla). Teoksessa oli näyttelijän omista assosiaatioista löydettyjä rajoitteita (Pähkinänsärkijän kädet, baletin liikekieli). Suviviittomatnettisivustolta löydettiin viittomakielen rajoitteita, tai niistä inspiroituneita rajoitteita. Koreografi Ari Nummisen antamat ”kuorurutuksetkin” toimivat rajoitteina. Lisäksi esitysteksti, roolihahmojen esiintyvyyden määrä, toiminta ja roolihahmojen väliset suhteet ynnä muut asiat loivat roolihahmoille erilaisia rajoitteita.

Rajoitteet voidaan jakaa myös näyttelijöiden harrastusten aiheuttamiin rajoitteisiin, jotka lähtivät suuntaamaan lavailmaisua (jalkapallo, Kuuva). Tai ”ilmaisun tehoja lisääviin” rajoitteisiin, joita Hanno Eskola oli keräillyt vuosien varrella muun muassa jesuiittakoulujen näyttelijäntyönoppaista ja muualta. Tarkkuuden vaatimuskin oli rajoitteena. ”Mietityt ja aktiiviset kädet” voidaan nähdä rajoitteena, joka suuntasi näyttelijöiden toimintaa. ”Suurten eleiden” vaatimus (Kuuva) oli selkeä rajoite. Eleiden suuren määrän vaatimus (Kuuva). ”Strike a pose” – tekniikka toimi rajoitteena. Rajoite oli niin ikään se vaatimus, että sanat ja eleet ovat välillä ristiriidassa. Tyyllilajien vaihtelu voidaan nähdä rajoitteena. Tyyllilajit voidaan ajatella rajoitteina (pantomiimi, imitaatio, esineteatteri ja niin edelleen). Pohjakuljetus (ennalta suunniteltu kaavio sille, mitä kohtauksessa fyysisesti tapahtuu) rajoitti näyttelijöiden liikeratoja näyttämöllä. Ennalta rakennettu tunnekuljetus toimi rajoitteena. Kohtauksen vaatimat tunnetilat oli ainakin osittain siis päätetty etukäteen.

Energia (kohtauksen esitysenergiat) oli säädetty tietylle tasolle etukäteen. Ne siis rajoittivat näyttelijää. Repliikki saattoi olla rajoitteena merkityssisältönsä kautta. Repliikki toimi rajoitteena toimiessaan akustisena ilmiönä. Naamiointi ja hämääminen harjoitusvaiheessa (repliikkien mutiseminen, ynnä muut) rajoittivat näyttelijöitä. Ohjaajan näyttelijöille eteen näyttäminen toimi toisinaan rajoitteena (osittainen imitointi). Lisäksi rajoitteina voivat toimia näyttelijöiden itse valitsevat muut rajoitteet. Vaikka erilaisia rajoitteita oli paljon, uskon että Maiju-Riina Huttunen oli oikeassa todetessaan edellä, että näinkin tarkasti ohjatun esityksen sisällä on mahdollista ”elää” rajoitteiden sisällä ja näin ollen jäädä sisäisesti vapaaksi, toteuttamaan omaa taiteellista ilmaisuaan

ja tekemään oman tulkintansa ennalta määritellystä näyttelijäntyöllisestä koreografiasta, jonka syntymiseen on itse harjoitusvaiheessa näyttelijänä saanut osaltaan vaikuttaa.

Kokemukseni mukaan usein teatteriohjaaja löytää liikemateriaalia suoraan näyttelijöiltä itseltään, niistä pienistä ”tarjouksista”, eli kehon ”nytkähdyksistä”, joita näyttelijät harjoitusvaiheessa tuottavat. Ohjaaja näkee mihin suuntaan näyttelijä meinaa lähteä liikkumaan ja saattaa pyytää näyttelijää menemään pidemmälle tuohon suuntaan. Intensiivisessä harjoitustilanteessa ohjaaja ei välttämättä ehdi kertoa, että jokin idea tuli suoraan näyttelijän omasta kehosta, eikä esimerkiksi ohjaajalta itseltään. Ohjaaja vain näki sen ja otti sen mukaan teokseen.

## 9. LOPPUPÄÄTELMÄT JA ANALYYSI

Lukemani teoria-aineisto osoitti, että ”näyttelijän rajoitteen” kanssa samaa, tai lähes samaa tarkoittavia sanoja on monia. Näitä voivat olla Judith Westonin ”*toimintaverbit*”, Stanislavskin ”*näyttelijän tehtävät*”, Robert Cohenin ”*esteet*”, ”*ääriviivat*”, tai ”*merkkiliput*”, Maiju-Riina Huttusen ”*työkalut*”, tai Hanno Eskolan ”*vihjeet*”, sekä ”*liikkeen parametrit*” ja Ari Nummisen ”*kuorurutukset*”. Lisäksi samaa tarkoittavia sanoja voivat olla: ”*kehykset*”, ”*palikat*”, *tekniikat*, ”*kineemit*”, ”*osat*”, ”*osaset*”, ”*pienimmät hallittavat elementit*” ja niin edelleen. Näyttelijäntyötä rajoittavat ja voivat rajoittaa monet seikat, kuten esiintyjän ikä, lihaskunto, esiintyjän elämäntilanne, näyttelijän ja ohjaajan välinen suhde, näyttelijän pituus, opitut näyttelijäntyön tekniikat, valitut eleet, urheilu- ja liikuntalajit joita näyttelijä harrastaa ja niin edelleen. Rajoitteilla voidaan muotoilla näyttelijäntyötä.

Rouge Dérangeesta löytyi monenlaisia näyttelijäntyöhön vaikuttavia fyysisiä rajoitteita ääri-esimerkkeinä Aleks Holkon roolihahmon korsetti ja jättiläismekko, Johanna Kuvvan Monsieur Dorandin useita ja yhtäaikaista rajoitteita sisältänyt näyttelijändramaturgia, sekä giljotiinin läheisyys näyttämöllä. Esiintyjät olivat käyttäneet ele-imitaatioita rajoitteina toiminnalle (Nalle Wahlroos, Barack Obama, Prince). Teoksessa on käytetty jesuiittakoulujen näyttelijäntyön oppaita, Hanno Eskolan *strike a pose*-ajatusta, mielikuvia ”Molieré-klisheistä”, retoriikan keinoja, mielikuvaa baletista, sekä muita tekniikoita. Usein oli käytetty mielikuvia, jotka johtivat tietynlaiseen fyysiseen ilmaisuun.

Keskeisiä eleiden valintaa jäsentäviä periaatteita Rouge Dérangeessa ovat olleet aikakausi jossa roolihenkilö elää, esityksen dramaturgia ja tarina, roolihenkilön puvustus, sosiaalinen ja

yhteiskunnallinen asema, roolihenkilön elämäntarina, josta on löydetty toimintoja (mikäli kuvattiin olemassa ollutta henkilöä) ja sukupuoli, mutta ei kovin vahvasti. Oma sukupuoli on saanut näkyä. Lisäksi näitä ovat olleet roolihenkilön ihanteet ja arvomaailma. Viittomakielen ilmaisut repliikeille ”Suviviittomat”-nettisivustolta, sekä omina versioina, että suoraan kopioituina ovat olleet käytössä. Eleitä on valittu myös sillä perusteella, mitä ovat olleet näyttelijän ja ohjaajan omat assosiaatiot roolihenkilön luonteesta ja asemasta, jos niitä vertaa nykypäivän julkisuuden henkilöihin jotka ovat saman kaltaisessa asemassa, sekä yllättävät assosiaatiot, kuten Johanna Kuuva Moskova-sanasta mieleen tulevat ”Pähkinänsärkijän” kädet. (Johanna Kuuva haastattelu, 8.9.2014.) Lisäksi Hanno Eskola painotti eleiden valinnassaan, että näyttelijä voi keksiä eleitä itsekkin, mutta eleiden on oltava mietittyjä ja viimeisteltyjä. Niiden tulee myös olla fyysisesti mielenkiintoisia. Hanno Eskolalle näyttelijän fyysinen virtuositeetti, eli fyysiset taidot ovat arvokkaita ominaisuuksia. Fyysisen ilmaisun lopullisessa hiomisessa on auttanut myös koreografi Ari Numminen.

Rouge Dérangée- esityksestä löytyi monia näyttelijäntyön tekniikoita, joilla ilmaisua oli muotoiltu, joita voidaan kutsua rajoitteiksi ohjaajan ja näyttelijän välisessä kommunikaatiossa. Näitä tekniikoita olivat esimerkiksi repliikkien kääntäminen viittomiksi *Suviviittomat*-nettisivun avulla. Viittomista omaksuttu valmis ”sabloon” eleelle rajoitti näyttelijää tekemästä toisenlaista elettä. Suviviittomista omaksutun eleen sai halutessaan muokata toisenlaiseksi. Rajoite oli myös vaatimus siitä, että käsillä oli oltava koko ajan tekemistä. Käsien ilmaisun tuli olla mietittyä, sekä harjoiteltua suhteellisen tarkaksi. Silti pientä improvisoinnin varaakin jäi.

Rajoitteena toimi se, että Hanno Eskola toivoi eleiden ja puheen olevan usein ristiriidassa keskenään niin, että puheen kyseenalaistava ele tehtiin ennen repliikkiä, sen aikana tai heti sen jälkeen. Näyttelijöiden asut toimivat rajoitteina, jotka muokkasivat ilmaisua. Rajoitteina käytettiin usein mielikuvia, jotka herättivät assosiaatioita näyttelijöissä (Prince, Obama, ”Molieré-näyttelemisen klisheet”). Esineteatteri ja imitointi toimivat rajoitteina. Näyttelijöiltä ei useimmiten vaadittu sitä, että heidän tulisi häivyttää kokonaan oma sukupuolensa, joten siinä kohden rajoite oli kevyt. (Maiju-Riina Huttunen haastattelu, 28.8.2014; Johanna Kuuva haastattelu, 8.9.2014.) Toisaalta Nalle Wahlroos-imitaation tekevä näyttelijä Maruska Verona pyrki pikkutarkkuuteen myös imitoimansa hahmon sukupuolen esittämisessä, jolloin rajoite oli siinä kohden voimakas.

Hanno Eskolan mukaan semiotiikka on hänen taiteessaan olennaista ja hän pyrkii rakentamaan näyttämölle merkkejä ja uusmerkkejä. Näitä saattoi esityksestä lukea paljon, naamiointia ja intertekstuaalisia viittauksia tunnuttiin käytettävän runsaasti.

Raja on mielenkiintoinen asia, koska ilman rajoja mitään ei voisi olla olemassa. Voidaan ajatella, että raja aina mahdollistaa asioiden ja ilmiöiden olemassaolon. Asiat tulevat oleviksi sen kautta, mitä ne ovat ja eivät ole, missä kulkevat niiden rajat. Jälkistrukturalistinen teoria osoittaa monin paikoin, että rajat eivät välttämättä ole pysyviä tai itsestään selviä. Itselleni raja tarkoittaa teatterissa vähintäänkin jotakin, jonka avulla voi hetkeksi koota ajatuksiaan ja sitten lähteä kyseenalaistamaan, sekä purkamaan tuota rajaa.

Haastatteluaineistosta nousi esille Maiju-Riina Huttusen kommentti, joka kyseenalaistaa hetkeksi rajoitteen käsitteen paikan tässä kontekstissa; Maiju-Riina Huttusen mukaan näyttelijän on treenattava instrumenttinsa niin hyväksi, ettei se toimi rajoitteena, vaan työkaluna (Maiju-Riina Huttunen, haastattelu, 2014). Esitän silti rajoitetta näyttelijän työkaluksi, eli kokoavaksi näkökulmaksi työhöni, koska tehdyt valinnat sulkevat aina pois muita valintoja. Käyttämällä työkalua tekee konkreettisen valinnan. Eri asioiden muotoilemiseen tarvitaan erimuotoisia työkaluja, vaikka metamorfoosit ovatkin ”näyttelijä-työkalun” alaa. Tietynlaisilla työkaluilla, eli rajoitteilla suljetaan pois, eli rajoitetaan mahdollisuutta tehdä toisenlaisia valintoja. Kaikkea ei voi valita yhtä aikaa. Toisaalta kaikki rajoitteet jotka näyttelijäntyöhön vaikuttavat, eivät ole tietoisesti esitykseen valittuja ja näin niiden purkaminen työkalu-, tai näyttelijän tehtävä-käsitteellä olisi epätarkkaa. Näen, että Maiju-Riina Huttuselle rajoite-sana merkitsi tässä yhteydessä siis hieman eri asiaa kuin minulle. Hänelle se merkitsi jotakin negatiivista, joka sulkee pois liikaakin mahdollisuuksia väärällä tavalla. Maiju-Riina Huttunen ei tuossa vaiheessa ollut tietoinen, että tutkin rajoitetta näyttelijän työkaluna näyttelijäntyössä.

Toisaalta näyttelijän keho liikkuu ja tekee eleitä koko ajan. Maiju-Riina Huttunen esitti haastattelussani, että kaikki mitä näyttelijä tekee, on oikeastaan elettä. On vaikea sanoa mikä on liikkeen ja eleen ero. Maiju-Riina Huttunen pohti haastattelussani, onko tanssijan ja näyttelijän välinen ero sitä, että näyttelijän liike on elettä? Olennaiseksi nousi myös kysymys, onko ele liikettä jolla on merkitys? (Maiju-Riina Huttunen haastattelu, 28.8.2014.) Useimmiten lavalle ei laiteta teatterissa mitään, millä ei ole jonkinlaista merkitystä. Samalla kaikki mitä näyttämöllä on, muuttuu merkeiksi. Sama tapahtuu näyttelijän eleille.

Hanno Eskola pohtii, että tanssijan liike voi olla helpommin ”tonaalista”, kun taas näyttelijällä olisi taipumusta ”atonaaliseen” liikkeeseen. Tällöin näyttelijän liike muistuttaisi free jazzia. (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014.) Tonaalisella liikkeellä ymmärrän Hanno Eskolan tarkoittavan liikettä, joka nojaa vahvasti johonkin omalakiseseen ja harmoniseen koodistoon, kuten koreografiaan, johon on suunniteltu tietynlaisia osuuksia, joista osa kenties toistuu, usein jonkin kaavan mukaan.

Koreografian osilla on jokin näitä osia toisiinsa yhdistävä periaate, jonka mukaan ne toimivat. Atonaalinen liike on tässä tapauksessa improvisoitua liikettä.

Vaikka rajoite voikin periaatteessa olla mikä tahansa asia, näyttelijäntyöhön vaikuttavien rajoitteiden esille poimiminen sekä nimeäminen auttaa hahmottamaan sitä, mitä näyttelijäntyö on. Silti löydettyjen rajoitteiden ”listasta” tulee epätäydellinen. On mahdotonta kirjoittaa ylös ”kaikkea”. Kyse on osaltaan näyttelijän keskittymisen fokuoimisesta taiteellisiin valintoihin. Tämä ei välttämättä tarkoita, että muut osat näyttelijästä, hänen persoonastaan, tai muista seikoista, kuten esityksen kontekstista, tai muusta kokonaan ”poistuisivat käytöstä”. Ne saattavat osaltaan muotoilla valintojen lopputulosta. Jokaisessa esityksessä painotetaan hieman eri ”rajoitevalikoimaa” näyttelijöille ja jokaisella näyttelijällä se muotoutuu hieman omanlaisekseen. Yhteneviäkin osia on ja niistä syntyy esimerkiksi esityksen tyyli. Näitä rajoja vasten näyttelijät kamppailevat esityksen aikana. Tästä syntyy esitykseen jännite, joka alkaa synnyttää yhä uusia merkityksiä.

Hanno Eskola haluaa omien sanojensa mukaan pitää useita valintoja avoimina kauan niin, että esityksen lopullinen muoto vakiintuisi mahdollisimman myöhään (Hanno Eskola haastattelu, 6.10.2014). Kuitenkin usein jotta näyttelijän olisi mahdollista yrittää näyttämöllä edes jotakin, monet asiat tulee voida erottaa toisistaan. Näyttelijäntyöhön olennaisesti liittyville ensimmäisille asioille, tai tehtäville joita näyttelijä voi lähteä lavalla yrittämään, on siis tiedostettava, tai luotava edes alustavat rajat. On voitava erottaa esimerkiksi hidas ja nopea tempo toisistaan.

Tässä gradutyössäni olen käyttänyt osittain ohjaajan partituuriin sisältyvistä, osittain itsenäisistä näyttelijän dramaturgioista, tai partituureista käsitteitä ”näyttelijän dramaturgia”, ”näyttelijän partituuri”, ”näyttelijän esterata”, sekä muun muassa ”ohjaajan vaatimat näyttelemistoimet”. Näyttelijän dramaturgia koostuu tietyistä ”askelmerkeistä”, esteistä tai rajoitteista, jotka näyttelijän täytyy ottaa huomioon, tai jotka tulevat otetuksi huomioon sitä tiedostamatta. Rajoitteen rajat vuotavat aina jonkin verran. Jonkin yksittäisen rajoitteen aiottu ja toteutettu intensiteetti voi vaihdella kevyestä voimakkaaseen, eli ohjaaja ja näyttelijä käyvät harjoituksissa läpi ja sopivat näyttelijän liukumavarasta kunkin rajoitteen suhteen.

Kun näyttelijä näyttelee mitä tahansa toimintaohjeita tai rajoitteita, niihin pitää tiettyssä mielessä rauhoittua. Se on tiettyssä mielessä energian päästämistä ja pidättelyä yhtä aikaa, rajoittumista ja vapautumista yhtä aikaa. Kokemukseni on, että perinteisessä näyttelemisessä pidättäminen ja päästäminen on voimakkaampaa ja luo vahvan jännitteen, kuin vaikkapa esitystaiteessa, jossa se tehdään usein paljon kevyemmin, koska yleisöä ei usein pyritä ”ottamaan”, eikä kontrolloimaan. Näyttelijäntyön rajoitteiden ja tekniikoiden hallintaan tarvitaan ”metarajoitteita”, joiden avulla niitä

käytetään ja jotka ovat yhteisiä kaikille näyttelijäntyön tyylilajeille, sekä muiden esittävän taiteen lajien esiintyjien työlle. Näitä voivat tietyssä esityksessä olla esimerkiksi tempo ja aksentit, kun taas etukäteen valmistauduttaessa esimerkiksi kehonhallinta ja hengitystekniikka. Niistä on hyötyä missä tahansa näyttelijäntyön tyylilajissa. Hanno Eskola käyttää näistä käsitettä ”liikkeen parametrit”. Uskon, että ”rauha” tai energian tasapainoinen jakaminen toiminnalle on yksi niistä. Samoin esimerkiksi näyttelijän selkeä liikkeen artikulointi, kyky aksentoida ilmaisua ja pitää yllä jännitettä ja säädellä sitä.

Olen gradutyössäni käsitellyt näyttelijän dramaturgian pientä ja fyysistä osaa, joka on osittain ohjaajan hallinnassa yhteistyössä näyttelijän kanssa. Näyttelijän dramaturgia sisältää ja voi sisältää myös paljon muuta. Olen käsitellyt näyttelijän dramaturgiaa ohjauksen partituurin sisällä, eli niitä tehtäviä mitä näyttelijällä esitysprosessissa on. Näitä voidaan kutsua rajoitteiksi.

Näyttelijän ohjausprosessissa ohjaaja, sekä näyttelijä käyvät neuvottelun kulloisestakin rajoitteesta ja siitä, mikä on tämän rajoitteen liukumavara. Rajoite auttaa tuottamaan, sekä muotoilemaan ilmaisua. Rajoite voi olla tahallinen (tekniikka), tahaton (vahinko), tai väistämätön (esimerkiksi fyysinen ominaisuus). Rajoitteen avulla ilmaisua muotoillaan ja rajoitteita voi keksiä miltei millaisia tahansa. Suurten kertomusten aikana näyttelijän dramaturgiatkin olivat eheämpiä ja niiden tuli kuvastaa tietyssä mielessä eheätä persoonallisuutta, maailmankuvaa ja ideologioita.

Olen tässä pohtinut yhtä mahdollista suhtautumistapaa näyttelijän- ja esiintyjäntyöhön teatterissa ja etenkin nykyteatterissa, jossa esiintyjä voi nähdä teknisesti rajoitteet ja tekniikat irrallisina ”rakennuspalikoina”, joista voi rakentaa nykytanssikoreografian tapaan ilmaisullisia kokonaisuuksia ja joiden rajat ovat tietyssä mielessä ”pehmeät”. Valintoja ei ole pakko määrittää mikään selkeä logiikka, eikä esimerkiksi tarina tai draaman kaari. Myös esiintyjä voi suhtautua nykyteatteriesitykseen (ja myös perinteisen teatterin esitykseen) ”kineettis-auditivisena” koreografiana, jossa hän muovaa ”koreografian”, eli ohjaajan määrittämistä liikeradoista, asemoineista, eleistä ja muista vastaavista omaa taidettaan. Esiintyjä tuo suoritukseensa myös ajoituksen (”laskiessaan sekunteja” eleelle), muotoillessaan liikemateriaalia, sekä tulkitessaan sitä ja niin edelleen.

Jatkotutkimusaiheita olisivat ainakin lihashallinnan tärkeys elettä tehdessä ja motorisen oppimisen ohjaaminen teatteriohjaajan työssä. Seuraavaksi voisi olla paikallaan tutkia näyttelijän kykyä säännöstellä energiaa, mitata ja laskea rytmiä ja tempoa liikkeelle. Näyttelijän kestävyyskunto, näyttelijän ruumiinrakenne, lämmittelyharjoitteiden vaikutus, sekä näyttelijän henkilökohtaisen motorisen käsialan vaikutus näyttelijäntyössä voisivat tarvita lisää tutkimista.

Samoin pienet nyanssit, joita autonominen hermosto tuottaa. Ohjattujen eleiden päällä kulkee pienempien eleiden nyanssivirta, joista valtaosan tuottaa autonominen hermosto. Siinä näkyvät myös näyttelijän päähänpistot ja impulssit.

Jatkotutkimuskohteita voisivat olla lisäksi näyttelijän ruumiinrakenteen vaikutus näyttelijäntyöhön, lämmittelyharjoitukset, vuorovaikutus vastaanäyttelijän tai yleisön kanssa, tunnetai aistimuistoista kumpuavat mielikuvat, ynnä muu. Tämä liittyy nonverbaaliin viestintään. Jokainen esityskerta on näistä eleistä johtuen erilainen. Esityskerrat voisi melkein nimetä eri tavoilla: ”soljuva esitys”, tai vaikkapa ”synkkä versio”. Tähän näyttelijäntyön kerrokseen vaikuttaa paljolti myös yleisö.

## LÄHDELUETTELO

### Tutkimuskohteet:

Hanno Eskolan haastattelu 6.10.2014. Video (MP4-video) ja litterointi, tekijän hallussa.

Maiju-Riina Huttusen haastattelu 28.8.2014. Video (MP4-video) ja litterointi, tekijän hallussa.

Johanna Kuuvan haastattelu 8.9.2014, Video (MP4-video) ja litterointi, tekijän hallussa.

Rouge Dérangée – esityksen esitystaltiointi, 2012

### Kirjallinen aineisto:

Adorno, T. W. & Horkheimer, M. 1991. Valistuksen käsite.

Teoksessa: Adorno, T. W., Horkheimer M.& Marcuse, H. Suom. ja toim.: Kotkavirta, J.: Järjen kritiikki. Tampere: Vastapaino.

Bogart, A. 2004. Ohjaaja valmistautuu – Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista. Suom.

Arlander, A. Helsinki: Like; Teatterikorkeakoulu.

Carlson, M. 1996/2004. Esitys ja Performanssi – kriittinen johdatus. Suom. Maukola, R. Helsinki: Like.

Cohen, R. 1986. Näyttelemisen Mahti – johdatus näyttelemiseen. Suom. Márton, M.-L. Tampere: Tampereen Yliopisto.

Easty, E.D. 1989. On Method Acting – The classic Actors guide to the Stanislavsky technique as practiced in Actors Studio. New York: Ivy Books Theater published by Ballantine Books a division of Random house, Inc and simultaneously in Toronto: Random House of Canada, Limited.

Fisher-Lichte, E. 1983/1992. The Semiotics of The Theater. Translated by: Gaines, J. and Jones, D.L., Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.

Foucault, M. 1975/1980. Tarkkailla ja rangaista. Suom. Nivanka, E., kieliäsun tarkistus: Kemppinen, J.: Editions Gallimard.

Hall, S. 1999. Toisen spektaakkeli. Teoksessa: Identiteetti. Tampere: Vastapaino.

Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. 1997/2008. Tutki ja kirjoita. 13. - 14., osin uudistettu painos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Hotinen, J.-P. 1985/2002. Taidetta moraalin vuoksi. Teoksessa Hotinen, J.-P. Tekstuaalista häirintää – Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta. Helsinki: Like ja Elektra. 15 - 19.



- Hotinen, J.-P. Henkilö. 2001. Teoksessa Hotinen, J.-P. Tekstuaalista häirintää – Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta. Helsinki: Like ja Elektra. 359 – 369.
- Hulkko, P., Kirkkopelto, E., Silde, M., Tapper, J., Tervo, P. & Tuisku, H. 2011. Nykynäyttelijän taide. Helsinki: Teatterikorkeakoulu ja Maahenki.
- Lehmann, H.-T. 1999/2005/2009. Draaman jälkeinen teatteri. Suom. Virkkunen, R. Helsinki: Like.
- Oida, Y. & Marshall, L. 2004. Näkymätön näyttelijä. Suom. Sipari, L., Brook, P. & Like & Teatterikorkeakoulu. Helsinki.
- Paavolainen, T. 1989/1993. 2. uudistettu painos. Jälkisana. Teoksessa Grotowski, J. Kohti Köyhää teatteria. Suom. Puukko, M. Helsinki: Teatterikorkeakoulu & Like kustantamo. 269 – 326.
- Pätsi, M. 2010. Näyttelijän tekniikoita. Helsinki: Avain.
- Schechner, R. 1988/1994. Performance Theory – Revised and expanded edition. New York (NY): Routledge.
- Seppänen, Janne. 2001. Katseen voima – kohti visuaalista lukutaitoa. Tampere: Vastapaino.
- Sevänen, E. & Turunen, R. 1991. Saussurelainen strukturalismi ja strukturalistinen semiotiikka. Teoksessa Sevänen, E; Saariluoma, L. ja Turunen, R. (toim.): Taide modernissa maailmassa: taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin. Helsinki: Gaudeamus. 106 – 127.
- Tångeberg-Grishchin, M. 2011. The Techniques of Gesture Language – A Theory of Practice; Teatterikorkeakoulu, 25 Acta Scenica, Helsinki: Edita.
- Veivo, H. & Huttunen, T. 1999. Semiotiikka – Merkeistä mieleen ja kulttuuriin. Helsinki: Edita.
- Weston, J. 1999. Näyttelijän ohjaaminen. Suom. Hartzell, P. Helsinki: Taik Julkaisut; Nemo.

### **Verkkolähteet:**

Face book- yhteisöpalvelu 22.1.2014. Linkissä Swiden kotisivuilta, Dolcen & Gabbanan miesmallit opettavat italialaisia käsieleitä:

<http://www.swide.com/art-culture/learn-italian-hand-gestures-with-dolce-and-gabbana-male-models-video/2014/01/22>

Facebook-tapahtuma:RougeDerangee, <https://www.facebook.com/events/290410844399225/>, viitattu: 20.2.2017

Perttula, Karoliina; Pro Gradutyö Jyväskylän yliopistoon, Taidetanssin ammattilaisten käsityksiä nykytanssin ilmaisusta, 2011,

<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/26698/URN:NBN:fi:jyu-201103221917.pdf?sequence=1>, viitattu 5.6.2015

Karvonen, Erkki: Odotuksen struktuurit ja populaari representaatio. Tampereen yliopisto, Tiedotusopin laitos, 1992

<http://people.uta.fi/~tierka/Tulkintakehys.pdf>, Erkki Karvonen), viitattu 12.2.2014

Meltzer, Sara, E & Nordberg, Kathryn: Introduction. Teoksessa: Meltzer, Sara, E. & Nordberg, Kathryn (Edited by). From the Royal to the Republican body- Incorporating the Political in

Seventeenth- and Eighteenth-Century France. University of California Press. The Regents of the California University 1998

<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft7v19p1t5&brand=ucpress>, E-kirja. viitattu 24.5.2015

Nellhaus, Tobin. Theatre, communication, critical realism. Palgrave McMillian 2010. E-kirja. viitattu 20.4.2015

Näтын kotisivut: <http://naty.uta.fi/page.php?uid=2&news=41>, viitattu 20.2.2017

Piippo, Aksu: Hanno Eskolan estetiikka. Hanno Eskolan opetus ja taide Teatterityön tutkinto-ohjelman teatteriesityksessä ”zeitKleist”. Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma Tampereen yliopisto 2014, viitattu 2.2.2015

Pitches, Jonathan & Popat, Sita. Performance Perspectives – A Critical Introduction. Palgrave McMillian 2011. E-kirja. viitattu 6.3.2015