

Panu Huotari

MONOLOGI TEATTERITYÖSTÄ

**– teatterintekijän käyttöteorian pohdiskelua esiintyjyyden,
itsenäisen taiteellisen produktion ja esi-isien valossa**

Opinnäytetyö

KESKI-POHJANMAAN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävän taiteen koulutusohjelma

Tammikuu 2010

TIIVISTELMÄ OPINNÄYTETYÖSTÄ

Yksikkö TAITEEN YKSIKKÖ	Aika Tammikuu 2010	Tekijä/tekijät PANU HUOTARI
Koulutusohjelma Esittävän taiteen koulutusohjelma		
Työn nimi MONOLOGI TEATTERITYÖSTÄ – teatterintekijän käyttöteorian pohdiskelua esiintyjyyden, itsenäisen taiteellisen produktion ja esi-isien valossa		
Työn ohjaaja Pia Houni	Sivumäärä 39	
Työelämäohjaaja		
<p>Tässä opinnäytetyössä tutkittiin teatterintekijän käyttöteoriaa ja mitkä seikat siihen vaikuttavat, opinnäytetyön tekijän, syksyllä 2009, esittämän monologinäytelmän <i>Ja kesän heinä kuolee - monologi työstä</i> tekoprosessin kautta, sekä vertailemalla tekijän teatterinäkemyskseen vaikuttaneiden kolmen teoreetikon ajatuksia suhteessa toisiinsa ja tekijän omiin ajatuksiin. Tutkimuksen keskiössä oli esiintyjyyden käsite ja siinä nousi esiin kysymys Teatteri-ilmaisun ohjaajan ammattinimikkeen mielekkyydestä.</p> <p>Tutkimuksen alkuosa selventää tutkimuksen kannalta tärkeimpiä käsitteitä. Tämän jälkeen esitellään kolme teoreetikkoa, sekä kuvataan ja reflektoidaan esityksen <i>Ja kesän heinä kuolee – Monologi työstä</i> tekoprosessin vaiheita. Lopussa pohdiskellaan Teatteri-ilmaisun ohjaajan ammattilaisuutta suhteessa tekijän omaan kokemukseen omasta teatteriammattilaisuudestaan.</p> <p>Opinnäytetyö on otteeltaan pohdiskeleva ja toteaa teatteri-ilmaisun ohjaajan tärkeimpänä erikoistumisalueena olevan teatterialan moniosaajuuden. Lisäksi siinä todettiin esiintyjyyden ja näyttelijäntyön sisältävän omat vaaransa ja lainalaisuutensa liittyen lähinnä rooli -ja tunnetyöskentelyyn, mutta myös mahdollisuuden tutkia sellaisia ihmiselämään liittyviä asioita, jotka voisivat muuten olla vaikeasti tutkittavissa.</p>		
Asiasanat Boal, esiintyjyys, esiintyjä, käyttöteoria, Mamet, Mukka, monologi, näyttelijä, Stanislavski, teatteri, teatteri-ilmaisun ohjaaja, työpaja		

ABSTRACT

Unit ART UNIT	Date January 2010	Author PANU HUOTARI
DEGREE PROGRAMME Performing arts		
Name of thesis Monologue about theatre work – Considering theatre practitioner’s theory in practice, in the light of performing, independent artistic production and predecessors		
Instructor Pia Houni		Pages 39
Supervisor		
<p>This thesis explored the theatre practitioner’s theory in practice, and the factors that affect it, through the monologue <i>Ja kesän heinä kuolee – monologi työstä</i>, performed in autumn 2009, by the author, and also by comparing the ideas of three theorists that have affected the author’s theatrical vision, in relation to each other and with the author’s own ideas. In the focal point of the thesis there is a concept of performativity and an issue that rose up during the study, the feasibility of the professional title of Drama Instructor.</p> <p>The first part of the study clarifies the most important concepts. After that the three theorists are presented and explored, and the process behind the performance <i>Ja kesän heinä kuolee – monologi työstä</i> is described and reflected upon. Finally the professionalism of being a Drama Instructor is considered according to the author’s own experiences about his own professionalism while working in the field.</p> <p>The perspective of this thesis is contemplative and it notes that the Drama Instructor’s most important area of specialization in the theatre field is that of a jack of all trades. Moreover it was stated that performativity and acting both contain their own dangers and methodologies primarily concerning building a role and working with emotions, but also a possibility to study aspects of human conditions that might otherwise be difficult to approach.</p>		
Key words Boal, performativity, performer, theory in practice, Mamet, Mukka, monologue, actor, Stanislavski, theatre, drama instructor, workshop		

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	1
2 KÄSITTEET.....	3
2.1 Käyttöteoria	3
2.1.1 Kannatettu tieto ja persoonallinen toimintatapa	3
2.2 Teatteri-ilmaisun ohjaaja	4
2.3 Näyttelijä/Esiintyjä	7
3 TUTKIMUSKYSYMYKSET, TUTKIMUKSEN KUVAUS	9
3.1 Tutkimuskysymykset	9
3.2 Tutkimuksen kuvaus	9
4 KOLME ESITYSTEOREETIKKOA -STANISLAVSKI, MAMET, BOAL	10
4.1 Konstantin Stanislavski(1863-1938)	11
4.2 David Mamet(1947-)	12
4.3 Augusto Boal(1931- 2009)	13
4.4 Näyttelijän/esiintyjän määrittelyä esi-isien(Mamet2002, 14) valossa	15
5 JA KESÄN HEINÄ KUOLEE - MONOLOGI TYÖSTÄ	19
5.1 Esityksen kuvaus pähkinänkuoressa(tarina, lavasteet, taustaa).....	19
5. 2 Harjoituskausi	21
5.3 Esityskausi(Kokkola)	24
5.4 Kiertue-esitykset	26
5.5 Lyhyt kuvaus työpajasta ja miten se meni	29
6 ESIINTYJÄN ITSEREFLEKTIO	32
7 YHTEENVETO	36
LÄHTEET.....	39

1 JOHDANTO

The being becomes human when it invents theatre.
(Boal 2006, 14)

Olen, kuten moni muu teatterialalla toimiva, ajautunut, osin vahingossa, osin tietoisemman pyrkimyksen kautta alan ammatilliseen koulutukseen, teatteriharrastuksen ja sen jatkuvan syvenemisen ja vakavoitumisen kautta. Ensimmäinen sysäys, minä alalle sain, oli osallistuessani nuorisoteatteriesityksen valmistamiseen ja esittämiseen näyttelijänä. Ajauduin produktioon täysin sattumalta, mentyäni lukuharjoituksiin odottelemaan ystävääni, joka oli jo pitempään harrastanut näyttelemistä. Itse en ollut koulun ilmaisutaidontuntien aikana tehneiden näytelmien lisäksi tehnyt aikaisemmin teatteria ollenkaan, enkä ollut pitänyt sitä mitenkään kiinnostavana asiana. Muistan yläasteaikana luokkalaisteni sanoneen teatterin ja näyttelemisen olevan "homojen hommaa". Jälkeenpäin olenkin havainnut, että totta: teatteri vetää puoleensa myös vähemmistöjä ja muita monin erilaisin tavoin sorrettuja yksilöitä ja ryhmiä, ehkä usein voimaannuttavan vaikutuksensa ansiosta. *Teatteri-ilmaisun ohjaajan* opintojen myötä olenkin saanut perehtyä syvällisesti teatteriin instrumenttina, jonka avulla voidaan käsitellä erilaisten yhteisöjen ja ryhmien asioita. Koen tämän yksinomaan hyvänä asiana ja voin hyvällä syyllä olla ylpeä oppimastani.

Teatteri-ilmaisun ohjaajan ammattinimike ei silti tunnu kuvaavan minua teatterin tekijänä kovinkaan hyvin. Tiedostin jo opintoihin hakeutuessani minkälaisia asioita lähdän opiskelemaan, mutta en vielääkään ymmärrä nimikettä suhteutettuna osaamiseeni, saati opintoihini. Vaikka *Teatteri-ilmaisun ohjaajan* koulutus sisältää suurimmaksi osaksi asioita, joita voin käyttää ja tulen käyttämään tulevassa työssäni, olipa se mitä tahansa, ja vaikka koen oppimieni asioiden olevan nimenomaan

osa ammattitaitoa, en koe itseäni Teatteri-ilmaisun ohjaajaksi. Kaiken kaikkiaan pidän koko ammattinimikettä melko epäonnistuneena.

Tässä opinnäytetyöni kirjallisessa osassa tarkoitukseni on havainnollistaa (myös itselleni) tämän hetkistä *käyttöteoriaani* teatterityön tekijänä. Tutkin esityksen valmistamista ja esittämistä, omakohtaisen kokemuksen kautta. Vaikka olenkin teatterintekijänä saanut tehdä monia eri asioita teatterin parissa, pohjalla on aina ollut ajatus teatterin ja teatteritaiteen, johon luen perinteisten teatteriesitysten lisäksi kuuluvan myös mm. *prosessidraaman*, *yhteisöteatterin* ja *sorrettujen teatterin*, esittävästä luonteesta. Niin pitkään kuin olen tehnyt teatteria, olen myös esiintynyt ja kaikki vuosien aikana teatterin maailmasta minulle kertynyt tieto ja kokemus on tavallaan punoutunut *esiintyjyyden/esittävyiden* käsitteen ympärille. Siksi koen luontevana tutkia käyttöteoriaani juuri esiintyjyyden kautta. Ehkä pääsen oman teatterintekijyyteni juurille. Samalla toivon saavani syvällisempää ymmärrystä siitä, mikä on Teatteri-ilmaisun ohjaaja, sekä mitä se minulle merkitsee.

Pohdin kolmen ajatuksiini vaikuttaneen teatteriteoreetikon ajatuksia, mikä toivon mukaan selkiyttää käyttöteoriaani ja pohjaa mille se rakentuu. Tutkimusmateriaalina on myös taiteellinen opinnäytetyöni, *Ja kesän heinä kuolee -monologi työstä*, jossa toimin esiintyjänä, ja josta pidin työpäiväkirjaa koko prosessin ajan. Teimme esityksen ohjaajan, *Toni Kettukankaan* kanssa myös esityksen teemaan liittyvän *Työpaja työstä* - työpajan, jota valitettavasti emme päässeet soveltamaan käytäntöön kuin kerran.

2 KÄSITTEET

Tässä luvussa kerron, mitä tarkoitan käyttäessäni tutkimuksessa tiettyjä termejä ja käsitteitä. Otan myös esille muutamia muiden tekemiä määrittelyjä kyseisiin termeihin liittyen, sekä peilaan niitä omiin ajatuksiini.

2.1 Käyttöteoria

Käyttöteorian osaset ovat syntyneet erilaisten kokemusten ja tapahtumien seurauksena, kuuntelemalla, lukemalla ja katselemalla toisten toimintaa ja sitten sekoittuneet omaan arvomaailmaamme.(Ojanen 2006, 88) Käyttöteoriaksi ei voi kuitenkaan sanoa tietoa sellaisenaan, vaan se pitää käsitellä ja tämän käsittelyn kautta se sulautuu osaksi ihmisen käyttöteoriaa. Ojaseen mukaan 'kirjallisuudessa on esitetty (mm. Osterman ja Kottkamp 1993) kahdenlaisia *toimintatapoja*, jotka vaikuttavat käyttäytymiseemme: tieto jota kannatamme, josta olemme tietoisia ja jota on helppo muuttaa. Toiseksi on luonteeltaan täysin erilainen ns. persoonallinen käyttöteoria, joka on syntynyt pitkän kulttuurikehityksen tuotoksena, joka on tiedostamaton ja jota on äärimmäisen vaikea muuttaa(Ojanen 2006,90). *Kannatettuun tietoon* kuuluvat opitut asiat ja ne vaikuttavat vain vähän käyttäytymiseemme. *Persoonallinen toimintatapa* puolestaan tarkoittaa tiedostamatta omaksuttuja asioita ja toimintatapoja, jotka ovat imeytyneet meihin erilaisten elämän aikana kokemiemme asioiden myötä.

2.1.1 Kannatettu tieto ja persoonallinen toimintatapa

Kannatettuun tietoon kuuluvat opitut asiat, jotka tiedostetaan opituiksi. Tiedosta-

misen vuoksi nämä asiat eivät vaikuta suoraan yksilön toimintaan, vaan niiden tietoisesti käyttämisen kautta. Jonkinlaisena vastakohtana voidaan pitää ns. *hiljaista tietoa*, jota käyttäessään ihminen tietää toimintatapansa olevan oikean, vaikkei osaakaan välttämättä perustella sitä. *Hiljainen tieto* vaikuttaa tiedostamattomuuden johdosta suoraan *persoonalliseen toimintatapaan*, johon voi kuulua myös vahingollisia käyttäytymismalleja ja juuri siksi *henkilökohtaisen käyttäteorian* tunteminen/tutkiminen on hyvin tärkeää eri alojen ammattilaisille. Ammattilaisuuden peruslähtökohtana voikin pitää *kannatettua tietoa*, sillä sitä voidaan tietoisesti käyttää mahdollisimman hyvän työtuloksen aikaansaamiseksi.

2.2 Teatteri-ilmaisun ohjaaja

Teatteri-ilmaisun ohjaajat toimivat laajasti alansa asiantuntijatehtävissä. Työskentelysektoreina voivat olla koulutusala, harrastajakentän ohjaustehtävät, sosiaali- ja terveystalouden hankkeet, työyhteisökoulutus freelance-yrittäjänä, kulttuuripalveluiden tuotanto jne. (Vähäkainu 2005, 386).

Teatteri-Ilmaisun ohjaajia koulutetaan Keski-Pohjanmaan Ammattikorkeakoulussa Taiteen yksikössä. Opintoihin hakeudutaan usein nimenomaan opiskelamaan taidealaa, ei niinkään sosiaalityön, tai opettajuuden ammattitaidon hankkimiseen. Kuten edellä mainitusta lainauksesta nähdään, on Teatteri-ilmaisun ohjaajan potentiaalinen työsektori erittäin laaja, mikä hämärtää muutenkin vaikeaa käsitettä entisestään. Nimike Teatteri-ilmaisun ohjaaja täytyy jotenkin purkaa, jotta päästään sen juurille. Mitä se tarkoittaa? Mitä on *teatteri-ilmaisuus*, ja mitä ihmettä sen *ohjaaminen* on, jos tarkastellaan sitä KPAMK:n opintoppaan mainitseman työskentelysektorin valossa? *Robert Cohen* määrittää sanan *teatteri-ilmaisuus* seuraavasti:

Teatteri-ilmaisuus ei ole mikään huono sana. Pääasiassa se tarkoittaa "teatterissa tapahtuvaa prosessia" tai "teatteria koskevia sopimuksia". Juuri se yhdistää teatterin näyttelijät ja yleisön.

Teatteri-ilmaisu ei ole pelkästään väline. Se ei ole vain ulkonaista kiiltoa, minkä ohjaaja tai näyttelijä yhdessä ymppäävät tilanteeseen saadakseen katsojat sulattamaan näkemänsä helpommin. Se ei ole mikään makea kuori, jonka avulla lääke, näytelmän teema, tehdään helpommin nielaistavaksi. Se kuuluu näytelmään sen olennaisena osana ja se näytellään yhdessä näytelmän kanssa, ei siihen ympähtynä. Sitä ei voida poistaa näyttelijän mielestä; on vain kysymys siitä, millä tavoin se saadaan mahtumaan hänen tietoisuuteensa? Kuinka näyttelijä näyttelee suorituksen ja samalla kuvaa ihmistä." (Cohen, s.172, 1986)

Cohen painottaa lähinnä näyttelijöille suunnatussa kirjassaan teatteri-ilmaisusta puhuessaan yleisön merkitystä. Näkökulma suodattuu perinteisen *esittävän teatterin* kautta. Hän puhuu teatterissa tapahtuvasta *prosessista ja sitä koskevista sopimuksista*. Nämä *prosessit ja sopimukset* ovat jotain mitä tehdään yleisön ja esiintyjien/esityksen välillä viimeistään sillä hetkellä, kun esitys alkaa. Perinteisen esittävän teatterin parissa yksi sopimus voisi olla, että katsojilla on lupa seurata esitystä ja reagoida siihen, kuitenkin välttämättä suoraa puuttumista esitetyn sisältöön. Esiintyjillä puolestaan on lupa suhteuttaa esitystapaansa milloisenkin yleisön reaktioihin, kuitenkin muuttamatta esitettävän kappaleen sisältöä. Yleisön ja esiintyjien välinen raja ei kuitenkaan ole liikkumaton. Paljon tehdään esityksiä, joissa esiintyjät tietoisesti ylittävät tämän rajan. Yleisön suora puhuttelu, fyysinen koskettaminen, tai jopa provosointi toimintaan tässä ja nyt, kuuluu teatteri-ilmaisun keinovälikoimaan. Jos yleisö ei ole tästä tietoinen, saattaa rajan ylitys tuntua katsojasta hämmentävältä ja epämiellyttävältä.

Teatteri-ilmaisun ohjaajan opintoihin kuuluu merkittävänä alueena *teatterin osallistavat ja ryhmälähtöiset keinot*. Osallistavassa teatterissa teatteri-ilmaisun tärkeänä osana on tehdä katsojasta aktiivinen toimija. *Augusto Boal* käyttääkin *Forumteatteria* kuvaillessaan *katsoja(spectator)*, sanan sijaan ilmausta *katsoja-toimija(spect-actor)*. Osallistavassa teatterissa venytellään ja sekoitellaan yleisön ja esiintyjien rajaa ja se saatetaan kääntää toisinpäinkin. Tällöin varsinaisena *teatteri-*

ilmaisijana/esiintyjänä saattaakin olla yleisö, jonka jäsenet samalla tarkkailevat muiden ja itsensä toimintaa, reaktioita ja esityksiä, sekä kommentoivat näitä suoraan ja puuttuvat/osallistuvat näihin. Kun teatteri-ilmaisu on näin käännetty yleisölähtöiseksi, jää keskustelun avaajan/mahdollistajan rooli jollekulle yleisön/yhteisön ulkopuoliselle henkilölle. Teatteri-ilmaisuuden ohjaajan koulutuksessa opetellaan paljon tällaista *fasilitaattorina* toimimista.

Teatteri-ilmaisuuden ohjaaja voi siis osallistavaa teatteria tehdessään mahdollistaa asioiden käsittelyn teatteri-ilmaisuuden keinoin. KPAMK:n opinto-opas mainitsee teatteri-ilmaisuuden ohjaajan työkentäksi lähinnä eri yhteisöt ja tulee sellainen kuva, että Teatteri-ilmaisuuden ohjaajan tulee valmistuttuaan tehdä juuri tällaista fasilitaattorin työtä eri yhteisöissä. Mielestäni Teatteri-ilmaisuuden ohjaajan toimenkuva on, ja sen tulee olla, huomattavasti moniulotteisempi. Ei voi liikaa korostaa Teatteri-ilmaisuuden ohjaajan koulutuksesta puhuttaessa, kyseessä olevan *taidealan koulutuksen*. Jos Teatteri-ilmaisuuden ohjaajan koulutuksessa olisi kyse ensisijaisesti sosiaalityöstä, yhteisökoulutuksesta, tai terveydenhuoltoalasta, pitäisi mielestäni koulutuksen sisältöäkin muuttaa.

Opiskelija hallitsee teatteritaiteen ja teatterityön perusteet ja osaa asettaa itselleen kehittymistavoitteita. Opiskelija tuntee soveltavan teatterin ja draamakasvatuksen työtapoja ja osaa soveltaa niitä työssään. Opiskelija hallitsee erilaisten ryhmien ja yhteisöjen ohjaamisessa tarvittavat pedagogiset taidot. Opiskelijalla on tutkiva työnote. Opiskelija hallitsee yritystoiminnan perusteet. Opiskelija kehittyy eettisesti ja esteettisesti korkeatasoiseen ohjaajuuteen. (Vähäkainu, 2005, 386).

En kiistä, etteikö myös yhteisöissä, tai harrastajateattereissa työskennellessä tarvittaisi edellä mainittuja taitoja. Päinvastoin. Juuri näitä tarvitaan. Esimerkiksi draamakasvatuksen ja soveltavan teatterin työtapoja voi kuitenkin käyttää myös itseinäistä, esittävää taidetta tehtäessä. Nykyään teatteri ei tarkoita pelkästään teatteritilassa näyttämötoteutuksen saavien tekstien esittämistä. Puhutaan *tekstin ylivallan-*

ta irti pyrkivästä postdraamallisesta teatterista(mm. Lehmann ja Artaud), minkä tekemiseen teatteri-ilmaisun ohjaajan hallitsemat toiminnalliset työtavat soveltuvat mielestäni huomattavasti perinteisen tekstilähtöisen teatterin työtapoja paremmin.

2.3 Näyttelijä/Esiintyjä

Tässä tutkimuksessa käytän sanoja *näyttelijä* ja *esiintyjä* lähinnä toisiaan vastaavassa merkityksessä. Sanat eivät kuitenkaan todellisuudessa vastaa toisiaan, mutta tämän opinnäytetyön kannalta ero ei ole olennainen. Näyttelijä-sana on vakiintunut arkipuheessa tarkoittamaan lähinnä henkilöä, joka esittää näytelmän yleisölle. Käytän kuitenkin mieluummin itsestäni sanaa esiintyjä, kuin näyttelijä. Mielestäni esiintyjä esittää asioita, tiedostaa moninaisen roolinsa tarinankertojana, asioiden ilmituojana, mielipidevaikuttajana, sekä roolihahmona, näyttelijän pelkästään näytellessä/esitellessä itseään, roolihahmoa ja eri puolia siitä. Raja on kuitenkin häilyvä. Esiintyjä esiintyy ja on siis esillä, näyttelijä näyttelee ja on nähtävillä. Suurin osa tutkimuksen esiintyjyyttä koskevasta lähdeaineistosta puolestaan puhuu näyttelijästä, joten koen parhaaksi käyttää näyttelijän ja esiintyjän termejä toisiaan vastaavina. Englanninkielisessä lähdeaineistossa käytetään myös sanaa *actor*. Vaikka actor käännetäänkin suomenkielessä näyttelijäksi, sen suorempi käännöksen on lähempänä toimijaa, kuin näyttelijää. Jos haluaisin selittää sanan näyttelijä englanniksi, olisi ehkä viisaampaa lähestyä sanaa vaikkapa ilmauksella *re-presenter*.

Joskus esiintyjää parempi sana kuvaamaan suhdettani esiintymiseen voisi olla esittäjä, mutta sitä en kuitenkaan koe tutkimuksessa tarkasteltavassa esityksessä olevani, sillä esittäjä keskittyy ainoastaan esittämäänsä asiaan ja sen vaikutukseen. Olen teatterivuosieni aikana omaksunut myös *ohjaajan* roolin. Paljon suhteestani esiintyjyyteen kertoo, että koen myös ohjatessani olevani esiintyjän roolissa. Ohjatessani esiinnyn ohjeiden, mitä annan näyttämölle kautta. Yleisöäkin voisi siinä

mielessä pitää esiintyjänä, että se parhaimmillaan vaikuttaa omalla reagoinnillaan suoraan *näyttelijöihin/esiintyjiin* ja *tarinan/asian/kysymyksen* esitystapaan. Tämä ei voi tapahtua yhtä suoraan esimerkiksi elokuvan maailmassa, sillä elokuvassa yleisön suhtautuminen esitykseen on valmistusvaiheessa pelkästään hatara oletus, eikä teatterin mielestäni pitäisikään pyrkiä elokuvankaltaiseen toistettavuuteen, vaan mielessä on pidettävä esitystilanteen tarjoama *mahdollisuus todelliseen vuoropuheluun*, mitä ei elokuvassa ole. Itseäni eniten kiinnostavissa teatteriesityksissä näkyekin ohjaajan, esiintyjien, sekä yleisön vaikutus toisiinsa.

3 TUTKIMUSKYSYMYKSET, TUTKIMUKSEN KUVAUS

Tässä luvussa kuvailen tutkimuskysymykseni, tutkimusmenetelmäni, sekä selitän lyhyesti tutkimuksen eri osa-alueet.

3.1 Tutkimuskysymykset

Tässä opinnäytetyössä pohdin, millainen on minun tämänhetkinen *käyttöteoriani teatterintekijänä* ja mitkä seikat siihen vaikuttavat. Tutkimus on *laadullinen* ja otteeltaan pohdiskeleva. Materiaalina tutkimukseen on työpäiväkirjani näytelmän *Ja kesän heinä kuolee - monologi työstä* tekoprosessin ajalta. Lisäksi pyrin saamaan teatteria koskevia ajatuksiani ja tuntemuksiani, eli *persoonallisen käyttöteoriani* ikään kuin keskusteluun minuun vaikuttaneiden teorioiden, eli *kannattamani tiedon* kanssa.

3.2 Tutkimuksen kuvaus

Ensin esittelen pohtivalla otteella kolme teatterin tekemiseeni ja ajatuksiini vaikuttanutta teoreetikkoa, siinä järjestyksessä, missä heidän teorioihinsa olen tutustunut. Tämän jälkeen panen heidän teoriansa keskinäiseen vertailuun ja suhteutan niitä omiin ajatuksiini ja omaan persoonalliseen käyttöteoriaani. Seuraavassa osassa käyn läpi työpäiväkirjaani *Ja kesän heinä kuolee - monologin* valmistamisesta ja esittämisestä reflektoiden, sekä kuvailen esityksen rakennetta. Kerron myös lyhyesti monologin yhteyteen suunnitellusta *työpajasta*. Lopuksi pohdiskelen koko tutkimusta ja siihen vaikuttaneita asioita, sekä summaan tekemiäni havaintoja käyttöteoriastani.

4 KOLME ESITYSTEOREETIKKOA -STANISLAVSKI, MAMET, BOAL

Tässä luvussa tarkastelen, miten eräät läheiseksi kokemani ja muutenkin itselleni merkittävät teorit näyttelijäntyöstä ja teatterista poikkeavat toisistaan ja toisaalta ovat keskenään samankaltaisia. Esittelen myös kolme omaan käyttöteoriaani vaikuttanutta teoreetikkoa siten, kuten itse heitä olen ymmärtänyt ja miten heihin olen tutustunut. Käyttöteoriani rakentumisen kannalta on myös mielestäni tärkeää mainita, missä järjestyksessä olen heidän teorioihinsa tutustunut. Näin lukija voi ehkä helpommin tehdä johtopäätöksensä näkökulmasta, josta esiintyjyyttä ja teatteria ylipäänsä tarkastelen. Lopuksi tarkastelen esiintyjyyttä vertailemalla kyseisiä, toisiinsa nähden ristiriitaisiakin teorioita keskenään. Tätä lukiessa tulee muistaa, että kaikki pohjautuu omaan tulkintaani, enkä siis yritä kertoa teorioista objektiivista kuvausta, enkä usko siihen pystyvänikään. Tärkeää siis on tämän luvun kautta kuvata ennen kaikkea omaa käyttöteoriaani ja sen rakentumista ja pitää mielessä *Raija-Sinikka Rantalan* Stanislavskia käsittelevässä kirjassaan hämmästelämä seikka:

Teatterikoulutuksen parissa työskennelleet ovat varmasti moneen kertaan hämmästyneet sitä, miten merkillisen peruuttamaton ja ainoa oikea kuva kullakin opiskelijalla, omasta mielestään, on siitä laitoksesta tai henkilöstä, jolta on oppinsa saanut. Se kuva on niin lopullinen, että siitä on kenenkään toisen turha tulla esittämään ainakaan päinvastaista, ja vain todella suuret mullistukset voivat saada uskomaan toista. (Rantala 1988, 17)

Toivon mukaan kykenen itse käymään järkevää keskustelua eri teorioista ja opeista, mutta tunnustan sen olevan joskus vaikeaa.

4.1 Konstantin Stanislavski(1863-1938)

Konstantin Sergejevitš Stanislavski(1863-1938) oli varakkaan perheen poika, joka harrastettuaan pitkään teatteria, kiinnostui siitä, hakeutui teatterialalle ja pohdiskeli uransa aikana erityisesti näyttelijäntyötä. Seuratessaan eri näyttelijöitä, pani hän merkille joidenkin näyttelijöiden olevan jollain käsittämättömällä tavalla kiehtovampia ja uskottavampia kaikessa tekemisessään. Lopulta hän oivalsi arvostavansa näyttelemisessä aitoja tunteita ja uskoi näyttelijäntyön olevan parhaimmillaan, kun näyttelijä toimii näyttämöllä luonnollisesti. Näyttelemisen sijaan elää, toimii ja reagoi. Stanislavskin koko elämän ajan kestäneen tutkimusprosessin tuloksena ovat teatteriteoriaan ja teatterikieleen jääneet elämään mm. termit *Tunne muisti*, *Maaginen "Jos"*, *kuviteltu yleisö* ja *tarkkaavaisuuden kehät*. Stanislavski myös perusti Moskovan taiteellisen teatterin Vladimir Ivanovits Nemirovits-Dantsenkon kanssa.

Stanislavskiin tutustuin ensimmäistä kertaa vuonna 2001 osallistuessani Turun ylioppilasteatterissa järjestetylle *Eläytyvän näyttelijäntyön kurssille*, joka pohjautui Stanislavskin kirjoituksiin, sekä *Robert Cohenin*(1986) kirjaan *Näyttelemisen mahti*. Kurssi toteutettiin kokemuksellisen oppimisen keinoin, kerran, tai kaksi viikossa järjestettävänä *Stanislavskipiirinä*, mikä kokoontui noin vuoden ajan. Stanislavski oli myös ensimmäinen teatteriteoreetikko, jonka oppeihin olen koskaan tietoisesti tutustunut, joten hänen teoriansa ovat periaatteessa kaiken oman teatteriteoriani pohjalla. Osa Stanislavskin teoriasta on vuosien varrella varmasti sisäistynyt ja sulautunut omaan toimintaani ja käyttöteoriaani niin, etten itse välttämättä osaa aina erottaa, mikä on Stanislavskia, mikä minua itseäni. Joskus myös tunnistan jonkin automaattisen tekoni olleen/olevan peräisin *Stanislavskipiirin* aikana opitusta.

Alkuun *Stanislavskipiirin* harjoitteet tuntuivat mielestäni teennäisiltä, mutta mitä enemmän niihin perehtyi ja tottui työstämään asioita tietoisesti eläytymistekniikan

kautta, sen luontevammilta ne alkoivat tuntua. Tietoisuuden ja impulsiivisuuden(johon esiintyessäni olin ennen *Stanislawskipiiriä* tottunut) suhde on kuitenkin ongelmallinen. Jos impulsiivisuus on vapaata heittäytymistä asioihin, tuntuu tietoisuus häiritsevältä, ja jopa impulseja tukahduttavalta tekijältä, esiintyjän koko ajan miettiessä, voiko tämä tehdä tiettyjä asioita roolin puitteissa ja onko tunne, jonka tuntee aito.

Stanislawskipiirin jälkeen tiesin saaneeni erinomaisia välineitä näyttölemiseen ja pyrinkin niitä käyttämään. Ongelmaksi osoittautui kuitenkin, että panin toimintojen "aitoudelle" liian suuren painoarvon. Tunsin oloni epämukavaksi, jos minun täytyi tehdä jotain, mikä soti mielestäni esittämäni henkilön loogista toimintaa vastaan. Ohjaajat kuitenkin usein vaativat tekemään asioita, joita en ollut tullut roolin kannalta ajatelleeksikaan. Jälkeenpäin ajateltuna olin siis kahlinnut roolit ennakkoon tietynlaisiksi.

4.2 David Mamet(1947-)

David Mamet alias *Richard Weisz* on yhdysvaltalainen teatteriohjaaja ja näytelmäkirjailija, joka on mm. palkittu *Pulizerilla* ja *Oscarilla*. Kirjassaan *Tosi ja epätosi, Arki-järkeä ja harhaoppia näyttelijälle* hän nojaa ajatukseen, että "näyttelemisen on näytelmän tuomista katsojille. Loppu on harjoittelua." Samalla hän kyseenalaistaa näyttelijöiden koulutusta ja sanoo sen olevan yhtä kaukana näyttelijän työstä, kuin aerobic on nyrkkeilystä.(Mamet 2002, 10)

Ystäväni suositteli minulle Mametin kirjaa, josta hän oli hyvin vaikuttunut, luettavaksi parisen vuotta *Stanislawskipiirin* jälkeen. Luin ja nautin. Erityisesti ajatus, että esiintyjän ei tarvitse etsiä keinoja jonkin asioiden tuntemiseen, eikä yrittää saada katsojia vaikuttumaan, vaan yksinkertaisesti esittää esitys/luoda illuusio, tuntui

hyvältä. Tätä ajatusta olenkin saanut aika ajoin muistuttaa itselleni esityksiä tehdessäni. Mametin kritiikki kohdistuu näyttelijöiden koulutuksen lisäksi näyttelijäntyyön teorioihin, mikä on tietysti ristiriidassa sen kanssa, että Mamet luo kritisoidessaan itsekin teoriaa. Tajusin lukiessani, että olin pitänyt joitain Stanislavskin lausahduksia kyseenalaistamattomina totuuksina ja samalla luonut mieleeni kuvan ehdottomista näyttelijäntyyön totuuksista, joita ilman näyttelemisen on poikkeuksetta valheellista ja huonoa. Päätin alkaa soveltaa käytäntöön Mametin ajatuksia ja seuraavissa, samoihin aikoihin tekeillä olleissa, näytelmän harjoituksissa jätin Stanislavskilaisena pitämäni jatkuvan roolianalyysiin nojautumisen pois harjoituksista ja huomasin vapautuvani näyttämöllä aitouden taakasta ja samalla liiasta itsetietoisuudesta. Sikäli, että Stanislavskin päämääränä on aito, luonnollinen ilmaisu on paradoksaalista, että ilmaisuni tuntui muuttuvan välittömämmäksi ja aidommaksi. Roolianalyysistä ja Stanislavskin opeista kuitenkin oli minulle apua tietyissä vaiheissa harjoituksia, mutta minun ei enää tarvinnut noudattaa niitä orjallisesti. Siitä lähtien olen uskaltanut kokeilla esityksiä tehdessä eri metodeja ja asioita, joko kokeilemisen ilosta, tai tarpeesta saada jokin asia ratkaistuksi. Tekijän sijaan teos on muuttunut tärkeimmäksi tehtäväksi.

4.3 Augusto Boal(1931- 2009)

Augusto Boal oli Brasilialainen teatterintekijä ja teoreetikko, joka kehitti teatterin käyttämistä yksilön ja yhteisön voimaannuttamistarkoitukseen, ensin Brasiliassa, sitten muualla Etelä-Amerikassa ja Euroopassa. Tämän työn yhteydessä hän kehitti käsitteen *sorrettujen teatteri*, joka pohjautui pitkälti *Paulo Freiren* käsitteeseen *sorrettujen pedagogiikasta* (Ventola&Renlund 2005, 65). *Sorrettujen pedagogiikka* pohjautuu ajatukseen *monologisuuden/narratiivisuuden korvaamisesta dialogisuudella/osallistuvuudella opettaja-oppilassuhteessa* (Freire 2005, 75 - 93). *Sorrettujen teatterin* on tarkoitus saada esityksen *katsoja-osallistujat* etsimään keinoja tosielämän tilan-

teidensa parantamiseen. Osallistavien teatteritekniikoiden, kuten *simultaanidramaturgian*, *forum-teatterin*, tai *patsasteatterin*, avulla pystytään tarkastelemaan sorron muotoja ja turvallisesti kokeilemaan, miten sorrettu voi toimia eri tilanteissa parantaakseen asemaansa. Pyrkimyksenä ei ole antaa valmiita vastauksia, vaan yhdessä etsiä ja löytää niitä.

Boal perehtyi syvällisesti mm. Stanislavskin järjestelmään työskennellessään *Teatro Arenan* taiteellisena johtajana. Teatterin näyttelijöiden kanssa hän loi näyttelemislaboratorion, joka tutki Stanislavskin menetelmiä. Tavoitteena oli tehdä teatteria, joka perustui tunteen ensisijaisuuteen kaikkeen muuhun nähden (Boal 2001, 40). Lopulta hän tuli tulokseen, että tärkeää tunteessa on, mitä se merkitsee/osoittaa, sillä tunne itsessään on kaottinen ja liian vaikeasti hallittavissa (Boal 2001, s.48). Hän esittelee kirjassaan *The Rainbow of Desire* (2006), *mielenkiintoisen painekattilavertauksen* (Boal 2006, 33, 35-39) näyttelijästä, mitä pidän osuvana omaakin työtapaani ajatellessani.

Itse tutustuin ensimmäistä kertaa Boaliin Tampereen ylioppilasteatterissa järjestetyllä viikonlopun mittaisella Forum-teatterikurssilla. Näin Forum-teatterin työtavat tuolloin ensisijaisesti hyvänä välineenä roolin rakentamiselle, ja esityksen sisällön tutkimiseen perinteisissä teatteriesityksissä, mutta kurssi oli myös yksi syy, miksi kiinnostuin osallistavasta teatterista muutenkin, kuin potentiaalisena lisätulonlähteenä. Jostain syystä en ennen sitä ollut tullut ajatelleeksikaan, että osallistavaa teatteria voisi ihan oikeasti käyttää vaikuttamisen välineenä. Syvällisemmin olen Boalin teorioihin ja metodeihin tutustunut nykyisen opiskeluni aikana, toisaalta koulun kursseilla, mutta ennen kaikkea itse lukemalla ja käytännön töissä kokeilemalla.

4.4 Näyttelijän/esiintyjän määrittelyä esi-isien(Mamet2002, 14) valossa

Otsikossa lainaan David Mametin otsikkoa, kappaleesta *Esi-isien palvonta*, kirjasta *Tosi ja epätosi*. Mamet kritisoi ankarasti teatterikoulutusta, Suuria metodinäyttelijöitä, näyttelijäntyön järjestelmien kehittäjiä ja erityisesti minkään edellä mainituista asioista nostamista jalustalle. Hänen mukaansa näiden "esi-isien" kuunteleminen on hyödytöntä, sillä

"Tunnemuisti", "aistimuisti", ja metodin opinkappaleet aina Stanislavskin trilogiasta lähtien ja se mukaan lukien ovat puppua. Tämä metodi ei toimi. Sitä ei voi toteuttaa käytännössä.(Mamet 2002, 19)

Olen sikäli samaa mieltä, että mitään näyttelemistekniikkaa, tai taidesuuntausta ei pitäisi lähestyä ehdottomana totuutena. Mielestäni eri metodeja voi kuitenkin lähestyä välineellisessä mielessä. Jos väline ei toimi, tai se on muuten turha, sen voi jättää pois työkalupakistaan. Mutta se, toimiiko joku väline jollekulle, vai ei, ei mielestäni ole Mametin, sen paremmin kuin kenenkään muunkaan ulkopuolisen tehtävä. Myöskään *esi-isien palvonnasta* en ole tavattoman paljoa perustanut. Huomaan poikkeuksetta ärsyyntyväni, kun jokin *guru* nostetaan esiin. Ilahdun, kun näitä guruja uskalletaan kyseenalaistaa, siksi ilahduin myös lukiessani Mametin provokatiivista paatosta esi-isien palvonnasta. "Omiin" esi-isiini luen muuten Mametinkin. Muita ovat mm. Augusto Boal(tuo osallistavan teatterin myyttinen, absoluuttisen totuuden löytänyt, jumalhahmo), Konstantin Stanislavski(tuo nykyaikaisen näyttelijäntyön isä ja äiti), sekä Antonin Artaud(tuo näyttämötaiteen ja kulttuurivallankumouksen Gilgamesh, jota en tässä opinnäytetyössä tämän enempää vaikeaselkoisuutensa vuoksi käsittele).

Augusto Boal käyttää näyttelijästä painekattilavertausta. Ihminen on painekattila. Kattilan sisällä vellovat ihmisen eri puolet ja roolit, niin hyvät(pyhimykset), kuin

pahatkin(hirviöt), jotka vaikuttavat ihmisen käyttäytymiseen ja muodostavat henkilön. Näistä psyykkisesti terve ihminen kuitenkin pyrkii näyttämään ulospäin vain hyviksi katsomansa puolet, jotka painekattilavertauksessa vuotavat pelon ja moraalisuuden venttiilin lävitse, muodostaen henkilöstä ulos, muulle maailmalle, välittyvän persoonallisuuden. Pahat puolet jäävät terveellä ihmisellä tiiviin, sine-töidyn painekattilan kannen alle alitajunnan uumeniin, tai voimakkaan kontrollin alle. Näyttelijän tehtäviin kuuluu kuitenkin lähettää ulkona näkyvä pyhimyksensä raottamaan kattilan kantta, tutkimusmatkalle itseensä, herättääkseen esityksen ajaksi henkiin sisäiset demoninsa, palauttaakseen ne kuitenkin esityksen päätyttyä takaisin painekattilaan. Aina palauttaminen ei ole helppoa ja siksi Boal pitääkin näyttelijän ammattia jopa epäterveellisenä ja vaarallisena:

Actors taunt the lion with a blade of grass. Their *personalities*, a picture of health and sanity, go looking in their *persons* for sick people and demons - the *dramatis personae* or *personnages*(French) - in hope that, once the curtain has fallen, they will be able to get them back into their cages. And in the best hypothesis, they succeed in doing this. They always try, and when they succeed, they enjoy a catharsis. But sometimes - and it is tragic when it happens! - once awoken, Iago and Tartuffe, having discovered the bright limelights, also want to know the light of day, and refuse to return to the darkness of that Pandora's box which each of us is. There are actors who become ill. Our profession is truly unhealthy!(Boal 2006, 37)

Boalin käsitykset näyttelijäntyöstä pohjautuvat mm. Konstantin Stanislavskin näyttelijäntyön teorioihin. Stanislavskin kehittämän näyttelijäntyön "järjestelmän" päätehtävänä Stanislavskin itsensä mukaan onkin *organisen luonnon ja alitajunnan herättäminen luovaan toimintaan*(Stanislavski 2001, s. 8).David Mamet vahvistaa juuri tätä ajatusta kritisoidessaan Stanislavskin järjestelmää.

Näyttelijän tehtävä on tulla paikalle, käyttää vuorosanoja ja tahtoaan ja arkijärkeään yrittäessään saavuttaa samankaltaisen päämäärän kuin päähenkilö. Siinä kaikki(Mamet 2002, 19).

Puhuessaan *samankaltaisesta päämäärästä päähenkilön kanssa* Mamet vahvistaa Stanislavskin käyttämää termiä *maaginen "JOS"* (Stanislavski 2001, 49-75). Tämän vahvistuksen Mamet päättää alleviivaamalla ajatusta, joka muistuttaa myös hyvin paljon Boalin painekattilaa, sekä puhuu juurikin orgaanisen luonnon ja alitajunnan heräämisestä.

... Mutta eikö ulospäin suuntautunut näyttelijä aina välillä "liikutu"? Tietenkin, kuten kuka tahansa missä tahansa tilanteessa kohdistaa kaiken huomionsa tehtäväänsä - mutta tämä tunne on toiminnan suorittamisen varsin vähäpätöinen oheistuote. Se ei ole toiminnan itsetarkoitus (Mamet 2002, 20).

Mamet vaikuttaa kritiikissään suorastaan vastustavansa Stanislavskin järjestelmää ja siitä johdettuja metodeja, mutta pohjimmiltaan Mametin kirjoituksessa kyse on täysin samasta asiasta. Mametin näkökulma vain on eri. Hän unohtaa Stanislavskin kehitelleen teoriaansa juuri siihen tarkoitukseen, että näyttelijä pystyisi näyttämöllä ollessaan keskittymään muuhun, kuin itseensä. *Orgaanisen luonnon ja alitajunnan herättäminen luovaan toimintaan* ei suinkaan tarkoita, että Stanislavskin ihanne olisi esiintyessään omaan itseensä keskittyvä näyttelijä. On selvää, ja tämän tunnustaa yhtä lailla Mamet, Boal, kuin Stanislavskin, että jos keskittyy vain itseensä, reagointi kaikkeen muuhun vaikeutuu.

Mamet yrittää antaa ohjeita *näyttelijöille näyttelemisestä*, mutta hänen puheensa on kuitenkin pohjimmiltaan ohjaajan puhetta siitä, *millainen hyvän esityksen pitäisi olla*. Hän, kaikesta yrityksestä huolimatta, puhuu esityksestä, ei niinkään esiintyjästä. Onneksi, jos Mametin ajatuksiin ymmärtää syventyä tämän seikan muistaen, saattaa näyttelijä todella saada niistä paljonkin "arkijärkeä" tekemiseensä. Suurin järki on siinä, että usein näyttelijäntyötä ja sen vaikeutta mystifioidaan. Puhutaan suurista lahjakkuuksista ja siitä miten näyttelijöiden oma persoonallisuus saattaa, ylinhimillisen eläytymis- ja muuntautumiskyvyn myötä, muuttua roolia tehdessä.

Se, mikä jostain syystä unohdetaan usein mainita on, että tämä on täysin luonnollista. Rooli vaikuttaa sen esittäjään ja esittäjä rooliin, koska esittäjää ei voi irrottaa esittämästään. Paineekattilaa(Boal) raottaessa ulospäin näkyvä rooli saattaa olla jostain mikä ei ole sosiaalisesti hyväksyttävää ja roolin esittäjän mielestä tällaisen roolin esiin tuleminen voi olla myös hyvin ahdistavaa. Se on kuitenkin riski, jonka näyttelijä joutuu ottamaan kokonaisvaltaisesti työhönsä heittäytyessään. Näyttelijäntyö voi olla joskus hyvinkin vaikeaa, mutta se ei varmasti johdu mistään yli-
luonnollisesta.

5 JA KESÄN HEINÄ KUOLEE - MONOLOGI TYÖSTÄ

Esitin *Toni Kettukankaan* ohjaaman monologin *Ja kesän heinä kuolee - Monologi työstä*, syksyllä 2009. Monologi perustui *Timo K. Mukan* kirjaan *Ja kesän heinä kuolee* ja se valmistettiin ja sitä esitettiin *Teatteriyhdistys Avoin näyttämö Ry: n*, jonka perustajiin sekä minä, että Kettukangas kuulumme, nimissä. Esitykseen liittyi myös työpaja, jota päästiin toteuttamaan käytännössä ainoastaan kerran. Esityksiä oli Kokkolassa *Teatteri Iltatähden* tiloissa, sekä muualla Pohjois-Suomessa. Esityskausi huipentui tekemäämme Lapin kiertueeseen syys-lokakuussa 2009. Ohjaajan assistenttina toimi *Merja Mettiäinen*.

Tässä luvussa kerron kyseisen monologin valmistamisesta ja esittämisestä. Ensin kerron harjoituskaudesta, sitten käsittelen Kokkolan esityksiä yleisesti, minkä jälkeen kerron kiertue-esityksistä. Oulun esityksestä kerron vähän yksityiskohtaisemmin, koska se oli hyvin poikkeuksellinen, muita käsittelen yleisemmällä tasolla. Teen sen työpäiväkirjaani tekemien muistiinpanojen ja muistojen pohjalta. Tutkimusotteeni on reflektiivinen ja pohdiskeleva. Kerron tässä luvussa myös lyhyesti esitykseen liittyneestä työpajasta. Alkuperäinen ajatukseni oli, että käsittelisin sitä laajemminkin, mutta koska sitä päästiin toteuttamaan käytännössä vain kerran, tuntuisi kohtuuttomalta käsitellä sitä erityisen paljon suhteessa muuhun esitystä koskevaan aineistoon.

5.1 Esityksen kuvaus pähkinänkuoressa(tarina, lavasteet, taustaa)

Esityksen pääteemana on työ. Se kysyy mm. mitä järkeä on työssä, jonka seurauksena menettää mielenterveytensä. Se kysyy myös onko työn tekemisellä itseisarvoa. Tarinan kertojahahmo on Timo-niminen kirjailija, jonka tulee syksyyn men-

nessä saada kirja valmiiksi. *Erno Paasilinna* on Timo Mukasta tekemässään elämäkertaromaanissa (Paasilinna 1974) kertonut Mukan olleen samanlaisessa tilanteessa myöhäissyksyllä 1968 *Ja kesän heinä kuolee* -kirjaa kirjoittaessaan. Vastaava tilanne Mukalla oli vuonna 1970, kun kustantajalle syksyksi luvatussa romaanista ei heinäkuun alussa ollut vielä sanaakaan paperilla (Paasilinna 1974).

Näytelmän kehyskertomuksessa Kirjailija - Timo on kaoottisessa työhuoneessa, sanomalehtiröykkiöiden keskellä, kirjoituskoneen ääressä. Paperille ei tule mitään ja kaikesta paineesta ja luomisenpakosta on muistuttamassa matkapuhelin, ainoa yhteys ulkomaailmaan, eli kustannustoimittajaan, sekä Eila- vaimoon. Esityksen aikana hän joutuu pohdiskelemaan omaa elämäänsä, suhdettaan työhön, ojan-kaivaja-isäänsä, vaimoonsa ja lapsiinsa. Hän sanoo toistuvasti häntä kalvavan myös syksyisessä lehtimetsässä vatsaan ammutun luodin. Luoti on inspiraation puuttumisen vertauskuva, josta puhuttaessa Timon katse kohdistuu lattialla olevaan matkakirjoituskoneen salkkuun. Metaforisen luodin ampujana syytellään milloin ketäkin. Joskus isää, joskus vaimoa, joskus kustannustoimittajaa. Lehtimetsä puolestaan rinnastuu sanomalehtiröykkiöihin, eli potentiaalisiin kirjoituksen aiheisiin. Näytelmän alkupuoliskon kohtaukset ovat vuorottelua esityksen nykyhetken ja Timon nuoruudessa isän kanssa tehdyn ojan-kaivuutyön tapahtumajan välillä. Isä on ojan-kaivuukohtauksissa ahkera ja vaativa, ja Timo tuntee huononmuutta häneen nähden. Nykyhetken kirjoittamisyritysten aikana Timoa vaivaa huono omatunto, kun kirjoittaminen ei suju, kuin ojan-kaivuu. Nykyhetkessä vaimo ja lapset jättävät, tai Timo jättää heidät, kustannustoimittaja hiillostaa. Timo hautaa kirjoituskoneen sanomalehtiröykkiöön päästäkseen siitä. Samoin hän tekee aatteelliselle kirjallisuudelle, jota hän on selannut keksiäkseen jotain kirjoitettavaa. Poissa silmistä poissa mielestä. Ahdistus ei kuitenkaan katoa minnekään. Ainoa pakopaikka nykyhetkeltä ja muistoilta on seksuaalinen fantasia alakerran baarityöstä, Saarasta. Lopulta hän kaivaa koneen ja kirjat uudestaan esiin ja hautaa niiden asemasta matkapuhelimen.

Näyttämöllä on koko esityksen ajan kaksi punaista lapiota: iso ja pieni. Iso kahdentuu välillä isäksi, pieni nuoreksi Timoksi. Tietenkin punaisilla lapioidella on myös työväenluokkaa symboloiva merkityksensä. Alkujaan tämä lapioiden kahdentuminen henkilöiksi tapahtuu esineteatterin keinoin. Kunhan merkit on tehty selväksi, ei lapiota enää ole aina välttämätöntä *nukettaa* (Termillä tarkoitetaan nukketeatterin nukella näyttelemistä). Isä kuolee näytelmässä tapahtuvassa taikamassassa sydänkohtaukseen kesken työnteon. Tämä toteutetaan siten, että kertoja-Timo näyttelee isäänsä kaivamassa pienellä lapiolla rintaansa. Seremoniallisessa hautajaiskohtauksessa nykyhetken Timo laskee isää symboloivan ison lapion lattialle kunniapaikalle makaamaan.

Isän kuoleman jälkeen seuraa vuorotahtiin nyky-yhteiskunnan kritiikkiä, kirjoittamisyrityksiä, seksuaalisia fantasioita, sekä leppoisaa luovuttamista ja aatetyhjiötä. Lopussa palataan jälleen luotiin. Timo kertoo, että matkakirjoituskoneen salkussa on keskeneräinen kirja. Hän päättää ensin ottaa sen julkaistavaksi kirjakseen, mutta toteaa lopulta sen olevan liian yksityistä kenenkään luettavaksi ja levittää sen pitkin näyttämöä, toisin sanottuna tuhoaa sen. Äkkiä matkapuhelin paljastuu sanomalehtien alta. Silloin Timo ymmärtää tehneensä virheen kirjan ja siihen kirjoitetun elämänsä tuhotessaan ja etsii käsiinsä niin monta sivua, kuin suinkin mahdollista ja pakkaa ne takaisin salkkuun. Luoti on taas vatsassa. Isä herää henkiin. Kaikki alkaa alusta. Tai loppuu tuhoon. Tai sillä ei ole eroa. Katsoja päätelkään itse. Timo poistuu näyttämöltä.

5.2 Harjoituskausi

Esityksen harjoitukset aloitettiin tammikuussa 2009. Tähtäsimme ohjaajan kanssa tuolloin siihen, että ensi-ilta olisi joskus keväällä, sen enempää siitä paineita otta-

matta. Myöskään emme olleet päättäneet, mihin tilaan esityksen veisimme. Puhuimme paljon siitä, että mieluiten pysyisimme pois teatteritilaksi tarkoitetuista paikoista. Loppujen lopuksi ensi-ilta oli vasta 7.8.2009, Kokkolassa, Teatteritilatähden yleisölämpiössä, toisin sanottuna harjoituskausi oli lopulta erittäin pitkä, ja tilan kannalta teimme selkeästi kompromissin. Suurimman osan kevään harjoituksista jouduin harjoittelemaan yksikseni, mikä käytännössä tarkoitti sitä, että opettelin tekstiä ja yritin ymmärtää sitä paremmin ja sisäistää siinä esitettyjä ajatuksia. Muistaakseni emme keväällä harjoitelleet ohjaajan kanssa, kuin kaksi, tai kolme kertaa yhdessä, joskin keskustelimme näytelmästä paljon. En myöskään itse varsinaisesti harjoitellut kovin usein, mutta huomasin ajatusteni liikkuvan usein esityksen ympärillä. Tein myös välillä testejä, joiden avulla tutkin esitystä ja hain siihen henkilökohtaista suhdetta. Eräs kokeilu, mistä innostuin suuresti, oli mm. yritys tehdä ensimmäinen kohtaus toukan hahmossa. Kaipasin kuitenkin koko ajan kovasti ohjaajaa ja vähitellen turhauduin, kun alkoi tuntua, ettei esitystä päästä koskaan harjoittelemaan yhdessä. Tarvitsin jonkun tekemään päätöksiä esityksen kokonaisuuden suhteen, sillä niiden tekemiseen itsenäisesti en katsonut minulla olevan mitään oikeutta. Myös palaute siitä, mitä olin itsekseni puuhannut tuntui tärkeältä. Minua oli alkanut vaivata tuntemukset omasta ammatillisesta huonoudestani, lisäksi tunsin, ettei koko hommassa ollut enää mitään järkeä. Pelkäsin, että tulossa olisi erittäin haluton prosessi, joka pitäisi viedä väkisin puskien, häpeälliseen loppuunsa, arvostelevan yleisön eteen.

Lopulta aloimme harjoitella yhdessä touko-kesäkuun vaihteen tienoilla, tarkkaa päivämäärää en muista, eikä sitä löydy mistään muistiinpanoistani. Samoihin aikoihin olimme päättäneet lopullisen ensi-iltapäivän, mikä tuntui helpottavalta. Muutaman harjoituskerran jälkeen halu tekemiseen oli palannut ja usko produktioon oli vahva. Se myös vahvistui hetki hetkeltä loppua kohti tultaessa. Lyhyessä ajassa saimme esityksen perusrungon kasaan. Tämä tosin edellytti mm. tekstin uudelleen dramatisointia, joka tehtiin parikin kertaa. Koen sikäli olleeni osallinen

dramatisointiin, että ehdotin ohjaaja-dramaturgille paljon asioita omasta näkökulmastani, näyttämön puolelta. Tällainen vuorovaikutus esiintyjän ja ohjaajan välillä, tuntui myös erittäin hedelmälliseltä työtavalta.

Kesä-heinäkuun vaihteessa ohjaaja piti parin viikon loman, minä aikana harjoittelin ohjaajan assistentin kanssa lähes päivittäin tekstiä, tein yksin läpimenoja ja tarkentavia harjoituksia päivittäin, sekä latauduin loppuharjoituskautta varten ja urheilin valtavan paljon. Näihin aikoihin aloin myös lämmittelemään ennen harjoituksia todella rankkojen fyysisten harjoitteiden muodossa. Jatkoin tätä koko loppuharjoituskauden ja sama päti myöhemmin esityksissä, joihin valmistautumiseen minulle kehittyi tietty fyysinen rutiini. Tämän parin viikon loppupuolella tein myös joitain läpimenoja assistentin katsoessa, sillä tunsin kaipaavani jotakuta jolle esittää. Sain myös ikävän lihasrevähdyksen pallopelissä vapaa-ajallani. Sen aiheuttama kipu häiritsi jonkin verran muutamissa tulevissa harjoituksissa.

Ohjaajan palatessa alkoi esityksen maailma olla todella vahvana ja läsnäolevana, niin näyttämöllä, kuin omassa elämässäni. Oman elämän ja esityksen maailmojen jonkin asteinen sekoittuminen oli erittäin voimakasta ja vaikka olin aiemminkin, eri produktioissa, kokenut vastaavia tuntemuksia, ei samaistuminen koskaan ollut ollut niin vahvaa kuin tällä kertaa. Olin siitä jopa vähän huolissani. Augusto Boal tarkoittaneekin painekattilavertauksellaan ja näyttelijäntyön vaarallisuudella juuri tätä(Boal 2006, 33, 35-39).

Periaatteessa esitys olisi ollut ohjaajan palatessa jo esityskunnossa, mutta tuntui hyvältä, että saimme syventää esitystä vielä useita viikkoja ennen ensi-iltaa. Lisäksi esityksen kesto oli venähtänyt yli puolella tunnilla, mikä todennäköisesti oli merkki siitä, että tekemisestä piti ottaa siihen syntyneet turhat eleet ja taidepaussit pois, ja siksikin ohjaajan paluu teki hyvää. Lopulta esityksen kesto vakiintui 75 minuuttiin, mihin oli tähdättykin.

Koska kaikki alkoi olla mallillaan, pystyimme myös suunnittelemaan esityksen yhteyteen tarkoitettua työpajaa, jota tehdessä huomasin omien aatteideni vaikuttavan paljon suunnitteluprosessiin. Sikäli tämä havainto oli positiivinen, että jos tätä ei tiedostaisi, olisi olemassa suuri vaara, että olisin osallistavaa teatteria tehdessäni fasilitaattorin sijaan agitaattori.

Mitä lähemmäs ensi-ilta tuli, sitä enemmän koin samaistuvani esityksen päähenkilöön Timoon. Samalla koin samaistuvani Timo K. Mukkaan, jonka elämään ja ajatuksiin olin perehtynyt yli puolen vuoden prosessin aikana syvästi. Minulla oli valtava kaipuu pois kaupungista, pakoon kaikkea hälyä, työtä ja painetta. Vaikka toisaalta odotin ensi-iltaa malttamattomana, toisaalta halusin paeta paikalta, jättää ensi-illan toteuttamaan itsensä ilman minua. Uskon tämän olleen ennen kaikkea samaistumista näytelmään, sen sijaan että se olisi ollut minun todellinen tarpeeni.

5.3 Esityskausi(Kokkola)

Ja kesän heinä kuolee sai ensi-iltansa siis ennakkosuunnitelmista poiketen vasta 7.8.2009, *Teatteri-iltatähden* yleisölämpiössä. Esityksiä Kokkolassa oli yhteensä viisi(alun perin kuusi) kappaletta. Yksi esitys jouduttiin perumaan, sillä paikalle ei saapunut, kuin kaksi katsojaa, jotka sanoivat voivansa tulla uudestaan jonain muuna päivänä.

Jo läpimenoja tehtäessä minulle oli muodostunut tietty rutiini jonka pyrin säilyttämään mahdollisuuksien mukaan viimeiseen esitykseen saakka. Saavuin paikalle aina yksi ja puoli tuntia ennen esitystä, vaihdoin muutaman sanan muun työryhmän kanssa ja kertosin kevyesti joitain kohtia esityksestä, jotka minua mietitytti-

vät, tai jotka tuntuivat sillä hetkellä syystä tai toisesta epävarmoilta. Tämän jälkeen avasin ääntäni muutamalla harjoitteella. Tuntia ennen esitystä venyttelin, verryttelin ja nostin sykettä, tanssien aina samojen musiikkikappaleiden säestämänä. Tekniikkana oli, että vuorollaan jokin vartalon osa johtaa liikettä. Jokaiselle vartalon osalle oli levyllä oma kappaleensa. Ensin pää, sitten hartiasoutu/rintakehä, kyynärvarret, kädet, lantio, polvet, ja lopuksi jalkaterät. Pyrin keskittymään tähän harjoitukseen erittäin huolellisesti ja koin, että sen myötä sain keskittyneen olotilan ja pystyin suuntaamaan ajatukseni kokonaisuudessaan esityksen maailmaa kohti. Tämän jälkeen juoksin ripeää vauhtia ympyrää ja jokaisen kierroksen päätteeksi tein lihaskuntoliikkeitä. Tätä jatkoin yleensä niin pitkään, että tuntui etten jaksaisi enää yhtään enempää. Mitä useammin rutiini toistui, sitä urheammin huomasin vetäväni itseni ääri rajoille. Tämän jälkeen vetäydyin esitystä edeltäväksi puoleksi tunniksi yksin keskittymään. Ajattelin näytelmän päähenkilön keskeisiä tavoitteita, motiiveja ja pakottavia tarpeita. Pyrin tekemään tämän eläytyen ja ikään kuin tartuttaakseni päähenkilön tahdonsuunnat itseeni. Tämä oli helppoa tehdä, mutta hyvin raskasta kokea. Itse esitystapahtumaa ajatellen koen sen kuitenkin auttaneen. Osa tästä tuntemuksesta saattaa liittyä rutiinin rituaalinomaiseen toistuvuuteen. Jos valmistautumiseen tuli jokin häiriö, koin oloni esiintyjänä huomattavasti epävarmemmaksi yleisön eteen astellessani. En ollut tällöin saanut suorittaa omaa puhdistumisremoniaani ennen esitystä.

Esityksen aikana nautin eniten kohdista joissa pääsin suoraan vuorovaikutukseen yleisön kanssa. Joskus katsojat reagoivat vahvasti, ja siitä oli aina jännittävää ottaa kiinni ja katsoa, mitä vuorovaikutuksesta milloinkin syntyisikään. Silti oli tietysti tärkeää pitää kiinni esityksen rytmistä ja sisällöstä, joten liikaa ei saanut jäädä tutkimaan katsojia. Tavallaan olin esiintyjänä pakotettu jatkamaan asian, jota katsojat olivat tulleet katsomaan, esittämistä, vaikka olisin hetkittäin mieluummin alkanut pelaamaan vuorovaikutuspeliä katsojien kanssa. Toisaalta teatteriesitystä voidaan itsessään pitää eräänlaisena vuorovaikutuspelinä. Säännöt ovat selvät: Katsojat

osallistuvat peliin katsomisellaan ja reagoinnillaan, esiintyjä puolestaan tarjoaa katsojille katsottavaa ja reagoitavaa, sekä osallistuu reagoimalla katsojien reaktioihin kuitenkin esityksen kokonaisidean säilyttäen. Jos kokonaisidea katoaa, kaikki häviävät. Voitto tulee siitä, että tarina saadaan kerrotuksi ja katsojat pääsevät pelaamaan sitä ja sen mielekkyyttä muistoihinsa ja itseensä.

Tarjosimme osassa Kokkolan esityksiä yleisölle mahdollisuutta jäädä esityksen jälkeen työpajaan, jossa käsiteltäisiin teemaa *nykyajan työ* osallistavan draaman keinoin, mutta kertaakaan kukaan ei tätä mahdollisuutta käyttänyt. Mietimme jälkikäteen mistä tämä johtui, ja tulimme siihen tulokseen, että intiimeine, monikerroksisine sisältöineen, esityksessä itsessään saattoi olla niin paljon mietittävää katsojille, ettei heillä sen jälkeen ollut halua ryhtyä mihinkään toiminnalliseen, tai yhteiseen.

5.4 Kiertue-esitykset

Kokkolan esitysten jälkeen meillä oli kaksi kiertuetta. Ensimmäinen kiertueista oli kolmella paikkakunnalla Pohjois-Pohjanmaalla. Ensimmäinen *Oulun taiteiden yön* yhteydessä ollut viisituntinen(!) esitys, toinen Raahessa, kolmas Pyhäjoella. Toinen kiertue alkoi Kainuusta Paltamosta, minkä jälkeen esiinnyin *Kajaanin taiteiden päivässä*, *Pohjois-Suomen teatteritapaamisen* yhteydessä, josta suuntasimme Lappiin, jossa esiintymispaikkakunnat olivat Pello, Kolari, Muonio, Enontekiö, Ivalo ja Rovaniemi. Kiertueiden välissä oli parin viikon tauko, jonka lopussa pidimme lämmitysesityksen tuttavapariskunnan olohuoneessa. Esityksen taipuisuus monenlaisiin tiloihin näkyy siinä, että pienin esitystila oli n. 2X3-metrinen olohuone, jossa oli muutama katsoja, kun suurin oli Rovaniemen *Wiljami-kulttuuritalon* näyttämö(10X10 metriä, jossa katsojia oli arviolta 150).

Kiertue siis alkoi Oulusta, jossa esitin esitystä yhteensä viisi tuntia, ilman taukoja siten, että se aina loppuun päästyään alkoi aina alusta uudelleen. Yhteensä siis esitin esityksen viisi kertaa. Yleisö vaihtui esityksen aikana tasaiseen tahtiin. Suurin osa katsojista katsoi esitystä siitä hetkestä, kun he katsomoon tulivat, siihen asti kunnes kierros alkoi heidän näkökulmastaan uudelleen, mutta jotkut katsoivat pidempäänkin. Idea oli, että kehädramaturgian avulla korostaisimme oravanpyörää, johon näytelmän henkilö on työssään ja elämässään ajautunut. Lisäksi, koska kyseessä oli *monologi työstä*, halusimme tuoda esiin sen todellisuuden tason, että viiden tunnin yhtäjaksoisen esityksen aikana joutuisin oikeasti raatamaan omilla äärrirajoillani. Kukaan ei sentään pakottanut minua siihen, vaan itse asiassa idea lähti minusta itsestäni, mutta toivon tempauksen antaneen katsojille ajattelemisen aiheita siitä, mitä työ joskus saattaa olla. Minulle itselleni Oulun esitys oli taiteellisen lisäulottuvuutensa lisäksi henkilökohtainen testi. Halusin kokeilla pystyisinkö siihen ja mitä minulle tapahtuisi kun väsymys alkaa iskeä toden teolla.

Sain vähän ennen Ouluun lähtöä yllättävän lisähaasteen:

En usko, että tulen enää koskaan esittämään monologia yhtämittäisesti viiden tunnin aikana. Niin voimia vievää se oli. Tietenkin siinä oli vielä lisänä väsyttämässä flunssa, joka iltaan mennessä äityi todella rankaksi, ja täytyy myöntää, että minulla oli myös vähän kuumeinen olo, vaikken sitä kenellekään päivän aikana tunnustanut, ettei esitystä olisi tarvinnut perua. Kaikesa älyttömyydessään luvassa oli itselleni niin ainutlaatuinen kokemus, että olisin katunut katkerasti, jos se olisi pitänyt sairastumisen vuoksi perua, tai siirtää. Myönnän, ettei tuollaisia riskejä pitäisi ottaa, mutta jokin sisällä pakotti(työpäiväkirja).

Sairastumisen tuoman paineen lisäksi minulla oli muutenkin vaikeaa ennen esitystä keskittyä olennaiseen. Minua todennäköisesti jännitti suoritus, mutta myös se, että esitystä esitettiin nyt ensimmäistä kertaa muualla, kuin Kokkolassa. Tunsin hitaan paniikin hiipivän vähitellen ylleni. Päätin ottaa rutiininomaisen lämmitte-lysession, joka auttoi ainakin sen verran, että en enää suoranaisesti kammonnut

esiintymistä ja päätin vain katsoa, mitä esityksessä siinä olotilassa tapahtuisi. Onnettomuudekseni lähtiessäni käymään vessassa puolisen tuntia ennen esitystä onnistuin lyömään pääni ovenkulmaan sillä tavalla, että oikean silmän yläpuolelle tuli vuotava haava. Loppuaika keskittymisestääni menikin veren vuodon tyrehtyttämiseen, mikä onnistui, ja pääsin vaikeuksien jälkeen aloittamaan esityksen. Alussa tunsin itseni ulkopuoliseksi näytelmän maailmasta. Se on yleensä merkki, että olen väärällä tavalla tietoinen toiminnastani. Poistaakseni tämän, aloin ensin suuntaamaan huomiotani ylikorostetusti näytelmän asioihin. Vähitellen aloinkin saada pelin juonesta kiinni, mutta suoran yleisökontaktin ottaminen, ja sen kanssa leikkiminen oli koko esityksen ajan hyvin vaikeaa, sillä en pystynyt kirkkaiden valojen takia kunnolla näkemään ihmisten kasvoja. Minusta tuntui, että esitys parani koko ajan, kunnes toiseksi viimeisen läpimenon loppuvaiheilla alkoi väsymys painaa fyysisesti ja henkisesti. Äänenkäyttöni muuttui kähinäksi ja aloin tehdä asioita huolimattomasti. Minua ei enää haluttanut esittää ja mietin vain, mitenköhän pitkään kärsimystä olisi jäljellä. Jatkoin silti esittämistä, mutta pelkkä pystyssä pysyminen alkoi tuntua raskaalta ja päätä huimasi. Osa tästä väsymyksestä johtui varmasti sairaudestani, mutta myös esityksen fyysisyydellä on varmasti tekemistä asian kanssa. Esityksen päätyttyä kumarsin ja istuin alas. Hengittelin hitaasti ja tunsin valtavaa helpotusta. Lähdimme kohti Raahea, missä seuraava esitys olisi parin päivän päässä, enkä pystynyt matkalla olemaan nukahtamatta, vaikka olin luvannut pitää ratin takana istuvalle Tonille seuraa.

Loput kiertue-esitykset tuntuivat noudattavan seuraavaa rutiinia. Saavuimme paikanpäälle, rakensimme näyttämön valmiiksi, lämmittelin ja esiinnyin. Kaikki meni yleensä hyvin pieniä kommelluksia lukuun ottamatta. Tietysti esitykset vaihtelivat hieman esitystilan ja katsomon suuruuden mukaan, eri paikkakunnilla oli myös hieman erilainen vastaanotto. Pellossa, josta Timo K. Mukka on kotoisin, minua pidettiin jokseenkin epäilyttävänä. Siitä kertoo seuraava Pellossa käymäni keskustelu, jonka olen kirjoittanut työpäiväkirjaani:

Kysyessämme siivoojilta auditorion sijaintia, kysyivät he olemmeko me tu-
lossa esittämään sitä "Mukka-näytelmää". Keskustelu eteni sen jälkeen ku-
takuinkin näin:

Minä: Kyllä.

Siivooja: Kumpi teistä on Mukka.

Minä: Ööö. no, minä kai tavallaan, mut...

Siivooja: Onko siinä juopottelua.

Minä: Ei nyt oikeast...

Siivooja: Pitäähän siinä olla juopottelua. Se mukkahen oli juoppo, eikö ol-
lutkin...

Minä: Ööö... No voihan sit...

Siivooja: Ja juopoltahan se näytät sinäkin.

Minä: (vaivaantuneena) hehheh..

Ja sitten siivoojat näyttivät meille missä auditorio sijaitsee. Lämmin oli vas-
taan otto. (työpäiväkirja)

Tämä toi luonnollisesti jonkin verran lisäpaineita esiintymiseen, mutta esityksen
edetessä paineet hieman karisivat. Kävimme ohjaajan kanssa Pellosta lähtiessäm-
me Timo Mukan haudalla, mikä oli yllättävän liikuttava hetki. Tuntui aavemaisel-
ta katsella taiteilijan, jonka elämästä olin ottanut monta kuukautta intensiivisesti
selvää, hautaa. Se toi minulle myös tiettyä lisämerkitystä koko esitystä ajatellen.

Hienoimpia asioita kiertueella oli, että ihmiset tuntuivat vilpittömästi vaikuttu-
neensa esityksestä. Moni sanoi esityksen jälkeen päättäneensä seuraavaksi lukea
Mukan kirjoja ja myös esityksen pääteema, eli *työ ja sen mielekkyys*, puhututti mo-
nia.

5.5 Lyhyt kuvaus työpajasta ja miten se meni

Työpaja työstä oli esityksen teemoihin löyhästi nivoutuva työpaja, jossa oli tarkoitus
keskustella katsoja-osallistujien kanssa, osallistavan teatterin harjoitteiden avulla
siitä, mitä työ on ja merkitsee nykyään. Samalla tarkoitus oli kerätä katsojilta uusia

nykypäivään sopivia sananlaskuja työstä ja julkaista ne esityksen internetsivuilla. Ajatus työpajasta syntyi, kun esitys johti minut ja ohjaajan syvällisiin pohdiskeluihin *työ*-käsitteen parissa. Koska esitys esittää kysymyksen työstä ja työn mielekkyydestä, tuntui hyvältä ajatukselta esittää kysymys esityksen katsojille uudelleen, siten että heillä olisi tilaisuus vastata kysymykseen omista näkökulmistaan, sekä keskustella siitä oikeasti. Tarkoitus oli, että esityksen jälkeen, pidettäisiin parin kymmenen minuutin pituinen kahvi/hengähdystauko, jonka jälkeen aloitettaisiin työpaja, ensin purkamalla nähtyä esitystä, ja vähitellen toiminnallisiin harjoitteisiin siirtyen, aloittaen lämmittelyistä, jotka eivät vielä suoranaisesti käsittelee teemaa, vaan lähinnä vapauttaisivat tunnelmaa ja rohkaisisivat ihmisiä osallistumaan, samalla tutustutettaisiin osallistujia toisiinsa ja työpajan työtapaan. Tämän jälkeen siirryttäisiin varsinaisen teeman käsittelyyn, mitä varten oli kehitetty muutamia harjoituksia, joista yhtenä oli kerätä osallistujilta nykypäivän sananlaskuja työ-teemasta ja jälleen toiminnallisesti syventää keskustelua niistä. Sananlaskut oli tarkoitus julkistaa esityksen internetsivuilla, työpajoihin osallistujien nähtäväksi ja mietittäväksi, mutta päätimme lopulta jättää ne julkaisematta, sillä työpajaa ei pidetty kuin kerran, vaikka tilaisuuksia sen pitämiseen järjestettiinkin. Koko pajan loppuun kuului purku, missä luotiin silmäys siihen, mitä pajassa oli tehty, sekä keskusteltiin vielä mm. pajan ja esityksen suhteesta.

Työpajakertojen vähäisyys johtui siitä, ettei työpajaan muilla kerroilla ollut osallistujia. Sillä kertaa kun osallistujia oli, työpaja osoittautui toimivaksi, mutta suurin osa sen varsinaisesta vetovastuusta jäi Tonille, sillä minä olin fyysisesti ja henkisesti aivan liian väsynyt ennen työpajaa esittämäni esityksen takia. Heti esityksen jälkeen keskittymiskykyäni oli olematon ja jouduin pinnistelemaan ymmärtääkseni ihmisten puheista puoliakaan. Kykenin kuitenkin toimimaan Tonin apurina. Osallistujat olivat kunnan palkkatyöläisiä, lähinnä siivoojia ja heidän esimiehiään. He intoutuivat pajan aikana kiivassanaiseen väittelyyn ja mielipiteidenvaihtoon. Selkein työpaikan sisäinen ongelma tuntui olevan, etteivät alaiset kokeneet heillä ole-

van juurikaan sananvaltaa esimiestensä päätöksiin nähden. Esimiesten vastaus tähän oli, etteivät he saa juurikaan tietää asioista, mitkä työntekijöitä vaivaavat. Osallistavan draaman keinoin saatiin mm. selkeästi ja konkreettisesti näkyviin siivoojien ja heidän esimiestensä välillä näkyviä eroja suhtautumisessa työhön. Olisi mielenkiintoista kuulla, mitä toimenpiteitä työpaja mahdollisesti on työorganisaatiossa ja asioista tiedottamisessa saanut aikaan. Mielestäni paja osoitti draaman keinojen olevan erittäin toimivia menetelmiä keskusteluun virittäjänä ja myös osallistajat kertoivat olleensa positiivisesti yllättyneitä siitä, miten hyvin pajan kautta päästiin oikeasti käsiteltävien asioiden äärelle.

Kun suunnittelimme pajaa, huomasin omien aatteideni vaikuttavan paljon suunnittelutyöhön. Koin hyväksi tämän havainnon, sillä sen tiedostaminen todennäköisesti auttaisi minua pysymään agitaattorin sijaan fasilitaattorina pajaa toteuttaessani, sillä vain tiedostettuihin asioihin voi tiedostamisen avulla suoraan vaikuttaa.

6 ESIINTYJÄN ITSEREFLEKTIO

Tässä luvussa pohdin omia tuntemuksiani edellä kuvatun esityksen valmistamisen aikana yleistäen sitä kaikkeen omaan teatterin tekijyyteeni ja esiintyjyyteeni.

Työpäiväkirjaa lukiessani kohtaan usein itseni kamppailemassa häpeän tuntemusten ja pelon kanssa. Häpeä kohdistuu joskus epäluottamukseen omasta tekemisestä, joskus intiimien asioiden vuotamiseen muille. Välillä harjoitusvaiheen aikana minusta on tuntunut todella epämiellyttävältä ja arveluttavalta esittää joitain, vaikkapa seksuaalisuuteen liittyviä asioita muulle työryhmälle. Boalin mukaan terve ihminen pyrkii näyttämään vain hyveellisenä pitämänsä puolet itsestään ulkopuolelle, mutta näyttelijän on kaivettava joskus syvällekin kätkeyt demoninsa esiin itsensä ja yleisön nähtäväksi. Uskon epämiellyttävien tuntemusteni olevan tekemisissä tämän kanssa. On epämiellyttävää paljastaa salattu muille. Olen kuitenkin tottunut pitämään pahoja puoliani piilossa. Normaalisti ulos näyttämäni puolet saattavat jonkun mielestä olla pahoja, mutta itse en niitä sellaisina pidä. Jos pitäisin, niin kätkisin ne. Haluan olla muiden mielestä hyvä. Esiintyjä ei kuitenkaan voi kuvitella, että esittäisi vain hyviä puolia itsestään. Boalin esimerkki on valaiseva:

Who would want to go out and see a piece of theatre like this? A young man and a young woman, both good-looking and in good health, in love with each other, watch their children getting ready for school, where they are by far the best pupils. They accompany them to the school gate. Then they cross flower-filled garden under the admiring and sympathetic gaze of their friendly neighbours, when all of a sudden - here comes the postman! Hold on to your hats... he is the bearer of glad tidings - both mothers-in-law are in perfect health, and they are on a cruise around the Greek islands, and the weather is good...

Who would happily sit through such a play? No one! Not even Doris Day

would perform in such a play. The only audience in such a theatre would be flies. The thing that prompts us to go to theatre is conflict, combat; we want to see mad people and fanatics, thieves and murderers. And, I accept, a smattering of good souls, just enough to set off the evil in all its glory. We hunger for the strange, the abnormal.(Boal 2006, 36)

Silti esiintyjän täytyy löytää keinoja uskoa roolihahmon tekoihin. Jos roolihahmo murhaa, on esiintyjän uskottava roolihahmon uskovan omaan hyveellisyyteensä. Ja koska esiintyjän työkaluna on esiintyjä itse, on esiintyjän löydettävä itsestään se osa, joka pystyy pitämään murhaamista hyväksyttävänä, tai jopa hyveellisenä. Silti sen täytyy pysyä kontrollissa koko esityksen ajan, muussa tapauksessa kaikilla teattereiden näyttämöillä ympäri maailmaa tapettaisiin jatkuvasti ihmisiä oikeasti! Ja kun harjoitukset, tai esitys on ohi, täytyy tuo sisäinen hirviö pystyä työntämään takaisin luolaansa. *Ja kesän heinä kuolee* - näytelmää tehtäessä ymmärsinkin monia roolin asioita omien elämäkokemusteni kautta, tätä kai tarkoittaa pohjimmiltaan eläytyminen.

Hieman hämmentävältä tuntuu eräs asia, jonka olen huomannut monologia harjoittellessa tapahtuvan itsessäni. Aika ajoin, unesta herätessäni, tai mietteissäni kuljeksittuani, olen joutunut muistuttamaan itseäni siitä, etten oikeasti elä Timon elämää. En siis ole kuvitellut olevani Timo, mutta olen huomannut ajattelevani oman elämäni asioita Timon näkökulmasta. Olen ajatellut esimerkiksi omia ihmissuhteitani, "kuten Timo niitä ajattelisi". Kyse ei ole tietoisesta:"ajattelenpa nyt tästä näkökulmasta", vaan automaattisesta ajatuksen kulusta. Aikaisemminkin olen huomannut rooleja työstäessäni, niiden vaikuttavan jonkin verran normaaliin elämääni ja käyttäytymistapoihini, tai vaikka arjen puhemaneereihini, mutta nyt sitä on poikkeuksellisen vaikea välttää. Toki tämä kaikki toimii toisinkin päin. Näyttämöllä käytän omaa elämääni, omia tunteitani ja toimintatapojani materiaalina. Et sin jatkuvasti roolin kiinnekohtia omaan elämääni ja toisinpäin, esimerkiksi näytelmässä mainituille henkilöille minulla on suurimmalle osalle tosielämän verrokkinsa mietittynä.(työpäiväkirja)

Päiväkirjamerkinnän perusteella, kun eläytyessä sekoittaa rooliin aineksia omasta elämästään, näyttäisi sama pätevän toisinkin päin. Stanislavskin *maaginen JOS* vaikuttaa tavallaan muuallakin, kuin näyttämöllä. Oma elämä maustuu roolilla, var-

sinkin unten maailmaan mentäessä, mutta myös valveilla, eritoten ajatuksiin, tai johonkin toimintaan uppoutuessa. Esiintymisen hetkellä uppoudun esiintymisen hetkeen, esityksen sisältämiin ajatuksiin, ja esityksen fiktiiviseen maailmaan, jotka kuitenkin sisältyvät tosimaailmaan, eikä esiintyjää mielestäni voikaan esityksen ajaksi irrottaa omasta "todellisesta" elämästään. Selkein merkki esiintyjälle tosi-maailmasta esiintymisen hetkellä, saattaa olla esitystä seuraava yleisö. Yleisö muistuttaa olemassaolollaan esityksen kerronnallisesta ja samalla keskustelunomaisesta luonteesta. Tämän tiedostaminen vaikutti sekä monologin harjoitte-luun, että esityksiin. Huomasin erityisesti yksin harjoitellessani, ajattelevani paljon yleisöä ja tulevaa yleisön kohtaamista, ja se oli välillä jopa häiritsevää tekijä näy-telmän maailman löytymisen kannalta. Toisaalta esitys on mm. kuvaus kirjailijan luomisen vaikeudesta yleisön ja kustantajan odotusten synnyttämien paineiden alla, minkä tuntemuksen omaksumiseen käytin myöhemmin tietoisesti omia odo-tuksiani yleisön kohtaamisen suhteen. Sama päti monen muunkin esityksen maa-ilmaa koskeneen asian suhteen. Olen esimerkiksi hakenut mielikuvan Timon elä-mään vaikuttavista ihmisistä ja käyttänyt heihin malleina joitain oikean elämäni ihmissuhteista, jotka olen helposti pystynyt samaistamaan Timon tunteeseen näy-telmän ihmisistä.

Mielenkiintoinen kysymys on suhteeni yleisöön, johon esityksen aikana otin suoraa kontaktia. En missään vaiheessa esim. kuvitellut yleisöön mitään pysyvää henkilöä/hahmoa, johon minun olisi ollut helppo tilanteeseen sopivalla tavalla ottaa kontaktia, vaan olen yrittänyt kohdata yleisön mahdollisimman aidosti sellaisena, kuin se milloinkin on ollut. Minun oli silti helppo säilyttää Timo-Minä kaksoisrooli olematta yleisön kohdatessani valheellinen, koska pohjimmiltani suhtauduin kuitenkin esityksen esittämiseen tarinankertojana. En olettanut yleisön kuvittelevan minun olevan jotain muuta, kuin esiintyjä, joka esiintyessään käyttää erilaisia esiintymisen ja tarinankerronnan keinoja.

Yksi hyödyntämistäni keinoista on *esteettinen kahdentuminen/kahdentaminen*: Lapiot kahdentuivat Timon isäksi ja Timoksi, esiintyjä Minä kahdentui Timoksi, ja Minä-Timo kahdentui vielä esityksen sisällä Timon isäksi, Timon esittäessä isäänsä, jolloin näyttämöllä oli kummallinen Minä-Timo-Timon isä "kolmihenkilö", joka vieläpä samaan aikaan keskusteli nuoreksi Timoksi kahdentuneen lapiion kanssa, ja todellakin keskusteli, sillä lapiio vastasi Minä-Timo-Timon isälle omilla eleillään, jotka olivat kahdentumattoman Minun, ei Timon, tai Timon isän, aikaansaannosta.

Toisin sanottuna olin yhtä aikaa kahdentunut ja ei-kahdentunut, nukettaessani lapiota kolmoisroolissani. Tätä pohiessani tulen johtopäätökseen, että Timolla, Timon isällä ja minulla, sekä vielä lapiollakin, oli kullakin yhtä aikaa, peräti toisistamme riippumatta, tavallaan omat ajatuksemme, vaikka kaikki ruumiillistuivat minun toimestani, sillä kukin reagoimme eri ärsykkeisiin, samanaikaisesti, eri tavalla, eli kukin omilla tavoillamme. Muistetaan, että tosiasiassa kaikki tämä oli lähtöisin minusta ja käyttämistäni keinoista, mutta se tarjoaa hyvän esimerkin mielikuvituksen voimasta haluttaessa hypätä jonkin toisen ihmisen/olennon kokemuksiin. Tietenkään kukaan muu ei nahkoissaan kokenut tuota samaa, yhtäaikaista monelta näkökantilta katsomista, kuin minä esiintyessäni. Tilanteen outoudesta huolimatta uskoin jokaiseen henkilöön toimiessani. Lapiio ei olisi reagoinut Timon isän puheeseen, ellen olisi uskonut, että sillä oli siihen syytä, samalla Timon isä ei olisi kertoillut Lapiio-Timolle omia tuntemuksiaan. Timo ei olisi esittänyt isäänsä puhumassa nuoreksi Timoksi kahdentuneelle lapiolle, minä en olisi esittänyt Timoa, esittämässä Timo- Isää, puhumassa Lapiio-Timolle.

7 YHTEENVETO

Tässä opinnäytetyössä siis pohdin, millainen on minun tämänhetkinen käyttöteoriani teatterintekijänä ja mitkä seikat siihen vaikuttavat. Ensi alkuun minun täytyy sanoa, etten ole ammattitutkija. Se tuntuu ja näkyy kaikessa. Opinnäytetyön kirjallisen osan prosessi on ollut minulle vaativa ja vaikea. Tähän vaikuttaa varmasti myös tutkittavan asian henkilökohtaisuus.

Teatterialan ammattilainen puolestaan koen olevani.

Tutkiessani minuun vaikuttaneita teorioita, sekä työpäiväkirjaa yhä uudestaan, huomaan, että minulla on halu tehdä teatteria, jolla on konkreettista merkitystä. Ja merkitystä on oltava myös jollekulle muulle, kuin itselleni.

Uskon erityisesti Teatteri-ilmaisun ohjaajan opintojen vaikuttaneen siihen, että pidän osallistavaa teatteria suurella arvolla. Osallistuvien ja osallistavien teatterimuotojen parhaita puolia on, että niiden avulla on mahdollista päästä *narratiivisen* sijaan *dialogiseen* suhteeseen taiteessa ja opetuksessa. Tällöin narratiivisuutta voidaan pitää yleisön ja esiintyjien(tai niiden sekoituksen) yhteisenä leikkinä. Tuo leikki on parhaimmillaan kun se käynnistyy yhteisestä sopimuksesta. En osaa sanoa pidätkö perinteistä teatteriesitystä, jota ihmiset *vapaasta tahdostaan* tulevat katsomaan dialogisen sopimisen tuloksena. Se, että ihmiset ovat itse saaneet päättää tulevatko he, vai eivät, esitystä katsomaan, puhuisi mielestäni dialogisuuden puolesta. Dialogi toisaalta loppuu heti esityksen alkaessa, mutta silti se *on sovittua*

Ymmärrän myös, erityisesti nyt joitain itseäni vaikuttaneita teatteriteoreetikoita yhdessä ja samassa kirjallisessa työssä tarkasteltuani, miten voimakkaasti *Stanislavskipiirin* asiat yhä vaikuttavat näyttämötyöskentelyyni, sekä esteettiseen ajatte-

luuni. Tietty aitous ja totuudenmukaisuus on minulle erittäin tärkeää esiintymisen tasokkuutta arvioidessani. Tämä ei kuitenkaan missään nimessä tarkoita, että olisin *realistisen*, tai *naturalistisen* teatteri-ilmaisun kannattajia(enkä vastustajia). En esimerkiksi koe *neljättä seinää* välttämättömäksi asiaksi. Teatterintekijällä on mielestäni suorastaan velvollisuus ottaa yleisö huomioon muutenkin, kuin todistajana, tai tirkistelijänä. Esittävässä teatterissa yksi lähtökohta voisi olla kokonaisvaltainen aistien hyödyntäminen. Teatterissa on mahdollista ottaa yleisö jokaisella solullaan mukaan tapahtumien keskiöön. Osallistavissa muodoissa, jopa aktiiviseksi päättäjäksi siitä, mitä tapahtuu. *Neljäs seinä* on vain yksi kerronnan tapa, joka sekin perustuu teatterileikkiin, jossa esiintyjät leikkivät, etteivät tiedosta yleisöä ja yleisö leikkii, ettei esiintyjä tiedosta heitä. Samaa leikkiä edustaa esteettinen kahdentuminen, samaa leikkiä on tarinan kerronta ylipäätään.

Aitous, mitä peräänkuulutan, on ennemminkin tekijän vilpittömyyttä tekemistään kohtaan, kuin taidokasta illusion luomista. Uskon, että minulle on yleensä helppoa havaita manipulaatioyrityksiä näyttämöllä ja ne aiheuttavat minussa katsojana vastareaktion. Tunnen kyllä, jos minua yritetään huijata vaikkapa uskomaan, että esiintyjä nauttii tekemisestään. En usko, että kovinkaan moni aplodeja kalastava esiintyjä todella nauttii tästä kalastamisesta, vaan hän uskoo nauttivansa aplodeista, joita hän tuskin koskaan tulee, sellaisina kuin hän ne toivoisi, saamaan. Toisaalta jos manipuloija uskoo vilpittömästi manipulointiinsa, hän muuttuu jälleen kiehtovaksi ja mielenkiintoiseksi: Tällöin puhutaankin *kloovneriasta*.

Olen esiintyjä, ohjaaja, teatterin tekijä, kuulun teatterialan ammattiliittoon. Olenko teatteri-ilmaisun ohjaaja? En tällä tutkimuksella koe saaneeni selvitettyä täysin tuon ammattinimikkeen perustaa ja toimivuutta. En pidä nimikettä hyvänä. Se ei *osu* minuun. Se on kuitenkin se ammattinimike, minkä tulen opintojeni päätyttyä saamaan. Tiedän kuitenkin varsin hyvin mitä teatterintekijänä osaan ja mitä en osaa. Tiedän monia asioita, missä minulla on oppimista. Tiedän myös mitä teatte-

rintekijänä haluan seuraavaksi tehdä. Kyllä minä näidenkin seikkojen pohjalta koken olevani teatterialan ammattilainen. Eräs luokkatoverini ehdotti yhdellä oppitunnilla seuraavaa uudeksi ammattinimikkeeksemme: *Teatterimestari*. Ei näyttämöimestari, ei näyttelijä, ei ohjaaja, ei valosuunnittelija, ei puvustaja, ei lavastaja, ei draamaopettaja, vaan *teatterimestari*. Se kuvaa sitä, miten monialainen Teatteri-ilmaisun ohjaajan koulutus on. Hyvin paljon itse kunkin Teatteri-ilmaisun ohjaajan osaamisessa on sitä, mistä hän on itse ollut eniten kiinnostunut, mutta samanlaiseen erikoistumiseen yhteen teatterin osa-alueeseen, kuin vaikkapa näyttelijän opinnoissa, Teatteri-ilmaisun ohjaajan opinnoissa ei mitenkään päästä. Se on realiteetti. Neljän ja puolen vuoden kestoisessa opiskelussa ei yksinkertaisesti aika riittäisi sellaiseen erikoistumiseen. Teatteri-ilmaisun ohjaaja erikoistuukin muuhun: teatterialan moniosaajuuteen. Tämän monipuolisuuden vuoksi ystäväni ehdotus on mielestäni kannatettava. Heti kun *teatterimestarista* tulee virallinen ammattinimike, minä ryhdyn sellaiseksi.

Uskon että teatterilla on muutakin, kuin välineellinen arvonsa. Uskon teatterilla ja taiteella olevan itseisarvon. Tähän itseisarvoon sisältyy elämän ja maailman ymmärtäminen, mahdollisuus käsitellä käsittämättömiä asioita. En usko, että taide on syntynyt välineeksi edellä mainittuun. Uskon, että se on syntynyt sitä varten. Että voitaisiin kysyä aiemmin kysymätöntä. Tieteen itseisarvoa harvoin kyseenalaistetaan. Se on kuitenkin hyvin samantyyppinen kuin taiteella. Voisi hyvin väittää, että taide syntyy kun tiede ei riitä ja tiede kun taide ei riitä. Molemmissa pyritään todellisuuden ymmärtämiseen ja tiedostamiseen.

LÄHTEET

- Artaud, A. 1983. Kohti kriittistä teatteria. Otava, Helsinki
- Boal, A., Jackson, A. (käännös englanniksi.) 2001. Games for actors and non-actors. Routledge, London/New York
- Boal, A., Jackson, A. (käännös englanniksi.) 2006. The Rainbow of Desire - the boal method of theatre and therapy. Routledge, New York
- Cohen, R., Márton, M. (suom.) 1986. Näyttelemisen mahti. Tampereen yliopisto, Tampere
- Freire, P., Kurtti, J. (suom.), Tomperi, T. (toim.) 2005. Sorrettujen pedagogiikka. Vastapaino, Tampere
- Lehman, H. , Virkkunen R. (suom.) 2009. Draaman jälkeinen teatteri. Like, Helsinki.
- Mamet, D. , Kellomäki, V. (suom.) 2002. Tosi ja epätosi - Arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle. Terra Cognita, Helsinki.
- Ojanen, S. 2006. Ohjauksesta oivallukseen – Ohjausteorian käsittelyä. Yliopistopaino, Helsinki
- Paasilinna, E. 2002. Timo K. Mukka – Legenda jo eläessään. Werner Söderström Osakeyhtiö, Helsinki
- Rantala, R-S. 1988. Näyttelijä - Auteur. Teatterikorkeakoulu, Helsinki
- Stanislavski, K., Konkka, J. (suom.) 2001. Näyttelijän työ - omakohtaisen luovan eläytymisen saavuttamiseksi. Lasipalatsi, Helsinki
- Ventola&Renlund (toim.). 2005. Draamaa ja teatteria yhteisöissä, Helsingin Ammattikorkeakoulu Stadia, Yliopistopaino, Helsinki
- Vähäkainu, M, rehtori ja opettajakunta (toim.) 2005 Keski-Pohjanmaan ammattikorkeakoulun Opinto-opas lukuvuosi 2005 - 2006, Hakapaino Oy, Helsinki
- Painamaton lähde:
- Huotari P. 2009, Työpäiväkirja

