

# Vastakohtieni ykseys

Jalat ja sielu liikkeellä

PYRY ÄIKÄÄ



NÄYTTÉLIJÄNTYÖN KOULUTUSOHJELMA

# Vastakohtieni ykseys

Jalat ja sielu liikkeellä

PYRY ÄIKÄÄ



TIIVISTELMÄ

Päiväys: 31.3.2015

TEKIJÄ Pyry Äikää		KOULUTUSOHJELMA Näyttelijäntyön koulutusohjelma	
KIRJALLISEN OSION NIMI Vastakohtieni ykseys		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 53	
TAITTEELLISEN TYÖN NIMI clubMYSTEERI, kirj. Dario Fo, suom. Aira Buffa, ohj. Erkki Saarela, ensi-ilta 12.2.2015, Studio 3 Taiteellinen osio on suoritettu TeaKissa <input checked="" type="checkbox"/>			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Nimensä tämä työ on saanut siitä holistisesta perustuntemuksesta, etten voi saavuttaa itseäni tyydyttävää näyttelijäntyötä ilman pään ja käsien yhteisymmärrystä. Käytännössä siis tekniikalla ei voida ohittaa ajatusprosesseja, eikä järkeilemällä voida opettaa kehoa muistamaan. Uskon (vähintäänkin) emergenttiin materialismiin, jossa mieltä ei pyritä redusoimaan tai palauttamaan ainoastaan fyysisiksi ominaisuuksiksi. Ei ole mielekästä kilpailuttaa mieltä ja ainetta, jotka eivät koskaan ajautuneet keskinäiseen ristiriitaan. Osaamisesta ja ymmärtämisestä yhdessä jalostuu näyttelijäntyötä, jossa tuntuu olevan enemmän jaloutta tai pyhyttä kuin osiensa summassa.</p> <p>Olen jakanut työni karkeasti kahteen osaan: filosofiaan ja praktikkaan, eli apolloniseen ja dionysyiseen. Filosofisen segmentin perässä ovat muistoni ja havaintoni Moskovasta vuonna 2014. Erittelen tapaeroja Teatterikorkeakoulun ja GITISin opiskelijoiden välillä. Lopuksi puhun nykyihmisen suhteesta traditioon teatterissa.</p> <p>Käytäntöön keskittyvä osioni käsittelee näyttelijäntyön tekniikkaa. Absoluuttisiin vastauksiin en usko, joten se ei ole kopioitava resepti, vaan ennemminkin erittelen, kuinka itse voitelen vuokani. Esittelen toimintatapoja, jotka helpottavat minun heittäytymistäni prosessiin. Käytännön osion perässä ovat mietteeni taiteellisesta lopputyöstäni Dario Fon Mysterio Buffon tehosteistaan köyhässä maailmassa. Läpi tämän kaksijakoisen opinnäytteeni kulkee myös luovuuden teema, sen kysymys ja vaatimus.</p> <p>Olen valinnut tyylikseni fiktiivisen kahvipöytäkeskustelun Georgi Tovstonogovin, Jerzy Grotowskin ja Kari Uusikylän kanssa. He valikoituivat keskustelukumppaneikseni erilaisten asiantuntemuksen alojensa tähden. Herättelemällä itseni dialogiin menneen kanssa, voin määritellä paremmin nykyisyyttä. Uusi idea voi syntyä vanhojen pohjalta, mutta se on enemmän kuin ainoastaan vanhojen ideoiden summa.</p> <p>Yritän vilpittömästi asettaa työssäni valoon aikani kuten sen näen, ja reflektoin sitä vasten mitä tulisi tehdä, ja mitä varten minä valmistaudun. On käynnissä alituinen valintatilanne: Joko on suoritettava oma tehtävänsä hinnalla millä hyvänsä, tai nimetyllä hinnalla suoritettava toisten tehtäviä.</p>			
ASIASANAT Moskova, taide, filosofia, viihde, luovuus, traditio, köyhyys, harjoittelu, estetiikka			



# SISÄLLYSLUETTELO

---

JOHDANTO	9
<i>Aluksi</i>	9
<i>Minä pöytäni päässä</i>	10

---

FILOSOFIA	12
<i>Oikeutus</i>	12
<i>Taide</i>	13
<i>Luovuus</i>	15
<i>Kilpailu ja kilvoittelu</i>	16
<i>Maku</i>	18
<i>Viihde</i>	19

---

MOCKBA	22
<i>Moskovaan, sisaret!</i>	22
<i>Maassa maan tavalla</i>	24
<i>Traditio</i>	26

---

PRAKTIIKKA	32
<i>Näyttelijän tekniikasta</i>	32
<i>Käsikirjoitus</i>	32
<i>Rooli</i>	36
<i>Opettajat ja ohjaajat</i>	37
<i>Mielikuvat</i>	39
<i>Minimalismi ja intuitio</i>	41
<i>Harjoittelemisesta</i>	43

---

TAITEELLINEN LOPPUTYÖ: MYSTERIO BUFFO	46
<i>Köyhyys</i>	47
<i>Virtuositeetti</i>	49
<i>Tehtävän manifesti</i>	51
<i>Epilogi</i>	51
<i>Lähdeluettelo</i>	53





## JOHDANTO

### *Aluksi*

Mikään tieteellinen määritelmä ei onnistu riisumaan luovan prosessin kulkua tavalla, jolla luova työskentelijä, taiteilija, pystyy sen omakohtaisin kokemuksiin avaamaan. Haluan kirjoittaa tämän työni sanaksi matkaansa aloitteleville, näkökulmaksi tuntemastamme ja pilkahdukseksi siitä valosta, jota yritän nähdä sumeiden ajatusten ristikoissa aiheesta, josta on niin vaikea puhua.

Lopputyössäni pyrin hyväksymään oman akuutin olemassaoloni nälkäisenä kysymysmerkkinä, toteutumattomana potenssina ja heitettynä mahdollisuutena teatteritaiteen piirissä. Piiri on tietenkin täysin imaginaarinen, mitään järjestelmällistä muotoa ei teatteritaide tunne. On vain erillisiä, yksittäisiä taidetekoja toisensa jälkeen ja niiden syvät jäljet kuin askeleina lumessa. Teatteritaide avautuu meille vain sulkeutumalla tiettyyn esitykseen tai teokseen, antaen vain oman ilmenemisensä.

Dionysos ja Apollo taistelevat ihmisessä aina. Pyrkimykseni on asettaa ne edes hetkellisesti sopuun keskenään: ehdoton, rationaalinen filosofia ja kaoottinen, kohtuuton fiiliksiin pohjautuva praktiikka. Tullakseni kokonaiseksi, tarvitsen molempien vastakohtien ravistelevia voimia.

En tunnustaudu täysin pragmatistiksi, mutta vastustan näkemystä ihmisen älyn ja kielen kyvystä kuvata yksinään todellisuutta täydellisesti. Yritän silti ymmärtää elämää joka on sanoja – sanoja, ja niiden liikettä ajasta aikaan. Jos ja kun syyllistyn kierrättämään ideoita tässä kirjallisessa työssäni tai päivittäisessä ammatinharjoittamisessani, teen sen mieluiten hymyssä suin tietoisena kenen kengissä tanssin.

Olen valinnut keskustelukumppaneikseni kolme herrasmiestä heidän erilaisten asiantuntemuksen alojensa tähden. Heistä ensimmäisenä on venäläinen teatteriohjaaja Georgi Tovstonogov, toisena puolalainen ohjaaja ja teoreetikko Jerzy Grotowski, ja kolmantena Kari Uusikylä, Helsingin yliopiston kasvatustieteen professori, joka on tullut tunnetuksi luovuuden tutkijana. Valitsin Uusikylän, koska haluan valaisua sellaisiin kysymyksiin, kuin miten luova ihminen toimii ja onko hänen toiminnalleen olemassa joitakin lainalaisuuksia. Valitsin Grotowskin, koska olen aina ihaillut ja pitänyt arvossa köyhän teatterin estetiikkaa, ja *Mysterio Buffo* on minulle

ajankohtainen mielenkiinnon kohde käytännön harjoittelussa. Valitsin Tovstonogovin, koska hän on Stanislavskin jäljillä, mutta on kuitenkin itse ennen kaikkea ammattiohjaaja eikä teoreetikko. Samaistun häneen tradition jatkajana, köyden uutena lenkkinä, jonka on tehtävä päätöksensä jalanjalkien seuraamisessa.

Käytän heidän sanomisiaan vastapainoina ja totuuksina, joita vasten minun on helppoa punnita omiani. Etsiessäni vastauksia muilta, toivon löytävänikin ne lopulta itseltäni. Kutsuin vieraani, ja he saapuivat luokseni, joten otan oikeudekseni johdatella keskustelua diktaattorin elkein päänäpistöjeni mukaan. Siteeraan heitä niin vimmatusti, että puhujat käyvät ilmi sekä leipätekstistä että alaviitteestä.

### *Minä pöytäni päässä*

Tapani mukaisesti olen keittänyt ja annostellut kahvit kuppeihin pöytään jo valmiiksi. Harmaan iltapäiväni valaisevat kaksi erinäköistä herraa puisen pirtinpöytäni ympärillä. He istuvat suoraselkäisinä, minä vielä jokseenkin kyyryssä, ja kun he katsovat kasvojani, pelkään heidän näkevän lävitseni. Jerzy Grotowski yhtyy seuraamme vasta myöhemmin, joten olemme Georgin ja Karin kanssa kolmisiin. Jotta voisin tuntea itseni tasaveroiseksi keskustelijaksi heidän kanssaan, on heidän saatava myös kuulla kuka minä olen.

*”Kieleni rajat merkitsevät maailmani rajoja.”<sup>1</sup>*

Ludwig Wittgenstein

En muista ensimmäistä näkemääni teatteriesitystä. Olen aloittanut niitä itse ensin tekemällä, ja vasta myöhemmin innostunut tutkimaan. Ennen kaikkea olin kiinnostunut ihmisestä ja tämän toimintaa ohjailevista motiiveista. Teatteri muistutti laboratoriota, jonka kohteena oli ihminen ilman psykologisten ihmiskokeiden stigmaa, jota kymmenvuotiaan on niin kovin raskas ottaa vastuulleen kannettavaksi. Oli siis teatteri, keino kokea totuudellista fantasiaa.

Teatteri oli myös formaattina erinomainen tuodakseen puhumattoman näkyväksi. Jo nuoresta pitäen olen kokenut kykenemättömyyttä ilmaista

---

<sup>1</sup> Wittgenstein 1984, 68

verbaalisesti, mitä ajattelen. Pidän sanoista ja niiden kanssa leikkimisestä, mutta silti olen kokenut huonommuutta valitessani impulsiivisesti oikeita sanoja kuvaamaan, miltä minusta tuntuu. Sanat harvoin tavoittavat sitä kaikkeutta asioista, joihin ne viittaavat. Koen epäonnistuneeni saavutelllessani mielensisäistä maailmaani toisille käsiteltäväksi, joten minun on täytynyt kiertää kieleni rajat ja yrittää fyysisesti demonstroida maailmani ominaispiirteitä, tunnelmaa tai yksityiskohtia. Voisin siteerata Raili Leppäkoskea taiteilijuutta käsitelleeltä luennolta vuodelta 2010: ”Terve tapa ratkaista kommunikaatiohäiriö on luova teko.” Haluan olla yhteydessä muuhun maailmaan, ja teatteri on yhteydessä siihen kokeellisesti, siinä missä filosofia voi parhaimmillaan koskettaa sitä järkipäisesti.

## FILOSOFIA

### *Oikeutus*

Aloitan herroja vilkuillen puheenvuorolla, joka yleensä sopii spontaanisti vain saunaosastojen pukuhuoneisiin muutaman oluen jälkeen.

Pohtiessani koko taiteilijana olemisen oikeutusta, miellän olevaksi karkeasti kaksi erilaista ammattiryhmien joukkoa näiden yhteiskunnallisten pyrkimysten perusteella. On olemassa kategorisesti ihmiskuntaa säilyttävät ja toisaalta pelastavat ammattiryhmät. Säilyttävään ryhmään kuuluvat esimerkiksi tiedemiehet, palomiehet, opettajat ja mekaanikot. Heidän toimintansa tähtää ihmiselämän kehittämisen hallittavampaan ja pitkäikäisempään suuntaan palveluiden, materian tai tieteellisten löytöjen pohjalta. Teknologia parantaa elämänlaatuamme, mutta se ei vastaa siihen tyhjiöön, joka antaisi elämälle mitään muuta tarkoitusta kuin palaa raivoisesti hetken ja sammua pois. Se ei anna merkitystä tai mielekkyyttä itse olemiselle, ainoastaan ylläpitää ja parhaimmillaankin vain teknisesti yrittää ymmärtää sitä.

Toinen, pelastava ryhmä, koostuu muun muassa taitelijoista, kirjailijoista ja taivaanrannanmaalareista. He eivät ole elintärkeitä, tai olemukseltaan olennaisia ihmiskunnan fyysisen jatkuvuuden kannalta. Sir Anthony Hopkins puhuu (tietoisesti kyynisesti) näyttelijöiden työn merkityksettömyydestä ja vapaudesta:

*"If none of us ever acted again, the world would not come to a stop. If I never acted on stage again, so what? Who cares? And that's a great freedom to know that."*<sup>2</sup>

Pelastava ryhmä tuottaa näkökulmia, visioita, assosiatiivisia löytöjä ja ehdotelmia. Ihmiskunnan olemassaololle ei ole suoranaisin seurauksin merkityksellistä, muistammeko enää Michelangeloa tai Aiskhylosta; heidän lahjansa on jätetty ja työnsä tehty, olkoonkin niiden vaikutukset olleet aikansa yhteiskuntiin mitkä tahansa. Nämä ihmiset töineen ovat enää lukuja kulttuurien kehityksessä. Silti heidän taiteellaan on funktio: Täyttää tuo edellä mainittu tyhjiö. He antavat edes jonkin syyn, edes ohivälähtäväksi hetkeksi

---

<sup>2</sup> Inside the Actors Studio, 2007

siihen, miksi jatkamme päivittäistä taistelua selvitäksemme huomiseen. Pelastava ryhmä ei viittaa uskonnolliseen armoon (vaikka se sitä voisikin olla), mutta tässä miellän pelastustehtävän ainoastaan sisäisen mielekkyyden löytämiseksi elämää kohti - laajemman kuvan käsittämiseksi. Keinot siihen saattavat näyttäytyä jopa hulluilta.

Kari uskaltautuu kommentoimaan väliini ensimmäisenä: ”Italialainen psykiatri Lombroso määritteli hulluuden keskimääräisestä poikkeavaksi käyttäytymiseksi. Nerot tulkitsevat merkillisesti yksinkertaisia tosiasioita. He väärinkäyttävät symboleja tai käyttävät sanastoa tavalla, joka ei kuulu normaaliin kielenkäyttöön.”<sup>3</sup> Entäpä moraalit? ”Luovan lahjakkuuden ja korkean moraalin yhdistyminen samoissa päissä luo ihmiskunnalle toivoa viisastumisesta. Moraalittomat ”luovat hullut” voivat tehdä valtakunnistaan vankiloita, työpaikoista helvettejä ja itsestään jumalia.”<sup>4</sup>

## *Taide*

Taideyliopistosta valmistuessani lienee paikallaan määritellä ”taide”. Mitä se on ja miksi teemme sitä? Georgi nojautuu eteenpäin. ”Taide on propagandaa. Taiteen funktiot eivät voi rajoittua pelkkään tiedon jakamiseen tai populaaristamiseen.”<sup>5</sup>

Minä uskon, että teemme taidetta, koska meissä asuu kaipaus. Taide ruokkii meitä, ja antaa meille armon, helpotuksen. ”Picasso puhuu: nyt olen vihreän kipeä, minussa on vihreä väri ylivoimaisena, kunnes vapaudun siitä seuraavassa maalauksessa.”<sup>6</sup>, jatkaa Georgi.

Taide siis toimii jollakin syvemmillä tasolla. Käänän päätäni ja katseeni pysähtyy ilmoitustaulullani vinossa riippuvaan post-it –lappuseen. ”Art should comfort the disturbed and disturb the comforted.” Fraasi on tuossa katutaiteilija Banksy’lta, joka lienee pöllinyt sen joltakulta muulta. Ajatus on kuitenkin validi. Mitä on taide, joka ei halua muuttaa maailmaa mihinkään suuntaan? Minkä arvoista on taide, joka ei halua osoittaa mihinkään uuteen, vaan pidättäytyy sitkeästi jo omaksutussa, korostaa ja suojelee sitä arvostelulta? Georgi ehtii leikkaamaan päälle kysymystulvaani: ”Taiteessa voi kanonisoida vain kirjain, mutta taiteen henki ei ole kanonisoidavissa.”<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Uusikylä 2012, 111

<sup>4</sup> Uusikylä 2012, 199

<sup>5</sup> Tovstonogov 1981, 20

<sup>6</sup> Tovstonogov 1981, 32

<sup>7</sup> Tovstonogov 1981, 30

Teatterin tehtävä taiteena on ottaa ihmiselämä takaisin käsiin. Sen tehtävä on päivittää aatteidemme paikkansapitävyyttä, nostaa suitset uinahtaneen ajurin kämmenistä ja ohjata vauhkot hevoset takaisin kohti parempaa, kohti Moskovaa, kohti määränpäättä jonka jokainen matkalainen muisti vielä vaunuihin noustessaan. Teatterin tehtävä on kirkkaasti kysyä: Mitä jumaloimme? Olemmeko oikeudenmukaisia? Kuka muistaa? Teatteri auttaa johdattamaan meidät löytääksemme uudelleen elämän.

”Runous on anarkistista, kun se pyrkii uudelleen arvioimaan kaikki esineiden väliset suhteet, samoin muotojen ja niiden merkitysten väliset suhteet.”<sup>8</sup>, minä siteeraan Antonin Artaud’ta muistivihkostani. Tämän runouden puolesta minä olen valmis taistelemaan. Teatterin palvellessa samaa tehtävää, se ikään kuin suorittaa varaston inventaarioita niihin käsityksiin, millä jäsentellemme maailmaa. Se on kuin ohjelmistopäivitys virhekorjauksineen käyttöjärjestelmäämme *Elämä nykyisellään*.

Seuraa jatkokysymys: Mitä on sivistys? Sivistys on kykyä välittää ajatuksia, vaikkakin niiden monimuotoisuutta täysin tavoittamatta, koska merkintäjärjestelmät ovat puutteellisia. Ajattelemme järjestelmien ja merkkien avulla, vaikka ne olisivat vain likiarvoja. Esimerkiksi länsimainen musiikin notaatio ei voi tavoittaa sävyjä, joita ihmisääni tuottaa, ja merkata niitä muistiin. Sivistys on kykyä puhua suurpiirteisesti samasta asiasta. Teatteri kuin ihmiselämäkin on tekojen maailma. Teoista muodostuu tapoja, ja tavat määrittelevät meidät ulkopuolisille.

Kulttuuri on ajassa etenevä käyrä (halutulla välillä jatkuva pisteiden joukko) ja taiteelliset teokset etenemiskulkuun vaikuttavia pisteitä. Olen vuosia seurannut ”asiakkaita” lämpiön puolelta suuressa helsinkiläisessä teatterissa vahtimestarin nimikkeellä. Teatterikävijöiden puheissa on toistuvasti klangi, joka ehdottaa kulttuurin olevan leikattavissa elämästä itsestään. Tämä mentaliteetti ehdottaa, että ”nautitaanpas tämä pikku kulttuuriannoksemme ja sitten takaisin oikeisiin juttuihin.” Kulttuuriannos näissä tapauksissa usein on ollut täysin yhdenmukainen, koneella kasattu musikaaliluku, jonka ainoa tarkoitus on tuottaa hetken helpotus sekoittamalla katsojan ajatukset väriloistoon ilman sisältöä. Palaan tähän aiheeseen kohta enemmän.

---

<sup>8</sup> Artaud 1983, 53

## *Luovuus*

Mihin me nykyään käytämme luovuutta? ”Tuntuu siltä, että poliittinen ja taloudellinen eliittimme pitää luovuutta yksipuolisesti teknologian ja talouden apulaisena, jonka avulla tehostetaan teollista tuotantoa ja kauppaa.”<sup>9</sup>, vastaa Kari, ja jatkaa luovuuden luonteeseen. ”Joku saattaa löytää luovat lahjansa lopullisesti vasta aikuisiässä. Lahjakkuutta syttyy ja sammuu elämän aikana. Ratkaisevaa on harjoittelu, opiskeluja ja kyky nauttia siitä, mitä tekee.”<sup>10</sup>

Näen luovuuden valjastamisen jonkinlaisena elämäntapana, josta voi tehdä itselle ammatin, mutta jossa säännöllisen frekvenssin onnistumisen kokemukset ovat utopiaa. Toisinaan itselle onnistuneena koettava hetki tulee kuin varkain tai vahingossa, joskus yhtä ainoaa onnistunutta hetkeä täytyy lypsää ja valmistella järjestelmällisesti kuukausia. Miltei poikkeuksetta aina luovan prosessin aikana minulle tulee olo huonommuudesta tai riittämättömyydestä juuri tähän kyseiseen tehtävään, tai alan epäillä onnistumistani tiedon, tunteen tai mielikuvan välittäjänä. Omakohtaisten onnistumisten aikana maailmani nyrjähtelevät radoiltaan, jokainen ihminen tietoisuudessani muuttuu kauniiksi, kattokruunuista virtaa Dom Pérignonia ja raketit maalaavat taivaat punaisiksi - koen siis täydellistymistä puutteellisuuksistani.

Tuo harvinainen energian tihentymisen tunne on osasy, miksi kadunmies jaksaa veikata lottoriviä yhä uudelleen kerta toisensa jälkeen. Se on syy, mikä saa minut jatkamaan ponnisteluja vastoin käymisten konekiväärisarjoista huolimatta kohti uutta täydellistymishumalaa taiteen sisällä. Tämä subjektiivisesti koettava onnistuminen tuo merkityksen tunteen: tällä kaikella pienellä oli kuin olikin väliä. Annoin asioille merkityksiä, arvoja. Joku sai jotakin. Raaka näyttämötaiteen todellisuus on toistoja ja toistojen taidetta, rytmiä ja ajatuksia vuorokaudesta kuukauteen. Adrenaliinintäyteinen luonnonhuumeannos antaa yli-inhimillisen siunauksensa siitä, että jokin on tänä iltana todellakin muuttunut. Minä muutuin, ja lahjani katsojille oli mahdollisuus muuttua kanssani.

Mikä luovuutta sitten estää? Pelko, häpeä, turvattomuus, uskon puute, itsekeskeisyys, välinpitämättömyys, liiallinen itsensä tarkkailu. Minulla on ollut kouluajanani dialogi sisäisen motivaation ja kehittymispaineen välillä.

---

<sup>9</sup> Uusikylä 2012, 203

<sup>10</sup> Uusikylä 2012, 154

Olen tuntenut itseni nälkäiseksi, ja samalla ihmiseksi, joka ei status quossa kelpaa. Kaksi tarvetta taistelevat rinnakkain – tarve tulla kuulluksi, ja tarve saada tunnustusta. Tarve saada tunnustusta on monien, ehkä kaikkien taideopiskelijoiden sisimpään kirjoitettu pahe, joka herää julkisen ammatinharjoittamisen myötä, mutta halu olla laadullisesti parempi kuin muut johtaa egoismiin ja kilpailuasetelmaan, mikä jäytää yhteisöjen toimintaa sisältä murskaksi. Ei ihmisen tarvitse mielestäni kukistaa muita elääkseen, vaikka kukistus vähentäisikin uhkia. Muiden menestyminen ei voi olla minulta pois. Tunnustus on kilpailun todella kuuma pikkuserkku, joka harvoin käy kylässä. Turha kilpailuun on vain sen takia pitää yhteyttä.

Epikurolainen sanonta ”Elä salaisesti” on alkanut saada jotakin merkitystä, mitä enemmän elämää teatteritaiteen parissa minulle kerääntyy. Voin antaa kaikkeni näyttämölle ja jättää sinne asioita, jos minun ei tarvitse heti sieltä poistuessa perustella edellistä. Tähdennän hieman. Jos en miellä kilpailua olevaiseksi, en voi paeta voittamisen motiiviin. Näin ollen minun täytyy olla *vilpitön* itseni kanssa, ja paljastumisesta (itsensä paljastamisesta) tulee jotakin mittaamattoman arvokasta, jota ei voi asettaa paremmuusasteikolle.

### *Kilpailu ja kilvoittelu*

Jossain on aina joku sinua ja minua vielä lahjakkaampi, vielä nopeampi, vielä tarkempi, vielä parempi. Jos jotakin voi oppia, siitä voi myös todennäköisesti kilpailla. Edellinen väittämä on aika hurja. Minulle kilpailu kuuluu päivä päivältä vähemmän teatteriin. Minun ei tarvitse voittaa muita näyttelijöitä, voittaa jokaisen katsojan sydäntä. Minun täytyy korkeintaan voittaa itseni, muuttua parhaaksi mahdolliseksi minuksi. Harjoittelun motivaattorina tulisi olla Platonin ideaoppia mukaillen parhaan mahdollisen minän käsite, ei muiden kukistaminen. Välittääkseni sanottavani oikein, minun ei tarvitse kukistaa ketään matkalla.

Kilpailuun liittyy minulle aina ajatus myös tilasta: *I’m the best in town, till the best comes around.* Jos positiivista kilpailua on olemassa ja sitä yrittää puolustella, ainut keksimäni validi syy on laaduntarkkailu. Kilpailu antaa meille ylikorostuneen laadun vaatimuksen, jonka toteutumisen pahimmaksi esteeksi itse kilpailu paradoksaalisesti myös koituu. Mielestäni kilpailu on huono syy tehdä aivan helvetin selkeä, tarkka ja syvälinen näyttämöesitys. Jos joku siinä onnistuu, onnitteluni.



Kilpailu tuo arvoasetelmia ja nokkimisjärjestyksiä. ”Ihmisellä on oikeus toteuttaa itseään, mutta ei käyttämällä muita hyväksi. Kaikkialle tunkeutuneen kilpailumentaliteetin vuoksi kasvatamme liikaa sopeutuvia suorittajia, jotka kätkevät luovuutensa eivätkä anna itsestään mitään kanssaeläjilleen mutta ovat valmiita ottamaan muista häikäilemättömästi kaiken hyödyn saavuttaakseen menestystä ja kunniaa.”<sup>11</sup>, tähdentää Kari ja katsoo minua. Hän kysyy miten kilpailu on vaikuttanut minuun kouluajanani. Mietin hetken, pyörittelen lusikkaa kupissa. Kolmannen vuosikurssin Musatanssi-kurssilla en edes yrittänyt tuoda omia tuotoksiani näytille tai ajatella itsenäisesti musiikillisesti, koska ryhmässä oli laadullisesti paljon parempia tai pidemmällä olevia ihmisiä tässä asiassa. Näin ollen vetäydyin ja keskityin ainoastaan reagoimaan, en aloittamaan uutta. Riskinottokykyäni oli tukahtunut, koska en kokenut itseäni itsenäiseksi tekijäksi, joka voisi ottaa luovia riskejä. Seurasi arvotusasetelma, joka on lopputuloskeskeinen. En kokenut turvalliseksi erehtyä, mikä on välttämätöntä oppimisen kannalta. Mestari onkin ehtinyt erehtyä useammin kuin aloittelija edes yrittää.

”Mozart ja Picasso tekivät kymmeniä vuosia kovaa työtä. He vain sattuivat aloittamaan työnsä ennen kouluikänsä. Luovassa työssä on olemassa hauskuuden ja mielihyvän elementit. Ellei opiskelija ole valmistautunut harjoittelemaan ja tekemään työtä säännöllisesti, hän ei voi kehittyä luovaksi huipuksi.”<sup>12</sup>, toteaa Kari ja pyörittelee sormiaan polviensa päällä.

Eräässä lapsuuteni suosikkisarjakuvasankarin tarinassa Matt Murdochille todetaan onnen yhtälö: tilaisuus kertaa valmius. Samasta syystä valmistan itseäni, ollakseni valmiimpi hetkelle harjoituksissa. Ensimmäinen vaikeus. Vaikeus muuttuu tyypilliseksi, sitten tyypillinen kehittyy helpoksi. Lopuksi helposta syntyy jotakin kaunista.

Georgin ilmeestä päättelen, etteivät minun sarjakuvani häntä kiinnosta. Hän kuitenkin ymmärtää, mihin pyrin puhuessani osaamisesta, ja linkittää minut teatteriin: ”Minulle on tärkeää vapaa improvisointi ja manövrointi ilman mitään harrasta kunnioitusta sekä vapaa keinojen valinta ja niiden vapaa järjestys ja kesto. Kaiken määrää tilanteen välttämättömyys. Juuri siksi minun on pystyttävä kaikkeen ja osattava kaikki.”<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Uusikylä 2012, 163

<sup>12</sup> Uusikylä 2012, 157

<sup>13</sup> Tovstonogov 1981, 38

Ihmisen on vaikea imitoida omaa ainutlaatuisuuttaan. Mikä tekee hänestä kiinnostavan, ei välttämättä ole hänen itsensä kosketeltavissa. Jos puhumme suurten idoliemme kopioimisesta, eli haluamme yhtenevän tuloksen, luulemme prosessin kopioimisen riittävän. Ainutlaatuisuus on mystinen sana, joka vapauttaa kilpailusta ja vastaa siihen, miksi kopioimalla emme saa samanlaista, vaan laadullisesti huonompaa. Jos haluamme täysin samanlaista, on varastettava. Great artists steal.

”Me tarvitsemme ravintoalustaa. On mahdotonta ammentaa vain itsestään, ikään kuin jostakin ihmelähteestä, aineistoa kutakin seuraavaa näytelmää varten. Määrällinen kokemus ei lisää mitään. Siten ei synny uutta näytelmää, vaan koko elämän ajaksi venyneen yhden ja saman näytelmän sadas tai sadas ensimmäinen näyttämöesitys.”<sup>14</sup>, sanoo Georgi, ja voin vannoa, että hän on ollut kerran jos toisenkin käsi toisten hunajapurkeilla.

## *Maku*

Nuoleskelen sokerilusikkaani. Tiedän, että käytän sokeria liikaa ja vieläpä kahvin alituinen maustaminen sillä on lähes rikospoliisiasia. Meillä on kuitenkin olemassa ominainen makumme. Maku on sanana aivan upea. Mutustelkaapa sitä suussanne. Maku on arviointikykyä tai taipumusta, joka kohdistuu taiteellisiin tai esteettisiin valintoihin. Minulle maku on jotakin havaitsemiseen ja tunnistamiseen liittyvää.

Uskon, että eräs tärkeimpiä kriteereitä päästä taidekouluun opiskelemaan on osoittaa jotakin makua. Se on meillä mukanaamme, vaikkemme onnistuisikaan toteuttamaan loistavia esityksiä tai teoksia. Vaatii satoja tai tuhansia toistoja, ennen kuin käytännöllinen osaamisemme kehittyy tasolle, jolla pystymme tuomaan fyysisesti näkyväksi makumme mukaiset asiat. Saatamme kenties ohjata samanlaisia esityksiä vuodesta toiseen, tai näytellä tyyllillisesti kauankin samalla tavalla, kunnes tapahtuu totaalinen läpimurto muiden silmissä. Se saattaa tuntua jopa vastoin odotuksia turhauttavalta, olemmehan osoittaneet yhtenevää makua koko ajan. Viimeisin nyt vain, jostakin syystä, osui kokijoiden sumaan ylistettävällä tavalla.

Loistava esimerkki puhuttaessa mitä on maku: ohjaaja Peter Jackson. Hänen ensimmäinen kokopitkä elokuvansa *Bad Taste* (1987) tehtiin

---

<sup>14</sup> Tovstonogov 1981, 36

takakannen mukaan oloissa, joissa ”budjetti oli niin pieni että juoppo olisi sylkenyt päälle.” Jackson ohjasi, käsikirjoitti, tuotti, kuvasi, leikkasi, teki elokuvan tehosteet ja näytteli kaksi päähenkilöä itse. Elokuva demonstroi tekijänsä tinkimätöntä makua tavalla, joka voitti kaikki taloudelliset haasteet ja nousi kulttimaineeseen. Ohjattuaan vain yhden käden sormilla laskettavan määrän julkaistuja elokuvia Bad Tasten jälkeen, hänen vastuulleen annettiin koko Taru sormusten herrasta –trilogia.

## *Viihde*

Seinäkello raksuttaa. Toinen pannullinen italialaista espressoa on kuumenemassa. Haluan puhua aiheesta, joka toveri Georgille vanhan koulukunnan miehenä saattaa olla hieman vieraampi. Aloitan jälleen pohjustuksella:

Taidekentän konventioille ja sovellutuksille väitän olevan ominaista, että omaksuttu kääntyy ensin lainalaiseksi, noudatetuksi perinteeksi, ja tämän jälkeen se jarruttaa kulkua eteenpäin, kunnes sen rikkomisen kautta koko konventio murtuu. Suostutaan pitämään tällaista muotoa todellisena, hetken aikaa. Kysymykseni kuuluu: Onko uudessa aina toivo, vai tuleeko uutta suuntaa vastaan taistella, jos sen hyveitä ei itse pysty näkemään?

Muutama päivä sitten avasin näköradion kaupallisilta mainostajuuksilta, ja hikoilin kuin huora kirkossa siitä tosiasian tilasta, jota sain todistaa. Suomalaisen television viihdekäyttäjille tarjoillaan täysin näköalaton, ainoastaan itseensä viittaavaa roskaa, jonka primääritarkoituksen luen olevan markkinoida ”kanavalta tuttuja” jo heidän seuraaviin kommelluksiinsa. On alkanut itsensä matkiminen, eli maneerinen spiraaliefekti, jossa se vain syventää itseään. Syyttävä sormeni ei nyt osoita näyttelijöitä, vaikka esiintyjillekin ominaista näyttäisi olevan smurffailu mukamas vaikeassa paikassa, kyllästyminen kasvoilla hohkaten. Sormeni kohdistuu niihin päättäjiin, jotka tilaavat tällaista kengänpohjiin tarttuvaa moskaa. Täten etsintäkuulutan vilpittömyyden! Vilpittömyyden, joka todennäköisesti on jo paloitetuna jätesäkkiin ja haudattuna Töölönlahden pohjaan. Suomalainen viihde on taantunut kehitysmaatasolle, kun haluamme kiinnostua epämääräisistä julkisuuden kasvoista imitoimassa huolettomuuttaan formaateissa, joiden ainoa mielenkiinto on saada rikottua seitsennumeroisen katsojamäärän rajapyykki. Missä on kriittinen medianlukutaito? Vastuu on heitetty täysin katsojille – äänestä kaukosäätimelläsi. Ja näin päämme

täyttyvät itsestään selvillä vitseillä, saamme seurata uutta aaltoa populaarikulttuurissa ja tehdä valintamme. Tulisiko mahdollisten tulevaisuuden tekijöiden sanoa itsensä irti kaikesta vastuusta mitä tämän päivän kansanviihteeseen tulee, vai siirtyä itse koneiston sisälle muuttamaan rattaita?

Olen ollut huolissani. Murehdin sitä, onko työmme siirtymässä yhä enemmän televisiokanavien viihdeputkiin, kun teatteri ei enää vedä katsojia. Katson lähtölaskennan alkaneeksi, ja haluan seistä vanhojen jäerien joukossa. Minä en suuresta tuntemattomasta tunnista enää ihmisiä. Siksi asetun sitä vastaan ja toimin parhaan tietoni valossa. En halua ärsykeitä ilman sisältöä. Asun jo kaupungissa. Emmekö voisi jo todeta uudistushenkisen kokeilun päättyneeksi? Mielestäni on oikeutettua jyrätä eteenpäin sortaen vanhaa pois jos, ja vain jos tilalle rakennetaan jotakin uutta ja parempaa. Näen käynnissä olevan viihdekoneiston ylikierrokset, joka muistuttaa minua ahneudesta, joka riistää antamatta mitään takaisin. Matalien tunteiden temppeli on vain kateuden, omanvoitonpyynnin, nautinnonhimon tuulimyly. Äänestä tämän päivän voittaja! Varoitus: viihde saattaa sisältää jäämiä komiikasta ja tragediasta, joka saisi katsojan tuntemaan yhtään mitään.

Tämän päivän prime time on juuri sitä, mitä päättäjä luulee kansan kaipaavan. Tulee mieleen sanonta leivästä ja sirkushuveista. Mitä jos kaikki tekisimme valintamme aina siltä pohjalta, mitä luulemme massan haluavan nähdä? Viihdeputki on alistuvaa ja miellyttämiseen pyrkivää. Ikään kuin että sanokaa te, mitä luulette haluavanne.

On kauhistus, jos teatteri pyrkii mukaan samaan peliin, kuin mihin hupailuputket ovat lähteneet. Mukautuessamme siihen mielikuvaan, mitä luulemme yleisön haluavan nähdä, teatteri muotona kuolee lopullisesti. Se ei mitenkään voi kilpailla nopeampien formaattien kanssa. Itsehän en jaksa enää katsoa Youtubesta edes yli parin minuutin videoita, täytyy olla nopeampaa. Täytyy saada heti seuraava klippi, ja miksei tätä kohtausta voi jo sormella vetää vasemmalle? Kukaan ei jaksa kuunnella Hamletin monologia, se on pitkä kuin nälkävuosi. Pää on irrallaan muusta ruumiista, joka on bodattu ahdistuksesta Michelangeloksi ja Madonnaksi, ja kupoli jätetään mätänemään aulavahtimestarien naulakon hattuhyllylle pienen viihdykkeen ajaksi.

Tämänkö takia opiskelimme viisi vuotta korkeakoulussa? Oliko siinä kaikki, mitä tulimme tekemään ja halusimme saada aikaan? Näyttelijän on tehtävä

valinta jokaisen työnsä kohdalla. Joko on suoritettava oma tehtävänsä hinnalla millä hyvänsä, tai nimetyllä hinnalla suoritettava toisten tehtäviä.

Viihteen turruttava käsi kääntää katseemme sivuun todellisen ympäristömme tosiasioista, ettei kaikki elämässämme olekaan ehkä kunnossa. Turruttava viihteen ihannointi hiljentää nälkäisen ja elämään vaivoin suhtautuvan massan, joka haluaa enää vain rentoutua. Naurun anarkistinen voima on hävynnyt, ja se herättämisen sijaan kykenee enää rentouttamaan meitä hieman. ”Monet muodostavat maailmankuvansa pelkän roskaviihteen perusteella. Useimmat sopeutuvat massaan ja nielevät mukisematta oman törkyannoksensa päivä päivältä apaattisempina.”<sup>15</sup>, tukee Kari palopuhettani. Ymmärrän toisaalta, että viihde voi olla se ainoa oljenkorsi selvitä totuudelta, armottomalta katkeruudelta, mitä elämä voi olla.

Oloni on hieman parempi. Vaikka ehdinkin äsken kimpaantua, osaa Kari yhtä lailla pudotella hyviä pommeja aikamme hengestä. Uskon hänen ymmärtävän minua tässä asiassa parhaiten. Hänen sanansa osuvat ilkeästi ja aiheellisesti myös yhteiskuntamme nilkkaan siitä, mitä olemme hyväksyneet ja mihin olemme uusia sukupolvia kasvattamassa. Lähes poikkeuksetta allekirjoitan hänen sanansa ja yhdyn huutokuoroon oudon suunnan saaneesta meiningistä.

Ammatillisen taidekentän on otettava pallo niiltä, jotka eivät taivu yleisön kasvattamiseen. Miten ikinä suomalaiset tulisivat katsomaan ajatuksellista, ”vaikeampaa teatteria”, jos heidät on kasvatettu viihdevoittoiseen musikaali- ja ovifarssiteollisuuteen, joka ratsastaa olettamuksella, että formaatti on taidetta? *Hyvin tehty on hyvää taidetta* – voi herramunjee! Formaatisia ihailun kohde ei ole enää sisältö, vaan määre siitä kuinka hyvin se on tehty. Eikö tänä päivänä taiteeksi voisi kutsua sitä ”hyvintehdyn” kulttuuria, missä otamme jotakin ja turboahtamme siitä nykytekniikalla kaiken irti? Miten on mahdollista mitenkään syöttää nykyaikaisia kasvuhormoneja esitykselle, joka ei koskaan ole edes tarvinnut suuria lihaksia? Tämä puolustaa köyhää teatteria. Siitä ei saa rahalla hienompaa. Lisäksi sivuhuomautuksena vihaan byrokratiaa, jota raha tuo mukanaan teatteriin. Raha on silti miltei pakollinen paha, joka tuo vaateita, mutta ainoana mahdollistaa tulimeriä ja niiden yli hippyreistä lenteleviä muskeliiveneitä.

---

<sup>15</sup> Uusikylä 2012, 224

## MOCKBA

### *Moskovaan, sisaret!*

Päärautatieasema 28. syyskuuta 2014. Tolstoi-juna Moskovaan liukui liikkeelle. Jo asemaliuskalla jähittäneet konduktöörit yhtenevässä punasinisissä uniformuissaan olivat saaneet luotua odotuksen ja tottelevaisuuden ilmapiirin. Nyt olimme menossa jonnekin, missä ei kannattanut olla yksin valokeilassa ja kovassa äänessä. Orastava kuumotus alkoi nousta housunlahkeita pitkin otsalle, kunnes oli pakko pehmentää kohtuuttomien odotusten terää viskillä ja votkalla. Ennen Viipuria pelotti niin, että oli pakko vitsailla joka ikisestä asiasta. Hermostunut hyttiseurue alitajuisesti käänsi keskustelun ulkopolitiikkaan ainoastaan puoli tuntia ennen rajanylitystä. Näin toimivat ihmismielet. Ei saa ajatella sinistä norsua.

Moskovan juna-aseman ulkopuolella vastaan iskee uusi, vanha maailma. Minulle se on ennennäkemätön, mutta kuvastoltaan niin kovin tuttu stereotyyppioita suojelevista elokuvista. Tuoksuu pakokaasu, tupakka ja maahan talloutunut pahvi. Pröystäilevän mustan henkilöauton kuljettajanovella seisoo pahannäköinen kaveri, joka on kokonsa puolesta suoraan Rocky neljännessä, odottaen jotakuta niin tärkeää, ettei hän itse edes tupakalle taivu vaikka aski polttelee kädessä. On miliisiä, turkisrouvaa, maiharikenkäisiä nuoria ja ikääntyneitä lehdenmyyjiä. Aluksi meidät kuljetetaan dormitoriumille, missä majoituksemme on vieraille säästetyllä edustuspuolella. Huoneemme sisältävät oman vessan ja suihkun, toisin kuin koulun omien opiskelijoiden puolella. Kuljemme metrolla Moskovan keskustaan GITISin teatterikouluun, joka mainostaa itseään Venäjän vanhimpana ja suurimpana teatterikouluna. Rakennus on jonkun ajanjättäneen parempiosaisen entinen asunto, jonka käytävät ja rappuset ovat valkeaa marmoria, toinen kerros tiiltä ja kolmas rakennettu puusta. Vuosikurssit siirtyvät opintojensa edetessä myös kerroksissa ylöspäin.

Koulukulttuurissa yllätti eniten sen autonomisuus. Opiskelijoiden suurin auktoriteetti on vuosikurssia henkilökohtaisesti opettava ”mestari”. Opiskelijat valmistavat hyvin omatoimisesti demoja, joita mestari kommentoi. Opiskelun omatoimisuus on myös varmasti syy, minkä takia koululla lähes asutaan. Päivät venyvät kaksitoistatuntisiksi ja ruokataukona toimii rööki ja

sokerileivos ruokalasta. Mielestäni pitkät päivät olivat myös kulttuurin syytä. Työajan tehokkuuden maksimointi ei ollut mitenkään itsestänselvyys, vaan aikaa kului kaikkeen epäoleelliseen, ja vielä luonteesta riippuen, ihan koko ajan. Yksinkertaisista asioista saatiin hyvinkin monimutkaisia puhumalla niitä puhki ja kadottamalla oleellisin pääpointti. Yksinkertaisiin kysymyksiin tuli useimmiten pitkällinen monologivastaus. Suomalaisesta retkikunnastamme pidettiin huolta, mutta arki näyttäytyi jopa järjestelmällisen kaoottisena. Ongelma: Ovi teatterisaliin ei ole auki. Kello on jo yhdeksän. Kuka sen avaa? - Talkkari. Milloin se tulee paikalle? - Yleensä puoliltapäivin. Onko toista avainta? - Yksi opiskelija on piilottanut sen jonnekin tänne ullakolle.

Puhutaan siis Moskovasta. Sen akuutista tarpeesta olla elossa ja oikeuttaa itseään. Moskova on paikka, jossa on mentävä ja tungettava, jos haluaa ehtiä minnekään väkijoukossa. Keskustan nelikaistaiset autotiet saavat Valtatie 1:sen konkaritkin hikoilemaan sieraimiaan myöten, kun autojen vilkkuominaisuudet ovat kollektiivisesti unohdettua kansanmyyttiä, ja kaistoja saa ja pitää vaihtaa noin neljän sekunnin välein. Omaa kieltään puhuvat puskurit, jotka merkillepantavan useilla ovat rusikoitu tohjoksi ja kursittu ilmastointiteipillä takaisin kuosiin. On siis mentävä, on otettava tila. Se pätee liikenteeseen kuin teatterin tekemiseenkin. Jokaisen on saatava ymmärtää asiat hyvin henkilökohtaisella tasolla. Jokainen osaa ottaa oman tilansa, mikä lienee osasyynä yhteisen ajan taianomaisiin kadottamistemppuihin.

Moskovasta jäi käteen röyhkeys, akuutti tarve olla olemassa. Mieleeni muistuu viisus Muumeista, eli Pikku-Myyn kommentti näkymättömälle Ninnille: Sinä et koskaan saa omia kasvoja, ellet opi tappelemaan.

Minä ainakin osaltani opin. Sain ammatillista itseluottamusta niin paljon, että jos ohjaaja kirjaimellisesti sönkötti raivostuttavia itsestänselvyksiä hitaalla kielitaidollaan kaksi minuuttia ennen esityksen alkua torpedoiden kaikkien näyttelijöiden keskittymisen täysin, minulla oli kanttia työntää hänet huithelvettiin näyttämöltä, tai ainakin minun naamaltani. Se ei ole henkilökohtaista. Se on akuutti työtapa, joka ei ole ehkä kovin hienotunteista, mutta se on elossa palavana, pimeyttä säikäyttävänä soihtuna. Se antaa voimaa kävellä vaikka karhunluolaan. Se palauttaa ajatukset nykyhetkeen ja kaikkiin meissä asuviin tunteisiin.

Kurssilla valmistetuissa demoissa useimmiten oli ennen näyttämöharjoituksia paljon teoriaa, vähän käytäntöä. Suomalainen lähtee perse edellä mopolla rotkoon, kun moskovalainen puhuu ja puhuu asian moneen kertaan täysin läpi. Koulun opiskelijoiden lähtökohdat pakottivat heitä käpertymään itseensä ennen kuin näyttämötilanne oli mahdollinen. Heidän oli itse uskottava se, ja mieluiten kaivettava jokin omakohtainen kokemus aiheesta, ennen kuin se voitaisiin näyttämöllistää. Esimerkiksi kanssanäyttelijänä ei voinut näyttellä sarjakuvahahmoa, koska hän ei sellainen ole. Pitkän kaivamisen jälkeen löydettiin kompromissiratkaisu: hän näyttelisi lasta, koska on sellainen ollut.

Toisaalta sitten oli villi improvisointi, että herran haltuun vaan. Ohjaaja käski: ”Tehkää villi taistelukohtaus, jossa kaikki vain lentää! Nyt! GO, GO!” Tässä vaiheessa vihelsin pilliin sanoen, ettei muuten varmana tehdä yhtään mitään, ennen kuin ennakolta sovitaan.

Täällä on vaikka minkälaista siperialaista katupoikaa (isosta sydämestään huolimatta) ilman mitään menetettävää, mä en rupee tappelemaan näiden tyyppien kanssa ilman keskinäistä luottamussuhdetta ja näyttämötaistelullista yhteismieltä ja –kieltä, ajattelin.

Kun näin itseni heissä, aloin oppia mikä olen. Meidän koulutuksemme taso on varsin korkealuokkaista ja koostumukseltaan venyvää moneen suuntaan. Sen painopiste on kuitenkin eritoten improvisaatioon hyödynnettävissä asioissa, näyttelijöiden välisen kontaktin perustamisessa ja turvallisissa työoloissa. Jos jostakin voimme ottaa heiltä oppia, se on ehdottomasti henkilökohtaisuuden ja omakohtaisuuden vaade, joka synnyttää sisäisiä maailmoja. He viihtyvät varsin hyvin itsessään ja itsensä kanssa.

### *Maassa maan tavalla*

Havaintojeni perusteella GITISin opiskelijoiden Stanislavskiin nojaava suuntautuminen suosi ajatusta, että kaikki näyttämöllinen ajattelu tapahtuu omien kokemusteni kautta. Ihmisen koko voi siis määrittyä hänen eletyn elämänsä pituisena. Useimpien kohdalla vielä toistuvassa typecast-roolissa, jota he heti alkoivat rakentamaan.

Annan esimerkin: Eräs GITISin opiskelija oli harvasanainen, hyvin harvasanainen. Hänen tyyliä ei ollut toimia, vaan yksinkertaisesti seurata näyttämön tapahtumia täysin ilmeettömästi. Hänen roolinsa oli olla toimeton kokija, näkökulmahenkilö. Tehdessämme yhdessä demoa, hän ei saanut jutusta kiinni ollessaan osa laivan miehistöä. Hän jutteli ohjaajan kanssa



ruokatauolla, jonka jälkeen ohjaaja muutti hänen roolihahmonsa vain seuraamaan muun miehistön toimia myrskyssä. Hän todellakin muutti roolit itsensä näköisiksi. Olin pahoillani, ettei hän päässyt Suomessa näyttelemään aktiivista sankaria ilman sarkasmia. Se olisi saattanut olla hänelle ensimmäinen kerta.

Palataan silti omiin kokemuksiin. Minulle tässä on valtava ristiriita ja ongelma mielikuvituksen tuottamisen kanssa. Haluaisin nähdä roolihahmot vastavuoroisesti ihmisen oman mielikuvituksensa laajuisina. Kummassakin tapauksessa keskittymisen harjoittaminen on ensiarvoisen tärkeää, sillä puolittaisen mielikuvan fyysistäminen on ”vähän tekemistä”, ja epämääräisen muiston fyysistäminen ei ole enää omakohtaista tavalla, joka kykenisi myötäliikuttamaan. Kyky asettaa mielensä yhteen ainoaan asiaan ja liikuttamaan kehoaan sen asian ympärillä ulkoisista häiriötekijöistä riippumatta on näyttelijän yksi hienoimpia taitoja.

Moskovalaisnäyttelijät olivat aina ensisijaisesti yhteydessä *aitoon*, oli se kehossa tunne tai ajatus. Oman aidon etsiminen sumennutti myös silmistä katseen ulospäin. Lyhyessä ajassa altistuvin tavalle, jolla he osasivat katsoa syvälle minun ohitseni. Yleisöstä saattoi näyttää kuin katselisimme toisiamme silmiin, mutta todellisuudessa vastaanäyttelijäni näkökentän keskus on noin sisemmän korvani kohdalla ja katse kääntyneenä täysin sisäänpäin.

Tämä kulttuuriero kävi selväksi nopeasti. Oma mielipiteeni on (joskin täysin koulutuksemme ansiosta), ettemme tarvitse kotona valmiiksi hinkattua sisäistä ajatusrataa, jos meillä on mahdollisuus vastaanäyttelijäni kanssa aiheuttaa toisillemme kohtauksen vaatimat tunteet ja ajatukset yleisön silmien alla, jolloin he pystyvät silminnähdessä toteamaan, mikä synnytti näyttelijän hahmon tunteen. Tietenkään tämä ei ole näin yksinkertaista; eihän koskaan mikään ole, mutta minun makuuni, tyylin sallimissa rajoissa, on herkullisempaa nähdä, mitä näyttelijä aiheuttaa toiselle, kuin mitä yksi aiheuttaa itselleen. Teatterissa toiseen vaikuttaminen ja toisesta vaikuttaminen ovat mielenkiintoista.

Suomalainen tutkimuskuntamme oli elävä todiste ulkonaisen ilmeikkyyden ja fyysisyyden hyvinvoinnista, hengityksen kulkemisesta, joka etsi vastauksia itsensä ulkopuolelta. Moskovalaiset kollegamme olivat karkeasti yleistäen demojen pohjalta psykologisen, arkisen loogisuuden lipunkantajia. ”Muistin

pohjalta nousevat kohtalot.”<sup>16</sup>, toteaa Georgi, ja saan vahvistusta ennakkoluulolleni, että hän on vanhan liiton Stanislavski-diggari. ”Sisäinen draama on täydellisyiden tavoittelussa, tajunnan salaisissa tuskissa ja siinä kipeässä tunteessa, että on turhaa yrittää tavoittaa oma mielikuvituksesi ja että näyttämöllä tapahtuva on usein hyvin kaukana siitä, mitä on päässäsi.”<sup>17</sup>

Voin yhtyä siihen, että lähes poikkeuksetta näyttämöllä tapahtuva on taltioituna hyvin kaukana siitä, mitä sen kuvittelen olevan. Näyttämöltä käsin kaikki on suurempaa ja kohtuuttomampaa hyvässä, kun tallenteissa kameralle on jäänyt vain kompositio, mitä tarkastella. On siis mielestäni turhaa murehtia, miltä tämä jokin näyttää katsomoon. Kysymys käsittelee estetiikkaa, kun pohdimme näyttämöllä näkyväksi tulevan oikeellisuutta tai vääryyttä juuri kyseiseen esitykseen. Jos se on uskottavaa itselleni, se on todennäköisimmin myös heille yleisössä; jos en itse näe mitään, turha minun on yrittää huijata heitä. Tämä lienee totuus, jonka voimme yhdessä Georgin kanssa allekirjoittaa.

### *Traditio*

Haluan jatkaa perinnemaisemiin ja puhua traditiosta. Siteeraan jälleen Raili Leppäkoskea hänen edellä mainitusta seminaaristaan: ”Ihmisen erottaa eläimistä tradition siirtäminen eteenpäin, jolloin teoria tekemiseen jalostuu.”

Georgi sytyttelee tupakkaa. Annan hänen polttaa sisällä ikkunasta, koska on luokseni asti vaivautunut palkatta. Georgilla on ehkä painavin lasti hartioillaan. Stanislavski hänen maanmiehenään on kirjoittanut oppimäärän lähes kaikesta näyttämötyöskentelyyn liittyvästä. Georgi ottaa hörpyt, eikä näytä olevan moksiskaan. ”Perinne on aiempien sukupolvien taipaleen tajuamista omaksi. Jonkin jopa mielenosoituksellisen epääminen on mahdollista vain siksi, että on mitä evätä. Tällaista on dialektiikka.”<sup>18</sup> Ymmärtäisin, ettei Stanislavskin varjo paljoa paina. Se on tukeva seinä, johon nojata. ”Tämänpäiväinen mestaruutemme voi rakentua vain aiempien sukupolvien kokemuksen pohjalle. Ei ole järkevää keksiä omin päin sirppiä, silloin kun jo kauan sitten on keksitty leikkuupuimuri. On typerää ja

---

<sup>16</sup> Tovstonogov 1981, 32

<sup>17</sup> Tovstonogov 1981, 32

<sup>18</sup> Tovstonogov 1981, 31

tuhlaavaista aloittaa joka kerta tyhjästä ja aliarvioida se, mikä on jo keksitty, saavutettu ja ymmärretty.”<sup>19</sup> Niin, niin!

Kuuntelemme vaimena. Koitan aktivoida Karia sanomaan jotain hiljaisuuteen. Mikä on vanhan ja uuden idean suhde luovuudessa? ”Uusi idea syntyy monesta vanhasta, mutta se on enemmän kuin osiensa summa. Luovuus näkyy kyknä yhdistellä näennäisesti erillisiä asioita uusiksi mielekkäiksi kokonaisuuksiksi.”<sup>20</sup>

”Jokainen oppi on voimakas vain kehittyvänä, vain etenevänä.”<sup>21</sup> jatkaa Georgi. En puolestani myös usko hetkeäkään Stanislavkin olleen valmis päätelmiensä kanssa. Hänen ideologiansa tunteiden ja toimintojen vuorovaikutuksesta ja syttymisistä näyttämöllä kääntyi pääläelle hänen elinaikanaan. Työ ei ollut valmis. Kuinka paljon meidän tulisi kumartaa Stanislavskille, jos ollenkaan, on jokaisen omassa tulkinnessa, mutta lähtökohtani tekniikoiden mielekkyyteen on se, etteivät ne ole valmiita. Meidän oikeutemme ja velvollisuutemme siirtyessämme koulutettujen näyttämötaitelijoiden pitkään jatkumoon, katkeamattomaan linjaan, on tutkia ja kehittää olemassa olevia ajatuksia. Puhun nyt vastuusta. On etuoikeutettua, että meille on itseämme kehittääksemme, aina parempaan pyrkivinä näyttämöllisinä, visuaalisina ja auditiivisina ajattelijoina testamentattu kirjallisia ylösponjoja (tekniikoita, metodeja tai lähtökohtia) näyttelemisestä. Olisi haaskuuta heittää se kaikki menemään. Olisi väärin meidän seuraajiamme kohtaan, köyden seuraavalle solmulle, jos toteaisimme tylästi, ettemme vaivautuneet lukemaan, mitä meille jätettiin. Aina voi aloittaa alusta. Aina voi heittää kaiken menemään. Haasteellisempaa on tutustua historiaan, ja yrittää olla toistamatta sitä sokeasti ja vastentahtoisesti.

”Jos voisimme tarkistaa kahdenkymmenen vuoden takaiset vaikutelmamme ja nähdä uudelleen mieltämme aikoinaan hytkäyttäneet näyttämöesitykset ja näyttelijät, niin jokainen meistä kokisi syvän pettymyksen. Me muutamme, mutta muistiimme ovat kiinnittyneet vaikutelmat, joita koimme ollessamme toisenlaisia kuin nyt.”<sup>22</sup>

Mikä sitten yhdistää herroja Stanislavski ja Tovstonogov?

---

<sup>19</sup> Tovstonogov 1981, 17

<sup>20</sup> Uusikylä 2012, 170

<sup>21</sup> Tovstonogov 1981, 18

<sup>22</sup> Tovstonogov 1981, 130

”En ole taiteentutkija-teoreetikko, vaan ohjaaja, käytännön mies. Ajatukseni saattavat olla monessa suhteessa subjektiivisia ja kiistanalaisia, enkä tietenkään tyrkytä niitä kollegoilleni, joille heidän käytäntönsä voi sanella aivan muunlaisia ja jopa minun ajatuksilleni vastakkaisiakin johtopäätöksiä.”<sup>23</sup> Georgi tukeutuu pöytään. ”Siitä mitä minä teen tai mitä opetan oppilailleni, puhuu usein joku kolmas tai neljäs. Itse kuitenkin tiedän, etten milloinkaan ohjaa näytelmää kerran löytämälläni tavalla enkä milloinkaan puhu oppilailleni yhtä ja samaa, kaikkiin elämäntapauksiin sopivaa. Kaikki riippuu keskustelun konkreettisesta sisällöstä ja aiheesta, jonka ympärillä etsintämme liikkuvat ja useinkin odottamattomat arvelumme syntyvät.”<sup>24</sup>

Georgi sytyttää tulitikuin uutta tupakkaa. ”Luulen tuntevani fyysisesti, miten Stanislavski, Vahtangov ja Meyerhold olisivat kauhistuneet, jos heille olisi 20 tai 30 vuoden kuluttua heidän poistumisensa jälkeen näyttämölle osoittaen sanottu: tuo on tehty täsmälleen Stanislavskin, Vahtangovin tai Meyerholdin mukaan. Siksi kaikkalainen kanonisointi pakottaa olemaan varuillaan.”<sup>25</sup>

On siis mukavuuden- ja ymmärryksenhalua radikaalisti yksinkertaistaa tyyli- tai koulukuntaeroja, jotta voisimme paremmin jakaa, miten mikäkin mekanismi toimii tai ei toimi. Halu nähdä yhtäläisyyksiä teatteritaiteen tekijöissä ja heidän menetelmissään on kaipuutamme yksinkertaistaa asioita, jotta voisimme niistä sanallisesti puhua ja helpommin saattaa riviin vertailtaviksi. Näkisin tämän myös dualismin lähtökohtana, haluna erottaa kokonaisuus osiin. Vain töiden annetaan puhua puolestaan, ja niistä silminnähävistä asioista vedetään johtopäätöksiä, kuten esim. ”hän nyt seuraa edeltäjänsä tässä ja tässä suhteessa, ja lokeroituu siis samaan koulukuntaan.”

”Taiteessa on valitettavasti levinneenä tapana henkilöihahmoin perehtymisen asemasta esikuvien omaksuminen.”<sup>26</sup>, Georgi lopettaa.

Näytelmät voidaan ohjata ainoastaan itsenäisesti, ei ole mahdollista ohjata kuollut Meyerhold minun suullani puhuen. Tämä vapauttaa myös teatterintekijät. Kaikki on jo tehty, sanotaan. Me emme voi tietää mitä

---

<sup>23</sup> Tovstonogov 1981, 54

<sup>24</sup> Tovstonogov 1981, 28-29

<sup>25</sup> Tovstonogov 1981, 29

<sup>26</sup> Tovstonogov 1981, 29

repäisevää suuret ohjaajat olisivat saattaneet keksiä, joten emme voi yleistää heidän työskentelyään yhteen stereotypiaan. Se on loukkaavaa. Emme voi tietää mitä vanha koira Stanislavski olisi seuraavaksi ennättänyt keksiä, hyläten kaiken edellisen, joten emme voi tässä päivässä vapauttaa itseämme itsenäisen työskentelyn vastuusta nojataksemme itsetietoisesti - kuin mopokortin saanut teini ruokalan seinään auktoriteetteihin, jotka kerran aikansa olosuhteissa ja resursseillaan päätyivät tiettyihin ratkaisuihin. Kyseessä ei ole ”stanislavskimainen tyyli”, vaan hänen kerran käyttämänsä ratkaisu. Hänellä oli varmasti monia muitakin, ja tämän yhden nostaminen avaimeksi auktoriteetin ajatteluun on kapea-alaista havainnointia, tarkastelijan omaa halua löytää nimitys joukolle, joka voisi suosia tilanteessa tätä samaa ratkaisua.

### *Kehitys*

”Oppimisorientaatio: oppilas ymmärtää, että hänen tehtävänsä on opiskella. Näin hänestä tulee yhä etevämpi ja valmiimpi opiskelemaan jotain uutta ja kiinnostavaa.”<sup>27</sup> Dystopia kokemuksia keränneestä näyttelijästä on kivistätiläinen, joka tekee yhdellä itselleen mukavalla tavalla kaiken vuosikymmenien ajan muuttumatta mitenkään roolin vaihtuessa. Tämä vakiintuminen on sen tosiasian ohittamista, että näytelmien tarpeet ovat erilaisia. ”Tarkemmin sanoen se, mikä sopii Tolstoin näytelmän ratkaisuksi, ei sovi ollenkaan Shakespearen näytelmään.”<sup>28</sup>, sanoo Georgi. Havaintoni mukaan on aina esityksen tarpeista kiinni, repivätkö näyttelijät roolihahmonsa luokseen lihoihinsa, vai katselevatko he ensin niitä kauempaa kuunnellen, hiipien niiden nahkoihin. Itse paineen alla huomaan kuvittelevani ensin hahmon ja liikkuvani kohti sitä. Jos aikaa on suht paljon, tutkin itseäni löytääkseni hahmon. Palaan tähän ulkoisen ja sisäisen tekemisen aiheeseen myöhemmin.

Georgi ja Kari aikaisemmin puhuivat Picassosta ja miehen vihreän värin kaipuusta. Olen rehellisesti yrittänyt kieltää itseltäni kaipauksen ja kipeyden oikeutusta. Tarkoitan tällä, että laitospäivien viiden vuoden taidekoulutuksen voi helposti käsittää kasvuksi ja kehittymiseksi lähtökohdasta suuntaan ”parempi”. Näin varmasti tapahtuu, mutta tuo prosessi ei kulje ilman riivaa.

---

<sup>27</sup> Uusikylä 2012, 172

<sup>28</sup> Tovstonogov 1981, 63

Riivaa siitä, miksi en kykene avautumaan totuudenmukaisesti vastaanäyttelijälleni tai yleisölle. Riivaa siitä, etten osaa puhua kielellisesti oikein, tai ääntää konsonantteja; riivaa tarinankerronnan ontumisesta, riivaa yhden asian tekemisestä kerrallaan.

Meillä on tarve saattaa jokin asia kuntoon itsessämme, loksauttaa pää paikoilleen ja tuoda sydän syrjältään takaisin. Tuo riiva ja paine sisälläni on kaihoa täyttyä jollakin värillä tai äänellä, joka hetkellisesti tekisi minusta kokonaisen. Näiden täyttymyspyrkimysten sarjaa vasta voidaan kutsua prosessiksi, jossa subjekti on kasvanut ”paremmaksi”, kuten hänelle itselleen arvokasta tai tavoiteltavaa saattaa olla.

Itselleni ainakin on ollut. Minulle pitää paikkansa, että meri koostuu lukemattomasta määrästä yksittäisiä vesipisaroita. Osa niistä on totisesti ollut vihreänkaipuisia. Olen halunnut olla jotakin enemmän kuin olen, ja saavutelllessani täyttymystä tyhjenen halusta. Tämä on vihreällä maalaamistani.

Meidän tulee opiskella ja kehittyä, jotta voimme jättää oppimamme taakse – unohtaa kaiken sen asian tieltä, mihin juuri silloin keskityimme. Siihen ei saa tulla sotkemaan tekniikalla, kun käymme luomistyöhömme. ”Ihmiset eivät niinkään nauti siitä, että he kontrolloivat tilanteita, vaan tunteesta, että voivat harjoitella vaikeiden tilanteiden kontrollia. Jos joku tulee niin riippuvaiseksi kontrollikyvystään, ettei voi kiinnittää huomiota mihinkään muuhun asiaan, hän itse asiassa kadottaa kontrollin eli vapauden päättää tietoisuutensa sisällöstä.”<sup>29</sup>, huomauttaa Kari. Kaikki oppi ja viisaudet ovat jo meissä itsessämme, tai ainakin niin lähellä, että ne löytävät luoksemme aikanaan. Meidän ei tule olla huolissamme itsestämme, jos olemme tärkeältä tuntuvan prosessin sisällä.

Mikä on minun vahvuuteni näyttelijänä? Teen sen, mitä en ollut valmistautunut tekemään. Olen valmis harjoittelemaan sen, mitä en osannut. Jos siihen en pysty produktion harjoitusaikataulun sisällä, olen avoin asian suhteen, ja todennäköisimmin kykenen viemään asiani loppuun seuraavissa teoksissani. Suoritan loppuun vihreäni, jotta saan siitä vapautuksen. Olen näin valmiimpi valmistautumattomaan, oppimaan alati opettelemista ja hyväksymään itseäni vajavaisena.

---

<sup>29</sup> Uusikylä 2012, 129

Teatterikorkeakoulun näyttelijänkoulutuksessa jotkut fraasit ovat iskostuneet mieleeni. Yksi niistä on ”näyttelijän omavaloisuuden” kirkastaminen ja autonomioituminen. Tämä tarkoittaa sitä, että hakijalta odotetaan omavaloisuutta tullakseen valituksi koulutukseen. Tämä omavaloinen näyttelijä on kuin pallokala meren pohjassa, syvyydessä pimeyden keskelle. Häntä valmistellaan jo siihen mutaiseen pohjaveteen, johon hänen on voitava vielä siirtyä yksin, pelotta. Mikä raivohullu pohjakala uskaltaisi käyttää omaa valoaan nähdäkseen ympärilleen? Tämähän tulee varmasti syödyksi pimeässä. Omavaloisien näyttelijän on otettava se riski, että pedot löytävät hänet. Hänen on suoritettava hulluus, valotuotannollinen bioluminesenssi, sillä vain valolla hän voi opastaa muita näkemään siinä merenpohjassa, minne olemme ajautuneet.

## PRAKTIIKKA

### *Näyttelijän tekniikasta*

eli sopeutumiskeinojen värikirjosta. Jokainen näyttelijänä toimiva ihminen päättää tai intuitiivisesti valikoi itsellensä parhaat työskentelymekanismit. Absoluuttisiin vastauksiin en usko. On olemassa hyviä ja useimmiten toimivia menetelmiä, joista on johdettu metodeita. Kavahdan aina, kun opettaja uskoo ja nostaa jumalaiselle keltaiselle pallilleen vain yhden tavan syrjäyttäen kaiken muun amatöörien puuhasteluksi. Näyttämölliseen tilanteeseen kokemuksieni mukaan liittyy useimmiten samoja lainalaisuuksia siitä, minkä katsoja kokee mielenkiintoiseksi.

Hyvä näyttelijäntyön tekniikka ulottaa lonkeronsa myös näyttämön ja kuvaustilanteen ulkopuolelle. Rutiini ja kokemus tuovat tullessaan tapoja, joilla on mahdollista edesauttaa muiden työskentelyä mahdollisimman paljon. Tekniikka minulle käsittää koko paketin, sosiaalista kanssakäymisen kulttuuria myöten.

Kuvittelin, ettei minulla ole sanottavaa näyttelijän tekniikasta, mutta silti on olemassa rituaaleja, jotka laskevat minun kynnystäni heittäytyä uuteen. Jokainen käyttäköön niitä tapoja tai ”työkaluja”, jotka parhaiten sopivat. Minua inhottaa koota mitään näyttelijäntyön niksipirkkaa. Tämä ei ole kopioitava resepti, tässä ennemminkin erittelen, kuinka voitelen vuokani. Nämä eivät ole totuuksia, eivät edes lähelle, mutta olen saanut niistä apua, ja huomannut käyttäväni niitä alitajuisesti.

### *Käsikirjoitus*

Minulle lähtökohta on altistaa itsensä kylmälle ja kuumalle. On oltava kaukana ja lähellä tekstiä - kaukana sitä lukiessa, lähellä sitä tehdessä. Kuumaa näyttämöllä, kylmää sen ulkopuolella. Korvaa Hamlet X:llä, vaihda Julian nimeksi Riikka-Stina ja ajattele asia uudestaan läpi. Klassikot täytyy lyödä pakastimeen, jottei niiden vanha hehku saa silmiä sokeutumaan. Viileää pintaa on mukava sitten silkkihansikkain raiskata ja alistaa oman teeman käyttöön. ”Huumori vaatii kykyä ottaa etäisyyttä asioihin, samoin kuin luova ongelmanratkaisu.”<sup>30</sup>, hörähtää Kari ja katsoo Georgiin. Tämä jatkaa.

---

<sup>30</sup> Uusikylä 2012, 171



”Menneiden aikojen näytelmiä tarkasteltaessa ei sovi etsiä menneisyydestä keinoja niiden toteuttamiseksi näyttämöllä.”<sup>31</sup> Miksi ihmeessä emme voisi miettiä, miten aikalaiset ovat näytelmän toteuttaneet meitä ennen, ja entäpä mikä on ollut heidän estetiikkansa? Me voimme käyttää sitä ponnahduslautana ja yrittää luoda oma 2.0-versiomme siitä. ”Silloinhan näytelmä olisi esitettävä kynttilävalossa ja olisi luovuttava nykyaikaisesta näyttämöteknologiasta. Klassisten teosten yhteys kuhunkin elävään sukupolveen on monisäkeinen ja ohut, sillä aikakauden mukana kuolevat myös monet esteettiset kategoriat.”<sup>32</sup>

Ei ole mitään tarvetta olla noin fundamentalistinen ja taantua takaisin kynttilänvaloon, vaan meidän täytyy tutkia omasta ajastamme käsin niitä mahdollisia esteettisiä tai tyyllisiä hyveitä, mitä ensimmäinen näytelmän saanut sukupolvi on käyttänyt. Mennyt on apunamme ruokkiakseen mielikuvien syntymistä, ja se mikä menee muodista, tulee vielä uudestaan. Se mikä on yhdistänyt teosta ja sen kokeneita ihmisiä voi antaa vinkkejä, miten teosta voitaisiin tänä päivänä käsitellä.

Jos on olemassa käsikirjoitus, se on tunnettava. Ei tiedettävä, ei muistettava, vaan tunnettava. Vladimir Bouchleria vapaasti siteeraten hänen syksyllä vuonna 2014 pitämältään kurssilta:

*Why are stars so good? They do the most pre-work and preparation before the actual scene. Analyzing a scene is just like solving a mathematical problem. You get faster the more you do it. All of the best actors do it this way.*

Yhdyn siihen, että tieto on valtaa ja edesauttaa yksityiskohtien syvempään ymmärrykseen. Yksityiskohtien tutkiminen voi johtaa vastauksiin, miksi henkilöhahmo tekee jotakin, mitä hän haluaa ja mitkä asiat estävät häntä. Analysointi ei kuitenkaan ole ainut tie ”hyvään kohtaukseen”, ja minua puistattaa kommentti Hollywoodin A-listan näyttelijöiden työvaiheista. Siinä sapluunassa ja formaatissa tämä tekstianalysointi voi toimia, mutta se ei voi olla ainut reitti, ja sivutuotteena voi syntyä myrkyllisiä ajatuksia siitä, miten ”minun roolihahmoni ei ikinä tekisi niin tai näin”.

---

<sup>31</sup> Tovstonogov 1981, 24

<sup>32</sup> Tovstonogov 1981, 24-25

Bouchlerin teatterikuvan normistoon kuului genre ja sille alistuminen. Tarinan viestiä kuljettaa tyyli, joka on genren vakiinnuttamiseksi, jotta tietäisimme, miten seurata esitystä. Genre on löydettävä, jotta voisimme ennustaa yleisön reaktiot. Valmistimme samaisen kurssin lopussa kohtauksia Tšehovin *Kolmesta Sisaresta*. Analysoimalla tuotettu kohtauksemme oli väljä ja kädenlämpöinen. Piruuttamme päätimme kurssikaverini kanssa tehdä vertailun vuoksi saman kohtauksen uudestaan toimintojen arvottamisen unohtamiseen nojaten, kuten lehtori Tiina Pirhonen on vuosia opettanut. Kohtaus (jossa emme ajatelleet painotettua tyyliä, genreä tai yleisöreaktioita) puolestaan sai yleisön haukkomaan ja hämilleen lavalle saakka. Tämä korosti minulle perusasioiden merkitystä: kontaktia, ideaan tarttumista ja sen monistamista. Vertailemme kuitenkin suunniteltua elokuvaa ja improvisoitua teatterikohtausta. Formaattit ovat kovin erilaiset, eikä tämä testi kertonut kuin siitä, että on olemassa pikaruokanäyttelemistä. Se on todella nopeaa ja herkullista, mutta siitä puuttuu analysoitu syvyys. Joskus alitajunta syöttää syvyyttä, joskus täyttä dadaa.

Bouchlerilta otin sydämeeni kuitenkin yhden ajatuksen: Information is love. Haluamme tietää kaiken rakastamastamme, haluamme kertoa kaiken rakkaudestamme. Informaatio ja tieto eivät ole näyttämöllä valtaa: ne ovat rakkautta.

Joskus teksti lentää roskalavalle kuin leppäkeihäs heti harjoitusten kättelyssä, ja aina se on mahdollista tuoda myöhemmin mukaan. Eräs kokemukseni tekstinkäytöstä: Suuren näyttämön kurssilla Tampereella 2014 sain vieraan runomonologin opeteltavaksi neljänkymmenenviiden minuutin ruokatauolla ja rukoilin, että lapsuuden muistikorttipelit eivät olisi menneet hukkaan, koska enempää harjoitteluaikaa ei yksinkertaisesti ollut. Illan demossa sitä sitten lennettiin täysin merkkivalot punaisina, eikä energia ajatuksellisesti siirtynyt minusta yleisöön, vaan aivoista suuhuni ja takaisin, pää suoritti ja tarkasti samanaikaisesti tuottamaansa. Ideaalitulanteessa teksti on perseessä ja pää vapautuu näytelmän tarpeiden käyttöön.

### *Lukutapa*

Saimme erimielisyyden aikaan Vladimir Bouchlerin kanssa kollektiivisesta lukutavasta näytelmää tai kohtausta valmistettaessa. Inhimillinen kollektiivinen kokonaisuus on mielestäni olemassa, mutta emme voi siitä

mitään liaksi olettaa. Tämä ihmisjoukkojen kollektiivisessa tajunnassa elävä puoli on yksittäisestä ihmisestä riippumaton, ja salakavalasti ohjailee ja inspiroi yksilön käytöstä. Edellinen on yritys tulla pois liian kuumasta paikasta ja nähdä asiat aikalaisteni, niin kutsuttujen kuviteltujen katsojien silmin. Bouchler väitti, että meidän pitää tekijöinä olla tietoisia, mitä yleisö kokee ja vedota siihen. Vastasin, että emmehän voi pakottaa yleisöä kokemaan mitään! Tämä kuvitteellisen katsojan tiettyyn tunteeseen vetoaminen on paradoksaalista: Jos teemme farssia aiheena laivamatka, esitystä lukevat hyvin eri tavoin Titanicin veteraanit kuin pienessä maistissa viihtymään saapuneet parikymppiset. On mahdotonta vedota kaikkien katsojien yhteen tunteeseen ja lypsää sitä. Minä en näyttelijänä voi olla vastuussa yleisön tunteista. Voin tyylilajin tuntien johdattaa johonkin suuntaan, mutta vastuu tulkitsemisesta on aina katsojalla. Näin vapaudumme myös lopputuloskeskeisyydestä, eli näyttelemästä valmista kuvaa, vaikutelmaa, voisi lehtori Tiina Pirhonen sanoa tähän ja haluan ajatella samoin. Yleisön manipulointi on ärsyttävää, ja itse saan melkein poikkeuksetta vastareaktion, ellei pohjustus ole ollut täysin vastustamaton. Verrataanpa teatterikohtausta kameran erikoislähikuvaan, jossa näyttelijä vuolaasti itkee ja kärsii. Katsojana minä ainakin olen menettänyt heti mahdollisuuteni samaistua yhtään mihinkään. Olen muuttunut takakenoiseksi marionettinukeksi, joka ei jaksa tanssia.

### *Alateksti*

On olemassa termi, jota inhoan yli kaiken: alateksti (latinaksi *subtextere*; englanniksi *subtext*, sub-alku johdettu sanasta *submissive*, alistuva, eli toissijainen). Koko sana etymologioineen on minun käytännön toimintaperiaatteitani vastaan. Kun kädessäni on teksti, tulkitseen hahmojen asenteita. Se on primäärikiinnostukseni puhedraamaa tehdessä: Mitkä ovat hahmoni asenteet? Toisin sanoen etsin vaihtoehtoa sille, mikä todellinen repliikki voisi olla (kirjoitetun sijaan), eli mitä hahmo ajattelee. Otetaan käytännön esimerkki: Käsikirjoituksessa lukee repliikki *Onpa teillä kaunis hattu*. Pyrkimykseni on löytää plariini tuon repliikin päälle hahmon todellinen repliikki, kuten vaikkapa *olette köyhä, tai haluaisin pyörähdellä matalaa polkkaa kanssanne, tai tehkääpä hanuristanne pipo ja vetäkää se syvälle päähänne*. Haluan löytää asenteet muita henkilöihahmoja kohtaan, sillä minulle asenne syöttää toimintaa ja tunteita ilman koreografian tai fysiikan

lukitsemisen pakotetta. Näistä suhteista on johdettavissa myös vastaanäyttelijöille aiheutetut reaktiot. Asenteiden ei tietenkään tarvitse olla illasta toiseen samat, kunhan ymmärrämme, miten eri ajatus vaikuttaa koko muuhun palettiin (olleeseen ja tulevaan) perhosvaikutuksena. Repliikit ovat samat, siksi ne osaan, mutta asenteet ovat niitä aktiivisia asioita, joita näyttämöllä teen. Sana alateksti antaa kirjoitetuille repliikeille primääriaseman. Todellisuudessa miellän tekstin pohjaääniksi, muuttumattomiksi bassolinjoiksi. Näyttelijäntyöni on asenteita ja rytmejä niiden päällä kontrapunktissa, muuttuen illasta toiseen. Ne ovat näyttelijäntyötä tarkastelevalle ihmiselle se, mitä hän itseasiassa seuraa. Tätä kaikkea joku muu voi kutsua alatekstiksi. Se on minusta liian alhainen termi, sillä se itseasiassa on se ydin ja ihana maasto, josta olen näyttelijänä kiinnostunut. Alateksti antaa mielikuvan jostakin piilotetusta ja tulkinnanvaraisesta, kun minulle se on konkreettisin ja duplo-palan näköinen asia, jota varioida yksinkertaisin kokeiluvin ja päätöksin.

Valitaan siis kohtauksiin tilanteet, selvitetään henkilöhahmojen asenteet ja saamme sitä kautta heille ehdotelmia luonteiksi, tai ainakin lisää informaatiota. Luonteita rikotaan ja vahvistetaan näytelmän aikana. Kun hyvä ehdotelma toiminnaksi on löytynyt, alkaa toiston ja syventämisen taide. On olemassa vain yksittäisiä tekoja, joiden pohjalta näyttelijä voi koota ”roolihahmon luonteen” käsittääkseen työtään kokonaisvaltaisemmin. Yksittäisistä teoista yleisö vetää johtopäätöksiä ja muodostaa niistä roolihahmon tapoja. He kuvittelevat näkevänsä luonteen, siinä missä näyttelijä käytännössä suoritti vain teon.

## *Rooli*

Oletetaan, että on olemassa näyttelijä ja tällä roolihahmo. Kutsukaamme tämän ensimmäistä kohtausta aloituspisteeksi. Aloituspisteessä hän astuu näyttämölle, ja periaatteessa hänen kohtalonsa on sinetöity, asiat tulevat menemään johonkin päämäärään tai lopputulokseen ennen lopun esirippua. Hänen matkansa on alkanut jo kauan aikaisemmin, tai kaikki voi olla tilassa ”nolla”; viihtyminen on helppoa, kunnes shokki (impulssi) pakottaa tasapainon horjumaan. Shokki pakottaa liikkeelle, ja uudet impulssit ohjailevat tasapainon etsinnän suuntaa. Etsintä voisi näin tapahtua yksittäisen kohtauksen sisällä, tai kenties koko näytelmän ajan (esim. haamu saa Hamletin liikkeelle, Hamlet etsii uutta tasapainoa). Roolihahmo on

alituudessa matkassa kohti balanssia, niin sanotusti vaikeassa paikassa, kunnes hän mahdollisesti saavuttaa tasapainon tilan, eli saa haluamansa tai siinä epäonnistuu. Rooli on tahdon ja täyttymyksen välitilainen aika, sovittu, konventionaalinen suoja.

Meitä vievät kauemmas ”roolista” omat maneerimme. Maneerit eli turvaeleet ovat näyttelijän omia ilmakuplia siinä syväasukelluksessa, joka kohta on. Ne tavallaan katkaisevat ajatuksen näyttelijään itseensä, ja katsoja havaitessaan turvaeleitä näkee näyttelijän vastahakoisuutta suorittaa hänelle tarkoitettuja tai uskottuja tehtäviä. Miksi siis joudumme turvautumaan maneereihin?

Koska näyttelemisen on röyhkeää itsensä häpäisyä. Häpeä synnyttää olotiloja. Olen itse usein miettinyt, että teatteriesitys on epäonnistunut, jos missään vaiheessa ketään ei ole hävettänyt. Voin olla tekijänä varma, että jotakin oikeata kysymystä käsitellään, kun häpeä kuiskaa sisälläni ”nyt ei taida olla OK.” Tuo hetki on myös täysin olennainen ohjaaja-suhteessani, sillä juuri tuon hetken toistamiseen ja kehittämiseen tarvitsen apuja. Jotkut ohjaajat suosivat naama punaisena yllyttämistä, toiset hiljaista hyväksyntää. Häpeällinen hetki on kuitenkin noteerattava ja jotenkin pyhitettävä, jotta sen epämukavuus saisi arvon. Suojaton ”minä” häpeissään tarvitsee harjoitusprosessin tapahtumisen, jotta suojattomuus vaihtuisi joksikin, mitä voimme kutsua ”rooliksi”, oli se miten lähellä näyttelijää tahansa.

### *Opettajat ja ohjaajat*

Mitä opiskeletkin, vie vuosia teroittaa miekan säilä täydelliseksi. Metodit ja tekniikat harjoitusvälineistönä ovat paitsi hetken hurmaa, mahdollisesti myös vuosia mukana kulkevia tyylejä kohdata asiat: ne muuttuvat tutuiksi kuin oma lemppari biljardikeppi tai tennismaila. Miellän metodit järjestelmällisiksi yrityksiksi helpottaa näyttelijäntyötä, jos ja kun se on lukossa tai ulkoisista syistä vaikeutettua. Väitän, ettei vapaa näyttelijä tarvitse mitään metodeja sekoittamaan hyvin kulkevaa leikkiään. Tämä ei silti ota arvoa pois järjestelmiltä, sillä ne ovat minusta vain tulokulmia, eikä niiden käyttäminen ole ”huonompaa” tai ”parempaa” kuin hylkääminenkään. Enemmän kuin itse metodit tällä hetkellä minua kiinnostavat henkilöt, jotka niitä opettavat. Omana esimerkkinäni Chekhov–tekniikka, jonka harjoittelu on ollut minulle suunnattoman hyödyllistä tai varsin sietämätöntä opettajasta riippuen.

Ohjaajan tehtävä suhteessa näyttelijään on antaa hänelle lupa tai keinot olla parempi ja sisäisesti dynaamisempi, kuin mihin hän itse ennakkoon kuvittelee pystyvänsä. Sanotaan näin: Näyttelijä on se tuttavallinen 15-vuotias mopopoika, joka osaa poistaa prikan, ja luukuttelee reikäisellä pakoputkellaan ympäri pitäjää. Ohjaaja on se pelottava tai vähän liian kiltti naapurin setä, joka asentaa Hondaan vielä toisen tehopotken, jolla kelpaa keulia rotkoon täysin ennennäkemättömillä vauhdeilla. Koen näyttelijänä tarvitsevani hyvää ohjaajaa, jonka tyyli muuttaisi minun ominaislaatujani joksikin muuksi.

Ohjaaja on lisäksi side. Afrikkalainen sananlasku vapaalla suomennoksella toteaa: Jos haluat mennä nopeasti, mene yksin. Jos haluat mennä kauas, mene yhdessä.

Hyvät opettajat ja ohjaajat herättävät sisäisen motivaation, ottamatta kantaa tekevätkö he sen diktaattoreina vai poistamalla näyttelijältä ulkoiset suvereniteetit. ”Opettaja on resurssi, ei poliisi.”<sup>33</sup>, toteaa Kari. Miettiessäni tuota resurssia, olen kohdannut koulussa myös negatiivisin mielipitein motivoivia tuntiopettajia. Ensimmäisen lukuvuoden kohdalla sain jo analyysin, ”ettet sinä tule tekemään tämän tyyllilajin teatteria.” Tuo lause motivoi minut harjoittelemaan vuosia. Lause saattoi olla vain ylpeä heitto vähän liian aikaisessa vaiheessa vähän liian herkälle pojalle, mutta odotan edelleen milloin pääsen todistamaan tuon väitteen palturiksi ja opettajan olleen väärässä.

Paitsi opettaja, myös ohjaaja voi olla näyttelijöilleen susi. Mieleeni palaa esimerkkinä alfaurokset Werner Herzog ja Klaus Kinski. Kinski tunnettiin elokuvamaailman kohtuuttomana narsistina ja suurena oikuttelijana, kuiskaan Karille ”jopa mulkerona”, josta huolimatta hänen viisi roolityötään Herzogin ohjauksissa lukeutuvat omiin ikivihreisiini. Herzog oli ainut ohjaaja, joka jaksoi tehdä yli yhden elokuvan Kinskin kanssa. Kinskin raivohulluutta hipovat siviilikäyttäytymisen kohtuuttomuudet saivat legendan mukaan Herzogin uhkaamaan väkivalloin aseella Kinskiä näyttämään elokuvan *Aguirre, the Wrath of God* (1972) kohtaukset loppuun lokaatiossa Amazonjoen varrella. Dokumentissaan *25th hour / Mein Liebster Feind* (1999) Herzog kuvailee suhdettaan Kinskiin myrskyisäksi, mutta varsin

---

<sup>33</sup> Uusikylä 2012, 174

produktiiviseksi ja ammatillisesti kunnioittavaksi työjärjestykseksi, jossa Kinskin alituiset raivoamiset ja uupumiset ennen kuvaamista lukeutuivat lähestulkoon ohjausmetodiksi.

”Ohjaajan on viritettävä näyttelijät tarvittavaan tunnetilaan ja osoitettava, määriteltävä ero eri näytelmien ja eri kirjailijoiden teosten esittämistavassa. Jokainen kirjailija määrää omat ’peliehtonsa’, jokaisella on oma ’kiehumispisteensä’ ja oma aikamittansa, yleensä kaikki on omaa.”<sup>34</sup>, tokaisee Georgi. Yhdyn, mutta vastuu virityksestä on myös näyttelijöiden. Eri kirjailijoiden teksteissä on oma tunnelmansa, eikä kaikkea voi näyttämöllistää samoin, mutta on aika pollea väite, että ohjaaja tuosta vain timstams opettaisi näyttelijöille oikeat esittämistavat. Tämä on hyvin traditioon sidottu ajatus, ja pätee mielestäni vain klassisiin perinnemuotoihin, joissa on omat muuttumattomat lakinsa.

Hän jatkaa vielä: ”Luulen että kun ohjaaja pitää joka kerta lähtökohtanaan näyttelijää, niin ohjaajan persoonallisuuskin tulee joka näytelmässä esiin uudella tavalla, jossain suhteessa erilaisena. Silloin saamme mitä erilaisimpia muotoja ja mitä erilaisimpia, todella erilaisia näytelmiä.”<sup>35</sup> Näyttelijässä ohjaaja tulee näyttämötodellisuuden maailmaan. Minun kauttani ohjaajan uusi vaihe tulee näkyväiseksi. Jos en uskalla maalata, ohjaajan taiteen vihreä väri ei pääse aktualisoitumaan.

Uskon vahvasti, että parhaat tulokset saavutetaan pitkän aikavälin oppimisella. Mestaruus ei ole viikonloppuseminaari, vaan kymmenientuhansien tuntien prosessi. Sellaiseen opiskelijan sitouttaminen tarvitsee välttämättä onnistumisen kokemuksia ja lyhyen aikavälin tavoitteita. Itselleni esimerkiksi kouluaikana hyödyllisiä ihmisiä ovat olleet eritoten ne lauluopettajat, jotka eivät pyri todistelemaan menetelmiään parhaiksi, vaan jotka ovat kiinnostuneet minusta laulajana. Näin he pystyvät motivoimaan työnteon minun itseni takia, enkä muutu heidän käveleväksi palkintopokaaliksi.

### *Mielikuvat*

Mikä on mielikuviutus, fantasia? Kaivan älypuhelimellani Wikipedian määritelmän: ”Mielikuviutus on nähdyn ja kuullun sekä muiden

---

<sup>34</sup> Tovstonogov 1981, 97

<sup>35</sup> Tovstonogov 1981, 53

aistitoimintojen pohjalta uudelleen muokattua ja jäsenettyä sekä käsiteltyä tietoa. Ennen henkilökohtaisesti itselle vieraan löytämistä, [...]” Georgi ei osaa mitenkään peitellä innostustaan puhelimestani, mutta vannotan häntä keskittymään itse aiheeseen.

Puhuin aiemmin alatekstistä. Mitä, jos kohtausten alateksti ei ole niin monimutkainen, tai sitten se on niin syvällä, ettei siitä voi johtaa asennetta? Mitä jos roolihahmo tarkoittaa, mitä sanoo? Tällaisessa tilanteessa olin Dostojevski–mestarikurssilla 2014, kun tein ruhtinas Myškinin roolia *Idiootista*. Repliikkikohtaisten alatekstien etsiminen osoittautui umpikujaksi, koska kaverihan tulkintamme mukaan todella tarkoittaa mitä puhuu. Prosessissa korostui etsintä sisäiseksi tehtäväksi, josta rooli syntyisi. Tehtäviä kokeiltiin jos jonkinlaisia, mutta mikään niistä ei ollut täysin nappi. Näyttelin pitkän matkaa ohjeella: ”*Yritä viihdyttää Rogožinia (kuin De Niron Rupert Pupkin King of Comedyssa), mutta hän on kovin vakava yleisö; hävettää kun on niin huonot vitsit.*” Tuolla ohjeella en haluaisi näytellä kokonaista näytelmää, mutta se auttoi roolihahmon etsinnöissä. Kun hahmo alkoi löytyä, siirryin mielen kuviin. Tekemässämme kohtausparissa mainitaan Hans Holbeinin Kristus-maalaukseen, jonka omistamastaan jäljennöksestä Rogožin mainitsee pitävänsä. Maalaus vie keskustelun uskoon ja rikokseen. Tuo keskustelu ei tahtonut aueta minulle, sillä en oikein osannut tulkita, mitä roolihahmoni tässä haluaisi. En sitä välttämättä tiedä vielä, mutta sain Hannu-Pekka Björkmanilta ohjeen nähdä tuo maalaus edessäni. Käytin aikaa tuon (kauhu)kuvan tutkiskeluun internetissä, pohdin mikä tekee siitä karmaisevan, vietin sen parissa aikaa. Tein siitä kohtausten motiivin. Vaikken tiedä, mitä se tarkoittaa, visio kuvasta herätti tunteita kaitselmuksesta, ja oman sisäisen intuition pienistä, lahoavista huoneista. Niistä veistelin vastaukseni kysymyksiin, joita kohtaus minussa herätti, eikä näyttelijäntyöllistä ongelmaa enää ollut, että ”hei mitä mä täs nyt niinku näyttelen?” Käytännössä näyttelin tuo kuva mielessäni, en enakkoon määriteltyjä tunteita tai toimintoja, vaan tuosta kuvasta minulle intuitiivisesti siivilöityvä tunnelma kehossani.

Georgi pohtii hetken tuota kuvailemaani. ”Jokin kappale elämää reprodusoidaan kirjassa tai näyttämöllä tai valkokankaalla vain siinä tarkoituksessa, että pantaisiin lukijan ja katsojan mielikuvitus liikkeeseen, pakotettaisiin heidät ajattelemaan assosioivasti ja harkitsemaan oman elämänsä oikeellisuutta. Tämä tehtävä on voimassa sittenkin, kun näytelmän



tapahtumat palautuvat menneiden vuosisatojen elämään.”<sup>36</sup> Siinä missä mielikuvat ovat polttoaine, joilla koen voivani tehdä vapautuneesti teatteria, ne ovat myös palkinto, jonka yleisö voi fyysisestä näytelmästä itselleen saada. ”Luova tuottaminen edellyttää kykyä visualisoida käsitteitä ja prosesseja.”<sup>37</sup>, korostaa Kari vielä loppuun.

Mielikuvitus muuttuu liikkeeksi, syntyy mielikuvituksen liikuttama mielen liike, joka näyttelijässä fyysistyy katsojien oman assosiaation käyttöön. En koskaan haluaisi päätyä unohtamaan Kari Hotakaisen lauseita romaanistaan ja näytelmästään *Ihmisen osa*:

*”Ihminen tarvitsee vain kaksi ominaisuutta, keskittymiskyvyn ja mielikuvituksen. Keskittyy siihen mitä tekee ja kuvittelee itsensä muiden asemaan. Siinä kaikki, muu seuraa perässä.”*<sup>38</sup>

### *Minimalismi ja intuitio*

Lavaharjoituksissa pyrin muotoilemaan ainoastaan kysymyksiä, joihin on vain kyllä tai ei vastausvaihtoehdot. Konkretisoin asioiden logiikan itselleni niin, että Ockhamin partaveitsellä sivaltaen jäljelle jää kaksi vaihtoehtoa. Usein asiat eivät ole niin yksinkertaisia, mutta toisinaan ovat, ja sen takia ajatteluprosessia ei ole tarpeellista puhua täysin auki lava-ajalla. Ohjenuorani on, että lava-aikana kyllän tai ein on riitettävä, kunnes yhdessä tiedämme lisää. Tämä syntyi huomattuani, että useasti joko minä lörpöttelen omia ajatusmallejani ja avaan omaa logiikkaani, tai ohjaaja päätyy puhumaan kolmen vartin monologin historiasta, koska ei ymmärtänyt täysin mitä halusin saada tietää. Yksinkertaiset kysymykset antavat nopeimmin tietoa, jonka pohjalta on helpompi lähteä rakentamaan monimutkaisempaa kokonaisuutta.

Lavaharjoituksissa ei pidä väheksyä pätkähullun intuition voimaa. Tein vuonna 2013 Teatteri Takomolla esitystä *Eldorado*. Sateisena sairaspäivänä katselimme referenssivideoita Youtubesta ja virkamiehet voisivat todeta pelleilleemme mitä sattuu näyttämöllä, koska yhteisiä ryhmäkohtauksia ei ollut järkeä harjoitella vajaamiehityksellä.

---

<sup>36</sup> Tovstonogov 1981, 25

<sup>37</sup> Uusikylä 2012, 170

<sup>38</sup> Hotakainen 2010, 39

Jostain tupsahti idean jyvä, toinen päätyi jatkamaan sitä, kolmas jo innostui. Näyttelijät sitoutuivat ajattelemattomimpaan neronleimaukseensa ja suunnittelivat heti käytännön raameja kohtaukselle. Tällaisissa olosuhteissa syntyi eräs lempikohtauksistani, jossa Jonden pieni kutina kasvaa syyhyksi ja hän päätyy kouristelemaan veristä paskaa kylpyammeessa Saatanan saapuessa ostamaan hänen sieluaan. Näyttelijöiden visio alkoikin puhua esityksen temaattisen maailman kieltä, ja kohtaus hyväksytettiin mukaan.

Teatteritila on paikka, joka vie leikin hyväksyneet moraalin toiselle puolelle, sinne missä sitä voi koitella ja venyttää. Uskon että *lapsikaikkivoipaisuus*, alitajuinen virtaavuus on tie taiteilijuuteen. Tarkennettuna - miten totuus nouseekin töistämme, kun olemme niin auki, ettemme itsekään osaa sitä vielä analysoida. Itsensä arvottaminen keskeneräisenä (fakta on se, että sitä olemme ja tulemme olemaan koko elämämme ajan; ja kun tulet valmiiksi, ole hyvä ja poistu) on yksisuuntainen valtatie helvettiin intuitiivisesta taidemielestä, joka itse syytä tietämättä yskäiseekin isää äidin kanssa pettäneen nimen, totuuden kuin taivaalta kaikkivoipiaan lapsen suusta.

Miksi me arvostelemme itseämme? Jos kalaa aina arvioidaan sen kyvyillä kiivetä puuhun, saa se elää lyhyen elämänsä täytenä nollana. Ei sillä ole oikeutta pitää itseään yhtään minään, ja tämä vain sen kapea-alaisen perspektiivin takia, millä sitä tarkastellaan. Kysynkin nyt itseltäni, luulenko minä olevani niin älykäs, että voin varmasti tietää oman näkökulmani olevan laajempi kuin edellä kuvailtu? Kyseenalaistaa voi mielestäni motiivejaan, halukkuuttaan ja tarvettaan syihin tehdä teatteriesityksiä, mutta itsensä epäily on hukkaan heitettyä aikaa.

Kasvatukselliseen puoleen tarttuen Kari nostaa kuppia kädessään. ”On tärkeää, että nuori kasvatetaan vastustamaan niitä, jotka yrittävät tuhota hänen itseluottamuksensa ja luovan potentiaalinsa.”<sup>39</sup>

Georgi huokailee. Hän näyttää olevan tylsistynyt, kun jauhamme vain näyttelijästä. Kysyn häneltä intuitiosta. ”Saattaa tuntua paradoksaaliselta, mutta mitä paremmin ohjaaja on perehtynyt teknologiaan, sitä vähemmän hän joutuu syventymään asian teknologiseen puoleen intuition syntyvaiheessa. Silloin hän voi suunnata mielikuvituksensa näytelmässä

---

<sup>39</sup> Uusikylä 2012, 165

kuvatun elämänprosessin sisäisen logiikan mukaisesti.”<sup>40</sup> Eikös Sibeliuksen kerrota heittäneen sellainen repliikin, kuin *musiikkini ei esitä, vaan toteuttaa sen sisäistä logiikkaa ja lainalaisuuksia?* Voin olla väärässä, tämä nyt ei pohjaudu mihinkään arkistoituun. Vieraani jäävät tuijottamaan. Tunnen itseni pässinpääksi. Kannatti nyt kuitenkin yrittää. ”On oivallettava logiikka mitä epäloogisimmissa tilanteissa”<sup>41</sup>, Georgi ojentaa minua.

## *Harjoittelemisesta*

### *Sisällä ja ulkona*

Koulumme teatteriopiskelijoiden puhekielessä toistuvat termit ulkoa sisälle ja sisältä ulos. Avaan hieman käsitystäni näistä.

Ulkoapäin näyttelevä näyttelijä on minulle kuin Pavlovin koira: Hän ehdollistuu valitulle ärsykkeelle (kuten psykologinen suunta tai ele) ja tämä saa hänessä aikaan reaktion, tunteen. Tämä venäläisen fysiologin teoria taipuu mielestäni myös näyttelijäkoulutukseen – eräs pyrkimyshän on sammuttaa näyttelijöissä joitakin luonnollisia, sosiaalisen yhteiskuntaelämämme luomia käyttäytymismalleja. Pidämme hulluna tai vajaamielisenä ihmistä, jolla ei ole suodatinta tunteidensa ja ympäröivien ihmisten välillä. Haluamme kyetä sammuttamaan esimerkiksi tämän suodattimen, joka näyttelijän takaraivossa sensuroi hänen haluamaansa käyttäytymistä sen mukaan, mikä olisi käytännössä suotavaa ihmisten edessä – puhumattakaan suuren tuhatpäisen katsomon. Haluamme myös sammuttaa pelkotilat, jos näyttelijä on niihin taipuvainen yleisön edessä ja tämä estää hänen vapaata toimintaansa.

Erkki Saarela korosti taiteellisen lopputyöni harjoituksissa, että jos on olemassa yksi asia, jonka hän saa meihin iskostettua, niin se on *pelko pois!* Pelko johtaa häsläämiseen, joka on aina tarkkuudesta pois.

Neljännellä vuosikurssillani Kisahallilla akrobatiamestari Langry totesi vähäeleisesti hätäisten suoritustemme perusteella: Rauha on sankarin voima. Tuo mantra pyörii päässäni edelleen aina pahimpien jännitysten edessä. Harjoittelu ja asioiden sisäistäminen sammuttaa pelot kehosta, mantra hiljentää pääni sisällä kiristelevän jännityksen.

---

<sup>40</sup> Tovstonogov 1981, 59

<sup>41</sup> Tovstonogov 1981, 37

Vastakohtana ulkoa sisälle ovat henkilökohtaiset tunteet, ajatukset ja mieli, joilla näyttelijä aiheuttaa itselleen olotiloja. Tämän palikkamallin lukisin vanhan Stanislavskin tunnemuistin piiriin, missä siis sisäinen muistikuva ulkoistetaan roolin rakentamiseen.

Pidän näitä kahta mallia hyvin yksinkertaisina, typistettyinä versioina siitä, miten näyttelijäntyötä teoreettisesti lähestytään. En usko ihmisen koskaan löytävän sanoin operoivaa mallia, joka selittäisi koko sen monimuotoisuuden - ajatusten, välähdysten, tunteiden ja enteiden sarjan, joka näyttelijän päässä lavalla ja sinne valmistautuessa räjähtelee.

Uskon ihmisessä olevan jo valmiina kaikki mahdolliset tunteet. Niistä vain osa tai yksi ovat hetkellisesti dominoivia, ja yksinkertaistettuna määrittelevät häntä. Tunteet ovat akuutteja, ne ovat aina tässä ja nyt, nähtävissä ja aistittavissa nousten ihmisestä, preesens-muotoisina, luoden muille mielikuvan kokemusmaailmastamme. Tunne on eliön suhdetta muihin, ja se voidaan mielestäni käsittää katkeamattomana ketjuna, jossa tämä välittää toisille tietoa tuntemuksillaan. Tunteen informaatio auttaa meitä ymmärtämään paremmin tätä ihmistä.

### *Timanttimalli*

En vilpittömästi usko, että ammattiansa pitempään harjoittaneet taiteilijat ajattelevat itseänsä kumpaankaan koulukuntaan sisältä tai ulkoa operoiviksi, mutta nämä lähtökohdat ovat helppoja kenen tahansa käsittää, ja soveltuvat harjoitusprosessien alkuvaiheisiin. Jotkut etsivät ensin muotoa, toiset saattavat lähteä liikkeelle jäljittämällä ajatuskulun logiikkaa.

Ehdotan ulkoisen ja sisäisen lähestymistavan soveltamista harjoittelemisen timanttimaliin, jonka pianisti Kenny Werner esittelee opetuskirjassaan *Effortless Mastery*<sup>42</sup>. Jos pidämme määrettä *vaivattomuus* itsearvoisen tärkeänä, jotta esityksessä voimme olla varmoja, että kykenemme meille säädettyihin tehtäviin, on toiminnan oltava helppoa. Vaivattomuus olkoon siis vakio, josta emme tingi. Muita vaihdeltavia arvoja timantin muissa kolmessa kulmassa ovat *tempo*, ”*täydellisyys*”, ja *kokonaisuus*. Määreet ovat tarkoitettu musiikin harjoitteluun, mutta sovellan niitä näyttämötaiteeseen. Haluamme harjoitella tuntien helppoutta, jotta sama kokemus seuraisi meitä myös esitystilanteeseen. Jotta pysyisimme vaivattomina, on harjoituksissa

---

<sup>42</sup> Werner 1996, 161

luovuttava jostakin kolmesta muusta kulmasta. Eräs vaihtoehto harjoittaa itsensä tekemään (tai soittamaan) oikein, on todellakin soittaa aina ”oikein” asiat ja äänet kokonaisuudessaan, mutta hitaammin kuin lopputuloksellisesti haluaisi. Toisaalta on mahdollista myös harjoitella blokeissa, tinkimättä temposta ja asioiden täydellisyydestä, mutta tehden vain osasia lopullisesta kokonaisuudesta.

Tämä sama timantti selittää, miksi haluamme nimetä roolista ”ulkona” tai ”sisällä” olemiset. Sen kieli tähdentää ennemminkin, *mitä* harjoitteleminen ensin, jos emme kaikkea tule saamaan kerralla? Sisäistä maailmaa, yleisöön nähtävää toimintaa, kenties näytelmän rytmiä?

### *Ulkoa kouluun, sisältä maailmaan*

Opiskeluvuosieni tullessa päätökseensä Teatterikorkeakoulussa, näen itsessäni kehityskaaren. Karkeasti todeten, näen toteuttaneeni aluksi ulkoa sisälle –mallia uutta luodessani. Tämän saneli pakko ja maku. Ensimmäisen vuosikurssin lopulla työstetyssä etydi-jaksossa ryhmämme teksti oli ruotsiksi ja täynnä uussanastoa. Lähdin prosessiin täysin ulkoa päin: Opettelin tekstini tavulleen juuri niin kuin sen ruotsinkielisen linjan opiskelija oli avukseni lukenut. Ymmärtämättömyyteni tekstin kaikkiin sisältöihin synnytti vinksahtanutta, näytelmää tukevaa tyylilajia. Jos jokin meni pieleen, oli valittava käsikirjoituksesta kohta ja jatkettava siitä, sillä improvisointi ei ollut mahdollista kielitaidollani.

Toinen kokemus liittyy kolmannen vuosikurssin monologeihin. Minulle itselleni oli tärkeämpää saada ensin tekstin ja näyttämön rytmi kohdilleen kuin roolin meneminen veriini, tunteisiin. Tämä liittyy makuun. Rytmikäs monologi ilman näyttelijän osallistumista oli minulle tärkeämpää kuin tunteista värisevä kivireki, joka ei mihinkään etene.

Maisterivuosien aikana syventyminen sisäisiin ajatuksiin on muuttunut minulle mielenkiintoiseksi. Sisäiset maailmat ovat minun akuutti vihreäni. Dostojevskista kaikki lähti, Moskovassa se kypsyi ja nyt kamerakurssilla olen aivan vakuuttunut pidäteltyjen maailmojen arvokkuudesta. Eikä se tietenkään sulje edellisiä kokemuksia pois. Päinvastoin se antaa niille arvon. Sisäisestä maailmasta aloittaminen on suhteellisen vieras alue itselleni, ja se tekee siitä niin mielenkiintoisen käytännön kokeiluihin.

## TAITEELLINEN LOPPUTYÖ: MYSTERIO BUFFO

Tein taiteellisen lopputyöni Erkki Saarelan ohjaamassa, Dario Fon kokoamiin teksteihin perustuvassa esityksessä *clubMYSTEERI* kuluvana keväänä 2015. Monologitekstinäni oli *Mysterio Buffo*sta löytyvä pienoisnäytelmä Ilveilijän synty. Tyyllilajina kautta koko linjan oli Dario Folle uskollinen groteski, *commedia dell'arte* -henkinen ilveilykomedia, joka nojaa näyttelijän kykyyn kertoa ja kuljettaa yksin tarinaa yleisölle kuin keskiaikainen narri konsanaan. Näyttämöllisiä mielenkiinnonkohteita ja kehityspaikkoja olivat kiivas tempo, nopeat leikkaukset asioista ja tunteista toisiin, ja kyky antaa yleisölle vitsi ja juosta välittömästi tekstillä karkuun – toisin sanoen antaa koko jutun kaatua koko ajan hieman etukenoon ja pysytellä näyttelijänä yleisön edellä. Monet näistä asioista ovat kuitenkin teknisiä.

Suurin opetus minulle muodostui vilpittömyydestä. Tekstimateriaalini luonnetta kiittäen, väitän kokemani perusteella: Vilpittömyys oikeuttaa ihmisen tekemään teatterissa mitä vain. Vain aito ja rehellinen lähtökohta ilman taka-ajatuksia voi kantaa läpi kaikkien mahdollisten teatteriproduktion valmistusprosessissa vastaan asettuvien vastoinkäymisten. Keskittymiseni polttopisteestä sulivat esityksen tekniikkaan ja rytmiin keskittyvät ajatukset; prosessi vei minut tutkimaan sitä maksimaalista rehellisyyttä, jolla uskallan tehdä groteskeja leikkauksia ilman, että menetän lapsenuskoani omiin tunteisiini ja siihen oikeutukseen, että tämä tarina ansaitsee tulla kerrotuksi tänään. Oli opittava, että ilman minun vilpittömyyttäni mikään ilveilijän nauruista tai kyynelistä ei ansaitse tulla purskautetuksi. Rytmisillä ja puheteknisillä asioilla alkoi olla merkitystä vasta, kun koneen moottori oli saatu käyntiin ja aivot antoivat sydämelle luvan liikkua rinnassa. Mitä hyötyä on muuttaa siipien kulmaa, jos lentokoneen potkuria ei saada pyörimään? Mitä hyötyä on puhetekniikasta, jos mielesi ei ole liikkeessä?

Asioiden korostuminen ei synny siitä, mitä sanaa lauseessa painotan, vaan asioiden tärkeydestä. Vilpittömyys liittyy tähän: Miksi tämä on tärkeää? Eikö tätä nyt voisi jättää kertomatta? Jos vastaus jälkimmäiseen on kieltävä, ansaitsee asia tulla kerrotuksi, ja parhaalla mahdollisella tavalla, ymmärrettävästi ja kansantajuisesti. Sanojen, tavujen, jopa kirjainten painotukset ja intonaatiolliset tehokeinot liittyivät aina pyrkimykseen kuljettaa tarina yleisölle ymmärrettävämmin. Nämä tekniset asiat olivat tuki

väsyneen päivän varalle. Aivan kuten fyysinen eleeni aiheuttaa minussa tunteen, joka ei vielä äsken vallinnut minussa, myös sanojeni muoto auttoi minua itseäni ymmärtämään paremmin. Niinpä voin yrittää antaa ymmärtämisen lahjaa eteenpäin.

### *Köyhyys*

Ovikello soi. Se on Jerzy, vihdoin. Aivan mahtavaa! Otamme hänet sisään. Hän alkaa välittömästi tupakoida. Kaikki keskittyvät häneen.

Jerzy, kerro hieman Laboratoriateatteristasi ja sen menetelmästä. ”Järjestelmämme perustuu siihen, ettei se pyri opettamaan määrättyjä taitoja ja ettei se myöskään tähtää näyttelijän niin sanotun ”välineistön” luomiseen. Tässä metodissa keskitytään näyttelijän henkiseen prosessiin, jolle on luonteenomaista äärimmäinen, täydellinen oman intimiteetin paljastaminen, ei omiin egoistisiin tunteisiin liittyvänä nautiskeluna vaan päinvastoin, ikään kuin antautumalla. Me pyrimme henkisen prosessin aikana ilmenevien, näyttelijän elimistön mahdollisesti aiheuttamien esteiden poistamiseen.”<sup>43</sup>

Teatterissa yhdistyvät kirjallisuus, musiikki, kuva-, valo- ja näyttelijäntaide. Onko se siis rikas taidemuoto? ”Rikas teatteri pyrkii muilta lainattuja elementtejä lisäämällä pääsemään umpikujasta, johon kilpailu elokuvan ja television kanssa on sen työntänyt.”<sup>44</sup> Teatteri formaattina ei voi kilpailla reilusti elokuvan kanssa, koska näyttämön tarpeet ovat erilaiset kuin kamerakuvan, sekä valmis tuotos vetoaa eri syiden takia katsojaan. ”Teatterilla on olemassa vain yksi arvo, jota ei televisio sen enempää kuin elokuvakaan voi ylittää: elävien olentojen välille syntyvä välitön yhteys. Tuon yhteyden takia jokaisesta näyttelijän taholta tulevasta provokaatiosta ja jokaisesta hänen magiansa ilmentymästä (jota katsoja ei kykene toistamaan) tulee jotain suurta ja epätavallista.”<sup>45</sup>

Teatterin hienous piilee juuri siinä, että jokainen ilta on erilainen. Elokuvan parhaan kohtauksen voi luupata kolmekymmentä kertaa putkeen, mutta teatteriesityksen huippukohta on täysin jäljittelemätön kermakakku, jonka resepti löytyy ainoastaan sen iltaisen esityksen aiemmista kohtauksista.

---

<sup>43</sup> Grotowski 2006, 27-28

<sup>44</sup> Grotowski 2006, 31

<sup>45</sup> Grotowski 2006, 51

Mutta se köyhyys - Kun kevyt, ketään loukkaamaton viihtyminen on ainut motiivi tulla teatteriin, tietenkin lavastuksella ja puvustuksella prässäilevä värisekamelska voittaa riisutun esityksen, joka köyhyydellään kutsuu katsojan ”lukemaan” esitystä ja täydentämään kuvan mielikuvituksellaan.

”Näyttelijä voi toiminnallaan muotoilla vaatetusta, jolla ei itsessään ole arvoa ja jota ei ole olemassa ilman näyttelijää ja hänen toimintojaan katsojien silmien edessä.”<sup>46</sup>

Mieleeni puhkeaa tietenkin Buffo, jossa yksi näyttelijä näyttelee kaikki roolit, tekee maskeerauksen ja vaatetuksen itse eleillään lennosta ja valitsee kohtausten ”kuvakoot”. Mielenkiintoni on tällä hetkellä monologyöskentelyssä, jossa yksi näyttelijä kykenee muuttamaan koko imaginaarisen kompositionsa tilaan ja yleisömäärään nähden sopivaksi.

”Näyttelijän tulee pyrkiä ruumiinsa vapauttamiseen, ei vain sen tiettyjen osien kouluttamiseen. On annettava ruumiille mahdollisuus, mahdollisuus elää.”<sup>47</sup>

Jos puhutaan ruumiin mahdollisuudesta elää, eikö olisi oikeutettua myös kylvää sinne, missä peltoa harvemmin on kaskettu? Ymmärrän hyvin, jos tarkoitat, etteivät ulkoa opitut jakeet tee pappia, mutta eikö näyttelijän vapautta etsiessään tulisi laajentaa reviiriään alituisen? Onko koulutus pahasta?

”Tulos ei ole omakohtainen, vaan valmiissa muodossa muualta adoptoitu.”<sup>48</sup> Tulkitsen, että miellät länsimaisen vapaan näyttelijän olevan hyvin paljon yhteydessä dionyysiseen, intuition hallitsemaan puoleensa, ja hänen hienoimpien luomustensa kumpuavan alitajunnasta. ”*Akropoliin* parissa työskennellessämme oli aikoja, jolloin etsimme tunteetonta ilmaisua traagisessa tilanteessa.” Jerzy polttaa ketjussa tupakkaa. ”Työskentelimme pantomiimin parissa, kunnes ymmärsimme, että se alkaa toimia yksilölliset impulssit tukkivan stereotypian tavoin.”<sup>49</sup>

Kerron esimerkin tekniikoiden valjastamisesta omaan käyttöön. Tehdessämme Uuden Musiikkiteatterin iltaa 2014, lähtökohtamme esityksessä *Brotha in da Box* oli Peking-oopperan estetiikka. Varastimme häpeilemättä sen rytmiikkaa, kunnes löysimme sen, mikä siinä oli meille

---

<sup>46</sup> Grotowski 2006, 34

<sup>47</sup> Grotowski 2006, 117

<sup>48</sup> Grotowski 2006, 116

<sup>49</sup> Grotowski 2006, 118



tärkeää, vaikkapa liikkeiden kolmijakoisuus. Siirsimme röyhkeästi löytömmme omaan tarkoitukseemme jättäen tekniikan omaan arvoonsa.

Kerron Jerzylle, että sivusimme hieman Stanislavskin perintöä. ”Anna Stanislavskille oma vastauksesi, vastaus, joka ei perustu tietämättömyyteen vaan asiantuntemukseen.”<sup>50</sup> Minä voin sanoa tehneeni, mitä jokainen ahnas oppilas olisi tehnyt. Varastin häikäilemättä käyttökelpoisia käytännön toimintamalleja opettajiltani, olivat ne fraaseja, ajatuksia, rituaaleja tai harjoitteita. Imin itseni täyteen, eivätkä he tyhjentyneet. ”Luulen, että vain oman tekniikan luomisen tekniikka on tärkeää.”<sup>51</sup> Jerzy juo kuppinsa tyhjäksi.

### *Virtuositeetti*

Olen pohtinut usein, mitä on näyttämötaiteen virtuositeetti. Näyttämötaide tapahtuu klassisen tradition mukaan tiettyyn aikaan tietyssä paikassa ennalta määrätyissä olosuhteissa. Näyttelijällä on mahdollisuus valmistella ilta parhaaksi näkemällään tavalla. Voisimmeko silti vertailla näyttelijän, laulajan tai urheilijan suvereniteettejä? Suvereeni urheilija taitaa lajiaan vaikka pienessä kohmelossa ventovieraiden kanssa. Suvereeni laulaja kajauttaa pätkän aariaa vaikka saunassa häneltä sitä tivattaessa. Näyttelijän taas on vaikea todistaa spontaanisti olevansa ”osaava näyttelijä”. Tämä kysymys kuumeni minulle kuluvan vuoden helmikuun loppupuolella *Kotiteatterifestivaaleilla*, jossa esiinnyin tuntemattomien ihmisten olohuoneessa. Paikka oli armoton ja tilaa liikkumiseen oli vain pitkän askeleen verran, yleisö istui noin metrin päässä. Esitimme osat *Mysterio Buffosta*, rutiinista jota olin harjoitellut noin sadan katsojan yleisölle. Yleisöä oli sohvilla viisitoista, ja huoneen seinät kaikuivat heti volyymiä nostaessa. Oltiin kaukana keskiajan toreilta. ”Näyttelijät tietävät, miten vaikeaa on näytellä yksilöille ja miten riemastuttavaa on näytellä täydelle katsomolle.”<sup>52</sup>, tokaisee Georgi. Oli mukauduttava olosuhteisiin, pidettävä kiinni groteskista ja ylimalkaisesta esityksestä ilman huutamista. Ääripäät tasoittuivat, koska pieni puhe ei enää tuntunut äärimmäisen pieneltä pauhauksen jälkeen. Oli muutettava tyyliä tiukan metallisesta huokoisemmaksi, välttämällä kuitenkin intensiteettiä laskevat volyymikuopat. Onko suvereniteetti sitä, ettei

---

<sup>50</sup> Grotowski 2006, 166

<sup>51</sup> Grotowski 2006, 186

<sup>52</sup> Tovstonogov 1981, 166

olosuhteilla ole enää väliä, sillä mestari mukautuu kaikkeen – on nähnyt kaikenlaista, ja muuttaa leikkensä lennosta?

Toinen ongelma oli henkilökohtaisuus. Georgi vannottaa minua: ”Esittäessäsi joko kaksisataa vuotta sitten tai vasta äsken kirjoitettua näytelmää sinun taiteesi on kuollutta, ellet vetoa tänä päivänä elävän ihmisen reaaliin tunteisiin.”<sup>53</sup> Totta. Tärkeintä on muistaa, missä olen nyt, kun teen tätä esitystä. Miten se kertoo ajastani? Jos se kertoo ajastani, on katsojan (aikalaiseni) tunnekokemuskin todennäköisempää. Minulle Buffon Isännät ja Notaarit ovat löydettävissä meidän ajastamme siinä missä keskiajallakin, hevonen on vain vaihtunut autokuskiin ja pätäkät siirretään nykyään suoraan pankkitilille.

Yhdellä katseella pystyi skannaamaan yleisön kasvot ja ilmeet, heidän läsnäolonsa tai välinpitämättömyytensä. Tuossa tilassa oli vaikea uskaltaa olla räjähtävän henkilökohtainen. Esitystila ei ollut nyt valoilla lämmitetty, eivätkä Ikean kulmasohvat lievimmissäkään määrin huokuneet teatterin pyhittävää armoa. Oli vain mies olohuoneessa polvisukat ja pussihousut jalassaan. Viattoman vilpittömyyden ja oman tunnerikkaan maailman tuominen näinkin haaleaan epätilaan laskeutuu helposti epämukavuusalueeni sydänmaille. Monologiesitys muistutti luonteeltaan niitä lapsuuden iltoja, kun halusin kuusivuotiaan kompositiokyvyllä näyttää omille vanhemmille ja heidän vierailleen ”valmisteleman” esityksen. Näille ihmisille esiintyminen oli minulle laboratoriokoe mestaruudesta: Pystynkö pitämään tyyllilajin, olla pelastelematta itseäni ja kertoa tarinan parhaalla katsomallani tavalla näissä olosuhteissa? En pelännyt, mutta tunsin kiusaantuvani tilanteesta. Pääsin häpäisemään itseäni asettamalla itseni täysin alttiiksi muille.

Suurin palkinto oli nähdä ainakin kolmet-neljät kasvot, jotka eivät olleet kiinnostuneita minusta näyttelijänä, vaan elivät tarinaa, jonne itseni laitoin. Nuo samaiset kasvot esitysten jälkeen tulivat myös juttelemaan, ja vasta silloin koin tilanteen sulkeutuneen. Se ei päättynyt aplodeihin eikä kumarruksiin, vaan heränneiden ajatusten kuulemiseen katsojilta. Suvereeni näyttelijä heittäisi vaikka Buffoa saunassa ja huomenna suurella näyttämöllä tuhannelle ihmiselle aivan yhtä rehellisesti, piiloutumatta egoonsa ja vaalien tunne-elämänsä oikeutusta, ajattelin poistuessani festivaaleilta.

---

<sup>53</sup> Tovstonogov 1981, 25

Näyttelijäntyöllisen mestaruuden nopea osoittaminen on mielestäni haastavaa, lähestulkoon mahdotonta, mutta haluan uskoa sellaista olevan olemassa. Todellista, esteet ylittävää ja sormenpäissä asti sykkivää mestaruutta, joka voittaa yleisön kuuntelemaan paitsi näyttelijää, myös tämän sanaa. Hyvä koripalloilija kykenee minimoimaan esteensä, ja suorittamaan onnistuneen heiton, vaikka kengät väärinpäin jaloissaan. Hyvä laulaja kykenee soittamaan ääntään vaikka perssilmä kyljellään. Hyvä näyttelijä saa ihmiset kuulemaan ja näkemään, vaikka he eivät siihen olleet edes valmiita.

### *Tehtävän manifesti*

Kirkko, koulu, teatteri. Siinä muutamia laitoksia, joiden arvon, pyhyiden tai tarpeellisuuden voin väittää hyväksyväni. Ne eivät kuitenkaan ole itsearvoisia fyysisinä rakennuksina, vaan niiden sisältö ja tehtävät antavat niille elintärkeän, elämää parantavan leimansa. Ne kaikki muistuttavat meitä ihmisestä - hänestä itsenäisenä subjektina tai suhteessa muuhun olevaan. Väitän, että siellä, missä on opetusta, ei tarvita fyysistä huonetta. Siellä missä ihmiset kävelevät antiikin lehmuksien alla filosofoimassa, älkääte sinne rakennelko kivihevettiä kulttuurivammaa tuottamaan ja nuorelta sukupolvelta takamuksia puuduttamaan. Missä ihmiset hiljentyvät luonnon alttareille, älkää rakentako ristejä ja tähtiä kivilinnojen päälle. Ja totisesti, jos laitostemme *tehtävä* niiltä itseltään unohtuu ja vääristyy, revittäkööt alas niiden seinät tarpeettomina, ellemme kykene palauttamaan niihin sitä sanaa. Sanaa toiseudesta ja samankaltaisuudestamme. Revittäköön teatteritkin juuriltaan, jos ne eivät suostu kuin joka suuntaan pyllistelemaan.

### *Epilogi*

Ovi sulkeutuu. Vieraani ovat poissa.

Tämä lopputyöni on ollut likimääräinen pyrkiessään sanallistamaan ajatteluani, päätyen lukuisiin analogioihin, jotka ovat vain mustavalkoisia demonstraatioita niistä monisyisistä toimintamalleista, joita teoreettisesti voisin väittää käyttäväni.

Luovan ihmisen on siedettävä epävarmuus, joka tulevaan sisältyy. On aika nauttia sattumasta ja oikusta järkeilijöiden järjettömässä maailmassa. Oma tietä ei voi loppuun asti suunnitella. Tärkeämpää on oppia etsimään omaa tietä, oppia etsimään vastauksia, ja uskaltaa myös kysyä suuntaa sitä kaivatessaan.

Kysymys vastakohtaisuuksien tulemisesta ykseydeksi päättyy näin: Aivojen ja käsien välittäjänä toimii *sydän*. Se on mitä parhain sovittelija, välittäjä ja puhemies. Sen suuruuden käsittäminen on elämää määrittelevä taipale.

Teatteriin minä toivoin ja sieltä minä saan itseni löytää. Se on rakas tehtävä, jolla on oikeus vaatia miltei kaikki. Voi, me emme ole nähneet vielä mitään!

*Onnea jokainen päivä  
vaikka tuskaa puolillansa;  
onnea kaikki eletty,  
vaikka se polttaisi tulena.*

*En minä onnea hakenut,  
onni saapui etsimättä,  
elämän suuressa puvussa,  
kirjavissa kankahissa;  
työn se tarjosi minulle.*

Matti Rossi – ”Olen minä onnellinen”  
Laulu tummana tulevi (1976)

## *Lähdeluettelo*

### **Kirjallisuus**

Artaud, Antonin 1983: Kohti kriittistä teatteria (suom. Ulla-Kaarina Jokinen). Otava, Keuruu.

Grotowski, Jerzy 2006: Kohti köyhää teatteria (suom. Martti Puukko). Like, Keuruu.

Hotakainen, Kari 2010: Ihmisen osa (sov. Raila Leppäkoski Helsingin Kaupunginteatteriin). TeaK Kirjasto.

Tovstonogov, Georgi 1981: Ajatusteni piiri (suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen). Kustannusliike Progress, Moskova.

Uusikylä, Kari 2012: Luovuus kuuluu kaikille. PS-kustannus, Juva.

Wittgenstein, Ludwig 1984: Tractatus logico-philosophicus (suom. Heikki Nyman). WSOY, Helsinki.

### **Elokuvat/TV**

Herzog, Werner 1972: Aguirre, the Wrath of God

Herzog, Werner 1999: 25. hour / Mein Liebster Feind

Jackson, Peter 1987: Bad Taste

Inside the Actors Studio 2007: Anthony Hopkins (Tuotantokausi 13, jakso 12)

### **Web**

Werner, Kenny 1996: Effortless Mastery. Saatavilla www-muodossa

<http://pmo.fs.cvut.cz/lib/werner/Kenny%20Werner%20-%20Effortless%20Mastery%20-%20Liberating%20The%20Master%20Musician%20Within.pdf>

[http://tievie oulu.fi/verkkopedagogiikka/luku\\_2/behavioristiset suuntaukset klassinen.htm](http://tievie oulu.fi/verkkopedagogiikka/luku_2/behavioristiset_suuntaukset_klassinen.htm)

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Mielikuivitus>

### **Kannen kuva**

<http://pixabay.com/fi/similar-to-embryonic-koulutusjaksojen-221719/>