

Ville Ellonen

**KOEN NYT MITÄ KOIN SILLOIN, VAI KOENKO NYT MITÄ
MINUN OLISI PITÄNYT KOKEA SILLOIN?**

**[Puolueellinen ajatusleikki – sama teksti, näyttelijä, kuusi vuotta myöhemmin,
täysin eri esitys?]**

Opinnäytetyö

KESKI-POHJANMAAN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävän taiteen koulutusohjelma

Joulukuu 2011



TIIVISTELMÄ OPINNÄYTETYÖSTÄ

Yksikkö TAITEEN YKSIKKÖ	Aika Joulukuu 2012	Tekijä/tekijät VILLE ELLONEN
Koulutusohjelma Esittävän taiteen koulutusohjelma		
Työn nimi KOIN NYT MITÄ KOIN SILLOIN, VAI KOENKO NYT MITÄ MINUN OLISI PITÄNYT KOKEA SILLOIN? Puolueellinen ajatusleikki – sama teksti, näyttelijä, kuusi vuotta myöhemmin, täysin eri esitys?		
Työn ohjaaja Raisa Ekoluoma	Sivumäärä 41 + liitteet 3	
Työelämäohjaaja		
<p>Tässä opinnäytteessä tutkija pohti kahden teatteriesityksen avulla ammatillista kehittymistään. Tutkimuksen kirjoittaja näytteli vuonna 2005 keväällä Samuel Beckettin Ensi rakkaus-monologin. Vuonna 2011 esitys tehtiin uudelleen. Miten oppiminen näkyi kahden eri esitys kerran avulla? Tuliko esityksestä sama kuusi vuotta myöhemmin, kuin se oli aikaisemmin? Tutkimuksessa kuvattiin molemmat esitykset. Tutkimuksessa pyrittiin avaamaan, mitkä asiat vaikuttivat muutokseen. Tutkimus kirjoitettiin näyttelijännäkökulmasta käsin.</p> <p>Tutkimuksessa menetelminä käytettiin fenomenologiaa – mikä korostaa kokemusta, aistihavaintoja ja niihin perustuvaa ymmärryksen muodostumista tutkimuskohteessa, kahta avointa haastattelua sekä avattiin tutkijan omia ajatuksia suhteessa tunnettuihin teatteriteoreetikoihin.</p> <p>Opinnäytetyössä tekijä huomasi esityksen muuttuneen, koska tutkijan ammattitaito sekä käsitys teatterin tekemisestä olivat muuttuneet kuuden vuoden aikana. Isoin oivallus tutkijalle oli hänen rauhoittuminen ja luottaminen omaan tekemiseensä johtaa parempaan näyttelemiseen. Näyttelemisessä vähemmän on enemmän. Tähän havaintoon päästiin avaamalla haastateltavien kommentteja ja tutkijan omalla itsenäisellä pohdinnalla.</p>		

Asiasanat

Beckett, Diderot, fenomenologia, Mamet, monologi, näyttelijä, Stanislavski

ABSTRACT

<p>CENTRAL OSTROBOTHNIA UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES UNIT FOR HEALTH, WELFARE AND CULTURE</p>	<p>Date December 2011</p>	<p>Author VILLE ELLONEN</p>
<p>Degree programme Performing arts</p>		
<p>Name of thesis I FELT THE SAME FEELINGS AS I DID THEN OR AM I FEELING NOW SOMETHING THAT I SHOULD HAVE FELT BEFORE? A Biased thought experiment – the same text, the same actor, six years later, a completely new play?</p>		
<p>Instructor Raisa Ekoluoma</p>	<p>Pages 41 + 3</p>	
<p>Supervisor</p> <p>The thesis discussed the question of the researcher's own professionalism with comparison of two plays. Experiments of making same play twice. The play is dramatized from Samuel Beckett's short story, <i>First Love</i>. The writer of this thesis performed <i>First Love</i> monologue first in 2005 and yet again in year 2011. Both of these are opened by telling what kind of plays these were. How is learning manifested through these two plays? In this thesis the researcher attempts to explain what factors affected the change. The research was written from the actor's point of view.</p> <p>The thesis used phenomenology – which focuses on the subject's development of understanding based on experience and perception, two open interviews and the researcher's own thoughts in relation to well-known theatre theorists.</p> <p>The research revealed that the performance had changed due to the researcher's professional skills and the way of thinking about theatre had changed during the six years. The fundamental insight was that the researcher had calmed down and trusted his own abilities, which lead to better acting. In acting less is more. This conclusion was gained through the analysis of the interviewees' comments and the researcher's own reflection.</p>		
<p>Key words Actor, Beckett, Diderot, Mamet, monologue-play, phenomenology, Stanislavski</p>		

Sisältö

1 JOHDANTO.....	1
2 TUTKIMUKSEN KUVAUS.....	2
2.1 FENOMENOLOGIA JA KOKEMUS	4
2.2 Kokemusten subjektiivisuus.....	4
2.3 Täyteläisen kokemuksen alku.....	5
2.4 Kokemus teatteritaiteessa	5
3 ENSI RAKKAUS	8
3.1 Ensi rakkauksien ilmentymät.....	8
3.2 Vuoden 2005 Ensi rakkaus	10
3.2.1 Esityksen tarpeisto ja ulkoasu vuonna 2005.....	10
3.2.2 Kokemuksia esityksestä vuonna 2005.....	11
3.3 Vuoden 2011 Ensirakkaus.....	15
3.3.1 Esityksen tarpeisto vuonna 2011	18
3.3.2 Lappeenranta 9.9. – 10.9.	19
3.3.3 Kokkola 27.9.	21
4 KÄSITYKSENI TEATTERISTA	24
4.1 Konstantin S. Stanislavski ja täydellistä eläytymistä	24
4.2 Dennis Diderot ja David Mamet: paradoksia ja harhaoppia.....	27
4.3 Näyttelijä tulkkina	30
4.4 Näyttelijän tehtävä.....	31
4.5 Muoto ja minimalistisuus	32
4.6 Mitä teatteri on minulle	34
6 Johtopäätökset ja pohdinta.....	36
LÄHTEET	40
LIITTEET	1
LIITE 1. Haastattelukysymykset	1
Liite 2. Keskustelu ohjaajan kanssa. Ville Ellosen ja Lotta Evolahden avoinhaastattelu.	1
Liite 3. Keskustelu katsojan kanssa. Ville Ellosen ja katsojan avoinhaastattelu.....	1

1 JOHDANTO

Tässä tutkimuksessa on keskeisessä osassa minun kokemukseni näyttelijänä esityksessä nimeltään Ensi rakkaus. Minulle esitys on erityinen monella tapaa. Se on ensimmäinen esitys, jonka olen tehnyt kahdesti. Se on ensimmäinen monologi-näytelmäni. Ensi rakkaus on minun ensirakkauteni itsenäiseen teatterin tekemiseen.

Avaan tutkimuksessa itselleni todella tärkeän näytelmän tekemistä uudelleen. Tämä monologi on ollut minulle koko opiskeluaikani suurin työ. Olen tehnyt toki isompia rooleja aiemminkin, mutta tässä näytelmässä näyttelen nuorta sekä vanhaa miestä ja käytän nukkea elävöittämään tarinan naista, on ollut kaikkein opettavaisin näytelmä. Näytelmässä joudun itse rakentamaan hahmojen dialogisuuden omalla rytmillä ja tekemiselläni. Monologin tekeminen on opetusmenetelmänä loistava. Siinä oppii huomaamaan, että näyttelijä on itse vastuussa kokonaisuudesta.

Tutkimukseni kysyy onko kerran tehty aina valmiiksi tehty? Kysymys on minun työni kohdalla harhaanjohtava. Otsikkona voisi olla paremminkin näkykö oppimiseni kuuden vuoden kuluttua? Se kuvaisi jo hieman tarkemmin mistä työssäni on kysymys. Tämä opinnäyte käsittelee minun teatterintekijän ja esityksen muuttumista. Tein vuonna 2005 Samuel Beckettin novelliin perustuvan monologin yhdessä kurssitoverini kanssa. Otsikon takana piilee monimuotoinen filosofinen sanaleikki ja samalla otsikko paljastaa konkreettisesti mistä näyttelemisestääni on kysymys. Vuonna 2005 minulle oli todella tärkeää näyttelijänä saavuttaa roolin kokemukset ja kuvittelin kykeneväni kokemaan samat asiat kuin näytelmän henkilö. Nyt lähtökohtaisesti tapani tehdä teatteri on eri. En enää ole kokemassa näyttämöllä roolihahmon tunteita, vaan olen kuvaamassa niitä.

2 TUTKIMUKSEN KUVAUS

Opinnäytetyöni toiminnallisena osiona on monologinäytelmä, jota olen esittänyt vuosina 2005 ja 2011. Näytelmä on dramatisoitu Samuel Beckettin Ensi rakkaus novellista. Tutkimuksen näkökulma on kuvattu tekijän silmin.

Tässä opinnäytteessä tutkitaan kokemuksen merkitystä verraten sitä uuteen ja vanhaan esitykseen. Tutkimukseni perustuu fenomenologiseen näkökulmaan. *Fenomenologiassa* kokemus käsitetään hyvin laajasti ihmisen kokemuksellisenä suhteena omaan todellisuutensa, maailmaan jossa hän elää. Eläminen on ennen kaikkea kehollista toimintaa ja havainnointia, ja samalla myös koetun ymmärtävää jäsentämistä. (Aaltola & Valli 2001, 26–27.)

Tutkimuksessa käytetään kokemusta kartoittavaa haastattelua. Kysymyksissä käsitellään kahden eri esityksen eroja ja pohditaan haastateltavan kanssa mitkä asiat ovat muuttuneet kuuden vuoden aikana. Millaisena teatterin tekijänä näit minut kuusi vuotta sitten, entä nyt? Tuossa kysymyksessä paljastuu keskeinen tutkimuskohde. Mitä minä olen oppinut, vaikuttaako oppimiseni esityksen ulkoiseen sekä sisäiseen maailmaan tai sen muotoon.

Materiaalia olen kerännyt oppimispäiväkirjoistani sekä haastattelemalla esityksen vuonna 2005 keväällä ohjannutta ja silloin esityksen nähnyttä katsojaa. Katsoja myös osti esityksestä valmistettavan lyhennelmän yksityistilaisuuteen. Hän muuttui katsojan roolista eräänlaiseksi tuottajaksi. Tämän vuoksi hänen näkökulmansa on hieman laajempi kuin niin sanotun tavallisen katsojan näkökulma.

Avoimessa haastattelussa tilanne muistuttaa keskustelua. Haastatteli ja haastateltava keskustelevat, mutta kaikkien haastateltavien kanssa ei käydä läpi kaikkia teema-alueita (Eskola & Suoranta 2003, 86). Etenkin ohjaajan kanssa kävimme vuoropuhelua sähköpostin välityksellä ja keskustelua harjoitusten lomassa.

Tässä tutkimuksessa pohdin teatteriesitysten uudelleen tekemistä. Pääkysymykseni kuuluu: ”koen nyt mitä koin silloin, vai koenko nyt mitä minun olisi pitänyt kokea silloin?”, eli olenko minä oppinut. Pääkohtaisesti pyrin vastamaan lopussa, mitä olen oppinut ja miten oppimiseni näkyy. Mielestäni aihe on mielenkiintoinen sen takia, että kahden teatteriesityksen suhdetta vertaamalla voin tutkia myös omaa oppimistani. Apukysymyksinä tässä tutkimuksessa käytin muun muassa: ”kerran tehty, aina valmiiksi tehty? Tällä tarkoitan sitä, että onko kerran tehty teatteriesitys valmis eli muuttumaton vai voiko se kehittyä. Esityksen muuttumiseen vaikuttaa myös oppimiseni ja kokemukseni karttuminen. Vaikuttiko kokemukseni ja oppimiseni esityksen ulkoiseen ja sisäiseen maailmaan?”

Pyrin vertaamaan vuonna 2005 itseäni vaikuttanutta teatteriteorian kirjallisuutta nykyiseen hetkeen ja ajatusmaailmaani. Vertaaminen tulee olemaan haasteellista, koska mielikuvat ja muistot ovat subjektiivisia. Jotta tutkimus olisi johdonmukainen, tulee Timo Laineen mukaan fenomenologin hyväksyä tutkimukselleen joitakin teoreettisia lähtökohtia, jotka koskevat tutkimuskohdetta: esimerkiksi käsityksen kokemuksesta ja merkityksistä. (Aaltola & Valli 2001, 33).

Kokemusta esiintyy jatkuvasti, koska vuorovaikutus elävän olennon ja sitä ympäröivien olosuhteiden välillä sisältyy elämän itsensä kulkuun. Vastarinnan ja eripurannan olosuhteiden alaisena minän ja maailman vivahteet ja osaset, jotka tuohon vuorovaikutukseen kuuluvat, sävyttävät kokemusta tunnetiloin ja ajatuksin, niin että esiin nousevat tietoiset aiheet. Usein kuitenkin kokemuksemme on jäsentymätöntä. Koemme asioita, mutta emme sillä tavoin, että ne muodostaisivat yksittäisen kokemuksen. Vallitsee sekavuus ja hajaannus: havaintomme ja ajatuksemme riitelevät keskenään, samoin haluamamme ja saamamme. (Dewey 2010, 49.)

Minä hahmotan Deweyn ajatuksen tämän työn kohdalla juuri tuon jäsentymättömyyden kautta. Dewey sanoo, että minän ja maailman vuorovaikutuksen kautta syntyvät kokemukset avaavat tietoiset aiheet esiin, ja uskon sitä kautta oppimiskokemukseni aukeavan. Kirjoittaessani tätä tutkimusta jouduin välillä pohtimaan, että haluanko aukaista kaikkia päiväkirjamerkintöjäni, koska nyt kuusi vuotta myöhemmin osa niistä tuntui vierailta, kuin en olisi itse niitä kirjoittanut. Silloiset käsitykseni ja haluni teatterin suhteen eroavat osin rajusti verrattuna nykyiseen käsitykseeni.

2.1 FENOMENOLOGIA JA KOKEMUS

Fenomenologiassa tarkastellaan ilmenevää asentamatta sitä olevaksi, jolloin subjektiivinen näyttää oman olemuksensa. (Husserl 1995, 16.) Fenomenologia on itseymmärrystä, jossa materiaalina toimivat näkemämme ja kokemamme asiat.

Kokemus ja muistikuvat ovat subjektiivisia ja muotoutuvat merkitysten mukaan. Merkitykset ovat intersubjektiivisia, 'subjekteja yhdistäviä'. Erilaisissa kulttuuripiireissä elävillä ihmisillä on erilainen elämismaailma, he elävät erilaisissa todellisuuksissa sillä perusteella, että asioilla on heille erilaiset merkitykset. (Aaltola & Valli 2001, 28.)

2.2 Kokemusten subjektiivisuus

Jos siis tiedettävä häviää, ei ole tietoaakaan. Mutta asia voidaan ajatella myös päinvastoin. Havaitsen puun. Tämän jälkeen kyseinen puu palaa tuhkaksi, enkä enää havaitse sitä. Voin kuitenkin tahdonvaraisesti palauttaa muistiin havainnon puusta, eikä mikään siis estä minua tarkastelemasta puuta yhä edelleen. Näin oleva käsitetään joksikin toissijaiseksi suhteessa tietoisuuteen ja tavanomainen puhe olevasta kääntyy ympäri. (Husserl 1995, 18.)

Husserlin edellä kuvaamaa logiikkaa käytin hyväkseni puhuessani vanhoista teatteriesityksistä. Teatteriesitys eroaa television ohjelmista ainutkertaisuutensa vuoksi. Teatteriesitys on kuin tuo palava puu. Näet sen esityksen alussa ehjänä, elävänä puuna. Esityksen jatkuessa näet sen syttyvän palamaan ja lopulta loppuapludeissa on jäljellä vain tuhkat. Silti voimme palata mielessämme esityksen hetkiin ja tunnelmiin, mutta samaa esitystä ei voida uusia koskaan. Muistikuvani ja kirjoitukseni niistä ovat täysin puolueellisia, kuten kokemukset yleensäkin. Käytän tässä esimerkkinä päänsärkyä. Lähes kaikilla on kokemuksia siitä. Silti jokaisen päänsärky on yksilöllinen. Kukaan muu ei ole kokenut samanlaista päänsärkyä kuin minä, vaikka olisi kuinka empaattinen. Tämän vuoksi kokemukseni monologi-näytelmästä ja sen pohdinta ovat subjektiivisia.

2.3 Täyteläisen kokemuksen alku

Tässä tutkimuksessa puhutaan sanasta kokemus, eng. *experience*. Kokemus on havainto, johon tietämys pohjautuu (Harper 2010). Käsitän myös kokemuksen samoin kuin Dewey. Deweyn (2010, 49) mukaan kokemusta esiintyy jatkuvasti, koska vuorovaikutus elävän olennon ja sitä ympäröivien olosuhteiden välillä sisältyy elämän itsensä kulkuun. Tässä helposti hairahtuu ajattelemaan kokemuksen olevan kuin ilmaa, jota et näe etkä aisti, ennen kuin jotain on vialla. Ilman tätä kirjallista työtä en olisi alkanut pohtia oppimistani ja kahden esityksen välistä suhdetta. Dewey lisää kokemuksemme olevan jäsentymätöntä. Kokemiemme asioiden välillä vallitsee sekaannus. Tällöin havaintomme, halumme, ajatuksemme ja saamamme asiat riitelevät keskenään. (Emt 2010, 49.)

Havaintoni eri esityksistä voivat olla ristiriitaisia, koska tietämykseni on ehtinyt muuttua. Tietämyksellä tarkoitan sekä teatteriteoriaani että yleistä maailmankuvaani ja elämäntilannettani. Yhdistävää molemmille esityksille on Deweyn mainitsema yltyminen, pidän itse enemmän sanasta impulssi. Deweyn mukaan yltymiset ovat täyteläisen kokemuksen alkuja, sillä ne saavat alkunsa tarpeesta: janosta, nälästä ja kysynnästä. (Dewey 2010, 77.)

Molemmat esitykset syntyivät erilaisista tarpeista, mutta kuitenkin niistä molempia voi jälkikäteen tarkastella oman oppimiseni kannalta tärkeinä tapahtumina. Ilman ensimmäistä esitystä ja siitä syntyneitä kokemuksia, jotka liitän olennaisena osan oppimiseeni, en olisi palannut tähän tekstiin. Vaikka kyseessä ei ollut konkreettinen nälkä, niin ajattelen itseni olleen ensimmäisen esityksen aikoihin todella ”nälkäinen” teatterintekijä. Halu oppia ja tehdä teatteria oli pääosassa koko elämäni.

2.4 Kokemus teatteritaiteessa

Yoshi Oidan mukaan (2004, 110) japanilainen sanonta kuuluu, on parempi katsoa kolme vuotta hyvää teatteria kuin opiskella sama aika itseäsi huonomman opettajan kanssa. Tästä sanonnasta kuultaa läpi sama havainnoinnin merkitys, kuin olen itse huomannut vuosien varrella. En tarkoita tällä sitä, että opettajani olisivat olleet ammattitaidottomia, päinvastoin. Haluan korostaa saaneeni hyvää opetusta. Tarkoitan sitä, että olen oppinut paljon katsomalla, havainnoimalla opettajiani ja

kurssitovereitani sekä katsomalla useita erilaisia teatteriesityksiä. Uskon että kaikki tuo oppiminen näkyi jollain tavalla tämän vuoden Ensi rakkaus esityksessä. Ajattelen myös elokuvien olleen erittäin suuressa vaikuttimena minun taidekäsitteeseeni. Nämä kaikki havainnot ovat muodostaneet minulle jonkinlaisen kokemuspinnan teatteritaiteesta. Kysymykseen millaisena teatterintekijänä haastateltavat näkivät minut vuonna 2005 ja nyt tällä hetkellä he vastaavat seuraavalla tavalla:

Muistan Villen energisenä, innokkaana ja sydämellisenä teatterintekijänä vuodelta 2005. Ne ominaisuudet eivät ole muuttuneet. Edelleen Ville on valmis laittamaan itsensä likoon sataprosenttisesti, mikä tekee ohjaajan työstä nautinnollista. Villeä ei tarvitse tsemjata ja patistaa, intohimo teatterin tekemiseen tulee syvältä Villen sisäältä, hän haluaa olla täysillä mukana tekemässään jutussa.

Ville on mielestäni kehittynyt näyttelijänä paljon kuuden vuoden aikana. Nuoruuden into ei ole kadonnut, mutta se on jalostunut analyttiseksi kyvyksi nähdä paitsi omat vahvuudet myös puolet, jotka kaipaavat hiomista. Malti ja tasapaino kaikessa tekemisessä ovat asioita, joita Ville on kehittänyt vuoden 2005 Beckett -projektin jälkeen. Yleinen hosuminen näyttämöllä ja asioiden tekeminen ajatusta sisäistämättä ovat vähentyneet. Pohdinta ja prosessointi näkyvät Villen näyttelijäntyössä.

Muistan vuodelta 2005 innokkaan nuoren miehen, opiskelutoverini ja luotettavan ystäväni, jonka kanssa minulla oli turvallista kokeilla omia ideoitani ja kykyjäni ohjaajana. Sain Villeltä suunnattomasti tukea ja kannustusta, josta edelleen olen äärimmäisen kiitollinen. Tuo kyky kannustaa ja olla hetkessä läsnä niin näyttämöllä kuin kulisissa, on ihailtava kyky, joka lumoo minut yhä uudestaan työskennellessäni Villen kanssa. (Haastattelu, Ohjaaja, Liite 2)

*Varmaan kovasti lahjakkaana ja kovasti innostuneena ja innostavana teatterintekijänä. Varmasti silloin oli aistittavissa toisen vuoden opiskelijan hybris ja näyttämisen halu. **Millaisena näet nyt tämän esityksen perusteella?** Huomattavasti kokeneempana. Olet teknisestikin paljon taitavampi, et luota enää niin paljoa intuitioosi. Sinulla on enemmän osaamista, se ei ole enää niin satunnaista. Katsoja voi luottaa, että sinä tarinan kertojana pärjät, katsojan ei tarvitse jännittää sinun puolesta. Se on aivan hirveää jännittää, että pysytkö tuo trapetsilla, vai tippuuko se sieltä. (Haastattelu, Katsoja, Liite 3)*

Puhuessani teatterikokemuksestani ajaudun paradoksaalisesti puhumaan identiteetistäni. Nykyaikaisessa on vallalla tyyli, jossa taidetta tehdään niin sanotusti identiteettityönä. Useat nykytaiteilijat ponnistavat taiteensa omista kokemuksistaan, omasta kuulumisestaan yhteisöön ja kulttuuristaan. Kysymykset: kuka minä olen, mistä tulen, millainen haluaisin olla tai millaiseksi haluan tulla, ovat pohjana sille, että oma henkilökohtainen kokemus on tärkeässä osassa tekemistä,

ellei jopa lähtökohta (Sava 2007, 120 - 121). Korostan etten tehnyt tätä esitystä enkä aiempaa esitystä identiteettityönä. Minun esitykseni ei ollut kannanotto oman yhteisöni puolesta, eikä kulttuurini korostamisesta. Minun teatterikäsitteykseni mukaan teksti on tärkein ja näyttelijänä minun omat arvot voivat riidellä tekstin kanssa. Tällaisessa riitatilanteessa valitsen tekstin arvot ja sen yhteisön tärkeämmäksi kuin omani.

Oma identiteettini on silti osassa tätä työtä johtuen sen fenomenologista luonteesta ja koska tutkimuskysymykseni koskee oppimistani. Olisinko voinut tehdä esityksen toisen version ilman oppimiseni näkymistä? Jos olisin, niin miten oman identiteetin voi jättää ajattelevana oliona pois? Kaikki perusajatukset syntyvät joka tapauksessa tekijän omassa päässä. Lähdinkö tekemään teatteriesitystä alun perin vai tuliko siitä sittenkin identiteettilähtöinen teatteriesitys? Se ei ollut alun perin lähtökohtani, mutta kirjallista työtä tehdessäni oivalsin keskeisessä osassa olevan oppimiseni ja tekemiseni muuttumisen näyttämöllä. Kirjallisessa työssä olen pohtinut sen merkitystä enemmän.

3 ENSI RAKKAUS

Ensi Rakkaus on Samuel Beckettin vuonna 1946 kirjoittama ja vuonna 1970 julkaistu novelli. Teksti kertoo miehestä, joka kertoo tarinaa miten tapasi naisen, prostituoidun, puiston penkillä, jouduttuaan kodittomaksi isän kuoleman jälkeen. Miehen ja naisen välille syntyy eräänlainen liitto, jota mies alussa kutsuu avioliitoksi. Myöhemmin paljastuu, etteivät he koskaan menneet naimisiin, vaan heidän yhteiseloaan ja seurusteluaan mies kuvailee liitoksi. Kotoa pois ajamiselle ei missään vaiheessa esitetä mitään konkreettista syytä. Teksti tasapainoilee komedian ja tragedian välillä. Eräs katsojista Lappeenrannan yleisöennakkoesityksessä sanoikin, ettei tiennyt saako noin surkealle ja sairaalle miehelle nauraa. (Harjoituspäiväkirja 2011.)

Esiityksessä esiinnyn niin nuorena miehenä kuin tarinaa kuljettavana vanhana miehenä. Näytelmässä esiintyi useita eri aikajaksoja, joita kuvataan juuri nuoren miehen ja vanhan miehen avulla. Nuori mies on suorassa suhteessa tarinan naiseen, jota kuvataan käsinukella. Vanha mies referoi tuntemuksiaan naiseen aina imperfektissä.

Näytelmässä käytetään hyväksi absurdeja ja äkkivääriä ratkaisuja, kuvatessa tragikoomisia tapahtumia. Näyttelijänä tässä monologiassa pääsee irrottelemaan kunnolla, unohtamatta koskettavia kohtauksia, jossa tavoittelen äärimmäisen liikutuksen tunnetta katsojille.

3.1 Ensi rakkauksien ilmentymät

Teimme kurssitoverini Lotta Evolahden (ohjaaja) kanssa dramatisoinnin vuonna 2005 Ensi Rakkaus novelliin. Esitin monologia Kokkolan Osuva-teatterilla keväällä 2005 muutaman kerran. Yhteistyömme lähtökohtana oli tilanne, ettei meitä oltu valittu muihin samaan aikaan harjoiteltaviin produktioihin. Meille oli tärkeää näyttää kaikki osaamisemme ja siihen asti opitut taidot. Tärkeää se oli sen vuoksi, että meidän piti osoittaa opettajille oppimamme. Teimme maskeerauksen, valot, äänet, näyttämökuvan ja dramatisoinnin itse. Tämän vuoksi näyttämöllä oli paksun tukkasprayn harmaannuttama ylimeikattu, erikoisissa valoissa pomppiva vieteriukko. En sano kuitenkaan esityksen olleen huono, päinvastoin.

Näyttelijäntyöllisesti tein kaiken mahdollisen, mitä silloin osasin. Rakensin roolit omien kokemusteni perusteella. Käytin hyväkseni Stanislavskin maagista JOS -sanaa, silloin kun rakensin vanhaa miestä. Mitä, jos minä olisin tuossa? Mitä minä tekisin tuossa tilanteessa? Vastasin kaikkiin näyttämöllä tapahtuviin tilanteisiin itseni kautta. Tavoittelin ensimmäisessä versiossa niin totuuden mukaista ilmaisua kuin mahdollista. Tilanteet näytelmässä ovat täysin absurdeja, joten on ristiriitaista puhua totuuden mukaisesta ilmaisusta, kun kyseessä on lähes sirkusmaisia tilanteita. Tarkoitukseni oli saada aikaan näyttämön totuus. Katsoja tietää, että näyttämöllä tapahtuva on lähtökohtaisesti valhetta, mutta hyväksyy silti sen olevan totta.

Weston (1999, 26) sanoo ohjaajan tärkeimmän velvollisuuden olevan tarinan kertominen. Weston tarkentaa sen olevan rakenteiden löytämistä siten, että ne ovat samalla kertaa yllättäviä ja väistämättömiä. Tämä ajatus oli mielessäni, kun vastasin itse vuoden 2011 monologin dramatisoinnista, ohjauksen linjoista ja suunnista. Vuonna 2011 esityksiä oli vain kaksi: kerran Lappeenrannan Estradi-koululla ja kerran Kokkolassa, L-studiossa.

Minulle oli alusta asti selvää, että vuoden 2011 versiossa ei käytetä meikkiä eikä erikoisia valaistuksia. Näkemykseni perustuu siihen, että olen suunnitellut jatkavani tämän esityksen esittämistä keväällä 2012. Näin ollen en ole riippuvainen teatteritilasta ja -valoista. Tämä riippumattomuus teatteritiloista ja -valoista muistuttaa Jerzy Grotowskin Köyhää teatteria. Grotowski (2006, 33) kirjoittaa, miten he luopuivat ehostuksesta, tekonenistä ja toppauksista: Grotowskin mukaan he luopuivat kaikesta siitä, mitä näyttelijä valmistelee pukuhuoneen puolella ennen katsojien eteen tuloa. Luovuttaessa valotilanteista paljastui varjojen ja valon hyöty ja ennen kaikkea valaistun yleisön merkitys. Halusin itsekin luopua liiallisesta ehostuksesta ja tekniikasta, jotta voisin olla lavalla ainoastaan oman osaamiseni kautta. Tarpeiston vähentäminen lisäsi oman työni merkitystä tarinan kertomisessa. Grotowski (2006, 41–51) puhuu ”pyhän” näyttelijän ja kurtisaaninäyttelijän eroavan toisistaan ruumiillisuuden kautta. Kurtisaani näyttelijä esittelee itseään ja temppujaan, kun taas kokonainen näyttelijä pyrkii luopumaan itsestään ja itsensä esittelystä. Grotowskille tärkeintä oli saada aikaan elävien olentojen välille syntyvä vuorovaikutussuhde. Grotowskin mukaan minkään ei tulisi erottaa katsojan ja näyttelijän välistä kommunikointia. Parhaimmillaan katsoja näkee ja haistaa näyttelijän hien ja tuntee hengityksen esitystä seuratessaan.

Vuoden 2011 esityksessä olen jo hieman päässyt irti kurtisaaninäyttelijän perisynnistä. Aiemmassa versiossa jo lähtökohtaisesti minun piti osoittaa opettajille oppimaani ja esitellä temppuja, jotka hallitsen. Tässä versiossa temput ovat esitykseen kuuluvia askelia, jotka otetaan tarinan vuoksi, ei minun esittelyn vuoksi. Käytän oppimiani näyttelijäntyöhön liitettäviä tekniikoita esityksessä hyväkseni, mutta olen luopunut niiden ylenpalttisesta viljelystä. Tarkoitukseni on saada näyttämölle aikaan vimmainen roolisuoritus, mutta kuitenkin siten, ettei näyttämöllä heilu temppuja villisti esittävä näyttelijä. Olen huomannut, että vähemmällä selviää paremmin. Mitä vähemmän teen tai sanon, sen selkeämpi ja parempi lopputulos on.

3.2 Vuoden 2005 Ensi rakkaus

Vuoden 2005 monologia leimasi vimmaisuus. Kerroin jo aiemmin esityksen syntyneen ikään kuin pakosta. Minun oli pakko saada tehdä teatteria, koska opiskelin teatteri-ilmaisunohjaajaksi toista vuotta. Pettymys siitä, etten kelvannut opetusproduktioon näkyy silloisissa opintopäiväkirjoissani. Tästä johtuen uskon esityksen kunnianhimoisuuden olleen juuri näyttämisen halua. Myöhemmin oppimispäiväkirjassani kirjoitan miten monologi oli yksi kouluvuoteni kohokohdista (Oppimispäiväkirja 2005). Näyttelijäntyön kannalta tässä esityksessä oli roolin ja minun vuorovaikutus erittäin suuressa osassa. Annoin itseni roolin käytettäväksi, jotta roolihahmo voi elää tarinan, jonka katsojat näkivät.

Millaisena teatterintekijänä näit minut vuonna 2005?

Varmaan kovasti lahjakkaana ja kovasti innostuneena ja innostavana teatterintekijänä. Varmasti silloin oli aistittavissa toisen vuoden opiskelijan hybris ja näyttämisen halu (Haastattelu, Katsoja, liite 3).

3.2.1 Esityksen tarpeisto ja ulkoasu vuonna 2005

Monologi esitettiin Kokkolassa Osuva-teatterilla. Teatteri oli iso halli, johon oli rakennettu nouseva laatikkokatsomo. Näyttämö oli iso hallimainen tila, joka oli rajattu mustilla kääntyvillä ovi-seinillä. Tilaan rakennettiin useita valoja, joilla saatiin aikaiseksi erilaisia valotilanteita. Tilan takaosassa oli valkokangas, johon heijastettiin loppuvideo. Esityksen kesto loppuvideon kanssa oli neljäkymmentäkaksi minuuttia.

Näyttämöllä oli iso, Kokkolan kaupungilta lainaksi saatu puistonpenkki, jossa oli harmaat kivijalat. Penkki oli tumman ruskeaksi maalattu puupenkki. Penkin molemmin puolin seisoivat kaksi kuivunutta nuorta leppää joulukuusen jaloilla.

Tarpeistona näyttämöllä oli roolihahmon tuoma pahvilaatikko, jossa oli ruisleipä sekä käsinukke. Käsinukkea käytettiin kuvaamaan tarinassa esiintyvää naista. Ajattelin ruisleivän syömisen olevan hieno lisä esitykseen. Tarkoitukseni oli tuoda näyttämölle oikea todellisuus. Tuohon aikaan ajattelin myös, että mikäli minun pitäisi juoda vodkaa näyttämöllä, niin lasissa pitäisi olla oikeaa vodkaa. Ajattelin leivän syömisen tekevän tekemisestäni kautta linjan todellista. Todellisuudessa syöminen oli todella inhottavaa, koska minulla ei ollut juotavaa, millä huuhdella kuiva leipä alas suusta. Sinänsä hupaista, että tarkoitukseni tuoda näyttämölle ruuan tuoma todellisuus, toinkin näyttämölle tiedostamatta syömisen vastenmielisyyden.

Puvustuksena käytin sinisiä miesten housuja, mitkä pysyivät ylhäällä vyöllä. Vyönä toimi hamppunaru. Paitani oli siniharmaa kauluspaita. Paidan päällä oli musta manttelitakki. Vaatteiden tyyli oli vanhahtava. Housut ja paita ostettiin kirpputorilta. Manttelitakki löytyi Kälviän opiston vaatevarastosta. Vyön tarinaa en muista. Puvustuksen tarkoituksena oli juuri jalkauttaa hahmo oikeaan talviseen ympäristöön.

3.2.2 Kokemuksia esityksestä vuonna 2005

Harjoituspäiväkirjan mukaan aloitimme harjoitukset marraskuunlopulla vuonna 2004 ja ne kestivät esityksiin asti 9. helmikuuta vuonna 2005. Harjoitustunteja oli reilu neljäkymmentä. Tämän lisäksi luin tekstiä koko ajan. Yhdistimme muun muassa klovnerian- ja naamionäyttelemisen kurssien opetuksia esitykseen. Käyttämällä edellä mainittujen kurssien oppeja sain ilmaisuni ulkoisen puolen kepeäksi. Tavoittelin hieman klovnihahmojen ulkoista liikehdintää. Tämän lisäksi luin teatterialan kirjallisuutta ja hain vaikutteita niistä. Tavoitteeni oli saavuttaa tila, jossa annan todellisen elämän ihmishengelle, joka oli roolissa, ja ilmaisen tämän elämää näyttämöllä taiteellisessa muodossa. (Stanislavski 1951, 29.) Tunteita jotka koin rakensin itseäni piiskaten. Käytin omia kokemuksiani ja tunteitani hyväkseni, jotta saisin roolin sisäisestä maailmasta mahdollisimman todentuntuisen.

Ulkoisen kepeyden ja sisäisen tunnetaakan yhdistäminen, yhteen hahmoon oli ristiriitaista, niin katsojille kuin minulle itsellenikin. Tällä ristiriitaisuudella tavoiteltiin Beckettin traagisuuden ja koomisuuden välillä tasapainoilevaa tekstiä.

Esityksen päähenkilö oli nuorimies. Rakensin hahmon sankarin mielikuvaa käyttäen. Mielikuvassani sankari on rintalasta ”avoimena”, kainalot auki ja hengitys vahva ja kiireetön. Pyrin rakentamaan nuoren miehen sielun siten, että se olisi hyvin lähellä omia tunnemuistojani. Ammensin omista tunnemuistoista eri tunnetiloja hahmon traagisen kaareen. Tunnemuisto säilyttää koetut tunnetilat (Stanislavski 1951, 235). Lopulta esityksestä oli vaikea eritellä oliko näyttämöllä tekijän vai hahmon hylätyksi tulemisen tunne. Samoin oli muidenkin tunteiden kohdalla, rakastuminen, pettymys, ikävä, isä-suhde, kuoleman ajattelu ja itsetuhoisuus.

Vanha mies eli kertoja oli sivuosassa. Vanhan miehen olemusta mallinsin kopioimalla läheisiäni vanhuksia ja keräämällä erilaisten tuntemattomien vanhusten maneeereista itselleni ”kikkapussin”. Sain idean vanhaan mieheen ja nuoreen ”sankariin” selkärangan liikuttelu harjoituksesta. Harjoituksessa ”vauvasta – vaariin” käydään läpi karkeasti yleistäen kaikki perus-gestukset.

Vauvalla pää johtaa liikettä eteenpäin, jalat astuvat samalla poikittaisviivalle. Pää on koko ajan valmiina kääntymään ympäriinsä kysyen: mitä siellä on? Pään kääntyessä keho menee perässä.

Nuorella rinta vie eteenpäin. Rinta on kuin panssari, joka kestää kaiken. Nuori voi sanoa ääneen, minä kestan kaiken – antaa tulla vaan!

Aikuisella, keski-ikäisellä, vie maha. Mielikuva lihavasta nälkäisestä porvarista voi auttaa. Vanhuksella jalkaterät, varpaat vievät eteenpäin. Keskittyessä jalkateriin hidastuu liikkuminen huomattavasti. Harjoituksen ideana on saada selkäranka tekemään S-kirjain (Harjoituspäiväkirja, 2004).

Tekstissä Ensi rakkaus on kohta, jossa kertoja kertoo, ettei hänellä ole mitään hautausmaita vastaan. (Beckett 1970, 5.) Olikin sopivaa, että mennessäni kouluun ja palatessani koulusta ajoin polkupyörällä joka päivä hautausmaan ohi. Muutamana lauantaina tein juoksulenkkiini ylimääräisen

mutkan ja menin harhailemaan hautausmaalle tavoittaakseni Beckettin Ensi rakkauden sielunmaisemaa.

Stanislavski (1951, 81 - 347) puhuu siitä, miten tekeminen tekemisen vuoksi on täysin turhaa, kuten on myös kuvittelemisen kuvittelemisen vuoksi. Halusin hautausmailla harhailuillani tavoittaa roolihahmon sisäistä maailmaa, jotta olisin voinut esittää teatteritilassa samaa ulkoisella toiminnalla. Tarkoitukseni oli saavuttaa sieluntila, jonka voisin toistaa lavalla. Luovat sielulliset voimat kiihottavat ajatukset toimimaan siten, että näyttelijä saavuttaa samat tunteet kuin näytelmätekstin henkilöhahmo (Stanislavski 1951, 81 - 347). Uskon saavuttaneeni näyttämöllä hautausmaan tunnelman kuvatessani hahmon sielunmaisemaa. Ainakin itse elin ja näyttelin vahvasti sellaisessa mielentilassa. Aistin ympärilläni rauhan, joka hautausmaalla on. Hautausmaan rauhan rikkomisessa on samaa kuin kirkon rauhan rikkomisessa. Tuntui kuin olisin rikkonut sen rauhan esittäessäni monologia kohtauksessa, missä vanhamies viettää aikaa hautausmaalla syöden eväitä, keräten hautakirjoituksia ja hädän yllättäessä virtsaten haudoille. Rajojen rikkominen oli todella tärkeää minulle vuonna 2005. Halusin näyttää, että mikään ei ole minulle liian pyhää, siksi korostinkin edellisen kaltaisia kohtauksia.

Olin täydestä sydämestäni mukana tekemässä tätä produktiota. Sain jopa nukketeatterinäyttelemisen opetusta Mikkeliissä työväenteatteripäivillä. Tutustuin Mikkelin kaupunginteatterissa näyttelijänä toimineeseen henkilöön. Puheemme johtivat lopulta siihen, että kerroin pian ensi-illan saavasta monologistani. Hän opasti minua näyttelemään nukan eläväksi. Näiden oppien avulla esitys alkoi elämään uudella tavalla.

Muistan erityisen hyvin tapahtuman eräästä esityksestä, jolloin tipahdin roolista, kirjaimellisesti. Monologin loppupuolella on kohtaus, jossa näyttelen vanhaa miestä, mallintaen vanhan miehen fyysistä olemusta. Tehtäväni oli kiirehtiä kohti puiston penkkiä, vaihtaa rooli nuoreksi mieheksi ja hypätä puistonpenkille pienenä poikana. Hyppäsin penkille, mutta arviointivirheen seurauksena, putosin penkiltä. Hyppäsin ”pikkupoikana” takaisin penkille. Penkki heilahti ja putosin uudelleen! Nousin ylös ja hyppäsin jälleen penkille edelleen ”pikkupoikana”. Putosin taas! Nyt keskityin hyppyyn siten, että penkille hyppäsi Ville, ei mikään edellä mainituista roolihahmoista. Hyppy onnistui.

Hyppimisten ja putoamisten jälkeen minun olisi pitänyt rakentaa pienen pojan roolihahmoa ja jatkaa tekstiä, mutta en enää tiennyt missä olin. Katsoin yleisöä kauhuissani ja ajattelin sanovani heille: ”Anteeksi, mutta minun pitää lähteä kotiin.” Tuntui kuin olisin ollut siinä hetkessä tuntikausia. Tilanne laukesi, kun aloin tuijottaa sinistä etuvaloa vasemmassa yläkulmassa. Sain yhtäkkiä kiinni tekstistä ja selvitin esityksen loppuun asti. Kysyin myöhemmin ohjaajalta, joka oli katsomassa esitystä, kauanko olin tuijottanut yleisöä ja valoa. Hän vastasi, että vain muutaman sekunnin. Ohjaaja oli tietenkin huomannut kyseisen tilanteen, muttei ollut nähnyt sitä kauhua mitä minä tunsin.

Edellä kerrottu tilanne on piinannut minua usein. Ilman tuota tapahtumaa ja siitä selviämistä, en olisi välttämättä pärjännyt Rovaniemellä tai muissa tilanteissa työskennellessäni ammattilaisten kanssa. Nyt kuusi vuotta myöhemmin tilannetta voisi pohtia myös toiselta kannalta, eli oliko liiallinen haltioituminen ja roolissa eläminen haitaksi? Mikäli olisin tiedostanut itseni koko ajan näyttämöllä, en olisi voinut tipahtaa roolista. Oppimiskokemuksena pidän roolista tipahtamista erittäin arvokkaana, koska ilman sitä en olisi ehkä alkanut pohtia edellistä. Tässä esityksessä minulla oli paljon kehon käyttöön liittyviä harjoituksia, mutta silti näyttelemistäni vei eteenpäin tunnepohjainen ilmaisu. Suurin osa tunteista oli ennalta valittuja ja olin rakentunut esitykseen kohdat, joissa minun piti kaivaa esille tietty tunne, mutta silti olin suurimmaksi osaksi niin sanotusti hetkessä kiinni ja käytin niitä tunteita mitä minulle kulloisessakin tilanteessa syntyi. Ohjelmoin itseni ja tunteeni kuin kone, joka reagoi tilanteisiin muistoihin istutetuilla tunteilla.

Lyhyen esityskauden loputtua minun oli vaikea saada kiinni normaalista elämänrytmistä. Tuntui kuin minulta olisi otettu pois jotain todella tärkeää. Vaikuttiko siihen, että olin henkisesti ladannut itseni jokaiseen kohtaukseen, käyttänyt kipeitä muistoja, saadakseni näyttämölle tuskan? Tavoittelin esityksiin mukaan Stanislavskin täydellistä eläytymistä. Grotowski (2006, 103–104) puhuu totaalista teosta, missä näyttelijä ei ole enää jakautunut, hänen ilmaisu ei ole puolittaista. Hän toistaa tarinan kulun avaten itsensä epätodennäköisyyden rajoille, avaten oman sisimpänsä. Tämän tapahtuessa katsoja lopettaa analysoinnin, koska katsoja tietää näkevänsä jotain puhdasta, aitoa. Katsoja aistii totaalisen teon läsnäolon. Grotowski sanoo, että mikäli näyttelijä löytää tekstistä sisimpäänsä koskettavat kohdat, pääsee näyttelijä vuorovaikutukseen toisen minuutensa kanssa.

Varmasti paikoitellen olin hyvinkin auki, mutta en silti usko saavuttaneen totaalista tekoa koko esitykseen. Toki asian voi ajatella toisellakin tavalla: Henkiset ja fyysiset voimavarat olivat koetuksella, koska harjoitus- ja esityskausi oli erittäin haastava. Stressin lauettua ei tavallinen elämä enää tunnu hektiseltä ja tärkeältä. Viimeisestä ja sitä edeltävästä kappaleesta syntyy johtopäätökseni siitä, että liiallinen tunne-eläytyminen rooliin haitallista hyvään ja toimivaan teatterin tekemiseen.

Vuoden 2005 esitystä ja harjoituskautta kuvaa ohjaajan seuraava haastattelu:

Minulle on lämpimästi jäänyt mieleen yhteistyö Villen kanssa. Teimme esityksen toisiamme kannustaen ja ideoita jakaen. Tämä työskentelymalli toimi myös uuden version työstämisvaiheessa. Mielestäni yhteistyömme sujuu aina hyvin, sillä ymmärrämme toisiamme ja jaamme samankaltaista absurdia maailmankatsomusta. Siinä missä minä tulkitSEN symboliikkaa ja analysoin tekstiä, Ville tuo uusia ideoita ja näkemyksiä, on aina valmis kokeilemaan uutta ja pistämään itsensä likoon. Täydensimme toisiamme työparina jo opiskeluaikoina, eikä tämä ole muuttunut vuosien kuluessa (Haastattelu, Ohjaaja, liite 2).

3.3 Vuoden 2011 Ensirakkaus

Soitin keväällä 2011 Lotta Evolahdelle kysyäkseni, suostuisiko hän auttamaan minua oppinäytteessä, jos pääsen takaisin kouluun. Esitin hänelle idean Ensi rakkauden uudelleen tekemisestä ja hän innostui. Ilmoitin Lotalle, että alkaisin heti dramatisoida uutta versiota tekstistä. Työstin tekstiä ja lisäsin siihen kohtia, joita emme aikaisemmin ottaneet mukaan. Monet, vuonna 2005, pois jätetyt kohtaukset tuntuivat silloin aivan vierailta, mutta nyt tuntui luontevalta ottaa ne mukaan monologiin.

Palaaminen takaisin esityksen maailmaan oli mielenkiintoista. Kirjoittaessani uutta dramaturgiaa esitystä varten, mieleeni palasi muistoja aiemmin tekemistäni kohtauksista. Aluksi kuvittelin tekeväni kaiken samoin, mutta harjoitustilanteessa tapahtui jotain erikoista. Esitys lähti etenemään omaan uuteen suuntaansa. Siitä ei tullut samanlaista.

Esitys on pohjaltaan sama: Kertoja kertoo otteita elämästään jouduttuaan kodittomaksi isänsä kuoleman jälkeen. Minulle oli tärkeää, että en jätä Lulua, tarinan naista, pelkän puheen varaan, vaan Lulu tehdään eläväksi jälleen nukun avulla. Mielestäni nukke herättää voimakkaammin

kysymyksen: ”Oliko naista alun perinkään olemassa?”. Tässä tutkimuksessa en kuitenkaan käsittele tuota kysymystä tämän enempää. Samoin tässäkin esityksessä on nuorimies ja vanha kertoja. Aikaisemmasta esityksestä poiketen on päärooli vaihtunut vanhalle miehelle. Aikaisemmin nuorimies oli sankari. Nyt se on pikemminkin antisankari. Mielenkiintoista on se, että vaihtamalla esityksen päähenkilö vanhaksi mieheksi ja nuoren miehen muuttaminen antisankariksi aukaisi tarinaa paremmin.

Aikaisemmassa esityksessä nuorimies oli mahtipontisempi, määrällävämpi. Nyt syy, miksi hän joutui penkille isänsä kuoleman jälkeen, avautui paremmin. Luulen sen johtuvan tarinankerronnasta (Haastattelu, Katsoja, liite 3).

Uskon, ettei pelkkä päähenkilön vaihtaminen vaikuttanut tarinan avautumiseen, vaan koko esityksen muuttaminen tarinan kerronnaksi vaikutti suuresti. Näyttelijäntyön lähtökohtana minulla oli tarinan merkitys ja minun merkitykseni tarinan kertojana. Luulen saavuttaneeni tässä esityksessä Mametin (2002, 79) peräänkuuluttaman ajatuksen: opettele vuorosanat, etsi yksinkertainen päämäärä, lausu vuorosanat ymmärrettävästi pyrkiessäsi saavuttaa kohtauksen, koko näytelmän, päämäärä.

Harjoituskausi alkoi heinäkuussa saatuni tekstin lopulliseen muotoon. Opettelin tekstiä ulkoa ulkoiluttaessani koiraa. Mennessäni Kisahalliin nyrkkeilemään, luin linja-autossa ja raitiovaunussa päivän kohtauksen paperista. Kisahallilla hakkasin säkkiä ja luin tekstiä ulkoa mielessäni. Erätauolla tarkistin tekstin paperista ja jatkoin summerin soitua tekstin ”hakkaamista”.

Elokuun ensimmäisenä päivänä pidimme lukuharjoituksen Lotan luona. Olin suunnitellut harjoitusten kestoksi kymmenen päivää. Huomasin Lotan epäröivän aluksi harjoitusajan riittävyttä. Tutustuin tällaiseen harjoitusmenetelmään Hailuodon teatterifestivaaleilla. Koin kolmannen päivän harjoituksissa epätoivoa ja pelkoa. Pelkäsin, ettemme sittenkään saa esitystä millään valmiiksi kymmenessä päivässä.

Miksi en osaa tätä tekstiä? Osasin sen aiemmin kotona. Tiedän mitä minun pitää tehdä tässä näytelmässä. Hahmot ja tapahtumat ovat tutut. Mikä helvetti minua vaivaa, etten osaa tätä juttua? Tänä iltana aion lämmittää saunan ja tehdä hyvät venyttelyt, ehkä rentoutuminen helpottaa tämän kanssa. Toivottavasti. (Harjoituspäiväkirja 2011.)

Seitsemännet harjoitukset osoittivat, että tästä valmistuu oikea esitys. Olen usein kohdannut samanlaisia tilanteita esitystä tehdessä, niin näyttelijänä kuin ryhmän ohjaajana. Siitä huolimatta

tilanteet tuntuvat aina yhtä tuskallisilta ja pelottavilta. Kahdessa viimeisessä harjoituksessa oli esityksen rytmi, suunnat ja teot kohdillaan. Esitys oli valmis. Palasin Helsinkiin ja kertosin tekstiä itsenäisesti.

Lotta ja hänen ystävänsä kehuivat viimeistä harjoitusta. Lotta oli fiiliksissä. Hän sanoi, että noin intensiivinen juttu toimii varmasti. Tiesin itsekin, että esitys on onnistunut. Hauskaa oli huomata, miten muutamassa päivässä tämä juttu lähti lentoon (Harjoituspäiväkirja 2011).

Oivalsin noiden harjoituspäivien aikana, että minun tapani tehdä teatteria perustuu näkemäni ja kokemani toistamiseen. Katson ja imen vaikutteita ympäristöstäni ja annan niiden käydä vuoropuhelua alitajuntani kanssa. Uskon esityksen alkaneen toimia vasta, kun alitajuntani oli ehtinyt työstää mielikuvaani esityksestä. Oppimiseni näkyy konkreettisesti lyhyen harjoitusajan kohdalla. Minulla on nykyisin kohtuullisen vahva näkemys teatterin tekemiseen. Ymmärrän tekstiä lukemalla mitä kohtausta vaatii ja osaan toimia sen mukaan. Tapani opiskella rooli(t) on kehittynyt nopeaksi työskentelymenetelmäksi. Kuten jo aiemmin sanoin tarkkailevani ympäristöäni, niin kyseessä on eräänlainen roolien, tai toimintamallien, keräysmenetelmä. Teen itsenäisesti nykyisin enemmän töitä, kun vuonna 2005. Luotan tuohon omaan itsenäiseen ajatustyöhön. Nykyisin en enää joudu kysymään joka kohtauksessa, että miltä tämä näytti, mitä tässä kohdassa tapahtuu? Sen sijaan minä kysyn nuo kysymykset itseltäni ennen harjoituksia ja vastaan niihin harjoituksissa. Tämä säästi minun ja ohjaajan aikaa. Huomaan etten oikeastaan voi puhua lyhyestä harjoitusajasta, koska olen työstänyt tätä esitystä useamman kuukauden itsenäisesti, mutta kontaktiharjoitus aikataulu voi silti olla mielestäni kymmenestä päivästä kolmeen viikkoon.

Olen käyttänyt tässä produktiossa harjoitusmenetelmää, joka perustuu näyttelijän valmiuteen käyttää mielikuvitustaan ja uskallusta tarjota mahdollisimman paljon eri vaihtoehtoja. Olen päätenyt tähän harjoitusmenetelmään yhdistämällä kokemukseni Rovaniemellä ja koulun produktioissa. Luotan usein ensimmäiseen ajatukseen, jonka keksin näyttämöllä, mutta tämän esityksen kohdalla suorastaan etsin koko ajan uusia keinoja yllättää ohjaaja. Tämänlainen työtapa vaatii äärimmäisen avoimen ja luottamuksellisen suhteen näyttelijän ja ohjaajan välillä. Olen siis todella kiitollinen Lotta Evolahdelle hänen toverillisesta ohjaamisen tavasta.

Olen käyttänyt tätä produktiota tehdessä seuraavaa harjoitusta. Harjoitus toimii eräänlaisena lämmittelynä tai keskittymisharjoituksena. Harjoituksen tarkoitus on valmistava harjoitus. Valmistavalla tarkoitan, että se on kuin eräänlainen rituaali, jolla vapautan itseni keskittymään ainoastaan lavalla tapahtuvaan tekemiseen. Uskon vahvasti keskittymisen ja avoinna olevan kehon edesauttavan esiintymistä. Nykyisin en enää tee hikijumppaa, koska olen sen huomannut toimivan minun kohdalla, siten että ilmaisustani tulee levotonta. Tarvitsen silti jonkinlaisen ”lämmittelyn”, jotta voisin keskittyä ja olla valmis näyttelemään.

Aloitin kävelemisen näyttämöllä aina myötöpäivään. Auon suutani mahdollisimman isoksi. Hieron käsillä poskia, jotta kasvot rentoutuisivat. Alan haukotella. Tunnen miten kurkunkpää avautuu ja rentoutuu. Alan mumista. Heilutan käsiäni ensin kahdeksan kertaa eteenpäin, sitten sama määrä taaksepäin. Mumisen edelleen. Toistot vähenevät aina yhdellä. Teen kevyttä varjopotkunyrkkeilyä, jolla saan selkärankani vetristymään. Tässä suosin kiertoliikkeitä, esim. polvipotku ja ristikkäinen kyynärvarsi koskettavat toisiaan. Iskusarjana vasen-oikea suora ja perään takajalan kiertopotku. Lopulta lisään kävelemiseeni elementit, maa, tuli, vesi ja ilma. Ajatuksena on saada maa-elementti aikaan keskittymällä jalkojen raskauteen. Idea lyhyesti: jalat johtavat sinua. Tulessa keskitytään ylävartalon liikkeeseen. Mielikuva voisi flamenco-tanssija. Vedessä lantio keinuu ja olet rento, mutta vahva. Ilma-elementtiä tehtäessä pää on tyhjää täynnä. Pää vie sinne tänne. Lopulta yhdistän kaikki elementit kuin buto-tanssissa yhtäaikaiseksi. Lopuksi käänny ympäri ja kävelen suu ja silmät puoliksi kiinni keskittyen kohtausta tai esitystä varten. (Harjoituspäiväkirja 2011)

Lämmittely avaa kehoni ja mielikuvitukseni toimimaan samaan aikaan. Elementti-harjoituksella on kaksi merkitystä. Ensiksi saan kehoni reagoimaan kuvitteellisiin impulsseihin. Toiseksi maadoittamalla mielikuvitukseni ympäri vartaloani saan aikaiseksi erilaista ajattelua. Ajatukseni on niinkin yleistävä, että raskaasti kävelemällä saat raskaita ajatuksia. Kevyesti kävelemällä taas ajattelusi on hyvin kevyttä. Elementti harjoituksessa käydään kehon eri ilmaisupisteet läpi ja samalla siinä tehdään neljä erilaista roolia – synkkä, intohimoinen, sopeutuva ja tyhjöpäinen. Olen joskus tehnyt myös fyysiikan ja ajattelun ristiin asettamista.

3.3.1 Esityksen tarpeisto vuonna 2011

Tähän esitykseen hylkäsin kaikki maskeeraukset ja karsin lavasteet minimiin. Näyttämöllä on musta laatikko, jonka päällä pystyy makaamaan. Tarpeistona toimii roskakori, tussi ja paperikäsiliina. Puvustuksena on vanha, liian iso miesten kalsariasu.

Käytän valokalustoa hyväkseni luoden pysyvän valotilanteen, jossa käytetään ainoastaan kahta etuvaloa ja kahta takavaloa. Tilassa, missä ei ole mahdollista käyttää valoja, ei niitä tarvita. Esityksessä on mukana loppuvideo, joka esitetään television kautta. Ainoat tarvittavat tekniset välineet ovat siis televisio ja dvd-soitin. Esityksen alussa käytetään musiikkikappaletta, mutta pohdin sen tarpeellisuutta alituisen. Esitys kestää videon kanssa noin viisikymmentä minuuttia.

Alkuperäisen suunnitelman mukaan minulla oli yleisöennakko Lappeenrannassa 10.9. ja sen jälkeen seuraavalla viikolla neljä esitystä Kokkolassa koulun L-studioissa. Lappeenrannan esityksessä tapahtuneen loukkaantumisen vuoksi peruttiin Kokkolan esitykset. Tapaturman vuoksi esityksiä Kokkolassa oli ainoastaan yksi 27.9.2011.

3.3.2 Lappeenranta 9.9. – 10.9.

Pidimme kenraaliharjoitukset perjantaina, jolloin huomasin rytmin hieman hajonneen. Onneksi pidimme harjoitukset. Lauantain yleisöennakko alkoi kello 15. Esitystä ennen minua jännitti todella kovasti. Tein hengitys- ja äänen avausharjoitukset, aiemmin jo kuvatut. Herättelin kehoani lisäksi hölkkäämällä ja tekemällä punnerruksia. Lotta piti ennen esityksen alkua puheen, jossa kerrottiin esityksen olevan osa minun opinnäytetyötäni.

Esityksen alkaessa tunsin olevani valmis. Astellessani näyttämölle musiikin soidessa taustalla, ajattelin, että nyt mennään. Ensimmäinen kohtaaminen alkoi hitaasti, ehkä liiankin hitaasti. Miten kohtaaminen voi alkaa liian hitaasti, etenkin kun rytmin määrittelen minä itse? Luulen hitauden johtuneen siitä, että etten ollut näytellyt yleisön edessä kolmeen vuoteen. Yleisön aistiminen ja pelko siitä, että osaanko minä enää ”polkupyörällä ajamista” vaivasi minua aivan liikaa.

Ensimmäisen kohtaamisen lopussa pääsin taas kiinni rytmiin. Toisen kohtaamisen lopussa, missä esittämisen tyyli muuttuu ensimmäisen kerran surrealistiseksi, loukkasin oikean olkapääni. Kohtaamisessa, jossa kerrotaan, kuinka kertoja ajettiin ulos kotoaan, teen kaatumistempun. Tulen maahan olkapää edellä ja solisluun nivelsiteet repesivät. Tätä kirjoittaessa muistan hyvin erään rovaniemeläisen entisen näyttelijän, nykyisen ohjaajan sanat minulle Rovaniemellä: ”Kun teet kaatumistempuja, vaikka kuinka yksinkertaisia, niin keskity jokaiseen.” En ilmeisesti ollut

päättänyt, minkä kaatumisen tekisin, tai sitten vaihdoin sen kesken hypyn. Romahtaessani maahan tunsin, että nyt taisi käydä pahasti. Mielessäni ei käynyt mahdollisuus lopettaa esitys kesken, vaan jatkoin esitystä käyttäen käden kipua hyväkseni, aivan kuin se olisi kuulunut esitykseen.

Mielenkiintoista tuossa onnettomuudessa oli, se että en tipahtanut roolista samalla tavalla kuin kuusi vuotta aiemmin pudotessani penkiltä. Luulen sen johtuvan siitä, että olin nyt tarinan kertoja. Huomaan itselleni sopivan tekniikan, jossa en upottaudu tarinan vietäväksi, vaan olen esityksessä läsnä ikään kuin tarkkailijana. Olen aiemmin jo pohtinut tätä ongelmaa näyttelijänä. Tiedostan olevan perusluonteeltani herkkä aistimaan tilanteita. Luotan usein impulsseihin, joita koen näytellessä. Nyt ollessani tarinan kertoja pystyn käyttämään paremmin omia ideoitani näytellessäni. Aiemmin minä suggestioin itseni elämään roolihenkilön kautta, esimerkiksi vuonna 2005 minä ajattelin olevan roolihahmo, jolloin kaikki ajatukset näyttämöllä synnytti roolihahmo, enkä minä. Tietyllä tapaa tuo ajatus on suorastaan naurettava, kun ajattelen sitä tämän hetkisen näkemykseni mukaan.

Liikutan esityksessä oikealla kädellä Lulu-nukke. Joka kerta pukiessani käsinukke tunsin viiltävää kipua. Kohtauksesta, missä nuorimies on naisen kotona ja alkaa heitellä huonekaluja ulos eteiseen vievästä ovesta, tein lyhennetyn version, koska käteni ei olisi pystynyt tekemään heittoja. Näissä kohtauksissa näkyy hyvin läsnäolonä näyttelijänä ja roolihahmona. Pystyin kokoajan analysoimaan tekstiä ja tekemisiäni ilman orjallista ohjelmoinnin noudattamista. Voin siis sanoa, että näyttelijänä dramatisoin samaan aikaan esitystä esittäessäni sitä.

Minkä takia pystyin käsittelemään tekstiä ja toimintojani näyttämöllä esityksen aikana edellisellä tavalla? En pysty varmasti sanomaan, mutta epäilen sen johtuvan lähtökohtaisesta erosta edelliseen kuuden vuoden takaiseen versioon. Tällä tarkoitan sitä, että nyt olen tarinankertoja, enkä roolihahmo. Tämä ajatus saattaa tuntua erikoiselta, mutta on olennaista koko työni kannalta. Stanislavski pohtii sisältä-ulos vai ulkoa-sisään - lähtevää ilmaisua (Em. 1951.). Tällä hetkellä ymmärrän näyttelijäntyön lähtevän ulkoisesta ärsykkeestä sisäänpäin. Ulkoisena vaikuttimena minulla on teksti ja yleisö ja minun suhde niihin. Tässä voi olla myös kysymys siitä, että osaamiseni näyttelijänä on kehittynyt.

Ajatuksiani ja kokemustani Lappeenrannan esityksestä leimaa juuri tuo solisluun nivelsiteiden repeäminen. Onneksi itse esityksessä minulla oli selkeät askeleet, mitä missäkin kohtauksessa tapahtuu. Askeleilla tarkoitan, että olen rakentanut roolin vanhan miehen ulkoisia piirteitä kuvaten. Tällä kertaa en edes yrittänyt päästä sielunelämällä vanhan miehen maailmaan, vaan pikemminkin keskityin miettimään, miltä vanha mies näyttää ja miten hän liikkuu. Tarkoitukseni on vain luoda mielikuva vanhasta, ja antaa yleisön täyttää puuttuvat palat omalla mielikuvituksellaan.

Puhuin aiemmin antisankarista viitatessani nuoreen mieheen. Sain jossain vaiheessa harjoituksia mielikuvan ääniä kuulevasta henkilöstä. Aloin pohtia, että juuri se voisi olla syy, miksi muu perhe ei halua elää saman katon alla hänen kanssaan. Huomasin parin harjoituskerran jälkeen, että liioittelemalla reaktioita äänien kuulemiseen, hahmosta tulee täysin edesvastuuton ja sen vuoksi katsojalle vastenmielinen, mutta pitämällä äänien kuulemisen ja yksin puhumisen pienenä tulee hahmosta mielenkiintoinen. Perustelen edellistä minun ja ohjaajan pohdinnalla. Kautta linjan voin sanoa näyttelijäntyöni paranevan, mikäli lopetan ylenpalttisen *tekemisen*.

Esityksen loputtua tunsin olevani voittaja. Olin näytellyt koko tarinan solisluun töröttäessä luonnottomassa kulmassa. Nautin yleisön aplodeista täysin rinnoin. Tiesin esityksen olleen epätasainen, paikoin hyvä, ehkä jopa loistava, ja paikoin sekava, sanoisinko huono. Hurmio, siitä että selvisin ja yleisö loppujen lopuksi nautti esityksestä, oli mahtava. Mielenkiintoista tuossa esityksessä on se, että minulle tärkeimmäksi asiaksi jäi juuri tuo huono teatterikaatuminen ja loukkaantuminen. En tiedä uskallanko rinnastaa ammatillisen kehittymiseni näkyviin juuri tämän asian kohdalla. Ainakin minä haluaisin selviytymisen johtuvan ammattimaisuudesta.

3.3.3 Kokkola 27.9.

Ennen esitystä kävelin edestakaisin koulun käytävillä ja puhuin tekstin läpi. Tiesin osaavani sen hyvin. Juuri ennen esityksen alkua halusin tarkistaa, miten esitys alkaa tekstillisesti ja toiminnallisesti. Huomasin aloittavani tekstin aivan väärästä kohdasta ja väärällä tavalla. Naurahdin itsekseeni, että tästähän taitaa tulla todella loistava veto. Sitten tunsin jonkinlaisen rauhan valtaavan itseni. Tajusin, että on aivan sama, miten aloitan jutun, koska yleisö ei tiedä, mitä minä aion sanoa. Tuon oivalluksen avulla rauhoitin ja sain esityksen alkamaan niin kuin sen pitikin alkaa.

Kokkolassa esitystila oli todella pieni. Osasin odottaa, ettei katsojia tule kahtakymmentä enempää. Rakensin katsomon lähelle näyttämöä, joten ilmaisuni sai olla todella pienieleistä. Suhde yleisöön on pienessä tilassa aina helpompi rakentaa kuin isolla näyttämöllä. Tarkoitukseni oli saavuttaa intensiivinen tarinankerrontatapahtuma. Otin paikoin jonkun yleisön jäsenistä suoraan kohteeksi, jolle kerroin tarinaa. Esityksen edetessä huomasin erään katsojan venyttelevän käsiään. Päätin kohdentaa ilmaisuni juuri hänelle. En antanut hänelle hetken rauhaa, vaan keskityin poraamaan katseellani ja sanoillani hänen tajuntaan. En tietenkään voi varmasti tietää, miltä se hänestä tuntui, mutta jälkepäin hän sanoi kyllä esitykseen olleen intensiivinen ja minun olleen vahvasti tekstin päällä.

Esityksen aikana tapahtui sikäli mielenkiintoinen tapahtuma, että paahdoin tekstiä menemään niin antaumuksella, että olin jotenkin yllättynyt loppukohtauksen tullessa eteen. Toki tiedostin tekstin etenemisen, mutta loppu tuli silti jollain tavalla yllätyksenä minulle. Mielestäni en kiirehtinyt tai hosunut tekstin kanssa, vaan annoin tekstin tulla ulos aivan itsestään. Esityksen rytmiä leikkasi nukan käyttö ja vanhan ja nuoren miehen dialogisuus. Olin itse tyytyväinen esityksen tempoon ja rytmiin.

Eräs teatteri-ilmaisun ohjaajaksi opiskeleva sanoi esityksen jälkeen, että hän epäili miten jaksaisi katsoa viisikymmentä minuuttia jotain tyyppiä puhumassa. Esitys oli hyvä. Nukan käyttö lisäsi näyttämölle toisen näyttelijän, jolloin oli helppo seurata tarinaa (Harjoituspäiväkirja 2011).

Olin siis onnistunut tavoitteessani: kerroin yleisölle tarinaa ja pidin yleisön otteessani. Mielestäni teatterialan opiskelijat yleisönä on kaksiteräinen miekka. He helposti myötäeläytyvät esiintyjän puolelle, mutta samaan aikaan he katsovat teknistä toimintaa huomattavasti kriittisemmin, kuin tavallinen yleisö. Tämän kyseisen tragikoomisen tarinan kohdalla on käynyt niin vuonna 2005 ja 2011, että mikäli yleisö koostuu teatterialan opiskelijoista he pitävät tätä enemmän komediana kuin traagisena ihmiskohtalonkuvauksena. Haluan korostaa, että tarkoitukseni ei ole arvostella yleisön reaktioita. Itse olen ymmärtänyt tämän esityksen olevan traaginen komedia, jota teen komedian keinoja käyttäen. Etenkin Kokkolassa sain naurut aikaan juuri niihin kohtiin, joihin olin ne mielessäni rakentanut. Tämänlaisissa tilanteissa syntyy helposti vaara, että alan näyttelijänä rakentaa

esitykseen itseäni ja omia ”erinomaisia ajatuksiani” korostavia kohtauksia. Jotta olisin rehellinen esitykselle, pitäisi minun jättää omat ajatukseni pukukoppiin ja keskittyä ainoastaan tarinan vaatimiin päämääriin.

Kokkolan esitykseen olen itse erittäin tyytyväinen. Esitys sujui niin kuin sen olisi pitänyt sujua jo Lappeenrannassa. Saavutin sen, mitä hainkin tässä esityksessä: olen tarinan kertoja. Pidin tekstin pääosassa ja kuvitin katsojille tarpeellisen jättäen kuitenkin katsojille mahdollisuuden rakentaa lopullisen illuusion mielessään. Missään vaiheessa en kokenut siirtymää roolihenkilöksi tarpeelliseksi. Tiedostin kokoajan olevani näyttämöllä läsnä kaksoisroolissa, olin kertoja ja roolihahmot. Kysyin teatteri-ilmaisun ohjaajaopiskelijoilta, että miten he näkivät esityksen. Oliko heidän mielestään lavalla näyttelijä ja roolihahmo vai pelkästään roolihahmo. Mielenkiintoista oli, että vastaajista kolme näki koko ajan minut hahmojen lisäksi ja kymmenen muuta näki roolihahmot.

4 KÄSITYKSENI TEATTERISTA

Teatterikäsitukseeni eniten vaikuttaneita teatteriteoreetikkoja ovat Konstantin Stanislavski ja Dennis Diderot. Olen muodostanut nykyisen käsitykseni, tapani tehdä teatteria, yhdistelemällä suurien teatteriteoreetikkojen käsityksiä, lainaamalla kohtia sieltä täältä, poimien itselleni sopivimmat yhdistäen ne yhdeksi kokonaisuudeksi. Tämä tapa on sikäli ongelmallinen, että mikäli lainaisin teorioita kokonaisina, ne alkaisivat sotia toisiaan vastaan. Miksi siis ajan itseni tahallaan ristiriidan keskelle? Se johtuu kokemusteni tuomasta oppimisesta. En tiedä onko viisasta yhdistää teatterikäsitystä ja ohjetta, jonka sain dramaturgiankurssilla: lainaa, varasta, yhdistä ja keksi itse. Tuota ohjetta olen käyttänyt nyt tätä teatterikäsitystäni käsitellessäni. Vaarana on se, että tätä työtä lukeva ei pääse ajatukseeni kiinni, koska asiayhteyksistä irrotetut teoriat alkavat sotia keskenään.

4.1 Konstantin S. Stanislavski ja täydellistä eläytymistä

Konstantin Sergevits Stanislavski (1863 – 1938) on ehkä tunnetuin teatteriteoreetikko koko maailmassa. Hän oli perustamassa Moskovan Taiteellista Teatteria (1897). Moskovan Taiteellisen Teatterin toinen perustaja Vladimir Nemirovitš-Dantšenko oli päätenyt samoihin johtopäätöksiin kuin Stanislavski, että teatteria pitää uudistaa romantiikasta kohti realismia. Teatterin tulisi olla ymmärrystä edistävä paikka, ei pelkästään draamallinen näyttelyvitriini. Tärkeää Stanislavskille oli saada yleisö näkemään ja ymmärtämään roolihahmojen teot ja syyt teoille. Tällöin yleisö elää tapahtumissa mukana. Uuden teatterin toiminnassa ei ollut olennaista mikään yksinäinen linja, vaan koko teatterin orgaaninen kokonaisuus. Teatteri perustettiin *ensemble* ajatuksen pohjalta. Taiteellisessa teatterissa keskityttiin tekemään realistista teatteria. Tarkoituksena oli saavuttaa sellainen tapa näytellä, jonka pääelementti oli inhimillinen totuus. (Benedetti 1993, 38–43.)

Realismi ja loistavan näyttelijän kysymys ajoi Stanislavskin kehittämään omaa teoriaa näyttelijäntyöstä. Stanislavski sanotaan aloittaneen näyttelijäntyön teorian pohtimisen jo nuorena (Benedetti 1993, 16). Myöhemmin hänen henkilökohtaisesta oppimismatkastaan muodostui järjestelmä, jota minäkin olen käyttänyt osissa. Järjestelmän hajanaisuus johtuu mielestäni kahdesta syystä. Ensiksi hän on kirjoittanut havaintojaan pitkällä aikavälillä ja on hyvin helppoa lukea vanhaa

tekstiä totuutena tietämättä, että Stanislavski kehitti järjestelmänsä. Toiseksi hänen ”opetuslapsensa” ovat vieneet järjestelmää hänen nimissään eteenpäin, sen hetkisen Stanislavskin ajatusten mukaisina (Benedetti 1993, 124). Linaan tähän Grotowskia, joka kuvaa hienosti Stanislavskin ”järjestelmän” leviämistä.

On olemassa hyvin vähän näyttelijäntyyön metodeja. Kaikkein kehittynein niistä on Stanislavskin. Hän esitti kaikkein tärkeimmät kysymykset ja antoi omat vastauksensa. Niinä lukemattomina vuosina, joina Stanislavski tutkimustyötään teki, hänen metodinsa kehittyi, mutta oppilaansa eivät. Hänellä oli oppilaita järjestelmänsä kehityksen eri vaiheissa ja jokainen oppilas pitäytyi tähän tiettyyn vaiheeseen. Tästä johtuvat suorastaan teologissa mittakaavoissa liikkuvat keskustelut arvojärjestyksistä ja paremmuuksista. (Grotowski 2011, 180.)

Ajattelutyön välituloksena syntyi täydellisen eläytymisen metodi. Stanislavski oli erittäin innokas teatterin tekijä ja ennen kaikkea näyttelijäntyyön tutkija. Myöhemmin hän muutti koko järjestelmänsä idean dramaattisesti. Hän ei kuitenkaan väittänyt vääräksi mitään aiemmasta metodistaan. Uuden, fyysisen toiminnan metodia käyttävän, tulisi Stanislavskin mukaan ymmärtää ja hallita aiempi psykofyysinen metodi, jotta näyttelijän työ olisi orgaanista. (Benedetti 1993, 121.)

Siitä huolimatta täydellisen eläytymisen metodi levisi Yhdysvaltoihin Taiteellisen teatterin vierailtua New Yorkissa. Group Theatre ja sen henkilökunta innostuivat täydellisestä eläytymisestä niin paljon, että vielä nykyisinkin puhuttaessa metodinäyttelijästä ymmärretään se siten kuin Stanislavski aiemmin ajatteli.

Tietoisesti tutustuin Stanislavskiin vasta ensimmäisenä vuonna opiskellessani teatteri-ilmaisun ohjaajaksi. Täytin reppuni kirjastosta lainaamillani Stanislavkin teoksilla. Luin ja imin itseeni kaiken teoksesta Näyttelijän työ. Ensimmäisen vuoden näyttelijäntyyön kurssilla tutustuin myös Robert Coheniin, joka on ammentanut ajatuksensa Stanislavskilta. Nyt, pohtiessani oppimistani isompana kokonaisuutena, voin sanoa oppimani Kymenlaakson kansanopistolla pohjautuneen Stanislavskin täydellisen eläytymisen malliin. Stanislavski kuvaa onnistunutta näyttelemistä luonnollisena toimintana. Näyttelijän perustarkoitus on:

todellisen elämän antaminen sille ihmishengelle, joka roolissa on ja tämän elämän ilmaiseminen näyttämöllä taiteellisessa muodossa. Päätehtävä ei ole ainoastaan roolin ulkonaisessa esittämisessä, vaan tärkeimmältä osaltaan siinä, että näyttämöllä luodaan kuvattavan henkilön ja koko näytelmän sisäinen elämä sopeuttamalla tuohon

vieraaseen elämään omat inhimilliset tunteemme, luovuttamalla sille oman sielumme kaikki elimelliset alkuvoimat (1951, 29).

Nykyisin teatterikäsitkseni eroaa huomattavasti Stanislavskin aikaisemmasta metodista. Olen huomannut matkallani teatteritaiteen parissa, että vielä nykyäänkin monet käyttävät työvälineenään Stanislavskin aiempaa näyttelijänkuvaa. Myönnettäköön että aiemmin rakensin roolini Stanislavskin vanhalla metodilla, synnyttäen roolihahmon mielenliikkeet omaa itseäni käyttäen. Hän kuvasi roolihenkilön rakentamista seuraavalla tavalla:

Luomistyö merkitsee uuden elävän olennon siittämistä, synnyttämistä omassa itsessämme. Se merkitsee luonnonmukaista luomistekoa, joka muistuttaa ihmisen syntymistä. Jokainen taiteellinen näyttämöhenkilö on ainutkertainen, toistamaton luomus, niin kuin kaikki luonnossa. Isänä toimii kirjailija, äitinä/synnyttäjänä näyttelijä ja kättilönä ohjaaja. Lyhyesti sanoen, elävän näyttämöllisen olennon (roolin) synnyttäminen merkitsee näyttelijän elimellisen luonnon luonnollista luomistekoa. (Stanislavski 1951, 406 - 407.)

Aloin miettiä toisia keinoja teatterikäsitkseeni Rovaniemellä. Stanislavskin luomistyö ja sen ainutkertaisuus on ihannetilanne. Tässä huomaan mielipiteeni eroavan toistettavuuden kohdalla. Vuonna 2005 olin syyskauden Rovaniemen Alueteatterissa näyttelijäharjoittelijana. Esiinnyin William Shakespearen Kesäyön uni – näytelmässä syyskauden. Sama näytelmä jatkoi ohjelmistossa myös kevätkauden, mutta minun matkojani (Kokkola – Rovaniemi – Kokkola) ei maksettu jokaiseen esitykseen, vaan roolityöni korvasi toinen tekijä, joka pääpiirteittään matki minun ulkoisen tekemiseni. Tunsin oloni todella tukalaksi kävellessäni roolia läpi ja samalla selittäen tälle tilalleni tulevalle henkilölle, mitä missäkin kohtauksessa tein. Tuon kokemuksen ansiosta ymmärsin teatterinkin olevan markkinatalouden alainen toimija. Siinä synnyttämäni näkyvät ajatukset ja rytmit pystyi toinen näyttelijä toistamaan aivan kuin kyseessä olisi ollut imitaatio. Imitaatio ei koskaan pysty toistamaan kohteen sisintä, ainoastaan ulkoisen.

Myöhemmin Stanislavski hylkäsi tunnemuistimetodinsa. Hän kehitti metodiaan toimivammaksi ja luontevammaksi. Stanislavskin kautta olen oppinut hahmottamaan näyttelijän ja roolihenkilön suhteen merkityksen. Avaan asiaa näin: minä, näyttelijä, olen Hamlet. Roolihenkilö Hamlet: minä olen niin uskottava, kuin näyttelijäni on. Yritän sanoa samaa kuin Stanislavski myöhemmin, että tunteilla ja muistoilla ei ole merkitystä, jos lopputulos on todellinen. Näyttelemisessä on kyse

tekemisestä. Roolihenkilöstä tulee sinunlaisesi, koska sinä teet roolin. Korostan silti, että teot pysyvät toistettavina, mutta sisimpääsi ei pysty kukaan muu toistamaan, eikä edes tekijä itse toista kertaa.

4.2 Dennis Diderot ja David Mamet: paradoksia ja harhaoppia

Dennis Diderota (1713 – 1784) pidetään yhtenä valistusajan ajattelijoista. Diderotin ajatuksia lukiessa on vaikea ymmärtää se, ettei hän koskaan ollut ammatiltaan näyttelijä tai ohjaaja. Hänen ajatuksensa teatterista ja näyttelijän merkityksestä on vaikuttanut moniin modernin aikakauden tekijöihin. Olen aistivinani Näyttelijän paradoksi (1987) teoksesta näyttelijän tunneherkkyyden vähättelyn ja kylmäverisyyden korostamisen, jolloin tunteet jätetään katsojille koettaviksi. Hyvä ja taitava näyttelijä luo näyttämölle todellisuuden illuusion, tempaisee yleisön mukaansa saa sen eläytymään tarinaan mukaan.

Richard Weisz (1947), joka tunnetaan paremmin nimellä David Mamet, on yhdysvaltalainen näytelmäkirjailija ja ohjaaja. Hän kritisoi näyttelijäntyön teorioita, Stanislavskia erityisesti, erilaisten metodien käyttämisestä saavuttaakseen loistavan päämäärän tunnemuistin, *tunneherkkyyden*, avulla. Mamet (2002) sanoo teoksensa olevan keskustelu hänen teatterinäkemystään. Hän kiteyttää näyttelemisen olevan katsojille näytelmän, kirjallisen teoksen, esiin tuomista.

Diderot (1987) määrittelee: Näyttelijän lahjakkuus perustuu kykyyn toistaa tunteen ulkoiset merkit. Lahjakas näyttelijä on kylmä ja rauhallinen tarkkailija, jonka taide perustuu ajattelukykyyn tunneherkkyyden sijaan. Pohjimmiltaan kyseessä on vale, rehellinen valhe. Näyttämöllä ei tapahdu asiat samalla tavalla kuin luonnossa. Katsojalle on yhden tekevää tunteeko näyttelijä *oikeasti* samat asiat kuin roolihenkilö, kunhan katsoja vain näkee asiat ja pystyy samaistumaan katsomaansa ja kokea sen. Roolihenkilö on näyttelijää suurempi ja näyttelijän tehtävä on elävöittää roolihenkilö.

Pohdin aikaisemmin paljon tunnenäyttelemisen ja luonnon tarkkaavaisen kuvaamisen näyttelemistä, mutta nyt pidän Diderotin ajattelusta eniten. Tunneherkkyys näyttelijällä on Diderotin mukaan ongelmallinen asia epätasaisuuden takia. Diderotin mukaan (1987, 15) näyttelijät, jotka näyttelevät tunnepohjaisesti ovat epätasaisia. Heiltä ei voi odottaa yhtenäisyyttä. Heidän ilmaisunsa on joskus vahvaa, joskus heikkoa. Kun taas näyttelijä, jonka ilmaisu perustuu ajatteluun ja ihmisluonnon

tutkimukseen, parhaan mahdollisen esikuvan toistamiseen, mielikuvitukseen ja muistiin, on kaikissa esityksissä yksi ja sama, aina yhtä erinomainen. Henkilökohtaisesti joudun aina painimaan tämän asian kanssa. Etenkin harjoituskaudella olen hyvin tunnepohjainen näyttelijä. Toisina päivinä onnistun hyvin ja seuraavana päivän voin epäonnistua täysin samassa kohtauksessa. Valitettavasti epätasaisuuteni seuraa joskus jopa yleisön eteen.

Diderot (1987, 31) puhuu näyttämöllisen elämän valheellisuudesta sanoen näyttelijän olevan suuri traaginen tai koominen teeskentelijä, jolle kirjailija on pannut sanat suuhun. Ollessani Rovaniemellä näyttelijäharjoittelijana eräs kokenut näyttelijä sanoi minulle halkoja kerätessämme, että hän tienaisi paremmin metsänhoitajana kuin valehtelijana, mutta työ teatterissa on liian mukavaa. Sinänsä tuo vertauskuva on oivallinen, koska hän, joka on saanut klassisen teatterialan näyttelijäntyön koulutuksen, myöntää teatterin olevan esittävää, valheellista toimintaa. Olen vasta tänä vuonna alkanut oivaltaa tuon lauseen merkitystä itselleni. Kuten aiemmin jo kuvatessani vuoden 2011 esityksiä näen itseni tarinan esittäjänä. Minun ei tarvitse mennä enää hautausmaille hakemaan *tunnetta* tai *tunnemuistia*. Riittää, että osaan kuvata tunteen ulkoiset merkit niin tarkasti, että katsoja erehtyy, tai paremminkin hyväksyy, luulemaan niitä todellisiksi. (Diderot 1987, 19.) Diderot (1987, 69) perustelee edellisen seuraavalla tavalla:

Sanotaan, että puhe tehoaa paremmin silloin, kun puhuja kiihtyy ja on täynnä vihaa. Minä en usko sitä. Se tehoaa silloin, kun puhuja jäljittelee vihaa. Ei näyttelijä tee vaikutusta yleisöön, silloin kun on raivoissaan, vaan silloin kun hän näyttelee hyvin raivoa. Hyvin jäljitelty puhe saa aikaan sen, mihin tunne itse ei pysty. Eikö ihmisten ole tapana sanoa, että joku on suuri näyttelijä? Ei sillä tarkoiteta, että hän tuntee syvästi, vaan että hän päinvastoin osaa erinomaisesti teeskennellä, vaikka ei tunne yhtään mitään.

Olen huomannut tehdessäni tätä monologia, että jos yrittäisin tuntea, kaikki ne tunteiden laajat kirjat, mitkä tässä näytelmässä ovat, olisin esityksen jälkeen räätiväsinyt tai lähes valmis sairaalan lepo-osastolle, koska henkiset voimavarani ovat rajalliset. Kirjallisen hahmon tunteet voivat olla todella laajoja, koska kyseessä on loppujen lopuksi fiktio. Esitykseni lopussa on kohtaus, jossa nuorimies kuulee naisen kirkuvan synnyttäessään heidän lastaan. Tuossa kohtauksessa olen epäonnistunut esityksissä, koska olen yrittänyt saada itseni raivon valtaan, kun siinä olisi vain riittänyt pelkkä raivon ulkoinen kuvaaminen.

Puhuin aiemmin kuinka vuonna 2005 rakensin sankarin hahmon ja nyt myöhemmässä versiossa puhuin antisankarista. En määritellyt, miten tein tämän antisankarin, koska en tehnyt sitä mitenkään. Edellisellä tarkoitan samaa kuin Mamet puhuessaan (2002, 143) sankarista ja roistosta luonnekuvina. Mametin mukaan näyttelijän ei tarvitse piirtää kuvaa sankarista tai antisankarista, koska kirjailija on tehnyt luonnekuvauksen käsikirjoitukseen. Näyttelijän tehtävä on vain puhua teksti, jolloin katsoja täyttää mielikuvituksellaan puuttuvat palat. Esittäessäni Ensi rakkauden vanhaa miestä, olen tämän ikäisenä kaukana totuudesta. Voin silti luoda mielikuvan katsojalle vanhasta miehestä täyttämällä tekstin vaatimukset ja antamalla yleisölle tarpeeksi mielikuvia vanhan miehen ulkoisesta olemuksesta.

Diderot ja Mamet puhuvat näyttelijän tekemisestä eri vertauskuvin, mutta mielestäni he puhuvat silti samasta asiasta. Diderot käyttää näyttelijän suhteesta roolihahmoon vertauskuvaa marionetista. Mamet puhuu koreografiasta. Molempia yhdistää se, että roolihahmo elää näyttelijän sätkynukkena ja liikkuu näyttelijän mielen mukaan. Näyttelijän mieleen vaikuttaa tarina, jota he esittävät. Diderot kieltää paradoksissaan hyvältä näyttelijältä tunneherkkyyden, mutta ei tuntemista. Mamet taas kehottaa näyttelijää tarttumaan hetkessä syntyviin tunteisiin tai ajatuksiin, ja esittämään tekstin niiden kautta, koska tunteet ovat lähtöisin tekstistä. Edellisessä nousee esiin paradoksi näyttelijän ja hänen tunteidensa suhteesta. Kumpikin heistä pitää tunnemuistia ja ylenpalttista tunneherkkyyttä huonona asiana. Siitä huolimatta Mamet neuvoo uskomaan näyttelijän päässä syntyviin ajatuksiin ja tunteisiin. Molemmat tavoittelevat mielestäni samaa asiaa totuutta näyttämöllä valheiden keinoin (Diderot 1987; Mamet 2002).

Diderotin mukaan (1987, 69) vaarallisinta on olla tunneherkän näyttelijän vastaanäyttelijä. Hän kertoo esimerkin, jossa roomalainen näyttelijä tunnekuohussa surmasi vastaanäyttelijänsä valtikalla. Tässä nousee mielestäni esiin näyttelijän kontrolli ja perustava käsitys siitä, kuka/keitä näyttämöllä on. Näyttämöllä on roolihenkilö, jota näyttelijä näyttelee. Mikäli näyttelijä olisi roolihenkilö, tapahtuisi vielä nykypäivänäkin edellisen kaltaisia ylilyöntejä.

Olen kiinnostunut teatteritaistelusta ja haluaisin tulevaisuudessa tehdä töitä kyseisellä sektorilla. Minulle näyttämöllä on vastaanäyttelijän turvallisuus ehdottomasti tärkeintä, vaikka haluankin tehdä koreografiasta mahdollisimman realistisen näköisen. Tehdessämme vuonna 2006 Tyynymies-

näytelmän aloin pohtia toden ja todellisuuden merkitystä teatteritaiteessa. Eräässä kohtauksessa minun piti näyttellä kuinka surmaan kehitysvammaisen veljeni painamalla tyynyn hänen kasvoilleen. Mitä, jos olisin ollut tunnekuohun vallassa ja olisin vahingoittanut vastaanäyttelijää? Tämän kysymyksen avulla aloin pohtia näyttelijän ja roolihahmon samaan aikaan läsnä olemista, mikä on minusta erittäin mielenkiintoista.

4.3 Näyttelijä tulkkina

Teatterikäsitystäni näyttelijän näkökulmasta leimaa tarinan kerronta. Näyttelijän tehtävä on lyhyesti sanottuna tulkin, tarinankertojan tehtävä. Mielestäni on aivan sama tehdäänkö esittävää vai interaktiivista teatteria. Perustilanne pysyy aivan samana. Syntyy mielenkiintoinen tilanne, kun näyttämöllä esiintyy samanaikaisesti tekijä/kertoja ja roolihenkilö. Näyttämöllä ei mielestäni koskaan voi hikoilla roolihahmo, kuten Ensi rakkauden kertoja, vaan siellä hikoilee näyttelijä, joka pinnistäessään roolihenkilön puolesta tapahtumien edetessä ja toimiessaan tarinan kertojana alkaa hikoilla. Olen siis aina läsnä fyysisenä olentona, vaikka annankin itseni roolihahmon käyttöön. Olen siis roolihahmon tulkki. Tämän asian hyväksyminen näkyy myös katsojille, jotka hyväksyvät myös sen. Näin ollen näyttelijä on kuin maalari, näyttelijän maalaus on roolihahmo. Näyttelijän suhde taideteokseensa on läheisempi kuin maalarin, koska maalaus on näyttelijä itse. Näyttelijän ei tarvitse saada yleisöä luulemaan, että näyttämöllä eläisi oikea ihminen, kun siellä elää selvästi roolihenkilö. Roolihenkilö ei ole muuta kuin paperille kirjoitettua fiktiota, jonka näyttelijä omalla kehollaan tekee fyysiseksi.

Olen tämän esityksen yhteydessä, mukaan lukien niin vuoden 2005 esitykset kuin vuoden 2011 esitykset, kuullut katsojan kommentoivan, että miten sinä muistit kaiken sen tekstin. Tästä voi päätellä yleisön ymmärtäneen näyttämöllä olleen samanaikaisesti näyttelijän ja roolihahmon. Tuo kaksiosainen jako ei kuitenkaan vähennä draaman, yleisesti tarinan merkitystä. Samaiset katsojat kommentoivat myös roolihahmon eläneen erikoista ja tapahtumarikasta elämää, mikä kertoo heidän pystyneen eläytymään tarinaan. Kysyin Kokkolan esityksen jälkeen teatterialan opiskelijoilta, että miten he näkivät tämän kahtiajaon. Kolme katsojaa sanoi tiedostaneen näyttämöllä esiintyneen minun ja kymmenen muuta näki näyttämöllä roolihahmon. Mielenkiintoista mielestäni on se, että vaikka katsojat seuraavat esitystä kummalla tahansa lähtökohdalla, heidän kokemuksensa

esityksestä ovat olleet samansuuntaisia. Johtopäätökseni on, että katsojalle ei ole olennaista näyttelijän oma läsnäolon tiedostaminen, mikäli näyttelijä kuvaa roolin tarpeeksi uskottavasti.

Judith Weston (1999, 185) kertoo esimerkin, jossa näyttelijä ilmentää kuumen lieden koskemista. Näyttelijä ei tunne sitä kipua, mutta mikäli se täyttää ulkoiset merkit, niin se täyttää todellisuuden piirteet yleisön voidessa täyttää tyhjät kohdat kokemuksillaan tai mielikuvituksellaan. Tyynymiesnäytelmässä veljesmurha saatiin aikaiseksi ulkoisella tekemisellä. Yleisö rakensi päässään murhan, koska vastaanäyttelijän vastus oli oikea suhteessa minun tekemiseen. Tarkoitukseni edellisillä on osoittaa, että tarinan kerronnallisesti ei ole merkittävää saavuttaa realismi. Olennaista on, että kertoja antaa katsojille riittävästi mielikuvia, jotta he voivat luoda tarinan eläväksi.

4.4 Näyttelijän tehtävä

Käytän teoriassani sanaa näyttelijä puhuessani esiintyjästä. Yhtä hyvin voisin käyttää sanaa tekijä. Pidän sanasta tekijä sen perusluonteen takia, sanan pohjalla löytyy verbi tehdä. Teatteri-ilmaisun ohjaajana olen ollut tilanteissa, joissa ryhmäläisten ei voi sanoa olleen näyttelijöitä samoin kuin ammattiteatterissa työskentelevät, mutta tekijöitä, esiintyjä, ovat he kaikki olleet. Koska sana näyttelijä on silti yleisesti hyväksytympi sana, kuin esiintyjä tai tekijä, niin käytän sitä.

Hahmotan samoin kuten monet muutkin teatterin olevan vuorovaikutuksellista toimintaa. Lyhyesti sanottuna käsitykseni teatterista kuuluisi näin: Teatteri on inhimillistä toimintaa; ainoat osat mitä teatterin tekemiseen vaaditaan, ovat tekijä(t) ja katsoja(t). Ajatukseni pohjautuu seuraavaan ajatusleikkiin. Näyttelijä voi leikkiä näyttelemistä, mutta ei voi näytellä leikkimistä ilman yleisöä. Toki harjoitustilanteissa ei ole varsinaista yleisöä, mutta silloin näytellään toisille näyttelijöille.

Aarne Kinnusen (1984, 130) mukaan näyttelijä on henkilö, joka esittää yleensä keksityn tarinan henkilöä. Näyttelemisen ei ole tilasta riippuvaa, vaan sitä voi tehdä ihan missä vain, kunhan siellä on myös yleisö, joka on näyttelemisen perusedellytys. Näyttelijän tehtävänä on tehdä tarina näkyväksi. Samalla näyttelijä antaa itsensä kirjoitetun hahmon ruumiiksi. Näyttelijän esittäessä tarinaa käyttäen itseään instrumenttina, hän tekee tarinan tapahtumat eläviksi, koska näyttelijällä voi olla eri ajatuksia taustalla kuin kirjoitetulla henkilöllä.

Tiedostan teoriani ajautuvan helposti riitelemään eri tekniikoiden paremmuudesta. Mielestäni tekojen ja ilmaisun toistettavuudella ei rajata näyttelijän hereillä olemista ja omien henkisten sekä fyysisten ilmaisuvoimaa. Näyttelijän on koko ajan aistittava, mitä ympärillä tapahtuu ja oltava valmis reagoimaan ennalta sopimattomiin impulsseihin myös esityskaudella. Pysin edellisistä huolimatta kuvamaan teoriassani kertojan merkitystä, kertojalle yleensä tarina on vakio. Minulle on aivan sama minkälaista metodologia ryhmän jäsenet käyttävät. Tärkeintä kuitenkin on, että esityksessä on aina läsnä ihmisyyden ja ihmisslähtöinen ilmaisu, jolla tarinaa kerrotaan yleisölle.

Näyttämöllä ollaan yksinomaan näyttelemässä näytelmää yleisölle. Yleisö haluaa tietää mitä seuraavaksi tapahtuu. Ja se mitä seuraavaksi tapahtuu, on se, mitä näyttelijä tekee (Mamet 2002, 93).

4.5 Muoto ja minimalistisuus

Olen ollut siinä onnellisessa asemassa, että olen saanut osallistua eri työryhmien kanssa monenlaisiin produktioniin. Toisissa on ollut rahaa käytettävissä huomattavasti enemmän kuin toisissa. Edellisellä viittaan laitosteattereihin ja erääseen harrastajateatteriin, jonka musiikinäytelmässä oli budjettina lähes 40 000 euroa.

Vuonna 2008 sain taiteellisen apurahan Pentti Haanpää – polkupyöräteatteriproduktiota varten. Apuraha oli 2000 euroa. Tuolla summalla piti ostaa kahdelle hengelle ruokaa kymmeneksi päiväksi, huoltaa pyörät, vuokrata polkupyöräperäkärri, hankkia rekvisiittia ja tarpeisto sekä maksaa kahdelle esiintyjälle jonkinlainen korvaus tehdystä työstä. Tämän produktion aikana oivalsin minimalistisuuden merkityksen. Koska polkupyöräisten satulalaukkuihin ja peräkärriin ei voinut laittaa lavasteita, valoja tai äänentoistolaitteita. Oli meidän mentävä kohti ”köyhää teatteria”, jonka isänä pidetään Jerzy Grotowskia. Koin saman asian kuin Grotowski: teatteria voi tehdä ilman naamioita, ilman erillisiä pukuja, ilman erityistä näyttämöä, ilman valotehosteita, musiikkitaustaa. (Grotowski 1993, 31.) Sitä kautta ilmaisu voi kehittyä huomattavasti ”rikkaammaksi” ja mielenkiintoisemmaksi.

Edellä mainitussa produktionissa oli useita eri Haanpään novelleja dramatisoitu yhdeksi kokonaisuudeksi. Roolien vaihdokset tapahtuivat lennosta, kohtauksen vaihtuessa. Samaa tekniikkaa

käytän myös esityksessä Ensi rakkaus, vaihtaessani kertojan roolista nuoren miehen rooliin. Roolien rakentaminen tapahtuu ilman tukkasprayta tai muuta maskeerausta ja puvustuksen muuttamista. Vaihdos tapahtuu yleisön edessä. Grotowski sanoo (1993, 33–34), että näyttelijän tulee muuntautua köyhästi, vain omaa itseään hyväksi käyttäen. Kokkolassa toivotin yleisön tervetulleeksi siviilivaatteissani. Kerroin yleisölle, että esitys on osa minun opinnäytettäni. Tämän jälkeen riisuin arkivaatteet. Minulla oli roolivaatteet, eli vanha miesten kalsariasu, siviilivaatteiden alla. Aloitin esityksen heti rakentamalla vanhan miehen roolin yleisön edessä.

En ole kuitenkaan Grotowskin (1993, 31) mainitsemaa *rikasta teatteria* vastaan. Teatteri-ilmaisun ohjaajana joutuu usein työskentelemään tilanteissa, joissa ei ole rahaa liiaksi asti. Olen hyväksynyt tämän ja tehnyt kompromisseja teoriani suhteen. Toisiin esityksiin ei tarvita minkäänlaista teatteritekniikkaa, näyttämövaloja ja äänentoistolaitteisto. En kuitenkaan kiellä käyttämästä niitä.

Esityksessä Ensi rakkaus käytetään valotilanteena tilasta löytyvää valoa, mikäli sieltä löytyy teatterissa käytettävää valolaitteistoa, niin sitä voidaan käyttää hyväksi, kuitenkin siten, että valotilanne pysyy koko ajan vakiona. Käytän myös esityksessä yhtä musiikkikappaletta, jonka tarpeellisuutta pohdin alituisen. Kokkolan esityksestä jätin kappaleen kokonaan pois. En pitänyt sitä huonona ratkaisuna. Ilman kyseistä musiikkia esitys alkoi suoraan hiljaisella hetkellä. Rakensin roolin avoimesti yleisön nähden.

Esityksen lopussa käytetään lyhyttä elokuvaa. Videon tarkoitus on linkittää kaksi eri esitystä ja niiden aikakaudet yhteen. Mielenkiintoista videon käytössä on se, että esityksen aiemmin nähneet katsojat löysivät siitä juuri minun tarkoittaman syyn, eli kahden esityksen yhteen liittämisen. Sen sijaan ensimmäisen kerran esityksen nähneet katsojat kokivat loppuvideon eräänlaisena tarinan sulkijana.

Minimalistisuuteen liitän myös harjoitusajan lyhyden. Harjoituskausi on mahdollista pitää lyhyenä, mikäli seuraavat ehdot täyttyvät. Työryhmän jäsenten tulisi kehittää puhettaan selkeäksi, vaivattomaksi ja heidän tulisi huoltaa ja hioa kehoaan, jotta liikkuminen olisi rentoa ja tarkoituksen mukaista. Tämän lisäksi heidän pitäisi osata lukea tekstiä, siten että he ymmärtävät tekstin vaatimat

toimet ja osaavat toimia niiden mukaan. Edellisten ollessa hallussa voi minkä tahansa näytelmän harjoitella muutamassa viikossa (Mamet 2002, 71).

Teatterikäsitykseni mukaan harjoitusten kulku on seuraavanlainen, ensiksi tavataan ja luetaan teksti, jonka jälkeen alkaa pohdiskeleva keskustelu teoksesta ja sen luonteesta. Tämän jälkeen jaetaan työryhmän jäsenille roolit, roolihahmot ja tehtävät. Tämän jälkeen kukin alkaa työstämään omaa tehtäväänsä. Ohjaaja valmistelee harjoitusrungon ja tekee ohjaussuunnitelman loppuun. Näyttelijät opiskelevat tekstinsä ulkoa ja hakevat suuntaa roolilleen. Sovitun ajan kuluttua alkavat oikeat harjoitukset. Tällaista työtapaa käytin hyväkseni Ensi rakkauden kohdalla tänä vuonna. Harjoittelin yksin tekstiä ulkolukemilla noin kuukauden, jonka jälkeen alkoi yhteistyö ohjaajan kanssa. Kontaktiharjoituksemme kesti vain kymmenen päivää.

4.6 Mitä teatteri on minulle

Edellä olen esittänyt, että mielestäni näyttelijän tehtävä on kertoa tarina yleisölle. Olen siis samaa mieltä kuin Mamet: näyttelijän ja yleisön välissä ei ole neljättä seinää. Se tekisi tyhjäksi koko teatterin tarkoituksen, joka on kanssakäyminen ja yhteys. (Mamet 2002, 76.)

Minulle teatteri on todellista leikkiä. Miten kukin käsittää todellisuuden/todellisen on taas aivan eri asia. Teatteri on mielestäni leikkikenttä, jolla voidaan toistaa oikeaa elämää kuvaavia ilmiöitä, se että miten todellista fiktio on, on mielestäni irrelevanttia. Sana leikkikenttä kääntyy englanniksi sanaksi *playfield*, jonka voi myös kääntää urheilukentäksi. Urheilu itsessään on puhdasta tekemistä, mutta urheiluun lisättäessä pelimäisyys tulee siitä tiedostettu kokonaisuus.

Katsoja yleensä tietää katsoessaan ottelua/peliä sen säännöt, eli tuntee kyseisen tapahtuman draamankaaren. Ottelulla ja teatteriesityksellä on molemmilla alku, keskikohta ja loppu. Mitä välillä tapahtuu on katsojasta mielenkiintoista. Katsojan tietäessä esityksestä tyylin, hän tietää suurin piirtein saman kuin ottelusta säännöt. Katsoja tietää miten ottelu/esitys tulee etenemään.

Nyrkkeilyn mestaruusottelussa voi olla kymmenen tai kaksitoista kolmen minuutin mittaista erää. Ottelu alkaa ottelijoiden astellessa kehään musiikin luodessa kuvaa heistä. Katsoja, joka ei ole

koskaan nähnyt ottelijan ottelevan, voi luoda mielessään mielikuvan ottelijasta, jonka sisääntulo musiikkikappale kertoo vihollisen tuhoamisesta, *search, seek and destroy – Metallica*, vastaavasti ottelija jolla on humoristinen kappale, kuten esimerkiksi *barbie girl – Aqua*, jossa lauletaan olevan Barbie-tyttö, luo kuvan aivan toisenlaisesta henkilöstä. Tämän jälkeen esitellään molemmat ottelijat nimeltä ja ottelutilastoiltaan. Katsojat saavat lisää taustatietoja luodakseen kuvaa heistä henkilöinä.

Sivuosaa esittävä tuomari kertoo ottelijoille säännöt (mitä ei saa tehdä) ja kehottaa ottelijoita suojaamaan itseään koko ajan. Nyrkkeilijät ottelevat erän kerrallaan, noudattaen kuitenkin ennalta sovittua taktiikka. Näyttelijä tekee aivan samaa.

Tilanteet ovat hienokseltaan muuttuvia, mutta draamankaari pysyy koko ajan samana. Katsoja ei tiedä miten esitys loppuu, ellei ole nähnyt kyseistä esitystä aiemmin. Sama pätee nyrkkeilyotteluun. Nyrkkeilyn luonteen vuoksi se voi loppua nopeammin kuin muut ottelut. Tyrmäys lopettaa ottelun, mutta kuusi-nolla tilanne jääkiekossa ei lopeta sitä, vaan se pelataan kolmannen erän loppuun saakka (Cohen 1986; Mamet 2002, 97).

Johtuen teatterin leikinomaisuudesta en näe mitään asiaa liian pyhänä, ettei sitä voisi käsitellä teatterissa. Raja missä mennään yli, on häilyvä, tällöin hyvätahtoisesta ajatuksesta tulee helposti mauton ja epäkorrekti. Parhaimmillaan leikinomaisuutta voi käyttää eheyttävään kokemukseen.

Käsitykseni teatterista leikinomaisena tarinankerrontana sisältää useita ristiriitoja. Olen käyttänyt tässä kappaleessa useita teatteriteoreetikkojen ajatuksia hyväkseni irrottaen ajatuksia kokonaisuudesta. Edellä mainitut teoriat riitelevät keskenään, mutta nähdäkseni niitä voi silti käyttää rinnakkain johtuen teatterikäsitykseni paradoksaalisuudesta.

6 Johtopäätökset ja pohdinta

Tarkoitukseni oli lähteä tekemään opinnäytetyönä monologi, jonka olen tehnyt kerran aiemmin. Ajattelin mielessäni, että saan tehtyä sen helposti, koska olen tehnyt sen aiemminkin. Myöhemmin minulle tuli mieleen, että sitä voisi tutkia samalla. *Onko kerran tehty aina valmiiksi tehty?* Tämä tutkimusmatka osoitti minulle, että en tehnyt samaa esitystä. Kysymys, ”*koinko nyt mitä koin silloin, vai koenkö nyt, mitä minun olisi pitänyt kokea silloin*” avautuu mielestäni kaksijakoisesti. Ensiksikin ilman edellistä esitystä ei olisi toista syntynyt. Tällä tarkoitan sitä, että pidän edelleen vuoden 2005 esitystä yhtenä tärkeimmistä oppimiskokemuksista teatteri-ilmaisun ohjaajaopintojeni aikana ja yhtenä tärkeimmistä taiteellisista ”uroteoistani”. Toiseksi voin taas sanoa, että nyt koin, tai paremminkin näyttelin, asiat paljon kirkaammin. Kirkaammalla näyttelemisellä tarkoitan tasapainoisempaa ja kautta linjan parempaa näyttelemistä. Enää tässä vuoden 2011 esityksessä katsojien ei tarvinnut jännittää minun puolesta – selviänkö minä, osaanko minä sanat, vaan katsojat saivat rauhassa keskittyä itse esitykseen, joka oli tärkeintä minulle. Koen nyt näyttelijänä saavuttaneeni tarinan sisällön paremmin ja välittäneeni näytelmän paremmin yleisölle.

Kaikki kokemukseni ja näkökulmani heijastelevat suuria teatteriteoreetikkoja. Heijastuksesta voi nähdä tulkintani esityksistä. Tätä opinnäytetyötä leimaa ajan hampaan kaluama rosoisuus. Stanislavski hylkäsi myöhemmin näyttelijäntyyön teoriastaan *tunnemuistin*, mutta teoksessaan *Näyttelijän työ* hän vielä kertoo, kuinka aika on erinomainen suodatin, suurenmoinen elettyjen tunnetilojen muistojen puhdistaja. Hän lisäsi ajan olevan enemmänkin: aika on mainio taiteilija. Se ei ainoastaan puhdistaa, vaan osaa myös tehdä muistoista runoutta. (Stanislavski 1951, 245).

Mielestäni ja keskusteluiden perusteella on oikeutettua sanoa, että vuonna 2011 tehty versio on huomattavasti kehittyneempi teatteriesitys verrattuna aiempaan. Evolahti kuvaa mielestäni oivasti asian seuraavalla tavalla:

Uusi versio on pelkistetympi, mutta samaan aikaan kauniimpi. Se ei yritä tehdä vaikutusta tai todistaa mitään, se on lähempänä Beckettin henkeä kuin aiempi versio. (Haastattelu. Liite 1).

Minullekin tämä esitys on ”beckettmäisempi” kuin edellinen, jossa oli paljon enemmän kikkailua ja turhan innokasta touhuamista. Muutos on varmasti lähtenyt minun ja Lotan yhteistyöstä. Minun kehittymiseni kuuden vuoden takaiseen esitykseen on varmasti yksi isoin vaikuttaja, miksi esityksestä tuli erilainen. Mielestäni siitä tuli parempi, mutta en halua ottaa edelliseltä esitykseltä kunniaa pois. Kuuden vuoden takainen esitys oli hyvä.

Mitä oppimiseni sitten on? Haastateltavat sanoivat ilmaisukeinojeni laajentuneen ja rauhoittuneen. Tämän tiedostan itsekkin. Ollessani harjoittelijana Rovaniemellä sain niin paljon korvaamatonta oppia, että olen ikuisesti kiitollinen teatterin silloiselle johtajalle siitä, että hän otti minut harjoittelijaksi Rovaniemelle. Siellä opin paljon katsomalla korkeasti arvostamieni taiteilijoiden tekemisiä. Oivalsin että kyseessä on työ siinä missä muukin. Työtä pitää lähestyä pelkäämättä ja kunnioittaen, muttei asettamalla omaa työtään jalustalle. Isoin asia, jonka nostan esille oppimisestani, on näyttelijän merkitys tarinankertojana. Kyseessä ei ole pelkästään narratiivinen tapahtuma yleisön edessä, vaan näen sen dialogisena tapahtumana. Dialogisessa tapahtumassa näyttelijä referoi tekstiä ja reagoi yleisön reaktioihin. Yritän näyttelemiselläni tavoitella Grotowskin (2006, 75) mainitsemaa *kokonaista tekoa*, missä on kyse paljaaksi asettautumisesta, omien naamioiden riisumisesta ja sen sijaan oman itsensä paljastamisesta. Grotowski lisää, että näyttelijän pystyttävä täydelliseen rehellisyyteen, jotta intuitio ja tietoinen ajattelu yhdistyvät. Toisaalta työtapani on hyvin samanlainen kuin Grotowskin (2006, 43) mainitsemalla *kurtisaaninäyttelijällä*, minä kerään itselleni kokoajan työkaluja ja tiedostan itseni oman ruumiini tarkkailijaksi. Tiedostan oppimani ja tämän hetkisen käsityksen näyttelemisestä olevan todella ristiriitaista. Siitähän näyttelemisen paradoksissa on loppujen lopuksi kysymys.

Tästä työstä ei tullut samanlaista kuin aiempi versio, koska olen kokeneempi teatterintekijä kuin vuonna 2005. Olen myös kokeneempi ihminen. Sinänsä minusta on hupaisaa, että en tiedostanut käyttäneeni tämän vuoden esitystä varten Stanislavskin ajatusta roolin rakentamisesta, mutta lopputulos on osaltaan muuttunut omien kokemusteni karttumisen ansiosta.

Voiko kerran tehdä teatteriesityksen ja laittaa se esityksien jälkeen hyllylle odottamaan, että se otetaan taas uudelleen ”ohjelmistoon”? Varmasti voi, mutta oma kokemukseni tämän asian kanssa osoitti, että esityksestä ei tule samanlaista. Esitys on kuin se palava puu, josta Husslerl puhui. Esityskauden jälkeen jäljellä ei ole kuin tuhkat. Voimme kuitenkin muistella ja palauttaa mieleemme esityksen, mutta emme voi toistaa sitä kuuden vuoden kuluttua samanlaisena. Teatteri on elävää toimintaa, sitä ei voi tallentaa samalla tavalla kuin elokuvaa. Elokuva pysyy muuttumattomana, kunhan sen tallennusformaatti vain kestää. Elokuva on kerran tehty ja sellaisena se tulee aina pysymään.

Kirjoitan tässä kappaleessa auki teesini teatterintekijänä. Siinä kiteytyy koko pohdintani, jossa näkyy hyvin Diderotin ja Mametin sekä Stanislavskin vaikutus minuun. Näin ajattelen tänä päivänä, mutta käsitykseni voi muuttua kuuden vuoden kuluttua. Näitä ajatuksiani olen käyttänyt tehdessäni roolityötä vuonna 2011.

1. Teatteri on valehtelua. Näyttelijäntyö ei koskaan voi olla yhtä totta kuin arkielämä, eikä sen tule ollakaan.
2. Hyvä näyttelijä osaa toistaa tunteiden ulkoiset merkit saaden katsojan uskomaan ja hyväksymään, että roolihahmo tuntee ja elää omaa ainutkertaista elämäänsä omissa maailmassaan.
3. Näyttelijän sielullisilla kyvyillä on merkitystä, vain jos näyttelijä ei pysty toistamaan jotain roolihahmon tunnetta.
4. Näyttelijän on oltava valmis hylkäämään itsensä ja oman erinomaisuutensa esittelyn, esitellessään roolia ja roolin erinomaisuutta.
5. Näyttelijän on pystyttävä puhumaan selkeästi ja hallittava äänensä sävyt.
6. Näyttelijän fysiikka tulee olla sellainen, että hän selviää useista eri haasteista mitä roolit vaatii.
7. Näyttelijä on kokoajan ympäristönsä tarkkailija, itsensä kehittäjä ja rentouteen pyrkivä instrumentti, joka pystyy toistamaan kaikki äänet omalla soinnillaan.

Oppimistani leimaa kypsyminen niin näyttelijänä kuin ihmisenä. Olen reilut kuusi vuotta vanhempi kuin olin tehdessäni ensimmäisen kerran Samuel Beckettin Ensi rakkautta. Olen saanut paljon kokemuksia ihmisenä ja olen sitä kautta kasvanut. Kuten aiemmin mainitsin näyttelemiseni perustuvan imitaation, luonnon tarkkaavaiseen kuvaamiseen, kuten Diderot asian ilmaisi. Olen

Stanislavskin kanssa samaa mieltä, että näyttelijän omat ajatukset ja tunteet toimivat taiteellisen työn rakennusmateriaalina. Näyttelemisessä on mielestäni loppujen lopuksi kysymys valheesta, jolla voidaan vaikuttaa katsojien sieluihin moninaisilla tavoilla. Lyhyesti sanottuna fiktio ei muutu näyttelemällä faktaksi, vaan fakta muuttuu näyttelemällä fiktioksi. Näyttelijän materiaalina on ihmisyyys ja ihmiskuvaukset, noita kuvatessaan näyttelijä käyttää sekä kaikkea älyllistä osaamistaan, että omia riipaisevia havaintojaan omasta ja muiden ihmisyydestä.

En pidä itseäni vielääkään oikeana näyttelijänä. Olen oppinut ymmärtämään mistä näyttelemisessä on kyse. Uskon osoittaneeni osaamistani näiden kahden teatteriesityksen kautta. Olen toisinaan onnistunut tekemään oivia roolisuorituksia ja olen saanut niistä kiitosta. Matkani oikeaksi näyttelijäksi jatkuu vielä.

Haluan loppuun liittää haastatteluni ohjaajan, kurssitoverini ja ystäväni Lotta Evolahden sanat tästä produktiosta.

Uskon, että sekä minä että Ville saimme Ensi rakkaudesta huomattavasti enemmän irti nyt kuin ensimmäisellä esityskerralla. Vuosien välimatka tuohon ensimmäiseen yritykseen tuoda Beckett lavalle tahtomallamme tavalla on tehnyt hyvää. Kumpikaan meistä ei tällä kertaa kokenut suuria paineita ja odotuksia, jotka olivat hyvin konkreettisesti läsnä vuonna 2005. Lannistavien suorituspainneiden puuttuminen mahdollisti meille molemmille sen, että saatoimme keskittyä itse tekemiseen ja nauttia siitä, että saatoimme palata Beckettin äärelle monen vuoden jälkeen. Mielestäni teimme kunniaa paitsi itse Beckettin Ensi rakkaudelle, myös vuoden 2005 esitysversion. Nyt uusi versio oli ikään kuin kunnianosoitus ja eräänlainen jäähyväissuudelma kaikelle sille työlle jota sekä minä että Ville teimme opiskeluaikana, kuinka kamppailimme molemmat tahoillamme omia epävarmuuksia ja muiden ennakkoluuloja vastaan. Olen edelleen ylpeä vuonna 2005 ohjaamastani Ensi rakkaudesta, sillä se oli minun ja Villen yhteistyön tulosta. Se muokkaantui siitä, millaisia ihmisiä olimme tuolloin, mitä tahdoimme teatterillamme välittää muille ja kuinka jo silloin tahdoimme molemmat kulkea omaa polkuamme, muiden mielipiteistä liikaa välittämättä. Paluu Ensi rakkauden äärelle oli hyvä ja tarpeellinen matka, sillä olen usein mielessäni pohtinut vuoden 2005 ohjaustani. Tein virheitä, mutta oli myös paljon asioita joissa onnistuin. Jos yksi asia on pysynyt samana molemmilla ohjauskerroilla, niin se on luottamukseni Villeen. Yhteistyö Villen kanssa muistuttaa minua aina siitä, miksi rakastan teatteria niin paljon. Into ja tekemisen nautinto, jotka paistavat Villen silmistä innostavat minua. Ensi rakkaus on jäänyt asumaan mieleeni ja sinne se saa myös jäädä.

LÄHTEET

Aaltola, J. & Valli R. (toim.) 2001. Ikkunoita tutkimusmetodeihin. Jyväskylä: PS-kustannus

Beckett, S. Jokinen, U-K. (suom.) 1970. Ensi rakkaus. Helsinki: Otava

Benedetti, J. Kurtén, M. & Mäkelä, H. (suom.) 1993. Johdatus Stanislavskiin. Helsinki: Painatuskeskus

Cohen, R. Márton, M. (suom.) 1986. Näyttelemisen mahti. Tampere: Tampereen yliopisto

Dewey, J. Immonen, A. & Tuusvuori J.S. (suom.) 2010., Taide kokemuksena, Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry / niin & näin.

Diderot, D. Ecaré, M. (suom.) 1987. Näyttelijän paradoksi. Helsinki: Valtion painatuskeskus

Eskola, J. & Suoranta, J. 2003. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. 6. painos. Tampere: Vastapaino.

Grotowski, J. Lehtonen P-S. 2011. Towards a poor theatre – teatterin uusi testamentti. Laboratoriateatteri Fennica

Grotowski, J. Puukko, M. (suom.) 2006. Kohti köyhää teatteria. 2., uudistettu painos. Helsinki:

LIKE

Harper, D. 2010. Online etymology dictionary. Www-dokumentti. Saatavissa: http://www.etymonline.com/index.php?term=experience&allowed_in_frame=0. Luettu 17.9.2011

Husserl, E. Himanka, J., Hämäläinen, J. & Sivenius, H. (suom.) 1995. Fenomenologia idea. Helsinki: loki-kirjat

Kinnunen, A. 1984. Mitä näyttelijä tekee. Helsinki: WSOY

Mamet, D. Kellomäki, V. (suom.) 2002. Tosi ja epätosi – arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle. 2. painos. Helsinki: Hakapaino (Terra Cognita)

Oida, Y. Sipari, L. (suom.) 2004. Näkymätön näyttelijä. Helsinki: LIKE & teatterikorkeakoulu

Sava, I. 2004. Katsomme – näemmekö? Jyväskylä: PS-kustannus

Stanislavski, K. S. Konkka, J. (suom.) 1951. Näyttelijän työ. Helsinki: Työväen näyttämöiden liitto r.y.

Weston, J. Hartzell, P. (suom.) 1999. Näyttelijän ohjaaminen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo

LIITTEET

LIITE 1. Haastattelukysymykset

Kerro harjoituksista (harjoituskaudesta) vuonna 2005. Vastaus saa olla hyvin muistikuvamainen.

Kerro harjoituksista vuonna 2011.

- millaisia ongelmia uudelleen lämmittäminen synnytti?
- onko kyseessä sama teos kuin aikaisemmin? Minkä takia?

Mitä tarkoitat Beckett-hengellä?

Nyt yleisöennakon katsottuasi mitkä ovat ajatuksesi?

Miten olet muuttunut teatterin tekijänä?

- millaisena teatterintekijänä näet itsesi?
- millainen olit aiemmin?
- onko taiteen estetiikkasi muuttunut vuodesta 2005?
- muistatko mitään teatteriin liittyvää kirjaa, jota olisit lukenut tai pitänyt tärkeänä oppaana v. 2005?
- mitä opasta luet nyt?

Kuvaile jotakin kohtauksia, tai edes yhtä kohtausta, vuoden 2005 esityksestä. Vertaile kohtausta/kohtauksia nykyiseen versioon. *Vastaus saa olla täysin subjektiivinen.*

Olen melkein jättänyt käymättä läpi lyhennetyn version. Kuvaile omin sanoin esitystä ja sitä prosessina.

Kysymykset ohjaajalle

Mitä muistat vuoden 2005 esityksestä?

Mitä teksti sinulle merkitsee?

Miten näet tämän hetkisten harjoitusten kautta esityksen muuttuneen verrattuna 2005 versioon.

Minkälaisia oivalluksia sinä sait harjoituskaudella?

Liite 2. Keskustelu ohjaajan kanssa. Ville Ellosen ja Lotta Evolahden avoinhaastattelu.

Liite 2.

Mitä teksti sinulle merkitsee?

Ensi rakkaus on symboliikan ja metaforien sekamelskaa. Tekstin voi tulkita juuri niin kuin itse haluaa, mikä on todella innostavaa teatterintekijän näkökulmasta. Kaikki tulkinnat tuntuvat oikeilta ja niille löytää perustelun itse tekstistä.

Minulle Ensi rakkaus kertoo elämästä, halusta saada yhteys muihin ihmisiin, tarpeesta tulla kuulluksi ja olla oma itsensä. Ja siitä miten vaikeaa ja kipeää tuo kaikki on, miten paljon ponnisteluja hyvänä ihmisenä eläminen vaatii. Elämä ja rakkaus ovat sama asia. Teemme virheitä, saamme elämältä ja rakkaudelta turpaan, vahingoitamme itseämme ja muita, olemme ilkeitä ja julmia, rakastavia ja intohimoisia. Lopulta ankarimmin meitä arvostelee oma peilikuvamme, itselleen on kaikkein vaikein antaa anteeksi, omia virheitään on mahdoton unohtaa. Beckettin Ensi rakkaus on minulle kaikkea tätä, elämän kipua ja kauneutta kiteytettynä kirjoitettuun muotoon.

Mitä muistat vuoden 2005 esityksestä?

Päällimmäisenä muistan oman epävarmuuteni ja uskonpuutteeni omiin kykyihini. Tahdon uskoa, että minulla on omalaatuinen tapa tehdä teatteria ja tulkita tekstejä ja usein koen, että näkemyksiäni vieroksutaan tai pidetään outoina. Opiskeluvaiheessa ja kokemattomana ohjaajana vaatii paljon rohkeutta puolustaa omaa näkemystään ja tehdä juuri sellaista teatteria, mihin tuntee intohimoa. En silloin täysin uskaltanut tai osannut seurata omaa tahtoani ja intuitiotani, mistä seurasi lisää epävarmuutta ja tyytymättömyyttä omaan työhön.

Vuoden 2005 Ensi rakkaus oli kuitenkin ehdottomasti positiivinen kokemus. Ohjaamisprosessin läpikäyminen antoi minulle rohkeutta ja itsevarmuutta seistä omien mielipiteitteni takana ja tehdä juuri niitä valintoja, joita teatterintekijänä halusin tehdä. Kaikkia ei voi koskaan miellyttää ja sen opettelu on yksi keskeisimmistä ja alati jatkuvista opiskeluprosesseista teatterin parissa.

Minulle on lämpimästi jäänyt mieleen yhteistyö Villen kanssa. Teimme esityksen toisiamme kannustaen ja ideoita jakaen. Tämä työskentelymalli toimi myös uuden version työstämävaiheessa. Mielestäni yhteistyömme sujuu aina hyvin, sillä ymmärrämme toisiamme ja jaamme samankaltaista absurdiä maailmankatsomusta. Siinä missä minä tulkitseen symboliikkaa ja analysoin tekstiä, Ville tuo uusia ideoita ja näkemyksiä, on aina valmis kokeilemaan uutta ja pistämään itsensä likoon. Täydensimme toisiamme työparina jo opiskeluaikoina, eikä tämä ole muuttunut vuosien kuluessa.

Miten näet tämän hetkisten harjoitusten kautta esityksen muuttuneen verrattuna 2005 versioon.

(en ole varma ymmärrätkö tätä kysymystä oikein, joten jos vastaan vähän aiheen vierestä niin

voisitko muotoilla kysymyksen selkeämpään muotoon?)

Uusi versio on pelkistetympi, mutta samaan aikaan kauniimpi. Se ei yritä tehdä vaikutusta tai todistaa mitään, se on lähempänä Beckettin henkeä kuin aiempi versio.

Minkälaisia oivalluksia sinä sait harjoituskaudella?

Koska harjoituskausi oli todella lyhyt ja intensiivinen, oli pakko luopua tietynlaisesta kontrollointihalusta ja tarpeesta tarttua jokaiseen pieneen yksityiskohtaan. Keskeneräisyyden sietäminen on jatkuva haaste luovan työn tekemisessä. Luominen ei lopu koskaan, aina jää jotain kesken. Aina on jotain parantamisen varaa, aina on jotain uutta tavoiteltavaa. Juuri siksi luomisen halu pysyy yllä, siihen ei voi kyllästyä.

Beckettin henkeen sopii tietynlainen säröisyys ja epätäydellisyys. Vaikka teksti on täynnä metaforia ja syvää filosofiaa elämästä, ei kaikkea tarvitse kertoa yleisölle suoraan, jokainen saa tehdä oman tulkintansa. Tärkeää on, että tekijät itse tietävät miksi tekevät ja mitä tekevät. Vuonna 2005 en ollut varma miksi tein ja mitä tein. Nyt olen. Eri asia on sitten se, ymmärtääkö kukaan näkemystäni, mutta ehkä vastavirtaan on kuitenkin lopulta hauskin kulkea. Eikö juuri sitä Beckettin tehnyt tekstiensä kautta?

Miten vertaat minua teatterintekijänä versioiden 2005 ja version 2011 välillä?

Muistan Villen energisenä, innokkaana ja sydämellisenä teatterintekijänä vuodelta 2005. Ne ominaisuudet eivät ole muuttuneet. Edelleen Ville on valmis laittamaan itsensä likoon sataprosenttisesti, mikä tekee ohjaajan työstä nautinnollista. Villeä ei tarvitse tsemjata ja patistaa, intohimo teatterin tekemiseen tulee syvältä Villen sisältä, hän haluaa olla täysillä mukana tekemässään jutussa.

Ville on mielestäni kehittynyt näyttelijänä paljon kuuden vuoden aikana. Nuoruuden into ei ole kadonnut, mutta se on jalostunut analyttiseksi kyvyksi nähdä paitsi omat vahvuudet myös puolet, jotka kaipaavat hiomista. Malti ja tasapaino kaikessa tekemisessä ovat asioita, joita Ville on kehittänyt vuoden 2005 Beckett -projektin jälkeen. Yleinen hosuminen näyttämöllä ja asioiden tekeminen ajatusta sisäistämättä ovat vähentyneet. Pohdinta ja prosessointi näkyvät Villen näyttelijäntyössä.

Muistan vuodelta 2005 innokkaan nuoren miehen, opiskelutoverini ja luotettavan ystäväni, jonka kanssa minulla oli turvallista kokeilla omia ideoitani ja kykyjäni ohjaajana. Sain Villeltä suunnattomasti tukea ja kannustusta, josta edelleen olen äärimmäisen kiitollinen. Tuo kyky kannustaa ja olla hetkessä läsnä niin näyttämöllä kuin kulisseyksissä, on ihailtava kyky, joka lumooa minut yhä uudestaan työskennellessäni Villen kanssa.

Uskon, että sekä minä että Ville saimme Ensi rakkaudesta huomattavasti enemmän irti nyt kuin ensimmäisellä esityskerralla. Vuosien välimatka tuohon ensimmäiseen yritykseen tuoda Beckett lavalle tahtomallamme tavalla on tehnyt hyvää. Kumpikaan meistä ei tällä kertaa kokenut suuria paineita ja odotuksia, jotka olivat hyvin konkreettisesti läsnä vuonna 2005. Lannistavien suorituspainneiden puuttuminen mahdollisti meille molemmille sen, että saatoimme keskittyä itse tekemiseen ja nauttia siitä, että saatoimme palata Beckettin äärelle monen vuoden jälkeen. Mielestäni teimme kunniaa paitsi itse Beckettin Ensi rakkaudelle, myös vuoden 2005 esitysversiolle. Nyt uusi versio oli ikään kuin kunnianosoitus ja eräänlainen jäähyväissuudelma kaikelle sille työlle jota sekä minä että Ville teimme opiskeluaikana, kuinka kamppailimme molemmat tahoillamme omia epävarmuuksia ja muiden ennakkoluuloja vastaan. Olen edelleen ylpeä vuonna 2005 ohjaamastani Ensi rakkaudesta, sillä se oli minun ja Villen yhteistyön tulosta. Se muokkaantui siitä, millaisia ihmisiä olimme tuolloin, mitä tahdoimme teatterillamme välittää muille ja kuinka jo silloin tahdoimme molemmat kulkea omaa polkuamme, muiden mielipiteistä liikaa välittämättä. Paluu Ensi rakkauden äärelle oli hyvä ja tarpeellinen matka, sillä olen usein mielessäni pohtinut vuoden 2005 ohjaustani. Tein virheitä, mutta oli myös paljon asioita joissa onnistuin. Jos yksi asia on pysynyt samana molemmilla ohjauskerroilla, niin se on luottamukseni Villeen. Yhteistyö Villen kanssa muistuttaa minua aina siitä, miksi rakastan teatteria niin paljon. Into ja tekemisen nautinto, jotka paistavat Villen silmistä innostavat minua. Ensi rakkaus on jäänyt asumaan mieleeni ja sinne se saa myös jäädä.

Liite 3. Keskustelu katsojan kanssa. Ville Ellosen ja katsojan avoinhaastattelu.

Mitä pidit eilisestä (uudesta esityksestä)?

Minä pidin siitä oikein kovasti. Joo tykkäsin siitä oikein kovasti. Tilanne oli aika jännä, kun tiesin meneväni katsomaan Ensi rakkautta. Ajattelin meneväni katsomaan esitystä jonka olen nähnyt aiemmin. Rakensin mielessäni joitakin odotuksia. Millä tavalla se on muuttunut? Olihan se muuttunut. Jos pidin edellisestä, niin tästä pidin vielä enemmän.

Miten esitys erosi kuusi vuotta aikaisempaan?

Nuorimies oli kuusi vuotta sitten mahtipontisempi, komentelevampi kuin eilisessä. Nyt syy miksi hän joutui lähtemään kotoaan oli selkeämpi. Kuusi vuotta sitten syy, miksi nuorimies joutui penkille, oli irrallisempi.

Minkä takia syy oli selvempi?

Luulen että se johtuu tarinan kerronnasta.

Miten joku kohta eroaa kuusi vuotta aikaisempaan?

Yleisesti ilmaisu ja koko esitys oli pelkistetympi. Minulla on sellainen mielikuva että esityksessä oli enemmän rekvisiittaa. Sä olet pelkistänyt ilmaisuja ja luotat omaan ilmaisuusi enemmän kuin aikaisemmin. Milloin siinä piti olla enemmän rekvisiittaa. Piti olla varmasti vaatteita, maskia ja sitä kaikkea oli enemmän. Nyt sä lähdit tekemään vanhaa miestä itsesi kautta ilman kliseitä. Sä sait sen tuntumaan vanhalta mieheltä, vaikka sä et näytä yhtään vanhalta mieheltä. Siinä mielessä se on erilaisempi.

*Kohtauksesta. Tekstin mieleenpainuvuuden takia en pysty erittelemään yhtä kohtausta. Kautta linjan esitys kulki erivireisesti kuin aiempi esitys. Esitys on eri tavalla toteutettu. Siinä ei ollut muuta samaa kuin nukke. **Teksti oli pääosin sama.** Sellainen olo mulla oli että muistin jotain kohtia, melkein niin että olisin voinut toistaa sen.*

Miten minimalistisuus toimii tässä esityksessä?

Minimalistisuus toimii tässä esityksessä hirveän hyvin. Tila oli juuri sopiva. Toki tyyli on tilasta riippuvaa. Henkilökohtaisesti pidän hirveän paljon, siitä että ei lavasteilla, tarpeistolla ja maskeilla rakenneta juttua, vaan siinä on ainoastaan se mikä tarvitaan. Tietyllä tavalla se että näyttelijäntyö, mistä sen kulloinkin tekee, vaikka siinä olisikin paljon lavasteita. Se näyttelijä on se joka nostaa olennaisimman esiin. Se voi silloinkin olla minimalistinen. Katsojan kokemus voi olla suurempi, mitä vähemmän siellä on ns. selittävää tarpeistoa. Ilman että tekstiä turhaan selitetään, tämä sana tarkoittaa sitä ja tämä tätä.

Millaisena teatterintekijänä näit minut vuonna 2005?

Varmaan kovasti lahjakkaana ja kovasti innostuneena ja innostavana teatterintekijänä. Varmasti silloin oli aistiavissa toisen vuoden opiskelijan hybris ja näyttämisen halu.

Millaisena näet nyt tämän esityksen perusteella?

Huomattavasti kokeneempänä. Olet teknisestikin paljon taitavampi, et luota enää niin paljoa intuitioosi. Sinulla on enemmän osaamista, se ei ole enää niin satunnaista. Katsoja voi luottaa, että sinä tarinan kertojana pärjät, katsojan ei tarvitse jännittää sinun puolesta. Se on aivan hirveää jännittää, että pysykö tuo trapetsilla, vai tippuuko se sieltä.