



TEATTERIKORKEAKOULU  
TEATERHÖGSKOLAN

2013

LISENSIAATIN  
TUTKIMUS

# Rytmi, ihmisääni ja liike

- kolme versiota näyttelijäntyöstä

SATU TAALIKAINEN



ESITTÄVIEN TAITEIDEN TUTKIMUSKESKUS





TEATTERIKORKEAKOULU  
TEATERHÖGSKOLAN

**2013**

---

LISENSIAATIN  
TUTKIMUS

# Rytmi, ihmisääni ja liike

- kolme versiota näyttelijäntyöstä

SATU TAALIKAINEN



TIIVISTELMÄ

Päiväys:

TEKIJÄ Satu Taalikainen			
LISENSIAATIN TUTKIMUKSEN NIMI Rytmii, ihmisääni ja liike – kolme versiota näyttelijäntyöstä		SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 166 s.	
TAITEELLISET / KÄYTÄNNÖLLISET OSAT Osan nimi: Yasmina Reza: Kolme versiota elämästä Toteutuspaikka: Teatterikorkeakoulu Vuosi: 2005  Osan nimi: Toteutuspaikka: Vuosi:  Osan nimi: Toteutuspaikka: Vuosi:  Esitarkastajat: Tiina Syrjä, Eija Ahvo			
Tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Tutkielman tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
Tämän toimintatutkimuksen aiheena on, miten rytmii, ihmisääni tai liike voivat jäsentää näyttelijäntyötä. Siihen liittyvänä taiteellisena produktiona tein työryhmäni kanssa Yasmina Rezan puhenäytelmätekstin <i>Kolme versiota elämästä</i> pohjalta kolme variaatiota. Ensinnä kustakin variaatiosta harjoiteltiin demo-esitys, ja lopuksi niistä koottiin esitysluonnos, jota esitettiin yhteensä 7 kertaa. Kokeilujen pohjana oli viisi musiikillista parametriä: tempo, dynamiikka, sointiväri, fraseeraus ja artikulaatio. Näitä pyrittiin soveltamaan sekä rytmiiin, ihmisääneen että liikkeeseen ns. variaatiokaaviota apuna käyttäen. Tavoitteena oli pyrkiä bändimäiseen työskentelyyn. Improvisaation merkitys nousi produktioon myötä myös ennalta suunniteltua suuremmaksi. Kokeilujen myötä muodostunut työtapaa sai aikaan muutoksia työryhmäläisten psykorealismiin pohjautuvissa käsityksissä näyttelijäntyöstä. Tässä kirjallisessa työssä esittelen tämän produktioon kulkua ja arvioin sitä sekä näyttelijäntyön että musiikkiteatterin tekemisen kannalta. Arvioinnin pohjana oleva kokemuseräinen aineisto koostuu produktiosuunnitelmista, omista muistiinpanoistani ja päiväkirjamerkinnöistä, demojen jälkeen pidetyistä vapaamuotoisista yleisö- ja työryhmäkeskusteluista, demojen ja yhden esitysluonnoksen videotallioinneista sekä produktioon aikana muodostuneesta hiljaisesta tiedosta.			
ASIASANAT rytmii, ihmisääni, liike, musiikkiteatteri, näyttelijäntyö, parametrit, improvisointi, Stanislavski, ensemble			



---

Kannen kuva: Kolme versiota elämästä –esitysluonnos: Ihmisäänivariaatio. Kuvassa vasemmalta oikealle: Paavo Kerosuo (Henri), Petriikka Pohjanheimo (Iines), Satu Taalikainen (Sonja), Aarni Kivinen (Pertti). Kuvaaja: Petri Summanen.





# SISÄLLYSLUETTELO

---

PROLOGI	11
1. RYTMİ, IHMISÄÄNI JA LIIKE NÄYTTÉLIJÄNTYÖN LÄHTÖKOHTINA	13
2. KOLME VERSIOTA ELÄMÄSTÄ –PRODUKTIO	19
2.1. <i>Produktiosuunnitelma: sarja variaatioita</i>	21
2.2. <i>Variaatiokaavio ja parametrit</i>	24
2.3. <i>Produktion eteneminen harjoituksista demoihin</i>	30
2.3.1. <i>Rytmivariaation harjoitukset ja demo</i>	32
2.3.2. <i>Ihmisäänivariaation harjoitukset ja demo</i>	45
2.3.3. <i>Liikevariaation harjoitukset ja demo</i>	61
2.4. <i>Esitysluonnos</i>	72
2.4.1. <i>Partituuri</i>	72
2.4.2. <i>Havaintoja tallennetusta esitysluonnoksesta</i>	84
2.4.3. <i>Muistikuvia esitysluonnoksen muista esityksistä</i>	89

---

3. PRODUKTION ARVIOINTIA	97
3.1. <i>Rytmi</i>	97
3.2. <i>Rytmi tässä produktiossa</i>	102
3.3. <i>Ihmisääni</i>	104
3.4. <i>Ihmisääni tässä produktiossa</i>	108
3.5. <i>Liike</i>	112
3.6. <i>Liike tässä produktiossa</i>	119
3.7. <i>Improvisoinnin merkitys tässä tutkimuksessa</i>	122
3.8. <i>Miten bändinä toimiminen onnistui</i>	128

---

4. YHTEENVETOJA	133
4.1. <i>Näyttelijä tutkijana - tutkija näyttelijänä</i>	133
4.2. <i>Prosessin arviointia toimintatutkimuksena</i>	145
4.3. <i>Ajatuksia uusien produktioiden pohjaksi</i>	148
4.4. <i>Johtopäätöksiä</i>	150

---

LÄHTEET	154
KIRJALLISUUS JA MUUT LÄHTEET	155
<i>Liite: Kolme versiota elämästä: 4.5.2005 tallennetun esitysluonnoksen kirjallinen kuvaus</i>	159



## PROLOGI

Ilta. Olohuone.

Mahdollisimman abstrakti. Ei seiniä eikä ovia, katoton; ikään kuin se olisi taivasalla.

Tärkeintä on olohuoneen idea.

Sonja istuu lukemassa asiapapereita. Hän on aamutakkisillaan.

Henri tulee.

HENRI: Se tahtoo keksin.

SONJA: Se harjasi just hampaat.

HENRI: Se vaan nyt haluaa keksin.

SONJA: Se tietää tasan tarkkaan, ettei sänkyyn tule keksejä.

HENRI: Mene sanomaan.

SONJA: Mikset ite sanonut?

HENRI: Koska en tiennyt ettei sänkyyn saa antaa keksejä.

SONJA: Miten niin et tiennyt? Se ei ole koskaan saanut sänkyyn keksejä eikä ylipäätään mitään makeeta.

Sonja poistuu. Kuluu hetkinen.

Lapsi itkee. Sonja tulee takaisin.

HENRI: Mikä sille tuli?

SONJA: Se tahtoo keksin.

HENRI: Mitä varten se itkee?

SONJA: Koska mä sanoin ettei tule. Se on kohta aivan mahdoton.

HENRI (hetkisen kuluttua): Anna omenanpuolikas.

SONJA: Ei se halua omenanpuolikasta, se haluaa keksin ja sillehän ei anneta yhtään mitään. Sängyssä ei syödä, pöydässä syödään, sängyssä ei syödä varsinkaan sen jälkeen kun hampaat on harjattu, ja nyt mä haluan kattoo nää paperit, mulla on kokous aamulla.

(Yasmina Reza: Kolme versiota elämästä, 3)



Kuva: Kolme versiota elämästä –esitysluonnos: Intro, conducted freely by Aarni and Petriikka. Kuvassa vasemmalta Satu Taalikainen, Petriikka Pohjanheimo, Paavo Kerosuo ja Aarni Kivinen. Kuvaaja: Petri Summanen.

# 1. RYTMİ, IHMISÄÄNI JA LIIKE NÄYTTELIJÄNTYÖN LÄHTÖKOHTINA

*”Henkilökohtaisesti mä olen paremmin motivoitunu puhumaan puolikkaan suklaakeksin tarpeellisuudesta kuin linnunratajärjestelmien lättääntymisestä”.*

(Reza: Kolme versiota elämästä, 36)

Tämän tutkimuksen aiheena on, miten näyttelijä voi käyttää musiikkia ja liikettä näyttelijäntyönsä lähtökohtina. Siihen liittyvänä taiteellisena produktiona tein työryhmäni kanssa Yasmina Rezan puhenäytelmätekstin Kolme versiota elämästä pohjalta kolme variaatiota, joissa näyttelijäntyön lähtökohtina olivat **rytmi, ihmisääni ja liike**. Produktio toteutettiin keväällä 2005 Teatterikorkeakoululla. Ensin harjoittelimme aina yhden variaation kerrallaan, ja harjoitusperiodin päätteeksi järjestettiin demo-esitys. Demot toteutettiin maaliskuussa 2005. Demovaiheen jälkeen yhdistimme variaatiot koko esitykseksi – tai tarkemmin määriteltynä esitysluonnokseksi - joka esitettiin Teatterikorkeakoulun 1. Studioissa toukokuussa 2005 seitsemän kertaa. Tässä kirjallisessa työssä tarkoitukseni on esitellä tämän produktio kulkua, suunnittelua ja toteutusta, ja arvioida sitä etenkin näyttelijäntyön kannalta.

Tärkeä kysymys taiteellisenkin tutkimuksen alkuvaiheessa on se, mikä tutkimuksen aihe täsmällisesti ottaen on, ja etenkin se, **miksi** tutkija haluaa tutkia juuri kyseistä asiaa (Hannula-Suoranta-Vadén, 114). Kun tein alustavaa opintosuunnitelmaani, hahmottelin näitä asioita pitkälti intuition pohjalta. Esittelen tässä joitakin silloisista ajatuksistani. Pohdinta on sangen henkilökohtaista, mutta pidän yhtenä tämän kirjallisen työni tärkeimpänä tavoitteena sitä, että pyrin avaamaan myös omia taustalla vaikuttaneita käsityksiäni näyttelijäntyöstä. Tällöin subjektiivista otetta ei mielestäni voi eikä kannatakaan välttää. En kuitenkaan pyri tässä erityisesti jäljittämään, mistä nuo tuolloiset (opiskeluaikaiset) käsitykseni juonsivat juurensa; käsitykseni ja niiden muuttuminen näkyvät jatkossa tekstissä.

Olen valmistunut näyttelijäksi v. 1998 silloisen näyttelijäntytön laitoksen osana toimineesta musiikkiteatterin kaksivuotisesta maisterikoulutusohjelmasta (opiskelin Teatterikorkeakoulussa siis v. 1996-98). Koulutusohjelman opiskelijoista useimmilla oli vahva musiikki- tai tanssitausta. Itselläni takana oli musiikin kandidaatin tutkinto Sibelius-Akatemian musiikkikasvatuksen koulutusohjelmasta sekä vuosia kestäneet tanssiopinnot harrastusmielessä. Opiskeluajoista minulle jäi pitkälti sellainen käsitys, että musisoinnin ja tanssimisen suhdetta näyttelemiseen käsiteltiin mielestäni usein siltä kannalta, mitä **ongelmia** muusikkous (ja tanssijuus) voi näyttelijälle aiheuttaa. Sekä muusikon- että tanssijantausta nähtiin siis hyvin vaikeana lähtökohtana näyttelijälle.

Erityisesti puhuttiin **suorittamisen** vaarasta, jonka katsottiin vaanivan varsinkin musiikin tai tanssin esittämisessä helpommin kuin näyttelemisessä. Puhuttiin siitä, että laulamisen tai tanssimisen taakse ei saa ”piiloutua”. Tällä tarkoitettiin käsittääkseni sitä, että musiikkia tai tanssia esittäessään esiintyjä saattaa kiinnittää enemmän huomiota ”tekniseen toteutukseen” kuin ”taiteelliseen vaikutelmaan”, entisiä taitoluistelutermejä lainatakseni. Nähdäkseni kysymys voi olla pikemmin siitä, että näyttelemisessä - ainakin osassa ns. perinteistä suomalaista teatteria - ”pelkkä suorittaminen” on jostain syystä ehkä helpompi havaita kuin musiikki- tai tanssiesityksessä, joissa pelkkä tekninen suorituskin on vaativampi. Teatterikorkeakoulussa tällaisella pelkällä teknisellä suorituksella ei ainakaan tuolloin nähty olevan arvoa teatterintekemisen kannalta.

Teimme kuitenkin opiskeluaikana mielenkiintoisia kokeiluja musiikin lehtori Jussi Tuurnan kanssa, joissa **lauluille haettiin erilaisia tulkintoja muuttamalla pelkästään musiikillisia parametrejä**, esim. dynamiikkaa (äänenvoimakkuutta), tempoa (nopeutta), artikulointia (tapoja yhdistää tai erottaa säveliä) ja fraseerausta (musiikin jäsentelyä). Monessa tapauksessa lauluista tuli katsojan kannalta todella hienoja tulkintoja, vaikka esittäjä olisi ajatellut pelkästään sellaista ”teknistä” asiaa kuin että ”teen tämän laulun aikana pikku hiljaa kasvavan crescendon (eli esitän laulun pikku hiljaa äänen voimakkuutta kasvattaen)”. Ajatuksissa ei siis ollut minkäänlaista analyysiä tekstistä tai näkemystä esittävän henkilöhahmon luonteesta tai varsinaista pyrkimystä jonkin tunteen ilmaisemiseen. Kuitenkin esitys saattoi

herättää kuuntelijoissa (ja esittäjässäkin) monenlaisia tunteita ja tulkintoja. Mistä tässä oikein oli kysymys? Huijaamisesta vai varteenotettavista ilmaisukeinoista? Voisiko näyttelijäkin tulkita tekstiä samoista lähtökohdista? Olisiko se ”vääränlaista” tulkintaa tai ”falskia” näyttelijäntyötä? Mistä ”tulkinta” tai ”ilmaisu” alkaa ja mihin ”suoritus” loppuu? Voivatko ne kehittyä yhtä aikaa? Teatterikorkeakoulussa tunnuttiin ainakin silloin usein ajateltavan, että tulkinnan sävyt ja vivahteet syntyvät itsestään kun ”ajatus” tai ”tunne” sen pohjalla on oikein. Eli näyttelijän ”oikea ajatus” ja ”tunne” tavallaan johtavat myös ”oikeanlaiseen näyttelijäntyöhön”. Voisiko homma toimia toisinkin päin?

Myöskään tanssijan tapaa liikkua ei välttämättä pidetty hyvänä lähtökohtana näyttelijän liikkumiselle. Akrobatia tai itsepuolustuslajit (esim. aikido) katsottiin paremmiksi, ja minullekin niiden opiskelu avasi uuden tavan ajatella näyttämöliikuntaa. Toisaalta tanssijan taustasta oli hyötyäkin näiden lajien opiskelussa; olennaisinta oli mielestäni tajuta minkälaisia eroja tai yhtäläisyyksiä näissä eri liikuntamuodoissa on, ja miettiä, miten ne kehittävät ja auttavat minua näyttelijänä. Tuskin vaikkapa se, että osaa tanssia balettia, on sinänsä ongelma näyttelijälle; ongelma saattaa olla se, jos ei osaa liikkua millään muulla tavalla.

Monet näistä kysymyksistä liittyvät käsitykseni mukaan **esittämisen tapaan**; ilmeisesti tanssijan tai muusikon esittämisen tapaa pidettiin ainakin tuolloin useissa tapauksissa jotenkin erilaisena kuin sitä esittämisen tapaa, mihin näyttelijän pitäisi pyrkiä. Minunkin kokemukseni mukaan näyttelemisen on usein hyvin erilaista esittämistä kuin musiikin tai tanssin esittäminen, mutta onko merkittävin ero siinä, että näyttelemisessä puheilmaisuus on niin tärkeässä asemassa? Onko muitakin eroja? Opiskeluaikana en mielestäni saavuttanut näytellessäni kovinkaan helposti samanlaista energiatasoa kuin esim. tanssiessani tai soittaessani vaikka rumpuja. Tämä oli varmasti oma ongelmani, mutta mistä se johtui? **Miten voisit näyttellä samalla energialla kuin esität musiikkia tai tanssia?**

Tällaisia kysymyksiä nousi mieleeni jo opiskeluaikoina, ja myöhemminkin työskennellessäni näyttelijänä laitosteatterissa. Suurimmaksi kysymykseksi näyttelijyyden, muusikkouden ja tanssijuuden suhteen omalla kohdallani

muodostuikin se, **miten voisin enemmän käyttää hyväkseni muusikkoutta ja tanssijuutta näyttelijäntyössäni** - sen sijaan että jäisin pohtimaan niiden mahdollisesti aiheuttamia "haittoja". Minusta vain tuntui, että en käyttänyt näyttelijäntyössä hyväkseni kaikkia niitä mahdollisuuksia, mitä muusikon- ja tanssijankokemuksestani voisi ammentaa. Niinpä aloin suunnitella jatko-opintoihini liittyvää produktiota, jonka avulla näitä mahdollisuuksia voisi tutkia.

Melko alkuvaiheessa tuli idea tehdä **sarja variaatioita jonkin puhenäytelmätekstin pohjalta**. Variaatioiden aiheet valitsin alun perin intuitiivisesti; olen kokenut, että ainakin nämä osa-alueet, siis rytmi, ihmisääni ja liike, ovat yleensä jossain muodossa mukana myös ns. perinteisissä musiikkiteatteriesityksissä, ja tämä perinne oli minulla kuitenkin vahvasti taustalla. Toisaalta ne kaikki voidaan katsoa näyttelijäntyöhön kuuluviksi osa-alueiksi myös puheteatteriesityksissä. Alunperin kaavailin yhdeksi lähtökohdaksi myös soittoa, mutta tämä jäi tällä kertaa toteuttamatta (palaan 2. luvussa siihen, miksi).

Koska halusin tutkia asiaa ennen kaikkea näyttelijäntyön kannalta, päätin, että lähtökohdaksi kannattaisi ottaa nimenomaan puhuttavaksi tarkoitettu teksti, niin kuin näyttelijällä yleensä tilanne edelleen on (ainakin ns. perinteisessä teatterissa). **Lähdettäisiin siis ns. puheteatterin lähtökohdista, mutta haasteena käyttää näyttelijäntyössä mahdollisimman paljon musiikillista ja liikunnallista ilmaisua, aina kunkin variaation aiheen mukaan**. "Tuloksena" olisi katsojan näkökulmasta ehkä musiikki- tai tanssiteatteriksi luokiteltavia esityksiä, mutta itselleni ja työryhmälleni tuloksena olisi toivon mukaan erilaisia kokemuksia siitä, mitä asioita nuo eri lähestymistavat voisivat tarjota näyttelijäntyön kannalta.

Samalla törmäsin siihen kysymykseen, mitä on olla samanaikaisesti sekä esiintyjä että tutkija: tutkija esiintyjänä, esiintyjä tutkijana. Minulle nimenomaan **näyttelijän näkökulma** on ollut se, minkä olen halunnut lähtökohdakseni myös tutkimuksessa. Halusin tutkimusmateriaaliksni havaintoja, joita tekisin nimenomaan näyttelijänä, joka on **itse mukana näyttelemässä työryhmässä**, ei sen ulkopuolisena seuraajana.



Lähtökohtani viittasi siis **toimintatutkimuksen** lähtökohtiin (action research, practise-as-research), tarkemmin määriteltynä **yhteistoiminnalliseen, osallistuvaan toimintatutkimukseen** (collaborative participatory action research; Hannula-Suoranta-Vadén, 89). Tämä näkökulma herätti tietenkin heti alusta lähtien kysymyksiä siitä, miten käytännössä toteutan tutkimusprosessin. Minkälainen voisi olla se taiteellinen produktio, jonka avulla tutkin minulle tärkeitä asioita näyttelijäntyössä? Varsinkin silloin, kun aloitin jatko-opintoni v. 2004, pidettiin selvänä, että ns. taiteellispainotteisessa tutkinnossa produktion tulisi olla jollain tavoin taiteellinen näyttö, kuten Sibeliuksen Akatemian taiteellisissa tutkimuksissa. Teatterikorkeakoulussa ei ollut erikseen nimettynä ns. kehittäjätyötä, jossa painottuisi uuden menetelmän tai työtavan luominen. Miten näyttelijä voi toimia produktiossa samanaikaisesti näyttelijänä ja tutkijana? Kuka ohjaa - vai ohjaako kukaan? Näyttelenkö yksin vai kokoanko työryhmän? Millä perusteilla?

Näihin kysymyksiin etsin produktion suunnitteluvaiheessa vastauksia enemmän tai vähemmän edelleen intuition pohjalta. Varsinkaan näyttelijät eivät olleet tuossa vaiheessa (v. 2004) vielä juurikaan tehneet taiteellisia tutkimuksia tai tutkimuksia Teatterikorkeakoulussa. Sibeliuksen Akatemiassa käyttöön otettua kehittäjätyötä ei siis myöskään ollut muotoiltu Teatterikorkeakoulun tarpeisiin. En siis heti löytänyt aikaisempia töitä ja tutkimuksia omani lähtökohdiksi. Pirkko Anttilankin kattavat jäsentelyt toimintatutkimuksesta mm. taiteen alalla löysin vasta sen jälkeen, kun hänen teoksensa *Tutkiva toiminta* ilmestyi (v. 2005). Minulla oli kuitenkin päässäni joukko näyttelijäntyötä koskevia kysymyksiä, jotka musiikkiteatteritaustastani johtuen liittyivät musiikkiin ja tanssiin. Halusin pohtia näitä kysymyksiä käytännössä, jonkinlaisen produktion keinoin. Suunnitelmat pohjautuivat tähän vahvaan innostukseen, ja johtivat pian käytännön kokeiluun eli produktion toteuttamiseen. Näin jälkeen päin arvioituna tuo etenemistapa noudattelee kyllä Anttilan esittämää toimintatutkimuksen sykli-mallia, johon palaan tarkemmin 4. luvussa (Anttila, 442).

Kaiken kaikkiaan määrittelen tämän tutkimuksen **taiteelliseksi practise-as-research –tutkimukseksi**. Tutkin tiettyjä asioita näyttelijäntyöstä käytännön näyttämötyöskentelyn avulla. Osa tuon tutkimisen myötä

muodostuneesta tiedosta jäänee hiljaiseksi tiedoksi minun ja muiden työryhmän jäsenten verbalisoimattomissa olevaan kokemusmaailmaan. Olen kuitenkin pyrkinyt verbaalisen hahmottamiskyvyn tavoittavaa kokemuseräistä tietoa tässä kirjallisessa työssä jollain tapaa käsitteellistämään tai ainakin pukemaan sanoiksi ensimmäisestä lauseesta lähtien.



Kolme versiota elämästä –esitysluonnos: Ihmisäänivariaatio. Kuvassa vasemmalta: Satu Taalikainen, Aarni Kivinen, Paavo Kerosuo, Petriikka Pohjanheimo. Kuvaaja: Petri Summanen.

## 2. KOLME VERSIOTA ELÄMÄSTÄ –PRODUKTIO

*”Miten hän lähestyi asiaa?*

*Mallintamalla havaintoja vai numeerisen simulaation avulla?”*

(Reza: Kolme versiota elämästä, 14)

Tässä luvussa kuvailen, millainen oli tutkimukseeni kuuluva produktio Kolme versiota elämästä, ja miten se eteni suunnitteluvaiheesta eri variaatioiden demoihin ja sitten kokonaiseksi esitykseksi (käytän siitä myöhemmin nimitystä esitysluonnos). Pohdin samalla dokumenttiaineiston pohjalta, miten rytmi, ihmisääni ja liike variaatioiden lähtökohtina vaikuttivat näyttelijäntyöhön.

Produktion **aikataulu ja aineiston koonti** eteni seuraavasti:

- syksyllä 2003 alustavat suunnitelmat, joiden perusteella sain jatko-opiskeluoikeuden
- talvella 2004 suunnittelu jatkui; esittelin suunnitelmiani mm. taiteellisten jatko-opiskelijoiden pienryhmässä
- syksyllä 2004 produktion työryhmä (ohjaaja ja näyttelijät) tulivat mukaan suunnittelupalaveriin
- helmikuussa 2005 varsinaiset harjoitukset alkoivat
- 14.2. - 4.3.2005 rytmivariaation harjoitukset (8 päivää, n. 6 t/pv) ja demo 4.3.2005
- 14.3. - 23.3.2005 ihmisäänivariaation harjoitukset (8 päivää, n. 6 t/pv) ja demo 23.3.2005
- 29.3. - 15.4.2005 liikevariaation harjoitukset (8 päivää, n. 6 t/pv) ja demo 15.4.2005
- jokaisen demon jälkeen käytiin yleisökeskustelu työryhmän kanssa (RYK = rytmi-demon jälkeinen yleisökeskustelu; ÄYK = ihmisääni-demon jälkeinen yleisökeskustelu; LYK = liike-demon jälkeinen yleisökeskustelu)
- työryhmän kanssa käytiin erikseen keskustelu rytmi-demon jälkeen (RTK = rytmi-demon jälkeinen työryhmän keskustelu; ihmisääni- ja liike-demon jälkeen työryhmän keskustelu sulautui yleisökeskusteluun)
- kaikista demoista otettiin videotallenne

- 20.4.-29.4. 2005 esitysluonnoksen harjoitukset (8 päivää, n. 6 t/pv) ja ennakkoesitys 29.4.
- 2.5.-12.5.2005 esitysluonnoksen esitykset (yht. 7 kertaa)
- yhdestä esitysluonnoksesta otettiin videotallenne (4.5.2005)
- kaikkien esitysten jälkeen pidettiin työryhmän yhteinen loppukeskustelu (TLK = työryhmän loppukeskustelu)
- tein omia muistiinpanoja harjoitus- ja esitysprosessin aikana ja sen jälkeen (OMP 21.2.2005, 17.4.2005, 13.6.2005); muistiinpanoihin kuuluu myös esitelmä Teatterikorkeakoulun jatko-opintoihin kuuluneessa Miten esitellä taiteellinen työ –seminaarissa, joka pidettiin demojen harjoitusvaiheessa huhtikuussa 2005 (MET 8.4.2005); lisäksi tein merkintöjä henkilökohtaiseen päiväkirjaani (PK)

Produktion **dokumentointi** perustui tutkimuksen luonteelle, jonka olen määritellyt taiteelliseksi practise-as-research –tutkimukseksi eli tarkemmin määriteltynä yhteistoiminnalliseksi, osallistuvaksi toimintatutkimukseksi (collaborative participatory action research; Hannula-Suoranta-Vadén, 89). Lisäksi sillä on subjektiivinen lähtökohta, koska olen itse tutkimuksessa sekä tutkija että tekijä (näyttelijä). Toisaalta tein tämän tutkimukseen kuuluvan produktion työryhmän kanssa, jotka osallistuivat myös (tekijöinä) produktion ideointiin antamani tutkimusaiheen pohjalta, ja joiden antama palaute tutkimusproduktion toteuttamisen aikana oli tärkeää. Työryhmän jäsenet osallistuivat kuitenkin tutkimukseen siis näyttelijöinä, eivätkä tutkijoina. Käytännön rajoitukset vaikuttivat myös jossain määrin dokumentointiin, sillä videolle ei saatu harjoituksia eikä kaikkia esityksiä, koska minulla ei ollut omaa videokameraa, eikä Teatterikorkeakoulun puolestakaan tuolloin (v. 2005) ollut antaa kalustoa niin jokapäiväiseen käyttöön.

Työryhmän ja yleisön kanssa käydyt **keskustelut** olivat vapaamuotoisia ja avoimia (strukturoidottomia), vaikka aloitinkin keskustelut jollain aiheeseen johdattavalla kysymyksellä tai kommentilla. Olin itse siis yksi keskustelemaan ryhmän jäsen. Purin kaikki keskustelut myöhemmin kirjaimelliseen muotoon; tähän kirjalliseen työhön lainattuja kohtia olen siistinyt luettavammiksi. Tarkoitus oli dokumentoida sekä työryhmän että yleisön kokemuksia tuoreeltaan, muistiinpanojen omaisesti, ja tutkia myöhemmin tarkemmin, mitkä asiat näyttivät nousevan esille. Keskustelujen yksi tärkeä tehtävä oli

myös antaa meille demojen jälkeen ideoita jatkoa ja koko esityksen toteuttamista varten. Demojen yleisö – jonka kanssa keskustelua siis käytiin – koostui lähinnä Teatterikorkeakoulun omasta väestä, eli siis teatterialan ihmisistä, näyttelijöistä ja tutkijoista, joten voi olettaa, että he katsoivat tutkimusproduktiota ainakin osittain samoista intresseistä lähtien kuin työryhmän jäsenet ja minä tutkijana; varsinkin kun nämä intressit tuotiin julki sekä demojen että esitysten aluksi. Tähän kirjalliseen työhön olen liittänyt aika paljonkin sitaatteja noista käydyistä keskusteluista, **paitsi havaintojeni kaikupohjaksi, myös sen vuoksi, että ne ovat mielestäni kiinnostavaa dokumenttia tämän tutkimuksen tavasta keskustella näyttelijäntyöstä.** Tässä kirjallisessa työssä mielestäni ei kuitenkaan ole olennaista kertoa sitä, kuka puhui mitään, joten olen häivyttänyt henkilöiden nimet. Työryhmän jäsenet olen merkinnyt kirjaimella N (=näyttelijä) sekä numeroilla 1-5, eli myös ohjaaja kuuluu tässä näyttelijöiden joukkoon. Katsojat (joista esim. Katsoja1 oli mukana jokaisessa demossa), olen merkinnyt myös numeroin.

Yleisökeskustelujen perusteella **ei siis ollut tarkoitus tehdä yleisön vastaanottotutkimusta.** Se olisi ollut oma tutkimuksensa, ja vaatinut ehkä jonkun ulkopuolisen henkilön toteuttajakseen. Työryhmäläisiltä en myöskään ottanut keskustelujen lisäksi kirjallisia kommentteja, koska dokumenttiaineisto olisi paisunut kovin suureksi. **Päätin siis rajata pääpainon omiin kokemuksiini, joille aineiston näkökulmat toimivat ikään kuin heijastuspintana.**

### *2.1. Produktiosuunnitelma: sarja variaatioita*

Tutkimukseen liittyvän produktion muodoksi tuli siis suunnitteluvaiheessa **sarja variaatioita puhenäytelmätekstin pohjalta.** Kuten 1. luvussa kävi esille, variaatioiden aiheet eli näyttelijäntyön lähtökohdat kussakin variaatiossa (rytmi, ihmisääni ja liike) oli valittu lähinnä intuitiivisesti. Tarkoituksena oli siis kokeilla, mitä kaikkea puhenäytelmätekstistä voisi saada irti, kun näyttelemisen lähtökohdat olisivat tietoisesti musiikillisia tai liikkeellisiä; kuitenkin niin, että se (ainakin omasta ja työryhmän mielestä) palvelisi mahdollisimman hyvin lähtökohtana käytettävää tekstiä. Tämä

Stanislavskiin ja mainstream-teatterin perinteeseen pohjautuva “tekstin palvelemisen” ajatus oli siis alunperin tavoitteena, mutta produktion myötä tuota tavoitetta jouduttiinkin arvioimaan uudelleen; siitä lisää myöhemmin 3. luvussa.

Yhdeksi osa-alueeksi olin alunperin kaavaillut myös ”soittoa” (eli näyttelemistä jotain instrumenttia soittaen), mutta se jäi ainakin tässä tutkimuksessa varsinaisena pääaiheena pois. Halusimme työryhmän kanssa keskittyä tämän ajan puitteissa kunnolla kolmeen em. aiheeseen, ja se poikkesi myös mielestämme näistä muista aiheista välineellisyytensä takia. Toisaalta ”soitto” on käsitteenä kyllä ollut mukana kuvioissa ainakin sekä rytmiä että ihmisääntä tutkiessamme; siitäkin lisää myöhemmin.

Halusin tutkia aihetta **dialogimuotoisessa näyttelijäntyössä**, enkä siis monologimuodossa yksin – tämä ajatus virisi siitä, että olen kokenut näyttelijäntyössä itselleni tärkeäksi vuorovaikutuksen toisien näyttelijöiden kanssa. Kokemusteni perusteella päättelin, että useamman näyttelijän voimin löytyisi jotain enemmän kuin yksin työskentelemällä. Halusin siis koota pienen työryhmän, jossa olisi lisäkseni pari-kolme näyttelijää sekä ohjaaja, jonka mielestäni piti olla myös näyttelijä. Halusin sillä tavalla vielä painottaa sitä, että tutkimisen ja **kokeilujen kohteena tässä produktiossa oli nimenomaan näyttelijäntyö, eikä niinkään se, minkälaisen lopputuloksen saamme aikaan valmiina teatteriesityksenä**. Ei ollut siis tarkoitus tehdä ohjaajan taidetta. Ohjaajan rooli oli tässä olla ikään kuin näyttämön ulkopuolella oleva näyttelijä, ja katsoa siltä kannalta tekemistämme. Tosin halusin myös, että työryhmässä on joku, joka päättää viime kädessä esitykseen liittyvistä valinnoista, eli siinä mielessä perinteisessä ohjaajan roolissa.

Valitsin **työryhmään** itseni lisäksi kolme muuta näyttelijää, eli Petriikka Pohjanheimon, Paavo Kerosuon sekä Aarni Kivisen, ja ohjaajaksi näyttelijä Juha Kukkonen. Kaikilla työryhmän jäsenillä – myös ohjaajalla - on **näyttelemisen lisäksi takanaan kokemusta myös muusikkona toimimisesta**, paitsi laulajana, myös soittajana. Pidin tätä tärkeänä sen vuoksi, että meillä olisi siinä mielessä yhteinen tausta ja ennen kaikkea perustiedot ja -taidot musiikista. Kaikki myös ymmärtäisivät musiikissa

käytettyjä termejä, kuten esim. crescendo (voimistuen), forte (voimakkaasti), leggiero (kevyesti, leikkisästi), joita voisimme käyttää käsitteinä myös puhuessamme näyttelijäntyöstä. Varsinaisia tanssiopintoja ko. ryhmässä ei kuitenkaan ollut kovin paljon muilla kuin minulla, ja tämä varmasti vaikuttikin osaltaan liikevariaation tekovaiheessa. Kaikilla oli kuitenkin kokemusta liikunnallisesta ilmaisusta ja tanssistakin erilaisissa musiikkiteatteriproduktioissa, ja ajattelin sen tässä produktiossa riittävän liike-aiheen tutkimiseen näyttelijäntyön lähtökohtana.

Työryhmä oli siis nelihenkinen **bändin** kokoinen, ja yhtenä läpäisevänä aiheena kaikissa variaatioissa olikin se, miten näyttelijäryhmä voi toimia ”bändimäisesti”. Tämähän nyt ei ole mikään uusi asia, teatterissakin on aina ollut erilaisia näyttelijäporukoita, puhutaan ensembletyöskentelystä jne. Halusin tämän produktion avulla kuitenkin vielä hieman teroittaa tätä näkökulmaa niin, että kaikilla työryhmän jäsenillä oli tosiaan kokemusta bändityöskentelystä myös musiikin – ja tässä tapauksessa erityisesti rytmimusiikin - alalta, ja mitä sen pohjalta voisi syntyä.

Improvisointitaito tai –kokemus ei ollut varsinaisesti mikään valintaperuste työryhmää valitessani, mutta varmasti oletin kaikkien olevan siihen valmiita. **Improvisointia** en myöskään etukäteen ajatellut mitenkään selkeästi yhdeksi työmuodoksi tai osa-alueeksi tai läpäiseväksi aiheeksi, vaikka siitä alkuvaiheessa kirjoitinkin produktiosuunnitelmiini. Minulle kuitenkin oli itsestäänselvää, että harjoitusvaiheessa improvisointia tultaisiin käyttämään harjoitusmetodinä. Näin jälkeen päin voi sanoa improvisoinnin olleen yksi läpäisevä aihe bänditoiminnan lisäksi, ja sen merkitys kasvoi kaiken kaikkiaan suuremmaksi kuin olin ennalta ajatellutkaan. Käsittelen tätä aihetta lisää 3. luvussa.

Se valinta, että käytetään **valmista puhenäytelmätekstiä** ja pyritään kaikista musiikillisista ja liikkeellisistä kokeiluista huolimatta edelleen jollain tavalla "palvelemaan" tekstiä, oli edelleen näitä "musta tuntuu" -pohjalta tehtyjä intuitiivisia valintoja. Se kertoo kuitenkin epäilemättä myös omasta tuolloisesta käsityksestäni näyttelijäntyöstä. Sen juuret lienevät tukevasti Stanislavskin ja hänen seuraajiensa ansiosta kehittyneessä ns. **psykorealisisessa näyttelijäntyössä**, jossa useimmiten **pyritään**

**löytämään tekstin “oikea” tulkinta.** Jälkeen päin huomasin, että **tämä ajatus matkan varrella sitten muuttuikin.** Kaikissa variaatioissa sitä ei varsinkaan demo-vaiheessa enää niin paljon ajateltukaan, mutta loppuvaiheessa ja liikevariaatioissa sitten ehkä taas vähän liikaakin - palaan tähän myöhemmin.

Tärkein valintaperuste tekstin valinnassa oli lopulta se, että halusin tutkia musiikkia ja liikettä puhenäytelmätekstin lähtökohdina nimenomaan bändiajattelun pohjalta. Siinä mielessä parhaimmalta lähtökohdalta tuntui teksti, jossa kaikki neljä näyttelijää olisivat suunnilleen koko ajan paikalla, ja jossa kaikilla olisi myös tekstiä. En esimerkiksi pitänyt tärkeänä mieltä, mikä olisi tekstin aihe. Näytelmän valinta arpomalla kirjahyllystä olisi ollut yksi mahdollisuus. Itse asiassa teinkin lähes niin, eli valitsin Näytelmäkulman näytelmistä kaikki ne näytelmät, joissa oli kaksi miestä ja kaksi naista. Sitten vielä silmäilin näytelmät läpi siinä mielessä, että löytyi sellainen, jossa kaikilla näytti olevan melko tasapuolisesti tekstiä. Yasmina Rezan näytelmä **Kolme versiota elämästä** ei ollut ollenkaan ensimmäinen vaihtoehto, mutta sen löydyttyä se tuntuikin sopivan tähän juttuun paremmin kuin olisi voinut kuvitella. Siinä oli sopivasti kolme osaa, eli (tulkintamme mukaan) kolme episodista periaatteessa samasta tilanteesta, mutta hieman eri tavalla kerrottuina. Olimme ohjaajan kanssa yhtä mieltä siitä, että ne sopisivat variaatioiden lähtökohdiksi. Kolme pääaihettamme (rytmi, ihmisääni ja liike) oli siis valittu jo ennen tätä näytelmän valintaa – samoin työryhmä.

## *2.2. Variaatiokaavio ja parametrit*

Kun kokoontuimme työryhmän kanssa ennen varsinaisten harjoitusten alkua, keskustelimme siitä, **onko tarkoitus tulkita tekstiä "säveltäen siitä musiikkia" vai tutkia näyttelijäntyötä tekstilähtöisesti, mutta musiikin ja liikkeen käsitteiden avulla.** Kallistuimme jälkimmäiseen. Soitto-aiheesta virisi myös tässä vaiheessa keskustelu, että missä menee esim. rytmivariaatioissa se raja, jolloin "näyttelemisestä" tulee "soittamista", tai siis (meidän käsityksemme mukaisesti) musiikin tekemistä. Ohjaaja ehdotti, että variaatioissa, varsinkin demo-vaiheessa, yritettäisiin pysyä "näyttelemisen"



puolella, ja vasta lopuksi, koko esityksessä, annettaisiin mennä "soittamiseen" eli musiikin tekemiseen. Minun mielestäni se saattoi olla aika vaikeaa, mutta sen sijaan olisi tärkeää tiedostaa tai ainakin yrittää löytää ne paikat ja hetket, jolloin sen "rajan" yli mennään. Aioimme siis produktiossamme etsiä musiikin ja näyttelemisen välisiä rajapintoja ja sitä, mitä on "**musikaalinen näytelijyys**". Tämän käsitteen esitti silloinen Teatterikorkeakoulun musiikin lehtori Jussi Tuurna artikkelissaan Teatterikorkea-lehdessä (Tuurna, 25-29). Voidaan tietysti kritisoida ajatusta, että tällainen musiikin ja näyttelemisen välinen raja ylipäättään olisi olemassa; joidenkin näkemysten mukaan sellaista ei ole, mutta toisaalta kuitenkin on. Joka tapauksessa se on mielenkiintoinen pohtimisen aihe, ja oikeastaan hyvin olennainen kysymys tämän tutkimuksen kannalta.

Tässä vaiheessa päätin laatia eräänlaisen **variaatiokaavion**, jonka avulla pystyin mielestäni tarkemmin havainnollistamaan ja konkretisoimaan pääaiheiden tutkimista produktiossa (ks. liite s. 27).

**Kaaviossa ovat toisaalla eri variaatioiden kolme pääaihetta (rytmi, ihmisääni ja liike), ja toisaalla kaikkien variaatioiden läpäisevinä aiheina viisi eri musiikin alueelta lainattua parametriä, eli tempo, dynamiikka, sointiväri, fraseeraus ja artikulaatio.** Nämä parametrit ovat tavalla tai toisella mielestäni sovellettavissa kaikkiin kolmeen pääaiheeseen, ja kuvailen näitä sovellustapoja lyhyesti ja esimerkinomaisesti ko. kaaviossa. Parametrien oli tarkoitus toimia ikään kuin apuna ja muistilistana, kun alkaisimme työstää eri aiheita. Jo etukäteen päätimme, ettemme tutkisi jokaista aihetta kaavamaisesti käymällä läpi kaikki mahdolliset parametrit tavalla tai toisella, vaan tekisimme valintoja sen suhteen, mihin parametriin keskittyisimme minkäkin pääaiheen puitteissa. Lisäksi oli olemassa sekin mahdollisuus, että koko parametrijattelu hylättäisiin, jos se ei tuntuisi toimivan. Variaatiokaavion tarkoitus oli siis toimia **ajattelumme apuna ja virikkeenä sekä ideoitteni konkreettisena hahmottamiskeinona**; ei ollut tarkoitus kokeilla systemaattisesti kaikkia siinä kuvattuja vaihtoehtoja.

Parametrien lisäksi listasin kaavioon näyttelijäntyön eri osa-alueita (esim. puhe, toiminta, tunneilmaisuus jne.) myöskin muistin tueksi ja työskentelyä

jäsentämään ja mielellään myös syventämään. Kaiken perustaksi merkitsin muistiin myös bändinä toimimisen yhtenä läpäisevänä toimintaperiaatteena. Myöhemmin myös improvisaatiosta tuli siis toinen läpäisevä toimintaperiaate.

(Seuraavalla sivulla: Variaatiokaavio)

## Variaatiokaavio (Kolme versiota elämästä –produktio)

### VARIAATIOIDEN

#### LÄPÄISEVÄT AIHEET :

#### ERI VARIAATIOIDEN AIHEET:

1. RYTMII

2. IHMISÄÄNI

3. LIIKE

#### PARAMETRI:

1. TEMPO	rytmin nopeus ja sen vaihtelut (hidas, nopea, kiihtyvä, hidastuva)	nopeuden vaihtelut puheessa/dialogissa	liikkeen nopeus ja sen vaihtelut
2. DYNAMIIKKA	rytmikuvioiden dynamiikka ja sen vaihtelut	äänen dynamiikka ja sen vaihtelut	liikkeen dynamiikka: isoa vai pientä; energia
3. SOINTIVÄRI	rytmin "saundi"	äänen eri saundit	liikkeen laatu: rajua, pehmeää siroa, kulmikasta..
4. FRASEERAUS	rytmin jaksottaminen (äänteessä/sanassa/ lauseessa/repliikissä/ dialogissa/ kohtauksessa/ esityksessä)	puheen jaksottaminen (lauseet, puheen "melodia")	liikkeen jaksottaminen lyhyitä/pitkiä jaksoja
5. ARTIKULAATIO	rytmi&artikulaatio: staccato, legato, kaaret, portato jne.	staccato, legato, kaaret, portato jne; selkeä/epäselvä	liikkeiden tekotapa: staccato, legato jne.

#### MUUT LÄPÄISEVÄT AIHEET:

#### MILLÄ NÄYTTELIJÄNTYÖN ALUEILLA TOIMITAAN:

puhe, toiminta, tunneilmaisu, solistisuus - ensemble; rekvisiitta, vaatteet, lavasteet

#### RYHMÄN TOIMINTAPERIAATE:

toimitaan bändinä; improvisointi

**Parametri**-käsite esiintyy länsimaisen musiikin käytännöissä etenkin ns. moderniin taidemusiikkiin ja varsinkin sarjalliseen musiikkiin liittyen. Tämän tutkimuksen taustalla taas oli tuo 1. luvussa mainittu opiskeluperiodi Jussi Tuurnan kanssa, jolloin keskityimme lauluissa ”tulkinnan” sijasta aina johonkin musiikilliseen parametriin (joita olivat siis tempo, dynamiikka, sointiväri, fraseeraus ja artikulaatio).

Alunperin fysiikassa käsite ”parametri” voi tarkoittaa ylipäänsä äänestä erotettavia fysikaalisia osatekijöitä kuten amplitudia (ääniaallon laajuus) tai frekvenssiä (ääniaallon tiheys). Musiikin historiassa (ja teoriassa) parametri-käsite kuitenkin laajeni ns. sarjallisen sävellystekniikan myötä 1950-luvulla. **Sarjallisessa sävellystekniikassa** säveltäjä valitsee joitain musiikillisia elementtejä (sävelkorkeus, sävelen kesto, sointiväri, dynamiikka yms.), joita hän järjestellee eri tavoin erilaisten - yleensä numeeristen - kaavojen mukaan. Varsinainen sävellysprosessi voi siis olla lähes ”automaattinen”, kun säveltäjä toteuttaa jotain ennalta laatimaansa suunnitelmaa siitä, miten eri parametrit sävellyksessä vaihtelevat. Tämän sävellystekniikan uranuurtajiksi mainitaan yleensä Arnold Schönberg, Pierre Boulez ja Karlheinz Stockhausen. Boulezista esim. kerrotaan, että hän aloitti sarjallisen sävellyskautensa hyvin ankaralla tyylillä, mutta kehitti myöhemmin paljon vapaamman ja joustavamman lähestymistavan (mikä tarkoittanee sitä, että etukäteen suunnitelluista kaavioista voi myös poiketa tai lähteä johonkin muuhun suuntaan). (The New Harvard Dictionary of Music 1986, 741).

Jazzmuusikko John Zorn on puolestaan kehittänyt ns. **peliteoreettista sävellystapaa**, jossa jazzyhtye improvisoi bändin johtajan (Zornin) käsimerkkien ja eriväristen pahvilappujen mukaan. Yhtyeellä on siis joitain ennalta sovittuja asioita, joiden mukaan improvisoitiin. Lisäksi pahvilappujen kirjaimet viittasivat klassisiin esitysmerkkeihin kuten allegro, lento, capriccio jne. Joissakin lapuissa oli myös materiaalia, jonka Zorn oli säveltänyt etukäteen. Zorn itse on nimittänyt tämäntyyppisiä sävellyksiään ”arkistokorttisävellyksiksi” (file-card compositions). Hän pitää sitä metodina, jossa yhdistyy sekä säveltäminen että improvisointi. (wikipedia.org. 5.4.2010, tark. 14.5.2013).

**Samoihin aikoihin musiikin sarjallisuuden kanssa (1950-luvulla) voidaan teatterissakin katsoa alkaneen muutoskehityksen, joka muutti suhdetta tekstiin ja joka “etäännytti teatterin ja draaman yhä kauemmas toisistaan”** (Lehmann 2009, 69). 1950-60-luvun absurdin teatterin edustajat (mm. Beckett, Ionesco) eivät kuitenkaan vielä täysin tehneet eroa draamalliseen perinteeseen, vaan sekä eepin että absurdin teatterin voidaan katsoa “pitäneen erilaisin keinoin kiinni fiktiivisen ja tekaistun tekstikosmoksen esittämisen hallitsevasta asemasta”, mitä Lehmannin mukaan draaman jälkeinen teatteri ei enää tee (Lehmann 2009, 106). Sarjallisuuden omaisia vaikutteita näyttäisi ilmaantuneenkin teatterin puolella vasta myöhemmin. Esimerkiksi amerikkalainen ryhmä Mabou Mines on 1990-luvulla tehnyt esityksiä, jotka muistuttavat pikemmin musiikillisia sävellyksiä kuin tekstin pohjalta tehtyjä näytelmiä. Esityksissä on erilaisia reittejä, kuten ääni, liike, säveltaaso, rytmi, musiikki, valaistus, ele, kuva jne., joista jokainen voi viedä tarinaa eteenpäin, ja joihin esiintyjä voi hypätä millä hetkellä tahansa (Zarrilli 2002, 21). Tämänäyttypistä **partituurimaista ajattelua (score)** on esityksissään käyttänyt ja kehitellyt myös brittiläinen ryhmä The Forced Entertainment. Ryhmän perustajajäsen Tim Etchells kertoo, että heidän “normaalimittaiset” teatteriesityksensä ovat melko pitkälti suunniteltuja (scored) siinä vaiheessa, kun niitä aletaan esittää julkisesti, vaikka ne sisältävätkin paljon improvisointia tiettyjen pelisääntöjen puitteissa.

*“Olemme tietoisia siitä, että käytämme ikään kuin konetta; niin irtonainen, mielikuvituksellinen ja leikkivä kuin se onkin, se on silti kone. ... Sillä on oma arkkitehtuurinsa, ja esiintyjänä olet ehdottomasti tuon arkkitehtuurin palvelija...Nykyään sanoisin, että mitä tiukempi tuo rakenne tai sen säännöt ovat, sen vapaampi näytelmä voi olla.”* (Heathfield 2004, 81; suom. S.T.).

Se, miten sarjallisuuden tai peliteoreettisuuden idea tässä tutkimuksessa näkyi, selviää seuraavissa luvuissa, kun esittelen produktion kolmen demoesityksen ja kokonaisten esitysten eli esitysluonnosten kulkua. Nuo ideat olivat alullaan jo tuossa laatimassani variaatiokaaviossa, jonka pohjalta suunnittelimme työskentelyämme. Tosin en edes alkuvaiheessa aikonut toteuttaa kaaviota ankaralla tyylillä vaan suoraan hieman vapaammin

soveltaen. Lopullisessa esitysluonnoksessa idea tuli käyttöön vielä selvemmin kuin demoissa, sillä laadimme sitä varten partituurin, jota seurasimme esityksen kuluessa.

### *2.3. Produktion eteneminen harjoituksista demoihin*

Harjoitukset alkoivat siis helmikuussa 2005 Teatterikorkeakoululla. Ennen varsinaisten variaatioharjoitusten alkua meillä oli parit lukuharjoitukset, yhdet ohjaajan kanssa, ja pari kertaa keskenämme. Niissä keskustelimme näytelmästä samaan tapaan kuin yleensä puhenäytelmän (tai musiikinäytelmänkin) lukuharjoituksissa. Päätimme edetä tekstin opetteluun kanssa osa kerrallaan, ja alusta asti oli selvää, että näyttelijät käyttäisivät siihen aikaa myös keskenään ja nimenomaan yhdessä. Mielestäni tekstikin oli opeteltava yhdessä eikä pelkästään yksin pöntäten, jotta sen kanssa päästäisiin toimimaan "bändimäisesti". Bändikin harjoittelee musiikkia yhdessä ja nimenomaan niin, että se saataisiin toimimaan yhteisesti.

Keskustelin **ohjaajan** kanssa myös hänen roolistaan; suunnitelmissanihan oli, ettei ollut tarkoitus tehdä "ohjaajan teatteria" perinteisessä mielessä. Siksi pidin tärkeänä, että ohjaaja on itse myös näyttelijä, ja hän pystyisi ajattelemaan näyttelijäntyötä myös siitä näkökulmasta. Toisaalta halusin, että ohjaaja olisi kuitenkin työryhmässä se, joka viime kädessä päättäisi asioista, vaikka niistä yhdessä keskusteltaisiinkin. Nämä asiat sovittiinkin siis etukäteen, samoin se, että vaikka minä olen tässä varsinainen tutkija, myös ohjaaja sekä muut työryhmän jäsenet saavat mielellään osallistua ideointiin.

Ennen ensimmäisen rytmivariaation harjoituksia olin ohjaajan kanssa yhteisessä palaverissa sopinut harjoitusten suuntaviivoista, mm. siitä, että aloitetaan tavalliseen tapaan tekstin haltuun ottamisella ja tehtäisiin ensin ns. pohjat (meidän mielestämme) "tavallisesti" näytellen. Minun käsitykseni mukaan tehtiin siis ensin ikään kuin "pois" meille ilmeinen, psykorealistinen tapa tehdä ko. teksti. Se tuntui hyvältä lähtökohdalta siksikin, että emme olleet kaikki aikaisemmin tehneet töitä yhdessä, ja toisaalta tuollainen "perinteinen" puhenäytelmän harjoittelutapa oli kaikille tuttua.

Yasmina Rezan näytelmässä oli siis jo valmiiksi kolme osaa, tai oikeastaan episodina, kuten meillä oli variaatioiden aiheitakin. Ensimmäisissä lukuharjoituksissa ”suomalaistimme” näytelmää niin, että muutimme alkuperäiset ranskalaiset nimet suomalaisiksi. Samalla muutimme ohjaajan ehdotuksesta kieltä puhekielen omaisemmaksi kuin mitä Outi Nyytäjän suomennos oli. Tarkoituksena oli helpottaa tekstin nopeaa oppimista tämän produktion tarkoituksia varten. Näytelmä kertoo kahdesta pariskunnasta, ja tapahtuu toisen pariskunnan, Sonjan (Satu) ja Henrin (Paavo) kotona, jonne Pertti ja Iines Sundqvist (Aarni ja Petriikka) tulevat yllättäen vierailulle. Tämän tapahtuma kuvataan näytelmän kolmessa eri episodissa kolmella eri tavalla. Meidän tulkintamme mukaan kyseessä oli sama vierailu eri tavoin kerrottuna, mutta on myös mahdollista ajatella niin, että kyseessä on kolme eri iltoina tapahtunutta vierailua. Variaatioihin pyrkiminen saattoi vaikuttaa siihen, että tulkitsimme episodit näin repetitiivisesti pikemmin kuin lineaarisesti. Lisäksi näytelmän alussa on eräänlainen prologi, jonka nimesimme Introkso, ja ensimmäisen ja toisen episodin välissä välinäytös. Näitä emme käyttäneet demovaiheessa, mutta niiden tekstit olivat lyhennettyinä versioina mukana lopullisessa esitysluonnoksessa.

### **Esitysluonnoksessa näytelmän rakenne oli siis seuraavanlainen:**

Intro (conducted freely by Aarni & Petriikka)

1. episodi: Rytmivariaatio

Intro/Väliosa (Impro a cappella)

2. episodi: Ihmisäänivariaatio

Intro (Movement)

3. episodi: Liikevariaatio

Näytelmän molemmat miehet ovat ammatiltaan (avaruus)tutkijoita, ja Sonja on juristi; Iineksen ammatti ei varsinaisesti tekstistä selviä (tällä hetkellä ilmeisesti kotirouvana). Pertti ja Iines ovat selvästi paremmin toimeentulevia kuin Henri ja Sonja, Pertti on myös menestynyt urallaan paremmin kuin Henri. Vierailun aikana keskustelu liikkuu pääasiassa siinä, miten Henrin asema tutkijana horjuu sangen epävarmalla pohjalla, ja tähän keskusteluun kietoutuvat toisaalta Henrin ja Sonjan parisuhteen ongelmat ja toisaalta näiden kahden eri pariskunnan väliset jännitteet. Jokainen episodi päättyy

jollain tavalla katastrofaalisiin tunnelmiin. Välillä kiihkeäksikin väittelyksi menevää keskustelua rikkovat toisesta huoneesta kuuluvat Sonjan ja Henrin lapsen itkukohtaukset sekä kommentit illan melko vaatimattomasta tarjoilusta suklaakekseineen ja juustokuukkusineen. Jännitettä lisää varsinkin toisessa ja kolmannessa episodissa Pertin yritys vietellä Sonja. Kolmannessa episodissa Henri nousee selvästi keskushenkilöksi, ja tapahtumia kuvataan pitkälti hänen näkökulmastaan, kunnes lopussa hän romahtaa henkisesti.

Kuten edellä manitsin, ensimmäisissä lukuharjoituksissa kyllä keskustelimme perinteiseen tapaan näytelmän tematiikasta ja henkilöiden luonteistakin, mutta tämä keskustelu jäi harjoitusten alettua varsin pian taka-alalle. Keskustelu alkoi koskea enemmän sitä, miten käsittelisimme kulloisenkin variaation aihetta näyttelijäntyön kannalta; tekstistä tuli siis koko ajan enemmän työstettävää materiaalia sen sijaan, että se olisi ollut näyttelijäntyössä ajatusten ja toiminnan varsinainen lähtökohta.

### *2.3.1. Rytmivariaation harjoitukset ja demo*

Rytmivariaation harjoitukset alkoivat siis 14.2.2005. Olin varannut demovaiheen harjoituksia varten tilavan harjoitussalin Teatterikorkeakoululta. Pari päivää teimme harjoitusluokassa ensimmäisen osan melko pitkää kohtausta niin sanotusti ”tavallisesti” näytellen. Se oli erittäin hauskaa, mutta kaikista suunnitelmista ja ideoista huolimatta pääni yllä alkoi leijua yhä kasvava musta pilvi aiheesta ”RYTMI”. Eli miten ihmeessä me päästään itse asiaan?

Näin jälkeen päin ajatellen alkuhämmennystä saattoi aiheuttaa se, että sain vihdoin konkreettisesti kokea, miltä tuntuu olla produktiossa samaan aikaan sekä näyttelijän että tutkijan asemassa. Päätin ottaa niin rennosti kuin pystyin ja keskittyä pari päivää itse *näyttelemiseen*. Harjoitusten tauoilla aloimmekin heitellä vähitellen yhdessä ideoita siitä, mitä saisimme irti rytmistä.

Variaatiokaavion avulla ensimmäiseksi lähtökohdaksi nousi **tempo, eli ”esitysnopeus”**. Sinänsä aika ilmeinen vaihtoehto, mutta yllättävän vähän teatterissa käytetty, ainakin meidän kokemuksiemme perusteella!



Aloitimme siis kokeilut akselilla ”**nopea-hidas**”. Siitä seurasi mielenkiintoisia havaintoja; esimerkiksi nopeudesta tuli aluksi helposti sellainen olo, että näyttteleminen jäi ”pinnalliseksi”. Harjoittelun myötä alkoi syntyä jotain; jo johonkin suuntaan muotoutuneet tilanteet alkoivat rikkoutua varsinkin nopean ja hitaan tempon vaihtelujen seurauksena.

*”Than ensin tehtiin pelkkä tekstiharjoitus siten, että pyrittiin mahdollisimman suureen nopeuteen. Sitten alettiin tehdä kohtausta siltä pohjalta, miten oltiin tehty ne pohjat, ja mahdollisimman nopeesti. Huomattiin, että se lähti menemään ”pinnalliseen” suuntaan. Tekstin nopeusharjoittelusta oli ehkä jäänyt jonkinlainen vauhtisokeus päälle. Tehtiin jotain pätkeä hyvin hitaalla tempolla. Sitten alettiin harjoitella niin, että tehtiin joku kohtausta hitaalla tempolla ja toinen nopealla. Siitä alkoi syntyä jotain. Tuli uusia tilanteita, ne mitä oltiin tehty pohjiksi, alkoi taas rikkoontua tempon vaihdosten seurauksena. Kaikki oli aika innoissaan siitä, mitä tapahtui. Itse ainakin koin, että nyt kun teksti alkoi olla hallussa, niin se, että keskittyikin sellaiseen asiaan kuin tempoon, tuotti itselle uusia tilanteita muitten kanssa sekä myös ”sisäisesti”. Se, että teki jotain pätkeä nopeammin –tai hitaammin- kuin aikaisemmin, synnytti mun mielestä uusia tunteita tai tunnetiloja.” (OMP = Omat muistiinpanot 21.2.2005)*

Näin jälkeenpäin voi pohdiskella, miksi juuri nopea tempo tuntui aluksi johtavan ”pinnalliseen” näytttelemiseen. Väijykö Stanislavski ja psykorealismi taustalla, vai kaikuivatko korvissa menneiden produktioiden ohjaajien varoitukset liiallisesta vauhdinpidosta? Samoin kiinnostavalta tuntuu se, että ylipäänsä tuntui tärkeältä, kun tempon vaihtelut synnyttivät ”uusia tunteita tai tunnetiloja”. Pohdin näitä havaintoja tarkemmin 3. luvussa, jossa vertailen toimintaamme erityisesti Stanislavskin harjoituksiin.

Kokeilimme myös, miten **henkilöhahmo** voi muuttua, jos sillä on erilainen tempo kuin muilla. Keskityimme lähinnä puheen tempoon; puhuimme myös siitä, että tietenkin myös liikkeen ja toiminnan tempoa voisi muuttaa, ja siitä, että henkilö voisi puhua eri tempolla kuin liikkuu (osoittautui tosi vaikeaksi..). Nyt käsittelemme kuitenkin tempoa sekä harjoituksissa että rytmivariaation demossa lähinnä niin, että yleensä kaikilla oli kohtauksessa yhteinen puheen ja toiminnan tempo (hidas tai nopea; ohjaajan määräyksen mukaan). Jo pelkästään tällä tavalla tuli aivan uusia näkökulmia ja tuntemuksia näytttelemiseen. Myöhemmin esitysluonnoksessa eri henkilöille määriteltiin erilaisiakin tempoja yhtäaikaan, tästä lisää tuonnempana.

Seuraavaksi harjoituksissa alettiin miettiä, mitä mahdollisuuksia rytmistä aukeaisi, jos sitä veisi enemmän musiikin tekemisen suuntaan. Tässä tullaan myös käsitteeseen ”**soittaminen**”; käytimme sitä siinä merkityksessä, että kun ei enää pelkästään ”näytellä”, vaan tehdään myös jollain tavalla musiikkia (siis musisoidaan), niin silloin ”soitetaan”.

Ensin yhdistettiin soittamista tekstiharjoitteluun: teimme yhdessä samanlaista (ei ihan helppoa) ”**body percussion**” –**rytmikuviota**, jossa taputettiin käsiä paitsi yhteen myös rintakehään ja reisiin, ja samalla puhuimme tekstiä läpi. Tätä tehtiin ensin jokseenkin mekaanisesti, sitten Juha kehotti meitä samalla myös ”näyttelemään” (mikä tarkoitti lähinnä että tunneilmaisua peliin). Se vaikutti taputtamassamme rytmikuviossa, eli se joko kiihtyi puolta nopeammaksi tai hidastui puolta hitaammaksi yksittäisillä roolihenkilöillä tai koko porukalla, ohjaajan käskyjen mukaan. Se oli siis tavallaan näyttelemisen ja soittamisen yhdistämistä. Seuraavaksi kokeilimme sellaista, että kaikilla oli oma, latinalaismusiikista tuttu bossanova-rytmiin pohjautuva rytmikuvio, josta muodostui yhteinen rytmikuvio eli ”**komppi**”. Tämänkin päälle harjoittelimme tekstiä. Se tuntui mielenkiintoiselta. Aloimme tehdä kohtausta tämän rytmikuvion kanssa. Jokainen toteutti omaa kuviotaan kohtaukseen ja henkilöönsä sopivaksi katsomallaan tavalla, käyttäen rekvisiittaa, huonekaluja ja omaa kroppaansa, ja samalla puhuttiin tekstiä. Rytmikuvio lähti vähitellen, kasvoi kuuluvammaksi, oma rytmikuvio tuli mukaan ääneen, esim. nauruun, ja sitten ennalta sovitussa paikassa loppui. Harjoittelimme yhtä tekstikohtaa niin, että se alkoi mennä sovitulla tavalla joka kerta; pyrittiin siis ikään kuin toteuttamaan jonkinlainen pätkä yhdessä sävellettyä rytmipartituuria, johon puhuttu teksti sovitettiin mukaan. Jonkun mielestä se tuntui aluksi vähän liikaa musiikilliselta kikkailulta, mutta toisaalta sen myötä pääsi hyvin bändimäisesti yhteiseen sykkeeseen. Itse pidin tästä kokeilusta paljonkin, ja haluaisin kehittää tätä tulevaisuudessa esim. soitto-variaation myötä.

*N4: Mä ainakin tykkäsin kauheesti aina heti ku tuli tää näin (jumpsuttaa jalkaansa ns. komppirytmissä).*

*N3: Nii mäki tykkäsin...Mut tossa tapahtu niin, et mä en ollu aluks niinku et -jotenki et voiks tämmöst nyt [tehdä] - mul oli varmaa jotenki - et voiks näin tehdä oikeesti- vähän ärsyttävää, et huomaa ittessään tämmösen –*

*N4: Nii jossain Helsingin kaupunginteatterissa (nauraa)*

*N3: Että tämmönen, et mä olin jotenki aluks niinku ajatuksena et joo joo (vähättelevään sävyyn), mut nyt mä ihan [valitsisin?] sen...*

*N2: Se puhdistaa... siitä niinku ihmeesti pääsee samaan biittiin, ja sit siitä ku lähtee neljäsosat ni ne on niinku selkeet...*

*N1: Vähän aikaa (nauraa)*

(RTK = Rytmidemon jälkeinen työryhmäkeskustelu)

Seuraavaksi kokeilimme ideaa, joka lähti **nuottien aika-arvoista**: meillä oli neljäsosat, kahdeksasosat ja kuudestoistaosat. Niiden piti ilmetä jollain tavalla joko puheessa tai toiminnassa tai molemmissa. Tämä ei ollut helppoa, eikä se ainakaan heti tuntunut inspiroivan näyttelemistä.

*N3: Mä en saa otetta tosta neljäsosa[jutusta].. mä saan hirveitä kiksejä tosta nopee-hidas [jutusta], ja musta vois olla nopee, keskitaso ja hidas, ja se ois musta tosi mageeta ja sit näytettäis vaan sitä; välillä niinku "[joku] nopee ja muut on tosi hitaita", ja toisinpäin... mut se neljäsosajuttu, se menee niinku siihen tyypiks [tyypittelyksi?]. (RTK)*

Tämä oli selkeästi **musiikinomaisin kokeilu**; mentiin ikään kuin musiikin “nuottimaailmaan”, mikä tuntui vaikealta. Havaittiin, että tuli käytettyä liikaa samoja toimintoja, ja tuntui hankalalta yrittää pitää yllä yhteistä peruspulssia, jos sitä ylipäänsä edes löytyi. Muusikon suorituspainetta?

*N4: Siinä ehkä tuntee eniten ajattelevansa sitä niinku musiikillisesti – ja sit mä huomaan itsessäni semmosta, et siitä tulee kauheet suorituspainet – et tuleeko nyt kuudestoistaosia – vaikka me ollaan puhuttu siitä, et kenenkään ei niinku periaatteessa tarvii olla samassa taimissa [tempossa], koska se on aika mahdotonta tässä heti löytää.*

*N3: Se on niinku jo selkeetä musiikin nuottimaailmaa, et sit sen toteuttaminen - tulee helposti et kun on se kahdeksasosa niin on vähän nopeempaa hermostumista (tekee nopean liikkeen hankaamalla toisella kädellä toista olkapäätä) - ja neljäsosat on sitten vähän rauhallisempi. (RYK = rytmidemon jälkeinen yleisökeskustelu)*

Toisaalta aika-arvot koettiin myös kiinnostavaksi lähestymistavaksi, jos pystyi suhtautumaan siihen ikään kuin yhteisesti sovittuna “salaisuutena”, eikä niinkään musiikillisena suorituksena.

*N1: Toi nyt vähän menee helposti semmoseks kikkailuks nimenomaan tää koko neljäsosa-kahdeksasosa-kuudestoistaosa-asia – mä tykkään kyl just sillä*

*tavalla, et jos sen saa ujutettuu sinne niinku ikään ku semmosena omana salaisuutena kans - et ei niinku välttämättä, et yhtäkkiä rupee kuuluu niinku (tavailee jotain rytmikuviota) - vaan et niinku vaikka ihan hetken vaa, et sovitaan et täs kohtaa tulee (demonstroi fyysisillä eleillä neljäsosia) – ni se antaa jo semmosen, se nostaa jo sitä itellä sitä...(RYK)*

Verrattuna temponvaihteluun (nopea-hidas) nuottien aika-arvot tuottivatkin erilaista rytminkäsittelyä. Se oli vaikeampaa, ja vaati tarkempaa kuuntelua, mutta ehkä juuri sen vuoksi antoi näyttelijälle ideoita, joita muuten ei olisi varmasti tullut mieleen.

*N1: Must on hienoo tos neljäsosajutussa ehkä nimenomaan, et siinä on pakko kuunnella kaikkia, että missä se pulssi on, ja sitten myös sillee, et kuinka paljon ottaa vastuuta ite siitä pulssista, vai luottaaks siihen, et se on siellä, ja mun ei tarvi tehdä ku ihan pari röhäsyy johonki, et siinä mieles se on mun mielest hyvä semmonen kuuntelu - ja keskittymistreeni..*

*N4: Mullakin tuli kieltämättä - varsinkin nyt [demossa] - jotain suorituspainetta siitä, ja nyt ku mä aattelin ni miksi se piti lähtee aattelee sillee, et pitää keksiä jotai hyviä (läimäyttää käsiään "neljäsosina") tämmösiä - mut oli tos yks semmonen - ja on se ollu aikasemminkin ku mullon noita kävelyjä tossa, ni en mä ikinä kävelis tollee niinku naps (tömistää samalla jalkaansa "neljäsosina") - naps (tömistää) - naps (tömistää) -*

*N1: Mut sille tuli - siit tulee joku merkitys joka -*  
*N4: Nii! (RTK)*

Nämä rytmikokeilujen aiheuttamat "angstit" (pelot) tai toisaalta "kiksit" (inspiraationlähteet) ovat mielenkiintoisia havaintoja, joita käsittelen enemmän 3. luvussa. Parhaimmillaan näissä nuottien aika-arvottehtävissä tuli mielestäni täysin odottamattomia tilanteita, ja kun itse katsoin rytmivariaation demoa ensimmäisen kerran videolta, hämmästyin, miten selkeän ja kiinnostavan näköistä näyttelyä siitä ainakin paikoitellen seurasi, vaikka se itsestä tuntuikin hankalalta. Mitä liioittelevammin noita aika-arvoja uskalsi toteuttaa, sen parempi. Ilmeisesti tämä tehtävä omalla tavallaan pakotti kuunteluun ja läsnäoloon. Tämän huomion kuulumme tosin ohjaajamme taholta jo demon harjoitteluvaiheessa.

*N5: Se nopee-hidas ei tuota niinku sitä, mitä tuottaa neljäsosat-kahdeksasosat-kuustoistaosat –*

*N2: Musta tuntuu et se on siinä se et se puhdistaa vaan sitä, et se fokus on välillä kunnolla jossain muualla...sit se vähentää niitä näyttämöllisiä*

*[paineita?] - jos se ois hidas ja nopea, ni sit se ois vaa niinku hyvin perinteinen...*

*N5: Se on vaikeempi käsite, se on selkeesti vaikeempi käsite ku hidas ja nopee. (RTK)*

Rytmivariaation demon lähestyessä alkoi muotoutua sellainen metodi, että meillä oli seuraavia rytmisiä aineksia (käskyjä) näyttelijäntyön lähtökohdiksi: **1) nopea – hidas; 2) ns. komppirytmii; 3) neljäsosat, kahdeksasosat ja kuudestoistaosat.** Aikaisemmin kuvailemastani sarjallisesta näkökulmasta nämä olivat siis tavallaan erilaisia näyttelemisen tapoja, joita voi vaihdella esityksen kuluessa. Tai peliteoreettisesti ajateltuna erilaisia improvisoinnin lähtökohtia. Teimme kohtausta sen mukaan, mitä ohjaaja määräsi, ja määräykset vaihtelivat ja tulivat eri paikkoihin joka kerta, sekä harjoituksissa että demossa. Sillä tavalla näyttelemisessä säilyi ikään kuin improvisatorinen ote koko ajan, tiettyjen pelisääntöjen ja tekstin puitteissa.

**Rytmivariaation demo** esitettiin Teatterikorkeakoulussa 4.3.2005. Aloitin demon lyhyellä esittelyllä, ja ohjaaja sanoi myös pari sanaa työtavasta. Näytimme myös pari harjoitusta käytännössä, ensin yhden “tekstinkohdistamisharjoituksen” ja sitten edellä kuvatun body percussion - tyyppisen harjoituksen. Varsinaisen **näytelmäkohtauksen tekstinä oli siis Rezan näytelmän ensimmäinen episodi.** Se alkaa siitä tilanteesta, että Henri ja Sonja ovat saaneet Pertti ja Iines Sundqvistin vieraakseen. Alun leppoisan keskustelun tunnelma kiristyy pikkuhiljaa, kun Henrille selviää, että joku muu on jo käsitellyt eräässä arvostetussa tieteellisessä julkaisussa hänen tutkimusaihettaan “Are the dark matter halos of galaxies flat?”. Keskustelua käydään myös lastenkasvatukseen liittyen, sillä Sonja ja Henri joutuvat välillä käymään lastenhuoneessa katsomassa itkevää Aaro-poikaa (jota ei siis näytetä). Hetkeksi Pertti ja Iines jäävät kahdestaan olohuoneeseen, jolloin he toisaalta yksissä tuumin arvostelevat isäntäpariskuntaa ja toisaalta kinaavat keskenään. Ilta päättyy ikävästi yhteiseen riitaan, sillä Sonja kuulee Pertin sanovan Henriä luuseriksi ja haluaa selvitystä asiaan.

Demossa esitimme variaation siis niin, että **myös yleisö kuuli ohjaajan lennosta antamat ohjeet.** Käskyt tulivat aluksi niin, että ne koskivat kaikkia (esim. kun ohjaaja sanoi “nopea”, kaikilla oli nopea). Demon loppuvaiheessa alkoi tulla käskyjä koskien yksittäisiä näyttelijöitä.

Demon jälkeisessä **yleisökeskustelussa** pohdittiinkin paljon sitä, miten siinä käytetty **improvisatorinen työtapa** (eli rytmiaineksien vaihtelu ohjaajan käskyn mukaan, odottamattomissa kohdissa) vaikutti tekemiseen. Se koettiin lähes yhteistuumin “vapauttavana”, ja aiheutti myös tavallaan itsestään toisten kuuntelua ja tilanteessa läsnäoloa. Odottamattomat ohjeet antoivat näyttelijälle tunteen siitä, että kaikki tapahtui “yllätyksenä”.

*N5: Siellä on aika monet asiat niinku [ilmaseksi] kohallaan – kontakti ja sä oot just siinä hetkessä – ja kaikki sellanen paine, et oonksmä hyvä, oonksmä huono, on niinku... sun pitää olla vaan nopee, ja hidas, ja niinku et ”keskity siihen”, ja sit monet asiat, joita joutuu yleensä miettimään, ni onki sit siinä.*  
*N1: Just se, että saa huijattua itsensä aika helposti olemaan läsnä täs hommassa, et periaattees kaikki tulee ikäänku yllätyksenä, ei tiedä, et mitä tapahtuu, niinku elämässä periaattees aina pitäs, tai vois olla, ku tekee.*  
 (RYK)

Myös eräs ulkomaalainen katsoja, joka ei ymmärtänyt suomen kieltä, koki, että näyttelemisen vaikutti ”mukavan virtaavalta”, kun näyttelijöiden ei tarvinnut keskittyä niin paljon siihen, mitä he sanoivat tai tekivät; ohjaajahan antoi rajoittavat käskyt.

*Katsoja2: I could experience you as very free, you had all these limitations coming from [him] – do this slow now and so on etc. – I couldn’t understand a word you were saying [in Finnish], but I experienced that you were free within these limitations, because you didn’t have to focus so much on what you were saying or how you were doing. It was a nice flowing.*  
 (RYK)

Se mietityttikin, miten sitten kävisi, jos improvisatorisuus jätettäisiin vähemmälle: kantaisiko pelkkä rytmillinen fokus, ilman improvisaation mahdollistamaa yllätyksellisyyden tunnetta.

*N4: Se vaan kuitenkin sit kiinnostaa, et [jos] ois lyöty lukkoon joitakin [asioita], et kantaako se sillon, et fokus on jossain rytmillisessä asiassa.*  
 (RYK)

Yleisöstä kiinnitettiin huomiota siihen edellämainittuun asiaan, että **puhe ja muu tekeminen menivät demossa melkein koko ajan yksi yhteen annetun tempon kanssa**. Harjoituksissa oli kyllä “puolivahingossa” kokeiltu näiden eriyttämistäkin: nopean liikkeen tekeminen hitaan puheen

kanssa oli tuntunut yhdestä näyttelijästä kiinnostavalta siinä mielessä, että energiataso nousi. Improvisatorisessa demossa tällaisiin kokeiluihin ei kuitenkaan ilmeisesti oikein pystytty.

*Katsoja1: Nyt mitä te kokeilitte, ni se meni niinku kokonaisvaltaseks, et sekä niinku puhe et fysiikka meni niinku samalle, ni oottekste kokeillu eriyttää, et fysiikka hidas – puhe nopee, tai päinvastoin –*

*N4: Ei olla tehty viel sitä, siitä on ollu puhetta kyllä...*

*Katsoja1: – vai meneeks se niinku temppeujen suorittamiseksi-*

*N5: Niin siinä mielessä se neljäs- ja kaheksas-kuudestoistaosa - ni semmonen sääntö on ollu, et siinä voi näytellä niinku normaalisti, kunhan vaan ikäänku pitää sen – nyt se helposti meni siihen –*

*N4: Niin meni –*

*N5: - et se kuudestoistaosa oli myöskin niinku nopee - et parhaimmillaan se kuustoistaosa on siellä, ja puhe on hidasta – nyt se ei tainnu näkyä missään.*

*N3: Yhtenä päivänä me käytiin semmonen keskustelu, et sä [N1] olit tehny hidasta rytmiä, ja sä olit saanu kiksejä siitä, et sä olit tehny nopeeta liikettä, vaik oli hidas..*

*N1: ..samalla se synnytti - se hitaus mun mielestä synnyttää sitä, et kun alkaa hidastaa puhetta – ni samalla sit rupee keholla ikään ku sitä (tekee nopeita eleitä käsillä ja jaloilla) – näin – kompensoimaan – et se energiataso on siinä – et se myös synnyttää sitä.*

*N3: Sitä on niinku vahingossa – sitä ei oo pantu otsikoks, mut sitä on niinku vahingossa tapahtunut – tai myöskin sit niinku päinvastasta.. (RYK)*

Rytmin vaihteluiden huomattiin vaikuttavan myös **statuksiin sekä henkilöiden välisiin suhteisiin**. Sitä(kään) ei ollut tietoisesti haettu etukäteen, ja näitä asioita ei näyttelijänä oikeastaan ehtinyt tietoisesti huomata, vaikka pari katsojaa olikin sen vahvasti kokenut.

*Katsoja3: Huomasin että välillä tuntui, kun tuli käskynmuutos, se vaikutti teihin niinku henkilönä, tavallaan muutti suhdetta toiseen, se oli aika mielenkiintosta - oottekste huomannu kuinka paljon niillä muutoksilla ylipäänsä löyty tavallaan lisäsisältöä henkilöiden suhteeseen?*

*N3: Nyt ku sä sanoit – niin varmaan mulla tosi monta kertaa, kun nopeesti heittää hitaalle, niin rupee - koska – [on] esteitä, et miksi mä en nyt puhu, että voi ottaa siinä, et hakee kontaktia ja kaikkee – en ollu tajunnu tätä mut nyt ku sä sanoit –*

*Katsoja1: Sitte statukset vaihteli myös, siis valtasuhteet - nehän vaihteli siellä koko ajan, ja sit tuli hienoa arvaamattomuutta myöskin. (RYK)*

Huomattiin myös, että rytmillinen käsky laittoi näyttelijän **ottamaan eri tavalla kantaa niihinkin hetkiin, jolloin hänellä ei ollut puhetta**.

Noissa kohdissa joutuinkin sen eteen, miten ilmentää esim. käskyä “nopee” tai

“kuudestoistaosat”, vaikka ei olekaan tekstimateriaalia, minkä kautta sitä voisi tehdä. Toisaalta tuntui myös erikoiselta, kun sellaisessa kohdassa ajatteli vain olevansa esim. “hidas”, sen sijaan että olisi pyrkinyt elämään roolihenkilönsä elämää jonkin psykologisen ajatuksen kautta.

*Katsoja4: Ne on mielenkiintosaasia myös ne kohdat, joissa ei ole tekstiä, et yhtäkkiä joutuu siihenkin ottamaan näyttelijänä kantaa, kun kuitenkin on aika helppoa meille luontevasti sen tekstin kanssa toimiminen - siinä tulee niin monta ulottuvuutta, et se on kans mielenkiintosaasia..*

*N4: Just noista hiljasista – tai siis puheettomista kohdista on puhuttu, et siinä varsinkin tulee se, että kun se fokus on jossain ”olen hidas”, eikä siinä, et mun pitäis nyt kauheesti ”ajatella”, niin se onkin yllättäen mielenkiintosaasia. (RYK)*

**Kuunteleminen** sai näiden tehtävien myötä aivan uuden, konkreettisemmän merkityksen, kun piti oikeasti pysyä perillä siitä, missä tempossa toiset näyttelijät olivat, tai mitkä aika-arvot olivat menossa, ja muuttuivatko ne.

*N4: Ihan eri tavalla on niinku pakko koko ajan kuunnella ja sit kun on välillä poissakin [kohtauksesta] ni eihän sitä ikinä - jos on näyttämöltä välillä pois - kuuntele tolleen noin tai seuraa noin tarkasti.*

*N2:... et lämpiossä vetää munkkikaffii...(RTK)*

Myös neljäsosa-kahdeksasosa-kuudestoistaosa –kokeiluun liittyen keskusteltiin siitä, onko mahdollista luoda **yhteistä pulssia**, jonka puitteissa rytmivaihtelut tapahtuvat. Harjoituksissa olimme kokeilleet mm. metronomin käyttöä, mutta se osoittautui hieman hankalaksi.

*Katsoja5: Voi olla että jos siinä on joku sellanen käsityskyky siinä alla – et tuntee, et siellä ois joku pulssi – et tuntee et niinku [sen] päällä on nopee tai näin – mut et jos pulssi on hidas, ja sen päällä tekee nopeeta, ni silloin se niinku prässää – et silloin se yleisrytmi, et sitä ei millään niinku... Se oli jännä huomata tässä...*

*N4: Me itseasiassa kokeiltiin semmostakin et meillä oli metronomi tos pöydällä (naurahtaa) et siel oli niinku [pulssi] – valo välkkyi koko ajan, mut ei me ehitty kattoo sitä, se pitäis olla joku valtava (naurua) tuolla niinku... (näyttää kattoon) tai... (naurua) mut se oli vaan semmonen kokeilu. (RYK)*

Sama katsoja kiinnitti huomiota siihen, että verrattuna ohjeeseen “nopee”, kuudestoistaosien ilmentämiseen tuli helposti mukaan - nopeuden lisäksi – lähes aina karakteräärinä “agitato” (kiihkeästi). Harjoituksissa tämä ongelma oli



jossain vaiheessa havaittakin; eli että **jotkut tempot tuottivat helposti esimerkiksi tietynlaista äänen voimakkuutta tai muulla tavoin aina samantyyppistä ilmaisua**. Myös esim. “nopea” tuotti helposti suurempaa volyyymia, tai “hidas” hiljaisempaa ääntä. Tempomerkintään keskittyminen saattoi siis aiheuttaa maneereita muilla alueilla. Tämä on varmasti myös harjoittelukysymys.

*Katsoja5: Nopea tossa [demossa] oli siis allegro-tila, jota ei oltu määritelty sen kummemmin, mutta kuudestaosta oli agitato aina, et siinä oli niinku – et voisko kuudestaosta olla niinku -*

*N4: Joo, joo toi on kyl.. niinku kevyempi..*

*Katsoja5: Et tavallaan [määritellä] niinku karaktääri tahtilajien ja karaktääri tavallaan niinku tempojen suhteen...se vois olla aika mielenkiintoista -*

*N4: Joo – varmaan vois just vielä enemmän niinku.. esitys [merkintöjä käyttä] tai miten sen sanois – se ongelma - se huomattiin ainakin loppuvaiheessa, et kun oli tää yleisnopea, ni helposti myöskin tuli suurempi volyyymi, tai ilmaisukin oli jotenki isompaa, mut että ku oli hidas, ni sit se myöskin – ääni hiljeni - vaikkei tarvitsis käydä niin ... et me ei varmaan vielä päästy siihen...*

*N2: Nii siinä oli jotenkin se rytmissä pysyminen, ni siinä tulee vähän väen vängälläkin sitte keskityttyä siihen tempoon niin paljon, et siitä tulee vähän semmosta aggressiivista niinku automaattisesti. (RYK)*

Keskusteltiin myös siitä, miten näyttelijä tunsi **merkityksien muutoksen** rytmin vaihteluiden myötä. Havainnot vaikuttivat aika paljon tulleen tunteiden ja tekstin sisällön, “ajatuksen” tasolla: tuli yllättäviä tunnetiloja tai merkityksiä tilanteille. Tässäkin oma vaikutuksensa oli sillä yllätyksellisyydellä, minkä ohjaajan ulkopuolelta antama käsky aiheutti; esim. ohjaajan käsky “hidas” saattoi tulla yhtäkkiä nopeasti menevän repliikin viimeiselle sanalle, mikä tietysti yllätti näyttelijän - positiivisessa mielessä.

*Katsoja2: Do you experience that the meaning of the text changes, at the time you’re doing that, I mean according to rhythm and the tempo, just in this moment?*

*N4: A little.. at least for me it has happened that when I have the order to do it slowly, I might find something else....mikä on tunnetila... feeling or emotion or something – and then it changes the text... and that is a great moment, at least I think myself.*

*Katsoja2: Does it surprise sometimes...*

*N4: Yes, it surprises myself..*

*Katsoja2: ...to hear suddenly what you are saying, when you do it very very fast or something like that?*

*N1: That's really good... especially when you are like this (esittää "nopeaa") and all of a sudden Juha says slowly (esittää "yllättynyttä")*

*N2: --and that's the last word [of the line]...*

*N1: ...that gives me really a weird meaning all of a sudden, and it's sometimes hard not to laugh (nauraa).. but well yeah, it's really nice to be surprised sometimes.*

*Katsoja1: Oh this was interesting.. Do you feel that the changing of the rhythm or pulse affects mostly to your emotions or the text or the ...vuorovaikutus.. interaction?*

*N4: We haven't discussed about that, that's a good question. Nii että vaikuttaako se pulssin vaihtelu miten – tunteisiin vai vuorovaikutukseen..*

*Katsoja1: Tai siis tekstin sisältöön, ajatukseen..*

*N4: We haven't discussed about that. It's a good question because..it would be important to separate those things. (RYK)*

Tähän liittyen pohdittiin myös, onko sillä loppujen lopuksi väliä, mitä näyttelijä ehtii tuntea tai ajatella muuta, kuin että kyseessä on joku **rytminvaihdos**. Se voi riittää käänteeksi.

*Katsoja3: No kyllähän se jollain tavalla – kun tulee tempon muutos niin vapautuu... et kun repliikin sisällä tulee niinku hidasta niin se on joku muutos – se on herkullista kyllä*

*Katsoja1: Mutta herkullista on myös – onkse tietoista vai kuinka tiedostamatonta se on-*

*Katsoja3: Se on hienoa et se voi tapahtuu vaan siitä et niinku hidas -*

*N4: Et se on niin yksinkertainen, et esittää vaan..*

*N3: Et sitä suurta näyttelijäntytön psykologiaa, että "aa, minulla on käänne seuraavassa lauseessa", ni mitä välii? Käänne tapahtuu niinku "temponmuutos", ja sä siellä [katsoja] mietit että miks mä sen teen – ja mahtavaa, jos tuli joku, et sen lauseen lopussa, et aijaa, tää tuotti tän. (RYK)*

Yksi tärkeä asia näyttelijäntytön rytmistä puhuttaessa on myös se, että jokaisella näyttelijällä on myös **oma, luontainen rytmensä (tai temponsa; tai sekä että)**, jonka pohjalta rytmivaihdokset lähtevät. Se tuli tässäkin demossa varmasti ilmi.

*Katsoja4: Tietenkin siellä havaitsee sen, mikä on jokaisen perusrytmi, se tulee väijäämättä, se aina sieltä jollain lailla pilkahtaa, ja esimerkiks just näissä jyrkissä muutoksissa, niin mitä hitaampi, niin se adaptaatio on jotenkin niinku vaikeampi, et semmosta pystyy lukemaan, et kauheen mielenkiintoistahan se on. (RYK)*

Katsoessani jälkeen päin **videotallennetta rytmidemosta**, tein huomion, että nopea- ja hidas –vaihtelu toimi mielestäni "teknisesti", alkujäykkyydestä

selvittyä, melko hyvin. Alussa huomasi, että näyttelijät eivät välillä olleet ihan varmoja, mikä käsky oli menossa, ja toisaalta teksti saattoi välillä niin sanotusti viedä nopeaan suuntaan, vaikka käsky oli hidas. Temponvaihtelu näkyi (tai kuului) lähinnä aika paljon puheessa, ei niinkään toiminnassa, kuten yleisökeskustelussa tuli ilmi. Muutenkaan näyttelijät eivät liikkuneet kovin paljon, vaikka sellaista ei ollut erityisesti sovittu (tähän saattoi osittain vaikuttaa se, että yksi näyttelijöistä oli toipumassa jalkaleikkauksesta, ja joutui käyttämään vielä kävelykeppiä liikkuessaan). Tempot vaihtelivat tosiaan akselilla “nopea-hidas”, tempon kiihtymistä tai hidastumista ei tullut demossa käskynä kertaakaan, harjoituksissa sitäkin kyllä kokeiltiin.

**Nuottien aika-arvot** näyttää varsinkin aluksi videoltakin katsottuna vaikealta tehtävältä – tosin tässä saattaa vaikuttaa oma muistikuva ja kokemus siitä. Loppua kohti ote selvästi lämpenee. Ohjaaja alkoi myös antaa käskyjä nopeammassa tahdissa, ja tästä seuranneet nopeammat rytmivaihdokset pistävät selvästi eloa näyttelijöihin. Aika kiinnostavalta näytti mielestäni toisaalta “hitaan” ja toisaalta “neljäsosien” välinen hiuksenhieno ero: molemmathan ovat luonteeltaan hitaita, mutta neljäsosissa näkyi parhaimmillaan jonkinlainen katkonaisuus ja kulmikkaus (musiikkitermeillä ilmaistuna “portato”), kun pelkkä hidas taas ilmeni pitempelinjaisempana ja yhteensidotumpana (legatomaisempana), niin puheessa kuin toiminnassakin. Näyttelijät näyttävät mielellään hakevan aika-arvoja ensin käsillä tekemisen kautta, esim. kuudestoistaosat saavat monella aikaa “hermostunutta” sormien rummutusta. Kahdeksasosat olivat ehkä kaikkein hankalimmat ilmentää, toisaalta niitä kohtia katsellessa tuli mieleen jonkinlainen välitila, ei nopea mutta ei hidaskaan. Kahdeksasosat loivat siis mielestäni odottavaa tunnelmaa, oltiin menossa johonkin suuntaan, mutta ei oikein ollut selvää minne.

Pertin ja Ineksen kahdenkeskisen kohtaamisen perusteella tuli mieleen, että dialogi olisi voinut olla hyvä harjoitusmuoto alkuvaiheessa muutenkin; neljän henkilön ryhmässä tulee heti enemmän haasteita. Lisäksi tajusin näin jälkeenpäin, toimintatutkimuksen etenemistapoihin liittyen, että videoita olisi kannattanut katsoa yhdessä heti demojen jälkeen (tai seuraavan harjoitusjakson aluksi), ja analysoida siitä asioita. Nythän sitä ei tehty, teknisistäkin syistä (eli sain kunnolliset tallenteet itselleni vasta myöhemmin).

**Variaatiokaavio** oli tässä ensimmäisessä variaatiossa selvästi lähtökohtana, ja aloitimme ilmeisimmästä eli tempovaihteluista. Se olikin hallitseva parametri tässä variaatiossa. Fraseeraus-parametri (rytmin jaksottaminen) oli jonkin verran mukana tempon kiihdyttämisen tai hidastamisen muodossa (ei tosin demossa, vain harjoituksissa) sekä nuottien aika-arvo –kokeiluissa; ja tietysti siinä, miten tempovaihtelut esim. repliikin tai laajemmassa mittakaavassa kohtauksen sisällä vaikuttivat. Artikulaatiota ei paljon pohdittu; siihen liittyikin rytmi-demon jälkeisessä yleisökeskustelussa tullut palaute siitä, että esim. kuudestoistaosat tuntuivat olevan aina “agitato” (kiihkeästi), vaikka kevyempikin kuudestoistaosarytmikuvioiden artikulointi (esim. leggiero) olisi ollut mahdollinen.

Kokoan tähän vielä **yhteenvetona havaintoja, joita rytmistä nousi demovaiheessa esille yleisö- ja työryhmäkeskustelujen perusteella:**

- 1) tempoon ja tempovaihteluihin voisi näyttelijäntyössä kiinnittää monella lailla enemmän huomiota kuin mitä meillä oli aikaisemmin kokemusta;
- 2) nuottien aika-arvoja oli vaikeampaa soveltaa näyttelemiseen kuin tempomerkintöjä; toisaalta ne aiheuttivat myös kiinnostavia ratkaisuja;
- 3) havaittiin, että tietyt tempot saattoivat aiheuttaa usein samantyyppistä ilmaisua esim. volyymin tasolla (nopea-kovaa; hidas-hiljaa);
- 4) demossa ei juuri eriytetty puhetta ja toimintaa; kun oli esim. nopea tempo, molemmat olivat nopeita; harjoituksissa todettiin, että eriyttäminen on vaikeata ja vaatii harjoittelua enemmän;
- 5) rytmin vaihtelut vaikuttivat myös roolihenkilöiden välisiin vuorovaikutussuhteisiin ja statuksiin (varsinkin katsojat tekivät tällaisia huomioita);
- 6) rytmillisen käskyn kautta näyttelijä joutui ottamaan kantaa eri tavalla myös niissä kohdissa, jolloin hänellä ei ollut puhetta;
- 7) miten paljon improvisatorinen työtapa (ohjaajan sattumanvaraisesti ja ulkoapäin antamat ohjeet) ja sen aiheuttama yllätyksellisyys vaikutti havaintoihin; toimisiko rytmillinen käsky, jos asioita lyötäisiin enemmän lukkoon harjoitusvaiheessa?;
- 8) toisen näyttelijän kuunteleminen konkretisoitui;
- 9) näyttelijät kokivat rytminvaihdokset erityisesti tunteen tai tekstin sisällön merkityksen muutoksen tasolla;

10) onko loppujen lopuksi väliä, ajatteleeko näyttelijä tekevänsä rytmivaihdon vai jonkin psykologisen käänteen (esim. tunnetilan vaihdoksen)?;

11) millä tavalla esitykseen voisi luoda näyttelijöiden yhteisen peruspulssin, jota vasten temponvaihdokset ja muut rytmilliset muutokset tapahtuisivat?;

12) tempon kiihdyttäminen ja hidastaminen jäi jostain syystä pois demossa käytetyistä rytmiaineksista, vaikka sitä harjoituksissa tehtiinkin.

Pohdiskelen näitä havaintoja edelleen Stanislavskin ja improvisaatioteatterin periaatteiden näkökulmasta myöhemmin 3. luvussa.

### *2.3.2. Ihmisäänivariaation harjoitukset ja demo*

Seuraavaa variaatiota aloimme harjoitella aika pian ensimmäisen demon jälkeen, joten uuden tekstin opettelulle ei jäänyt paljon aikaa. Toisaalta olimme innokkaita lähtemään heti uuden aiheen kimppuun, eli jollotimme äänillämme suurin piirtein jo ensimmäisenä päivänä, vaikkamme osanneet vielä tekstiäkään.

Ihmisiäni-aiheen myötä aloimme oikeastaan heti keskustella siitä, **miten paljon tehtäisiin musiikkia ja mitkä toisaalta olisivat äänenkäyttömahdollisuudet “pelkästään näyttelemällä”**. Voi sanoa, että ryntäsimme ensin suoraan musiikin puolelle. Haimme aluksi jotain vastaavanlaista tekstiharjoitustapaa äänen tiimoilta, kuin mitä olimme tehneet rytmin kanssa: seistiin rivissä, ja jos ei puhunut repliikkiä, piti tuottaa jotain äänimaisemaa. Puhujan piti myös mennä sen henkilön luo, jolle kohdisti puheensa. Muutimme sitä vielä niin, että sen, jolle puhuttiin, piti lallattaa jotain tunnettua melodiaa, ja puhujan piti napata se repliikkinsä jälkeen. Hyvä harjoitus sinänsä, mutta siitä ei oikein tullut mitään, koska tuli suuria pökanpitämisongelmia.

Sitten alettiin kokeilla **improvisointia laulamalla**. Menimme tekstiä kevyehkösti näytellen läpi, ja kun ohjaaja sanoi, että ”biisi”, piti puhjeta laulamaan sen repliikin puitteissa, mitä oli sanomassa. Muiden piti tavalla tai

toisella säestää. Aika pian määräykseen tuli myös musiikin tyyllilaji mukaan, esim. ”tango”, tai ”jazz”. Kun keskustelimme, miltä tämä tuntui, niin ensin todettiin, että teksti pitäisi osata paremmin (näin jälkeen päin voi ajatella, että miksi; olisihan voinut improvisoida sen pohjalta, mitä sillä hetkellä muisti tekstistä). Toisekseen oli hieman erilaista suhtautumista musiikki-improvisaatioon; joku koki, että tuli (taas) kovat suorituspainet. Päätimmeekin ensin harjoitella yhteistä improvisointia laulaen a cappella – pohjalta (siis ilman säestystä). Otimme erilaisia lähtökohtia: 1) (ennalta sovittu) solisti antaa biisin lähtökohdat (tempo, tyyllilaji, meininki, tunnelma ym.); 2) joku säestysporukasta aloittaa ja luo jonkun säestyspohjan; 3) solisti osoittaa, kuka biisin säestäjistä aloittaa; 4) kuka vaan voi aloittaa.

Harjoittelimme jonkin verran erilaisia **tyyllilajeja** myös erikseen, siis improvisoiden. Käytimme hieman aikaa siihen, että totuimme tässäkin mielessä kuuntelemaan toisiamme, ja ajattelemaan musiikki-improvisaatiota tässä tapauksessa lauluyhtyepohjalta, **a cappellana**, eli ilman piano- tms. säestäjän tukea, mihin monet olivat tottuneet. Useinhan säestävä muusikko saattaa improvisoiduissa lauluissa pitkälti määritellä tyyllilajin; nyt meidän piti (tai saimme) laulajina määritellä sen itse. Mietimme myös joidenkin eri tyyllilajien tunnusmerkkejä: oopperasta kaikilla esimerkiksi tuntui olevan jonkinlainen käsitys, mihin pyrkiä, mutta mitkä ovat esim. musikaalin tunnusmerkkejä? Musiikillisesti se voi sisältää hyvin monia tyylejä, ja on sikäli vaikea. Kun ajattelimme asiaa ihmisääni-aiheen ja erityisesti variaatiokaavion tarjoaman äänenväriin eli sointiväri-parametrin kannalta, löytyi uusi näkökulma, eli musikaalimainen laulutapa. Tai dramaturgisesti: musikaalissa myös monet musiikkinumeroit ovat tarinan kannalta kohtauksia eli melodinen laulu voi olla myös dialogia. Oopperassa taas tarina etenee yleensä resitatiivina eli puhelauluna, ja aaria puolestaan pysäyttää tarinan etenemisen keskittyen johonkin henkilön kannalta tärkeään tapahtumaan tai tunnetilaan. Kummassakin tyyllilajissa teimme huomion, että arkisista sanoista ja asioista tuli yhtäkkiä uudella tavalla merkityksellisiä, kun ne esitettiin ”resitoiden”.

Pohdimme myös sellaista tyyllilajia kuin ”**moderni**”, esikuvina lähinnä moderni laulu- tai kuoromusiikki (suomalaisista säveltäjistä esim. Erik Bergman on kehittänyt tällaista kuorolaulun ilmaisumuotoa; soololaulun puolella hyvä esimerkki on Arnold Schönbergin laulusarja Pierrot Lunaire).

Kun kokeilimme sitä, kaikki olivat aivan innoissaan. Siinä tuntui olevan mahdollista mikä vaan. Tässä tyyllilajissahan on sallittua, tavallaan jopa vaatimus mm. yhdistää puhetta ja laulua, ja erilaisia äänenvärejä. Ainakin minulle kokemus tästä ”moderni”-tyyllilajista oli aivan mieletön näyttelemisen ja musiikin rajapintojen tutkimisen kannalta.

Tämä tyyllilajien pohtiminen tapahtui täysin omien kokemustemme pohjalta, emme esimerkiksi kuunnelleet tätä varten edellämmainitsemiani esimerkkejä tai muutakaan musiikkia. Tässä mielessä työryhmän asiantuntemus musiikista nopeutti toimintaa, mutta tietysti mielikuviamme olisi voinut näin jälkeenpäin ajatellen tarkentaa. Toisaalta tässäkin vaikutti myös improvisatorinen ote asiaan; tyyllilaji-käsitettä ei otettu pilkuntarkasti, vaan lähtökohtana olivat meidän jokaisen omat mielikuvat ja kokemukset oopperasta, musikaalista tai modernista laulumusiikista, jotka toimivat virikkeenä kun niihin liittyvä käsky tuli.

Tähän mennessä olimme siis liikkuneet enemmän musiikin maailmassa. Todettiin, että voisi palata välillä myös näyttelemisen puolelle. Tutkimme variaatiokaaviota, ja otimme yhdeksi peruslähtökohdaksi **dynamiikka-parametrin**, eli äänen voimakkuuden. Määritelmiksi tuli **forte – piano – dimi(nuendo) – cresce(ndo)**, eli kovaa-hiljaa-hiljentyen-voimistuen. Taaskin keskityimme aika pitkälti puheeseen eli puheäänien voimakkuuden vaihteluihin.

Kokeilu oli hauskaa, mutta tässä tuli joillekin työryhmän jäsenille – myös itselleni - välillä voimakkaasti taas sellaisia tuntemuksia, että ilmaisusta tuli ”pinnallista”, varsinkin jos piti pitää yllä fortea pitkään aikaa. Jälkeen päin voi ajatella, että kyse oli varmaan enemmän omista estoista näyttelijänä; en uskaltanut heittäytyä forteen sillä tavalla, että olisin antanut sen järjettömän kovaa puhumisen vähitellen vaikuttaa itseäni. Tai ainakin olisin voinut nauttia siitä mahdollisuudesta, että saa puhua kovaa. Sen sijaan diminuendo (vähitellen hiljentyen) ja varsinkin crescendo (vähitellen voimistuen) repliikin aikana tuntuivat tuottavan vaikka mitä. Harjoittelimme tätä myös laajemmalla kaarella niin, että tietynpituisen kohtauksen sisällä piti saada aikaan esim. crescendo. Kohtaukseen tuli tuolloin mielestäni itsestään joku

suunta ja meininki, vaikka pyrimme vain kuuntelemaan toisiamme ja kasvattamaan äänen voimakkuutta vähitellen.

**Sointiväriparametristä** lähinnä keskustelimme. Toisaalta se tuli tavallaan itsestään mukaan monissa tyyllilajeissa, esim. modernissa ja ooperassa. Siihen voisi kiinnittää huomiota myös äänen voimakkuuden eli dynamiikan muutoksissa. Yksi selvä sointiväriin käytötapana on tietysti roolihahmon puhetapaan liittyvä, ja siitä kaikilla oli enemmän tai vähemmän kokemuksiakin. Puhetapaan liittyy myös **fraseerausparametri**, eli puheen jaksottaminen. Keskustelimme myös siitä mahdollisuudesta, että roolihahmo voisi puhua aina hieman eri tavalla eri henkilöille. Kovin paljon emme kuitenkaan nyt tällä asialla käytännössä leikitelleet, ja tähän olisi kiinnostavaa palata myöhemmin.

Sen sijaan sitä kokeilimme, miten **puhua tai muuten äännähdellä toisen puheen päälle**, eli ikäänkuin luoda **äänimaisemaa** sillä tavalla. Teimme havainnon, että toisen repliikin kunnioitus on suuri. Päällepuhumisessa otimme sellaisen säännön, että omaa seuraavaa repliikkiään voi alkaa muodossa tai toisessa puhua heti, kun saa jostain siihen impulssin. Tästä syntyi toisaalta aika luontevan ja toisaalta aika jännittävän kuuloista äänimattoa, ja välillä aika kiihkeitä tilanteita. Sitten kokeilimme, että muut äännähtelevät toisen repliikin aikana jotain muuta tilanteesta kumpuavaa ääntä kuin puhetta. Tätä olisi ainakin minun mielestäni voinut harjoitella vähän enemmän; tai ainakin tuo ”tilanteeseen liittyvä” vaatimus aiheutti minulla jonkinlaisia estoja, eikä kunnon äänimaisemaa oikein tahtonut syntyä.

Loppujen lopuksi meillä oli ihmisääni-aiheesta seuraavanlaisia tehtäviä: **1) forte – piano; 2) cresce(ndo) – dimi(nuendo); 3) päälle(puhuminen); 4) ääni (äännähtelyt); 5) ooppera; 6) musikaali; 7) moderni; 8) (laulettu) biisi (improvisoitu, tyyllilaji vapaa)**. Näiden lisäksi lisäsimme joukkoon myös määritelmän ”**tavallinen**” (eli ns. **psykorealistinen**) **näyttelemisen**, mitä rytmivariaatiossa ei vielä ollut. Ehdotin sitä sinne itse, koska halusin kokemuksen myös siitä, miltä se (meille) ”tavallinen näyttelemisen” tuntuu em. määritelmien joukossa. Käsitteenähän se tässä tarkoitti sellaista näyttelemisen (lähinnä



psykorealista) tapaa, mihin itse kukin meistä oli tottunut ja näyttelijäntyössään tähän mennessä eniten toteuttanut.

Näiden määritelmien pohjalta harjoittelimme samaan malliin kuin rytmivariaatiotakin, eli ohjaaja heitti meille käskyjä, emmekä tienneet etukäteen, mihin mitään tulee. Samalla tavalla teimme myös ihmisäänivariaation demossa. Tosin sen verran sovimme demosta etukäteen, että aloitetaan maltillisesti ja esitellään ensin jonkin aikaa dynamiikkaa, sitten tyyllilajeja, ja lopuksi vasta tehdään biisejä. Kerroimme ohjaajan kanssa tämän myös yleisölle, koska tarkoitus oli esitellä demon avulla harjoitusmetodiamme.

**Ihmisäänivariaation demo** esitettiin Teatterikorkeakoulussa 23.3.2005. Aloitin taas lyhyellä esittelyllä, missä kerroin, mitä tässä variaatiossa oli tutkittu. Yleisössä herätti erityisesti hilpeyttä se, kun kerroin, että yhdeksi tekemisen tavaksi oli muotoutunut ”tavallinen näyttelemineen”. Tekstinä oli nyt siis **Rezan näytelmän toinen episodi**, joka (meidän tulkintamme mukaan) kuvasi samaa tilannetta kuin ensimmäinenkin, kuitenkin pienin muutoksina. Keskustelua käydään edelleen Henrin artikkelista ja tutkijanurasta, mutta nyt siihen liittyy myös juoruilu eräästä molemmille tutusta pariskunnasta ja näiden asunnon vesivahingosta. Tarjoiluistakin puhutaan edelleen välillä, mm. suklaakekseistä ja juustokuukkusista. Henrin ja Sonjan poika itkee myös edelleen taustalla aika ajoin. Tällä kertaa kahdestaan jäävät hetkeksi Pertti ja Sonja, ja seuraa Pertin viettely-yritys, johon Sonja vastaakin suostumalla tapaamiseen. Tämäkin ilta päättyy lopulta ikävästi riitatilanteeseen, jonka keskeltä Pertti ja Iines lähtevät.

Myös tämän demon jälkeen seurasi **yleisökeskustelu**. Siinä kommentoitiin aika paljon nimenomaan laulamalla **improvisoituja biisejä**, eli ilmeisesti niillä oli vaikutusta myös katsojiin. Harjoitusvaiheessahan olimme aika paljon keskittyneet nimenomaan laulamiseen ja biisien improvisoimiseen, ehkä siksi, että se oli yksinkertaisesti kivaa, kun vauhtiin pääsimme. Tämä varmasti näkyi demossakin laulujen painottumisena. Demossa myös biisien paikat vaihtelivat vielä paljon siihen verrattuna, mitä olimme tehneet harjoituksissa (päinvastoin kuin valmiissa esitysluonnoksessa), ja se tuntui myös avaavan koko ajan uusia merkityksiä tekstistä. Esimerkiksi suklaakeksin

merkityksestä tuli suuri kysymys, mitä se ei tekstin perusteella varsinaisesti ollut.

*Katsoja1: Kun on näitä, et sopii että puhjetaan laulamaan, mä en muista olikse nyt biisi vai ooppera, kun oli esimerkiksi "suklaakeksi", kun siellä on näitä jaksoja kun puhe liikkuu jonkin ihan arkisen tai diibadaaban tasolla, niin yhtäkkiä kun sitä laulaa - tai tekee niinku siitä musiikkia, ni tulee älyttömästi merkityksiä... (ÄYK = Ihmisääni-demon jälkeinen yleisökeskustelu)*

Olimme yrittäneet hakea **sattumanvaraisuutta** harjoituksissa silloinkin, kun ohjaaja ei ollut paikalla käskyttämässä. Laitoimme esimerkiksi kännykät soimaan sattumanvaraisiin aikoihin, jonka mukaan biisien paikat määräytyivät. Tässäkin teimme sen huomion, että sattumanvaraisuus ja tällainenkin ulkopuolinen käsky sai aikaan hyvältä tuntuvia yllättäviä ratkaisuja.

*N4: Noista biiseistä, ni nehän on [harjoituksissa] tullukkin aika eri paikkoihin, esimerkiks silloin kun kännykät oli soimassa...on ollu eri tyylilajeja, esimerkiks yks itkuvirsi, ja sit yks liturginen laulu yllättäen (nauraa)... ja sit on ollu tällasia erilaisia kevyen musiikin versioita, jotain hevi-osastoakin. (ÄYK)*

Yleisön puolelta myös kommentoitiin, että biisien paikkojen sattumanvaraisuudesta huolimatta tuntui siltä kuin ne olisivat harkitusti tulleet juuri tiettyihin kohtiin. Heräsi myös keskustelua siitä, miten paljon jotuksi tullut tekstimateriaali vaikutti biisien luonteeseen:

*Katsoja6: [biiseistä] Tuli semmonen olo et ne tuli aina niinku täydelliseen kohtaan...tulee semmonen illuusio, sama kuin tossa äänessä [ääntelyssä], et kuinka paljon on sitä, että kun materiaali on tuttua niin [tietää] et johonkin kohtaan sopii tietynlainen, ja johonkin toiseen kohtaan tietynlainen, et niinku fiksautuu siihen, mikä sopii mihinkin... Miten paljon te leikitte sillä tai kokeilitte ihan päinvastasia juttuja?*

*N4: Itse asiassa kaikki on ollu aika erilaisia - mun mielestä!*

*N3: Jotku kohdat voi tietysti automaattisesti tuottaa (laulaa "laveasti") "kävelyretki aavan meren rannalla..." se tuottaa niinku jotain (näyttää käsillä "sammakkouintiliikkeen" tapaista liikettä), tai jotain sulla (N1) oli... jotain... (näyttää saman "uintiliikkeen"). (ÄYK)*

Arvelen näin jälkeenpäin, että biisien paikkojen vaihtelu harjoituksissa ja demoissa vaikutti siihen, että aloimme päästä irti tekstin vaikutuspiiristä.

Myös harjoitusvaiheessa improvisoitavan biisin tyyllilajin selkeä valinta (ohjaajan toimesta) ja niiden vaihtelu tuotti eroa ja kontrastia tekstiin. Tämä oli tietysti mahdollista myös siksi, että kaikilla työryhmän jäsenillä oli musiikillista taustaa ja kokemusta erilaisista musiikin tyyleistä. Jos ohje olisi harjoituksissa ollut vain koko ajan yleisesti ”biisi”, eikä tyyllilajia olisi erikseen määrätty ohjaajan käskyssä, biiseistä olisi voinut tulla useammin samankaltaisia ja kontrastia tai yllätyksiä suhteessa tekstiin olisi ehkä löytynyt vähemmän. Toki jokaiselle työryhmän jäsenelle oli joku musiikin tyyli suunta läheisempi kuin toinen, mutta kun harjoituksissa määritelmä tuli vielä ohjaajalta, oli ainakin periaatteessa mahdollista rikkoa rajojaan, kun tekstin sijasta keskittyikin siinä hetkessä enemmän miettimään musiikin tyyllilajia. Toisaalta jossain vaiheessa alkoi tuntua vähän liian rajoittavaltakin, että myös tyyllilaji tuli ohjaajalta, joten demossa tyyllilaji oli sitten jo vapaa. Koko esitysluonnoksessa, jossa käytimme partituuria, oli kyllä määrätty – demosta poiketen - biisin paikat, mutta tyyli suunta oli niissäkin vapaa (käsittelen esitysluonnosta tuonnempana).

Kuten jo edellä mainitsin, **”moderni”** tuntui innostavan kaikkia, sillä siinä oli periaatteessa mahdollista ”mikä vain”. Myös kuulijoilta tuli demossa innostunutta palautetta:

*Katsoja1: Mä tykkäsin kauheesti tästä "moderni"...*

*N4: Joo se on meidän suosikki myöskin...*

*Katsoja1: Se näytti vapauttavan teidät ihan täysin...*

*N1: Nii...siinä voi tehdä mitä vaan...*

*Katsoja1: Siihen sopii mikä vaan ja jotenkin on lupa tehdä (nauraa) - ne oli aika vallottavia.(ÄYK)*

Mielenkiintoista tässä modernin yhteydessä on tuo usein toistuva ilmaus – moneltakin henkilöltä – että on ”lupa tehdä” mitä vaan, ja että tuo moderni ikään kuin ”vapautti” meidät. Tässä olen huomaavinani sen, miten kiinni työryhmän jäsenet – ja jotkut yleisönkin edustajat – ovat ilmeisesti olleet ns. psykorealisticissa näyttelijäntyössä ja sen ihanteissa, tai ainakin siinä, mitä tällaisen puhenäytelmätekstin pohjalta voi tehdä ja mitä ei. Ja toisaalta myös sen innostuksen, kun huomataan, että mitä tahansa voi tehdä! Ei ole tässä tarkoitus arvottaa psykorealisticista lähestymistapaa negatiivisesti ja rajoittuneisuutta aiheuttavana, vaan tärkeää tässä produktiossa mielestäni oli, että ylipäänsä tiedostimme näitä rajoja. Musiikin ja teatterin rajankäynti vaati

mielestäni sitä, että työryhmälle tuttu psykorealistic tapa näytellä oli jollain lailla mukana. Ihmisäänivariaatioissa oli nähdäkseni sen vuoksi niin paljon “tavallista” näyttelemistä, että halusimme aina välillä (ruumiillisen) kokemuksen siitä, millaista on se meille “tavallinen näytteleminen” suhteessa näihin musiikillisiin kokeiluihimme. Toisaalta sekä työryhmän että katsojankin kannalta nuo **hyppäykset edestakaisin loivat sinänsä omia merkityksiään esityksessä**, kuten tuossa em. suklaakeksikommentissa tuli ilmi.

Ne ihmisääni-tehtävät, jotka eivät olleet varsinaisesti musiikillisia tai ainakaan laulullisia (päällepuhuminen, äännähtely muuten kuin sanoilla, forte-piano, crescendo-diminuendo eli äänen voimakkuuden vaihtelut), osoittautuivatkin jollain tavoin lauluimprovisointia haastavammiksi. Ikäänkuin biiseissä olisimme hyväksyneet helpommin sattumanvaraisuuden ja luottaneet sen voimaan, kun taas esim. **päällepuhumisessa ja ääntelyssä aloimme helpommin liikaa tulkita tekstiä johonkin suuntaan**; se saattoi luoda epävarmuutta tekemiseen.

*Katsoja6: Ne oli aivan huvattomia nää biisit ja musaversiot - mut siinä ennen sitä jäi kauheen pieneks ne - yks oli "päälle"[puhuminen] ja sitten nää "äänet", se oli vaan teidän [Sonjan ja Pertin] flirttikohtauksessa - et oottekste te tehny - ku siitä tuli yhtäkkiä ihan toisen tyyppinen - et miten se toimii muissa yhteyksissä ku tollasessa?*

*N4: Se vähän ehkä nyt rajotti meitä kun me puhuttiin et se ois kuitenkin selkeesti reaktio siihen puheeseen, mä ainakin rupesin (miettimään) sitä, et mites mä nyt reagoinkaan... siinä ois ehkä voinu kuitenkin vapauttaa sitä, ettei ajattele niin et reagoinko mä niinku "öööö" vai "iii" vai miten mä niinku reagoin tähän näin.(ÄYK)*

Yllättävän vaikea oli myös päällepuhuminen, ja tässä oli taas varmasti takana työryhmäläisten kokemukset perinteisestä dialogista. Siinä ihanteena on kyllä periaatteessa “iskeä kiinni” nopeasti toisen repliikkiin, mutta jos sen tekee liian aikaisin, se on “virhe”.

*N2: Siitä puhuttiin kyllä kans että repliikin kunnioitus on jotain ihan mieletöntä, että toisen repliikin päälle ei saa niinku nimittäin [puhua], ja se on niinku joku kirjottamaton sääntö. (ÄYK)*

Sekin vaikutti, että olimme kehittäneet oman säännön, jonka mukaan ääntelyn tai päällepuhumisen voi aloittaa vasta sitten, kun on saanut jonkinlaisen impulssin siihen. Kiinnitettiin huomiota myös siihen, että **omankin repliikin kunnioitus oli suurta**, eikä niitäkään juuri hajotettu esim. ääntelyin, vaikka sekin olisi ollut mahdollista.

*Katsoja1: No selvis että oli semmonen sääntö - mut myös oman repliikin kunnioitus, että ette hajottanu, et niissä äänissä ku oli niinku oma repliikki, ni se tuli niinku suhteellisen kokonaisena - että sitä ei hajottanu...*

*N4: Joo, se oli ehkä - siinä oli niinku se idea, et ku toinen puhuu ni..*

*Katsoja1: - et itekin saa niinku lopettaa repliikin kesken; äänellä tuottaa jotain ja sit jatkaa...*

*Satu: Joo se ois ollu hyvä kyllä... siinä tuli vähän semmonen et se sääntö oli sellanen...se toimi ehkä vähän paremmin jos oli vähän pitempiä repliikkejä. (ÄYK)*

Toisaalta näissäkin kokeiluissa koettiin “vapautumisen” tunteita ainakin harjoituksissa: kun oli “lupa” puhua toisen päällekin, puhumiseen tuli “eloa ja intohimoa”, jopa epäsuomalaista meininkiä.

*N2: Mut hirveen eläväisiä tuli niinku niistä - varsinki se päällepuhuminen - et kun sen impulssin saa, mihinkä voi tarttua - ni se oli niinku se sääntö - ni sit siinä vaiheessa saa niinku ruveta esittämään sitä omaa asiaansa, ni kyl siinä niinku intohimo - tai tuli sellanen kiihkee - vähän sellanen ranskalainen talk show -henki päälle. (ÄYK)*

Eräs katsoja oli havainnut, että rytmisissä tällaiset päällekkäisyydet olivat toimineet hyvin, joten miksi ei siis tässäkin. Harjoituksissa oli myös tehty laveampaakin äänimaisemaa, joka tässä jäi toteuttamatta.

*Katsoja4: Mut siinä rytmisähän se toimi hirveen hyvin tää päällekkäisyys, et kyllä se varmaan niinku elementtinä mahtuis sinne...*

*N4: Ja yks mitä me vähän tehtiin [harjoituksissa], on siis semmonen, et ku yks puhuu, niin muut tekis niinku selkeätä äänimaisemaa... vähän tehtiin jotain sentyylistä harjotusta, se jäi sit kans tästä. (ÄYK)*

**Äänen voimakkuuden kokeiluista** (forte-piano, crescendo-diminuendo) tuli siis yllättäen taas sellaisia tuntemuksia, että näyttteleminen tuntui “ulkokohtaiselta”. Sen tiimoilta syntyi melko paljon keskustelua yleisönkin kanssa, ja siellä oli myös samanlaisia kokemuksia. Kovaa-hiljaa –vaihtelua ei hyväksytykään jostain syystä samalla tavalla kuin esimerkiksi

rytmivariaatiossa tempon eli nopeuden vaihteluja, vaikka siinäkin oli varsinkin alkuvaiheessa samanlaisia tuntemuksia.

*N4: Verrattuna rytmiin, tässä tuli hiljaa-kovaa -akselilla enemmän sellaista ongelmaa, että moni koki siitä tulevan "ulkokohtaista" [näyttelemistä]; eli jos lähtee puhumaan ilman syytä hiljaa tai kovaa, niin sitten moni koki sen ongelmaksi. Sellaista ei jostain syystä tullut sen rytmi-osion tempon kanssa; nopeesti ja hitaasti enemmänkin tuntui, että se itestään tuottaa jotain tunteita; tuntui pikkasen vaikeelta se että yhtäkkiä niinku [puhuu] "kovaa", eikä välttämättä tunne sitä että sille ois joku syy.*

*Katsoja1: Mulla oli sama kokemus niinku teillä, et saatto tuntuu teennäiseltä... että rupes seuraamaan, et miten se toteuttaa nyt ton...*

*N4: Ja siinä oli vielä se että tietää sen...*

*Katsoja1: Eikä se niinku mitä tapahtu sen rytmin kanssa, et sen hyväksy heti, et siinä oli heti mukana. (ÄYK)*

On mielenkiintoista, **miksi näyttelijän oli helpompi hyväksyä temponvaihtelu kuin volyyminvaihtelu**. Ehkä volyymin tuottaminen tuntuu eri tavalla ruumiillisesti, ja jos ei tunne siihen tarvetta "sisäisesti", niin psykorealisticseen ilmaisuun tottuneelle/oppineelle näyttelijälle pelkkä ulkoinen volyymin ilmaus on haaste? Kyllä temponkin tuottaminen tuntuu varmasti ruumiillisesti, mutta onko volyymin tuotossa tuntemus selkeämpi – tai kenties enemmän yhteydessä tunteisiin? Tätä kysymystä pohdittiin keskustelussa paljonkin.

*Katsoja7: Kun volyyminvaihtelu tuntuu niinku jotenki ulkokohtaiselta, ni ymmärsittekste ollenkaan et miks [juuri] se tuntui ulkokohtaiselta, ei rytmi tai laulaminen?*

*N4: Ehkä sen kokee jotenkin niin vahvasti olevan yhteydessä siihen tunnetilaan, et jos puhuu kovaa, ni se niinku lähtee jostain.. ei se ehkä välttämättä oo niin, mutta silleen se ääni yhdistyy - se oma ääni - siihen tunteeseen, ja sit aattelee et jos sitä tunnetta ei niinku niin hirveesti oo ni -*

*N1: Jos orjallisesti lähtee heti huutamaan kun sanotaan forte, ni sit se tuntuu niinku väärältä, kun taas jos mä puhun nopeesti ja joku sanoo että "hitaasti", ni se jollain tavalla toimii; ja mun ei tarvii niinku ajatella mitään ja se toimii ihan teknisesti mut jos mä (puhuu normaalilla äänellä) puhun näin ja (huutaa) yhtäkkiä rupeen huutaa (palaa normaaliin ääneen) ni se ei välttämättä niinku - sen takii me puhuttiinkni et siihen on "käsky" et joku pyöritys tavallaan, et se vähitellen menee siihen...*

*Katsoja7: Siis oottekste kuitenkin joka kerta aina ku tulee käsky, ni jotenki [ajatelleet] linkittää se niinku jotenki järkevästi siihen...*

*N4: Ei, mut tossa se alko niinku tuntuu jotenki vähän niinku...et "ei tää nyt oo - ei tää nyt oikeen niinku" -*

*N3: Ei me niin paljo olla puhuttu siitä, mut mä luulen et joku näyttelijä hakee motivaatiota et miks mä nyt [puhun noin]. Mut mun mielestä toi on tosi mielenkiintoinen kysymys, koska jostain syystä kun tulee rytmille käsky, ni en mä siinä ajattele, että nyt mulla pitää olla joku syy, et miks mä rupeen puhuu kauheen nopeasti, tai hitaasti. Se on mun mielestä mageeta, et tulee käsky hitaasti, ja sit mä rupeen puhuu hitaasti ja saman tien - tai hetken päästä - mulla on näyttelijänä motivaatio, et miks mä rupesin puhuu niin hitaasti. Katsojat ehkä keksii päässä sen nopeempaan, miks mä rupeen puhuu hitaasti, ja mä näyttelijänä tuun ehkä vähän myöhässä, mut siinä on musta jotain ihan järjettömän mageeta, et se mun tunnetila tulee - mut miks volyyymiä [on vaikeampi kokea niin]... siis jos rupee niinku huutaan, ni mä en anna itseäni samaan - miks mun on rytmin avulla helpompi hypätä siihen nopeesti puhumiseen, ja sit vasta tulee se tunnetila ku et (huutaa) nyt mä rupeen huutaa (hiljentää) ja nyt mua rupee jo ahistaa, miks mä en vois (huutaa ja nousee ylös) huutaa ja oottaa et kyllä se sieltä tulee. (ÄYK)*

Toisaalta tuli ilmi, että keskityimme näissä volyyminvaihteluissa nimenomaan äänentuoton volyymiin; tempovaihtelut rytmivariaatiossa vaikuttivat enemmän myös muuhun toimintaan.

*Katsoja1: Oliko se puhtaasti [äänen/puheen] volyymikysymys, et lisättiin volyyymiä?*

*N4: Joo, me ei ajateltu nyt - meil on tulossa se liike-osa, ni me ollaan jätetty silleen esimerkiks fysiikka tästä pois...*

*Katsoja1: Eiku mä tarkotan sitä, että crescendon voisi esimerkiksi tunnetilasta käyttää myöskin että vähän vihainen kasvaa tosi vihaiseksi...*

*N4: Se on muuten ihan totta joo...*

*N3: Puhuttiin muuten tästä, että aika helposti ne menee yks yhteen, et oispa kiva pistää ne vastakkain, esimerkiks hiljaa vaikka suurella vihalla; mut ymmärsittehän et se oli tää ulkonen - tää ääni[duuni?] oli se juttu, et sit siel sai tehdä ihan mitä huvittaa siellä sisällä...*

*Katsoja1: Mut se näytti menevän vaan yks yhteen, että crescendo näytti aina tulevan niinku vihan tai aggression [myötä]... tosin toi kohtauspohjahan ruokki...*

*N4:... niin hirveesti siihen suuntaan... Mut se on ihan totta et kyl me sen rytminkin kohdalla huomattiin et nopee rytmi tuotti tietynlaista tunnetilaa helpommin ku hidas, et se ois varmaan seuraava askel sitten yrittää tehdä niinku vastaan tietosesti...*

*Katsoja1: Tai ei vastaan mutta kasvattaa niinku kahta eri tapaa. (ÄYK)*

Pohdintaa herättikin, **miten paljon taustalla vaikuttava**

**(stanislavskilainen) psykologisoinnin tarve tosiaan vaikutti näihin**

**tuntemuksiin**, ja myös se, miten paljon tällainen tarve voi muutenkin

hankaloittaa näyttelijän harjoittelua ja valmiutta kokeilla erilaisia asioita.

*Katsoja6: Mä tulkitsin sen niin että siinä oli vaikeeta seurata - et siinä oli vaan niinku lämmittelyä, et pääsee mukaan siihen, et opettelee niit sääntöjä ja periaatteita - mut se voi olla, et siihen vaikuttaa just se että yrittää integroida - sulauttaa sen siihen [psykologiaan], et se ei ollukkaan sitä, että te soitatte tai laulatte tai vaihdatte dynamiikkaa vapaasti, vaan et se muka tulis sieltä psykologisesti - niinku et säilyttää se, et siitä tulee niinku mekastusta?*

*Katsoja8: On aika mielenkiintoinen kysymys myös se, että miten ohjata, että näyttelijä näkee itse sen tilanteen... että kun [joku ohjaaja sanoo?] että sano sille vaan, mutta kun ite on niinku et miks - miks mä... ja sitte tulee jo suhteet, että luota... et jos päästäis itensä siihen et se on työväline - on olemassa työvälineitä - et voihan ne sitten vaikka myöhemmin hakee ne syyt, koska kyllähän ne löytää sitte aina.*

*Katsoja4: Katsoja kumminki selittää sen. (ÄYK)*

Toisaalta yleisön joukosta tuli toisenlaisiakin mielipiteitä, eli että **loogisen syyn puuttumattomuus** esimerkiksi kovaa puhumiselle olikin mielenkiintoista:

*Katsoja9: Mua kiehto jotenkin nimenomaan paikatellen se ristiriitaisuus, et sille ei ollu loogista syytä sille et "lujempaa" tai muulle, ja sit se oli ihan hirveen kiinnostavaa, jotenki että hah, se menee tommoseen suuntaan... et se jotenki piti hereillä.*

*Katsoja8: Oikeestaan se on tämmösen harjotuksen yks mitä siinä voi hakeekin justinsa. (ÄYK)*

Työryhmäläisten kokemukset **hiljaa puhumisesta** olivat yllättäen myönteisempiä verrattuna kovaa puhumiseen; se saattoi vaikka johtaa yllättävään vuorovaikutukseen toisen näyttelijän kanssa:

*N2: Olihan sitten positiivisia kokemuksia tästäkin, et yhtäkkiä taas ihan "hiljaa" saatto luoda ihan suhteita; monesti jos oli hiljaa ni joutui sitten yhtäkkiä menemään jonkun luo sanomaan jotakin. (ÄYK)*

Yleisön palautteen mukaan myös hiljaa puhumisesta sai jopa paremmin selvää kuin forte-kohdista:

*N2: Saiko selvää noista piano-kohdissa tosta tekstistä?*

*Katsoja1: No mulle kävi vähän niin et kyllä niistä piano-kohdista mut sen sijaan muutama forte-kohta jäi vähän niinku... (työryhmä nyökyttelee)*

*N4: Nii et menee puuroks...*

*Katsoja4: Pianokohdissa sitä kuitenkin myös kuuntelee itteään, hiljentää itseänsä kuullakseen... mun mielestä se ei oo kuuluvuuden ongelma, et yhtä hyvin se kuuluu pianokin.*



*N2: Mä en muista et tuliks [tässä nyt], mut se oli ainakin harjoitusvaiheessa tehokas, että kovaa fortesta yhtäkkiä pianoon ja on niinku viha päällä... se oli hirveen tehokas - jostakin joutui sen impulssin keksimään, et siellä pysy semmonen niinku - tietyllä tavalla oli sitten niinku mukava pudotella siihen suuntaan...jää tosiaan monenlaisia kokemuksia tosta .(ÄYK)*

Joka tapauksessa tässäkin yksinkertaisessa eli **volyymiasiassa** huomattiin, että sitäkin tulee harvemmin näyttelemisessä ajateltua, kuten temponvaihteluitakin.

*N4: Sen mä ainakin ite huomasin, että kyllä sitä aika samalla volyymillä yleensä puhuu näyttämöllä jostain syystä, ilmeisesti se on kuuluvuusasiakin - korkeintaan just sinne kovempaan suuntaan, mut et tietysti hiljaa puhuminen on ongelma, jos ei oo mikrofoneja... jää helposti se puoli käyttämättä. (ÄYK)*

Katsomon puolellakin huomattiin, että ihan pelkkä volyyminvaihtelukin voi olla hyvä harjoituskeino näyttelijälle.

*Katsoja8: On hyvä ihan teknisesti treenata sitä, että miten sitä pystyy tekemään; sehän on hirmu tehokas, ja hyvin jännästi se muuttaa koko fysiikan; että kun on se crescendo niin yhtäkkiä sä kasvoit niinkun 2 metriä pitemmäks vielä; ja sitten taas - sen ei tarvi mennä näin päin, näinkin yhteen, mutta siinä on niinku monta vaihtoehtoo. Tää on hirveen hyvä harjoituskeino mille tahansa tekstile; purkaa teksti, et vaikka sitä lukee miljoona kertaa ni tuntuu, et ai, siellä vois olla tollastakin. (ÄYK)*

**Ooppera-tyylistä** nousi mielenkiintoisia havaintoja. Kun repliikit esitettiin oopperamaisesti laulaen (resitoiden), tuli kokemuksia, että se selkiytti paitsi ajatuksia myös fyysisestä olemuksesta. Oopperamainen resitatiivi esimerkiksi tuntui toimivan yllättävän hyvin myös näyteltäessä, vaikka deklamoivaa tai laulavaa puhetapaa ei missään nimessä pidetä hyväksyttävänä esim. psykorealisticissa näyttelijäntyössä. "Oopperan" koettiin vaikuttavan hyvällä tavalla myös fysiikkaan eikä pelkästään lauluilmaisuuksiin, mikä on mielenkiintoinen havainto, koska monesti oopperaa moititaan juuri jäykähköstä fyysisestä ilmaisusta.

*N2: Tuo ooppera niinku luonnostaan luo sellasta suuren näytelmän estetiikkaa fyysisestikin - se ei oo mikää äänenmuodostuksellinen asiakaan, mut jotenkin ryhti paranee ja sellasta suurta linjaa rupee ruokkimaan, se on sellanen mielikuva mikä siitä nousee.*

*N1: Tuntuu että harjoitusmetodina selkiyttää ajatusta, kun tekee oopperaa, et se on vaa (laulaa kovaa) "mmaaa" tai (laulaa herkästi) "haa", et pidetään*

*niinku hirveen [selvänä] et nyt sydäntä raastaa tai (näyttää "raastavan" eleen käsillään), et hirveen selkeetä -  
N2...et mitä sanoo ja kenelle sanoo. (ÄYK)*

Yleisön puolellakin pohdittiin, miten jo **musiikkiteatteriesityksen harjoitteluvaiheessa** voisi rohkeammin ja tietoisestikin hakea erilaista ilmaisua kuin puhenäytelmässä.

*Katsoja8: Musiikki aina niinku kirkastaa ajatukset; et siinä vaiheessa kun rupee tekemään musikaalia, ni olis hyvä tehdä just täntyyppisiä harjotuksia, missä itse tajuu, et nyt ku mä oon musikaalissa ni joutuu koko ajan laulamaan ja puhumaan kannatellummin, ni mitäs se sitte tarkottaakaan. Jotenkin siinä tule niinku toisenlainen näkökohta - ettei sitä teekään niinku tavallisessa näytelmässä. (ÄYK)*

Ihmisiä demon jälkeisessä keskustelussa virisi myös ideoita ja ajatuksia siitä, **minkälaista musiikkiteatteria** voisi tehdä tämän kokeilun pohjalta; esimerkiksi **rohkeampaa tyyllilajien sekoittamista, tai musiikin tekemistä näyttelijälähtöisesti**, biisejä ja niiden paikkoja aluksi improvisoiden.

*Katsoja5: Voisi olla hirveen mielenkiintosta nähdä tyyllillisiä sekotuksia, et yks on ooppera[ssa], toinen on musikaali[ssa]; et se elimellisyys ja ne siirtymiset, se tois ehkä semmosta - voi olla et siihen oopperaan tulis kans niinku erilaisia sävyjä... ja modernissa ilmasussa ois taas sitte oma.  
N4: Tai jos tehään musiikkiteatterijuttu, ni yleensä se on niin, että joku säveltää biisit ja joku kirjottaa ne sanat sit niihin ja sit ne saadaan etukäteen, ja sitte voisikin löytyä ihan uudenlaisia biisaiheita ja paikkoja, jos lähtis tätä kautta sitä tekstiä tekemään. (ÄYK)*

Jälkeen päin demon **videotallenteelta katsottuna** huomasin, että edelleen parametrikokeilut vaikuttivat lähinnä ääneen, eivätkä juurikaan näy fyysisesti. Ensimmäinen crescendo-kohta ("voimistuen") lähtee hyvin, ja aiheuttaa selvästi jotain virittymistä näyttelijöissä. Se ei kuitenkaan pääse oikein kunnan forteen, vaan tuntuu jäävän johonkin "melkein fortien" tasolle junnaamaan. Se olisi kaivannut ehkä isompaa fyysistämistä/ruumiillistamista avuksi. Näin jälkeen päin huomaan kyllä pitäväni aika mielenkiintoisena niitä kohtia, missä puhutaan kovalla äänellä ilman mitään syytä. Varsinkin yhtäkkinen leikkaus hiljaiseen puheeseen - tai päinvastoin - etenkin repliikin sisällä hätkähdyttää myönteisellä tavalla. Ääntelykohta Sonjan ja Pertin flirttikohtauksessa" jäi pieneksi, kuten yleisökeskustelussakin mainittiin.

Näen siinä ihan hyviä alkujia, mutta ilmeisesti siinä jäätiin ikään kuin tekstin vangeiksi, eikä uskallettu tuottaa ihan mitä vaan ääniä. Samoin ensimmäinen päällepuhumiskohtaus ei pääse kunnolla vauhtiin, siinä oli ehkä jotain kuulemisongelmia. Toinen oli mielestäni parempi sekamelska (keskustelun aiheena saako Iines polttaa tupakkaa sisällä vai ei).

Ensimmäinen **improvisoitu biisi** (“Oi Uumaja”) lähtee mukavan rauhallisesti, ja vaikka välillä ollaan hieman hukassa (varmaan siitä johtuen, että kaikki haluavat niin kovasti olla mukana tekemässä biisiä), niin lopussa yhteinen sävel mielestäni taas löytyy. Ensimmäinen oopperakohtaus toimi mielestäni yllättävän hyvin; se on myös tarpeeksi pitkä ja ehtii jotenkin kehittyä myös “resitatiiviosuudessa”, jonka jälkeen seurasi lyhyt Henrin “aaria”. Biisi “Nöyristelyä vai ystävyyttä” ei pääse kyllä oikein missään vaiheessa vauhtiin biisinä, mutta on toisaalta aika mielenkiintoisen kuuloista puheen ja laulun sekoittamisen yritystä. Toinen oopperakohtaus (lähinnä Henrin ja Iineksen duetto) kuulostaa ensimmäiseen verrattuna enemmän modernin oopperan sävelkieleltä ja dramaattisemmalta kuin ensimmäinen mozart-tyylisempi “ensemble”-kohtaus. Kummankin oopperakohtauksen jälkeen ohjaaja antoi ohjeen “tavallinen” (näyttelemine); miksiköhän? Ehkä piti “palata maan pinnalle”? Tosin ainakin ensimmäisen oopperakohdan jälkeen olen mielestäni näkevinäni “tavallisessakin” näyttelemisessä aikaisempaa isompaa (tunne)ilmaisua. Modernissa kohdassakin on aika vähän fyysistä ilmaisua, vaikka siinä varsinkin olisi mahdollista tehdä “mitä vaan”; äänellisesti siinä kyllä ehtii tapahtua monenlaista lyhyessä ajassa. Huomiota kiinnitti esim. “puhekuoro”-kohta, jossa kaikki supattivat yhtäaikaan hyvin nopeasti. Lopun oopperassa alkaa näkyä jo vähän enemmän fyysistäkin ilmaisua. Yllättävästi tästä oopperaresitatiivista lähtikin aivan erilainen, etnokenkinen biisi; katsojistahan joku olikin kiinnittänyt huomiota siihen, että oli mielenkiintoista, kun tyylilajit vaihtuivat nopeasti.

Kun katsoin videotallenteita muutaman vuoden päästä uudestaan, huomiotani herätti jo sekä rytmivariaatiossa että varsinkin tässä ihmisäänivariaatiossa, että näyttelemiseen tuli välillä kuin luonnostaan **tauvoja**. Usein niitä tuli ohjaajan käskyn jälkeen, kun näyttelijä selvästi hetken keskittyi toteuttamaan annettua käskyä, vaikka harjoituksessa taukojen pitämisestä ei erityisesti sovittu. Joskus niitä tuli kuitenkin myös

“tavallisen” näyttölemisen aikana. Oli syy mikä tahansa, tauot näyttivät mielestäni hyvältä, ja antoivat ilmavuutta ja rauhaa näyttölemiseen.

**Variaatiokaavion kannalta katsottuna** voi nähdä siinä läpäisevinä periaatteina olleiden improvisaation ja bändinä toimimisen painottuneen tässä ihmisäänivariaatiossa improvisoitujen biisien myötä, ja jättäneen parametrit jopa vähän varjoonsa, vaikka demon alkupuolella keskityttiinkin enemmän puheeseen ja sen dynamiikan vaihteluihin. “Biisien” yhteydessä on monessa kohdassa tullut esille musiikin eri tyyllilajit, ja tätä kautta voidaan katsoa, että haettiin jossain määrin erilaisia laulusaundeja (sointiväri-parametri) tai tyylinmukaista fraseerausta. Puheen tasolla parametreistä painottui dynamiikka ja sen vaihtelut (forte-piano, crescendo-diminuendo). Fraseeraus (jaksottaminen) tuli jossain määrin mukaan päällepuhumisessa tai sanattomissa ääntelyissä. Sen sijaan artikulaatio jäi, yllättävää kyllä, vähälle huomiolle, samoin sointivärit. Voisi olla mielenkiintoista tehdä tällainen variaatio vielä pelkästään puheen puitteissa, jolloin voitaisiin keskittyä syvällisemmin em. asioihin.

**Ihmisiinivariaatiosta tehtiin siis harjoitteluvaiheessa ja demon jälkeisessä yleisökeskustelussa seuraavia havaintoja:**

- 1) keskustelua herätti, minkälaista rajankäyntiä käydään musiikin ja näyttölemisen välillä ihmisäänen ollessa kyseessä;
- 2) “modernin” lauluilmaisun käyttö koettiin innostavana ja vapauttavana;
- 3) dynamiikkakokeiluista yhtäkkinen fortin käyttö aiheutti monelle sellaisen kokemuksen, että näyttölemisestä tuli pinnallista; forte-piano -vaihtelua oli vaikeampi hyväksyä kuin esim. rytmivariaatiossa nopea-hidas -vaihteluita;
- 4) toisaalta crescendo - minuendo -vaihtelut tuntuivat tuovan suuntaa repliikeille ja kohtauksille;
- 5) sointiväri-, fraseeraus- ja artikulaatioparametri jäivät tässä vähemmälle huomiolle;
- 6) päällepuhumisessa ja ääntelyssä huomattiin, että sekä toisen että oman repliikin kunnioitus oli suuri, eikä niitä rohjetta hajottaa, vaikka olisi ollut mahdollisuus; tähän vaikuttivat ilmeisesti opitut perinteet sekä persoonalliset ominaisuudet;
- 7) niin harjoitukset kuin demotkin keskittyivät aika paljon improvisoituihin lauluihin;

- 8) sattumanvaraisuus innosti näyttelijöitä laulujen improvisoimisessa, samoin monet katsojat kokivat sen ansiosta yllättäviä merkityksiä tekstistä;
- 9) volyyminvaihtelu kuului lähinnä puheilmaisussa, ei esim. tunneilmaisussa;
- 10) keskustelua herätti se, miten paljon psykorealistenten tausta näyttelijäntyössä vaikutti kokemuksiin, esim. siihen, että oli tarve löytää "looginen" syy kovan äänen tuottamiselle;
- 11) hiljaisesta puheesta oli paikoitellen helpompi saada selvää kuin koväänisestä puheesta;
- 12) kuten temponvaihteluitakin, myös volyyminvaihteluita tulee näyttelijänä käytettyä yllättävän vähän;
- 13) ooppera-tyyli vaikutti myös fysiikkaan, ei vain äänenmuodostukseen;
- 14) musiikkiteatterissa voisi sekoittaa tyyliä rokkeammin jopa saman kohtauksen sisällä;
- 15) musiikkiteatteria voisi myös tehdä näyttelijälähtöisemmin, ja esim. niin, että harjoitusvaiheessa aluksi improvisoitaisiin biisejä, sen sijaan että ne tulevat valmiina nuotteina etukäteen.

### *2.3.3. Liikevariaation harjoitukset ja demo*

Aluksi lähestyimme liike-aihetta samalla tapaa improvisatorisesti kuin edellisiäkin variaatioiden aiheita. Oli joitakin tehtäviä, joita ohjaaja taas heitti meille samalla kun näyttelimme tekstiä; esim. liike-seis (siis liike ja pysähtyminen), tai tyyliä (hip hop, baletti, moderni, "japanilainen"). Kehittelimme myös toisen sattumanvaraisuuteen perustuvan työskentelytavan. Siinä teimme ensin pari liikesarjaa yhteistyönä niin, että jokainen ehdotti yhden liikkeen, ja sitten ne yhdistettiin. Yhdessä oli selkeästi tanssillisempia liikkeitä, ja toinen oli ns. arkiliikesarja. Siinä oli yhdistelty arkisia eleitä, jotka tehtiin sarjana, ja sitä kehitettiin eteenpäin niin, että liikkeet tehtiin tanssinomaisella tekniikalla. Aluksi emme miettineet, mihin kohtaan nämä liikesarjat tulisivat, vaan opettelimme ne irrallisina. Sitten sovimme (ohjaajan johdolla) ne tekstikohdat, mihin ne tulisivat, ja aloimme yhdistää liikesarjoja ja tekstiä. Se ei ollut helppoa, vaan vaati jo melkoista koordinaatiokykyä, ja harjoittelu-aikaa. "Suorittamisen kammo" iski tässä

kohdassa meihin ihan eri tavalla kuin aikaisemmin. Joillain oli mennä hermot...

*"Niitä tansseja ja liikesarjoja ois voinut harjoitella paljon enemmän ja pitemmälle. Oli todella toimiva idea tehdä niitä "arkiliikesarjoja", mutta loppujen lopuksi me käytettiin niistä vain yhtä. Nekin osoittautui nimittäin aika vaikeiksi oppia, ja varsinkin toistaa niitä sitten tekstin kanssa. Jossain vaiheessa, kun porukka alkoi hermostua (kun niitä opeteltiin EKAA KERTAA), todettiin, että näyttelijänä aika harvoin joutuu todella HARJOITTELEMAAN jotain juttua [teknistä asiaa] tälleen; se suorittamisen kammo iski niissä koreografia-harjoituksissa tosi äkkiä, ja toisaalta varmaan tollasista koreografioista tulee äkkiä suorittamista." (OMP 13.6.2005)*

Kolme päivää harjoittelimme näin, sitten oli viikon pääsiäistauko. Kun aloitimme treenit uudestaan, ohjaaja muutti strategiaa: jätimme aiemmissa demoissa käytetyn improvisatorisuuden lähes kokonaan ja aloimme tehdä "valmista". Teimme esim. lyhyen tanssikoreografian Sonjan ja Pertin kohtaukseen. Toiset näyttelijät kehittivät rumpuja roskiksista yms. tavarasta ja hakkasivat jotain afrikkalaistyyppistä rytmikuviota taustalla, sillä olinhan ajatellut, että tuotamme kaiken musiikin itse. Teimme koreografiaa ohjaajan pyyntöjen mukaan, eli hän pyysi nostoa, ja me kehittelimme jonkinlaisen noston, jne. Tanssin lomassa teimme samaan aikaan dialogia.

Se tuntui ihan hyvältä kyllä. Sitten alkoi aikataulu jossain määrin painaa päälle. Olimme tekemässä viimeistä demoa, ja sen jälkeen olisi tarkoitus koota kaikki kolme esitykseksi (eli esitysluonnokseksi). Mielessä alkoi pyöriä samantyyppisiä tuotannollisia ajatuksia kuin laitosteatteerissa: tästä pitäisi saada esitys siihen ja siihen mennessä, ihmisiä tulee katsomaan, tuleeko tästä mitään... Eli kokeilut ja leikkelyt jäivät tässä liikevariaatiossa melko vähiin, siitäkin huolimatta, että olin suunnitelmissani painottanut mahdollisen valmiinkin esityksen saavan jäädä puolivalmiiksi, koska pääpaino piti olla kokeiluilla ja riskinottamisessa. Alunperin suunnitelmissa oli esimerkiksi juuri sekin, että tuottaisimme itse musiikin myös liikevariaatiossa. Päädyimme kuitenkin käyttämään valmista musiikkia levyltä soitettuna (Almodovarin elokuvamusiikkia), koska halusimme tämän harjoitusajan puitteissa keskittyä itse liike-aiheeseen.

Kolmannen episodin tekstikin tuntui vaikeammalta kuin aikaisemmat kohtaukset. Tosin se vaikeuden tuntu tuli mielestäni myös siitä, että se oli viimeinen osa. Ajatukset alkoivat olla jo siinä, miten kolmen variaation kokonaisuus ratkaistaisiin, ja minkälaisen merkityksen tämä kolmas episodi siinä saisi. Ensimmäisten variaatioiden harjoitusvaiheen aikana puhuimme työryhmän kanssa melkein yksinomaan siitä, mitä niiden aiheet – eli rytmi ja ihmisääni - voisivat merkitä näyttelijäntyössä, ei juurikaan näytelmätekstin sisällöstä. Liikevariaation harjoituskauden aikana aloimme puhua vähitellen lähes yksinomaan tekstin sisällöstä, emmekä niinkään enää siitä, mitä se liike on, tai voisi olla näyttelijäntyön lähtökohtana.

Liikevariaation **tekstinä oli siis Rezan näytelmän kolmas episodi**, joka lähtee samasta tilanteesta kuin aikaisemmatkin, eli Iines ja Pertti ovat Sonjan ja Henrin luona vierailulla. Puvustuksesta annetaan eri ohjeet kuin aikaisemmissa osissa, eli Sonjalla on tässä aamutakki, eikä Iineksen sukkahousuissa ole silmäpakoja, kuten aiemmissa osissa. Edelleen esiintyvät samat keskustelunaiheet kuin aikaisemminkin (Henrin artikkeli ja tutkijanuran epävarmuus, suklaakeksi- ja juustokuukkustarjoilut, Sonjan ja Henrin lapsi, Lokin pariskunnan vesivahinko), kuitenkin hieman eri tavalla kehiteltyinä. Sonjan ja Pertin orastava suhde menee pidemmälle, kun he jäävät kahden, eli fyysiseen kontaktiin asti. Pertillä ja Henrillä on myös kahdenkeskinen kohtaaminen, mitä ei ollut aikaisemmissa episodeissa. Henrin artikkeli osoittautuukin nyt menestykseksi, ja Henrin mieliala nousee, tosin laskee taas seuraavassa hetkessä. Henristä muodostuu myös tämän episodin keskushenkilö selvemmin kuin aikaisemmin. Lopussa Iines kertoo uutisen, että Pertti on valittu Tiedeakatemiaan, ja Henri romahtaa täysin. Sonjan ja Henrin tulevaisuus näyttää lopussa epävarmalta.

Liikevariaatio jäi siis mielestäni jälkeen päin ajatellen näistä kolmesta vähimmälle huomiolle. Yksi syy oli sekin, että olin varmasti valmistautunut siihen vähiten; olin ajatellut tutkimustani eniten musiikin kannalta. Liike olisi vaatinut tavallaan ihan oman prokkiksensa. Työryhmälläkin oli ehkä vähiten valmiuksia tähän variaatioon.

Liikevariaation demo-esityksessä tunsimme samantapaisia ongelmia kuin yleensä valmistumisvaiheessa olevassa jutussa: oli vaikeaa säilyttää alunperin

harjoituksissa improvisoitujen hetkien vapautuneet fiilikset. Niinkuin eräs näyttelijöistä sanoi demon jälkeen, "tuntui ikävältä luovuttaa jähmeä viestikapula seuraavalle alun kankeasti menneen monologin jälkeen".

Minullakin oli sellainen olo, että kontakti muiden kanssa ei ainakaan aluksi pelannut samalla tavalla kuin aikaisemmin. En tuntenut olevani auki uusille ja täysin erilaisille mahdollisuuksille. Aikaisemmissa osissa sellaisia hetkiä oli ollut paljonkin.

*Moni juttu johtui varmaan siitä, että valmiiksi harjoitelluksi jutuksi tää demo oli todella lyhyen harjoitusajan jälkeen. Esim. joissain tanssipätkissä vastaanäyttelijän kanssa, jotka periaatteessa oli improvisoituja tietyissä puitteissa, oli sellanen olo kummallakin, ettei oikein löytynyt yhteistä säveltä; toisen mielestä mä vein, mutta taas tuntui että meidän kädet ei millään meinannut löytää toisiaan, tai että meillä oli ihan ihan eri ajatukset siitä, mitä liikkeitä tehdään. Jotain sellasta siinä on, ettei ollut ihan auki uusille ja täysin erilaisille mahdollisuuksille, kuin mitä harjoituksissa oli tehty. Aikaisemmissa osissa sellasia hetkiä oli monen mielestä tosi paljon. (OMP 17.4.2005)*

Toisaalta liikeosuuden improvisatorisesta alkuharjoitusvaiheesta jäi monia kehittämisen arvoisia ideoita itämään mielessäni. Ajattelin koko produktion jälkeen, että oikeastaan liike-aihe olisi se, mistä haluaisin ensimmäisenä jatkaa seuraavassa työssäni; ehkä jopa rajaten lähtökohdan "tanssiksi", niin kuin se suunnitelmissani oli alunperin ollutkin.

**Liikevariaation demo** esitettiin Teatterikorkeakoululla 15.4.2005. Lavastus oli jo alkanut muuttua kohti varsinaista esitystä, tosin sattumanvaraisesti sekin: luokassa sattui olemaan jotain tavaraa, jotka otettiin käyttöön (esim. palmu, valkoiset taustaseinäkkeet), ja käytävästä löytyi valkoisia maskeja sekä sohva. Lavastevarastosta saatiin uudet, kevyemmät tuolit ja pieni pöytä, aikaisemmissa demoissa käytetyn raskaamman sohvaryhmän tilalle. Meillä oli myös käytössä jonkin verran valoja, sekä siis nauhalta tullutta musiikkia.

Aloitin taas kertomalla siitä, mitä tässä demossa oli tarkoitus tehdä ja mitä aikaisemmissa variaatioissa oli ollut aiheina. Varsinainen variaatio alkoi nyt tyyliteltyllä tanssiosuudella, kun aikaisemmat olivat alkaneet suoraan dialogista. Näyttelemisen oli liikeosuuksien väleissä koko ajan "tavallista". Jälkeenpäin tuli mieleen, että ainakin alun dialogiin olisi voinut laittaa



edellisistä demoista lainaten esim. tempon tai muun rytmillisen lähtökohdan, joka olisi ehkä auttanut pääsemään vauhtiin; nyhän meistä tuntui siltä, että oltiin vähän "kipsissä".

Myös demon jälkeisessä **yleisökeskustelussa** kommentoitiin, että varsinkin alussa oli jotain **käynnistysvaikeuksia** verrattuna aikaisempiin demoihin. Jännitystä oli ehkä enemmän ilmassa, ja "valmiiksi" harjoitelluksi esitykseksi tässä oli kuitenkin huomattavan lyhyt harjoitusaika takana (8 päivää). Oli aika mielenkiintoista huomata, että nimenomaan tällainen melko valmiiksi harjoiteltu demoesitys jännittikin enemmän kuin aikaisemmat demot, joissa oli paljon improvisaatiovaraa, eikä yhtään tiennyt etukäteen, mitä tulee tapahtumaan.

*Katsoja1: Ainakin semmonen ero [oli] et se ei lähtenyt ihan niin intensiivisesti.. tuliks teillä semmonen olo? Se vähän niinku "suti"...*

*N4: Meitä jännitti ainakin...jotenkin sen huomasi...*

*Katsoja1: Niin, te ette ollu niinku kontaktissa, ja tänne tuli semmonen olo et se niinku suti... Mut sit se lähti jotenki yhtäkkiä - se oli yks tilanne, hiljaisuus joka tuli sen jälkeen ku teidät [Sonja ja Pertti] yllätettiin, sen liikunnallisen jakson päätteeksi - mut se lähti kyllä aikasemmin jo, te löysitte niinku sen yhteisen...*

*N4: Kyllä mä huomasiin kans tos alussa et heti ku on jotain mitä "pitää" tehdä -*

*Katsoja1: - muistella -*

*N4: Ni sitte -*

*N2: Yleensä se on toisin päisin, et se jännittäis kun ei tiedä mitä tapahtuu, mut nyt sitte ku tietää, et ku pysyy siinä sovitussa, ni sitte rupee se... [jännittämään]*

*N4: Se nyt ei varsinaisesti oo tän aihe tutkia sitä, mut kyl se sillee niinku liittyy et musiikissa -*

*Katsoja1: Mut et suhteessa niihin kahteen demoon, kun te ootte suoraan ollu niinku aistit auki heti kun se lähtee, koska on ollu pakko (nauraa).*

*N4: Nii on ollu pakko olla valppaana... ja sit jotenkin se, että ne ohjeet tulee [on tulleet aikaisemmissa demoissa] muualta... Tää on tavallaan niinku koreografioitu. (LYK = Liikevariaation yleisökeskustelu)*

Mielenkiintoinen palaute tuli myös yleisöstä puheen suhteen; paikoitellen siitä oli jonkun katsojan mielestä vaikea saada selvää. Tosin sitten niissä paikoissa, jossa tehtiin koreografioituja liikesarjoja, ja jotka työryhmäläiset kokivat haastaviksi, puheesta saikin hyvin selvää! Syynä saattaa olla se, että

”tavallisesti” näytellyissä kohdissa energiataso laski verrattuna liikkeellisiin kohtiin.

*Katsoja1: Yksi mikä on ero [kahteen edelliseen verrattuna], ni mun oli välillä vaikeeta ihan tekstistä saada selvää. Se niinku hajos - se ei ollu suunnattua.*

*N4: Oikein hyvä huomio...*

*Katsoja1: Ehkä mä oon huonokuulonen...*

*N4: Ei (naurua).*

*N5: Niissä kahessa ekassa... siellä oli kauheesti sitä ongelmaa myös, mut siinä oli aikaa siihen puuttua... Tää oli selkeesti niinku esityksenomaisin...*

*N4: Ne on kieltämättä tosi vaikeita paikkoja ne - et jos tehään vaikka jotain yksinkertasta tällasta (näyttää pätkän "istumaliikesarjaa") koreografiaa ja sit siinä menee toi [teksti]..*

*Katsoja1: No niissähän saikin puheesta selvää!*

*N4: Joo joo...*

*N5: Näin on..*

*N4: Okei, et sitte niinku - okei...Ahaa.*

*Katsoja1: Koska se keskittymisen taso on - et se pitää olla niinku - jos se on niinku tätä et blaa blaa ni kyllä se liikekin on samalla sellasta...*

*N4: Niin kun tässä on selkeesti niinku sellasia "tavallisesti" näyteltyjä jaksoja ja sitte niitä liikejaksoja, ni tapahtuuko siinä sitten, että energiataso laskee. (LYK)*

Kuten edellä mainitsin, aikaisempiin demoihin verrattuna aloimme liikevariaation harjoitusvaiheessa puhua enemmän tekstistä ja sen tulkinnasta verrattuna itse liike-aiheeseen. Myös liike-demon jälkeisessä

yleisökeskustelussa **puhe kääntyi paljonkin itse tekstiin verrattuna**

**aikaisempien demojen jälkeisiin keskusteluihin.** Arvioitiin, että

tekstin pinnan alla oli paljon enemmän tässä osassa verrattuna aikaisempiin.

*Katsoja10: Tuntu että täs oli tekstii paljon vähemmän?*

*N4: Sivumääräisesti melkein puolet vähemmän kuin siinä ekassa... Siinä mielessä hyvä osa tähän liikkeeseen.*

*N5: Mun mielestä jotenkin niinku kauheen vaikee teksti - vaikee kokonaisuus, koska toi viimeinen osa tekee kokonaisuudesta kauheen vaikeen. Koska ne kaks ekaa on jotenkin sillai, et tietää heti mistä on kysymys, mut sit - sen kolmosen ratkaseminen on niinku... et jos sen näyttelee sillai psykologisesti, niin siinä helposti käy niin, että mikäs tää viimeinen on - muoto on jotenkin niin vahva siinä olemassa. Sillai askarruttaa, et eikö sitä oo osannu vaa niinku lukee - et kaikki on siellä rivien välissä. Mut sitte taas toisaalta ku ei oo nähny näitä sillai peräkkäin, et siihen vois puuttua, et ahaa täst on kysymys.*

*Katsoja1: Täs on selkeesti paljon tummempat sävyt ku niissä kahessa.. Tai jotenki se tumma pohja tulee lähemmäs pintaa..*

*N5: Nnn..*

*Katsoja1: Kyllähän sen tajuaa, että siellon isot ristiriidat niissä kahdessa [aikaisemmassa episodissa], mut tässä mulla tulee niinku - en tiedä olikse siitä, et te niinku toitte ne, vai onksne jo niinku tekstin tasolla..*

*N5: Niin siis siitä se on kiinni, et tavallaan kaikki ruokkii tässä niinku vähiten sitä -*

*Katsoja1: Pinnan alaista..*

*N5: Tai siis että kaikki on pinnan alla - tavallaan kaikki näyttölee koko ajan sitä... kaikki on tiedossa sillä tavalla, mut kukaan ei puhu - ei tuu riitaa, ei tuu sillä tavalla mitää. Se on sillai painostava. (LYK)*

Kiinnitettiin myös huomiota siihen selkeään valintaan, että Henri ongelmiseen nousi tässä keskushenkilöksi.

*Katsoja10: Tosta tulee kauheen dramaattinen hahmo tosta Henristä.*

*N5: Traaginen hahmohan se on... Tässä sitä nyt voi vielä niinku alleviivata.*

*Katsoja1: Mutta se, joka mua jotenkin hykerrytti - toi musiikki, minkä te olitte valinnu, ja tapa, millä te teitte ne - joita mä nyt kutsun fantasiajaksoiksi - ni sitte sun [Henrin esittäjän] tollanen kauhtunut samettitakki ja niinku yliopistoon juuttunu - johonkin tutkintakamariin pölyttyny hahmo ja sit niinku ihan mieletön pään sisäinen (naurua) - ni siit tulee helvetin hieno ristiriita.*

*N5: Niin tulee... se on sairastunu - se on sairas ihminen. Ja sitte kaikki merkitsee sille kauheen paljon enemmän. (LYK)*

Yksi onnistuneeksi koettu kokeilu oli eräänlainen **kontakti-improvisaatio**, johon tekstin puhuminen yhdistyi. Sille ainakin tuntui löytyvän sopiva hetki eräessä Sonjan ja Henrin kohtauksessa, eikä sitä varmaan olisi "keksitty" ilman liike-lähtökohtaa.

*Katsoja1: Semmonen missä se liike tuotti jotain, oli se missä sä [Sonjan esittäjä] veit..*

*N3: Henriä...*

*Katsoja1: Ja sitte Henri vei sua - vai sua - eiku sä veit Henriä - no, anyway, mutta siinä jotenki ku niinku puhe tulee ja toista vie, ni siinä oli joku hirveen hieno... kaksitasoisuus, tai monitasoisuus.*

*N5: Merkityksiä tulee niinku paljon...*

*Katsoja1: Tuli paljon, ja siinä oli varmaan osittain sattumanvaraisia ne merkitykset, et mistä ottaa kiinni...*

*N5: Niin oli, aika pitkälle tossa liike on improvisoitua joka [kerta]...*

*Katsoja1: Ja siinä se musta toimi kaikista orgaanisimmin niinku liike, puhe, tulkinta...*

*N5: Mutta sekin on niinku keino, jota ei kauheen monesti voi käyttää...*

*Katsoja1: Aivan.*

*N5: Se syö ittensä aika nopeesti...*

*N4: Mut sitä ei ois ehkä keksitty - tai kokeiltu [ilman liike-lähtökohtaa]. (LYK)*

Työryhmäläisten mielestä toimivaksi osoittautui myös se, että oli kehitelty **liikemateriaalia** etukäteen sen kummemmin tietämättä, missä kohtauksessa sitä käytetään. Tässä vaikutti varmasti se, että aikaisemmissa demoissa oli jo hyväksytty sattumanvaraisuus, ja koettu siitä seuraavan yllättäviä ideoita. Toisaalta se, että oli jotain liikemateriaalia valmiina, mahdollisti sen nopean kokeilun joihinkin paikkoihin.

*N5: Sullon pakko olla jotain liikemateriaalia, ja välillä se niinku unohtuu, ja sit "no tähän sitä voi kokeilla ja tähän, et mitä jos pannaan toi tonne". Koska jos sul ei oo, niin ei vois keksii jotain niin älytöntä, mikä toimis jotenkin niin hemmetin hyvin - et tähän nyt jos jotain liikettä ajattelet keksiä, ni ei - [mut] sit et sitä on olemassa, ni voi kokeilla niinku monenlaista, et pannaan tähän tämmönen...*

*N2: Yks kai semmonen selkee...*

*N5: Sekin - sen ensimmäisen jutun tanssihan oli - et se lähtökohtahan oli, että ei tämmöstä tähän voi mitenkään laittaa, siis ei mitenkään (yleistä naurua), et tehään joku tämmönen tanssikoreografia -*

*N4: Niin se oli joku ihan niinku tämmönen diu-diu (näyttää liikkeitä ns. diskotanssista)*

*N5: Tämmönen näin (naurua) - et miten me tämmöstä tehään, ei tämmöstä niinku - sit jossain vaiheessa se oli vaan, et mitä jos tässä, et täs ois niinku - aha, okei. (LYK)*

Yksi liikkumisen keino, mikä myös "keksittiin", oli **liikkumattomuus**, eli pysähtyminen still-asentoon. No, senhän sitten myöhemmin löysin myös Stanislavskin harjoituksista (ks. 3. luku). Meilläkin se tuntui aiheuttavan hyviä kokemuksia.

*N2: Sitten tää liikkumattomuus-asia löytyi myös - niinku suhteessa johonkin - oisko se päähenkilöasia vähän sen kautta löytynykkin - silleen, että yks liikkuu, toiset on ihan paikoillaan. (LYK)*

Vaikka liikevariaatio tuntui hankalammalta kuin aikaisemmat, siitä jäi silti siis sellainen olo, että tästä olisi kiinnostavaa jatkaa. Ja ylipäänsä se, että taas otettiin näyttelijäntyön lähtökohdaksi joku muu kuin teksti (vaikka tekstin vaikutus tässä variaatiossa nousikin jostain syystä aiempaa tärkeämmäksi), aiheutti yllättäviäkin ratkaisuja.

*N4: Jos vielä tota liikeaihetta ajattelee, niin jossain vaiheessa me puhuttiin, et täähän on niinku yleensä [kun] tehdään esitystä, tällee nyt tehdään - mut ei tästä kyl tällanen olis tullut, jos ei olis ollut fokuksessa se liike.*

*Katsoja1: Aivan.*

*N4: Että vaikka tässä nyt sitten tehtiin tällanen kokonaisuus, niin se vei niinku semmoseen - jotain asioita ois voinut vielä liiotella ja viedä pitemmälle sen liikkeen näkökulman kannalta. (LYK)*

**Videotallennetta** myöhemmin katsottuani havaitsin, että Henrin ja Pertin dialogi ja siihen yhdistetty (naisten ja Henrin tekemä) “meksikolaistanssi” (alunperin “diskotanssi”) toimi mielestäni erittäin hyvin, siinä oli vaaran tuntua. Tässä kohdassa näen myös jotain muotokokeilua: samaa dialogianpätkää toistetaan useita kertoja tanssin aikana. Sen voi nähdä myös tarinankerronnallisesti laventamisena. Samoin myöhemmin toistuu ikään kuin kertosaakkeena “nyt ei panna musiikkia” – kohta; alku ja loppu ovat siinä samanlaiset. Nämä olivat enimmäkseen ohjaajan ideoita. Muutenhan musiikin muotorakenteisiin liittyviä ilmiöitä ei tässä produktiossa juuri tutkittu, vaikka nyt ajatellen sekin olisi mielenkiintoista. Olisi tietysti ollut myös hienoa, jos tässä osassa olisi ollut live-bändi, tai vaikka yksikin muusikko.

Videolta katsottuna myös toisen liikesarjan eli “arkiliikesarjan” käytössä oli mielestäni hyvää kehittelyä siinä, miten se lähti Henrin yksittäisistä liikkeistä, jotka siirtyivät muille henkilöille ja kehittyivät “tuolitanssiksi”; ja siitä eteenpäin pidemmäksikin tanssilliseksi kohtaukseksi, jonka myötä Henri ahdistuu. Vaikka liikevariaatioissa improvisointia oli demo-esityksessä paljon vähemmän kuin edellisissä variaatioissa, sillekin oli jätetty varaa sikäli, että kaikki liikekohdat eivät olleet valmiiksi koreografioituja. Asemia ei myöskään (tässäkin variaatioissa) ollut lyöty lukkoon, paitsi joissain valmiiksi asti koreografioiduissa kohdissa. Sonjan (siis minun) ja Henrin “kontakti-improvisaatiokohtauksessa” liikkeellinen kontakti toimii mielestäni aika virtaavan näköisesti. Olen myös kuulevinani, että siinä ääneni rentoutuu. Vaikka havaitsen tässä demossa tallennettakin katsoessa enemmän jännitystä kuin aikaisemmissa demoissa, ja “tavallista” näyttelemistä oli enemmän, näyttelijät uskaltavat kuitenkin myös tässä pitää välillä rohkeasti taukoja, kuten huomasin aikaisemmistakin demoista.

**Variaatiokaavion käyttö väheni liikevariaatioissa**, ainakin selkeänä (ja tietoisena) lähtökohtana. Tosin oikeastaan kaikkia parametrejä lähestyttiin siinä vaiheessa, kun ns. arkiliikesarjasta alettiin tehdä selkeämmin

tanssisarjaa; eli niin, että kohtauksen aikana arkiset liikkeet muuttuivat vähitellen tanssiksi, vaikka liikkeet olivat samoja. Siinä jouduimme tietenkin miettimään, miten liikkeen dynamiikka muuttui (arkiliikettä isommaksi), samoin “sointiväri” eli liikkeen laatu, fraseeraus, artikulaatio ja tempokin. Siitä ei kuitenkaan paljon keskusteltu, vaikka näitä asioita toki yhdessä harjoittelemalla kehiteltiin.

**Liike-variaation myötä nousi harjoitusvaiheessa ja demon jälkeisessä yleisökeskustelussa esiin siis seuraavia asioita:**

- 1) improvisatorisuus jäi taka-alalle, ja alettiin tehdä ”valmista”, pääosin tuotannollisista syistä, mutta myös taiteellisista; eli ohjaaja alkoi ajatella kokonaisuutta;
- 2) syntyi kuitenkin toinen sattumanvaraisuuteen perustuva työskentelytapa, eli tehtiin valmiiksi liikemateriaalia ennalta, ja se sijoitettiin vasta myöhemmin johonkin tekstikohtaan;
- 3) aloimme puhua näytelmän tekstistä enemmän kuin aikaisemmissa variaatioissa, joissa olimme keskittyneet variaatioiden aiheisiin;
- 4) olin valmistautunut tähän variaatioon vähiten;
- 5) demo ei lähtenyt liikkeelle niin ”avoimin aistein” kuin aikaisemmat demot;
- 6) puheesta ei saanut paikoitellen selvää, paitsi nimenomaan liikkeellisissä kohdissa saikin sitten paremmin selvää;
- 7) kontakti-improvisaatio yhdistettynä puheeseen toimi hyvin, ainakin kyseisessä näytelmän kohdassa;
- 8) välillä myös liikkumattomuus aiheutti positiivisia kokemuksia;
- 9) tehtiin myös pari kokeilua musiikin muotorakenteiden soveltamisesta kohtauksen rakenteeseen (toisto, kertosäe).



Kolme versiota elämästä –esitysluonnos: Liikevariaatio. Kuvassa vasemmalta Petriikka Pohjanheimo, Paavo Kerosuo, Satu Taalikainen ja Aarni Kivinen. Kuvaaja Petri Summanen.

## 2.4. *Esitysluonnos*

Demojen jälkeen kaikki kolme eri variaatiota yhdistettiin siis esitykseksi eli esitysluonnokseksi, jota esitettiin useamman kerran. Kutsun tätä koko esitystä tässä siis esitysluonnokseksi, koska se kertoo enemmän ko. esityksen luonteesta. Ei ollut tarkoitus tehdä lopullisen valmista esitystä, vaan säilyttää demojen kokeilunomaisuus ja mahdollisuus ottaa riskejäkin, ilman että siitä tulisi paineita. Tämä "paineettomuus" ei sitten ihan onnistunut, siitä lisää myöhemmin (4. luvussa). Harjoituksiakin oli niukasti verrattuna siihen, mitä puolentoista tunnin mittaisen esityksen valmistamiseen yleensä tarvitaan, eli myös sen perusteella voidaan puhua luonnoksesta. Harjoittelimme esitysluonnosta varten saman verran kuin jokaista demoakin, eli 8 päivän ajan. Esityksiä oli yhteensä 7 kertaa 2.-12.5.2005 välisenä aikana Teatterikorkeakoulun Studio 1:ssä, ja niiden lisäksi oli yksi ennakkoesitys 29.4.2005. Esitysluonnoksen lavastuksen ja valaistuksen suunnitteli ja toteutti Tuukka Törneblom, ja äänisuunnittelusta vastasi Mikko Oravainen. Käytimme esityksessä langattomia nappimikrofoneja.

Demojen jälkeen meillä oli muutaman päivän hengähdystauko, ennen kuin aloitimme harjoitukset. Oli sellainen tunne - taas kerran -, että mitenkähän tässä edetään. Vaikka demoissa oli muotoutunut toimiva esitystapa, sitä ei voinut sellaisenaan käyttää. Ohjaajamme ei päässyt jokaiseen esitykseen huutelemaan esitysohjeita. Joskus maailmassa voisi olla mahdollista käyttää korvamonitoreita ja toteuttaa demojen tyyppinen esitys ikäänkuin viimeistellympänä tyyllilajina, mutta nyt se ei vielä onnistunut. Toisaalta se ei nyt varsinaisesti edes ollut tämän projektin pääasia.

### 2.4.1. *Partituuri*

Minua kiinnostikin kokeilla **partituuri-idea**, joka oli jossain vaiheessa ollut ilmassa. Siihen päädyttiinkin, mutta ei ollut etukäteen itsellenikään ihan selvää, miten se toteutettaisiin. Tottakai jokainen esitys, joka tehdään ikään kuin valmiiksi, noudattaa jonkinlaista "partituuria" tai muotoa, joka on näyttelijän muistissa. Meillä oli nyt vain tunnetilojen ja ajatusten sijasta



päässämmme musiikista tai liikkeestä johdettuja käsitteitä; yleensä esityksen aikana minä en ainakaan ollut esimerkiksi aikaisemmin juuri ajatellut, että missä tempossa tässä edetään ja missä kohdassa se vaihtuu, tai että tässä kohtaa olisi "modernin" näyttelemisen paikka. Eihän näyttelijä voi sillä tavalla pinnallisesti ajatella! Liikevariaatiossahan meillä muodostui jo tavallaan partituuri, vaikka sitä ei ollut kirjoitettu mitenkään ylös. Se oli kuitenkin jonkinlaisena koreografiana meidän päässä.

Ohjaaja halusi aloittaa esityksen kokoonpanon toisesta eli ihmisäänivariaatiosta, ja lähdimme siitä liikkeelle. Siitäkin demosta oli jo sen verran aikaa, että tekstin muistelemiseen piti antaa jonkin verran harjoitusaikaa. Sitten aloimme vain tehdä kohtauksia niin, että ohjaaja alkoi vähitellen päättää esim. biisien paikat, tai kohdat, mihin tulisi päällepuhumista. Hänellä oli siis ikään kuin materiaalia, mistä hän valitsi mielestään sopivimmat ainekset sen mukaan, mitä hän halusi tekstistä irti. Tekstin tulkitsemisen merkitys alkoi siis tässä vaiheessa tulla taas esille, vaikka sattumanvaraisuuskin elikin taustalla eli harjoitusvaiheessa kehittyneissä ideoissa. Samoin ohjaajan merkitys kasvoi, tai ainakin muuttui demoihin verrattuna. Demoissahan ohjaaja toimi tavallaan improvisaatiotekniikoista tuttuna *side-coachina* ("sivusta huutelijana"), nyt hänen roolinsa oli perinteisempi ennalta sovittujen päätösten ja valintojen tekijänä ja tekstin tulkitsijana.

Kirjallinen partituuri alkoi siis syntyä käytännön sanelemana pakkonakin, kun alettiin tehdä **valintoja** siitä, mitkä käskyt missäkin kohdassa haluttiin käyttöön. Yhtäkkiä oli pakko panna ylös "päätöksiä". Aluksi ne olivat ihmisäänivariaatiossa vain perinteiseen tapaan plarin sivuille kirjoitettuja ohjeita, mutta rytmivariaation tullessa työn alle piti saada jotain näkyville vähän isommin. Ensinnäkin harjoitusaikaa oli aika vähän koko esityksen kokoonpanoon (8 harjoituspäivää); toisekseen demoista oli sen verran kauan, että tekstiäkin piti muistella; ja kolmanneksi rytmivariaatio oli pisin ja monipolvisin osa, ja kaikenkaikkiaan hankalaa muistaa.

Niinpä heitin idean **fläppitaulusta**, joka otettaisiin mukaan esitykseenkin. Aidoimmillaan sen käyttö olikin ensimmäisessä eli rytmivariaatiossa, koska vielä ensi-iltavaiheessa me todella tarvitsimme sitä "nuottina", että pysyimme

perässä siinä, missä mennään. Yleisön (satunnaisen ja sattumanvaraisen) palautteen perusteella myös katsojat seurasivat taulua varsinkin ensimmäisen osan aikana. Fläppitaulun käyttöä voisi verrata *commedia dell'artessa* käytettyyn kanvaasiin, eli kulissien takana olleeseen pahviin, johon oli kirjoitettu näytelmän runko ja josta näyttelijät seurasivat sen etenemistä.

Myös se oli ratkaistava, **miten eri variaatiot yhdistettäisiin toisiinsa.**

Ensin syntyi idea välisoitosta rytmi- ja ihmisäänivariaatioiden välille.

Aloimme lukea vielä uudestaan näiden episodien aluista pois jätettyjä dialogin pätkiä, ja valitsimme niistä joitakin repliikkejä. Näiden repliikkien pohjalta päätimme improvisoida esityksissä **välisoiton**, joka johti rytmivariaatiosta ihmisäänivariaatioon. Ennen ensimmäistä episodia oli prologi-tyyppinen kohtaus Sonjan ja Henrin välillä, jota emme olleet vielä käyttäneet.

Harjoittelimme lyhennelmän siitä ensin "tavallisesti" näytellen, ja sitten toiset näyttelijät otettiin siihen mukaan niin, että he ohjasivat eli heittivät rytmiohjeita ja toimintaohjeita. Tästä tuli koko esitysluonnokseen produktion toimintatapojen esittely eli "Introduction, conducted freely by Aarni and Petriikka".

Seuraavilla sivuilla on kuvattuina **partituurin eri episodit** eli "versiot", kuten ne partituuriin oli nimetty, sellaisina kuin ne lopulta muotoutuivat meille fläppitaululle näyttämön sivuun.

## Partituurin 1. episodi: Intro &amp; rytmivariaatio:

1. VERSIO ~~OSA~~ RYTM

1. INTRO: A&P Aats<sup>conducted</sup> ~~100~~

HAMMASKYSYMYS: A&P

nopee

2. ON THE FLATNESS

sähkölampun  
KAIKKI:  $\frac{1}{4}$  | PAALLES: Pa:  $\frac{1}{16}$   
—  
(Äiti!) | Muut: nopee

SUKLAAKEKSELE:  
 $\frac{1}{8}$  kaikki

3. TIETEELLINEN KUOLEMA

He: kolme kättä... A: Pöllintamolla  
Pa:  $\frac{1}{16}$  | ITKU: KAIKKI  
Muut: normaali | Pa:  $\frac{1}{16} - \frac{1}{8} - \frac{1}{4}$  | hidas  
Muut: — | Petri: kuolema

PETTI:

TIETEELLINEN KUOLEMA:

Pa:  $\frac{1}{16}$  - nopee  
Muut: normaali

EI MEIDÄN TAKIA:  
Pa:  $\frac{1}{16} - \frac{1}{8} - \frac{1}{4}$  norm  
Sa: norm. -  $\frac{1}{4} - \frac{1}{8} - \frac{1}{16}$   
A  
Muut: normaali  
Petri: kukaan

... NAURETTAVA

Kaikki: Normaali  
quasi leggiero

4. JUUSTOKUUKKUSIA:

~~DRINKKI~~ (S. mene)

KAIKKI: Loukkaantunut:  
Normaali | Kaikki: nopee

(S. tulee) | (S. lähtee)  
 $\frac{1}{4}$  Kaikki | Kaikki: nopee

RAUHOTTUKA

RAUHOTTUKAA: |||  
 Kaikki: Normaali |||

5. LIENNYTYSTÄ  
 SONJA: PANIN: | Ines: MAAILMASSA | KAIKKI: ||  
 Kaikki: ~~Henri~~ komppi | ————— | NOR-  
 poco a poco | Kaikki | maali  
 (H. & S. poistuu) | | ~~quasi~~  
 Kaikki: nopee | | leggiero

6. TOTUUDEN HETKI  
 (H. & S. poistuu) ||  
 Kaikki: nopee ||  
 (Henri tulee)

7. MATELWAT  
 (H. tulee) & Sonja liidaa:  
 Kaikki: 1/4 & 1/8 - 1/16  
 accelerando  
 päällepuhuen

Sonja: ...LUUSERI: | KAIKKI: | Sonja: ...INKESELLE: ||  
 Kaikki: ————— | 1/4 | KAIKKI  
 Henri: | | normaali  
 ...MIKSI: | | MC KOPPAKUNNAN  
 Kaikki: 1/16, nopeet päälle | KAIKKI | TOPIJATESSIE:

Kaikki: normaali || Fine

## Partituurin 2. episodi: Intro (eli välisoitto) ja ihmisäänivariaatio:

2. ~~OSA~~ <sup>KEKSI</sup> IHMISÄÄN

1. INTRO: Impro a cappella

2. BIRGITTA LOKKI  
normaali

3. On the flatness...

9 <del>HAALOES</del> interlude a cappella	norm.	JOTTOPÄÄTÖS BIISI tragico
---	-------	---------------------------------

~~SONJA~~ 4. Sonja, Perthi ja flirtti

9 ääni-täyte	KOMEDIA BIISI ?	norm.
--------------	-----------------------	-------

IIKES  
TULEE

5. PERTTI JA NAISET

9 norm.	VAATIMUKS- MUKAIA: BIISI	
---------	--------------------------------	--

6. VÄÄRÄT AIHEET

9 norm.	PUOLIKKAAN: moderni luuppi	norm.
---------	----------------------------------	-------

9 KÄVELYREKI UMPUJAAN YMPÄRISTÖN: BIISI 2 KOREOG	norm.	
--	-------	--

Perthi:  
E, tästä sen  
enempää.

### 7. EPOKONNISTUKUT LIENNYKES

①	PAAULI	<del>INTERLUDE</del>
		INTERLUDE
		LYHY

### 8. NYT LOPPU SUNDONISGAAMINEN

①	norm.	<del>RUOKO - MAST</del>	norm. BIISI
		BIISI	

### 9. LOPPUSEKOILU

①	norm.	<del>SURINAMU JAMMIN:</del>	norm.
		BIISI	

  

①	norm.	ALUKAA	KALKAA
		BIISI	MODERNI

aud. NORM.



## Partituurin 3. episodi: Liikevariaatio

MEKSIKOLAISET OVAT KELPO VEIJAREITA  
 HENRI TYKKÄÄ MEKSIKOLAISISTA  
 MEKSIKOLAISET OVAT KELPO VEIJAREITA  
 HENRI TYKKÄÄ MEKSIKOLAISISTA ME  
 KSIKOLAISET OVAT KELPO VEIJAREITA  
 HENRI TYKKÄÄ MEKSIKOLAISISTA MEKSI  
 KOLAISET OVAT KELPO VEIJAREITA H  
 ENRI TYKKÄÄ MEKSIKOLAISISTA MEKSI  
 KOLAISET OVAT KELPO VEIJAREITA HEN  
 RI TYKKÄÄ MEKSIKOLAISISTA MEKSIKOL  
 AISET OVAT KELPO VEIJAREITA HENRI  
 TYKKÄÄ MEKSIKOLAISISTA MEKSIKOLAISET  
 OVAT KELPO VEIJAREITA HENRI TR  
 KKÄÄ MEKSIKOLAISISTA MEKSIKOLAI  
 SET OVAT KELPO VEIJAREITA HENRI TR  
 KKÄÄ MEKSIKOLAISISTA MEKSIKOLAI  
 SET OVAT KELPO VEIJAREITA HENRI

VERSIO 3: LIIKE  
 1. INTRO : Movement  
 2. YHTENÄISTEORIA  
 ⑨ norm. ||  
 3. On the flatness  
 ⑨ (Jines & Sanja menee norm.) | ... AIVOT: | (... musaist)  
 LUUPPI | DISKO-  
 TANSSI  
 ⑨ (liukuen) ||  
 ⑨ norm. ||

4. SONJA JA PERITTI  
 (Jines & Henri)  
 mence  
 norm. | ...oven takana:  
 EROTIC AFRO

5. KEKSIT, TERMINAALI, LOKIT  
 (Henri tuke)  
 norm. | ...NIWON:  
 TUOLITANSSI  
 (kaanon-tahti)

...VOI SANOA: | ...UPEAA:  
 TUOLITANSSI | PAS DE DEUX I  
 2

...MUSIKKIA: | (Henrin huuto)  
 REPETTIO I | norm.  
 ...perusteet

6. HENRI SYNKKENEK :  
 ...PERUSTEETK: | ...OLLA ONNISTU-  
 norm. | MATTA  
 Sonjan ja Henrin  
 kontakti-pas de deux

...kovin erilaiset: | ...Akatemiaan:  
 norm. | PAS DE DEUX -  
 SARJA II.  
 (iloiten)

(musan joiolous): | (huuto)  
 REPETTIO II | norm.

...LUOKESIN: |  
 OUTRO | Fine  
 APPLAUSE



**Partituurissa** näytelmän eri episodit (eli partituurissa siis “versiot”) on vielä jaettu kohtauksiin, jotka on numeroitu (1., 2. jne.) ja otsikoitu (esim. “Hammaskysymys”, “Matelijat”). Nämä kohtaukset on vielä jaettu pienempiin osiin, eripituisiksi “tahdeiksi”, jotka on erotettu toisistaan pysty- eli “tahtiviivoilla”. Tahtiviivojen kohdille on merkitty, minkä repliikin tai sanan tai muun iskun kohdalla “tahti” ja samalla “käsky” vaihtuu. Saman tahdin aikana voi olla kaikille näyttelijöille sama käsky tai eri käskyjä eri henkilöille (henkilöistä on käytetty sekaisin omia tai roolinimiä tai niiden lyhenteitä kuten “Pa” ja “Sa”).

**1. episodissa eli rytmivariaatiossa** käskyjä olivat demossakin käytetyt “nopee”, “hidas”, nuottien aika-arvot ( $1/4$ ,  $1/8$  ja  $1/16$  -nuotit) sekä komppi (yhteinen rytmikuvio). Mukaan tuli myös “normaali” eli “tavallinen” näyttelemisen, mitä demovaiheessa ei rytmivariaatiossa vielä käytetty. Lisäksi käytettiin myös musiikin termejä *accelerando* (eli kiihtyen; ei ollut demossa mukana), *poco a poco* (vähitellen) sekä *quasi leggiero* (melkein leikkisästi). Partituuriin oli merkitty myös taukoja. Tahteihin eli samalla käskyihin sisältyi yleensä useampiakin tapahtumia, joiden aikana rytmikäskyä toteutettiin. Esimerkiksi rytmivariaation toisen sivun “toisessa tahdissa” käskyn iskuna on repliikki “ei meidän perheessä”, jonka jälkeen Paavolle (Pa) on merkitty tehtäväksi aika-arvojen muutos  $1/16-1/8-1/4$ , Satulle (Sa) muutos päinvastoin eli  $1/4-1/8-1/16$  ja Aarnille ja Petriikalle “normaali”; tämä tahti kesti tekstissä n. sivun verran. “Paavon itkulle” sen sijaan on merkitty oma tahti ja siinä muutos aika-arvoina  $1/16-1/8-1/4$ , ja samalla muilla oli tauko. Rytmivariaation loppupuolella on myös lainattu ihmisäänivariaatioista käskyä “päällepuhuminen”.

**2. episodi eli ihmisäänivariaatio** alkoi myös introlla eli välisoitolla, johon otettiin siis demoista pois jätettyä tekstiä näytelmän 1. ja 2. episodin väliltä. Sille annettiin käsky “impro a cappella”, ja se oli eri esityksissä erityylistä improvisoitua laulua. Varsinaisessa ihmisäänivariaatiossa käytettiin myös demoista tuttuja käskyjä, eli “biisi”, äänitäyte (eli demon ääntely/äännet), päällepuhuminen, ooppera ja moderni sekä “normaali”. Sen sijaan dynamiikkavaihtelut (*forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo*) ovat jääneet kokonaan pois, enkä löydä muistiinpanoistani selitystä sille. Ilmeisesti se oli ohjaajan valinta, sillä tässä esitysluonnoksen kokoonpanovaiheessa hän teki

lopulliset päätökset. Olisiko yleisökeskustelussa ilmennyt ristiriitainen palaute sekä yleisön että työryhmän puolelta vaikuttanut tähän? Myöskään musikaalia ei käytetty erikseen mainittuna tyyllilajina, tosin se tuli kyllä monesti mukaan improvisoituihin biiseihin, joiden tyyllilajeja ei siis ollut tässäkin määritelty. Biiseille oli kyllä annettu muita ohjeita, kuten esityksimerkintä “tragico” (traagisesti) tai muotoon liittyvät “interlude” (välisoitto) tai “luuppi” (toisto). Yhteen biisiin oli myös erikseen merkitty ohje “koreografia”, eli siihen piti improvisoida tanssi. Myös muihin biiseihin koreografiaa monesti tuli, mutta se ei siis ollut “välttämätöntä” partituurin mukaan. Biisien määrää on mietitty pitkään, sillä monen biisin yli on vedetty rasti eli ikään kuin se olisi poistettu, vaikka melkein kaikki kuitenkin otettiin lopulta mukaan.

**3. episodin eli liikevariaation** partituurin alussa on “Henrin kirjoittamaa” päättämätöntä tarinaa meksikolaisista alun Intron (Movement) lähtökohdaksi. Henrin ja Pertin dialogille on annettu ohje “luuppi” (toisto), mitä käytettiin ihmisäänivariaatiossakin. Meksikolaistanssi on merkitty termillä “diskotanssi”, miksi se alun perin nimitettiin, kun se oli harjoitusvaiheessa vielä käyttämätöntä materiaalia. Sonjan ja Pertin (valmiiksi koreografioitu) tanssi on nimetty partituurissa “erotic afroksi”, vaikka siinä näyttäisi olevan enemmän espanjalaishenkistä otetta, ainakin Pertillä. Arkiliikesarjana kehitetty sarja on nimetty tuolitanssiksi, joka lähtee kaanonissa. Sitä seuraa “pas de deux” -jakso, mikä tarkoittaa Henrin improvisoituja tansseja vuorollaan kunkin henkilön kanssa. Sen lopuksi tulee (ennalta koreografioitu) repetitio<sup>1</sup>, eli “kertosäe” koko porukan kesken, joka toistuu myöhemmin (repetitio<sup>2</sup>). Myös pas de deux -jakso toistuu, edelleen improvisoiden, nyt esityksimerkintänä “iloiten”. Näyttelemisellä on koko ajan liikesarjojen ulkopuolella ohje “normaali”. Liikevariaatio päättyi “Outroon” eli loppusoittoon, jossa oli samaa henkeä kuin liikevariaation Introssa.

Esityksissä demonstroimme siis aluksi demojen ja harjoitusten työtapoja (Intro, conducted freely by Aarni & Petriikka). Sitä ennen olleessa johdannossa kerroin lyhyesti tutkimuksen idean, kuten demoissakin, ja esittelin käyttöön ottamiamme termejä ja partituuria fläppitaulun avulla. Aluksi esittelyssä oli harjoitusvaiheessa paljon enemmänkin ironiaa, tai ainakin sen tavoittelua (päinvastoin kuin demoissa), mutta sitten ohjaaja

totesi, että on parempi olla ainakin melkein tosissaan. Esityksissä tehtiin loppujen lopuksi niin, että alussa tosiaan selitin, mitä olen produktiossa halunnut tutkia, mutta sitten alettiin vähitellen improvisoida tekstiä. Tosin sovimme etukäteen, että näytelmätekstin kolmannessa osassa ohimennen mainitut “meksikolaiset” otetaan jotenkin esille, koska ne nousivat liikevariaation tulkinnassakin tärkeään osaan. Jutustelu siis muuttui vähitellen produktion esittelystä itse produktion sisälle.

Jonkin näkemyksen mukaan ei olisi ollut välttämätöntä esitellä aluksi esityksemme tutkimuksellista taustaa. Mielestäni se tuntui kuitenkin olevan osa tätä produktiota. Halusin, että yleisö tietää ilman käsiohjelmaa tai muitakin taustatietoja, mitä tässä halutaan tehdä; varsinkin näissä esityksissä, jotka esitettiin Teatterikorkeakoulussa ja tässä tarkoituksessa, osana siellä tehtävää lisensointityötä. Mielestäni johdanto oli myös osa tätä esitysluonnosta; sen avulla luotiin tekstiin ja sen maailmaan. Olisi tietysti voinut olla mielenkiintoista tehdä kokeilun vuoksi esitys myös ilman tätä johdantoa ja katsoa, miten se vaikutti.

Vaikka käytimme partituuria, sen puitteissa oli **edelleen paljon improvisaation varaa**, ja kaikki esitykset olivat siinä mielessä erilaisia. Koko esitysluonnos tallennettiin videolle kuitenkin vain yhden kerran (keskiviikkona 4.5.2005 klo 15). Kyseessä oli produktion kolmas varsinainen esitys, ensi-ilta oli ollut maanantaina 2.5. (ja sitä ennen ennakko pe 29.4.), ja toinen esitys tiistaina 3.5. Seuraavalla viikolla oli vielä 4 esitystä. Havainnot esitysluonnoksesta perustuvat siis vain tuohon yhteen tallenteeseen sekä muista esityksistä muistiinpanoihini ja työryhmän yhteiseen loppukeskusteluun kaikkien esitysten päätteeksi. Yleisökeskusteluja ei siis näiden esitysten jälkeen ollut; satunnaisia yleisön kommentteja olen kirjannut muistiinpanoihini ja jonkin verran siitä keskusteltiin myös loppukeskustelussa. Tallennetusta esityksestä olen tehnyt myös hieman lyhyemmän koosteen, johon olen lisännyt tekstiä, mm. partituurin ohjeita.

### *2.4.2. Havaintoja tallennetusta esitysluonnoksesta*

Kuvailen tässä muutamia huomioita esitysluonnoksesta tehdyn tallenteen perusteella (kirjallinen kuvaus koko esityksestä on lopussa liitteenä). Videotallenteen ensimmäisessä katselussa, muutama kuukausi produktion toteuttamisen jälkeen, kiinnitin – mielenkiintoista kyllä - aluksi huomiota lavastukseen ja äänentoistoon eli mikrofoneihin. Lavastuksena oli siis valokuvausstudiomainen valkoinen taustapaperi, jonka päällä oli riisuttu sohva sekä kaksi tuolia ja kaksi pöytää, toinen sohvaryhmän keskellä ja toinen takana sivu- (ja rekvisiitta)pöytänä. Mikrofonit mahdollistivat äänentoiston eri tavalla kuin demoissa. Partituuri oli fläppitaululla näyttämön toisella sivulla (katsomosta katsottuna oikealla), mutta se ei juuri näy videotallenteessa. Puvustus on melko samanlainen kuin demoissa, pienin kehittäjin. Puvuthan olimme itse suunnitelleet, asut olivat Teatterikorkeakoulun pukuvarastosta tai itse hankittuja.

Alun **johdannossa** vaikutan mielestäni rennommalta kuin demoissa, olen ikään kuin varmempi asiastani. Myös muut näyttelijät osallistuvat esittelyyn enemmän kuin demossa. **Introssa** (jossa siis esiteltiin joitakin rytmivariaation ohjeita) ohjataan sivusta Sonjaa ja Henriä käyttämällä hidas – nopea –ohjeiden ja aika-arvojen lisäksi myös muita toiminnallisia ohjeita, mutta ei esim. tunneilmaisuuksiin liittyviä; silti tunneilmaisua on siinä määrin, että lavasteena oleva pöytäkin hieman hajosi.

Jälkeenpäin katsottuna **rytmivariaatio** näyttää kokonaisuutena ehkä eniten “tavalliselta” näyttelemiseltä. Sen alkupuolella on melko pitkiä jaksoja kerrallaan yhtä esitysohjetta (partituurin mukaisesti). Partituurissa on myös tässä osassa aika paljon “normaalia” näyttelystä, koska esitys on vielä alussa, ja haluttiin lähteä siitä liikkeelle. Hieman näyttää siltä, että tämän tallennetun (kolmannen) esityksen aikana oli vielä jotain muistivaikeuksia partituurin suhteen; toisaalta sitä olisi voinut vapaasti käydä välillä katsomassa, kuin nuottia. Pyrittiin ilmeisesti kuitenkin ulkoamuistamiseen.

Nopeus tai esim. 1/8-osat eivät edelleenkään näy paljon näyttelijöiden fysiikassa, ainakaan tässä esityksessä, puheessa kyllä. Tosin sanonkin johdannossa, että alun perin demonstroimme niitä aika yliampuvastikin, mutta nyt pyrimme ”sisäisempään” ilmaisuun. Alussa kaikilla on nopea, se kuuluu puheessa kyllä (esim. Iineksen hampaidenharjausmonologissa); Sonjan toiminta (tarjoilu) on melko nopeaa, muut istuvat, eikä nopeus varsinaisesti näy. 1/4 -osa tulee kohtaan, jossa Pertti kertoo miten Henrin aiheesta on julkaistu juuri artikkeli; reagointi on kyllä aika mielenkiintoisen näköistä, porukka vaikuttaa ”hämmentyneeltä”, ajatukset ikään kuin lyövät tyhjää. Itse yritän näyttellä astioiden kautta, kolauttelemalla niitä pöytään ”neljäosilla”. Sen jälkeen on merkitty partituuriin tauko, kohtaan, jossa ilmenee, että eräässä artikkelissa on täsmälleen Henrin aihe. Taukoja on merkitty muihinkin kohtiin rytmivariaation partituurissa, ja ne luovat mielestäni selvästi merkityksiä. Muissa episodeissa niitä ei ole merkitty, mutta silti niitä esiintyy (kuten demoissa, vaikka niistä ei ollut sovittu). Merkityt tauot ovat kaikki kokotaukoja, ja ne tehdäänkin aika pitkinä sen mukaisesti; mielenkiintoista olisi tietysti ollut kokeilla myös lyhyempiä, esim. neljäosataukoja, vaikka tiheämmin sijoiteltuna.

Vaikka 1/8-osat eivät erityisesti mielestäni näy, niin erotan sen kyllä, kun Sonja tulee ja puhuu suklaakekseistä ja tiedän partituurin ohjeen. Tunnelma on mielestäni ”odottava”, ikään kuin leppoisaa keskustelua, joka kuitenkin välillä hieman kiristyy Ineksen ja Sonjan (sekä Henrin) välillä lastenkasvatusasiaan liittyen. Havaitseen, että itselläni liikkuu toisen käden sormet selän takana piilossa 1/8-osien tahtiin, eli pidän sillä tavoin niitä kropassani yllä. Huomaan myös Henrillä seuraavassa 1/16-osakohdassa, että aika-arvot näkyvät ensin sormissa, sitten jalkaterissä.

Eräässä pitkäkössä jaksossa (alkaa partituurissa repliikki-iskusta ”ei meidän takia”) Henrillä ja Sonjalla menevät aika-arvot saman ”tahdin” aikana ikään kuin ”ristiin”, eli Henrillä hidastuu (1/16-1/8-1/4-normaali) samalla kun hän pohtii tutkimusaiheensa kohtaloa, Sonjalla taas kiihtyy (normaali-1/4-1/8-1/16), kun hän syyttää Perttiä siitä, että tämä kertoi artikkelista Henrille. Selvästi molemmat näyttelijät yrittävät kuunnella toista ja pysyä kärryillä siinä, missä ollaan menossa. Ines ja Pertti ovat ”normaalissa”, samalla hieman kuin varpaillaan toisen pariskunnan välillä. Sonjalla (eli minulla)

alkaa fyysisesti näkyä vasta 1/16-osat. Jakso päättyy kuin leikaten Henrin repliikkiin ”Sonja sä olet naurettava”.

Yhteisen rytmikuvion eli ”kompin” kehittäminen lähtee melko samassa kohdassa kuin rytmi-demossakin (partituurissa iskuna Sonjan repliikki ”Panin”). Se alkaa vähitellen, eri henkilöillä eri aikaan, kuten ohje määrää (poco a poco). Rytmikuvio on myös aika samanlainen kuin demossa ja jo joissain alkuharjoituksissakin, eli bossanova. Kompin ”soittaminen” rauhoittaa näyttelijöiden, ja repliikkien väliin tulee taukoja; se voi johtua sekä rytmikuvion leppoisasta luonteesta että näyttelijöiden keskittymisestä yhteisen tempon löytymiseen.

Iineksen ja Pertin kahdenkeskisessä dialogissa ohje on nopea, ja tunnelma on kyllä kiihkeä. Tästä tulee kyllä aika selkeä mielikuva siitä, minkälainen pariskunta tämä on kotonakin keskenään. Mielialat vaihtuvat nopeasti, ja molemmat puhuvat nopeasti. Pariskunnasta olisi varmasti tullut erilainen vaikutelma, jos tempo-ohje olisi ollut vaikka hidas.

Musiikin termeistä on käytetty leggieroa eli leikkisästi (normaaliin yhdistettynä), ja sitä kyllä selvästi pyritään ilmentämään, jopa niin, että keveys jatkuu ”pelkässä” normaalissakin. Variaation loppupuolella on (harkitusti) käytetty esitysmerkintää *accelerando* eli kiihtyen, ja lisäksi vielä ihmisäänivariaatiosta lainattua ”päällepuhumista”, jotka yhdessä nopeutuvien aika-arvo-ohjeiden kanssa luovatkin kiihtyvää, jopa pieneen käsirysyyn johtavaa ilmaisua. Ohjeet ”nopea” tai ”1/16-osat” saavat näyttelijät näköjään helpommin fyysisesti liikkeelle kuin hitaampitempoiset ohjeet. Ennen lopun viimeistä kiihdytystä (1/16 + nopea + päällepuhuminen) saadaan aikaan hetkellinen temponmuutos partituuriin merkityillä tauoilla ja 1/4-osilla, jotka näyttävät hetken hämmentävän tilannetta.

Yleisvaikutelmana verrattuna rytmi-demoon näkisin, että esitysluonnoksessa näyttelijöillä on ainakin paikoitellen enemmän ja isompaa tunneilmaisua. Kontakti ja kuuntelu näyttelijöiden välillä näytti myös toimivan, vaikka pientä hakemista välillä olikin.

Rytmivariaation jälkeinen **välisoitto** (tai ihmisäänivariaation intro) alkaa aika hauskasti ensimmäisen episodin lopun “itkuhuokailuista”, joista pikkuhiljaa muodostuu rytmisen, etnokenkinen säestyskuvio. Samaa tyyliä haetaan vähän laulusaundissakin. Säestys pyörii samassa soinnussa, mikä helpottaa improvisointia. Lauluosuuksissa ei ole selkeää melodiaa, pikemmin meditatiivista resitointia. Lopussa päästään melko yhtäaikaan nopeampaan tempoon, joka loppuu ovikellon ääniä matkivaan “plim-plom” –kuvioon. Loppusointu sanalla “rähmällään” on melko hyvin soiva klusteri.

**Ihmisäänivariaatiossa** tapahtuu valaistuksen muutos, eli rytmivariaation kirkas perusvalaistus muuttuu sinertäväksi. Tässä variaatiossa on myös aika paljon “normaalia” näyttelemistä, mutta se näyttää hieman erilaiselta rytmivariaatioon verrattuna, jollain tavoin hyväntuuliselta. En muista, olisimmeko sopineet asiasta työryhmän kesken. Dynamiikan vaihteluita (forte-piano, crescendo-diminuendo) ei käytetä juurikaan, niitähän ei siis ollut merkitty partituuriinkaan. Jossain määrin demo-vaiheessa tehty dynamiikka-harjoittelu kuitenkin näkyy biiseissä ja “normaalin” näyttelemisenkin kohdissa esim. kovalla äänellä irrottelulla. Improvisaatioissa näkyy edelleen se jo demoissa huomattu tendenssi, eli alkuhaparointien jälkeen yhteinen meininki yleensä kyllä löytyy. Liikkeelle lähdetään usein siis varovaisesti, mikä sinänsä ei ole huono asia, vaan kertoo myös pyrkimyksestä kuunteluun. Toisaalta se voi kertoa pienestä pelosta riskinottoon?

**Biisien lähtöjä ja tyylejä** on varovaisuudesta huolimatta monenlaisia: Henrin “Biisi Tragico” lähtee bassosäestyskuviolla, ja muistuttaa hieman klassista laulua; Iineksen “Pertti yrittää miellyttää” alkaa räjähtävän punk-henkisesti ja on iskevän lyhyt; moderni luuppi “Annoitko sä sille omenan” lähtee Sonjan pienestä hermostumisesta Henrille; Pertin “Uumaja” taas alkaa, kun Henri iskee lasin pöytään, ja iskut jatkuvatkin jonkin aikaa eräänlaisena epärytmisenä lyömäsoitinkuviona tämän kulmikkaan bluesin taustalla; Sonjan “Rähmällään” alkaa edellisestä lauseesta napatusta ääntelystä, ja sisältää (tästä inspiroituneena?) aika paljon laulettuja melismoja (kuviointeja), joista tulee arabialaista vaikutelmaa. Pertin, Henrin ja Sonjan Iinekselle kohdistama “Mitä sä näit” irrottelee puolestaan musikaalinumeron tyyliin.

Vaikka ohjaaja pyrki edelleen välttämään monia ohjaajan perinteisiä tehtäviä, esim. näyttelijöiden asemointia, hän antoi ainakin yhden ohjeen koskien koko esitystä: tehkää siitä “laatikko”, eli neljän seinän sisällä tapahtuva juttu.

Biisejä silti kohdistetaan välillä suoraan yleisölle, mm. lopun

“oopperakohtauksessa”. Tässä ihmisäänivariaatiossakin on partituuriin kirjoitettu loppunousu, ja ooppera tulee mukaan vasta siinä vaiheessa, sekoitettuna moderniin. Tämä kohtaus sisältää aika paljon ensemble-oopperan tyylistä resitatiivista laulua ja lyhyitä melodisempia kohtia. Fyysisesti ooppera näkyy ensin paikoilleen pysähtyneenä patsasteluna, mutta mukaan tulee myös vähitellen isoa, selkeää liikettä, joka modernin myötä muuttuu absurdimmaksi. Huomaan tässä kohtauksessa yllättävää varmuuttakin tekemisessä, ja malttia kehitellä asioita. Saimme taustatukea myös äänisuunnittelijalta, joka lisäsi taustalle vähän patarumpuja (nauhalta). Olimme demon perusteella ilmeisesti hieman innostuneet oopperan mahdollisuuksista, ja toisaalta tätäkin partituurin kohtaa oli jo jonkin verran harjoiteltu, ja sen kulku oli hyvin muistissa.

**Liikevariaatio** alkaa suoraan ihmisäänivariaation jälkeen. Valaistus on jo oopperakohtauksen myötä muuttunut dramaattisemmaksi, ja lopulta punertavansävyiseksi. Liikevariaatio pysyi siis esitysluonnoksessa hyvin samanlaisena kuin demossa. Siitä tehtiin kyllä partituurikin, mutta sen pohjalta, mitä olimme jo demossa tehneet. Alun tanssillisen intron jälkeen dialogi lähtee kyllä mielestäni rennommin kuin demossa, vaikka ohje on edelleen “normaali”. Ihmisäänivariaation hyväntuulinen ote henkilöillä säilyy, vain Henri vaikuttaa ahdistuneemmalta. Kaikenkaikkiaan ote on mielestäni varmempi tässäkin osassa; vaikka isoja muutoksia demoon verrattuna ei ole tehty, niin koreografisissa kohtauksissa liikkeet ovat varmempia ja ne tehdään isommin. Improvisoiduissakin kohtauksissa (esim. Henrin pas de deux´t muiden kanssa) olen näkevinäni parempaa kontaktia näyttelijöiden välillä (omalta osaltani myös muistikuvat vaikuttavat tähän). Myös Henrin sormien napsautukset eli käskyt liikutella muita henkilöitä ovat selkeämpiä, samoin reaktiot niihin. Tässä pas de deux- ja repetitio-jaksossa on mielestäni hyvää yritystä tehdä aina haasteellinen “tapahtuu henkilön pään sisällä” –kohtaus.

Kaiken kaikkiaan, vaikka kysessä oli vasta kolmas esitys, olen näkevinäni kaikissa näyttelijöissä demoihin verrattuna enemmän sitä asennetta, että



“tämä tehdään nyt näin”. Aina ei olla samalla aaltopituudella improvisaatiossa, jotkut biisit hakevat yhteistä meininkiä ja sävellajiakin todella pitkään, rytmivariaatiossa ei olla aina samassa “tahdissa” (tark. siis partituurin kohtaa), mutta oli myös hetkiä, jolloin sitkeys haparoinninkin jälkeen palkittiin.

### *2.4.3. Muistikuvia esitysluonnoksen muista esityksistä*

Esitysluonnoksien ennakkoesitys oli siis perjantaina 29.4. harjoitusputken (tai -pätjän..) päätteeksi, ja se oli kaikkiaan toinen läpimeno. Siinä oli jonkin verran katsojiakin, jotka kiinnittivät huomiota nimenomaan fläppitaulun käyttöön. Itselläni oli muistiinpanojeni mukaan vielä hieman “suorituspainotteinen” olo, mutta ainakin lämmin tuli esityksessä.

Rytmivariaation teksti, joka oli kaikkein pisin, tuntui tuossa vaiheessa vielä hankalalta muistaa. Ensi-illassa maanantaina 2.5. 2005 oli hektisemmät tunnelmat, ja yleisössä oli paljon Teatterikorkeakoulun väkeä.

Muistiinpanojeni mukaan “paahdettiin täysillä läpi esityksen”. Tekstissä tuli pieniä unohduksia, jotka paikattiin “pienessä paniikissa”. Ohjaajan mielestä esitys meni hyvin; itselleni jäi sellainen olo, että se ei varmaankaan ollut kaikkein rennoin esitys. Ja olihan se vasta kolmas läpimeno ennakon ja yhden harjoitusläpimenon jälkeen. Tiistain 3.5. esityksessä tuli toisen esityksen olo ainakin yleisömäärästä: n. 5 henkilöä. Kuitenkin juttu tuntui menevän jollain tavalla eteenpäin. Keskiviikon 4.5. esityksestä otettiin siis se ainoa videotallenne. Nyt yleisöä oli jo vähän enemmän, mm. eräs Teakin näyttelijäntyön opettajista. Hän vaikutti innostuneelta erityisesti rytmivariaatiosta, kuten muutamat muutkin näyttelijät. Itselleni jäi ainakin positiivinen mielikuva tuosta esityksestä.

Esitykset jatkuivat seuraavan viikon maanantaina 9.5., ja pienen tauon jälkeen tuntui taas aika jännittävältä tulla esitykseen. Joitain tekstiunohduksia sattui, vaikka pidimme keskenämme tekstiharjoituksen ennen esitystä. Yleisössä oli arvovaltaista väkeä Teatterikorkeakoulusta sekä omia läheisiä sukulaisiani ja ystäviä. Katsojia tuli itse asiassa sen verran paljon, että piti hakea lisätuoleja (30 hengen katsomoon). Suuremmalle katsojamäärälle esittäminen tuntui

ihan erilaiselta verrattuna edelliseen viikkoon, vaikka ensi-illassakin oli ollut melkein täysin katsomo. Myös tiistai-iltana 10.5. katsomo täyttyi ja tarvittiin lisätuoleja. Tästä esityksestä minulle ei jäänyt juuri mitään muistikuvaa; se saattoi johtua siitä, että olin kuullut mummini kuolleen edellisenä yönä. Keskiviikon 11.5. esitys vaikuttaa jääneen kaikille mieleen “parhaana” esityksenä (mielenkiintoista kyllä, tämä oli myös suurin piirtein kahdeksas läpimeno; yleensä esim. laitosteattereissa on suurinpiirtein tuo määrä valmistavia esityksiä ja pääharjoituksia ennen ensi-iltaa). Ehkä emme enää jännittäneet, ja olimme tottuneet siihen, että yleisöä oli enemmän, ja että se reagoi. Aloimme ilmeisesti enemmän luottaa siihen, mitä teimme, siihen, että “tää menee nyt tälleen”. Yleisöltäkin tuli innostuneita kommentteja, esimerkiksi parin musiikkiteatteriammatilaisen mielestä olimme “virtuoottisia” ja “usko teatteriin palautui jälleen”. Heidän mielestään olimme myös luoneet uuden metodin. Viimeisestä esityksestä jäi sitten vähän valjampi olo, yleisöä kyllä oli mutta ei tarvittu lisätuoleja; johtuiko “laimeampi fiilis” sitten siitä vai siitä, että edellinen ilta oli mennyt niin hyvin.

**Työryhmän loppukeskustelun** ja omankin kokemuksen perusteella näyttelijöiden tunnelmat siitä, miten “hyvin” esitykset menivät, vaihtelivat tässä produktiossa enemmän kuin yleensä. Vaikuttaa siltä, että se johtui ainakin osittain improvisoinnin suuresta osuudesta. Joidenkin mielestä otti myös tavallista enemmän päähän, jos huomasi, ettei mennyt oikein hyvin.

*N1: Tää oli kyllä sillä tavalla mulle herkkä esitys, et saatto olla et jonain päivänä oli helvetin hyvä fiilis, sit saatto jonain vituttaa oikeesti kans - otti enemmän itseensä, jos tuntui että ei menny hyvin. (TLK = työryhmän loppukeskustelu)*

Joitakin hämmensi, kun joskus saattoi tulla “huono fiilis”, vaikka nyt oli periaatteessa mahdollista tehdä melkein mitä vaan; huonouden tunteesta sai siis syyttää vain itseään. Kokeellisesta iloittelustakin saattoi siis muodostua suoritus.

*N1: Täs on kuitenkin ollu alunperin se fiilis, et on mahollisuus nautiskella ja tehdä vähän mitä sattuu ja sitten ku tuli se fiilis et mä en nauti yhtään, ni sit se tuntuu vähän vielä pahemmalta.*

*N2: Lupa olis kaikkeen...*

*N1: Ni sit tulee just semmonen et saakeli pitää vaihtaa alaa ...huomaa et mä oon sillä tavalla ainaki hullu, et jos on paska fiilis ni sit mä kuvittelen että mulla on paska fiilis... vaikka tietää..*

*N4: ...et se on ohimenevä.*

*N2: Mut et on oikeen semmonen prokkis että voi luvan kanssa ilotella, et ei voi oikeen syyttää ketään muuta ku vaan pelkästään itseensä, et on se siinä mielessä harvinainen..*

*N1: Mistä huomaa että miten taitava on tekemään itselleen suoritusta - et jos sulla on mahdollisuus olla tekemättä suoritusta ja ottaa - olla ilosesti tota -*

*N4: Siitäki voi tulla...*

*N1: - siitä tulee suoritus. (TLK)*

Joiltakin katsojilta tuli epäuskoista palautetta siitä, että olimmeko muka improvisoineet niin paljon, esim. kaikki biisit. Arvelimme sen johtuvan siitä, että emme kuitenkaan olleet ottaneet niin suuria riskejä kuin olisimme voineet, eli esitimme kuitenkin liikaa kokeilun kustannuksella, ja improvisointi sujui välillä liiankin ”hyvin”.

*N1: Me äsken puhuttiin siitä että kukaan ei uskonu et me improvisoidaan.... Ja yllättävää tosiaan et tämmöset, jotka on ihan musiikki-ihmisiä -*

*N3: Nii...*

*N4: Jotenki luulis et heti aina tajuaa että -*

*N1: Toisaalta se kai tarkoittaa - ehkä me myös vähän jopa liikaakin esitettiin - et me ei annettu sen mennä ihan perseelleen - vaik kyllä se meni monesti (nauraa)*

*N4: (nauraa)*

*N1: ... tarkemmin ajateltuna...*

*N2: Siinä pysy se yritys koko ajan vaikka meniki huonosti. (TLK)*

Improvisoinnista oli kokemuksia, että aina ei oltu ihan samalla aaltopituudella: yksittäinen näyttelijä saattoi huomata olevansa ”eri biisissä”, tai porukka jakautui kahtia; kaksi teki yhtä ja toiset kaksi toista biisiä yhtäaikaan.

*N1: Kyl mä muistan siinä niinku tsydidyy (demonstroi jotain rytmikuviota, kuvaillen jotain improvisoitua biisiä) et mitä täällä nyt tapahtuu, nää vetää nyt jotain - NÄÄ vetää eri biisiä kuin minä - hetkinen, ehkä se olenkin minä (nauraa).*

*N4: (nauraa) Just joo, nää kaikki kolme muuta vetää ihan eri biisiä.*

*N1: Kyl mä huomasin jossain vaihees - ajatukset meni niinku tän tyyliseksi -*

*N4: Kyl mäkin huomasin...*

*N3: Oli myös semmosia et kaks ja kaks vetää vähän niinku päällekkäin...*

*N2: Ne meni aina hyvin usein päällekkäin, niinku kaks biisiä päällekkäin tai lomittain. (TLK)*

Improvisoiduista biiseistä ylipäänsä keskusteltiin edelleen paljon; ne olivat ilmeisesti innostaneet meitä. Erityisesti niiden myötä koettiin esitysluonnokseen tulleen tiettyä arvaamattomuutta, paitsi katsojalle, myös näyttelijöille itselleen, ja sitä pidettiin hyvänä kokemuksena. Biiseissä oli tavallaan eniten improvisoinnin varaa verrattuna muihin käskyihin.

*N5: Ne on kauheen hienoja hetkiä katsomossa, kun ei ihan tiedä... ne hetket, enneku se biisi alkaa, tai on alkanu just muutama sekka - ku ei ehi tajuta sitä muutosta, et nyt ne alkaa laulaa; jotku semmoset lait menee niinku rikki, et mitä nyt tapahtuu - ku lukee ensin sitä kauheen pitkään sillai et -*

*N1: - et mitä nyt -*

*N2: Ja sit draamatilanne -*

*N5: - ja sit meneekin lauluun... se on tosi makee, se on niin yllättävä.*

*N4: Aika monet sano, et mihin tää juttu niinku menee, et jotenkin arvaamaton...*

*N2: Nii sehän missä tahansa jutussa [on], jos vaikka itse tietää miten se menee ni liian varmoilla menee siihen suuntaan, ni tollaset epävarmuustekijät vie sitä draamaakin semmoseen suuntaan, et kaikkihan täs on mahdollista...*

*N1: Ja se on kyl yks parhaita palautteita, mitä voi saada yleisöltä, on just se et "hitto ku ei tienny yhtään mitä täs tapahtuu".*

*N4: Nii... varmaan se tulee siitä et esiintyjätäkään ei ikinä tienny (nauraa). (TLK)*

Varsinkin toisessa eli ihmisäänivariaatiossa (jossa siis oli improvisoituja biisejä), oli näyttelijöiden mielestä enemmän mahdollisuuksia "rikkoa rutiini" (improvisaatiotermi!).

*N2: Keskimäinen [episodi] oli jotenkin sikäli mukava, et siinä pysty oikeesti silleen niinku et nyt täs on liikaa tämmöstä, et tää pitää saada tuuletettua, ni sit teki jonkun ihan täysin käsittämättömän biisin, semmosen rutiininrikkomisbiisin -*

*N4: Nii et oli pakko herätä kaikkien, et paljastu aika hyvin se, onks semmonen yhteinen kuuntelu, et toimiiks se. (TLK)*

Rytmivariaatiossa todettiin olleen enemmän "jämähtämisen" vaaraa, koska siinä käskyissä (muuttujissa) koettiin olevan vähemmän improvisoinnin varaa:

*N2: Varsinki siinä ekassa [variaatiossa], ku siin ei ollu mitää muuttujia, ni siin ei oikeen sitte - siinä jäi loppujen lopuks asemat ja niinku sävyt muuttujiks.*

*N1: Nii..*

*N2: Et ku rupes oikeesti muistamaa, et tää on nopee, ni sit se oli vaan kaikilla nopee, et rullas vähän liianki hyvin. (TLK)*

Tätä jämähtämistä olisi voinut ravistella kehittelemällä käskyjä (eli muuttujia) esimerkiksi mahdollisimman nopeaksi tai hitaaksi. Tempo- tai aikavarpäätöksen olisi myös voinut jättää vaikka yhdelle näyttelijälle, jota muiden näyttelijöiden olisi pitänyt seurata saadakseen selville, missä tempossa mennään.

*N4: Ehkä siinä ois voinu yrittää riskeerata ihan järjettömän nopeeks tai jotain semmosta... semmosta ei ihan tehty...tai järjettömän hidas tai...*

*N1: ... tai sitten keskellä nopeeta joku ois jarruttanu...*

*N4: Nii (nauraa)*

*N1: (nauraa) ...vittuillakseen vaan -*

*N2: Siinä ois saanu varmaan semmosen syytöksen tunteen muilta -*

*N1: Kaikki ois ollu et "kato tauluun, tää on nopee"!*

*N4: Oishan siellä voinu, nyt kun aattelee, ni olla semmosii kohtia et vaikka Aarni päättää et miten mennään, ja muitten pitää niinku - tai et kuka tahansa saa päättää, ja siihen pitää mennä mukaan...*

*N1: Nii yks muuten hyvä olis, et yks saa aina päättää - per kohta - et onks kaheksasosat - neljäsosat- et [muiden] täytyy ihan helvetisti kattoo et mitkä sillä on. (TLK)*

Viimeisestä eli liikevariaatiosta oli kaikilla edelleen hieman ristiriitaiset tunnelmat, varmaan vaihtelevan (ja sattumanvaraisen) yleisöpalautteenkin vuoksi. Se koettiin "perinteisemmäksi" siinä mielessä, että asioita oli lyöty lukkoon enemmän kuin muissa osissa. Leikittely oli jäänyt vähemmälle. Jos olisi pidetty koko viimeisen variaation tekemisen tapana esim. "tanssia" ilman sen kummempia rajoituksia, niin se olisi voinut vapauttaa rohkeampiin ja improvisoidumpiin kokeiluihin.

*N2: Kyllä se tuntuu et se viimeinen osa oli kyllä sitte - et ku se alko, ni täs tää vähän niinku oli, et täst lähtee niinku semmonen perinteinen - tää on semmonen, et näin tää menee, et rupes itelläki olee vähän semmonen -*

*N4: Nii no joo... siitä on tullu kaikista eniten kaksijakosta kritiikkiä -*

*N1: Niin on -*

*N4: Toiset ei oo tykänny ollenkaan ja toiset on taas tykänny kaikist eniten -*

*N1: Siitä puuttu se samanlainen - ehkä peli - ku mikä varsinkin oli siinä kakkosessa et "mitä täs tapahtuu seuraavaks" - me ei ehditty sitä kehittää niin pitkälle et siitä tanssista ois tullu samalla tavalla leikittelevää.*

*N2: Se oli varmaan kuitenkin meillä - ainakin mulla - tai siis tanssi on niinku vierain -*

*N1: Tuli täs loppupeleissä mieleen, että mitä jos ois tavallaan ajatellu koko se juttu tanssina, ottais vaikka ykkösen [rytmivariaation] ja ajattelis kaikki liikkeet niinku - mitä nyt omasta mielestä on tanssi - et lähtis vaan sillä tavalla tekemään.*

*N4: Siihe sais laittaa enemmän aikaa varmaan -*

*N1: Ja sit pääsis leikkimään - et tavallaan tekis koreografisesti asioita ja sit kun ajattelee et on "tanssi", ni sit tavallaan tulee vähä älyttömiä liikkeitä kesken jotain, mitä ei tulis ite ajatelleeks et tekis muuten ku et tämmönen - et sitä se tanssi vois vapauttaa - et nimenomaan et miten mä voin liikkuu lavalla. (TLK)*

Vaikka liikevariaatiosta oli tullut ristiriitaista palautetta ja tuntemuksia työryhmänkin kesken, se koettiin toisaalta myös antoisaksi:

*N4: Siinä harjotusaikana kuitenkin tuli semmosii mitä vois ajatella [viedä] pidemmälle - tosi hyviä idiksi...*

*N5: Mulle se liike oli varmaan kaikista antosin, koska se oli niin vieras alue - ja sit yhtäkkiä ne tehot mitä sillä parhaimmillaan on, ne on ihan hirveen isoja. (TLK)*

Kun esitysluonnoksen esitykset olivat ohi, kaikki olivat tietenkin helpottuneita siitä, että urakka oli saatu tehtyä. Toisaalta jäi sellainen olo, että nythän tässä alettiin päästä vasta vauhtiin. Työryhmän loppukeskustelussa pohdittiin paljonkin sitä, miten näiden kokemusten pohjalta voitaisiin tehdä joitakin asioita myös **toisin**. Havaittiin, että helposti tukeutuu liikaa johonkin suunnitelmaan, vaikka olisi etukäteen antanutkin mahdollisuuden poikkeamiin. Esityksen valmiiksi saamisen paine varmasti vaikutti, vaikka olinkin painottanut suunnitelmissa, ettei se ole tärkeintä. Toisaalta yksi tavoite oli kuitenkin myös saada kokemus valmiista esityksestä, vaikka se tässä tapauksessa olikin vain esitysluonnos. Tätä esityksen valmiusastetta pohdittiinkin työryhmän loppukeskustelussa, eli tehtiinkö siitä liian "valmis" tutkimuksen kustannuksella.

*N5: Toi esitys kuitenkin - senhän olis voinu tehdä niinku tutkimuksen muotoon - et se oli niinku ratkastu kokonaisuutena se esitys. Ois voinu enemmän vielä kokeilla, ja sit se ei varmaan esityksenä ois ollu niin toimiva.*

*N4: Mä oon sitä mieltä, et siitä tuli valmiimpi esitys ku mitä mä olin ikinä odottanu. (TLK)*

Mietittiin myös sitä, mitä olisi tapahtunut, jos variaatioiden järjestys olisi ollut erilainen, ja olisi aloitettu esim. liikevariaatiolla:

*N2: Varmaan joka hahmolle ois syntynyt semmonen liikkeellinen lähtökohta.  
N5: Se ois ollut ihan eri prosessi. (TLK)*

Näin muutaman vuoden jälkeen yksi tärkeimpiä havaintoja omista muistiinpanoistani sekä työryhmän loppukeskustelusta on se, että improvisaation mahdollisuudesta huolimatta alkoi esitysluonnoksen partituurin puitteissa tulla toistojen myötä urautumista, ja se koettiin huonoksi asiaksi näyttelijäntyön kannalta. Kuten edellä kuvailin, esimerkiksi ohje “nopee” koettiin jossain vaiheessa “vain” nopeaksi, eikä enää aiheuttanut sen kummempaa innostusta. Yksi syy voi olla se, että esitysluonnosvaiheessa käskyt alkoivat olla työryhmälle jo liian helppoja. Niitä pitäisi siis koko ajan kehittää vaativammiksi, jos näyttelijäntyössä halutaan säilyttää yllätyksellisyys. Toinen vaihtoehto olisi harjoituttaa käskyjen toteuttamista tarkemmaksi ja hiotummaksi, jolloin yllätyksellisyys saattaa hävitä, mutta toisaalta voitaisiin saada aikaan vaikka korkeatasoista musiikkiteatteria. Mahdollisen jatkotutkimusproduktion kannalta tulisikin ratkaista, kummalle tielle lähdettäisiin, vai kokeiltaisiinko kumpaakin.



Kolme versiota elämästä –esitysluonnos: Liikevariaatio. Kuvassa vasemmalta Paavo Kerosuo ja Aarni Kivinen. Kuvaaaja Petri Summanen.



### 3. PRODUKTION ARVIOINTIA

*Ehkä hän teki mallintamisensa sen mukaan,  
mikä on järjestelmän näkyvä osa?*

(Reza: Kolme versiota elämästä, 14)

Produktion arvioinnin pohjaksi pyrin ensin avaamaan tutkimuksen tärkeimpiä käsitteitä (rytmi, ihmisääni ja liike). Tässä olen pitkälti käyttänyt lähteenä Patrice **Pavisin** teosta Dictionary of the Theatre: Terms, concepts and analysis. Monia käsitteitä on varmasti tämän teoksen kirjoittamisen jälkeen (1998) avattu uudelleen eri tavoin, mutta tässä vaiheessa tämä teatterin sanakirja on toiminut oman tutkimukseni kannalta mielestäni hyvin. Pavis on kuitenkin yhdistänyt monia eri näkökulmia, ja tämän teoksen määritelmät ovat toimineet hyvänä lähtökohtana. Pavisin määritelmiä olen täydentänyt mm. **musiikillisilla määrittelyillä**. Tärkeimpinä vertailukohtina kokemusten arvioinnissa ovat tässä lähinnä **Stanislavskin** näkemykset ja harjoitukset, koska arvioni mukaan työryhmän taustalla vaikutti psykorealistenten käsitys näyttelijäntyöstä. Toiseksi tärkeäksi taustavaikuttajaksi nousi **improvisaatioteatteri** ja sen periaatteet, jonka merkitystä pohdin omassa luvussaan. Lopuksi arvioin myös **bändinä** toimimisen onnistumista.

#### 3.1. Rytmi

Valitsin rytmien yhdeksi aiheeksi, koska usein kuulee teatteriesityksestä puhuttaessa sanottavan esimerkiksi että "olipa siinä kohtauksessa hyvä rytmi". Yhtä usein olen ihmetellyt, että mitähän rytmillä tarkkaan ottaen tässä yhteydessä tarkoitetaan. **Musiikissa** erotellaan rytmistä puhuttaessa toisaalta tempo, toisaalta rytmi. Suuressa Musiikkitietosanakirjassa määritellään, että **rytmi muodostuu ajan jakamisesta osiin, ja että musiikissa se merkitsee musiikin organisoitumista ajan suhteen**. Näin käsitettynä kaikessa soivassa musiikissa on jonkinlainen rytmi, joka voi olla epämääräinenkin. Rytmien käsitettä käytetään myös metaforisesti esim. kuvataiteissa. Oman käsitykseni mukaan rytmistä ei teatterissa puhuta

kuitenkaan pelkästään vertauskuvallisesti, vaan rytmin käsitteellä viitataan myös teatterissa aikaan ja sen jaksottamiseen, kuten musiikissakin.

The New Harvard Dictionary of Music määrittelee rytmin hieman yleisemmin "**liikkeen kuvioksi ajassa**" (the pattern of movement in time). Liikehän voi olla muutakin kuin musiikillista liikettä. Harvard Dictionary toteaa myös, että rytmi-käsitteen konteksti on **länsimaisessa historiassa ollut paitsi musiikillinen myös runousoppiin liittyvä**. Vaikka tämän ajatuksen myötä päästään jo lähemmäksi teatteria, jossa lähtökohtana (usein) on teksti, ei tätäkään kautta mielestäni aivan päästä käsiksi siihen, mistä puhutaan, kun teatterissa puhutaan rytmistä. Kun sanotaan, että "kohtauksessa oli hyvä rytmi", ei käsittääkseni ole kysymys siitä, että puhutaan tekstin tai dialogin poeettisesta poljennosta eli runomitasta - ainakaan psykorealismiin perustuvassa näyttelijäntyössä ja teatterintekemisessä. Itse olen ollut havaitsevinani, että monesti "rytmistä" puhuttaessa tarkoitetaan joko **tempoa (nopeutta) tai vielä useammin ns. "taimausta" eli ajoitusta**; siis sitä, mihin kohtiin jotkut tietyt asiat sijoittuvat "rytmisesti". Ohjaajat tai näyttelijät kuitenkin harvoin puhuvat näillä käsitteillä, vaan käytetään yleistä – ja mielestäni tässä tapauksessa epämääräistä - ilmausta "rytmi".

**Stanislavski** hämmentää myös tätä rytmikysymystä käsitteellään **tempo-rytmi**, jota ainakin musiikillisista lähtökohdista on vaikea käsittää.

Ymmärtääkseni sillä tarkoitetaan tempon ja erilaisten rytmikuvioiden aikaansaamaa "rytmistä kokonaisuutta" näyttelijäntyössä. Esimerkkinä tempo-rytmistä hän laittaa useita eri metronomeja soimaan eri tempoissa, ja lisäksi nakuttaa yhden oppilaansa kanssa avaimilla pöytään puuttuvia kuudestoista- ja kolmaskymmeneskahdesosia; tästä syntyy kokonainen "nakutusorkesteri".

*"Kuunnelkaa, millainen sekasotku ja samalla järjestys ja harmonia tässä organisoidussa kaaoksessa on! huudalti hän [Tortsov]. – Näin toimii ihmeitä tekevä tempo-rytmi! Tutkitaanpa tätä ihmeellistä ilmiötä ja tarkastellaan erikseen sen jokaista osatekijää."* (Stanislavski 2011, 592-593)

Toisaalta **Stanislavski** kuitenkin myös erotteli toisistaan **tempon ja rytmin käsitteet hyvinkin tarkasti** ja nimenomaan näyttelijäntyön

kannalta. **Tempo, rytmi ja tahti ovat hänen mukaansa tempo-rytmin osatekijöitä:**

*“Tempo on nopeus tai hitaus. Tempo lyhentää tai pidentää toimintaa, nopeuttaa tai hidastaa puhetta. --- Tahti on ajan mitta...Niiden kesto riippuu temposta, nopeudesta...Tahti on sovittu ja suhteellinen käsite.--- Mitä sitten kuvaavat toiset pienet metronomit ja me Pashan kanssa, jotka ikään kuin nakutamme käsin puuttuvia iskuja? Me kaikki luomme rytmiä. Pienet metronomit jakavat tahdin määräämiä aikavälejä eripituisiksi tahtiosiksi.” (Stanislavski 2011, 593)*

Stanislavski siis määrittelee **tempon “esitysnopeudeksi”**, kuten musiikissakin tehdään. Samoin hän määrittelee myös rytmin samoin kuin se musiikissa käsitetään eli kuvioiksi (ajassa). Stanislavski vertaa juuri näitä musiikillisia rytmikuvioita näyttelijäntyöhön, jossa niitä hänen mukaansa luovat puhe ja toiminta:

*“Niitä [eripituisia tahtiosia] yhdistellään lukemattomilla eri tavoilla, jolloin muodostuu loputon määrä erilaisia rytmejä tahdin keston pysyessä samana. Sama tapahtuu näyttelijäntyössä. Toimintamme ja puheemme tapahtuvat ajassa. Meidän tulee täyttää aika mitä erilaisimmilla liikkeillä, jotka vuorottelevat pysähdyshetkien kanssa. Puhuesssa kuluva aika täytetään lausumalla eripituisia äänneitä, joiden välissä on taukoja.” (Stanislavski 2011, 593-594)*

Tämän määritelmän perusteella voitaisiin siis todellakin sanoa että "kohtauksessa oli hyvä rytmi", jos ajatellaan, että puhe ja toiminnat ja niiden väliset tauot luovat yhdessä toimivan rytmikuvion. Arvelen, että kun teatterintekijät puhuvat epämääräisesti “rytmistä”, sillä tarkoitetaan juuri tällaista Stanislavskin paradigman mukaista rytmin suhdetta sisältöön tai roolityön ajattelun intensiteettiin ja kompleksisuuteen, eli “tempo-rytmiä”. Yleensä ei kuitenkaan siis erotella sen osatekijöitä ja tarkastella niitä erikseen. Oman kokemukseni mukaan kysymys on kyllä rytmiin liittyvästä asiasta, mutta monesti sen voisi määrittää tarkemmin koskemaan ehkä juuri tempoa eli kohtauksen etenemismuutoksia. Ehkä vieläkin useammin kysymys on ollut “taimauksesta” eli ajoituksesta; siitä, minkälaisella ajoituksella repliikit, reaktiot, toiminnat tai tauot ovat seuranneet toisiaan; miten niitä on aksentoitu. Omassa tutkimuksessani rytmin osatekijöiden erotteluun mielestäni pyrittiin, koska erottelimme toisaalta tempon (nopea-hidas-kiihtyvä-hidastuva) ja toisaalta aika-arvot eli tahdin osat. Se, **miksi joku**

**tempo tai ajoitus tuntuu ”oikealta”**, onkin jo toinen - ja hankalampi - kysymys.

Patrice **Pavisin** mielestä teatterin teoreettinen ja käytännöllinen rytmin tutkimus lähestyy tiedollista käännekohtaa: visuaalisiin merkityksiin painottunutta tutkimussuuntaa (paradigmaa) on seurannut, sekä teoreettisesti että käytännössä, aivan toisenlaisten esitykseen vaikuttavien tekijöiden pohdiskelu, kuten kuuloaistin välityksellä havaittavien tai ajallisesti vaikuttavien asioiden ja merkitsevien tapahtumasarjojen tutkiminen. Pavisin mielestä kyseessä on **rytmisen rakenteen paradigma**. (Pavis 1998, 312-313)

**Traditionaalisia rytmiteorioita** on Pavisin mukaan kolme.

**Ornamentaalin rytmiteoria** (the ornamental theory of rhythm) on tavallisesti laajennettu runollisesta tekstistä koskemaan myös teatteria. Sen mukaan rytmi nähdään melodisena ja ekspressiivisenä tapana puhua teksti ja avata sen kertoma tarina (fabula). Pavisin mukaan teatterissa rytmi ei kuitenkaan ole ulkoinen koristus, joka on lisätty merkitykseen, vaan **rytmi muodostaa tekstin merkityksen**. Toinen teoria eli **runomuototeoria** (theory of versification) tyytyy yleensä tutkimaan, miten säkeet on tehty teknisesti ja miten ne mukautuvat jo olemassaoleviin malleihin. Tämän mukaan rytmi olisi siis vain mukautumista noihin malleihin, joiden alkuperää ja vaikutuksia esityksen merkityksiin ei kyseenalaisteta. Kolmas eli **brechtiläinen teoria** (Brechtian theory), joka liittyy rytmin brechtiläiseen eleen (gestus) käsitteeseen, on Pavisin mukaan jo lähempänä nykyisiä lähestymistapoja. (Pavis 1998, 313). Brechtin mukaan teksti tai musiikkikappale ilmaisee tiettyä gestusta, kun se yhdistää sopivan rytmin siihen, mistä puhutaan; esim. nykivä, synkopoitu ele (gestus) Brechtin laulussa antaa vaikutelman epäyhtenäisestä, riitasointuisesta maailmasta. (Pavis 1998, 164)

Rytmin ja merkityksen välistä suhdetta pohtiessaan Pavis siteeraa Henri Meschonnicin teosta *Critique du rythme* (Rytmin kritiikki, 1982), jonka mukaan **poettisen tekstin rytmi ei ole syntaktisen tai semanttisen merkityksen ”yläpuolella” vaan se on tuo merkitys**. Kun etsitään tai löydetään esityksen rytmi, etsitään samalla myös merkitystä. (Pavis 1998,

313). Tässä yhteydessä tulee mieleeni kesäkurssi, jonka kävin Lontoon Central School of Speech and Dramassa. Teimme siellä brittiläiseen tyyliin audition-monologeja, joista toisen piti olla klassinen (mikä tarkoittaa sitä, että se on kirjoitettu runomittaan, kuten esim. Shakespearella). Tällaista runomuotoista tekstiä ei nykyään englanninkielelläkään esitetä runomittaa selkeästi painottaen, vaan luontevammalla tyyllillä, minkä totesi myös kurssin opettaja, näyttelijä Nickolas Grace. Hänellä on kuitenkin kokemusta myös tuosta ”vanhasta tyylistä” (hän on mm. nuorempana esittänyt Hamletia Royal Shakespeare Companyssa). Erään englantilaisen opiskelijan klassisena tekstinä oli modernin näytelmäkirjailijan Stephen Berkoffin runomittaan kirjoittama monologi. Hän esitti sen ensin ”nykyaikaisella” luontevuuteen pyrkivällä tyyllillä, mikä sujuikin mielestäni hyvin. Opettaja kuitenkin pyysi häntä esittämään tekstin sen jälkeen myös ”vanhanaikaisella”, runomittaa painottavalla tyyllillä. Yllättäen tekstin voima tulikin esiin aivan uudella tavalla verrattuna luontevaan tyyliin; ero oli hämmästyttävä minunkin mielestäni, vaikka Englanti ei olekaan äidinkieleni. Kokeilu herätti miettimään juuri tuota edellämainittua Pavisin huomiota rytmistä: poeettisen tekstin rytmi on tuon tekstin merkitys.

Pavis muistuttaa, että rytmien teoria ulottuu myös kirjallisuuden ja teatterin (sekä musiikin!) ulkopuolelle. Useimmissa tutkimuksissa sillä on osoitettu olevan **fysiologinen perusta**: sydämen syke, hengitys, lihasten rytmi, vuodenaikojen vaihtelu, kuun kierto jne. Usein rytmi on näissä kaksivaiheinen (two-beat): sisäänhengitys-uloshengitys, vahva (merkittävä) isku (beat) – heikko (merkitsemätön) isku. Sama pätee Pavisin mukaan myös teatteriesityksen toiminnassa, ainakin klassisessa dramaturgiassa: nouseva – laskeva toiminta, asioiden mutkistuminen – niiden ratkaiseminen, kärsimys – katharsis. (Pavis 1998, 314)

Kun kyseessä on luettavaksi tai puhuttavaksi tarkoitettu teksti, Pavisin mukaan on ratkaistava kysymys siitä, **onko rytmi annettu ”sisältäpäin”, intonaatioon ja lauserakenteisiin muotoiltuna järjestelmänä, vai tuodaanko se ”ulkoapäin” ilmaisijansa toimesta** (näyttelijän, ohjaajan, ja lopulta katsojan). Pavis luettelee muutamia moderneja ranskalaisia ohjaajia, kuten Ariane Mnouchkine (Théâtre du Soleil), Antoine Vitez ja Anne Delbée, joita näyttäisi kiehtovan mahdollisuus muuttaa tekstin merkitysten

ymmärtämistä rytmikokeilujen kautta. Louis Jouvet esimerkiksi pyrkii Pavisin mukaan Artaud´n hengessä palauttamaan tekstin fyysisyyden hajottamalla rytmillä leikittelyn avulla tekstin merkityksiä (de-semanticizing), tekemällä sen oudoksi (de-familiarizing), osoittamalla sen retoriset keinot, merkitykset ja pyrkimykset. Tämä **merkityksen siirtäminen (delaying of meaning) ja emootioiden hillintä avaa tekstin useammalle lukutavalle.** (Pavis 1998, 314)

### *3.2. Rythmi tässä produktiossa*

Meidän produktiossamme rytmiä käsiteltiin nimenomaan **musiikin rytmikäsityksen pohjalta**. Mielestäni se tarjosi mielenkiintoisen ja käytännönläheisen lähtökohdan myös näyttelijäntyön rytmin tutkimiseen, verrattuna esimerkiksi kirjallisuudentutkimuksen rytmikäsityksiin. Taiteellisen tutkimuksen näkökulmasta siinä myös mielestäni käytetään hyväksi **kokemuksellista demokratiaa kahden eri taiteenalan rytminäkemystä yhdistämällä**, eli musiikin metronomintarkkaa rytmikäsitystä pyritään soveltamaan rytmiä yleensä vapaammin käyttävän teatterin ja nimenomaan näyttelijäntyön alalla. Näen myös yhtymäkohdan edellä mainittujen Mnouchkinen, Vitezin ja Delbéen kokeiluihin, jotka siis ainakin Pavisin mukaan pyrkivät muuttamaan tekstin merkitysten ymmärtämistä rytmikokeilujen kautta.

Variaatiokaavion avulla ensimmäiseksi kokeiltavaksi parametriksi rytmin kohdalla nousi **tempo, eli ”esitysnopeus”**. Totesin jo aiemmin, että siitä teatterissa - ainakin oman kokemukseni mukaan – teatterissa usein epämääräisesti puhutaan, mutta harvemmin siihen todella paneudutaan. Siitäkin huolimatta, että jo Stanislavski aikoinaan teetätti oppilaillaan taputusharjoituksia erilaisissa tempoissa, jolloin nämä huomasivat erilaisten tempojen ja rytmien saavan aikaan mitä erilaisimpia mielialan vaihteluita; eli vanhan suomennoksen sanoin:

*"Voin vain onnitella teitä tämän suuren ja erittäin tärkeän "keksinnön" johdosta. Kaikki sen tietävät, mutta näyttelijät sen alituisen unohtavat".* (Stanislavski 1970, 179)

Kuten 2. luvussa kerroin, temponmuutokset tuntuivat aiheuttavan tämänkin työryhmän näyttelijöissä yllättäviä tunnetiloja, mikä tuntui hyvältä. Toisaalta pelkästään nopea tempo tuntui varsinkin alkuvaiheessa aiheuttavan “pinnallisuutta” näyttelijäntyössä. Oltiin siis samoilla linjoilla kuin Stanislavskikin: **temponvaihtelut aiheuttivat erilaisia tunnetiloja, jotka tuntuivat sisäisesti.** Se, että esimerkiksi pitkään nopeasti tekeminen alkoi tuntua pinnalliselta, liittyi todennäköisesti siihen, että näyttelijänä pyrki hakemaan (psykologista) syytä ja merkitystä sille, miksi juuri tässä tekstin kohdassa tämä henkilö puhuu nopeasti.

**Stanislavskin mielestä selitys löytyy siitä, että tempo ja rytmi ovat läheisesti yhteydessä tunteeseen:** tempo-rytmi on suora ja välitön, joskus jopa mekaaninen emotionaalisen muistin ja sisäisen kokemisen herättäjä.

*“Ensinnäkin, väärässä Tempo-rytmissä on mahdotonta tuntea oikein. Toiseksi, oikeaa Tempo-rytmiä ei voi löytää, jollei samanaikaisesti koe sitä vastaavia tuntemuksia. Tempo-rytmin ja tunteen ja toisaalta tunteen ja Tempo-rytmin välillä on saumaton riippuvuus, vuorovaikutus ja yhteys.”*  
(Stanislavski 2011, 638)

Stanislavskin eli psykorealistic paradigman mukaan **"oikea"** tempo tai rytmi johtuu siis siitä, että tunne on "oikea". Seuraava kysymys onkin, mikä sitten on se "oikea" tunne, ja kenen mielestä; näyttelijän, ohjaajan vai katsojan...? Ja MIKSI siihen pitäisi pyrkiä? Jotta kirjailijan teksti välittyä "oikein"?

Samankaltaista ajattelua löytyy myös tämän produktion suunnitelmista: olen yhdeksi tavoitteeksi kirjannut sen, että mitä kaikkea esim. rytmistä voisi saada irti, niin että kuitenkin "palvellaan tekstiä". **Jonkinlaista "oikeaa" ilmaisua on tässäkin tutkimuksessa alunperin siis ajettu takaa.** Voi siis ajatella, että olen itse ollut ns. **totuusdiskurssin** sisällä. Olen sisäistänyt “suoritusvaara”-käsitteen verrattuna “flow”-suoritukseen, jossa asiat tuntuvat olevan balanssissa (suoritusvaarasta kirjoitin 1. luvussa). Mielestäni **tämä ajatus kuitenkin muuttui** melko nopeastikin jo ensimmäisen eli rytmivariaation harjoitusten aikana, kun **improvisaatio** nousi tärkeäksi työtavaksi ja sitä kautta myös **sattumanvaraisuus** tuli mukaan paitsi harjoituksiin myös demoihin. Aloimme siis pyrkiäkin “totuudesta” ja “tekstin

palvelemisen” periaatteista pois päin. Tämä on asia, jonka havaitsin ikään kuin yllätyksenä jo produktion aikana ja varsinkin jälkeen päin, kun olen miettinyt, mitä tapahtui. Palaan tähän vielä myöhemmin tarkemmin, kun pohdin improvisaation merkitystä tutkimuksessa.

On huomattava, että nämä **“oikean ilmaisun hakemisen” kokemukset ovat ensimmäisiltä harjoituspäiviltä**. Alkuvaiheessahan emme vielä käyttäneet sitä työtapaa, että ohjaaja antoi sivusta ohjeita sattumanvaraisesti. Päätimme siis tässä vaiheessa vielä etukäteen, tehdäänkö joku kohta nopeasti tai hitaasti. Jäi siis aikaa ainakin tiedostamattomasti miettiä, toisin sanoen ennakoita, mitä esimerkiksi nopeus saattoi merkitä tässä kohtauksessa. Teksti oli myöskin vielä epävarma, joten emme pystyneet vielä täysin keskittymään valittuun tempoon.

Joka tapauksessa, vaikka suunnitelmissa olikin haettu "tekstin palvelemisen periaatetta", rytmiä oli alun perinkin tarkoitus käsitellä tässä tutkimuksessa ja produktiossa siis musiikin lähtökohdista soveltaen, vaikka näyttelijäntyöstä kyse onkin. Selkeästi **musiikinomaisin kokeilu rytmien kanssa oli näyttelemisen nuottien aika-arvoilla**, eli neljäosilla, kahdeksaosilla ja kuudestoistaosilla. Tästähän tuli jonkin verran suorituspaineitakin työryhmäläisille, ainakin demo-vaiheessa. Lopulta se koettiin jopa inspiroivammaksi kuin pelkkä tempon ilmaiseminen; **aika-arvot ikään kuin tarkensivat näyttelijän rytmistä tehtävää**.

### *3.3. Ihmisääni*

Ihmisiäni käsitteenä ei ole mitenkään yhteismitallinen rytmikäsitem kanssa, vaikka sekin on sekä musiikillinen että teatterillinen elementti, ja monesti tärkeä sellainen molemmissa. **Pavis** erottelee näyttelijän äänen (ransk. voix, engl. voice) käsitettä määritellesään toisaalta **foneettisen ja fonologisen määrittelyn (phonic criteria) eli äänen tekstuuriin (the grain of voice) liittyvät piirteet** (kuten äänen korkeus, intensiivisyys ja äänen sävyt), ja toisaalta **prosodisen arvioinnin, joka koskee kielen äänteiden, tavujen, sanojen ja lauseiden keston, painotusten, sävelkulkujen ja sointivärien eli toisin sanoen intonaation**



**hallintaa.** Barthesiin, Artaudiin sekä Bernardiin nojautuen hän toteaa, että **ääni on (näyttelijän) ruumiin ja artikuloitun kielen liitoskohta, “ruumiin ja diskurssin välinen alue”.** Äänensä kautta näyttelijä on samanaikaisesti sekä fyysisesti läsnä että kielellisten merkkien välittäjä. Näin näyttelijässä “kieli ruumiillistuu ja ruumiista tulee järjestelmä” (language becomes body and body becomes system); **ääni on ruumiin laajentuma tilassa.** Teatterissa äänen tekstuurin merkitys korostuu verrattuna siihen, mitä halutaan sanoa ja tarkoittaa, ehkä toisin kuin arkielämässä, eikä äänen materiaalisuus koskaan pyyhkiydy täysin pois tekstin merkityksen vuoksi. **Äänen tekstuuri tulee siis (teatterissa) ennen merkitystä.**

**Intonaatio** puolestaan osoittaa heti, jo ennen merkityksen syntymistä, puhujan asenteen, hänen asemansa ryhmässä ja hänen sosiaalisen gestuksensa. Intonaatio osoittaa puhujan aseman suhteessa hänen lausumiinsa, ilmaisee niiden sävyn ja puhujan suhtautumistavan, erityisesti tunteet, tahdon ja sen, uskooko puhuja puhumaansa. Se osoittaa myös kontaktin kuuntelijaan, suhteet muihin henkilöihin ja tilanteen arvioinnin, toisin sanoen puhujan strategian. Intonaatio kulkee verbaalisen ja ei-verbaalisen rajalla, sen, mitä sanotaan ja mitä jätetään sanomatta (Pavis 1998, 435-436).

Kysymys äänen merkityksestä teatterissa kietoutuu kysymykseen **teatterin kielestä** ja siihen, mikä on ylipäänsä **tekstin merkitys teatterissa.**

Antonin **Artaud**’n mielestä länsimaisessa teatterissa tekstin ylivalta tuhoaa teatterin oman kielen. Hän ei halua kokonaan hylätä puhetta ja tekstiä/dialogia, mutta haluaa määritellä sen tehtävän uusiksi, niin ”ettei teksti jyrää teatterillista elettä alleen ja muuta teatteria psykologian pesäkkeeksi, jossa sana kertoo kaiken mitä näyttämöllä tapahtuu”.

*Sen sijaan, että pitäisimme näytelmätekstejä lopullisina ja pyhinä asioina meidän olisi ennen kaikkea murrettava tekstin ylivalta ja löydettävä jälleen teatterin ainutlaatuinen kieli, joka sijaitsee jossakin ajatuksen ja eleen puolivälissä. .. Puheestakin teatteri voi saada enemmän irti käyttämällä sanojen ilmiäsun ulkopuolelle jääviä ilmaisumahdollisuuksia, kehittämällä aisteihimme vetoavan värähtelyn vaikutuksia. Tällä tarkoitamme intonaatiota, sanojen erityistä ääntämistapaa. (Artaud, 110)*

Tiina **Syrjä** (2007) on tutkinut vieraalla kielellä näyttelemisen vaikutuksia näyttelijäopiskelijoiden ääneen, puheeseen ja kehoon. Hän havaitsi, että koska

opiskelijat eivät varsinaisesti ”osanneet” kieltä, jota he puhuivat, heidän huomionsa siirtyi sanojen symbolisista merkityksistä kielen sointiväreihin ja melodiakulkuihin sekä äänen virtaamiseen. Syrjän mukaan vierauden tuntu käänsi kielen musiikilliset ja keholliset piirteet selkeinä esiin, ja suurin osa opiskelijoista koki sekä oman että toisten puhumisen musiikin ja laulamisen kaltaisena. (Syrjä, 211). Pavisin edellä mainitsemat ranskalaiset ohjaajat (Vitez, Villégier ja Mnouchkine) ovat puolestaan Artaud´n jalanjäljissä pyrkineet teatralisoimaan näyttelijän ääntä luomalla omaa retoriikkaa (puhetapaa), joka käsittelee tekstiä pikemmin foneettisena materiaalina. Näin pyritään välttämään ”luonnollisen” puheen, psykologian ja ekspressiivisyyden vaikutukset painottamalla ja fraseeraamalla tekstiä tällaisen oman retoriikan lakien mukaan. Se näyttää sanan paikallistumisen ruumiissa ja sen ääntämisen eleenä (gestuksena), joka vaikuttaa koko ruumiiseen. Pavis kutsuu tätä pyrkimystä uudenlaiseen puhetapaan **”uudeksi deklamaatioksi”**. (Pavis 1998, 436).

Deklamointi kuulostaa pahalta nykynäyttelijän näkö- (tai kuulo-!) kulmasta, mutta tässä tulee taas mieleen edellämämainitsemani Lontoon kesäkurssi ja siellä kokemani klassisen monologin vaikuttava esitys runomitassa verrattuna nykyajalle luontevampaan puhetapaan. Meidänkin produktiossamme huomasimme hämmästyseksemme, että esimerkiksi oopperamaisen resitatiivinen laulamistapa tuntuikin selkiyttävän puhenäytelmän tekstiä!

**Pavis määrittelee deklamoinnin pohjimmiltaan näyttelijän puhuman tekstin diktion (eli lausumisen) tavaksi tai tyyliksi** (tai taiteeksi; the art of diction of a text spoken by an actor), mutta se tarkoittaa myös (halventavassa mielessä) runomittaisen tekstin ”teatterillista” ja yksitoikkoista, ”laulavaa” esitystapaa. Klassisella aikakaudella (1700-luvulla) deklamointia pidettiin luonnollisena näyttelemisen tyylinä, mutta 1700-luvun lopulta sitä alettiin pitää liian painokkaana ja mahtipontisena puhetapana. Näyttelijä Talma totesi 1800-luvulla, että deklamointi on ”puhumista tavalla jolla ihminen ei puhu”. Toisaalta, kuten Pavis toteaa, jokainen uusi koulukunta väittää olevansa luonnollinen ja pitää kilpailijoitaan liian deklamatorisina. Mikä oli tai näytti olevan yksinkertaista parikymmentä vuotta sitten, onkin nyt korkealentoista ja painotettua puhetta. (Pavis 1998, 88-89).

**Resitatiivi** puolestaan on oopperoissa, kantaateissa, oratorioissa ym. laajoissa vokaalisävellyksissä esiintyvä laulajan säestetty, selkeästi **laulettu mutta luonteeltaan puheenomainen soolo-osuus**. Tällaista laulutapaa oli käytetty jo pitkään kirkollisten tekstien luvussa, kunnes se tuli käyttöön maallisen musiikin piirissä. Mielenkiintoinen puhetta ja musiikkia yhdistävä sävellysmuoto on myös ns. **musiikillinen melodraama**, ”draamallispantomiiminen teos”, jossa yhdistyvät puhuttu teksti ja maalaileva (soitin)musiikki. Nämä olivat erityisen suosittuja 1700-luvulla, ja niissä lausunta ja kommentoiva musiikki vuorottelivat. Myöhemmin kehittyi ns. moderni melodraama eli semi-melodraama (saks. Gebundes Melodram eli sidottu melodraama). Siinä puheäänien rytmi ja äänenkorkeus on tarkoin määritelty (esim. Schönbergin monodraama Erwartung, Bergin Wozzeck ja Lulu, Stravinskyn Sotilaan tarina). Tämän rinnakkaislaji on konserttisalissa esitettävä melodraama (esim. Sibeliuksen Svarsjukans nätter ja Ett ensamt skidspår; Schönbergin Pierrot Lunaire puheäänelle ja soitinyhtyeelle).

**Pavis haluaa nostaa keskustelun deklamoinnista irti pelkästään historiallisesta näkökulmasta**. Se (deklamointi) on hänen mukaansa kuitenkin yksi puhumisen (diktion) tapa, ja siten yhteydessä rytmiin ja nykyisiin pohdintoihin eleestä, äänestä ja retoriikasta. Tässä mielessä **on kyse enemmästä kuin siitä, mikä on luonnollista tai keinotekoista**. Kuten kohtauksen rytmi, deklamoiva tyylikin on konstruktio, yhteisten sopimusten järjestelmä, jota **Meyerhold** Pavisin mukaan puolustaa vastareaktionä Stanislavskille: “näyttämön rytmin koko olemus on vastakkainen todellisuuden ja jokapäiväisen elämän rytmille”. Pavis viittaa myös edellämainittuihin ohjaajiin (mm. Vitez, Villégier), jotka pyrkivät painottamaan teatterillisen deklamaation keinotekoisuutta, etäännyttääkseen runomitan arkikielen banaaliudesta. Pavis kuvailee, että **kun tällainen käytäntö on (esityksessä) vakiintunut, ohjaaja voi paradoksaalisesti shokeerata katsojan sijoittamalla väliin “luonnollisen” kuuloista puhetta**. Tällainen vaihtelu luonnollisen ja musiikillisen ilmaisun välillä saattaa Pavisin mielestä voittaa banaalin lausuntatavan, jota esim. Comédie-Francaisessa usein hänen mukaansa harrastetaan. Pavisin mielestä koko nykyinen keskustelu teatterin (tekstillisistä) keinoista, konventioista ja teatterillisuudesta (theatricality) linkittyy näin deklamaation uudelleen löytämiseen. (Pavis 1998, 89).

### 3.4. *Ihmisiäni tässä produktiossa*

Tässäkin produktiossa ja nimenomaan ihmisiinivariaatiossa käytettiin toisaalta ns. **“normaalin” näyttelemisen ja toisaalta tyylitellymmän ääni-ilmaisun** (biisit, moderni, ooppera, dynamiikka, muut äänielementit) **vaihteluita**. Dvd-tallenteen perusteella kokonaisessa esitysluonnoksessa oli yllättävän paljonkin “tavallista” näyttelemistä. Toki “biisejäkin” oli kohtalaisen paljon, mutta enemmänkin olisi voinut olla, samoin muiden ihmisiäni-elementtien käyttöä. Lopulliseen esitykseenhän olimme laatineet partituurin, jonka mukaan biisit ja muut elementit sijoitettiin tekstiin, joten vaikka ne improvisoitiin ja olivat siis joka esityksessä erilaisia, määrällisesti niiden osuus pysyi melko samana. Demoissa vaihtelua tapahtui tiheämmin.

Sekä demoissa että esitysluonnoksessa jokaisen biisin tai muun elementin (forte-piano, crescendo-diminuendo, päällepuhuminen, ääntely, moderni, ooppera) jälkeen sekä niitä ennen oli yleensä ns. normaalia näyttelemistä. Esitysluonnoksen partituurissa “ei-normaaleja” ohjeita oli laitettu peräkkäin vain ihmisiinivariaation loppupuolella. Tässä oli tietysti ohjaajan näkemystä, mutta muistan, että itsestäniikin tuntui hyvältä palata aina välillä normaaliin, ja itse alun perin ehdotinkin sitä yhdeksi käskyksi juuri ihmisiinidemon harjoitusvaiheessa. Mielestäni tässä produktiossa ei kuitenkaan ollut tavoitteena shokeerata näyttelijöitä eikä katsojiakaan, tai ravistella “banaalia” lausuntatapaa tällä vaihtelulla (kuten Pavis edellä kuvailee). Pikemminkin se liittyi tässä muusikkouden ja näyttelijyyden rajankäyntiin. Silti arvelen, että esitysluonnoksessa tämä vaihtelu osaltaan myös loi merkityksiä juuri tuon ”ravistelun” tai eli kontrastien luomisen kautta.

Tässä produktiossa äänen **voimakkuuden** kokeiluista (forte-piano) tuli yllättäen sellaisia havaintoja, että näyttelemisen tuntui “ulkokohtaiselta”. Kuten 2. luvussa kuvailin, sen tiimoilta syntyi melko paljon myös keskustelua yleisön kanssa ihmisiäni-demon jälkeen, ja yleisössäkin oli samanlaisia kokemuksia. Kovaa-hiljaa –vaihtelua ei hyväksyttykään yllättäen samalla tavalla kuin esimerkiksi rytmivariaatiossa tempon eli nopeuden vaihteluja. 2. luvussa esitin sen johtuvan ehkä siitä, että volyymin tuottaminen tuntuu enemmän ruumiillisesti. Kuten Pavis edellä kuvailee, ääni on ruumiin ja artikuloitun kielen liitoskohta, “ruumiin laajentuma tilassa”. Kyllä temponkin

tuottaminen tuntuu varmasti ruumiillisesti, mutta onko volyymin tuotossa tuntemus selkeämpi? Tätä kysymystä pohdittiin yleisökeskustelussa paljonkin.

Tässä päästään jälleen **Stanislavskiin**, joka on myös pohtinut äänen voimakkuuden merkitystä näyttelijän puheessa. Hän oli ehdottomasti sitä mieltä, että puheen fortella tuli olla sisäinen tarkoitus ja lähtökohta, eikä suurta volyymiä näytämöllä sellaisenaan tarvita, muuta kuin korkeintaan hetkellisesti monologiin tai kohtausten loppuhuipennuksissa, kun muut keinot on jo käytetty. Äänen voima syntyy hänen mukaansa korkeiden ja matalien tai voimakkaiden ja hiljaisten äänien kontrasteista:

*“Älä ota esimerkkiä niistä näyttelijöistä, jotka etsivät puheen voimaa pelkästä kovaäänisyydestä. Kovaäänisyys ei ole voimaa, vaan pelkkää kovaäänisyyttä, huuto. ...Forte on suhteellinen käsite.... On olemassa mauttomia laulajia, joiden mielestä jyrkät kovan ja hiljaisen äänen kontrastit ovat tyylikkää... Samaa tapahtuu draamateatterissa. Siellä huudetaan liioitellusti ja kuiskaillaan traagisissa kohdissa vastoin sisäistä ajatusta ja tervettä järkeä. Suurta volyymiä sellaisenaan ei näyttämöllä tarvita juuri lainkaan... Vasta aivan monologin, kohtausten tai näytelmän lopussa, sen jälkeen kun olette käyttäneet kaikkia intonaation keinoja ja tekniikkaa... lyhyen hetken ajan, mikäli teoksen tarkoitus sitä vaatii. Äänen voimaa ei pidä etsiä puristeisuudesta, ei volyyymista eikä huutamisesta vaan äänen nousuista ja laskuista, toisin sanoen intonaatiosta. Puheen voima on löydettävissä lisäksi korkeiden ja matalien äänien kontrastista tai siirtymistä pianosta forteen ja niiden keskinäisistä suhteista.” (Stanislavski 2011, 543)*

Voi sanoa, että tässä produktiossa, varsinkin äänen volyymin osalta, tehtiin ainakin demo-vaiheessa edellämäinittuja Stanislavskin ajatuksia vastaan (vaikkakaan ei suunnitelmallisesti protestoiden). Demossahan pyrittiin sattumanvaraisesti tulevien ohjeiden kautta rikkomaan tekstin “ylivaltaa” ja löytämään yllättäviä merkityksiä sitä kautta. Koska tämä tuotti joillekin näyttelijöille harjoitusten alkuvaiheessa (ja vielä demossakin) hankaluuksia etenkin “epäloogisen” fortin käytön kohdalla, niin siinä oli mielestäni ainakin osittain kysymys törmäyksistä paitsi muusikkouden, myös psykorealismien käsitysten kanssa. Esitysluonnoksessa sattumanvaraisuus väheni partituurin noudattamisen myötä, ja siinä käskyt oli laitettu jo harkitummin, tekstiä (ohjaajan toimesta) tulkiten. Tosin demojen kokeilut ja yllätyksellisyyden kokemukset vaikuttivat valintoihin.

**Laulaminen** nousi siis ihmisäänivariaatiossa tärkeimmäksi tehtäväksi, josta myös innostuimme selvästi eniten, varmasti musiikkitaustoistamme johtuen. Mitä siinä sitten tapahtuu, kun (ihmis)ääntä käytetään tavalla, jota voidaan kutsua laulamiseksi, kuten musiikkiteatterissa (yleensä) tehdään? Pavis esimerkiksi ei mene tälle alueelle ollenkaan, käsitettä ”laulaminen” ei löydy hänen teatterisanakirjastaan. Suuri Musiikkitietosanakirja määrittelee laulamisen ”ääntöelinten tuottamaksi, yleensä sanalliseen tekstiin liittyväksi sävelsarjaksi” ja ”ihmisen välittömimmäksi musiikilliseksi ilmaisumuodoksi”. Todetaan myös, että laulun ja puheen raja on häilyvä, ja rajatapauksissa voidaan käyttää termejä puhelaulu ja resitatiivi. Puhelaulu määritellään edelleen puheen ja laulun välimuodoksi, vokaalisävellystyyliseksi, jossa sävelkulku on ilmaistu likimääräisesti, ilman tarkkoja sävelkorkeuksia ja joka sisältää esim. yksittäisiä ääniteitä ja merkityksettömiä tavuja sekä liu´untoja, hengähdyksiä ja kuiskauksia ja muita soinnillisia tehoja (säveltäjäesimerkkeinä mm. Schönberg, Suomesta etenkin puhekuoroa käyttäneet Rautavaara ja Bergman). (Suuri Musiikkitietosanakirja, osa 4, 39). Näin määriteltynä lähestytään mielestäni jo edellämäinittujen ranskalaisohjaajien (Vitez, Mnouchkine) pyrkimyksiä omaan retoriikkaan. Tässä produktiossa kokeiltiin tällaista ilmaisua ”moderni”-nimikkeellä. Keskusteluissa tuli ilmi, että moni koki sen ”vapauttavana” sekä näyttelijöiden että yleisön puolella. Mistä siinä sitten vapauduttiin? Mielestäni tapahtui ilmeisesti niin, että parhaimmillaan **tekstistä tuli materiaalia**, jota näyttelijä pystyi käyttämään ”**oman retoriikkansa**” luomisen aineksina. Tässä tapauksessa vapauduttiin siis tekstin lukemalla luettavissa olevasta ”kirjaimellisesta” tulkinnasta kohti tekstiä purkavaa ja sitä kautta ehkä uusiakin merkityksiä saavaa tulkintaa.

**Stanislavski** on pohtinut **puheen, laulun ja näyttelemisen suhdetta toisiinsa**. Hän tuli kokeilujensa (tai ainakin kertomansa) perusteella siihen tulokseen, että **myös näyttämöpuhe on musiikkia**. Vaikka Stanislavskin mielestä puhe olikin musiikkia, puheen suhde laulamiseen tuotti vaikeuksia varsinkin äänenmuodostuksellisesti, siitäkkin huolimatta (vaiko sen vuoksi?) että hän oli opiskellut myös oopperalaulua.

*“Tärkein seuraus työskentelystäni oli, että puheeseeni ilmestyi samanlainen jatkuva sointilinja kuin lauluun, mitä ilman oikeaa sanataidetta ei voi olla... Juuri se antaa kauneutta ja musikaalisuutta niin tavalliseen arkikeskusteluun kuin varsinkin ylevään lausunnalliseen puheeseen.”* (Stanislavski, 2011, 507).

Myös **Meyerhold**, joka oli itsekin opiskellut musiikkidraamakoulussa, esitti näkemyksiä näyttelemisen ja laulamisen suhteesta ja pohdiskeli **oopperan ja puhenäytelmän eroja ja yhtäläisyyksiä**. Laulettu lause ei hänen mukaansa vielä ole riittävän voimakas ilmaisemaan näytelmähenkilöiden sisäisiä elämyksiä. Richard Wagner paljastaa Meyerholdin mielestä sisäisen dialogin orkesterin avulla. Wagner turvautuu orkesteriin, koska hänestä vain orkesteri pystyy sanomaan sen mitä jää sanomatta, paljastamaan Salaisuuden. Esimerkkinä uudenlaisesta, puhenäytelmän tyyppisestä oopperasta Meyerhold mainitsee Sergei Prokofjevin oopperan Peluri. Siinä Prokofjev oli Meyerholdin mukaan hylännyt kaikki aariat, ja henkilöt liikkuvat näyttämöllä “suurenmoisia resitatiiveja esittäen, mutta tavalla, jolla ei ole mitään tekemistä perinteisen oopperan kanssa”.

*”Pelurissa Prokofjev käyttää vapaata resitatiivia, jonka esittäminen edellyttää draamanäyttelijää. Siinä on nuotit ja niitä pitää osata lukea, näyttelijällä pitää olla koulutettu ääni ja hänen pitää osata laulaa, mutta kuitenkin sitä ei voi nimittää oopperaksi, jonka esittämiseen tarvitaan oopperalaulajia, sillä oopperalaulaja epäonnistuu sen esittämisessä bel canto - laulutyyliin.”* (Meyerhold, 121).

Tämän produktion ihmisäänivariaatiossa tultiin **laulullisen ilmaisuuden myötä ehkä selvimmin näyttelemisen ja musiikin rajapintojen äärelle**. Kun puhjetaan laulamaan, se on musiikkia, ja pois puhenäytelmän ilmapiiristä. Biisit näyttävät ainakin **esitystallenteessa** olevan enimmäkseen aarianomaisia, eli toimivat tilanteen pysäyttäjänä tai laajentajina pikemmin kuin eteenpäinvievinä, paitsi lopun oopperaspektaakkelissa, jossa pariskuntien konflikti kärjistyy resitatiivisen, kohtausta eteenpäin vievän lauluilmaisuuden myötä. Merkitystä on myös sillä, millaisiin paikkoihin “biisit” oli sijoitettu, eli yleensä sellaisiin kohtiin, jossa jollekin henkilölle tapahtuu jotain merkittävää tekstinkin perusteella. **Ihmisääni-demossa biisien kohdat olivat sattumanvaraisempia**, ja

esim. suklaakeksin merkityksestä tuli suuri kysymys, mitä se ei tekstin perusteella varsinaisesti ollut.

Kaiken kaikkiaan **ihmisäänivariaatiossa musiikki tuli enemmän näkyviin kuin rytmivariaatiossa**, jossa näyttelemisen näyttää ulospäin näin jälkeempään(kin) tallenteilta katsottuna melko “normaalilta” puhenäytelmän näyttelemiseltä. **Musiikin ja näyttelemisen rajapintoja tutkittiin lähinnä tekemällä leikkauksia “normaalista” näyttelemisestä valitsemiimme ihmisäänikokeiluihin. Vähemmälle tutkimiselle tässä jäivät näiden väliset liukummat**, mikä on musiikkiteatterin tekemisessä kuitenkin tärkeä ja kannanottoa vaativa kysymys.

### 3.5. *Liike*

**Pavisin** mukaan liike (movement) on **neutraali ja usein käytetty ilmaus kun tarkoitetaan näyttelijän toiminnallisuutta (activity) tai harjoittelua**. Liike tarjoaa ensimmäisen kokonaisvaltaisen lähestymistavan näyttelemisen analyysiin ja se kokoaa yhteen suurimman osan ruumista, elettä ja näyttelemistä koskevat kysymykset. **Labanin** mukaan ruumiilliset liikkeet voidaan pohjimmiltaan jakaa askeleisiin, käden ja käsivarren liikkeisiin ja kasvojen ilmeisiin. Näitä kolmea liiketyyppiä on Pavisin mukaan kutsuttu ja ryhmitelty eri tavoin, joiden mukaan hän esittää seuraavan ryhmittelyn:

- 1) **Vaistonvaraiset impulssit tai liikkeet**: nämä voivat olla laukaisevia alkusysäyksiä (kuten Stanislavskilla), tai jotakin sellaista, joka voittaa näyttelijän esteet ja vapauttaa tämän psykofyysiset resurssit (kuten Grotowskilla). Barba puhuu “näyttelijän päättäväisestä ruumiista” (determined body), joka ei opiskele psykologiaa, vaan luo ulkoisten virikkeiden verkoston /network of external stimuli), jonka mukaan hän reagoi fyysisillä toiminnoilla.
- 2) **Asennot** (Postures): miten maan päällä seistään painon ja painovoiman mukaan.
- 3) **Asenteet** (Attitudes), kuvattuina ruumiillisina (somatic), osittaisina asentoina (positions).



- 4) **Liikkeet tilassa:** tapa käyttää näyttämön tilaa ja näyttelijän tai tanssijan kulkureitit siinä
- 5) **Käveleminen:** erityisen tärkeä monille näyttelijöitä ohjaaville ohjaajille (Stanislavski, Vakhtangov, Decroux): “Yksikään aloittelija ei tiedä miten näyttämöllä kävellään” (Dullin); ranskalaisen sanonnan mukainen “saada rooli jalkoihin” (to have a role in your legs) vaatii monesti paljon kokeilua ja harjoitusta.
- 6) **Käynti** (gait; kävelemisen/kulkemisen tapa): Balzacin mukaan tarkoittaa “vartalon kasvojenilmeitä” (countenance of the body); (persoonallinen) liikkumisen tapa, “tatsi”.
- 7) **Labanin** mukaan “kehon/ruumiin toiminnot” (body actions) määritellään **neljän kysymyksen** perusteella: a) **mikä ruumiinosa** liikkuu; b) **mihin suuntaan** se liikkuu; c) **kuinka nopea** liike on; d) **kuinka paljon lihasenergiaa** käytetään.
- 8) **Stanislavskin fyysiset toiminnot** (physical actions): näyttelijä tekee ne liikkeen logiikan ja näyttämötoiminnan päämäärän pohjalta. (Pavis 1998, 223-224).

Pavisin mukaan liikettä ei voi tutkia vakuuttavasti, ellei samalla tutkita myös liikkuvan henkilön sisäistä maailmaa, kutsutaan sitä sitten emootioiksi, mentaalisiksi kuviksi tai sisäiseksi elämäksi. Tämä johtaa **jatkuvaan edestakaiseen heiluriliikkeeseen liikkeen ja emootion välillä** (between motion and emotion). Monet teoriat ja näyttelijäntyön harjoitukset käsittelevät tätä edestakaista liikettä, joko näiden kahden eroavaisuutta (dualismi) tai niiden sulautumista ja orgaanista suhdetta (bodymind). (Pavis 1998, 224). Hannu Tuisku (2011) on käyttänyt nimitystä ”psykofyysinen luuppi”, joka viittaa tuohon liikkeen ja emootion heiluriliikkeen luonteeseen (Tuisku 2011, 96). Pavisin mukaan useimmiten liikkeen ja emootion välistä aluetta vahvistetaan, kuten Laban: “Jokainen liikkeen fraasi, pienikin painonsiirto, mikä tahansa jonkun ruumiinosan ele, paljastaa jonkun piirteen sisäisestä elämästämme.” Michail Chekhov on käyttänyt käsitettä psykologinen ele, jolla pyritään vaikuttamaan näyttelijän fyysiseen ja mentaaliseen tilaan kaivertamalla aina syvemmälle ja syvemmälle tämän saman kolikon kumpaakin puolta. Lecoq kutsuu näyttelijän, tanssijan tai miimikon työtä sanalla “re-act”, jossa yhdistyvät sanat “reagoida” ja “näytellä uudelleen”: “to re-act the real world in our bodies” (a real world in perpetual

motion, Pavisin lisäys). Eli reagoida ja näytellä (jatkuvassa liikkeessä oleva) maailma uudelleen omassa ruumiissamme.

(Pavis 1998, 224).

Monet näyttelijäntyön ajattelijat ja kehittäjät ovat pohdiskelleet tätä **liikkeen ja emotion välistä suhdetta ja vuorovaikutusta**. Artaud ei sinänsä käsittele liikettä osana näyttelijäntyötä kovin konkreettisesti, mutta sen voidaan katsoa sisältyvän hänen vaatimukseensa teatterin omasta, ruumiillisesta kielestä, kirjoitetun tekstin ylivaltaa vastaan.

*”Minä väitän, että näyttämö on fyysinen, konkreettinen tila, joka ei vaadi muuta kuin että se täyttyy ja saa puhua omaa konkreettista kieltään. Minä väitän että tämän konkreettisen, aisteihin vetoavan ja puheesta riippumattoman kielen on ensisijaisesti tyydytettävä aistit, sillä aistien runous on yhtä todellista kuin kielen runous, ja että tämä fyysinen, konkreettinen kieli, jota tarkoitan, on todella teatterinomaisen vasta sitten kun sen ilmaisemat ajatukset ovat riippumattomia puheesta.”* (Artaud, 46)

Tämä monisyinen ”aistien runous” kattoi Artaud´n mukaan ensiksikin kaikki näyttämöllä käytettävät ilmaisukeinot, joiksi Artaud lukee musiikin, tanssin, plastiikan, pantomiimin, mimiikan, eleet, intonaation, arkkitehtuurin, valaistuksen ja kulissit. Ne ovat hänen mukaansa käyttökelpoisia, jos ne antavat periksi sille, jota hän kutsuu **näyttämön fyysiseksi houkutteksi** eli pystyvät ”hyödyntämään näyttämön tarjoamia fyysisiä mahdollisuuksia korvatakseen taiteen muodot uusilla, uhkaavilla ja elävillä muodoilla”. (Artaud, 48). Artaudilla oli myös oma näkemyksensä edellämainittuun kysymykseen liikkeen ja näyttelijän sisäisen maailman yhteydestä. Hän kuvailee näyttelijän fyysisyyden ja tunneilmaisun suhdetta mielenkiintoisella ilmauksella: näyttelemine on tunneperäistä urheilua, ja näyttelijä on **sydämen urheilija** (Artaud, 157). Teatterin ruumiillisuudesta puhuessaan Artaud ei pelkää mainita sanaa tanssi; itse asiassa hän ei varsinaisesti käytä edes termiä ”liike”, vaan fyysisestä ilmaisusta puhuttaessa käsitteitä **tanssi, plastiikka, pantomiimi, mimiikka ja eleet**. ”Liike” käsitteenä olisikin ehkä liian ulkokohtainen kuvaamaan Artaud´n peräänkuuluttamaa kaikkivoipaa, luihin ja ytimiin tunkeutuvaa

ruumiillisuutta, joka ”ruttotaudin tavoin puhkaisee ihmisestä pahuuden paiseet ja mielen vääristymät”, ja ”ravistelee aineen tukahduttavaa hitautta, joka tunkeutuu aistien kirkkaimpienkin havaintojen alueelle”. Julmuuden teatterin manifestissaan Artaud julistaa, että teatterin on siis luotava jonkinlainen kielen, eleen, ilmaisun metafysiikka, jonka avulla se voi torjua siihen kohdistuneen psykologisen ja inhimillisen sorron, eli julmuuden.

*”Julmuuden teatteri on perustettu sitä varten että se panisi elimet paikoilleen ja saisi ihmisruumiin jälleen tanssimaan ja sitä kautta väistämään tätä mikrobien maailmaa, joka ei ole muuta kuin jähmettyynyttä tyhjyyttä.”* (Artaud, 110-111)

**Stanislavski** puhuu myös **tanssin ja plastisuuden** ja näiden lisäksi **akrobatian** merkityksestä näyttelijälle, hänelle ominaiseen käytännönläheiseen tyyliin ja harjoitusmerkkin avulla. Hän lähtee siitä, että ihanteellista ruumiinrakennetta ei ole olemassakaan, vaan se on tehtävä. Akrobatia oli hänen mukaansa tärkeää, koska se kehittäisi päättäväisyyttä, myös näyttelijäntyössä. Monilla näyttelijöillä oli hänen mielestään se ongelma, että he ”pelkäävät vahvoja kohtia ja ryhtyvät niitä lähestyessään valmistautumaan huolellisesti jo paljon aikaisemmin; se aiheuttaa jännityksiä, jotka estävät näyttelijää avautumasta roolin kulminaatiokohdissa ja antautumasta niille kokonaan ja pidäkkeittä”. Kun akrobatian avulla kehitettiin tahdonvoimaa ruumiillisten liikkeiden ja toimintojen alalla, se oli helpompi siirtää myös elämysten alalle. Akrobatia oli Stanislavskin mukaan tärkeää myös siksi, että se auttoi näyttelijää liikkumaan näyttämöllä joustavammin, sukkelammin ja vilkkaammin vaikeissa ja nopeissa liikkeissä. *”Opite toimimaan nopeassa rytmissä ja tempossa, mihin vain hyvin harjoitettu fyysiikka pystyy”.* (Stanislavski 2011, 460-461).

Stanislavski ei myöskään pelännyt puhua tanssin, jopa baletin merkityksestä vartalon treenaamisessa.

*”Siinä missä voimistelu muokkaa terävyyteen asti selväpiirteisiä liikkeitä, joille on ominaista iskevyyden ja miltei sotilaallinen rytmi, tanssit pyrkivät luomaan eleisiin sulavuutta, laajuutta ja cantilena. Ne avaavat liikkeitä, antavat niille linjakkuutta, muotoa, suuntaa ja lennokkuutta.*

*Voimisteluliikkeet ovat suoraviivaisia, kun taas tanssissa ne ovat monimutkaisia ja monimuotoisia.” (Stanislavski 2011, 464).*

Stanislavski suhtautui kuitenkin kriittisesti ”liian tanssilliseen” liikeilmaisuun: *”Suorittaessaan tällaista ylenpalttisen laajaa ja liioiteltua elettä balettitanssijat yrittävät tehdä sen tarpeettoman kauniisti, upeasti ja koristeellisesti. Se aiheuttaa balettimaista teennäisyyttä, viehkeilyä, sentimentaalisuutta, valheellisuutta, luonnottomuutta ja usein hullunkurista ja karikatyyristä liioittelua” (Stanislavski 2011, 465).*

Stanislavskin mukaan näyttämöllä ei pidä tehdä elettä pelkästään eleen itsensä takia. Oli myös olemassa tanssijoita ja näyttelijöitä, jotka eivät harjoittaneet tuollaista ”sisällyksetöntä plastista toimintaa”, vaan olivat kehittäneet plastisuutensa kestämään koko heidän elinikänsä. ”Plastisuudesta on tullut heille toinen luonto, luonteenominaisuus”. Stanislavskin mukaan heistä lähtevä energia pulppusi suoraan sydäimestä. Tällainen energia ilmenee hänen mukaansa tietoisessa, sensitiivisessä, sisältörikkaassa ja produktiivisessa toiminnassa, ”jota ei voida suorittaa mitenkuten, mekaanisesti, vaan sielun sisäisiä impulsseja vastaavasti”. Stanislavskin mukaan tällainen liike ja toiminta, joka ”saa alkunsa sielun syvyyksistä ja seuraa sielun sisäistä linjaa”, on välttämätöntä ”todellisille draamataiteilijoille”. Nämä liikkeet kelpaavat kuitenkin vain sikäli, kuin niiden avulla voidaan taiteellisesti ilmentää ja tulkita roolin ihmissielun elämää. Stanislavskin mukaan vain liikkeen sisäisen aistimisen kautta voidaan oppia ymmärtämään ja tuntemaan sitä. (Stanislavski 2011, 469).

Stanislavskille ja koko psykorealisticelle paradigmalle liike on siis hyvin vahvasti osa näyttelijän ”sisäistä elämää”, tai siis ulkoisesti näkyvää heijastumaa siitä. Melko tarkkaankin kuvatuissa harjoituksissa (esim. käden nostaminen hitaasti niin, että käden jokainen osa nousee ensin neljäsosien, sitten nopeammin kahdeksaosien tahdissa) pyritään siihen, että energia etenee liikkeen ”**sisäistä linjaa**” pitkin. Stanislavskin mukaan systemaattisten harjoitusten myötä näyttelijä oppi toimimaan ulkoisen linjan sijasta tällä sisäisellä linjalla ja samalla tuntemaan, mitä liikkeen tunteminen ja plastiikka on. Harjoituksia tehtiin myös selkärangalla, kaulalla ja jaloilla.

Jossain kohden toimintaa voitiin keventää, toisessa kohden taas tehostaa, kolmannessa nopeuttaa, neljännessä hidastaa, jarruttaa, keskeyttää, rytmisesti painottaa sekä vihdoin sopeuttaa liike tempon ja rytmin iskukohtiin. Välillä käskettiin myös kokonaan pysäyttää liike-energia. Sekin tapahtui rytmissä ja tempossa, ja syntyi liikkumaton asento. Stanislavskin mukaan se oli uskottava, jos se oli sisäisesti perusteltu. “Sellainen asento muuttui pysähtyneeksi toiminnaksi, eläväksi veistokseksi. Oli mukava toimia sisäisesti perustellusti, mutta oli myös mukava olla toimettona tempo-rytmissä.” Stanislavskin mielestä **plastisuuden pohjaksi oli otettava siis energian sisäinen liike, ja se oli sovitettava yhteen tempo-rytmin painotettuihin iskuihin**. Tätä kehoa pitkin virtaavan energian sisäistä aistimusta hän nimittää **liiketietoisuudeksi**. (Stanislavski 2011, 474-476).

Stanislavskin viimeisinä vuosinaan kehittämä ns. **fyysisten tekojen metodi** (nyk. myös etydimetodi) ei ole pelkästään näyttelijän liikkumiseen tähtäävä harjoitusmetodi, vaan se on hänen kehittämänsä tapa **yhdistää teksti ja näyttelijän ruumiillisuus kokonaisvaltaisesti**, jatkumona juuri edellä mainittuihin harjoitteisiin. Tämä metodi on määritelty ”**tekojen kautta improvisoimalla tapahtuvaksi näytelmän ja roolin analyysiksi**”; improvisaatioharjoitusten eli etydien avulla etsitään roolihenkilöiden sisäinen elämä, ajatukset, ihmissuhteet, niihin vaikuttavat tekijät ja koko psykofyysinen toiminta. (Stanislavski 2011, 922). Tähän liittyi **toiminta-analyysin metodi**, jossa oli kaksi vaihetta: **analyysi järjellä ja analyysi ruumiilla**, joista jälkimmäinen suoritetaan juuri fyysisten tekojen metodilla (Stanislavski 2011, 925). Stanislavskin mukaan hänen menetelmänsä luoda (ensin) fyysistä olemista automaattisesti myös johtaa näytelmän analyysiin. “Se saa sisäiset luovat voimat töihin potkimalla meitä fyysiseen toimintaan, ja se automaattisesti herättää sisällämme henkiin inhimillistä materiaalia, minkä kanssa voimme työskennellä; se auttaa myös alkuvaiheessa aistimaan näytelmän yleistä ilmapiiriä ja tunnelmaa” (Stanislavski 1961, 249). Mielestäni on tärkeä havainto, että (tekstin) analyysiä voi tapahtua myös fyysisten toimintojen kautta.

**Meyerhold** lähestyi liikkeen merkitystä näyttelijäntyössä eri tavalla kuin Stanislavski. Hän arvosteli silloista vallalla ollutta näyttelemisen tapaa tunteen ylivallasta ja kontrollin puutteesta. Hänen mukaansa näyttelijän

**fyysinen vireystila** nimenomaan vaikutti katsojiin; se oli **näyttelemisen ydin ja psyykkisten tunnetilojen perusta**. (Meyerhold, 105).

*"Teatterin rakentaminen psykologian varaan on verrattavissa talon rakentamiseen hiekalle: se sortuu väistämättä. jokainen psyykinen tila johtuu tietystä fysiologisista prosesseista. Kun näyttelijä löytää avaimen fyysiseen tilaansa, hänelle syntyy "vireytymistila", joka tarttuu katsojiin ja vetää heidät mukaan näyttelemiseen... ja tämä on hänen näyttelemisensä ydin....Kun tunne syntyy tällä tavoin, näyttelijällä on aina luja perusta johon nojata: fyysinen edellytys."* (Meyerhold, 105)

Meyerholdin kehittämän **biomekaniikan** harjoitukset tehtiin yksin, pareittain tai ryhmissä. Varsinkin biomekaniikan pariharjoitukset (esim. läimäys kasvoille, tikarin pisto) muistuttavat niitä harjoituksia, joita nykyään tehdään monien näyttelijäntyön koulutusohjelmiin kuuluvan näyttämötaistelun (stage combat) tunneilla. Molemmissa mielestäni harjoitukset ainakin etenevät samalla tavalla. Meyerholdin oppilas Erast Garin kuvasi biomekaniikan jousella-ampumisharjoitusta seuraavasti: "Tämä harjoitus tutustuttaa oppilaan "näyttelemisyksikköihin". Näyttelemisyksikkö koostuu a) aikomuksesta b) toteutuksesta ja c) reaktiosta.

**Näyttelemisyksikköjen muodostama vaihtelu, niiden muodostama ketju, on yhtä kuin näytteleminen"** (Meyerhold, 98). Tätä näyttelemisyksikköjen ketjua voi suoraan verrata näyttämötaistelukohtausten etenemiseen: preparation (valmistautuminen) - action (toiminta) - reaction (reaktio). Tällainen ketju saattoi biomekaniikkaharjoituksissa toistua useinkin saman tehtävän aikana, esim. kiven heitossa, joka oli siis yksilöharjoitus (Gordon, 116).

Myös **tarinan kertominen** on pääosassa sekä biomekaniikassa että näyttämötaistelussa: Meyerhold puhui biomekaniikkaharjoituksista melodraamana; Girard muistuttaa, että taistelukohtausten tulisi syntyä näytelmästä, ei keskeyttää sitä. Molemmat vertaavat harjoituksia (tai kohtauksia) myös tanssiin. Girardin mielestä näyttämötaistelu ei ole kilpailua, vaan pikemminkin täsmällistä tanssia. Meyerhold taas kuvailee, miten (taylorististen) työliikkeiden pohjalle rakentuvat liikkeet ovat aina "tanssillisia", sillä taitavan työläisen työskentely muistuttaa aina tanssia (Meyerhold, 104). Molemmissa on pyrkimys myös jonkinlaiseen yleispätevään pohjaan, toisin sanoen **näyttelemisen fyysiseen tekniikkaan**, joka

mahdollistaa soveltamisen erilaisissa teatterin muodoissa ja lajityypeissä. Sekä biomekaniikka että näyttämötaistelu ovat olleet myös ikään kuin liikuntatunteja teatterikoulujen ohjelmistoissa, vaikka - kuten Girard huomauttaa - esimerkiksi näyttämötaistelu ei ole pelkkää liikuntaa vaan myös **fyysistä dialogia**. (Girard, 439)

Laajemmasta kulmasta katsottuna on mielestäni kysymys myös siitä, että molemmat ovat esimerkkejä **muodosta lähtevästä näyttelemisestä** (formal acting); molemmissa lähdetään siis ulkoisesta, fyysisestä toiminnasta (kuten Stanislavskinkin opetuksessa hänen viimeisinä vuosinaan). Myös Patrice Pavisin mukaan biomekaniikan tekniikka on vastakohtainen introspektiiviselle eli itseään havainnoivalle, inspiraatiopohjaiselle "autenttisten tunteiden" metodille, koska biomekaniikan avulla näyttelijä lähestyy rooliaan ulkoapäin intuition sijasta. (Pavis 1998, 33). Mielestäni tosin myös ulkoisessa tai fyysisessä toiminnassa intuitio voi olla lähtökohta.

Meyerhold oli myös Artaud´n kanssa samoilla linjoilla siinä, että **teatteri ei saanut olla tekstin ylivaltaa**. Hänen mielestään kirjailijasta tulisi todellinen näytelmäkirjailija vasta, kun hänet pantaisiin ensin kirjoittamaan pari pantomiimia.

*"Se on hyvä vastalääke ylettömälle sanojen käytölle.... Hän vain saisi antaa sanat näyttelijän käyttöön vasta sitten kun liikehännän skenaario olisi valmis. Eikö jo olisi aika kirjoittaa teatterin huoneentauluun: sanat ovat teatterissa vain koristeita liikkeen kudoksessa. Sanat ovat toiminnan ääniä. Niiden tulee purkautua kuin väkisin näyttelijän suusta hänen ollessaan draaman edellyttämän taistelun synnyttämän liikkeen vallassa".* (Meyerhold, 75)

### *3.6. Liike tässä produktiossa*

Kuten jo 2. luvussa mainitsin, liikevariaatiosta syntyi ristiriitaisia tuntemuksia jo demo-vaiheessa. Luovuimme siinä esimerkiksi melko pian aikaisempien demojen improvisatorisesta työtavasta, ja aloimme tehdä "valmista". Variaation määrittely oli myös hakenut ilmaisuaan; aluksihan olin ajatellut rajata sen tanssiin, mutta sitten valitsin väljemmän määrittelyn "liike". Tämän variaation lähtökohta oli siis epämääräisempi verrattuna kahteen

aikaisempaan (vaikka ihmisäänikin jo oli käsitteenä laajempi kuin rytmi). Yritän tässä luvussa pohtia aluksi syitä noille liikevariaation ongelmille.

Suunnittelussa olisi ehkä auttanut, jos olisin lähtökohdaksi esim. jonkun edellisessä luvussa kuvaillun käsityksen liikkeestä näyttelijäntyössä. Olisin voinut esimerkiksi tarkemmin pohtia, tutkimmeko liikettä stanislavskilaisittain ”sisäisestä linjasta” lähtien, tai meyerholdilaisittain fyysisestä vireystilasta lähtien. Yksi vaihtoehto olisi ollut lähteä kokeiluihin Delsarten ”Liikkeen järjestyssääntöjen” tai Labanin ”body actions” (tai working actions”) periaatteiden mukaisesti. Produktion jälkeen olen myös jonkin verran enemmän opiskellut näyttämötaistelua; se olisi voinut myös olla liikevariaation lähtökohta. Tai olisin voinut selkeästi ottaa lähtökohdaksi **”tanssin”**, mikä on oma liikkeellisesti vahvin taustani, ja mitä liikevariaatiossa loppujen lopuksi näin jälkeen päin katsoen lähinnä käytettiin.

Vaikka kirjoitin ensimmäisessä luvussa, että en aio tässä perin juurin metsästä omien näyttelijäntyötä määrittävien näkemysten juuria, niin tämän liike-aiheen kohdalla tuntuu tärkeältä pysähtyä hetkeksi sitä pohtimaan. Yksi syy siihen, miksi en määritellyt variaatiota tanssivariaatioksi, oli pohjimmiltaan varmasti jo noissa opiskeluaikoinani kokemissani käsityksissä siitä, että tanssijan taustaa ei oikein pidetty hyvänä lähtökohtana näyttelijälle. Tämä käsitys juontaa osittain juurensa jo Stanislavskin näkemyksiin balettitanssijoiden liiallisen elehtimisen vahingollisuudesta näyttelijäntyössä. Toisaalta Stanislavski näki baletin harjoittamisessa myös hyviä puolia, varsinkin jalkojen ja selkärangan ryhdin harjoittamisen kannalta; kädenliikkeiden harjoittamisessa hän kehotti baletin sijasta seuraamaan esim. Isadora Duncania, ja muutenkin hän arvosti (tuon ajan) vapaan tanssin suuntausta ja plastisuutta. (Stanislavski 2011, 463-464).

Sinänsä tanssi ei tietenkään opetuksen puolesta ollut mitenkään pannassa musiikkiteatterin koulutusohjelmassa. Sen kaksivuotisen keston aikana sitä opetettiin jatkuvasti periodeissa eri muodoissa, ja esityksissä oli myös tanssia musikaalityylistä modernimpaan tanssiin. Ylipäänsä Teatterikorkeakoulun näyttelijäntyön opetuksessa tanssilla on jo tuolloin 1990-luvulla ollut merkittävä osuus. Seppo Kumpulainen on väitöskirjassaan ansiokkaasti kartoittanut suomalaisen näyttelijänkoulutuksen liikunnanopetuksen



historiaa, ja toteaa, että ajanjaksolla 1943-2005 tanssin painoarvo näyttelijänkoulutuksen osana on kasvanut merkittävästi (Kumpulainen, 283). Musiikkiteatterin koulutusohjelmassakin saimme opetusta silloiselta näyttelijänlaitoksen tanssinopettajalta Jens Walentinssonilta. Muistan kuitenkin myös, että tanssin opetuksen merkityksestä keskusteltiin, ja että jossain vaiheessa meille todettiin tärkeäksi järjestää myös akrobatian ja aikidon opetusta. Myös näyttelijäntöön laitoksella on jatkuvasti käyty keskustelua siitä, minkälaista tanssia näyttelijäopiskelijoille tulisi opettaa. Koska itselläni tanssi (jazz- ja modernin tanssin pohjalta) oli ennen Teatterikorkeakouluopintojani ollut vahvuusalueeni, otin ymmärrettävästi nämä keskustelut ja pohdinnat vakavasti. Nyt ajattelen, että ilman muuta oli hyvä, että käsitykseni näyttämöliikunnasta laajeni opintojen myötä; aikaisemmin liikuntamuotojani olivat lähinnä tanssi, ja toisaalta juoksu ja muun kuntosurheilu. Kestävyysurheilun olin, monen muun ikäluokkani edustajan tavoin, imenyt 1980-luvulla Turkan opeista, vaikkakin Teakin ”ulkopuolisen oppilaana” (Turkan opetuksehan levisivät tuolloin tv:n ja lehtien välityksellä kaikkiin kotitalouksiin, puhumattakaan teatterialan opistoista ja harrastajapiireistä). Näin jälkeen päin ajatellen musiikkia tai tanssia koskevien kriittisten kommenttien tarkoitus oli varmasti muistuttaa meitä opiskeluaikana siitä, että vaikka ne olivat meidän vahvuusalueitamme, niin meidän tuli myös – ja ennen kaikkea – keskittyä näyttelijäntöön opiskeluun, vaikka musiikkiteatteria opiskeltiin. Ymmärsin sen kyllä silloin itsekin. Jotain kuitenkin samalla myös feidasin itsestäni.

Tässä oli siis ehkä joitakin syitä sille, miksi en valinnut kolmannen variaation lähtökohdaksi tanssia, vaan laajemmän liike-aiheen. Se antoi kuitenkin toisaalta vapauden mennä myös kohti tanssia. Ainakin menimme pois päin psykorealismista (ja Stanislavskin ajatuksista) siinä mielessä, että teimme ”liikettä pelkästään liikkeen takia”; varsinkin siinä vaiheessa, kun teimme erilaisia liikesarjoja ennen kuin tiesimme, mihin tekstikohtaan ne tulisivat. Toisaalta, kun liikesarja sovitettiin johonkin kohtaukseen, se alkoi saada merkityksiä sen tekstin perusteella, ja näin teksti taas vaikutti liikkeiden tekemiseen. Tässä näkyy tavallaan Pavisin mainitsema **heiluriliike-ajatus liikkeen ja emotion välillä**. Toisaalta ei olla ihan kaukana Stanislavskin myöhempien aikojen fyysisten tekojen metodista, jossa ”**luomalla fyysistä olemista**” ensin päästään myös näytelmän analyysiin; olinhan itsekin

liike-demon jälkeen sitä mieltä, että ”ei tästä tällanen olis tullu, jos ei olis ollut fokuksessa se liike” (LYK). Tosin Stanislavskin metodissa fyysiset improvisointiharjoitukset lähtevät kuitenkin jo tekstin pohjalta, eli siinä mielessä lähtökohtamme oli erilainen.

**Meyerholdilaisilla linjoilla** oltiin – oikeastaan koko produktiossa - ehkä siinä mielessä, että näyttelijäntyötä lähestyttiin ulkoisista lähtökohdista (formal acting), kuten Pavis kuvailee vastakohtaa introspektiiviselle eli itseään havainnoivalle, inspiraatiopohjaiselle "autenttisten tunteiden" metodille. Kuitenkin, vaikka produktiossa varsinkin demo-vaiheessa toimittiin eri lähtökohdista kuin psykorealisticissa näyttelijäntyössä ja tekstin merkitys ”unohtaen”, niin **esitysluonnosvaiheessa palattiin kuitenkin ainakin jossain määrin taas sen piiriin partituuriin tehtyjen valintojen myötä**. Toisaalta improvisoinnin merkitys oli suuri edelleen myös esitysluonnoksessa, ja se nousi jopa varsinaisten variaatioaiheiden rinnalle vaikuttaen ennalta suunniteltua enemmän työskentelytapamme. Seuraavassa luvussa pohdinkin erikseen improvisaation merkitystä tässä tutkimuksessa.

### *3.7. Improvisoinnin merkitys tässä tutkimuksessa*

Alkuperäisessä tutkimussuunnitelmassani, jossa produktio oli jo muotoutumassa sarjaksi variaatioita, improvisaatio oli erikseen mainittu mahdollisesti yhden variaation aiheena tai työmuotona: ”Yhden variaation työtapana voisi myös olla improvisaatio, koska olen tehnyt sitä jonkin verran, ja pidän sitä hyvänä metodina tuottaa asioita, joita ei muuten ehkä tulisi ikinä mieleen.” (1. TS 2003). Improvisointi ei ollut kuitenkaan erityisesti esillä myöhemmin tarkennetussa tutkimussuunnitelmassani, itse asiassa en maininnut sitä erikseen ollenkaan työmuotona tai työryhmäläisten valintaperusteina. Mainitsen kyllä, että ”ennen jokaisen variaation varsinaisia ”tekstiharjoituksia” pidetään workshop-tyyppinen periodi, jonka aikana työryhmä luo musiikki- tai liikemateriaalia tulevaa variaatiota varten”. Tämä kuvailu sisältää – itseni ja ajatukseni tuntien – varmasti myös improvisoinnin. (2. TS 2004). Kuten jo edellä olen maininnut, jälkepäin voi todeta, että improvisoinnin merkitys produktiossa oli yllättävänkin suuri, vaikka varsinaista improvisaatioteatteria ei missään vaiheessa ollut tarkoitus tehdä.

Pyrin tässä luvussa selvittämään tarkemmin, miten improvisaatio produktiossa vaikutti. Tämän pohdiskelun lähtökohdaksi esitän ensin muutamia näkemyksiä improvisaatiosta teatterissa.

**Pavisin** mukaan improvisaatiota esiintyy (teatterissa) **vaihtelevia määriä**, ulottuen tekstin kehittelystä tarkoin ja tunnetun skenaarion pohjalta (commedia dell'arte) draamallisen näytelmän luomiseen pelkästään otsikon tai teeman pohjalta, tai totaaliseen eleelliseen ja verbaaliseen ruumiinkielen luomiseen, tai verbaaliseen dekonstruktioon ja uuden fyysisen kielen etsimiseen. Pavis kuvailee, että improvisaatio on (teatterissa) ”muodikasta”, koska se liittyy **tekstin ja passiivisen imitoinnin hylkäämiseen sekä ruumiin ja spontaanin luovuuden vapauttaviin voimiin**. Hänen mukaansa Grotowskin harjoitusten, Living Theatren ja Théâtre du Soleilin improvisatorisen työskentelyn sekä muiden ei-akateemisten näyttämökäytäntöjen voimakkaasta vaikutuksesta muovautui 1960-70 – luvuilla **myytti improvisaatiosta kollektiivisen teatterintekemisen avaimena**. Tätä ajatusta on arvioinut 1970-luvulla (tanssin tutkija) Michel Bernard ekspressionistisen ruumiin- ja taiteenteorian elpymisenä. (Pavis 1998, 181-182).

**Frost ja Yarrow** puolestaan toteavat, että **ohjaajan funktion myötä (1800-luvulta lähtien) improvisaation traditio ja merkitys teatterissa kuihtui (vaikka ei koskaan ole kokonaan hävinnyt)**. Sitä ennen commedia al improvviso (eli commedia dell'arte) hallitsi eurooppalaisia näyttämöitä kolmensadan vuoden ajan. Tämä **commedia oli osittain improvisoitua, mutta myös harjoiteltua**, ja sitä esittivät ammattinäyttelijät. Kaikki olivat erikoistuneet käyttämään tietynlaisia maskeja. Tämä näytelmän laji vaikutti moniin tärkeimpiin näytelmäkirjailijoihin, kuten Shakespearen, Molièreen, Marivaux'hon, Gozziin ja Goldoniin. Ohjaajan merkityksen kasvun myötä näyttämöllä tuli improvisatorista luovuutta tärkeämmäksi ohjaajan näkemys esityksestä. (Frost & Yarrow 1990, 2007, 7-8).

**1900-luvulla taiteen alalla tuli kuitenkin esiin moni ilmiöitä, jotka perustuivat improvisaatioon:** musiikissa jazzin eri muodot; moderni tanssi, kehittäjinä Isadora Duncan ja Martha Graham omilla tavoillaan;

spontaaniutta ja paikkasidonnaisuutta korostavat liikkeet (happeningit jne.) Euroopassa ja USA:ssa. Frostin & Yarrow´n mukaan improvisaatiota on **teatterissa käytetty kolmen eri pääperiaatteen** mukaisesti. Ensimmäkin perinteisen teatterin harjoittelussa sitä on käytetty **esityksen valmistamisessa (harjoituksissa) ja näyttelijöiden virittämisen keinona**. Toinen traditio (tai ”anti-traditio”) liittyy radikaalimpaan näkemykseen 1800-luvulta peräisin olevan ”**johdonmukaisen persoonallisuuden**” **käsityksen murtumisesta**. Koominen ja satiirinen piirre, joka usein liitetään improvisaatioon, haastaa oletukset pysyvistä sosiaalisesta persoonallisuudesta ja porvarillisesta kunniallisuudesta. Esimerkiksi Jarryn, Artaud´n ja Beckettin työt laajensivat tätä horjutusta, ja vaativat myös radikaalisti fyysisempää ja improvisatorisempaa lähetymistä näyttelijäntyöhön. Ei olekaan yllättävää, että tämänkaltaisen, alun perin kirjoitettuun tekstiin perustunut improvisatorinen teatterintekemisen tapa on jatkanut kehittymistä lähes omaksi itsenäiseksi muodokseen. Tällöin improvisaatio toimii sekä **tutkivana teatterintekemisen muotona että ”para-teatterillisena” kontekstina**. Tämä onkin kolmas tapa käyttää improvisaatiota teatterin alalla, ja se laajentaa improvisaation käytön itsen ja todellisuuden tutkimisessa myös **teatterin ulkopuolelle**. Tällaisen työskentelyn keskiössä (esim. Grotowskilla) ei ole roolihahmon vaan **esiintyjän itsensä todellisuus**. (Frost & Yarrow 2007, 17-19)

John Martin puolestaan kuvailee teoksessa *The Intercultural Performance Handbook*, että improvisaatiota käytetään (teatterissa) **esiharjoitteluna (pre-rehearsal), harjoitteluna (rehearsal) sekä esityksenä (performance)**. Frostin ja Yarrowin mukaan improvisaation käyttö harjoittelun muotona (tai ”strategiana”) on esiintyjän resurssien kehittämistä; jos se saatetaan johonkin muotoon tai toistetaan, siitä kehittyi metodi. Improvisaation käyttäminen esityksen luomisen tai muuttamisen keinona muuttaa sen luonnetta ja seurauksia, vaikuttaen sen asemaan ja merkitykseen. Esiharjoitteluun kuuluu esiintyjän (esiintyjän ruumiin) sekä esiintyjäryhmän vieminen ”valmiustilaan” (disponibilité) kohti esitystä, sekä esiintyjän ruumiin ja esitystilan välisen suhteen tutkiminen. Improvisaation käyttö harjoituksissa ja harjoituksena jatkaa edellisiä suhteissa esitystekstiin (merkkien ja koodien kokonaisuuteen, joka muodostaa esityksen). Se kehittää konteksteja ja roolihahmojen ”taustatarinoita” ja toteutuu sellaisina

harjoituksina kuin ”hot-seating”- istuntona (jossa ryhmä kyselee esiintyjältä tämän roolihenkilön taustasta, käyttäytymisestä ja motiiveista) tai tunnemuistiharjoituksina. Tarkoituksena on energisoida ihmissuhteita ja intentioita etsimällä tapoja ”nostaa panoksia” ja luomalla intensiteettiä esiintyjien ja esitystilan välille. **Improvisointi esityksessä ja esityksenä (in and as performance) voi olla kaikkein riskialttein yritys**; se voi tarkoittaa klovnia, joka kerjää hankaluuksia; tai osallistujaa esityksessä, jonka parametrit ovat tiedossa mutta jonka yksityiskohtia, järjestystä tai merkityksiä voi kuka tahansa esiintyjistä muuttaa; se voi tarkoittaa myös taidokkaan esiintyjän pientä variointia hänen rekisteröidessään yleisön vastaanottavuutta; tai katsoja-osallistujien (spectator-participators) sensuroimattomia tai tarkoituksella aikaansaatuja väliintuloja, joihin esiintyjät vastaavat niitä vahvistaen. (Frost & Yarrow 2007, 19-20).

**Tämän produktion varhaisissa suunnitelmissa improvisaatio liittyi vahvasti tuohon Pavisin mainitsemaan ”kollektiivisuusmyyttiin”.**

Olin jonkin verran tehnyt improvisaatioteatteria aikaisemmin, ja päässyt jopa Pia Koposen Improkirjaan haastateltavaksi improryhmäni kanssa. Kirjaan asti on päässyt kommenttini, että ”se [yhdessä improvisoitu kohta] on paljon enemmän, kuin mitä yksin olisi tehnyt” (Koponen 2004, 214). Keith **Johnstone** puhuu siitä, miten toisten ideoiden hyväksyminen johtaa ”kontaktiin ihmisten kanssa, jotka ovat vapaita kaikista rajoituksista ja joiden mielikuvistus näyttää olevan ääretön” (Johnstone 1996, 99). Ajattelen edelleen, että improvisoinnissa - ja teatterintekemisessä yleensä - yksi parhaita asioita on yhteistyö paitsi näyttelijöiden, myös monien muiden produktion suunnitteluun ja tekemiseen vaikuttavien ihmisten kanssa, mutta silti on mielenkiintoista havaita, miten tärkeänä olen sitä tutkimuksessani pitänyt. Tämä liittyy myös bändiajatteluun, mitä korostinkin suunnitelmissani paljon enemmän kuin improvisaatiota (arvioin sen merkitystä produktiossa seuraavassa luvussa).

Myös **ohjaajan merkityksen arviointi** produktion suunnitelmissa juontaa juurensa improvisaation vaikutukseen. Tarkennetussa suunnitelmassani painotan, että ”mielestäni olisi tosiaan tärkeää, että ohjaaja olisi näyttelijä, koska haluan nimenomaan tutkia näyttelijäntyön mahdollisuuksia musiikkia ja liikettä käyttäen” (TS 2, 2004). Myöhemmin tarkensin tätä vielä, että **ei**

**ollut tarkoitus tehdä ”ohjaajan taidetta”.** Ohjaajan roolista myös keskusteltiin ennen harjoitusten alkua, eli kyseessä oli yhteinen sopimus. Varsinkin demo-vaiheessa ohjaajan rooli painottuikin enemmän juuri improvisaatioteatterissa paljon käytettyä ”**side-coach**” –tyyppiseen sivustaohjaamiseen. Esitysluonnoksessa ohjaajan merkitys kasvoi partituuriin tehtyjen valintojen myötä (hän oli eräänlainen ”**score-maker**”), mutta esityksissä näyttelijöillä oli silti näissä rajoissa aika paljonkin improvisoinnin varaa.

Tämä ohjaajan roolin ”uudelleen arvioiminen” ei liity pelkästään improvisaation vaikutukseen, vaan mielestäni myös johonkin laajempaan tendenssiin näyttelijän ”itseohjautuvuuden” tavoitteesta tai ohjauksen merkityksen ”ehtymisestä” (mm. Guénoun 2007, 11). Tässä produktiossa se liittyi myös tutkimuksen tekemiseen; koska minä (näyttelijänä) olin produktion suunnittelija, niin ohjaajan rooli ei lähtökohtaisesti ollut niin hallitseva kuin mihin monissa produktioissa ainakin itse olen tottunut. Toisaalta **improvisaatiokokemusten perusteella ohjaajan roolille löytyi tässä produktiossa harjoitusten myötä konkreettisia muita malleja** (kuten side-coaching), vaikkakaan niitä ei suunnitelmissa tietoisesti haettu. Improvisaatiotekniikoissa ”ulkopuolinen ohjaaja” on oikeastaan myös yksi improvisoija muiden improvisoijien joukossa; siihen suuntaan ohjaajan roolia pyrittiin tässäkin produktiossa näin jälkeen päin ajatellen viemään. Toki ohjaajalla oli tässäkin produktiossa myös ”perinteistä” ohjaajan valtaa työnjohtajana; esim. partituurin valinnoissa olimme sopineet, että hän saa tehdä lopullisen päätöksen. Harjoitusvaiheessa hän myös toimi pääasiallisesti harjoitusten vetäjänä, vaikka yhdessä niitä suunnittelinkin hänen ja muun työryhmän kanssa. Samoin hän myös pääasiallisesti teki esitysluonnosvaiheessa yhteistyötä lavastaja-valosuunnittelijan ja äänisuunnittelijan kanssa.

**Harjoitusvaiheessa** improvisaatiota käytettiin tässä produktiossa **aluksi siis esityksen (tai siis tässä tapauksessa demojen ja esitysluonnoksen) valmistamista varten**; sitä ei siis heti ajateltu käytettävän itse demojen tai esitysluonnosten esityksissä. Tosin missään vaiheessa emme tehneet ”stanislavskilaisen” perinteen mukaisia improvisaatioita ja kehitelleet konteksteja ja taustatarinoita, vaan

improvisaatioharjoitukset olivat - **Johstonen metodia mukailleen - peli- ja leikkityyppisiä**, kuten rytmiaiheessa tempomerkinnoilla ja ja nuottien aika-arvoilla leikkittely, tai ihmisääni-osassa dynamiikkakäskyt tai erilaiset biisien tyylilajit. Kun tekstin merkitys jäi demo-vaiheessa vähitellen taka-alalle, ja improvisatoriset harjoitukset rytmistä tai ihmisäänestä nousivat keskiöön, voisi sanoa, että **siirryimme improvisaatioissakin Frostin & Yarrow'n kuvailemaan "toiseen traditioon", joka liittyy siis käsitykseen "johdonmukaisen persoonallisuuden" murtumisesta.** Emme enää tulkinneet sinänsä melko perinteistä, vaikkakin ehkä absurdia Rezan näytelmätekstiä tekstilähtöisesti (hakeneet esim. roolihenkilöiden taustoja, kaaria jne.), vaan innostuimme ohjaajan **sattumanvaraisesti** heittämiensä käskyjen luomista uusista merkityksistä. Sitä kautta saimme näyttelijäntyöhön **spontaaniuden** kokemuksia, joka on myös yksi Johstonen metodin perusajatuksia (Johnstone, 74).

**Philip Auslander** on artikkelissaan "Task and vision" pohtinut amerikkalainen The Wooster Group esimerkkinä, miten ko. ryhmän esityksissä esiintyjien persoonat ja taidot vaikuttavat esityksen lopputulokseen, ja miten esim. **"roolihahmot" syntyvät toiminnasta:** *"Roolihahmot" syntyvät toiminnasta; tehtävästä ja siihen osallistuvista erityislaatuista esittäjistä.*" (Auslander 2002, 310)

Auslanderin mukaan **esityksen näkemys on tehtävän muodossa, ja yhteydessä sen esittäjiin;** "näkemys ON se tehtävä, jonka tietty ihmisryhmä esittää, ja tehtävä on se näkemys, mitä esityksen pitäisi olla ja mitä nuo ihmiset osaavat/voivat tehdä." (Auslander 2002, 310). Myös Denis **Guénoun** on pohtinut henkilöihahmon kriisiä esseessään Vastalause paluulle. Hän kysyy, että kirjoitetaanko enää vain partituureja näyttelijöille, verbaalisia runkoja improvisoiville ja valmistautumattomille, harjaantuneille ruumiille? (Guénoun 2007, 9). Phillip **Zarrilli** näkee, että **näyttelijän tehtävät vaihtelevat nykyään** 1) psykologisesti motivoidusta **realistisesta roolihenkilöstä** 2) **"roolihahmorakennelmaan"** (character-structure), johon näyttelijä "astuu sisälle" tai sieltä "pois" tilanteen mukaan; 3) tai tosiaan **peräkkäin seuraavien useiden roolien** esittämisestä 4) sellaisten **roolien tai peräkkäisten toimintojen** esittämiseen, jotka edellyttävät erityisen **vuorovaikutussuhteen**

**kehittämistä yleisön kanssa** osana näyttelijän oma partituuria (scorea); 5) tai **tehtävien toteuttamista tai ”kuviin astumista”** (entry into images) ilman minkäänlaista viittausta roolihenkilöön. (Zarrilli, 22).

**Tämän produktion esitysluonnoksessa** improvisaatiolle oli edelleen jätetty tilaa ennalta laaditun partituurin ja rajattujen musiikki- tai liiketehtävien sisällä; Frostin ja Yarrow´n edellä mainittua kuvailua mukaillen sen voisi määritellä esitykseksi, **”jonka parametrit ovat tiedossa mutta jonka yksityiskohtia, järjestystä tai merkityksiä voi kuka tahansa esiintyjistä muuttaa”**. Järjestys tosin oli sovittu tässä tapauksessa partituurissa ja demoissakin annettu ohjaajan tehtäväksi, mutta yksityiskohdat ja merkitykset jäivät vielä näyttelijänkin ulottuville, ja sillä koettiin olleen ”vapauttava” merkitys näyttelijäntyölle. Vaikka näytelmässä oli selkeät realistiset roolihenkilöt, voidaan katsoa hekilöhahmojen muodostuneen partituuriin valittujen tehtävien (tai demossa ohjaajan esittämien käskyjen) toteuttamisen pohjalta osittain myös improvisoiden. Siinä mielessä näkisin, että roolihaamot tässä produktiossa syntyivät – Auslanderin määritelmää myötäillen – **musiikillisesta ja liikkeellisestä toiminnasta, tehtävästä ja siihen osallistuvista (musiikkitaustansa vuoksi erityislaatuisista) esittäjistä**.

### *3.8. Miten bändinä toimiminen onnistui*

Kuten 1. luvussa kerroin, työryhmän valintaperusteisiin (ohjaajaa myöten) kuului se, että kaikilla oli musiikillista taustaa sekä kokemusta bändityöskentelystä. Halusin näin tutkia, miten ensemble-työskentely teatterissa voisi konkreettisesti toimia samalla tavalla kuin ”bändi”, eli musiikkia esittävä yhtye. Teatterissakin on aina ollut näyttelijäryhmiä (esim. commedia dell´arten troupe; seurueet, company), mutta esikuvana oli nyt mielessäni pikemmin pop- tai rockyhtye. En tuossa vaiheessa erityisesti avannut itselleni tai työryhmälle sitä, miten tällainen ”bändi” mielestäni toimii. Oma ennako-oletukseni lähti suurimmaksi osaksi siis **rytmimusiikin** bändiajattelun pohjalta, ja ajattelin, että muilla on varmasti samantyyppinen käsitys asiasta; olinhan joidenkin työryhmän jäsenten kanssa



ollutkin samassa yhtyeessä jossain vaiheessa, ja tiesin, että kaikilla oli bändikokemuksia nimenomaan rytmimusiikin puolelta.

Se käsitys, mikä minulla oli (ja on) bändissä toimimisesta, pohjautui siihen, että olen itse toiminut bändissä lähinnä rumpalina tai laulajana, joskus myös kosketinsoittajana. Olen soittanut rumpuja pop- ja rockmusiikkia soittaneissa yhtyeissä sekä jazz- ja tanssimusiikkiyhtyeissä (“humppayhtyeissä”).

Laulajana olen toiminut lähinnä rock- tai humppayhtyeissä. Näissä erilaisissa kokoonpanoissa olen muusikkona ollut sidoksissa nuotteihin eri tavoin; toisissa on soitettu hyvinkin valmiiden sovitusten mukaan, toisissa on itse sovitettu kappaleet ja jopa hieman improvisoitu soittaessa. Se bändimäinen toiminta, jota tässä tutkimuksessa tavoittelin, perustui jälkimmäisiin kokemuksiin. Tarkoitus oli siis näyttelijänä hakea samanlaista yhteistyötä toisten kanssa, eli **pyrkiä harjoitusvaiheessa yhdessä “sovittamaan” näytelmäteksti tälle “bändille” sopivaksi, ja jopa improvisoimalla reagoimaan toisten näyttelijöiden musiikillisiin(kin) ideoihin.**

Tässä on yhtymäkohta **commedia dell’arte –ryhmän toimintatapaan**, jossa näyttelijät yhdessä suunnittelevat näytelmän käsikirjoituksen jonkin idean tai tapahtumasarjan pohjalta, ja sitten itse kehittelevät roolihahmojaan improvisoiden. (Pavis, 69).

Ensemble- ja bändiajattelustakin on puhuttu siis paljon teatterissakin, mutta harvemmin sillä tarkoitetaan konkreettisesti musiikillisia asioita näyttelijäntyön ollessa kyseessä. Halusin tässä painottaa nimenomaan sitä puolta; kokeilimmehan musiikillisia asioita, joihin tuli pystyä reagoimaan myös musiikillisia asioita tuottamalla. Hakusanalla “ensemble” (saati “band”) ei löydy määritelmää esim. Pavisin teatterisanakirjasta, ei edes Suuresta Musiikkitietosanakirjasta, mutta siellä määritellään sentään yhtye: “Kahden tai useamman soittajan tai laulajan muodostama esityskokoonpano. Yhtyeessä yleensä kutakin sävellyksen ääntä laulaa tai soittaa vain yksi muusikko, kun taas kuorossa tai orkesterissa samaa ääntä esittää useampi...Populaari- ja viihdemusiikissa yhtye-nimitystä käytetään sekä pienistä että suurista muusikkoryhmistä.” (Suuri Musiikkitietosanakirja, osa 6, 256). Myös esim. wikipediassa “yhtye” (bändi-nimeä ei sielläkään käytetä) määritellään lähinnä kokoonpanon perusteella, ei sen, millä periaatteilla se voi toimia. Tässä tutkimuksessa taas puhun bändi-ajattelusta nimenomaan

**sen perusteella, miten toimitaan.** Toki kokoonpanokin on tärkeä lähtökohta, eli eräänlainen kvartetti, jossa on 2 miestä ja kaksi naista; toisaalta ohjaaja myös mukana työryhmässä ryhmän ulkopuolisena “liidaajana” eli johtajana, rytmi- ja ihmisäänidemoissa side-coachin roolissa jopa tavallaan kapellimestarina. En kuitenkaan ajatellut, että jokaisella olisi oma selkeä “soittimensa” tai “laulufakkinsa” (sopraano. alto jne.). Toki se, että jokaisella oli oma roolinsa näytelmässä, oli jonkinlainen lähtökohta. Muusikkoina kuitenkin oli tarkoitus, että jokainen voi “soittaa mitä soitinta vaan”. Käytännössä tämä toteutuikin konkreettisesti varsinkin improvisoiduissa biiseissä ihmisäänivariaatiossa, jossa solistit ja säestäjät vaihtelivat lennosta, ja välillä taas toimimme selkeästi lauluyhtyeenä. Rytmivariaatiossa taas kaikki olivat “komppiryhmää”, eli ikään kuin lyömäsoittajia. Näin jälkeen päin ajatellen olisi voinut kehitellä pidemmällekin tätä ajatusta, että rytmivariaatiossa näyttelijät olisivat yhdessä muodostaneet eräänlaisen “lyömäsoitinyhtyeen”.

Jos bändin määritelmä jäi alun perin tarkemmin määrittelemättä musiikilliselta pohjalta, niin vielä vähemmän hahmottelin sitä liikevariaatioon liittyen ikään kuin **tanssiryhmänä**. Jos yhtyeen musiikillisessa määrittelyssä korostuu sen kokoonpano ja eri soittimien/lauluäänialojen mukaiset tehtävät, niin toki tanssiryhmänkin voidaan ajatella koostuvan erilaisista tanssijoista, joista kullakin on oma roolinsa ryhmässä. Tässä produktiossa roolit määräytyivät roolihenkilöiden mukaan sikäli, että liikevariaatiossa Henrin roolihahmo nousi keskushenkilöksi ja sitä kautta “soolotanssijaksi”, muun ryhmän toimiessa enemmän yhdessä. Toisaalta variaatiossa oli kaksi kahden tanssijan “pas de deux´ta”, joissa molemmilla oli solistinen rooli. Jälkeen päin arvioiden voisin määritellä tämän ryhmän neljän hengen tanssiryhmäksi, jossa kaikilla on oman liikkeellisen taustansa mukainen, toisten kanssa tasavertainen rooli, esikuvina modernin tai jazztanssin pienet tanssiryhmät.

Sitä emme sen sijaan pystyneet toteuttamaan bändiajattelun näkökulmasta, että olisimme liikevariaatiossa tehneet myös musiikin itse. Osittain tässä tuli vastaan aikataulu-ongelma; musiikin suunnittelu (tai siis säveltäminen tai ainakin improvisoinnin pohjaksi tehdyn materiaalin luominen) olisi vaatinut oman aikansa. Sitä ei ollut tässä nyt varattu. Se ei ehkä kuitenkaan ollut ainoa syy. Saimmehan kuitenkin ihmisäänivariaatiossa aikaan musiikkia

improvisoimalla vaikka saman tien. Jälkeenpäin ajatellen suunnittelussa olisi tosiaan pitänyt ottaa huomioon se, että jos aiomme itse tehdä oman musiikkimme, senkin suunnittelulle olisi pitänyt varata aikaa. Yksi tapa olisi ollut tehdä jotain "biisejä" valmiiksi samalla tavalla kuin teimme liikesarjoja; emme vielä tiede, mihin kohtaan tekstiä ne tulevat, mutta sitten niille löytyi omat paikkansa. Toisekseen en ollut miettinyt, minkälaisia "soittimia" käyttäisimme. Epämääräinen ajatus oli varmasti se, että "jotain rekviisiittaa tms.". Se olisi kannattanut suunnitella tarkemmin. Ei ole ensimmäinen kerta, kun törmään tähän: ohjaajalla saattaa olla visio siitä, että "jee, te ootte musikaalisia ja osaatte soittaa, tehään tähän juttuun jotain musaa niin että soitatte vaikka jotain kattiloita tms."; ja sitten se idea kuitenkin lopahtaa. Käytännössä kannattaisi järjestää workshop-tyyppinen oma sessio sitä varten, että ensin tehdään vain musiikkia. Tässä sitä ei nyt ollut suunniteltu, eikä siihen ollut enää liikevariaation harjoitteluvaiheessa aikaa, joten "oma musiikki" jäi tekemättä. Jäihän myös soittovariaatio toteuttamatta, joten tästä voikin sitten jatkaa seuraavassa produktiossa...

Vaikka en siis ollut etukäteen erityisemmin määritellyt bändinä toimimisen luonnetta, niin eipä sitä aina määritellä muutenkaan, kun bändiä perustetaan (ainakin kun rytmimusiikista on kyse). **Moni bändi on saanut alkunsa siitä, että on vain tietty porukka, joka haluaa tehdä jotain yhdessä.** Bändi tekee sitten itse oman musiikkinsa tai tanssiteoksensa, joka perustuu ryhmän jäsenten persoonallisuuksille ja taidoille, ja tietysti myös ryhmäläisten keskinäiselle vuorovaikutukselle. Bändi on siis kliseisesti sanottuna parhaimmillaan enemmän kuin osiensa summa. Mielestäni me tavoitimme jotain tällaisesta "bändihengestä" varsinkin ihmisäänivariaatioissa, jossa tapahtui myös selvimmin rajankäyntiä musiikin ja näyttelemisen välillä.

**Yhteenvetona** näkisin, että tämän produktion myötä syntyneen bändin tapa näytellä ja tehdä musiikkia perustui osittain ennalta annettuihin, valmiisiin "nuotteihin" eli toisaalta näytelmätekstiin ja toisaalta esitysluonnoksen partituuriin. Siihen liittyi kuitenkin myös paljon improvisointia näiden sekä demo-vaiheen harjoitusten myötä kehittyneiden musiikillisten käskyjen rajoissa. Näitä käskyjä jakeli demo-vaiheessa ohjaaja eräänlaisessa "bändin liiderin" eli vetäjän roolissa. Siinä mielessä tämän bändin työskentely muistuttaa etenkin rytmi- ja ihmisäänivariaatioissa luvussa 2.2.

(Variaatiokaavio ja parametrit) kuvailtua jazzmuusikko John Zornin yhtyeen peliteoreettista työskentelyä, jossa yhtye improvisoi bändin johtajan käsimerkkien ja eriväristen pahvilappujen mukaan. Samassa luvussa mainitun sarjallisen musiikin mallia sovellettiin taas siinä mielessä, että erilaisia musiikillisia elementtejä järjesteltiin eri tavoin; ja tässä meidän produktiossamme vapaasti ja joustavasti variaatiokaaviosta valikoiden, eikä systemaattisesti jonkin mallin mukaan. Liikevariaatiossa bändin toimintatapa muuttui enemmän tanssiteatteriryhmän mukaiseksi, eli ryhmä tuotti jonkin verran omia liikesarjoja workshopin tyyliin. Ohjaajasta tuli siinä mielessä koreografi, että hän teki lopulliset päätökset, miten ja missä kohdissa tuotettua liikemateriaalia käytetään. Improvisaation määrä väheni verrattuna rytmi- ja ihmisäänivariaatioon, mutta sitäkin silti oli myös liikevariaatiossa.

Bändin jäsenten **roolit** ryhmässä perustuivat toisaalta jokaisen aikaisempaan muusikon ja näyttelijän kokemukseen, mutta siihen vaikutti myös itse kunkin roolihenkilö näytelmätekstissä. Roolit olivat suuruudeltaan melko tasavahvoja, mutta viimeisessä osassa (liikevariaatio) Henri nousee keskushenkilöksi ja siten hieman muita enemmän “solistin” asemaan. Roolit oli myös jaettu niin, että naiset esittivät naisia ja miehet miehiä, eli sukupuolirooleja ei ainakaan tässä mielessä rikottu (rooli- jaon tein muuten minä, työryhmäläisten ehdotuksesta).

Vaikka bändinä toimimista voi näin jälkeen tarkastella ja määritelläkin, niin itse produktion harjoitusten aikana siitä ei oikeastaan juurikaan puhuttu. **Ratkaisut syntyivät siis harjoitusten myötä**, eikä niitä työryhmän kesken sen kummemmin avattu bändityöskentelyn näkökulmasta, enkä itsekään pohdiskellut aihetta suoranaisesti muistiinpanoissani. Improvisoinnin ja sattumanvaraisuuden hyväksymisen merkitys kasvoi produktion myötä tärkeämmäksi keskustelun aiheeksi.

## 4. YHTEENVETOJA

### 4.1. Näyttelijä tutkijana - tutkija näyttelijänä

Tässä luvussa pohdin törmäyksiäni näiden **kahden roolin eli näyttelijän ja tutkijan välillä**, sekä siihen liittyen myös **tutkimukseni luonnetta toimintatutkimuksena** (practise-as-research). Pohjaksi esitän muutamia näkemyksiä taiteilijan/tekijän ja tutkijan kaksoisroolista, taiteellisen teoksen ja tutkimuksen välisistä yhteyksistä sekä teoretisoinnin haasteista taiteellisessa tutkimuksessa.

**Pirkko Anttilan** mukaan tutkija-taiteilijan asemaa on hahmotettu ns. kahden maailman mallilla, kahdellakin tavalla. Aikaisemmin on pohdittu sitä vaikeutta, minkä aiheuttaa luovan ilmaisun ja sen produktien pitäminen erillään ja tutkimusosuuden esittäminen erillään omana ns. tieteellisenä tutkimusraporttinaan. Tässä ajattelutavassa taiteilija nähdään käytännön subjektiksi, josta myöhemmin tehdään tutkija-subjektin objekti. Yhtä hyvin tuo tutkija ja tutkittava taiteilija voisivat olla keitä muita tahansa. Toinen vaihtoehto on, että **taiteilijan ja tutkijan asumisella samassa henkilössä katsotaan olevan jotakin merkitystä**. Jos tässä(kin) tapauksessa työ jaetaan kahteen osaan, merkitsee se metodologista epäonnistumista: työssä ei ole tietoisesti osattu tematisoida taiteellisen ja tieteellisen kokemuksen suhdetta, eikä nähdä sitä orgaaniseksi osaksi tutkimusta eikä tulkita sitä tutkimuskohteen kannalta. (Anttila 2006, 95-96, Hannula & al. 2003, 16).

**Hannula & al.** toteavat myös, **ettei taiteellista tutkimusta ole hedelmällisintä tehdä siten, että ensin ihminen on taiteilija, joka tekee taidetta ja sitten asettuu tutkijaksi tutkimaan tuota taiteilijaa**. Tuolloin taiteilijan kokemus ja taito ohjaa tutkimusta vain tiedostamattomilla ja läpinäkymättömillä tavoilla. Heidän mukaansa **perusteettoman kahtiajaon ratkaisu on kokemuksellinen demokratia**. Se tarkoittaa ajatusta, jonka mukaan “mikään kokemuksen alue ei ole toisen kokemuksen

alueen kritiikin ulottumattomissa: taide voi kritisoida tiedettä, tiede taidetta, arkikokemus filosofiaa, uskonto arkikokemusta jne., puhumattakaan sisäisistä kritiikin ja itsearvioinnin mahdollisuuksista”. (Hannula & al. 2003, 15). Anttilan mukaan kahden maailman malli voidaan taas ajatella niin, että taiteilija on ikään kuin **kahdessa maailmassa rinnakkain**, eläen vuoroin omassa luovassa prosessissaan ja katsellen vuoroin ulkopuolisin silmin. Tutkimus liikkuu näiden maailmojen välillä **reflektiona kummastakin suunnasta**. (Anttila 2006, 96).

Omasta tutkimuksestani voisin sanoa, että ”ryntäsin tekemään prokkista” ennen kuin olin juurikaan lukenut aiheesta taustatietoa tai teoretisoinut aiheeseen liittyviä kysymyksiä, eli siinä mielessä tutkimukseni kyllä ohjautui aluksi ”tiedostamattomilla ja läpinäkymättömillä tavoilla”. Tajusin sen kyllä jo tuolloin itsekin. Etnografisessa tutkimuksessa tämäntyyppistä lähestymistapaa on nimitetty teoreettisesti puhtaaksi lähestymistavaksi; tutkija menee tutkittaviensa joukkoon ilman etukäteen mietittyjä teorioita tai käsitteitä, ja alkaa tutkia (Hannula-Suoranta-Vadén, 94). Baz **Kershaw** puolestaan puhuu siitä, miten **“hunch” eli tunne tai aavistus (intuitio) voi olla practise-as-research –tutkimuksen lähtökohtana** (Kershaw 2009, 113).

Oma lähtökohtani ei kuitenkaan ollut aivan edellämainitulla tavalla teoreettisesti puhdas: suunnittelinhan produktion etukäteen, ja siinä mielessä voin sanoa tutkimuksessani olevan **design-tutkimuksen** (design-based research) piirteitä (Hannula-Suoranta-Vadén, 106). **Sibelius-Akatemian kehittäjätkinto** edustaa myös tällaista tutkimuslinjaa. Jos minulla ei ollutkaan tuossa vaiheessa laajaa kirjallista taustaa tai erityistä teoreettista näkökulmaa aiheeseeni, minulla oli ajatusteni ja suunnitelmieni pohjana tietysti kaikki se aikaisempi kokemus, mitä olin näyttelijäntyöstä saanut tehdessäni sitä käytännössä jo useamman vuoden ajan. Lisäksi jatkoin sitä kiinnostuksen suuntaa näyttelemisen ja musiikin rajapintojen tutkimisesta, mitä pohdin jo Teatterikorkeakouluaikaisessa lopputyössäni. Olin myös nähnyt monia esityksiä, jotka kiinnostivat minua nimenomaan tässä mielessä. Olen siis harjoittanut jonkinlaista näyttelijäntyön käytännön pohjalta lähtevää (osin tiedostamatonta) teoretisointia tai käsitteellistämistä mielessäni koko sen ajan, kun olen sitä tehnyt.

Voisi siis sanoa, aikaisempaan etnografia-esimerkkiin palaten, että **lähtökohtani oli jossain määrin aiheeseen liittyvällä teoreettisella oppineisuudella varustettu** (Hannula-Suoranta-Vadén, 94). Tämä kokemus ja teoretisointi on jatko-opintojeni alkuvaiheessa ollut tietenkin vielä jäsentymätöntä ja intuitiivista. Kirjoittaessani tätä produktioon liittyvää kirjallista osuutta olen yrittänyt “teoretisoida” (sana jota näyttelijä ei mielellään käytä...!) – tai ainakin käsitteellistää sitä, mitä tuossa suunnittelemassani produktiossa tapahtui, ja sitä, mikä omassa ajattelussani muuttui sen myötä.

Tällä teoretisoinnin tiellä enimmäkseen tunnusteleVIN askelin edetessäni olen törmännyt siihen kysymykseen, mikä ylipäänsä olisi toimivin – ja inspiroivin! - tapa pohtia teoretisoinnin tai edes jonkinlaisen verbalisoinnin muodossa niitä kysymyksiä, joita näyttelijäntyössä ja erityisesti tässä tutkimuksessa on noussut esille. Minkälaista teoriaa käytännöstä (eli tässä tapauksessa näyttelijäntyöstä) ylipäänsä voi rakentaa? Onko se tarpeellista tai edes mahdollista? **Yksi rakastetuimmista myyteistä näyttelijäntyössä on se, että jos siihen liittyviä kysymyksiä “teoretisoidaan” liikaa, menetetään jotain “olennaista”. Toisaalta samaan aikaan näyttelijät käyttävät, tiedostaen tai varsinkin tiedostamattaan, erilaisia metodeja**, joiden takana piilee lukuisa määrä julkilausumattomia teorioita esimerkiksi mielen ja ruumiin kahtiajakoisuudesta tai ihmisen käyttäytymisen psykologiasta (Sjöström 2008, 63).

Taiteellisen ja practise-as-research –tutkimuksen piirissä yksi paljon keskusteltu kysymys on, miten voitaisiin rakentaa **“silta” teorian ja käytännön välille**. Kysymyksenä vaikuttaa tällä hetkellä olevan, miten teoria voisi tällaisen sillan avulla hyödyntää käytäntöä. Esimerkiksi kognitiotiede pyrkii etsimään keinoja tällaisen sillan rakentamiseksi omien menetelmiensä pohjalta (Rynell 2008, 10). Tässä pohdinnassa törmätään ilmiöön **tiedonkäsityksen muutoksesta**. **Simon Jones** (2009) pohtii tätä “paradigman käännettä” teoreetikoista soveltajien suuntaan seuravasti, Thomas Kuhnin (1962) teokseen *The Structure of Scientific revolutions* nojautuen:

*“Perustavaa laatua oleva periaate akateemisessa ajattelussa on ollut abstraktio, eli kirjaimellisesti “poispäin vetäytyminen”. Tällä tavoin akateeminen instituutio on, luostarijärjestöihin juurtumisestaan alkaen, asettanut itsensä jokapäiväisen elämän ulkopuolelle pysytyäkseen paremmin ylläpitämään tiedonaloihinsa liittyviä rajojaan. Seuraten Kuhnin paradigmamallia se on erottanut itsensä arkipäivästä erilaisilla havaintoprosessien keinoilla, valiten ulkopuolelta vain niitä näkökohtia, jotka ovat sopivia eri tieteenaloille. Nämä elementit pannaan sitten sulkeutumaan itseensä niin, että erilaiset havaintoprosessit, mittaaminen ja tiedonkerääminen jatkavat sen jalostamista eli puhdistamista siitä, mikä erottaa sen jokapäiväisestä, ja muuttaa sen tunnistettavaksi eli eriytyneeksi “tietoruumiiksi” (body of knowledge). Lopulta tämä [puhdistettu] tieto sitten palautetaan tai “sovelletaan” (applied) arkipäivään olosuhteissa, joita hallitsee kyseisen tieteenalan sisäinen logiikka”. (Jones 2009, 23; suom. S.T.)*

Jonesin mukaan tieteenalaa pidetään sitä akateemisempana, mitä kauemmaksi se loittonee jokapäiväisestä elämästä, sillä tiedon tärkein ominaisuus on sen toistettavuus. Toistettavuus on taas suorassa suhteessa siihen, miten hyvin tiedosta pystytään erottelamaan arkipäiväiset erityisyydet ja yksityiskohdat – eli “epäpuhtaudet”. Jonesin mukaan **akateemisessa ajattelussa abstrahojia (abstractors) on siis pidetty soveltajien (applicators) edelläkävijöinä tiedonmuodostajina**. Practise-as-research (tai performance-as-research) –tutkimuksen piirissä ilmenevä tietäminen sen sijaan suorastaan rellestää tässä arkipäiväisen tiedon peruuttamattomassa sekoituksessa, kaikkialla läsnäolevassa epätäydellisyyden välitilassa, josta muut tieteenalat ainakin osittain pyrkivät pakenemaan ja johon ne palaavat vain varoen, pitäen kiinni omista käsitteistään. **Jonesin mukaan practise-as-research –tutkijalla on juuri tähän tietosekoitukseen tarttumalla ja nimenomaan sitä voimistamalla ja sen virtaavuutta hyväksi käyttämällä mahdollisuus haastaa “akateeminen paradoksi”**. Hänen mukaansa tämä **sekoittaminen kyseenalaistaa myös akateemisen tietämisen järjestyksen**, eli tässä tapauksessa “sekoittajat” eli soveltajat, kuten insinöörit ja teknikot - toisin sanoen tekijät eli taiteilijat – luovat materiaalin teoreetikoille, jotka tulevat vasta heidän jälkeensä. Tämä herättääkin Jonesin mukaan akatemian taholta sen kysymyksen, **onko tästä sekoituksesta edes mahdollista luoda teoriaa?** Koska abstrahointi ja teoretisointi on riippuvaista etäisyydestä ja erottautumisesta tutkimuskohteesta sekä tilallisesti että ajallisesti, niin miten käytäntöä (esitystä) voi siihen sovittaa?



Sehän taas keskittyy sekoittamiseen (mixing) , joka taas on riippuvaista läheisyydestä ja peruuttamattomuudesta tutkimusaiheittensa suhteen. Jonesin mielestä performance-as-research –tutkimuksen anti akateemiselle ajattelulle onkin nimenomaan se, että **se voi kiinnittää huomion outoon ja käsittämättömään.** (Jones 2009, 23-24).

**Näyttelijä-tutkija Sharon Marie Carnicken mielestä erityisesti teatterin alalla teorian ja käytännön välinen juopa pysyy sitkeästi edelleen.** Tutkijoiden ja näyttelijöiden välinen juopa voi hänen mukaansa laajeta isommaksikin kuiluksi siinä mielessä, miten tutkijat havainnoivat ja ymmärtävät näyttelemistä ja miten taas näyttelijät luovat esityksiä. Esimerkkinä hän kertoo feministisen Split Britches -ryhmän töistä, joita tutkijat ovat taipuvaisia arvioimaan brechttiläisen vieraannuttamisen näkökulmasta, eli siitä miten näyttelijät kykenevät pikemmin kommentoimaan kuin samastumaan roolihenkilöihinsä. Esimerkiksi tutkija Elin Diamondin mukaan "Split Britches antaa katsojan nähdä merkkijärjestelmän merkkijärjestelmänä". Ryhmän perustaja Deb Margolin taas painottaa heidän tarvettaan nimenomaan samastua roolihenkilöihin: "Emme voi esittää sellaista mitä emme pysty kuvittelemaan, emmekä voi kuvitella sellaista, mikä ei ole meissä tai lähde meistä tullakseen ymmärretyksi". (Carnicke 2009, 249). Tutkijan ja tekijän käsitykset ovat siis melkoisessa ristiriidassa.

Carnicke esittää vastaanoton ja luomisen välisen kuilun syyksi sen, että **käytännön ja teorian taustalla piilevät erilaiset prosessit.** Kirjoittamisen pedagogiaa tutkinut Stephen M. North on hänen mukaansa kuvaillut käytännön ja teorian eroa niin, että **käytäntö on riippuvainen kasvavasta informaatiosta,** joka luo eräänlaisen työkalupakin täynnä hyödyllisiä, usein vastakkaisiakin neuvoja. **Teoria taas on riippuvainen siitä, että esitetään hypoteeseja,** kunnes ne osoitetaan vääriksi. North kuvaa näitä arkkitehtuurin termein: **käytäntö on kuin "viktoriaaninen talo, jossa siivet haarautuvat toisistaan, lisäyksiä lisätään edellisiin lisäyksiin, käyttäen kaikkia materiaaleja" ja teoria taas on kuin elegantti ja huoliteltu moderni rakennelma.** Carnicken mielestä teatterin alalla **näiden kahden erilaisen ajatusmallin yhteensaattaminen käytäntölähtöisessä tutkimuksessa on hyvin**

**hedelmällistä.** Hänen mielestään se voi tarjota näyttelijöille arvokkaita työkaluja, jotka voisivat muuten jäädä unohduksiin. (Carnicke 2009, 250). Toisin sanoen hän esittää siis toivomuksen, että teatterin alalla teorian ja käytännön vastakkainasettelun aika olisi ohitse.

North ja Carnicke sekä Kent Sjöström Ruotsissa ovat kehitelleet **käytännön toimintojen tutkimisen pohjaksi loren käsitettä** (engl.; vanh. ilmaus sanoille ”oppi, tieto, tietämys”), jota Seppo Kumpulainen on soveltanut omassa väitöstutkimuksessaan Teatterikorkeakoulun liikunnanopetusikäntöjen tulkinassa. Northin mukaan **käytännössä mikä tahansa voi tulla osaksi lorea**; ainoa ehto on, että kyseessä oleva idea, huomio tai käytäntö on jonkun yhteisön jäsenen mielestä toiminut tai saattaisi toimia. **Mikään loreen kerran sulautunut ei häviä sieltä pois, joten se sisältää paljon elementtejä, jotka ovat ristiriitaisia.** Sjöström kuvailee, että loren käsite täydentää sekä tradition että metodin käsitteitä ja toimii anteliaana kuvana yhtä hyvin yksilölliselle kuin yhteiselle kokemukselle. (Kumpulainen, 57-60).

Näyttelijäntyöhön liittyen on Suomessa pyritty käytännön ja teorian yhteensaattamiseen myös Teatterikorkeakoulun Näyttelijäntaide ja nykyaika - tutkimushankkeessa (2008-2010). Se oli ammattinäyttelijöiden, tutkijoiden ja tutkijaopiskelijoiden välinen toimintatutkimus, jonka tarkoituksena oli ensin kerätä ja analysoida 1980-luvulla Teatterikorkeakoulussa Jouko Turkan opissa opiskelleiden näyttelijöiden näyttelijäntaitoa ja -tietoa ja tältä pohjalta kehittää uudenlaista näyttelijäntaidetta ja -pedagogiikkaa. (Hulkko & al. 2011, 8). Tässä tutkimushankkeessa oli selkeä kahtiajako teoreettisten tutkijoiden ja käytännön tutkijoiden (”tutkivat näyttelijät”) välillä. Tutkivat näyttelijät eivät ole tuottaneet itse kirjallista tekstiä, vaan heidän osuutensa pohdinnasta on nauhoitettuissa ja videoituissa haastatteluissa. Teoreettinen tutkimusryhmä on purkanut nämä kirjalliseen muotoon ja tehnyt niiden sekä näyttelijöiden harjoitepajoista tehtyjen havaintojen pohjalta omaa analyysinsä (Hulkko & al., 221).

**Jonkinlaista teorian ja käytännön yhteensaattamista on tässä omassa tutkimuksessaanikin tavoiteltu;** tässä tapauksessa tutkija ja tutkittava näyttelijä ovat siis olleet sama henkilö. En näe teorian ja käytännön

suhdetta varsinaisesti sillanrakentamisena; se kuulostaa liian raskaalta projektilta, jonka toteuttamiseen vaaditaan avuksi kuuluisia ja arvostettuja sillanrakennuttajia ja monimutkaista tekniikkaa, ja kun silta on rakennettu, yli pääsee vain siitä kohdasta. Silta-vertaus myös painottaa mielestäni teoriaa, jos verrataan sitä vaikkapa edellä mainittuun Northin vertaukseen teoriasta huoliteltuna ja modernina rakennelmana; jos teoria on betoninen vankkarakenteinen silta, mikä on käytäntö? Uimataito? En myöskään koe, että teorian ja käytännön välillä olisi ammottava tyhjä kuilu, jonka yli pääsisi vain siltaa pitkin. Pikemminkin näen siinä joen, jossa monenlaista tietoa virtaa jokapäiväiseen veteemme sekoittuneena (edellä mainittua Simon Jonesin tietosekoitusvirtaa soveltaen). Joen toisella rannalla, Käytäntö-beachilla, harrastetaan pelejä ja muita aktiviteetteja, välillä käydään virkistäytymässä Tiedonsekoitus-virrassa ja – uimataitoisia kun ollaan - uidaan vastapäiselle Teoria-rannalle, jossa voi lekotella auringossa ja pohtia päivän harrastusten aiheuttamia tuntemuksia, tai sitten jotain ihan muuta. Toki silloistakin on hyötyä, ne nopeuttavat kulkua tarvittaessa, mutta niitä kannattaa tehdä useampia, eri kohtiin maisemaa, ettei tarvitse aina kulkea samasta kohdasta. Päivän päätyttyä iltariennoissa nähdäänkin sitten toivottavasti jollain lailla tuulettunut ihminen.

Minulla ei mielestäni ollut ennakkoluuloja siitä, etteikö näyttelijäntyötä voisi pohdiskella ja jollain tavalla jopa “teoretisoida”. Itsestäänselvänä tavoitteena oli saattaa tässä taiteellisesta tutkimuksessa ilmeneviä asioita kirjalliseen muotoon, vaikka **dokumentointi osoittautuikin välillä ongelmalliseksi**. Varsinkin produktion tekemisen aikana kirjoittaminen tuntui monesti liian työläältä ja “väärältä” pohtimisen tavalta.

Tavanomainen tapa dokumentoida produktiossa tapahtuvaa tutkimista on jatkuva muistiinpanojen tekeminen ja työpäiväkirjan pitäminen. Jo demo-harjoitusvaiheessa huomasin kuitenkin itsessäni tiettyä haluttomuutta näiden muistiinpanojen jokailtaiseen tekemiseen. Kyse ei ollut siitä, että olisin pitänyt mahdottomana sanallistaa näyttelijäntyön kokemuksia. Kysymys ei - omasta mielestäni - ollut myöskään laiskuudesta; tosin väsymyksellä saattoi tietysti olla harjoituspäivän jälkeen vaikutusta asiaan. Varsinainen syy oli kuitenkin näin jälkeen päin ajatellen mielestäni se, että halusin harjoitusten jälkeen ottaa hetken myös etäisyyttä päivän työhön.

*”Aika usein haluan olla analysoimatta tai edes kirjoittamatta ”auki” päivän tapahtumia. Haluan olla välillä ihan pihalla siitä mitä ollaan tehty, tai ainakaan en tunne aina halua verbalisoida sitä heti samana päivänä. Monesti on harjoituksissa tuntunut, että oispa varmaan taas pitänyt olla mankka mukana ja pyörimässä ja äänittämässä tämä ja tämäkin keskustelu, mutta toisaalta se keskustelu ei olisi sellaisenaan syntynyt, jos olisin katkaissut tilanteen ryhtymällä äänityshommiin. Eri asia on, jos olisin tässä ulkopuolisena tutkijana tarkkailemassa sitä mitä me tehdään; mutta minä olen tässä mukana näyttelijänä, ja haluan välillä myös kulkea sumussa, ja antaa ajatusteni olla välillä hämärän peitossa.” (MET 2005)*

Ilmeisesti oli kyse siitä näin jälkeen päin arvioiden, että olin ja olen **näyttelijänä tottunut tietynlaiseen työskentelytapaan**. Toimin mielelläni niin, että en harjoitustilanteen jälkeen välttämättä halua kovin paljon miettiä tietoisesti meneillään olevaa näytelmää tai sen roolihahmoa. En siis läheskään koko ajan miettimällä mieti työn alla olevaa juttua illalla harjoitusten jälkeen. Se on ihan tietoinen valinta, koska olen huomannut, että myös hengähdystauko taytyy ottaa aina silloin kun se on mahdollista. Kun produktion harjoitukset alkoivat, halusin olla siinä myös ”oikeasti” näyttelijänä mukana, ja aloin ikään kuin elää enemmän näyttelijän elämää, ikään kuin tuossa edellä mainitussa ”toisessa maailmassa”. Työpäiväkirjan kirjoittaminen tuntui siis työläältä tässä työtavassa. Kyse oli ehkä myös taiteen **kielellistämisongelmasta**, mihin Anttilakin viittaa (Anttila, 138). Näin jälkeenpäin tulee mieleen, että kun kirjoittaminen tuntui liian vaikealta, olisin tietysti voinut ottaa tavaksi nauhoittaa edes puhuen vaikka miten hajanaisia ja väsyneitä lauseita. Esimerkiksi sanelimella, mikä löytyy nykyisistä (ei siis vielä silloisista) älypuhelimistakin, siihen olisi ollut aika matala kynnyks. Puheista voisi jälkikäteen tehdä havaintoja, mitkä asiat nousevat merkittäviksi.

Toisaalta ajattelen nyt myös niin, että **halusin ehkä tutkijanakin olla välillä ”ihan pihalla”**. Olenhan kuitenkin sama ihminen tutkijana ja näyttelijänä. Voin ehkä ajatella eläväni edellä mainittua ”kahden maailman mallia”, jossa olen vuoroin näyttelijän maailmassa ja vuoroin tutkijan maailmassa. Oikeastaan se maailma on toimintatutkimuksessa melko lailla sama, kun tutkija on myös näyttelijänä tutkimusproduktiossa. Se, että elää molemmissa maailmoissa yhtäaikaan (tai yrittää yhdistää ne laajentamalla toista), vaatii tämän kokemukseni perusteella selvästi hieman kokemusta ja

harjoittelua, eikä onnistu ihan tuosta vaan. Sekä näyttöleminen että tutkiminen ovat mielestäni luovia prosesseja, ja molemmissa tulee eteen hetkiä, jolloin täytyy sietää epävarmuutta; sitä suorastaan haluaa välillä ylläpitää, kuten tässä tapauksessa mielestäni halusin. Tässä näkyy mielestäni myös se, että improvisoinnin ”filosofia” vaikutti laajemminkin kuin työtapana, eli myös tutkijan ajoittaisessa tarpeessa ylläpitää epävarmuuden tilaa, josta saattaisi intuition kautta nousta jotain yllättäviä asioita niin näyttelijän kuin tutkijankin näkökulmasta. Produktio, jota harjoittelimme, ei myöskään ollut tutkimusobjekti, jota jälkepäin tarkastellaan, vaan se oli itse tutkimusta, tärkein osa sitä. Tässä nojautuisin em. käsitteeseen kokemuksellinen demokratia; **näyttelijän kokemus ohjasi tutkijankin toimintaa**, tosin siinä vaiheessa varmaan tiedostamattomasti, mutta joka tapauksessa se tuntui oikealta ratkaisulta.

**Paul Feyerabend** vertaa idean ja toiminnan suhdetta siihen, miten lapset käsittelevät ideoitaan. Hänen mukaansa usein pidetään itsestään selvänä, että uusien ideoiden kirkas ja täsmällinen ymmärtäminen edeltää niiden muotoilua ”viralliseksi” ilmaukseksi. Eli ensin on idea, tai ongelma, sitten toimimme, puhumme, kirjoitamme, rakennamme tai tuhoamme. Tämä ei kuitenkaan ole hänen mukaansa se tapa, miten esimerkiksi lapset toimivat. He käyttävät sanoja, yhdistelevät niitä, kunnes he saavuttavat tarkoituksen, joka siihen asti on heidän ulottumattomissaan. Ja **alkuperäinen leikkisä toiminta on Feyerabendin mukaan lopullisen ymmärtämisen ehdoton edellytys**, eikä ole mitään syytä, miksi sama mekanismi ei toimisi myös aikuisilla. Hänen mukaansa jonkin asian luominen, sekä toisaalta asian luominen sekä sen idean ymmärtäminen ovat hyvin usein yksi ja sama erottamaton prosessi, ja jos ne erottaa toisistaan, myös koko prosessi pysähtyy. (Feyerabend 1975, 17)

Myös **Anttilan sekä Hannulan & al. mukaan taiteellinen tutkimus tuo esiin taidoista ja käytännöistä sellaista, jonka täsmällinen ja kohdennettu kritiikki ja muuttaminen ovat mahdollisia vain taidoissa ja käytännöissä itsessään**. Taidon muuttaminen on tutkimuksenkin yhteydessä mahdollista tehdä myös taidon omalla kielellä, välittämättä asiaa väitelauseiden kautta. Se onnistuu, jos taidon oman kielen mukainen ilmaus on intersubjektiivinen, eli toisin sanoen **kollektiivisesti**

**jaettavissa.** (Anttila 2006, 143; Hannula & al. 2003, 18). Tässäkin mielessä työryhmäni osuus tutkimuksessa on merkittävä tavalla, jota osasin etukäteen luonnehtia vain näyttelijän ja improvisaatiokokemukseni perusteella; eli olin aina kokenut näyttelmissä itselleni tärkeäksi vuorovaikutuksen toisien näyttelijöiden kanssa. Tutkimuksen myötä työryhmä tuli tärkeäksi myös sen vuoksi, että jaoimme kollektiivisesti tutkimusaiheiden vaikutuksen näyttelijäntyöhömme, ja muiden kokemukset toimivat heijastuspintana omille kokemuksilleni.

Tässä tutkimuksessa **kirjoitustyön** tärkein merkitys on mielestäni siinä, että se on tutkimuksessani tarpeellinen välivaihe ja yksi tapa pohtia näyttelijäntyön käytäntöä tekemämme tutkimusproduktion pohjalta.

**Tutkimista on siis tapahtunut jo produktiossa, eikä pelkästään tässä kirjallisen työn toteuttamisvaiheessa.** Itse asiassa

**kirjoittaminen on tässä myös käytäntöä (practise).** Osa pohdiskelusta tapahtui jo itse production toteuttamisvaiheessa, sekä harjoituksissa että esityksissä, ja osittain uskoakseni ruumiillistui jo suoraan työryhmän näyttelijöiden tieto – taidoksi. Mielelläni toteuttaisin tämän kirjallisenkin pohdiskelun jollain muulla tavalla, jos pystyisin, vaikka ääni-installaationa (ehkä sekin aika vielä tulee!). Tällä hetkellä kirjoittaminen kuitenkin tuntuu toimivimmalta reflektoinnin välineeltä. Anttilan mukaan taiteellisen tutkimuksen piirissä tapahtuva viestintä tapahtuu edelleen pääosin kirjallisilla esittämistavoilla ja sanallistaen. Juha Suorannan mielestä “kirjoittaminen yhdistää niin taiteellisen kuin tieteellisenkin nimissä tehtyä tutkimustoimintaa uutta ymmärrystä synnyttävänä metodina, avoimena tapahtumana, jonka tarkoituksena on tuottaa yllätyksiä.” (Anttila, 502).

Tutkijan ominaisuudessa jouduin myös hoitamaan produktion liittyviä **tuotannollisia kuvioita**, ja se aiheutti jonkin verran stressiä nimenomaan suhteessa näyttelijäntyöhön. Koin, että käytännön asioiden hoitaminen (varsinkin ennen harjoitusten alkua) vei huomiota pois “itse asiasta” eli näyttelmissä. Yhtäkkiä toisessa kädessäni oli “plari”, näytelmäteksti, joka pitäisi saada haltuun; toisessa kädessäni taas tutkimussuunnitelma, joka pitäisi saada käyntiin; jossain keikkui vielä muistikirja ja kalenteri, joissa oli pitkä litania tuotannollisia tehtäviä rekvisiitan hankkimisesta

videointijärjestelyihin. Hetken aikaa tunsin kohtalaista riittämättömyyden tunnetta joka taholla, niin näyttelijänä, tutkijana kuin koko jutun käytännön järjestelijänäkin.

*”Tunsin itseni jotenkin jähmeeksi näyttelijänä. Ehkä se johtui siitä, etten ollut vähään aikaan varsinaisesti näytellyt, ehkä vähän jännittikin, ja jouduin maanantaina hoitelemaan myös tuottajan hommia (oli palaveria ja muuta)...Tunsin itseni myös ”huonommaksi” verrattuna muihin, pakko myöntää, vaikka en keksi sille mitään perustetta. En pystynyt mielestäni olemaan niin hyvin ”läsnä tilanteissa” niin kuin muut mielestäni pystyivät. Toisaalta olin tyytyväinen että huomasin sen, koska sitten myös pystyin mielestäni alkaa heittäytyä paremmin.” (OMP 21.2.2005)*

Tuottajan rooli häiritsi näköjään näyttelijää vielä enemmän kuin tutkijan rooli, varsinkin harjoitusvaiheessa.

*”Ei niinkään siksi, että se olisi edes tuntunut vievän kohtuuttomasti aikaa, vaan siksi, että se tuntui olevan niin eri ”rooli”, kuin miten näyttelijänä halusin olla jutussa mukana. Tuottajana piti ”säätää” niin paljon kaikenlaista asiaa, että se ainakin mulla nyt tuntui jonkin verran kahlitsevan ajatuksia; näyttelijänä olisin halunnut olla vapaampi kaikenlaisesta vastuusta käytännön asioiden kannalta.”(OMP, 13.6.2005)*

Kysymys oli varmaan myös oman persoonan sisällä olleista (ja olevista..) ristiriidoista; toisaalta oli halu huolehtia, että kaikilla on kivaa, ja toisaalta oli kova oman vapauden kaipuu ja varmasti myös tarve.

*”Varsinkin toisten työryhmän jäsenten ”hyvinvoinnista” huolehtiminen tuntui aika isolta ja painavalta vastuulta, joka jostain syystä tuntui vievän energiaa omalta näyttelijäntyöltä. Jossain vaiheessa ajattelin, että kaikki muu säätäminen voisi olla ihan ok, ja jos tekisin vaikka soolobiisiä, niin olisi helpompaa kun tarvitsisi säätää vain sellaisia asioita. Aika hurja ajatus sinänsä, että näyttelijänä menee ”paremmin”, jos voi olla jollain tavalla itsekkäämpi toimissaan... Ehkä otan turhankin isoja paineita siitä, miten muut ihmiset ympärillä ”viihtyvät”, ja jopa oman olemiseni kustannuksella, varsinkin jos olen siitä jollain tavalla vastuussa...Lisäksi kun huomasin sen, mua vähän otti päähän se, etten pystynyt siltikään suhtautumaan asioihin niin rennosti kuin olisin halunnut. Toki mielestäni kyllä vähitellen hieman relasinkin, kun olin tajunnut, että kyllähän asiat hoituu.” (OMP, 13.6.2005)*

Kuten 2. luvussakin jo mainitsin, päätin tuossa vaiheessa ottaa mahdollisimman rennosti ja keskittyä jonkin aikaa itse näyttelemiseen. Se oli – ja on edelleen – mielestäni hyvä ratkaisu. Tosin samoja jähmeyden tuntemuksia tuli aina välillä myöhemminkin, varsinkin ennen koko

produktion esityksiä toukokuussa, jolloin tunsin välillä todella isoja paineita siitäkkin, mitä “muut” esityksestä sanovat. Siitä huolimatta, että suunnitelmissakin olin painottanut, että tässä tutkimuksessa pitää olla valmis siihen, että esitys jää jollain tavalla keskeneräiseksi. En halunnut esimerkiksi edes yrittää saada paikalle ketään ulkopuolisia arvostelijoita, koska se olisi mielestäni heti rajoittanut – ainakin alitajuisesti - mahdollisuuksia ottaa riskejä.

*“Nyt on pakko myöntää, että paineita on...Ajattelen koko ajan sitä, mitä tosta prokkiksesta tulee. Tai en siis haluais yhtään ajatella koko asiaa, ja tuntuu jopa vastenmieliseltä koko ens viikko, ku se pitäis saada kasaan. Ja tällasta tunnetta mä oon koko ajan halunnut välttää, että “se pitäis saada kasaan”. Mut toisaalta se on yks kokeilun kohde tässä hommassa, et miten kaikesta siitä, mitä me ollaan tehty, voidaan valita ne jutut, mitkä meidän mielestä “toimii” tän tekstin pohjalta..... Mut mä mietin vaan mitä “se ja se” tästä jutusta sanoo, tai mitä jotku koulun opiskelijat ajattelee, ja nehän on tietenki maailman kriittisimpiä... Varmaan ihan kauheeta säätöä tulee olemaan koko ens viikko. Pitäis olla kaks viikkoa aikaa. Musta tuntuu että mä haluaisin vaan pyöriä kaupungilla shoppailemassa.” (PK 24.4.2005)*

Loppujen lopuksi ensi-iltaan mentiin hyvällä mielellä, jännityksestä ja siitä huolimatta, että ensi-ilta oli vasta kolmas läpimeno koko esityksestä.

Mielenkiintoista on, miten olen pohtinut näitä jännityksen tunteita ja muita paineita miettiessäni asioita esitysten jälkeen.

*“...metapaineiden ottaminen on niin turhaa! Ja vaikka mä tiedän sen, niin tässäkin prokkiksessa niitä otin monella tavalla. Paitsi esityksissä, myös kaikessa muussa pitäis vaan ottaa se asenne, että tää menee tälleen. Mä oon monesti ihan liian varovainen, vaikkei ois mitään syytä.” (OMP 13.6.2005)*

Näkisin, että pohdiskelen tässä otettani asioihin sekä tutkijana että näyttelijänä niiden kokemusten pohjalta, mitkä tulivat tuottajana eli tutkimusjärjestelijänä toimimisesta. Mielestäni on yksi **osoitus kokemuksellisesta demokratiasta**, jos olen huomannut jonkin piirteen näyttelijäntyöstänikin sen perusteella, miten olen hoitanut käytännön asioita tuottajana.



## 4.2. *Prosessin arviointia toimintatutkimuksena*

Viimeisissä luvuissa arvioin produktiota ja siinä tehtyä tutkimusta tämänhetkisen tietämykseni valossa, ja mitä “hyötyä” siitä mahdollisesti oli omalle näyttelijäntyölleni. Pohdin myös, minkälaisia uusia produktioita voisi tämän kokemuksen pohjalta suunnitella.

Kuten 1. luvussa mainitsin, aloittaessani jatko-opinnot v. 2004 en vielä löytänyt esimerkkejä näyttelijöiden tekemistä käytäntöön pohjautuvista tutkimuksista. Vaikka **toimintatutkimus** käsitteenä tuli jo tuossa vaiheessa esille (esim. Elina Rainio), en vielä osannut perehtyä sen periaatteisiin tai mahdollisuuksiin. Jonkinlainen käsitys minulla on siitä ollut, koska näin jälkeen päin arvioituna jo produktion suunnitteluun liittyi monia toimintatutkimuksen piirteitä. Arvioin seuraavassa näin jälkeen päin, miten tämä tutkimus täyttää toimintatutkimuksen määritelmät. Lähteenä käytän Pirkko Anttilan kuvausta toimintatutkimuksesta (Anttila 2006, 439-449).

Anttilan mukaan toimintatutkimuksen tarkoituksena on **kehittää uusia taitoja tai uutta lähestymistapaa johonkin tiettyyn asiaan sekä ratkaista ongelmia, joilla on suora yhteys johonkin käytännölliseen toimintaan**. Tarkoituksena on **toteuttaa sekä toiminta että tutkimus samanaikaisesti**. Tässä tutkimuksessa lähtökohtana oli työryhmäläisille uusien, musiikillisten ja liikkeellisten lähestymistapojen kokeileminen näyttelijäntyössä, ja sitä tutkittiin produktion avulla. Anttilan mukaan validia toimintatutkimusta ei voi tehdä yksin, ja työryhmän ominaisuuksiin kuuluu korkeatasoinen osaaminen ja havaintokyky. Tämänkin tutkimuksen suunnitelmassa tulee esille, että halusin tutkia aihettani yhdessä työryhmän kanssa, tosin perusteluni eivät tulleet toimintatutkimuksesta vaan omasta kokemuksestani teatterintekemisestä vuorovaikutuksellisenä yhteistyönä, ja siitä, että työryhmän kautta tutkimukseen tulisi mielestäni useampia näkökulmia. Työryhmän jäsenillä piti myös olla kokemusta muusikkona toimimisesta, joten siinä mielessä vaadittiin erikoisosaamista. Anttila kuvailee, että toimintatutkimus on **joustava ja mukautuva, koska se sallii muutoksia tutkimusvaiheen kuluessa. Kontrollin**

**kustannuksella se sallii myös vuorovaikutuksen, tilanteenmukaisen kokeilun sekä innovaatiot.** Edetessään systemaattisesti toimintatutkimus karttaa tieteellistä jäykkyyttä ja tarkkuutta. Tässä tutkimuksessa lähtökohdat muotoiltiin variaatiokaavioksi, jota käytettiin “soveltaen”, ja lopulta se unohdettiin melkein kokonaan. Tämä oli mainittu jo suunnitelmissakin, tosin esikuvana siinä oli sarjallisesta musiikista lainattu “ennalta määrättyjen elementtien joustavampi ja vapaampi käyttö”. Toimintatutkimuksen tavoitteet **liittyvät tiettyyn tilanteeseen, ja tuloksilla on merkitystä vain asianomaiselle kohteelle eikä sen avulla tavoitella yleistettäviä tuloksia.** Tässäkin tutkimuksessa lähestyttiin näyttelijäntyötä tavoilla, joka ei soveltuisi kaikille näyttelijöille, eikä ollut tarkoitukseen luoda laajasti jaettavissa olevaa näyttelijäntyön metodia.

Edelleen Anttilan mukaan toimintatutkimus etenee **syklisesti, ja tutkimusprosessissa vuorottelevat suunnittelu, toiminta ja toiminnan arviointi.** Tässä tutkimuksessa käytiin tavallaan läpi **kaksi ensimmäistä sykliä:** suunnitteluvaiheen jälkeen ensin demovaihe, johon kuului palautekeskustelut työryhmän ja yleisön kanssa; ja tätä seuraava esitysluonnoksen kokoaminen, jossa ainakin jonkin verran pyrittiin kehittämään demovaiheen kokemuksia ja jossa toisaalta kokeiltiin uutta lähestymistapaa partituurin muodossa. Laajempi toiminnan arviointi on tapahtunut sitten näiden molempien vaiheiden jälkeen tämän kirjallisen työn muodossa. **Tutkijan** on Anttilan mukaan tässä prosessissa aina tarkkaan **tiedostettava oma roolinsa;** hän **kuuluu toimintatutkimuksessa sen organisaatioon,** itse systeemiin, ei sen ulkopuolelle. **Kriittisellä reflektiivisyydellä** on keskeinen merkitys. Sillä ymmärretään aktiivista tutkistelu- ja paljastusprosessia, jonka lopputulos voi olla yllättävä. Reflektiiviseen ajatteluun liittyy vielä epäilevä, hämmästelevä ja päätöksentekoa pitkittävä asenne sekä uusia näkökulmia metsästävä ja tutkiva mieli. Jos tätä tutkimusta jatkettaisiin, seuraavassa syklissä kannattaisikin varmasti kiinnittää huomiota siihen, että perusteellisempaa arviointia tehtäisiin välittömämmin mahdollisen uuden produktion eri vaiheisiin liittyen. Silloin tulisi miettiä reflektoinnin muotoja. Kuten edellisessä luvussa mainitsin, kirjoittaminen tuntui joskus työläältä, joten kannattaisi varmasti valita kevyempiä vaihtoehtoja, kuten sanelimeen tai videolle puhuminen.

Näistä tehdyistä havainnoista saataisiin palautetta jatkoa varten. Tässä saattaa olla ongelmana, että produktiossa mukana oleva tutkija-näyttelijä saattaa produktion toteuttamisen aikana olla "sokea" yllättäville havainnoille halutessaan noudattaa tutkimussuunnitelmaa. Yksi (ylellinen) ratkaisu olisi produktion ulkopuolinen tarkkailija, joka saattaisi nostaa reflektoinnista esiin työryhmälle yllättäviä asioita. Tässä tutkimuksessa demojen yleisökeskusteluissa tulikin esiin jotain meille yllättäviä asioita; esim. se, että liikevariaatioissa puhe kuului hyvin nimenomaan liikekohdissa, ja muissa kohdin jäi usein epäselväksi; tai että tietyssä tempossa tunnetilakin kehittyi helposti aina samanlaiseksi.

Toimintatutkimuksen **validiteetti liittyy systemaattiseen palautteen hyväksikäyttöön ja syklien moninkertaiseen läpikäymiseen**. Tämän tutkimuksen voi katsoa olevan vasta tällaisen validin toimintatutkimuksen alku, eräänlainen **pilottijakso**, jonka pohjalta tulisi edetä uusien syklien eli suunnitelmien, toimintajaksojen ja reflektoidun arvioinnin kautta eteenpäin. Systemaattisen palautteen hyväksikäyttöä pitäisi kehittää. Anttilan mukaan toimintatutkimusta on kritisoitu siitä, että siitä on tullut ikään kuin kattonimike kaikille sellaisille tutkimusotteille, joissa työskennellään käytännöllisten tavoitteiden saavuttamiseksi ilman, että on ymmärretty tämän menetelmän olennainen ydin. Tätäkin tutkimusta voi kritisoida siitä, että ei ole tutkimuksena päästy juuri alkua pidemmälle, vaan kokeiltiin vähän erilaisia, meille uusia näyttelijäntyöllisiä juttuja, joiden pohjalta saatiin aikaan uusi esitys. Kuitenkin esimerkiksi temponvaihtelut voivat vaikuttaa näyttelijäntyössä itsestäänselvältä asialta, mutta meille tuli siitäkin produktion myötä sellaisia kokemuksia, että tätä ei oikeasti ole paljon tehty, ja että sitäkin kannattaa harjoitella. Ne harjoitukset, mitä tämän produktion aikana ehdittiin eri variaatioaiheista tehdä, olivat työryhmälle merkittäviä kokemuksia, eli siinä mielessä tätä tutkimusprosessia ei voida mielestäni toimintatutkimuksenkaan näkökulmasta pitää vain pintaraapaisuna.

### *4.3. Ajatuksia uusien produktioiden pohjaksi*

Työryhmän loppukeskustelussa heräsi kysymys siitä, miten tästä eteenpäin. Yksi vaihtoehto olisi käyttää tämän produktioiden kokeiluja pohjaksi workshop-tyyliselle työskentelylle, jossa näyttelijät improvisoivat näytelmätekstin (tai jonkun muun aiheen) pohjalta musiikillisia ja liikkeellisiä lähtökohtia sekoittaen. Nämä improvisaatiot sitten tallennettaisiin, ja niiden pohjalta toteutettaisiin (musiikkiteatteri)esitys, jossa improvisaatiota ei enää olisi mukana. Tämä herätti keskustelua siitä, **miten tärkeä merkitys improvisaation osuudella oli tämän produktioiden luonteelle, ja mikä toisaalta sillä, että keskityttiin esim. johonkin musiikilliseen asiaan.**

Edellä mainitulla, improvisatorisiin harjoituksiin pohjautuvalla tavalla tehty musiikkiteatteriesitys olisi melko lähellä muita viime vuosina tehtyjä “uuden musiikkiteatterin” piiriin luettavia esityksiä. Anne-Maria **Vesalainen** on Sibelius-Akatemian musiikkikasvatusosastolle tehdyssä lisensiaatintutkinnossaan “Luovaa musiikkiteatteria ryhmälähtöisesti” tarkastellut pienoisoopperaa, jonka toteuttamiseen hän osallistui laulajana kahden muun laulajan ja ohjaajan sekä säveltäjän kanssa. Heidän työmuotonsa perustui devising-työtapaan, jossa tekstikin muotoutui harjoitusprosessin myötä. Myös tämä työryhmä käytti paljon improvisaatiota harjoituksissa, ja sen ideoimana säveltäjä sävelsi produktioiden musiikin. Valmiissa esityksessä improvisointia ei ymmärtääkseni juuri ollut. (Vesalainen 2008). **Lahden kaupunginteatterin ja Kuriton Company – musiikkiteatteriensemblen yhteistyöproduktio Säröjä** (Lahden kaupunginteatterissa 2010) perustui tekstiin (tai teksteihin), joiden aiheena oli Aino Kallaksen ja Ellan Edelfeltin elämäntarinat. Tekstiä työstivät esityksen ohjaaja ja yksi työryhmän jäsenistä useamman vuoden ajan, ja he kävivät aihetta läpi myös työryhmän jäsenten kanssa. Työryhmän työtapa oli pitää ensin muutama yhteinen workshop, joissa keskusteltiin aiheesta sekä käsikirjoituksesta, ja myöhemmin myös improvisoitiin. Mukana oli näyttelijöiden lisäksi myös ohjaaja sekä säveltäjä. Myöhemmin myös koreografi tuli mukaan, ja hänen kanssaan työryhmä lähestyi jo

roolihenkilöitä eleiden kehittämisen kautta. Säveltäjä vastasi musiikin kokonaisuudesta, mutta myös näyttelijöiden improvisaation pohjalta syntyi lauluja. (Syrjäkari, 2010). Näin esityksessä piirteitä sekä perinteisemmästä, realistisesta (juoni)näytelmästä että modernimmasta tanssi- ja musiikkiteatterista: haluttiin kertoa henkilöiden elämäntarinat ymmärrettävästi, mutta toisaalta tulkita niitä myös ei-realistisin keinoin, ja tässä musiikilliset ja koreografiset keinot nousivat esille.

### **Teatterikorkeakoulun v. 2010 tuottama**

**musiikkiteatterikokonaisuus Vapautuspassio** koostui neljästä eri esityksestä, joissa jokaisella osalla oli oma käsikirjoittaja, säveltäjä ja pukusuunnittelija, sen sijaan ohjaaja, lavastajat ja koreografi oli kaikissa sama. Näissä teoksissa musiikkia käsiteltiin useimmiten niin, että säveltäjä oli selvästi pyrkinyt tyylillisesti yhtenäiseen kokonaisuuteen. Yhdessä teoksessa musiikin tyylilajit vaihtelivat kuitenkin huomattavastikin, mikä herätti ainakin minussa kiinnostusta (tämän esityksen säveltäjä olikin yksi näyttelijöistä).

Koko illan (kaupallisia) musikaaleja on tehty myös

**improvisaatioteatterina**, mm. Chicagossa, jossa 1998 sai ”ensi-iltansa”

Royal George Theatren improvisoitu musikaali Musical! The Musical.

Yleisöltä kysyttiin paitsi tarinan lähtökohtia, myös kolmen sävelen sävelkulku, joka myöhemmin muodosti keskeisen musiikkinumeron perustan. Ryhmä on esittänyt monia musikaaleja, joista siis yhtäkään ei ole myöhemmin toistettu.

Kokoonpano on 7-henkinen, ja lisäksi siihen kuuluu musiikillinen johtaja, joka improvisoi musiikin alkusoittoineen valtavan soitinvalikoiman avulla.

Ryhmä luo, näyttelee ja laulaa tarinan improvisoiden kaiken.

### **Meidän produktiomme pohjalta voisimme kehittää**

**musiikkiteatteria useammallakin eri tavalla.** Voisimme käyttää

improvisointia materiaalin tuottamismuotona, ja tehdä niiden pohjalta

valintoja ei-niin-improvisatorista esitystä varten. Tässä voisi olla mukana sekä

säveltäjä että koreografi, jotka kehittelisivät ideoitamme, tai sitten näyttelijät

tekisivät itse ”valmiiksi” myös musiikin ja koreografian. Ohjaajan roolia

lopullisten valintojen tekijänä voisi myös miettiä. En todellakaan vastusta sitä,

mielestäni se tekee valinnat ehdottomasti helpommiksi, mutta joissain kohdin

voisi vastuuta laajentaa myös näyttelijöille.

“Valmiin” esityksen kehittämisen vaihtoehtona on produktio, jossa improvisaation määrää lisättäisiin. Siinä voisi olla vaihtoehtoina demojen lähestymistavan kehittäminen esim. niin, että ohjaaja todellakin olisi mukana “side-coach”in ominaisuudessa joka esityksessä, ja katsojat kuulisivat vaikka vahvistettuna kaikki ohjeet. Tai sitten näyttelijöillä voisi olla korvamonitorit, johon ohjaaja antaa esityksen aikana ohjeita, joita katsojat eivät kuule.

Minua kiinnostaisi myös kokeilla tästä produktiosta pois jäänyttä **soittovariaatiota**. Instrumenttina voisi olla eräänlainen “realistisesta” tarpeistosta ja kalustuksesta kehitelty lyömäsoitinryhmä joillain melodia- tai harmoniasoittimilla täydennettynä. Tähän instrumenttivalikoimaan voisi tietysti liittää myös ihmisäänen. Lähtökohtana olisivat kokemukset rytmivariaatiosta ja rytmin käsittelystä siinä. Teksti voisi olla joku valmis (tai valmiista sovitettava) teksti, mutta se voisi olla myös jotain muuta kuin draama- tai kaunokirjallinen teksti, esim. pelkkä aihe. Kaiken kaikkiaan ideat uusista produktioista tuntuvat vievän kohti musiikkiteatteria, jossa tämän produktion variaatioiden aiheet sekoittuisivat ja sulautuisivat enemmän tai vähemmän toistensa joukkoon.

#### *4.4. Johtopäätöksiä*

Jos palaan vielä kunkin variaation pohjalta tehtyihin havaintoihin, niin jotkut asiat nousevat sieltä näin muutaman vuoden jälkeen enemmän esille.

Ensinnäkin aivan perusasiat, eli **tempo** ja sen vaihtelut tai kiihdyttäminen – hidastaminen, tai **äänien voimakkuuden** vaihtelut, yhtäkkisesti tai vähitellen, tuntuvat edelleen tärkeiltä, ja toisaalta niitä edelleenkin tulee huomioitua liian vähän näyttelijäntyössä. Nämä ovat myös asioita, joita voi kuka tahansa näyttelijä harjoitella tai miettiä omassa työssään, oli sitten musiikillista taustaa tai ei. Kokeilumme nostivat esille myös **kuuntelun** merkityksen aivan konkreettisestikin, eli siis korvien kautta tehtyihin havaintoihin reagoimisen – ja tarkoitan tässä siis muutakin kuin vain vastaanäyttelijän repliikkien kuuntelemista. Musiikilliset tehtävät herättivät meidät kuuntelemaan vastaanäyttelijää tavallista tarkemmin, jolloin myös kontakti muiden näyttelijöiden kanssa tuntui syntyvän kokonaisvaltaisemmin.

Draaman jälkeisessä teatterissa voidaan esityksen kokonaisuuden kannalta puhua teatterin **musiikillistamisesta**, joka ei Lehmannin mukaan rajoitu pelkästään kieleen, vaan sen tuloksena syntyy oma ”auditiivinen semantiikka”. Lehmann puhuu musiikillistamisesta lähinnä ohjaajan työn kannalta ja sen merkityksestä silloin kun he käyttävät draamallisia malleja, mutta paljastavat niistä ei-draamallisia, puhtaasti teatterillisiä näkökulmia. Lehmannin mukaan musiikki ilmentää tällöin selvimmin sopimusrikkomusta suhteessa draamalliseen teatteriin. (Lehmann 2009, 162-163). Mielestäni tällainen ”sopimusrikkomus” ilmeni näyttelijäntyön tasolla myös tässä produktiossa, kun aloimmekin irtautua tekstin vaikutuspiiristä musiikillisten ja liikkeellistenkin tehtävien myötä. Mielestäni yksi tärkeimmistä asioista, minkä tämän produktio aiheutti näyttelijäntyössäni, on ollut se, että olen huomannut ajattelussani muutoksen eli vähittäisen **irtautumisen pelkästä psykorealismista** kohti – niin, kohti mitä? Jos huomaan, että joku näkemykseni johtaa esim. Stanislavskiin, se ei kuitenkaan tarkoita sitä, että hylkäisin sen heti ”vanhanaikaisena”. Sen sijaan se mahdollistaa myös toisin ajattelemisen, tai sitten sen, että totean Stanislavskin olleen jossain asiassa ja johonkin tilanteeseen liittyen mielestäni oikeassa. Olen ainakin pyrkinyt olemaan avoimempi, kun uutta esitystä aletaan harjoitella, ja hakea harjoitusten myötä tilanteeseen sopivia lähtökohtia näyttelijäntyölle. Joskus rooli saattaa syttyä yhdestä liikkeellisestä eleestä, tai pienestä äänensävyyn muutoksesta, vaikka näytelmäteksti ei niin sanotusti ”anna mitään”. Joskus taas olen päässyt mielestäni jumiutuneessa tilanteessa eteenpäin niin, että olen ajatellut näytteleväni vain kuudestoistaosia, tai tekemällä ”psykologisen käänteen” sijasta rytminmuutoksen puheessa tai toiminnassa.

Musiikkiteatteriproduktioissa olen ehkä uskaltanut rohkeammin kokeilla esimerkiksi erilaisia nyansseja musiikkinumeroissa ja puhenäytelmissäkin vienyt äänenkäyttöä pidemmälle ohjaajan siihen suopeasti suhtautuessa. En kuitenkaan voi sanoa, että olisin käyttänyt tässä produktiossa kokeiltuja asioita noin pitkälle vietynä missään muussa produktiossa. Tällainen lähestymistapa vaatii kuitenkin koko työryhmän yhteisen sopimuksen ja taiteellisen päätöksen. Tuntuisi myös aika haastavalta jatkaa tämän produktio kokeiluja täysin uuden työryhmän kanssa, vaikka jäsenillä olisi myös muusikon tausta. Heidät täytyisi ainakin perehdyttää tästä produktiosta

saatuihin kokemuksiin. Tosin nythän se olisi mahdollista tämän kirjallisen työn ja produktiosta otettujen tallenteiden avulla. Produktion kokeilut ovat siis nyt jaettavissa varsinkin muiden musiikkiteatteriin erikoistuneiden näyttelijöiden ja teatterintekijöiden kanssa, ja siinä mielessä niillä voi olla merkitystä laajemmaltikin kuin vain tämän työryhmän kokemuksina.

Näkisin, että tämän produktion toimintatavat liittyvät myös laajemmin suuntaukseen, jossa ”perinteisen” teatterin ohjaajavetoinen tapa tehdä teatteria on saanut rinnalleen koko ajan enemmän myös muita, myös näyttelijälähtöisiä teatterintekemisen tapoja. Toisaalta tämä on paluuta kohti vanhaa eli *commedia dell’arten* aikaa. Ohjaajahan on länsimaisessa teatterissa varsin uusi ilmiö; vasta 1800-luvun lopulla tämä aiemmin lähes tuntematon käsite alkoi saada teatterissa merkitystä, joka kasvoi vähitellen dominoivaksi. Teatteria on siis tehty työryhmä- ja näyttelijälähtöisesti jo ennenkin, eikä vain nykyisessä ”draaman jälkeisessä” maailmassa. Ohjaajan, näyttelijän ja muidenkin teatteriesityksen syntyyn vaikuttavien työryhmän jäsenten rooleissa on paljon erilaisia mahdollisuuksia, jotka usein vain jäävät vaille tarkempaa pohdintaa. Omalla kohdallani tämä pohdinta alkoi siitä, että tunsin musiikillisten ja liikkeellisten taitojeni jäävän näyttelijäntyössä käyttämättä.

Vaikka eletäänkin ”draaman jälkeisen teatterin” aikaa, olennainen kysymys omasta mielestäni ei kuitenkaan ole se, onko esityksen – tai näyttelijäntyön – lähtökohtana olemassaoleva teksti vaan se, miten näyttelijät, ohjaaja ym. työryhmän jäsenet työskentelevät tekstin (tai tekstittömyyden) pohjalta. Esitysten tekemiseen voi liittyä myös hyvin ristiriitaisiakin asioita, jotka vain ”toimivat” yhdessä. Tämän produktion voi esimerkiksi katsoa olevan realistisen tekstin pohjalta tehty ei-realistinen produktio, jossa näyttelijä voi vapautunein mielin puhjeta laulamaan tai tehdä vaikka jotain rytmikuviota rekvisiitan avulla. Ja vaikka työtapojamme voi arvioida näyttelijälähtöisiksi, ja sillä tavalla pyrittiin itseohjautuvaan näyttelijäntyöhön, niin toisaalta ohjaajan puolelta tullut sivustaohjaaminen koettiin vapauttavaksi, koska ei tarvinnut itse päättää kaikkea! Mielestäni olen tämän käytännön tutkimuksen kautta todella havainnut näyttelijäntyöstä ainakin sen, että mihinkään käytäntöön ei kannata jämähtää, ja että omasta itsestä ja jo olemassaolevista taidoista löytyy yllätyksiä, sekä tekemällä että pohtimalla asioita.



*Miten tärkeä mikin asia on? Millä on merkitystä ja millä ei?  
Tyhjät hetket jäävät lähtemättömänä mieleen, mitättömät sanat muuttuvat  
meille äärettömän tärkeiksi.*

(Yasmina Reza: Kolme versiota elämästä, 37)



Kolme versiota elämästä –esitysluonnos: Liikevariaatio. Kuvassa vasemmalta Paavo Kerosuo ja Satu Taalikainen.  
Kuvaaja: Petri Summanen.

# LÄHTEET

## **Produktion videotallenteet (dvd:nä):**

Rytmi-demo 4.3.2005

Ihmisiäni-demo 23.3.2005

Liike-demo 15.4.2005

Esitysluonnos 4.5.2005

## **Keskustelut:**

RYK: Rytmi-demon jälkeinen yleisökeskustelu (4.3.2005)

RTK: Rytmi-demon jälkeinen työryhmäkeskustelu (4.3.2005)

ÄYK: Ihmisääni-demon jälkeinen yleisökeskustelu (23.3.2005)

LYK: Liike-demon jälkeinen yleisökeskustelu (15.4.2005)

TLK: työryhmän loppukeskustelu (23.5.2005)

## **Muistiinpanot yms.:**

OMP: Omat muistiinpanot (21.2.2005, 17.4.2005, 13.6.2005)

MET: MET-seminaariesitelmä (Miten esittelen taiteellisen työn; 8.4.2005)

PK: Omat päiväkirjamerkinnot (24.4.2005, )

1. TS 2003 = 1. Tutkimussuunnitelma 27.11.2003 (OTN:n hyväksymä)

2. TS 2004 = 2. Tutkimussuunnitelma 28.5.2004

Syrjäkari Heidi: Haastattelu 26.3.2010, aiheena Lahden kaupunginteatterin ja

Kuriton Companyn yhteistyöproduktio Säröjä (Lahden kaupunginteatteri, 2010).

## KIRJALLISUUS JA MUUT LÄHTEET

Anttila, Pirkko: Tutkiva toiminta ja ilmaisu, teos, tekeminen. Artefakta 16. Akatiimi Oy, hamina 2006.

Artaud, Antonin: Kohti kriittistä teatteria (Le Théâtre et Son Double, Dossier du Théâtre et Son Double, Antonin Artaud, Œuvres complètes IV, 1964 Editions Gallimard; Le Théâtre de la Cruauté, Antonin Artaud, Œuvres complètes XIII; 1974, Editions Gallimard) suom. Ulla-Kaarina Jokinen. Otava 1983.

Auslander, Philip: Task and Vision: Willem Dafoe in LSD. Teoksessa Zarrilli, Phillip B. (ed.): Acting (Re)Considered. A theoretical and practical guide. Routledge. USA/Canada 2002.

Carnicke, Sharon Marie: Collisions in Time: Twenty-First-Century Actors Explore Delsarte on the Holodeck. In Riley & Hunter (ed.): Mapping Landscapes for Performance as Research. Palgrave Macmillan, Hampshire – New York 2009.

Feyerabend, Paul: Against Method. 1975 New Left Books; 1993 Verso, London – New York.

Frost, Anthony & Yarrow, Ralph: Improvisation in drama. 1990, 2007 Palgrave Macmillan.

Girard, Dale Anthony: Actors On Guard. A Practical Guide for the Use of Rapier and Dagger for Stage and Screen. 1997 Routledge, New York & London.

Gordon, Mel: Meyerhold's biomechanics. Teoksessa Zarrilli, Philip B. (ed.): Acting Reconsidered (2. edition), 2002 Routledge.

Guénoun, Denis: Näyttämön filosofia. Suom. Kaisa Sivenius, Esa Kirkkopelto ja Riina Maukola. Like 2007.

Hannula-Suoranta-Vadén: Artistic research – theories, methods and practises. Academy of Fine Arts, Helsinki, Finland and University of Gothenburg/ArtMonitor, Gothenburg, Sweden 2005.

Hannula-Suoranta-Vadén: Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat. 23<sup>o</sup>45, niin & näin –lehden filosofinen julkaisusarja, Tampere 2003.

Heathfield, Adrian: As If Things Got More Real. A Conversation with Tim Etchells. Teoksessa Helmer, Judith/Mazacher, Florian (Eds): Not Even a Game Anymore. The Theater of Forced Entertainment.. Alexander Verlag, Berlin 2004.

Hulkko, Kirkkopelto, Silde, Tapper, Tervo & Tuisku: Nykynäyttelijän taide – horjutuksia ja siirtymiä. Teatterikorkeakoulu 2011.

Johnstone, Keith: Impro – Improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen. Suom. Simo Routarinne. 1996 Yliopistopaino.

Jones, Simon: The courage of complementarity: practise-as-research as a paradigm shift in performance studies. In Allegue-Jones-Kershaw-Piccini (ed.): Practise-as-research in performance and screen. Palgrave Macmillan, Hampshire-New York 2009.

Kerhaw, Baz: Practise as Research through Performance. Teoksessa Hazel Smith and Roger T. Dean (ed.) Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts, Edinburgh University Press 2009.

Koponen, Pia: Improkirja. Mitä yhteistä on filosofialla, pullopersesialla ja vapaalla pudotuksella? 2004 Like.

Kumpulainen, Seppo: Hikeä ja harmoniaa. Liikunnan ja fyysisen ilmaisun opetus Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun näyttelijäntutuksessa vuosina 1943-2005. Teatterikorkeakoulu 2011.

Lehmann, Hans-Thies: Draaman jälkeinen teatteri. Suom. Riitta Virkkunen. Teatterikorkeakoulu, Like 2009.

Meyer-Dinkgräfe, Daniel: Approaches to Acting – Past and Present. Continuum, London – New York 2001.

Meyerhold, Vsevolod: Teatterin lokakuu. Suom. Marja Jänis, perustuu Meyerholdin teoksiin Stati, reci, bezedy (Moskova 1968) ja Perepiska (Moskova 1976). Love-Kirjat 1981.

Pavis, Patrice: Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts and Analysis. Transl. by Christine Schantz. University of Toronto Press 1998.

Reza, Yasmina: Kolme versiota elämästä (Trois versions de la vie). Suom. Outi Nyytäjä. Näytelmäkulma Drama corner.

Rynell, Erik: Action Reconsidered. Cognitive Aspects of the Relation between Script and Scenic Action. Theatre Academy, Yliopistopaino, Helsinki 2008.

Sjöström, Kent: Reflection, Lore and Acting – the Practitioner's Approach. Nordic Theatre Studies Volume 20, 2008.

Stanislavski, Konstantin: Creating a role. Transl. by Elisabeth Reynolds Hapgood, ed. by Hermine I. Popper, foreword by Robert Lewis. 1981 Methuen paperback, London. Originally published in U.S.A by Theatre Art Books, 1961.

Stanislavski, Konstantin: Näyttelijän työ. Suom. Kristiina Repo. Tammi 2011.

Stanislavski, Konstantin 1948: Näyttelijän työ II: Luonteen kehittäminen. Suom. Ulla-Liisa Heino. Tammi 1970.

Suuri Musiikkitietosanakirja. 1992 Otava.

Syrjä Tiina: Vieras kieli suussa. Vieraalla kielellä näyttelemisen ulottuvuuksia näyttelijäopiskelijan äänessä, puheessa ja kehossa. Tampereen yliopisto 2007.

The New Harvard Dictionary of Music; ed. Don Randell. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts; London, England 1986.

Tuisku, Hannu: Ek-staattiset tilat näyttelijän pedagogisessa prosessissa. Teoksessa Nykynäyttelijän taide. Teatterikorkeakoulu 2011.

Tuurna, Jussi: Mieluummin mullistajia kuin Carusoja: musiikkiteatteri luo nahkaansa uudelleen. Teatterikorkea No: 1.02, s. 25-29.

Vesalainen, Anne-Maria: Luovaa musiikkiteatteria ryhmälähtöisesti. Lisensiaatintutkimus, Sibelius-Akatemia, Musiikkikasvatuksen osasto 2008.

Wikipedia: [http://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Zorn](http://en.wikipedia.org/wiki/John_Zorn), 5.4.2010;

Zarrilli, Phillip B.: Introduction; Part I: Theories and meditations on acting. Teoksessa Zarrilli, Phillip B. (ed.): Acting (Re)Considered. A theoretical and practical guide. Routledge. USA/Canada 2002.

*Liite: Kolme versiota elämästä: 4.5.2005  
tallennetun esitysluonnoksen kirjallinen kuvaus*

**Näyttämö**

- lavastuksena on valokuvausstudiomainen valkoinen taustapaperi, jonka päällä oli riisuttu sohva sekä kaksi tuolia ja kaksi pöytää, toinen sohvaryhmän keskellä ja toinen takana sivu- (ja rekvisiitta)pöytänä
- nappimikrofonit mahdollistavat äänentoiston eri tavalla kuin demoissa
- partituuri on fläppitaululla näyttämön toisella sivulla, mutta se ei juuri näy videotallenteessa
- puvustus on melko samanlainen kuin demoissa, pienin kehittäjin (Sonjalla eli minulla eri asu, Pertillä valkoinen takki)

**Aloitus ja Intro**

- valot ovat kirkkaat, ”perusvalaistus”
- alun ”tutkimusesittelyssä” vaikutan rennommalta kuin demoissa (pikkuisen huvittuneempi ote)
- fläppitaulun avulla esittelen partituuria ja sen esitysohjeita
- mainitsen aika-arvoista, että alun perin demonstroimme niitä aika yliampuvastikin, mutta nyt pyrimme ”sisäisempään” ilmaisuun
- esittely muuttuu vähitellen improvisoituun jutusteluun; ”meksikolaisaiheeseen” (joka oli etukäteen sovittu ottaa mukaan keskusteluun) liitettiin repliikkejä näytelmästä
- myös muut näyttelijät osallistuvat esitysohjeiden esittelyyn
- Introssa (jossa siis esitellään joitakin rytmivariaation ohjeita) ohjataan sivusta Sonjaa ja Henriä käyttämällä hidas –nopea –ohjeiden ja aika-arvojen lisäksi myös muita toiminnallisia ohjeita, mutta ei esim. tunneilmaisuun liittyviä; silti tunneilmaisua on siinä määrin, että lavasteena oleva pöytäkin hieman hajosi.

**1. episodi (versio): Rythmi**

- alussa kaikilla nopea, kuuluu puheessa kyllä (esim. Iineksen monologi lasten hampaiden harjaamisesta); Sonjan (eli minun) toiminta (tarjoilu) on melko nopeaa, osa istuu (nopee ei varsinaisesti näy)
- ¼ -osa tulee kohtaan, jossa Pertti kertoo miten Henrin aiheesta on julkaistu juuri artikkeli; reagointi on kyllä aika mielenkiintoisen näköistä, porukka

vaikuttaa ”hämmentyneeltä”, ajatukset ikään kuin lyö tyhjää, itse yritän ilmentää neljäsosia astioiden kautta

- tauko on merkitty kohtaan, jossa paljastuu, että artikkelissa on täsmälleen Henrin aihe

- seuraava ohje aika haastava: Paavolla 1/16, muut nopee; ei suuria eroja: Henri vaikuttaa hermostuneelta, Sonja on poistunut Aaro-pojan luo taakse ”nopeahkosti”; muilla nopee kuuluu puheessa

- kun Sonja tulee takaisin ja puhuu suklaakekseistä, vaihtuu 1/8 (kaikilla); erotan sen kyllä edellisestä kun tiedän ohjeen; tunnelma on ”odottava”, ikään kuin leppoisa keskustelua mutta hieman tunnelma kiristyy Ineksen ja Sonjan (sekä Henrin) välillä lastenkasvatusasiaan liittyen; huomaan, että minulla liikkuu toisen käden sormet hieman selän takana piilossa 1/8-osien tahtiin

- seuraavaksi Henrillä 1/16-osat näkyvät myös ensin sormissa, sitten jalkaterissä; muilla on normaali (aika rauhallista ja ystävällistä tarkoittaa näköjään tässä)

- Henrin itku menee mallikkaasti ohjeen mukaan, eli 1/16-1/8-1/4

- kun sen jälkeen Henriä lohdutellaan, kaikilla on hidas; havaitsen sen kyllä kun tiedän; on vähän niin kuin hidastettu versio edellä olleesta normaalista; käyn kääntämässä fläppitaulun lehden myös hitaasti

- seuraavassa pitkäkössä jaksossa Paavolla ja Sonjalla menevät aika-arvot ikään kuin ”ristiin”, eli Paavolla hidastuu (1/16-1/8-1/4-normaali) samalla kun hän pohtii tutkimusaiheensa kohtaloa, Sonjalla taas kiihtyy (normaali-1/4-1/8-1/16), kun hän alkaa syyttää Perttiä siitä, että tämä kertoi artikkelista Henrille; selvästi molemmat yrittää kuunnella toista, missä ollaan menossa; Iines ja Pertti ovat samaan aikaan normaalissa, samalla kuin varpaillaan Sonjan ja Henrin välillä; Sonjalla (eli minulla) alkaa fysiikassa näkyä vasta 1/16-osat; jakso päättyy kuin leikaten Henrin repliikkiin ”Sonja sä olet naurettava”

- seuraa ”normaali quasi leggiero” –jakso (melkein leikkisästi): tunnelma hieman kevenee (lyhyt jakso), keskustelu siirtyy juustokuukkusiin

- seuraava ”pelkkä normaali” on myös paikoitellen hieman leggiero, vaikka Sonjan ja Henrin välit ovatkin kireällä ja välillä keskustelu Aarosta heidän välillään menee kinasteluksi

- Sonjan taas poistuttua nopee: aika paljon taas puheen tasolla, keskustelussa sekoittuu lastenkasvatus ja Henrin tutkijanura



- Sonjan tultua  $\frac{1}{4}$ ; taas hieman pysähtynyt ja hämmentynyt tunnelma, aiheena juustokuukukset
- Sonjan lähdettyä taas nopea, kun Iineskin haluaa osallistua Henrin tutkimuksesta käytävään keskusteluun, ja sen jälkeen kyhyt normaali –pätkä, ja keskustelu päättyy hetkeksi
- pienen tauon jälkeen rytmikuvio eli komppi lähtee pikkuhiljaa, kuten ohje määrää (poco a poco); komppi on bossanova-tyyppinen, kuten demossa; rauhoittaa näyttelystä; repliikkien välillä taukoja, ainakin aluksi; keskustelua asuinalueesta ja Pertti piikittelee Iinestä töiden lopettamisesta
- kompin jälkeen tauko (aika lyhyt, mutta tehokas)
- sitten taas ”normaali quasi leggiero”: kaikki yrittää kyllä ilmentää keveyttä, vaikka keskustelu pyörii edelleen samoissa aiheissa; Sonja ja Henri olisivat voineet poistua ”leikkisämmin”
- Iinesen ja Pertin dialogi on ”nopea”; kiihkeästä tunnelmasta tulee kyllä mielikuva siitä, minkälainen pariskunta tämä on kotona keskenään, mielialat vaihtuvat nopeasti, ja molemmat puhuvat nopeasti; puheenaihe vaihtelee toisen pariskunnan arvostelemisesta keskinäiseen kinasteluun
- nopea jatkuu vielä kun Sonja tulee; hän on kuullut keskustelun lopun, jossa Pertti on sanonut Henriä epäonnistujaksi; Iines alkaa haastaa riitaa Pertille, Sonja lohduttaa; toiminta on ”melko nopeaa”
- Henrin tultua aloitetaan  $\frac{1}{4}$ - $\frac{1}{8}$ - $\frac{1}{16}$ , ohjeina: Sonja liidaa, accelerando ja päällepuhuminen; Sonja moittii miestänsä Sundqvistien nöyristelystä eli ”sundqvistaamisesta” ja Perttiä siitä, että tämä provosoi siihen
- ei kovin fyysistä edelleenkaan alussa, kiihtyminen näkyy kyllä tunnetilassa; lopussa Sonjalla ja Pertillä käsirysyä, muillakin levottomampaa liikehdintää
- kun Sonja paljastaa, että Pertti sanoi Henriä luuseriksi, seuraa partituuriin merkitty tauko (taas tehokas)
- sen jälkeen  $\frac{1}{4}$  taas hämmentää tilannetta; Henri ei tiedä mitä ajatella
- sen jälkeisessä normaalissakin vähän edellistä kiihtymistä paikoitellen, myös neljäsosien ”hämmennys” jatkuu; , Iines yrittää korjata tilanteen väittämällä, että Pertti tarkoitti toista henkilöä (Tapio Lokkia)
- ”loppunousu”: Henrin ”luuseriuden” selvittely ( $\frac{1}{16}$ -nopee-päällepuhuminen) loppuu taukoon, kun lastenhuoneesta alkaa kuulua ”Mc Koppakuoriainen” -musiikki; lopun normaalissa myös tunnelmaa edellisestä  $\frac{1}{16}$ -osien kiihkeydestä; osa päättyy siihen, että Pertti myöntää Henrin

”hieman” matelevan edessään, ja sekä Sonja että Henri jäävät päät painuksissa nyhkyttämään

## **2. episodi (versio): Ihmisääni**

- impro a cappella -väliosia lähtee aika hauskasti ekan osan lopun ”itkuhuokailusta”, josta pikkuhiljaa muodostuu ”huokaileva” rytmisen säestyskuvio
- tällä kertaa etnohenkinen säestys, samaa haetaan laulusaundissakin
- tekstinä Sonjalla ja Henrillä ensin pohdintaa Aaron hampaiden harjaamisesta ja sitten tarjoilujen suunnittelua seuraavalle illalle; Pertillä ja Iineksellä aiheena Iineksen sukkahousuista juossut silmä sekä isäntäpariskunnan ja näiden asuinalueen arvostelu; välike loppuu siihen, että Sonja ja Henri tajuavat Sundqvistien tulevan vierailulle jo tänään
- improlaululle ominaista ”epäviereisyyttä” huomaa paikoin
- säestys pyörii samassa soinnussa, mikä helpottaa
- ei selkeää melodiaa, enemmän meditatiivista resitaatiota
- lopussa aika yhtä aikaa päästään nopeampaan rytmiin, joka loppuu ”ovikellon ääniin” (plimplom); mukaan tulee myös hieman alun huokailua: loppusointu ”rähmällään” aika hyvin soiva klusteri
  
- kun varsinainen ihmisääni-variaatio alkaa, valaistus muuttuu sinertäväksi
- alussa normaali: hyväntuulinen, aika nopea (kuten rytmi-osan alussakin; alkaa taas Iineksen monologilla, vaikka aiheena hampaidenharjauksen sijaan nyt Birgitta Lokki
- myös 1/4 –tunnelmat kaikuvat eka osasta reaktioissa tähän monologiin
- ensimmäinen biisi ”interlude” (On the flatness of galaxy haloes) on todella lyhyt ja epävarma (”hauras” kauniisti sanottuna)
- normaalissa Henrillä tunteet kiristyvät kohti ”biisi tragicoa”
- lähtee Sonjan ”bassosäestyskuviolla”, johon muut tulevat mukaan
- aariamainen biisi, tai lied, jossa taustakuoroa (klassinen ote); Henri laulaa siitä, miten hänet on tuomittu häviämään; biisin viimeisessä sanassa (”luuseriksi”) laulu muuttuu hienosti puheeksi
- Sonjan ja Pertin flirttikohtauksessa taas ohjeena ääntely kuten demossa; ei tässäkään oikein lähde, lähinnä naureskelua
- kohtaukseen merkittyyn ”Komeahko” – biisiin tulevat Henri ja Iines takaa mukaan, vaikka eivät olekaan kohtauksessa; biisi on alussa aika kaoottinen,

silti alkaa pikkuhiljaa löytää yhteisen sävellajin ja rytmin ja loppu yllättäen toimii

- biisin jälkeinen normaali aika samanlaista kuin edeltävä ”ääntely”; alun hyväntuulisuus myös säilyy, kun Iines liittyy joukkoon; keskustellaan Pertistä
- Iinoksen Interlude-biisi (”Pertti yrittää miellyttää) on punk-henkinen nopea pläjäys
- normaali sen jälkeen edelleen hämmentyneen hyväntuulinen, kun Henri tulee
- moderni luuppi lähtee kyllä Sonjan pienestä hermostumisesta Henrille (”Annoitko sä sille omenan”); aika lyhyt tämäkin (ja tosi absurdi..)
- seuraavassa normaalissa Henrin ahdistus lisääntyy
- ennen Pertin Uumaja-monologia tauko, vaikka ei ole partituurissa; Pertti kertoo Uumajan kongressista, josta jäi lopulta mieleen ”tylsä ja iloton kävelyretki harmaan meren rannalla”
- Uumaja-biisi lähtee siitä, kun Henri iskee lasin pöydälle; jatkaa sitä hieman epärytmisenä lyömäsoitinsäestyksenä; Pertin soolo blues-henkinen, Sonjalla ja Iineksellä bassosäestyskuviota; vähän Tuomari Nurmiomaista kulmikasta bluesia (ja improvisaatiomaisen kaoottista välillä); komea loppusointu taas; korografiassa mennään jonossa rytmin mukaan kävellen Pertin perässä
- seuraavassa normaalikohdassa puhutaan taas asuinalueesta; hieman samanlainen tunnelma kuin vastaavassa tekstikohdassa rytmi-osassa, jossa tehtiin bossanova-tyyppistä rytmikuviota
- päällepuhuminen taas samassa kohdassa kuin demossa, eli tupakointikeskustelussa; menee aika kovaääniseksi huudoksi
- tästä on jätetty partituuriin alun perin merkitty biisi pois
- normaalissa muilla edelleen aika leppoisa ote, mutta Henri on hermostunut Pertin kertomuksesta Uumajan kongressista, johon hän ei ole saanut kutsua; muut eivät aluksi lähde mukaan kinasteluun samalla tavalla kuin rytmi-osassa, mutta Iines saa itkukohtauksen ja sen jälkeen raivostuu Pertille; aika pitkä ”normaali” jakso
- seuraavassa Henrin biisissä (”Nyt loppui sundqvistaaminen”?) taas punk-henkeä aluksi; palataan myös välisoiton plimplom –teemaan; muutenkin muistuttaa loppupuolella välisoittoa säestyskuvioltaan
- Iines ainakin hakee (puhutussa) monologissaan erilaisia dynaamisia vaihteluja, esim. äkillinen forte
- seuraava biisi myös jätetty pois, tai oikeastaan siirretty seuraavaan ”tahtiin”

- Sonjan ”soolo” lähtee edeltävän lauseen äännähdyksestä; muistuttaa vähän arabialaista laulua (melismoja), meditatiivinen tunnelma tässäkin; äänimies tulee mukaan kaiuttamalla jotain kohtia; aika pitkä biisi
- normaaliin leikataan biisin jälkeen hyvin Henrin reaktiolla
- Sonjan, Pertin ja Henrin Iinekselle kohdistama ”Mitä sä näit” –biisi aika musikaalimainen; onnistuu mun mielestä hyvin; myös pientä koreografiaa mukana; Iines reagoi hyvin
- ”loppunousu” tässäkin osassa kirjoitettu partituuriin; ooppera tulee mukaan vasta tässä vaiheessa; aika paljon ensemble-tyylistä resitatiivia, tekstin pohjalta (kaikilla lyhyitä repliikkejä vuorotellen)
- fyysisesti ooppera tosiaan näkyy ensin patsastelevampana, mutta sitten tulee isoa selkeää, hidasta liikettä mukaan, lauletaan myös enemmän kohti yleisöä
- Pertti johdattelee tyylinmukaisesti hyvin ”bassosooloon”
- lopun moderni menee jo liikkeellisestikin absurdin puolelle, mielestäni toimii hyvin
- huomaa kyllä, että tätäkin partituurin kohtaa oli jo muutaman kerran harjoiteltu, eli vaihdokset oopperasta moderniin muistettiin hyvin, ja improvisaatiota maltetaan kehittää

### **3. episodi (versio): Liike**

- alkaa heti ihmisääni-variaation jälkeen samalla movement-introlla kuin demo, musiikki myös sama; eli Pertti kantaa Henrin istumaan, me muut tanssimme hänen ympärillään ”meksikolaisittain” valkoisissa puolinaamioissa (demossa oli kokonaamiot); Iines tuo Henrille palmun, Sonja sombreron
- valaistus muuttuu punertavaksi
- dialogi lähtee mielestäni rennommin kuin demossa; muilla hyväntuulinen normaali, Henri (entistä) ahdistuneempi
- muuten etenee samalla tavalla kuin demo, liikkeellinen ilmaisu on kyllä kehittynyt varmemmaksi
- Henrin ja Pertin dialogi ”jurppiiko kun meksikolaiset ovat tulossa peliin mukaan” etenee samoin kuin demossa, eli teksti alkaa toistua, samalla naiset tulevat naamioissa ja tanssivat Henrin kanssa ”meksikolaistanssin” (eli alun perin diskotanssin); naiset toistavat myös mutisten tekstin yksittäisiä sanoja
- Sonjan ja Pertin flirttikohtauksen ”erotic afron” koreografia on lähes sama kuin demossakin; tanssi keskeytyy Henrin tuloon
- Henrin tulon jälkeen tauko, vaikka partituuriin ei ole varsinaisesti merkitty

- myös Iines tulee iloisena, ja keskustelu jatkuu ”normaalina” Aarosta ja kekseistä
- seuraavan keskustelun aikana arkiliikesarja lähtee kaanonissa (liikesarja alkaa Henristä ja ”siirtyy” vähitellen muille), samalla juoruilu ja naureskelu Lokin pariskunnan vesivahingosta jatkuu
- ennen kuin arkiliikesarjasta kehitelty tuolitanssi lähtee, liikkeessä on pieni tauko (normaali)
- Henrin puhelinkeskustelun aikana muilla alkaa tuolitanssi; tapahtumat aletaan nähdä Henrin päänsisäisestä näkökulmasta
- valaistus tukee realismista irtautumista
- puhelinkeskustelu saa Henrin riehaantumaan, koska hän saa tietää tutkimuksensa onnistuneen; hän haluaa juhlia sitä, ja seuraa pas de deux 1 – jakso, jonka aikana Henri improvisoi tanssin jokaisen henkilön kanssa
- Henrin ja Sonjan (eli minun) pas de deux´ssa on selvästi parempi kontakti kuin demossa; olen huomaavinani saman myös muilla
- improvisoitu pas de deux –jakso jatkuu ennalta suunnitellummalla repetitio1-jaksolla, jossa juodaan maljoja ja Henri liikuttaa muita henkilöitä napsauttamalla sormiaan; jakso loppuu dialogiin ”Pannan vähän musiikkia”, joka toistuu kunnes päättyy Henrin huutoon
- sen jälkeen kohtaaminen jatkuu ”normaalina”, eikä enää olla ikään kuin Henrin pään sisällä, keskustelua Henrin tilanteesta, josta seuraa jo demossakin tehty Sonjan ja Henrin kontakti-improvisaatio
- liikkeet ovat esim. repetitiossa kyllä isompia ja selkeämpiä kuin demossa (varmaankin harjoittelun ansiosta); Henrin käskyt (napsautukset) ja reaktiot niihin on selkeämpiä
- liike seis-kohtaa (muilla kuin Henrillä) ei ole merkitty partituuriin, mutta se tulee samaan kohtaan kuin demossakin, eli siihen, kun Iines ilmoittaa, että Pertti on nimitetty Tiedeakatemiaan
- tästä ”riemastuneena” Henri napsauttaa uudestaan juhlimisen käyntiin (pas de deux2 ja repetitio2, jotka toistuvat kertosäkeen omaisesti)
- tämän jälkeen seuraa taas ”normaali”, ja Iines ja Pertti lähtevät jättäen Sonjan ja Henrin alakuloisiin tunnelmiin; Sonja poistuu katsomaan poikaa
- seuraa vielä partituurin mukainen Outro, eli samanlainen tanssi kuin Introssa, jonka lopuksi Henri jää yksin palmun ja sombreron kanssa

