



## Törmäys

Analyysi esitystekstin ja fyysisen toiminnan  
kohtaamisesta

Esittävän taiteen  
koulutusohjelma  
Tutkimuksellinen  
suuntautumispolku  
Opinnäytetyö  
6.3.2009

---

Pertti Huovinen

## TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Esittävän taiteen koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto Tutkimuksellinen suuntautumispolku	
Tekijä Pertti Huovinen			
Työn nimi <i>Törmäys - Analyysi esitystekstin ja fyysisen toiminnan kohtaamisesta</i>			
Työn ohjaaja/ohjaajat Sussa Lavonen			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 6.3.2009	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 46	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Analysoin opinnäytetyössäni esitystekstin ja fyysisen toiminnan kohtaamista. Tutkimuskohteenä on esitykseen tähtäävän teatteritoiminnan harjoitusprosessi. Pyrin määrittelemään harjoitusprosessin hetkeä, jossa harjoittelun painopiste ja päämäärä löytyvät.</p> <p>Tarkastelen esitystekstin ja fyysisen toiminnan kohtaamista opintojen aikaisten produktioiden aikana tehdyistä havainnoista. Tutkimusmateriaalina ovat kolme tapausesimerkkiä esitykseen tähtäävistä harjoitusprosesseista. Tapausesimerkkien tarkastelun tukena ovat prosessien oppimispäiväkirjat.</p> <p>Avaan työssäni soveltavan teatterin ja harjoitusprosessin erittelyssä käyttämäni käsitteistöä. Erittelen harjoitusprosessin painopistesuunnan muuttamaa hetkeä taulukkoanalyysin avulla. Hyödynnän taulukkoanalyysiä tapausesimerkkien tarkastelussa.</p> <p>Tarkastelen esitystekstin ja fyysisen toiminnan synteesiä ja sen toteutumista tapausesimerkkien viitekehyksissä. Tapausesimerkeistä kaksi ensimmäistä painottuvat esiintymiskokemuksesta tehtyihin havaintoihin. Kolmannessa tapausesimerkissä esitän fragmentaarisesti lyhyen harjoitusprosessin osan, jonka kokemushavainnot perustuivat lopputyöesitykseni ohjaamiseen. Pyrin löytämään yhtymäkohtia soveltavan teatterin työtapojen sekä esitystekstin ja fyysisen toiminnan synteessin välillä. Keskeistä tapausesimerkkien kokemuksista saadussa tiedossa olivat tekstin ja toiminnallisuuden muodostamat synteetit sekä esityskontekstin ja esitystilojen yhteensovittamisesta muodostuvat uudet merkitykset.</p>			
Teos/Esitys/Produktio			
Säilytyspaikka Aralis-kirjastokeskus, Taideteollisen korkeakoulun kirjasto			
Avainsanat: Esitysteksti, esityskonteksti, fyysinen toiminta, harjoitusprosessi, toiminnallisuus, toiminnallistaminen, esiintymiskokemus, esityskokemus, ulkoinen esityskokemus, teatteritapahtuma, esitystapahtuma, esityksellinen maailma, esitystila, soveltava teatteri, museoesitys, museodraama, fyysinen esitys.			

Degree Programme in Performing Arts		Specialisation Research studies
Author Pertti Huovinen		
Title <i>Clash - Analyzing a Performance Script and Physical Acts</i>		
Tutor(s) Sussa Lavonen		
Type of Work Bachelor 's Thesis	Date March 6, 2009	Number of pages + appendices <b>46</b>
<p>I am analysing the synthesis of a performance script and the interrelated physical acts. The area of my research is rehearsal process. I am aiming to define an exact moment during the rehearsal project which generates the main purpose, as well as the goal for the performing experience.</p> <p>I am viewing the synthesis of the performance script and the physical acts as well as the processes developed during my studies. Fenemenological observation methods are used as I reflect my experiences. In addition, three cases are included. All examples have been processed, which are aimed at a performative act, theatrical event or a performance. Documents of studies; project diaries and different type of essays are used as research material.</p> <p>The terms and forms of applied theatre are investigated, as well as concepts and notions that are used in the analysis of the rehearsal project. Im analysing the exact moment of process (the exact moment changes the course of process) by graphical chart analysis. Furthermore, I am using the same chart analysis in the study of cases.</p> <p>I examine the performance script and the physical acts with the reference to explanatory frame. The first two cases emphasize the experience of performance evolving during the rehearsal processes. The third case involves a fragmentary discourse related to directing the performance. The third case consists of short pieces of rehearsal process. My goal is to find combining factors in methods of applied theatre and the synthesis of a performance script and physical acts. Information gathered from the experiences of case-examples are analysed and the new meanings they generate are focused on.</p>		
Work / Performance / Project		
Place of Storage Aralis Library and Information Centre, The University of Art and Design Library		
Keywords Script of Perfomance, Physical acts, Functionality, Performing Experience, Performance Experience, Theatrical Event, Space of Performance, Applied Theatre.		

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	2
2	KÄYTETTÄVISTÄ KÄSITTEISTÄ.....	4
2.1	Soveltavan teatterin muotoja.....	4
2.2	Esitysteksti.....	6
2.3	Fyysinen toiminta ja kohtaaus.....	6
2.4	Esityskokemus ja esiintymiskokemus.....	7
2.5	Soveltavan teatterin työtapojen vaikutuksista esimerkkitapauksissa.....	7
2.6	Fyysinen muutos esityskokemuksen toiminnallisuudessa.....	8
2.7	Tekstin syöttämät impulssit.....	9
2.8	Karvalakkiesimerkki tekstin ja fyysisen toiminnan kohtaamisesta.....	10
2.9	Esimerkkejä harjoituksen epävarmuudesta.....	11
2.9.1	Taulukkomallin esittely.....	13
3	KÄYTÄNNÖN ESIMERKKEJÄ ESIINTYMISKOKEMUKSESTA.....	14
3.1	Esityskokemus lopputyöesityksestä.....	14
3.1.1	Oma tausta päätyemisestä esitykseen.....	14
3.2	Tyylilajin suhde esiintymiskokemukseen.....	15
3.3	Fyysisen toiminnan ja tekstin kohtaamisesta esityskokemuksessa.....	16
4	TAUSTAA FYYSINEN ESIINTYJÄ–TYÖPAJASTA.....	20
4.1	Manifesti uudentalaiselle nykytanssiesitykselle joka kulkeutuu toisiin tiloihin..	20
4.1.1	Miten museossa esitettävää tanssiesitystä esitellään?.....	21
4.1.2	Miten museossa esitettävä tanssiesitys voi mennä mönkään?.....	22
4.1.3	Kuinka suuri tai pieni voi olla katsojan ja esiintyjän väliin jäävä tila?.....	22
4.1.4	Kuinka tällainen tanssiesitys voi muuttaa yleisön käsitystä museosta?.....	24
4.2	Kiasmassa toteutunut tanssiesitys.....	25
4.3	Fyysisen toiminnan temaattinen yhteys näyttelytilaan.....	28
4.4	Fyysinen kokemus ja väsyvät aistit.....	29
4.5	Esityksen luonteesta.....	30
5	ULKOISEN ESITYSKOKEMUKSEN TARKASTELU.....	33
5.1	Oman ohjauksen tarkastelu osana opinnäytetyötutkimusta.....	33
5.2	Oma ohjaus ja fyysisen toiminnallisuuden etsintä.....	34
5.3	Fyysisen toiminnallisuuden merkitys omassa ohjauksessa.....	38
6	JOHTOPÄÄTÖKSET.....	40
6.1	Esitys ja esitystila.....	40
6.2	Törmäyttämisestä.....	41

## 1 JOHDANTO

Käsittelen opinnäytetyössäni esitystekstin ja fyysisen toiminnan kohtaamista. Opinnäytetyöni tutkimuksellisuus liikkuu esitykseen tähtäävän teatteritoiminnan tutkimisen alueella. Tarkempi tutkimuskohde on harjoitusprosessi. Lähtökohtina analyysilleni ovat omat esityskokemukseni opintojen ajalta erilaisista harjoitusprosesseista. Pyrin määrittelemään hetkeä, joka tapahtuu jossain vaiheessa harjoitus- tai esitysprosessia, ja jossa syntyy esiintymis- tai esityskokemusta vahvasti leimaava tekstin ja fyysisen toiminnan kompositio.

Määrittelen aluksi erilaisia harjoitus- ja esitysprosessien osia, jotka ovat fyysisen toiminnan ja tekstin välisessä kohtaamisessa mielestäni oleellisimpia. Tarkasteluni pohjana ovat omat kokemukset ja havainnot harjoitusprosesseista. Esitystekstin ja fyysisen toiminnan kohtaamisen määrittelyssä käytän pohdintani apuna taulukkoanalyysiä.

Keskityn aiheeseeni kolmen tapausesimerkin kautta. Kaikki esimerkit ovat olleet esitykseen tähtääviä keskenään erilaisia prosesseja. Ensimmäinen esimerkki on alkuvuodesta 2006 toteutunut Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian esittävän taiteen koulutusohjelman tuotanto *Markus Elo Kuva*, joka oli lopputyöohjaus ja sen esitys- ja harjoituskaudet olivat tammikuussa 2006. Käsittelen työssäni kokemuksia näyttelijäntyöstä kyseisessä produktiossa.

Toinen tapausesimerkki on toukokuulta 2008, Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian esittävän taiteen koulutusohjelman Fyysinen esiintyjä–työpajasta. Työpajassa toteutettiin yhteistyöhankkeena tanssiesitys Nykytaiteen museo Kiasman 10-vuotisjuhlanäytelyyn *Notkea katu*. Työpajan aikana olin poissa ammatillisen työharjoitteluni takia muutaman viikon ja tein korvaavia kirjallisia tehtäviä työpajaan liittyen. Ennen harjoi-

tusvaihetta kirjoitin tulevan tanssiesityksen kontekstia käsittelevän esseen, ja työpajan jälkeen kirjoitin esseen toteutuneesta tanssiesityksestä. Lisäksi opiskelijoita kehoitettiin pitämään kehollista oppimispäiväkirjaa omista fyysisistä muutoksista työpajan aikana. Näiden aineistojen pohjalta minulla on ollut paljon materiaalia työpajan kokemuksista käytettävissäni.

Kolmantena tapausesimerkinä on lopputyöohjaukseni, joka oli Eeva-Liisa Mannerin runonäytelmä *Eros ja Psykhe*. Esityksen ensi-ilta ja esitykset Helsingin Kellariteatterilla ajoittuivat syys-lokakuuhun 2008. Käsittelen muutaman harjoituspäivän jaksoa heinä-lokuussa 2008. Pohdin viimeisen tapausesimerkin kautta esityskokemusta ja tekstin ja fyysisen toiminnan kohtaamista ohjaamisen näkökulmasta, mikä poikkeaa aiempien esimerkkien esiintymiskokemuksen erittelystä. Pohdinnan keskiössä on lyhyt harjoitusjakso, jonka aikana esityksen fyysinen muoto muuttui ja lähti rakentumaan lopulliseen suuntaansa. Erittelen niitä elementtejä, jotka edesauttoivat tekstin ja fyysisen ilmaisun yhteensulautumista.

Opinnäytetyöprosessini loppuvaiheilla olen huomannut, että rennompia ja kevyempiä tieteellisiä kirjoitustyyliä on auttanut työtäni enemmän kuin raskaampi tieteellinen asiateksti, johon kieltämättä kirjoitusprosessin alkuvaiheilla tähtäsin. Pyrkimys aiheutti välillä suurta tuskailua.<sup>1</sup> Rennompia kirjallisia ote on mielestäni parempi tämän työn muodolle, jonka tarkastelussa korostuvat omat havainnot ja kokemukseronta. Työhön liittyy näin omat riskinsä, kuten esimerkiksi joidenkin asioiden muisteleminen.

Työn ehdoton haitta on myös se, että yksikään käsittelemistäni esimerkkitapauksista ei ole ollut erityisen tarkkailun alla opinnäytetyöprosessini aikana, vaan kaikki produktiot ovat toteutuneet aiemmin. Olen joutunut erittelemään joitakin harjoitusprosessien osia jälkikäteen muistinvaraisesti. Toisaalta tässä tavassa on myös etunsa, joista merkittävin on se, että jälkikäteen voi eritellä prosessien tuomaa oppia. Joidenkin opintojen aikaisien opintokokonaisuuksien oppi on tullut vasta jälkikäteen. Oppiminen on saanut silloin hyvää kokemuksellista lisäarvoa.

---

<sup>1</sup> Kirjoitusprosessin alkuvaiheessa pidin opinnäytetyöpäiväkirjaa torjuakseni nk. tyhjän paperin syndroomaa. Mahtailin muutamien kappaleiden saamisella kirjoitetuksi. Suurella osalla näistä teksteistä ei ole ollut mitään käyttöä, vaikka päiväkirjateksti on ollut paikoin hyvin yltiöoptimistista: "Olen juuri kirjoittanut kirjoitusprosessin ensimmäisen sivun tekstiä. Muoto on vielä hieman haussa, mutta pääosin ensimmäinen johdantoa muistuttava kokonaisuus on mielestäni ymmärrettävä. Heikkous on varmasti vielä pitkissä lauseissa, joita luultavasti täytyy tiivistää ja pilkkua osiin tämän prosessin aikana." (Opinnäytetyöpäiväkirjan ote, 14.10.2008.)

## 2 KÄYTETTÄVISTÄ KÄSITTEISTÄ

Opinnäytetyössäni keskeisessä osassa ovat käsitteet, joiden merkitykset voivat muuttua eri asiayhteyksissä. Siksi koen tarpeelliseksi selventää käsitteitä joita käytän, ja mitä haluan niillä tämän työn aiheyttydessä tarkoittaa. Käsitteiden määrittely on tarpeellista, sillä jo työn aihe (esitystekstin ja fyysisen toiminnan kohtaaminen) sisältää kaksi käsitettä joita on syytä avata.

Käyn lyhyesti läpi soveltavan teatterin kaksi esitysmuotoa jotka esiintyvät työssäni myöhemmin. Muodot ovat ajankohtaisteatteri ja museoesitys, jotka molemmat määrittelevät esityksen aihepiiriä. Työssäni ajankohtaisteatterin käsite määrittyy lähinnä esityksen sisällöllisenä tarkasteluna, ja museoesitys taas muodollisena tarkasteluna.

### 2.1 Soveltavan teatterin muotoja

Soveltavan teatterin käsitteen tausta on nimensä mukaisesti sinä, että teatterin keinoja voidaan soveltaa ei-teatterillisessä ympäristössä tai kontekstissa. Soveltava teatteri ja soveltava draama ovat hyvin uusia termejä. Niiden käytöstä ei näin ollen vallitsekaan aivan täydellistä konsensusta (Nicholson 2005, 2–3). Soveltavan teatterin yksi keskeisin ilmentymä on osallistava teatteri ja se määrittyy ehkä kuvaavimmin kun se rinnastetaan esittävään teatteriin.

Soveltavaan teatteriin liittyy selkeitä jaotteluja, joista ehkä yleisin on jako kahteen laajempaan kokonaisuuteen: opetukselliseen draama- ja teatterityöskentelyyn jossa sovelletaan teatterillisiä työkaluja opetuksen välineinä (osallistava teatteri), sekä kokeelliseen ja tutkivaan teatterityöhön joka usein tähtää valmiiseen esitysmuotoon ja yhdistelee erilaisia teatterin tekemisen työtapoja (esittävä teatteri). Pieta Koskenniemi avaa työtapojen yhdistelemisen, termin *devising*<sup>2</sup>, kautta soveltavan teatterin laajaa käsitteistöä teoksessaan *Osallistava teatteri devising ja muita merkillisyyksiä*. Koskenniemi kertoo kääntäneensä termin *devising* myös suomenkieliseen muotoon *ryhmä- ja pro-*

<sup>2</sup> *Devising* tulee englanninkielisestä sanayhdistelmästä *devised theatre*. Termi on jäänyt englanninkielisenä suomenkieliseen käyttöön koska sille ei löydy sopivaa suomenkielistä vastinetta. Termille löytyy myös englanninkielinen partisiippi *creative collaboration*, jonka teatterityön yhteydessä voisi suomentaa vapaasti muotoon *luova yhteistoiminta*. Teoksen *Devising Performance* (2006) johdannossa nostetaan em. termi esille siksi, koska *devising* ei välttämättä kuvaile itseään riittävän avoimesti. Teos tarkastelee *devising*-teatterityön historiaa valittujen kohteiden kautta, joita ovat useat ulkomaiset teatteriryhmät. Ryhmien toiminnan samankaltaisuudesta kirjoitetaan seuraavasti: "At the core of all *devising* or collaborative creation is a process of generating performance, although there is an enormous variety of *devising* processes used." (Heddon & Milling 2006, 2–3.)

*sessikeskeinen teatteri* (Koskenniemi 2007, 5). Huolimatta äskeisestä kaksijakoisesta erittelystä, soveltavan teatterin käsitteen alueelle voidaan sijoittaa sekä osallistavan että esittävän teatterin muotoja.<sup>3</sup>

Esittävässä teatterissa on ominaista että yleisö ei ota fyysisesti osaa näyttämöllä tapahtuvaan toimintaan, mutta osallistavassa teatterissa ei vedetä rajaa fyysisesti yleisön ja esiintyjien välille. Kaikki osallistuvat teatteritapahtumaan kollektiivisesti. (Koskenniemi 2007, 10–12.) Tämän kautta on myös syytä tarkentaa, että osallistavaan teatteriin sisältyy nimestään huolimatta vahva esityksellinen ulottuvuus, sillä osallistava teatteri käyttää työkaluinaan paljon erilaisia esiintymisen ja vuorovaikutuksen muotoja.

Ajankohtaisteatteri on käsitteenä melko vieras ja vähän käytetty. Siitä ei ole saatavilla kovinkaan helposti lähdeaineistoa. Tosin aihetta on käsitelty aiemmissa opinnäytetöissä (Taskinen 2007; Heikkinen 2003). Kyseessä on esitysmuoto, joka tuo uuden näkökulman johonkin ajankohtaiseen aiheeseen. Ajankohtaisten aiheiden käsittely on esitysmuodolle lähes elinehto, sillä usein aiheet voivat olla julkisessa keskustelussa vain vähän aikaa. Muoto kykenee näin reagoimaan esillä oleviin asioihin, ottamaan kantaa ja parhaimmassa tapauksessa syventämään ajankohtaista keskustelua.

Ajankohtaisteatterin muoto voi olla myös sen rasite: esitykset saattavat vaatia suuria määriä valmistelutyötä ja prosessointia, mutta toisaalta esitysjakso ja esitysjakson kesto eivät välttämättä ole pitkiä. Ajankohtaisteatterin muodot voivat toteutua myös aihekohtaisesti pedagogisessa teatteritoiminnassa, jolloin ajankohtaisia aiheita käytetään osana osallistavan teatteria.

Museoesitykset, joiden yleinen käyttönimi on myös museodraama, voivat olla muodoltaan osallistavaa, mutta niihin yhdistyvät oleellisesti esittävän teatterin piirteet. Museoesitysten määrittelyn apuna voisi käyttää myös englanninkielistä termiä *site-specific theatre*, joka on merkitykseltään laaja. Se sisältää voimakkaita yhteisöteatterin ja osallistavan draaman elementtejä, mutta toisaalta se voi olla myös hyvin lähellä performansitaiteen muotoja (Oddey 1994, 125–126). Termi määritetty suomeksi parhaiten käsitteellä paikkakeskeinen teatteri. Paikkakeskeisyyteen liittyy se, että esitys saa läh-

<sup>3</sup> "Teatteri ja draama yhteisössä / soveltava draama / soveltava teatteri – näitä termejä käytetään toistensa synonyymeina. Muista poiketen *soveltava teatteri*-termiä käytetään myös laivastossa merkityksessä, lähinnä ammattikorkeakoulujen kontekstissa. Silloin sillä viitataan ylipäänsä ryhmä- ja prosessikeskeiseen teatteritoimintaan, yhtä lailla esittävässä kuin osallistavassa teatterissa. Ryhmä- ja prosessikeskeinen esittävän teatterin työtapana onkin luonteeltaan osallistavaa teatteria, yhdenlaista 'yhteisöteatteria', jossa yhteisönä on taiteellinen työryhmä. Näin siksi, että se tietoisesti korostaa ryhmän määräävyyttä aiheeseen nähden ja pitää *koko ryhmää esityksen kokonaisajatteluun ja analyysiin osallistavana tekijänä*." (Koskenniemi 2007, 12.)



tömateriaalia ja impulsseja esityspaikasta (Koskenniemi 2007, 54-55; Sederholm 2000, 96-97). Oleellista museoesityksissä on esityksen konteksti ja ympäristö, jossa esitystä esitetään. Esitysympäristöstä muodostuu esityksen yksi merkitysten rakentaja. Esityksen toiminnallinen muoto taas voi osallistaa yleisöä.

## 2.2 Esitysteksti

Olen ottanut työssäni käyttöön käsitteen *esitysteksti*, sillä se kuvaa mielestäni parhaiten käytettävää tekstiä jonka pohjalta rakennetaan ja harjoitellaan esitystä. Haluan korostaa että analysoin tapahtumaa jonka lopullisena tavoitteena on esitys. Silloin esityksen pohjana ei tarvitse esimerkiksi valmista näytelmätekstiä.

esitysteksti on mielestäni käsitteenä monipuolisempi kuin esimerkiksi näytelmäteksti. Näytelmätekstiin assosioituu aina jokin tietty valmis muoto, mutta käsitteeseen esitysteksti mahtuvat myös esimerkiksi erilaiset devising-käsikirjoitukset jotka eivät vielä esitysvaiheessa ole valmiita, vaan ne ovat apuväline esityksen valmistamisessa.

Yksi esimerkki esitystekstistä voi olla *esityspartituuri* (Koskenniemi 2007, 62–63), jonka tarkoitus on toimia runkona harjoiteltavalle esitykselle, jota ei ole kirjoitettu valmiiksi. Partituuri osoittaa miten eri elementit etenevät esityksen aikana. Tällöin esitystekstin käsitteeseen voidaan lukea jopa erilaiset kirjalliset hahmotelmat esitystekstistä, ja ne voivat olla lähtökohta fyysisen toiminnan muotoutumiselle.

Koskenniemi kirjoittaa *ryhmätekijyydestä*, jossa esityksellä ei ole yhtä kirjoittajaa, vaan esitys syntyy moniäänisen prosessin kautta. Tässä toimintatavassa esityspartituuri on luonteva kohtauspaikka erilaisten esitystekstien ja kirjallisten hahmotelmien sulattamona. (Koskenniemi 2007, 64–77.)

## 2.3 Fyysinen toiminta ja kohtaaminen

Fyysisellä toiminnalla tarkoitan esityksen näyttämötoimintaa, esiintymistä ja esitystekstin esittämistä. Keskityn pieneen hetkeen harjoitusprosessia jossa harjoitellaan esiintymistä, joten esitystekstin ja toiminnan kohtaamisen määrittely voi toimia termillä esitystapahtuma. Näyttelijäntyö on mielestäni laajempi käsite, kuin esitystekstin esittäminen.

Esitystekstin esittäminen on mielestäni vain yksi osa-alue näyttelijäntyössä, erityisesti kun keskityn harjoitusprosessin aikaiseen tapahtumaan.

Kohtaus määrittyy tarkastelussani käsitteeksi jolla on oleellinen merkitys harjoitusprosessin tutkimisessa. Silti se voi olla terminä laajempi kuin yleensä. Kohtaus on esityksen osa, ja sen voisi määritellä selkeän aristoteelisen kaavan kautta: siinä on alku, keskikohta ja loppu. Tämän perinteisen dramaturgisen kaavan muuttuessa kohtaus voi määrittyä *uudessa dramaturgiassa* (Hotinen 2001, 208–227) aivan eri tavalla. Juha-Pekka Hotinen (2001) määrittelee vanhan ja uuden dramaturgian välisessä jaotteluunsa kohtauksen *uudessa dramaturgiassa virtaukseksi* (Hotinen 2001, 221–223). Omassa tarkastelussani kohtauksessa ei tarvitse olla edellä mainittua dramaturgista kaavaa, eikä kohtaus tarvitse tekstiä josta kaava löytyisi. Sen sijaan kohtauksen voi määritellä jokin teksti tai toiminnallinen kaava, joka saattaisi olla myös luettavissa aiemmin mainitun esityspartituurin kautta.

#### 2.4 Esityskokemus ja esiintymiskokemus

Esityskokemuksella tarkoitan laajempaa kokemusta, jossa kokemuksen osia voivat olla sekä esityksen katsominen että esiintyminen. Esityskokemuksen käsitettä käytän eniten kolmannen tapausesimerkin tarkastelussa, jossa pohdintani lähtökohtana ovat kokemukseni esityksen ohjaamisesta. Tässä kokemuksessa oleellinen asia on silti myös näyttelijäntyö, jonka rakentumisessa pääsin seuraamaan hyvin paljon harjoitusprosessin aikana.

Esiintymiskokemus määrittää kokemusta esiintymisestä. Kyseessä on yleensä esiintyminen esitystapahtuman aikana, jolloin esitys on harjoiteltu tai valmis. Esiintymiskokemuksen käsitettä käytän myös sellaisten kokemusten erittelyssä, jotka ovat tapahtuneet harjoitusprosessin aikana. Tällöin kokemukseen yhdistyy harjoitusprosessin kokemus ja tekijän sisäinen kokemus.

#### 2.5 Soveltavan teatterin työtapojen vaikutuksista esimerkkitapauksissa

Tapauskohtaisien esimerkkien kautta pyrin rakentamaan suhteen soveltavan teatterin työtapojen ja toteutuneiden prosessien tarkastelun välille. Väitteeni on, että soveltavan

teatterin työtavat mahdollistavat omalla ennakkoluulottomalla luonteellaan työympäristön, jossa esitystekstin tai kontekstin ja fyysisen toiminnan kompositiot voivat syntyä nopeasti.

Soveltavan teatterin työtapojen kiistattomiin etuihin kuuluu vahvuus saada tehtyä esityksiä nopeassa ajassa erilaisiin tiloihin ja ympäristöihin, jotka eivät ole teatterin tekemiselle perinteisiä. Soveltavan teatterin työtavat voivat myös tuoda jotain uutta perinteisempiin teatteriesityksiin, tai tuoda uusia elementtejä esitysten tilankäyttöön.

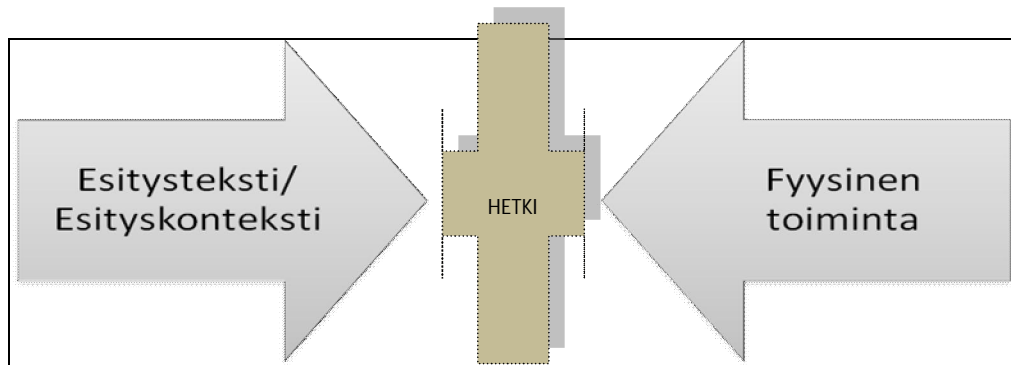
## 2.6 Fyysinen muutos esityskokemuksen toiminnallisuudessa

Tarkasteluni keskiössä on esityskokemuksen aikana tapahtuva fyysinen muutos, joka tapahtuu esiintymiskokemuksen toiminnallisuudessa. Esityskokemus rajoittuu laajimmillaan vain yhteen kohtaukseen. Fyysisen muutoksen hetken kaava voi silti sijoittua eripituisiin kohtauksiin.

Aihe kiinnostaa minua siksi, koska olen havainnut fyysisen toiminnan ja tekstin - tai vaihtoehtoisesti esityskontekstin - yhteensovittamisen olevan lähellä omia työskentelyintressejäni. Analyysini huomio keskittyy konkreettisiin esityskokemuksiin. Aiheen pohdinta on kypsynyt opinnäytetyön aiheiksi opintotyöpajoissa, joiden työskentely on tähdännyt esitykseen, tai koulutusohjelman lopputyöohjauksissa joissa olen saanut kokemuksia näyttelijäntyöstä.

Merkittäviä havaintoja samanlaisista kokemuksista olen päässyt tekemään myös opinnäytetyön aihevalinnan jälkeen omassa lopputyöohjauksessa, tosin sillä erotuksella, että olen seurannut fyysisiä muutoksia ohjauksen näkökulmasta ikään kuin ulkopuolisenä tarkkailijana. Ohjatessa olen pyrkinyt havainnoimaan, näkyvätkö jotkut muutokset näyttelijöiden työskentelyssä. Aiemmin olin havainnoinut omien kokemusten pohjalta kuinka fyysinen muutos harjoituskokemuksessa ruokkii roolia.

Pyrin määrittelemään mitä oleellista tapahtuu työskentelyn tietyssä hetkessä, jolloin esitysteksti ja fyysinen toiminta löytävät hyvän keskinäisen komposition. Usein työskentelyn prosessi lähtee etenemään tämän jälkeen entistä määrätietoisemmin. Kuvio 1 määrittelee yksinkertaisesti prosessin tuottamaa yhteentörmäystä.



Kuvio 1. Esitystekstin ja fyysisen toiminnan kohtaaminen.

Fyysinen muutos toiminnassa tarkoittaa lähinnä esiintymiskokemuksesta käsin tehtyä havaintoa siitä, miten kohtaamisen harjoittelu muuttuu selkeästi. Tässä muutoksessa esiintymiskokemus vahvistuu jonain tiettyinä hetkenä hyvin voimallisesti ja työskentelyssä tapahtuu tietynlainen käänne. Myöhempi työskentely ja harjoittelu rakentuvat tämän yhden käänteen muistijälkiä seuraten, tai käänteen mukaisen esiintymiskokemuksen toistona. Käänne seurauksena myös jotkut tietyt dramaturgiset jännitteet voivat kasvaa hyvin voimakkaasti ja ne vaikuttavat työskentelyn painotuksiin. Esiintymiskokemukselle löytyy tässä tapauksessa vahvasti jokin tietty suunta.

Muutosten vaiheet, joita olen havainnut omassa esiintymiskokemuksessani, ovat olleet hyvin samantyyppisiä eri harjoitusprosesseissa. Tällöin on korostunut se, että toiminnallisuuden fyysinen muutos harjoitusprosessin aikana vahvistaa joitain näytelmä- tai esitystekstin dramaturgisia jännitteitä. Näin voi syntyä aiheellaisia impulsseja jotka voivat ruokkia ohjausta tai näyttelijäntyötä herkullisesti eteenpäin. Kyseinen hetki on voinut sijaita eri vaiheessa harjoitusjaksoa, harjoitusprosessista riippuen.

## 2.7 Tekstin syöttämät impulssit

Impulsseja, jotka harjoitustilanteessa rakentuvat tekstilähtöisesti, voivat olla tekstistä esiin nousevat faktat, jotka liittyvät näytelmään tai sen esitykselliseen maailmaan, tai esimerkiksi harjoituksen aikana syntyvät assosiaatiot. Nämä elementit aiheuttavat väistämättä tarvetta mennä eteenpäin toiminnallisesti ja tuottaa sellaisia toimintoja jotka luovat merkityksiä esiintymiskokemukseen, mutta ovat myös yhteensopivia esitetyn tekstin kanssa. Eteenpäin menemiseen liittyy myös näyttelijäntyöhön sisältyvät rooli-hahmon päämäärät, jotka vaikuttavat toimintaan ja fyysiseen ilmaisuun.

David Mamet (1999) määrittelee kirjassaan *Tosi ja epätosi* perustarpeet näytelmän opettelemiseen, jotka näyttelijöiden tulisi opetella. Samalla Mamet hyvin provokatiivisesti ilmaisee, että näytelmän harjoitteluun ei tarvitsisi käyttää liikaa analysointia, vaan näyttelijöiden tulisi *tutustua toimintoihin, joita he tulevat esittämään* (Mamet 1999, 92). Määritelmä perustuu kuvitteelliseen esimerkkiin jossa analyysivaihe vie harjoittelun ja harjoitusajan käytön hakoteille.

## 2.8 Karvalakkiesimerkki tekstin ja fyysisen toiminnan kohtaamisesta

Esiintymiskokemuksissani olen havainnut, että lopullinen muoto omalle työskentelylle lähtee liikkeelle impulssista, jossa teksti ja fyysinen toiminta kohtaavat hyvin radikaalilla mutta luontevalla tavalla. Läsnäolo näyttämöllä toiminnallistuu tekstin määrittelemien asioiden kautta hyvin vahvasti johonkin tiettyyn suuntaan. Esimerkiksi harjoituksissa syntyvä, jokin esityksen tematiikkaan liittyvä piirre, voi luoda tekstin ja fyysisen toiminnan välille vahvan komposition.

Tekstin ja fyysisen toiminnan kohtaaminen voi havainnollistua esimerkiksi siten, että näyttämöllä tehdään jotain oikeaa toimintaa, samalla kun näytellään kohtausta, eli käytännössä tehdään jotain joka Mametin määritelmän mukaan edesauttaa roolihahmon päämäärää. Tämä saattaa tarkoittaa karkeasti esitettynä, että näyttämöllä käytetään jotain esinettä sille ominaisella tavalla ja samalla näytellään, mutta ei luoda esineelle jotain erilaista suhdetta tekemiselle.

Olin mukana Heli Väätäisen ohjaamassa esityksessä *Nauruihminen*, jolloin tapahtui äskeiseen määritelmään suhteutettava tilanne. Keskustelimme erään harjoitustilanteen jälkeen, että kuinka huono fiilis tulee toiminnasta, jossa käytin kävelykeppiä melana, kohtauksessa jossa meloin merellä. Samassa esityksessä toinen näyttelijöistä käytti samankaltaista kävelykeppiä myös melana, mutta hänen liikutti itseään rullilla liikkuvassa pesuvadissa. Hän käytti siis esinettä oikeasti sille sopivaan ja oikeantyyppiseen tarkoitukseen, kun minä taas käytin esinettä *leikisti*. Harjoitusprosessi muokkasi myöhemmin minulle oikeanlaisen esineen käyttötavan<sup>4</sup>, mutta harjoituksissa aiemmin to-

<sup>4</sup> Esityksessä *Nauruihminen* sain lopullisessa merikohtauksessa tehtäväkseni muokata vaikutelmaa esitystilasta aiemmin mainitulla kävelykepillä. Kohtauksen alussa improvisoin monologin, jossa selostin yleisölle tapahtumapaikan, jonne kolme näyttämöllä olevaa roolihahmoa olivat siirtyneet; lautalle joka seilasi Englannin kanaalilla. Esityksen visuaalinen lavastusratkaisu olivat katosta roikkuvat hehkulamput, joita kohti hypin improvisoidun monologini aikana. Näin syntyi vaikutelma, että ollaan merellä ja esine sai *oikean* käyttötarkoituksensa.

teutunut käytötapa ei synnyttänyt luontevaa fyysistä toimintaa tekstiin perustuvan esitystapahtuman tueksi.

Edellä mainittu tapaus on yksi esimerkki fyysisen toiminnan ja tekstin kohtaamisesta. Pyrin ehkä kuitenkin vielä syventämään ajatusta tilanteesta, jossa fyysinen olemus tai fyysiset toiminnalliset säännöt mukauttavat olosuhteet, jossa oikea suunta omalle esiintymiskokemukselle ja roolityöskentelylle voi löytyä. Anne Bogart kirjoittaa esseessään *Väkivalta* siitä, kuinka harjoitustilanteessa on kysymys jonkun tietyn asian toistamisesta sille annettujen rajojen puitteissa (Bogart 2004, 53–56). Bogartin analyysin mukaan vain ohjaajan näyttelijöille antamalla rajoilla jokin tietty asia voi näyttämöllä lähteä kasvamaan suuremmaksi ja se löytää näin koko ajan jotain uutta. Siksi Bogart puhuukin *artikuloimisen väkivallasta*. Määrittäyty harjoituksessa syntyvä hetki, jota tavoitellaan aina uudelleen annettujen (artikuloitujen) rajojen puitteissa.

## 2.9 Esimerkkejä harjoituksen epävarmuudesta

Tilanteessa jossa hetki määrittää paljon tuntemattomaan esityksen maailmaan astumista, saattaa esiintymiskokemuksen vallitsevia tuntemuksia olla esimerkiksi hämillisyys, syyllisyyden tunteet siitä kun ei osaa vielä kaikkea. Roolihahmon puitteet saattavat tuntua houkuttelevilta, mutta harjoituksen läpivienti ei tunnu hyvältä. Jokaiset askeleet saattavat olla vaivaannuttavia ja epävarmuus omasta tekemisestä ja tilanteen selättämisestä määrittävät työskentelyä. Tälle työskentelylle ominaisia työryhmän kesken lausutut lausahdukset kuten; *minä en osaa; tämä on liian vaikeaa* tai että *tässä ei ole mitään mihän tarttua*. Edellä mainitut tuntemukset ovat kokemusteni perusteella seurausta eräänlaisesta hämillisyydestä, josta Bogart kirjoittaa esseessään *Hämällisyys* (Bogart 2004, 123–128). Tämä hämillisyyden tarttuvuus toteutuu hänen mukaansa siinä, että näyttämötyöskentely muuttuu kiinnostavaksi, kun on jotain varmaa ja jotain epävarmaa. Epävarmuus nostaa erilaisten jännitteiden merkitystä työskentelyssä. Työhön syntyy luonnollista vaaran tuntua, joka ruokkii astumista tuntemattomalle ja hämmentävälle alueelle.

Bogartin mukaan näyttelijäntyössä tämä hämillisyys on erittäin tärkeä työkalu, joka saattaa tarvittaessa avata uusia näkökulmia ja laajentaa esityksen merkityksiä. Fyysisen toiminnan lisäämisessä harjoitustilanteessa työstettävään hahmoon tämä sama hämillisyys on hyvin merkittävä apu, myös omien kokemusteni perusteella. Hämillisyys

saattaa lisätä mahdollisuuksia hypätä kohti tuntematonta ja kokeilla uusia ilmaisun muotoja omassa esiintymisessä. Omien kokemusteni hämillisyys on liittynyt usein joidenkin esitystä määrittävien arveluttavien tai esitykseen sopimattomien seikkojen toisin lukemiseen, toisin ymmärtämiseen ja toisin ilmaisemiseen. Tämä on voinut auttaa löytämään ilmaisullisesti uudenlaisen tulokulman esitykseen ja omaan esiintymiskokemukseen. Toisin lukeminen (ja tekeminen) on ehdottomasti ollut mahdollista myös koulutuksemme kautta, jossa on enemmän etsitty uusia kysymyksiä, kuin esitetty varmoja analyysejä tai vastauksia.

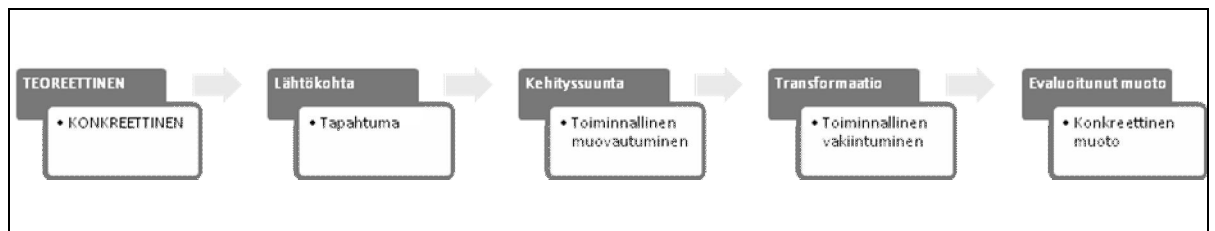
Hämillsyyden rinnalla saattaa näyttäytyä myös syyllisyyttä tai syyllisyyden tunnetta, joka kumpuaa työskentelyn epävarmuudesta. Mametin analyysi syyllisyydestä perustuu argumenttiin, että syyllisyys syntyy epävarmuudesta siinä hetkessä, jolloin täytyisi saavuttaa jokin ennalta harjoiteltu asia (Mamet 1999, 107–116). Toisto lisää näyttelijän hämmennystä tilanteessa, jossa näyttelijän täytyisi pyrkiä tavoitteeseensa. Lopputuloksena voi olla se, että näyttelijä yrittää liikaa ja sortuu ajatuksensa kohdistamisessa epäolennaiseen kun yrittää liikaa. Syntyy epävarmuutta. Mielestäni tähänkin arvioon lääkkeeksi sopii hyvällä tavalla tuntemattomaan astumiseen valmis asenne ja toisin lukemisen mahdollisuuksien jatkuva etsintä.

Sekä Bogart että Mamet puhuvat mielestäni melko samanlaisista asioista. Tarkemmin tiivistettynä kyse on jatkuvasta heittäytymisestä uudenalaiseen tilanteeseen, kulkemisesta tilanteen ehdoilla. Bogart määrittelee esseessään jopa hyvin naivistisen ja epävarmalla tavalla käyttäytyvän (Bogartin näkemyksestä) näyttelijän lausahduksen: *minun roolihahmoni ei koskaan tekisi sellaista*. Bogartin mukaan toteamus heittää hukkaan jo tehdyn työn saavutuksia, ja se kertoo suuresti ongelmasta, joka kumpuaa näyttelijän epävarmuudesta käyttää hämillisyyttä hyväkseen. Hämillisyys ja syyllisyys voivat olla siis työtovereita, joiden kanssa ja joista huolimatta kannattaa harjoitusvaiheessa hypätä tuntemattomaan. Tämä kahden tuntemuksen liitto on osa ketjuuntumista, joka on osa omalla kohdallani toteutunutta yksinkertaista kaavaa tekstin ja fyysisen toiminnan kohtaamisesta. Harjoitustilanteen epävarmuus on yksi fyysisen toiminnan ja esitystekstin välisten kompositioiden rakennuselementti, joka ajaa tekijöistä kokeilujen ja vahinkojen maailmaan. Siitä taas voi syntyä jatkuvasti jotain uutta materiaalia ja uusia kompositioita.

### 2.9.1 Taulukkomallin esittely

Tähän kappaleeseen olen tiivistänyt taulukkomallin, jonka avulla pyrin määrittelemään esitystekstin ja toiminnallisuuden yhteydestä muodostuvaa kompositiota ja sen mahdollista struktuuria.

Esityskokemuksessa syntyvä tekstin ja fyysisen toiminnan kohtaamisen määrittely hahmottaa esityksen harjoitusprosessin kehityskulkua. Taulukoissa käytetään kaksitasoista, vasemmalta oikealle kulkevaa kaavaa. Kuviossa 2 eritellään kaksirivinen taulukkomalli. Yläriveissä käsitellään teoreettista evaluoituvaa erittelyä, ja alarivissä käsitellään konkreettista evaluoituvaa erittelyä.



Kuvio 2. Taulukkomallin ylä- ja alatasojen erittely.

Edellisen esimerkkimallin mukaisesti ensimmäinen taulukko pyrkii hahmottamaan fyysisen toiminnan ja esitystekstin välistä kohtaamista ja siitä seuraavaa composition muotoutumista. Erittelyssä ovat rinnakkain tekstuaalinen lähtökohta (ylärivi), joka synnyttää konkreettisen, esitystapahtumaa koskevan seuraavan vaiheen.

Lopputuloksena syntyy toiston hetki, joka voi olla lopullisen esityksen kohtausten osittainen sisältö tai kokonainen muoto. Esitys painottaa enemmän sisäistä esityskokemusta ja esiintymisen sidosmateriaaliksi muodostuvaa hetkeä kohtauksen toistamisessa.

Taulukko 1. Esitys fyysisen toiminnan ja esitystekstin kohtaamisesta.

TEKSTUAALINEN LÄHTÖKOHTA	Teksti →	Oma lukuta- pa →	Kokeilu →	Esiintymiskokemus →	TOISTO
TAPAHTUMA	Assosiaatio →	Näkökulma →	Impulssi →	Reaktio →	HETKI



### 3 KÄYTÄNNÖN ESIMERKKEJÄ ESIINTYMISKOKEMUKSESTA

#### 3.1 Esityskokemus lopputyöesityksestä

Tässä luvussa käsittelen lopputyöesitystä, jossa olin mukana tammikuussa 2006. Lopputyöesitys oli Niko Taskisen kirjoittama ja ohjaama näytelmä *Markus - Elo Kuva*. Esitys oli monella tavalla poikkeuksellinen. Esitys harjoiteltiin vain vajaassa kahdessa viikossa. Esitys esitettiin Helsingin Kalliossa *Taiteen Vaihtolavalla*. Kohdistan erityistä huomiota esityksen erilaiseen kontekstiin, sillä esitys oli ajankohtaisteatteria puhtaimmillaan; se haki aiheensa juuri samaan aikaan ensi-iltaan tulleesta *Matti* -elokuvasta

Esitys oli fiktiivinen tarina elokuvatuottaja Markus Selinin elämästä ja *Matti* -elokuvan tekemisestä. Voisi oikeastaan puhua eräänlaisesta *Matti*-elokuvan vastakappaleesta. Se oli myös esiintymiskokemukseltaan erilainen kuin mikään muu aiempi esitys, missä olin siihen mennessä ollut mukana. Esitys leikkeli katsojasuhteella, näyttelijän roolin faktafiktio-suhteella - sillä missä kulkee esitettävän fiktion ja katsojan todellisuuden välinen raja. Lisäksi esitys toteutettiin tilassa joka ei ole muodoltaan perinteiselle teatteriesitykselle tarkoitettu, ja siksi tilan suhde esiintymiskokemukseen oli vaikuttava.

##### 3.1.1 Oma tausta päätyemisestä esitykseen

Niko Taskinen ehdotti minulle osallistumista hänen käsikirjoittamaansa ja ohjaamaansa produktion joulukuussa 2006. Kiinnostuin välittömästi. Minun mahdollisuuteni osallistua produktion oli kurssitoverin ansiota, joka oli ilmoittanut että voisin olla kiinnostunut nopean harjoitusaikataulun produktiosta. Minulla oli aikaisempaa kokemusta produktionista, joissa harjoitusaika oli ollut kolme viikkoa tai vähemmän. Tässä produktiossa sitä oli noin kaksi viikkoa. Siihen sisältyi harjoituksia ennen joulua ja uudenvuoden jälkeen esitys harjoiteltiin vajaassa kahdessa viikossa ensi-iltaan.

Taskinen antoi tiistaina 13.12. minulle melkein valmiin käsikirjoituksen päivää ennen työryhmän ensimmäistä tapaamista. Luin käsikirjoituksen saman päivän iltana, nähtyäni ensin elokuvanäytöksen Ilkka Vanteen ohjaamasta elokuvasta *Lupa*, joka kertoo

lotista toisen maailmansodan aikana. Kyseisen elokuvan näkemisen jälkimainingeissa luin tekstiä ja minulle sattui humoristinen yhteentörmäys.<sup>5</sup>

Yhteentörmäys oli hyvä lukukokemus, sillä se antoi heti hyvän ensivaikutelman siitä, miten teksti leikkitteli ajankohtaisilla asioilla ja asetti joitain asioita hyvällä tavalla naurunalaiseksi. Seuraavan päivän tilaisuudessa esiteltiin produktion poikkeuksellinen aika-  
taulutus. Käsikirjoitus ei ollut vielä täysin valmis. Taskinen sai koulutusohjelmalta tuotantoluvan juuri siksi, että esitys oli ajankohtaisteatteria ja esitykseen kuului oleellisesti se, että ensi-ilta ajoittui samalle päivälle kuin *Matin* ensi-ilta. Yhtenäinen harjoitusjakso alkoi maanantaina 2.1.2006 ja ensi-ilta ajoittui perjantaille 13.1.2006.

### 3.2 Tyyllilajin suhde esiintymiskokemukseen

Esityksen tyyllilajista muodostui yksi voimakkaasti esiintymiskokemusta muokkaava tekijä. Ajankohtaisuuden lisäksi esitys leikkitteli faktan ja fiktion eroilla ja ohjauksellisesti esitykseen sisällytettiin seikkoja, joissa roolihahmon fyysinen kokemus on hyvin erikoinen: olin kohtauksissa, joissa todellisuussuhde muutettiin kesken kaiken ja esimerkiksi roolihahmot saattoivat yhdessä hetkessä olla kirjoitettuja hahmoja, ja toisessa taas muuttua takaisin näyttelijöiksi.

Aiempaan esiintymiskokemukseeni suhteutettuna jo esitystilassa liikkuminen muutti fyysistä esiintymiskokemusta, sillä Vaihtolavalla yleisö oli kahdessa rivissä molemmin puolin tilaa. Tämä vaikutti väistämättä siihen, että me näyttelijät otimme roolihahmoina suoraa kontaktia yleisöön ja myös muuten perinteinen teatterinäyttelemine ja näyttämöllä olo ei tullut kysymykseen. Tämä tuntui hauskalta, sillä minulle teksti tuotti suuria fyysisiä impulsseja sisäisesti, mutta impulssit täytyi tiedostaa hyvin tarkkaan, sillä yliampuva ilmaisu ei olisi sopinut yhteen esitystilan kanssa. Harjoituskauden alussa fyysiset impulssit olivat erittäin voimakkaita. Impulssien voimakkuus johtui kaikkina roolihahmostani, joka oli kirjoitettu hausalla tavalla hieman lapselliseksi tampoiksi.

Tähän tyypittelyyn oli helppo samaistua, sillä roolihahmon status oli hyvin alhainen ja tämä alastatus oli erityisen helppo rakentaa dialogien ympärille. Tekstin viime hetken

---

<sup>5</sup> Näytelmässä *Markus Elo – Kuva*, Markus kysyy Markolta: "Onko lotista tehty jo leffaa?". Markon hahmo vastaa kysymykseen vastakysymyksellä: "Ai Helmut Lotista?" Näyttelin esityksessä kyseistä Markoa, jonka esikuva todellisuudessa on käsikirjoittaja Marko Leino.

muokkautumisesta kirjoitin helmikuussa 2006 opintoihini sisältyneeseen esseeseen seuraavasti:

*Ensimmäisissä lukuharjoituksissa näytelmän käsikirjoitus oli melkein valmis. Sen mukaisesti kuitenkin harjoiteltiin ennen tammikuun alkua, jolloin alkoi kunnollinen harjoittelu varsinaisessa esitystilassa. Tilanne on poikkeuksellinen, mutta sen selittää ainoastaan se seikka että esityksen valmistaminen aloitettiin myös poikkeuksellisen myöhäisessä vaiheessa. Tilannetta selittää myös se että ohjaaja halusi varmistua henkilöhahmojen kehityksestä, ennen kuin näytelmälle rakennetaan riittävän tarkoituksenmukainen lopputulos. Pääosin kuitenkin kaikki rooleihin ja henkilöhahmojen motiiveihin liittyvät seikat olivat selvillä jo työryhmän koamiskäytännössä. Näyttämöllisen toteutuksen kannalta, useita asioita muutettiin viimeisen viikon aikana, sillä niin pienessä esitystilassa, kuin Vaihtolava on, henkilöiden ja henkilöhahmojen toiminnan suhde muuttuu merkittäväällä tavalla. Tämä oli keskeisin syy testata tiettyjä kohtauksia, ennen kuin ne kirjoitettiin lopulliseen muotoon.*

(Essee, Mikkelin ammattikorkeakoulu, helmikuu 2006.)

Näytelmän dialogit muotoutuivat täysin valmiiksi vasta harjoitusvaiheessa, jolloin meidän oma leikkely ja kokeilu vaikuttivat dialogien rakentumiseen, mikä auttoi roolityökentelyssä. Kokemukseni oli paikoin sellainen, että tarjoan uusia yksityiskohtia ilmaisuuni tekstin tuottamien impulssien johdosta. Esityksen harjoitusprosesseja muistellessa ja eritellessä on ollut mukava lukea, mitä Taskinen itse kirjoittaa esityksen dialogien muotoutumisesta opinnäytetyössään.<sup>6</sup>

### 3.3 Fyysisen toiminnan ja tekstin kohtaamisesta esityskokemuksessa

Esityksessä esiintymiskokemukseni oli tekstin ja fyysisen toiminnan osalta hyvin yhteen sulautuva. Teksti antoi minulle impulsseja, jotka auttoivat hyvin paljon fyysisen ilmaisuuden rakentamista. Roolihahmolle löytyi näin heti hyvin tarkka suunta johon oli hyvä pyrkiä. Toiminnallisuus värityi kokemukseni mukaan impulsiiviseksi leikkelyksi, jossa me näyttelijät teimme hyvin intensiivistä ja kokeilullista työtä harjoituksissa. Tämä oli osaltaan hyvän tekstin ansiota, joka Taskisen itsensä mukaan toimi jatkuvasti teesi-antiteesi–vastakkainasettelulla (Taskinen 2007, 39). Mielestäni tämä lähtökohta antoi hyvin vahvan tahdon ja päämäärän näyttelijöille.

<sup>6</sup> Niko Taskinen kirjoittaa opinnäytetyössään käsikirjoituksen muuttumisesta harjoitusprosessin aikana: ”Käsikirjoitus muuttui paikka paikoin paljonkin näyttelijöiden tuotua heidän oman luovan panoksensa mukaan prosessiin. Tämä tapahtui kuitenkin lähinnä dialogitasolla. Näytelmän perusidea- ja rakenne säilyivät muuttumattomina. Osittain harjoitusajanpituudesta johtuen repliikkien sanatarikkaan toistamiseen ei keskitytty. Olen myös henkilökohtaisesti kirjoittajana sitä mieltä, että näyttelijän on useimmiten hyvä unohtaa repliikkien orjallinen toisto ja sovittaa näytelmän kieli omaan suuhunsa sopivaksi.” (Taskinen 2007, 14.)

Taskisen määritelmä siitä, että näytelmän rakenne on väittelevä, tuli meille tutuksi jo harjoitusvaiheessa ja se vahvisti omaa esiintymiskokemustani. Esiintymiskokemukseen liittyvät ajatukset alkoivat kasvaa tekstin johdosta. Tämä oli mielestäni mahdollista, sillä tiedossa olevista faktoista näytelmäteksti on vääntänyt fiktiota, joka välillä nauratti todella paljon. Kaikki tekijät tuntuivat olevan niin hyvin näytelmän pääsanoman takana, että syntyi aivan oma ilmapiirinsä, jossa ajatukset roolityöskentelystä saattoivat alkaa kasvamaan hyvin värikkäästi. Henkilöiden suhteista syntyi ironiaa, joka levisi muun muassa promootiovalokuviiin (Kuva 1).



Kuva 1. Esityksen Markus Elo Kuva Mervi (Aino Eskelinen) ja Markus (Antti Hovilainen) kahvihetkellä. Valokuv. Lassi Puodinketo 2006 (Niko Taskisen arkisto).

Harjoitusprosessin lyhyiden ja aiheen ajankohtaisuuden johdosta harjoituksissa syntyi impulsiivisia kokeilun hetkiä. Nämä kokeilut määrittyivät mielestäni vahvasti tekstistä nousevien visioiden ja näkökulmien pohjalta. Omalla lukutavalla on ollut merkittävä vaikutus kohtausten fyysisen muodon syntymisessä. Harjoitusprosessin lyhyiden takia siirryimme melko pian kohtausten niputtamiseen, jolloin kohtausten toistoa syntyi yllättävän paljon.

Taulukko 2 hahmottelee lukutavan, kokeilujen ja fyysisten muotojen struktuuria. Taulukko on laajempi esitys tapahtumaketjusta, joka syntyy esitystekstin (konteksti) ja fyysisen toiminnan synteesisistä. Esityksen erittely poikkeaa aiemmin esitetystä taulukosta 1 siinä, miten yksittäinen kohtaus ja sen muoto hahmottuvat. Kysymyksessä on siis enemmän ulkoista esityskokemusta erittelevä esitys.

Taulukko 2. Esitys fyysisen toiminnan ja kontekstin komposition synnyttämästä tapahtumaketjusta.

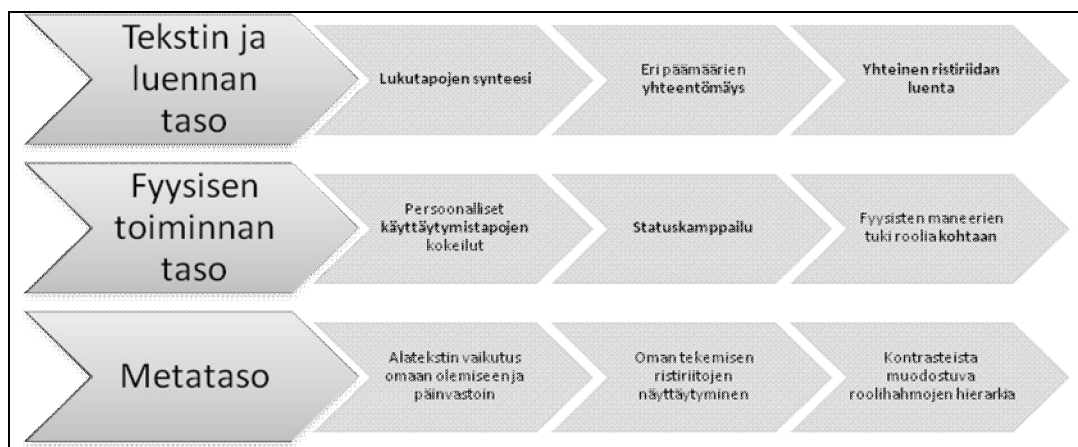
IDEATASO/ LUKEMISEN TASO	Teksti	Oma luku- tapa	Kokeilu	Kohtauksen määrittely	Toiston kerronta
TOIMINNAN TASO	Visio	Temaatti- nen näkö- kulma	Vahinko	Fyysisen muodon va- kiintuminen	Toiston hetki
	→	→	→	→	

Esityksen väittelevä luonne saattoi syntyä myös harjoitusprosessin tuomasta tuoreudesta. Harjoituksissa käytettiin improvisaatiota yhtenä työkaluna kohtausten rakentamisessa. Väittelevyys toteutui herkullisimmillaan tyrmäyksissä, joiden kautta toteutui paljon koomisuutta. Tyrmäyksissä oli tietynlaista hyväksyvyyttä. Erityisesti Markuksen hahmo (Kuva 2) käytti silmitöntä valtaa ulkoisesti hyvin lempeällä tavalla, ja hahmon vahvistunut despoottimaisuus vain syötti impulsseja lisää. Oma roolihahmoni oli esityksen tyypikategoriassa se sellainen, joka joutuu toistuvasti isojen poikien jalkoihin. Tyypillisin tyrmäystapa, jonka muistan harjoituksista, oli merkityksen vähättely (Routarinne 2004, 89–90). Toisaalta hahmoni toteutti myös itse positiivisen tyrmäämisen muotoa, vonkaamista (Routarinne 2004, 91). Lyhyt harjoitusjakso teki sen, että vuorovaikutteinen väittely sai alkuimpulssin joka kasvoi reilusti eteenpäin esityskaudella.



Kuva 2. Esityksen Markus Elo Kuva päähenkilö Markus on leikkaamassa Matti-elokuvaa. Valokuv. Lassi Puodinketo 2006. (Niko Taskisen arkisto).

Taulukon 2 pohjalta laatimani kolmijakoinen kuvio 3 hahmottelee esityksen erilaisten alatekstien muotoutumista. Useaan kertaan mainitun nopean harjoitusaikataulun takia esityksen harjoitusprosessi oli tietyllä tavalla käännteinen: ensin syntyi esityksen muoto, jonka jälkeen analyysi esityksestä vasta muodostui täydelliseksi. Esityksen fyysinen toisto syvensi esiintymiskokemusta kohti esityksen metatasoa (kuvio 3) jolloin rooli-hahmojen välinen kontrasti ja hierarkia vahvistuivat. Ilmiö on ajankohtaisteatterille tyypillinen, sillä esityksen dramaturginen muoto voi olla fragmentaarinen, jolloin esityksen pääteema nousee perinteistä dramaturgista tai kerronnallista muotoa arvokkaammaksi nimittäjäksi.



Kuvio 3: Määritelmä *Markus – Elo Kuva*-esityksen harjoitusprosessin aikaisesta kolmijakoisesta esityskokemuksesta.

Käsittelyssä tapausesimerkissä esityskokemus on määrittynyt vahvasti tekstilähtöisen vastakkainasettelun ja statuskamppailun seurauksena. Näiden lähtökotien pohjalta fyysinen ilmaisu on muodostunut hyvin nopeasti ja impulsiivisesti osana hyvin ryhmäkeskeistä harjoitusprosessia. Tapauksen prosessin merkittävä seikka oli aiempi havainto analyysin lopullisesta muotoutumisesta vasta, kun fyysisen muodon struktuuri on lähes valmis. Esityskokemustani määrittä esiintymisen fyysinen vakiintuminen, jonka johdosta esityksen alateksti on vahvistui lisää. Fyysisillä impulsseilla ja fyysisillä roolihenkilön päämäärää korostavilla toiminnoilla on voinut olla esiintymiskokemuksen rakentumiselle merkittävä apu. Toteutunut esitys oli kokonaisuudessaan haastava esimerkki siitä, miten lyhyessä ajassa saadaan aikaan esitys. Toiminnallisesti esitykselle muodostui tekstin maailman kautta oma askeettinen ja persoonallinen tapansa esittää väite ja kertoa tarinaa. Esitystekstin ja fyysisen toiminnan kompositiot ovat mielestäni tällaisessa tapauksessa välttämättömiä.

#### 4 TAUSTAA FYYSSINEN ESIINTYJÄ–TYÖPAJASTA

Seuraavat kappaleet käsittelevät keväällä 2008 toteutunutta Esittävän taiteen koulutusohjelman Fyysinen esiintyjä -työpajaa ja työpajan aikaisia esityskokemuksia. Työpajan opetuksessa valmistettiin tanssiesitys *Notkea katu – Jähmeä virta* nykytaiteen museo Kiasmaan. Esitys oli osa toukokuussa 2008 avattua Kiasman 10-vuotisjuhlanäyttelyä *Notkea katu*. Jouduin olemaan osan työpajaopetuksesta poissa työharjoittelun takia ja korvaavina tehtävinä poissaoloistani kirjoitin kaksi esseetä, jotka käsittelevät tanssiesityksen kontekstia. Kyseisiä esseitä on käytetty seuraavissa kappaleissa aineistona työpajan esityskokemusten erittelyyn ja kuvaukseen.

Annetun tehtävänannon mukaisesti ensimmäisen kirjoitustehtäväni tarkoitus oli olla manifesti esityksen puolesta. Lähestyttiin työpajassa uudenlaista tanssiesityksen esitysmuotoa, joka vietiin epätyypilliseen esitysympäristöön. Lisäksi esseiden tarkoituksena oli käsitellä sitä, miten esitellään tanssiesitystä joka toteutetaan museonäyttelyn seassa.

Tanssiesityksen keskeisiksi teemoiksi nousivat näyttelyn *Notkea Katu* teosten kautta kadun muuttuvat kasvot ja kaupunkielämän syke. Esseeni sisällön esittely toteutui työpajan alkuvaiheessa, kun pidin esitelmän muulle opiskelijaryhmälle. Esitelmä sijoitettiin opetuksen alkuvaiheisiin, jolloin se oli osa työpajan sisältöön kuulunutta esitysuunnittelua ja yhteistä analyysiä esityksen muodosta.

Jälkimmäisessä esseessä tarkoitukseni oli määrittää pohdinnassani sitä, miten toteutettu tanssiesitys vaikutti minuun, ja mitä tanssiesitys opetti esiintyjyyden fyysisistä ulottuvuuksista. Jälkimmäisessä esseessä toteutui tarkempi pohdinta esityskokemuksesta. Seuraavassa kappaleessa esitän ensimmäisen esseeni manifestin. Manifesti analysoi esityksen mahdollisuuksia ja se jakautuu neljään kysymykseen, jotka ovat muotoutuneet esseeni tehtävänannon alkuperäisistä kysymyksistä.

##### 4.1 Manifesti uudentalaiselle nykytanssiesitykselle joka kulkeutuu toisiin tiloihin

Manifestini pääsanoma oli, että tanssiesitys joka viedään sille epätyypilliseen esitysympäristöön, ei saa nöyristellä. Esitys saa käyttää työkalunaan räväkkyyttä, joka tuo fyysisen teatteritapahtuman museonäyttelyn ja katsojien väliin. Räväkkyys voi olla ryöppyä-

vän korkea ja raju, mutta sen on hyvä myös liudentua. Esityksen yksi kiistaton vahvuus on kyky kadota ulottumattomiin pienessä hetkessä. Vaikka katsoja näkisi hätkähdyttäviä asioita näyttelyssä vain kahden sekunnin ajan, niin se riittää elävän muutoksen havaitsemiselle.

Jos tanssiesitys viedään museoon, niin se voi olla museon kiistatonta tulevaisuutta. Silloin yksin katsoja näkee muutoksia, jotka ovat esillä vain lyhyen hetken. Se, että katsoja näkee vain yksittäisen hetken teoksen, voi olla erotuksena nykyajan ja tulevaisuuden museon välillä. Museonäyttely saa näin *performatiivisuuden* tasoja (Sederholm 2000, 189–190). Manifestin pohjana olivat neljä seuraavaa kysymystä, joiden pohjalta analysoin tanssiesityksen kontekstia.

#### 4.1.1 Miten museossa esitettävää tanssiesitystä esitellään?

Esityksen esittelyä voi mahdollisesti viedä eteenpäin *fyysinen markkinointi*, jossa yleisö saisi ennakkotietoa ja välähdyksiä esityksestä ennen tilassa nähtävää esitystä. Tällöin kaikki *avoimien esitysmuotojen* (Koskeniemi 2007, 79–80) leikittelevät toteutustavat voivat antaa esityksestä vihjeitä ja lukuohjeita esityksen katsomista varten. Osin tästä lähtökohdasta käsin työpajan opiskelijat valmistivat liikkeellisiä itsenäisiä teoksia, jotka esitettiin Kiasman ulkopuolella ennen varsinaisia esityspäiviä. Tunnetuin tutkielmallinen teos oli joukkio *salkkumiehiä* joiden toimintaa nähtiin Helsingin ydinkeskustassa työpajan aikana.

Esitykselle on oleellista ei-lavastuksellinen ja tekniikasta vapaa toteutus. Tämä tarkoittaa sitä, että on vain tila, esiintyjät ja yleisö. Yleisö tosin saattaa käyttäytyä esitystraditioiden viitoittamalla tavalla siten, että se hahmottaa esityksen vain yhdessä paikassa eikä lähde kulkemaan esityksen virrassa. Tilan merkitys ei näin ollen toteudu esityksen kuluessa ja yleisön käyttäytyminen saattaa jopa haitata esityksen rytmiä. Voisiko lääke odotettavissa olevaan käyttäytymiseen olla riittävän röyhkeä yleisön ja esiintyjien välisiä rajoja ja tasoja koetteleva esittämisen tapa?



#### 4.1.2 Miten museossa esitettävä tanssiesitys voi mennä mönkään?

Performatiivisen teoksen valmistaminen museoon vaatii joustavuutta, sillä työskentely on paljon rajallisempaa museotilassa. Esiintymisen ja vastaanoton välittömyys on täysin erilaista kuin perinteisissä esittävän taiteen muodoissa, ja esiintyjien kontakti tilaan ja yleisöön on ensimmäinen asia mikä voi hätkähdyttää yleisöä. Suurimpia mysteerejä työskentelyprosessin aikana saattaa olla se, miten vältetään esiintymisen ja katsomisen suhteen asetelmallisuus, jossa yleisö ei kulje esityksen virrassa? Tapahtuma syntyy siten, että yleisö asettuu katsomaan esiintyjä edestä tai esiintyjien ympärille. Samalla tämä mysteeri voi olla elementti, joka vie esityksen mönkään. Asetelmallisuuden syntyminen ei ole ihme: siihen sisältyy valtava voima ja energia, mikä osaltaan voi selittää yleisön käyttäytymistä tällä tavalla.

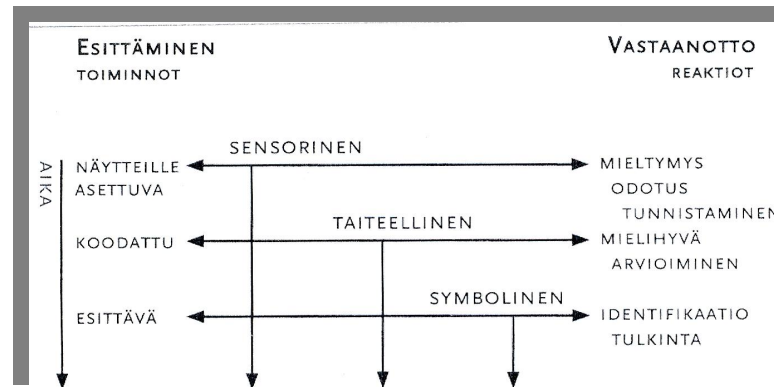
Asiasta perusteellista analyysiä edustaa Denis Guénounin artikkeli *Edestä ja sivulta* (Guénoun 2007, 57–75), joka on Esa Kirkkopellon (2007) kokoamassa teoksessa *Näyttämön filosofia*. Artikkelissa painotetaan sitä, kuinka lopulta esiintyminen ihmisten ympäröimänä alkaa kehittää näyttelijäntyötä eteenpäin, Guénounin ryhmä oli alkanut etsiä *affirmoivaa tapaa esiintyä ja olla olemassa*.<sup>7</sup> Omalla tavallaan tämä tapa oli ollut äärimmäisen fyysinen, joka oli pyrkinyt viemään viestin näyttelijän ilmaisusta perille kaikkiin suuntiin. Tanssiesitys on tähän esittämisen tapaan yhdistettynä erilainen muoto, koska esittävän liikkeen energia jakaantuu luultavasti jo valmiiksi voimallisesti kaikkiin suuntiin. Tämä seikka voi vain vahvistaa esiintymisen ja sen katsomisen suhteen perinteistä asetelmallisuutta, ja esitys voi mennä mönkään koska yleisö asettuu katsomaan esitystä oletetulla tavalla.

#### 4.1.3 Kuinka suuri tai pieni voi olla katsojan ja esiintyjän väliin jäävä tila?

Pirkko Kosken (2004) toimittama *Teatteriesityksen tutkiminen* sisältää Willmar Sauterin (2000) artikkelin *Teatteritapahtuma. Uusia alkuja*. Artikkelin on hyvä tarkastelumateriaalia esityksen kommunikaatiosta. Sauter määrittelee yksinkertaisen mallin teatterillisestä kommunikaatiosta (Sauter 2004, 20). Mallissa esitetään kolme tasoa, jonka mu-

<sup>7</sup> Denis Guénoun kertoo nuoren teatteriryhmän AttroupeMENTIN, jonka yhtenä vetäjänä hän itse toimi, toiminnasta 1970-luvun lopulla: "Näytellessämme katsojien ympäröimänä olimme etsineet affirmoivaa tapaa olla olemassa: selväpiirteisiä eleitä, äänen vahvuutta, toimintojen syntaksia, suurinta mahdollista kekseliäisyyttä ja (ylenpalttista tai niukkaa) tarkkuutta diskurssin esittämistavassa. Kysymys oli ollut tekijän oman persoonan asuttamisesta puhuvana tai toimivana, tekstin muodostamasta keskuksesta lähtevänä säteilynä, jota työstettiin kasvattamalla jokaisen sanan liikevoimaa. Näin peliin pannun elämän säteily suuntautui siten välttämättä kaikkiin suuntiin. Katsojat olivat selän takana, molemmilla sivuilla ja yläpuolella, joten tätä näyttelemisen elämistä oli pyrittävä elämään mahdollisimman virheettömästi, yhtäaikaan kaikilta puoliltaan. Haasteena oli harjaantua elämään esillä, katseiden ympäröimänä." (Guénoun 2007, 61.)

kaan esittäminen etenee katsojan vastaanottoon; tasot ovat *sensorinen*, *taiteellinen* ja *symbolinen*.<sup>8</sup> Seuraavaksi Sauter erittelee eri tasojen ymmärtämistä ja laajentaa teatterillisen kommunikaation mallia. Laajennetussa mallissa (Kuvio 4) eritellään karkeasti esittämisen toimintoja ja vastaanoton reaktioita jolloin lukijan on helpompi myös ymmärtää tasoja (Sauter 2004, 22–23).

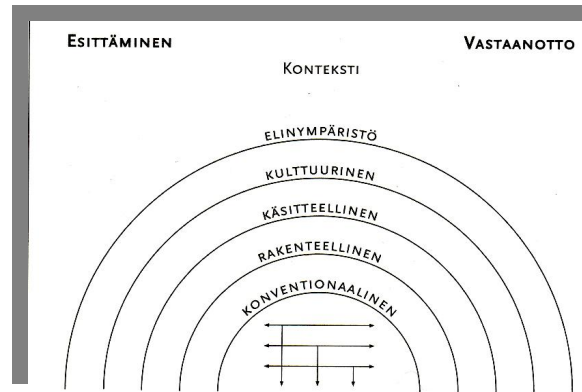


Kuvio 4. Laajennettu teatterillisen kommunikaation malli (Sauter 2004, 22.)

Esitys ja konteksti-mallissa (Kuvio 5) teatterillisen kommunikaation malli sijoitetaan puolikaareen, jonka päälle on kerrostunut erilaisia konteksteja kuin sipulinkuoria. (Sauter 2004, 24–25.)

Tanssiesityksessä, joka sijoitetaan museoon, tasoja voi olla suunnattomasti. Silti esiintyjien on hyvä havaita eri tasot ja niiden erot tilassa, esiintymistilanteessa ja kommunikaatiossa yleisön edustajien kanssa. On syytä pohtia ja analysoida riittävästi edellä mainittujen mallien pohjalta mikä voisi olla katsojan ja esiintyjän väliin jäävä tila? On kysyttävä mikä on esityksen tärkein konteksti ja millainen on esitystila?

<sup>8</sup> "Sensorinen taso kuvailee esittäjän ja katsojan välistä vuorovaikutusta henkilökohtaisena suhteena. Katsoja havaitsee näyttelijän fyysisen ja henkisen läsnäolon ja reagoi siihen enemmän tai vähemmän spontaanisti, aivan kuten näyttelijäkin aistii yleisön läsnäolon, määrän ja mielialan. Taiteellinen taso erottaa teatterillisen tapahtuman jokapäiväisestä elämästä. Näyttämön tapahtumat eivät ole todellista elämää vaan esityksiä, joilla on taiteellisia ansioita ja joita yleisö joko ymmärtää ja arvostaa tai sitten ei. Kommunikoinnin symbolinen moodi on seurausta tapahtuman taiteellisesta toiseudesta: merkitys voidaan lukea taiteellisen toiminnan ansioksi." (Sauter 2004, 21.)



Kuvio 5. Esitys ja konteksti –malli. (Sauter 2004, 24.)

Esiintyjän toiminnassa esiintyjän ja katsojan väliin jäävä tila määräytyy mahdollisesti esiintyjän fyysisen ja henkisen läsnäolon tasojen mukaisesti. Esiintyjä voisi pyrkiä vaikuttamaan edellä mainittuihin katsojan vastaanoton tasoihin. Esityksessä voisi olla useita tasoja joilla esiintyjä joutuu liikkumaan tilassa. Tasojen käyttö voisi näkyä myös siinä, kuinka avoimesti esitys ja esiintyjät ottavat kontaktia tilassa yleisöön ja siinä, millaisessa kontaktissa esiintyjät ovat tilan kanssa. Näillä keinoilla esiintyjän ja katsojan väliset rajapinnat saattaisivat olla hyvinkin liukuvia.

#### 4.1.4 Kuinka tällainen tanssiesitys voi muuttaa yleisön käsitystä museosta?

Voisiko museo tulevaisuudessa olla jotenkin erilainen, jos se pyrkisi eroon omasta luonteestaan? Voiko museo museoida julkisen tilan, esimerkiksi kadun hektisen rytmin? Onko museolla tähän mahdollisuus ja voiko museo hidastaa omalla olemuksellaan julkisen tilan aikakäsitettä tai luonnetta? Aiemmin manifestissani käsittelemäni fyysisten muutosten ja yksittäisen hetken havaitseminen saattaisi olla lähellä julkisen tilan elämän museointia. Voisiko tämä museointi olla vielä laajemmin museoiden tulevaisuutta?

Museoesitykset eivät ole uusia keksintöjä. Tanssiesitys taidemuseossa taas on hieman soveltavan teatterin(kin) perinteistä poikkeavaa museotoimintaa. Taidemuseot ovat määrittäneet itsensä toiminnallisen museoajattelun edelläkävijöiksi, etenkin *uuden taiteen muistina nykypäivää ja tulevaisuutta varten* (Sederholm 2001, 15–17). Usein museoesitys saattaa laihtua määritelmään *näyttelyn elävöittäminen*, joka synnyttää rajoitteita esityksen itsenäisyyteen. Museoon vietävä tanssiesitys voisi selättää museoesitysten rajoitteisiin liittyvät tekijät. Perinteiselle esittämiselle ongelmalliset elementit voitaisiin ottaa röyhkeästi esityksen rakennusmateriaaleiksi, ja esiintyjän ja katsojan välisen

tilan rikkominen voisi synnyttää katsojille elävien muutosten havaitsemisen mahdollisuuden.

Sauter kirjoittaa artikkelissaan paljon teatteritapahtuman käsitteestä, mutta määrittelee myös artikkelinsa lopussa että hänen esittämänsä esittämisen ja vastaanoton välinen kommunikatiivinen suhde ei ole ainoa esitystapahtumaa määrittelevä tekijä (Sauter 2004, 26–29). Sauter ilmaisee myös selkeästi että esitystapahtuma riippuu aina hyvin paljon ympäröivistä konteksteista, ja että teatteritapahtuma voi pitää sisällään paljon muidenkin taidemuotojen elementtejä. Teatteritapahtuma voi siis olla yhdistävä tekijä monelle ilmaisukeinolle. Se on hyvä muistutus siitä, että esitysten ei tarvitse jäädä kommunikatiivisten mallien vangiksi. Taidelaitosten vakava luonne voi luoda myös museoista esityspaikkana kankean. Liikkeellinen esitystapahtuma voisi piristää museoympäristöjä omalla arvaamattomuudellaan. Voisiko tulevaisuuden museo olla vakaan arvaamattomuuden paikka, jossa tilan ja ihmisten kohtaaminen asettaa näytteille silmällä nähtäviä kasvu- ja muutosprosesseja (vrt. luonnossa tapahtuvat jatkuvat muutokset, joita ei voi havaita silmällä)? Sauter määrittelee esitystapahtumaa sellaiseksi, että sen ajatukseen sisältyy jotain hiljalleen etenevästä tapahtumasta tai muutoksesta.<sup>9</sup> Se voisi olla museoesityksen yksi ohjenuora.

#### 4.2 Kiasmassa toteutunut tanssiesitys

Pohdin miten toteutettu tanssiesityksen *Notkea katu - Jähmeä virta* esitystapahtuma vaikutti minuun, ja mitä se opetti esiintyjyyden fyysisistä ulottuvuuksista. Tanssiesitys on aiempaan esimerkkitapaukseen suhteutettuna erilainen, sillä se ei ollut sidoksissa esitystekstiin vaan museonäyttelyn kontekstiin. Fyysinen esiintyminen mahdollisti sen, että kontekstin ja fyysisen toiminnan yhteentörmäys oli jatkuvaa läpi harjoitus- ja esitysprosessin. Museoon viety tanssiesitys on esityskontekstin ja fyysisen toiminnan yhteyksien tarkastelun kannalta hyvä, sillä esitysmuoto ei ole fyysiselle esitykselle kovin perinteinen.

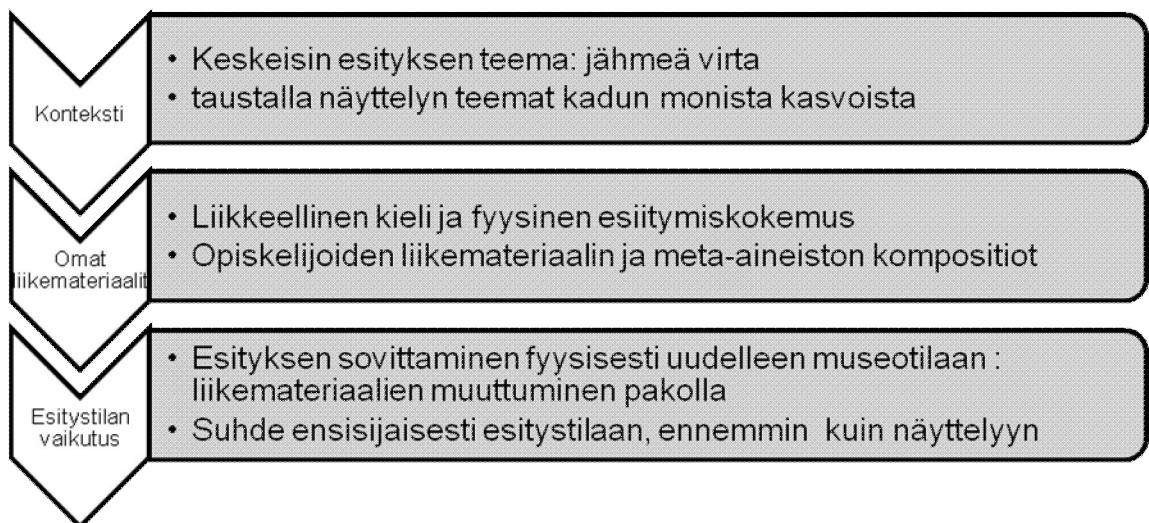
Juha-Pekka Hotinen (1994) määrittelee esitystapahtumaa ja sen tyyliä, sekä pohtii katsojasuhteen joutumista eräänlaiseen kriisiin, kun lähestytään muotoa joka on tekijöille itselleenkin outo (Hotinen 2001, 231–237). Hotisen mukaan katsojasuhteen joutuessa

<sup>9</sup> Sauter määrittelee oman kokemuksensa teatteritapahtuman anatomiaa seuraavasti: "Minulle teatteri manifestoituu tapahtumana, joka pitää sisällään sekä tapahtumien esittämisen että luomishetkellä läsnä olevien katsojien reaktiot. Toiminta ja reaktiot yhdessä muodostavat teatteritapahtuman." (Sauter 2004, 26.)

kriisiin, tekijällä on kaksi vaihtoehtoa: selittää katsojalle teoksen periaatteet, tai olla selittämättä katsojalle teoksen periaatteita (mts. 231).<sup>10</sup> Tällöin tehdään selkeä siirto esityksen rajojen määrittelyn hyväksi. Esityksen rajat olivat yksi tarkasteluni lähtökohta aiemmassa manifestissani.

Toteutuneessa esityksessä konkreettinen fyysinen kokemukseni liittyi Hotisen kysymykseen, voimmeko irrottaa esityksen meta-aineiston fyysisestä esityksestä? Esityksen meta-aineisto oli keskeinen tekijä jo tanssiesityksen harjoitusvaiheessa. Esitys sisälsi tietyn meta-aineiston, joka oli sidoksissa harjoiteltavaan esitykseen.

Esitys sisälsi silti myös toisen meta-aineiston, joka oli irti esityksen kontekstista. Tämä meta-aineisto oli materiaalia, jonka opiskelijat toivat mukanaan liikemateriaaleillaan harjoitusprosessin aikana. Työpajasta muodostui opetuksen alkuvaiheessa liikkeellisten materiaalien sulatusuuni, johon liikemateriaalien lisäksi alkoi syntyä tekijöiden meta-aineistosta syntyvää materiaalia joka oli sidoksissa suunniteltavaan esityksen teemoihin. Esityksen harjoitusprosessin syventymisen kokemusta kuvaa seuraava kuvio 4.



Kuvio 6. Esityksen harjoitusprosessin syventyminen.

Työpajan opetuksessa merkittävä itsereflektiivinen aineisto oli oppimispäiväkirja, johon piti kirjoittaa havaintoja harjoitusprosessin aikaisista oman kehon muutoksista. Oma

<sup>10</sup> Hotinen avaa kysymystään esityksen rajoista seuraavasti: "Työ esityksen rajojen parissa on välttämätöntä. Jos haluamme ymmärtää teatteria ja esitystaidetta - niiden niin sanottua ontologiaa eli olemisen tapaa - meidän on pohdiskeltava, miten esitys maailmaan asettuu. Jos pyrkimyksenämme on käsittää ja jopa saada aikaan muutoksia esityskäsityksissämme, yksi olennaisimmista aiheista on juuri esityksen rajojen punninta ja siirtely." (Hotinen 2001, 231.)

fyysinen päiväkirjani oli hyvä tarkkailuforum, sillä kirjoituksiini tallentui automaattisesti merkkejä harjoitusprosessin meta-aineistosta. Seuraava lainaus on fyysisestä oppimis-päiväkirjastani noin kaksi viikkoa ennen ensi-iltaa. Ennen esityksen siirtymistä Kiasmaan harjoittelemisen koulun tiloissa oli vaivatonta, ja fyysisen rasituksen seurauksena aistit olivat melko tarkkoja.

*Aamulla on takapuoli kipeä. Samoin kipua tuntuu vasemmassa kyljessä, joka on ottanut osumia lattiasta jolla pyörimme eilen iltapäivällä. Takapuolen kireys ja lihaskipu korostui vielä lisää, kun pyöräilin aamulla koululle. Muutaman kilometrin matkalla oli paljon kohtia, joissa reidet olivat enemmän hapoilla kuin eilisäänä pyöräillessäni. Muuten olo on mitä energisempiä, paitsi että heräämisen hetkistä on tullut todella vaikeita. Olen nukkunut viime päivinä erittäin hyvin ja sikeästi, fyysinen työskentely päivittäin takaa täydellisen kehon lepotilan öisin.*  
(Oppimispäiväkirjamerkintä, 24.2.2008.)

Esityksen ensi-iltaviikolla merkittävimmät kokemukseni liittyivät siihen, että mitä enemmän esitys siirtyi Kiasman tiloihin, sitä enemmän aloimme siirtää omaa meta-aineistoamme fyysiseen esitystapahtumaan. Me toimimme esitykseen kokemuksemme harjoitusprosessista. Saatoimme myös vaikuttua näyttelystä *Notkea katu*, mutta emme tehneet tanssiesityksestä mitään näyttelyn siivekstä.



Kuva 3. Pala esitystä. *Notkea katu* – Jähmeä virta muodostui paikoin isoista koreografisista sarjoista ja paikoin yksittäisistä teoksista, kuten Saara Laakson (kuvassa) itsenäisestä soolosta. Valokuv. Metsälintu Pahkinen 2008 (Helsingin Ammattikorkeakoulu Stadia).

Voisi määritellä ennemmin, että esitys kommentoi näyttelyä, joka saattoi osittain juontua siitä esitystilan vaikutuksesta koreografisiin muutoksiin (ks. Kuvio 4) ja toisaalta kommentointi antoi mahdollisuuden istuttaa esitykseen myös erilaisia pieniä yksilöllisiä esityksellisiä tutkielmia (Kuvat 3 ja 5).

### 4.3 Fyysisen toiminnan temaattinen yhteys näyttelytilaan

Voimakkain kokemukseni esityksen kommentoivasta tyylistä syntyi kolme päivää ennen ensi-iltaa, kun sijoitimme kiireellä Kiasman Kontissa erästä kohtausta näyttelyn yhteyteen. Näyttelyn teokset olivat suurvalokuvatulosteita ihmisistä, jotka ovat kerääntyneet katsomaan taideteosta. Pietarin Eremitaasissa kuvattujen ihmisten katseet oli otettu, kun ihmiset katsovat taideteosta ja jokaisesta valokuvasta muodostui aina oma taide-teoksensa.

Sijoitimme tilaan viikkoja työstämämme *Madonna-sarjan*. Liikesarja sijoitettiin tilaan siten, että se oli tanssimuotona näyttelytilassa erittäin ahdas. Aivan viime metreillä tanssikohtaus tehostettiin kevyellä äänentoistolla, ja tanssimme teoksen kasvavana ryhmänä, ja lopulta sarjan lopussa tanssimme ilman musiikkia. Oli musiikki tyyliön ratkaisu tai ei, se silti avasi viimeisellä viikolla minulle aivan uudenlaisen näkökulman musiikkiin jota olimme käyttäneet työskentelyssämme jo viikkoja aiemmin. Madonnan kappale *How high* albumilta *Confessions On The Dance floor* oli ollut vain työmusiikkina. Syy siihen, että tajusin kappaleen kokonaisuuden vasta esityksen valmistamisen loppuajana, on se että jouduin harjoittelemaan sarjaa viimeiset kaksi viikkoa pulassa muiden seassa, työharjoitteluni päällekkäisyyden takia. Fyysisten kokemusten ja ahdistuneen tekemisen tunteja kuvaa hyvin työpajan oppimispäiväkirjamerkintäni:

*Olen ollut viimeiset kolme opetusviikkoa huonosti läsnä ensimmäisen työharjoitteluni takia; ensimmäisellä huonon läsnäolon viikolla jouduin lähtemään kesken viikon ensimmäisen opetuspäivän lääkäriin, ja kaksi seuraavaa viikkoa olen ollut työharjoittelussa. Tänään palasin ammatillisesta työharjoittelustani takaisin, ja jo lähes valmiisiin tanssikuvioiden, joita muu porukka oli tehnyt ilmeisesti erittäin paljon. Tältä se ainakin päälle näytti. Kuvioiden katsomisen sijasta jouduin hyp-päämään porukan sekaan takariviin, ja ymmärsin selittämättäkin jotenkin kroppaani iskostuvasti, että nämä kaksi sarjaa täytyy opetella lennosta, ilman mitään suurempaa keskittymistä johonkin tiettyyn kohtaan sarjassa. En ajatellut siinä tilanteessa yhtään opettelu vaikeutta, vaan halusin päästä tekemään. Aluksi tanssimiseni näytti varmasti aivan kokemattomalta, mutta niin annoin sen näyttääkin: liikkeitä piti oppia ja halusin hallita ne. Yllätyksenä itsellenikin havaitsin, että nyt sarjat hahmottuivat paljon paremmin, kuin sinä päivänä, jolloin lähdin kesken opetuksen lääkäriin. Aloin tavalla askelkuvioita muiden joukossa laskuja jäsentäen ja muiden liikkeitä katsellessa. Helppoa työskentelyni ei ollut, vaikka uin mukaan tanssimiseen mielestäni rohkeasti. Osa tanssiliikkeistä hahmottui selkeästi ja tuntui tutuilta, sillä olin niitä alkuvaiheessa tehnyt. Nyt tanssisarjojen väliin jäi paljon kohtia, joista tiesin heti, että teen askeleet väärin, tai jotka eivät hahmot-tuneet millään. Sarjoja alettiin vetää kahdella ryhmällä, jolloin jo omasta tahdos-tanikin olin mukana molemmissa ryhmässä. Seurassani tanssi lähes yhtä ummik-kona Piia Puranen. Vauhti sarjojen välillä vain kiihtyi ja hiki alkoi virrata. Vesipullo tyhjentyi hetkessä, aluksi ei ollut aikaa edes mennä sen luokse toiselle puolelle sa-lia mutta jossain vaiheessa ehdin pullon luokse juosta. Kaikki kohdat, jotka jäivät tanssimieni sarjojen välillä itselleni epäselviksi, jäivät häiritsemään joka vedolla.*

*Harmiani lisäsi vielä nopea vauhti, joka laitto kuntoni koetukselle. Yritin hokea itselleni että "jätä hyvä mies liika ajattelu pois, se häiritsee toiston avulla opittavia sarjoja!" Mutta en ole hyvä mies, olen tietynlainen pinnari, ja näin pinnari maksaa poissaolonsa. Ensimmäisestä sarjasta sain hyvän maun ja jonkinlaisen käsityksen kymmenennen toiston jälkeen. Juuri silloin harjoitus päättyi. (Oppimispäiväkirjamerkintä, 22.4.2008)*

Viimeisellä viikolla Madonna-sarjaan tuli vielä viimeisiä muutoksia, enkä vieläkaan täysin tuntenut että sarja menisi omalta osaltani hyvin. Onnistumisen elämys oli silti jo ehtinyt tulla. Kontissa oli harjoitteluun erittäin huono ilma ja kaiku muuttivat puheen puuroiseksi mössöksi, josta opettajamme kokosi aina vedon jälkeen selkiyttäviä ohjauslauseita, niistä kuuli ehkä puolet. Harjoitus pakotti kuitenkin kuuntelemaan musiikkia; se alkoi avautua museotilassa aivan toisella tavalla ja vihdoin löysin temaattisen yhteyden. Tajusin Madonnan laulavan menestyksen paineista. Tämä teema yhdistettynä ympäristöön, jossa taideteos on lyhyt katsaus tavallisiin ihmisiin katsomassa taideteosta, eräänlaista ikonia, liitti mielessäni esityksen hyvin näyttelyyn. Esitys kommentoi teoksia tavalla joka ennemmin synnyttää uusia kysymyksiä, kuin vastauksia. Musiikista tuli tehokeino, joka toimi törmäyttämisen elementtinä: esitys kommentoi vakavan taiteen ja populaarien ilmiöiden yhteentörmäystä. Viimeistään tämä temaattinen yhteys säväytti fyysistä kokemustani.<sup>11</sup>

#### 4.4 Fyysinen kokemus ja väsyvät aistit

Minulla oli aiempia kokemuksia esiintymisen fyysisestä lisärasituksesta, joka elävöittää työskentelyä näyttämöllä ja tuo toimintaan lisää adrenaliinivirtausta ja luonnollista, hetken mukaan virtaavaa impulsiivisuutta. Se tukee kohtausta joka on rakennettu tekstin varaan, ja fyysisyys tuo oman lisänsä orgaanisuutta ja aitoutta.

Tanssiesityksen jälkeen, ja jo harjoitusprosessin aikana, huomasin että pelkkä fyysinen toiminta tai liike on kokonaisuudessaan ilmaisuvoimaisempi kuin fyysisyydellä vahvistettu kohtaaminen. Tunne menettää enemmän merkitystään ja esiintyjän ajatus ja *sisäinen liike* korostuvat voimakkaammin.

<sup>11</sup> Säväyksessä yhdistyivät kaksi asiaa: ensimmäinen oli pääseminen niskan päälle liikkeessä ja tanssimisessa - jota vahvisti näyttelytila Kontin ilmanpuute ja osaltaan se pakotti saamaan rentoutuneen olotilan tanssimiselle; ja toisena asiana oli se, että sain jotenkin aihelähtöisen yhteyden musiikkiin ja meidän tanssiteokseemme - valittu kappale kiinnittyi tanssiimme ja siitä tuli osa teosta.



Tämä toteutui täysin esimerkillisesti tanssiteoksemme esityksissä. Sisäinen liike on joskus jopa voimakkaampi esiintymisen osa, josta Yoshi Oida (2004) kirjoittaa teokseen *Näkymätön näyttelijä*. Merkityksellistä on löytää tasapaino sisäisen liikkeen ja ulkoisen toiminnan välillä. Jos näyttelijä on ulkoisesti tyyni, sisäisen liikkeen täytyy olla kiivas ja päinvastoin.<sup>12</sup>

Fyysinen kokemukseni sisäisestä liikkeestä esityksessä kasvoi esityksen edetessä, vaikka ulkoisesti ja fyysisen toiminnan kannalta aloin havaita muutoksia kehossani. Voimavarani alkoivat ehtyä ja nesteveajaus vaikutti esityksen kuluessa yhä voimakkaammin. Lauantain 10.5.2008 yleisölle suunnatuista kahdesta esityksestä jälkimmäisessä fyysinen väsymys ja hiipuminen tuntuivat todella raskailta.

Jälkimmäisen esityksen loppuvaiheilla tuntui jopa siltä, että väsymys alkaa vaikuttaa aisteihini, mikä tuntui siinä hetkessä pelottavalta. Yllättäen heittäytyminen esityksessä, ja varsinkin esityksen vauhdikkaassa lopetuskoreografiassa, oli paljon syvempää kuin aiemmin ja uskoakseni silloin sain kasvatettua omaa sisäistä liikettäni, kun taas vastaavuuoraisesti ulkoinen fyysiikkani rauhoittui aivan veltostumisen rajoille asti. Muutoksiin sisältyi kuitenkin esityksen nopea rytmi ja nopeat vaihdokset, joten heittäytymisen tunne valtasi myös fyysisen ilmaisun nopeasti.

#### 4.5 Esityksen luonteesta

Tanssityöpajan harjoitusprosessien aikana minua vaivasi epä tietoisuus siitä, miltä tanssimiseni näyttäisi ulospäin ja miten hyvin siinä tilassa pääsisin esiintymisen tilaan. Epätietoisuuteeni auttoi harjoitusprosessin loppuaika ja harjoittelemisen varsinaisessa esitystilassa. Minua auttoi esityksen rajojen määrittäminen. Saimme melko hyvin harjoitusprosessin loppuvaiheilla määrittää esiintymisemme rajoja itse. Koreografi ohjasi selkeillä ohjeilla tilassa liikkumista, jolloin luonnollisesti kävimme läpi joitain turvallisuustekijöihin ja esityksen rytmiin liittyviä rajauksia. Muutoin opettaja-koreografimme työskentely pohjautui entistä enemmän ensi-iltaa lähestyttäessä pelkkien fyysisten toimintojen ohjaamiseen. Esitykseen liitettiin esineitä, jotka aivan prosessin viime metreillä

---

<sup>12</sup> "Esimerkiksi ulkoinen toiminta on rajua ja intohimoista. Jos olet sisäisesti samassa tilassa, näyttelemisen voi vaikuttaa ylikireältä. Joten pidä sisimpäsi hyvin tyynenä. Jos taas kuvaat rauhallista tai pitkäpiimäistä henkilöä, ja olet sisäisesti samassa tilassa, on suuri vaara, että koko esitys on ikävä. - - Ihannetapauksessa sisäisen ja ulkoisen tulisi siis olla vastakohtia." (Oida 2004, 50.)

vahvistivat esityskokemusta. Yksi vastaava esimerkki oli yhteen siirtymään liitetyt valot (Kuva 4).



Kuva 4. Siirtymä. Esityksessä oli useita siirtymiä joiden tarkoitus oli johdattaa yleisöä tilassa. Yhdessä siirtymässä esiintyjät valaisivat itse liikettään led-valoilla. Kuvassa Sami Roikola. Valok. Metsälintu Pahkinen 2008 (Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia).

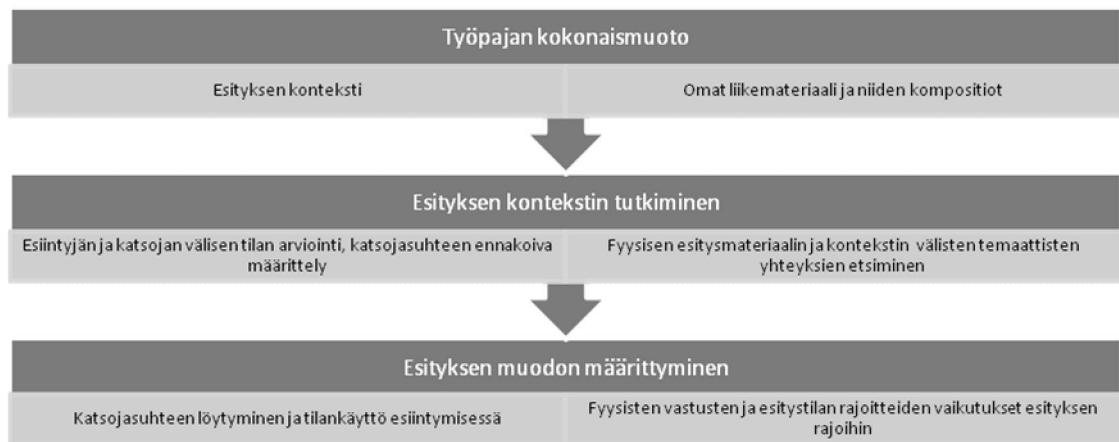
Hotinen (2001) määrittelee toisessa artikkelissaan esittämisen tapaa, lähinnä teatterin tekemisen näkökulmasta.<sup>13</sup> Tämä näkökulma saattaa olla liian yksinkertaistettu Kiasmaan tehdyn tanssiesityksen tarkastelussa, mutta se sisältää olennaisen johdonmukaisuuden: esityksemme alkoi toimia ja rakentua vasta kun pääsimme esitystilaan. Saavuttimme vasta siinä vaiheessa Hotisen kuvaileman esittämisen tavan, koska olimme koko harjoitusajan huomioineet esitystilan kuuluvan oleellisesti esityksen kontekstiin.

Laatimani kuvio 5 kuvaa kokemustani harjoitusprosessin ja esityksen yhteisestä rakenteesta. Oleellista tanssityöpajan esiintymiskokemuksessa minulle oli esityksen valmistamisen suoraviivaisuus. Esitystä valmistettiin useissa vaiheissa ja kontekstin ja fyysisen toiminnan kompositioita syntyi jatkuvasti.

Lopullisen esitysmuodon syntyessä myös esiintymiskokemus oli syventynyt. Selkeä erotus esitystekstin ja fyysisen toiminnan välisestä suhteesta tanssityöpajan kokemukseen oli siinä, että eteenpäin kehittyvä ja jatkuva fyysinen toiminta voi myös poimia mukaansa uusia temaattisia näkökulmia. Esitystekstin ja fyysisen toiminnan suhteessa temaattiset näkökulmat ovat saattaneet tuottaa fyysistä ilmaisua tai sen tietynlaista laatua. Nyt näkökulmia saattoi syntyä käänteisesti, fyysisen toiminnan seurauksena.

<sup>13</sup> "Esittämisen tapa on siis syvempi, laajempi asia kuin tyyli. Niitä voi verrata kahteen rinnakkaiseen käsitteeseen: elämäntapa on suurempi asia kuin elämäntyyli. Esittämisen tapa sisältää jotakin myös siitä, miten harjoitellaan, miten esitys asetetaan nähtäväksi, siis jotakin siitäkin, mitä on esityksen ympärillä. Esittämisen tapa ei koske vain näyttelijäntyötä tai esiintyjien ilmaisua ja ohjausta, vaan kaikkea muutakin, tekstiä, ääntä, valoa, pukuja, ja niin edelleen. Parhaimmillaan näytelmä sisältää myös jonkin kehotuksen ja vihjeen esittämisen tavasta." (Hotinen 2001, 418–419.)

Nämä näkökulmat voivat linkittyä esiintymiskokemukseen hyvin yksilöllisin tavoin, ja niistä voi tulla osa esityksen meta-aineistoa.



Kuvio 5. Esitys tanssityöpajan harjoitus- ja esitysprosessin rakenteesta

Esittämisen tapa oli mielestäni ratkaiseva asia myös tilan selättämisessä ja esityksen istuttamisessa Kiasman tiloihin (Kuva 5), mistä kriitikko Jukka O. Miettinen kirjoitti esityksen arvostelussa (Miettinen, C4, 2008).<sup>14</sup>

Ratkaisevaa esittämisen tavasta tuli myös sitä kautta, että me veimme Kiasman tiloihin tietynlaisen oman esittämisen tapamme. Se loi esityksestä nykytanssin ja soveltavan teatterin synteessin. Pystyimme kommentoimaan näyttelyä omalla ilmaisullisella tyyllillä. Se taas osoittaa koulutuksemme ja soveltavan teatterin moniulotteista lähestymistä erilaisiin esittämisen tapoihin.

Keinomme olivat tanssitaiteen keinoja, mutta harjoitusprosessissa korostuivat vahvasti soveltavan teatterin työtavat. Vielä saman kuukauden aikana, kun oma esityksemme oli ollut Kiasmassa, Helsingin Sanomien Nyt-liite uutisoi tapahtuman, jossa kerrotaan kuinka yhden lauantain aikana (31.5.2008) muusikot Nicklas Kristiansson, Roope Kinnunen ja Matti Pentikäinen soittavat kolmen tunnin ajan museorakennus Kiasmaa (Väkevä, 9, 2008). Kun luin jutun, olin viehättynyt tapahtumasta, mutta ehkä myös hieman voiton-

<sup>14</sup> Lainausta Miettisen kritiikistä: "Kaksitoista Stadian esittävän taiteen opiskelijaa muodostaa joustavan ensemblen, joka johdattaa katsojat tilasta toiseen. Kuudentoista lyhyen kohtauksen teos alkaa eräänlaisten inhimillisten pyöröovien kautta. Katsojat puikkelehtivat liikkuvien tanssijoiden lomitse kapeikosta kohti uusia tiloja. Jotkin osiot kommentoivat näyttelysalien taideteoksia heijastellen niiden tunnelmia tai aiheita. Onnistuneimmat kohtaukset hyödyntävät kuitenkin museorakennuksen omaa, dramaattista arkkitehtuuria, kuten porrastanteita ja panoraamahuonetta. Melko yksinkertaisesta materiaalista koostuva liikekieli voisi olla tiukempaa, samoin puvustus saisi olla tyyliä tyyliä. Kiasman hypermuotoiltu arkkitehtuuri kun asettaa omat esteettiset vaatimuksensa." (Miettinen, C4, 2008)

riemuinen - me veimme liikkeen Kiasmaan talon 10-vuotisjuhlavuonna ennen heidän musiikkiaan.



Kuva 5. Siirtymä 2. Siirtymät vahvistuivat, kun seuraavissa tiloissa oli käynnissä jo jokin toinen esityksen pala. Kuvassa Noora Himberg (etualalla) ja Piia Puranen (taustalla). Valokuv. Metsälintu Pahkinen 2008 (Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia)

## 5 ULKOISEN ESITYSKOKEMUKSEN TARKASTELU

### 5.1 Oman ohjauksen tarkastelu osana opinnäytetyötutkielmaa

Olin kypsyttellyt opinnäytetyöni aihetta pitkään ennen omaa lopputyöohjaustani *Eros ja Psykhe*, jonka ensi-ilta ajoittui syyskuulle 2008. Esityksen harjoitusvaihe ajoittui eripituisiin jaksoihin kesällä 2008. Keskityn tässä tapausesimerkissä muutaman päivän harjoitusjakson muutoksiin esityksen fyysisessä toiminnallisuudessa.

Lopputyöohjaukseni ensimmäinen harjoitusjakso oli lyhyt puristus, jonka jälkeen pidettiin ensimmäinen pitkä harjoitustauko alkaen heinäkuun alusta. Ensimmäisen harjoitusjakson aikana emme ehtineet harjoitella näytelmää läpi. Siitä huolimatta pidimme ennen taukoa ensimmäisen läpimenon tyypin harjoituksen 4.7.2008. Ennen tätä harjoitusta pohdintani esityksellisestä toteutuksesta oli vielä melko avoin.

Olimme joutuneet harjoittelemaan Helsingin Kellariteatterilla muiden työn alla olevien produktioiden jaloissa, esitystila ei ollut saatavilla käyttöön kokonaan ja oma työryh-

mäni ei päässyt harjoituksiin yhtenäisenä kertaakaan ennen pitkää harjoitustaukoa. Olosuhteet eivät antaneet mahdollisuuksia rakentavaan esitysanalyysiin ja olin tietyllä tavalla umpikujassa. Tilanne oli niin avoin, että tiiviiden harjoitusrupeamien suuren kysymysmäärän edessä olo tuntui avuttomalta, enkä nähnyt seuraavaa yötä pidemmälle. Erilaiset toivottomuuden ajatukset alkoivat saada jalansijaa työn lomassa.<sup>15</sup>

## 5.2 Oma ohjaus ja fyysisen toiminnallisuuden etsintä

Alkavan harjoitustauon tarkoitus oli auttaa työryhmää näytelmän, ja jo harjoiteltujen keskeisimpien kohtauksien kypsyttelyssä. Suunnitelmista oli täytynyt jonkin verran poiketa ja esimerkiksi pääosaparin yhteisiä kohtauksia ei ehditty harjoitella juuri yhtään ennen pitkää harjoitustaukoa. Toiminnallisissa ratkaisuissa olin vielä melko lailla hakoiteilla, sillä olisin tarvinnut itselleni selkeää kuvan näytelmän läpiviennistä esitystilassa. Minulla oli selkeä kuva siitä, että visuaaliset lavastusratkaisut täytyy toteuttaa hyvin minimaalisesti ja toiminnan täytyy olla esityksessä etusijalla. Muutamat tekstin epäta Vallisuudet häiritsivät vielä joidenkin kohtausten toiminnallisten ratkaisujen suunnittelua. Minua häiritsi välillä Mannerin näytelmän runollinen kieli, joka tuntui yhden repliikin tarkkuudella hajoavan sisällöltään laajemmaksi kokonaisuudeksi, joka ei vastaa hyvällä tavalla toiminnallista ja näyttelijän työskentelyä edistävää repliikkiä.

*Se on kummallinen elämä.  
Kaikki elämä pyrkii syventämään muistiaan, Eros.  
Myös esineet muistavat.  
Vain seikkailijat tahtovat heittää muistinsa pois,  
unohtaa ja seikkailla, seikkailla ja unohtaa...  
Pelkään sinua, Eros.  
(Manner, 1959.)*

Edellinen lainaus näytelmästä antaa mahdollisesti jotakin viitettä siitä, että toiminnallisten, toista hahmoa kohtaan suoraan esitettävien repliikkien välissä esiintyy paljon ajatusta laajentavia, kuvailevia lauseita ja sanoja, jotka saattavat hämärtää selkeän päämäärän ja pyrkimyksen näyttämöllisessä toiminnassa.

<sup>15</sup> Muistan miettineeni väsyneenä ja turtuneena kolme tuntia ennen harjoitusta omaa opintorekisteriotettani, jota olin käynyt hieman aiemmin katsomassa: 198 opintopistettä 240:stä oli suoritettu. Tuntui, että niitä puuttuvia pisteitä ei tule koskaan. Toivoin, että harjoitus antaisi toivoa ja olin muutenkin tuntemattoman alueen reunalla oman ohjaukseni kanssa.

Olin heinäkuun 2008 alussa päätenyt johtopäätökseen, että tekstin runollinen muoto täytyy selättää, jotenkin. Ohjaava opettajani Hannu Raatikainen tuli katsomaan ennen harjoitustaukoa pidettävää läpimenoarjoitusta ja muistan sanoneeni hänelle, että harjoitusten etenemisessä tarvitaan heti tauon jälkeisellä ajalla jotain fyysistä muutosta, vääntöä toimintaan. En osannut siinä tilanteessa määrittellä asiaa paremmin. Harjoitus auttoi keskeisesti siinä, että selvisi kuinka paljon esitys tarvitsisi harjoitetusta kokonaisrytmin parantamiseen. Fyysisen toiminnan lisääminen tuntui ensiarvoiselta, sillä en mielestäni ollut vielä päässyt näkemään näyttelijöissä tekstistä syntyviä fyysisiä impulsseja.

Kokemukseni harjoitustauon ajalta oli avaava. Viimeistään tauon päätyttyä tajusin, että laajempaa näyttämöllä tapahtuvan fyysisen toiminnan suunnittelua on mahdotonta tehdä ilman käynnissä olevaa harjoitusprosessia. Tämä oli merkittävä asia henkilökohtaisen oppimiseni tasolla ja siinä korostuivat ulkoinen esityskokemus ja näyttelijöiden ohjaaminen. Taulukko 3 havainnollistaa omaa prosessiani esityksen suunnittelusta harjoitusvaiheeseen, ja edelleen kohti fyysisen toiminnan rakentamista näyttämölle.

Taulukko 3. Esityssuunnittelun muovautuminen vaiheittain produktiossa Eros ja Psykhe.

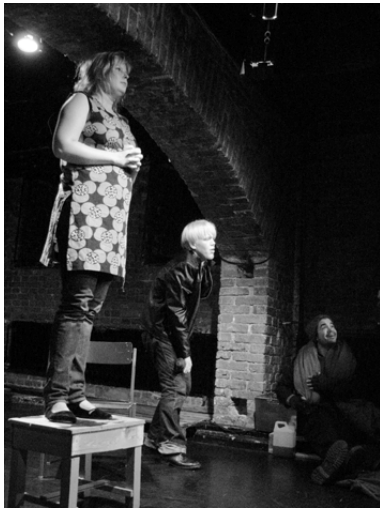
→	→	→	→	→	→	→
<b>Teksti</b>	<b>Mielikuvat</b>	<b>Visio</b>	<b>Teemat</b>	<b>Harjoitus</b>	<b>Toiminnan rakentuminen</b>	<b>Fyysinen muoto</b>
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
<b>Painotukset</b>	<b>Ideavirta</b>	<b>Suunta</b>	<b>Kohdennus</b>	<b>Kokeilut</b>	<b>Materiaali</b>	<b>Kudelman</b>

Käynnissä oleva harjoitusprosessi muodostui välttämättömäksi elementiksi myös siksi, että oma esityssuunnitteluni alkoi saada hyvin absurdeja muotoja. Harjoitustauon aikana tein päiväkirjamerkintöjä näytelmän tapahtumista, ja siinä sivussa kirjoitin myös hyvin arveluttavia suunnitelmia esityksen toiminnallisuuden rakentamisesta. Seuraava päiväkirjaote on luultavasti ohiampuvimmasta päästä kirjallisia muistiinpanojani.

*Näyttämö täytyy riisua kokonaan esityksen kuluessa, ei tarvita roskaa, jota voisi siivota esim. esityksen alussa pois. – - Näyttämölle ei tarvitse tuoda erillistä rokkia, mutta siellä voidaan vaikkapa hajottaa lasia, jota voidaan siivota pois. Esityksen riisumisen toteuttaa niin, että lavasteita muutetaan ja muokataan kankaila, jotka tuodaan jossain vaiheessa mukana ja sitten viedään kokonaan pois. Jokainen esine saa merkityksensä ja esitys luo aina itselleen uuden ympäristön, joka aiheuttaa siten aina uudenlaisen aiheen käsittelyn, tai muodon aiheen käsittelylle.*

(Päiväkirjamerkintä, 26.7.2008.)

Edellisen päiväkirjamerkinnän huomiot roskista ja lasien rikkomisesta liittyvät hyvin aikaisessa suunnitteluvaiheessa olleeseen mielikuvaan esitysympäristöstä, jossa näytelmä alkaa.<sup>16</sup> Lopullisessa esityksessä mitään merkinnän konkreettisia kaavailuja ei toteutunut, vaan esityksen lavastus oli askeettinen (Kuva 6). Tärkein huomioni nyt kohdistuu merkintäni viimeiseen lauseeseen, jossa määrittelen, että *esitys luo aina itselleen uuden ympäristön*. Tämä hajanainen määritelmä on saattanut vaikuttaa siihen, että myöhemmin kun esitystä harjoiteltiin toiminnalliseksi kokonaisuudeksi, lähtökohتانani oli käyttää Helsingin Kellariteatterin tilaa täysipainoisesti, ja siten että näyttämön visuaalinen maailma kelpaa yksinkertaisena tilana esityksen kaikkien tapahtumien sijaintipaikaksi, esimerkiksi muuntelemalla tilasuhdetta valoilla (Kuva 7).



Kuva 6.



Kuva 7.

Kuvat 6 ja 7. Harjoituskuvia esityksestä Eros ja Psykhe. Kuvassa 6 näkyvät melkein kaikki esityksen siirreltävät esineet. Kuvassa 6 vas. Sanna Ristaniemi, Jere Kolehmainen ja Jukka Heiskanen. Kuvassa 7 vasemmalta Matti Toivio ja Jere Kolehmainen. Valokuv. Turukka Tervonen 2008 (Hgin Amk Stadia ja Helsingin Kellariteatteri ry.).

Myöhemmin ymmärsin, että hajanainen päiväkirjamerkintäni oli vain kiihtyvää tarvetta- ni päästä aloittamaan harjoitukset, joissa prosessi voisi antaa suunnitelmia parempia vastauksia työn ääressä ja siinä tilassa johon esitys valmistettiin. Harjoitusten alkaessa tauon jälkeen, keskityin harjoitustilanteissa paljon erilaisten toimintojen lisäämiseen kohtauksiin. Se tuntui loistavalta. Erilaisten piilomerkitysten löytäminen tekstin ja fyysisen toiminnan välille oli sekä vapauttavaa että inspiroivaa. Harjoituspäiväkirjamerkin-

<sup>16</sup> Kun analysoin näytelmää ja vasta suunnittelin esitystä, minulla oli vahva mielikuva siitä että esityksen alussa Morfeus (yksi näytelmän henkilöistä) siivoaa esityksen tapahtumapaikan, rähjäisen ja roskaisen satamakahvilan. Lopullisessa esitysmuodossa Morfeus aloitti esityksen toiminnallaan mutta hän ei tehnyt juuri mitään, satamakahvilakin oli hyvin viitteellinen ja se mikä oli rähjäistä, oli Morfeus.

nöissäni oli ensimmäisen harjoituspäivän koostetekstien perusteella omaa innostuneisuuttani harjoituksia kohtaan.

*... teimme yhden merkittävän ilmaisullisen ratkaisun, jossa kaksi mieshahmoa katkaisee meneillään olevan kohtauksen kantilloimalla toisen hahmon kohtauksessa olevan lyhyen monologitekstin. - - Harjoiteltuun kohtaukseen tuli tänään jo hyvällä tavalla toivottua fyysisyyttä ja liikettä aiemman staattisuuden sijaan. Myöhemmin toivottavasti saadaan mukaan erilaista Afroditen hahmon epätyypillistä ilmaisua, joka tuo kohtaukselle kontrapunktisia piirteitä..*  
(Harjoituspäiväkirjamerkintä, 1.8.2008)

Edellisessä merkinnässä korostuu se, kuinka halusin hyvin paljon harjoitustauon päätyttyä lisätä erityisesti fyysistä toiminnallisuutta esitykseen. Kyseisen päivän harjoituspäiväkirjamerkinnät olivat hyvin laajasti kirjoitettuja, ja seuraavassa lainauksessa korostuu tuon päivän tärkein harjoitushavainto. Se liittyi pääpari Eroksen ja Psykhen kohtausten saamiseen dynaamiseen ja toiminnalliseen muotoon. Seuraavassa otteessa olen kiinnittänyt runsaasti huomiota Eroksen roolihahmon toimintaan.

*Harjoittelimme ensimmäistä näytöstä kronologisesti alusta eteenpäin. Aloitimme muokatulla tekstillä ja alkuun tuli fyysinen juoksu, joka nostatti aiempaa staattisuutta ja toi ilmaisuun jo ensimmäisellä harjoituskerralla hyvää kuohuntaa. Parhaiten kuitenkin harjoitus onnistui Eroksen ilon ja innokkuuden saapumisessa harjoituksiin ja kohtauksiin. Fyysisyyttä tuli myös lisää innokkuuteen ja se nosti paljon intensiteetin tasoa.*  
(Harjoituspäiväkirjamerkintä, 1.8.2008.)

Kirjoittamani merkintä, jossa korostuu Eroksen hahmon ilo ja innokkuus hahmoa määrittelevinä piirteinä, oli minulle tärkeä huomio. Halusin heti harjoitustauon jälkeen vahvistaa hahmojen keskinäistä kontrastia. Eros näyttäytyi tyyppinä, jolle soveltuu parhaiten hikoilijan rooli. Teksti antoi hyvän tuen tulkinnalleni, jossa Eros suhtautuu kaikkiin asioihin maailmassa innostuneesti ja lähes vilpittömän positiivisesti. Myöhemmin hahmo muuttuu näytelmässä täysin vastakohtaiseksi, jopa vainoharhaiseksi (Kuva 8).





Kuva 8. Eroksen fyysinen turhautuneisuus. Kuvassa Sanna Ristaniemi ja Jere Kolehmaisen. Valokuv. Turka Tervonen 2008 (Hgin Amk Stadia ja Helsingin Kellariteatteri ry.).

### 5.3 Fyysisen toiminnallisuuden merkitys omassa ohjauksessa

Eroksen hahmon fyysisyys oli tärkeää siksi, että mielestäni kyseisessä hahmossa korostui tavoitteeni saada Mannerin teksti selätettyä, ja esitystekstin ja fyysisen toiminnan välille syntyi hyvä kompositio: Eroksen hahmo täytti yliampuvalla fyysisyydellään aukkoa, joka syntyi kun repliikkien toiminnallisten sanojen ja lauseiden välillä esiintyi kuvailevia sanamuotoja. Fyysisen toiminnan johdosta hahmolle syntyi sekä verbaalisuutta tukeva toiminnallinen ulottuvuus. Eroksen tekstissä oli paljon romanttista lepertelyä, joten vouhottaminen sen rinnalla loi hahmoon kontrastia ja näin vahvisti sen ristiriitaisuutta.

Taulukko 2. Fyysisen toiminnan ja kontekstin synteisistä syntyvä tapahtumaketju.

IDEATASO/ LUKEMISEN TASO	Teksti	Oma luku- tapa	Kokeilu	Kohtauksen määrittely	Toiston kerronta
→	→	→	→	→	→
TOIMINNAN TASO	Visio	Temaattinen näkökulma	Sattuma	Fyysisen muodon vakiintumi- nen →	Toiston het- ki
→	→	→	→	→	→

Harjoituksissa korostui taulukon 2 mukainen eteneminen, jossa toiminnan tasolla edetään temaattisten valintojen kautta kokeiluihin, ja edelleen toimintojen vakiintumiseen. Taulukon tapahtumaketju on hyvä kuvaus siitä, mitä omassa ulkoisessa esityskoke-

muksessani tapahtui harjoitusprosessissa. Harjoitustauon jälkeen pyrin tarkkailemaan entistä enemmän näyttämön tapahtumia, unohtamatta kuitenkaan tekstistä nousevien käänteiden mukauttamista esityksen toiminnallisuuteen. Entistä enemmän huomioni keskittyi toiminnallisuuteen kokonaisvaltaisen tilankäyttämisen kautta. Harjoitusprosessin syventymistä fyysisen toiminnan muotoutumisessa kuvailee taulukko 3, joka on esitys fyysisten toimintojen rakentumisesta ulkoisesta esityskokemuksestani käsin.

Taulukko 3. Esitys fyysisten toimintojen rakentamisesta harjoitusprosessissa.

ETENEMISSUUNTA	→	→	→	→	→
IDEATASO/ LUKEMISEN TASO	Teksti ↓	Visio ↓	Kohdennus ↓	Terävöitys ↓	Hionta ↓
TOIMINNAN TASO	Ilmaisutyylit	Painotukset	Fyysiset ulottuvuudet	Revittelyn käyttö	Komposi- tio

Esityksenä Eros ja Psykhe lähti rakentumaan eteenpäin erityisesti tilankäytön näkökulmasta. Esitykselle syntyi askeettinen lavastus, esitystila muuttui esityksen edetessä näyttelijöiden liikkumisella ja joillakin lavasteiden siirroilla. Tapahtumapaikkojen ja kohtausten vaihdoksia vahvistettiin yhtenäisellä valojen käytöllä.

*Koko kohta 23 rakennettiin uudelleen siitä antiikin tarun näkökulmasta, että Psykhe avaa Koren rasian ja kuoleman henkäys tulee hänen kasvoilleen.*

*Tämän kohtauksen uudelleen rakentamiseen auttoi aiemmin päivällä Kallen<sup>17</sup> kanssa hahmottelemamme lavastusratkaisu, jossa koko näyttämön syvyydelle on aseteltu reunoil-  
le trukkilavoja, jotka voidaan myöhemmin värjätä valoilla lämpimästi, ja niiden ja muuten mustan näyttämömaailman välille syntyi hyvä kontrasti.*

(Harjoituspäiväkirjamerkintä, 9.8.2008.)

Harjoitusprosessin alkaessa elokuun 2008 alussa suurin työ esityksen toiminnallisuuden osalta oli henkilöhahmojen liikkumisen ja päämäärätietoisien toiminnan harjoittelu tekstin kanssa, joka ei välttämättä tue ohjausratkaisua. Merkityksiä oli kaivettava esiin. Harjoitusprosessi auttoi, sillä ulkoisesta esityskokemuksesta käsin oli mahdollista havaita näyttelijöiden saamia impulsseja. Niitä vangittiin esityksen rakennusmateriaaliksi. Taulukko 3 on myös tarkin ja määrittelevin taulukko esitystekstin ja fyysisen toiminnan kohtaamisesta: toiminnan tasolla määritelmä on avoimempi kuin mitä se voisi olla,

<sup>17</sup> Produktiossa mukana ollut valosuunnittelija Kalle Paasonen.

mutta koska käsittelemäni esityskokemus on henkilökohtainen, se on mielestäni parempi esittelytapa.

## 6 JOHTOPÄÄTÖKSET

### 6.1 Esitys ja esitystila

Poikkeuksetta kaikki esitystekstin ja fyysisen toiminnan kohtaamista käsittelemäni tapausesimerkit ovat jotenkin sidoksissa esitystilan haltuunottoon. Kahdessa ensimmäisessä tapauksessa esitystila oli poikkeuksellinen, kolmannessa tapauksessa taas esityksen fyysisten toimintojen rakentuminen lähti liikkeelle esitystilan laaja-alaisesta käytöstä. Esitystila on oleellinen osa esityksen merkitysten rakentumisessa.

Esitystilan käyttöä täytyy mielestäni harkita tarkasti harjoitusprosessin joka vaiheessa. Esitystilan käyttö on aina vaikuttanut paljon esiintymiskokemukseeni. Ohjatessa huomasin lukevani suunnitelmia aina siitä näkökulmasta, miten tilaa käytetään. Minulla oli kolmannen tapausesimerkin harjoitusprosessin aikana useita hetkiä, jolloin suunnittelin kuumeisesti miten saisin esitystilan nopeasti tyhjäksi, ja tilan syvyysulottuvuuden hetkessä käyttöön. Harjoitusprosessi auttoi ratkaisun löytämisessä. Toteutustapa oli siksi paras mahdollinen, koska se oli prosessissa syntynyt.

Esitystilaa ja näytelmää ei voida erottaa toisistaan, sillä teatterillisen kokemuksen syntymiseen vaikuttavat tapahtumapaikat sisältävät rajattomasti variaatiomahdollisuuksia näyttelijöiden ja katsojien välisessä suhteessa (Chaudhuri 2004, 83–84).

Näyttelijöiden ja katsojien välisestä suhteesta ja toisaalta näyttelijän suhteesta hänen näyttämönsä syntyvät erilaisten esitysten tilat ja vaihtuvat tapahtumapaikat. Törmäytämällä esitysteksti ja näyttelijän päämäärätietoinen, fyysinen toiminta yhteen, syntyy uusia merkityksiä tekstille, kontekstille ja esitystilalle - syntyy esityksellinen maailma.

## 6.2 Törmäyttämisestä

Esitystekstin ja fyysisen toiminnan kohtaamisessa on kysymys eräänlaisesta yksinkertaistetusta törmäyttämisestä. Nykyteatterissa törmäyttämisestä puhutaan tapana, jossa erilaisten asioiden yhteentörmäyksestä syntyy etukäteen kontrolloimattomia mielleyhtymiä (Koskenniemi 2007, 80–81).

Olen kokemuskerronnallisesti määritellyt, että esiintymiskokemuksessa syntyy yllättäen pieni hetki, jolloin harjoiteltavan esityksen lähtökohtana oleva teksti ja fyysinen toiminta kohtaavat, ja vielä niin hyvin että heti tietää osuvansa oikeanlaiseen toimintaan. Harjoituksen toiminnassa vahvistuu estottomuus heittäytymiseen ja voi astua tuntemattomalle alueelle, kokeilujen maastoon. Tämä törmäyttäminen tapahtuu assosiaation tasolla esiintymiskokemuksessa, jolloin pelissä saattaa olla muitakin törmäyttämiskokemusta vahvistavia tekijöitä; jännitystä, epävarmuutta tai impulsiivista ja ryöppyävää kokeilun halua, muutamia mainitakseni.

Ulkoisessa esityskokemuksessa on myös kysymys assosiaatioiden tuottamisesta, Koskenniemen määritelmästä ymmärrän, että katsojalle. Toisaalta esiintymistilanteessa ryhmä tekijöitä jakaa yhteisen kokemuksen. Esiintymiskokemuksessa ja ulkoisessa esityskokemuksessa, törmäyttämisen impulssit ovat suuria, joilla harjoitusprosessi voi saavuttaa jotakin uutta. Impulssit ovat askeleita matkalla, jonka päämääränä on muoto ja esityksellinen maailma.

Tapausesimerkeissä törmäyttämisen elementti oli hyvin vahvaa. Markus Elo Kuvan harjoitusprosessi oli yhtä törmäyttämisen tykittämistä. Suurin törmäytys tykitys toteutui esityksen asetelmassa: se esitettiin askeettisessa tilassa, vaikka tarina kertoi herroista joista saatava mielikuva on kaikkea muuta kuin askeettinen. Esitystilan kautta esitys asettui määrittelemään tekstin (esityksellinen maailma/konteksti) ja tilan oikean todellisuuden (fyysinen toiminnallisuus) välistä suhdetta.

Tanssityöpajan tarkastelussa esille nousi tilan ja näyttelyn sekä sen yhteydessä toteutetun itsenäisen esityksen välinen suhde. Tanssiesitys otti mielestäni oleellisesti kantaa siihen, että tulevaisuuden taidemuseo on jo olemassa, mutta vaatii rohkeutta rakentaa sellainen orgaanisista esitystapahtumista. Valtion taidemuseon Taidemuseoalan kehittämissuunnitelman (KEHYS) taustaselvityksessä *Tulevaisuuden taidemuseo* keskeinen johtopäätös nykyhetkestä on se, että museoiden yleisösuhteen ja yhteiskunnallisen roolin

määrittelemine on ensiarvoista. Museoiden erilaisuuden tulisi näkyä niiden keskenään erilaisessa toimijuudessa. (Petterson 2005, 30.) Nykyaiteen museo Kiasma oli oikea paikka tanssiesitykselle, sillä sen toimijuuden oleellisimpiin alueisiin kuuluu taiteen merkitysten tutkiminen. Pettersonin selvityksen nojalla voi olettaa, että museoesitykset ovat ominaisinta toiminnallisen museon tulevaisuutta, ja sillä alueella soveltavan teatterin käyttö voi oleellisesti kasvaa. Soveltavan teatterin törmäyttämiskeinoilla voidaan saada aikaa hyviä merkitysyhteyksiä monitaiteisella alueella. Erityisesti esityksen rakentamisessa erilaiset kontekstien ja tilojen suhteet ja niiden käyttö ovat soveltavan teatterin esitysten perustyytä.

Kolmannen tapausesimerkin tarkastelussa päädyin mielestäni synteisiin lähtökohtani tutkimiselle. Tarkastelu perustui harjoitusprosessin pieneen hetkeen, toiminnallisen muodon rakentamisen aloittamiseen. Tapausesimerkin produktiossa toteutui oppimisen osa-alueita, joita tapausesimerkin tarkastelussa olivat tarinan tapahtumien tuottamat impulssit fyysiseen toimintaan. Harjoitusprosessissa havainnoin ulkopuolelta näyttämöllistä toimintaa, ja kirjoitetun tarinan aiheuttamien impulssien ja esiintymisen tilakokemuksen aiheuttamia yhteentörmäyksiä. Tapahtuman havainnollistaminen toteutuu parhaiten taulukossa 3, esityksessä esitystekstin ja fyysisen toiminnan kohtaamisesta.

Taulukko 3. Esitys fyysisten toimintojen rakentamisesta harjoitusprosessissa.

ETENEMISSUUNTA	→	→	→	→	→
IDEATASO/ LUKEMISEN TASO	Teksti ↓	Visio ↓	Kohdennus ↓	Terävöitys ↓	Hionta ↓
TOIMINNAN TASO	Ilmaisutyyli	Painotukset	Fyysiset ulottuvuudet	Revittelyn käyttö	Komposi- tio

Toiminnan tason vaiheiden tarkemmassa erittelyssä voitaisiin puhua esimerkiksi puhumisen tyylistä (Ilmaisutyyli), asetelmallisuudesta ja näyttämön ylös- ja alaspanosta (Fyysiset ulottuvuudet) ja fyysisen ilmaisun kokeiluista (Revittelyn käyttö). Henkilökohtaisten kokemusten lähtökohtien takia taulukon erittely on painottunut vain määritelmiin, jotka kuvaavat toiminnallisuuden yleisluontoisia piirteitä.

Lopuksi kiinnitän huomiota toisen ja kolmannen tapausesimerkin väliseen ajalliseen yhteyteen. Esiintymiskokemuksen määrittävä tekijä on tutkielman alkupuolella esille

tullut impulssi, joka käynnistää esitystekstin ja fyysisen toiminnan välisen komposition syntymisen. Impulssit ja fyysisuus ovat olleet esiintymiskokemuksessani aina merkittäviä tekijöitä. Varsinkin tanssityöpajassa fyysisyyden käsite muuttui ja kehittyi, koska varsinaista esitystekstiä ei esimerkkitapauksessa ollut mukana. Esityksen syntymistä johdatti prosessi. Fyysisen toiminnan jatkuvuus määrittyi kyseisessä esimerkkitapauksessa merkittäväksi tekijäksi ja työpaja avasi minulle kokemuksena uusia näköaloja esiintyjyyteen. Kolmannen tapausesimerkin harjoituskausi alkoi heti, kun tanssityöpajan esitykset päättyivät. En ole koskaan todentanut kunnolla näiden kahden prosessin keskinäistä yhteyttä. Silti on todennäköistä, että tanssityöpajan esityksen ja tilasuhteen tutkiminen sekä sen fyysiset ulottuvuudet vaikuttivat oman ohjauksen tekstianalyysiin. Syntyi tarve fyysisen toiminnan käytölle esityksen muodon määrittelemisessä.

## LÄHTEET

Julkaisut

- Bogart, Anne 2004. Ohjaaja valmistautuu – Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista. Suom. Annette Arlander. Helsinki: Like ja Teatterikorkeakoulu.
- Chaudhuri, Una 2004. Näytelmien tilat. Teoksessa Teoksessa Koski, Pirkko (toim.) 2004. Teatteriesityksen tutkiminen. Helsinki: Like. Sivut 83–132.
- Guénoun, Denis 2007. Näyttämön filosofia. Suom. Kaisa Sivenius, Esa Kirkkopelto ja Riina Maukola. Helsinki: Like.
- Heddon, Deirdre & Milling, Jane 2006. Devising Performance – A Critical History. Palgrave Macmillan.
- Heikkinen, Sanna 2003. Henkeen ja vereen – Metodina varastaminen. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian Esittävän taiteen koulutusohjelman kirjallinen opinnäytetyö.
- Hotinen, Juha-Pekka 2001. Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen - pari skeemaa uudesta dramaturgiasta. Teoksessa Hotinen, Juha-Pekka 2001. Tekstuaalista häirintää. Helsinki: Like. Sivut 208–227.
- Hotinen, Juha-Pekka 1994/2001. Esitys - tapahtuma? Teoksessa Hotinen, Juha-Pekka 2001. Tekstuaalista häirintää. Helsinki: Like. Sivut 231–237.
- Hotinen, Juha-Pekka 2001. Esittämisen tapa. Teoksessa Hotinen, Juha-Pekka 2001. Tekstuaalista häirintää. Helsinki: Like. Sivut 418–419.
- Koskenniemi, Pieta 2007. Osallistava teatteri devising ja muita merkillisyyksiä. Vantaa: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.
- Koski, Pirkko (toim.) 2004. Teatteriesityksen tutkiminen. Helsinki: Like.

- Mamet, David 1999. Tosi ja epätosi. Suom. Vuokko Kellomäki. Helsinki: Terra Cognita.
- Manner, Eeva-Liisa 1959. Eros ja Psykhe. Näytelmämoniste. Helsinki: Suomen Kirjailijaliitto ry.
- Miettinen, Jukka O. 2008. Pääosassa tila. Helsingin Sanomat 11.5.2008. Sivu C 4.
- Oddey, Alison 1994. Devising Theatre - A practical and theoretical handbook. London: Routledge.
- Oida, Yoshi & Marshall, Lorna 2004. Näkymätön näyttelijä. Suom. Lauri Sipari. Helsinki: Like ja Teatterikorkeakoulu.
- Petterson, Susanna 2005. Tulevaisuuden taidemuseo - taustaselvitys. Helsinki: Valtion taidemuseo, taidemuseoalan kehittämissyksikkö KEHYS.
- Routarinne, Simo 2004. Improvisoi! Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Sauter, Willmar 2004. Teatteritapahtuma. Uusia alkujä. Teoksessa Koski, Pirkko (toim.) 2004. Teatteriesityksen tutkiminen. Helsinki: Like. Sivut 14–29.
- Sederholm, Helena 2000. Tämäkö taidetta? Porvoo: WSOY
- Sederholm, Helena 2001. Taiteen tulkkina – Selvitys taidemuseoiden erityisluonteesta. Helsinki: Opetusministeriö
- Taskinen, Niko 2007. Lainattu todellisuus – Tekijän huomioita ajankohtaisteatterista. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian esittävän taiteen koulutusohjelman kirjallinen opinnäytetyö.
- Väkevä, Valtteri 2008. Todellista housemusiikkia. Nyt-liite/Helsingin Sanomat 30.5.2008. Sivu 9.



Tutkimusaineisto

Oppimispäiväkirja Fyysinen esiintyjä–työpajassa 2008. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian esittävän taiteen koulutusohjelman opintosuorituksen kirjallinen osa.

Opinnäytetyöpäiväkirja kirjoitusprosessista 2008 – 2009. Metropolia Ammattikorkeakoulun esittävän taiteen koulutusohjelman opintosuorituksen vapaaehtoinen kirjallinen lisämateriaali. PHA<sup>18</sup>

Harjoituspäiväkirja esityksen Eros ja Psykhe harjoitusprosessista 2008. Metropolia Ammattikorkeakoulun esittävän taiteen koulutusohjelman työharjoittelun kirjallinen lisämateriaali. PHA

Päiväkirjaote, 26.7.2008. PHA

Oppimispäiväkirja Fyysinen esiintyjä–työpajassa 2008. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian esittävän taiteen koulutusohjelman opintosuorituksen kirjallinen osa.

”Markuksen evankeliumi” – Pienen työryhmän kaksiviikkoinen korpivaellus faktan ja fiktion dialektiikassa 2006. Mikkelin ammattikorkeakoulun kulttuuripalvelujen koulutusohjelman kirjallinen esseetehtävä.

---

<sup>18</sup> Pertti Huovisen arkisto