

Laura Nuuttila

YKSIN KOHTI YHTEISTÄ

Näyttelijän vuorovaikutuksen rakentuminen monologyöskentelyssä

**Opinnäytetyö
CENTRIA AMMATTIKORKEAKOULU
Esittävän taiteen koulutusohjelma
Syyskuu 2014**

TIIVISTELMÄ OPINNÄYTETYÖSTÄ

Yksikkö Kokkola-Pietarsaaren yksikkö	Aika Syyskuu 2014	Tekijä/tekijät Laura Nuutila
Koulutusohjelma Esittävän taiteen koulutusohjelma		
Työn nimi YKSIN KOHTI YHTEISTÄ. Näyttelijän vuorovaikutuksen rakentuminen monologyöskentelyssä		
Työn ohjaaja Henna Hakkarainen	Sivumäärä 42	
Työelämäohjaaja -		
<p>Tämä opinnäytetyö on laadullinen tapaustutkimus, joka käsittelee näyttelijän dramaturgiaa Icebreaker - Moniääninen monologi -esityksen kautta. Tekijä vastasi itsenäisesti esityksen käsikirjoittamisesta, ohjaamisesta ja näyttelemisestä. Pohjana esityskäsikirjoitukselle toimi haitaristi Antti Paalasen Breathbox- albumi.</p> <p>Tutkimuksen lähtökohtana oli kirjoittajan kiinnostus syventää omaa ymmärrystään näyttelijäntyöstä, laajentaa käsitystään näyttelijän dramaturgiasta sekä kehittyä näyttelijänä. Kirjoittaja tutki luovaa taiteellista prosessia esityskäsikirjoituksen tekemisen ja näyttelijäntyön kautta. Esityksen valmistusprosessin ja esitysten läpikäyneenä kirjoittaja avaa käsitystään näyttelijän dramaturgiasta, henkilökohtaisuudesta näyttelijäntaiteesta, luovan prosessin mahdollistavista tekijöistä ja näyttelijän elävyydestä käyttämällä itseään materiaalina esityksessä. Tutkimusmateriaali koostui tekijän työpäiväkirjamerkinnöistä, sekä näyttelijäntyön- ja teatterikirjallisuudesta.</p> <p>Kirjoittaja kysyy mitä on elävyys näyttelijäntyössä ja pohtii laajemmin elävyyden käsitettä yksintyöskentelyssä. Elävyys on ulosnäkyvä tunne, avoin vuorovaikutus, vapaa mielikuviutus, antautuminen, kontrollin löysääminen, energian ja huomion suuntaaminen pois itsestä; toiseen elävään olentoon, objektiin, toimintaan tai tavoitteeseen. Näyttelijäntaide muodostui tekijälle materiaalin tuottamisesta, yhdistämisen ja jäsentämisen taidosta sekä teatterin eläväksi mahdollistamisesta näyttelijän kehon kautta.</p>		

Asiasanat

dramaturgia, elävyys, luovuus, näyttelijän dramaturgia, näyttelijäntyö, vuorovaikutus, yksintyöskentely

ABSTRACT

Unit	Date	Author/s
Kokkola-Pietarsaari	September 2014	Laura Nuuttila
Degree programme		
Performing Arts		
Name of thesis		
ALONE TOWARDS SHARED. Building the actor's interaction in a monologue performance		
Instructor		Pages
Henna Hakkarainen		42
Supervisor		
-		
<p>This thesis is a qualitative case study about the actor's dramaturgy through a monologue performance. As the artistic part of the thesis the author built a monologue called Icebreaker independently by writing, directing and acting it out herself. As a base for the performance script the author used music. This music was the album Breathbox, performed by accordionist Antti Paalanen.</p> <p>The starting point of the thesis was the author's interest in acting and her aim to develop and widen her understanding of the art of an actor. In this thesis the art of the actor is understood as the actor's dramaturgy. The author explores the creative process of building a performance and searches the personal aspect in theatre by using herself as the material of the performance. Through the process of creating a solo performance alone the author reveals factors that affect the working environment and make it a creative, meaningful and pleasant atmosphere for the artist to work alone. The research material consisted of the author's working diary during the process as well as literature of acting and theatre.</p> <p>In this thesis the author asks what are the key components that the actor's dramaturgy consists of and what is actor's liveliness? The author discovered that actor's liveliness is an external expression. Actor's liveliness is interaction, imagination, surrendering, letting go of control, focusing your energy and attention towards an object or an action or goal towards someone or something else than you. The author discovered that the actor's art consists of producing material and construing and combining it and making theatre exist through the actor's body.</p>		

Key words

actor's dramaturgy, actor's work, creativity, dramaturgy, individual work, interaction, liveliness

**TIIVISTELMÄ
ABSTRACT
SISÄLLYS**

1 JOHDANTO	1
2 NÄYTTELIJYYS	3
2.1 Näyttelijän dramaturgia	3
2.2 Näyttelijä nykyteatterissa	5
2.3 Näyttelijän elävyys	9
3 ICEBREAKER- MONIÄÄNINEN MONOLOGI	12
3.1 Tavoitteet ja lähtökohdat	12
3.2 Musiikki tekstin lähtöimpulssina	13
3.3 Kirjoitusprosessi	15
3.4 Harjoitukset	17
3.4.1 Yksinäisyys harjoitussalissa	17
3.4.2 Virikkeellinen ympäristö: Rekvisiitta, spontaanisuus, leikki	19
3.5 Työskentelyä tukeva toiminta: Acting with the Inner Partner- kurssi	20
3.6 Icebreaker muotoutuu	24
4 HAASTEET YKSINTYÖSKENTELYSSÄ	28
4.1 Minä materiaalina - haaste ja inspiraation lähde	28
4.2 Palautteen puute	30
4.3 Itsekritiikki	32
5 ELÄVYYS YKSINTYÖSKENTELYSSÄ	35
5.1 Luovuus	35
5.2 Vuorovaikutus	36
6 POHDINTA	38
LÄHTEET	41
LIITTEET	

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni käsittelee näyttelijyyttä, siis kasvua itseohjautuvaksi näyttelijäksi *Icebreaker Moniääninen monologi* -produktiossa. Työssäni kuvaan opinnäytetyöni taiteellisen osuuden työstövaihetta. Taiteellisen osuuden keskeinen lähtökohta oli monologiesityksen rakentaminen ja esittäminen itsenäisesti vailla ohjaajaa ja valmista tekstiä. Tämän avulla pyrin selvittämään mistä näyttelijän dramaturgiani koostuu. Kirjallisessa työssä halusin tutkia näyttelijän dramaturgiaa elävyyden kautta. Mitä näyttelijän elävyys on ja miten se ilmenee? Tutkimukseni varhaisessa vaiheessa esiin nousi kuitenkin toistuvasti sana *yksin*. Tämä vei minut pohtimaan uutta merkittävää kysymystä: mitä näyttelijän on tehtävä, jotta yksintyöskentely on mielekäästä? Työn nimi *Yksin kohti yhteistä* syntyi pohtiessani haasteellista matkaani yksintyöskentelystä vuorovaikutukselliseen tilanteeseen; esitykseen. Olen sekä tutkimukseni kohde että tekijä.

Minua kiinnosti lähteä tutkimaan mistä osista näyttelijäntaide koostuu Icebreaker-produktiossa. Tässä opinnäytetyössä näyttelijäntaiteella tarkoitan näyttelijästä itsestään lähtevää materiaalia, jota hän myös itse järjestää ja jäsentää esitykseksi ilman ohjaajaa. Halusin toteuttaa esityksen itsenäisesti esityskäsikirjoituksesta lähtien ja syventää tätä kautta ymmärrystäni taiteentekijänä ja näyttelijänä.

Aineistoa tutkimukseeni olen kerännyt kirjoittamalla päiväkirjaan säännöllisesti. Määritin itselleni kysymyksiä, joihin jokaisen työskentelypäivän päätteeksi vastasin. Tärkeimpinä nostaisin esille kysymykset: Mitä konkreettisesti luovaa työtä olen tehnyt? Mitä henkilökohtaisen materiaalin työstäminen minussa saa aikaan? Millainen on elävä näyttelijä? ja Mitä konkreettisesti elävää minä näyttelijänä harjoituksissa teen? Merkittävimmiksi lähdemateriaaleiksi nousivat juuri päiväkirjamerkintäni sekä Nykynäyttelijän taide – horjutuksia ja siirtymiä -teoksesta dramaturgi-ohjaaja Pauliina Hulkon artikkeli Ruumiinsyntaksista näyttelijändramaturgiaan.

Työssä esittelen perusteellisesti opinnäytetyöni taiteellisen produktion: Icebreaker Moniääninen monologi -työskentelyprosessin, haasteita jotka nousivat

yksintyöskentelyn aikana sekä kuvaan Acting with your Inner Partner – harjoitusmenetelmää työskentelyä tukevana toimintana. Tutkimuksessa hahmottuvat näyttelijän elävyyttä aktivoivat konkreettiset toiminnat, olosuhteet, virikkeet sekä vuorovaikutusta yksintyöskentelyssä tukevat sekä sitä häiritsevät tekijät.

2 NÄYTTELIJYYS

Tässä luvussa keskityn pohtimaan näyttelijän dramaturgian käsitettä peilaten sitä mm. Pauliina Hulkon kirjoittamaan artikkeliin Ruumiinsyntaksista näyttelijändramaturgiaan -teoksessa Nykynäyttelijän taide. Ruumiinsyntaksilla Hulkko tarkoittaa kirjailija-ohjaaja Jouko Turkan opettamaa ja harjoittamaa näyttelijäntaiteellisten elementtien (äärimmäisen virittynyt fyysinen tila ja mielikuvia pursuva psykologinen tila) yhteen sommittelua. (Hulkko, 21, 2011.) Tässä luvussa tutkin millä tavoin näyttelijän tehtävät, itseohjautuvuus ja näyttelijän elävyys liittyvät näyttelijän dramaturgiaan. Käsittelen näyttelijän dramaturgiaa nykyteatterin kontekstissa. Nykyteatterilla tarkoitan kokeilevaa teatteria ja esityksentekoprosessia, jossa tekstilähtöisyys antaa tilaa muille menetelmille, kuten materiaalin tuottamiseen musiikin avulla, aihepähtöiselle sekä ei-tekstilähtöiselle esityksen rakentamiselle.

2.1 Näyttelijän dramaturgia

Dramaturgi Juha-Pekka Hotisen mukaan dramaturgia käsitteenä tarkoittaa materiaalin järjestämistä esitykseksi. Kaikki esitykset eivät kuitenkaan käytä materiaalinaan teatteritekstiä vaan esitys on kuin generaattori, joka käyttää polttoaineenaan mitä tahansa tekstiä tai materiaalia. (Hotinen, 2002, 209.) Tässä työssäni tarkastelen näyttelijää juuri tuona ”generaattorina”, jonka ilmaisun kautta esitys herää eloon.

Hulkko määrittelee näyttelijän dramaturgian välineistöksi, jonka avulla näyttelijä kykenee *kokonaisvaltaisesti* eli mieli ja ruumis yhteistyössä synnyttämään materiaalia. Tätä materiaalia näyttelijä luo yhdessä esimerkiksi musiikin, valon, äänen, tilan tai tekstin kanssa ja siitä koostetaan esitys. Hulkon mukaan näyttelijän dramaturgian avulla paljastuu mekanismit, joiden kautta kunkin esiintyjän harjoituksissa synnyttämä työ ja esiintyminen yhdistyy osaksi esityksen kokonaisdramaturgiaa. (Hulkko, 2011, 27.) Hulkko nostaa esille myös italialaisen teatteriohjaaja ja -pedagogi Eugenio Barban kehittämän näyttelijän dramaturgian

(dramaturgy of the actor), jossa näyttelijän logiikka eli tapa toimia ja ajatella nousee:

hänen henkilöhistoriastaan, henkilökohtaisista tarpeistaan, kokemuksestaan, eksistentiaalisesta ja ammatillisesta tilanteestaan, tekstistä, roolihahmosta, tai hänelle annetuista tehtävistä, suhteista ohjaajan ja muiden kollegojen kanssa. (Hulkko, 27, 2011.)

Barban mielestä näyttelijän tehtävä ei ole vain roolihahmon psykologian oikeuttaminen, vaan hänen tulee kehittää omaa dramaturgiaansa ennen kaikkea fyysisten ja psyykkisten toimintojen kautta. Ja tähän käsiksi pääseminen vaatii myös itsensä tarkastelua, ei pelkästään roolihahmon. Näyttelijän dramaturgia osoittaa näyttelijän itsemääräämisoikeuden niin yksilönä kuin taiteilijana. (Hulkko, 2011, 27.) Eugenio Barba puhuu myös teoksessaan *On directing and dramaturgy* miten näyttelijät koostavat hänen johtamassaan tanskalaisessa Odin Teatterissa dramaturgiaansa: kuuntelemalla kehon orgaanisia impulsseja, rakentamalla improvisaation avulla jatkumon eleistä ja impulsseista ja käyttämällä toiston avulla näitä improvisaation avulla tuotettuja toimintoja esitystä työstettäessä. Näyttelijän dramaturgia toimii tekniikkana, joka mahdollistaa aitojen tekojen/toimintojen esittämisen fiktiivisessä tilassa. (Barba, 2010, 26-29.)

Barballe ja Hulkolle yhteistä näyttelijän dramaturgiassa on juuri kehon kokonaisvaltainen toiminta suhteessa työstettävään materiaaliin. Yksinkertaisimmillaan ymmärrän sen niin, että näyttelijä kehittää ja tarkastelee itseään kokemuksellisen oppimisen kautta. Näyttelijä reflektoi kokemuksiaan ja sitä kautta saa uutta tietoa itsestään. Näyttelijä tulee tietoisemmaksi aisteistaan, tunteistaan ja tuntemuksistaan ja näin ollen pääsee lähemmäksi näyttelijän dramaturgiaansa. Tämänkaltainen lähestyminen näyttelijän dramaturgiaan asettaa mielestäni näyttelijän persoonan hyvin keskeiseen asemaan suhteessa esityksen rakentamiseen.

Näen näyttelijän dramaturgian ennen kaikkea itsestä nousevan materiaalin järjestykseen laittamisena tai kokoamisena. Pidän ajatuksesta, että näyttelijä on ikään kuin kokoaja, ja hänessä olisi mahdollista yhdistyä esimerkiksi esiintyjän,

kirjoittajan sekä ohjaajan roolit. Icebreakeria tehdessä koin, että minussa yhdistyivät nämä edellä mainitut roolit. Näyttelijän dramaturgiassa keskeiseksi nousee mitä ja miten materiaalia tuotetaan.

2.2 Näyttelijä nykyteatterissa

On hyvin vaikea tehdä selkeää rajaa siihen mikä määritellään nykyteatteriksi ja mikä perinteiseksi teatteriksi. Teatteriohjaaja ja dramaturgi Katariina Numminen nostaa esille yleisiä käsityksiä tästä jaosta teoksessa *Nykyteatterikirja 2000-luvun alun uusi skene*. Perinteisellä teatteria usein tarkoitetaan puheteatteria, jossa on roolihenkilö, juoni ja eheä fiktio, kun taas nykyteatterissa ruumis ja liike ovat nousseet keskiöön tekstin väistyessä. (Numminen, 2011, 14-15.) Kuten Numminenkin toteaa, nykyteatteria määritellessä on kyse aina subjektiivisesta näkemyksestä. Olen sitä mieltä, että nykyteatterille ominaista on uusien työtapojen käyttö esitystä valmistettaessa, työrolien muuttuminen, poikkitaiteellisuus sekä näyttelijän itseohjautuvuuden lisääntyminen.

Hulkko kirjoittaa kuinka näyttelijän toiminta-alueen laajentuminen voisi merkitä näyttelijänammattin vapautumista sille historian myötä muodostuneista ennakkoodotuksista ja rajoituksista. (Hulkko, 2011, 25). Tällä uskon Hulkon viittaavan juuri puheteatteriin. Parhaimmassa tapauksessa tämä vapautuminen eli muutos tarkoittaa näyttelijän työtehtävien laajentumista esityksentekoprosessissa, jos hän itse sitä toivoo. Näyttelijä voi säveltää, ohjata, kirjoittaa itse tekstiä esitykseen ja tätä näyttelijän tuottamaa materiaalia käytetään esityksessä. Työtehtävien laajentuminen voi myös lisätä työuupumuksen ja keskittymishäiriön riskiä. Olen sitä mieltä, että jos näyttelijälle kerääntyy aivan liikaa vastuuta ohjauksellisista asioista kun työryhmässä on ohjaaja, hänen on vaikeampi keskittyä ja syventyä näyttelijäntyöhönsä. Mutta työtehtävien laajentuminen voi myös olla palkitsevaa ja kasvattaa näyttelijän kapasiteettia tuottaa materiaalia.

Numminen nostaa esille myös artikkelissaan *Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa* -teoksessa *Nykyteatterikirja- 2000-luvun alun uusi skene*, nykyteatterille keskeisen piirteen: teatteriammattien raja-aitojen kaatumisen. Dramaturgian ja esityksen tekstin syntyminen ei ole enää sidottua ohjaajan,

kirjailijan tai dramaturgin toimeen. (Numminen, 2011, 35.) Näyttelijän turvautuessa vain itseensä esitystä tehdessä, itseohjautuvuus korostuu väistämättä. On oltava kyky tuottaa materiaalia ja ohjata sitä muotoon hyödyntäen näyttelijän dramaturgiaa ja näyttelijäntekniikkaansa. Myös dramaturgi Maria Kilpi kirjoittaa nykyteatterista Teatteri ja Tanssi- lehdessä osuvasti. Hänen mielestään taidelajien rajat ovat sekoittumassa, ja niitä halutaankin lieventää. Näyttelijät ohjaavat ja ohjaajat kirjoittavat. Jos dramaturgisoituminen koskee kaikkia teatterin osa-alueita, jokaisen teatterintekijän olisi löydettävä itsestään dramaturgi. (Kilpi, 2014, 32.) Olen sitä mieltä, että näyttelijä nykyteatterissa voi kohdata ammattien raja-aitojen kaatumisen hyvin konkreettisella tavalla. Näyttelijälle lähtökohtana esityksen työstöön voi toimia itsenäinen valmistusprosessi käsikirjoituksesta lähtien. Tämänkaltainen työskentely täysin ilman ohjaajaa on kuitenkin verrattain harvinaista.

Näyttelijä Leea Klemola totesi vuonna 1995, että jos näyttelijät pääsisivät ohjaajan alisteisesta asemasta kohti omia aiheitaan, omaa tahtoaan ja omaa itsenäisyyttään, se olisi kuin naisten vapautuminen, se romuttaisi kaikki rakennelmat. (Klemola, 1995, 213.) Tämä tuo mielestäni esille suuren murroksen näyttelijäntaiteen historiassa suhteessa nykynäyttelijään nyt. Olen sitä mieltä, että tämä muutos on osittain toteutunut suomalaisessa teatterissa. Ei ole enää harvinaista löytää teatteriesityksiä, jotka ovat syntyneet näyttelijän kynästä, näyttelijän tuottamasta liikemateriaalista tai jossa käytetään muuta menetelmää valmistaa esitys kuin tekstilähtöisesti.

Hulkko kuitenkin kirjoittaa siitä, kuinka edelleen länsimaisessa teatterissa näyttelijän dramaturgia syntyy näytelmätekstistä ja roolihahmosta käsin; näyttelijän dramaturgia on roolihahmon elämää näyttämöllä. (Hulkko, 2011, 30.) Mielestäni työtavassa, jossa näyttelijä rakentaa kokonaisuutta esimerkiksi kirjoittamisen kautta, näyttelijä saa enemmän vastuuta ja valtaa lopputuloksesta; esityksen lopullisesta ilmeestä. Näin ollen hänen toiminta-alueensa laajenee. Jos näyttelijä käyttää kirjoittamisen sisältönä omia aiheitaan, persoonaa ja kiinnostuksen kohteita, esitykseen voi syntyä hyvin erityyppistä materiaalia kun perinteisessä teatterissa on totuttu: selkeät roolihahmot, juoni ja eheä fiktio.

Hulkon mielestä myös näyttelijän suhde tekstiin voidaan määritellä uudestaan hänen oman dramaturgiansa kautta. Kun näyttelijä ottaa tekstin omakseen, oman psykofysiikkansa (aistikokemusten ja fyysisten ärsykkeiden välinen suhde) käyttöön, hän tekee siitä oman taiteensa dramaturgista materiaalia. Hulkon mukaan näyttelijän dramaturgiassa näyttelijän persoona, henkisyys, keho ja ajatukset saavat enemmän tilaa kuin perinteisessä tavassa mieltää näyttelijä kirjoitetun tekstin kehollistajaksi toiminnan kautta. (Hulkko, 2011, 47.) Tämä toki antaa ymmärtää, ettei perinteisessä tavassa olisi mahdollista käyttää kokonaisvaltaisesti kehoaan tulkitessaan roolihahmoa. Pia Houni nostaa esiin itsetutkiskelun roolin kautta väitöskirjassaan *Näyttelijän identiteetti – Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökuilista*. Itsetutkiskelu nousi esiin toistuvasti näyttelijähaastatteluissa. Näyttelijät kertoivat itsetutkiskelun olevan mahdollista juuri *roolityön* kautta ja että rooli usein syntyy omasta yksityiselämästä. (Houni, 210, 2000.) Olen sitä mieltä, että näyttelijä nykyteatterissa kykenee olemaan kosketuksissa itseensä sekä tekstin, roolihahmon, että jonkun muun materiaalin kautta. Roolin kautta on mahdollista etäännyttää itsensä tärkeästä aiheesta ja samaan aikaan käsitellä aihetta ja sen nostamia tunteita hyvin yksityiskohtaisesti.

Näyttelijä ja näyttelijäntyön opettaja Judith Weston kuvaa osuvasti kirjassaan *Näyttelijän ohjaaminen tilannetta*, jossa esitystä harjoitellaan valmiin tekstin pohjalta. Esitystä työstäessä näyttelijä altistaa itsensä turvattomaan tilanteeseen, antautuu esille oloon tietämättä toimiiko hänen tarjoamansa ideat, tunteet, toiminnot ja impulssit. Näyttelijän aloittaessa harjoitukset hän tekee valinnan: asettuu katseltavaksi vaikka hän itse ei näe. (Weston, 1999, 24.) Tämän valinnan minä tein Icebreakerin aikana, asetuin turvattomaan tilanteeseen täysin vailla minkäänlaista tukea, vailla valmista tekstiä tai katsojaa. Tämä oli ensimmäinen askel minulle näyttelijänä itseohjautuvaan työskentelyyn, sillä olin täysin omillani ja itse vastuussa työn etenemisestä ja uuden luomisesta.

Minulle näyttelemine ja taide yleensäkin on kommunikaation väline ja työkalu hahmottaa maailmaa. Uteliaisuus auttaa minua näyttelijänä tekemään jatkuvasti havaintoja maailmasta ja näyttelijän tehtäviin kuuluu olennaisesti kyky käsitellä näitä havaintoja ja jalostaa ne esille ymmärrettävään muotoon. Muodolla tarkoitan sitä tapaa, miten näyttelijä tuo esiin ilmaistavan asian. Tämä voi olla esimerkiksi

liikkeen tai puheen avulla. Näyttelijänä ikään kuin paljastaa havaintoja maailmasta kehonsa kautta. Aikaisemmin olen aina saanut näyttelijänä tukea ohjaajalta muodon löytämiseen, mutta Icebreaker oli minulle ensimmäinen monologyö sekä ensimmäinen produktio, jossa minua ei ohjattu. Näin minulle tarjoutui mahdollisuus koostaa itse haluamaani materiaalia omintakeisella ja persoonallisella tyylillä lavalle. Minusta nykyteatterissa näyttelijältä odotetaan valmiutta itsenäiseen ja monitaiteelliseen työskentelyyn ja pidän sitä myönteisenä asiana, sillä se kehittää näyttelijän oma-aloitteellisuutta.

Näyttelijäntyötä nykyteatterissa voisi lähestyä myös sitä kautta kuin Bert O. States artikkelissaan *The Actor's presence – three phenomenal modes* -teoksessa *Acting (Re) Considered*: näyttelijä on tarinankertoja jonka erikoisosaaminen on se, että *hän on itse* se tarina, jota hän kertoo. (Zarrill, 2002, 23.) Näyttelijä ikään kuin kertoo ja luo itseään esityksessä. Tähän liittyy minusta olennaisesti näyttelijän lähtöimpulssin tarkentuminen. Mistä aloitan? Ohjaaja Judith Weston kehottaa teoksessaan *Näyttelijän ohjaaminen* näyttelijää tarkastelemaan kaikkea eteen tulevaa omin korvin, silmin ja tuntein. On tunnettava oma nahkansa, jotta on mahdollista olla läsnä tässä ja nyt. (Weston, 1999, 77-78.) Lähtökohtana näyttelemiselle ei olekaan tunkeutuminen roolihahmon "ihon alle" vaan omansa.

Nyky näyttelijän taide – horjutuksia ja siirtymiä teoksessa näyttelijän itseohjautuvuus määritellään olevan näyttelijäntekniikan ja -dramaturgian yhdistämisen, rakentamisen ja säätelemisen taitoa taiteellisessa prosessissa. (Hulkko, Kirkkopelto, Silde, Tapper, Tervo, Tuisku, 2011, 218–219.) Ymmärrän sen niin, että näyttelijä käyttää opittua näyttelijäntyöntekniikkaansa tuottaa materiaalia ja sen jälkeen osaa yhdistää tätä materiaalia niin, että ilmaistavien asioiden välille syntyy yhteys. Ja tämä yhteys on selkeää ja ymmärrettävissä näyttelijälle itselleen. Icebreakeria työstäessäni koin olevani itseohjautuva näyttelijä, sillä tuotin, jäsensin sekä esitin koko dramaturgian.

Minusta nykyteatterille keskeistä on juuri näyttelijäntyöhön liittyvä muutos. Nykyteatterissa näyttelijän on oltava itseohjautuvampi ja valmis tuottamaan materiaalia muista lähtökohdista kuin tekstistä. Minusta ei ole järkevää tai edes perusteltua vertailla nykyteatterin ja perinteisen teatterin paremmuutta.

Kiinnostavaa on näyttelijäntyön kehittyminen. Niin kuin nykyteatteri, myös käsitys näyttelijäntyöstä kehittyy ja muuttuu jatkuvasti ja tämä ei olisi mahdollista ilman perinteistä teatteria ja sen tuomia työtapoja, tekniikoita ja työkaluja näyttelijälle.

2.3 Näyttelijän elävyys

Sana *elävyys* kiehtoi minua törmätessäni siihen näyttelijäntyön kirjallisuutta lukiessani. Varsinkin japanilainen näyttelijä-ohjaaja-kirjailija Yoshi Oida sekä ohjaaja Judith Weston käyttävät sanaa elävyys tai elävä kirjoittaessaan näyttelijäntyöstä. Elävyyden pohtiminen vei minut lähemmäs omaa näyttelemisen tarvetta ja käsitystäni ”hyvästä ja kiinnostavasta näyttelijästä”.

Minulle näyttelijän elävyys tarkoittaa vapaata, virtaavaa mieltä ja toimintaa vuorovaikutuksellisessa tilanteessa. Elävyys on ennen kaikkea vuorovaikutusta, itseän, toiseen ihmiseen, katsojaan, objektiin. Kohdennettua, ulosnäkyvää energiaa, jota esiintyjä/näyttelijä synnyttää kehollaan. Kontaktia, joka ei ole sisäänpäin kääntynyttä. Yksin työskennellessä kontaktin voi luoda esimerkiksi esineeseen, musiikkiin tai kuvitteelliseen henkilöön. Elävä näyttelijä ei ajattele koko ajan itseään vaan osaa suunnata energiaa ulos. On leikkisä, spontaaninen, mielikuvituksellinen, antautuva, herkkä, rohkea epävarmuuden sietämiselle, heittäytyvä, ja altis vaikuttumiselle ja vaikuttamiselle.

Ohjaaja Judith Weston kuvaa tätä mielestäni osuvasti sanomalla, että näyttelijän huomio on saatava keskittymään pois itsestä. Kun näyttelijän huomio on vain hänessä itsessään, keskittyy hän silloin vain omaan ahdistukseensa.

Itseään tarkkaileva näyttelemisen on touhukasta, väkinäistä, ohutta, teatraalista, siitä puuttuu aines ja välittömyys. Kun näyttelijä on itsestään tietoinen, hän alkaa näyttellä väkinäisesti tai *osoitellen*. (Weston, 1999, 72.)

Tutkiessani elävyyttä monologyöskentelyssä ymmärsin kuitenkin, että se on myös kontaktia ja vuorovaikutusta itseän. En allekirjoita täysin Westonin mielipidettä näyttelijän itsetietoisuuden negatiivista vaikutuksista. Itsetietoisuus ja oman työn analysointi voi auttaa näyttelijää kehittymään haluttuun suuntaan. Kun

ei ole riippuvainen pelkästään toisen ihmisen antamasta palautteesta työstään, voi oppia tunnistamaan itsessään kehittämisen kohteita ja nimenomaan kokeilemaan uutta ja etsimään itsestä nousevia uusia toimintatapoja.

Jotta roolihenkilöstä tulisi elävä, täytyy mukana olla riskiä, erehdystä, mahdollisuus löytää arvokkaita asioita sattumalta, omintakeisuutta, yllätystä, vaaraa. (Weston, 1999, 73.)

Elävyys näyttelijäntyössä on uskallusta hypätä lentoon, tietämättä onko alhaalla turvaverkkoa. Uskallus luopua kontrollista vapauttaa näyttelijän mielen. Ristiriitaista on kuitenkin se, että täydellistä kontrollin luopumista ei saa tapahtua. On kyettävä luopumaan kontrollista juuri oikea määrä. Westonin mielestä elävyyttä voi löytää kun näyttelijä toimii vaiston varassa ja sattuman johdattelemana. Yoshi Oida taas nostaa esiin kuitenkin kontrollin välttämättömyyden. Kirjassaan Näkymätön näyttelijä Yoshi Oida avaa näyttelijän tehtäviä, harjoitteita ja arvoja omasta näkökulmastaan.

Jotta löytäisit jatkuvasti uusia tapoja elävöittää näyttelemistäsi, tarvitset suurta taitoa ja valppautta. Hyvässä näyttelemisessä on tavallaan kaksi puolta; tekninen mestaruus, ja vapaa ja liikkuva mieli. (Oida & Marshall, 2004, 50.)

Oidalle näyttelemisen ei ole itsensä esittelyä, teknisen taituroinnin esiin nostamista, vaan tahtoa kertoa ja paljastaa näyttelijäntyön kautta jotakin sellaista, jota katsoja ei kohtaa arjessa. Tämän ei tarvitse olla fyysisesti näkyvää, vaan se voi olla katsojan mielikuvituksen aikaansaannosta. (Oida, 1999, 17.) Olen samaa mieltä siitä, että näyttelijän tehtävä on luoda tilanteita, asioita ja saattaa esitys eläväksi kehonsa kautta. Tärkeintä ei kuitenkaan ole näyttelijän keho, vaan se mitä hän sillä ilmaisee. Pystyn samaistumaan sekä Westonin että Oidan ajatuksiin näyttelijän elävyydestä. Spontaanisuus ja kontrollista luopuminen auttavat minua ymmärtämään näyttelijän elävyyttä.

Konstantin Stanislavski korosti mielikuvituksen tärkeyttä näyttelijäntyössä. Hänen mielestä näyttelijän tehtävä on käyttää luovia taitojaan muuttaakseen näytelmän tarina taiteelliseksi näyttämölliseksi tositarinaksi ja tässä prosessissa ihmisen mielikuvitus on erittäin tärkeä tekijä. (Stanislavski, 2011, 104.) Tämä kuvaa näyttelijän toimintaa hyvin, vaikkakin hän puhuu näyttelemisestä perinteisen

teatterin kontekstissa. Mielikuvitus on luovuuden väline, joka auttaa näyttelijää ”näyttelemään” eli kuvittelemaan itsensä pois arjesta; toiseen todellisuuteen. Näyttelijän kyky luottaa omaan mielikuvitukseen ja antautua sille ovat mielestäni elinehtoja näyttelijän elävyydelle, sillä ne tuottavat lisää materiaalia mieleen: kuvia, mielikuvia, värejä, hajuja, makuja ja maisemia. Näyttelijä Ville Sandqvist kirjoittaa artikkelissaan Paradoksaalinen ammatti: näyttelijä -teoksessa Esiintyjä taiteen tekijä ja tulkki leikin tärkeydestä näyttelijälle. Sandqvistin mukaan näyttelemisen muistuttaa lasten leikkimistä ja näyttelijällä tulisi olla kyky haltioitua ja ihastua. (Sandqvist, 1995, 178-179.) Elävyyden ydin on leikissä, kyvyssä antautua leikin vietäväksi ja kutsua myös katsojat mukaan.

Elävä näyttelijä johdattaa, vie esitystä eteenpäin. On vuorovaikutuksessa yleisön kanssa. Ei jaksaa kattoa jos näyttelijä ei kertaakaan katso yleisöön tai kerro juttua yleisölle. Minä tahdon pelata yleisön kanssa yhteen. (Nuutila, Työpäiväkirja 17.3.)

3. ICEBREAKER- MONIÄÄNINEN MONOLOGI

3.1 Tavoitteet ja lähtökohdat

Halusin rakentaa täysin itsenäisesti teatteriesityksen, jossa yhdistyvät minulle tällä hetkellä mielenkiintoisimmat teatterin osa-alueet: näyttelijäntyö ja esiintyisyys, dramaturgia, ohjaajantyö, musiikki sekä liikeilmaisus. Tavoitteena oli rakentaa monitaiteellinen lopputyö, jonka kautta saisin syvempää ymmärrystä omasta näyttelijäntyöstä sekä tekijyydestä. Halusin löytää esityksen ja kirjallisen työn kautta vastauksen kysymykseen mitä on elävyys näyttelijäntyössä? Tavoitteena oli selvittää minkälainen teos syntyy näyttelijän näkökulmasta ja mitä kaikkea näyttelijän dramaturgia voi olla? Minua kiinnosti myös prosessikeskeinen työskentely ja tavoitteena oli saada tuotua prosessia näkyväksi esitykseen. Koin yksintyöskentelyn kuitenkin erittäin tärkeäksi lähtökohdaksi ja halusin tuoda sen näkyväksi esityksessä.

Taiteellisen osuuden työstämisen aloitin marraskuussa 2013 suunnittelutyöllä. Vuodenvaihteen jälkeen valitsin musiikin ja lainasin luovaan kirjoittamiseen perustuvia teoksia, joita käytin apunani kirjoittaessani esityskäsikirjoitusta. Aloitin tammikuussa kirjoitustyön, jonka aikana kirjoitin pohjan esityskäsikirjoitukselle. Luetutin sitä ystävilläni ja kehitin eteenpäin annetun palautteen avulla.

Helmikuussa aloitin harjoitukset, jotka päättyivät Kokkolassa esityksiin ajalla 11.4.–13.4. Harjoituskertoja kertyi n. 35. Esitin monologia myös Kokkolan ulkopuolella, Oulun Ylioppilasteatterin vierailuesityksenä kesäkuussa 2014 ja Kajaanin runoviikkojen Off-ohjelmistossa heinäkuussa 2014. Harjoitusten alkaessa työilmapiirin ja mielekkään yksintyöskentelyn lähtökohta oli tarjota itselle mahdollisimman virikkeellinen ympäristö, jotta yksintyöskentely olisi mielekästä. Virikkeitä etsin musiikista, rekvisiitasta, näyttelijäntyöharjoitteista, runoista, kuvista, mielikuvista, fyysisistä toiminnoista, vapaasta tanssimisesta ja liikeilmaisusta. Harjoituskaudella löysin Acting with the Inner Partner- kurssin, (AwIP) joka oli tarjolla Helsingissä viikoittain ja päätin kokeilla sitä samanaikaisesti

monologyöskentelyn rinnalla. Tämä harjoittelumuoto on sooloharjoitus, joten se sopi työskentelyyni rakenteensa puolesta erinomaisesti. AwIP:ista muotoutui monologyöskentelyä laajasti tukeva harjoittelumuoto, josta avaan myöhemmin opinnäytetyön kappaleessa **3.5**

3.2 Musiikki tekstin lähtöimpulssina

Valitsin haitaristi Antti Paalasen Breathbox-albumin esityskäsikirjoituksen kimmokkeeksi, sillä rakastuin musiikkiin ensi kuulemalta. Pidin kappaleita kiinnostavina ja monipuolisina juuri teatterissa käytettäviksi. Albumi on täysin instrumentaalinen ja sisältää ainoastaan Paalasen 3-rivisellä haitarilla soitettua musiikkia. Kuunnellessani albumia ensimmäisen kerran, kuulin siinä jo teatterillisiä elementtejä. Albumi alkoi ikään kuin ”puhua” minulle. Tällä tarkoitan sitä, että havaitsin kappaleista äkinäisiä tempon vaihteluita, mystisyyttä, aksentteja soitossa, äärimmäisen kaunista melodiaa, leikkisyyttä ja albumin sisältämää yhtenäistä kaarta. Se ikään kuin tarjosi minulle materiaalia jatkuvasti. Ideana oli käyttää musiikkia siten, että se järjestäisi esityksen materiaalin näyttämölle. Jokainen kappale olisi kohtaaminen, jonka sisälle, päälle tai sekaan kirjoittaisin omaa tekstiäni.

Ensimmäiseksi menin koululle musiikki mukaan ja aloitin koko prosessin liikkeen kautta. Pysin liikkuessani kuuntelemaan musiikin antamia impulsseja kehollani ja reagoimaan niihin. Koin tämän harjoituksen hyvin nautinnolliseksi, koska minun ei tarvinnut sinänsä tehdä mitään. Musiikki antoi tahdin, liikekielen ja mielikuvat. Minä vain seurasin näitä impulsseja. Tämän harjoituksen päätyttyä olin jo kehon kautta saanut tietoa albumista ja siitä mistä se kertoo minulle. Kehon liikkeet herättivät tietyntyyppisiä ajatuksia, tarinan alkuja, hahmojakin, ilman että olin kirjoittanut sanaakaan. Nämä syntyivät kun keho ja musiikki olivat vuorovaikutuksessa keskenään. Kehon asennot ja liikkeet toivat mieleeni henkilöitä ja tilanteita ilman että olin itse keskittynyt ajattelemaan tarinaa, kaarta tai juonta sen koommin.

Seuraavaksi aloitin tajunnanvirtakirjoittamisen kuuntelemalla koko albumia läpi, kappale kerrallaan. Kirjoittamisen ainoa sääntö oli: älä sensuroi. Tätä kutsutaan ajatuksenvirraksi tai tajunnanvirraksi. Tarkoituksena on päästää mieli virtaamaan

vapaasti ja kirjoittaa kaikki mitä mieleen nousee, sensuroimatta tekstiä. Usein tämä tehdään kirjoittamalla ajatuksenvirtaa käsin. Tämä mahdollistaa henkilökohtaisemman suhteen kirjoittamiseen fyysisen tekemisen kautta. Teksti voi olla hyvinkin absurdia, lauseiden ei tarvitse olla jäsenneltyjä tai edes järkeviä. Kyseinen tapa osoittautui erittäin hedelmälliseksi ja vaivattomaksi tavaksi tuottaa tekstiä. Tämän työtavan jälkeen pyrin löytämään tekstistä kiinnostavimpia sanoja, lauseita, aiheita tai omituisuuksia alleviivaamalla ne. Näitä olivat muun muassa: *voisiko auringon juosta kiinni, kukaan ei voi estää lintuja lentämästä, näen sinun kuoren, enkä välitä sinusta, heistä, kenestäkään, lapsuuden herkkyyys on muistaa aika kun ei vielä ollut nähnyt pahaa, aika ei kulu samalla tavalla, tyttö häkissä, ronski, räävi, rajua, enkä osaa olla hiljaa ja nätisti, yksinäisyys.*

Nämä aiheet nousivat minun omakohtaisista kokemuksista, sillä kirjoittaessaan ajatuksenvirtaa ihminen hyödyntää omaa kokemusmaailmaa ja mielikuvitusta yhdistämällä niitä musiikin herättämiin assosiaatioihin. Kun aiheet olivat suurin piirtein valittu, avasin tietokoneeni ja aloin kirjoittaa kappaleita auki. Aloitin esityskäsikirjoituksen työstämisen kirjoittamalla tekstiin millä kappaleella teos alkaa ja mistä kappale kertoo. Kirjoitin kohtauksia, joissa kappaleet olivat pääosassa tai sivuosassa. Näin työskentelin pitkään kunnes ymmärsin kappaleiden olevan ”tekstiä”. Yhdistin tekstiä kappaleisiin niin, että välillä kappale alkoi juuri tietyistä kohdista, loppui tiettyyn kohtaan ja taas alkoi uudestaan. Kappale alkoi käydä dialogia tekstini kanssa.

Musiikin tuomat mielikuvat rakensivat päähäni tietynlaista kylmän karua maisemaa, jossa oli myös pilkahdus kesän lämmöstä ja lempeydestä. Useimmat kappaleista ovat tunnelmaltaan kylmiä, mystisiä, jopa ankaria ja tämän vuoksi minulle alkoi hahmottua arktinen maisema. Havaitsin pian tekstin saadessa muotoaan, että tietyt kappaleet alkoivat tukemaan keksimiäni henkilöitä ja heidän olemuksiaan. Olin kirjoittanut hahmon nimeltä Tyttö ja hahmon nimeltä Nanuki. Nanuki on jääkarhu, joka asustaa arktisella alueella, Svalbardissa. Pohdin tarkkaan mikä kappale sopisi parhaiten tietylle hahmolle ja minkälainen kappale voisi olla hänen olemukseen sopiva ja tunnelmaltaan henkilöitä luonnetta korostava. Loppujen lopuksi kappaleet eivät jääneet niinkään hahmojen ”tunnari” kappaleiksi, vaan korostivat enemmän kohtauksen jännitteitä, tunnelmaa sekä

maisemaa. Tajunnanvirtatekstit toimivat hyvänä pohjana aloittaessani kirjoittamista ja synnyttivät yhdessä musiikin ja mielikuvituksen kanssa sirpaleisen, mutta yhtenäisen tarinan.

3.3 Kirjoitusprosessi

Esityskäsikirjoitus oli koko harjoitusprosessin aikana vaihtuva ja altis muutoksille. Kappaleet alkoivat elää mielessäni ja niiden tuomat ensivaikutelmat saivat muuttua. En halunnut lyödä ajatuksenvirran kautta tuottamaa aihetta tai valintaa lukkoon. Tämä tuntui olennaiselta avulta tekstin syntymisessä. Olin löytänyt itselleni tavan kirjoittaa, rakentaa esitystä, jonka työtapa saattoi muuttua omien tarpeitteni mukaan.

Kirjoittaessani esityskäsikirjoitusta eteeni tuli myös valtavia haasteita, jotka johtuivat haavoittuvaisuuden ja epävarmuuden tunteista. Pelkäsin, että tekstini on epäkiinnostavaa. Tämän vuoksi palautteen saaminen ensimmäistä kertaa tuntui murskaavalta. Tekstin ollessa henkilökohtaista, olin hyvin altis tulkitsemaan palautetta pelkästään negatiivisena, jolloin usko omasta epäonnistumisesta vahvistui. Kriittinen palaute kuitenkin auttoi minua kehittämään tekstiä ja tarkentamaan siinä jo olleita mielenkiinnon kohteita. Tämä oli valtava oppimiskokemus sekä auttoi minua pyytämään palautetta herkemmin. Kun ymmärsin palautteen koskevan työtäni, ei minua henkilökohtaisesti, pystyin kuuntelemaan ja poimimaan palautteesta minulle tärkeimmät kehittämiskohteet. Irrottautumalla tarpeesta miellyttää muita ja keskittymällä siihen mistä itse tahdon kirjoittaa, työskentely tuntui mielekkäältä.

Pohtiessani tekstin suhdetta esitykseen, oivalsin tekstin olevan yksi elementti, jonka avulla *rakennan* esitystä, ei yksinään käytettävä osa. Katariina Numminen kirjoittaa tekstin käytöstä nykyteatterissa oivallisesti:

Tekstistä tulee vain yksi monista esityksen elementeistä. Teksti on tekstiä, materiaalia, ei enää eheä teos. (Numminen, 2011, 26.)

Näyttelijän näkökulmasta oman tekstin parissa työskentely osoittautui hankalaksi. Minusta tuntui että tunnen tekstin liian hyvin, tiedän siitä liikaa. Tällä tarkoitan sitä, etten meinannut löytää tekstistä erilaisia vaihtoehtoja ja tulkinnan mahdollisuuksia. Sanat ja lauseet tarkoittivat juuri sitä mitä minä niillä olin tarkoittanut kirjoittaessani niitä.

Vaikea opetella omaa tekstiä, tuntuu typerältä. Niin kuin sanat ja teksti ei olisi näyteltävissä. (Nuutila, Työpäiväkirja 7.2.2014.)

Oli vaikea suhtautua omaan tekstiin positiivisesti. Nummisen mielestä nykyteatterissa myös teksti leikkii, sillä teksti on siirtynyt harjoituksiin, pois työpöydän ääreltä. (Numminen, 2011, 34.) Uskon, että tekstin kanssa harjoittelu olisi saattanut sujua paremmin, jos olisin suhtautunut tekstiin vähemmän hienovaraisemmin. Käsittelin sitä ikään kuin sille ei olisi voinut tehdä mitään.

Työskentelyn edetessä löysin kuitenkin apuja tekstin työstämiseen. Teos Jumalainen näytelmä – Dramaturgisia työkaluja tuki ja auttoi työskentelyäni kovasti, sillä se antoi vinkkejä mm. jännitteiden kirjoittamiseen ja jännitteen ymmärtämiseen teatterissa. Ohjaaja ja käsikirjoittaja Paavo Westerberg kiteyttää osuvasti sen mitä jännite tuo tekstiin:

Oli kyse mistä tahansa jännitteen muodosta, yhteistä niille on se, että tekstin sisällä ne tuovat tekstiin dynamiikkaa ja energiaa. (Westerberg, 2012, 66.)

Ihminen ei halua paljastaa. Ja jännite on suurin asia mikä tästä jutusta puuttuu. Sitä haluan lisää. Jännite= pidäteltyä ilmaisua/energiaa/tunnetta. Niin tietenkin. (Nuutila, Työpäiväkirja. 16.3.)

Kirjoitusprosessin parhain puoli oli siinä, että pystyin aina palaamaan musiikkiin jos tunsin olevani ”jumissa” tai ”hukassa” kirjoittamisen suhteen. Sanonta *lukossa* kuvaa mielestäni tämänkaltaista olotilaa hyvin. Mieli on ikään kuin lukossa vaikka onkin täynnä mielikuvia, aiheita ja materiaalia. Lukon aukaisu vaatii impulssin, aktivoinnin, jotta se alkaa virtaamaan uudelleen ja työstämään siellä olevaa materiaalia ulos. Jos kirjoittaminen ei edennyt, ryhdyin kuuntelemaan *Breathboxia* uudelleen ja antauduin musiikin vietäväksi. Minulle tämä aktivoija ja lähtöimpulssi

oli musiikki. Sen avulla muodostin esityskäsikirjoituksen nimeltä Icebreaker-Moniääninen monologi.

3.4 Harjoitukset

Tässä luvussa avaan yksityiskohtaisesti havaintojani käytännön harjoittelujaksosta ja työskentelyä tukevasta toiminnasta. Harjoitukseni sijoituivat ajalle 1.2.-10.4.2014. Harjoitustilana toimi Centria Ammattikorkeakoulun luokkatilat sekä K.H. Rendlundin museon näyttelyhalli. Nostan esiin tekijöitä ja olosuhteita, jotka vaikuttivat merkittävästi harjoitteluilmapiiriin. Yksin tekeminen ja sen tuoma yksinäisyyden tunne kulki mukana koko harjoitusprosessin ajan. Yksin harjoitteluun kaipasin virikkeitä, joita olivat mm. musiikki ja rekvisiitta.

3.4.1 Yksinäisyys harjoitussalissa

Kun olin kirjoittanut n. kuukauden esityskäsikirjoitusta, toin sen harjoitussaliin ja aloitin harjoitukset. Harjoittelin välillä pelkän tekstin kanssa ja toisinaan pelkän musiikin avulla. Etsin musiikin avulla kehoni liikelaatuja ja -ratoja. Halusin löytää jo olemassa olevan materiaalin rinnalle uutta materiaalia, joka syntyisi taas uudestaan musiikista. Mutta heti harjoittelun alkuvaiheessa kohtasin suuren esteen: yksinäisyyden. Yksinäisyys hiipi ihon alle ja lamaannutti aktiivisen toiminnan. Tuntui naurettavalta tehdä kun kukaan ei katso. Kun sitten sai katsojia harjoitukseen niin kokemus ”huonosta” läpimenostakin oli hyvä kokemus. Vaikka koin häpeän tunteita esittämisen tavasta ja sisällöstä, koin harjoittelun silti merkityksellisenä; olin vuorovaikutuksessa jonkun toisen kanssa.

Liika harjoittelu toi eteeni turhautumisen. Ystäväni oli ehdottanut minulle taukoa harjoituksista nähtyään läpimenon. Hän sanoi ”*vetäydy, pidä taukoa, olet hyvässä vaiheessa*”. En kuitenkaan tarttunut neuvoon, sillä en uskaltanut lopettaa harjoittelua. Luulin, että mahdollisimman paljon harjoittelulla voin valmistaa toimivan esityksen. Päiväkirjaa läpikäyneenä huomasin kuinka intensiivistä harjoitteluni oli: yli kahden tunnin harjoituksia viitenä päivänä viikossa sekä lisäksi matkat Helsinkiin AwIP- harjoituksiin joka viikko. Tämänkaltaisen harjoittelu ajoi minut täysin ylitreenattuun oloon, turhautumiseen ja syvään innottomuuteen.

Tiesin, etten voi jatkaa enää työskentelyä tällä tavalla tai muuten esitystä ei synny, mutta samanaikaisesti pelkäsin harjoittelusta vetäytymisen nostavan epäonnistumisen mahdollisuutta. Työskentelyilmapiiri rentoutui huomattavasti kun päätin irrottautua harjoittelemisesta ja lyhensin harjoitusaikaa.

Yksinharjoittelun hyviä puolia on vapaus muuttaa suunnitelmiaan, aikatauluja ja perua tai vaihtaa päätöksiään. Valitettavasti se tuo esiin myös ristiriitaisia tunteita. Minunko kaikki pitää päättää vai minäkö saan päättää kaikesta? Kaipasin niin kovasti päätöksilleni tukea ja hyväksyntää ennen kuin löin asioita lukkoon. Saatoin löytää itseni umpikujasta miettiessäni markkinointiasioita tai julisteen kuvaa. Riippuvaisuus iski kovaa enkä uskaltanut luottaa intuitioon ja omaan visioon. Usein kysyessäni neuvoa, tavallaan tiesin jo päätökseni, mutta halusin jonkun tukevan päätöstäni sanomalla että ” *Tuo on hyvä idea tai tuo sopii paremmin*”.

Olen sitä mieltä, että teatterin hienoimpia puolia on sen yhteisöllinen luonne. Kun tämä piirre puuttuu, myös sen tuomat rikkaudet loistavat poissaolollaan. Työryhmässä työskenneltäessä ideoijia on useita, ja erilaiset kokemusmaailmat, luonteet ja tietotaito yhdistyvät. Työryhmässä myös huumori on huomattavasti herkemässä kuin yksin, joka syntyy juuri ihmisten välisestä kommunikaatiosta ja kontaktista. Yhteisöllisyyden ja ohjaajan puuttuminen konkretisoitui silloin, kun epäusko iski ja roolini produktion kannattelijana nousi keskiöön.

Työryhmässä pohdiskelut ja keskustelut roolihahmoista, esityksen teemoista ja aiheesta ovat usein innostavia ja vievät työryhmää eteenpäin yhteisen päämäärän saavuttamisessa. Työskennellessä ilman työryhmää on helpompaa kyseenalaistaa jatkuvasti mitä esityksellä haluaa sanoa sekä epäillä kykyjään saada esityksestä kiinnostava ja samaistuttava muille. Harjoitusten aikana usein kaipasin yhteisöä; ydintyöryhmää, jolla on yhteinen päämäärä: esitys.

Olen pohtinut mitä järkeä on tämänkaltaisessa työskentelyssä? Voiko yksintyöskentelystä saada aikaan muille jaettava kiinnostava esitys? (Nuutila, Työpäiväkirja 15.2.)

Yksinäisyyden ajamana minun oli löydettävä keinot tehdä työstä mielekäästä, jotta esitys syntyisi ja saisin nautintoa harjoittelusta.

Objekti auttaa. Ettei olisi niin yksin lavalla. On jotain mihin kohdistaa. En usko tekstiin. En usko mitä sanon. Tääl kampuksella on vähän pelottavaa yksin. Yksinäisyys aina seuraa ja kummittelee minua. (Nuutila, Työpäiväkirja 7.2.)

3.4.2 Virikkeellinen ympäristö: Rekvisiitta, spontaanisuus, leikki

Keksin tarjota itselleni mahdollisimman paljon virikkeitä, jotka pitivät mielenkiintoa yllä. Toin harjoitussaliin erilaista rekvisiittaa: pehmoleluja, leikkitarvikkeita, musiikkia, peilin, vaatteita roolihahmoille yms. Rekvisiitta lisäsi mielikuvitusta, sillä pyrin kohdistamaan kohtausharjoituksessa kaiken energian vaihtuvaan esineeseen. Mielikuvituksen käyttö taas rikastutti ilmaisua. Toisinaan olin hyvin jäykkä, enkä meinannut löytää ilmaisulle muotoa, mutta kokeillessani samaa uudestaan jonkun esineen kanssa, yhtäkkiä ilmaisuun saattoi löytyä muoto. Objektit auttoivat kohdentamaan ilmaisua. Rekvisiitta tuki myös roolihahmojen identiteettien luomista ja kehittymistä.

Koitan kuunnella intuitiota, vastaanäyttelijää oli se sitten musiikki, ihminen, objekti tai lavaste. (Nuutila, Työpäiväkirja 4.2.)

Judith Weston neuvoo kirjassaan Näyttelijän ohjaaminen ohjaajaa tuomaan esineitä harjoitussaliin, sillä ne vaikuttavat voimakkaasti näyttelijään. (Weston, 1999, 311.) Tämä toteutui konkreettisesti harjoituksissani, kun käytin pehmolelua ruumiina kohtauksessa, joka käsitteli kuolemaa. Se toi ilmaisuun voimakkaan reaktion ja sen avulla rakentui pohja kohtaukselle. Musiikki toimi erinomaisena virikkeenä kohtausharjoituksiin, sillä se auttoi luomaan tunnelmia, tempoa sekä rytmiä kohtauksiin. Myös roolihahmon mekon tuominen harjoituksiin oli herkullinen idea. Käytin mekkoa liike-improvisoinnissa todella paljon. Pyrin tanssimaan mekko kädessäni, mekko päällä ja mekko parina. Mekko toimi symbolina, mutta oli myös konkreettinen ”vastanäyttelijä”.

Huomasin yksin työskennellessäni, että mielenkiinto säilyi, jos en ottanut itseäni ja tekemisiäni jatkuvasti todella vakavasti. Spontaanisuus ja leikkisyys syntyi juuri tästä ajatuksesta, että päästin irti järjen, tavoitteellisuuden ja vakavuuden. Annoin

itseni nauttia itsestäni, harjoitteista ja pitää hauskaa. Jos minusta tuntui tylsältä, aloin leikkiä. Kun kukaan ei ollut kellon kanssa säätelössä työni ”tehokkuutta”, annoin itselleni paljon enemmän vapauksia. Välillä minusta tuntui, että leikkiminen veisi minua pois tehokkaasta työskentelystä, että hauskanpito olisi jotenkin väärin, varsinkin yksin. Tämä liittyy suorituskeskeiseen ajatteluun; työskentely on tehokasta kun ottaa ”tosissaan”. Leikkisyys tuotti harjoituksiin iloa ja leikin avulla rentouduin ja suorituspaine väheni. Lisäämällä spontaanisuutta ja leikkisyyttä, loin itselleni virikkeellisemmän ja kiinnostavamman työskentely-ympäristön. Syy leikkisyyden lisäämiseen ja spontaanisempaan toimintaan oli ehdottomasti AwIP-kurssi.

3.5 Työskentelyä tukeva toiminta: Acting with the Inner Partner- Toimiminen sisäisen kumppanin kanssa

Etsiessäni Icebreakerin aikana tätä henkilökohtaista tietäni taiteentekijänä, törmäsin kurssiin nimeltä Acting with the Inner Partner (AwIP), jonka opettajana toimi Alexander Komlosi. Minua kiinnosti kurssi sen erikoislaatuisen sisällön vuoksi. Tahdoin selvittää mitä toimiminen sisäisen kumppanin kanssa käytännössä tarkoittaa ja voisiko tämä olla apuna työskentelyyni Icebreakerin parissa.

Työtavan esittely

Sisäisen dialogin toiminta tai toimiminen sisäisen kumppanin kanssa on improvisaatioon perustuva, yksin tehtävä harjoitustapa, jonka avulla harjoitetaan ja opiskellaan kokonaisvaltaisella tavalla luovan, kurinalaisen, leikkisän ja spontaanin vuorovaikutuksen perusdynamikkaa esiintymistilanteessa. Sisäisen dialogin toiminta, Acting with the Inner Partner, on käännetty tšekin kielen sanoista *dialogické jednání s vnitřím partnerem* (dialoginen toimiminen sisäisen kumppanin kanssa). Tätä harjoitustapaa opetetaan Prahan Teatteriakatemiassa, jossa harjoitus on myös kehitetty. AwIP on Teatteriakatemiassa opetettavan *authorial acting* (tekijälähtöisen näyttelemisen) -opetusjakson keskeisin metodi. Internet-sivu: (Alexander Komlosi 2014.)

AwIP on yksilöimprovisaatio menetelmä, jonka keskeinen perusta on pyrkimys spontaaniin ja leikkisään ilmaisuun ja olemiseen julkisessa tilanteessa. Opetuksen keskeinen sisältö on mahdollistaa kokemus ja kokeilu leikkimisestä ja puhumisesta itsensä sekä kumppaninsa kanssa. Kurssin tavoitteena on löytää oma tapa tutkia kommunikointia itsensä kanssa julkisesti muiden edessä. Julkinen tilanne tässä tapauksessa tarkoittaa Stanislavskin kehittämää ”julkista yksinäisyyttä”. Yleisöön ei ole sallittua ottaa minkäänlaista kontaktia harjoituksen aikana. Prosessin aikana oppilas tutkii ja etsii omaa persoonallista tapaa olla esitystilanteessa mahdollisimman luova suhteessa sisäiseen kumppaniinsa, tarjoten impulsseja ja tarttuen niihin. Prosessi kuljettaa oppilaan intensiiviseen itsetutkiskelun maailmaan itsereflektoinnin avulla. Internet-sivu: (Ivan Vyskocil.)

Harjoituksissa asetetaan yleisön eteen ilman ennakkosuunnitelmia toiminnasta tai sisällöstä. Yleisön edessä ollaan kerrallaan 1-5 minuuttia, riippuen oppilaan kokemustasosta. Kurssin alussa aloitetaan lyhyemmillä solo improvisaatiokokeiluilla ja kurssin edetessä myös harjoitusaikaa pidennetään. Kun olet vuorossa, menet lavalle ja aloitat työskentelyn. Yleisöön ei oteta kontaktia, tämä edesauttaa kontaktin luomista itseensä. Tarkoituksena ei ole ”esiintyä” muille. Kun aika on kulunut, oppilas saa tulla takaisin paikalleen istumaan. Tämän jälkeen hän saa palautetta: havaintoja ja huomioita opettajalta.

Acting with the Inner Partner -kurssi tuki monologin harjoitusprosessia, sillä se on yksilöharjoitus, jonka tarkoituksena on pyrkiä löytämään oma tapa luoda, tehdä ja toimia sisäisen kumppanin kanssa. Yleisölle tekeminen ei ole olennaista. Tämän kontaktin luomiseen harjoitusta tekevältä vaaditaan kykyä havaita impulsseja ja tarttua niihin. AwIP:ista saadun vaikutuksen monologyöskentelyyn huomasi analysoidessani päiväkirjamerkintöjäni. Opettajan palautteet, omat oivallukset ja tunnilla koetut tilanteet olivat siirtyneet myös monologin harjoituksiin antaen inspiraatiota ja työkaluja analysointiin, leikkisyyden lisäämiseen ja lisäten uskoa omaan tekemiseen. Olin lähtenyt tarjoamaan itselleni paljon enemmän kuin aikaisemmin. Tarjoamisella tarkoitan näyttelijän tarjoamia impulsseja: tarjouksia ilmaisun muodolle.

Opettajan vahva ammattitaito ja pedagoginen osaaminen edistivät oppimistani. Tärkeimpänä kuitenkin pidän sitä, että jatkoin AwLP-toimintaa, vaikka harjoittelu tuntui erittäin vaikealta ja kurssin lopettivat monet. Epävarmuuden ja kaaoksen sietäminen kuuluvat olennaisesti AwLP-harjoitteluun. AwLP on näyttelijälle hyvä työkalu sietämään kaaosta, epävarmuutta ja ennen kaikkea työkalu henkilökohtaiseen kasvuun. Harjoituksessa pyritään toimimaan ja näyttelemään ilman ennalta määrättyä aihetta tai kohdetta. Näyttelijä ei voi ”piiloutua” roolin tai idean taakse, sillä lavalle mennään tietämättä etukäteen mitä aikoo tehdä.

Keskeinen oppi ensimmäisellä kerralla oli, että kun oppilas tukee omaa tekemistään: ylläpitää intensiteettiä, käyttää energiaa ja pyrkii toiminnallaan kysymään ja vastaamaan on kyseessä AwLP-harjoitus. Alkuun jännitys teetti suuria vaikeuksia tarttua omiin impulsseihin. Tuntui, että olisi jo osattava jotakin ja näytettävä se. Se, että muut katsoivat, loi paljon painetta. Vasta työskentelyn jatkuessa, ymmärsin miksi harjoituksessa on muita ihmisiä katsomassa. Se, että minua katsotaan, auttaa minua katsomaan itseäni.

This discipline is about curiosity. Give yourself permission to do things. (AwLP-Työpäiväkirja 12.4.)

Harjoitusmuoto vaatii harjoittelijalta jatkuvaa uteliaisuutta ja tämä tukee myös käsitystäni näyttelijän tehtävistä. Mielestäni näyttelijän on osattava olla utelias ja uskallettava yllättää ja yllättyä. AwLP-kurssin edetessä tein havaintoja itsestäni, kehon käytöstä ja kompastuskivistä.

AwLP:issa on keskeistä myöntää ja hyväksyä *rehellisesti* tilanteet, joissa sillä hetkellä on. Olla läsnä hetkessä. Vaivaantuneisuuden ja epämukavan olotilan piilottelu usein huomataan. Keskeistä harjoittelussa on kokeilla, etsiä ja löytää oma tapa tehdä ja toimia. Tärkeintä alkuvaiheessa ei ole harjoituksen sisältö vaan muoto: miten? Tämä vaatii kuitenkin panostusta tekoon – ”To invest in to the actions.” Ja tähän panostukseen tarvitaan sopiva määrä intensiteettiä, energiaa. Se auttaa havaitsemaan ja huomaamaan selkeitä tekoja, toimintaa ja pienimpiäkin yksityiskohtaisia tapahtumia harjoitustilanteessa. AwLP:issa on syytä huomioida kaikkein pienimmätkin eleet, ne voivat olla kaikista tärkeimpiä.

Jos tahdot jotakin yrittää ja ottaa riskin, tee se! Miten voisit olla kumppani itsellesi? Ei tässä ole kysymys mistään oikeasta tai väärästä. (AwIP-Työpäiväkirja 30.4.)

AwIP:in erikoislaatuinen piirre on sen ristiriitainen oppi. Se on englanniksi *discipline* eli kuri, mutta toistuvasti esiin tulee kehoitus "Pyri olemaan vapaa". Vapaus merkitsee luvan antamista itselleen. Saan olla huono, saan tarjota jotain aivan tyhmää ja järjetöntä, mutta kunhan teen sen panostaen. Kurinalaisessa ympäristössä, raamien ja tietynlaisten sovittujen sääntöjen sisällä vapaus ja kontaktin luominen on mahdollista. On tarjottava ja ilmaistava selvästi, jotta kumppanin on helppo tarttua impulssiin. Tähän tarvitaan äänen tuottamista. Ääntä suositellaan käyttämään siksi koska se resonoi kehossa ja avaa kehoa kokonaisvaltaisesti. Äänen on tarkoitus olla yhtä kehon kanssa. Jos lihaksessa on jännitys, joka liikuttaa ja antaa impulsseja ja siihen lisää äänen, tämä äänen olisi tarkoitus vastata liikettä.

We need the voice to send out the message, go out of yourself, how to make contact with yourself? Call and response. The ear is surprised what the mouth says. (AwIP-Työpäiväkirja 5.2.)

Tarjousten antaminen on ikään kuin provosointia, jonka tavoitteena on kutsua kumppania esiin. AwIP on keskustelua, vuorovaikutusta. Jotain mikä on kahden välillä. Ja minua helpotti kumppanin kutsumisessa kun sain lisättyä leikkiä ja leikillisyyttä harjoitteluun.

Play begins to play itself. Performer, audience, author. Each of us has all of these roles inside of us. Go out of you head. Go beyond naturalism. How would you like to play? (AwIP-Työpäiväkirja 5.3.)

Harjoituksen kehittäjä Ivan Vyskocil sanoo jokaisessa esiintyvässä taiteilijassa olevan kolme roolia: esiintyjä, katsoja ja tekijä/kirjailija. Tämä tuki omaa havaintoani rooleistani produktiossa. AwIP:issa on tärkeää, että uskoo ja luottaa siihen mitä tekee, vaikka ei tietäisi tarkalleen mitä se on. Tämä on äärimmäisen hankalaa, mutta se on ydin tavoite harjoituksiin. Riskin ottaminen vaatii hypyn tuntemattomaan – oikea tapa tehdä kuin on vain ja ainoastaan oma tapa tehdä.

Having faith in what you are doing, believing, and noticing it. Taking a risk by being good and nice to your self! Commenting out, send the signal out. (AwIP-Työpäiväkirja 2.4.)

Kurssin innoittamana osallistuin AwIP-intensiivikurssille Prahaan kesäkuussa 2014 jatkaakseni kehitystäni ja omaa tutkimusmatkaani harjoituksen parissa. Kurssilla harjoiteltiin kolmen päivän ajan eri opettajien kanssa. Sain kunnian olla Vyskocilin opeissa ja minuun jäi valtava palo jatkaa AwIP:in harjoittelua. Ihailen suuresti Vyskocilin ideologiaa AwIP:in syntyprosessin takana sekä kunnioitan hänen omistautuneisuuttaan työlleen. Otin suuren riskin lähtiessäni intensiivikurssille, joka oli tarkoitettu jatko-opiskelijoille. Opin kuitenkin itsestäni ja siitä mikä on minun tapani olla itseni kanssa lavalla, julkisessa tilanteessa. Tunnistin käyttäväni kehoa kokonaisvaltaisesti harjoituksissa ja sain siitä usein palautettakin. Kävin usein dialogia jonkun ruumiinosan kanssa, esimerkiksi käden tai jalan, ja siitä syntyi parhaimmassa tapauksessa nautinnollinen leikki. Juuri leikki on olennaisin hyöty, jota AwIP:ista koen saaneeni Icebreaker-työskentelyyn.

Pidin hyödyllisenä seurata jatko-opiskelijoiden harjoittelua, sillä heistä näkyi selvästi nautinto ja ilo, jota AwIP-harjoittelu heille antaa. Intensiivikurssilla ymmärsin paremmin miksi tämänkaltaista harjoittelua tehdään pitkäkestoisesti; jotta harjoittelijalle kehittyisi ajan myötä hyvä harjoittelijan fitness eli ”kunto ja kyky huomata ja havaita.”

3.6 Icebreaker muotoutuu

Minusta taide ruokkii taidetta. Taiteentekijänä inspiraatio voi kasvaa seuraamalla muita taidemuotoja ja ottamalla niistä vaikutteita. Icebreakerin piti ensin sijoittua teatteritilaan. Kun suunnitelmat muuttuivat ja esitystilaksi varmistui K.H. Rendlundin museon näyttelyhalli, olin samaan aikaan sekä innoissani että kauhuissani. Päätin kunnianhimoisesti, että esitykseni pyrkii olemaan dialogissa esillä olevin taideteosten kanssa. Esillä oli kahden taiteilijan hyvin erilaisia teoksia veistoksista maalauksiin. Oli ajateltava itseään esiintyjänä suhteessa teokseen, esimerkiksi tilan kautta koin pääseväni lähelle kontaktia ja dialogisuutta. Pohdin etäisyyksiä, asentoja, katseita ja ilmeitä suhteessa teoksiin sekä mitä ajatuksia ja tunteita ne herättivät. Kun ilmaisu oli ulospäin suunnattua, näkyvää ja kahden asian välillä, koin dialogisuuden olemassaolon. Myös teosten mieleen painaminen värin ja muodon kautta johti siihen, että pystyin käyttämään niitä tekstissäni kirjoittamalla niistä. Kun en ajatellut teoksia oman esityksen ”lavasteena” vaan elementteinä, jotka veivät esitystä eteenpäin, koin onnistuneeni pyrkimyksessäni.

Nykyteatteriin liittyy vahvasti taiteidenvälisyys, dialogisuus muiden taidemuotojen kanssa. Saksalainen teatterintutkija Hans-Thies Lehmann kirjoittaa teoksessaan Draaman jälkeinen teatteri riskeistä, jotka liittyvät nykyteatteriin tai nimenomaan sen taiteidenväliseen piirteeseen. Esityksen merkitystä voi olla vaikea löytää, kun genrejen väliset rajat sekoittuvat; tanssi ja pantomiimi, musiikki- ja puheteatteri yhdistyvät, konsertti ja teatterinäytteleminen yhdistetään näyttämöllisiksi konserteiksi ja syntyy monipuolinen teatterimaisema, jonka säännöt ovat laatimatta. (Lehmann, 2009, 62.) En pidä ajatuksesta, että monitaiteellisuuteen tai poikkitaiteellisuuteen liittyisi epäkirkas visio ja suttuisuus. Kun vilpittömän kiinnostus käytettävään taidemuotoon on olemassa, esityksen rakentaminen taidemuotojen yhdistämisen avulla voi olla erittäin hedelmällistä, joskin haastavaa ilman totuttuja työtapoja.

Olen löytänyt muilta taiteilijoilta paljon! Poimin ideoita dramaturgiaan, koittanut jäsentää miten itsellä esitys määräytyy. Muodon, tekstin, näyttelijän, ohjaajan, tilan yms. kautta? (Nuutila, Työpäiväkirja 14.1.)

Työskennellessäni pohdin usein miten saan prosessin näkyviin esityksessä ja kuinka pystyn käymään dialogia taideteosten kanssa. Kun lopulta ymmärsin kuinka se tulee näkymään ihan luonnollisestikin, ilahduin. Tällä tarkoitan mm. sitä kuinka esityksen aiheet näkyivät näyttelyhallin teoksissa. Tulkitsin teosten käsittelevän ihmisen suhdetta ympäristöön, niin kuin minun tekstissä. Tilassa olevat alastomat ihmisveistokset herättivät myös ajatuksia minä ja kehokuvasta, jota tekstissäni myös käsittelin.

Tänään tapahtui valtava harppaus linkittämisen saralla. Kuinka työstöprosessi näkyy useissa kohtauksissa. Jo treeneissä tehdyt valinnat kertovat työn vaiheista. Toiminnat esineiden, rekvisiitan kanssa. Haasteet, fyysiset esteet, turhautuminen, flow- vaihe, nautinnollisuus, himo, yksinäisyys, järjettömyys, absurdius! Ja nyt kohtaukset linkittyvät paljolti toisiinsa, osittain niin miten prosessissakin kävi. Henkilökohtaisuus lisääntyy kun prosessi näkyy ja kuuluu esityksessä. Tunne, teko ajaa mut seuraavan asian äärelle. Toiminnasta tulee seurauksia. (Nuutila, Työpäiväkirja 5.4.)

Prosessi näkyi myös fyysisen ilmaisun kautta. Fyysiset kamppailut esineiden kanssa kuvastivat yksintyöskentelyn haasteita. Esimerkkinä kohtaaminen teini-ikäisen taistelusta kohti itsenäisyyttä. Siinä käytin kahta raskasta patjaa, pyrkien pitämään

niitä pystyssä. Tämä yksinkertainen fyysinen toiminta olisi onnistunut varsin helposti, jos olisin antanut luvan käyttää käsiäni kunnolla. Valitsin kuitenkin tavan, jossa en saanut käyttää molempia käsiäni. Tämä kuvasti sitä, kuinka olin valinnut tehdä esityksen itsenäisesti. Patjat toimivat talon seininä, joita oli vaikea pitää pystyssä. Tehtävä oli mahdoton ja raskas fyysisesti, ja se kuvasti symbolisella tasolla kulissien ja rakenteiden kaatumista ja yksilön voimattomuutta sen estämiseen.

Rakennan itselleni esteitä. Kiinnostavaa on katsoa ihmistä, joka yrittää ja keskittyy 100 % tehtävään eikä onnistu. (Nuutila, Työpäiväkirja 4.2.)

Myös kohtauksista toisiin siirtyminen tapahtui ikään kuin samalla tavalla kuin olin työskennellyt. Yksi kohtaus loppuu siihen kuin päähenkilö melkein luovuttaa, mutta sitten ajautuu jääkarhupuvun äärelle. Seuraava kohtaus alkaa kun päähenkilö pukee puvun päälle, muuttuu aivan toiseksi henkilöksi ja kykenee taas toimimaan uudessa egoistisessa roolissa. Sekä näyttelijänä että roolihahmonani tarvitsin uuden roolin, jotta kykenin taas esiintymään.

Ihanaa kun nyt minusta tässä jutussa näkyy se työskentelyprosessi! (Nuutila, Työpäiväkirja 6.4.)

Hotinen nostaa esille kirjassaan Tekstuaalista häirintää mielenkiintoisia kysymyksiä esityksen muotokielestä ja sisällöstä. Hotinen kysyy synnyttääkö esiintyjä muotoa keksimällä, rakentamalla ja improvisoimalla vai toteuttaako hän jonkun muun kehittelemää muotoa? Tämä on olennainen ero pohdittaessa muodon syntymistä. Produktion aikana minä synnytin muotoa usein improvisoimalla. Hotinen nostaa myös esiin teoksen tai teon erityisyyden:

Teoksen tai teon tulee taiteessa olla jotenkin erityinen, muista poikkeava. (Hotinen, 2002, 57).

Kun taiteilija luo muotoa ja sisältöä *itse* hän tuo siihen mielestäni aina jotakin poikkeavaa ja ainutlaatuista. Hotisen mukaan muodosta puhuttaessa usein sekoitetaan termit henkilökohtaisuus, omakohtaisuus ja omaperäisyys. Omakohtaisuus avautuu taiteilijan suhteesta teokseen, henkilökohtaisuus on

vastaanottajan käsissä ja omaperäisyys kuvastaa taiteilijan ominaisuutta. Teoksen ilmaisutapa voi olla intiimi, ikään kuin yksityinen puhe katsojalle tai esitys voi tuntua katsojasta henkilökohtaisuudelta jos esitys on omaelämäkerrallinen. (Hotinen, 2002, 59.) Minua kiinnosti pohtia näitä käsitteitä, sillä mietin kovasti sitä miten katsoja tulkitsee esitystäni. Minua jännitti ajatus siitä, että katsoja tulkitsee kaiken sanomani/esittämäni asiat todeksi vaikka kyse oli fiktion ja faktan yhdistelmästä. Itse määrittelin esitykseni omakohtaisuuden kautta ja *henkilökohtaisuus* oli katsojan määriteltävissä.

Taiteen monimuotoistumista ja laajenemista voidaan pitää ihanteena nykytaiteessa, niin kuin Hotinen kirjoittaa, sillä se parhaimmassa tapauksessa lisää ihmisen mielikuvitusta. (Hotinen, 2002, 63). Yhdyn väitteeseen siksi, koska kun työskentelin yksin, sain paljon enemmän inspiraatiota ja ideoita kun hyödynsin muita taiteenlajeja. Mielikuvitukseni ikään kuin aktivoitui ja sisältöä alkoi syntyä. Icebreakerissa muoto syntyi musiikin, taideteosten, liikkeen ja puheen yhdistelmästä. Mielikuvituksen aktivoijaksi minä kaipasin muita taiteenlajeja, sillä vastanäyttelijää ei ollut.

4 HAASTEET YKSINTYÖSKENTELYSSÄ

4.1 Minä materiaalina – haaste sekä inspiraation lähde

Suurimpia haasteita työskentelyssäni oli käsitellä ja käyttää itseään materiaalina. Oman tekstin opettelu, analysointi ja harjoittelu tuntui paljon raskaammalta kuin yleensä. Vaikka tiesin käyttäväni itseäni sekä kirjoittamaani tekstiä produktiossa, sen vaikutusta minuun näyttelijänä ja teatterintekijänä en osannut aavistaa. Ville Sandqvist nostaa esiin näyttelijän ongelmaksi hänen suhteensa omaan kehoon. Se on samanaikaisesti liian lähellä, liian tuttu, mutta kuitenkin tuntematon. Omaan psykofysiikkaan liittyy tuntemattomia sekä tiedostamattomia asioita, joihin ei välttämättä saa otetta ja nämä vaikuttavat näyttelijän ilmaisuun. (Sandqvist, 177,1995.) Sain huomata tämän konkreettisesti silloin kun tavallaan yllätyin itsestäni. Tällaista olin kirjoittanut?

Ahdistusta, häpeää, haavoittuvaisuutta, onko minun tarve tehdä näin ja kirjoittaa näin? Pelkoa, nolostumista. (Nuutila, Työpäiväkirja 14.1.)

Näytelmäkirjailija, teatteriohjaaja Saara Turunen kirjoittaa tekstissään Minä materiaalina teoksessa Jumalainen näytelmä – Dramaturgisia työkaluja henkilökohtaisuuden ja ”epätäydellisyiden” merkityksestä taiteessa. Turunen kertoo pitävänsä teoksista, joissa materiaalina on taiteilija itse. Hänen mielestään valitettavasti henkilökohtaisuutta teatterissa pidetään taiteen saasteena, terapiataiteena, joka on kuin kaatopaikka ja sairauksista eroon pääsemisen paikka. (Turunen, 2012, 117.)

Henkilökohtaisuus, vaikka liiallinenkin, tuo teoksen lähemmäs kuin yritys piiloutua, olla jotenkin objektiivinen, tarkkailija, tietää miten kaava toistetaan. Mikä tahansa kiikkerä savipysti, jossa näkyy jollakin tavalla tekijänsä kädenjälki, on mielestäni monin verroin vetoavampi kuin valmiiseen muottiin toistettu ammattilaisteos. (Turunen, 2012,117).

Olen samaa mieltä Turusen kanssa siitä, että henkilökohtaisuus voi tuoda teoksen/esityksen lähemmäs katsojaa ja esiintyjääkin. Minulle omaelämäkerrallisuutta ja fiktiota yhdistelevä teos oli kiinnostavampi lähtökohta

yksintyöskentelyyn kuin jonkun toisen kirjoittama valmis teksti. Välillä kuitenkin pelkäsin liiallista henkilökohtaisuutta; *halusin naamioida henkilökohtaisuuden jonkin muun alle*. Pelkäsin, että esitykseni näyttäytyisi ”terapiataiteena”, mutta jalostaessani aiheita esimerkiksi liioitellen ja muokaten, sain käsiteltyä tätä pelkoa työskentelyn aikana.

Kun puhun omaa tekstiäni niin tunteet on usein pinnassa. Ja ne tulee syvältä sisältä. En kuitenkaan halua tehdä itselleni taideterapia pläjäystä vaan muille jaettavissa olevaa teatteria. Jotakin yhteistä. (Nuutila, Työpäiväkirja 7.3.)

Haasteena koin myös roolihahmojen rakentamisen. Minun oli vaikea erottaa kirjoittamani roolihahmot itsestäni, sillä niissä oli paljon samankaltaisia piirteitä kuin itsessäni. Harjoitellessani unohdin välillä, että ne eivät edusta minua. Kun ymmärsin irrottautua kehittelemistäni rooleista, minun ei tarvinnut määritellä itseäni luomieni hahmojen kautta, ne olivat fiktiota ja minä tekijänä totta. Pystyin kertomaan itsestäni roolihahmojen kautta.

Koin tärkeäksi pohtia henkilökohtaisen kokemuksen viihteellistämistä. Tällä tarkoitan sitä, että taiteilija käyttää omasta elämästään arkaluontoista asiaa ja tekee sen julkiseksi, ikään kuin ”viihteeksi” muille. Havahduin ensi-illan lähestyessä kysymyksiin: onko sallittua tehdä yksityisestä julkista, sekä onko tekijällä automaattisesti lupa käyttää henkilökohtaista materiaalia, jos siihen liittyy muitakin henkilöitä? Icebreakerissa tulin siihen tulokseen, että minä en turmele intiimiä kokemusta esimerkiksi kuolemasta, vaan tahdon jakaa sen siksi, koska koen pystyväni käsittelemään tärkeää asiaa teatterin keinoin.

Pitää pystyä jakamaan, jotta on mahdollisuus johonkin yhteiseen. (Nuutila, Työpäiväkirja 17.3.)

Syventyessäni syihin miksi ylipäätään tahdon käyttää intiimiä kokemusta materiaalina, pystyin perustelemaan valintani. Tarkoituksena ei ollut käyttää sitä välineenä loukatakseni henkilöä johon kokemus liittyi, vaan päinvastoin, *kunnioittaakseni* häntä.

Mähän haluan kertoa siitä sen takia koska se on kaunista ja tärkeää. (Nuutila, Työpäiväkirja 7.4.)

Pia Houni nostaa väitöskirjassaan Näyttelijän identiteetti – Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista esiin näyttelijän ammatin ominaisuuden, joka nousi esiin näyttelijöiden haastatteluista. Tämä ominaisuus kutsuu esille tekijän vahvan läsnäolon sekä omien kokemusten hyväksikäyttämisen. (Houni, 2000, 132.) Näyttelijällä tulisi olla tämä ominaisuus, tämä ”*tahto*” kulkea henkilökohtaista tietä taiteentekijänä. Omalla kohdallani oli pysähdyttävä tärkeän valinnan äärelle; olenko valmis paljastamaan henkilökohtaista materiaalia muille?

Yksintyöskentely henkilökohtaisen materiaalin hyödyntämisen kautta voi olla merkittävä apu oman tekijyyden paikantamisessa, mutta se vaatii tietynlaisen rajan ylityksen. Tällä tarkoitan sitä, että uskaltaa paljastaa itsestään asioita. Turvallisuutta takaa kuitenkin se, että tekijä itse säätelee tätä paljastamista ja materiaalin käyttämistä.

Ei ole enää niin kauheata lukea omaa tekstiä. Saahan sitäkin muokata ja tulkita. (Nuutila, Työpäiväkirja 1.3.)

4.2 Palautteen puute

Judith Westonin mielestä näyttelijäntyö voi olla pelottavaa ja haavoittuvaista, sillä näyttelijän asettuessa ”valokeilaan” hänen koko ruumiinsa on esillä: ajatukset, ääni ja keho. (Weston, 1999, 73.) On kuitenkin aivan eri asia asettaa itsensä esille ilman katsojaa. Aloittaessani Icebreakerin harjoitukset, oli kummallista ja hivenen kieroutunutta aloittaa toiminta, kun tiesi tekevänsä vain itseään varten. Työryhmän kanssa harjoitellessa kaikilla on yhteinen sopimus. Työryhmässä toimitaan yhdessä, toisia varten. Se vapauttaa mielestäni näyttelijän työskentelemään, kokeilemaan villedä ideoita, altistumaan heittäytymiselle. Kun tiesin olevani yksin, tätä sopimusta ei ollut. Ville Sandqvist toteaa että näyttelijän on hyvin vaikea arvioida omaa näyttelemistään ja hän on riippuvainen muista ihmisistä teatterissa. (Sandqvist, 1995, 177.) Yhdyn edelliseen väittämään, sillä mielestäni näyttelijän tarve on tulla kuulluksi ja nähdyksi.

Ohjaaja toimii yleensä näyttelijälle peilinä, hän kertoo näyttelijälle mitä hän näkee ja mitä hän toivoisi näkevänsä. Kun tätä ”peiliä” ei ole käytettävissä, on luotettava omaan kokemukseen ja vaistoonsa vaikka se tuntuisi omituiselta. Omaan tunnetilaan pohjautuvat mielipiteet tuntuivat välillä vääristyneiltä ja välillä todella hyviltä. Tähän vaikutti oma henkinen ja fyysinen olotila harjoituksissa. Ne määrittivät harjoitusten laadun ja tunnelman. Annoin itseni tehdä siitä olotilasta käsin.

Intensiivisestä tekemisestä huomioi enemmän. On enempi auki aisteille ja tuntemuksille. ”Tämä tuntuu hyvältä ja uskon tämän ilmaisevan juuri sitä mistä on kyse. Toki tuo on vaan tunne enkä sitä näe, mutta sen varaan mun on pakko treenata ja luottaa. Eihän mulla ole muuta kun oma keho, mieli, joka toimii tiedonantajana. (Nuuttila, Työpäiväkirja 17.3.)

Mutta jatkaessani työskentelyä ilman katsojaa, tätä ”peiliä” ajauduin tilanteeseen, jossa olin hukassa. En pystynyt enää luottamaan omaan harkintakykyyn, sillä tulin ”sokeaksi” työlleni. Palautteen puute tuntui jarruttavan harjoituksia. Ratkaisuna pyysin kollegoitani katsomaan harjoituksiani ja antamaan palautetta. Palaute auttoi minua kirkastamaan ajatuksiani esityksen teemoista, kohdentamaan ilmaisua ja kokoamaan materiaalia.

Ihan mieletöntä että joku katsoi. Ensin kauhistutti mutta sitten silmiin tottui. Ja uskoa ja luottamusta tuli roppakaupalla. Ja kannustusta. Mitä voisin näyttää keholla vain, ei tekstillä. Tärkeä neuvo. Kun näyttelin Hennalle, tuntui merkitykselliseltä. Että tulee nähdyksi ja kuulluksi. Ihmisen katse antaa niin paljon. Kyllä se katsoja luo teatterin todeksi. (Nuuttila, Työpäiväkirja 21.2.)

Yksin kun treenaan niin ilmaisu on vain itselle, sisäänpäin kääntynyttä. Oli mahtava aistia reaktioita läpäriessä. Että hei tämä jääkarhun monologi iskee niihin tai ne nauraa. (Nuuttila, Työpäiväkirja 15.3.)

Kokeilin myös videokameran käyttöä liikkeellisten kohtausten katsomiseen. Se auttoi minua huomaamaan mitä en ainakaan halua tehdä, mutta en kokenut sitä mielekkääksi ”palautteen antajaksi”. Videomateriaalia oli vaikea katsoa objektiivisesti, joten en jatkanut sen käyttöä. Katsojan merkityksen *palautteen antajana* huomasin esitystilanteessa. Näyttelijänä tarvitsin katsojaa ja monologityöskentelyssä yleisön rooli nousi erityisesti esiin. Monologissa katsojat

toimivat näyttelijän vastanäyttelijänä. Kontakti katsojaan on ehdoton edellytys monologin olemassaololle.

Weston kirjoittaa näyttelijäntyön paradoksista kirjassaan *Näyttelijän ohjaaminen* näin: riippuvuus vapauttaa. Tällä hän tarkoittaa riippuvuutta ohjaajaan harjoituksissa, joka mahdollistaa näyttelijän antautumisen tunteille, impulsseille, ja yksinkertaisille valinnoille tietämättä toimivatko ne vai eivät. Westonin mukaan näyttelijä, joka alkaa tarkkailla ja seuralla itseään rikkoo katsottavan ja katsojan välisen suhteen ja ”taika” katoaa. (Weston, 1999, 24.) Olen eri mieltä siitä, että näin tapahtuisi aina. Väitän, että näyttelijä kykenee antautumaan impulsseille myös ilman ohjaajaa. Näyttelijän on mahdollista ohjata itseään itsetarkkailun avulla, mutta jos näyttelijä esitystilanteessa alkaa tarkkailla itseään liikaa ja unohtaa katsojat, silloin kontakti katsojaan voi kadota tai kuten Weston ilmaisee ”taika” katoaa.

4.3 Itsekritiikki

Palautteen puute nosti minussa esiin hyvin vaikutusvaltaisen henkilön, itse kriitikon. Kritiikki on yleensä tervetullutta taiteen tekemisessä, mutta kun kritiikki nousee vain itsestä, se aiheuttaa vääristymiä. Weston mainitsee kuinka helppoa näyttelijän on ryhtyä epäilemään omia kykyjään kuunnellessaan arvostelua. Hänen mielestään näyttelijällä on sammumaton tarve kokea tavoittaneensa ydin, tuntee varmuutta ja arvostusta. (Weston, 1999, 73) Työskennellessäni yksin tunsin epävarmuutta paljon enemmän kuin produksioissa, joissa on useampia työryhmän jäseniä. Tämän uskon johtuvan siitä, että lopputuloksesta eli tässä tapauksessa esityksestä on vastuussa yksi ihminen, ei kokonainen työryhmä. Epävarmuus ja epäusko ilmeni minussa ahdistuksena, häpeän tunteina, haavoittuvaisuutena, epäilyinä, pelkotiloina ja nolostumisena. Itsekritiikki näyttäytyi pahimmin myös silloin, kun en uskonut positiivisen palautteen olevan totta. Kaipasin palautetta kipeästi, ja silloin kun sitä sain, en uskonut siihen.

Kun itsekriittisyys iski todella lujaa, yritin unohtaa päämäärän ja tavoitteen; *Hyvä esitys* ja tarttua liiketyöskentelyssäkin ensimmäiseen ideaan. Pyrin unohtamaan mikä olisi visuaalisesti hienointa ja upeinta teatteritaidetta. Tämän koin itselleni

merkittäväksi avuksi. Tulostavoitteellinen ajattelu ei auttanut eteenpäin vaan oli keskittyttävä hetki kerrallaan siihen mitä oli tekemässä. Kari Kurkela pohtii esiintyjän suorituskeskeisyyttä muusikon näkökulmasta tekstissään Yksityisen ja yhteisen rajalla, teoksessa Esiintyjä – taiteen tekijä ja tulkki seuraavanlaisesti:

Jos esiintyjällä ei ole pakkoa olla ulkopuoliset erinomaisuuden kriteerit täyttävä, hänelle avautuu mahdollisuus olla oma itsensä. Ja hän voi yrittää tulla esitystensä myötä entistä enemmän omaksi itsekseen. Hän voi etsiä itseään esityksissään: antaessaan itselleen uuden muodon esityksessään hän luo itseään vuorovaikutuksessa yleisön kanssa. (Kurkela, 1995, 84.)

Vaikka Kurkela kirjoittaa ennen kaikkea musiikin esittämisestä, pystyn yhdistämään näyttelemisen edellä mainittuun ajatukseen. Minusta on kiinnostavaa pohtia hyväksytyksi tulemisen tarvetta esiintyjän näkökulmasta. Itselläni tämä tarve oli hyvin suuri. Saatoin vaipua sellaiseen epäuskon tilaan, että pelkäsin hirveästi että esityksestäni tulee todella huono. Kurkela toteaa kuinka tärkeää esiintyjälle olisi kokea hyväksytyksi tuleminen, riippumatta siitä millaisia hänen esityksensä ovat. (Kurkela, 1995, 84.) Tämä kuulostaa ihanalta ajatukselta, mutta käytännössä se ei toteudu. Esiintyjä on aina hieman ”varpaillaan”. Ja tämä ei välttämättä ole huono asia. Se kertoo teoksen tärkeydestä tekijälleen. Epävarmuuden kokeminen auttoi minua pääsemään lähemmäs henkilökohtaista tietäni taiteentekijänä. Ryhdyin käsittelemään syitä tunteisiin ja siihen miksi oli niin vaikeaa tehdä. Pääsin lähemmäksi kysymystä ”*Mitä **minä** tahdon tällä esityksellä sanoa?*”

Itsekritiikki kulki tiiviisti mukana koko työskentelyprosessin ajan ja antoi jatkuvasti ohjeita minulle tiedostamattomasti. Kun etsin vastauksia ja ratkaisuja päätöksilleni, itsekritiikki antoi aina oman äänensä asialle. Tämä ääni on eräänlainen vastus/vastustus tehtävään työhön, joka pidättelee sinua. Teatteriohjaaja Anne Bogart kirjoittaa miten työskennellä vastustuksen kanssa kirjassaan Ohjaaja valmistuu - seitsemän esseetä taiteesta ja teatterista. Bogart ehdottaa, että taiteilijana ei tulisi odottaa kun on tarpeeksi kypsä tai varma siitä mitä tekee. Ei tulisi odottaa ilmaisun tuottamiseen mitään sopivaa paineetonta ympäristöä vaan tulisi vain toimia ja työskennellä sen kanssa mitä sinulla on juuri nyt. (Bogart, 2004, 163.) Kritiikin hyväksyminen ja sen kanssa eläminen vaatii valikoivaa

kuuloa. Kun en enää kuunnellut tuota ääntä niin tarkasti, pystyin luottamaan siihen, että minulla on tarvittava materiaali, motivaatio ja osaaminen juuri nyt. Oli luotettava prosessiin.

Se mitä teet nyt, mitä saat tehtyä nykyisistä olosuhteista, määrää tulevien yritystesi laadun ja laajuuden. (Bogart, 2004, 63).

5. ELÄVYYS YKSINTYÖSKENTELYSSÄ

5.1 Luovuus

Minulle oli tärkeää Icebreakeria tehdessä syventää ja ymmärtää omaa käsitystäni luovuudesta. Olin lukenut kehuttua Julian Cameronin opusta Tie luovuuteen, ja hoin taukoamatta itselleni, että jokainen ihminen on luova, luovuudelle on vain löydettävä väylä tulla ulos.

Filosofian maisteri Kai Vakkuri kirjoittaa teoksessaan Sinä kirjoitat kirjan - Luovan kirjoittamisen opas, luovuuden tarkoittavan *yhdistämisen taitoa* sillä tavoin, että yksilön ja ympäristön kannalta syntyy jotakin uutta. (Vakkuri, 2010, 30.) Luovuuden nimittäminen yhdistämisen taidoksi, auttoi minua ymmärtämään luovuuden konkreettiseksi teoksi ja toiminnaksi eikä joksikin ”ihmeelliseksi lähteeksi”. Havaitsin tekeväni tätä jo; yksilönä luon uutta ympäristössä, jossa elän. Myös Julia Cameron kirjassaan Tie luovuuteen nosti esiin sitaatin, joka mukailee Vakkurin määrittämää yhdistämisen taitoa.

”Luominen on jo olemassa olevan ohjaamista muotoonsa.”
Shrimad Bhagavatami

Tämän luettuani oivalsin kantavani mukana jo paljon luovaa materiaalia, se vain tarvitsee löytää. Luovuus on Vakkurin mukaan elämänasenne ja se merkitsee kulkemista syvälle itseen. Olennaista on tunne edistymisestä eikä vertailu muiden tekoihin. Keskeiseksi nousee matkanteko, ei maalissa olo. (Vakkuri, 2010, 31.) Omien voimavarojen löytäminen ja itseensä uskominen ovat avain luovassa työssä. Luovan kirjoittamisen oppaat auttoivat minua aloittamaan kirjoittamisen epävarmuuden ja pelon keskeltä. Vaikka pelotti, niin olin silti halukas aloittamaan ja kokeilemaan jotakin uutta. Vakkuri nostaa esiin sitaatin:

”Se että emme uskalla ei johdu siitä että asiat ovat vaikeita. Asiat ovat vaikeita siksi, että emme uskalla.” Seneca

Tämä yhdistämisen taito nousi keskiöön myös Icebreakerissa. Näyttelijänä yhdistin käsikirjoituksen musiikkiin, kohtaukset toisiinsa ja lopulta loin kokonaisen esityksen. Ei luovuudessa ole kyse tähtitieteestä tai jostain taianomaisesta. Luovuudessa on mielestäni kyse omien voimavarojensa ja ideoidensa ohjaamisesta kokonaiseen muotoon. Tämä linkittyy taas elävyyteen olennaisesti. Elävyys vaatii luovan ympäristön. Uskalluksen tarttua omiin impulsseihin ja tutkia niitä. Muistan kun kävin Jerzy Grotowskin oppeihin perustuvalla näyttelijäntöyrykurssilla marraskuussa 2013 ja ihmettelin harjoitteiden hyötyä suhteessa niiden määrään. Teimme valtavasti harjoituksia vailla teatterissa usein olevaa päämäärää, esitystä. Oivalsin, että harjoitteet auttavat pääsemään käsiksi materiaaleihin, joita tahtoo työstää. Monipuoliset näyttelijäntöyry harjoitteet ja eri teatterisuuntausten tarjoamat harjoitteet herättelivät minussa näyttelijän luovuutta ja poistivat luovuutta tukkivia tekijöitä. Kurssin päätteeksi oivalsin olevani itse se kirja, josta tieto on löydettävissä ja harjoitteiden avulla voin oppia lukemaan tätä kirjaa.

5.2. Vuorovaikutus

Mielestäni näyttelijän tehtäviin kuuluu vuorovaikutuksen luominen yhdessä yleisön, vastaanäyttelijöiden ja itsensä kanssa. Tämä on minulle teatterissa välttämätöntä. Aito kiinnostus ja uteliaisuus ihmisen kommunikaation tapoihin on avain näyttelijäntöyryyn. Ville Sandqvist kuvailee näyttelemistä osuvasti ”Näyttelemisen on *jännitettä* esittäjän ja esitettävän henkilön välillä ja esityksen muotoutuvan esiintyjien ja katsojan välisestä *jännitteestä ja vuorovaikutuksesta*.” (Sandqvist, 1995, 151.)

Alkusysäys opinnäytetyölleni oli pohtia mitä tarkoittaa sana *elävyys* näyttelijäntöyryssä. Työskentelyn edetessä löysin kuitenkin konkreettisemmän, sitä paremmin kuvaavan sanan: vuorovaikutus, joka minulle konkretisoitui energiana. Kirjoitustyön aikana kehitin kolmen sanan jatkumon: elävyys = vuorovaikutus = energia. Elävyys ja vuorovaikutus kulkevat yhdessä, rinnakkain. Vuorovaikutukseen liittyy vaikuttaminen ja vaikuttaminen. Nämä ovat asioita, joita yksintyöskentelyssäkin voi kokea ja ennen kaikkea yleisön kanssa. Vuorovaikutus

esityksessä on jotakin esiintyjän ja yleisön välillä; energiaa, joka väreilee. Ja tämä ei mielestäni ole mahdollista, ellei näyttelijä ole läsnä tilanteessa, valppaana ja valmis reagoimaan. Esitystilanteessa koin vuorovaikutuksen reaktioiden kautta. Reaktiot sinkoilivat esiintyjän ja katsojan välissä ja ruokkivat toisiaan. Judith Weston sanoo katsekontaktin auttavan kuuntelua, joka mahdollistaa vuorovaikutteisen tilanteen. (Weston, 1999, 105.) Vaikka Weston korostaa katsekontaktia toiseen näyttelijään, olen sitä mieltä että katsekontakti yleisöön toimii itselläni tilanteen aistimisessa. Weston kirjoittaa kauniisti katseen olevan silmien käyttämistä ikkunoina sieluun. (Weston, 1999,105.) Esitystilanteessa olin fyysisesti hyvin lähellä katsojaa ja tämän vuoksi pystyin näkemään katsojien kasvonpiirteet ja ilmeet hyvin selvästi. Tämä synnytti minun ja yleisön välille hyvin vahvan ja omintakeisen suhteen.

Harjoitustilanteessa ei mielestäni synny niin paljon energiaa kuin esitystilanteessa. Tämä johtuu ehkä siitä, että esitystilanne on ”kohotetumpi”. Siihen on latautunut automaattisesti enemmän energiaa. Oida kirjoittaa hurmaavassa kirjassaan Näkymätön näyttelijä energian välttämättömyydestä teatterissa. Energia siirtyy taiteilijasta katsojaan muodon, värin ja rakenteen välityksellä. Ja kaikki mikä lisää esimerkiksi näyttelijän energiaa, edistää näyttelemistä. (Oida, 2004, 56.) Tämä energia tiivistää teatterin syvyyden. Se nostaa teatterin arjen yläpuolelle energian kautta, joka mielestäni on vuorovaikutuksen ydin. Näyttelijä virittää itsensä harjoitusten ja lämmittelyn kautta energiseen tilaan, joka mahdollistaa näyttelijän aistimaan ja reagoimaan. Läsnäolo ja vuorovaikutus tässä yhteydessä muistuttavat paljolti toisiaan. Anne Bogart kirjoittaa energian syntyvän teatterissa vastusten kohtaamisesta ja tunteiden tiivistämisen tuloksena. Energia syntyy kun otetaan haaste vastaan. (Bogart, 2004, 156). Tämä on yksi tapa lähestyä energiaa. Itse koen energian läsnäolon kun tunnen olevani vuorovaikutuksessa yleisön kanssa. Tämä vaatii minulta uskalluksen kohdata katsojat. Ehkä haaste näyttelijälle on juuri siinä, uskalluksesta kohdata ja katsoa, vaikka on itsekin katseltavana.

6 POHDINTA

Työssäni olen tutkinut elävyyttä näyttelijän dramaturgiassa monologityöskentelyn kautta. Olen kirjoittanut auki mitä prosessin läpikäyneenä olen ymmärtänyt elävyydestä ja miten se on kehittänyt itseohjautuvuutta näyttelijänä. Yksintyöskentelystä nousee esiin haastavuus ja vaikeus, joka kumpuaa epävarmuudesta ja epäuskosta. Tämä kokemus on kehittänyt itsenäistä ja omintakeista tyyliä taiteentekijänä ja tukenut henkilökohtaisen polun löytämistä. Kirjallisen työn kautta olen oppinut tuottamaan asiatekstiä sekä käymään dialogia lähdekirjallisuuden ja omien kokemusten välillä.

Elävyys näyttelijän dramaturgiassa on yksinkertaisimmillaan vuorovaikutusta ja energiaa kohdistettuna ihmiseen, esineeseen tai esimerkiksi musiikkiin. Se syntyy spontaanisuudesta, leikkisyydestä ja rohkeudesta kokeilla sitä mikä ei ole varmaa. Sain Icebreakeria tehdessä usein kommentteja rohkeudestani tehdä monologi ilman ohjaajaa. Jälkeenpäin ajateltua koen sen itsekin rohkeaksi ja äärimmäisen riskialttiiksi teoksi, mutta joka kannatti. Icebreakerin kautta sain yksin muokattua henkilökohtaisesta materiaalista muille jaettavissa olevan kokonaisuuden: esityksen. Tästä tavoitteesta opinnäytetyöni nimi kumpuaa: *yksin kohti yhteistä*.

Matkalla kohti oman näyttelijyyden ydintä

Näyttelijä kantaa mukanaan läpi elämän kysymystä: miksi tätä työtä teen? Grotowski kirjoittaa artikkelissaan Kohti köyhää teatteria, teoksessa Teatterin uusi testamentti taiteelle omistautumisen olevan itsensä ylittämistä. Hän puhuu taiteelle uhrautumisen olevan rajoitteiden voittamista ja itsensä täydentämistä. (Grotowski, 18, 2011.) Samaistun myös tähän ajatukseen juuri intohimon kautta. En olisi teatterintekijä ellen uskoisi sen antavan minulle äärimmäisen tärkeää tietoa itsestäni ja ympäröivästä maailmasta. Tämä *into, himo* etsiä ja löytää, vie minut aina uudelleen taiteen äärelle.

Jerzy Grotowski puhuu myös erittäin kauniisti kuvaillessaan teatterin *mahdollisuutena paljastumiseen*. Hän nosti tutkimuksillaan esiin näyttelijän totaalisen teon. Se ilmenee näyttelijän ja katsojan välisen kohtaamisen kautta; intiimisti ja näkyvästi. Näyttelijän paljastava, avautuva, hänestä kumpuava teko on kutsu katsojalle. (Grotowski, 2011, 183.) Tätä tekoa Grotowski vertaa kahden ihmisen väliseksi syväksi rakkaudeksi. (Grotowski, 2011, 227-228.) Opinnäytetyön keskeisimpiä oivalluksia ovat juuri näyttelijän elävyyden ymmärtäminen vuorovaikutuksen kautta. Grotowski kuvaa osuvasti sitä toimintaa tai tekoa, johon näyttelijä joko antautuu tai ei. Esityksen aikana löysin yhteyden itseeni, katsojiin ja tilanteeseen ja tämä ei olisi onnistunut, ellen olisi antautunut tilanteelle ja teolle. Vuorovaikutus näyttäytyi esiintyjän ja katsojan välisenä tapahtumana, muuttuvana yhteytenä, jonka yksityiskohdista tietää ainoastaan tapahtumassa olleet henkilöt. Sen sanallistaminen ei ole olennaisinta vaan kokemuksellinen ymmärrys. Tämänkaltainen kohtaaminen on upeimpia kokemuksia, joita näyttelijänä voi esitystilanteessa saada.

Näyttelijän dramaturgiassa on kyse siitä miten näyttelijä kokee kehollisuuden, kokemusmaailmansa ja näiden yhteyden. Tämän tiedon oivallettuaan hän on lähempänä mahdollisuutta hyödyntää tätä tietoa, *materiaalia* taiteellisessa prosessissa. Minä löysin oman tapani näyttelijänä luoda, jäsentää, tehdä lopulliset päätökset ja esittää esitystä. Ja tämä vaati heittäytymisen prosessiin, jossa kirjoitin rehellisesti minua koskettaneista tilanteista ja tunteista sekä kehitin fiktiivisen maailman, jossa minun oli mahdollista jakaa havaintojani muille. Minä tuotin improvisaation ja musiikin avulla luovaa materiaalia, josta koostin yksinäisyydestä, ulkonäköpaineista ja ympäristöstä kertovan monitaiteellisen esityksen. Minun näyttelijän dramaturgiani tällä hetkellä muodostuu kokonaisvaltaisesti kehoni historiasta; menneestä ja nykyisestä ja siitä miten käytän kokemuksellista tietoa osana näyttelijäntyötäni. Minulle näyttelijäntyö toimii siltana minun ja maailman välillä: vuorovaikutuksen aktivoijana.

Judith Weston kirjoittaa selkeästi rohkeudesta riskin ottamiseen ja hyvän näyttelemisen piirteestä teoksessaan *Näyttelijän ohjaaminen*:

Yksinkertainen, rehellinen näytteleminen on suurinta riskin ottamista, koska rehellisenä oleminen merkitsee, että näyttelijän täytyy käyttää itseään, tehdä työstään persoonallinen. (Weston, 1999, 78).

Näyttelijän taide ja dramaturgia on aina näyttelijänsä näköinen ja alati muuttuva. Icebreaker -esityksessä minä näyin, eikä se olisi ollut mahdollista ilman katsojaa, vuorovaikutusta katsojan ja katsottavan välillä. Minua kiinnosti kirjoittaa itse ja esittää kirjoittamani teksti itse. Joidenkin korviin tämä saattaa kuulostaa omahyväiseltä, mutta Icebreakeria tehdessä *minä* olin kiehtovin. Tutkimukseni tämän opinnäytetyön parissa päättyy, mutta oppiminen ja kehittyminen näyttelijänä ja teatterintekijänä jatkuvat edelleen. Tavoitteeni näyttelijänä oli näyttää Yoshi Oidaa mukaillen *miten minä näen ihmisen juuri nyt* ja koen onnistuneeni siinä.

LÄHTEET

KIRJALLISUUS

- Anttila, P. 2006. Tutkiva toiminta ja ilmaisu, teos, tekeminen 2. painos. Hamina: Akatiimi Oy.
- Barba, E. 2010. On directing and dramaturgy. Burning down the house. Chippenham, Wiltshire: Routledge.
- Bogart, A. 2004. Ohjaaja valmistautuu. Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista. Helsinki: LIKE.
- Cameron, J. 2012. Tie luovuuteen. 9. painos. Keuruu: LIKE.
- Grotowski, J. 2011. Towards a poor theatre – teatterin uusi testamentti. Laboratoriateatteri Fennica.
- Hotinen, J-P. 2002. Tekstuaalista häirintää – Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta. Helsinki: LIKE.
- Houni, P. 2000. Näyttelijäidentiteetti – Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista. Helsinki: Väitöskirja. Yliopistopaino.
- Hulkko, P., Kirkkopelto, E., Silde, M., Tapper, J., Tervo, P., Tuisku, H., 2011. Nykynäyttelijän taide – horjuttuksia ja siirtymiä. Art-Print Oy: Maahenki Oy.
- Kilpi, M. 2014. Dramaturgin taide. Teatteri & Tanssi-lehti 3/2014, 32.
- Lehmann, H-T., 2009. Draaman jälkeinen teatteri. Keuruu: LIKE
- Numminen, K. 2011. Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa. Nykyteatterikirja 2000- luvun alun uusi skene. Ruuskanen (toim.) Helsinki: LIKE.
- Oida Y. & Marshall, L. 2004. Näkymätön näyttelijä. Helsinki: LIKE.
- Ojala, R. 1995. Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä. Porvoo: WSOY:n graafiset laitokset. (*Kari Kurkelan teksti Yksityisen ja yhteisen rajalla, Leea Klemolan kirjoitus Teatterityö on tulostamista sekä Ville Sandqvistin teksti Paradoksaalinen ammatti: näyttelijä*)
- Salminen, P. & Snicker, E. 2012. Jumalainen näytelmä – Dramaturgisia työkaluja. Keuruu: LIKE. (Saara Turusen teksti *Minä materiaalina sekä Paavo Westerbergin kirjoitus Jännitteestä ja sen muodoista*)
- Stanislavski, K. 2011. Näyttelijän työ. Helsinki: Tammi.
- Vakkuri, K. 2010. Sinä kirjoitat kirjan. Luovan kirjoittamisen opas. Helsinki: BSV Kirja.

Weston, J. 1999. Näyttelijän ohjaaminen. 3. Painos. Vantaa: Kustannusosakeyhtiö Nemo.

Zarrilli P. 2002. Acting (re) considered: a theoretical and practical guide. 2. painos. London: Routledge.

Sähköiset lähteet:

Komlosi, A. 2014. Luettu 28.5.2014.

Vyskocil, I. Luettu 25.7.2014.

<http://www.interactingwiththeinnerpartner.org/Home.html>

Julkaisettomat lähteet

Nuutila, L. Työpäiväkirja. 2014.

Nuutila, L. AWiP- Työpäiväkirja. 2014.