

TAMPEREEN YLIOPISTO

Aksu Piippo

ESKOLAN ESTETIIKKA

Hanno Eskolan opetus ja taide Teatterityön tutkinto-ohjelman teatteriesityksessä ”zeitKleist”

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma

Kesäkuu 2014

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

PIIPPO, AKSU: Eskolan estetiikka. Hanno Eskolan opetus ja taide Teatterityön tutkinto-ohjelman teatteriesityksessä ”zeitKleist”.

Pro gradu -tutkielma. 78 s., 16 liites.

Teatterin ja draaman tutkimus

Kesäkuu 2014

Pro gradu -tutkielman aiheena on kuvata näyttelijäntöön lehtori Hanno Eskolan teatteritaiteellisia, esteettisiä ja pedagogisia periaatteita ja tavoitteita Teatterityön tutkinto-ohjelmassa Tampereen yliopistossa. Hanno Eskola toimi näyttelijäntöön lehtorina Tampereen yliopistossa vuodesta 1993 vuoteen 2014.

Tutkielmassa kuvataan Hanno Eskolan teatteriesteettisiä periaatteita ja verrataan niitä varhaisempaan teatterin konventioon. Tätä kautta on tarkoitus kuvata myös näyttelijäntöön opetusta Tampereen yliopistossa.

Hanno Eskolan teatterifilosofiaa verrataan seitsemään varhaisempaan auktoriteettiin näyttelijäntöön kehityksessä. He ovat Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Jevgeni Vahtangov, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Jouko Turkka ja Eugenio Barba.

Tutkielman aineisto on kerätty pääasiassa seuraamalla teatteriharjoituksia Teatterityön tutkinto-ohjelma Näytin opetusteatteriesityksessä ”zeitKleist” syksyllä 2010. Osa kohdemateriaalista koostuu Hanno Eskolan ja näyttelijäntöön opiskelijoiden haastatteluista.

Varhaisempien teatteriauktoriteettien kuvaamiseen on käytetty heidän omia kirjoituksiaan sekä heihin liittyvää tutkimuskirjallisuutta.

Tutkielman tärkeimpänä tavoitteena on ollut osoittaa, missä teatterifilosofisessa ja -historiallisessa kontekstissa näyttelijäntöön koulutus Tampereen yliopistossa sijaitsee. Tutkimuksen tulos on se, että Tampereen yliopiston näyttelijäkoulutus on tarkoituksenmukaista, monipuolista ja nykyaikaista, ja että se tukee valmistuvia näyttelijöitä ammatissaan.

Toisena tuloksena määrittyy se, mihin periaatteisiin ja perinteisiin lehtori Hanno Eskolan opetus Nätyssä nojaa. Eskolan estetiikka nojaa kuuteen periaatteeseen, joita ovat kirjailijan työn kunnioittaminen esityksen sisältönä, tekstistä irrottautuva kehollisuus esityksen muotona, ilmaisun muuntaminen ja muunneltavuus ilmaisun lajeista tai rekistereistä toisiin, vakaumus, että näyttelijä tuottaa itse materiaalinsa, leikin ulottuvuus teatterissa sekä ensimmäisen, ”ilmeisimmän” tulkinnan kategorinen välttely.

Asiasanat: Hanno Eskola, Näty, näyttelijäntö, näyttelijäntöön opetus, näyttelijändramaturgia

Sisällysluettelo

1. Aluksi.....	1
2. Hanno Eskolan työkalut.....	5
2.1 Klovniiversiot, miimit, tanssiversiot.....	9
2.2 Sonomobiilit eli ääni-liikesarjat.....	10
2.3 Kuvataidesarja.....	11
2.4 Viittomat.....	11
2.5 Transponoiminen, mielikuvat ja korrelaatit.....	12
2.6 Väärin tekeminen ja ei-näyttelemine.....	14
2.7 Pedagoginen tavoite eli dramaturginen näyttelijä.....	16
3. Eskolan työtapojen suhteuttaminen teatterin traditioon.....	20
3.1 Konstantin Stanislavski.....	20
3.2 Vsevolod Meyerhold.....	22
3.3 Jevgeni Vahtangov.....	26
3.4 Bertolt Brecht.....	28
3.5 Jerzy Grotowski.....	32
3.6 Jouko Turkka.....	33
3.7 Eugenio Barba ja näyttelijändramaturgia.....	37
4. Eskolan työtavat käytännössä.....	43
4.1 Schroffenistanin esitystekstin tarkastelua.....	45
4.2 Penthesilean kohtausten analyysiä.....	58
4.3 Yhteenveto esityksestä.....	67
4.4 Käytännön sovellus: Henna Tuusvuoren muistimetodi.....	71
5. Lopuksi.....	73
Lähteet.....	75
LIITE: Hanno Eskolan haastattelu 12.1.2011.....	79

1. Aluksi

Syksyllä 2010 Tampereen yliopiston Teatterityön tutkinto-ohjelma Näty, entinen Näyttelijäntyyön laitos (alla Näty) valmisti opetusproduktion nimeltä ”zeitKleist”. Esityksen ohjaaja, näyttelijäntyyön lehtori Hanno Eskola ohjasi siinä Nätyyn viidennen vuosikurssin yhtätoista opiskelijaa (vuosikurssi 2006-2011). Esitys perustui saksalaisen Heinrich von Kleistin (1777-1811) kahteen näytelmään, - ”Die Familie Schroffenstein (1803)” ja ”Penthesilea (1808)” - joita ei oltu aikaisemmin tehty suomeksi. Näytelmät oli suomentanut ja sovittanut ohjaaja Eskola.

Toimin esityksen työryhmässä Hanno Eskolan assistenttina. Huomasin hyvin pian, että Eskolan työtavat, niiden dokumentointi ja sijoittaminen laajempaan teatterifilosofiseen viitekehykseen tarjoaisivat mielenkiintoisen tutkimuskohteen. Ja koska Nätyyn opetuksesta on kirjoitettu niin vähän, olisi aiheella jopa tilausta.

Tässä opinnäytteessäni käyn läpi esityksen ja sen valmistusprosessin kaikkia osa-alueita, keskittyen erityisesti näyttelijäntyyöhön ja näyttelijäntyyön opetukseen. Tarkastelen opiskelijoiden näyttelijäntyyön prosesseja ja reflektointia esityksessä. Erityisesti keskityn kuitenkin Hanno Eskolan kehittämiin ja opetuksessaan käyttämiin näyttelijäntyyön työkaluihin ja siihen, miten ne sijoittuvat teatteripedagogian ja teatteritaiteen historiaan ja konventioihin. Samalla tutkin, miten näyttelijät kokivat Eskolan opetuksen ja ohjauksen rooleja rakentaessaan. Ohjaajan assistenttina minulla oli erinomainen positio tarkastella taiteellisen työn edistymistä. Olin todistamassa jokaista työvaihetta, mikä on Hanno Eskolan työtapojen ymmärtämisen kannalta välttämätöntä.

Työn aineistona minulla on ollut käytössäni omat muistiinpanoni prosessista, zeitKleist-esityksen jatkuvasti muutoksia kokenut käsikirjoitus eli nk. pääkirja sekä dvd-tallenne esityksestä. Olen haastatellut lehtori Hanno Eskolaa ja esityksen näyttelijöitä. Eskolan haastattelu on nauhalla ja olen saanut häneltä luvan aineiston käyttöön. Näyttelijöiden haastattelut tapahtuivat sähköpostitse ja olen saanut heiltä niin ikään luvan materiaalin käyttämiseen opinnäytteessäni. Liisa Pöntinen ei vastannut haastattelukysymyksiin, mutta antoi käyttööni koko opinnäyteensä, jossa hän pohtii esityksen prosessia omasta näkökulmastaan.

Saadakseni kattavamman kuvan Hanno Eskolan opetuksesta, olen tutustunut muutamiin näyttelijäopiskelijoiden opinnäytteisiin aikaisemmilta vuosikursseilta. Lisäksi minulla on omat

muistiinpanot talvella 2014 toteutetun Ollin oppivuodet -lastenmusikaalin harjoitusprosessista, jonka Eskola myös ohjasi, ja jonka harjoitusvaiheita niin ikään tarkkailin. Musikaalin prosessin materiaali ei ole tässä mukana niinkään tutkimuskohteena, vaan ennemminkin se vahvisti jo syntyneitä ajatuksiani aikaisemmin koetusta. Sitä kautta se antoi analyysiini varmuutta ja luovaa vapautta.

Hanno Eskola (s. 1952) on toiminut Tampereen yliopiston näyttelijäntyön laitoksella lehtorina vuodesta 1993. Hän on valmistunut teatteritaiteen maisteriksi Teatterikorkeakoulun ohjaajantyyön koulutusohjelmasta vuonna 1987. Eskola on ohjannut teatteria useissa eri teattereissa ympäri Suomea. Ennen teatteriopintojaan hän toimi tarkkailuluokan opettajana Ruotsissa, missä hän on opiskellut myös opettajatutkinnon. (Hanno Eskolan ansioluettelo, [http://naty.uta.fi/msc/Hanno_Eskola_CV\(fi\)2011.pdf](http://naty.uta.fi/msc/Hanno_Eskola_CV(fi)2011.pdf), viit. 24.9.2013.)

”zeitKleistin” esitys jakaantui kahteen puoliskoon, joista ensimmäinen oli Die Familien Schroffenstein, joka oli Eskolan suomennos-sovituksessa saanut nimen ”Schroffenistan”. Näytelmän Schroffenistan on maa, jossa vallitsee ulkoisesti eräänlainen ajaton menneisyys. Esimerkiksi näytelmän puvut oli valmistettu 1900-luvun alkupuolen suomalaisen tyyliin. Lisäksi se sisälsi useita viittauksia tämän päivän miehitettyyn Afganistaniin. ”Penthesilea” taas oli sovitettu nykyaikaan, sotilasyhteisöön joka mielikuvissa oli sijoitettu ensimmäisen puoliskon Schroffenistaniin. Hanno Eskolan sovitus Heinrich von Kleistin Penthesileasta on yhtä aikaa kunnioittava ja väkivaltainen. Kohtausjärjestys on muutettu täysin, henkilöhahmoja on karsittu, tarinan konteksti on erilainen – vain Penthesilean hahmon tarina on jäljellä.

Omien sanojensa mukaan Hanno Eskolalla ei ole näyttelijäntyyöhön tai sen opettamiseen ”mitään erityistä metodia”. Hän kuitenkin itsekin tunnustaa saaneensa ja käyttävänsä erilaisia vaikutteita joko suoraan tai sovelletusti. Tässä pro gradu -tutkielmassani esitän laajemman analyysin siitä, mihin Hanno Eskolan taide, koulutus ja estetiikka teatterin konventiossa ja diskursseissa sijoittuu.

Erilaiset harjoitteet ja niiden instruktioit näyttävät elävän teatterintekijöiden ammattiperinteessä eräänlaisella mestari-kisälli –periaatteella. Niitä opitaan, niistä luetaan, niitä varioidaan ja keksitään itse hyvin luovilla tavoilla. Perinteen ja luovan ajattelun prosesseista konventioiden tai teatteridiskurssien sisällä voisi kirjoittaa useita mielenkiintoisia tutkielmia, mutta keskityn tässä tutkielmassa siihen, mitä ja mistä lähtökohdista käsin Tampereen yliopiston näyttelijäopiskelijat syksyllä 2010 lehtori Hanno Eskolan ohjauksessa tekivät.

Omalle ajattelulleni on ominaista, että suuremmista kokonaisuuksista erottuu jonkinlaisia kiteytyksiä, joihin kokonaisuus näyttää ehdollistuvan. Hanno Eskolan työn olen kiteyttänyt kuuteen periaatteeseen, joita ovat kirjailijan työn kunnioittaminen esityksen sisältönä, tekstistä irrouttava kehollisuus esityksen muotona, ilmaisun muuntaminen ja muunneltavuus ilmaisun lajeista tai rekistereistä toisiin, vakaumus, että näyttelijä tuottaa itse materiaalinsa, leikin ulottuvuus teatterissa sekä ensimmäisen, ”ilmeisimmän” tulkinnan kategorinen välttely.

Eskolan kaikessa näkyvä pakeneminen pois ”ensimmäisestä ilmeisestä tulkinnasta” muistuttaa venäläisen kirjallisuudentutkijan Juri Tynjanovin 1920-luvulla kehittämää teoriaa kirjallisesta evoluutiosta. Teorian mukaan taide automatisoituu, kun sen keinot tulevat vastaanottajalle tutuiksi. Tätä seuraava evoluutioprosessi asettuu automatisoituneita keinoja vastaan, ja syntyy uusia ilmaisutapoja. (Tynjanov 2001, 266-281.)

Ensimmäisen, ”ilmeisimmän” tulkinnan kategorinen välttely muodostaa tälle työlleni keskeisimmän tutkimus- tai työhypoteesin. Eskolan pedagogia ja hänen teatterikasvatuksellinen periaatteensa perustuu siihen, että hänen opettamansa näyttelijä pystyy kaikissa olosuhteissa luovaan työskentelyyn ja tarjoamaan jotakin uudenlaista kulmaa materiaaliinsa. Hanno Eskolan pedagogisena tavoitteena on se, että koulusta valmistuessaan opiskelija on

”[...]fyysinen näyttelijä, joka [...] parhaimmillaan löytää lavalla jonkun ilmasun, joka ei oo ihan se ensimmäinen ilmeinen.”

(Eskola, haastattelu 12.1.2011.)

Ilmeisimmän tulkinnan välttely muodostaa punaisen langan, ei pelkästään Eskolan oman työn kuvauksessa, vaan myös häneen keskeisimmin vaikuttaneiden teatteriajattelijoiden muodostamassa teatterityön evolutiivisessa kehityksessä sekä heidän välisessään dialogissa, jota avaan tämän työn kolmannessa luvussa. Se näkyy myös Eskolan päivittäisessä työssä ja miltei jokaisessa kohtausharjoituksessa, joita minulla on ollut ilo todistaa.

Toinen tämän työn punaisista langoista on kuvata Hanno Eskolan näyttelijäntyön opetuksen periaatteita, ensin kuvaamalla hänen käyttämiään harjoitusmenetelmiä, ja sitten liittämällä harjoitusmenetelmien kautta nousevat peruseriaatteet teatterin konventioon. Teesini tässä induktiivisessa päättelyssä on, että Hanno Eskolan opetus johtaa nykyaikaiseen ymmärrykseen näyttelijäntyöstä ja näyttelijändramaturgiasta, minkä oivaltamisella taas voi olla hyvinkin suuri merkitys Nätystä valmistuneiden näyttelijöiden itseymmärrykseen ja ammatillisen identiteetin

muodostumiseen teatterihistorian jatkumossa.

Minulla itselläni on kokemusta sekä teatterin ohjaamisesta, näyttelemisestä sekä jonkin verran myös näyttelijäntyön opettamisesta. Ilman näitä kokemuksiani minun oli luultavasti ollut vaikea eläytyä ja ymmärtää näkemiäni asioita, saati yhdistää niitä teatterin historialliseen kontekstiin.

Tutkimuksellisessa mielessä olen kiinnostunut teatterin käytännöistä ja erityisesti itse taiteesta. Mikäli tälle tutkimukselle olisi määriteltävä yksi tietty viitekehys, liittyisi se pikemmin teatterin estetiikkaan kuin Nätyn opetuksen didaktiikkaan.

Tämä tutkielma ei noudata mitään tiettyä menetelmää. Jos jokin metodi on nimettävä, se olisi luultavasti jokin toiminnallisen tutkimuksen versio. Varsinainen tutkimus on tehty vaiheittain. Harjoitusvaiheessa tallensin tapahtumia muistiin niin hyvin kuin pystyin. Haastattelin ohjaajaa ja näyttelijöitä aina, kun jokin askarrutti mieltäni. Muutama kuukausi esitysten päättymisen jälkeen haastattelin ohjaaja Hanno Eskolaa. Haastattelu on nauhalla ja se on myös litteroituna tämän tutkielman liitteeksi. Haastattelin näyttelijöitä sähköpostitse. Haastattelukysymyksiin vastasi viisi näyttelijää. Tuon vaiheen jälkeen tutkimuksessa oli jonkin verran taukoa, jonka jälkeen palasin lukemaan ja kuuntelemaan haastattelumateriaalia sekä muistiinpanojani, minkä lisäksi katselin esityksestä tehtyä DVD-tallennetta, kaikkea yhä uudestaan.

Seuraavissa luvuissa esitellään minun käsitykseni Hanno Eskolan estetiikasta ja teatteripedagogiikasta. Tutkielman toisessa luvussa esitellään työkirjamaisesti Eskolan käyttämiä työtapoja. Kolmannessa luvussa käyn läpi Eskolan tärkeimmät vaikuttajat ja vertailen heidän periaatteitaan Eskolan vastaaviin. Neljäs luku käy läpi ”zeitKleistin” esitystekstin ja avaa sitä, miten esitys tehtiin. Luvun päätteeksi teen yhteenvetoa esityksestä. Lopuksi kertaan tutkielmani tuloksia ja luon katseen tulevaan. Olet tervetullut mukaan.

2. Hanno Eskolan työkalut

Tässä luvussa erittelen havaintojen ja materiaalin perusteella erottuvia elementtejä Hanno Eskolan teatteriajattelusta. Olen muodostanut kuusi erillistä periaatteellista kiteytystä, joita avaam luvun johdannossa. Luvun jäljempi osa keskittyy kuvaamaan Hanno Eskolan teatterillisiä työkaluja ja harjoitustapoja.

Hanno Eskolan teatterifilosofiset periaatteet harjoitusten alkuvaiheessa näyttävät aineiston pohjalta keskittyvän seuraaviin periaatteisiin (järjestys ei kuvaa hierarkiaa):

- kirjailijan työn kunnioittaminen esityksen sisältönä
- tekstistä irrottautuva kehollisuus esityksen muotona
- ilmaisun muuntaminen ja muunneltavuus ilmaisun lajeista tai rekistereistä toisiin
- vakaumus, että näyttelijä tuottaa itse materiaalinsa
- leikin ulottuvuus teatterissa
- ensimmäisen, ”ilmeisimmän” tulkinnan kategorinen välttely

Hanno Eskolan lähtökohta opetusproduktion ohjaajana on kaksijakoinen. ”zeitKleistin” ja haastattelujen perusteella näyttää siltä, että hän sekä perustaa kaiken nähtävän ilmaisun juuri tekstiin, että samanaikaisesti hylkää tekstin täydellisesti. Muistiinpanoista, haastatteluista ja muusta materiaalista löytyy useita esimerkkejä siitä, miten näytelmäteksti hylätään:

”Merkitys tulee jälkikäteen, [...] sisältö on pintasilauks. Lopuks.”

(Eskola, haastattelu 12.1.2011.)

Eskolan teatterissa näyttelijän fyysinen ilmaisu on huomion keskiössä. Materiaalista löytyy useita esimerkkejä siitä, miten toimintaan ja liikemateriaaliin syöksytään ennen kuin näytelmän tekstiin on millään tavalla paneuduttu:

Kohtausten hahmotuksia tehdään sisällöstä riippumatta. (Piippo, muistiinpano 27.8.2010.)

”[M]itä vapaampi (kohtauksen hahmotus) on siitä lopullisesta sisällön toimeksannosta, ni sitä suurempi mahdollisuus on saada siitä nasta kohtaus aikaan.”

(Eskola, haastattelu 12.1.2011.)

”Yleensä työskentelyn järjestyskin on toiminnasta tekstiin eikä päin vastoin.”

(Julin 2006, 31.)

Hahmotuksella tarkoitetaan tässä tapauksessa luonnosmaista ja intuitiivista jatkumoa tai sekvenssiä näyttämöllä. Hahmotus ei välttämättä ole edes kohtaus draamallisessa mielessä. Hahmotus on, kuten näyttelijä Jyrki Mänttari näyttelijäntyön kirjallisessa lopputyössään toteaa, ”mahdollinen kohtaus” (Mänttari 1997, 6). Usein hahmotus tehdään pelkkien kehojen varassa, jolloin kyllä näyttelijöiden välillä vallitsee vapaasti käsitettynä draamallinen jännite. Joskus mukana on esine, johon esiintyvällä keholla on kontakti. Hahmotusten liike ei välttämättä ole yksi yhteen tekstimateriaalin kanssa, eikä välttämättä edes samasta maailmasta. Hahmotus voi olla harjoite, joka päättyy materiaaliksi esitykseen tai ”esitystekstiin”, tai sitten ei.

Kohtauksiin tuotetaan ”oikkuja” ja reaktioita tekstistä riippumatta, toisin sanoen tarinaan syötetään merkityksiä, joita ei siinä ennestään ole, mikä synnyttää uusia ideoita ja merkityksiä (Piippo, muistiinpano 30.8.2010). Siten harjoitustilanne pysyy kaikille tekijöille luovana tilana, jossa melkein mitä tahansa voi tapahtua ja melkein mikä tahansa on sallittua. Draamallinen muoto ja merkitysten denotaatio pysyvät avoimena.

Ohjaajana Eskola ei pelkää sitä, että kohtaushahmotus näyttää oudolta tai keskeneräiseltä, hänen työtavassaan se on jopa hyve. Outo, selittämätön kuva on hänelle kiinnostavampi työstettävä kuin kohtaus, jonka näyttämöllepano on yksi yhteen tekstimateriaalin tarjoaman kanssa, tai ensimmäinen, ilmeisin näyttämöllepano. (Piippo, muistiinpano 30.8.2010.)

Instruktio em. hahmotukseen voi olla esimerkiksi seuraavanlainen, kuten näyttelijä Jyrki Mänttari on Nätyn opinnäytteeseensä lehtori Eskolan ohjeita muistiin pannut:

”Näyttäkää mulle kohtaus, jossa nuari miäs löytää pommituksen keskeltä kyttyräselkäsen tytön. Kohtauksen lopuks nää kaks lyä vetoo siitä että tää tyttö kadottaa kyttyränsä ja nää kaks menee viä joskus naimisiin. Ja jos on jotain repliikkejä nin käyttäkää sianespanjaa. Menee!”

(Mänttari 1997, 9.)

Kohtaushahmotusten materiaali voi olla tavalla tai toisella peräisin harjoiteltavan esityksen tematiikasta tai materiaalista. Ne voivat olla myös jotain ihan muuta, pyydettyä vaikkapa

otsikolla ”näyttelijäntöön laitoksen henkilökunnan kohtaaminen kahvihuoneessa”. Erilaisia kohtaushahmotuksia tehdään kuitenkin myös muihinkin opintosuorituksiin kuin opetusproduktioihin liittyen. Eskolan käyttämä sanasto ja työkalut tulevat näyttelijäopiskelijoille tutuksi nopeasti heti opintojen alusta lähtien, ja produktiot ovat vain yksi osa opintoja.

Näyttelijä Liisa Pöntinen kuvaa opinnäytteessään harjoitustilannetta zeitKleist-esityksen alkumetreiltä. Tässä tapauksessa materiaalia ammennetaan kirjailija Heinrich von Kleistin biografiasta.

”Saimme tehtävänannoksi ensimmäisenä harjoituspäivänä rakentaa pareittain kolmen minuutin miimin aiheesta kaksoisitsemurha. Näytelmän kirjoittaja Heinrich von Kleist aikoinaan lopetti elämänsä toteuttamalla kaksoisitsemurhan syöpäsairaana Ulrike-naisen kanssa, ja zeitKleistin kummatkin osat sisälsivät jollakin tapaa tämän itsemurhateeman. Niinpä harjoitusten kärkeen näimmekin 11 hervotonta ja kekseliästä miimi-itsemurhaa eri tavoilla toteutettuina. Oli oleellista saada ensin nauraa vakavalle aiheelle – oli helppoa alkaa käsitellä aihetta, kun sen synkkydestä otti aluksi niskalenkin.”

(Pöntinen 2011 , 22.)

Liisa Pöntisen kuvauksesta voi nähdä luovaa ja vapaata ilmaisua edesauttavien lähtökohtien lisäksi myös karnevalistisen ja jollakin tapaa arvovapaan asennoitumisen kaikkeen käsillä olevaan materiaaliin.

”zeitKleistin” harjoitusten toisella viikolla tehtiin seuraavanlainen harjoitus. Käsikirjoitukset jaettiin näyttelijöille vasta toisella viikolla. Näyttelijöiden oli pareina valittava jokin lyhyt, satunnainen dialogi käsikirjoituksesta. Seuraavaksi dialogit istutettiin näyttelijöiden edellisellä viikolla tekemiin sarjaan kuvia (tuonnempana ”kuvataidesarja”). Täten varmistettiin se, ettei teksti millään tavalla ohjannut liikettä näyttämöllä. Tilanteet ja sekvenssit olivat outoja, satunnaisia ja kiehtovia. Pienellä hienosäädöllä tilanteista kehittyi draamallisia kohtauksia, joita käytettiin joissakin tapauksissa valmiiden kohtausten pohjina.

Voi hyvin kysyä, miten tekstin hylkääminen voi osoittaa kirjailijan työn kunnioittamista. Väitän, että ”hylkääminen” on vain näennäistä. Ohjaamansa esityksen dramaturgina Eskola on hyvin uskollinen omalle tulkinnalleen kirjailijan työstä. Eskolan dramatisointi ”zeitKleistin” tapauksessa oli ”perusteeman läpi viritetty alkuperäistekstin rusikointi” (Eskola, haastattelu 12.1.2011). Eskola rakentaa esityksen, jonka sisälmykset ovat kirjailijan luomia. Esityksen merkitykset ja sisältö

nousevat aina jo kirjailijan materiaaliin syöttämästä aineksesta. Eskolan työnä on saattaa se katsojan koettavaksi teatterillisesti mielenkiintoisella tavalla.

Teatteri on Eskolalle tila leikkiä. ”Jos leikkielementti katoaa teatterista, teatterikin katoaa”, hän sanoo (Piippo, muistiinpano sit. Eskola 1.10.2010). Useissa alla eriteltyissä harjoitustavoissa on taustalla ajatus, että melkein mitä tahansa voi tapahtua. Eskolan mielestä esitystapahtuman on tuotettava katsojalleen mielihyvää (Eskola, keskustelu 23.5.2014). Eskolalle esitys on speaktaakkeli, jossa käytetään kaikkia mahdollisia näyttämöllisiä kerrontatapoja (Eskola, haastattelu 12.1.2011).

Teksti voidaan siis, erityisesti prosessin alkuvaiheissa, istuttaa mielivaltaisesti melkein mihin tahansa fyysiseen ilmiasuun, mikä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että teksti olisi merkityksetön. Hanno Eskola käyttää ohjauksissaan vahvoja, dramaattisia tekstejä – sellaisia tekstejä, jotka antavan ulos oman sisältönsä muodon ilmiasusta huolimatta. Hän ei koe, että tekstiä olisi kuvitettava, koska teksti sanoo itsessään, mitä sillä on sanottavanaan. Ja tavoitteena on aina kuitenkin näyttämöllisesti kiinnostava kohtaus, ei merkityksiltään epäselvä möykky. Sisältö ja muoto ikään kuin törmäytetään mieli- ja väkivaltaisesti, mikä tuottaa vaikeasti kuvattavan huojunnan merkityksenmuodostuksen kannalta. Törmäys tai muodon ja sisällön ”ero” saa näyttelijän hämmentymään, mikä taas pakottaa tämän täsmällisempään ilmaisuun – ”pakottaa näyttelemään”, kuten ohjaaja Eskola sanoo.

Yksi keskeinen Eskolan periaate on, että näyttelijä on vastuussa omasta materiaalistaan ja tekee oman suorituksensa hyväksi töitä itse. Periaate koskee sekä fyysistä työtä liikemateriaalin parissa että henkistä työtä prosessissa roolihahmon kanssa. Ajatus palvelee useaa elementtiä näyttelijäntyössä. On aina parempi, jos näyttelijä selviää työstään oloissa kuin oloissa. Useimmiten palvelee kokonaisuutta, jos näyttelijä tekee töitä oma-aloitteisesti. Työ on henkilökohtaisempaa, jos siihen sijoittaa omaa henkistä pääomaa. Ja viimeiseksi, oma kuvittelutyö kehittää kuvittelun taitoa.

Näyttelijä Aleksi Lavaste kirjoittaa liikemateriaalin kehittämisestä:

”Eräässä keskustelussa Eskola sanoi, ettei häntä miellytä ajatus valmiin liikkeen opettamisesta, vaan että siinä on nimenomaan oma juttunsa, kun opiskelija joutuu luomaan työstettävän liikemateriaalinsa itse. Olen tulkinut tämän opiskelijan oman kehollisen mielikuvituksen vahvistamisena. Hän on aina myös rohkaissut hakemaan kontrasteja omaan liikkeeseen, rikkomaan omia totuttuja liikkumisen tapoja.”

(Lavaste, haastattelu 24.4.2011.)

Ajatus pätee liikemateriaaliin, mutta se pätee muuhunkin näyttelijäntyöhön: tee enemmän, saat enemmän.

Seuraavissa alaluvuissa käyn läpi tärkeimpiä Hanno Eskolan ja hänen opetuksessaan toimivien opiskelijoiden käyttämiä työkaluja ja -tapoja. Alla läpikäytyt työtavat eivät kuitenkaan ole itsetarkoituksellisia, vaan niiden tehtävänä on luoda ja tuottaa materiaalia kohtausten näyttämöllepanoon. Varsinkin harjoitusten ensimmäisillä viikoilla niiden rooli on virittää työryhmää esityksen vaatimaan tekotapaan. ”Kehon ja mielen on oltava avoimia tuottamaan materiaalia”, kuten Eskola harjoitusmuistiinpanojeni mukaan sanoo. (Piippo, muistiinpano 27.8.2010.)

2.1 Klovniuniversiot, miimit, tanssiversiot

Erityisesti harjoitusten alkuvaiheessa Hanno Eskola pyysi usein näyttelijöitä tekemään kohtauksista ”klovniuniversioita”. Tässä viitekehyksessä klovniuniversio tai klovneria on yksi tapa tehdä yllämainitun kaltainen hahmotus sekä yksi tapa ottaa kohtauksen sisältö haltuun. Se on myös tapa löytää kohtauksen kannalta olennainen toiminta ja toiminnot. Pedagogisessa mielessä Eskolan mukaan tarkoitus on harjoittaa näyttelijäopiskelijoita lukemaan tekstiä ”kolmiulotteisesti”, näyttämöllisten toimintojen kautta.

Klovniuniversio ei ole klovneriaa perinteisessä, sentimentaaliossa sirkusmielessä, vaan tekniikoista vapaata, yksinkertaistettua ilmaisua, jossa voi vapaasti käyttää ääntelyä, sanoja, hassuttelua, esineitä, mitä tahansa. Klovniuniversio on intuitiivinen ja puolivalmis näyttämöllinen mielikuva jostakin jatkumosta materiaalin sisällä (esim. kohtaus, tarina jne.) (Piippo, muistiinpano 25.8.2010, Eskola, haastattelu 12.1.2011). Klovniuniversioiden tekemiseen harjaantunut näyttelijä tuottaa ilahduttavan luovia ja älyllisiä tuokioita. Kun äly näennäisesti hylätään, se virtaa vapaana.

Eskolan itsensä mukaan klovniuniversiossa ”[...]johitetaan kirjallinen tapa suhtautua, älyllinen tapa suhtautua kohtauksiin, ja sillä kaivetaan esiin[...]kohtaus sellasessa rudimenttimuodossa.”¹ Se on yritys ohittaa vakiintunut tai kliseinen tapa lukea näyttämölle tarkoitettua tekstiä. (Eskola, haastattelu 12.1.2011.)

Näyttelijä Liisa Vuori kertoo opinnäytteessään, että klovniuniversioiden tekeminen auttaa pääsemään ”liiasta varovaisuudesta”, ja niiden tekeminen auttaa näkemään asioita, joita ei muuten ehkä

¹Analogia musiikkitermiin ”rudimentti” on osuva, sillä Eskolan vetämissä harjoituksissa klovniuniversioita varioidaan, jatkojalostetaan sekä niiden rytmejä ja muita ominaisuuksia saatetaan vaihdella.

uskaltaisi harjoituksissa kokeilla. (Vuori 2006, 7.)

”[...] on oikeastaan sallittua tehdä mitä vain. Joskus pohjanoteeraus voi olla suuri oivalluksen lähde.”

(Vuori 2006, 8.)

Klovneriassa ei yleensä käytetä replikointia – ”vain pakon edessä” – tapahtumat ilmaistaan toiminnalla ja ääntelyllä nopeasti ja karrikoiden (Peltonen 1999, 9).

Kuten voidaan nähdä, Hanno Eskolalla on jatkuva pyrkimys tuoreeseen, kliseisiä ilmaisuja pakenevaan ilmaisuun. Klovniversioiden tekeminen auttaa saamaan tuttuihin muotoihin uusia näkökulmia jo harjoitusten alkuvaiheessa. Samoin materiaalista voidaan tehdä vaikkapa miimejä, tanssiversioita tai mitä tahansa. Ilmaisun oudontaminen houkuttelee esiin materiaalia, jota ei ensi katsomalta näe. ZeitKleistin harjoitusten ensimmäisillä viikoilla harjoiteltiin Penthesilean kohtauksista esineteatteriversioita, joiden materiaalia säilytettiin valmiiseen esitykseen.

2.2 Sonomobiilit eli ääni-liikesarjat

”Sonomobiilit” ovat yksin valmistettuja ääni-liikesarjoja vaihtelevien impulssien pohjalta. Hanno Eskola on käyttänyt niistä myös nimitystä ”pre-ekspressiivinen mantra”. Sonomobiili on materiaalin kehittämisen lisäksi keino virittää näyttelijän keho ja mieli ilmaisulliseen tilaan. (Piippo, muistiinpano 9.9.2010, Eskola, haastattelu 12.1.2011.)

Liisa Vuori kiteyttää opinnäytteessään osuvasti, että ”[ä]äni-liikesarjan teossa koko kroppa, äänikapasiteetti ja mielikuvitus ovat käytössä. Kaikki on sallittua ja tekijästä itsestään lähtevää luomista.” Edelleen Vuoren mukaan ääniliikesarjan voi tehdä yhdestä sanasta, äänneestä, tavusta, kirjaimesta (miltä se näyttää tai kuulostaa), näytelmästä, henkilöstä, mistä tahansa taideteoksesta tai mistä tahansa olemassa olevasta tai kuvitellusta asiasta. (Vuori 2006, 6.)

Ääni-liikesarjan voi käytännössä tehdä siis mistä tahansa impulssista, ja siihen voi liittää ominaisuuksia täysin sen mukaan, mitä yksityisiä merkityksiä lähtömateriaali tekijälleen tuottaa. Esimerkiksi ”zeitKleistin” harjoituksissa näyttelijöitä pyydettiin valmistaan sonomobiilit Heinrich von Kleistin kirjoittaman kirjeen käsialasta. Ääni-liikesarjaa voidaan varioida miten tahansa; sen eri osien suhteita, sen kronologiaa, rytmiä tai nopeutta vaihdellen.

”Liikesarjaa voi toistaa alusta loppuun ja toisinpäin, hitaasti, nopeasti, pudottaen tekemisen tehon puoleen tai lisäämällä puolella. Tarkka tekeminen kehittää fokusta ja läsnäolo on silloin hyvin herkkää.”

(Julin 2006, 32.)

”Ääni-liikesarja tulisi pystyä toistamaan täsmälleen samanlaisena, liikkeiden laatua tulisi pystyä muuttamaan, esimerkiksi hidastamaan, nopeuttamaan, sitkeyttämään, suurentamaan, pienentämään. Sarjaa voi tehdä etu- tai takaperin.

(Vuori 2006, 6.)

Sonomobiilien ja klovniversioiden tekeminen liittyy olennaisesti yllä mainittuihin neljään periaatteeseen. Tehtävän luonne on jo lähtökohtaisesti pikemmin kehon kuin kielen kautta ilmaistava. Lisäksi sarjat ovat aina näyttelijöiden itsensä valmistamia. Kolmanneksi niihin sisältyy se, että tehtävän materiaali muuttuu toiseksi, tässä tapauksessa fyysiseksi ilmaisuksi. Kirjoitus muuntuu ääneksi ja liikkeeksi, tai niin kuin Hanno Eskola sanoo: ”näköhavainto muuttuu näyttämölliseksi tapahtumaksi”, eli transponoituu, mistä lisää tuonnempana. (Eskola, haastattelu 12.1.2011.)

2.3 Kuvataidesarja

Kuvataidesarja tai -kuljetus on kaikessa yksinkertaisuudessaan harjoite, jossa valitaan kuvia esimerkiksi taidekirjasta, ja ne toistetaan näyttämökuvina. Kohtausten hahmotuksessa ne ovat keino päästä irti ilmeisimmästä tavasta ilmaisussa. Kuvataidesarjat pakottavat näyttämökuvan esiin ikään kuin ennen tekstiä, mitä kautta ne houkuttavat näyttelijät uudennlaisiin, intuitiivisiin ratkaisuihin. Kuvataidesarjat ovat materiaalia, jota voidaan työstää eteenpäin, tai sitten se voidaan kokonaan hylätä.

”zeitKleistia” varten harjoitukseen hankittiin saksalaisia ekspressionisteja käsitteleviä taidekirjoja. Ehkä kaikkein käytetyin oli kirja, joka esitteli Die Brücke -ryhmän taiteilijoiden puupiirroksia ja grafiikkaa mm. Emil Nolden, Ernst Ludwig Kirchnerin ja Otto Müllerin tuotannosta.

2.4 Viittomat

Eräs tärkeä esteettinen periaate Hanno Eskolalle on se, että näyttelijän kädet ovat näyttämöllä

aktiiviset. Tämän hän kertoo osittain omaksuneensa opettajaltaan Jouko Turkalta, jonka aikana Teatterikorkeakoulussa ”käsien roikkuminen oli kielletty” (Eskola, haastattelu 12.1.2011). Viittomat eivät tarkoita viittomakieltä. Lehtorin uransa alussa Eskola kertoo miettineensä, että Näytyyn olisi palkattu jopa viittomakielen opettaja, mutta tajunneensa pian että viittomat voivat sisällöltään olla mitä tahansa, kunhan näyttelijän kädet ovat elävät.

”[M]ä en hae viittomia, vaan mä haen mielenkiintosa käsiä sanojen ympärille.”

(Eskola, haastattelu 12.1.2011.)

Viittomat ovat siis viime kädessä keino saada ilmaisu näyttämään mielenkiintoiselta. Niillä on kuitenkin muitakin funktioita. Harjoitusvaiheessa ne palvelevat repliikkien oppimista, kun näyttelijällä on käytössään puhetekstiä vastaava käden liike. Viittomat toimivat sekä puhetta ja liikettä yhdistävinä että niitä eriyttävinä hahmotuksina. (Saarinen, haastattelu 9.1.2011, Eskola, haastattelu 12.1.2011.)

”[Y]ks tapa suhtautua repliikkiin on ekaks muuttaa se viittomaks. Ja sitten tulee kaikki tällaset treenit että sä puhut alusta loppuun, mut viitot lopusta alkuun, eriyttämisharjoitus. Tai että yks tyyppi puhuu juttuansa ja viittoo eteen, ja kuoro toistaa yhden, kahden, kolmen viiveellä.”

(Eskola, haastattelu 12.1.2011.)

Maiju Saarisen mukaan Eskolalla on suorastaan pakkomielle käsiin. Käsien käytöstä puhuvat paljon muutkin Eskolan opetuksessa olleet. Liisa Vuori kertoo esimerkin saamastaan ohjeesta: ”Tee käsilläsi joku sana, joka on jotakin aivan muuta, mitä päästät seuraavaksi suustasi.” (Vuori 2006, 10.)

Näyttelijä on itse vastuussa käsiensä elävyydestä näyttämöllä. Kannustamalla viittomiin toteutuu myös periaate, että näyttelijä tuottaa itse materiaalia. Viittomat eivät kuitenkaan ole itsetarkoitus. Ne voidaan hylätä, jos ilmaisu on muuten kantavaa ja mielenkiintoista.

2.5 Transponoiminen, mielikuvat ja korrelaatit

Keskeisimpiä työtapoja ja -käsitteitä Hanno Eskolan pedagogiassa, ja ohjaajantaiteessakin, on muuntaminen tai transponoiminen. Käytännössä kaiken voi muuntaa toiseksi ilmaisun tai olemisen rekistereistä toisiin ja kolmansiin. Niinkuin Eskola itse sanoo,

”[...]näytteleminen on muuntamista pääsääntöisesti.” (Eskola, haastattelu 12.1.2011.)

Näytteleminen, toisena oleminen, mimesis – kaikki oikeastaan sulautuvat yhteen transponoimisen käsitteeseen. Eskolan ohjauksessa näytteleminen ei koskaan ole stanislavskilaista ”olemista”, vaan aina nimenomaan esittämistä, mikä sisältää väistämättä jonkin tyylyttelyn asteen. Mikään ei estä näyttelijää eläytymästä, mutta sinänsä hahmojen tai näyttämöllä olevien ihmisten sisäinen maailma ei Eskolaa kiinnosta, hänelle on tärkeintä se, mikä näkyy ulos. (Eskola, haastattelu 12.1.2011.)

Transponoiminen toimii kuitenkin myös pienimmässä mahdollisessa mittakaavassa, esityksen harjoituksissa. Muuntamisen tai muuntautumisen kategoriaan kuuluvat mielikuvaharjoitteet. Erilaisia mielikuvia ja niiden variaatioita voi olla ääretön määrä.

Mielikuvina voivat olla maniat, fobiat, erilaiset eläimet ja niiden yhdistelmät, vaikkapa eri eläin tai tila eri ruumiinosissa – jalassa gekko, kädessä etana – jolloin ne transponoituvat kehollisiksi. Edelleen, mielikuvina ja niiden kehollisina jatkeina voivat toimia eri säätilat (ukkosmyrsky, poutapilvi, raekuuro), eri tempot (toinen nopea, toinen hidas), ristiriitaisuudet (toinen on jotain, ja toinen vastakkaista), elementit: (vesi, tuli, ilma, maa), utopiat (hidas puhe ja nopeat liikkeet tai päinvastoin), energiat (positiivi, komparatiivi, superlatiivi), imitaatiot (tarkka mielikuva jostain hahmosta), ruumiinnesteet: veri, lima, sappi, visva. (Saarinen, haastattelu 9.1.2011.)

Kohtauksia voidaan transponoida esimerkiksi mykkäkuljetuksiksi, jolloin toiminnot tulevat yhä selkeämmin näkyviin, tai ”butokuljetuksiksi”, jolloin kohtausta tehdään niin hitaasti kuin mahdollista, minkä myötä toiminnoista ja puheesta tulee tarkkaa ja yksityiskohtaista. (Saarinen, haastattelu 9.1.2011.)

Näyttelijä Liisa Peltonen kertoo opinnäytteessään, miten erilaiset mielikuvat ja niiden yhdistelmät auttoivat häntä roolin rakentamisessa Hanno Eskolan ohjauksessa ”Kolme klassikkoa” vuonna 1998. Mielikuva roolihahmosta huonekaluna tai soittimena ja niiden fyysistäminen toivat harjoitteluun uusia kulmia. Peltonen kuvaa, miten hahmon eri tunteille valitut eläinmielikuvat tuottavat erilaista fyysisyyttä ja liikekieltä eri tunnelmiin. Mielikuvat näytelmän hahmoista eri soittimina ja näytelmän materiaalin läpikäyminen ”orkesterina” tuottivat koko työryhmälle tietoa esityksen dramaturgiasta. (Peltonen 1999, 5-7.)

Näyttelijä Elisa Piispanen kuvaa omassa opinnäytteessään itselleen rakentamaansa ”tunnebaanaa”

(samasta esityksestä kuin Peltonen): Kun piti olla raivokas, ilmaisussa näkyi karhu, iloisena kana, inhotessa kissa, hurmiossa koira, kateuden vallassa käärme, ahdistuneena apina, paniikissa jänis. (Piispanen 1999, 34.)

Liisa Vuori kuvaa instruktiota haastavaan mielikuvaharjoitukseen näin: ”Koita mahdottoman eläimen ja lähimmän eläimen sekoitusta, karhun liikkeitä ja sisiliskon puhe, tai että sinussa on 10 % kanaa ja 90 % ihmistä.” (Vuori 2006, 9.)

Mielikuvan ei tarvitse välttämättä liittyä yhteen tiettyyn kohtaukseen. Mielikuvasta käy yhtä hyvin ajatus kokonaisuudesta mielenmaisemasta. Yksi esimerkki tällaisesta ovat Eskolan opetuksessa nk. korrelaattibiisit. ”Korrelaattibiisillä” tarkoitetaan jotakin rinnakkaista teosta, näytelmää, taulua, elokuvaa, jota käytetään mielikuvallisena vertailukohtana tai inspiroivana apuna luovassa prosessissa. Se, miten näyttelijä käyttää korrelaatteja, on täysin subjektiivista ja melkein pä mielivaltaista. Tärkeintä on, että ne vievät näyttelijää eteenpäin roolihenkilön mielenmaiseman kehittämisessä. Korrelaatti voi olla jopa täysin vastakohtainen kuin millainen jonkin tietyn roolihenkilön mielenmaiseman tulkinta ensi alkuun näyttäisi olevan. Kaikki, mikä auttaa näyttelijää, on vapaasti käytettävissä.

Hanno Eskolan ohjauksessa mielikuva voi olla kielellinen analogia. Eräs kielellinen päänlaajennus oli tarina nimeltä ”Rakennetaan kusipuusta loistava Tannenbaum.” Tarinassa ”Kusipuu” on roolihahmo, joka on kohtauksessa näennäisesti olemassa vain muita roolihahmoja varten, toiminnallinen välittäjä. Näyttelijä voi kuitenkin rakentaa hahmosta kokonaisen ja elävän. Haasteena voi olla tuleminen koko kohtauksen tärkeimmäksi hahmoksi, mikä taas voi olla tärkeä oivallus uudelle sisällön tulkinnalle. Tällöin hahmosta tulee ”loistava Tannenbaum”. (Piippo, muistiinpano 31.8.2010.)

2.6 Väärin tekeminen ja ei-näytteleminen

Yksi mielikuva voi liittyä siihen, mitä missäkin kohtauksessa odotetaan tapahtuvan esimerkiksi alkutekstin perusteella. Hanno Eskola saattaa ohjata kohtauksia väärään suuntaan, hän saattaa kannustaa näyttelijöitä ”tekemään väärin”. Eskolan mukaan ”väärin tekeminen on sellanen, parhaimmillaan se väärä teko saattaa olla niinku se generatiivinen, mistä käsin koko kohtaus ratkee.” (Eskola, haastattelu 12.1.2011.)

Hanna Julin kirjoittaa puolestaan, miten ”[k]ohtauksia tehdessä haetaan yleensä ”ei itsestään selviä”

-ratkaisuja eli ei tyydytä kliseisiin tekoihin.” (Julin 2006, 31.)

Syyskuun kahdeksantena olen kirjannut muistiinpanoihini merkinnän, joka koostuu Eskolan kanssa käydystä keskustelusta ja omista havainnoistani:

”Repliikit eivät saa tulla kuin hihnalta, vaan niiden pitää pakottaa toinen näyttämään. Repliikin sanominen vain siksi, että se lukee paperissa on ilmeisintä ja se kutistaa näyttämistä. Väärin tekeminen tuo lisää näyttämöllistä dynamiikkaa. Ilmiasuun suhteutettuna väärin suunnattu dialogi ja toiminta tuovat uusia merkityksiä, vaikka itse tarina ei muutu. Edellä mainittu ei tarkoita välttämättä kirjoitettua sisältöä ollenkaan.”
(Muistiinpano 8.9.2010.)

Eskola saattaa ohjata henkilöihahmoja suuntaamaan teon tai repliikin eri suuntaan kuin miten ensi lukemalta saattaisi käsikirjoituksesta ymmärtää. ”zeitKleistin” käsikirjoitukseen on lisätty myös tilanteita, joissa joku henkilö kuulee väärin. Eskolalla on ”väärin tekemisen” tavassaan ainakin kahdenlaisia motivaatioita. Ensinnäkin väärin tekeminen mahdollisesti tuottaa lisää merkityksiä esityksen vastaanottoon, toiseksi sen tavoite on saada näyttelijästä esiin täsmällisempää, todempaa ja tuoreempaa ilmaisua. Asioiden tahallinen törmäyttäminen ja rajoitusten tai ehtojen asettaminen tuottaa monenlaista uutta esityksen topografiaan.

Muistiinpanoissani olen siteerannut Eskolaa viikkoa ennen ensi-iltaa: ”Lisätään kohtauksiin läikettä, joka lisää mahdollisia merkityksiä ilman että kerrottaisiin yhdestä ainoasta asiasta” (Piippo, muistiinpano 2.10., sit. Eskola). Haastattelussa Eskola sanoo, että ”näyttämöllä energiat [...] selkeesti tienaa siitä, että ihan sääntömääräisesti tehdään säännöttömästi tai väärällä sävyllä.” (Eskola, haastattelu 12.1.2011.)

Väärin tekeminen vastaa täsmällisesti ensimmäisen, ilmeisimmän tulkinnan välttämisen ajatusta. Sen tavoite on, että kokonaisilmaisu olisi kiinnostavaa ja tuoretta. ”Väärin tekeminen” voi olla myös pelkästään ajatuksellinen; tarvittava mielikuva voi löytyä oikeastaan mistä tahansa, jos se vain auttaa näyttelijää kohti haluttua tavoitetta.

Liisa Pöntinen kirjoittaa mielikuvasta vaihtaa kohtauksen tapahtumapaikka vuoren rinteeltä klubille nimeltä ”Vuori”:

Tuli sellainen ihanan yksinkertainen oivallus, että mitä tahansa voi, saa ja kannattaa

ajatella auttaakseen itseään näyttelemään. Tarvittava apu voi nousta itse näytelmästä, jos vain suostuu ja muistaa ”lukea väärin”.

(Pöntinen 2011, 28.)

Hanno Eskolan vetämien harjoitusten eräs piirre on tunneilmaisun pidättelemisen, mikä käy ilmi sekä ”zeitKleistin” että ”Ollin oppivuodet” -esityksen harjoitusmateriaalista. Tunteiden ilmaisua pidätellään lähes ensi-iltaviikolle, valmistaviin harjoituksiin asti. ”Älkää näytelköt, vaan tehkää pelkät toiminnat” on usein kuultu ohje. Harjoitusten pääpaino on fyysisten ilmaisujen ja kuljetusten läpikäynnissä, ja kohtausten elävyyttä varjellaan. Eskolan mukaan ”kohtauksia ei lyödä täysin lukkoon, ettei ne mene jumiin, eikä niiden tarvi aina mennä samalla tavalla” (Muistiinpano 2.10.2010.)

Ohjaajan ohjeesta huolimatta näyttelijän on vaikea olla ilmaisemasta myös tunteita, mikä pohjimmiltaan taitaakin olla ohjaajan tarkoitus, koska lopulliseen esitykseen hän kuitenkin kaipaa ”tehoja”. (Eskola, haastattelu 12.1.2011.)

Näyttelijä Riikka Papunen kirjoittaa seuraavasti:

Teemme kohtauksia usein niin, että puheen ja tavan olla lavalla on oltava blancoa, tyhjää, ei elävöitettyä. Tällöin toiminnat ovat toimintoja, eivätkä sotkeennu näyttelijän valmiiksi suunnittelemiin olettamuksiin siitä, kuinka kohtauksen kuuluisi mennä. Tämä tarjoaa mahdollisuuden, että kohtauksen sisältöön löytyy jotain uutta, jota ei olisi pöydän ääressä pohtimalla löydetty.

(Papunen, haastattelu 20.5.2011.)

Toiminta ilman tunnetta siis voi ”väärin tekemisen” lailla auttaa löytämään uutta, ei-niin-ilmeistä näyttelijäntyötä.

2.7 Pedagoginen tavoite eli dramaturginen näyttelijä

Eskolan mielestä on tärkeää, että näyttelijä tuottaa työstettävän materiaalin itse. Tähän tähtäävät myös yllä avatut harjoitteet ja periaatteet. Eskola toivoo, että näyttelijöillä valmistuessaan on taito lukea esitysmateriaalista kokonaisuus esiin ja että nämä osaavat suhteuttaa oman tekemisensä kokonaisuuteen. Eskolan pyrkimys on kehittää opiskelijoiden ”kykyä lukea näytelmiä kolmiulotteisesti” ja hänen tavoitteenaan on se, että koulusta valmistuessa opiskelija on

”[...]]fysinen näyttelijä, joka [...] parhaimmillaan löytää lavalla jonkun ilmasun, joka ei oo ihan se ensimmäinen ilmeinen.”

(Eskola, haastattelu 12.1.2011.)

Eräässä toisessa haastattelussa Eskola täsmentää, että hänen tavoitteenaan on kehittää

”[...]]näyttelijöitä, jotka aikaansaa samanlaisia näyttämöllisiä tehoja, ku nää mitä täällä on aina ihannoitu ja silloin se tarkoittaa: liikkuvuutta, nopeutta, monipuolisuutta, oveluutta, tollasia asioita, jotka koulutuksessa vaatii aika monelle taholle kuljettavaa systeemiä.”

(Hanno Eskola Elisa Piispanen opinnäytteessä, Piispanen 1999, 6.)

Eskolalla puheen, kehollisten toimintojen, liikkeen ja kuljetusten yhdistelmä tuottaa ilmaisultaan tiheää teatteria. Hänen tavoitteenaan on opettaa, miten näyttelijä voi valmistautua rooliinsa mahdollisimman luovalla tavalla vastuullisesti ja oma-aloitteisesti, osana ohjaajan ja muiden näyttelijöiden joukkoa, annettua tekstimateriaalia käyttäen ja kunnioittaen. Pedagogisena tavoitteena on näyttelijä, joka selviää kaikenlaisissa olosuhteissa. Tätä tavoitetta tukevat kaikki Nätyssä opettavat osa-alueet: puhe, tanssi ja musiikki. Hanno Eskolan opettama osa-alue ei ole pelkästään näyttelijäntyö, vaan myös dramaturgia – tai pikemminkin dramaturgian taju. Silloin tavoitteena on monipuolinen, dramaturginen näyttelijä, joka osaa näytellä materiaalin vaatimalla tavalla. Materiaali vaatii eri tilanteissa erilaista näyttelemistä, ja silloin näyttelijän on tunnettava vivahteet sekä materiaalin että oman kehollisen instrumenttinsa suhteen.

Miellän dramaturgian käsitteen teatterintutkija Juha-Pekka Hotisen tapaan niin, että se on minkä tahansa materiaalin järjestämistä esityksen muotoon. (Hotinen 2002, 209.)

Itse muotoilemani käsite ”dramaturginen näyttelijä” on jotakin, mitä oivalsin seurattessani zeitKleistin harjoituksia. Se ei välttämättä liity tekstiin tai tekstuaalisten elementtien järjestykseen, sillä postdraamallisen teatterin tavoin esityksen elementtien hierarkia on epäkonventionaalinen (vrt. esim. Lehmann 2009²). Se on näkyvissä erilaisissa harjoitteissa, toimintatavoissa, keinoissa ja ehdoissa, joita olen kuvannut edellä. Se on sisällä esimerkiksi siinä, että näyttelijä tuottaa materiaalinsa pääasiassa itse. Näyttelijäopiskelijaa valmennetaan harjoitteilla, jotka tähtäävät siihen, että omalle luovalle työlle tärkeimmät elementit tai asiat houkutellaan esiin ja niistä otetaan itse

² Jensthies Lehmann katsoo teoksessaan “Draaman jälkeinen teatteri” (2009), että postdraamallinen teatteri on synteisitöntä, mitä tulee esityksen elementteihin. Itse olen eri mieltä – katson, että postdraamallisessa teatterissa muodostuu synteesi sen elementtien kesken, mutta elementit eivät muodosta samanlaista *hierarkiaa* kuin perinteisemmät draamamuodot.

vastuuta. Tämä pätee niin klovniversioihin, viittomiin kuin erilaisiin muuntamisharjoitteisiin.³

Yritän avata dramaturgisen näyttelijän käsitettä analogisesti, tarttumalla näyttelijäntyön keskeisimpiin kategorioihin, tekstiin ja puheeseen. Hanno Eskolan teatterissa ilmaisutapojen hierarkia on jatkuvassa liikkeessä. Leimallista siinä on juuri kategorioiden ambivalenssi, esimerkkinä suhde tekstiin ja puheeseen. Teksti voidaan hetkeksi hylätä täysin, jotta siihen voidaan seuraavassa hetkessä tarttua aksentoidummin. Puhe voi olla siansaksaa, jotta sitä ympäröivä muu ilmaisu saadaan korostumaan.

Kuten Eskola itse sanoo,

”[p]uheen ongelma näyttämöllä on aina liike, ja se on ratkottava. Muussa tapauksessa sinne jää vaan sanat. Ja tää on viime kädessä sanan ja kirjailijan kunnioittamista. Nää kaikki tapahtuu just sitä varten, että puhe todella ois mielenkiintosta näyttämöllä.”

(Eskola, haastattelu 12.1.2011.)

”Repliikit joko komppaavat toimintaa tai nyrjäyttävät ilmeisimmän tulkinnan toiminnasta.”

(Piippo, muistiinpano 8.9.2010.)

”zeitKleistissa” mukana ollut näyttelijä Liisa Pöntinen kirjoittaa puheesta näyttämöllä siten, että näyttelijän työ muistuttaa tutkijan tai etsivän työtä. Hän kysyy kysymyksiä: ”Mihin henkilö pyrkii sanoessaan näin? Mikä taka-ajatus hänellä on? Kelle repliikki suunnataan? Missä mielentilassa henkilö on puhuessaan? Mikä on repliikkien topografia, eli mikä repliikki sanotaan ohimennen, mikä taas edellistä korjaava repliikki, ja mikä lauseista on isolla väitteellä sanottu? Mitä sellaista repliikkien välissä tapahtuu, että saadaan aikaan ajatuksellinen muutos seuraavaan lauseeseen? Miten puhuu ihminen, joka yrittää väistellä totuutta? Missä ovat käännteet?” (Pöntinen 2011, 25.) Näyttelijän on siis pohdittava, onko puhutulla lauseella muitakin motivaatioita kuin pelkkä semanttinen sisältö. (Piippo, muistiinpano 8.9.2010.)

Kuten aikaisemmin olen kuvannut, puheen kanssa tapahtuva muu ilmaisu voi olla sisällöltään vaikka täysin vastakkaista suhteessa puheeseen. Siten brechtiläinen V-efekti (tai Verfremdung, josta alla Brecht-alaluvussa) on periaatteessa näyttämöllä läsnä koko ajan, ja merkityksen muodostus on koko ajan liikkeessä. ”zeitKleistin” harjoitusvaiheessa Hanno Eskolalle oli tärkeää, ettei ilmaisua lukita missään vaiheessa liian tiukasti mihinkään tiettyyn merkityssisältöön. Merkityksen liike ei

³ Törmäsin käsitteeseen ”näyttelijändramaturgia” vasta myöhemmin, mistä enemmän tuonnempana.

kuitenkaan ole itsetarkoituksellista, vaan pikemmin inhimillisen totuuden etsintää. Eskolan mukaan ihmisen ”puhe rakentuu muuta kautta kun että se olis olevinansa dokumentti siitä, mitä ihmisen ajatus ihmisen kielelle syöttää.” (Eskola, haastattelu 12.1.2011, Piippo, muistiinpano 2.10.2010.)

Yksi kepeä esimerkki kuvaa mielestäni hyvin sitä omaehtoista etsintää, jota ”dramaturginen näyttelijä” tekee. Liisa Peltonen kertoo opinnäytteessään harjoituksesta, jossa näyttelijät tekivät näytelmätekstin toimintaa sisältävistä tapahtumista sensaatiouutisia eli lööppejä. ”Työntekijä osoitti pomoaan aseella! Vaimo näki aviomiehensä aktissa! Hautajaiset muuttuivat häiksi!”, ja niin edelleen (Peltonen 1999, 8.) Tämä on esimerkki harjoituksesta, joka auttaa näyttelijää itse näkemään dramaturgian sekä omassa tekemisessään että koko esityksen kontekstissa.

3. Eskolan työtapojen suhteuttaminen teatterin traditioon

Tämän osan tarkoituksena on kuvata sitä, miten Hanno Eskolan työtavat suhteutuvat teatterin ja taidefilosofian traditioon. Eskolan työtavoissa on paljon sellaista, mikä on tunnistettavissa ja siten mahdollista sijoittaa teatterin ja taiteen traditioon ja konventioihin sellaisenaan. Osa Eskolan käyttämistä ajatuksista kumpuaa jostakin hänen oppimastaan ja lukemastaan – nämä yhteydet Eskola on nimennyt itse haastattelussa tai muussa yhteydessä. Kolmas kategoria ovat ne analogiset yhteydet, joihin olen tutkivana subjektina nähnyt Eskolan estetiikan kytkeytyvän.

Suuri osa Hanno Eskolan estetiikan vaikutteista tulee ja tapahtuu hänen oman teatterikoulutuksensa kautta. Eskola opiskeli teatterikorkeakoulussa Jouko Turkan ollessa koulun rehtorina. Eskola itse nimeää Turkan tärkeimmäksi opettajakseen (Eskola, haastattelu 12.1.2011). Lisäksi Eskola itse on saanut vaikutteita suoraan Vsevolod Meyerholdin, Jevgeni Vahtangovin, Bertolt Brechtin, Jerzy Grotowskin ja Eugenio Barban kirjoituksista.

Taiteen ja teatterin historiassa esiintyy useina aikoina liikettä, jota on helpompaa kuvailla tai määritellä erona kuin yhtäläisyytenä aikaisempaan. Kun Eskola itse suorastaan vaikuttaa alleviivaavan ”eri tavalla tekemisen” periaatetta yhtenä ihanteenaan, on ehkä jopa hedelmällistä arvioida hänen vaikuttajiaan suhteessa oman aikansa konventioihin, ja tarkastella miten he eroavat omista edeltäjistään. Sen vuoksi nostan alla mukaan venäläisen Konstantin Stanislavskin, ja siksi Hanno Eskolan kohdalla on puhuttava myös siitä, miten hän tai hänen estetiikkansa eroavat Jouko Turkasta, tärkeimmästä opettajastaan.

3.1 Konstantin Stanislavski

Venäläinen Konstantin Stanislavski (1863–1938) on näyttelijänpedagogiikan järkäle. Stanislavskin näyttelijäntyön järjestelmä (tai ”Metodi”) oli ensimmäinen vakavasti otettava yritys dokumentoida kokonainen ja eheä, mutta silti käytännön työhön soveltuva näyttelijäntyötä kuvaava teoria.

Vaikka Stanislavski ei itse kuuluukaan Hanno Eskolan auktoriteetteihin, hänen mukanaolollaan tässä kirjoituksessa on muutamakin syy. Ensinnäkin, Stanislavski ja hänen järjestelmänsä ovat hyvin vaikutusvaltaisia teatterissa. Lähes kaikki myöhempi näyttelijäntyön teoria peilautuu Stanislavskiin. Toiseksi, monet Eskolan omista auktoriteeteista ovat itse halunneet tehdä eroa juuri Stanislavskiin. Kolmanneksi, Stanislavskin elämäntyön loppuvaihe, nk. fyysisten toimintojen linja, on hyvin

yhteensointuva Eskolan periaatteiden kanssa. Neljänneksi, Stanislavskin järjestelmää seuraavan näyttelijän tuottama ilmaisu on koodaukseltaan hyvin tiheää, ja siten muistuttaa tietyllä tavalla näyttelijändramaturgian ideoita, ilmaisun suunta tosin on eri kuin se dramaturgiassa ajatellaan.

Stanislavskin pyrkimyksenä oli löytää näyttelemisen luonnollisuus siten, ettei näyttelijän työ olisi pelkästään eleiden opittua matkimista (Benedetti 1993, 19-20).

Stanislavski uskoi, että jokaisen fyysisen ilmaisun taustalla tuli olla psykologinen motiivi (Mitter 1992, 6). Stanislavskin estetiikka nojautui realismiin. Jean Benedettin mukaan Stanislavski ei pyrkinyt kuitenkaan naturalismiin, vaan ilmaisua oli valikoitava (Benedetti 1993, 33). Toisaalta Bella Merlin toteaa, että esimerkiksi Stanislavskin ohjaamien esitysten lavastukset saattoivat olla täysin naturalistisia (Merlin 2003, 12).

Tiukka käsitys realismista ohjasi Stanislavskin näyttelijää pyrkimään hahmonsa psykologisen totuuden äärelle. Näyttelijän tuli tehdä hahmonsa toiminta uskottavaksi eläytymällä annettuihin olosuhteisiin (Benedetti 1993, 66-67). Näyttelijän oli muututtava hahmokseen metamorfoottisesti ja luotava hahmon tunteet itsessään (Mitter 2005d, 15). Näyttelijän ”usko” omaan hahmoonsa ja ehdollisiin olosuhteisiin tuotti tilan, jossa näyttämön totuus syrjäytti oikean todellisuuden (Mitter 1992, 7-9).

Kun metodi pian saapui Atlantin toiselle puolelle ja vakiintui nykymuotoonsa amerikkalaisen Lee Strasbergin opettamana, se korosti näyttelijän tunnemuistia ja metamorfoosin sijaan korosti, että näyttelijän oli oltava, ei muututtava. Metodin amerikkalaisessa versiossa näyttelijän oli etsittävä tunteet itsestään ja henkilöhistoriastaan. (Benedetti 1993, 125.) Tämä versio on jäänyt elämään yksinkertaistettuna käsityksenä myös Stanislavskin järjestelmästä. Samalla on se on hyvin popularisoitunut käsitys näyttelijäntyöstä ylipäänsä.

Ilmeisesti näyttelijäkunnan palaute sai Stanislavskin muuttamaan käsityksiään näyttelijäntyöstä viimeisinä vuosinaan. Näyttelijät ilmaisivat, ettei heillä ollut keinoja transponoida kaikkia analyysin kautta tekemiään löytöjä, ja että järjestelmä karsi työstä intuition. Stanislavski hylkäsi analyysin täysin ja alkoi valmentaa näyttelijöitään fyysisten toimintojen kautta. (Merlin 2003, 26-27.)

Fyysisten toimintojen korostaminen oli Stanislavskin ajattelussa siirtymä kohti kollektiivisempaa teatteriajattelua. Kun sisäinen työ oli ollut näyttelijän omaa, itsellistä työskentelyä, oli fyysisten tekojen kautta tehtävä harjoittelu koko näyttämöllä olevan ensemblen työtä. (Toporkov 1984, 7-8.)

Stanislavski muutti ajatteluaan radikaalisti uransa loppupuolella. Stanislavskin ohjaaman ”Tartuffen” harjoituksissa mukana ollut näyttelijä V.O. Toporkov on kirjannut muistiin Stanislavskin uran lopun käännettä. Näyttelijät olivat alkuun tyrmistyneitä, kun suuri mestari kehotti kaikkia tuhoamaan muistiinpanot aiemmista opeistaan. Stanislavski kielsi tunteista ja olotilan luonteista puhumisen kokonaan. Hän kielsi näyttelijöitään käyttämästä sanoja harjoittellessaan. Näyttelijän oli pystyttävä esittämään kaikki sisällöt ilman tekstiä. (Toporkov 1984, 12-18.)

Stanislavskin työn viimeisessä vaiheessa näyttelijän työn ”objektina” oli ainoastaan keho (Mitter 2005d, 15). Emootio muuttui päätuotteesta sivutuotteeksi, ja Stanislavski alkoi uskoa että fyysinen suorite synnyttää tunteen. Hahmoille tuli keksiä fyysisiä ”tehtäviä”, tekemistä ja toimintoja, joiden varaan näyttelijät kehittivät fyysisten toimintojen linjan. (Merlin 2003, 29-30.)

On helppoa nähdä, että Hanno Eskolan opettamat teatterityön keinot ovat kokonaan eri paradigmaa kuin Stanislavskin metodit. Vaikka Stanislavskin fyysisten toimintojen linja onkin lähellä Eskolan tapaa karsia kohtaukset fyysisiin kuljetuksiin, ovat ne kuitenkin eri puuta, sillä Stanislavskin fyysisten toimintojen metodi toteutti kuitenkin lopulta samaa realismin vaatimusta kuin hänen aikaisempi perinpohjainen työnsä roolihahmojen sisäisen elämän kanssa.

Stanislavski oli kuitenkin pohja kaikelle näyttelijäntyön teoretisoinnille 1900-luvulla, ja sen vuoksi moni hänen jälkeensä tullut virtaus peilautuu hänen työhönsä. Omaehtoiselle näyttelijändramaturgiselle työlle Stanislavskin metodissa on vankka pohja. Mikäli ”stanislavskilainen” näyttelijä on roolihahmonsa kanssa huolellinen, on hänellä vankka pohja tehdä tasalaatuista näyttelijäntyötä illasta toiseen, vaikka metodissa onkin myös rajoitteensa.

3.2 Vsevolod Meyerhold

Venäläistä Vsevolod Meyerholdia (1874–1940) pidetään modernin teatterin luoja ja todellisena teatterin vallankumouksellisena. Meyerholdiin viitataan usein tyyllitelevän teatterin ja esitystavan auktoriteettina.

Meyerhold oli alunperin Stanislavskin oppilas, alainen ja työtoveri, jota tämä aktiivisesti tuki, vaikka samalla Meyerhold pyrki tietoisesti irrottautumaan ”stanislavskilaisesta” realismin perinteestä. Vastaavasti hän pyrki purkamaan näyttelijäntyöstä tunteisiin perustuvaa motivointia. (Mitter 2005e, 26-27, Pätsi 2010, 63-64.)

Meyerhold näytteli useissa Stanislavskin ohjauksissa ja kasvoi sisään 1800-luvulla eurooppalaisia näyttämöitä hegemonisesti hallinneeseen realistiseen konventioon. Stanislavski näki Meyerholdin potentiaalin ja nimitti lupaavan ohjaajan studionäyttämönsä johtoon vuonna 1905. Meyerhold alkoi tuoda venäläisille näyttämöille aikaisemmasta poikkeavaa materiaalia ja etsi realismista poikkeavaa näyttelemisen tyyliä. (Pätsi 2010, 63-64.)

Realistisen suuntauksen jälkeen Meyerhold löysi uudelleen näyttämön teatterilliset keinot. Hän toi skenografiaan minimalismia ja symboliikkaa, näyttelijäntyöhön kehollisuutta ja fysiikkaa, teatterikieleen fyysistä ja draamallista tyylittelyä. (Mitter 2005e, 26.)

Meyerhold oli innostunut Venäjän kirjallisissa piireissä 1910- ja 20-lukujen taitteesta lähtien vaikuttaneiden formalistien ajatuksista (Pätsi 2010, 71). Formalistit olivat joukko kirjallisuudentutkijoita, joiden tavoitteena oli vakiinnuttaa kirjallisuudentutkimus tieteen muun joukkoon. Samalla formalisteja kiinnostivat käytännölliset kysymykset, kuten ”miten kirjallisuutta tehdään”. Formalistien viesti kantautui laajempaan tietoisuuteen ja vaikutti yleiseen taidekäsitykseen. (Suni 2001, 7-10.)

Formalismien piirissä yhdistyi koko vuosisadan alun venäläinen modernistinen liike symbolisteista avantgardeen. Formalisteille yhteistä oli näkemys, että taide on merkityksellistä ja arvokasta sinänsä, ja että sitä tulee voida tutkia omista lähtökohdistaan käsin. (emt., 11-17.)

Tämän tutkielman kannalta tärkeimmät formalistiteoreetikot ovat jo johdannossa siteeratut, kirjallisen evoluution käsitteestä kirjoittanut tutkija Juri Tynjanov sekä taiteellisten keinojen automaatiosta ja vieraannuttamisen käsitteestä⁴ kirjoittanut Viktor Sklovski, jonka ajatuksista on omien sanojensa mukaan saanut vaikutteita myös Hanno Eskola. (Piippo, muistiinpano 10.1.2011.)

Formalistien vaikutuksesta Vsevolod Meyerhold alkoi pohtia, mitkä teatteri-ilmaisun keinot ovat ”kaikkein teatterillisimpia” (Pätsi 2010, 71). Meyerhold päätyi ajatukseen taidelajien yhdistämisestä ja Richard Wagnerin synteettisestä teatterista, ja kirjoitti:

”Nyt voimme todeta, että teatteriesitys on sittenkin tehtävä juuri sillä tavalla: on käytettävä hyväksi kaikkien taiteiden keinoja, jotta ne vaikuttaisivat katsomoon elimellisesti toisiinsa yhdistettyinä.”

(Meyerhold 1981, 200.)

⁴ Vieraannuttamisen idean otti myöhemmin käyttöönsä muuan Bertolt Brecht (ks. alla).

Meyerhold uskoi formalistien tapaan, että teatteri tarvitsi oman, realistisesta maailmasta erotetun muotokielen. Teatterin tehtävänä ei voinut olla jäljitellä elämää tarkasti. Meyerholdin estetiikka korosti teatterin leikkilistä puolta. Hän halusi, että näyttelijät löytävät ”sisäisen lapsensa”. (Pätsi 2010, 72-76.)

Meyerhold korosti, ettei ollut itse keksinyt käyttämiään keinoja, vaan halusi tehdä selväksi löytäneensä ja yhdistelleensä ajatuksia aiemmasta esitystaiteen perinteestä, kuten aasialaisesta teatterista, commedia dell'artesta, sirkuksesta, urheilusta, armeijan sulkeisnäytöksistä sekä kokonaan muista taidelajeista, erityisesti maalaustaiteesta. (Mitter 2005e, 27, Pätsi 2010, 65-74, Gordon 2002, 111.)

Verrattuna esimerkiksi Stanislavskiin Vsevolod Meyerholdin teatteriestetiikassa korostui voimakkaasti kuvallisuus ja symboliikka. Meyerhold katsoi myös, ettei yleisölle tule tarjota valmiiksi pureksittuja sisältöjä, vaan katsoja tulee saada ennen kaikkea ajattelemaan. Ohjaajan tuli varmistaa teatteritapahtuman monipuolisuus ja -tulkintaisuus sekä ottaa huomioon katsojien nälkä uudenlaisiin kokemuksiin ja elämyksiin. (Meyerhold 1981, 199-200, Mitter 2005e, 31.)

Meyerholdin mielestä teatterin luonne fiktiona piti mieluummin tuoda näkyviin kuin häivyttää. Samoin näyttelijän tuli pitää kriittistä etäisyyttä esittämäänsä hahmoon. Myöhemmin mainittuja ajatuksia on totuttu pitämään saksalaisen Bertolt Brechtin ideoina, mutta ne olivat mukana jo Meyerholdin kehittämässä estetiikassa. (Mitter 2005e, 26.)

Meyerholdin ideat kehittivät taiteellista työtä teatterissa. Jo Konstantin Stanislavski oli viitoittanut tien itsenäiselle näyttelijäntyölle. Meyerhold katsoi edelleen, että näyttelijän tuli olla itsenäinen ja luova. Samoin hän kasvatti ohjaajan roolia tasavertaiseksi näytelmäkirjailijan rinnalle esityksen kokonaisuuden tekijänä. Meyerholdin ajatuksissa ohjaajantyöstä oli mukana myös ohjaajan vastuu dramaturgisesta kokonaisuudesta. (Pätsi 2010, 72-75.)

Näyttelijöiden harjoittamiseksi Meyerhold kehitti biomekaniikan, joka oli ensimmäisiä kokonaisvaltaisia fyysisen näyttelijäntyön harjoitusmenetelmiä. Meyerhold yhdisteli biomekaniikassaan vaikutteita maailman eri teatterikulttuureista. Meyerhold kehitti sarjan liikunnallisia ”etydejä”, jotka oli laadittu opettamaan keskeisiä näyttämöllisen liikkeen periaatteita. Ne oli laadittu kehittämään näyttelijän liikkeiden ekonomiaa, sekä sitä että näyttelijä tiedostaisi liikkumisen ja tunteiden välisiä yhteyksiä ja kombinaatioita. Meyerholdin työpajassa näyttelijät saivat monipuolista opetusta fyysisessä ilmaisussa, sillä periaatteena oli, että mitä monipuolisempia

liikkumistaitoja näyttelijällä oli, sitä tehokkaammin tämä voisi suoriutua tehtävistään näyttämöllä. (Gordon 2002, 106-113.)

Mia Pätsi on koonnut kirjaansa ”Näyttelijän tekniikoita” eri lähteistä useita Vsevolod Meyerholdin hahmottelemia harjoitteita. Niistä monia käytetään yhä nykyäänkin ja useilla on yhtäläisyyksiä Hanno Eskolan teettämiin harjoitteisiin Tampereen yliopistossa. Jotkut Meyerholdin harjoitteet, kuten esimerkiksi Pätsin kuvaama ”Eläinten liikkeiden jäljittely”, erilaiset isolaatioharjoitteet tai tempoleikkelyt ovat näytläisten käytössä sellaisinaan. (Pätsi 2010, 192-216.)

Tyylittelevä ja näyttelijän fysiikkaan nojaava esitystapa näkyy myös Hanno Eskolan estetiikassa. Näytläinen näyttelijäntyö on hyvin fyysistä. Toisaalta Hanno Eskola ei käytä harjoituksissaan mitään biodynamiikkaan verrattavia liikesarjoja, vaan katsoo, että opiskelija tuottaa itse materiaalinsa.

”Mä päätin et se materiaali, jolla tota noin tehdään esimerkiks kykyä hitaaseen, tarkkaan, mennään alusta loppuun, lopusta alkuun, tehdään erilaisia tempoja, erilaisilla sykkeillä, niin edelleen näin poispäin, tota... Sen materiaalinhan voi opiskelija itte tuottaa.”

(Eskola, haastattelu 12.1.2011.)

Monet Eskolan suosimat lämmittelyharjoitukset ovat jo tietynasteista urheilullisuutta vaativia, esimerkiksi pareittain tehtävä ”bodysurfing”, jossa näyttelijä seisoo kontillaan liikkuvan kollegansa selän päällä kuin surffilaudalla. (Piippo, muistiinpano 25.8.2010.)

Meyerholdin teatterissa symbolit eivät palaudu johonkin tietty semanttiseen sisältöön, vaan palvelevat teatterillisuutta ja toimintaa näyttämöllä. Niinikään meyerholdilaiseen ilmaisuun saattavat kuulua rytmiset tyylittelyt, keholliset montaasit ja isolaatioperiaate, kuten käsien ja jalkojen vastakohtainen ilmaisu sekä kaikenlainen leikillinen odottamattomuus. (Mitter 2005e, 28-31.) Nämä kaikki ovat kuin Eskolan vetämistä harjoituksista.

Suurin eroavaisuus Meyerholdin ja Eskolan välillä on luultavasti se, ettei Eskolan teatteriin kuulu minkäänlaista poliittista ohjelmallisuutta. Meyerhold oli innokas kommunisti, ja antoi sen kuulua ja näkyä myös uutta etsivässä teatterissaan. Myöhemmin, kun avantgarde ja formalismi julistettiin Stalinin Neuvostoliitossa kielletyiksi, koitui valtiojärjestelmä myös Meyerholdin itsensä tuhoksi.

3.3 Jevgeni Vahtangov

Ossetialaissyntyinen Jevgeni Vahtangov (1883 – 1922) on tässä paperissa luetelluista teatteriauktoriteeteista suurelle yleisölle kenties tuntemattomin, mikä johtunee enimmäkseen hänen ennenaikaisesta kuolemastaan sekä siitä, ettei häneltä jäänyt juuri kirjallista perintöä kirjeitä, puheita ja muistiinpanoja lukuunottamatta. Vahtangov toimi ohjaajana samaan aikaan ja pitkälti samoissa piireissä kuin edellä mainitut Stanislavski ja Meyerhold. Suuri osa Vahtangovin työstä koostuukin juuri siitä, miten hän yritti sulauttaa yhteen vaikutteita suurilta aikalaisiltaan. Edellämainittujen lisäksi hänen vaikuttajiaan olivat Stanislavskin kumppanina Moskovon Taiteellista Teatteria yhdessä johtanut Vladimir Nemirovitsh-Dantsenko sekä Aleksandr Tairov. Lisäksi Vahtangovin ajatteluun vaikutti suuresti venäläisen teatteripedagogi Leopold Sulzerzhitskyn ajattelu. (Malaev-Babel 2011, 3-4 & 7.)

Vahtangovin ajattelu näyttää jakautuvan kahtia samalla periaatteella kuin Stanislavskinkin, näyttelijän sisäiseen elämään ja psykologiaan, sekä näyttämötyön ulkoisiin keinoihin. Vaikka hän suhtautui nuivasti Stanislavskin mieltymykseen naturalistista teatteria kohtaan, hän näyttää käyttäneen paljon vaivaa Stanislavskin näyttelijäntyön metodin jatkojalostamiseen. Meyerholdia Vahtangov piti suuressa arvossa tämän rohkeiden muutokokeilujen vuoksi.

Vahtangovin lähestymistapa teatteriin on filosofisempaa kuin käytännön työhön keskittyneiden Stanislavskin ja Meyerholdin. Hän pohdiskelee useissa muistiinpanoissaan luovaa työtä ja luomisprosesseja ja sitä, miten taiteelliseen työhön tulisi asennoitua. Näissä pohdinnoissa keskeisimpiä käsitteitä olivat ”luova intohimo” ja ”luova yksilöllisyys”. Vahtangovin mukaan näyttelijä oli itsenäinen ja yksilöllinen taiteilija, jonka suurin imperatiivi oli seurata ”omaa sisäistä ääntään”. Vahtangov katsoi, että näyttelijän tärkein ominaisuus oli rohkeus ilmaista juuri se asia, jonka tämä juuri sillä hetkellä kokee. Ilmaistavaa asiaa tai tunnetta ei saanut pakottaa, vaan se tuli suodattaa oman persoonan lävitse. Vahtangovin mukaan ”luova intohimo” syntyi siitä, että näyttelijä-taiteilija intuitiivisesti tunsu tai oivalsi ilmaisunsa – tai esitettävän materiaalin – ytimen. (Malaev-Babel 2011, 9-17, Vahtangov 2011, 96-98, 114-115.)

Venäjän vallankumouksen jälkeen Vahtangov oli menettänyt kiinnostuksensa ”stanislavskilaiseen” psykologisesti motivoituun realismiin. Hän oli vahvasti tietoinen kollegansa Vsevolod Meyerholdin työstä kohti tyyllittelevämpää ilmaisua. Vahtangov kehitti ajatteluaan kohti esittämisen tapaa, jota hän ensin nimitti ”Mysterin teatteriksi” ja hieman myöhemmin ”Fantastiseksi realismiksi”. (Malaev-Babel 2011, 28-32.)

Tultuaan umpikujaan psykologisen teatterin kanssa Vahtangov alkoi keskittyä näyttelijäntyön ulkoisiin elementteihin, joita hän nimitti ”tekstuuriksi”. Näyttelijää hän nimitti ”tekstuuria luovaksi mestariksi” (tai ”hallitsijaksi”). Näyttelijöiden luomat hahmot eivät saaneet imitoida elämää, vaan hahmot tuli luoda vapaata mielikuvitusta ja intuitiota käyttäen. Tätä prosessia Vahtangov kutsui ”fantasiaksi” tai ”fantastiseksi”. Ja jotta näyttelijän teksturiapparaatti toimisi mahdollisimman hyvin, tuli näyttelijän hallita mahdollisimman monta esittämisen tapaa ja tyyliä.
(Malaev-Babel 2011, 33-35.)

Vahtangovin ajatukset teatterin keinoista lähestyvät Meyerholdia. Jo Meyerhold katsoi, että teatterin tulisi olla useiden taiteen lajien synteesi. Vahtangovin viimeiset ohjaustyöt toteuttivat tätä paradigmaa. Esimerkiksi ”Prinsessa Turandot” yhdisteli commedia dell'arte -perintöä, naamioita, improvisaatiota, meyerholdilaista liiketyylittelyä, metateatteria ja groteskia visuaalisuutta. (Malaev-Babel 2010, 68-81.)

Vahtangov vei eteenpäin Meyerholdin ajatusta teatterin teatterillisuudesta ja ”teatrikalismista”. Esiintyjien tuli korostaa ilmaisussaan sitä, ettei esitys ollut ”pala elämää”, vaan nimenomaan esitys. Vahtangov ei kategorisesti sulkenut repertuaaristaan pois realistista tyyliä, vaan katsoi että tyylin ja muodon tulee olla perusteltavissa *teatterillisesti*. (Malaev-Babel 2011, 66-67.) ”Teatteri on teatteria. Näytelmä on esitys”, kirjoitti Vahtangov (Vahtangov 2011, 127.)

Meyerholdin lailla myös Vahtangov piti tärkeänä sitä, että näyttelijät tekevät fyysisiä harjoitteita. Vahtangov korosti nimenomaan plastisuuden merkitystä, ei kuitenkaan tanssillisuuden, vaan liikkeen itsensä vuoksi. Vaikka Vahtangov ei pitänyt naturalismista, tässä hän yllättäen haki perustelunsa luonnosta: hänen mukaansa luonnossa ei ole mitään, mikä ei olisi plastista – luonnossa ei ole kömpelyyttä, ei kiusallista jännitteisyyttä, väljähtyneisyyttä tai noloutta. (Vahtangov 2011, 120.)

Bertolt Brecht katsoi, että Jevgeni Vahtangovin ajattelu yhdisti Stanislavskin ja Meyerholdin filosofioiden parhaat puolet. Brecht kirjoitti: ”Vahtangovia vasten Meyerhold on kireä, Stanislavski veltto, toinen imitaatiota, toinen abstraktio elämästä.” (Brecht 1991, 271-272.)

Hanno Eskolan teatterityössä voi aistia intohimon ja määrätietoisuuden toteuttaa omaa visiota. Toisaalta Eskola itse katsoo, että esitys aina koko työryhmän teos, mistä kertoo vaikkapa hänen tapansa antaa vastuuta näyttelijöille. Näkemys näyttelijäntyön itsenäisyydestä on yksi Vahtangovia ja Eskolaa yhdistävä asia. Samoin sitä on vaatimus näyttelijän rohkeudesta.

Näyttelijäntyyön ulkoisten keinojen korostaminen näkyy jo Meyerholdin ajatuksissa. Näyttelijän vastuuttaminen omasta fyysisten ilmaisujen ”tekstuuristaan” on kuitenkin jo askel pidemmälle, kohti näyttelijän omaa dramaturgiaa. ”Fantastiseen” kurottava, eri tyyli- ja esityslajit hallitseva oma-aloitteinen näyttelijä-taiteilija on lähellä sellaista dramaturgisen näyttelijän hahmoa, jonka itse intuitiivisesti Eskolan vetämissä harjoituksissa kehittelin.

Vahtangovin ajatukset vaativat näyttelijältä näyttämöllistä mielikuvitusta, jota myös Eskola haluaa ruokkia. Eskolan pedagogian dramaturginen kärki on opettaa näyttelijäopiskelijoita ”lukemaan kolmiulotteisesti” (Piippo, muistiinpano 21.9.2010, Eskola, haastattelu 12.1.2011). Kolmiulotteinen lukutapa ohjaa näyttelijää irti logiikasta ja painottaa tutustumaan materiaaliin kokonaisvaltaisesti, sillä näyttämön todellisuudessa kaikki vaikuttaa kaikkeen ja melkein mikä tahansa on sallittua.

3.4 Bertolt Brecht

Saksalainen Bertolt Brecht (1898 – 1956) oli sukupolvensa ehkä merkittävin teatterintekijä. Hän sovelsi edeltäjiensä ajatuksia teatterista ja taiteesta ja sovitti ne taiten omiin pyrkimyksiinsä. Brecht sai vaikutteita venäläisiltä edeltäjiltään, mutta myös esimerkiksi kiinalaisesta oopperasta. (Brecht 1991, 124-130.)

Brechtin suhtautuminen esimerkiksi Stanislavskiin oli kaksijakoinen. Vaikka Brecht kunnioitti Stanislavskin työtä oman näyttelijäntyyön järjestelmänsä kanssa, katsoi Brecht että ”stanislavskilainen” teatteri oli katsojan pakottamista empatiaan, hypnotisointia viihtymiseen. (Mitter 1991, 42.)

Bertolt Brechtin teatteriajattelusta on haastavaa luoda yhtenäistä, monoliittista järjestelmää, sillä hän uudisti ajatteluaan ja estetiikkaansa jatkuvasti. Kuitenkin voidaan sanoa, että Brechtille teatteri oli ennen kaikkea väline sosiaaliseen ja yhteiskunnalliseen muutokseen. Hänen mukaansa pelkästään maailman ilmiöistä kertova ja niitä tulkitseva teatteri oli muutoksen este, koska se hyväksyi maailman ja yhteiskunnan sellaisenaan. Stanislavskilaisen teatterin ”annetut olosuhteet” todistivat muutosta vastaan, ja ne tuli saattaa liikkeeseen. Brecht halusi todistaa katsojille, että heidän elämänsä (ja sitä myötä myös muutos) oli heidän omissa käsissään. (Rouse 2002, 248-249, Mitter 1991, 43-45 & Mitter 2005a, 52.)

Tätä taustaa vasten Brecht kehitti nk. eepin teatterin käsitteen. Eepinen teatteri oli joukko esteettisiä ja sisällöllisiä parametrejä, ohjeita tai väitteitä, joilla Brecht suhteutti aikansa teatteria

aristotelisen dramaturgian ja realismin esityksperinteeseen. Tiukat dramaturgiset rakenteet rikottiin tietoisesti eri keinoin, millä Brecht toivoi rikkovansa hahmojen ja draaman luoman illuusion ”ennaltamäärätyistä kohtaloista”. Katsoja tunnistaisi esityksen kontekstissa myös vaihtoehdoisen toiminnan mahdollisuuden. Tätä Brecht kutsui vieraannuttamiseksi tai ”V-efektiksi”. (Mitter 2005a, 52-53.)

Mia Pätsin mukaan Brecht lainasi vieraannuttamisen käsitteen Viktor Sklovskilta, jonka oli tavannut Moskovassa (Pätsi 2010, 116). Siinä missä Brecht koetti *Verfremdung*-ideansa kautta näyttää yhteiskunnallisen toiminnan vaihtoehdon, lähestyi käsitteen isä Sklovski asiaa puhtaasti taiteellisesti esteettisestä suunnasta. Sklovski kirjoitti vieraannuttamisen keinon tarpeellisuudesta:

”Jotta elämäntunne palaisi ja jotta asiat jälleen koettaisiin, jotta kivi tehtäisiin kiviseksi, on olemassa se mitä kutsumme taiteeksi. Taide pyrkii antamaan kokemuksen asiasta nähtynä, ei vain todettuna; taiteen keino on asioiden *vieraannuttamisen* ja *vaikeutetun muodon* keino, joka kasvattaa havaitsemisen vaikeutta ja kestoja, sillä taiteessa vastaanotto prosessi on itsetarkoituksellinen, ja sitä on jatkettava. *Taidetta on kokemus asian tekemisestä – se mitä on tehty ei ole taiteessa oleellista.*”

(Sklovski 2001, 34, kursivoinnit Sklovskin.)

Sklovskille keskeinen käsite oli taiteen keinojen automatisoituminen. Hän analysoi erityisesti kielellisten ilmaisujen automatisoitumista. Yksinkertaistaen Sklovski näki runouden roolin – poeettisen kielen – uutta etsivänä lajina, kun taas proosa oli jatkuvasti vaarassa automatisoitua. (Sklovski 2001, 33-35, 45.)

Vieraannuttamiseksi ja eepisen teatterin näyttelijälle tavoiteltavaa asennetta Brecht itse kuvasi kirjoituksessaan ”Katukohtaus” (Brecht 1991, 117-124). Kirjoituksessa esitetään tilanne, jossa ”liikenneonnettomuuden silminnäkijä esittää paikalle kerääntyneille katsojille, miten onnettomuus tapahtui”. Tavoitteena on, että katsojat voivat arvioida itse, mitä onnettomuudessa tapahtui. Jäljittelyn ei tarvitse olla täydellistä, ja esittäjällä saa olla jonkinlainen asenne tapahtuneeseen.

Eräässä toisessa kirjoituksessaan Brecht yksinkertaistaen toteaa, että

”*V-efekti tarkoittaa sitä, että asia joka on tehtävä ymmärrettäväksi, johon huomio on suunnattava, muutetaan tavallisesta, tutusta, välittömän läheisestä asiasta erityiseksi, huomiota herättäväksi, odottamattomaksi.*” (Brecht 1991, 159.)

Siten esimerkki yksinkertaisesta v-efektistä voisi olla vaikkapa vinossa oleva taulu: siinä ovat yhtä aikaa näkyvissä sekä havainto todellisuudesta, että tilanne jonka olemme tottuneet näkemään.

Näyttelijäntyössä V-efekti merkitsi sitä, että näyttelijän tuli olla jatkuvassa duaalisessa tilassa, näyttelijänä ja hahmona. Näyttelijän ja hahmon etäisyys tuli näkyä näyttelemisen tavassa. Brecht painotti, ettei vieraannuttaminen merkinnyt emotionaalista etäisyyttä tai kylmyyttä, vaan siirtymää identifi kaation ja erillisyyden välillä. (Mitter 2005a, 53 & 55.)

Näyttelijäntyön kannalta vieraannuttaminen merkitsi vaiheittain rakennettua prosessia. Näyttelijät rakensivat ensin hahmojensa emotionaalista ilmaisua, minkä jälkeen seurasi etäännyty s. Brechtin näyttelijät sovelsivat esimerkiksi stanislavskilaisia menetelmiä hahmonsa luomiseksi, minkä jälkeen mimesis rikottiin dramaturgisiin keinoihin, esimerkiksi niin, että näyttelijät puhuivat repliikkinsä ikään kuin kolmannessa persoonassa tai vaikka vaihtamalla rooleja ja esittämällä parodisia versioita toisistaan. Myös erilaiset tempomuunnelmat toimivat etäännyttämisen hyväksi. (Rouse 2002, 258 & Mitter 1991, 50.)

Siirtymää Stanislavskista Brehtiin kuvaa hyvin tutkija Shomit Mitterin teos ”Systems of Rehearsal”, joka tarkastelee edellä mainittujen teatterikäsitteitä käytännössä. Stanislavskista kertova luku on nimetty ”TO BE” (= olla), kun Brechtistä kertova luku on nimeltään ”TO BE AND NOT TO BE” (= olla ja ei olla). Kirjassaan Mitter katsoo, että koko Brechtin ajattelu peilaa antiteesinä Stanislavskiin, vaikka se todellisuudessa peilautui suuresti esimerkiksi aristotelisen draaman traditioon ja koko edeltävään teatteriperinteeseen. Brecht kirjoittikin kriittisesti aristotelisen draaman tavasta tähdätä katharsikseen ja katsojan vapautumiseen. (Mitter 1991, 50 & Brecht 1991, 211-212.)

Shomit Mitterin Brecht-analyysin mukaan dialektinen jännite on eepisessä dramaturgiassa koko ajan läsnä. Illuusiota rikkova, jatkuva dramaturginen häirintä luo metatekstuaalisen elementin. Metateksti taas luo perspektiivin suhteessa tekstiin, ja esityksen sisään syntyy jatkuva V-efekti myös esteettisellä tasolla. (Mitter 1991, 45-49.)

Vieraannuttamisen lisäksi toinen keskeinen käsite Bertolt Brechtin ajattelussa on gestuksen käsite. Brechtin itsensä määrittelemänä käsite jää sanalla sanoen hämäräksi. Vuosikymmenien saatossa on gestus on vakiintunut tarkoittamaan sellaisia ilmaisuja, jotka performoivat hahmojen, diskurssien tai vaikka kokonaisen näytelmätekstin sosio-historiallista asemaa erilaisin keinoihin. Roolihahmon tasolla gestus voidaan nähdä esimerkiksi sosiaalisen aseman esittämisenä ulkoisin keinoihin, joko

eleinä, puhetapana tai tietynlaisena suhtautumisena muihin hahmoihin tai objekteihin. Kokonaisen näytelmätekstin tasolla gestuksen katsotaan merkitsevän dramaturgian asennoitumista aiheeseensa nähden. Brecht itse piti tärkeämpänä sitä, mitä hahmot tekevät, kuin sitä millaisia nämä ovat. (Brecht 1991, 98, Rouse 2002, 252-258 & Pätsi 2010, 115.)

Hanno Eskolan on ilmaissut ”allekirjoittavansa täysin” yllä siteeratun Viktor Sklovskin hahmotteleman ajatuksen vieraannuttavien keinojen motiiveista ja automatisoitumisesta. Brechtille automatisoitumisen uhri olivat yhteiskunnalliset rakenteet, joita tuli muuttaa. Hanno Eskolan teatterissa automatisoituminen uhkaa näyttelijän ilmaisua, ja se on jatkuvasti pidettävä tuoreena. Vieraannuttamisefekti on käypä käsite, kun analysoidaan Hanno Eskolan teatteria. Käytännön harjoituksiin se ei sen sijaan kuulu, sillä Eskolalla V-efekti on toiminnassa ainoastaan estetiikan, ei sisällön tasolla. Hanno Eskolan estetiikassa kohtausratkaisut ja näyttelijäntyön yksityiskohdat pitävät merkityksenmuodotuksen koko ajan liikkeessä. ”Väärin tekemisen” ajatus ja kliseisten ilmaisujen välttely ovat vieraannuttavia esteettisiä periaatteita puhtaimmillaan.

Brechtin omat näytelmät ovat niiden yhteiskunnallisesta ja poliittisesta sisällöstä huolimatta moniäänisiä ja syöneet sisäänsä estottomasti erilaisten esityserinteiden keinoja. Niissä on välinäytöksiä, lauluja, ristiriitaisia ratkaisuja ja monenlaista viihteellistä materiaalia. Poliittiseen muutokseen tähtäävästä eetoksesta huolimatta useita Brechtin näytelmiä voisi pitää karnevalistisina, kokonaistaiteellisina speaktaakkeleina. Hanno Eskola tukee vastaavaa ajatusta: ”esitys on speaktaakkeli, jossa käytetään kaikkia mahdollisia näyttämöllisiä kerrontatapoja”. (Eskola, haastattelu 12.1.2011.)

Vaikka ajatuksen näyttelijän ja roolin välisestä etäisyydestä esitti jo Meyerhold, jalosti Brecht sitä eteenpäin. Kun puhutaan ”brechtalaisesta” näyttelemisestä, sillä useimmiten tarkoitetaan ilmaisutapaa, joka painottaa esittämistä ja esiintymistä, kun ”stanislavskilainen” näyttelemistapa ehkä korostaa roolihahmon olemisen tapaa ja käyttäytymisen psykologista motiivointia. Hanno Eskolan teatterissa ehdottomasti ”esiinnyttään”. (emt.)

Toinen Brechtin kuuluisista käsitteistä, gestus, liittyy Eskolan estetiikkaan etäisemmin. Hahmojen esiintymisessä saattaa joskus näkyä kiinnittymistä johonkin sosio-historialliseen taustaan, toisinaan taas ei. Mikäli gestuksen käsitettä haluaa Eskolan yhteydessä käyttää, on nähdäkseni tehtävä ajatuksellinen ja analoginen hyppy, sillä tokihan Eskolan ohjaaman teatterin ilmaisussa erilaisia ehdollistumia löytyy. Yksi niistä on histrionisuus, joka näyttäytyy aikaisemmin esittämieni periaatteiden kautta. Se, että esiintymisestä yritetään hetki hetkeltä tehdä mielenkiintoisen näköistä,

tuottaa ilmaisuun tietynlaisen huomionkipeyden. Histrionisuuden voi käsittää myös teatterillisuutena, joka sekkin on hyvä sana kuvaamaan Eskolan teatteri-ilmaisua. Hanno Eskolan teatteri ei millään muotoa yritäkään matkia tai kuvata todellisuutta sellaisenaan, vaan se yrittää kuvata maailmaa teatteritaiteellisin keinoin.

3.5 Jerzy Grotowski

Puolalainen Jerzy Grotowski (1933 – 1999) seuraa fyysiseen ilmaisuun painottuvan teatterin jatkumossa Vsevolod Meyerholdin ja Jevgeni Vahtangovin työtä. Grotowski perusti vuonna 1959 oman laboratoriateatterinsa Opoleen, lähelle Wrocławia. Grotowski painotti työssään näyttelijän kehon merkitystä vielä Meyerholdiakin enemmän, mikä näkyi välittömimmin siinä, että hän riisui teatteristaan pois näyttelijää lukuun ottamatta oikeastaan kaiken muun, lavastuksen, valot, maskit, musiikin, jopa kielen. (Mitter 2005c, 107, Pätsi 2010, 94.)

Grotowski kutsui ilmaisuaan ”köyhäksi teatteriksi”. Grotowskin huomio ei ollut teatterin fiktiivisessä tasossa tai roolihahmon näyttelemisessä, vaan prosessissa, jonka kautta näyttelijän oma persoonallisuus tulee näkyväksi. Teatterin tavoite oli ”arjen naamioiden riisuminen” ja itsen paljastamisen akti elävän yleisön edessä. Onkin sanottu, ettei Grotowskin hahmottelema ilmaisutapa olisikaan ”näyttelemistä”, vaan juuri hetkessä elävää läsnäoloa. (Mitter 2005c, 107-108.)

Jerzy Grotowski laittoi näyttelijänsä tekemään kovia fyysisiä harjoituksia. Jossain vaiheessa, kun näyttelijöiden fyysisestä virtuositeetista uhkasi kehittyä ”uusi naamio”, vei Grotowski ryhmäänsä kohti yhä riisutumpaa ilmaisua. Syntyi ”Via Negativa”, köyhän teatterin kehollinen sovellutus, joka pyrki poistamaan fyysisiä ja henkisiä esteitä prosessissa kohti yhä välittömämpää ilmaisua. Grotowski huomasi myös, että hänen ryhmänsä näyttelijöillä saattoi olla erilaisia kehollisia tai henkisiä esteitä suorittaa heille annettuja tehtäviä. Niiden poistamiseksi Grotowski kehitti erilaisia harjoitteita, joita näyttelijät toteuttivat yksilöllisesti. (emt., 109, Pätsi 2010, 221.)

Grotowski perehtyi eri esittämisperinteisiin ympäri maailmaa, koska halusi viedä ilmaisuaan kohti teatterin rituaalisia alkulähteitä. Hän toi ryhmänsä harjoitteluun suorita itämaisia vaikutteita, esimerkiksi joogan harjoittamisen. Tultaessa 1970-luvulle Grotowski lopetti esitysten tekemisen kokonaan ja keskittyi pelkästään tutkimiseen sekä omien työtapojensa kehittämiseen. (Mitter 2005c, 110, Pätsi 2010, 95-96 & 221.)

Keskeinen esteettinen elementti Grotowskin teatterissa on pyrkimys plastiseen ja rikkaaseen

liikekieleen. Plastiset harjoitteet koostuivat etukäteen määrätyistä liikesarjoista, joita tuli suorittaa kurinalaisesti kuin balettitanssija, sillä vain siten voi päästä oikeanlaiseen, ”kevyeen” spontaaniuteen. (Grotowski 1993, 35, Pätsi 2010, 221.)

Jerzy Grotowskin ajattelun vaikutus Hanno Eskolan teatteriajatteluun ei ehkä ole samalla tavalla näkyvissä kuin muiden tässä esiteltyjen nimien, sillä vaikutteet eivät ole luonteeltaan samalla tavalla estetiikkaan liittyviä kuin muilla. Grotowski näkyy kuitenkin suoraan sekä Jouko Turkan että Eugenio Barban työtavoissa, jotka käyn läpi alla. Näyttelijän työetiikka, fyysinen heittäytyminen ja välittömän läsnäolon periaate ovat keskeisiä niin Grotowskille kuin Turkalle, jonka työhön kuitenkin liittyy paljon muutakin perinnettä. Grotowskin oppilaanakin toimineen Eugenio Barban työssä taas näkyvät grotowskilainen uteliaisuus teatterin antropologiaa ja sen rituaalisia juuria kohtaan sekä motivaatio harjoitteiden perin pohjaisuuteen. Näin Grotowskin ajatuksia soveltaneet ja jalostaneet, melko erilaiset haarautumat yhdistyvät myöhemmin jalostuneina osina Hanno Eskolan työkaulupakssa. Myös jotkut Grotowskin kehittämistä harjoitteista ovat saaneet uuden elämän Nätyllä. Pyrkimys plastiseen liikeilmaisuun on näkyvissä Eskolan ohjauksissa ja harjoitteissa. Joogan sijaan Nätyllä harrastetaan tai chi'ta, jonka tarkoitus on harjoittaa rauhallista, täsmällistä ilmaisua sekä pitää näyttelijän keho ja mieli avoimena. Hanno Eskolan sanoin:

”[T]ai chi on täällä sen takia, että [...] nopeaa toimintaa treenataan maksimaalisella hitaudella. Jossa on se toinenkin periaate, että treenaamisen pitää mahdollisimman kauan olla loitolla siitä minkä näkönen lopputulos on.”

(Eskola, haastattelu 12.1.2011.)

3.6 Jouko Turkka

Harvalla suomalaisella teatterintekijällä on vastaavaa mainetta kuin Jouko Turkalla (s. 1942). Turkka herätti huomiota niin persoonallaan että toiminnallaan jo paljon ennen kuin hänestä tuli näyttelijäntyön professori Teatterikorkeakouluun vuonna 1981. Turkka siirtyi koulun rehtoriksi vuonna 1983, ja vuosina 1985-1988 hän toimi Teatterikorkeakoulun ohjaajantyön professorina. Hanno Eskola opiskeli Teatterikorkeakoulussa Turkan oppilaana.

Harvasta taiteilijasta ylipäättään liikkuu niin paljon epätarkkaa tietoa kuin Turkasta. Kuulopuheiden, skandaalilööppien ja värittyneiden kertomusten vyyhdistä huolimatta Turkasta löytyy kuitenkin paljon asiallista, joskin myös ristiriitaista tietoa. Jouko Turkan vaikutus suomalaiseen teatteriin on kiistämätön ja se tuntuu yhä yli 25 vuoden jälkeen.

Jouko Turkka muutti suomalaista näyttelijäntyötä sekä näyttelijänidentiteettiä. Hän toi näyttelijän elämäntapaan uudenlaisen työetiikan ja kokonaisvaltaisen fyysisyyden. Hän katsoi näyttelijäntyön olevan kokonaisvaltaista taiteilijuutta, jota varten ei ole olemassa yhtä tiettyä opittujen keinojen osaamisvarastoa. Turkan omat ominaisuudet ja pedagogiset käytännöt tekivät hänestä kuitenkin oman ”metodinsa” kiistämättömän auteurin. (Ollikainen 1989, 18 & 23-24.)

Turkan estetiikka on yhdistettävissä tässäkin paperissa esiintyviin auktoriteetteihin, kuten työetiikan ja kurinalaisuuden suhteen Stanislavskiin ja Grotowskiin, fyysisen tyylin suhteen Meyerholdiin, esityksellisyyden suhteen Vahtangoviin tai Brehtiin. Grotowskin ajatuksiin yhtäläisyys löytyy eetoksesta riisua näyttelijä naamioista omaksi persoonakseen. Turkka joka tapauksessa sovelsi teatterin konventioita suomalaisittain täysin uudella tavalla.

Jouko Turkan teatteriestetiikkaa on vaikea kiteyttää, koska hän itse varioi preferenssejään kulloisenkin ohjauksen vaatiman estetiikan mukaan. Teatterintutkija ja Turkan opettaja-aikaan Teatterikorkeakoulussa dramaturgiaa opiskellut Esa Kirkkopelto kirjoittaa, miten Turkan lähestytävissä korostuivat ennen kaikkea esiintyjän ruumiillisuus ja kohotettu, ekstaattinen ruumiin tila, jossa näyttelijän ”oli mahdollista tuottaa/sallia itselleen maksimaalisen luovasti erilaisia tunnevoimaisia ja liikkeellistyviä mielikuvia ja ajatuksia, 'näkyjä'.” (Kirkkopelto 2011, 202.)

Tutkija ja teatteriohjaaja Pauliina Hulkko kutsuu Turkan opetuksessaan välittämää elementtien yhteensulautumaa ”ruumiin syntaksiksi”. Hänen mukaansa Turkan pedagogiikka rakensi ”näyttelemisen toimintaperiaatesäännöstöä ensisijaisesti esiintyvän ruumiin ja sen osien tasolla, niitä yhdistellen ja eritellen”. Hulkon mielestä keskeistä Turkan työlle ovat näyttelijäntyön poliittisuus, poliittisuuteen liittyvä työetiikka, pyrkimys psykofyysisesti kokonaisvaltaiseen ja aistivoimaiseen ilmaisuun sekä omaan dramaturgiseen logiikkaan. (Hulkko 2011, 15-17.)

Jouko Turkan harjoitteiden fyysinen perusta oli jopa urheilullinen. Hänen vetämänsä harjoitukset edellyttivät hyvää fyysistä kuntoa. Kuten Meyerholdin biomekaniikassa, tavoitteena oli, että näyttelijä osaa käyttää kehoaan tarkoituksenmukaisesti, kuin lapsi. (Ollikainen 1989, 87 & 102-107.)

Turkka pyrki kehittämään näyttelijäopiskelijoidensa kuvittelutaitoa. Turkan mukaan mielikuvien määrä ja runsaus olivat jopa ratkaiseva edellytys ”hyvälle näyttelemiselle”. (Ollikainen 1989, 116 & 142, Hulkko 2011, 36.)

Turkan mukaan näyttelijän tulee ”nähdä” puheensa näkynä mielessään. Turkalle näky ei merkitse pelkkää ajattelua, vaan myös kehollista ulos- ja ylöspäin suuntautuvaa energiaa, joka näkyy näyttelijän silmissä, rintakehässä ja käsissä. Energian tulee jatkua puheen päätyttyäkin. (Ollikainen 1989, 137-140.)

Näky saavutetaan mielikuvituksen ja mielikuvien avulla. Anneli Ollikainen on kirjannut teoksessaan Turkan Teatterikorkeakoulussa näyttelijäopiskelijoille vetämiä harjoituksia ja kirjannut ylös erityisesti tämän syöttämiä kielellisiä mielikuvia. Useimmat Turkan mielikuvaharjoitteet näyttävät tähtäävän pidäkkeettömän mielikuvituksen fyysillistämiseen. Opetuksessaan Turkka etsi ”luovaa mielentilaa”, jonka oli määrä löytyä rankan fyysisen harjoittelun aiheuttaman uupumustilan myötä. Turkan mukaan väsymys tuotti mielikuvitukselle pidäkkeettömän tilan. (Ollikainen 1989, esim. 29-31.)

Turkka kiinnitti huomiotaan näyttelijän käsiin. Kädet eivät saaneet hänen mukaansa olla ”tyhmit”. Käsissä ja sormissa tuli olla fyysistä voimaa. Käsien eleet eivät kuitenkaan saaneet kuvittaa puheen sisältöä suoraan. Myös muut kehon osat saavat huomiota Turkan ajattelussa, Meyerholdin isolaatioperiaatetta mukailien. (Ollikainen 1989, 35 & 141-142) Niinkuin olen edellisessä luvussa kuvannut, käsien käyttö on tärkeää myös Hanno Eskolalle. Eskolan käsien käyttö perustuu kuitenkin pehmeämpään ilmaisuun kuin Turkalla.

Pauliina Hulkko näkee, että Turkan päämääränä oli näyttölemisen polyfonisuus. Kehossa, puheessa ja toiminnassa sai näkyä ja kuulua ristiriitaisuus. Sisäistä ja ulkoista ei enää eritelty, kuten vaikkapa Brechtin ajattelussa, vaan ne pyrittiin yhdyttämään psykofyysiseksi kehoksi, jossa ”virittynyt esiintymistila yhdistyy jäsentävään ajatteluun”. (Hulkko 2011, 21-22.)

Jouko Turkan töissä näkyy omanlaisensa dramaturgia. Teatteriohjauksissaan hän rinnasti ja yhdisteli keskenään hyvin erilaisia asioita. Pentti Paavolaisen mukaan Turkan dramaturgia lähestyi ja muistutti elokuvaohjaaja Sergei Eisensteinin ajatusta ”kontrapunktisesta montaaasista”, jossa erilaiset ainekset ja elementit rinnastetaan sijoittamalla ne limittäin tai päällekkäin. Yhdistäminen ei kuitenkaan tässä merkitse yhtenäisyyttä, vaan merkitysten muodostamista törmäyttämällä eri kategorioita keskenään. Eisensteinin vaikutuksesta Turkkaan kirjoittaa myös Anneli Ollikainen, jonka mukaan mielivaltaisessa elementtien rinnastamisessa ja/tai samanaikaisuudessa on kyse tietoisuuden ja irrationaalisuuden dialektiikasta. Pentti Paavolainen kuvaa kirjassaan ”Turkan pitkä juoksu”, kuinka Turkan simultaanisen ja sisäkkäisen draamailmaisun taustalla oli jopa maailman näkyminen kaaoksena. Kuten Eisensteinilla, myös Turkan opetuksessa korostui aistihavainnollinen

ja kuvallinen ajattelu. (Paavolainen 1986, 129 & Ollikainen 1989, 163-166.)

Pauliina Hulkko katsoo, että Turkan ohjauksellinen dramaturginen ote näkyi myös hänen näyttelijäntyön pedagogiikassaan. Esityksen dramaturgia siirtyi Turkalla omanlaisekseen keholliseksi ohjeistoksi, ruumiinsyntaksiksi, joka koostui kehollisen haltioituneen tilan ja näyttämöllisten mielikuvien tasolla. (Hulkko 2011, 29-35.)

Jouko Turka tähtäsi kokonaisvaltaiseen ja psykofyysiseen tilaan, jossa näyttelijä saatetaan liikkeeseen sekä ulkoisesti että sisäisesti. Jouko Turkan kiistanalaisuus liittyykin nähdäkseni pääasiassa siihen, miten hänen kerrotaan käyneen käsiksi näyttelijöidensä ja oppilaidensa persoonaan. Mielivalentainen ja spontaani muiden oppilaiden edessä arviointi sekä epätasa-arvoistavat käytännöt, kuten kilpailuasetelmat⁵ oppilaiden kesken ovat tästä esimerkkeinä. (Tuisku 2011, 95-97.)

Hanno Eskola sanoo itse oppineensa opettajaltaan Jouko Turkalta ”käytännössä kaiken”, erityisesti sen kuinka reaalin näyttelijä näyttämöllä on. Suurimpina eroina suhteessa Turkaan hän itse näkee näyttämöllisen rytmin ja arkisen pedagogiikan. (Eskola, haastattelu 12.1.2011.)

Hanno Eskolan nimi mainitaan usein, kun luetellaan turkkalaisen perinteen jatkajia. Itse katson, että ”turkkalaisuus” perustuu Eskolan kohdalla virhetulkintaan. Eskolan oma intensiivinen fyysinen habitus ja tapa kommunikoida voivat antaa viitteen yhtäläisyydestä, mutta itse teatterintekemisessä ja estetiikassa on suuria eroja. Tokihan Eskolankin harjoituksissa on tehty hurjia ja hurjalta kuulostavia harjoitteita, mutta ne eivät totuuden nimessä muodosta arkisen työn selkäruotoa kummankaan kohdalla.

Vaikka Eskola katsoo, että näyttelijän fyysikka on tärkeä, se ei korostu samalla tavalla kuin Turkalla. Ennen harjoituksia tai esityksiä ei koskaan tarvita rääkkiä, vaan pelkkä lämmittely riittää. Eskolan opettamassa ilmaisussa ei ole vastaavaa ylivirittyneisyyttä, eikä samanlaista keinotekoisesti tuotettua eläytymistä kuin Turkan kohdalla. Hanno Eskolan työssä ei näy vastaavaa poliittista ohjelmallisuutta tai dogmaattista suhtautumista omaan totuuteen kuin mitä Turkaan liitetään.

Kaikkein keskeisin ero Turkan ja Eskolan välillä liittyy näyttelijändramaturgian siihen alueeseen, joka liittyy näyttelijän välittömään presenssiin näyttämöllä. Näyttelijäopiskelijoiden ohjaajana Turka harjoitti itse jatkuvaa eleellistä ja sanallista ”liikasyöttöä” saadakseen aikaan tiheää ilmaisua

⁵ Turkalla oli Teatterikorkeakoulussa näyttelijöitä opettaessaan ”etevien ryhmä”, jonka kokoonpano saattoi vaihdella. Turka luetteli näyttelijöille suoraan, kuka oli ketäkin parempi ja mistä syystä. (Ollikainen 1989,88)

ja totaalista läsnäoloa. Eskolan motivaationa on, että näyttelijä rakentaa mielikuvansa ja dramaturgiansa itse.

Toinen suuri ero liittyy pedagogiaan. Eskola itse sanoo, viitaten Turkan tapaan :

”[M]ä kattelin itte tota mitä mun opettaja oppilaitten kans teki, ni mun ensimmäinen pedagoginen lähtökohta oli tehdä toisin. [...] [M]ä aina sillon tällön heikkoina hetkinäni sorrun samanlaiseen meininkiin, en mää pidä sitä mitenkään kunniakkaana, se on liian helppoo. Ja ku tää on suomalaisessakin perinteessä, missä skidit vieläkin tulee koulusta ja ne on sellasia rehtorikauhuisia ja opettajakauhuisia, ja sitte siihen lisätään vielä toinen fasistinen rakenne, ohjaajan ja näyttelijän, muka helppoo istuu pimeessä ja vittuilla tyypille, joka on valokeilassa.”

(Eskola, haastattelu 12.1.2011.)

Hanno Eskola ei käy käsiksi näyttelijöiden persoonaan samalla tavalla kuin Turkka. Jottei totuus jäisi vaiennetuksi, ei Eskolakaan mikään enkeli ole, vaan toisinaan ikävä ja hankalakin, huutaakin, mutta ei kuitenkaan ole kiusaaja tai aseta opiskelijoita keskenään epätasa-arvoiseen asemaan. Toisaalta Eskola toteaa Turkasta, että ”Jokke käytti sitä hyväksi muutamain saatanan hienoin tuloksin” (Eskola, haastattelu 12.1.2011).

Sekä Turkalla että Eskolalla on selviä vastaavuuksia, mitä tulee kokonaisestetiikkaan ja kehonkäyttöön. Molempien päämääränä on koota polyfonisia esityksiä, joissa elementit saattavat olla ristiriitaisia ja päällekkäisiä. Sama koskee näyttelijän kehoa. Molemmat katsovat, että näyttelijän on osattava eriyttää kehonkäyttöään, ja siten rikkoa ilmaisuaan. Kehollinen ilmaisu on Turkalla ja Eskolalla keskenään erilaista: Eskolan näyttelijän keho on miltei aina pidättyneempi.

3.7 Eugenio Barba ja näyttelijändramaturgia

Stanislavskin jälkeen kenties kukaan ei ole tutkinut näyttelijäntaidetta niin omistautuneesti ja systemaattisesti kuin italialaissyntyinen Eugenio Barba (s. 1936). Barba liittyy fyysisen teatterin perintöön puolalaisen Jerzy Grotowskin (1933 – 1999) kautta, jonka oppilaana Barba hetken aikaa 1960-luvulla oli. Puolasta Barba siirtyi Norjaan, jossa hän perusti yhdessä muutaman näyttelijän kanssa Odin Teatret -nimisen teatteriryhmän. Ryhmä muutti pian Holstebro'hun, Tanskaan, jossa teatteri tänäkin päivänä toimii. (Mitter 2005b, 128-129.)

1970-luvun lopussa Barba näyttelijöineen alkoi tutkia ja soveltaa harjoittelussa eri kulttuurien vanhoja esitys- ja harjoitusmuotoja. Barba näki, että vieraissa kulttuureissa esiintyjien kehonkäyttö ja liikkuminen olivat täysin länsimaisesta poikkeavia. Kuuluisia esimerkkejä ovat esimerkiksi Barban kuvaukset eteläintialaisesta Kathakali-rituaalista ja balilaisesta tanssista. Teatterin antropologian systemaattinen tutkiminen johti Barballa tietoisuuteen siitä, miten erilaisia teatterimuotoja kokeilemalla voidaan löytää fyysisen ilmaisun yleisiä ja yhteisiä periaatteita, konkreettinen näyttelemisen tekniikan ydin. Barban vuonna 1979 perustama International School of Theatre Anthropology (ISTA) tutkii muun muassa sitä, miten näyttelijän keho toimii esitystilanteissa. Barban työn myötä teatteritutkimuksesta tuli useita asteita konkreettisempaa. ISTA rekonstruoi ja herätti henkiin esimerkiksi Meyerholdin kauan unohduksissa olleen biomekaniikan. (Mitter 2005b, 130, Pätsi 2011, 107.)

Barban monikulttuurinen teatteriryhmä on tutkinut esityksissään esimerkiksi sitä, miten esitystekstiä voidaan luoda ilman kieltä. Fyysisen teatterin avulla Odin Teatret pyrkii löytämään kielirajat ylittävää, erilaisia käytäntöjä yhdistävää moninaisuuden teatteria (Barba 2010, xix, Mitter 2005b, 133 & Pätsi 2011, 108.)

Barban teatterissa kehollisesti älykäs näyttelijä luo draamatekstin sijaan esitykseen toistettavissa ja muokattavissa olevan liikesarjojen, äänen ja toimintojen ”partituurin” (engl. ”score”), jonka kautta hän on yhteydessä toisiin näyttelijöihin, tilaan ja rekvisiittaan (Barba 2010, 27, Pätsi 2011, 108-109). Näyttelijän sisäisen elämän muodostaa ”subscore”, joka jatkumona vastaa ulkoista, mutta on kuitenkin näkymättömissä. Barban mukaan pelkkä ulkoinen ilmaisu ilman sisäistä elämää on ”tyhjää toimintaa”. Barba katsoo kuitenkin, että näyttelijän sisäinen elämä on tämän omaa luovaa työtä, eikä ohjaajan pitäisi siihen puuttua. ”Ei ole yhtä tapaa luoda sisäistä elämää”, Barba kirjoittaa. (Barba 2002, 99-100.)

Kenties Grotowskin peruja Barban johtamissa harjoituksissa ja harjoitteissa on paljon ritualistisia piirteitä. Niiden tavoitteena on kehollisen lämmittelyn lisäksi saattaa näyttelijän mieli keskittymään sekä saada äänen ja liikkeen välille symmetriaa. (Pätsi 2011, 109 & 239.)

Barban itse kirjoittamassa, osittain omaelämäkerrallisessa teoksessa ”On Directing and Dramaturgy” Barba tunnustaa mieltymyksensä ja tarpeensa kääntää ympäri sekä näyttää asioita ja niiden välisiä suhteita uudessa valossa. Barba kertoo rakkaudestaan epäjärjestykseen ja virheisiin, ”*Disorder and its brother, Error*”, sekä vapaaehtoisesta altistumisesta erilaisille ehdoille, ongelmille ja yllätyksille taiteellisessa prosessissa. Toisaalta hän kirjoittaa, että esityskokonaisuuden

tasolla on oltava uskollinen tietynasteiselle yhtenäisyydelle ja johdonmukaisuudelle. (Barba 2010, 8-14.)

Barban itsensä mukaan hänen tärkeimpiä oivalluksiaan on ollut teatteriesityksen kerroksellisuuden havaitseminen. Hän katsoo, että esitys koostuu erilaisista dramaturgisista tasoista. Barban mukaan dramaturgiat voidaan jakaa kolmeen tasoon, joita ovat orgaaninen tai dynaaminen dramaturgia, narratiivinen dramaturgia ja evokatiivinen dramaturgia. Orgaanisen dramaturgian funktio on pitää yllä katsojan mielenkiintoa erilaisilla keinoilla, joita voivat olla näyttelijäntyö, musiikki, valaistus, eri elementtien suhteet ja niin edelleen. Narratiivisen dramaturgian tehtävä on orientoida katsoja esityksen merkitysten vastaanottamiseen ja muodostamiseen. Evokatiivinen eli tunteita herättävä dramaturgia on näistä kaikkein vaikeimmin nähtävissä ja se on jokaiselle katsojalle omanlaisensa. Barban mukaan tunteiden herättäminen tai jonkinlaisen resonanssin syntyminen vastaanottajan tajunnassa on teatterin tärkein tavoite. (emt., 10.)

Jos edellämainitut päällekkäiset dramaturgiset tasot operoivat esityksessä *horisontaalisesti*, on Barba eritellyt myös *vertikaalisesti* esiintyvän dramaturgisen moninaisuuden, joka jakautuu ohjaajan, näyttelijän ja katsojan dramaturgioihin. Esityksessä eri dramaturgisilla positioilla on erilainen logiikka ja ne ikään kuin sijaitsevat eri horisontaalisilla tasoilla. (emt., 13.)

Tässä paperissa keskityn pääasiassa näyttelijändramaturgiaan. Barban mukaan näyttelijändramaturgia sisältyy orgaanisen dramaturgian tasoon. Näyttelijändramaturgia sisältää kaiken sen työn, minkä näyttelijä tekee matkalla kohti valmista esitystä. Barban mukaan näyttelijän tehtävä ei ole roolihahmon psykologian määrittäminen, vaan oman dramaturgian kehittäminen puheen ja fyysisten toimintojen avulla. (emt., 23-24.)

Phillip B. Zarrillin toimittamassa teoksessa ”Acting (Re)Considered” on Barban kirjoittama artikkeli, jonka Hanno Eskola sanojensa mukaan ”allekirjoittaa täysin” (keskustelu Eskolan kanssa 23.5.2014). Artikkelissaan Barba kuvaa varsin seikkaperäisesti näyttelijän dramaturgista työtä. Näyttelijän partituuri rakentuu useista peräkkäisistä ja päällekkäisistä asioista, joita Barba kutsuu termillä ”pienin havaittava toiminta”. Yksinkertaisesti pienin havaittava toiminta on jonkinlainen muutos näyttelijän olemuksessa. Muutosten kudoksesta muodostuu siten monimutkainen partituuri näyttelijän sisäisessä elämässä ja ulkoisessa ilmaisussa. (Barba 2002, 99-100.)

Barban yksityiskohtaista työtä kuvaa samassa artikkelissa oleva viisitasoinen emotionin ilmaisun karakterisointi. Kun kohtaamme esimerkiksi yksinäisen, tunteettoman koiran tyhjällä kadulla,

aktivoituu meissä samanaikaisesti seuraavanlainen monimutkainen reaktioiden verkko:

1. Subjektiiivinen muutos, jota yleensä sanotaan tunteeksi, esim. pelko ("koira tulee luokseni")
2. Sarja kognitiivisia arviointeja ("koira käyttäytyy sävyisästi")
3. Autonomiset keholliset reaktiot (sydämenlyöntien tai hengityksen tihentyminen, hikoilu)
4. Impulssi reagoida ulkoisesti ("Haluan kävellä nopeasti pois.")
5. Päätös käyttäytymisestä ("Pakotan itseni kävelemään ja käyttäytymään rauhallisesti.")

(Barba 2002, 104.)

Näyttelijäntyöhön edellä kuvatun kaltainen karakterisointi antaa lähes rajattomat mahdollisuudet. Eri tasojen ilmaisut voidaan suorittaa sarjassa, erilaisissa järjestyksissä tai samanaikaisesti, vaikkapa kehon eri osiin eriyttäen. Näyttelijän emotion ilmaisu on monitasoinen tapahtuma, jonka kaikki tasot ovat kuitenkin kehollisesti konkreettisia – vaikka kuuluisivatkin vain näyttelijän sisäiseen elämään. (Barba 2002, 104-105.)

Barban tavoitteet näyttävät lopulta yksinkertaisilta: Miten pitää ilmaisu elävänä, kun sitä toistetaan yhä uudestaan, esityksestä toiseen? Barban hahmottamassa ilmaisussa punotaan yhteen yksinkertaisia elementtejä, mutta se voidaan tehdä äärettömin eri tavoin.

Eugenio Barba kirjoittaa, että katsojan tulisi elää esitys emotionaalisisella tasolla. Saavuttaakseen elävän reaktion katsojassa teatterin tulee olla elävää ja yllätyksellistä. Barban mukaan yllätyksellisyyteen ei tarvita mitään sen kummempaa kuin että tutut asiat esitetään uudessa valossa. Tämä vertautuu suoraan Brechtin V-efektiin. Barba kuvaa myös esimerkkiä, jossa hän muuttaa erään näyttelijän toiminnan ohjetta läpsäisystä hyväilyyn, pitäen samalla läpsäisyä edeltävän jännitteen samana. "Siten todellinen dynaaminen informaatio pysyy samana, mutta näyttäytyy eri muodossa", kirjoittaa Barba. Edellisessä luvussa kuvattu Hanno Eskolan tapa "tehdä väärin" tai suunnata vaikkapa repliikkejä yllättävällä tavalla vertautuu suoraan Barban kuvaamaan esimerkkiin. (Barba 2010, 25-26.)

Barba kehittää näyttelijöiden "partituureja" improvisaatioiden avulla. Barba ei tarkoita improvisaatiolla nykyisin usein nähtyjä teatterileikkejä à la Keith Johnstone, vaan hänelle improvisointi merkitsee näyttelijöiden materiaalin kehittelyä ja varioimista. Yksilöllinen näyttelijän

partituuri tai orgaaninen toimintojen jatkumo muodostuu kärsivällisyydellä ja kieltäytymällä helpoista tai itsestään selvistä ratkaisuista. Odin Teatretin harjoituksissa variaatioita tehdään erilaisilla rytmeillä, kvaliteeteilla, ehdoilla ja niin edelleen. Barban mukaan vastaavia commedia dell'arte -teatterimuodosta lähtöisin olevia harjoitteita tavattiin tehdä Euroopassa laajalti ennen Stanislavskin vaikutusta. (Barba 2010, 26-29.)

Barban improvisaatioista on helppo nähdä linkki Eskolan johtamien harjoitusten hahmotuksiin ja klovnerioihin. Samoin pystyy näkemään, että Jevgeni Vahtangovin lisäksi myös Eugenio Barba kuvaa edellisessä luvussa hahmottelemaani dramaturgisen näyttelijän hahmoa.

Suomessa näyttelijändramaturgian käsitettä on avannut Pauliina Hulkko, jonka artikkelin ”Ruumiinsyntaksista näyttelijändramaturgiaan” kautta törmäsin itse ensimmäistä kertaa koko käsitteeseen. Hulkon mukaan näyttelijändramaturgiassa on keskeistä näyttelijän tekemä psykofyysisten elementtien rakentaminen esitykseksi. (Hulkko 2011, 27.)

Pauliina Hulkon mukaan muutokset dramaturgisessa ajattelussa ja tekotavoissa sekä näyttelijäntyön koulutukselle asetetut uudenlaiset vaatimukset ovat määrittäneet uudelleen näyttelijän ja näyttelijäntaiteen asemaa teatterin hierarkioissa. Hulkko näkeekin, että näyttelijändramaturgialla on myös emansipatorinen pyrkimys sekä nostaa näyttelijä taiteellisen työryhmän täysivaltaiseksi jäseneksi että vapauttaa näyttelijä oman taiteensa tekijäksi. (Hulkko 24-26 & 46-47.)

Eugenio Barban ohella näyttelijändramaturgian käsitettä on eritelty myös espanjalainen Enrique Buenaventura. Pauliina Hulkon mukaan Buenaventuran näyttelijändramaturgia pyrkii synnyttämään näyttelijälle aktiivisen ja luovan roolin esitystä tehdessä. Buenaventuralle se merkitsee kollektiivista työskentelyä – esitys synnytetään yhdessä. Hänen dramaturgiakäsityksessään näyttelijäntyön merkitys kasvaa sekä kuroo kirjallisen ja toiminnallisen teatterityön välistä eroa umpeen. (Hulkko 2011, 26-27.)

Pauliina Hulkon mukaan näyttelijändramaturgia on erityisesti pedagoginen haaste. Näyttelijälle se merkitsee uudenlaista vastuuta omasta työstään. Koko teatteri-instituutiolle se merkitsee dramaturgista keskustelua, johon myös yleisö pääsee osallistumaan. Hulkolle näyttelijändramaturgian eksplikoiminen tarjoaa mahdollisuuden aivan uudenlaisen läsnäolon – yhdessäolon – määrittelemiseen. (Hulkko 2011, 46-47.)

Näen itse, että Hanno Eskolan työtavat, periaatteet, hänen esittelemänsä harjoitteiden arsenaali ja

hänen ääneen lausumansa toive autonomisesta, vastuullisesta näyttelijästä ovat reitti näyttelijändramaturgiaan. Tätä pohdiskelin yliopiston Teatterimontussa ääneen jo syksyllä 2010, kun seurasin näitä yhtätoista näyteläistä valmistamassa ääni-liikesarjojaan. Siihen ”zeitKleistissa” mukana ollut näyttelijä Laura Rämä kommentoi: ”Nimenomaan! Kaikki on dramaturgiaa!” (Muistiinpano 9.9.2010.)

4. Eskolan työtavat käytännössä

Tässä osassa käyn läpi ”zeitKleistin” esitystekstiä, jonka rinnalla kertaan millaisten vaiheiden läpi esitys harjoituksissa muotoutui ja lopuksi suhteutan sen näyttelijäopiskelijoiden roolityöhön käytännössä. ”zeitKleistin” kohdalla oli kiinnostavaa tarkkailla kohtausten kehittymistä, eräänlaista arkeologiaa, sillä muutoksia tehtiin jatkuvasti. Kerrottavaa ei ole aivan jokaisesta kohtauksesta, mutta olen pyrkinyt kokoamaan mukaan tämän tutkielman kannalta kiinnostavimpia esimerkkejä. Jotkut havainnoista ovat peräisin näyttelijöiden haastatteluista.

Kun puhutaan Heinrich von Kleistista, on miltei mahdotonta ohittaa kysymystä marionettien ja nukkejen käytöstä teatterissa, varsinkin kun Penthesileassa käytettiin nukkehahmoja. Kleist itse kirjoitti kuuluisan esseen ”An die Marionettentheater”, jossa hän kehittää käsitystä nukesta täydellisenä esiintyjänä. Kleistin mukaan ihmisesiintyjä ei koskaan kykene niin puhtaaseen ja loistavaan ilmaisuun kuin painottomasti näyttämön yllä liitävä marionetti, mikä johtuu esseen mukaan siitä, että ihmisen tietoisuus ja hänen henkilöhistoriansa sekä fysiikkansa paino ovat koko ajan läsnä ihmisesiintyjässä. Ihmisen tietoisuus erottaa tämän eläimestä, muttei tee tästä kuitenkaan jumalaa, jonka tietoisuus on rajaton. (Kleist 2013, viitattu 29.5.2014.)

Kleistin ajatus marioneteista on nähdäkseni analoginen Eskolan tapaan suhtautua näyttelijään, mikä näkyy esimerkiksi ratkaisussa olla syöttämättä näyttelijöille tunneilmaisua. Merkitykset syntyvät hahmojen, asioiden ja katsojan käsityskyvyn kohtaamisesta, ja Eskola yrittää välttää ”oikean merkityksen” syöttämistä katsojalle tunneilmaisun kautta.

”zeitKleistin” lopussa on pitkä kohtaus, jossa kaksi nukkea taistelee. Nukkekohtauksen harjoituksissa oli läsnä ohjaaja Kati Andrianov, joka oli työskennellyt nukkejen parissa aiemmin. Hän teki muutamia täsmennyksiä ja opetti eräitä perusajatuksia nukkenäyttelemisestä, esimerkiksi että ”nukke katsoo aina nenällä” (Piippo, muistiinpano 27.9.2010). Näihin aikoihin Hanno Eskolan näyttämöohjeisiin ilmestyi uusi piirre: ”Hanno antoi pohdittavaksi eräässä harjoituksessa ajatuksen: Näyttelijä nukettaa roolia, ja jossain vaiheessa rooli alkaa manipuloida näyttelijän tunteita ja energioita. [...] Se oli selkeää; se en ole minä joka suutun, vaan roolihahmo.” (Pöntinen 2011, 34.)

Mielikuva omasta kehosta instrumenttina tai ”nukkena”, johon näyttelijän persoonalla on etäisyys, konkretisoi meyerholdilais-brechtiläisen ajatuksen erosta näyttelijän ja roolin etäisyydestä. Näyttelijä ”nukettaa” rooliaan – toisaalta Liisa Pöntinen kirjoittaa opinnäyteessään, että yhtäläisesti

rooli voi viedä, nuketta näyttelijää: ”kun näyttelijä laittaa itsensä kaikkineen likoon: että kuka nyt vie ja ketä? Ja mistä sen voi lopulta tietää?” (Pöntinen 2011, 34.)

”zeitKleistin” harjoitukset alkoivat elokuun 24. päivänä 2010. Ensimmäiset kaksi viikkoa painottuivat ohjaajan teettämiin luoviin harjoitteisiin, joita olen kuvannut luvussa 2. Lisäksi ohjaaja teetti näyttelijöillä erilaisia kokeiluja esitystä varten. Harjoiteltiin esimerkiksi, onko kahden näyttelijän mahdollista poistua näyttämöltä ”yhtenä taistelevana painimylläkkänä”, tai miten onnistuisi ”pukemis- ja riisumismylläkkä”, jossa kaksi näyttelijää vaihtaa vaatteita keskenään ja jossa vaatteet samalla lentelevät sinne tänne.

Kun esityksessä oli kaksi näytelmää samassa paketissa, ohjaaja puhui siitä miten eri osat on erotettava estetiikaltaan toisistaan. ”Die Familien Schroffenstein” – jonka ohjaaja oli nimennyt suomeksi ”Schroffenistaniksi” – tuli tehdä rajusti, siinä pitäisi näytellä ”röyhelöisesti”, suuresti, meluisasti. ”Penthesileassa” taas tuli näytellä enemmän realistisesti ja hienovaraisesti, ”sileästi”. (Piippo, muistiinpano 24.8.2010.)

Kahden erilaisen näytelmän välinen yhteys solmiutui niin, että ”Penthesilean” varuskunta sijoitettiin ”Schroffenistaniin”, kuin läntinen puolustusliitto Afganistaniin. ”Penthesilean” sotilaat jopa vierailivat ”Schroffenistanin” yhdessä kohtauksessa. Näytelmät toimivat toistensa parateksteinä, serkussota antoi ympäristön yksittäiselle varuskunnalle, ollen ympäristöönsä nähden vieras ja ylimielinen.

Kahden ensimmäisen viikon aikana tehtiin paljon erilaisia kohtaushahmotuksia. Hahmotuksilla on varsinkin harjoituskauden alussa monta tarkoitusta: niiden avulla tuotetaan materiaalia ja niiden avulla virittäydytään tekotapaan. Oikeanlaisella henkisellä virittäytymisellä saadaan aikaan avoimuus tuottaa kehollista materiaalia. (Piippo, muistiinpano 27.8.2010.)

Alkuun ohjaaja kertoi työryhmälle kirjailija Heinrich von Kleistin henkilöhistoriasta ja historiallis-sosiaalista positiosta. Kleistin traagista kuolemaa ja siihen liittyneitä tapahtumia käytettiin materiaalina usealla tavalla (Piippo, muistiinpano 25.8.2010.) Kirjailijan biografian esittely ei liene ollut itsetarkoituksellista, mutta siitä saattoi saada korrelatiivista materiaalia näyttämötyöhön.

Syyskuun puolella siirryttiin kohtausharjoitteluun. Harjoitukset etenivät pääasiassa niin, että kun näyttelijät eivät harjoitelleet ohjaajan johdolla Teatterimontun näyttämöllä, he harjoittelivat keskenään muissa tiloissa. Kaikki materiaali, myös musiikki, syntyi harjoitusprosessin aikana.

”zeitKleistin” ensi-ilta oli lopulta lokakuun yhdeksäntenä.

4.1 Schroffenistanin esitystekstin tarkastelua

”Die Familien Schroffenstein” oli Heinrich von Kleistin ensimmäinen koskaan esitetty (1804) näytelmä. Sen vahvasti shakespearilainen sisältö rakentuu kahden sukuhaaran väliseen taisteluun ja kulminoituu vastakkain olevien perheiden nuorten traagisesti päättyvään romanssiin.

Hanno Eskolan alkutekstille melko uskollisessa sovituksessa ”ruuperttilaisten” ja ”sylvesteriläisten” välille syntyy onnettomuuksien ja huhupuheiden kautta sotatila, verikostojen sarja. Ohjaajan sanoin näytelmä käsittelee äkkipikaisuuden ja väärän informaation välistä dialektiikkaa. (Piippo, muistiinpano 24.8.2010.)

Näytelmässä on useita miesrooleja, mutta oikeastaan vain yhtä näyttelee mies. Hiski Grönstrand esittää hurjaa ja ronskia Ruupertia, muita miesrooleja esittävät naisnäyttelijät, lukuunottamatta loppupuolen välinäytöstä, jossa näyttäytyvät ”Penthesilean” kreikkalaiset sotilaat. Hiski Grönstrandin roolitus varsinaisten roolihahmojen ainoana miesnäyttelijänä alleviivaa Ruupertin kulmikasta ja väkivaltaista maskuliinisuutta.

”Schroffenistan” puvustettiin 1900-luvun alkupuolen rahvaan vaatteisiin. Hanno Eskolan tilaus puvustaja Tiina Helinille oli ”sellasta Pohjantähti-trilogian maisemaa”. Näyttämöä hallitsee tukeista ja paksuista laudoista tehty neliönmuotoinen markkinalava, jonka yksi sivu on kolmisen metriä pitkä. Lava on nostettu irti maasta hiekkasäkkien päälle ja sen sivuilla on kaksi laudoista rakennettua luiskaa, joita pitkin lavalle nouseaan ja siltä poistutaan.

Schroffenistan alkaa hautajaiskellon soitosta. Kuuluu pidäteltyä nyyhkytystä. Hautajaissaatto nousee lavalle. Pian näkyy, että saattoväki kantaa suurta tykin ammuksen hylsyä. Saattoväki hymisee ”Suojelusenkeli”-virttä. Laskettuaan ”ruumiin” hautaan, saattoväki polvistuu rukoukseen lavan katsomosta nähden vasemmalle reunalle. Näytelmän yksi keskeinen teema lausutaan julki ensimmäisessä repliikissä.

”RUUPERT: Pyhän Jumalan edessä vannon että kostan Sylvesterille ja koko huonekunnallensa.”

(Kleist/Eskola 2010, 1.)

Ruupert on vakuuttunut siitä, että Sylvester tai ”sylvesteriläiset” ovat vastuussa Ruupertin pienen pojan kuolemasta. Ruupert painostaa myös poikansa Ottokarin vannomaan kostoja. Vaimonsa Eustache kieltäytyy, äitiyteensä vedoten. Ruupert lähettää renkinsä kertomaan Sylvesterille sodanjulistuksesta.

Jossain harjoitusten vaiheessa päätettiin, että Ruupertin hahmo tulkitaan väkivaltaiseksi isäksi, jolta äiti suojelee, tai ainakin haluaa suojella, lapsiaan. Ottokar tulkittiin ”herkäksi pojaksi”, piirre jota Ruupert ei siedä. Ruupert on kuin höyrykattila, jonka venttiilit ovat kiinni, ja joka on pitelemätön myös itselleen. (Piippo, muistiinpano 8.9.2010.)

Toinen kohta liittyy ensimmäiseen. Kohtauksessa Jeronimus kyseenalaistaa Ruupertin äkkipikaisuuden, ja antaa ymmärtää, että epäily Sylvesterin syyllisyydestä on väärä. Ruupert puolestaan epäilee Jeronimuksen motiivit vihjaamalla tämän olevan ihastunut Sylvesterin tyttären.

Kolmanteen kohtaukseen saattoväki on poistunut Jeronimusta ja ”imaamia”, pappishahmoa lukuunottamatta. Jeronimus tivaa imaamilta lisää tietoja tapahtumista. Imaamin sanavalinnoista kuuluu, että hän on puolensa valinnut ja värittää kertomustaan Ruupertin kannalta hyödyllisin sanakääntein. Käy ilmi, että kuolema on tapahtunut epäselvissä oloissa. Kaksi miestä on löydetty pojan ruumiin ääreltä, toinen on surmattu heti ja toiselta heistä on saatu epäselvä ”tunnustus” kiduttamalla.

Kohtaus Imaamin ja Jeronimuksen välillä oli pitkään vaikea. Varsinkin Liisa Pöntisen esittämä Imaamin hahmo oli pitkään haussa. Hahmoon kokeiltiin vaikka millaista mielikuvaa, mutta mikään ei ottanut toimiakseen. Hahmo on informaatiota kertova sivullinen, mutta Hanno Eskolalle pelkästään se ei koskaan riitä, hahmolla on oltava oma sisäinen välttämättömyytensä, mitä kautta se toki tarjoaa myös näyteltävää näyttelijäopiskelijalle. Alkutekstissä hahmo on tietenkin pappi, mutta Eskolan sovituksessa mielikuva siirtyi ”orienttiin”. Alkuun hahmo oli ”jemmatusti kaikki maailman uskonnot” (Piippo, muistiinpano 6.9.2010), mutta sitäkin kautta se pysyi paperinmakuisena. Imaamiin koetettiin istuttaa mielikuvaa buffo-hahmoisesta papista ja myöhemmin Nätyn professori Yrjö Juhani Renvallista (Piippo, muistiinpano 8.9.2010), mutta lopulta Liisa Pöntisen oma keksintö tehdä hahmo kotiseudun murteella tuotti toimivan lopputuloksen.

”Muunsin Imaamin repliikkejä huvikseni lennosta Etelä-Pohjanmaan murteelle. Sitten lavalla puhuin tekstiläpimenon murteella. ”Tää oli löytö!”, sanoi Hanno, mistä tuli hyvä mieli. Imaami muhevoitui puheen kautta. Sen näyttelemisestä tuli yksi lempikohtaukseni.

Sain murteesta rauhan näyttelemiselleni.” (Pöntinen 2011, 33.)

Murteen käyttö ei tehnyt Imaamista koomista, vaan vakavasti ja hitaalla rytmillä tehtynä hyvinkin pahaenteisen hahmon. Imaamin eteläpohjalainen hahmo löytyi myöhään, vasta viikkoa ennen ensi-iltaa. (Piippo, muistiinpano 2.10.2010.)

Neljänteen kohtaukseen näyttämön tila vaihtuu. Näyttämöllä on ruupertin poika Ottokar. Joku heittää lavalle vaatteita, joiden perässä lavalle kiipeää hankalan näköisesti puolipukeissa oleva (Rupertin) Äpäpäpoika, eli Ottokarin velipuoli. Ottokarin huomio kiinnittyy huiviin, ja hän tivaa Äpäpäpojalta, mistä tämä on sen löytänyt. Äpäpäpoika kertoo saaneensa sen tuntemattomalta tytöltä, joka on vetänyt tämän kuiville koskesta. Ottokar tunnistaa huivin, vaikka valehtelee päinvastaista. Ottokar ei halua myöntää velipuolelleen tuntevansa huivin omistajan, joka on Sylvesterin tytär Agnes. Äpäpäpojan pukeutuessa mustasukkainen Ottokar lipsauttaa suustaan liikaa.

Ottokaria esitti näytelmässä Riikka Papunen. Papunen tutki esityksessä erityisesti paineetonta puhetta ja lavaolemista. Hän koki 16-vuotiaan pojan esittämisen itselleen etäiseksi, mutta oli silti innoissaan roolistaan, ja lähti rakentamaan sitä fyysistä habitusta ja sopivaa puhetapaa etsimällä. Yhdessä ohjaajan kanssa oli sovittu, ettei roolia tehdä karrikoimalla. Vieraan hahmon ajatusmaailma löytyi Papuselle tutustumalla suomalaisen Sturm und Drang -yhtyeen sanoituksiin.⁶ Papunen kirjoittaa korrelaatistaan:

”Noihin kappaleisiin ja näytelmän tekstiin ja Ottokarin elämäntilanteeseen tutustuminen antoivat ymmärtää hahmon olevan täynnä ajatuksia, isoja ajatuksia, joita on raskas kantaa; epäkohtia elämässä ja etenkin rakkaudessa, mustavalkoisessa maailmassa. Ajattelin, että fyysinen olemus voi osoittaa sen: raskas taakka harteilla. Pohdiskeleva nuori, hartiat lyyssä, kulmat kurtussa – oli hän onnellinen tai surullinen, tila on sama.”

(Papunen, haastattelu 20.5.2011.)

Papunen kertoo suunnitelleensa hahmonsa liikeradat tarkasti. Yhdistettynä tavoitteeseen paineettomasta puheesta ja lavaolemista, se tuotti Papusen kertoman mukaan hahmon olemuksen helposti.

”Kohtauksesta toiseen tiesin hyvin tarkkaan kuinka lavalla liikun, missä on minun paikkani, mikä on hahmoni tapa liikkua ja kantaa itsensä, ja yhtäkkiä huomasin, ettei minun ollut

⁶ Vaasalainen Sturm und Drang -yhtye julkaisi ensimmäisen albuminsa ”Learning to Rock” vuonna 2007 bändin jäsenten ollessa 15-vuotiaita.

tarvinnut tehdä hahmon puheelle laisinkaan mitään. Se oli muovautunut tarpeeksi omasta puheestani eriäväksi ja nyt minun tarvitsi enää vain ottaa vastaan kehoni tarjoama uusi tapa puhua, hahmon tapa puhua.”

(Papunen, haastattelu 20.5.2011.)

Papunen huomasi leukansa työntyvän eteenpäin ja puhuvansa rauhallisella ja pehmeällä, tummalla sävyllä. ”Kiinnitin näihin huomiota ja vahvensin niitä. Näin tein jälleen valinnan, eikä puhe jäänyt huolimattomaksi. Loin siis kuljetuksen myös puheelle”, Papunen kirjoittaa. (Papunen, haastattelu 20.5.2011.)

Seuraavat kohtaukset viidennestä yhdeksänteen tapahtuvat Sylvesterin talossa. Viides ja kuudes kohtaus muodostavat jatkumon, sillä näyttämön henkilöt eivät vaihdu.

Näyttämöllä on Agnes, hieman turhamainen ja kärsimätön teinityttö, joka meikkaa ja kärttyilee isoäidilleen. Myös tästä perheestä on pieni poika kuollut, Agneksen mukaan veli on tapettu myrkyllä ”ruupertilaisten” toimesta, ”äitikin sanoo niin”. Mummi koettaa hillitä varmojen oletusten tekemistä samalla tavoin kuin Jeronimus aiemmin Ruupertille. Sattumalta näyttelijäkin on sama, Emmi Kaislakari tekee Schroffenistanissa Jeronimuksen ja Mummin roolit.

Mummi oli alunperin ”Vaari”, mutta hahmo ei ottanut toimiakseen. Kohtaukseen haluttiin tehdä läheinen ja lämmin kontakti isovanhemman ja pojantyttären välillä, missä kuitenkin Agneksen pitkällä oleva levoton murrosikä näkyy erilaisina ristikkäisyyksinä.

Seitsemänteen kohtaukseen Agneksen äiti, Sylvesterin vaimo Gertrude saapuu näyttämölle ja sananvaihto käydään Mummin ja Gertruden välillä. Mummi sättii Gertruden tehneen väärin väittäessään ruupertilaisia syyllisiksi. Gertrude puolustautuu kitkerästi: ”En sitä koko maailmalle kuuluta. Vain sanoin että on mahdollista että myrkyttivät; että se näytti siltä.” (Kleist/Eskola 2010, 10.)

Gertrudea luonnehdittiin harjoituksissa ”kaljakapakkaämmäksi”, aikuiseksi jolla on säikky suhde maailmaan ja taipumus rakennella erilaisia salaliittoteorioita. Suhde Sylvesterin äitiin (alunperin isään) on ristiriitainen. Ohjaaja heitti ilmoille kysymyksen, onko kyseessä ehkä Mummin lempiminiä, ”vai kaikista paskin”? Kysymykseen ei löydetty vastausta, mutta ohjaaja Eskolan mielestä valinta on se, kumpi tuottaa mielenkiintoisemman tavan ilmaista. (Piippo, muistiinpano 8.9.2010.)

Ruupertin vaimoa näyttelevä Laura Rämä esittää myös Sylvesterin vaimon roolin. Näyttelijöiden roolituksen voi tulkita erään lajin tyyllittelyksi: katsoja yleensä tunnistaa näyttelijän samaksi, vaikka rooli vaihtuu. Schroffenistanissa tyyllittely jalostuu, kun kaksoisroolien tehtävät tai funktiot draaman sisällä muodostavat selvän vastaavuuden keskenään. Kolmannen vastaavuuden muodostavat Maiju Saarisen näyttelemät rengin ja Barnaben roolit, jotka ovat molemmat tunnistettavissa viestinviejiksi, jotka joutuvat kärsimään. Sarjaa täydentää Minka Kuustosen roolit surkeana, väkivaltaisena Äpäpäpoikana ja Ruupertin käsikassara-palkkamurhaaja Dantingina. Ainoastaan Liisa Pöntisen tekemät Imaamin ja Agneksen roolit eivät muodosta paralleelisuutta tässä mielessä.

Kahdeksanteen kohtaukseen saapuu itse Sylvester, Mummi poistuu hitaasti. Lavalle tulot ovat tyylliteltyjä ja jokaisella hahmolla on omanlaisensa tapa saapua ja poistua. Agnes esimerkiksi töpöttää huopatossuillaan kuuluvasti. Sylvester harppoo kuin taakkaa kantaen.

Emilia Kokon esittämä Sylvester on sävyisämpi hahmo kuin Hiski Grönstrandin Ruupert vastapuolellaan. Sylvesteriläiset pukeutuvat arkisemmin, villasukkiin, huopatossuihin, maanvärisiin sävyihin, kun ruuperttilaiset kantavat valkoisine paitoineen ja mustine takkeineen kenties herraskaisempaa statusta. Sylvester on karkeaa Ruupertia henkisempi, sivistyneempi, mutta sosiaaliselta statukseltaan ehkä alempana. Hänellä on sylintäysi kirjoja ja pienet, pyöreäpokaiset silmälasit, kuin Runebergilla vanhoissa kuvissa.

Sylvester jatkaa Gertruden läksyttämistä. Hän saarnaa sormi pystyssä, että ”epäluulo on sielun mustaa hometta”. Gertrude puolustautuu ja sanoo nyt, että tappo ja ruuperttilaisten syyllisyys on tosiasia.

Gertruden ja Sylvesterin välisissä kohtauksissa on monenlaisia esinekuljetuksia, jotka tuovat esitykseen kuvallisuutta ja merkityksiä. Kahdeksannessa kohtauksessa Gertrude ripustaa pyykkiä. Hän ripustaa pyykkinarun toisen pään Sylvesterin jatkuvasti pystyssä sojottavaan, saarnaavaan etusormeen, ja toisen pään hirttosilmukoineen omaan kaulaansa, kuin ilmaisten, että Sylvesterin sormen ainoaa hyötykäyttöä on ripustaa siihen pyykkinaru ja että hänen oma asemansa on tuomittu arkisen työn ja miehensä mielipiteen ikeeseen.

Yhdeksäs kohtaus alkaa rengin tulon myötä. Renki tuo sanaa Ruupertilta, jonka terveiset lausuttiin alun hautajaiskohtauksessa.

Tässäkin kohtauksessa on monimutkaisia, esineitä hyväksikäyttäviä kuljetuksia. Rengin saattaminen

istumaan edellyttää monimutkaista, lähes koreografista liikesarjaa, jossa Gertrude asettaa istuimia sekä rengin että Sylvesterin takapuolten alle, pidellen samalla edellisestä kohtauksesta kaulaansa jäänyttä pyykkinarua pyykkeineen irti lattiasta.

Rengin motivaatio tilanteessa pyrittiin luomaan niin, että viestin vieminen olisi ”kaikista viimeinen homma, mitä kukaan haluais tehdä”. Suorituksen olisi oltava nopea. Sylvester toimii kohtauksessa kuitenkin hidastavana kitkana. Ohjaaja antoi rengin tilanteelle mielikuvan: ”Toistuva-ainutkertainen -akselilla tapahtuma on tyyppiä 'Hiroshima' ”. (Piippo, muistiinpano 8.9.2010.)

Sylvester pyrkii olemaan rengille hyvin vieraanvarainen ja tiedustelee ystävällisesti myös Ruupertin vointia. Sylvester ei ymmärrä Ruupertin syytteitä ja tarjoutuu neuvottelemaan tämän kanssa suoraan. Renki ei kuitenkaan usko Sylvesterin viattomuuteen, vaan suuttuu, ja syyttää Sylvesteriä ”lurjukseksi”. Syytös suistaa Sylvesterin tolaltaan. Sylvester astuu sankoon ja pyörtyy alle syöksyvän vaimonsa selkään, joka kantaa Sylvesterin näyttämöltä kuin jauhosäkin. Samaan aikaan lavalle syöksyy väkijoukko, joka tempaa ja riepottelee rengin mukaansa.

Kymmenes ja yhdestoista kohtaus tapahtuvat vuorilla. Kymmenes kohtaus on myös Kleistin alkutekstin toisen näytöksen ensimmäinen kohtaus. Toistensa henkilöllisyyksistä aikaisemmin epävarmat ja toisiinsa ihastuneet nuoret, Ottokar ja Agnes tapaavat. Ottokar on alkuun epäluuloinen Agneksesta, koska perheiden kesken vallitseeseen sotatila ja koska Agnes on näyttäytynyt uimasillaan Ottokarin velipuolelle. Agnes keimailee ja hassuttelee. Ottokar nappaa Agnekselta hiusneulan ja pistää Agnesta sillä. Agnes on ymmällään Ottokarin kiukkuisesta olemuksesta. Ottokar tivaa, eikö Agnes pelkää kosta, mutta tämä vain vitsailee. Ottokar ojentaa Agnekselle tämän huivin. Samaan aikaan paikalle ilmestyy Äpäpäpoika, ja Agnes poistuu nopeasti.

”OTTOKAR: Miksi minun pitäisi luottaa sinuun?

AGNES: Ota riski.”

(Kleist/Eskola 2010, 16.)

Vastapariksi raskasmieliselle Ottokarille kohtaukseen haluttiin kepeä ja ”poreileva” Agnes. Liisa Pöntinen kirjoittaa, että mielikuva hienoisen nousuhumalaisesta, juuri rohkaisudrinkin ottaneesta Agneksesta auttoi luomaan vastakohtaisen olemuksen kohtaukseen. Lisäapua antoi rekvisiitta, vihreä cocktailtikku, jota Agnes näprää käsissään ja jota hän käyttää hiusneulana. ”Kohtaukseen koko ajan kaivattu kepeys tulikin minulle esineen kautta. Sain tarvittavan tunnelman itseäni vain katsomalla tärisevää cocktailtikkua ennen lavalle nousua. Eikä ollut yhdentekevää, että olin itse

hakenut tikun”, Pöntinen kirjoittaa. (Pöntinen 2011, 30.)

Riikka Papunen kirjoittaa kokeneensa teini-ikäisen heterorakkauden kuvaamisen toisen naisnäyttelijän kanssa uskottavalla tavalla ”vaivaannuttavaksi ja erittäin haastavaksi”. Häntä ja Agnesta esittänyttä Liisa Pöntistä auttoi kuitenkin klovniversio, jossa rakastavaiset ovat tunteissaan vilpittömiä viisivuotiaita lapsia. Papunen kirjoittaa, miten ”yhtäkkiä asiat loksautti paikoilleen. Rakkaus on pohjimmiltaan vilpittömiä, mustavalkoista ja sen mukana tulee kiihko ja palo”. (Papunen, haastattelu 20.5.2011.)

Liisa Pöntinen kuvaa opinnäytteessään, miten ohjaaja Eskola ehdotti, että mielikuvan tasolla hahmot tapaavat ”klubilla nimeltä Vuori”. Pöntinen kuvaa, miten kohtauksen tilanne tuntui heti latautuneemmalta ja merkityksellisemmältä. Mielikuva toi hahmon näyttelijälleen tutummaksi ja tajuttavaksi. (Pöntinen 2011, 28.)

12. kohtaus näyttää kilpailutilanteen Ottokarin ja Äpäpäpojan välillä. Molemmat tajuavat olevansa kilpakosijoita. Ottokarin asenne velipuoleensa on ylimielinen, Äpäpäpojan suhtautuminen on aggressiivinen. Velipuoli uhkaa Ottokaria jopa itsemurhalla, mistä syystä Ottokar vie tältä puukon mennessään.

Kahdennessatoista kohtauksessa on Eskolalle tyypillinen ”väärin tehty” dialogi:

”ÄPÄPÄPOIKA: Ääliö! Arvostuksellasi pyyhin perheeni.

OTTOKAR: Minkä?

ÄPÄPÄPOIKA (ei huomannut virhettään): Kuulit: perseesi.

OTTOKAR: Minunko?”

(Kleist/Eskola 2010, 18.)

Ensin velipuoli sanoo väärin, Ottokar kuulee väärin, sitten Äpäpäpoika sanoo uudestaan väärin. Samaan aikaan katsoja saattaa pohtia, kuuliko itse väärin, ja ihmetellä, mitä kukakin sanoi tai kuuli.

13. kohtaus jatkuu siitä, mihin yhdeksännessä jäätiin. Gertrude kantaa Sylvesteriä, joka on yhä järkytyksestään voipunut. Sylvester tokenee Gertruden yrittäessä antaa tälle ”tyrolintippoja” monimutkaisen lusikkakuljetuksen kautta. Nyt Sylvester kuulee, että väkijoukko on surmannut Ruupertin rengin. Samoin vasta nyt Gertrude kertoo Sylvesterille, että kahden palkollisen epäillään tappaneen Ruupertin pojan. Sylvester vakuuttuu, että hänen on mentävä itse Ruupertin luo

todistamaan syyttömyyttään. Gertrude yrittää estää miestänsä. Kohtaus loppuu Sylvesterin ja Gertruden epävarmaan katkokävelyyn. Heidän poistumisensa kohtauksesta on niin hidas, etteivät he ehdi poistua näyttämöltä ennen seuraavaa kohtausta.

14. kohtaus työntyy kuin simultaanisesti edellisen päälle. Valotilanne vaihtuu. Äpäpäpoika löytää vuorilla harhaillessaan Agneksen. Äpäpäpoika tunnustaa rakkautensa Agnekselle, joka kuitenkin suhtautuu huvittuneesti. Äpäpäpoika saa tästä syyn ahdistella Agnestä. Epäselvässä tilanteessa Äpäpäpoika heiluu puukkonsa kanssa ja tulee pistäneeksi itseään. Äpäpäpoika putoaa näyttämöltä samaan aikaan, kun Jeronimus syöksyy paikalle yhdessä Sylvesterin ja Gertruden kanssa.

15. kohtaus alkaa edellisen kaaoksesta. Sylvester ja Gertrude eivät ole ehtineet näyttämöltä edes pois, kun kohtaus käynnistyy. Sylvester menee Äpäpäpojan perään, Gertrude syöksyy lohduttamaan paniikissa olevaa tytärtään, jota Jeronimus kuulustelee. Jeronimus tietää, että Agneksella on yhteys Ottokariin. Jeronimus on kuullut Ottokarin vannoneen kostoja alun hautajaiskohtauksessa. Samoin Gertrude on häpeissään ja kauhuissaan kuullessaan Ottokarin viettäneen aikaa Agneksen kanssa, vaikka tytär kieltää tuntevansa Ruupertin poikaa. Sylvester arvelee, että Äpäpäpoika on lähetetty surmaamaan Agnes. Sylvesterin kauhu liittyy siihen, että hänen on tehtävä päätös. Gertrude on huojentunut kuullessaan, että Sylvester ”vihdoinkin tajuaa” asiat, mutta ei, Sylvester näkee uhan yhä pahaa puhuvassa vaimossaan. Gertrude poistuu pettyneenä. Sylvester lähettää Jeronimuksen mukana sanan, että haluaa puhua Ruupertin kanssa. Jeronimus lähtee yhteen suuntaan, Sylvester toiseen, yhä järkyttynyt Agnes jää yksin näyttämölle.

Kohtauksessa on monipolvinen kuljetus omenalla. Alunperin omena tulee näyttämölle Sylvesterin taskusta, mutta lopulta se päättyy monen mutkan kautta Agnekselle, joka luulee sen olevan myrkyomina Ottokarilta.

Viidettätoista kohtausta muutettiin harjoitusprosessin aikana ja siihen yhdistettiin 16. kohtauksen materiaali. Jotain myös jätettiin pois.

17. kohtaus on pitkä kohtaus rakastavaisten, Agneksen ja Ottokarin välillä. Kohtauksessa sekä hälvennetään harhaluuloja että luodaan uusia.

Agneksella on kohtauksessa monimutkainen psykologinen kuljetus. Agnes on kuullut Ottokarin vannoneen kostoja sylvesteriläisille. Agnes on yhä järkyttynyt ja ajattelee Äpäpäpojan yrittäneen juuri murhata hänet. Samaan aikaan Ottokarilla on kepeä tunnelma. Agnes luulee yhä Ottokarin

haluavan myrkyttää itsensä. Agnes uskoo kuolevansa ja umpikujassa resignoituu siihen vapaaehtoisesti. Agnes haluaa kuolla, koska kostonhimoisen Ottokarin kanssa on mahdotonta elää. (Piippo, muistiinpano 8.9.2010.)

Jossain kohtaa tilanne kääntyy niin, että Ottokar luulee Agneksen yrittävän myrkyttää itsensä ja haluaa kuolla tämän kanssa. Henkiinjäämisestään helpottuneet nuoret päätyvät vaihtamaan suudelmia.

Kohtauksessa on dialogia, joka muodostaa näytelmän tulkinnallisen ytimen.

”AGNES: Olisikin ollut myrkkyä! Olisimme kuolleet yhdessä kun emme voi yhdessä elää!

OTTOKAR: Kyllä voimme, jos karkoitat erottavan epäluulon mielestäsi kummittelemasta.

Usko minuun.

AGNES: Minua hävettää.

OTTOKAR: Isäsi murhautti pikkuveljeni.

AGNES: Niinkö uskot?

OTTOKAR: Murhaajat kertoivat kaiken.

AGNES: Kai sinun on uskottava.”

(Kleist/Eskola 2010, 31-32.)

Agneksen ja Ottokarin rakkauden traagisuus kiteytyy näissä sanoissa. Vain kuolema voi yhdistää kaksi omaan epätotuuteensa uskovaa, muu on sovittamatonta.

Kuitenkin Eskolan ohjauksessa Ottokaria esittävä Riikka Papunen syö tässä kohtaa omenaa ja puhuu suu täynnä syötävää, mikä tuo kohtaukseen koomisen elementin. Samoin Liisa Pöntisen tekemä Agnes on tilanteessa niin pateettisessa tilassa, että tunnelma kääntyy miltei päinvastaiseksi. Tilanne on hyvä esimerkki Eskolan estetiikasta: vastakkaisten asioiden törmäytys saa aikaan oudon huojuksen.

Agneksen rooli on periaatteessa klassinen ja puhtoinen Julia-rooli. Hanno Eskola kehotti Liisa Pöntistä ”tahrimaan Agneksen uhrilammasroolin”. Liisa Pöntinen kirjoittaakin lisänneensä hahmoon rosoa ja rytmiä, mitä kautta hän onnistui näyttämään Agneksen rasittavana ja turhamaisena ”Spiidi-Agneksena”, joka puhuu repliikkejään harkitsemattomuuttaan ennen kuin ajattelee, ja jonka muutos itkuiseksi itsemurhaajaksi olisi suurempi ja sitä kautta ehkä koskettavampi. Suhteessa Ottokarin hahmoon Agnes tehtiin rytmisesti nopeammaksi, mikä myös

auttoi Pöntistä sukeltamaan rooliinsa. Tärkeimpänä korrelaattina Pöntinen kirjoittaa pitäneensä ”zeitKleistin” toisen näytelmän päähenkilöä Penthesileaa. ”Minulle Agnes oli hetkittäin Schroffenistanin sisäinen Penthesilea-tyyppi: jälleen yksi umpikujaan päätyvä äkkipikainen nainen”, Pöntinen kirjoittaa. (Pöntinen 2011, 36-38.)

18. kohtauksessa tapahtumapaikka siirtyy Ruupertin taloon ja pysyy siellä kolmanteenkymmenenteen kohtaukseen saakka. Lavan takareunaan nostetaan meluisasti suuri, taitettu aaltopellin pala, joka toimii Ruupertin istuimena. Kohtauksessa Ruupert kuulee renkinsä tapetun. Ruupertin ”käsikassara” Danting kertoo myös kuulleensa, että Äpäpäpoika on tapettu. Ruupertin vaimo Eustache eskaloi tilannetta hysteriallaan.

Näyttelemisen on tyyllitelty groteskiin suuntaan. Hiski Grönstrandin esittämä Ruupert räjähtää tylästi vaimolleen ja Laura Rämän Eustache nostaa puhekorkeutensa välillä hurjiin korkeuksiin. Groteski ilmaisu herättää katsojissa naurua.

19. kohtaus tuo näyttämölle Jeronimuksen, joka väittää Sylvesterin olevan syytön. Tässä kohtaa Ruupert poistuu hetkeksi.

20. kohtauksessa Jeronimus kuulustelee Eustachea. Danting jää tarkkailemaan tilannetta. Eustache puhuu itkuisesti itsensä pussiin, eikä pysty todistamaan Jeronimukselle, että kiduttamalla saatu tunnustus todistaisi Sylvesterin puolesta. Lopulta hän huokaisee vain: ”Eikö tämä vihanpito koskaan lopu?” (Kleist/Eskola 2010, 37).

Jeronimus iskee Eustachen tajuntaan vielä toisenkin rajun uutisen: Ottokar ja Agnes rakastavat toisiaan.

21. kohtaus tuo Ruupertin näyttämölle. Hän on hakemassa vaimoaan. Vaimo lähtee Ruupertin kehotuksesta, mutta Ruupertin poistumisen estää Jeronimus.

22. kohtaus tapahtuu Jeronimuksen ja Ruupertin välillä. Danting on edelleen läsnä. Ruupert kääntää Jeronimukselle selkensä eikä suostu kättelemään tätä. Kohtaus on kuin miekkailua: Ruupert tarjoutuu ensin tunnustamaan, että Äpäpäpoika yritti tappaa Agneksen hänen käskystään – koska Sylvester kuitenkin uskoo niin. Jeronimus väistää ja kertoo Sylvesterin uskovan yhä, että Ruupert on syytön ja että Sylvester on syytön Ruupertin rengin kuolemaan. Ruupertin suhtautuminen rengin kohtaloon on välinpitämötön ja taktiikkansa hurja:

”RUUPERT: Renki sinne tai tänne.

JERONIMUS: Olet kuvottava.

RUUPERT: Sinä et ole renki.

JERONIMUS: Olen vieraasi.

RUUPERT: Entä jos isäntä pyörtyy?”

(Kleist/Eskola 2010, 40-41.)

Jeronimuksen puhuessa perusteluitaan Ruupert alkaa esittää pyörtyvänsä ja kaatuilla ympäriinsä. Ohjaaja tilasi Hiski Grönstrandilta ”tolkuttoman pyörtyily-sarjan”, ja sen hän myös sai. (Piippo, muistiinpano 20.9.2010.)

Jeronimus suuttuu Ruupertin ilveilystä ja tarttuu Ruupertiin (23. kohtaus). Danting tulee ja lyö Jeronimuksen puukolla kuoliaaksi.

24. kohtaus koostuu näyttämölle tulevan Eustachen monologista, jossa tämä sättii Ruupertin alhaiseksi murhaajaksi. Eustache raahaa Jeronimuksen ruumiin pois.

25. ja 26. kohtaus ovat yhtä jatkumoa. Yhtäkkiä tuskainen Ruupert ei halua ottaa vastuuta, sillä Dantinghan Jeronimuksen tappoi. Danting taas on sitä mieltä, että Ruupert antoi käskyn tekoon. ”Itse käskit”, hän sanoo.

”RUUPERT: Pitääkö minun selittää sinulle käsikassaruus? Siitä pitää olla hyötyä, kuulitko: hyötyä! Sinun toilailuistasi minulle koitui vain katumuksen kuvottava tunne.”

(Kleist/Eskola 2010, 43.)

Ruupert rankaisee Dantingia teostaan palkankorotuksella.

27. kohtaus tuo lavalle Eustachen, Jeronimuksen tappanut puukko kädessään. Nyt Ruupert yhtäkkiä esittää rankaisevansa Dantingia ankarasti ja häätää tämän silmistään ankarasti raivoten.

28. kohtauksessa Ruupert on pessyt omat kätensä vaimonsa silmissä. Ruupert on olevinaan huolissaan siitä, mitä hänen oma väkensä hänestä ja Jeronimuksen murhasta ajattelee. Väliin hän vaikuttaa todella katuvalta. Eustache on yhtäkkiä täynnä hellyyttä katuvaan miestänsä kohtaan:

”EUSTACHE: Mikä on tuo tunne joka noin liikuttaa sinua? Se on ihmistä sinussa: se

huuhtoo pois veritahrat. Kyllä! Katumus on langenneen ihmisen viattomuutta. Anna kun iloitsen uudesta kirkkaudestasi. Koskaan et ole näyttänyt ihanammalta kuin nyt!”
(Kleist/Eskola 2010, 45.)

Eustache kätkee murha-aseen pudottamalla sen lavalla olevien lautojen väliin, kuin ikuisen syvyyteen. Pian Ruupert onkin taas täynnä vihaa sitä miestä kohtaan, joka on tehnyt hänestä hirviön, ja vannoo kostoja. Eustache anelee miestä jättämään aikeensa vetoamalla Ottokarin ja Agneksen rakkauteen. Ruupert saa lisää vauhtia ja kutsuu luokseen palvelijan puhaltamalla pilliin. Pilliin puhaltamalla, kuin äänellä työntäen, Ruupert häätää vaimonsa pois näyttämöltä.

Tämän kohtauksen asemiin ja näyttämökuviin vaikutti vahvasti Laura Rämän ja Hiski Grönstrandin keskenään valmistama kuvataidesarja.

29. ja 30. kohtaus ovat kuin ikivanhaa palvelijaa esittävän Riikka Papusen oma, koominen välinäytös. Hän liikkuu valtavan hitaasti, puhuu vaikeasti ja hänen jäsenensä vapisevat. Ruupertin ainoa asia on pyytää palvelijaa kutsumaan Danting paikalle. Palvelija puolestaan tuo Ruupertille lahjan, soittokellon, sillä pillin vihellys kiusaa talon koiraa. Ruupert pistää vapisevan palvelijansa siirtämään aaltopelistä istuintaan. Palvelijan vapina ja aaltopellin ääni yhdistyvät seuraavaan kohtaukseen tulevan Sylvesterin vapinaan ja hänen kirjojensa kahinaan. Palvelijan projekti jatkuu seuraavan kohtauksen päällä.

31. kohtaus tapahtuu Sylvesterin talossa. Kohtauksessa Sylvester ja Gertrude ovat vääjäämättömän edessä. Ruupertin renki on tappanut Jeronimuksen. Kohtauksen viimeinen repliikki on pahaenteinen:

”SYLVESTER: Tähän päivään asti olin poutapilvi Ruupertin yllä. Nyt salama iskee.”
(Kleist/Eskola 2010, 50.)

Kohtauksen esinemaailma on symbolinen: sivistynyt Sylvester repii kirjojensa sivuja, jotka päätyvät Gertruden pesusankoon, jonne Sylvester heittää käsissään olleet kirjat lavalta lähtiessään. Gertrude nostaa sangosta savisia kukkaruukun sirpaleita, mikä on viittaus Heinrich von Kleistin näytelmään ”Rikottu ruukku”.

32. kohtaus on tarkoituksellisesti kuin toisesta maailmasta. Pimeydessä kuuluu lapsekasta saksankielistä laulua. Valon noustessa lavan vasemmassa reunassa näkyy burkhaan, täyshuntuun,

puettu hahmo. Oikealla seisoo kolme nykyaikaista sotilasta, jotka asettelevat varusteitaan lavan reunaa vasten. Katsoja ei tässä vaiheessa tiedä, että sotilaat ovat peräisin toisen puoliskon Penthesilea-näytelmästä.

Hunnutettu hahmo puuhailee jotain lelusangon kanssa, kuin lapsi leikkisi keiton valmistamista. Sotilaat puhuttelevat tyttöä. Tyttö kertoo nimekseen Barnabe. Hän puuhailee ja sanoo sotilaille, etteivät he saisi olla paikalla, sillä ”jos joku vääräuskoinen on läsnä, keitto menettää voimansa”. Sotilaat kysyvät, mitä keitossa on. Tyttö kertoo, että onnenkeitossa on ”ihan kaikkea”, esimerkiksi lapsen sormi. Tyttö kertoo, että hän on äitinsä kanssa veistänyt irti hukkuneen pojan sormen, koska ”siinä on ytyä”. Sormen nirhaamisen jälkeen paikalle oli tullut kaksi Sylvesterin renkiä. Katsoja tajuaa nyt, että alkuperäinen surmateko onkin ollut onnettomuus.

Yhtäkkiä kuuluu pamaus, ja sotilaat alkavat ampua hätääntyneinä. Huomattuaan, ettei mikään uhkaa, he purkavat aseensa. Hunnutettu hahmo antaa merkin jonnekin näyttämön ulkopuolelle, ja pamaus kaataa kaikki sotilaat. Hunnutettu hahmo onkin ruumiinrakenteeltaan karski mies, ehkä terroristi, mikä viittaa Penthesilean näyttämösovituksen ”harhaluotien todellisuuteen” (Eskola, haastattelu 12.1.2011). Katsojalle viittaus saattaa ja saakin jäädä tässä vaiheessa irralliseksi ja irrationaaliseksi.

Kellon lyönnit vievät pahaenteisesti seuraavaan, 33. kohtaukseen. Ottokar saapuu. Häntä tulee vastaan vaaleaan huntuun pukeutunut Agnes. Nuoret ovat karanneet ja aikovat naimisiin. Ottokar maalaa yhteistä tulevaisuutta rikkain ja lempein sanakääntein. Kohtaus on täynnä vilpitöntä lämpöä ja rakkautta. Rauhallinen musiikki tukee tunnelmaa. Ottokar sukeltaa Agneksen huntuun, Agnes pukeutuu Ottokarin takkiin ja hattuun. Nuoret tanssivat hiljaa.

Äkkiä tunnelman rikkoo rytmikäs rummutus kaikkialta lavan ympäriltä. Ristiinpukeutuneet Ottokar ja Agnes jatkavat kuitenkin rauhallista tanssiaan. Rummuttajat täyttävät lavan tanssijoiden ympärillä. Näkyy, että rummuttajat ovat näytelmän henkilöitä. Hahmot tekevät kukin jotakin liikettä. Rummutus jatkuu, mutta hahmot poistuvat lavalta Ottokaria, Agnesta, Ruupertia ja Sylvesteriä lukuunottamatta. Koreografinen kohtaus päättyy siihen, että Sylvester ja Ruupert tyylitellyn raa'asti surmaavat omat lapsensa, kumpikin erehdyksessä omansa, koska nämä ovat vaihtaneet vaatteitaan, eikä heitä voi tunnistaa.

Rummutuksesta alkava, murhatekoihin päättyvä koreografinen kohtaus perustuu materiaaliin, jonka näyttelijät valmistivat tekemistään sonomobiileista (ks. alaluku 2.2 ”Sonomobiilit eli ääni-

liikesarjat”). Ohjaaja Eskola antoi näyttelijöille materiaaliksi kopiot Heinrich von Kleistin sisarelleen osoittamasta kirjeestä, jossa tämä kertoi aikovansa tappaa itsensä. Eri vaiheiden kautta yksilölliset liikesarjat yhdistettiin ja transponoitiin rytmiseksi, koreografiseksi kokonaisuudeksi.

34. kohtauksessa Ruupert ja Sylvester istuvat lastensa ruumiiden ääressä ja kertaavat kylmän demonstratiivisesti omaa tekoaan. Ruupert puhuu yhtäkkiä Gertrudelle kuin omalle vaimolleen – ovatko vaimojen hahmot sekoittuneet? Lasten ruumiit kieritetään vierekkäin. Sylvester laskeutuu Gertruden syliin, Ruupert tämän jalkoihin.

Tunneilmaisu karsittiin viimeisistä, joukkomurhan jälkeisistä kohtauksista täysin pois, koska kauhussa ja tuskassa piehtarointi olisi ollut ohjaaja Eskolan mielestä alleviivaavaa.

35. kohta tuo lavalle Äpäpäpojan ja sylvesteriläisten Mummin, joka huomaa lasten olevan toistensa vaatteissa. Ruupert työntää rauhallisen demonstratiivisesti ensin Mummin, sitten Gertruden pois näyttämöltä, ja nämä jäävät lattialle makaamaan.

Lattiasta alkaa kuulua koputusta, jota Ruupert syöksyy kuulostelevaan. Ruupertin alla oleva lattialauta kohoaa ilmaan. Lauta työntyy syrjään ja sieltä tulee esiin hunnutettu pää, joka puhuu samalla lapsen äänellä kuin hieman aikaisemmin onnenkeittoaan keittänyt Barnabe. Hän ojentaa pikaria, jossa on sormi. Barnabe kertoo sormen tarinan. Nyt Ruupert tajuaa, mitä hänen lapselleen on tapahtunut. Hän yrittää kuristaa Barnaben lautojen rakoon ja lyö perään. Ruupert sukeltaa lattian sisään ja jää jalat pystyssä lautojen väliin kiinni. Äpäpäpoika lausuu näytelmän viimeiset sanat:

”ÄPÄRÄPOIKA

Ei sitä tapahdu kuin epähuomiossa että isot kihot hakkaavat toisensa hengiltä. (Ruumiille)
Älkää pelätkö, lapsukaiset. Ei isi mitään pahaa tarkoittanut. Ei isi enää koskaan tapa teitä; isi lupaa. Malja sille! Skål!”

(Kleist/Eskola 2010, 60.)

4.2 Penthesilean kohtausten analyysiä

Heinrich von Kleistin näytelmä Penthesilea on kirjoitettu vuonna 1808. Kleistin Penthesilean juoni on melko yksinkertainen. Näytelmässä kreikkalaiset sotajoukot ovat aikeissa vallata Troijan kaupungin. Nämä saapuvat kuitenkin tilanteeseen, jossa idästä tulleet naissotilaat, amatsonit, piirittävät kaupunkia. Amatsonien tarkoituksena on ryöstää sukukypsiä miehiä vangeikseen, jotta

voivat saada jälkeläisiä ja ylläpitää rituaalikulttuuriaan. Akilleus ihastuu amatsonien kuningattareen Penthesileaan, mikä hankaloittaa kreikkalaisten sotapyrkimyksiä. Penthesilea vastaa jossain määrin Akilleuksen tunteisiin, muttei voi heittäytyä niiden vietäviksi amatsonien tarkan käyttäytymisnormiston vuoksi. Tragedia johtaa siihen, että lopuksi Penthesilea riistää hengen sekä Akilleukselta että itseltään.

Hanno Eskolan mukaan Penthesileassa on kyse ”naisesta, joka on itsellensä mahdoton ja käyttää ympärillä olevia miehiä ja naisia oman itsetuhonsa välineenä” (Eskola, haastattelu 12.1.2011). Eskola itse määritteli näytelmän korrelaateiksi Sid Viciousin ja Nancy Spungenin yhteiselämästä kertovan elämäkertaelokuvan ”Sid & Nancy” sekä näytelmäkirjailija Sarah Kanen itsetuhoiset kuvaukset. (Piippo, muistiinpano 25.8.2010.)

”Penthesilean” teksti koki paljon muutoksia läpi harjoitusprosessin. Ehjän pääkirjan laatiminen oli vaikeaa, kun teksti pilkkoutui, sitä järjesteltiin ja kirjoitettiin osin uusiksi. Yksi olennainen muutos oli kaikkien repliikkien muuttaminen puhekielisiksi. Kaikki näyttelijät sovittivat alunperin yleiskieliset repliikkinsä omaan suuhunsa sopivalle puhekielelle.

Repliikkien muuntaminen puhekielisiksi on Hanno Eskolalle tyypillistä. Liisa Peltonen kirjoittaa opinnäytteessään, että sen tarkoitus on saada näyttelijät ottamaan vastuu tuottamastaan puheesta (Peltonen 1999, 13). Lisäksi Eskola ohjasi näyttelijöitä erityisen iskevään puhetapaan: ”Atakkia puheeseen!” (Piippo, muistiinpano 20.9.2010.)

Penthesilean kohtauksista valmistettiin monenlaisia hahmotuksia pitkin harjoituskautta. Penthesilean alkuperäisen version kohtausjärjestyksestä tehtiin klovnerioita erilaisilla ohjeilla ja rekvisiitoilla. Sovituksen kohtauksiin tehtiin erilaisia rekvisiittaan liittyviä kuljetuksia. Kohtauksista tehtiin esineteatteriversioita ihan vain, että nähtäisiin millaista materiaalia ja esinemaailmaa esityksessä voisi olla. Alkuun ohjaaja mietti jopa, että näyttämön sivulla olisi koko esityksen ajan käynnissä simultaaninen esineteatteriversio näytelmästä. Lopulta esineteatterikohtauksia päätyi esitykseen vain yksi. Nukeilla tehtiin paljon erilaisia kokeiluja, jotka eivät päätyneet esitykseen. Samoin monet näyttelijöiden valmistamista hahmotuksista jäivät pois, tosin osia niistä tai niiden synnyttämistä energioista saattoi jäädä ”jemmatusti” mukaan näyttelijöiden tekemiseen näyttelijändramaturgian kautta.

Eskolan sovitus alkaa kohdasta, joka Kleistin alkuperäistekstissä on näytelmän keskivaiheilla. Ensimmäisellä puoliajalla esitetyn ”Schroffenistanin” lavasteena toiminut lava on nostettu

vaijereilla ilmaan, se leijuu ilmassa kuin räjähdysten paineaallon seurauksena. Lavan alla olleet säkit muodostavat nyt huonejärjestyksen: kerrossängyn, sohvan ja pöydän. Muinaisen taistelukentän maisema on kutistettu rajatuksi tilaksi, jossa majoittuu nykyaikainen sotilasyksikkö.

Ensimmäisenä näyttämöllä on kasa sotilaspukuisia ruumiita. Haitari soittaa myöhemmin kuultavan teemakappaleen sointuja. Osa ruumiista nousee ja ottaa käsiinsä rautalapiot. Sotilaat muodostavat parit, jotka lapioivat toisensa pois näyttämöltä. Parien liike on jatkuvaa ja plastista, kun toinen ruumis nousee, toinen kierähtää maahan. Ruumiiden alta paljastuu tyylitelty räjähdystä muistuttava rasterikuva, lavastaja Markku Mäkirannan tietoinen lainaus poptaiteilija Roy Liechtensteinilta.

Lopuksi näyttämöllä ovat Penthesilea ja Meroe, jotka nukkuvat poski poskea vasten. Penthesilea herää ylikierroksille virittyneenä ja kertoo unestaan, jossa Akilleus on nujertanut tämän ja aikoo kantaa hänet telttaansa. Meroe kiusoittelee Penthesileaa tämän hämmentyneisyydestä, mutta Penthesilea vakuuttaa, ettei mikään häntä järkytä.

”Minä tartun vain mieheen jonka olen miekkaani hukuttanut”, sanoo Penthesilea (Kleist/Eskola 2010, 62). Kyseessä on ensimmäisen kohtauksen avainrepliikki, joka Näтын esityksessä helpottaa jopa juonen seuraamista. Kreikkalaiseen mytologiaan ja tarustoon perustuvien tekstien juonien ymmärrettävyys sitoutuu usein moniin ennakkoehtoihin, joiden tulee olla kokijan tiedossa jotta nämä pysyisivät kärryillä. Repliikki kertoo myös tärkeää informaatiota Penthesilean luonteesta (ja amatsonisotilaan koodistosta, johon tässä esityksessä ei keskitytty lainkaan): hänen lähelleen pääsee vain, jos Penthesilea tuntee olevansa vahvempi. Meroen ja Penthesilean suhde kuitenkin vaikuttaisi olevan tasavertainen. Meroe suutelee ohimennen Penthesileaa, mistä saamme lisäviitteitä suhteen läheisyydestä. Amatsonisotilaat poistuvat kohtauksesta painien ja toisiaan kutittaen.

Penthesilean roolin tehnyt Maiju Saarinen kuvaa lähteneensä liikkeelle roolin rakentamisessa mielikuvista ja korrelaattibiiseistä. Hän kertoo käyttäneensä korrelaatteina neljää näytelmää ja kahta elokuvaa: Euripideen ”Medeia”, Sarah Kanen ”Psykoosi 4.48”, Sofokleen ”Antigone”, Shakespearen ”Kuningas Lear”, Emil Lotianunin ohjaama elokuva ”Mustalaisleiri muuttaa taivaaseen” sekä Oliver Parkerin ohjaama ”Othello”. Medeialta Maiju omaksui ajatuksen pakkomielteenomaisesta rakkaudesta saavuttamatonta miestä kohtaan sekä käyttäytymismallit, joita kenties pidetään enemmän maskuliinisina kuin feminiinisinä: aktiivisuus, itsenäisyys, koston motiivi sekä päättäväisyys. Sarah Kanen näytelmän ”Psykoosi 4.48” päähenkilö on epävakaa ja masentunut. Kanen näytelmästä Maiju poimi sarjan yksittäisiä repliikkejä, joiden hän koki vievän Penthesilean hahmoa eteenpäin. Antigonestä Maiju poimi ajatuksen vahvasta, määrätietoisesta,

anarkistisesta ja jäärpäisestä naisesta, joka vie asiat loppuun saakka, eikä luovuta vaikka mikä olisi. Shakespearen ”Kuningas Learia” Maiju käytti korrelaattina kohtaukseen, jossa Penthesilea rypee itsesääliinsään ja Meroe on tälle sarkastinen ja ilkeä (seitsemäs kohtaus). Mustalaisleiri muuttaa taivaaseen -elokuvassa Luiku Zobar tappaa rakastamansa naisen, koska ei voi tätä ikinä saada. Tästä Maiju haki itselleen samastumispintaa. (Saarinen, haastattelu 9.1.2011.)

Toisessa kohtauksessa esitellään näytelmän miehet, Odysseus, Diomedes ja Akilleus. Kleistin tekstissä hahmot ovat homeeristen esikuviansa lailla kreikkalaisia prinssejä ja omien valtioidensa sotajoukkojen johtajia. Näytyn esityksessä he ovat kolme karikatyyristä kuvaa miehestä. Odysseus on tosikko, kartojaan tutkiva asiallinen johtaja, jonka eetokseen kuuluu sitoutua yhteiseen projektiin, tässä tapauksessa Troijan valtaamiseen. Diomedes on helposti innostuva tohelo, joka ihailee Akilleusta. Diomedes on koominen sivuhenkilö, jolla on näytelmässä tärkeä sanansaattajan tehtävä. Akilleus on nautiskelija ja naistenmies, joka kuitenkin on valmis antautumaan Penthesilealle rakkauden tähden.

Toisesta kohtauksesta alkaa tarkkaan ajoitettu usean kohtauksen sarja, jossa musiikki soi taustalla koko ajan. Tässä kohtauksessa jännitettä luo 9/8-tahtinen kitaravoittoinen tausta.

Sotilaat etenevät diagonaalisesti näyttämötilassa. Valaistus on hämärä ja läikikäs. Odysseus tähystää, Diomedes raahaa mukanaan suurta pölynimuria ja Akilleus viivyttelä heidän takanaan. Odysseuksen replikki ”Ne lähti kun me tultiin” viittaa siihen, että miehet jakavat samaa tilaa naisten kanssa, mistä voi jo päätellä sen, etteivät sotilaat ole alkutekstin tapaan vihollisuuksissa keskenään. Vastakkainasettelu tapahtuu siten sotilasjoukon sisällä.

Toisessa kohtauksessa esitellään myös asioiden toisiksi muuntamisen kielioppia: suuri pölynimuri muuttuu konekivääriksi ja metallinilmamiseksi, ympäristö omasta uhkaavaksi. Kohtaus pakottaa kysymään: Onko kyseessä taistelutilanne, jossa pölynimuri merkitsee konekivääriä? Vai ovatko kolme sotilasta hassuttelemassa siivouspalvelunsa lomassa? Ja miksi imurin ääntä merkkäava pilli kuulostaakin yhtäkkiä ilmahälytykseltä?

Diomedestä näytellyt Lauri Kukkonen kertoo haastattelussa, että suhde imuriin oli tärkein elementti roolinrakennuksessa. Koska Diomedeen hahmo on koominen, mietti Kukkonen joka käänteessä koomisia yksityiskohtia tekemiseensä. (Kukkonen, haastattelu 25.5.2011.) Pölynimurin mukanaolo perustui esineteatteriharjoitukseen, joka oli tehty ensimmäisellä harjoitusviikolla. Imuri löytyi Teatterimontun nurkasta, ja se oli mukana loppuun asti.

Kolmanteen kohtaukseen musiikki muuttuu hilpeäksi ja rytmiseksi, kuin alleviivataukseen sen hyppyä esittämisen tasolta toiselle. Kohtauksessa kolme (nimetöntä) sotilasta esittävät Penthesilean ja Akilleuksen kaksintaistelun esineteatterina. (Kaksintaisteluita on Kleistin alkutekstissä kaksin kappalein. Ensimmäisessä Penthesilean hevonen kompastuu kiveen ja tämä joutuu pakenemaan. Tässä sovituksessa ensimmäinen ”taistelu” kuvataan ennemmin kahden sotilaan nahisteluna, toisilleen isotteluna, väkivaltaisena, muttei kummankaan henkeä uhkaavana). Siten metaforiseksi muuttuneen taistelun esittäjinä toimivat kahvipannu, donitsit, tomusokeri, sateenvarjo ja kivi. Pölynimurin kanssa tapahtuneet kohtaukset ja kolmannen kohtauksen esineteatteri olivat leimallisimmin kohtauksia, joiden kehittelyyn käytettiin toisessa luvussa kuvaamiani harjoitteita. Harjoituksissa tapahtui usein sitä, että ohjaaja Eskola antoi näyttelijöille tehtävän tai ”tilauksen”, jonka näyttelijät valmistivat omin päin. Joskus tilauksena oli kehittää useita eri vaihtoehtoja hahmotuksiin. (esim. Piippo, muistiinpano 30.8.2010.)

Neljännän kohtauksen aluksi Diomedes tulee onnittelemaan Akilleusta tämän menestyksestä kaksintaistelussa Penthesilean kanssa, mikä ilmaisee ettei edellinen kohtaaminen tapahdu täysin metatasolla. Akilleusta esittävä Aleksis Lavaste on avannut raajansa rennosti auki, hän on hybrinen ja suuri. Muistiinpanojeni mukaan ohjaaja ehdotti Akilleuksen yhdeksi korrelaatiksi harjoitusten alussa tuolloin ulkoministerinä toiminutta Alexander Stubbia, johon lisätään ”don juania” (Piippo, muistiinpano 30.8.2010). Musiikki on rentoa, tempo moderato, ja enkelikuoro laulaa viehkeästi, grazioso, Muumit-ohjelman tunnusmusiikkiin viittaavaa rallatusta. Äkkiä Akilleus kysyy itseltään ääneen:

”Pokailenks mä Penthesileaa?”

(Kleist/Eskola 2010, 67.)

Akilleus alkaa tiedostaa sen, että Penthesilea vetää häntä puoleensa. Jos Penthesilea voi rakastua vain mieheen, ”jonka on miekkaansa hukuttanut”, on vaikeasti saatava Penthesilea Akilleukselle kuin kutsu. Kohtaukseen saapuva Odysseus muistuttaa kuitenkin, että ”on älytöntä ryhtyä pelehtimään amatsonin kanssa”. Diomedes tyrmää itsensä koomisesti, ja Odysseus kantaa hänet pois. Näin näyttämö saadaan tyhjäksi seuraavalle kohtaukselle.

Viidennessä kohtauksessa musiikki muuttuu 50-luvun rock'n'rolliksi. Kolme nimeämätöntä amatsonia astuu näyttämöä vasemmalla rajaavalle tukille. He tähtäävät kolmea tikkaa lattialle sijoitettuun tikkatauluun. Akilleuksen huomio kiinnittyy heihin, kun he lehahtavat näyttämölle tutkimaan pistemääräänsä tikkataulusta. Akilleuksen ja amatsonien välille syntyy ambivalentti flirtti

– naiset ovat vähättelevinään Akilleusta, mikä voimistaa vain magneettista vaikutusta.

”AKILLEUS: Kuulitteko? Ääni helähti hopeisesti. Se kavaltaa sinut: rumat sanat, kauniit ajatukset.”

(Kleist/Eskola 2010, 69.)

Naiset istuutuvat pöydän ääreen. Akilleus asettuu pöydälle makaamaan. Amatsonit käyvät kiinni Akilleukseen kutittamalla tätä. Peuhaava yhdessä poistuminen viittaa esileikkiin. Koko kohtauksen viesti voi olla esimerkiksi se, että Akilleus on sydämen asioissa enemmän tai vähemmän petollinen. Alusta alkaen yhtäjaksoisesti soinut, vaihteleva musiikkitausta päättyy tähän. Se on vihjaus kertomuksen rakenteesta – jokin muuttuu nyt, ja kertomuksessa astutaan uuteen vaiheeseen.

Kuudenteen kohtaukseen saapuu ulkoisesti ja sisäisesti kireä Penthesilea. Hän nappaa nuolet tikkataulusta. Meroe saapuu kohtaukseen ja ottaa nuolet Penthesilealta, joka puolestaan nappaa käsiinsä tikkataulun. Meroe yrittää saada Penthesilean jättämään Akilleus rauhaan. Penthesilean vuorosanat ilmaisevat kiihkoa ja sisäistä ristiriitaa, rakkaus Akilleusta kohtaan rikkoo sekä vahvan, tunteettoman amatsonisoturin identiteetin että amatsonisotilaan koodin.

”Missä kohtaa mua sijaitsee tää tunne joka tyrkkää mut nurin?”

”Mun on nujerrettava Akilleus.”

”Musta ei oo rakkauden kohtuukäyttäjäksi.”

(Kleist/Eskola 2010, 70-71.)

Penthesilea uhmaa Meroeta. Hän nostaa tikkatalun kasvojensa eteen ja haastaa Meroeta heittämään nuolet. Meroe epäröi, mutta heittää yhden nuolen. Penthesilea liikkuu kauemmaksi, ja Meroe heittää vielä toisen. Kolmatta Meroe ei heitä, ja vimmainen Penthesilea poistuu.

Eskola ohjasi monet kohtaukset Penthesilean ja Meroen välillä siten, että näyttelijät katsovat yleisöön puhuessaan. Se johti Saarisen kuvaamaan tilanteeseen: ”Jollakin tavalla piti sitten perustella itselleen, että miksi en katso Meroeta, kun puhun sille. Tämä toi hahmoon sellaisen yksityiskohdan, että Penthesilea ei pysty katsomaan ihmisiä silmiin, että hän väistelee katsetta aina kun pystyy.” Kuudenteen kohtaukseen Saarinen kehitteli Meroeta näyttelleen Emilia Kokon kanssa tappelukoreografian, joka kuitenkin jäi pois lopullisesta versiosta. Tappelusta jäi kuitenkin aggressio ja viha, jota kohtausta tihkuu. (Saarinen, haastattelu 9.1.2011.)

Seitsemännessä kohtauksessa Diomedes kertoo monologina kuvauksen toisesta Akilleuksen ja Penthesilean välisestä taistelusta. Tämä kohtaus on muodoltaan kenties kaikkein lähimpänä Kleistin Penthesilean kohtauksia, joissa joku hahmo seisoo kukkulan päällä tähyttämässä pois näyttämöltä ja selostaa ”alhaalla laaksossa” tapahtuvia tilanteita. Taistelussa Penthesilea menettää tajuntansa, mutta Akilleus nostaa hänet sylinsä suojaan ja ehdottaa amatsonitaistelijoille taistelusta luopumista. Kleistin kohtaus, jossa Penthesilea lopulta virkoaa, ja luulee nähneensä unta Akilleuksesta, on Eskolan sovituksessa siirretty alkuun (ks. ensimmäinen kohtaus). Diomedeen monologi keskeytyy, kolme amatsonia kulkee näyttämön poikki piikkilankakerät käsissään. Amatsonit kiusaavat hetken Diomedesta ja vievät hänet lopuksi mukanaan. Kuullaan repliikit, kuin huhupuheet:

”AMATSONI: Ei kai Penthesilea oo rakastunut?

DIOMEDES: Ei kuuntele järkipuhetta. Rakkaus on rampauttanut aivonsa.”

(Kleist/Eskola 2010, 73.)

Kahdeksannessa kohtauksessa Penthesilea jatkaa kipuiluaan. Meroe puolestaan yrittää yhä saada Penthesilean luopumaan haaveistaan, mutta alkaa jo selvästi kyllästyä. Mitä pidemmälle kohtaus etenee, sitä ivallisemmaksi Meroen suhtautuminen muuttuu. Penthesilean repliikkien kieli muuttuu yhä kuvallisemmaksi ja metaforat yhä kiihkeämmiksi. Nyt Penthesilea ilmaisee jo silkkaa himoa.

”PENTHESILEA: Hävettää kun tappamisen tuoksinassa mielessä takoo vain yksi sana: orgia.”

(Kleist/Eskola 2010, 74.)

Meroe suhtautuu pilkallisesti kaikkeen mitä Penthesilea ilmaisee ja nauraa tälle hillittömästi. Olen tehnyt käsikirjoituksen marginaaliin merkinnän: ”Kuningas Lear ja hänen klovninsa”, todennäköisesti tarkoittaen vertailua vanhaan Shakespearen näytelmän kohtaukseen. Meroen käytöksestä voisi nähdä viitteen Meroen mahdollisesta mustasukkaisuudesta. Aikaisemmissa kohtauksissa on annettu viitteitä Penthesilean ja Meroen suhteesta – siinä on hellyyttä ja läheisyyttä ja nyt mustasukkaisuutta, voisiko siinä olla myös seksuaalista rakkautta?⁷ Kohtaus päättyy, kun Penthesilea näkee Akilleuksen tulevaan, pyörtyy ja tippuu kerrossängyltä lattialle.

Kahdeksas kohtaus liukuu orgaanisesti yhdeksänteen. Meroe poistuu ja Akilleus saapuu näyttämölle. Kohtaus on hellä, eroottinen ja ristiriitainen. Emotionaalisesti vereslihalla oleva

⁷ Tähän ohjaaja Eskola kieltäytyy ottamasta kantaa, mutta vihjeen assosiaatiota hän ei kiellä. (Eskola, haastattelu 12.1.2011.)

Penthesilea viittaa Akilleuksen lähelleen. Akilleus pistää tilanteen osittain leikiksi, esittää sikaa, pelleilee, mutta suostuu. Penthesilea pukee Akilleukselle hevosen kuolaimet. Onko kyseessä jonkinlainen kihlaus? Vai tapahtuuko tilanteessa jonkinlainen rituaalinen kesyttäminen? Saarinen valmisti kohtaukseen Aleksis Kivien (joka esitti Akilleusta) kanssa ”köysikuljetuksen”, josta myöhemmin muokkautui kohtaus kuolaimien kanssa. (Saarinen, haastattelu 9.1.2011.)

Yhtäkkiä Penthesilean suunta muuttuu ja hän kiskaisee kuolaimet Akilleuksen suusta. Penthesilea onkin taas kipuinen ja kylmä. Akilleus ihmettelee Penthesilean kahtiajakautunutta käytöstä. Penthesilea yrittää selittää, ettei kertakaikkiaan osaa rakastaa.

”PENTHESILEA: Mun osakseni tuli tää toinen tapa: taistelevinen.”
(Kleist/Eskola 2010, 77.)

Taustalla haitari alkaa soittaa näytelmän alussa kuultuja sointuja. Akilleus poistuu pettyneenä. Penthesilea puhuu pois lähtevän Akilleuksen selälle sanat: ”Vaikka heittäisin kaiken aistimiseni maailman ylle kuin verkon, mun ainoo saalis on toi jätkä” (Kleist/Eskola 2010, 78).

Haitari saa mukaansa Penthesilean laulun ja myöhemmin kokonaisen bändin. Penthesilea esittää katsojille laulun ”Two Shots by the Wahnsinn Lake”. Englanninkielisen laulun sanat kertaavat mahdollottoman rakkauden synnyttämää epätoivoa. Eskolan kirjoittama teksti viittaa myös kirjailija Heinrich von Kleistin elämään ja varsinkin kuolemaan: Kleist sai surmansa kaksoisitsemurhan myötä Wannsee-järven rannalla vuonna 1811. Eskolan käsittelyssä järven nimi on kieroutunut muotoon ”Wahnsinn” (saksaksi ”mielipuoli”). Laulun sävelsi esitykseen Liisa Pöntinen.

Lauluesitykseensä yhdeksännen ja kymmenennen kohtauksen välissä Saarinen ei ollut saada ”oikeaa fiilistä” millään. Ohjaajan tilaus – ”ajattele, että koko katsomo vihaa sua” – vei ilmaisua Saarisen mielestä jopa väärään suuntaan, sillä hän koki sen pienentävän olemustaan. Lopulta näyttelijäkollega Hiski Grönstrandin keksimä mielikuva toimi paremmin:

”[Hiski] keksi konkreettisemmän mielikuvan, joka synnyttäisi ahdistunutta läsnäoloa. 'Ajattele, että katsomo on täynnä lautamiehiä. Olet joutunut oikeuden eteen, kun sinua epäillään rikoksesta, jota et ole tehnyt. Sinun pitää saada valamiehet uskomaan, että olet syytön. Todistukseksi sinun pitää kertoa niille sellainen asia, jota et halua kertoa.' Tämä synnytti oikeanlaisia läsnäoloa. En halunnut kertoa yleisölle sitä laulun tarinaa, mutta pakon edessä pakotin itseni laulamaan sen. Lauluun tuli silloin vihaa, surua, ahdistusta ja

päätäväisyyttä.”

(Saarinen, haastattelu 9.1.2011.)

Musiikillisen välinäytöksen jälkeen kymmenes kohtaus alkaa sillä, että Diomedes tuo Penthesilealle viestin: Akilleus haastaa Penthesilean kaksintaisteluun. Ensin Penthesilea epäröi, mutta lopulta ottaa haasteen vastaan ja uhoaa syöksevänsä Akilleuksen tomuun.

Yhdennessätoista kohtauksessa paljastuu Akilleuksen suunnitelma. Hän aikoo hävitä Penthesilealle tahallaan, koska ajattelee Penthesilean henkisen solmun aukeavan vain tällä tavalla. Sillä kuten Penthesilea on aikaisemmin sanonut, hän voi rakastua ja tarttua vain mieheen, jonka on taistelussa voittanut. Kohtauksessa Odysseus yrittää estellä Akilleusta viimeisen kerran. Diomedes turhautuu osattomuuteensa ja toimimattomaan pölynimuriinsa. Diomedes alkaa riehua, mutta jää nenästään kiinni penkkiin. Akilleus ja Odysseus kantavat Diomedeen pois näyttämöltä kuin Simbergin ”Haavoittuneen enkelin”.

Kahdestoista kohtaus on esityksen finaali. Takana, katsomosta nähden oikealla, seisoo täsmällinen rivistö sotilaita, jotka ovat asettaneet alun kohtauksessa nähdyt lapiot kasvoilleen. He marssivat paikallaan ja viheltävät ”Suojelusenkelin” melodiaa marssitempossa. Selviää, että muodostelmassa on näytelmän kaikki naiset, keskellään Penthesilea-nukke, jota naiset saattavat nukettamalla.

Ja nyt, hyvä lukija, on huomautettava, ettei kirjoitettu kuvaus tee oikeutta tilanteen intensiivisyydelle: kaikki tapahtuu hitaasti, niin että joka ikinen nuken teko ja liike on täysin tietoinen tapahtuma.

Penthesilea-nukke on tehty puusta, se on kutakuinkin ihmisen kokoinen ja sen kaikki raajat liikkuvat luonnollisella tavalla. Nuken kasvojen paikalla on lapio. Nukella on kädessään keihäs. Samaan aikaan vasemmalle ilmestyy miesten saattama Akilleus-nukke. Miehet hyräilevät Jean Sibeliuksen ”Finlandiaa”. Akilleus-nukke röyhistelee, pullistelee ja kiipeää puuhun tähystämään. Naisten saattama Penthesilea-nukke heittää keihäänsä tyyliteltysti ja se osuu Akilleus-nukkea rintaan. Akilleus putoaa lattialle.

Penthesilean saattajat ottavat ”Finlandian” omakseen ja alkavat hyräillä sen eri osaa. Penthesilea-nukke lähestyy Akilleus-nukkea, pomppii tyyliteltysti ja hidastetusti tämän päällä. Hansikkaista tehdyt koirat raatelevat Akilleus-nukkea piikkilankahampaillaan.

Tilanne muuttuu äkisti. Ihmis-Penthesilea irrottaa otteensa nukesta ja käy kiinni ihmis-Akilleukseen. He painivat mylläkkänä ja päätyvät päällekkäin sohvalle, missä Penthesilea tukehduttaa Akilleuksen tyynyllä. Akilleus kuolee. Penthesilea tajuaa tekonsa. Ihmis- eli Maiju-Penthesilea ottaa Penthesilea-nuken syliinsä ja tämän syliin asetetaan myös Akilleus-nukke. Näyttämölle jääneet muut naiset muodostavat kuoron, joka valittaa ja itkee. Maiju-Penthesilea suutelee Akilleus-nukkea ja antaa tämän pudota lattialle. Maiju ottaa puukon käteensä ja tappaa Penthesilea-nuken.

”PENTHESILEA: Tikarin tarjoan sydämelleni näin. Näin. Näin. Näin. Näin. Ja vielä. Nyt on hyvä.”

(Kleist/Eskola 2010, 88.)

Valot himmenevät. Esitys päättyy.

Viimeistä osaa harjoiteltiin paljon, jotta nukkejen käsittely olisi huolellista. Pelkkien yksinkertaisten toimintojen ilmaisuun käytettiin intoa ja aikaa. Akilleus-nuken ilmaisua kehiteltiin alkuun tekstistä löytyvien teosanojen kautta: Miltä nuken toiminta näyttää, kun hahmo ”kavahtaa”, ”vavahtaa” tai ”säntää kauhuissaan”? (Piippo, muistiinpano 30.8.2010.)

Ohjaaja halusi mukaan kohtaukseen jo alkutekstissä mainitut Penthesilean koirat. Alkuun haviteltiin ja tosissaan mietittiin, millaiselta näyttäisi pehmoleluista rakennettu ”kitschkoiravyöry”, mutta jossain vaiheessa pehmoleluista luovuttiin, koska halutun näyttävyyden saavuttamiseksi olisi tarvittu valtavan suuri määrä tuhottavia pehmoeläimiä. Niinpä koirat toteutettiin nahkakintaina, joilla oli piikkilankahampaat. (Piippo, muistiinpano 30.8.2010.)

Ensimmäisten harjoituspäivien ”painimylläkkää” hahmoteltiin myös Penthesilean viimeistä kohtausta varten. Maiju Saarinen ja Alekski Lavaste suoriutuivat nopeasta tappelukoreografiastaan kunnialla, vaikkei suurta, pölyävää mylläkkää saatukaan aikaiseksi.

4.3 Yhteenveto esityksestä

Penthesilean roolin näytellyt Maiju Saarinen kuvaa kirjallisissa haastatteluvastauksissaan sitä, miten amatsonikuningattaren rooli poikkesi ”tyypillisestä näytelmäisestä roolinrakentamisesta”. Maiju kertoo keskittyneensä ”enemmän vain yhden mielentilan/tunnetilan näyttelemiseen” kuin toiminnallisiin kuljetuksiin (Saarinen, haastattelu 9.1.2011). Kuitenkin alla selviää, että hyvin suuri osa hahmon

kehittämissä tapahtui toisessa luvussa kuvailemieni työtapojen kautta ja lävitse.

Korrelaattien lisäksi Saarinen teki muutakin valmistelevaa ajatustyötä. Mielikuvat ja korrelaatit ohjasivat häntä mielentilan rakentamisessa. Sen jälkeen Maiju kehitti itselleen fyysisen habituksen näyttämöllä seisomiseen ja liikkumiseen.

”Minulla oli sotilaspuku ja maiharit. Maiharit tekivät askelluksesta raskaampaa. Lisäksi lisäsin kävelytyyliin aukikiertoa ja hienovaraista vaappumista, mikä on minun mielikuvani miten jääkiekkoilijamies kävelee. Sotilaspuku toi massaa ja isoutta olemiseeni. Kuvittelin olevani isompi, pitempi ja voimakkaampi kuin mitä olen.”

(Saarinen, haastattelu 9.1.2011.)

Istuma-asentonsa Saarinen kehitti sekoittamalla mielessään ”jääkiekkovalmentajan ja ohjaaja Eskolan sekoituksen, joka istuu jalat auki ja kädet reisien päällä, joka katselee ihmisiä alta kulmain.” Tässä Saarinen mainitsee myös mimeettisen fuusion ohjaaja Eskolan ja itsensä välillä. (emt.).

Haastattelussa Saarinen kertoo valmistaneensa klovniversiot jokaisesta kohtauksesta, vaikkakaan niistä ei jäänyt valmiiseen esitykseen juuri muuta kuin muistumia. ”Vaikkei klovneriasta jäisikään mitään lopulliseen kohtaukseen, se antaa näyttelijälle yhden kokemuksen siitä kohtauksesta lavalla”, Saarinen kertoo. (emt.).

Akilleusta esittänyt Alekski Lavaste kertoo vastaavaa. Vaikka jonkin näyttämöllisen teon alkuperää onkin vaikea paikallistaa, kaikki harjoituksissa rakennettu materiaali on kumuloituvaa ja ”kummittelee takaraivossa”. Jossain yhteydessä toiminut materiaali, pienikin, voi saada uuden elämän, kun sen transponoi toiseen kohtaukseen tai tarkoitukseen. (Lavaste, haastattelu 24.4.2011.)

Lavaste kuvaa liikkeellisten hahmotusten tärkeyttä, ja toteaa, että ”zeitKleistissa” ne olivat ”ehkäpä suurin asia”, joilla oli vaikutusta hänen omaan näyttelijäntyöhönsä. Hän peilaa tekemistään muihinkin näyttämötöihinsä, ja toteaa, että mitä tarkempi on toiminnallinen pohja, sitä tarkempaa ilmaisu. ”[V]asta toimivassa kehossa mielestäni mahdollistuu ajatus ja tunne”, Lavaste kirjoittaa. (Lavaste, haastattelu 24.4.2011.)

Kaikki haastatellut näyttelijät ovat yhtä mieltä siitä, että työkalut ovat hyviä ja että he aikovat käyttää niitä ammatissaan. Riikka Papunen toteaa, että ne ovat hyödyllisiä erityisesti ”pulasta

pääsemiseksi”, jos tarvitaan uusia ideoita harjoitusprosessiin. (Papunen, haastattelu 20.5.2011.)

Lauri Kukkonen kirjoittaa, että ”työkalut antavat mahdollisuuden löytää helposti ei niin ilmeistä näyttelijäntyötä, ja se on minun mielestäni hyvän näyttelijäntyön perusta”. Kukkonen mielestä työkalujen käytöllä on jopa työeettinen peruste. (Kukkonen, haastattelu 25.5.2011.)

Aleksi Lavaste kertoo, että nätyläiset työkalut ja harjoitteet ovat hänessä jo niin syvällä, ettei hän oikeastaan osaa työskennellä ilman niitä. Hän sanoo aikovansa käyttää niitä, muttei ”siinä mielessä kuin niitä tehdään koulussa”, vaan ne näkyvät hänen näyttelijänidentiteetissään ja ovat osa hänen teatterillista ajatteluaan. Toisaalta Lavaste korostaa sitä, että hän ei rakentanut työtään ”zeitKleistissa” pelkästään tietoisesti, vaan että prosessi rakentui ”suunnitellun ja suunnittelemattoman välillä”. (Lavaste, haastattelu 24.4.2011.)

Näyttelijät tuottivat materiaalia itseohjautuvasti, sekä yksin että pienryhmissä. Lauri Kukkonen kertoo, miten juuri kollegoiden kanssa tekeminen avasi ryhmässä tekemisen tärkeyttä. Lisäksi Kukkonen kuvaa, että ”materiaalin tuottaminen oli hyvää harjoitusta näyttelijänä”. Lisäksi se madalsi kynnystä kehitellä ja yrittää vaikeitakin ratkaisuja. ”Parhaat kuljetukset saimme tehtyä itseohjautuvasti. Juttujen toistaminen näyttelijöiden kesken kaikessa rauhassa toi varmuutta lavalle kohtauksiin, jotka alkuun tuntuivat pelottavilta ja vaikeilta”, Kukkonen kirjoittaa. (Kukkonen, haastattelu 25.5.2011.)

Aleksi Lavaste kertoo haastattelussa ymmärtäneensä itsenäisen harjoittelun tarkoituksen ja pitäneensä tavasta suuresti, mutta arvelee, ettei ”koulun ulkopuolella” ole mahdollisuuksia vastaavaan. ”[K]ohtausta rakentamassa pitäisi olla pari Nätyläistä näyttelijää, jotka osaavat kommunikoida tällaisessa tilanteessa. Ettei toinen loukkaannu tai ahdistu tarkasta tekemisestä ja toisen tekemisen kommentoinnista”, Lavaste kertoo. (Lavaste, haastattelu 24.4.2011.)

Toisaalta esimerkiksi Lauri Kukkonen kirjoittaa, että itsenäinen harjoittelu oli ”kuluttavaa” ja että ”työtilojen puute häiritsi” (Kukkonen, haastattelu 25.5.2011). Lisäksi prosessiin iski kiire, mitä lähemmäs ensi-iltaa tultiin. Jotkut kohtaukset lyötiin lukkoon vasta aivan viimeisellä viikolla ennen ensi-iltaa, minkä ainakin Maiju Saarinen koki rasittavaksi:

”Minusta on kyllä mahtavaa treenata kohtauksia siten, että ei tähdätä lopputulokseen, vaan kokeillaan mahdollisimman erilaisia tapoja, mutta jossain vaiheessa täytyy minun mielestäni lyödä asioita lukkoon, jotta näyttelijä voi päästä kohtauksen päälle.”

(Saarinen, haastattelu 9.1.2011.)

Liisa Pöntinen kirjoittaa opinnäytteessään Saarisen kanssa lähes identtisellä tavalla. Asiasta tuntui kärsivän moni muukin. Riikka Papunen kuvaa, miten erilaisten stressitekijöiden vuoksi hänkään ei päässyt täysin toteuttamaan tavoittelemaansa ”paineetonta” ilmaisua. (Pöntinen 2011, 40, Papunen, haastattelu 20.5.2011.)

Maiju Saarinen kertoo haastattelussaan, ettei lopputulos täysin tyydyttänyt häntä. Hän koki prosessin jääneen kesken, sillä edellämämainitun loppuun saakka varioimisen lisäksi valmistavia harjoituksia oli hänen mielestään liian vähän. Saarinen on sitä mieltä, että yksityiskohtia olisi voinut harjoitella paremmin, jos hän olisi voinut vain toistaa jo opeteltua, kun nyt tilanne oli se, että ohjaaja tilasi koko ajan uusia asioita. (Saarinen, haastattelu 9.1.2011.)

Ehkäpä näyttelijöiden kuvaamat hankaluudet osoittavat joitakin kehittämisen paikkoja tai kipupisteitä kuvaamassani tavassa harjoitella teatteriesitystä. Voiko olla niin, etteivät samat harjoitteet sovikaan kaikenlaisen materiaalin kanssa yhteen? Voisiko muunlainen harjoittelemineen johtaa parempaan tulokseen, jos materiaali vaatisi toisenlaisia asioita? Amatsonikuningattaren tragedia vaati ainakin Saarisen kuvauksen mukaan lähes ”utooppisia” suorituksia (emt.).

Vai oliko aikataulu liian kiireinen? Oliko prosessissa muita inhimilliseen elämään liittyviä stressitekijöitä? Onhan toki myös niin, että esitystä harjoitellessa aina väistämättä syntyy paineisia tiloja, ajoittaista puristamista ja kaikenlaista arkista hankaluutta.

Kaikki haastatellut ovat kuitenkin sitä mieltä, että tässä tutkielmassa kuvatut työtavat ovat hedelmällisiä. Maiju Saarisen mukaan ne ovat avartaneet hänen näkemystään näyttelijäntyöstä ja kaikesta siitä, mitä näyttämöllä voi tapahtua ja tehdä. Jos näyttelijäntyö on ilmeisimmin läsnäoloa, tunteita, eläytymistä, niin ”nätyläisten” työkalujen avulla siihen saa uusia kulmia:

”Voi ajatella muotoa, toimintaa, rytmiä, kohtausta ulkoapäin: mitä siinä on, miten se toimisi paremmin, onko se liian itsestänselvä/tylsä, miten saisi kohtaukseen toimintaa, miten saisi kohtaukseen mielenkiintoa, ristiriitaisuuksia, ei-ilmeisiä asioita.”

(Saarinen, haastattelu 9.1.2011.)

4.4 Käytännön sovellus: Henna Tuusvuoren muistimetodi

Minulle tarjoutui mahdollisuus tutustua muisti- ja lukumenetelmään, joka toteuttaa monella tavalla toisen luvun alussa muotoilemiani näyttelijäntyyön periaatteita käytännössä, vieläpä täysin omaehtoisesti. Sellainen on näyttelijäopiskelija Henna Tuusvuoren itselleen kehittämä tapa muuttaa näytelmäteksti vain hänelle itselleen ymmärrettäväksi synesteettiseksi merkkikieleksi.

Henna Tuusvuori aloitti opiskelunsa näyttelijäntyyön koulutusohjelmassa Tampereen yliopistossa vuonna 2011. Vasta opiskelut aloitettuaan hänelle selvisi, että hänellä on lukihäiriö. Hän kärsii sanasokeudesta ja hänellä on vaikeuksia erottaa kirjoitettuja sanoja, mikä taas aiheuttaa vaikeuksia keskittymisessä ja luetun mieleen painamisessa. Hän on kuitenkin kehittänyt menetelmän, jolla sanoista ja lausekokonaisuuksista voi tehdä ymmärrettäviä. Siinä häntä auttaa synestesia, eli aistien sekoittuminen. (Tuusvuori 2014, 4.)

Synestesia tarkoittaa ilmiötä, jossa eri aistialueet sekoittuvat toisiinsa, esimerkiksi kirjaimet tai sävelet voivat tuntua tietyn värisiltä tai muotoisilta. Synesteettiset kokemukset ovat usein helpompia muistaa kuin ärsykkeet, jotka aiheuttavat niitä. Tuusvuori kuvaa kandidaatintutkielmassaan, että hänelle on helppoa muistaa tarinoita tai ketjumuotoisia asioita. Hän on pystynyt käyttämään tarinallista muistiaan esimerkiksi tanssissa, mutta puheteatterissa repliikkien opetteleminen on tuottanut hänelle tuskaa. (emt., 4-5.)

Tuusvuori kuvaa, miten hän hahmottaa asiat lajiteltavina tyypeinä. Lajittelukriteereinä voivat olla vaikkapa sanan ”koko, kulmikkaus, maskuliinisuus, feminiinisyys, pehmeys, väri, materiaali sekä sanan kirjaimet ja rytmi”. Sanat näyttäytyvät hänelle usein väreinä tai kuvina. (emt., 5.)

Tekstin opettelussa on ollut Tuusvuorelle tuskaisiakin hetkiä. Erityisen vaikeaksi hän koki esityksen, jossa hänen vuosikurssinsa valmisti Maria Jotunin ”Tohvelisankarin rouvan” mandariinikiinaksi. Hän kuitenkin kertoo löytäneensä hänelle suotuisan tavan opetella tekstiä oikeastaan sattumalta. Hän huomasi, että teksti olisi helpompaa opetella kuvamuodossa ja alkoi ”piirtää pieniä kuvia, muotoja ja symboleja, sekä yhdistellä niitä toisiinsa”. Hän itse kutsuu merkintätapaansa ”koukerokirjoitukseksi”. (emt., 12.)

Henna Tuusvuori on kokenut Hanno Eskolan näyttelijäntyyön työkalut itselleen hedelmällisiksi, eikä pelkästään siksi, että hänen oma synestesiansa ja tekstin kuviksi muuttuminen ovat luonnostaan lähellä Eskolan ideoita, kuten transponointia, vaan myös siksi että Eskolan työkaluilla voi päästä

eteenpäin. Tuusvuori on kokenut, että harjoitteiden avulla voi luoda materiaalia, joka hänen muistitekniikkansa kautta on aina mukana valmiissa esityksessä vähintään mielikuvatasolla. Tuusvuori toteaa kandidaatintutkintonsa opinnäytteessään, että koukerokieli korreloi konkreettisella tavalla sekä klovniversioihin, sonomobiileihin että viittomiinkin. (emt., 14-15.)

Koukerokirjoitus saa merkityksensä vain Henna Tuusvuoren tajunnassa, jossa siihen liittyvät kaikki mahdolliset mielikuvat prosessin varrelta. Se on näyttelijändramaturgiaa, jota ei voisi teatterin käytäntöjen ulkopuolella keksiä.

5. Lopuksi

Näyttelijäntöön koulutus on muuttumassa Tampereen yliopistossa, kun yli kaksikymmentä vuotta koulutuksen professorina toiminut Yrjö Juhani Renvall jää kesällä 2014 tehtävästä pois. Samalla vaihtuvat useimmat lehtorit. Myös Hanno Eskolan tehtävä Nätyllä päättyy.

Tällä opinnäytteelläni yritän kartoittaa jotain, mikä on syystä tai toisesta jäänyt varjoon suomalaisessa teatteritutkimuksessa. Tampereen yliopiston näyttelijäntöön koulutuksesta on kirjoitettu yllättävän vähän. Koulutusohjelman ulkopuolella Renvallin professorikaudesta tai Eskolan opetuksesta ei ole kirjoitettu käytännössä lainkaan, näkemyksellisiä näyttelijöiden opinnäytteitä lukuunottamatta.

Yli kahdenkymmenen vuoden aikana ehtii kouluttamaan monta näyttelijäsukupolvea. Siksikin koen, että on tärkeää tuottaa tietoa aiheesta. On olennaista kysyä, miten näyttelijöitä koulutetaan. On myös olennaista ihmetellä, miksi koulutus on sellaista kuin se on. Tässä työssä olen yrittänyt kuvata yhtä lähestymistapaa näyttelijänkoulutukseen, niin kuin se tapahtui yhden opetusteatteriesityksen puitteissa sekä dokumentoida sitä niin kirkkaasti ja rehellisesti kuin mahdollista. Uskon kuitenkin, että tämän tutkielman tulokset voidaan laajentaa koskemaan laajempaakin kehystä Hanno Eskolan opetuksessa.

Nykyaikaista näyttelijäntaidetta koskevaa materiaalia on toistaiseksi niukasti suomenkielisenä. Esimerkiksi Eugenio Barban ajattelua tunnetaan vähän. Toisaalta vaikkapa Jevgeni Vahtangovin ideoita joutuu yhä opiskelemaan vieraalla kielellä, vaikka hän esitti ideansa jo melkein sata vuotta sitten. Toivoisin myös, että näyttelijändramaturgiaa pohdittaisiin laajemmin suomalaisessa teatteripedagogiassa.

Stanislavski ja Brecht, suuret patriarkat, ovat yhä kanssamme teatterissa. On hyvä silloin tällöin pysähtyä katsomaan, mikä osa heidän työstään on tarpeellista pitää mukana ja mikä on tilanteeseen nähden epärelevanttia. Lisäksi on hyväksi tarkastella omia vaikutteitaan ja tiedostaa niistä ainakin osa.

Koulutus uusintaa perinnettä ja tuo siihen aina jotain lisää. Koulutus perustuu aina joihinkin valintoihin. Jotta koulutusta voi kehittää, on tunnettava nykytilanteen juuret. Itse katson, että Tampereen yliopiston näyttelijäntöön koulutusohjelmassa tapahtuva näyttelijäkoulutus on

laadukasta, taide- ja teatterikentän suhteen ammatillisesti relevanttia ja monipuolista sen suhteen, millaisia taitoja se kehittää. On kuitenkin tiedostettava, että koulutus liikkuu aina jollakin alueella, ja sen sisällä tehdään rajauksia ja valintoja. Toivon, että tämä tutkielma avaa osaltaan sitä, millaisia valintoja Nätyllä on tehty.

Mikäli näyttelijäntyön ja teatterin opetuksesta laaditaan joskus historiankirjoitusta, olen kiinnostunut olemaan osa sitä. Olen kiinnostunut tutkimaan myös jatkumoa: miten jo ammatissa toimineet näyttelijät näkevät koulutuksen ja sen kenties tuomat hyödyt viiden, kymmenen, kahdenkymmenen vuoden päästä koulutuksesta. Ja kun Nätyn koulutus on minulle tuttua, olen erityisesti kiinnostunut siitä, miten tamperelainen näyttelijäntyön koulutus vaikuttaa nyt jo ammatissa toimivien näyttelijöiden työssä.

Näyttelijän on hyvä olla vastuullinen, kriittinen ja reflektiivinen. Sellainen on moderni, dramaturginen näyttelijä, aina pyrkimässä kohti parempaa, tuoreempaa, todempaa, vähemmän kliseistä ilmaisua.

Lähteet:

Tutkimuskohteet:

Hanno Eskolan haastattelu 12.1.2011. Nauhoite. C-kasetti ja litterointi, tekijän hallussa.

Lauri Kukkosen haastattelu 25.5.2011. Kirjallinen. Tekijän hallussa.

Aleksi Lavasteen haastattelu 24.4.2011. Kirjallinen. Tekijän hallussa.

Riikka Papusen haastattelu 20.5.2011. Kirjallinen. Tekijän hallussa.

Maiju Saarisen haastattelu 9.1.2011. Kirjallinen. Tekijän hallussa.

Piippo, Aksu: Muistiinpanot 23.8.2010 – 12.1.2011. Tekijän hallussa.

Pöntinen, Liisa: Juliat. Kaaos, rakkaus & detalji eli nuoren näyttelijättären punainen lanka .
Opinnäytteen kirjallinen osa. Tampereen yliopisto, Näyttelijäntöön laitos. 2011. Julkaisematon.

Tuusvuori, Henna: Ajatusviiva - mielikuvat muistin tukena näyttelijäntöössä. Kandidaatin tutkinnon kirjallinen opinnäyte. Tampereen yliopisto, Teatterityön tutkinto-ohjelma. 2014. Julkaisematon.

von Kleist, Heinrich/Eskola, Hanno: zeitKleist. Käsikirjoitus, julkaisematon. Tampereen yliopiston näyttelijäntöön laitos 2010.

ZeitKleist. DVD-tallenne esityksestä. Tampereen yliopiston näyttelijäntöön laitos 2010.

Kirjallisuus:

Barba, Eugenio: An Amulet Made of Memory: The significance of exercises in the the actor's dramaturgy. Teoksessa Zarrilli, Philip B. (ed.): Acting (Re)Considered. A Theoretical and Practical Guide. Second Edition. Routledge 2002.

Barba, Eugenio: On Directing and Dramaturgy. Burning Down the House. Routledge 2010.

Benedetti, Jean: Johdatus Stanislavskiin. Painatuskeskus/Teatterikorkeakoulu 1993.

- Brecht, Bertolt: Kirjoituksia teatterista. Valtion painatuskeskus/Teatterikorkeakoulu 1991.
- Gordon, Mel: Meyerhold's Biomechanics. Teoksessa Zarrilli, Philip B. (ed.): Acting (Re)Considered. A Theoretical and Practical Guide. Second Edition. Routledge 2002.
- Hosiaislouma, Yrjö: Kirjallisuuden sanakirja. WSOY 2003.
- Hotinen, Juha-Pekka: Tekstuaalista härintää – Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta. LIKE 2002.
- Hulkko, Pauliina: Ruumiinsyntaksista näyttelijändramaturgiaan. Teoksessa Nykynäyttelijän taide. Horjutuksia ja siirtymiä. Teatterikorkeakoulu/Maahenki 2011.
- Julin, Hanna: Näyttelijän käsikirja 2006 eli kiväärimieskoulutuksen kokemuksia perspektiivinä näyttelijäntyöhön. Tampereen yliopisto, Näyttelijäntöön laitos. 2006. Julkaisematon.
- Kirkkopelto, Esa: Psykofyysisen kriisi. Teoksessa Nykynäyttelijän taide. Horjutuksia ja siirtymiä. Teatterikorkeakoulu/Maahenki 2011.
- Lehmann, Jensthies: Draaman jälkeinen teatteri. LIKE 2009.
- Malaev-Babel, Andrei (ed.): The Vakhtangov Sourcebook. Routledge 2011.
- Merlin, Bella: Konstantin Stanislavsky. Routledge 2003.
- Meyerhold, Vsevolod: Teatterin lokakuu. Love Kirjat. 1981.
- Mitter, Shomit: Systems of Rehearsal. Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook. Routledge 1992.
- Mitter, Shomit (2005a): Bertolt Brecht. Teoksessa Mitter, Shomit & Shevtsova, Maria (ed.): Fifty Key Theatre Directors. Routledge 2005.
- Mitter, Shomit (2005b): Eugenio Barba. Teoksessa Mitter, Shomit & Shevtsova, Maria (ed.): Fifty Key Theatre Directors. Routledge 2005.

Mitter, Shomit (2005c): Jerzy Grotowski. Teoksessa Mitter, Shomit & Shevtsova, Maria (ed.): Fifty Key Theatre Directors. Routledge 2005.

Mitter, Shomit (2005d): Konstantin Stanislavsky. Teoksessa Mitter, Shomit & Shevtsova, Maria (ed.): Fifty Key Theatre Directors. Routledge 2005.

Mitter, Shomit (2005e): Vsevolod Meyerhold. Teoksessa Mitter, Shomit & Shevtsova, Maria (ed.): Fifty Key Theatre Directors. Routledge 2005.

Mitter, Shomit & Shevtsova, Maria (ed.): Fifty Key Theatre Directors. Routledge 2005.

Mänttari, Jyrki: Opinnäyte. Tutkielma espanjankielisestä ja suomenkielisestä näyttelemisestä Tampereen yliopiston Näyttelijäntöön laitoksen Granada-projektissa. Tampereen yliopisto, näyttelijäntöön laitos. 1997. Julkaisematon.

Nykynäyttelijän taide. Horjutuksia ja siirtymiä. Teatterikorkeakoulu/Maahenki 2011.

Ollikainen, Anneli: Lihat ylös! Muistiinpanoja Jouko Turkan opetuksesta. Valtion painatuskeskus/Teatterikorkeakoulu 1989.

Paavolainen, Pentti: Turkan pitkä juoksu. Jouko Turkan ohjaukset. Gaudeamus 1986.

Peltonen, Liisa: Ihminen on kuin samovaari. Tampereen yliopisto, Näyttelijäntöön laitos. 1999. Julkaisematon.

Pesonen, Pekka & Suni, Timo (toim.): Venäläinen formalismi. Antologia. Suomalaisen kirjallisuuden seura. 2001.

Piispanen, Elisa: Paljain jaloin. Opinnäytteen kirjallinen osio. Tampereen yliopisto, Näyttelijäntöön laitos. 1999. Julkaisematon.

Pätsi, Mia: Näyttelijän tekniikoita. Avain & BTJ Finland Oy, Helsinki. 2010.

Rouse, John: Brecht and the Contradictory Actor. Teoksessa Zarrilli, Philip B. (ed.): Acting (Re)Considered. A Theoretical and Practical Guide. Second Edition. Routledge 2002.

Sklovski, Viktor: Taiteesta – keinona. Teoksessa Pesonen, Pekka & Suni, Timo (toim.): Venäläinen formalismi. Antologia. Suomalaisen kirjallisuuden seura. 2001.

Suni, Timo: Kuinka formalismi tehtiin. Teoksessa Pesonen, Pekka & Suni, Timo (toim.): Venäläinen formalismi. Antologia. Suomalaisen kirjallisuuden seura. 2001.

Toporkov, V.O.: Toiminnasta tunteeseen. Stanislavski-muistiinpanoja. Teatterikorkeakoulu. 1984.

Tuisku, Hannu: Ek-staattiset tilat näyttelijän pedagogisessa prosessissa. Nykynäyttelijän taide. Horjutuksia ja siirtymiä. Teatterikorkeakoulu/Maahenki 2011.

Tynjanov, Juri: Kirjallisuuden evoluutiosta. Teoksessa Pesonen, Pekka & Suni, Timo (toim.): Venäläinen formalismi. Antologia. Suomalaisen kirjallisuuden seura. 2001.

Vahtangov, Jevgeni: Vakhtangov on Theatre, Actor Training, and an Actor's Creative Process. Teoksessa Malaev-Babel, Andrei (ed.): The Vakhtangov Sourcebook. Routledge 2011.

Vuori, Liisa: Sarjoja, versioita ja mielikuvia. Opinnäytteen kirjallinen osa. Näyttelijäntöön laitos, Tampereen yliopisto 2006. Julkaisematon.

Zarrilli, Philip B. (ed.): Acting (Re)Considered. A Theoretical and Practical Guide. Second Edition. Routledge 2002.

Verkkolähteet:

Hanno Eskolan ansioluettelo, [http://naty.uta.fi/msc/Hanno_Eskola_CV\(fi\)2011.pdf](http://naty.uta.fi/msc/Hanno_Eskola_CV(fi)2011.pdf), viitattu 24.9.2013

von Kleist, Heinrich, On the Marionette Theatre, käännök Idris Parry, <http://www.southerncrossreview.org/9/kleist.htm>, viitattu 5.12.2013

LIITE: Hanno Eskolan haastattelu 12.1.2011

C-kasetti, tekijän hallussa. Litterointi tekijän.

Puhujat:

Aksu Piippo, myöhemmin ”A”

Hanno Eskola, myöhemmin ”H”

[...]

(nauha alkaa)

Aksu Piippo: ...joka pärjää kaikissa olosuhteissa (Mobil rally formula) ja toinen lause on se että ”kaikki on dramaturgiaa”.

Hanno Eskola: mm.

A: Mutta, niin, mmm... Näistä harjotteista, joista ehkä tärkeimmät vois olla tässä nää sonomobiilit, klovneriat, ehkä klovneriat penthesilean tapauksessa... ni... mistä ne tulee?

H: Mä eka kerran rupesin käyttää niitä tollai, ilman mitään isompaa johdonmukaisuutta, ni ne tulee sellasesta ajatuksesta et mulla täällä alusta alkaen oli pyrkimys treenata jengin kykyä lukee näytelmiä kolmiulotteisesti, elikkä lukee mitä niissä tapahtuu, mikä niis liikkuu, mikä niis on sitä joka on kuulo- ja näköhavainto ohitte puheen, äännähdyksiä, kaatuiluja ja tommosia. Sit siinä vaan jotenkin vaa päädyin sellaseen, et hetkinen hei, et jos mä saan... Mä testasin, jos mä sanon et tehkää mulle klovniversio... Lokki tais olla se näytelmä, missä mä ensimmäisen kerran käytin sitä täällä, ja itse asiassa ylipäättään. Ja kun mulle ei... Musta itseasiassa klovnit pääsääntöisesti on helvetin tylsiä, sirkusklovnit pääsääntöisesti on tota... se on se... se sellane sentimentalisoitu rehelikulttuuri, tota, ei kiinnostaa. Mut mä testasin, ja tota, kävi niin että, sen... ja et mä viä taisin ohjeistaa just tällä tavalla että jos nyt nää klovnit... Ei tää oo mitään klassista klovneriaa, et, sillai niinku, et kuka vetää tuolin kenenkin alta. Kuka kenenki kampittaa? Tän tyyliä.

A: Mm.

H: Ja tota Ku sillon ohitetaan kirjallinen tapa suhtautua, älyllinen tapa suhtautua kohtauksiin, ja sillä kaivetaan esiin, ne, kohtausta sellasessa rudimenttimuodossa. Ja sen jälkeen ku mä... Se on tullu osa tätä treenikulttuuria, mikä tääl on. En mä oo törmänny yhteenkään porukkaan, joka ei oois reagoinu myönteisellä tav... Tai siis semmon... toimivalla tavalla tilaukseen, et tehkää mulle klovniversio tästä ja tästä.

A: Mm.

A: Täss oli aika paljon, aa, Penthesileassa ei niin käytetä sonomobiileja. Mikä on sonomobiili?

H: (Nauraa.) Se... no se nyt on tän Italian myötä mä nimesin sen tällaseks, tota...

A: Tai ääni-liike-sarja?

H: ...ääniliikesarja tai pre-ekspressiivinen mantra, tämmöstäkin on käytetty, ää... Se on ehkä sellasesta ajattelusta lähteny, että... kun noitahan on erilaisis... on biomekaniikkaa, Le Coqilla on omat lautturimiimensä ja tämmöset. Noita pyörii joka puolella. Mull ei ittelläni oo sellasta, mullei esimerkiks oo liikkujataustaa muuta ku kuntoilija ja näin. Mä päätin et se materiaali, jolla tota noin tehdään esimerkiks kykyä hitaaseen, tarkkaan, mennään alusta loppuun, lopusta alkuun, tehdään

erilaisia tempoja, erilaisilla sykkeillä, niin edelleen näin poispäin, tota... Sen materiaalinhan voi opiskelija itte tuottaa. JA silloin kyseessä viime kädessä on näköhavainnon ja sen – tää kuitenkin on puheteatterikoulutus ja tota nää ihmiset joutuu tota kuitenkin: niille tulee, oli se sitten leffaa, teeveetä, lavaa, ni yleensä se eka kontakti siihen mitä ne tekee, on kirjoituksen muodossa. Mitenkä sunhtautua kirjoitukseen sillä tavalla, ettei sitä rupee älyllistään... ni silloin se on, tota noin, tämmönen... Nää vieraat kielet, et jos mä ymmärrä sitä, ni silloin mä otan siihen sellasen, että näkö-, tai tiukin muoto: havainto muuttuu näyttämölliseksi tapahtumaksi. Näköhavainto.

A: Mm.

H: Ja sen sit niinku läpi tunkee näitä kaikkia ajatuksia, et se transponoituu. Mä näen vaikka Georges Rouault'n klovnitaulun, mimmonen se on, ja mun on muutettava se liikkeeks ja ääneks. Ja se on se, tota... Se on se olennainen. Ja sit on tää tietenkä tää ”sono” ja ”mobiili” tulee tietenkä italiasta...

A: Mm. Joo.

H: ...ja pidän sitä itte asiassa parenpana kun tää tää pre-ekspressiivinen mantra, jota mä käytin, ni sä tiät, tuol on esimerkiks Odin Teatret ja nää Barbat ja tämmöset, ni... Nehän puhuu pre-ekspressiivisestä duunista, se on mikä edeltää ilmasua, ja ekspressiivinen on sit se näyttämöllinen ilmasu. Se on yks materiaalin hankintaharava.

A: Ilmeisesti myös tää ”transponointi”-käsite...?

H: Muuntaminen yhdenlaisesta toisenlaiseksi. Siinon kuitenkin aina mielikuvituksen loikka jollain tavalla läsnä.

A: Mm.

H: Ja jos se on esimerkiks joku Hopi-intiaanien sana, niin silloinhan se suhteutuu loppukädessä... viime kädessä siihen, että tota... kun en sitä tajua, ni mä voin lähtee kirjaimen muodosta tekee jotain, tai mä otan kaks äännettä yhteen – mä en edes tiedä miten ne ääntyy, siel saattaa yhtäkkiä olla joku vieraankielinen... (epäselvää) ...jos siel o S, H, E peräkkäin – ahaa, se onki englannin kielen ”she”, mä voin lähtee feminiinisellä kvaliteetilla jotain tekee... Et niinku yllyttää kaikkiin tämmösiin mahdollisiin tapoihin olla lukitsematta se peräkkäisten kirjainten jono yheks tietyks semanttiseksi yksiköksi. Ja tästä on sit tietenkä seuraa... No, se on... kyllähän ”muuntaa” kaikki... näyttelemine on muuntamista pääsääntöisesti. Jotain tuntee, jotain on havainnu, jotain ajattelee – sen pitää muuntua sellaseks ilmasuks, joka kohtaa katsojan... tota, näkö-, kuulo- ja - pääsääntöisesti noi kaks asiaa

A: Onks jotain niinku muuta, mitäs sä... tai, mm...

H: No mä jatkan sen verran vielä tosta, että ku mä löy... Tämmöset tavat, jossa mä saan näyttelijän tai opiskelijan, se on pääsääntöisesti kun on opiskelijänäyttelijöiden kanssa näitä tehny, nii se on se, että se materiaali jolla sitten operoidaan, se on sen tuottamaa.

A: Mm.

H: Mä en oo näyttäny eteen jotain, mä en oo sanonu, tota, et tämmönen ja tämmönen liikesarja JA jos esimerkiks koreografi – periaattees mä miellän ohjaajat on aina koreografeja, niinku oli Sofokleet ja nää tämmöset – niin jos, Numminen, ni se näyttää kuitenkin eteen jotain. Mut se, että päästää irti täydellisesti sellasesta, et siin on niinku mun jotakin sinne laittamaa, niin se on tota... JA silti mä pystyn käyttää niihin koulutuksellisiin tavoitteisiin, mitä mul on: fyysinen näyttelijä, joka tota... tota noin... parhaimmillaan löytää lavalla jonkun ilmasun, joka ei oo ihan se ensimmäinen

ilmeinen. Et... et merkitys tulee jälkikäteen, tai se sinne niinku... No sanotaan tällai näin, et sisältö on pintasilauus. Lopuks.

A: Joo! Mä löysin muistiinpanoistaki tämmösen, et ”Muoto ja sisältö on pintaa”

H: Nii, jotain tämmöstä.

A: Onks jotain muita pedagogisia tavoitteita erityisesti?

H: No tässä nyt pedagogisesti... myös ihan yhtä hyvin sopii, ku mä ohjauksia teen, että se alkuperäinen materiaali, se möhkäle, millä ruvetaan tekee töitä, ni sen ei tarvii... Tai siis mitä kauempana... Tai siis mitä vapaampi se on siitä lopullisesta sisällön toimeksannosta, ni sitä suurempi mahdollisuus on saada siitä nasta kohtausta aikaan.

A: okei, eli sul on tämmönen...

H: Ja tämmöstähän mä yritän...

A: ...tämmönen esteettinen periaate, että...

H: On on.

A: Joo.

H: Kyllähän nää kaikki lähtee mun teatteriestetiikasta.

A: Niin, aivan.

H: Mut mä väitän, et ku mä yritän trimmata sitä... ni mä katon et viiden vuoden aikana nykyisin on mahdollista opettaa näyttämöllistä ajattelua. Jengit osaa näytellä, kun ne tulee tänne, siis siinä mielessä kun näyttelemine on eläytymistä ja ”tää varmaan tekis tätä” ja tommosta ja tälleen. Mut se, et ne ajattelee tylsästi pääsääntöisesti, ja sen ajatuksen terävöittämistä voi tämmösillä vempaimilla treenata. Se on täysin mahdollista. Kyl mä väitän, et suurin osa näistä tyypeistä, et ne vähän fiksumpia näyttämöllisesti, kun ne lähtee täältä ku mitä ne tuli tänne.

A: (naurahtaa) Sit on tämmönen asia ku viittomat.

H: No se on ihan... mun koulutuksessahan Turkan aikana käsi, kädet oli tota noin... niiden roikkuminen oli kiellossa, ja Jokke näytti eteen kaikki, että ku ”ihminen puhuu ni tää käsi hakee, tota, täältä, täältä se hakee sitä ajatusta ja tonne se...” Näin, tämmösiä. Mut nekin on myös sellasia asioita, missä se näytti eteen, ja ku mun yks ristiretki on sillai, et mä todellakaan... Mä näytän eteen useinkin kohtauksen, et miten vois mennä, mut mun apinointi ei oo se tarkoitus. Mä en oo liian... Tai siis mä oon liian huono näyttelijä. Ni viittomat, mä tajusin, et... mulla jo ihan varhasessa vaiheessa mä joskus mietin ihan tosissani, että näille olta tehty tota... tota... Et tänne olis tuotu viittomakielen opettaja. Et ne ois saanu itellensä vaikka työkalun plus jopa leipäpuun. Se... rahaa ei ollu sillan ku Ykä ja mä täällä alotettiin, tää oli jatkuvassa säästö... laihiksella koko juttu. Ja tota noin... Sit mä kerran tossa Metson poistohyllyltä löysin vanhan.. tota... (näyttää kuvallisia sivuja viittomakielen oppikirjasta)... tämmösiä. Ja tota noin... Mä et, mähän voin kokeilla, ja mä heitin tota jengille muutaman tämmösen sivun, että... Tehkää tarina, jossa näitä sanoja on käytössä. Mikö on ninku, jokainen sai tommoset kolme-neljä, ja on muitakin sanoja... Mut olennaista on, että käsien jatkumo lähtee siitä, että, tota, otatte haltuun nää viittomat. Ja koska nää nyt on huomattavan, niinku omaksumiskykyisiä ihmisiä, ni mä hämmästyin ku mä katoitin niit stooreja. Kädet pelas koko ajan, ja tota ne oli kyenny tästä näin (viittaa papereihin), plus pohjiks siel oli semmonen... tähän tuli

semmonen ohjejuttu ja noin... se on jossain tua. Ne pysty opetteleen, mä en tarttenu opettajaa näihin mun tarkoituksiin.

A: niin, aivan.

H: Ja tota noin... sit se jäi ihan sellaseks, että yks tapa suhtautua repliikkiin on ekaks muuttaa se viittomaks. JA sitte tulee kaikki tällaset treenit että sä puhut alusta loppuun, mut viitot lopusta alkuun, eriyttämisharjoitus. Tai että tota yks tyyppi... öö... puhuu juttuansa ja viitto eteen, ja kuoro toistaa yhen, kahen, kolmen viiveellä. Ja tämmösiä. Jotka on ihan – siis näitähän... Nää on kans, vastaavanlaisia harjoituksia vilisee tuolla teatterimaisemissa. Ja mä ikään ku tollai varkein sain oman version tommosta asiasta, kun tota... No, se on muistiharjoitus, se on tarkan fyysisen kopioinnin harjoitus ja se on eriyttämisharjoitus, kun laitetaan tota menee, just siinä vaiheessa kun puhut eteenpäin, ja tota... et... Ja siinä piilee tietenkin sit loppuviimeks, että tota mä en hae viittomia, vaan mä haen mielenkiintosa käsiä sanojen ympärille. Ni sillan jos viittomat lähtee tuleen lopusta alkuun, ku puhun alusta loppuun, ni siä jossain tota saattaa törmätä helvetin mielenkiintonen viittoma, joka määrittää sanan just ennen sanaa, antaa uuden odotuksen, tai sit sanan jälkeen määrittää sen jollakin tavalla, että se ei ookaan lattee... sielu.

A: Tästä, ää... tulee mieleen... poikkean tässä vähän omista muistiinpanoista... Viittomat, niinku käsien jatkumo, ja... sitten tossa vähän aikasemmin oli puhe tosta, että on... muoto ja sisältö, jotka on pintasilausta, ni... että sulle merkkää keho ja liike ilmeisen paljon.

H: Kyl, joo-o... Mä kiteytän semmosen näin, et tota... Puheen ongelma näyttämöllä on aina liike, ja se on ratkottava. Muussa tapauksessa sinne jää vaan sanat. Ja tää on viime kädessä sanan ja kirjailijan kunnioittamista. Nää kaikki tapahtuu just sitä varten, että puhe todella ois mielenkiintosta näyttämöllä, eikä vaan sellasta, että yhtä hyvin vois avata kirjan ja lukee sen jutun. Kaikki nää vanhat käsitykset tyyliin, et Shakespearee ei oo tehty näyttämölle, tai ei kannata tehdä, ne on lukudraamaa blaa blaa blaa. Puheen laistamisella pitkät ajat, ja sitten sen vaikeuttamisella, ja tota, siihen niinku epäkunnioittavasti suhtautumisella on pyrkimys siihen kuitenkin, että – jos se on mielen-, jos se tasokasta kieltä, et se todella on sitte tota kukinnossa esityksen aikana. Mistä tietenkin seuraa, että määhän en kauheesti tee täällä tollasia, tota, nykynäytelmiä ja tämmösiä, et ”haista sinä vittu, jätkä” -repliikkejä. Et kyl tää aika pitkälle menee jo tommosteen draamakäsitykseen, et jossa tota näyttämöllä pitäs olla viritettyä kieltä. Et luonnollinen puhe näyttämöllä on jotenkin teatraalisesti luonnotonta. No niitähän noi zeitKleist oli ... erilaisia avauksia niinku siihen suuntaan. Mut se on vaan mielenkiintosta, et puhe rakentuu muuta kautta kun että se olis olevinansa dokumentti siitä, mitä ihmisen ajatus ihmisen kielelle syöttää.

A: Mul on seuraavana listassa tämmönen ku korrelaattibiisit.

H: Joo, se on tota niin simppeli asia ku et jos hakee jonkun toisen näytelmän, nii sillan syntyy jo siinäkin, tota... jossa on jotain vastaavuuksia, jotka korreloi, niin sillan siihen jonkinlainen mielikuvituksen loikka niiden välillä ja sit ehkä löytyy tää Arkhimedeen piste, josta pystyy taas kerran vempauttaan sen roolin tekemisen jonnekin muualle, kun sillee jotenki predestinoitu rata olis. Enemmän toi on kuitenkin sitte ku tota... Se kyllä ehkä enemmän liittyy kirjottamiseen ja tämmöseen mullaki ittelläni, mutta kyl se on osa semmosta, että eräänlaisia tapoja ajatuksen päästä sen kyseisen biisin kosmoksen ulkopuolelle, saada se toinen näkökulma siihen.

A: Toi Maiju on kirjottanu, et se käyttäny korrelaattibiisejä lähinnä sen ajatusmaailman ja sen... tavallaan sen tunne-... tunnetyön ja sisäisen maailman... et...

H: Siis sillä tavalla...

A: Miten se muuten, muuta sulle merkitsee tämmönen, niinku hahmon ajatukset ja sisäinen.

H: Mä mieluiten jätän ne tota kirjailijalle ja näyttelijälle. Mua ei yleensä kiinnosta hevon vittuakaan tietää, mitä ne ajattelee. En mä ittekään kauheesti ajattele. (Molemmat nauravat) Tota, tota noin... Usein niinku juttu välje-, tai siit tulee tylsää, kun se sanotetaan siihen väliin. Mä en... Mä en juuri koskaan, en varmaan koskaan kysy tollai näyttelijältä, että ”Mitä sä ajattelet ku sä...?”, jos se on mielenkiintosta. Pikemmin, jos se on huonoo, ni sillon mä saatan kysyä, et mikä, mikäs ajatus sulla tos nyt on. Et mä pääsen jotenkin jyvälle, et onks se tehtävis sit jotenkin toisella tavalla.

A: Aivan. Sit mä, mul on tämmönen niinku iso kategoria, johon niinku kuuluu monikin hetki tossa prosessissa. Kaikki tämmönen ”väärin tekeminen”, väärin suuntaaminen, väärin kuuleminen.

H: Ne on kans sitä samaa, että tota, liian helposti näyttelijä, ja ohjaajakin, ottaa sen jutun annettuna ja sina niinku selkeenä kokonaisuutena, ja et ku puhutaan väärin suuntaamisesta repliikissä ni sehän on ihan tällanen näyttelemistä kirvottava juttu, et ku... puhun sulle ja repliikki tulee tuolta, ni se , jolle sä suuntaat, on pakko tehdä jotain. Tekemättömyyskin on tässä tapauksessa ”jotain”. Ne on ihan vaan kokeita, että saadaan-, löytyykö-, kyl mä usein (---), mä järjestelmällisesti teen ja teetän sellasia, ni kyl sielt saattaa nousta usein uusia merkityksiä, tai... tai impulsseja, jotka katsojan päässä muodostuu. Tää on mulle ainakin olennainen juttu, mä teen aina niinku yleisölle noita. Ni se lopullinen merkitys koostuu yleisön tajunnoissa. Et se et... johdonmukasuuden ja kaikki tällaset, ni tota, näyttämöllä pääsääntöisesti tarkoittaa sitä, et se on viä tyhmemmin johdonmukasta katsoja silmissä.

A: Onks myös tavote tuottaa impulsseja sinne prosessiin?

H: Joo, tietenkin.

A: Itselle?

H: Joo joo. Se on... väärin tekeminen on sellanen, parhaimmillaan se väärä teko saattaa olla niinku se generatiivinen, mistä käsin koko kohtaous ratkee. Esmes lähtee laidoilta duunailee eikä mee heti niinku siihen, et jonka luulee et täst täs kohtaukses kysymys varmaan.

A: Nii.

H: Ja tehdä ehkä just... kokeilla painotusten kans sillai et täs varmaan on tän kohtaoksen ydinlause, ni sit... jättää se jonnekin tai kuulla se väärin tai mutista se, sit nostaa sieltä jotkut tota... tota noin iha eka kattomalla – ja varmaan kirjailijankin jäljiltä ylimalkaset lauseet pääosaan siinä. Vähän sillai ku tota... joskus Italiassa renessanssin alussa muistaakseni ni – sähän tiedät missä mielessä anekdoottisanaa käytetään kuvataiteessa – jos anekdootti on tota, tota noin... Jeesuksen ristiinnaulitseminen, ni joku Mantegna on muistaakseni maalannu yhden biisin, jossa itse asiassa siinä pääosassa on opetuslapset, jotka rientää kohti kaupunkia kertomaan siitä. Elikkäs mitä se varsiniasesti tota noin kuvaa, ni se (shhhvvt) mitä sieltä nostetaan esiin. Tai joku Hitchcockin tapa tehdä juttuja, että nyt on välttämättä... välttämätöntä että tota, tota Cary Grant kohtaa Ingrid Bergmanin, ni se kohtaous näytetään jossain taustalla ja tähän eteen kirjotetaan joku helvetin mielenkiintonen kohtaous, joka tota... sinänsä saattaa pitää – tämmöstä mä itte mielelläni harrastan – pähkinänkuoressa koko biisin idean. Dialogimuodossa.

A: Niin niin.

H: Tarina tarvii, et niiden on niinku noin... Sen sijaan että rasittais itteensä helvetisti – mikä ois mielenkiintoinen tapa näiden kohdata. Et laittaa ne tylsästi törmäämään toisiinsa, tota, kun ne istuutumassa samalle tuolille ravintolas, ja täs edessä on kaks kaveria joilla on joku helvetin juttu menossa. Et semmost sommitteluhomma se on.

A: Niin.

H: Tää on nyt ehkä enemmän sitte kyllä jo ohjaajan kautta kirjottajan ku puhtaasti näyttämiseen liittyvää hommaa, mut se mitä sä alotit väärin suuntaamisella, ni kyllä näyttämöllä energiat tällaset asiat tota selkeesti tienaa siitä, että ihan sääntömääräisesti tehdään säännöttömästi tai väärällä sävyllä.

A: Oliko totaa... Mä vähän joudun johdattelemaan... mutta niin. Ku sä puhuit Kleistista, ja se tämmösestä näyttämöllisestä tolkkutuudesta...

H: mm

A: Vaikuttais, että näillä... näillä on joku suora linkki sitte?

H: On.

A: Vai onks se vaan sun tapas tehdä ja tulkita Kleistia?

H: No mä luulen, että aika moni yhtyy tota tommoseen määritelmään Kleistin näyttämöllisyydestä et siin on tolkkutuuksia. Et mä päädyin tekeen sitä tän ikäsenä ja kyl tää on taas seurausta siitä estetiikasta mitä minä oon ittelleni hankkinu vuosien varrella tai joka mulla itte asiassa on ollu mukana alusta alkaen. Voi olla... mä hakeudun ehkä sellasten... No kyl siit... Kyl tos Kleistissa kävi myös, että se kieli – mä sen verran saksaa osaan et mä pystyn tota – ni siinäkin se tolkkutuus on läsnä... ni, ni metaforatasolla ja miten tota lauseet rakentuu koikkelehtien ja poukkoillen ja... Mul tulee esimerkiks mieleen ku mä luen Kleistia, ni sellanen mulle tärkeä runoilija ku Paul Celan. Et siin on hetkiä, jotka voi sirottaa muutaman pätkän ja melkein, melkein julkasta ne niin kun Celanin kateissa olleina teksteinä.

A: Mmmm.

H: Siitähän seuraa tommonen, mihin mä pyrin Penthesileassa just että tota... et ois olemassa reaaliaikainen tämmönen... jos joku kattos sitä mykkänä pätkänä, se olis tota tää Schroffenistanissa oleva rauhanturvaajien tukikohta, missä tapahtuu tämmönen sarja sattumuksia ja yhteentörmäyksiä, jotka tota johtaa kuolemaan. Mut et sitten se puhe, joka siihen viritetään, ni se on jotain ihan muuta ku mitä tällaset rauhanturvaajaklopit ja -gimmat. Se on aina mielenkiintosta, se et on ristiriita, et non näkönen tyyppi puhuu tämmösiä asioita. Se on mun mielestä yks teatterin mahdollisuus, miksei leffanki.

A: Mistä sun mielestä... nyt kun on Penthesileasta mennyä aikaa, ni mistä sun Penthesileassa – sun ohjaamassa Penthesileassa on kysymys? Tai mist se kertoo?

H: Mul on yks tämmönen teema, mitä mä oon kuljetellu mukana muutamissaki biiseissä. Niin tota... siinä on kysymys naisesta, joka on ittellensä mahdoton ja käyttää ympärillä olevia – täs tapauksessa... yleensä miehiä, mut täs tapauksessa sekä miehiä että naisia oman itsetuhonsa välineenä. Se on ihan... Tollasella teemalla mä oon ohjannu Neiti Julien, mä oon ohjannu Othellon... Siä mä keksin sen, että ku... kun... Jäbä joka näytteli Othelloa, se halus näyttellä sen, sit ku mä sanoin sille, et orait, sit se tarkoittaa sitä et se ei multa kertaa kaan kysy treeneissä että mitä tää Othello täs ajattelee tai milt siit tuntuu... Et mä rakennan sen biisin, mut sen sisälmykset on siitä.

A: Oliko tässä tapauksessa Othello tämä henkilö, joka on vaaraks itselleen?

H: Othello... Ei. Othello oli tota noin... Desdemona oli tietysti se.

A: Okei, aivan.

H: Nainen. Mikä oli, silloin ku mä päätin että ha-, et mun täytyy löytää, tota noin, se vastavoima muualta ku Jagosta. Siis mä tein päähenkilön Desdemonasta, ne oli sen päätöksien seurauksena koko systeemi. Jopa niin pitkälle, et....

A: Oliko se tietonen päätös et miksi se ei sano suoraan, että...?

H: Ei, ei, emmä tiä, mä oon joskus puhunu noille, emmä tiä oliko tän aikana, et mä tein muutamia keksintöjä, joita mä vieläki kuljetan mukani, et ku aina puhutaan et se nenäliina on tota... tota noin se kiusallinen...

A: Just tänään puhuttiin tosta...

H: Et se on kiusallista. Ei mulle. Mul on joka kohtauksessa nenäliina jossain muodossa. Mul oli Rodrigo, joka tuli hirvittävässä nuhassa niinku, ja... niin pois päin. Mut se olennainen kohta oli semmonen, että tota nenäliina putoo Jagolta. Ja tota noin, ennenku se ehtii ottaa sitä, eiku eiku, se mä en muista... ja näin mut... sanotaan, jokainen kohtaus se... Ennen kuin Othello on osannu ees tivata sitä nenäliinaa... Joko se on tivannu sitä tai... mut jokatapauksessa kohtaus on et lavalla on nenäliina ja Desdemona. Se kumartuu... siis nyt ois mahdollisuus sanoo, et ”tuo mulle se nenäliina” ”-tässä se on”, mut se ei otakaan sitä ja se poistuu. Eli se tekee päätöksen olla ottamatta sitä. Ja siitä noille pystyy... siitäki... niinku... Mul on tämmönen käsite ku generatiivinen kohtaus. Mulle täs tapauksessa tätä ees näytelmään kirjoitettu, se oli mun niinku version generatiivinen kohtaus...

A: joo

H: ja siinä sit... En mä tiä miksi, enkä... näyttelijä sai päättää, mitä se päätteli siitä että miksi, mut siinä oli se toiminta. Olisi voinut ottaa – ei ottanut, joka on helvetin iso toiminta.

A: joo

H: Ni tämmösiä naisia mun biiseissä on seikkaillu, ja tää nyt oli viimeinen versio niistä. Mies voi ihan saman asian... tota, siis, käyttää toisia itsetuhonsa välineinä. Mä luulen, että melkein jokaisella on kokemuksia tämmösistä ihmisistä.

A: mm

H: Oli siinä tää vielä semmonenkin loppu tietenkä, että yhdessä vaiheessa Othello lopettaa kuristamisen, mutta Desdemona asettaa ne kädet uudestaan kurkulleen. Mää oikein alleviivasin sitä.

A: siinä oli siis, ku siinä oli myös tätä esineteatteria, ja sit siinä oli ne nuket. Ni mitä sä näät, että ne eri muodot siihen toi?

H: Mmun mielestä aina esitys on speksaakkeli, jossa käytetään kaikkia mahdollisia näyttämöllisiä kerrontatapoja. Ja tota... tota noin, tästä esineteatterista mä oon näin vanhoillapäivilläni oikein innostunu. Mä noiden kakkosten kanssa teen kreikkalaisia ja tota... Koska sekin on, sekin on tapa ajatella: mikä esine roolihahmo on? Et se jos tota... jos Klytaimnestra on tiskiharja, ni se on jo analyysinä vitun paljon pätevämpi ku viistoist sivuu psykologiaa. Se jäi mulle päälle tota, tota et mä niitä niinku tota kasatuks siihen kokonaisuuteen, et mun ois ehkä pitäny vetää se lyhytkin pätkä siitä pois. Nää nuket taas oli ihan selvä, et tottakai jos Kleistia tekee, ni joutuu ottaa kantaa ainaki siihen, perusteleen ittellen että jossain vaiheessa sulla on jonkinlaista marionettia siinä. Mä oon sitä mieltä.

A: Se tulee siitä....

H: Se tulee ihan siitä...

A: ...”An die Marionettentheater”?

H: Joo, joo. Se tulee myös siitä, että tota, tota jutusta, että sen tolkuttomuus, ”Pentesilean” tolkuttomuus näyttämöllisenä tekstinä... ni... vaikee mun ois nähdä vuonna 2010 niitä loppupätkiä tehtynä sillai että niinku vaikeroivia näyttelijöitä kuolinkoreissaan tai jotain, lavalla.

A: Se osittain myös vastaa siihen, että miksi sovitit ”Pentesilean” tällä lailla.

H: Joo. Viime kädessä se ois tarkoitus, että mikä on mielekästä lavalla. Paitsi eihän siinä mitään lavaa ollukaan, paitsi tossa tietenkin ”Schroffenistanissa”. Et on haku päällä, tota, tarpeeks tiukkoihin rajauksiin, joiden sisällä sitten tota on pakotettu käyttään mielikuvitusta(an).

A: Miten tota, jos ajattelee ihan praksista... Miten näät jälkeinpäin, että miten tehtiin Pentesilean henkilöhahmo?

H: Mä syötin siihen tietyn materiaalin, joka oli aikas ajatuksellisen mun perusteeman läpi viritetty alkuperäistekstin rusikointi, plus se päätös että tapahtuu tota... Se päätös tämmösestä jopa juntituksesta nykymaisemaan. Ja sitte tota... ne repliikit jotka Maijulla oli siinä, nehän tämmösiä vanhanaikasia repliikkejä, et ne sanoo suoraan. Et ei puhuta mistää tällasista rivienvälisyyksistä tai piiloteksteistä ja tämmösistä, se on vielä vanha kunnon näytelmä. Piilotekstihän tulee vasta sata vuotta myöhemmin verukkeeks sille ettei pystytä kirjottaa tarpeeks korskeita lauseita. Ni noilla jutuilla mä olin ihan varma, että tota Maiju päätyy tekeen sellasen duunin, joka käy mun havitteisiin. Et se, mistä... Ois ollu kauheen vaikeeta, että tosta materiaalista käsin tehä jotain sellasia perusratkasuja, et mä oisin joutunu sanoo et ei tää tuu tässä biisissä. Et sit ratkasut oli lähinnä, et millä intensiteetillä ja millä henkilökohtasuudella näyttelijä sitten ottaa tota omakseen sen materiaalin. [...?...] Tollasta ei voi esimerkiks vaan sanoilla. Et se tilanne-energia melkein kohtauksessa ku kohtauksessa on semmonen, et sen puheen on oltava... jossain mielessä siinä pitää olla tota... paatos. Se ei oo niinku tämmönen Konverzationstücke-tyylinen.

A: Sä puhuit myös ”atakkipuheesta”.

H: Niin, se yks tämmönen juntitus, et se pitää olla tota... tarpeeks paljo energiaa, et syntyy niinku niille sanoille lentopinta, jossa on jotain muuta ku, että ”kekkasinpa kivan lauseen”. Elikkä sillon ne pitää puhuu sellasella tavalla, että puhujat puhumassa luulee vaan niinku suoraa huutoo sanovansa, että ”vittu et mä voin pahoin täs mun vitun elämässä”. Aika paljonhan siinon niinku tuota vaikka niit ei tekstissä oo, ni kyllä henkisellä tasolla ne on aika huutomerkillisiä lauseita.

A: Ohjasiks sä fysiikkaa? Tai... jotenkin jälkeinpäin näyttää, että siin oli aika poikkeuksellisen vähän näitä ”Schroffenistanin” fyysisiä hahmotuksia. Siin oli aika paljo sitä semmosta.

H: joo, vähemmän siinä, ku mull oli itse asiassa tarkoitus eriyttää ne kaks biisiä vielä enemmänki. Mut tota... tota noin... tää aika ei tällä kertaa riittäny siihen. Tota, niin tota... Mä tossa kyllä... perustavanlaatuinen oli, et jokaisen tuli ottaa se kirjakielinen puhe omaan lärviinsä, omalla tavallaan puhuen. Se oli yks semmonen naamiointi, sen niinku artifiisiellin naamiointina siihen, et jos äkkiseltään kuuntelis, luulis, olis just tämmöstä ”haista sinä vittu”, ”vittu!”, ”vittu ku mä voin huonosti”, ”perkele mä voin huonosti” – pulinaa. Niin tota... se... tota.... (nauraa) Omaan lärviin puheet, ja tota, räpylät eläviks. En mä sen enempää hahmotellu.

A: Mä nyt, tota... mä paljastan sulle täältä sen verran, että tota Maiju puhuu mimeettisestä fuusiosta ohjaajaan. Siis se on omaksunu sulta jotain.

H: Se on täysin mahdollista, joo joo. Varmaan on, tottakai. Koska tota, totanoin, normaaliin ohjaamiseen kuuluu ohjaajan... Ohjaamisen helppous on just siinä että tarpeeks paljo on poht... eläny itte... siinä niinku... vittu melkein stanislavskilaisessa maisemassa niinku eläytyny siihen, nähny että mitä tää nyt olis. Sehän tuottaa sellasen läsnäolon, josta seuraa tää fuula, että monesta ohjaajasta sanotaan, että se on helvetin hyvä näyttelijä. Vitut on! Mut ku se on tarpeeks paljo paahtanu siellä, ni sillä on nimenomaan se tilanne-energia semmosella tasolla, et se näyttää, kuin et se ois niin ku tota... näyttelis sitä juttuu. Eikä sit siinä mitään vikaa oo. Yks tapahan on, mitä mä suosittelen noillekin, että tota, mitä jos siinä joku näyttelis eteen koko ajan. Siinä ei taas se kommunikatiivinen juttu... Tää niinku, tota, emmä sano brechtiläinen, mutta sieltä päin se kuuluu hakee teoreettista tukea jos haluaa, et on kaks eri asiaa – tämmöstä esimerkkiä mä helpoimmin esimerkiks noille trokaan, että tota, sä sidot kengännauhoja, mut miten sä näytät sun kolmevuotiaalle skidille, miten kengännauhat sidotaan. Tätä kakkosversioo kannattas lavalla käyttää. Ohjaajahan näyttää, ohjaajahan tekee just sen, ja määkin... emmä koskaan tarkota että sen mimeettisen fuusion pitäis kopioida mun tekemisiä, mut se on paljon nopeempi tapa mun näyttää: sit sä teet tollai, putoot, teet tän, kierähdät tonne, pam, pum, pam, pam, pam.

A: Joo. Itse asiassa mulla on tässä seuraavana väliotsikkona tässä ni haastattelussa tämmönen mitä mä itse nimitän Brecht-Stanislavski -jännitteeks, eli just tää oleminen-esittäminen. Niin se oli ihan tietoista se, tavallaan liikkuminen tässä?

H: Joo, ja kyl se aina, tota... Kyl mä oon esittämisen kannalla. Näyttämöllä esitetään, eikä ”olla”.

A: niin

H: Mun tapauksessa. Vois tietty tehdä helvetin mielenkiintosisia olemisia, mut se... Mä en nyt varmaan edes ohjais sellasia biisejä, joissa... sen pitäs perustua sille olemiselle. Mä jopa kysyisin itteltäni, et mikä vitun funktio mulla on esittää tää asia, et täss on näyttelijän olemista.

A: mmmmm... Sillon ensi-illan jälkeen sä olit sitä mieltä, että... ettemme onnistuneet. Kaikessa siinä, mitä Pentesileassa yritettiin.

H: Joo, oon mä vieläki sitä mieltä. Mä en päässy tarpeeks pitkälle, mä rupesin ehkä... ehkä tota noin... Ehkä meille synty kommunikaatio-ongelma ton porukan kans, ja tota noin, mikä nyt tuli ilmi selvästi siinä palautetilaisuudessa. Tota noin... Mä yllätyin täydellisesti siitä, et ne oli ottanu mun... (nauraa)... mun omasta mielestä hyvinkin leppoisan duuniperiodin näinkin rankasti. Että tota... voi olla, et esimerkiks tällasia asioita, tota... nää... Niin, mikä riittää, siitähän mä puhuin siinä saman tien sillon, siin oli sellanen että mä hämmästelin välillä, että ilman mitään lietsontaa ne suostu jäämään, sanotaan nyt sitten vaikka eläytymisen ja tilanne-energian ja näiden niinku näyttelijän omien tulojen suhteen... laimeeks. Et se tolkuttomuus, mitä Kleist... mitä Kleist on, ja miten mä yritin kompata niinku omilla kielellisillä ja tota ohjauksellisilla ratkasuilla tälleen, et se ei lietsonu sinällään. No tää on yleistys, siellä on, näin näin... mut silloo mitään väliä, tota...

A: Siihen itse tuottamiseen?

H: Niin. Ja se on yks asia, jossa mä tota noin nää muutkaan toimenpiteet, niin tota... Mä ohjaan vähän noita kakkosta, emmä saa niitä ees ”Piranduellossa” varmaan lyötyä läpi, tota, tätä ajattelua toisella tavalla. No nyt on tietenkinn totta, et noiden kans mä oon vaan tehny demoja, missä mä oon ihan tietosesti jättäny sen ilmasun sisältä päin tulemisen... niinku... huomioituna, ja sit toi porukka on ollu toisenlaisessa ohjauksessa niin pitkään, siis eihän niidenkään tapa tehdä ole muuttunu.

A: mm

H: Siin on ehkä saattanu jopa käydä niin, että meiltä jäi löyt... loppuun asti löytämättä yhteinen kieli. Et siin, et se tällai, ja jopa ehkä tämmönen... et mä valitsin sen siinä, et mä yhteen suoraan kysymykseen, en muista vastasinko... Mut en mä nyt rupee keskustele omia ongelmiani ihmisenä niinku... (naurahtaa)... ja tällai. Mut siis se, et ku sanottiin, et lepposa, kiva lehtori ja tällai näin ja sitten tota, tota noin ohjaaja. Yks mikä mua hämmästytti, oli tietenk se, että ne ei automaattisesti kyenny lukeen sitä, et nyt ei olla tekemisissä... nyt ei ollu lehtori, vaan oli jätkä, joka investoi omaa luovuuttaan siinä niinku niin kauan ku oma kantti kestää. Niin tässä niinku... et se ehkä demojen lepposuus vuosien varrelta aikaansai sen, että ku mä en siinä naama punasena joka päivä huutanu, et nyt on ihan toinen tilanne. Niin tota, tota, et se jäi vähän silleen, et täs ny vähän peippaillaan. Mul oli kuitenkin kunnianhimo tehdä, tota, hyvää Kleistia ekaa kertaa Suomessa.

A: Nyt mä vähän itse asiassa haastan tästä niinku onnistumisen ja epäonnistumisen kysymyksestä, että niinku... Harjoitteiden taustalla on se, että tehdään erilaisia oikkuja ja koukkuja, ja sitten ne Kleistin ehkä tekstiin itse tuottamia tämmösiä... sillähän on jotain tämmösiä väärin kuultuja ja väärinkäsityksiä ja, nää väärin suuntaamiset ja... Voisko se niinku tuottaa ideologisesti sen, että onnistumista ja epäonnistumista ei ole?

H: Joo, joo...

(yhteen ääneen, epäselvää)

A: Mä luulen et tää niinku kaks eri lähtökohtaa, että niinku nyt koulutetaan näyttelijää, ja nyt tehdään taiteellista työtä ja teatteriesitystä, onks nää vähän...

H: No sehän nyt on semmonen ikiliikkujaprobleemi tietenk se, tota...

A: joo

H: ...että...tos... Mun kohdalla täällä. Mä oon... Mä asetun niinku pedagogiseen ikeeseen, koska mun mielestä niin pitää tehdä. Mussa asuu joku tyly taiteilijakin aina sillon tällön, tota noin, se rajankäynti sitte, millä keinoilla ja miten saadaan, tota, loppuun asti viedyks joku ohjaajan näkemys täs tapauksessa, ni kyl se törmää semmosiin ku opiskelijan oikeuksiin tai tämmösiin. Emmä muutenkaan, mä kattelin itte tota mitä mun opettaja oppilaitten kans teki, ni mun ensimmäinen pedagoginen lähtökohta oli tehdä toisin. Et mä aina sillon tällön heikkoina hetkinäni sorrun niinku samanlaiseen meininkiin, ni en mä pidä sitä mitenkään kunniakkaana, tota, se on liian helppoo. JA ku tää on suomalaisessakin perinteessä, missä skidit vieläkin tulee koulusta ja ne on sellasia rehtorikauhuisia ja opettajakauhuisia, ja sitte siihen lisätään vielä toinen niinku fasistinen rakenne, ohjaajan ja näyttelijän, niinku, muka helppoo istuu pimeessä ja vittuilla tyypille, joka on valokeilassa. Se... helpompi... Täällä niinku ohjaaja-näyttelijä - , kielteinen rakenne yhdistyy opettaja-oppilas - , kielteiseen rakenteeseen. Sen, ettei käytä sitä hyväkseen, kuuluu jonkinasteisesti niinku niihin eettisiin ratkasuihin, mitä joutuu tekee. Puolesta tai vastaan. Mitä voi... Jokke käytti sitä hyväksi muutamain saatanan hienoin tuloksin.

A: Miten sä näkisit itse sun suhteen Jouko Turkkaan?

H: No se oli se jäbä, jolta mä oon oppinu käytännössä kaikki asiat, käytännössä. Ja se anto muutamia tällasia generatiivisia juttuja... siitä, kuinka reaalin näyttelijä on näyttämöllä. Turha siitä on puskee tota analyysiä ja tämmöstä. Kyl mä siinä ihan, tota, tota, opettajani jäljillä oon. Se iso ero, minkä mä tein... tai ratkasun, minkä mä tein, että ku... Sillä tavalla ku se näyttelytti jengiä sillon, ni melkein väistämättä yhtä sen parasta juttua lukuunottamatta – elikkä ”Tuhannen ja yhden yön tarinoita”, se oli nopee ja vikkela juttu – ne oli lähinnä hitaita. Ja ne oli aika yksinkertasia

kohtausratkasuiltaan. Mua kiinnostaa intrigaatit kuljetukset ja mä rupesin tavot... (tavoittelemaan?)

(kasetin puoli loppuu)

H: ...sellasia kohtauksia, et lavalla tapahtuu muutakin, ku et kaks kaveria on vierekkäin rampissa ja puhuu. Se on... tai mitä mä muistan ja kattelin sillon, ni se oli helvetin hieno tapa sillon, ku tekstissä on valööria. Mut yhdentekeviä puheita ja ja ne on teennäisiä. Ja sitte se taas, et se ilmasu oli aina pinnassa, se tarkoittaa et se mitä kerrotaan rupes jäämään sen kertomistavan... tietenki se... Et mä lähdin hakee tapoja, ja ne... ne tavat, nyt täällä, kaikki mitä täällä nyt pyörii, on sellasia... vois tehdä nopeeta ja monimutkasta meininkiä parhaimmillaan. Kaikki nää... tai-chi on täällä sen takia, että tota noin se perus... yks peruslause on, että nopeata toimintaa treenataan maksimaalisella hitaudella. Jossa on se toinenkin periaate, että treenaamisen pitää mahdollisimman kauan olla loitolla siitä lop... minkä näkönen lopputulos on. Tässön joku yks tappava lyönti, ni sä et pysty ees päättelee siitä treenistä mimmonen se lyönti on.

A: Näkyyks tää tossa ”zeitKleistissa”? Sä aika pitkään pidättelit sitä tehoilla tekemistä...

H: Kyl se on, ja tää on kans yks asia, tota, jota mun täytyy miettiä, et pidättelinkö mä sitä liian pitkään. Mut ku siinä ku mä... Mun duuni on kattoo, mitä näkyy, ensiks, ennenku ees mitään kuuluu – niis se haittaa. Ja tää, ku jengit loukkaantuu välillä, ku mä... Viimeks nyt Piranduellossa...

A: ”Miks se ei anna näytellä?”

H: Joo, ja sitte tota noin ku mä muotoilen sen sillee, että vittu, vituttaa kattoo puolivillasuuksia, niin se eriyttäminen tässäki, että yhteen juttua, tota, kyllä mä... Voi olla, et tässä mä tota iskin kirveeni kiveen sillai, että siinä vaiheessa ku mä rupesin kaipaani niitä tehoja ni oli liian myöhästä. Osittain johtuen siitä, että mulla on kyllä paha tapa viimeseen asti viritellä ja väännellä kohtauksia, että... Mul on ennätys Svenska Teaternissa, että tota noin... kuulemma, että harjoteltiin ensi-iltapäivän aamutreenit... Mut hyvä juttu tuli. --- Se on myös se, et – ihan henkilökohtanen asia – että musta tunteet on kiusallisia. Mitä vähemmän on niiden kans tekemisissä, tota noin, niin sen parempi mulle. Ja siitä seuraa tämmönen optimistinen, ehkä tyhmän optimistinen toive tai oletus, että tota noin, sitte ku se on rakennettu se homma sinne, niinku nää on kuitenkin sisällöllisesti niin saatanan yksinkertasia, että joko-sä-rakastat-tai-vihaat -kohtauksia, ni kyl se sieltä tulee sitte se teho. Mut ei se niin mee. Et mä aion ottaa teho-treenejä kyllä tän uuden jengin kanssa.

A: Tän nykyisen.

H: Kakkosporukan kans, toisella tavalla.

A: Mä en tiä nyt, onko tää kiusaamista, mutta... Pentesilealla oli sama ongelma – noin niinku hahmona – katsojan analyysinä, että sille oli tunteet kiusallisia.

H: Joo, joo!

A: Onkse... Joku arveli jossain bilepuheissa, et onks tää Hanno Eskolan avain-...

H: On, on, siis totta helvetissä, siis mua ei kiinnosta tunteet. Ne on kiusallisia. Eikä se... Se taas ei tarkota, että mä oisin tunteeton ihminen, mutta tota niiden julkistaminen, ja sehän on tottakai kauheen paradoksia, että mä oon huomattavan usein kuitenkin, kun mä valitsen tekstejä mitä mä teen, niissä on jonkinasteinen kiihkeä keskiö aina. Kiihkeys on mielenkiintosta. Niiden ympärillä, siis tunteiden ympärillä oleva diskurssi on niinku niin saatanan tylsää, pääsääntöisesti. Joo joo, ei mul oo ton... Sehän nyt on ihan ilmiselvää, et mä oon just tyypillinen tämmönen kaveri, joka käytän esityksiä naamioina omille, tota, kipupisteilleni, jos asian pateettisesti ilmasee.

A: (naurahtaa) joo joo

H: Se on melkein mun mielestä kyllä jo... pitäis olla ohjaajan työehtosopimuksessa (...) – ”Onks tää kipee juttu sulle?” – Ruksi: ”On”. – ”Saat ohjata”.

A: Hyvä idea. Mmm... Voisin palata noihin välineisiin vielä, näitä nyt on miljardi erilaista: transponoitua ja keksittyä jne. Käytäks sä muussa opetuksessa? Eli siin ku mä todistin vaan tota zeitKleistia, mutta niin... ku tehdään demoja tai on jotain muuta?

H: Kyl se tos... perusarsenaali pyörii, et demot ja kaikki tällain, et kyl pitää käydä kattoo viittomia siellä ja pitää ehkä tota piruuttaan antaa avainsanoja ja tsekata mitä ne on puolaks ja... Kyllä noi on, kyl sä tossa aika ison osan siitä mitä katon, että millä tavalla vois hyökätä vaikeeseen tekstin (epäselvää)

a: Koska välillä näytti just siltä, että sä tiputat jonkun tämmösen keinon ja siellä porukalla on jo sisään ohjelmoituna, että (...)

H: Tuota, kato nää demot kuitenkin... Tässäkin ehkä oli yks semmonen pikkunen, et mä oon saanu demotoiminnan menee näiden kanssa ehkä parhaiten. Sillai, että se on ollu johdonmukasta ja sitä on ollu pitkin matkaa, jossa nää tavallaan työkalut sitte on ollu hahmotuksellisessa käytössä. Mut tuliki tää, et pitäis vielä saada ilmasuakin siihen vielä. JA se sisältä päin täyttäminen, jonka mä jätän ihan tietosesti aina viimeseks kuitenkin. Olihan se oli jopa nasta, tota, pitkät matkat mulle ihan loppuun asti, vaikka siinä oli tota turhautumisia mullakin, ni... Tietty, tietty vokabulääri on syntyny ja sillä voidaan operoida.

A: Miten sä näät tosta itseohjautuvuudesta, onks se joku hyve mihin sä pyrit?

H: On. Mä itte ohjaajana oo hyvin tyytyväinen jos näyttelijä sellasta harjottaa. Ja sitte se on myös sillai, et ku tuol kuitenkin on iso kasa ohjaajia, jotka ei sillai päämäärätietosesti tuu kehiin, ni se... Mitä moneen... tai useampaan suuntaan tarjoo, ni sitä suurempi mahdollisuus saada kuitenkin monipuolinen hahmo. Et se riskihän on, että ohjaaja tyypistää sillä... Kyllä mä nyt oon tarpeeks paljo kuullu entisien oppilaiden valituksia just tän sorttisista ratkasuista, et kohtauksesta tehdään eka vedos ja ohjaaja sanoo ”se on siinä” – ja on kaks kuukautta aikaa ensi-iltaan. Niin... esimerkiks tietyillä jarrutekniikoilla vois yrittää estää tän sorttisista ohjaajia tota noin sanomasta sitä. Kyl mä myös tiedän, että monet näistä joutuu vaikeuksiin sen takia, että... no Helsingissä vieläkin on mun käsityksen mukaan vallalla tämmönen, tai ainakin mä oon itte huomannu, ku nää ohjaajaopiskelijat on ollu täällä, ni siel pusketaan heti energioita. Ku täällä jengi sanoo, et mä vasta haeskelen tätä kohtausta. Tai ne... Nehän... Ohjaajat pukee kohtausta niinku, ku ne ei tajuu et tää tyyppi on vasta hahmottelemassa tätä hommaa, ne luulee, et onks toi se mitä sä mulle tarjoot. Mut oon mä... Sen takia mä yritän painottaa, että nää on ajatukselli... näyttämöllistä ajattelua opiskellaan täällä, koska enhän mä voi sitoo touhua mun estetiikkaan.

Kyllä mä tän toteen taas kerran, että mä oon sitä miettiny, et mun ei pitäis ohjata tääl ollenkaan. Tai pitäskö ohjata missään... (molemmat nauravat) Mä oon ittekin siinä mielessä varmaan kleistilainen hahmo, että kuitenkin sellanen... tai ainakin de Balzac on aina ollu tällanen että... ihan sen lopullisen et... on sisäänrakennettuja esteitä niinku lopulliselle onnistumiselle ja tämmöselle, ja tota se päämääräsesti sen esteen yksinkertasin ulkonäkö on minä itse. No, ei mulla tässä... Mä oon taas suunnitelemassa noiden kakkosten kanssa isompaaki koitosta.

A: Onks se Balzacia?

H: Ei, mä on tehny sen, Balzacin, tota... kauhee yleisömenes... eiku kritiikki tykkäs saatanasti ja ihmiset ei tullu kattoo.

A: Mikä Balzac se oli?

H: Mä kirjoitin näytelmän nimeltä Balzac, jossa mä hyvin väljästi käyttelin sen henkilöahmoja ja biografiaa ja se sai tota, se kehuttiin ihan pystyyn. Se meni 15 kertaa ja ulos, koska se oli väärellä näyttämöllä, sanottiin mulle Svenska Teaternissa. Siinä oli Algot Böstman Balzac ja se treenaili mun kans vielä aamupäivän... Kyl se kannatti, se sai saatanan hyvät arvostelut siitä. Mullo itse asiassa semmonen idea tällä hetkellä, et ku mennään sinne Ranskaan ton kakkoskurssin kanssa reilun vuoden päästä, puolentoista, niin tota et mä tekisin... Ranskassahan ois ehkä mielekästä Balzacia, ei ollu Helsingissä. Mun ois pitänyt kirjoittaa, tai siihen ois pitänyt ottaa vilunkikirjailija tai jotain tämmöstä. Mut Ranskassa vois hyvinki. Se tehtäis, tai sit kirjoitan toisen biisin siihen oheen. Tai sit me tehää tota noin jotain ranskalaisia, mitä ei oo tehty koskaan Suomessa suomeks, ja sit viedään ne Ranskaan tai toisinpäin Jotunia, jota ei tehty ranskaks. Ettö oikein ammattikäntäjät käntäis ne ja tällai, ja sit mä sovitan ne tietenk. Ois sellasta kulttuurivientä.

Toisaalta Piranduellossa, mä näin ihmisten energiankäyttö oli sillai tota... Mä oon tehny toisella lailla noiden kanssa, mä olin tyytyväisempi niiden niinku energiameininkiin ku vitosten. Siel oli hetkiä... hetkittäin ne jo sujuvasti teki tolkkuttomia näyttämöllisiä, voi sanoo ehkä... kyl tos vitosissa näky jo että ne on ollu tekemisissä toisenlaisen todellisuuden kanssa, sillai että tota...

räävittömyyskynnys niille on aika kovaks vahvistunu. Noi taas kakkoset aika surutta painaa... Käviks sä kattoo sen Piranduellon?

Mä oikein yritin niinku se... vittuuntuneena tietenk mun täytyy saada ihmiset tekeen, et ne tajuaa että täällä niinku... ohi kaikkien viileitten ajatusmallien pitää pystyy lavalla niinku painaa räkä poskella sillai, tota noin... Esimerkiks se pätkä, missä nää... toi Ackermann sinkoili ja poukkoili ja... Siin on sellasta tota noin, mistä mä... sen tapasessa näyttämöllä-... tommosessa biisissä, nehän on luonteeltaan ihan erilaisia tekstejä. Nyt esimerkiks viittomia jos kattelit, niin tota, mähän en ollu työstäny niitä ollenkaan. Ne oli ihan ittenäisesti, siellä muutamatki jotka... Niinku mitään isoo työstöö, mä kyllä ittelleni sain pienen todistuksen, että tolla tavalla sais saatanan mielenkiintiset kädet. (...) Hyvää hajotkaa niinku käsien liikkeiden ja mitä suusta tulee välille.

A: Onks sulle tota miten tuttu... se tommonen muoti-ilmiö tossa 80-90-luvulla... kirjallisuuden tutkimuksessa dekonstruktio?

H: Kyl mä jotain siitä tiedän ja voin siis junttimaisesti ajatellen ni kyl mä teen aika pitkälleki sellasta ku dekonstruktio ku mä teen (epäselvä sana) kans töitä.

A: Ku musta se muistuttaa aika paljon sitä, että tehdään niinku väärin ja... tai että paetaan ilmeisintä tulkintaa ja otetaan niinku, päätetään mielivaltaisesti että tää vähäpätöinen repliikki onki tärkein. Se lähestyy aika... mietin vaan, että kuinka tietosta se.

H: Oon mä nyt sen verran tota, tota noin perehtyny siihen teoriaan, mut kyllä mulla toi on ollu jo ennenku se rupes olemaan suomalaisten lehtien kulttuurisivuilla, siis ihan vaan luontasesti, jostain syystä. Toka duuni mitä mä tein Teatterikoulussa, oli semmonen näytelmä "Vain ihmisiä", josta mä itse asiassa löysin pitkälle tota tämmösen niinku esineiden käytön ja näin. Jopa niin paljon, et tää mun opettaja, jolta mä nyt oon kuitenkin pölliny paljon, tuli sanomaan: "Mä tuun varastaan sulta tän(...)" Siitä vaan. Mä oon kuitenkin velkaa aika monesta. Tos oli kaiken maailman... Se mitä katsoja näkee, se on taas... Se niinki simppele asia, kun että tota... Miten mä teen piika-kappaleen rengin rakkaudesta... Jokke tyrkkäs mulle sen näytelmän, mun piti tehdä Mishimaa ensin.

A: Sehän on ku tosta Kiven "Olvirekkestä".

H: Nii. Nimenomaan. Kato se on tota, tota noin, näytelmä jonka kantaesitys oli Lillanissa aikoinaan, ja jossa Lasse Pöysti oli ensimmäinen... Bandler kävi kattoo sen esityksen, siitä mä se tiedän... kuitenkin ni... Emäntä yrittää tota liehitellä renkiä ja tarjoaa sille kaffetta, myllyllä, siihen oli

kirjotettu se kahvimylly. Mul oli esimerkiks kahvimyllyn sijasta tota noin... mulla oli uistin. JA tota... rengi istuu tuolla ja emäntä on tässä ja dialogi menee... jauhaa, koska nyt on sanottu että kahvia jauhetaan ni vittuako mä siihen kahvimyllyä tuon. Ja tota noin, siin on uistin, ja se uistin tulee, renki seuraa koko ajan sitä uistinta tällai tietenkä jää, ku hame on tiukalla tollai se jää killuun tohon noin... ni tämmösiä asioita mull on, jostain syystä, tota noin... oli messissä jo ihan alusta alkaen – tietenkin natsas hyvin tietyssä mielessä siihen, mitä Turcka opetti tuolla.

A: Pentesileassa ei... tai no siinä oli näitä pölynimureita ja muita, siinä ei ihan kauheesti esineitä ollu...

H: Eihän siinä ollu ku se... se jäi kesken kyllä ihan selkeesti. Mul ois... Olis tietenkin pitäny funtsia vähän, tossa nyt oli vielä se yks asia, nää aikataulut ja tälläset, aika lyhyessä ajassahan me lyötiin kasaan kuitenkin... mua ei hävetä se prokkis yhtään, muttatotanoin, et siin ois johdonmukasesti tää esineteatterisimultaanien kuljettaminen ja tämmönen mikä mulla väikehti, ja minne noita pohjatreenejä teetin. Mut oli sekin myös, kun lukutapa on se että lukee kohtauksen ja muuttaa sen esineteatteriks ni väistämättä tapahtuu mielikuvituksessa jotain, joka irrottaa sen puhtaasti siitä psykosisällöstä. (...) siin ollu pelkästään sitä varten, että tulis esitykseen, lopulliseen jotain.

A: Tää oli sillon kahtena eka viikkona.

H: Niin oli, tässähan oli... osittain se johtu siitä, että niin paljo jengiä oli poies. Nin tota noin... Mä niinku... Ja kyl mul oli myös tarkotus vähän taas viritellä sellasia asioita mitä noi, ku ne ooli tehny muita juttuja täs valillä, että päästään jotenki samaan kielioppiin. Sehän siitä, se pölynimuri esimerkiks... ja toi nyt on malliesimerkki sellasesta että... esityksen tekemisestä... En mä oo ihan varma, että edustiko pölynimuri jotain asetta siinä, vai oliko se kolmen tupasiivouspalvelukseen määrätyn jätkän ittensähuittamisleikkikalua, elikkä oliko se ase vai oliko se pölynimuri, eikä mun... ohjaajana mun ei tartte päättää sitä. Mieluiten se saa jäädä sillai, että se niinku läikehtii, tota noin... Jossain vaiheessa... Sitähän mä yritin, tottakai mä yritin viedä siinä näyttelemisessä sitä, mitä todemmin jätkät ois ollu sen pölynimurinsa kanssa, niin tota sitä ehkä sillai härnävämpi se ois ollu.

A: Oliko tota... sama henkilöiden välisissä suhteissa? Esimerkiks Pentesilea ja Meroe?

H: e... Mä tota, tota noin, valit... Tai mä en yleensä tee tollasia ratkasuja, että siinä ku tota noin yks liike, repliikin sijoittelu esimerkiks anto mahdollisuuden, se sanottiin ääneen ja onko niit... onko... Onko Pentesilean yks ongelma, jonka kanssa se kamppailee, on se suhde. Mut en mä ota kantaa siihen. Mut mä laitoin repliikit tiettyyn paikkaan Meroen taholta, joka tarkoittaa että Meroe nous aika merkittävään rooliin siinä sovituksessa sillä tavalla, että tota... Nii et sen voi lukee myös sillä tavalla, et siin on kahen mimmin välinen skaba, joka riuhtasee mukaansa yhen jätkän, esimerkiks. Mut ei mua huvita päättää sitä. Ei tulis mieleenkään lähtee tekeen tollasta juttua, et mä päättäisin että ”joo, täs on kyseessä mimmi, joka kamppailee seksuaalisen suuntautumisen kanssa”. Se niin pienentää sitä. Katsojal on täys oikeus lukee sinne se, ja heittää impulsseja jotka mahdollistaa semmosenkin, mut et esitys itte päättää omasta puolestaan niinku isoja asioita, ni... mitä, mitä, tota, vähemmän sellasta tapahtuu, ni mun mielestä sen parempi. Valmiiks pääteltyjä esityksiä näkyy niin helvetin usein. Mut se ei silti tarkota, et sieltä vaan roiskittas, ku sehän on yks tapa niinku heittää ihan mitä vaan matskuu, et joku koherenssi siinä tekemisessä. Jos sen koherentin tekemisen kautta tulee semmonen niinku aika moneen urkeneva esitys, ni sit näytelmä voi olla hyvä.

A: Mä nyt tässä niinku oon tyhjentäny jo ajat sitte tän mun arsenaalin, et me on tässä vaan jutskaillu...

H: Mut jatketaan seuraavalla kerralla sitte.

A: Mikä on kuuntelijan koreografia? Tai miten sä ... minkälaisen instruktioon sä antasit siitä?

H: Sehän on tämä näin että yks perusasia että... Samalla sit mä sanon jengille esimerkiks... Sä tiedät et sä oot Nina. Lue ekaks kaikki muut repliikit paitsi Ninan repliikit ja siitä seuraa tämä, että... aina ruvetaan tekee puheesta käsin, ei täällä vaan sillai... eka tota lyödään siihen... Tässä itseasiassa kyl täytyy... Muistuttaa yhest... Muutamia tälläsiä, kaiken sen niinku ideologisen kohkaamisen keskellä, mitä mun opettaja harjotti, ni siel jos oli tarkkaavainen, ni sielt tuli aina hyviä... siis se on vieny paljo teatterimmaks tai oli, ihan niinku streittinä teatterintekijänä ni tämmönen, että ohjaaja aina kuuntelee. Ni se on tota jääny mieleen, siitä mä on tän oman, että rakenna ensin kuuntelija. Et mä saatan hyvinkin, et jos mä virittelen biisiä jossa, et mä itte kirjotan, ni mul on mykkä tapahtumasarja, ja mä nään tou, tou, tou, tommonen, ni mä ”ahaa, mähän voin ottaa tähän yhen henkilön lisää ja laittaa sen puhuun koko ajan”. Sillon näyttelijät siel aina tietää mitä ne tekee, eikä ne virity siihen juttuun alkukohtaisesti sen sanojen merkityksien läpi, tai sanojen sanontatavan läpi, vaan ne vetää itsenäistä rataansa siinä. Sit parhaimillaan syntyy semmonen kuuntelijan koreografia, että näyttäisi, että kuuntelijan reaktiossa on syy sille, että puhuja jatkaa. Siis mitä kuulit, tuollaki varmaan et kuinka aina pitäs kattoo, et kuinka monta kertaa tää on täällä jo sanonu sanottavansa valmiiks, piste. Jotakin siinä itessä tai mieluiten kuuntelijoissa tapahtu, joka sai vielä jatkaan. Tollasest kohtauksesta mietin, että... Kohtaus, kohtaukset on aina pyrkimyksiä one-lineriuteen, mutta tota noin jotakin tapahtuu, ja aina sinne niin tulvahtaa joku tsehovilainen kaksi... Kato Jotunia esimerkiks. Ottaa sielt, kattoo, sivutolkulla yksrivisiä repliikkejä, se on huikee. Se on siis.... se on suomalainen näytelmäkirjailija, joka on vähän pohtinu sitä mitä näyttämöllä puhutaan. Sen takia kyllä Jotunin vieminen Ranskaan olis aikamoinn kulttuuriteko.

A: Mä koitan kattoo, jos täältä nousee vielä... Tarjosiks sä Maijulle, se on käyttäny korrelaattibiiseinä Medeiaa, Sarah Kanen ”Psykoosi 4:48:aa”, Antigone, Kuningas Lear, Mustalaisleiri muuttaa taivaaseen ja... siis leffaa ja sitten Oliver Parkerin ohjaamaa Othello-leffaa.

H: Mä oon varmaan tota Othellon tarjonnu ja tota varmaan aatellu et... Sarah Kanea ei olis tullu mieleenkään käyttää, sen takia mun ois heti pitäny tarjota sitä, koska yks korrelaattibiisin juuhan on... itse asiassa mun ois pitäny ottaa tota joku, joku tota noin farssi, joku Labiche tai jotain tämmöstä. Et saa siis jänneväliä, noihan on kaikki samassa suunnassa...

A: Sarah Kanesta mä kyl muistan, et siit ois ollu jotain puhetta...

H: Voi olla, et mä oon itte sanonu tällai näin, että mun ei tee... ne... ne... ne ne on semmosia biisejä, jonka maaston, mielenmaaston mä tunnistan, mut hahmotuksena ne ei kiinnosta mua yhtään, koska ne on liikaa sen maastonsa näkösiä. Niin, sehän liittyy tietenki tämmöseen tähän patologisuuteen ja tämmöseen. Mä oon nyt ottanu tän haltuun tota... mä oon laittanu noi lukeen Baudelairee ja tämmöstä kakkosten kanssa, et mennään ihan juurille asti, et mistä tää sairaalloisuuskuulti länsimaisessa taiteessa juontaa.

A: Sitte ne kaikki oli keuhkotautisia.

H: Runoilijat, joo.

A: Miten...

H: Mä löysin jonku tota... Onko Baudelairee tota, tota noin... Mä törmäsin johonkin tota noin muotoiluun, joka toi mun mieleen jonkun Kleistin lainin. Ja kyllähän Kleist on luokiteltava patologiseks hahmoks, ei siitä pääse mihinkään. Ainakin mun elämäkertalukujeni pohjalta, mutta... No mitä muuta Pentesilea nyt on, ku se vie henkensä, mut se on kuitenkin vielä hahmotuksellisesti sillai, et se ei julista olevansa patologinen. Baudelaire tekee jutun siitä, että hänen viehätyksensä ei oo joka pojan ja tytön.

A: Mikäs sitte tän, ää... sota?

H: Mullahan on... mä oon sivari, ni tota noin mä kuulun, meil on esimerkiks talvella tämmönen sivarien sotaelokuvakerho, ja mä oon pikkujätkänä luku sotahistoriaa ihan tolkuttomasti. Siinähan, koska se niin vastakkaisasettelusysteemi... kyl mä katoin eilenkin ”The Pacific” – mä petyin suuresti, ku siin oli vaan jotain hässäkkää tai jotain... Kyl sota tota aiheena, just semmosena kärjistyksenä, ni en mä usko että sen ohittaminen on kauheen helppoo. Taas sitte et... mikskä sota on muovautunu, jossain mielessä vois sanoo, et tämmösessä yhteikunnassa tai länsimaailmassa, varsinkin missä me eletään nykyisin, me ollaan kaikki jotenkin etulyönnissä. Siis semmonen randomistinen... Asemasotavaiheen randomistinen, et joku harhaluoti tota... Faija kerto, et sen ryhmän jätkä oli lähteny riu'ulle ja sit sitä ei kuulunu... Tämmösen se kerto mulle, ku mä pikkujätkänä tivasin siltä sankarillisia tarinoita. Se oli saanu harhaluodin päähänsä ja pudonnu paskaan. Ni tämmösien harhaluotien maailmassa me jotenki eletään. Ni sitte just tää, et mimmonen, tämmönen rauhanturvaajien sota, ni kyl siinä jotenki puolivahingossa tota osuin mielestäni ihan hyvää päivitykseen, että... Mä katoin nyt, et ens keväänä lähtee liikkeelle... tai tänä keväänä tai syksynä, tosi-tv-Afganistan, jossa siis tosi-tv-jengi on seuraamassa rauhanturvaajien toimintaa siellä. Olin mä Vietnamiin menossa nuorena miehenä, sen verran ...

A: ...okei...

H: Ihan oikeesti.

A: Niin niin. Sä puhuit sillon treenivaiheessa siitä tanskalaisesta dokkarista ”Armadillo”.

H: Joo, joo.

A: Käytiks sä sitä todellisesti

H: En mä käyttäny sitä, mut vahvasti mulle, et mä olin ton päivityksen suhteen en ihan väärässä. Ku nehän on riskibisnestä, toi klassikoiden kanssa, ni sehän on aina sellanen tota... Mä en oo pitkään aikaan noin räikeetä tehny, mitä tossa. Et kyllä sen pinnan niin täydellisesti tähän aikaan. Et mieluummin just tollasia, että Scroffenistan – väljästi haetaan vuoden -18 puvustusta. Ihan vaan niinku... ei pelkästään jonain, tai oikeestaan vaan et se ois hyvän näköstä puvustusta, mitä siinä oli. 50-luvun jälkeen puvut on tavallaan semmosia, et ne ei (epäselvää), jotenki mun mielestä. Ku on vielä hautajaiset näyttämöllä, ni kyl ne mustia takkeja ja mustia hattuja tai (?) ja suruharsoja ja tämmösiä. Nykyisin ku menee hautajaisiin ni jengi saa käyttää minkä värisiä vaatteita vaan, ku etiketti on löystyny.

A: Tää oli varmaan tässä.

H: Joo joo. Jatketaan seuraavalla kerralla.