

Saara Karjalainen

Esiintyvä tekijä

Havaintoja itseohjautuvasta näyttelijäntyöstä

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Teatteri-ilmaisun ohjaaja

Esittävän taiteen koulutusohjelma

Opinnäytetyö

12.11.2015

Tekijä(t) Otsikko	Saara Karjalainen Esiintyvä tekijä – havaintoja itseohjautuvasta näyttelijäntyöstä
Sivumäärä Aika	29 sivua + 2 liitettä 12.11.2015
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Koulutusohjelma	Esittävä taide
Suuntautumisvaihtoehto	Teatterityö
Ohjaaja(t)	Ohjaava opettaja Misa Palander
<p>Opinnäytetyö käsittelee itseohjautuvaa näyttelijätyötä nykyteatteriproduktiossa. Työ pyrkii tutkimaan itseohjautuvuuden erityislaatuista katsojasuhteellisesti poikkeuksellisessa esityksessä sekä hahmottamaan esiintyjän tekijyydellisen vastuun rakentumista.</p> <p>Työ esittelee itseohjautuvan näyttelijän tukilistan, jonka avulla kirjoittaja reflektoi työskentelyn erityislaatuista produktiossa <i>Äidin oma poika, Raskolnikov</i>. Kirjoittaja avaa suhdettaan itseohjautuvuuden käsitteeseen sekä havaintopohjana käytetyn esityksen poikkeuksellista muotoa ja työtapaa. Analyysiosiossa kirjoittaja purkaa esityksen harjoitus- ja esityskautta tekstin opetteluun, harjoitusrutiinien, toiston, katsojasuhteen ja roolihenkilön kehittymisen kautta.</p> <p>Työ pohtii itseohjautuvuuden tuoman vastuun merkitystä ja vaikutusta työskentelyyn. Kirjoittaja havainnoi vastuun rakentavan esiintyjäntyöllistä itsevarmuutta sekä itseohjautuvan työtavan kasvattavan kohti postmodernia esiintyvää tekijyyttä.</p>	
Avainsanat	näyttelemine, esitykset, esittävä taide, itseohjautuvuus, nykyteatteri, itsevarmuus

Author(s) Title	Saara Karjalainen Auteur Performer – Observations about Self-Directive Acting
Number of Pages Date	29 pages + 2 appendices 12 November 2015
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Performing Arts
Specialisation option	Drama Instructor
Instructor(s)	Misa Palander
<p>This thesis considers self-directive acting in a modern theatrical production. The thesis examines the special nature of self-directive acting in a production of exceptional audience relationship, and attempts to perceive the forming of auteur performer's sense of responsibility.</p> <p>The thesis introduces a supportive list for self-directive acting, with the help of which the author reflects working in a theatrical production <i>Äidin oma poika, Raskolnikov</i>. The author explains her relationship toward the concept of self-directive acting. In addition, the unique form and working method of the production <i>Äidin oma poika, Raskolnikov</i> is described. In the analytical part the author reflects on the production's rehearsal and performance season through learning the script, rehearsal routines, repetition and the relationship with the audience as well as building a character.</p> <p>The thesis reflects on the actor's responsibility in self-directive acting and its effect on working in a production. The author observes that responsibility builds the performer's self-confidence, and that the self-directive working method cultivates the sense of post-modern auteur performing.</p>	
Keywords	acting, performance, performing arts, self-directive acting, post-modern theatre, self-confidence

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Itseohjautuvuudesta	3
2.1	Suhteeni itseohjautuvuuden käsitteeseen	3
2.2	Tekijä vai esiintyjä?	4
2.3	Itseohjautuvan näyttelijän tukilista	6
3	Äidin oma poika, Raskolnikov	7
3.1	Produktion esittely	7
3.2	Kuvaus esityksestä	10
4	Työskentelyni harjoituskaudella	13
4.1	Tekstin opettelu	13
4.2	Itsenäisen harjoittelun rutiinit	14
4.3	Suhde ohjaajaan	16
4.4	Roolihenkilön rakentaminen	17
5	Työskentelyni esityskaudella	20
5.1	Suhde katsojaan	20
5.2	Toisto ja logistinen vastuu	22
5.3	Roolihenkilön kehittyminen	25
6	Lopuksi	26
	Lähteet	29

Liitteet

Liite 1. Jussi-Pekka Parviaisen itseohjautuvan näyttelijän tukilista

Liite 2. Ote käsikirjoituksesta

1 Johdanto

Vaikka näyttelijäntyyön vuorovaikutteinen ja leikkiin pohjautuva lähtökohta pysyy samankaltaisena, työskentelyn muoto laajenee taiteenlajin kehittymisen mukana. Erityisesti nykyteatterissa kehitys kulkee kohti yhä kollektiivisempia työtapoja sekä tekijyyttä, jossa työryhmän kaikki jäsenet kantavat taiteilijoina vastuuta paitsi omasta osaluueestaan, myös kokonaisuudesta. Tässä postmodernissa kollektiivisen työskentelyn kaudessa törmää usein käsitteeseen itseohjautuva näyttelijä. Odote näyttelijän itseohjautuvuudelle kasvaa työroolien ja ohjaajan auktoriteetin kaventuessa. Itseohjautuvuus onkin jo olennainen osa tämänhetkistä teatterillista työskentelykulttuuria. Teatteriohjaaja ja esitystaiteilija Vihtori Rämä luonnostelee *Nykyteatterikirjassa* (Like 2011) julkaisussa artikkelissaan *Yhteisellä näyttämöllä* näyttelijän itseohjautuvuutta kiinnostavasti:

Näyttelijä on siitä erityinen materiaali, että se pystyy muuttumaan: ihminen pystyy jäljittelemään mitä tahansa universumin muotoa, ihminen pystyy ylittämään itsensä (ekstasis). Kivi saattaa olla, sen tiedon varassa joka meillä on kivistä, lukittu omaan olemiseensa. Mutta ihminen tekee itsensä vähitellen, toimintansa kautta, maailman kanssa, ja samoin tekee näyttämö! Näyttelijä voisi olla (myös) eräänlainen bricoleurin mentaliteetilla varustettu tekijä eli tekijä, joka sekä keksii olemassa olevista materiaaleista uutta että tuottaa kokonaan uusia materiaaleja ja yhdistelee niitä haluttuihin järjestyksiin. Kyse ei ole vain siitä, miten järjestää näyttämöä, vaan myös siitä, miten järjestää oman näyttelemisensä. (Rämä 2011, 141.)

Rämän kuvaama näyttelijän askartelija-mentaliteetti kiinnostaa minua. Mitä oman näyttelemisensä järjestäminen voisi tarkoittaa? Miten itseohjautuvuuden tuoma vastuu vaikuttaa näyttelijäntyölliseen työskentelyyn ja miksi?

Tässä opinnäytetyössä tutkin näyttelijäntyöllisen itseohjautuvuuden erityislaatuista nykyteatteriesityksessä *Äidin oma poika, Raskolnikov*. Pohdin, mitä itseohjautuvuus produktiossa tarkoitti, millaista näyttelijäntyöllistä asennoitumista se vaati sekä kuinka voisin hyödyntää itseohjautuvuudesta tekemiäni havaintoja tulevaisuudessa työskennellessäni teatteri-ilmaisun ohjaajana. Käytän työssäni autoetnografista tutkimusmenetelmää.

Neljännän Metropolia AMK:ssa opiskellun vuoden jälkeen hakeuduin opiskelemaan Lahden kansanopiston Teatteri II -koulutukseen, sillä halusin syventää jo oppimaani sekä hakea varmuutta esiintymiseeni. Lahden kansanopiston Teatterikoulutus II on vuoden mittainen intensiivinen itsenäinen ammattiin valmistamaton vapaan sivistystyön

linja, jossa keskitytään teatterin perustaitojen harjoittelun lisäksi esityksellisyyteen, esitysten valmistamiseen ja omaehtoiseen työskentelyyn (Lahden kansanopisto 2015). Tässä työssä käsittelemäni esitys *Äidin oma poika, Raskolnikov* oli kansanopistovuoteni pääproduktio. Esitys sai ensi-iltansa syksyllä 2014 Lahden Kansanopistossa. Esityksen ohjauksesta vastasi Teatterikoulutus II:n vastuuopettaja Misa Palander.

Produktiossa *Äidin oma poika, Raskolnikov* näyttelijäntyömme oli tyylijällisesti pääosin lähellä naturalistista pieni-ilmaisullista elokuvaäyttelemistä. Amerikkalainen näyttelijäntyön perinne ja tekniikka pohjaa tämänkaltaiseen näyttelemisen tyyliin, jossa uskotavana pidetty ilmaisu perustuu realismiin. Tämän vuoksi käytän tässä työssä amerikkalaisen näytelmäkirjailija David Mametin julkaisuja keskeisenä lähdemateriaalina purkaessani itseohjautuvaa työskentelyä. Lisäksi hyödynnän lähdeaineistona toimittaja Annukka Ruuskasen toimittamaa *Nykyteatterikirjaa*, näyttelijä-ohjaaja Yoshi Oidan teosta *Näkymätön näyttelijä*, filosofi Denis Guénounin kirjaa *Näyttämön filosofia* sekä näyttelijä Jussi-Pekka Parviaisen teatteritaiteen maisterin opinnäytetyötä itseohjautuvasta taiteilijuudesta.

Luvussa kaksi lähestyn itseohjautuvuutta käsitteen pohtimisen, siihen sisältyvän vastuun avaamisen sekä itse laatimani tukilistan kautta. Esittelen esitystaiteilija ja tutkija Annette Arlanderin skaalan, jonka kautta hän ruotii tekijän ja esiintyjän eroa. Luvun kaksi lopuksi avaamini näyttelijän itseohjautuvaan työskentelyyn rakentamani kysymystukilistan, jota hyödyntäen puran havaintojani työskentelystä produktiossa *Äidin oma poika, Raskolnikov*. Luvussa kolme esittelen ja kuvailen produktiota *Äidin oma poika, Raskolnikov*. Luvussa neljä puran itseohjautuvaa näyttelijäntyöllistä työskentelyäni kyseisessä produktiossa harjoituskaudella. Purun sisällöllisiksi teemoiksi nostan tekstin opetteluun, rutiinit, suhteen ohjaajaan sekä roolihahmon rakentamisen. Luvussa viisi puran työskentelyäni kyseisessä produktiossa esityskaudella. Esityskauden purkua jäsenän katsojasuhteen, toiston ja roolihenkilön kehittymisen kautta.

2 Itseohjautuvuudesta

2.1 Suhteeni itseohjautuvuuden käsitteeseen

Toimittaja ja teatterikriitikko Kirsikka Moring määrittelee näyttelijän itseohjautuvuuden *Teatteri & tanssi* –lehden artikkelissa *Ohjaaja ylhäällä vai rinnalla?* seuraavalla tavalla:

Itseohjautuva tarkoittaa juuri sitä mitä sanapari kertoo: näyttelijää, joka pystyy omatoimiseen ja itsenäiseen työskentelyyn (Moring 2012).

Minulle itseohjautuvuus merkitsee omatoimisen ja itsenäisen työskentelyn lisäksi ennen kaikkea vastuunkantoa, tekijyydellistä asennetta sisältöä kohtaan sekä tutkimuksellisuutta suhteessa omaan työskentelyyn.

Oma polkuni teatterissa alkoi Generaattorin näyttämöllä Kajaanissa. Ensimmäiset teateriproduktiokokemukseni syntyivät Kajaanin harrastajateatterin vuosina 2007-2008 tuottamasta neliosaisesta esityssarjasta *Teatteri 2100*, jonka kaikki osat tutkivat teatterin tulevaisuutta kukin omasta näkökulmastaan. Ehkä juuri tutkimuksellisten ensiproduktioiden vuoksi huomaan oman teatterikäsitteeni rakentuneen melko post-draamallisen, työskentelyssä ryhmää korostavan ja poikkitaiteellisen pohjan päälle. Törmäsin vasta opiskeluaikana ajatteluun, jossa näyttelijät toteuttivat ohjaajan yksin valmistelemaa visiota eräänlaisina tabula rasoina tai marionetteina. Teatterin vanhaaikainen teksti- ja ohjaajavetoinen, hierarkkinen työskentelymalli oli minulle kollektiivista jaettua tekijyyttä vieraampaa. Pidin työryhmän keskeistä työskentelyllistä tasa-arvoa itsestänselvyytenä ja esiintyjää taiteilijana siinä missä ohjaajakin.

Koen, että kaikki teatteri perustuu vuorovaikutukselle. Esitys, näyttämö, rakentuu esiintyjän ja katsojan sekä esiintyjien keskinäiselle vuorovaikutukselle. Lisäksi voidaan ajatella, että näyttämö rakentaa esityksessä tilaa, joka muodostaa vuorovaikutuksen ympäröivään todellisuuteen, aikaan, paikkaan ja esimerkiksi yhteiskunnalliseen kontekstiin. Ilman esityksen katsojaa, todistajaa, ei synny vuorovaikutusta. Ranskalainen filosofi Denis Guénoun avaa kirjassaan *Näyttämön filosofia* (Like 2007) teatterin perustavuoluonteista kollektiivisuutta:

Teatteriin kuuluu katsojien kerääntyminen paikalle. Muista taiteenlajeista samaa edellyttävät esimerkiksi musiikki ja tanssi. Kirjallisuus, maalaustaide tai kuvanveisto taas eivät. – Teatteri ei ole – ainoastaan – vuoropuhelun muotoista kirjalli-

suutta. Teatteri edellyttää yleisön, yhteen kerääntyneen kollektiivin. Se on teatterin esittämisen muoto. (Guénoun 2007, 14).

Teatterin kollektiiviluonteisuus ei ole siis vain työtapakysymys, vaan taiteenlajin keskeinen piirre. Näyttelijän itseohjautuvuus pitää sisällään oletuksen sekä teatterin kollektiivisuudesta että työroolien tasa-arvoisesta tekijyydestä.

Tämän jaetun tekijyyden periaatteen lisäksi ymmärrän itseohjautuvuuden näyttelijäntyöllisenä asenteena ja suhteena työskentelyyn. Rooliin esityksessä on suhtauduttava kuin omana teoksenaan, itsenäisenä työnä osana suurempaa kokonaisuutta. Koen, että näyttelijä rakentaa aina näyttelijän taidettaan astuessaan esille, sillä esiintyjän keho itsessään on näyttämö ja siltä osin leimaavalla tavalla erottamaton osa esityskokonaisuutta. Itseohjautuvan näyttelijän kohdalla tuo vastuu ei kuitenkaan rajaudu vain kehollisen presentaation kantamiseen, vaan laajenee myös sisällölliseen ja kokonaisuudelliseen ajatteluun.

2.2 Tekijä vai esiintyjä?

Annette Arlander pohtii *Esitys*-lehdessä julkaistussa artikkelissaan *Esiintyvä tekijä?* (1/2011, 4–9) esiintyjän roolia esitysprosessissa itsenäisyyden ja vastuun kasvaessa. Artikkelissa tekijyys -käsite viittaa performanssi-esiintyjän kaltaiseen itsenäisyyteen, jossa esiintyjä itse ”ideoi, suunnittelee, toteuttaa, valikoi, viimeistelee, esittää, dokumentoi ja markkinoi esityksensä”, eli toisin sanoen on vastuussa esityksen jokaisesta osa-alueesta. Tekijä ei ole pelkkä toteuttaja tai jonkin konseptin luoja, vaan teoksen synnyttäjä, kasvattaja ja välittäjä, jonka ajattelu leimaa taiteellista lopputulosta.

Arlander (2011, 6) purkaa esiintyjän tekijyyttä skaalalla, jonka toisessa päässä on ”muut ihmiset mediumina”, eli tekijän ohjeita toteuttava esiintyjä, toisessa ”taiteilijan oma ruumis mediumina”, eli itse suunnittelusta ja toteutuksesta vastaava esiintyvä taiteilija.

Muita ihmisiä mediumina, keskiössä materiaalina, pitävän ja tekijän ohjeita toteuttavan esiintyjän ääripää on eräänlainen passiivinen toteuttaja, jollaisiksi myös katsojat rinnastuvat:

Tietyllä tapaa ”muut ihmiset” ovat aina taiteilijan mediumi, sillä mikä tahansa työ edellyttää, olettaa ja vaatii vastaanottajan, katsojan, kokijan tai todistajan joka

”lähtee mukaan” tekijän ehdotukseen ja toteuttaa sen mielessään tai käytännössä. Toisaalta puhtaasti tekijän ohjeita toteuttava esiintyjä voi olla jo harvinaisuus nykyesityksissä, ---. Eräänlaisia tekijän ohjeita toteuttavia esiintyjä ovat myös osallistumista edellyttävien esitysten katsojat. Esityksen tekijät kehittävät osallistuville katsojille erilaisia tehtäviä, jotka nämä sitten kokonaisuutta ennalta tuntematta ja enemmän tai vähemmän innokkaasti toteuttavat kokeakseen esityksen näin virittämän ja tarjoaman elämyksen. (Arlander 2011, 6.)

Arlanderin (2011, 7) mukaan passiivisesta toteuttajasta seuraavana skaalalla on esittäjä tekijän tulkkina, eli esimerkiksi näyttelijä, joka ”tulkitsee jonkun toisen luoman teoksen (laulun, runon, roolin tai koreografian) enemmän tai vähemmän omaperäisesti”. Tämänkaltainen tulkitsijan tehtävä on se, mitä yleensä ensimmäiseksi ajatellaan esiintyjistä puhuttaessa.

Skaalalle seuraavaksi Arlander (2011, 7) asettaa tekijälle materiaalia tuottavan esiintyjän. Tällöin esiintyjä on työryhmän jäsen, joka ”ideoi, materialisoi ja kehittää saamiinsa tehtäviä”, joista muokkaamalla tekijä (ohjaaja, koreografi, vetäjä, koollekutsuja) valitsee ja rakentaa kokonaisuuden.

Materiaalia tuottavasta esiintyjästä skaalalla edetään luontevasti esiintyjään tekijäryhmän jäsenenä, eli kollektiiviseen tekijään. Esiintyjä on tällöin osa kiinteää työryhmää, jolla ei ole selkeää johtajaa. Esityksellinen vastuu on jakautunut koko ryhmälle, jolloin tekijyys on kollektiivista. (Arlander 2011, 7.)

Skaalalla kollektiivista tekijyyttä seuraa esiintyvä taiteilija, eli suunnittelusta ja toteutuksesta vastaava esiintyvä tekijä. Esimerkiksi estradiartistit, stand up -koomikot, muusikot ja performanssiantistit ovat esiintyviä tekijöitä vastatessaan keikoistaan sekä taiteellisella että käytännön tasolla ensisijaisesti itse. Esiintyvä taiteilija on tavallaan kollektiivisen tekijän kääntöpuoli. (Arlander 2011, 7.)

Arlanderin skaalan toisessa ääripäässä on taitelija, joka käyttää omaa ruumistaan mediumina, keskiössä, materiaalina ja välineenään, mutta joka ei kuitenkaan ensisijaisesti ole esiintyvä taiteilija. Arlander käyttää esimerkkinä Marina Abramovicia, joka käyttää esityksissään omaa ruumistaan materiaalina, mutta häntä ei mielletä esiintyjäksi, vaan taiteilijaksi. Arlander painottaa, että ”kaikki esiintyjät käyttävät omaa ruumistaan välineenään ja materiaalina”, mutta taiteilijan suhde esiintymiseen määrittää tekijyyden skaalalle. (Arlander 2011,7.)

2.3 Itseohjautuvan näyttelijän tukilista

Jussi-Pekka Parviaisen teatteritaiteen maisterin opinnäytetyö *Rooli kokonaistaideteoksena – kohti itseohjautuvaa taiteilijaa* pohtii itseohjautuvaa näyttelijää. Työssään Parviainen esittelee itseohjautuvan näyttelijän tukilistan (ks. Liite), jonka tarkoitus on antaa näyttelijälle mahdollisimman avoin ja laaja-alainen tutkimuksellinen näkökulma tekeillä olevaan esitykseen ja sen valmistamisen tapaan (Parviainen 2014, 15). Tukilistan kysymykset helpottavat näyttelijää havainnoimaan oman työskentelynsä prosessia, mitä kautta myös työskentelyssä vastaan tulevien ongelmien ratkaisu kirkastuu. Näyttelijän itseohjautuminen tukilistan kysymysten avulla ei kuitenkaan tarkoita itsenäisen työskentelyn sulkemista muulta työryhmältä, vaan tutkimuksellista asennetta omaa työskentelyä kohtaan osana yhteistä esitysprosessia. Tutkimus tässä tarkoittaa oman ruumiillisen, näyttämöllisen kokemuksen havainnointia harjoitteen sisällä, sen aikana ja sen ulkopuolella, jälkeen (Parviainen 2014, 15). Tutkimusta on mahdollista lähestyä näyttämöltä käsin tai keskustelun kautta.

Parviaisen tukilistasta inspiroituneena rakensin oman kysymyslistani, joka niin ikään pyrkii avaamaan itseohjautuvuuden tutkimuksellisuutta sekä auttamaan minua omien havaintojeni artikuloimisessa. Olen jakanut tukilistan kysymykset Parviaisen tavoin osiin.

Valmistautuminen

- Tutustu pohjamateriaaliin (sisältö ja rakenne, konteksti, viitehorisontti)
- Kuuntele/haastattele ohjaajaa: Millainen esityksen muoto on? Onko esityksellä tyylilajia? Miten valo- ja äänitekniikkaa käytetään? Entä puvustusta? Lavastusta?
- Mistä esitys kertoo? Aihe? Teemat?
- Mikä koskettaa, liikuttaa, pohdituttaa? Miksi?
- Opettele mahdollinen teksti
- Millaista esiintyjäntyötä haetaan? Mikä on keskeistä? Millainen harjoittelu sitä tukee?

Harjoittelemine

- Luo harjoitusrutiineja: Milloin ja miten harjoittelet? Onko joku katsomassa? Tallioitko harjoitteluasi? Miten valmistaudut harjoittelemiseen?

- Pura harjoitteita: Mitä harjoitteita hyödynnät? Miten ne vaikuttavat työskentelemiseesi? Miten esityksen sisältö, muoto ja hyödyntämäsi harjoitteet keskustelivat keskenään?
- Pidä työpäiväkirjaa: Miten työskentelysi etenee, syvenee? Mikä tuntuu haastavalta ja miksi?
- Hyödynnä työskentelysi todistajan läsnäoloa: Mitä palautetta saat ohjaajalta/harjoituksen katsojalta? Mitä haluat kysyä? Mihin tarvitset apua? Mistä haluat keskustella?

Esiintyminen

- Miten valmistaudut esitykseen? Millaista virittäytymistä se vaatii?
- Miten esitys meni? Mikä oli erityistä? Miksi?
- Mikä kehittyi, meni eteenpäin? Missä on parannettavan varaa?
- Ohjaajan palaute: Miten hyödynnät saamaasi palautetta?

Tukilistani ensimmäisen osan kysymykset kartoittavat esityksen lähtökohtia, kokonaisuudellisia raameja sekä näyttelijän suhdetta omaan rooliinsa esityksessä. Toinen osa reflektoi harjoitusvaihetta ja työskentelyn etenemistä. Kolmas osa ruotii esiintymiskokemusta, sen kehittämistä ja siihen valmistautumista. Puran luvuissa neljä ja viisi näyttelijäntyöllistä prosessiani produktiossa *Äidin oma poika*, *Raskolnikov* laatimani tukilistan pohjalta.

3 Äidin oma poika, Raskolnikov

3.1 Produktion esittely

mä istun selkä suorassa mun sängyllä
 mä jännitän mun polvet peiton alla lukkoon
 mä lepuutan kämmenselkää toisessa kämmenessä
 ja mä kuuntelen
 (Tuulasjärvi 2014, Ote esityskäsikirjoituksesta)

Äidin oma poika, *Raskolnikov* pohjautui vapaamuotoisesti Fjodor Dostojevskin klassikkoon *Rikos ja Rangaistus*. Esitys oli kansanopiston Teatterikoulutus II:n opettajamme Misa Palanderin ohjaama, ja sen esityskäsikirjoitus oli Henri Tuulasjärven käsialaa.

Alkuperäisteos kertoo nuoresta Rodion Romanovits Raskolnikovista, joka päätyy raha-ongelmissaan murhaamaan velkojansa ja paikalle sattuneen sivullisen kirveellä. Tästä alkaa kuumehoureinen tukahduttava kamppailu syyllisyyden tunteen kanssa, missä Raskolnikov kadottaa todellisuudentajunsa. *Äidin oma poika*, Raskolnikov lainasi alkuperäisteokselta henkilöhahmoja ja aihioita. Esitys käsitteli pyhyttä Raskolnikovin henkilöhahmon syyllisyyden ja äidin armon kautta:

Henri Tuulasjärven esityskäsikirjoitus pohjaa keskusteluihimme Dostojevskin 'Rikos ja Rangaistus' -klassikon peilaamisesta pyhän-käsitteeseen. Pohdimme, entäpä jos moraalinen dilemma olisikin poissa keskiöstä? Dostojevskin aikalaisfilosofi Lev Sestov väittää, että dostojevskiläinen murha on vain osa eksistenssikriisiä, jossa syntymästään syyllinen ihminen on. Niin minäkin ajattelen. Me murhaamme mielessämme ja loputtomalta tuntuva syyllisyys omista tunteistamme ei helpotu, ennen kuin saamme tunnustaa. (Palander 2014, Ote käsiohjelmasta.)

Esitys hyödynsi nykyteatterin keinoja ja oli toteutuksen muodoltaan kokeileva. Kokonaisuus rakentui episodeista ja se liikkui Lahden Kansanopiston päärakennuksessa ja sen pihapiirissä. Esityksessä oli vain 30 katsomopaikkaa. Katsojat kiersivät johdetusti esityksen aikana simultaanisti tapahtuvissa kohtauksissa. Osa esityksestä tapahtui opiston salissa, osa oppilaiden asuntolakerroksen autenttisissa huoneissa ja osa ulkona opiston takapihalla. Esitys jakautui viiteen osaan, joista ensimmäinen ja viimeinen esitettiin koko yleisölle. Muut osat koettiin kymmenen hengen ryhmissä tai yksin yhden näyttelijän kanssa asuntolakerroksen huoneessa. Esityksen kokonaiskesto oli noin kaksi ja puoli tuntia. Aloitimme harjoittelun syyskuun alussa. Esitys sai ensi-iltansa 7.11., jota seurasi 17 esityksen kausi.

Esityksen apulaisohjaajina toimivat kansanopiston teatterikoulutuksen vanhat opiskelijat Milla Kuikka ja Emma Mattila. Koreografiasta vastasi Meri-Tuuli Risberg, valosuunnittelusta Lari Palander, musiikin opetuksesta Ari Niskanen ja Inge-Maarit Rautiainen, sekä elokuvauksesta Matti Pajulahti ja Henri Tuulasjärvi. Näyttämöllä esiintyivät: Ola Blick, Saara Hakkarainen, Roosa Helenius, Anssi Hyvärinen, Emmi Ihalainen, Saara Karjalainen, Anni Kekki, Joonas Lehikoinen, Tuukka Leijavuori, Suvi Rantanen, Mikko Salminen, Eero Tiilikainen, Titus Tornainen, Vilhelmiina Virkkunen, Milla Kuikka, Emma Mattila ja Misa Palander.



Kuva 1. Rodja (Ola Blick) ja äiti (Misa Palander). Kuva Mari Kaakkola.

Minun roolini esityksessä oli *Rodja 508*, dostojevskiläisen Rodjan ”heijastuma”. Tässä yhteydessä heijastuma tarkoitti dostojevskiläisen Rodjan nykyaikaista peilikuvaa, eräänlaista alter egoa, joka kamppaili saman pohjattoman syyllisyyden kanssa. Näyttelin osan esityksestä yksin yhdelle katsojalle kerrallaan. Yhdelle katsojalle esitetty osa tapahtui opistohuoneessa simultaanisti yhdeksän muun Rodjan heijastuman muissa huoneissa tapahtuvan vastaavanlaisen kohtauksen kanssa.

Tässä opinnäytetyössä keskityn ennen kaikkea purkamaan tuota näyttelijäntyöllistä prosessiani huoneessa, vaikka esitys sisälsi myös muita kohtauksia. Huoneessa näytelmäni osuus oli poikkeuksellinen paitsi siltä osin, että olin rakentanut sen kohtausi-sällön annetun tekstimateriaalin pohjalta melko itseohjautuvasti, myös siksi, että huoneeni kohtauksen nähdessä vain yksi katsoja kerrallaan katsojasuhde oli poikkeuksellisen intiimi.

Esityksen poikkeuksellinen muoto, kiertävyys ja simultaanisuus mahdollistivat sen, että 30 katsojasta vain kolme näki ”saman” esityksen illan aikana ja hekin sen eri järjestyksessä. 30 katsojan ohjaaminen episodien läpi vaatii tarkkaa logistista suunnittelua katsojien jakautuessa seuraamaan eri osuuksia ja vaihtaessa sitten paikkoja. Huoneissa

tapahtunut osuus jakoi katsojat kymmeneen sisällöltään erilaiseen Rodjan heijastuman kohtaukseen, jotka katsojat katsoivat yksin. Noin kahdenkymmenen minuutin mittaista huone-osuutta toistettiin yhden esityksen aikana kolme kertaa peräkkäin, jolloin yhden tietyn Rodjan heijastuman huoneen nähneitä oli illassa kolme.

Produktio oli osa opiskeluamme Lahden Kansanopistossa. Teimme lähes koko harjoituskauden ajan myös muita opintoja. Vasta ensi-illan lähestyessä keskityimme ainoastaan produktioon, mikä mahdollisti meille työskentelyn parhaimmillaan kellon ympäri. Näyttelijäntyön lisäksi me opiskelijat vastasimme myös produktion tuotannosta, esitystekniikasta sekä skenografiasta, mikä lisäsi työmäärää. Lisäksi kukin näyttelijä rakensi itse roolihenkilönsä puvustuksen ja lavastuksen. Valtaosa näyttelijöistä käytti omaa opistohuonettaan esityksissä, jolloin he halutessaan asuivat lähes koko produktion ajan roolihenkilölleen lavastetussa ympäristössä. Kaiken kaikkiaan esityksen parissa työskentely oli tarkoituksellisesti hyvin kokonaisvaltaista.

3.2 Kuvaus esityksestä

Esitys alkoi kaikille katsojille yhteisellä kohtauksella opiston salista. Salin lattia oli peitetty yhteen ommelluilla vaaleasävyisillä kankailla ja sen keskellä lepäsi romaanin sivullinen uhri, Lizaveta (Milla Kuikka), pienessä veneessä kuin arkussa. Tilassa soi kirkon kelloja muistuttava äänimatto. Katsojat ohjattiin salin kahdelle vastakkaiselle seinustalle seisomaan. Pikku-Rodja (Anni Kekki) käveli sisään tilaan prologin alkaessa. Häntä seurasivat Rodja (Ola Blick) ja Sonja (Vilhelmiina Virkkunen), sekä pian kymmenen Rodjan heijastumaa (Rodja 501, 502, 503, 504, 505, 507, 508, 510, 511, 512). Prologi kasvoi kellojen soitosta ritualistiseksi fyysiseksi ruumiinpalvojaiseksi. Sittemmin äidin anteeksiannon vaikutuksesta palvottu ruumis, sivullinen uhri, Lizaveta, heräsi henkiin ja alkoi laulaa.

Prologin jälkeen katsojat jaettiin kolmeen ryhmään, jotka kiersivät seuraavaksi katsomassa esityksen kolme osaa *Kylmä*, *Kuuma* ja *Äiti*. Kukin ryhmä aloitti katsomisen eri osasta ja näki kolmen osan kokonaisuuden erilaisessa järjestyksessä.

Kylmä tapahtui ulkona opiston pihamaalla. Sonja johdatti katsojat istumaan pieneen katokseen, josta aukesi kuva Siperian vankityöleirille. Katoksessa oli kamina, jossa paloi tuli. Edessä syvenevässä pihamaassa seisoivat useita hautaristejä. Kauempana verkkoaidan takana siinsi kaupungin keskusta ja sen valot. Sonja seisoivat lähimmän

puun luona ja soitti oksasta roikkuvaa kelloa, minkä jälkeen Raskolnikov juoksi katoksen eteen. Osuus kuvasi dostojevskiläisen tuomion saaneen Rodjan kaipuuta ja kärsimystä, jossa tämän harhakuvat – äiti, Sonja ja hevonen – keskustelevat kuumeeseen kuolevan Rodjan kanssa.



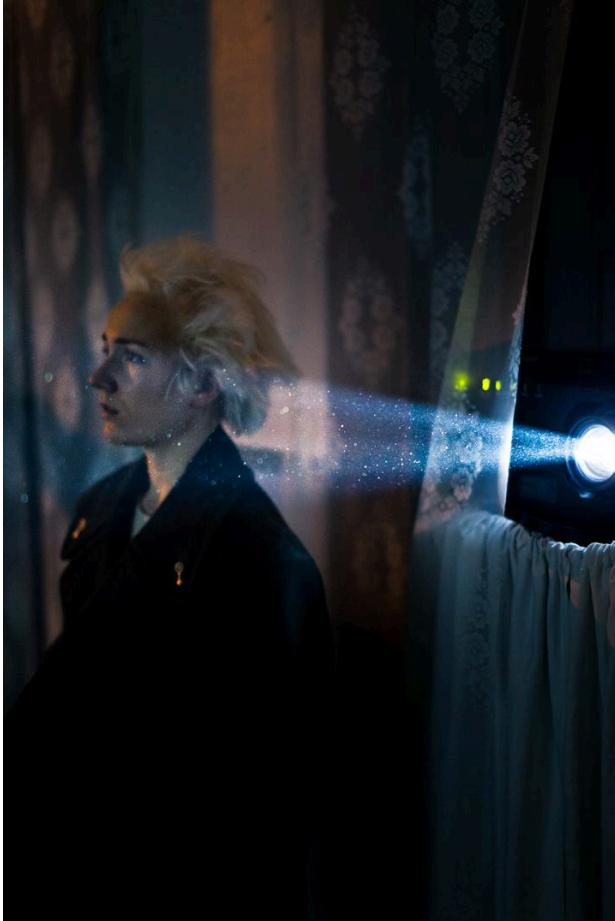
Kuva 2. Dostojevskiläinen Rodja (Ola Blick) ja Sonja (Vilhelmiina Virkkunen) pihamaalla. Kuva Eetu-Pekka Heiskanen.

Kuuma tapahtui opiston asuntolasiiven viidennessä kerroksessa opiskelijoiden yhdeksän neliön huoneissa. Rodjan heijastumat (huonenumeroitten mukaan nimetyt Rodja 501–Rodja 512) veivät kukin yhden katsojan kädestä pitäen mukanaan huoneeseen, jossa näyttelivät kohtauksen. Huoneissa Dostojevskin Rodion Romanovitsin syyllisyydestä kipeät heijastumat kertoivat katsojille unistaan ja elämästään. Kaikkien huoneiden kohtauskokonaisuudet olivat keskenään hyvin erilaisia, sillä kokonaisuudet rakentuivat roolihenkilöiden ympärille ja kukin Rodjan heijastuma lähestyi alkuperäistä henkilöahmoa omasta näkökulmastaan. Kussakin huoneessa näytteli vain yksi esiintyjä.

Äiti-osuus tapahtui opiston salissa. Osuus koostui Pikku-Rodjan monologiasta ja *MaMa*-lyhytelokuvasta¹, joka heijastettiin salin valkokankaalle. Pikku-Rodja kuvasi päähenki-

¹ Kuvaus: Matti Pajulahti, Käsikirjoitus ja ohjaus: Henri Tuulasjärvi

lön lapsuutta ja viattomuutta, aikaa ennen syyllisyyteen sairastumista, sekä Rodjan äidin pohjatonta armoa ja rakkautta lastansa kohtaan. Lyhytelokuvassa kuvattiin äidin konkreettinen matka lapsensa luo. Elokuva loppui kuvaan, jossa äiti, Rodja ja Sonja loittonevat vanhalla Trabantilla ajaen metsän reunustamaa tietä pimeyteen.



Kuva 3. Pikku Rodja (Anni Kekki) katsoo lyhytelokuvaa MaMa. Kuva Mari Kaakkola.

Kun kaikki kolme katsojaryhmää olivat nähneet simultaanisti tapahtuvat kolme osaa, heidät ohjattiin saliin viimeiseen *Pyhä* -osuuteen. Salissa soi musiikki. Kaikki esiintyjät olivat vaihtaneet samanlaiset ihonväriset tanssipuvut ylleen sekä samanlaisen valkoisen polkka-peruukin. Musiikin soidessa tapahtui salin lattiaa peittäneiden kankaiden koreografisoitu nosto seinille. Nosto tapahtui kuin purjeiden avaus, köysien avulla. Purjeiden noustua Pikku-Rodja riisui vaatteensa, joiden alta paljastui samanlainen yhtenäinen tanssipuku. Pikku-Rodja piti viimeisen monologin, ja kohtauksen musiikki vaihtui nopeaan kappaleeseen, josta alkoi esityksen viimeinen osuus, yhtenäinen tanssikoreografia.

4 Työskentelyni harjoituskaudella

4.1 Tekstin opettelu

Saimme Tuulasjärven esityskäsikirjoituksen ensimmäisissä lukuharjoituksissa reilu kaksi kuukautta ennen ensi-iltaa. Luimme koko 94-sivuisen kokonaisuuden yhdessä läpi. Materiaalia oli paljon, ennen kaikkea huoneisiin tulevaa tekstiainesta, jossa kuumehoureinen Rodja kertoo katsojalle syyllisyyden värittämistä unistaan, yksinäisyydestään ja elämästään. Tuulasjärven kirjoitustyyli oli perinteistä käsikirjoitusmuotoa vapaampi siltä osin, että teksti koostui selkeistä fragmenteista. Tämä fragmentaarisuus mahdollisti sen, että esitettävän tekstin järjestäminen, muokkaaminen, lisääminen tai poistaminen oli mahdollista. Saimmekin ensimmäisen lukuharjoituksen jälkeen tehtäväksemme lukea materiaalin uudestaan ja poimia tekstistä sellaiset meitä puhuttelevat palat, joita haluaisimme lähteä työstämään huoneissa. Salissa *Äiti*-osassa ja ulkona *Kylmä*-osassa näytelleiden kohdalla samanlaista valinnan mahdollisuutta ei ollut, sillä niihin osuuksiin tuleva tekstimateriaali oli jo melko valikoitunutta.

Lähestyin tekstiosuuksien valintaa todella intuitiivisesti. Merkitsin jollain tavalla minua puhutelleet sivut ylös käsikirjoitusta selatessani ja palasin sitten niihin uudelleen. Tarkoitus ei ollut rakentaa varsinaista omaa dramaturgista ehdotelmaa huoneille, vaan saada kiinni siitä, mistä palasta käsin kunkin näyttelijän huonetta ryhdyttäisiin rakentamaan. Valitsin lähtöpalakseni sivut, joissa Rodja puhuu lääkkeiden syömisestä, tarjoaa katsojalle vahvoja kipulääkkeitä ja kertoo syyllisyyden värittämistä unistaan (ks. liite käsikirjoituksesta). Osuus puhutteli minua eräänlaisessa päättömyydessään. Toivomani tekstimateriaali sopi ohjaajille, ja myöhemmin osuuteeni lisättiin muitakin sivuja, mm. Vesa-Matti Loiri -vitsi, toinen uni, juomapuhe ja patkä, jossa maalataan ikonia. Näyttelemäni huoneen tekstisisältö rakentui omanlaiseksi kokonaisuudeksi pala palalta keskustellen. Toimin ikään kuin materiaalia järjestävänä ja ehdottavana näyttelijänä, joka määrittäytyi Arlanderin (2011, 7) skaalassa ”materiaalia tuottavan esiintyjän” alle. Kaikissa huoneissa oli myös tietty sama ohjaajien asettama tekstimateriaali, joka sitoi muuten erilaisia tekstisisältöjä yhteen ja auttoi katsojaa hahmottamaan kokonaisuutta.

Tuulasjärven teksti opeteltiin sanatarkkaan. Teksti oli opettelu kannalta keskimääräistä haastavampaa, sillä se muistutti tyyli-ilajillisesti runoa. Tekstissä ei ollut lauseen alkua merkkejä isoja kirjaimia tai päättäviä pisteitä. Teksti soljui tajunnanvirranomaisesti eteenpäin ja sisälsi paljon puhekielelle ominaisia täytesanoja, kuten ”jotenki”, ”ku” ja ”tota”. Runolle ominaisella tavalla tekstissä oli suuri assosiaation tila, eikä sitä voinut ennustaa.

Tekstiä opetellessani jaoin kokonaisuutta yhä pienempiin paloihin, joille loin jonkin sisällöllisen merkityksen opetteluun helpottamiseksi. Määrittelin itselleni esimerkiksi, että ”tässä osassa Rodja flirttailee” tai ”tässä hän puhuu mätänevästä hampaastaan”. Runomuotoinen teksti muodostui näin hyvinkin draamalliseksi tekemieni määritelmien kautta, ja sen muistaminen ja jäsentäminen helpottui. Myöhemmin harjoitusvaiheen määritelmät muokkautuivat melko orgaanisesti lopullista kohtausta palveleviksi.

4.2 Itsenäisen harjoittelun rutiinit

Itseohjautuvuus oli produktiossa hyvin konkreettista, sillä kannoimme näyttelijöinä vastuun huoneiden harjoitteluun varatun ajan käyttämisestä, kohtausten valmistumisesta sekä ohjauksen saamisesta. Aloitimme huoneiden harjoittelun pari viikkoa ensimmäisten lukutreenien jälkeen. Varasimme harjoituksiin tietyn ajan, esimerkiksi 4 tuntia, jonka aikana kukin näyttelijä treenasi itsenäisesti omaa osuuttaan. Ohjaajamme kiersivät treenipäivien mittaan katsomassa harjoittelemamme materiaalin läpimenoja, joiden yhteydessä saimme ohjauksellista apua työskentelyymme.

Muistan kollektiivisen hämmennyksen, kun vetäydyimme ensimmäistä kertaa kukin omaan huoneeseen harjoittelemaan. Suljin oven takanani ja tuijotin pientä opistohuonetta ajatellen, kuinka kummallinen tilanne oikein oli. Harjoittelimme tahoillamme yksin samaa opistokäytävää ympäröivissä huoneissa. Kuulin ääniä muista huoneista ja tiesin, että kanss näyttelijäni ovat siellä ja teemme samaa juttua, mutta silti olin aivan yksin oman tekstini äärellä. Ensimmäisissä harjoituksissa tuijottelin ulos huoneen ikkunasta ja mutisin hajamielisenä opettelemaani tekstiä. Muistan tuolloin miettineeni, pitäisikö minun luoda jonkinlainen rutiini itsenäiseen harjoitteluun. Aikaa ensimmäiseen treeniin oli annettu noin kolme tuntia, mikä tuntui liian pitkältä ajalta vain tuijotella ulos ikkunasta ja mutista tekstiä. Laatimani kysymystukilistan harjoittelu-otsikon ensimmäinen kysymys tuntui tuolloin äärimmäisen konkreettiselta – milloin ja miten harjoittelet?

Seuraavien huoneharjoitusten myötä työskentelyyni alkoi vähitellen syntyä useita toistuvia tapoja ja polkuja. En esimerkiksi koskaan tehnyt mitään harjoitteluun kuulumaton-ta huoneessa, jossa näyttelin. Pidin tekemisestä taukoja, mutta lähdin niiden ajaksi aina pois huoneesta. Harjoitusten edetessä rekvisiitasta ja huoneen lavastuksesta syn-tyi minulle myös, osittain käytännön sanelemana, vahva rutiini – lavastin huoneeni jo-kaisiin treeneihin ja niiden päätteeksi purin lavastuksen pois. Nämä yksinkertaiset nor-mit helpottivat itsenäisen harjoittelun jäsentämistä omalta osaltani ja toivat siihen ryhtiä.

Loppuharjoituskaudesta itsenäinen harjoitteluni seurasi jo eräänlaista kaavaa. Aloitin huoneeni lavastamisella, minkä aikana usein kuuntelin radiota, sillä Rodjani teki kohta-uksessa niin. Lavastamisen jälkeen pukeuduin roolivaatteisiini. Seuraavaksi tein usein jotain niin ikään kohtaukseen sisältyvää roolihenkilöni virittävää toimintaa, kuten hammastahnalla leikkimistä, tanssimista tai kynsilakan haistelua. Huomasin, että yk-sinkertaiset toiminnat pakottivat minut vähitellen keskittymään harjoitustilanteeseen ja auttoivat jättämään muut ajatukset hetkeksi hyllylle. Yritin ikään kuin huijata kiinnostuk-seni harjoitteluun lähemmällä sitä konkretian kautta. Keskittymisleikin jälkeen ryhdyin usein harjoitteluun kokonaisuuttani läpi. Ensin tekstipainotteisesti, sitten näyttellen. Jo melko varhaisessa harjoitusvaiheessa kuitenkin huomasin, että yksin huoneessa näyttelemisen liukui helposti itsensä viihdyttämiseksi. Saatoin esimerkiksi unohtua lakkaamaan roolihenkilöni kynsiä, toistelemaan jotain kiinnostavasti riimittyvää lausetta tai vaan makoilemaan matolle. Mamet kuvaa näyttelijän keskittymiskykyä hal-litseamattomana asiana:

Keskittymistä ei voi pakottaa, kuten ei tunnetta eikä uskoakaan. Sitä ei voi hallita.
-- Keskittymisesi on kuin vettä. Se hakeutuu aina omalle tasolleen – se virtaa ai-na mielenkiintoisimman asian luo. (Mamet 1999, 118.)

Samastuin Mametin kuvaamaan kokemukseen keskittymisen virtaamisesta kiinnosta-vinta kohdetta kohti. Itsenäisen harjoittelun kannalta mielenkiintoni vapaa vaeltaminen ei kuitenkaan tuntunut toimivalta ratkaisulta keskittymishaasteisiin. Tämän vuoksi ryh-dyin kellottamaan läpimenojani, jotta minulla olisi jokin katsojaa tai ohjaajaa tuuraava toimintaani todistava tekijä, kuten tässä tapauksessa aika.

Harjoituskaudella syntyneistä rutiineista muodostui myöhemmin pohja myös esityksiin valmistautumiselle. Koin rakentaneeni itselleni vahingossa omaleimaisen roolihenkilöä-ni palvelevan valmistautumisrituaalin.

4.3 Suhde ohjaajaan

Meitä huoneissa esiintyviä näyttelijöitä oli yhteensä kymmenen. Kaikkien kymmenen huoneen kokonaisuuden ohjaamisesta vastasi Palander, minkä lisäksi meidät oli jaettu kahdelle apulaisohjaajallemme henkilöohjattaviksi ja mentoroitaviksi. Alkuharjoituskaudesta Palander sekä apulaisohjaajat Kuikka ja Mattila kiersivät etukäteen laaditun järjestyksen mukaan katsomassa huoneidemme läpimenoa. Myöhemmin järjestys syntyi näyttelijöiden tarpeiden mukaan, jolloin keskeneräisimmät huonekokonaisuudet saivat enemmän ohjauksellista silmää. Apulaisohjaajista Emma Mattila vastasi minun huoneeni katsomisesta.

Koin vastuun ohjauksellisen avun vaatimisesta mielekkääksi. Jos esimerkiksi vielä hioin huonekokonaisuuteni loppua, oli vapauttavaa voida pyytää ohjaajaa katsomaan vasta seuraaviin harjoituksiin. Toisaalta siinä missä työskentelymuodoltaan perinteisemmässä produktiossa ohjaaja on läsnä kaikissa harjoituksissa, meidän kohdallamme ohjaajan läsnäolo muodostui säännön sijaan poikkeukseksi, ja tällä tavoin erityiseksi. Teatteri syntyy tilanteesta, jossa esiintyjä ja katsoja ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Kun harjoittelee ilman tämänkaltaista vuorovaikutusta, todistajan roolin tärkeys korostuu. Koinkin, että juuri ne kerrat kun sain katsojan luokseni, veivät kokonaisuuttani nykäyksittäin eteenpäin.

Apulaisohjaajat kommentoivat näkemäänsä, kysyivät hyviä kysymyksiä, keskustelivat ja antoivat mahdollisia suuntia jatkaa. Heidän kanssaan oli luontevaa ja turvallista työskennellä niinkin kummallisessa ja intiimissä tilanteessa, jossa harjoitukset tapahtuvat kahdestaan pienessä opistohuoneessa. Sain paljon konkreettisia ideoita Mattilalta huoneeseeni, mutta myös tukea ja rohkaisua tekemiseen. Ainut näyttelemistäni haastava asia työskentelyssämme oli melko molemminpuolinen todella huono pohan pito. Kun esimerkiksi lisäsimme Rodjalleni maljapuheen postyymisti eläneelle Vesa-Matti Loirille, puheen harjoittaminen osana kokonaisuutta oli jatkuvalta nauramiselta todella vaikeaa. Toisaalta läpimenoissa nauraminen jätti huonekokonaisuuteeni muistijäljen, jonka avulla minun oli helppoa näyttellä uskottavasti positiivisesti innostunutta Rodjaa myöhemmin esityskaudella.

Kohtausten hioutuessa ryhdyimme katsomaan myös toistemme huoneiden harjoituksia, mistä aukesi uusia ulottuvuuksia tekemiseen. Yhden näyttelijän ja katsojan kohtaus esitysmuotona korosti katsojaa peilinä tai vastaanäyttelijänä. Mitä enemmän siis saimme

erilaisia vastaanäyttelijöitä harjoitellessamme, sitä paremmin olimme valmistautuneet varsinaiselle esityskaudelle. Lisäksi kanssänäyttelijöiden huoneiden näkeminen auttoi hahmottamaan huoneidemme skaalaa, antoi inspiraatiota omaan huoneeseen sekä syvensi sitä, mitä oman huoneen Rodjan heijastuma jo oli osana kokonaisuutta. Oli kiinnostavaa kuulla osittain samaa tekstimateriaalia toisen näyttelijän esittämänä toisenlaisesta näkökulmasta. Kommentoimme, keskustelimme ja annoimme rohkaisevaa palautetta huoneista toisillemme. Tämänkaltainen työskentelymuoto helpotti katsojan läsnäolon hyödyntämistä ja antoi paljon vastauksia itseohjautuvan näyttelijän tukilistan-kin peräänkuuluttamiin kysymyksiin.



Kuva 4. Lizaveta (Milla Kuikka) ja Rodja 507 (Suvi Rantanen). Kuva Mari Kaakkola.

4.4 Roolihenkilön rakentaminen

Näyttelijän ei tarvitse 'tulla' näytelmän henkilöksi. Ilmaus ei itse asiassa merkitse mitään. Ei ole henkilöahmoa. On vain sanoja paperilla. On dialogia, joka on tarkoitettu näyttelijän puhuttavaksi. Kun hän puhuu yksinkertaisesti ja yrittää saavuttaa enemmän tai vähemmän kirjailijan hahmotteleman kaltaisen päämäärän, yleisö näkee näyttämöllä *illusion* henkilöstä. (Mamet 1999, 15.)

Näyttelemäni Rodjan (Rodja 508) maailma rakentui luontevasti tekstin harjoittelun myötä, tekstimateriaaliin nojaten. Emme ryhtyneet luomaan ulkoisista elementeistä koostu-

via älyllisesti kokoon kurottuja hahmoja, joilla olisi jokin tietty tapa puhua, kävellä tai liikehtiä, vaan Rodjat syntyivät niin sanotusti ”omalta pohjalta”. Työskentelyäni seuraava apuohjaaja Mattila ehdotti ja täydensi läpi harjoitusprosessin mahdollisia suuntia Rodjalleni. Tekstini sisälsi lääkkeiden nappailua ja vitsejä, mistä johtuen jo ensimmäisistä treeneistä saakka henkilöahmoni sisäinen logiikka alkoi muotoutua ihan omanlaisiksi irratiionaaliseksi impulsiivisuudeksi. Koenkin, että tästä impulsiivisuudesta tuli jonkinlainen roolihenkilöni pohja.

Näyttelijäntyönlaadullisesti olimme lähellä elokuvanäyttelemistä. Ilmaisumme huoneissa oli enemmän pientä ja hienovireistä kuin suurta ja kohotteista. Harjoittelimme suuren intensiteetin ylläpitoa ja presentaatiota representaation sijaan. Pyrimme uskottaviin realistisen monitasoisiin roolihenkilöihin. Koen, että nämä kaikki olivat näyttelijäntyöllisesti haastavia asioita. Lisäksi ajatus näyttelemisestä yhdelle katsojalle kerrallaan pienessä opistohuoneessa tuntui hetkittäin erityisen haasteelliselta, sillä intiimissä esitystilassa pienimmätkin eleet ja asiat tulisivat kantamaan merkitystä katsojalle, joko tukeamalla tai purkamalla roolihenkilön illuusiota. Purimme kysymyksiä näyttelijäntyön volyyymista ja laadusta pariin otteeseen harjoituskaudella koko työryhmän kanssa, jotta näyttelijäntyölliselle työskentelyllemme huoneissa löytyisi yhteinen sävel ja tulisimme tietoisiksi tavastamme tehdä.

Rodjani syntyi vähitellen ja varmasti. Koin saavani haetusta näyttelemisen volyyymista varhain kiinni ja eteneväni roolihenkilöni kanssa melko tasaisesti. Uskoin tekemiseeni pääsääntöisesti, enkä kokenut Rodjan näyttelemiseen liittyvää epävarmuutta missään vaiheessa ylitsepääsemättömänä. Ajattelin, ettei epävarmuudelle ollut tilaa niin intiimissä esitysmuodossa mitä teimme huoneissa. Päätin, etten yksinkertaisesti voinut lakata uskomasta näyttelemiseeni, sillä jos lakkaisin, vetäisin maton koko esityksen alta Rodjan illuusion murenemisen myötä. Tämänkaltainen esityksen muodon ja työskentelytavan pakottama itsevarmuus tuntuu jälkeinpäin tarkasteltuna kiinnostavalta. Miksei samankaltaisella päämäärätietoisuudella ja luottamuksella voisi suhteutua kaikkeen näyttämölliseen työskentelyyn? Asettaako itseohjautuvuus näyttelijälle vaateen tietynlaatuisesta itseluottamuksesta? Aikaisemmissa kokemuksissani näyttelijänä olen samaistunut pääsääntöisesti David Mametin kuvaamaan eksyneisyyteen:

Näyttelijöinä tunnemme itsemme suuren osan aikaa pahoinvoiviksi, hämmentyneiksi, syyllisiksi. Olemme eksyksissä ja häpeämme sitä. Olemme hämmentyneitä, koska emme tiedä mitä tehdä ja meillä on liikaa tietoa, jonka pohjalta ei kuitenkaan voi toimia. Ja tunnemme syyllisyyttä, koska meistä tuntuu, ettemme tee työtämme. Tuntuu, ettemme ole oppineet työtämme kunnolla. (Mamet 1999, 11.)

Itseohjautuvuuden tuoma vastuu ei jättänyt kokemusmaailmassani tilaa näyttelymiseen liittyvälle jokseenkin perustavalaatuiselle riittämättömyydelle. Keskityin työskentelyyn ja päätin, että sen tuli riittää.

Impulsiivinen roolihenkilöni pukeutui pieneen paljettipaitaan, Yhdysvaltain lipulla kuvioituihin farkkushortseihin, sähkönsinisiin sukkahousuihin, valkoiseen karvapuuhkaan ja gorilla-aamutossuihin, jotka muistuttivat pehmoeläimiä. Huoneeni lavastus koostui punaisista tekstiileistä, töhritystä Putinin kuvasta, lukuisista leikkihevosista, venäläisen kuvataiteilijanaisen muotokuvista, laajasta kynsilakkavalikoimasta, diskopallosta sekä kuvaputki tv:stä, jossa pyöri vanha venäläinen saippuasarja. Tilan sotkuisessa tunnelmassa sekoittuivat kynsilakan ja vodkan tuoksu sekä saippuasarjan hiljainen ääni. Kohtauksen monologini alkoi Rodjani hampaiden pesulla, mitä seurasivat ”vodkan” ja ”kipulääkkeiden” nauttiminen. Sen jälkeen Rodjani esitteli katsojalle radiokanavia ja kertoi näkemistään unista, joissa hän ”poksauttaa” sokeria lainaamaan tullutta naapuria kirveellä päähän. Tämän jälkeen huoneessa vieraili Lizaveta, dostojevskiläisen tarinan sivullinen uhri, joka tiedusteli mitä Rodjani haluaisi keittonsa kanssa. Välikohtauksen mentyä Rodjani avautui ja liikutui näkemästään hevosunesta. Sitten hän juhli tanssimalla radiosta satunnaisesti tulevia kappaleita sekä nostamalla maljan postyymisti eläneelle Vesa-Matti Loirille. Kohtauksen lopussa Rodja teki ystävyyttä katsojaan saippuasarjaa katsomalla, maalaamalla ikonia, kertomalla tarinaa kaverinsa mielikuvitusystävä pikku-Samista ja lakkaamalla katsojan kynsiä. Kohtaus päättyi ovelta kuuluviin koputuksiin Lizavetan tullessa lainaamaan sokeria.

Rodjani kehittyi alun rauhallisemmasta versiostaan harjoituskauden puoleen väliin mennessä melko levottomaksi tapaukseksi. Muistan yhden läpimenon palautteen siitä, että Rodjani on ”aivan sekaisin ja vaikuttaa kokaiinipäiseltä, vaikka hän puhuu Panacodejen ottamisesta”. Ajattelin tuolloin, että nyt olin saavuttanut riittävän sekopäisyyden asteen ja seuraavaksi minun täytyi alkaa hioa sitä. Loppuharjoituskautta kohden Rodjani saikin herkempiä sävyjä ja huonekokonaisuuteni sisäinen rytmi tarkentui.

5 Työskentelyni esityskaudella

5.1 Suhde katsojaan

Esityksen katsojasuhde oli poikkeuksellisen muotonsa vuoksi erityinen. Perinteinen passiivinen katsojapositio rikkoontui esityksen jalkautuessa ja jakaantuessa eri osuuksiin ympäri kansanopistoa. Jo tämä teki katsojista kokonaisvaltaisempia katsojajokijoita. Lisäksi jokaisen katsojan kokiessa lähes kolmasosan esityksestä yksin yhden esiintyjän huoneessa, katsojasuhteessa korostui vuorovaikutteisuus. Katsojilta ei ensisijaisesti odotettu aktiivista osallistumista sisällön luomiseen tai ohjaamiseen, mutta esiintyjänä vaikutuimme väistämättömästi katsojien tuomista impulsseista. Ennen kaikkea huoneissa esitetyissä osuuksissa suhtauduimme katsojasuhteeseen tutkimuksellisesti, tunnustellen, vaikkakin rooleista käsin. Teatterintutkija Hanna Helavuori kuvaa esiintyjän tutkimuksellisuutta suhteessa katsojiin *Nykyteatterikirjan* (Like 2011, 105) artikkelissaan *Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa?:* ”Usein nykyteatterissa esiintyjä on myös tällainen kokemuksellisen ja aistimellisen esittämisen ”tutkija”, joka tarkastelee esittävyttä sekä oman että myös katsojan/osallistujan kokemuksen kautta.”

Lähestyimme intiimiä katsojasuhdetta toistemme kanssa harjoitellen, asiasta keskustellen sekä asennoitumalla katsojiin ennemmin vastaanäyttelijöinä kuin passiivisinä katsojina. Meille oli tärkeää luoda luottamuksellinen suhde esiintyjän ja katsojan välille, sillä pieneen opistohuoneeseen sulkeutuminen yhdessä syyllisyydestä sekaista henkilöahmoa näyttelevän esiintyjän kanssa vaati molemmilta osapuolilta heittäytymistä. Lisäksi huoneisiin ohjattu sisältö osallisti katsojia suorilla kysymyksillä ja yhteisellä toiminnalla. Kaikkien huoneiden henkilöahmot suhtautuivat katsojiin kuin harvinaisiin vieraisiin, joita saivat huoneisiinsa kylään, mikä myös lähtökohtaisesti asetti katsojat osaksi fiktiota.

Ennen esityskautta olimme varautuneet erilaisiin ja eri tavoilla osallistuviin katsojiin keskustelemalla. Mitä jos joku ahdistuisi? Mitä jos johonkuhun ei saisi ollenkaan kontaktia? Mitä jos joku varastaisi show’n itselleen? Olimme sopineet käytäntöjä esimerkiksi hätäänntyvien, aggressiivisesti käyttäytyvien tai itse esiintyjiksi muuttuvien katsojien varalle. Kaikesta valmistautumisesta huolimatta katsojien erilaisuus esityskaudella hämmensi meidät. Joutuessaan kaksin pieneen huoneeseen yhden esiintyjän kanssa ihmiset käyttäytyivät tavoilla, joita ei voinut ennustaa.

Poimimme yksittäiset katsojat huoneisiin pihalla päättyneestä *Kylmä*-osuudesta huonenumeroiden järjestyksessä. Lähestyimme vuorollamme yhtä katsojaa henkilöhaamon repliikillä:

Kunnioitan sinua ajatuksissa, sielussa ja sydämessä. Sinulle ei tule tapahtumaan mitään pahaa. Haluaisitko lähteä minun mukaani? (ote venäläisestä shamaanirituaalista)

Emme vieneet ketään huoneisiin ilman katsojan suostumusta lähteä mukaan. Vaikka lähes kaikki esityksen katsojat tiesivät etukäteen esityksen muodon erityislaatuisuudesta ja siitä, että tulisivat katsomaan osan kokonaisuudesta yksin, oli luottamuksen rakentumisen kannalta tärkeää antaa päätös huoneisiin lähdistä katsojalle.

Huoneessa näytellessä pyrin suhtautumaan esiintyjänä katsojiin mahdollisimman kunnioittavasti, mutta intuitioni mukaan myös lempeästi provosoiden. Yleensä arvioin katsojaa huoneeni alkuvaiheessa, minkä mukaan varioin huonekokonaisuuteni päällekkäyvimpiä hetkiä. Arempien katsojien kohdalla Rodjani ei esimerkiksi läikytellyt ”vodkaa” katsojan päälle tai kosketellut tämän kasvoja. Yhdelle katsojalle esiintymisessä korostuikin tämänkaltainen perustavalaatuinen intuitiivinen arviointi – voinko istua näin lähellä sinua vai siirrynkö kauemmaksi? Voinko lakata kynsiäsi? Onko se liikaa hyvällä vai huonolla tavalla? Toisinaan tosin oman ja roolihenkilön intuition välille syntyi ristiriitaa – siinä missä itse siirtyisi kauemmaksi, Rodja ottikin askeleen lähemmäs.

Esityskauden kuluessa aloin luottaa vahvemmin intuitioni. Ryhdyin seuraamaan rohkeammin niin katsojalta tulleita kuin sisäisiä impulsseja. Koin, että harjaannuin eräänlaisessa herkkyydessä suhteessa katsojaan, mitä kautta löysin uusia ulottuvuuksia kohtauksen tilanteisiin ja kykenin viemään niitä vielä hieman pidemmälle. Uskon, ettei samankaltainen herkkyys katsojan aistimisessa olisi kehittynyt jos katsojia olisi ollut kaksi tai useampi. Katsojan rooli vastaanäyttelijänä, eräänlaisena peilinä, todentui juuri huoneiden katsojasuhteissa. Japanilainen näyttelijä-ohjaaja Yoshi Oida kuvaa kirjassaan *Näkymätön näyttelijä* yleisön merkitystä näyttelijälle suunnannäyttäjänä:

Oikea peili on itse asiassa yleisö. En todella tiedä miten näytellä ennen kuin pääsen yleisön eteen. Sillä hetkellä rooli löytyy. Harjoitukset ovat vain valmistautumista joka tekee löytämisen mahdolliseksi. Yleisö kertoo minulle miten pitää näytellä. (Oida & Marshall 2004, 62.)

Erityisen haastavia katsojakokemuksia kohdalleni sattui vain muutama. Vaikeimmalta esiintyminen tuntui katsojalle, joka halusi kohtaukseni seuraamisen sijaan esiintyä itse. Jo johdattaessani katsojaa huoneeseen, hän jutteli Rodjalleni mukavia. Päästyämme perille ja kehoitettuani häntä istumaan alas, katsoja jatkoi edelleen juttujaan ympärillään olevia esineitä hiplailien. Ajattelin katsojan jännittävän intiimiä esitystilannetta. Pysin sivuuttamaan katsojan kysymykset ja jutut mahdollisimman vähäeleisesti aloittaakseni kohtauksen. Suuntasin huomioni katsojasta huoneen lavuaarin reunalla lojuviin esineisiin, mikä sai katsojan lopulta hiljentymään. Ajattelin, että ehkä katsoja ei kestänyt suoraa kontaktia ja se hermostutti häntä. Aloitin näyttölemisen tietoisena kontaktini hyökkäävyydestä, pyrkien hieman keventämään sitä. Ensimmäisen tekstillisen osuuden päätyttyä katsoja kuitenkin puhkesi jälleen juttelemaan. Tuijotin katsojaa lasittuneella Rodjan katseella noin puolen metrin etäisyydeltä. Katsoja ei vaikuttanut erityisen hermostuneelta. Päätelin hänen siis joksikin nauttivan tilanteesta, jossa roolihenkilöni joutuikin kuuntelijan asemaan. Rodjani ei ollut erityisen kuuntelevaa tyyppiä, joten ryhdyin puhumaan seuraavaa tekstillistä osuutta katsojan rupattelun päälle, jatkaen tekstissäni eteenpäin, vaikka katsoja yhä hanakasti kommentoi väliin omilla jutuillaan. Näytötelämäni sai uhmakkaampia sävyjä. Ajattelin, että taistelisin kohtaukseni loppuun, vaikka katsojani hyppisi sängyllä ja vetäisi Elvistä. Kohtauksen loppuvaiheilla tajusin yhtäkkiä katsojan rauhoittuneen. En jälkeinpäin ajateltuna hahmota rauhoittumiseen johtanutta taitetta, mutta jonkin tilanteessa oli kääntynyt pääläelle. Ehkä katsoja muisti olevansa teatterissa nostettuani näyttölemiseni kierroksia. Tai ehkä katsojan huomiosta taistelemisen sai minut näyttölemään kiinnostavammin. Kokemuksesta viisastuneena seuraavien vuolaasti puhuvien katsojien kohdalla uskalsin olla esiintymistilani suhteen röyhkeämpi ja esimerkiksi replikoida tilanteen päälle.

5.2 Toisto ja logistinen vastuu

Esitimme saman huonekokonaisuuden yhdessä esityksessä kolme kertaa peräkkäin. Kokonaisuuden näyttöleminen luupinomaisesti oli kiinnostavaa, sillä toisteisuus tuntui erityisen haasteelliselta huoneen kohtauksen voimakkaan intensiteetin ja intiimin katsojasuhteen vuoksi. Pyrimme jo harjoituskaudella kiinnittämään erityistä huomiota siihen, että toistot olisivat näyttelijäntyön volyymitaan mahdollisimman tasalaatuisia. Ensimmäinen veto jäi helposti lämmittelykierrokseksi, kun kolmannella toistolla keskittyminen taas jo karkasi lopun tanssikohtaukseen. Lisäksi toistojen tuli olla tasalaatuisia esityksen kokonaisuuden logistiikan kannalta. Simultaanisti eri puolilla tapahtuvat kohtaukset tuli kellottaa minuutilleen yhteen, jotta katsojaryhmät eivät joutuisi odottamaan seuraa-

van osion alkamista. Jos esimerkiksi jokin huoneista venyi ylimittaiseksi ja näyttelijä johdatti katsojansa seuraavaan osuuteen liian verkkaisesti, salin *Äiti*-osuus alkoi myöhässä odotettuaan yksittäistä katsojaa huoneesta. Tällöin lisäksi ylimittaisen huoneen näyttelijä haki seuraavan katsojansa myöhässä pihalta *Kylmä*-osiosta, jolloin myös seuraava pihamaalla alkava *Kylmä* myöhästyi. Domino-efekti aiheutti viivettä katsojien kuljetuksiin ja kohtausvaihtoihin, mikä kostautui viimeistään lopun tanssikohtauksen alkaessa kun joku näyttelijöistä oli myöhässä yhteisen koreografian aloittamisesta. Tämän vuoksi kartoitimme aikataulutusta harjoituskauden läpimenoissa tarkkaan. Esityskaudella mahdollisia myöhästymisiä pystyttiin kuroma kiinni kunkin osuuden vastuuhenkilöiden välisen viestityksen kautta. Esimerkiksi salin *Äiti* -osuuden myöhästyessä tieto meni pihamaan *Kylmä*-osuuden näyttelijöille sekä huoneiden *Kuuma* -osuuden Lizavetan näyttelijälle, joka tahditti kohtaukset päättävää koputusta.

Alkuesityskaudella painin itse tasalaatuisuuteen pyrkimisen kanssa joka esityksessä. Oman näyttelemisen volyymin reflektointi toistojen välissä itsenäisesti oli vaikeaa. Tuolloin ensimmäinen huoneeni oli usein tempoltaan liian hidas, sillä kohtauksen päättymistä merkkävaan Lizavetan koputukseen mennessä olin vasta lähestymässä tekstini loppupuolta. Toinen ja kolmas veto taas jäivät usein liian nopeiksi, sillä olin Lizavetan koputusten alkaessa toistumiseen katsojan kanssa tilanteessa, jossa olin jo esittänyt koko huoneeni kirjoitetun sisällön ja jouduin improvisoimaan. Esityskauden edetessä ryhdyin havainnoimaan muista huoneista ja ulkoa kuuluvia toistuvia merkkejä hana-kammin, jolloin ajantajuni esitystilanteessa parantui ja kykenin ohjautumaan ajoituksellisesti kokonaisuuteen nähden paremmin. Loppuesityksissä toistoni olivat ainakin ajankäytöllisesti tasalaatuisempia, sillä kaikki huoneeni päättyivät suurin piirtein samaan sisällölliseen kohtaan.

Toisteisuus muodosti huoneiden kokonaisuudesta luupin, jota pyöritimme ja fasilitoimme itsenäisesti. Emme nähneet toistenne huoneita enää esityskaudella, emmekä jakaaneet kohtausten kehittymistä muuten kuin esitysten jälkeisissä lyhyissä purkukeskusteluissa. Tämä osaltaan vahvisti huoneiden kohdalla kokemusta itsenäisestä tekijyydestä. Arlanderin (2011, 7) esiintyjän tekijyyttä avaavalla skaalalla tuo itsenäisyyden kokemus hiipi lähimmäs ”esiintyvää taiteilijaa”, vaikkakin toimimme saman käytävän varrella, kollektiivina. Toisaalta toimimme itsenäisyydestämme huolimatta vahvasti ohjajan auktoriteetin alla esimerkiksi kohtauksille asetetuissa ajallisissa rajoitteissa.



Kuva 5. Näyttelemäni Rodja (508) syö lääkkeitä. Kuva Nina Rinne.

Loppuesityskaudesta olimme pisteessä, jossa kustakin huoneesta oli takana noin 40 toistoa. Tuolloin tuntui, että aloimme olla jo rutinoituneita yhdelle katsojalle esiintymiseen ja siihen liittyvään tuoreuteen. Huomasin omalta osaltani kiinnostuvani vähemmän katsojien reaktioista, sillä kuvittelin nähneeni jo niin monta roolihenkilöni suhtautumisen variaatiota. Jossain vaiheessa tuolloin sain huoneeseeni kuitenkin katsojan, jota esiintymiseni ei vaikuttanut kiinnostavan millään tavalla. En saanut katsojaan kunnollista kontaktia. Hänelle näytteleminen tuntui vaikealta ja huomasin näyttelijänä provosoituvani sekä taantuvani lapselliselle riittämättömyyden tasolle. Kokemuksesta tajusin, että tässä esityksessä kiinnostuksen täytyisi aina olla ehdottoman vastavuoroista, sillä esityksen tapahtuessa vain kahden ihmisen välillä kaikki, myös näyttelijän asenne toistamiseen, näkyi. Mitä enemmän ihmisen huomio suuntautuu ulospäin, sitä mielenkiintoisempi ihmisestä luonnostaan tulee. (Mamet 1999, 119). Viimeisiin esityksiin vaihdoin asennettani epäkiinnostuneen katsojan karaisemana. Keskityin ajatukseen siitä, että jokainen katsojani oli uniikki vastaanäyttelijäni.

5.3 Roolihenkilön kehittyminen

Kohtauksen rytmin kehittymisen lisäksi roolihenkilöni syventyi toistojen myötä. Koska huonekokonaisuuksien näyttelemisen piti sisällään äärimmäisen intiimin ja vuorovaikutteisen katsojasuhteen sekä pienen improvisaation varan, erilaisten katsojien kohtaaminen pakotti henkilöhahmostani esiin uusia piirteitä. Kun eräs katsoja esimerkiksi kysyi roolihenkilöltäni: ”Oletko sä yksinäinen?” Rodjani joutui osaltaan suoran ja kipeän kysymyksen eteen, mihin törmäytymistä oli kiinnostavaa näytellä. Seuraavan katsojan kysyessä samaa, minulla oli näyttelijänä jo käsitys Rodjani suhteesta suoriin kysymyksiin.

Ehkä juuri katsojien suorasta vaikutuksesta johtuen koen roolihenkilöni kehittyneen esityskaudella ennen kaikkea empaattisuudessa. Kehitys kulki käsikädessä näyttelijäntyöllisen varmuuden kasvamisen ja intiimiin esitystilanteeseen rentoutumisen kanssa. Siinä missä ensi-illan Rodjani oli lääkehuuruinen, arvaamaton ja sosiaalisilta taidoiltaan melko piittaamaton, hetkittäin jopa ylimielinen, viimeisen esityksen Rodja jutusteli ainepäisyydestään huolimatta katsojille hetkittäin jo melko leppoisaan sävyyn. Rodjan maailmassa alkuperäinen ajatus muukalaisesta huoneesta vaihtui vanhaan ystävään huoneesta. Näyttelijäntyöllisesti muutos tuntui huomattavalta, vaikka katsojana asenneeroani tuskin huomasi.



Kuva 6. Loppuntanssi. Kuva Rebecka Bergman.

Rentoutumisen myötä myös kykyni improvisoida kehittyi, keskittymiseni lujittui ja sitä kautta harjoituskaudella koetuksella ollut pohan pitoni parani. Saatoin tuijottaa henkilö-hahmolleni tai tilanteelle nauravaa katsojaa kymmenen senttimerin etäisyydeltä silmiin vakavana. Ryhdyin myös esittelemään Rodjan pitämiä apinapehmoleluja muistuttavia aamutossuja nimeltä katsojille hymyilemättä: ”Oikean nimi on Vesa, vasemman Matti.” Pidän pokkani kehittymistä jonkinlaisena henkilökohtaisena esiintyjäntyöllisenä saavutuksena.

6 Lopuksi

Tätä opinnäytetyötä kirjoittaessani olen törmäytynyt toistuvasti tekijyydellisen vastuun pohtimiseen. Vastuu liittyy itseohjautuvuuteen paitsi käytännön tasolla (kuten esimerkiksi kysymyksessä omatoimisen harjoittelun jäsentämisestä), myös filosofisella taiteilijan vastuuseen linkittyvällä tasolla, sillä kaikki merkitykset näyttämöllä rakentavat jonkinlaista maailmankuvaa. Näyttelijän itseohjautuvuus pitää sisällään huomattavan, monisäikeisen ja väistämättömän tekijyydellisen vastuun.

Luvussa kaksi referoimani Arlanderin skaala kirkastaa hyvin esiintyjän tekijyydellistä vastuuta suhteessa esitykseen. Koen itseohjautuvan näyttelijän sijoittamisen skaalalle kuitenkin problemaattiseksi. Ylipäätään jossain produktiossa esiintyjänä toimimisen määrittäminen jollekin skaalan kuvaamista tekijyydellisistä positioista on haastavaa, sillä usein esiintyisyys näyttäytyy yhtä positiota monisyisempänä. Esimerkiksi esityksessä *Äidin oma poika*, *Raskolnikov* esiintyjyydellinen vastuumme varioitui osakokonaisuuksien mukaan. Osa esityksen kohtauksista rakennettiin yhdessä niin, että toimimme tekijälle materiaalia tuottavina esiintyjinä. Osa taas lähestyttiin lähes kollektiivisen tekijyyden kautta, ja osassa itsenäistyimme itseohjautuvuuden myötä lähimmäs esiintyvää taiteilijaa. Tämä esiintyjien tekijyyden variointi ja mukautuvuus teki itseohjautuvuudesta esityksessä erityislaatuista.

Produktion *Äidin oma poika*, *Raskolnikov* purkaminen itseohjautuvan näyttelijän tukilistan kautta auttoi minua hahmottamaan itsenäiseen työskentelyyn liittyviä keskeisiä kysymyksiä. Jäsenin työskentelyni reflektointia tukilistan kysymysten avulla nousseisiin keskeisiin teemoihin. Suhde esityksen tai harjoituksen katsojaan, katsottuna oleminen,

nousi itsenäisessä työskentelyssä perustavalaatuiseksi kysymykseksi, sillä teatteri rakentuu esiintyjän ja katsojan väliselle vuorovaikutukselle. Pohdin harjoittelemisen vaikeutta ilman harjoittelua todistavaa katsojaa ja huomasin kohtaussisällön kehittyvän ennen kaikkea sen ollessa katsottavana.

Myös esityskaudella katsojasuhteen pohtiminen korostui, sillä vain yhdelle hengelle näytellyssä kohtauksessa katsojan rooli toimi peilinä omalle tekemiselle. Esityskaudella näyttelijäntyöllinen työskentelyni kehittyi varmuuden ja intiimiin katsojasuhteeseen tottumisen myötä. Pohdin toistamisen ja näyttelijän asenteen vaikutusta esityksen kehittymiseen, ja havaitsin, että välinpitämättömästä vastaanotosta huolimatta näyttelijän on esiintyessään aina kyettävä motivoimaan itsensä ja kiinnostumaan peilinä toimivasta katsojasta. Esitystilannetta ei voi paeta tai sivuuttaa, vaan siitä tulee aina kantaa vastuu.

Itseohjautuvuus kaikessa vastuullisuudessaan haastaa ja vaatii näyttelijältä paljon. Hyvin usein näyttämölle astuessani tunnen olevani hukassa, paljas ja riittämätön. Näytteleminen värittyikin minulle ennen kaikkea itseni, ujouteni ja riittämättömyyteni ylittämisinä. Ajattelen, että epävarmuudessa elää jokin olennainen osa näyttelijyyttä, sillä keskeneräisyys näyttämöllä on väistämätöntä eikä mikään kohtaus tai tilanne toistu koskaan täysin samanlaisena. Näyttämön, niin kuin elämän yleensäkin, perusluonne rakentuu sen epävarmuudelle.

Produktiossa *Äidin oma poika*, *Raskolnikov* työskennellessäni huomasin itseohjautuvuuden tuoman vastuun ikään kuin pyyhkivän pois näyttelijyyteeni yleensä liittyvää epävarmuutta, hukassa oloa ja riittämättömyyttä. Näyttelijäntyöllinen asennoitumiseni muuttui itseohjautuvuuden tuoman vastuun sanelemana. Koin, ettei työskentelyssäni ollut tilaa epävarmuudelle, ja päätin, että työskentelyni ja esiintymiseni riittäisi sellaisena kuin se oli.

Koen oppineeni itseohjautuvuuden tutkimisen kautta paljon omasta työskentelystäni näyttelijänä, esiintyjän tekijyydellisestä vastuusta työprosessissa ja katsojan merkityksestä osana esitystapahtumaa tai sen harjoittelua. Oppimiskokemuksena itseohjautuva työskentely mahdollistaa paljon. Ennen kaikkea uskon itseohjautuvan työtavan avaavan ja kasvattavan esiintyjän identiteettiä kohti esiintyvää tekijää.

Tulevaisuudessa työskennellessäni teatteri-ilmaisun ohjaajana haluan tukea tekijyydel- listä ajattelua kaikenlaisessa teatterityöskentelyssä. Minua kiinnostaa esittelemäni itse- ohjautuvan näyttelijän tukilistan soveltaminen osaksi työskentelyä. Kuinka näyttelijälle voisi tarjota mielekkäät raamit joiden rajoissa itseohjautua? Miten listaa voisi kehittää?

Ymmärrän nykyteatterin eräänlaisena teatterin rajapintana tai ullakkona, joka utopioi ja rakentaa sellaista muotoa, joka vastaa tekijöidensä ja ajan tarpeeseen. Teatteri, siinä missä kaikki muutkin taiteenlajit, luo nahkansa uudelleen ja uudelleen. Tässä uudel- leensyntymisen syklissä muodot, rakenteet ja tekemisen tavat etsiytyvät tekijöidensä tarpeita vastaaviksi. Tässä kontekstissa tuntuu luonnolliselta olettaa, että näyttelijä on aina ja ehdoitta esiintyvä tekijä.

Lähteet

Arlander, Annette 2011. Esiintyvä tekijä? Artikkelit Esitys -lehdessä 1/2011.

Guénoun, Denis 2007. Näyttämön filosofia. Helsinki: Otavan Kirjapaino Oy.

Helavuori, Hanna 2011. Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa? Annukka Ruuskanen (toim.): Nykyteatterikirja. Helsinki: Like Kustannus Oy, 101–116.

Lahden kansanopiston 2015. Lahden kansanopiston teatterikoulutuksen verkkosivu. <http://www.teatterikoulutus.fi/opetus> (luettu 31.10.2015).

Mamet, David 1999. Tosi ja epätosi. Helsinki: Hakapaino.

Moring, Kirsikka 2012. Ohjaaja ylhäällä vai rinnalla? Artikkelit Teatteri & Tanssi + Sirkus -lehdessä 4/2012.

Oida, Yoshi & Marshall, Lorna 2004. Näkymätön näyttelijä. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Parviainen, Jussi-Pekka 2014. Rooli kokonaistaideteoksena – kohti itseohjautuvaa taiteilijaa. Teatteritaiteen maisterin tutkinnon opinnäyte. Tampere: Tampereen yliopiston viestinnän median ja teatterin yksikkö. Verkkolähde.

Rämä, Vihtori 2011. Yhteisellä näyttämöllä. Annukka Ruuskanen (toim.): Nykyteatterikirja. Helsinki: Like Kustannus Oy, 136–147.

Julkaisemattomat lähteet

Palander, Misa 2014. Ohjaajanpuhe Äidin oma poika, Raskolnikov -käsiohjelmassa.

Tuulasjärvi, Henri 2014. Äidin oma poika, Raskolnikov -käsikirjoitus.

Jussi-Pekka Parviaisen itseohjautuvan näyttelijän tukilista

HARJOITTELEMINEEN JA ENNAKKOVALMISTAUTUMINEEN

***Sisältö:**

- Lue teksti, jos sellainen on!
- Käy läpi tekstin dramaturgia!
- Esityksen aihe/aiheet?
- Toistuvia teemoja?
- Tee itsellesi hakemista mahdollisista lähde- ja viitemateriaaleista (produktion kirjasto)!

***Muoto:**

- Millaista näyttelemistä haetaan? (ulkoa sisään/sisältä ulos?)
- Onko esityksellä selkeä tyyli tai tyyli-ilajillinen referenssi?
- Miten lavasteita käytetään?
- Miten esineitä käytetään?
- Miten puvustusta käytetään?
- Miten ääni- ja valotekniikkaa käytetään?

***Harjoittelu:**

- Miten tässä produktiossa valmistaudutaan harjoitukseen?
- Jos käytössä on harjoitteita, minkälaiseen virittäytymiseen niillä pyritään?
- Miten käytössä olevat harjoitteet virittävät minut?
- Minkälaisessa suhteessa esityksen muoto ja käytössä olevat harjoitteet ovat toisiinsa?
- Minkälaisessa suhteessa esityksen sisältö ja käytössä olevat harjoitteet ovat toisiinsa?

ESITTÄMINEN

*Esittäminen:

- Minkälaista valmistautumista tämä esitys vaatii minulta?
- Jos esityksessä on selkeästi keskeneräisiä kohtia, käy ennen esitystä läpi mitä mistä niissä on kyse ja mikä niissä on mahdollisesti ongelmana näyttelijäntyön kannalta!
- Miten esitys meni? Jos huonosti, mikä sen aiheutti? Voinko tehdä jotain ensi kerralla toisin?
- Jos esitys meni hyvin, mikä sen tuotti? Teinkö valmistautumisessani jotain toisin, joka tuotti jollain tavalla eriävän esiintymisen tilan?
- Ohjaajan palaute: käy läpi, miten tuot ehdotetut korjaukset näyttämölle seuraavassa esityksessä!

Ote käsikirjoituksesta

joo
sitä mäkin
mä taidan vähän olla
mä taidan olla jumissa
ni ni
aina sillon siis mä vaan toivon et tulis joku syy olla codeis
ei kukaan sano codeis
„kaivaa
ylälaatikosta purukumeja ja pillereitä,,
sä saat kyllä purkkaa
ole hyvä
ja tästä panacodeja ja sit lasi vettä, vai votkaa, otatko popcornoja
„hakee lasin vettä, popcornoja,,
mä otan vielä yhden sirdaludin sano mitä sanot
joo
„mittaa itseltään kuumeen,,
robin williamsin kuolema on jotenkin raskasta
oh captain my captain hirtti ittensä
tiiätkö
se elokuva
mitä väliä jos ei tiedä
„juo vettä,,
nii mähän oon se tyyppi joka yritti riistää iteltään hengen viidentoista vuoden iässä
tää on kyllä nyt niin synkkää
sinänsä aika vaikeet lähöt tälle kohtaamiselle
anna anteeks, siis, mut, anna anteeks et mä nauran
tää nauru nyt vaan tuli tähän
no
lopeta
et mä kerroin sulle ton unen
ni anna anteeks ku
mä en nyt oikein tiedä mitä mun pitäis sanoa
rauhotutaan

haluisiks sä käydä tohon makaamaan

rentoutumaan

jos mä istun tässä ja mä kerron sulle vaikka iltasadun, jonku kivan, pienenä mulle luettiin aina satuja

äiti luki

„vaihtavat paikkoja„

se satu

mä oon nähny myös sellasta unta unessa että mä heräsin

ja nousin ylös

mutta silti siinä unessa mä makasin edelleen siinä sängyssä

vähän ku mua ois ollu kaks

ja sit joku koputti, ovella

ja mä menin ja avasin sen oven

ja se joku oli lainaamassa sokeria ja niin mä pyysin sen sängyn reunalle, istumaan, odottamaan

ja sit mä hakkasin kirveellä sen pään paskaksi, ja mulla oli kaulassa kukkaro, rahapussi

„oveen koputetaan„