

TARINATEATTERIOHJAAJAKOULUTUS

2016 - 2017

Lopputyö

NÄYTTTELIJÄNTYÖ TARINATEATTERISSA

Kirsi Sulonen

Ihmissuhdetyö ry. / Tarinainstituutti

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	3
2 NÄYTTÉLIJÄNTYÖ TARINATEATTERISSA	6
2.1 SPONTAANISUUS	8
2.2 MUUT VAATEET JA HAASTEET	12
2.2.1 Roolityö	13
2.2.2 Teksti	16
2.2.3 Kuunteleminen	17
2.2.4 Shamaanius	21
3 HYVÄN NÄYTTÉLIJÄNTYÖN MERKITYS	25
3.1 IRTI ESITTÄMISEN ESTETIIKASTA	27
3.1.1 Eläytyminen – kokeminen – heittäytyminen	29
3.1.2 Tunteet ja toiminta	30
3.2 KONTROLLI	31
3.3 TEMPO - RYTMII	36
3.3.1 Reagointi	38
3.3.2 Ilmaisun volyyymi	39
3.4 TILANKÄYTTÖ – NÄYTTÄMÖLLISYYS	40
3.4.1 Muu visuaalisuus ja elementtien käyttö	44
3.5 KEHO AKTIIVISENA NEUTRAALINA	47
3.6 HENGITTÄMINEN	50
4 MITEN NÄYTTÉLIJÄNTYÖN TAITOJA VOISI TARINATEATTERIRYHMÄSSÄ KEHITTÄÄ?	52
5 LOPUKSI	54
6 LÄHDELUETTELO	58

1 JOHDANTO

Ensimmäistä kertaa kun näin tarinateatteria, en pystynyt kiinnittämään huomiota muuhun kuin siihen, että näyttelijät näyttelivät eri tyyllilajeissa, eri ilmaisun volyymeillä, yksi touhusi sydämensä kyllyydestä kantaen vastuun siitä, että näyttämöllä on koko ajan liikettä ja ääntä, yksi pälyili epävarmana kohti kanssänäyttelijöitä ja yleisöä tietämättä pitäisikö hänen hypätä mukaan vai jäädä sivuun, yksi ymmärsi väärin ensimmäisen touhuamisen, ja alkoi näyttellä eri kohtausta, kuin mitä katsojana käsitin ensimmäisen demonstroivan, ja yksi luultavasti piti jotain liikettä ja ääntä kuvaten kertojan tunnetta, tai minun näkökulmasta tehdäkseen vain ylipäätään jotain. Kaikki olivat sumpussa keskellä näyttämöä eivätkä näyttäneet olevan kovinkaan tietoisia toistensa tekemisistä.

Myönnettäköön, että yllä oleva teksti oli karrikointia, ja että en voi tarkasti sanoa, oliko kyseinen hetki juuri se ensimmäinen kerta, kun olen nähnyt tarinateatteria, ja tällöinkin kyse ole harjoitustilanteesta, ei esityksestä, ja ryhmästämmme, joka juuri oli aloittanut emmekä vielä tunteneet toisiamme. Joka tapauksessa edellä kuvattu näyttelijäntyöllinen sekamelska oli jotakuinkin juuri sitä, mitä aluksi tarinateatterinäyttämöllä näin joka kerta. En pystynyt keskittymään siihen, tuliko kertojan tarina kuulluksi tai tunne välitetyksi, koska näyttelijäntyölliset, tekniset seikat estivät minua keskittymästä itse tarinaan. Hämmäntävintä oli, ettei näihin seikkoihin kuitenkaan palautteessa tai harjoitteen reflektoinnissa kovin paljon keskitytty. Tunsin itseni melko julmaksi teatterikriitikoksi, jolla oli aina jotain teknistä ”naputettavaa”.

Aloittaessani tarinateatteriohjaajaopinnot tammikuussa 2016 en ollut koskaan nähnyt tai tehnyt tarinateatteria. Olen valmistunut teatteri-ilmaisun ohjaajaksi Turun Ammattikorkeakoulun Taideakatemiasta vuonna 2006 ja työskennellyt teatterialan freelancerina siitä lähtien. Olen tehnyt paljon soveltavaa teatteria; forumteatteria, devisingia, prosessidraamoja, draamaprosesseja, improvisaatiota sekä käyttänyt erilaisia draamametodeja ohjatessani harrastajateattereihin sekä kouluttaessani vuorovaikutusta tai yhteistyötaitoja yrityksille ja yhteisöille. Syystä tai toisesta tarinateatteri oli kuitenkin jäänyt opinnolliseen katveeseen. Muistan läpikäyneemme sitä soveltavan draaman jaksoissa Taideakatemiassa, mutta luultavasti silloisten opettajieni omista kiinnostuksen kohteista johtuen painoarvo oli aina jossain muualla. Minulle oli muodostunut vahva stereotypia siitä, että tarinateatteri oli jotain ”draamatätien” ja terapeuttihenkisten ihmisten teatteritouhua, jossa heiluteltiin liinoja ja huiveja, ja oltiin (olevinaan) tosi syvällisiä. Koska halusin kuitenkin kasvattaa omaa ammattitaitoani teatterintekijänä, ohjaajana ja kouluttajana, hakeuduin opiskelemaan tarinateatteria,

sitä aihealuetta, josta en vielä mitään silloin ymmärtänyt. Ajattelin siinä olevan kuitenkin iso potentiaali suhteessa omaan työhöni, ja juuri siitä syystä, etten sitä ymmärtänyt, halusin päästä siitä jyvälle.

Minulla on itsellä vahva näyttelijän tausta, olen harrastanut näyttelemistä lapsesta lähtien, ja Turun Taideakatemiassa opiskellessani painoarvo omissa intresseissä keskittyi näyttelijäntyön tekniikkaan, näyttelijän virtuositeettiin, näyttelijäntyön opettamiseen ja näyttelijän ohjaamiseen. Joka kerta harrastajateattereihin ohjatessani, pyrin antamaan näyttelijälle mahdollisimman hyvät työkalut oppia näyttelemisestä ja näyttämön käytöstä jotain lisää. Siksi kiinnitin huomiota siihen, kuinka vähän näyttelijäntyön taidoista tarinateatterin yhteydessä puhutaan. Sekä opinnoissa Tarinateatteri-instituutissa että kaikessa siinä kirjallisuudessa, mihin itse olen tutustunut sekä artikkeleissa, joita olen lukenut, näyttelijäntyöllinen oppi, näyttämön käytön perusteet, näyttelijäntyöllisen taidon merkitys on omasta näkökulmasta vähällä painoarvolla.

Kartoitan lopputyössäni sitä, mitä näyttelijäntyöstä ja sen merkityksestä tarinateatterin yhteydessä ”opetetaan”, mihin näyttelijän taitoihin keskitytään sekä pohdin mitä teatteriopeja tarinateatterinkin toimivuuden kannalta minun mielestäni kannattaisi korostaa, ja mistä näyttelijäntyöllisistä ja näyttämön käytön teknisistä asioista kannattaa tulla tietoiseksi, jotta tarinateatterin tavoite ja perusidea nousisi vahvempana esiin, ja tarinateatterin katsojan kokemus fokusoituisi vielä enemmän sisältöön, ja tarinateatterin taidepotentiaali vahvistuisi. Ajattelen, että mitä laadukkaampaa näyttelijäntyö tarinateatterissa on, sitä lähemmäksi se voisi päästä muita teatterinmuotoja, ja tulla tunnistetuksi vahvemmin taidemuotona.

Aloitan lopputyöni käsittelemällä niitä näyttelijäntyöhön liittyviä oppeja, jotka minulle tarinateatterikirjallisuudesta nousivat eniten käsiteltyinä, ja jotka itse koen myös näyttelijäntyöllisesti ja ohjauksellisesti tärkeiksi ja/tai mielenkiintoisiksi tarinateatterin näyttelijäntyöllisiksi aiheiksi; spontaanius, roolityö, teksti ja shamaanius. Kolmannen luvun aiheena on se näyttelijäntyöllinen tekniikka, jonka itse olen aiempien opintojeni sekä työkokemuksen kautta löytänyt omakseni, ja koen, että olisi hyödyllistä tutkimuskenttää jokaiselle tarinateatteria tekeväälle. Kolmannen luvun alaotsikoiden alla on useita näyttelijäntyöllisiä ajatuksia ja myös esimerkkiharjoitteita, joita tarinateatterissa voisi hyödyntää, mutta kokoan näitä ajatuksia yhteen vielä neljännessä luvussa.

Käytän tarinateatterilähdekirjallisuutenani useampia eri artikkeleita, esseitä ja opinnäytetöitä, mitä oli löydettävissä tarinateatterisivustoilta, Jonathan Foxin Acts of Service -teosta sekä Jo Salaksen kirjaa Improvising Real Life. Näyttelijäntyön ja teatteriopin lähdeoteoksina käytän osittain omaa Taideakatemian opinäytetyötäni, Läsnaolon taide, jossa viittasin mm. Stanislavskin, Mametin ja Diderot'n kirjallisuuteen ja oppeihin. Lisäksi tätä lopputyötä varten käytössäni on oma näyttelijäntyöllinen ”raamattuni, Yoshi Oidan Näkymätön Näyttelijä, joka oli myös Läsnaolon taide -

tutkielman lähdeos sekä esittämiäni muita teatterin teorioita sekä teatterin historiaa koskevia tietoja pohjaan teokseen *Theories of the Theatre – a Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*.

Pyrin kuitenkin lähdekirjallisuuden lisäksi refleктоimaan ajatuksiani mahdollisimman paljon kokemuksiini ammattiohjaajana, -näyttelijänä ja näyttelijäntyön opettajana sekä heijastamaan kokemuksiini oman tarinateatterimatkan varrelta tammikuusta 2016 alkaen. Olen myös vuodesta 2010 lähtien kuulunut ammattiteatteriryhmä Teatterikoneeseen, jonka kanssa olemme tehneet paljon soveltavaa teatteria, ja jonka kanssa olemme kehittäneet myös paljon erilaisia koulutuskonsepteja, joissa soveltavaa teatteria hyödynnetään. Nämä opit ja kokemukset ovat myös osana tätä lopputyötä. Tammikuussa 2017 kokosin opintojen puitteissa oman tarinateatteriopetusryhmän Tarinateatteriryhmä Ihmeen Teatterikoneen alle. Ryhmä koostuu keski-suomalaisista harrastaja- ja ammattinäyttelijöistä, jotka eivät myöskään olleet ennen kurssia nähneet tai tehneet tarinateatteria. Tämän ryhmän kokemuksiini ja ajatuksiini tulen myös viittaamaan useammassa kohdassa.

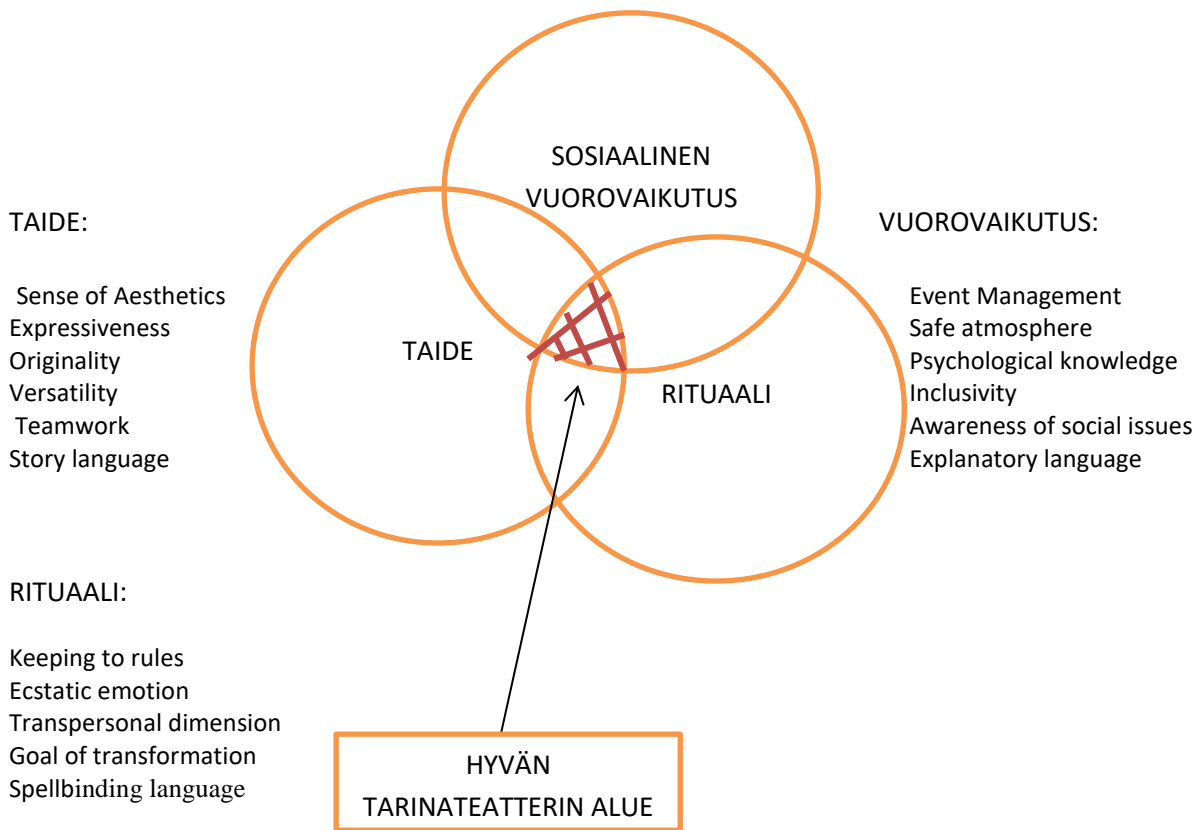
Esitän useammassa kohdassa lopputyötä omia mielipiteitäni väitteinä siitä, miten näyttelijäntyötä voisi tarinateatterissa parantaa, ja saatan tehdä sitä osittain provosoivastikin. Perustan väitteeni omiin kokemuksiini teatteriohjaajana ja näyttelijänä sekä tietysti kaikkeen siihen tieto-taitoon, jota olen vuosien aikana opinnoissani teatteripuolella sekä työskennellessäni lukuisten eri teatteriohjaajien ja –opettajien kanssa kerryttänyt. En valitettavasti näin ollen kaikesta väittämästäni pysty esittämään eksaktia lähdetietoa. Provosoinnilla en tarkoita, että olen välttämättä oikeammassa kuin muut, vaan tarkoitus on saada lukija kyseenalaistamaan sen, mitä hän itse aiheesta ajattelee. Itse olen saanut tärkeän opin liittyen teatteriin aikoinaan: Opettaja opettaa sitä, mihin itse uskoo. Oppilas valitsee opikseen sen, minkä omakseen kokee. Oppi teatterissa on harvoin tietoa, se on mielipiteitä ja havaintoja. Näin ollen esitän, että tämä lopputyö on isolta osalta vain mielipide, jonka voi joko ottaa opikseen tai kyseenalaistaa sen opit. Lopputyöni heikkous on siinä, etten ole nähnyt vielä kovin montaa tarinateatteriesitystä enkä päässyt käsiksi kaikkeen aiheesta kirjoitettuun kirjallisuuteen. Lukijan on hyvä ymmärtää, että en suinkaan ajattele, etteivätkö tarinateatteriryhmät jo panostaisi näyttelijäntyön kehittämiseen, tai ettei hyvää näyttelijäntyötä olisi jo monelta osin olemassa tarinateattereissa ympäri maailmaa. Tämän lopputyön tarkoitus on etsiä näyttelijäntyöllisiä ja näyttämöllisiä oppeja, joita tarinateatterissa voisi hyödyntää laadun ja taiteellisuuden kehittämiseen.

Ymmärrän hyvän tarinateatteriesityksen koostuvan monista eri asioista, ei pelkästään näyttelijäntyöllisistä taidoista. Ymmärrän ryhmän sisäisen vuorovaikutuksen merkityksen myös esityksen onnistumisen kannalta. Ymmärrän ohjaajan roolin isona vaikuttajana sekä ryhmän toimivuuden että esityksen onnistumisen kannalta. Tässä lopputyössäni keskityn kuitenkin tutkimaan

mitä näyttelijäntyöstä tarinateatterin yhteydessä painotetaan ja mitä itse ajattelen näyttelijäntyön merkityksestä onnistuneesta tarinateatteriesityksestä puhuttaessa ja tarinateatteria harjoitellessa.

2 NÄYTTELIJÄNTYÖ TARINATEATTERISSA

Näyttelijän spontaanius, kuuntelemisen taito, luovuus, kyky välittää ”jotain maagista”; sanomatonta, löytää kertojan tarinasta ydin, kyky olla läsnä, nämä kaikki ovat useaan kertaan tarinateatterikirjallisuudessa nostettuja tarinateatterinäyttelijän tavoitteita, tärkeitä toki, mutta osittain melko abstrakteja, käsitteellisiä ja korkealentoisiakin.



(Alkuperäinen kuva julkaistu Dauberissa, Heinrich and Jonathan Fox, eds. Gathering Voices: Essays on Playback Theatre, 1999)

Oheinen kaavio on siis julkaistu Heinrichin ja Foxin Gathering Voices: Essays on Playback Theatre – julkaisussa, ja se demonstroi tarinateatterin kolmea tärkeää osa-aluetta; taidetta, sosiaalista

vuorovaikutusta ja rituaalia. Kaavion tarkoitus on listata tärkeimmät taidot ja ominaisuudet, mitä tarvitaan tarinateatteriesityksen onnistumiseen. Näiden kolmen osa-alueen leikkauspisteessä ja Heinrichin ja Foxin mukaan ”Zone of good Playback”, hyvän tarinateatterin alue.

Suomentaen alkuperäistekstiä taiteelliseen onnistumiseen Foxin ja Heinrichin mukaan vaaditaan estetiikan taju, ilmeikkyyttä, omaleimaisuutta, monipuolisuutta, yhteistyötä ja tarinan ymmärrystä (Story language, vapaa suomennos). Sosiaalinen vuorovaikutus käsittää heidän mukaansa tapahtuman/tilanteen hallinnan, turvallisen ilmapiirin, psykologista ymmärrystä ja tietoa, (mukaan/yhteen) kuulumista, sosiaalisten kysymysten tiedostamista sekä selittävää kieltä (allekirjoittanut ei ymmärrä suomennosta eikä tarkoitusta tässä kontekstissa). Rituaalin ominaisuuksiin kaaviossa listataan säännöissä pidättäytyminen, hurmioitunut tunnetila, transpersoonallinen(1) taso, muutoksen tavoite ja lumoava, mukaansatempaava ote.

Toki kaavion tarkoitus on ollut listata kokonaisuuden osa-alueita (Essential Skill Areas for Playback Performances) eli koko esityksen onnistumisen kannalta tärkeitä taitoja ja ominaisuuksia. Tällöin tietenkään ei ajatella, että kokonaisuus olisi vain näyttelijöiden harteilla, vaan iso osa on sidoksissa myös ohjaajan taitoihin ja persoonaan sekä tietenkin yleisön ja tilanteen ”onnistumiseen”.

Kuitenkin esimerkiksi Jonathan Fox ja Jo Salas kirjoittaa teoksissaan vastaavia listauksia myös puhuttaessa tarinateatteriesiintyjän, -näyttelijän taidoista ja ominaisuuksista. Näistä ehkä näyttelijästä puhuttaessa omasta mielestäni täsmääkin estetiikan taju, ilmeikkyyttä, monipuolisuus, yhteistyökyky ja tarinan ymmärrys puhuttaessa taiteellisuudesta, tilanteen hallintakyky, turvallinen tekeminen, psykologinen ja sosiaalinen ymmärrys sekä ryhmää että yleisöä kohtaan sosiaalisista taidoista puhuttaessa ja rituaalimaisuuden toteutumisella on paljon tekemistä näyttelijöiden karisman kanssa. Mitä sitten karisma on ja mistä se syntyy? Miten saavuttaa lisää ilmaisullisuutta, ilmeikkyyttä ja monipuolisuutta, läsnäolon taitoa sekä kykyä välittää tarinaa näyttelijän työllisesti mahdollisimman taidokkaasti? Edelleen näihin kysymyksiin tästä kaaviossa tai sen yhteydestä ei lukija löydä vastausta.

Käyn seuraavissa luvuissa läpi muutamia eri osa-alueita, joita päällimmäisenä nousi mieleeni ennen kuin edes tarkemmin tutkin lähdekirjallisuutta. Nämä osa-alueet ovat sellaisia, joista intuitiivisesti tuntui, että olen kahden tarinateatterikoulutusvuoden kuullut ja lukenut eniten liittyen tarinateatterinäyttelijän edellytyksiin.

(1) Transpersoonallinen psykologia on läheistä sukua humanistiselle psykologialle, mutta siinä on vaikutteita myös itämaisista psykologioista. Transpersoonallinen psykologia keskittyy kokemuksen tutkimiseen ja nimenomaan epätavallisten kokemusten tutkimiseen, kuten esimerkiksi kokemukset ruumiista irtaantumisesta. (Jari Sarja: Otavan opisto 2015, oppimateriaali, www.opinnot.internetix.fi)

2.1 SPONTAANIUS

Spontaanius arkipuheessa liitetään usein käyttäytymiseen, jossa ei turhan kauaa harkitse tai punnitse tekojaan. ”Olen tällainen spontaani tyyppi” sanotaan, jos tarkoitetaan ehkä enemmänkin olevansa impulsiivinen ja rohkea, tai ”Olisi kiva tehdä joskus jotain spontaania”, kun koetaan, että elämän realiteetit rajoittavat nopeita päätöksiä ja vähemmän harkittuja ratkaisuja. Spontaanius sekä tarinateatterissa että psykodraamassa näyttäytyy sekä olemisena että tekemisenä, ja saa vähän toisenlaisen merkityksen. J.L. Moreno, psykodraaman uranuurtaja, määrittelee spontaaniuden seuraavasti: ”Spontaanius on mielekäs vastaus uuteen tilanteeseen ja uusi vastaus vanhaan tilanteeseen”. Raimo Niemistö viittaa Morenoon ja kirjoittaa kirjassa *Suhteiden Näyttämöt - Näkökulmia psykodraamaan (1)*, että sana *vastaus* (engl. response) kääntyy usein puhekielessä reaktioksi, mikä sekoittaa spontaaniutta ulkoisiin tekoihin ja yllättäviin impulsseihin. Hänen mukaansa Moreno ei puhunut reaktioista, sillä reaktiivisuus kuvaa robottimaista ihmistä, joka on spontaanin olennon vastakohta. Edelleen Niemistö kirjoittaa, että mielekäs vastaus on usein tekojen lisäksi myös sisäinen liikahtus. Ihminen voi olla spontaani myös ajatellessaan tai levätessään. Spontaanius-sanan alkuperä on latinan sanassa *sponte*, joka tarkoittaa vapaasta tahdosta lähtevää. Spontaanius on pikemminkin siis olo- tai valmiustila kuin toimintaa. Ihminen on valmis kohtaamaan haasteet, uudet tilanteet, ja on vapaa luomaan uutta. Moreno liittyy Niemistön mukaan spontaaniuden myös biologiseen ominaisuuteemme. Suhteessa eläimiin ja heidän vaistoihinsa, olemme vajavaisia, mutta Morenon mukaan spontaaniustekijä on kuitenkin tähän liitoksissa.

Ymmärrän miksi tarinateatterissa ja improvisaatiossa spontaaniuden korostaminen nousee niin suureen arvoon. Kun näyttämö on tyhjä eikä yhtään tarinaa ole vielä kuultu, on näyttelijöiden (ja tietysti muusikon ja ohjaajankin) oltava spontaanissa tilassa; valmiina vastaanottamaan haasteet ja kykeneväisiä luomaan uutta, ja löytämään mielekkäitä vastauksia kohta kuultavaan, ja jos vieläpä mahdollista, irrallisina oletetuista käytösmalleista ja stereotyyppioista. Myös näyttelijäntyöllisesti esimerkiksi sekä Stansilavski (*Building a Character*, 1979) että Yoshi Oida (*Näkymätön Näyttelijä*, 2004) puhuvat kehon neutraalista. Tällä tarkoitetaan näyttelijän pyrkimystä olla näyttämöllä vapaa omista manereistaan ja ajatus- ja käytösmalleistaan löytääkseen roolin kehon ja ajatusmaailman ilman ulkopuolelta tulevia oletuksia tai stereotyyppien tulkintaa (esim. vanhus painuu kumaraan ja puhuu narisevalla äänellä, homo on ”hepsankeikka” ja heiluttelee käsiään.) Tätä aihetta käsittelen myöhemmin lisää luvussa Irti esittämisen estetiikasta.

”Jonathan Fox sanoo teoksessaan Acts of Service, Spontaneity, Commitment, Tradition in the Nonscripted Theatre, että spontaaniuden tunnusmerkit ovat elinvoimaisuus, sopivuus, intuitiivisuus ja valmius kohdata muutos. Hän mainitsee myös että spontaaniutta estää liika ajattelu, kyseenalaistaminen, suunnittelu ja analysointi. Spontaanisuus vaatii täyttä sitoutumista. Spontaanisuutta etsiessä regressiivisyys (taantumisen) on välttämätöntä ja täysin terve ilmiö. Keith Johnstone kirjoittaa, että on olemassa kolme spontaaniutta estävää tekijää, tavallisuuden pelko, hulluttelun pelko ja sopimattomuuden pelko. Tarinateatterinäyttelijöitä rohkaistaankin käyttäytymään lapsellisesti ja eläimellisesti löytääkseen spontaanisuuden.”

(Jari Aho: Rules vs. Spontaneity, 2006)

Jari Aho summaa artikkelissaan Rules vs. Spontaneity kiteyttävästi sitä, miten spontaaniudesta liittyen improvisaatioon ja tarinateatteriin puhutaan. Spontaanisuus on edellytys improvisaatiolle. Kun kirjoitettua käsikirjoitusta ei ole, täytyy näyttelijän kyetä olemaan auki kaikelle mahdolliselle. Näyttämö on kuin tyhjä paperi, ja kuten myös tyhjää paperia kohtaan, on yleistä, että myös tyhjää näyttämöä kohtaan koetaan kauhua. Aho viittaa myös improvisaatioteatterin uranuurtajaan, Keith Johnstoneen, joka kirjoittaa kolmesta spontaanisuutta estävästä pelosta; pelosta, että on liian tavallinen, pelosta, että on liian hullu tai pelosta, että käyttäytyy sopimattomasti. Myös Jonathan Fox kirjoittaa teoksessa Acts of Service (1994), kuinka ylipäättään esiintyminen aiheuttaa suuria tunteita; joko tunnemme janoavamme sitä, tai kuljemme kauhulla sitä kohti. Fox epäilee tämän kahtiajaon liittyvän jopa Jungin määritelmään introvertista tai ekstrovertista persoonallisuudesta ja mainitsee myös aiempien, jo esimerkiksi lapsuuden esiintymiskokemusten liittyvän olennaisesti siihen, millaisena me esiintymisen ylipäättään koemme. Itse ajattelen, että nimenomaan tekninen osaaminen ja tieto-taito luovat turvallisuuden tunnetta. Ja mitä paremmin tiedämme ”osaavamme näytellä”, sen varmemmaksi tunnemme olomme myös improvisaation (eli myös tarinateatterin) parissa. Tekniikka on juuri sitä, mihin me näyttelijät pystymme nojaamaan, vaikka epävarmuustekijöitä olisi ympärillä kuinka paljon.

Alkusyksystä 2017 saimme tilausesityksen Tarinateatteri Ihmeen kanssa. Meidät tilattiin hotellin työntekijöiden virkistyspäivään tekemään tarinateatteria aiheena kesämuistot. Tila oli haastava, yleisön asettuminen ravintolapöytiin oli minulta ohjaajana virhe. Minun olisi pitänyt ymmärtää rakentaa katsomo, jotta esitystila olisi ollut intiimimpi, yleisö olisi ollut lähempänä ja keskittyminen sekä yleisössä että näyttelijöiden kesken olisi ollut helpompaa. Tilassa kaikui ja puhe puuroutui akustisesti. Osa yleisöstä oli virkistyspäivän ”kunniaksi” jo melko humaltunut, ja keskittyminen tarinateatterin kaltaiseen keskusteluvetoiseen esitykseen oli myös siksi erityisen haastavaa. Huomasin kaikkein muiden näyttelijöideni, lukuun ottamatta ryhmän ainoata ammattinäyttelijää, jäätyvän ja menevän puihin niin isojen haasteiden edessä. Vaikka ryhmä on täsmälleen yhtä kauan opiskellut tarinateatteria, ja omaavat samat tiedot ja taidot, mitä tulee tarinateatteritekniikoihin, kuuntelemiseen ym., ammattinäyttelijän

pelasti hänen osaamisensa ja kokemuksensa improvisaatiosta, näyttelijäntyöllinen tekninen osaaminen (puheteekniikka, kehollinen ilmaisu) sekä kokemuksen tuoma varmuus myös lukuisista aiemmista hankalista esitystiloista ja yleisöistä. Joten toisin kuin Fox, ajattelen, että oleellisena tekijänä haastavissa ja pelottavissakin tilanteissa esiintymisessä ei ole vain spontaanius, ja luottamus siihen johonkin, mikä maagisesti syntyy yleisön, esityksen ja esiintyjien välillä, ja nojaa voimaansa spontaaniuteen, vaan ennen kaikkea osaaminen ja kokemuksen tuoma varmuus. Mitä enemmän teet, mitä enemmän osaat, sen varmempi pystyy olemaan esitystilanteessa, oli kyse sitten introvertista tai ekstrovertista persoonasta.

Siitä olen Foxin kanssa kuitenkin ehdottoman samaan mieltä, että esityksen jännittäminen luo energiaa, joka parhaimmillaan muuntautuu valtavaksi voimavaraksi, ei lomaannuta. Tämänkin liitän kuitenkin edelleen vahvasti varmuuteen, oli kyse sitten käsikirjoitetusta tai improvisoidusta teatterista. Myös käsikirjoitetun teatterin parissa olen nähnyt lukuisia esityksiä, joissa näyttelijät ovat olleet pulassa. Tekstin lisäksi heille ei ole annettu juuri muuta näyteltävää, ja/tai harjoittelemineen on jäänyt sen verran vajavaiseksi, ettei varmuutta tekemiseen ole syntynyt. Näin ollen tekemisestä on äärimmäisen vaikea nauttia, ja sitä on katsojana äärimmäisen kiusallista ja vaivaannuttavaa katsoa.

Fox mainitsee myös liittyen spontaaniuteen vaaran näyttelijän liian suuresta egosta (Acts of service, 1994). Foxin mukaan ollaksemme spontaanisia, meidän täytyy päästä eroon estävistä ajatuksista, joista hänen mukaansa useimmat ovat ”**minä**” –ajatuksia; minä pelkään näyttäväni tyhmältä, minä pelkään mokaavani, minä pelkään, etteivät ne pidä minusta. Yhtälailla Fox ajattelee spontaaniudelle olevan vaaraksi vastakkaiset minä-ajatuksset; minä olen loistava, yleisö rakastaa minua. Tässäpä ehkä piilee yksi näyttelijäntyöllinen dilemma: ajatellaanko tarinateatteripiireissä liian hyvän näyttelijän varastavan shown? Ja taas ammattinäyttelijän näkökulmasta: Miten tunnistaa veteen piirretty viiva, jossa naulan kantaan osuva taidokas tekeminen muuttuu omien taitojen esittelyksi?

”Spontaanius vaatii tietynlaista epäitsekkyyttä ennen toimimista. Meidän täytyy olla tarpeeksi rohkeita lähestymään hetkeä mieli vapaana kaikesta suojelevasta harkinnasta...” ”... Jos meidän jatkuvasti täytyy olla huomion keskipisteenä ja hyppäämme tilanteisiin ilman ajatusta, emme ole spontaaneja, koska meiltä puuttuu silloin joustavuutta. Toimimme silloin vain tavan vuoksi. Spontaanisuuden harjoittelu tulisi sisältää poisjäämisen, pidättelyn, sivussa pysyvän roolin sekä sopivan ”mukaan hyppäämisen” kehittämistä.”

(Jonathan Fox, Acts of service, 1994, s. 171-172)

Spontaaniuteen (sekä myös aiemmin mainitsemani vaaraan omien taitojen esittelystä) liittyy ongelma innostumisesta. Kun olen opettanut näyttelijäntyötä tai improvisaatiota, on tärkeää saada osallistujat

innostumaan. Hetki, jossa ihmisiä alkaa rynnätä näyttämölle ilman, että he malttavat katsoa edes edellisen esiintyjän tekemistä kunnolla loppuun, on tärkeä. Innostuminen ja rakastuminen itse tekemiseen ovat syntyneet, ja tietyistä estoista ja peloista on päästy luopumaan. Seuraava vaihe onkin ohjaajana alkaa korostaa improvisaation ”sääntöjä” ja malttamista, tekemisen rauhaa, sisäisen temmon ja ulkoisen rytmin yhteyttä. Innostunut, energinen tekeminen ei tarkoita automaattisesti isoa, energistä liikettä ja kovaa ääntä. Hyvä näyttelijä hallitsee omaa energiaansa, säätelee tekemisen ja olemisen volyymiä eikä tunge itseään joka paikkaan ja kohtaan vain saadakseen huomiota. Huomionhakuisuus ja huomion rakastaminen eivät ole sen enempää hyvän näyttelijän edellytyksiä kuin oleellisia ominaisuuksiakaan. Toki tiettyä nautintoa täytyy saada siitä, että ihmiset sinua katsovat, mutta näyttelijäntyöllisiin taitoihin liittyy ehdottomasti kyky nähdä kokonaisuus, kantaa vastuuta, mutta vastuunkantamiseen kokonaisuudesta liittyy vahvasti ymmärrys jäädä välillä pois. Käsikirjoitetussakin teatterissa pienten roolien merkitys on valtava, ellei monesti jopa tärkeämpi kuin pääroolin. ”Kuningas ei ole kuningas, ellei häntä joku kumarra” tapaam sanoa näyttelijöilleni. Monesti juuri se pieni rooli on katsojallekin se mieleenpainuvuin ja merkittävin, kun se on tehty rakkaudella ja pieteetillä. Myös tarinateatterissa pitää ymmärtää pois jäämisen ja/tai vähän tekemisen (pienen/tukevien roolien) taika. Spontaanius (saati hyvä näyttelijäntyö) ei ole sitä, että syöttää näyttämölle jokaisen itselle tulleen idean.

”Monet taianomaisista hetkistä tarinateatterissa syntyy kun roolittamaton näyttelijä astuu esiin yllättävässä ja luovassa roolissa herättäen eloon sellaisen palasen tarinaa, joka muuten olisi jäänyt horrokseen. Jonathan Fox sanoo, että spontaani näyttelijä on sopiva mihin tahansa rooliin, ja tietää milloin sulautua joukkoon ja milloin nousta esiin.”

(Cymbeline Buhler: Form And Fulfillment, 2000)

(1) Suhteiden Näyttämöt – Näkökulmia psykodraamaan, toim. Sirkku Aitolehti, Kirsti Silvola, Kustannus Oy Duodecim, Gummerrus Kirjapaino Oy, Jyväskylä 2008,

2.2 MUUT NÄYTTÉLIJÄN VAATEET JA HAASTEET

“Oikeastaan koko esityksen voima on siinä, että muutamme sanallisen tulkinnan kokemuksesta ei-niin-sanalliseksi draamaksi...” “...Tämä sanaton asetelma sulkee sisäänsä jokaisen tarinan, olivat ne sitten humoristisia, arkipäiväisiä tai traumaattisia, yhtenäisellä ritualistisella viitekehyksellä. Niinpä esityksen draamallinen osuus täyttyy abstrakteista, fyysisistä ja sanattomista elementeistä, jopa siinä määrin, että tarinateatteria on kuvattu eräänlaiseksi mimiikaksi.”

(Jonathan Fox, *Acts of service*, 1994, s. 38-39)

Spontaaniuden ollessa iso osa tarinateatterinäyttelijän “osaamista”, esitetään tarinateatterikirjallisuudessa näyttelijälle lisäksi lukuisia vaateita kaikesta siitä, mitä näyttelijän täytyy pystyä ottamaan haltuun esityksen ainutlaatuisella hetkellä ja omata valmiutena ylipäätään esiintyä tarinateatterinäyttelijänä. Totta kai monet esimerkiksi Jonathan Foxin esittämistä vaateista ovat ideaaleja, ja tarkoituksena onkin ymmärtääkseni enemmänkin tiedostaa nämä vaateet, harjoitella niitä, ja ymmärtää niiden tärkeys kuin olla koskaan välttämättä täydellinen ja valmis. Tämä ylipäätään on paradoksi. Tärkeää on oppia sietämään epäonnistumista ja työn keskeneräisyyttä. Näyttelijä ei ole koskaan valmis, vaan aina on uusia opittavia asioita. Näyttelijä asettaa itsensä usein uusiin ja haastaviin tilanteisiin. Parhaimmassa tapauksessa onnistuneet suoritukset vahvistavat itseluottamusta ja kasvuprosessi jatkuu.

Fox puhuu kirjassaan *Acts of Service* hienoilla käsitteellisillä sanoilla, mitä tulee näyttelijään; näyttelijät ovat metaforisia akrobaatteja ja heidän täytyy olla metatason ymmärtäjiä omaten plastisuutta, tunteiden laveutta, tarinan kerrontataitoa. Heidän täytyy kyetä esitystilanteessa olemaan omia itsejään, mutta kyetä ottamaan nopeasti vaihtelevat roolit haltuun monipuolisesti ja joustavasti. Näyttelijän täytyy kyetä käyttämään sekä ääntään että kehoaan laajalla skaalalla, ja syventämään kuhunkin tarinaan koko olemuksellaan ymmärtäen sen syvimmän olemuksen. Näyttelijän tulee samaan aikaan olla yleisölle läsnä ymmärtävänä kanssaihmisenä, mutta silti olla seremoniamestareita, esiintyjä ja viihdyttäjiä. Tarvitaan itseluottamusta, itsetuntemusta ja kykyä ohjata ajatuksiaan ja toimintaansa ulkoisten normien mukaan enemmän kuin omien arvojensa perusteella (*other-directiveness*). Fox kirjoittaa ymmärtävänsä, että tämä kaikki on monille liikaa, ja siksi monet näyttelemistä tarinateatterissa pelkää. Riskien otto onkin yksi Foxin mainitsemista näyttelijän vaateista. Kuullessaan vain osan kokonaisuutta (mikä väkisinkin tarinankerronnassa tapahtuu), on välttämätöntä etenkin onnistumiselle metatasolla, ettei riskejä kaihdeta. Fox kuitenkin väittää, että mitä itsetuntemukseen tulee, on tärkeätä, että ymmärtää ahdistuksen (*anxiety*) ja pelon (*fear*) eron. Foxin mukaan näyttelijän ahdistus kertoo siitä, että valinta on väärä, kun taas pelko kertoo siitä, että ollaan jonkin tärkeän äärellä, ja pitäisi puskea itseään eteenpäin.

Pelko vapauttaa spontaaniutta, kun taas ahdistus on eräänlainen varoituskyltti. (Fox, Acts of service, s. 104-110.)

Lisäksi Fox listaa paljon muita näyttelijän taitojen ulkopuolisia tekijöitä, joita tarinateatterinäyttelijä tarvitsee. Näyttelijällä tulee olla laaja yleissivistys ja eri kulttuurien tuntemus, laaja sanavarasto, kirjallisuuden, myyttien ja satujen tuntemus, maailman poliittisten tapahtumien sekä tässä hetkessä että historiassa tuntemus, suurten filosofisten ja ikaikaisten kysymysten tuntemus sekä tietämystä eri aloilta ja erilaisista sosiaalisista, psykologisista ym. kysymyksistä, jotka liittyvät ihmiselämään. (Fox, Acts of Service, s. 199-200)

Kaikkien näiden lueteltujen ominaisuuksien ja vaateiden takana kulkee kuitenkin suurimpana kuuntelemisen ja läsnäolon taito, spontaanius ja kyky heittäytyä rooleihin joustavasti ja ilmaista itseään laajalla tunneskaalalla. Koska laaja yleistieto on jossain määrin ideaali, ja ilmiselväkin tarinateatterinäyttelijän taito (mitä enemmän tiedät, sen enemmän kykenet ymmärtämään, samaistumaan, heijastamaan kulttuja tarinoita myytteihin/historiallisiin tapahtumiin/ikaikaisiin kysymyksiin), lähdin etsimään lisää tietoa roolityöskentelystä ja yleisön kuuntelemisesta. Mitä tarinateatterimaailmassa opetetaan siitä, miten oppia notkeaksi roolityöskentelijäksi ja miten oppia kuuntelemaan tarinan ydintä ja metatasoa?

2.2.1 Roolityö

”Tarinateatterissa roolien rakentamisen taito on tärkeää, mutta ei sen enempää kuin tarinan rakentamisen taito: arvioiden jokaisen hahmon ja jokaisen elementin osuuden suuruutta suhteessa kokonaisuuteen. Me esiinnyimme tasapainotellen yhtäältä läsnäolon ja hahmon kehittymisen kanssa ja toisaalta tarinan muodon kanssa. Tässä tasapainottelussa on jännittävän ja kiinnostavan tarinateatterin ydin. Jo Salas kirjoittaa tästä taidosta kirjassaan Improvising Real Life: ”...Tarinateatterin vaikuttavuus riippuu paljolti näyttelijöiden tarinantajusta, muotojen ja estetiikan tajusta ja arkkityyppisestä tarinan muodostustaidosta.”

(Cymbeline Buhler: Form And Fulfillment, 2000)

Cymbeline Buhlerin esseestä Form And Fulfillment: Character Development In Playback And Scripted Theatre löysin selkokielisempää roolityön tarkastelua ilman itseni hieman vierastamaa käsitteellisyttä ja ideaalisuutta. Buhler kokee, että roolin rakentamisen ja tarinan muodon löytämisen ydin on siinä, että

osaa arvioida kunkin tarinan henkilön ja elementin osuuden suuruuden suhteessa kokonaisuuteen. Kyse on taidosta tasapainotella kunkin roolihenkilön osuuden ja kehityksen ja tarinan kulun ja kehityksen välillä. Itse haluaisin tähän vielä, ikään kuin omaa tulkintaani väitteestä selventääkseni, alleviivata, että tässä suuri kysymys on myös ilmaisun volyymin tasapainottamisesta roolihenkilöiden ja tarinankulun välillä. Kuunnellessa tarinankertojaa, näyttelijä yrittää löytää ne hetket, mitkä kertojalle ovat ilmaisullisesti suurimpia eli missä kohdissa kertojan ilmaisun muuttuu isommaksi tai intensiivisemmäksi, missä hän liikuttuu, nauraa, harkitsee sanooko jonkun asian, vaivaantuu tms. Ajattelen, että nämä hetket paljastavat kertojalle tärkeät kohdat.

Harjoitellessamme ensimmäisiä kertoja tarinateatteriohjaajakoulutusryhmämme kanssa pitkiä tarinoita, ymmärsin miten tärkeää on kertojan ilmaisun volyymin tarkastelu, ja myös kertojan ilmaisun tulkinta. Annan kaksi esimerkkiä aiheesta: Ensimmäisessä esimerkissä kerroin itse jotain tarinaa, ei kovin suurta tai merkityksellistä itselleni, mutta koska olen ihminen, joka käyttää paljon kehoaan puhuessaan, käytän helposti voimallisia sanoja ja jopa voimasanoja, tarina esitettiin minulle takaisin aivan valtavalla voimalla. Ikään kuin kertomassani tarinassa olisi ollut kyse elämästä ja kuolemasta. Tämä sai itseni tarinankertojana ymmärtämään tietynlaisen vastuun tarinankertojana; jos kerron isosti jotain pientä, täytyy minun varautua siihen, että saan väärän kokoluokan tarinan takaisin. Ja sama tietysti kääntäen toisinpäin (minkä uskoisin olevan jossain määrin yleisempää): Katsoja kertoo itselleen hyvinkin tärkeän tarinan, mutta koska ei ole tottunut puhuja tai esiintyjä, tekee sen vähäeleisesti ja jopa vähätellen. Nyt vaarana on se, etteivät näyttelijät ymmärrä tarinan suuruutta, koska se ilmaisullisesti kerrotaan kuin sillä ei olisi niin isoa merkitystä. Toisessa esimerkissä, myös harjoitustilanteessa opinnoissamme, kertoja kertoi tarinaa, joka omaan korvaan kuulosti melko traagiselta, mutta kertoja kertoessaan nauroi lähes koko ajan ja välillä melko hysteerisestikin. Ohjaaja lähti mukaan nauruun ja osittain jopa vitsaili kertojan kanssa kuulemastamme tarinasta. Väkisinkin näyttelijät lähtivät tekemään melko komediallista tulkintaa kuullusta. Itse istuin katsojana ja katsellessani kertojan reaktioita sain viimeistään vahvistuksen siitä, että kyseessä oli ollut enemmänkin suojausmekanismin laukaisema nauru (defenssi).

Näiden ilmaisullisten volyymien ja nyanssien suhteen näyttelijänä täytyykin olla erityisen herkkä kun tasapainottelee tarinan painopisteen, roolihenkilöiden suuruuden ja etenkin tyyllilajillisten, ilmaisullisten nyanssien suhteen. Näin ollen tarinateatterinäyttelijän täytyy olla äärimmäisen hyvä ihmistuntija, tämän allekirjoitan ja sikäli yhdyn myös Jonathan Foxin ajatuksiin metaforisista akrobaateista ja metatason ymmärtäjistä.

Tästä tulemme vielä seuraavaan tarinateatterikirjallisuudessa esitettyyn dilemmaan; jos näyttelijän tehtävänä on pyrkiä löytämään kuulemastaan tarinasta sen ydin, osata suhteuttaa tapahtumat, henkilöt ja elementit oikeisiin mittasuhteisiin, miten käy kun neljä näyttelijää tekee yhtä aikaa kukin omaa

tulkintaansa kuulemastaan heijastaen sen väkisinkin omiin kokemuksiinsa, tietoihinsa, ihmisten lukutaitoihinsa? Cymbeline Buhler kirjoittaa esseessään *Form And Fulfillment: Character Development In Playback And Scripted Theatre*, että kyse onkin siitä, että kun kukin neljästä näyttelijästä on luonut oman tulkintansa, alkaa tasapainottelu tulkintojen, tarjousten, ilmaisullisten, tyylilajillisten ja valinnallisten seikkojen kanssa. Jokaisen on tehtävä oma tarjouksensa niin selkeästi, että muut ymmärtävät, miten kyseinen näyttelijä on tarinan (tai kyseisen kohdan/elementin/roolihenkilön) ymmärtänyt.

”Samaan aikaan minun täytyy kuunnella muiden näyttelijöiden tulkintoja ja versioita samasta tilanteesta. Tämä kommunikaatio näkyy toimintana. Meidän täytyy tehdä rohkeita ja selkeitä valintoja ja olla hereillä muiden toiminnalle sekä olla joka hetkessä valmiita hyväksymään. Me tanssimme yhdessä tanssia, joka on sekoitus tiedostettua ja tiedostamatonta. Jos tanssimme sulavasti, saamme kohtauksen näyttämään siltä kuin me olisimme alun alkaen olleet täydessä yhteisymmärryksessä sen elementtien kokoluokista, suhteista ja yksityiskohdista.”

(Cymbeline Buhler: *Form And Fulfillment*, 2000)



Girls Camp lämmittelee esitystä varten Riikassa lokakuussa 2017. Neljä eri näyttelijää tulkitsee kukin kuulemaansa tavallaan, käyttäen eri ilmaisun volyyymeja, rytmiä ja tasoja. Liikkuva patsas kouluttajamme Päivi Rahmelin senhetkisestä tunnelmasta. Kuvassa vasemmalta: Annukka Lipponen, Kirsi Sulonen, Jenni Lehtinen ja Eveliina Heinonen.

2.2.2 Teksti

Jonathan Fox kirjoittaa tarinateatterista sanattomana teatterina, nonverbaalisena teatterina (Acts of Service, 1994). Onkin totta, että monesti kehollamme pystymme paremmin välittämään tarinan ydintä kuin käyttämällä realistista dialogia. Abstraktiot toimivat tehokkaammin silloin kun tarkoituksena ei ole luoda rekonstruktiota siitä, mikä kyseinen tilanne kulloinkin on ollut. Sen lisäksi, että se ylipäätään olisi mahdotonta, se ei, kuten tiedämme, ole tarinateatterin tarkoitus. Tarkoitus on välittää tarinankertoja tunne ja kokemus tarinasta arvokkaana ja tärkeänä, ja tähän tarkoitukseen monesti sanaton, kehollinen abstraktio on hyödyllisempi. Siksi itse koen, että on oleellista, että lyhyt tekniikoiden abstrakteja, kehollisia keinoja käytetään myös pitkissä tarinoissa. Sanoissa on kuitenkin myös voimaa, ja sanoilla me pystymme määrittelemään sekä yleisölle, mutta myös ennen kaikkea kanssanäyttelijöille lavalla, ketä tai mitä olemme, missä kohdassa olemme tarinassa menossa, vaihtamaan leikaten kohtauksen toiseen jne. Usein kömpelöltäkin tuntuva sanallinen määritelmä, on huomattavasti parempi kuin se, että näyttelijät ääntelehtivät ja heiluvat kehollisissa muodostelmissa ilman, että he välttämättä itsekään ovat yhteisymmärryksessä siitä, kuka kukin on ja mitä osaa tarinasta ollaan sillä hetkellä tulkitsemassa.

”Opettelemme vuorosanoja hyvin eri tavalla tarinateatterissa. usein kertoja muistaa käymänsä keskustelun sanasta sanaan.. Noiden sanojen muistaminen ja niiden saaminen näyttämölle voi olla todella tärkeää. Kertojana on mahtavaa kuulla juuri oikeat sanat oikealla hetkellä tarinassa. Siinä on jotain fyysisesti tyydyttävää. Opettelemme näitä vuorosanoja ilman, että tiedämme saammeko mahdollisuuden käyttää niitä.”

(Cymbeline Buhler: Form And Fulfillment, 2000)

Buhler käsittelee esseessään Form And Fulfillment tekstin käyttöä. Hän vertaa tarinateatterinäyttelemistä perinteiseen teatteriin, jossa teksti on isossa osassa, ja usein koko harjoittelemisen lähtökohta; ensimmäisen asia mitä näyttelijä tietää näytelmästä, on se mitä hänen roolihenkilönsä sanoo. Tarinateatterissa asia on toisin. Aloittaessaan esittämään tarinaa, näyttelijät tietävät vain sen, mitä ovat tarinasta kuulleet. He eivät tiedä, mitä toiset näyttelijät aikovat tehdä saati sanoa. Buhlerin mielestä sanojen kuunteleminen on kuitenkin ”avain taikuuteen”. Käyttämällä juuri oikeita sanoja oikeassa kohdassa luo näyttelijä etenkin kertojalle ainutlaatuisen kokemuksen. Kertoja ei välttämättä useinkaan itse tiedosta mitä sanoja hän on käyttänyt, tai edes tarkkaan muista mitä hän on kertonut. Ja poimimalla avainsanoja, näyttelijä pystyy yllättämään kertojan (ja muun yleisön) ikään kuin luomalla taianomaisen ”miten te saatoitte tietää?” –hetken. Kuuntelemalla myös esimerkiksi kertojan joskus sanasta sanaa muistamia keskusteluja saa näyttelijä tilaisuuden oppia lisää roolihenkilöistä, aivan

kuten kirjoitetussa teatterissa näyttelijä tulkitsee roolihenkilönsä sisäistä maailmaa tämän repliikkien perusteella, vaikka itse keskustelija tai kuultuja lauseita ei itse tarinateatteriesityksessä käytettäisikään, Buhler kirjoittaa.

Buhler listaa kolme havaitsemaansa tärkeää tarinateatterinäyttelijän vuorosanakategoriaa: On olemassa vuorosanat, joita näyttelijät käyttävät kuljettaakseen tarinaa ja määritelläkseen ja yhdistääkseen roolihenkilöitä ja elementtejä. Sitten ovat ne tietyt sanat ja lauseet, jotka näyttelijät kuulevat kertojan sanovan, ja jotka he tulkitsevat tärkeiksi joko kertojan itsensä tai muun roolihenkilön sanomina. Ja lisäksi on tietenkin tärkeää, että näyttelijät muistavat ja kertojan ja muiden tarinan henkilöiden sekä myös tapahtumapaikkojen nimet sekä myös käyttävät niitä esittäessään.

Buhler painottaa kuuntelun tärkeyttä, ei vain ulkoa opetteluna vaan läsnä olevana, vastaanottavaisena tekona. Buhlerin mukaan kuunteleminen tekee näyttelijän fyysisen läsnäolon eläväksi näyttämöllä, sekä tarinateatterissa että kirjoitetussa teatterissa.



Opintoryhmämme tarinateatteriryhmän, Girls Camp, tarinateatteriesitys ”Light and darkness in Playback Theatre” nähtiin ja koettiin Riikassa monikansallisessa tarinateatteritapahtumassa Riikassa. Esitys oli englanninkielinen. Koska sekä yleisö että esiintyjät joutuivat pääasiassa käyttämään vierasta kieltä, nousi sekä kuuntelemisen taito että puheenkäyttö esityksen sisällä hyvin merkitykselliseksi.

2.2.3 Kuunteleminen

”Koska kuulemme tarinan ensimmäistä kertaa, on meidän ainoa mahdollisuutemme vain improvisoida jonkinlainen alku, ja sitten vain jatkaa kunnes saavutamme lopun.”

(Cymbeline Buhler: Form And Fulfillment, 2000)

Kuuntelemisen tärkeys on ollut yksi ensimmäinen oppini tarinateatterimat kallani.

Tarinateatterikoulutuksemme jokainen intensiivipäivä on alkanut puolitoista tuntia kestäväällä avoimella keskustelulla. Kesti aikansa ennen kuin ymmärsin sen olevan toki tutustumista ja osa kunkin omaa henkistä prosessia, mutta ennen kaikkea myös kuuntelemisen oppia. Oppia siitä, että kykenee kuuntelemaan toisen tarinaa ilman, että neuvoo, kommentoi tai esittää omia mielipiteitään. Toki näissä mainitsemisissä keskusteluilla erimielisyyksiäkin on syntynyt eikä neuvojen latelemiselta ole vältytty, mutta kaiken kaikkiaan olen oppinut paremmaksi kuuntelijaksi. Syylistyn usein kuunnelleessani toista ihmistä siihen, että ajatukseni harhailee, mietin täysin aiheeseen kuulumattomia asioita, kuljen ajatuksissani johonkin mihin kertojan tarina minut omassa elämässäni kuljettaa tai pahimmillaan, keskeytän kertojan kertoakseni oman tarinani, joka omasta mielestäni on parempi. Minun on myös vaikea sietää eri rytmisiä puhujia kuin itse olen. Puhun nopeasti ja paljon, ja siitä syystä hidasrytmisten ihmisten kuunteleminen on edelleen, kahden harjoitteluvuoden jälkeen, vaikeaa. Kehoni ja mieleni kiemurtelevat liian pitkien taukojen kohdalla ja joudun tekemään kaikkeni, etten ala syöttää ehdotuksia kertojalle lauseen jatkosta.

Kuuntelemisen tärkeydeltä ei voi vältyä tarinateatterikirjallisuutta lukiessaan. Kuunteleminen on tarinateatterin ydin. Kuulluksi tuleminen kokemus on se, mikä tarinateatterissa katsojaa koskettaa. Tarinateatterin tekeminen vaatii monenlaista kuuntelua. Cymbeline Buhler listaa näitä esseessään *Form And Fulfillment: Character Development In Playback And Scripted Theatre*. Kuuntelua, jota näyttelijät tarvitsevat roolien rakentamiseen ja tarinan esittämiseen, tapahtuu Buhlerin mukaan kahdella tasolla: Katsojan kertomuksen kuunteleminen ja kanssänäyttelijöiden kuunteleminen. Kun näyttelijä kuuntelee tarinankertojaa, hän kuuntelee sanoja, kertojan ääntä, tarinan yksityiskohtia ja tarinan ydintä. Näyttelijät kuuntelevat tarinan juonen jokaista palaa, ja sitä miten se asettuu kokonaisuutensa kaavaan. Näyttelijät kuuntelevat juuri niitä osioita, jotka tarinan ytimen muodostavat. Näyttelijät kuuntelevat ”epäolennaisuuksia”, löytääkseen niistä mahdollisesti jotain olennaista. Näyttelijät seuraavat kertojan kehon kieltä saadakseen lisää tietoa. Näyttelijät kuuntelevat konkreettista tietoa, ihmisten ja paikan nimiä, vuosilukuja ja tapahtumien kronologiaa.



Girls Camp kuuntelemassa tarinaa ja havainnoimassa tarinankertojaa Riikassa lokakuussa 2017. Kuvassa vasemmalta Annukka Lipponen, Jenni Lehtinen, Kirsi Sulonen ja Eveliina Heinonen.

Esityksen aikana kuunteleminen tapahtuu näyttelijöiden välillä, Buhler kirjoittaa. Näyttelijät kuuntelevat millaiseksi tarina lähtee muodostumaan. Näyttelijät ovat valmiina reagoimaan impulsseihin. Näyttelijät kuuntelevat toisiaan koko kehollaan tiedostaen sen, missä muut ovat, mitä he tekevät, mitkä ovat heidän ajatuksensa, energiansa ja intentionsa. Ja lisätäkseen tähän oman ajatukseni; millä volyyymilla kanssänäyttelijät näyttelevät ja millä rytmillä, tiedostaen kannattaako minun kokonaisuuden kannalta esim. nostaa tai laskea omaa ilmaisun volyyymia tai tarjota uutta rytmiä, katkaista kohtausta tai tuoda kontrastia. Buhler jatkaa vielä listaansa kuuntelemista: Näyttelijät kuuntelevat mahdollisuuksia käyttää kuulemiaan sanoja ja lauseita sekä esityksen kokonaisrytmiä, sen kaarta, ja mahdollisuutta tuoda esiin tarinan ydin; se, miksi tarina on kerrottu.

Koska kuunteleminen on niin monitahoista ja pilkuntarkkaa, on tarinateatterinäyttelijän valintojen oltava Buhlerin mukaan selkeitä ja rohkeita. Näyttelijä ei voi jäädä arpomaan tai arkailemaan impulssin (on se sitten hänen omansa tai vastänäyttelijältä tuleva) kanssa. Näyttelijän täytyy uskaltaa tarjota selkeää toimintaa, jotta muut ymmärtävät, mikä impulssi heille on annettu ja miten siihen voisi reagoida. Buhler väittää, ettei tarinateatterissa ole repliikkien ja toiminnan osalta varaa samanlaiseen

hienovaraisuuteen, oveluuteen tai monitulkinnallisuuteen kuin kirjoitetussa teatterissa on, ja tästä olen täysin samaa mieltä. Improvisaatio vaatii selkeää määrittelyä siitä mitä näyttämöllä on. Vaikka oltaisiin abstraktioiden kanssa tekemisissä, on selkeämpää määrittellä asiat konkreettisesti kuin jättää vastaanäyttelijät ja katsojat pulaan sen kanssa, ettei heillä ole hajuakaan siitä, mikä näyttelijän tarjoama ehdotus on.

Itse olen tätä korostanut oman tarinateatteriryhmäni Ihmeen kanssa. Niin lyhyttekniikoissa kuin pitkissäkin tarinoissa improvisaation peruslähtökohta: kuka, ketkä, missä ja mitä tekemässä, on syytä muistaa. Tulkinta harvoin siitä yhtään kärsii, päinvastoin. Vaikka kuinka tuntuisi hienolta ja taiteelliselta lähteä liikkeellisesti ja kehollisesti ilmaisemaan omaa ideaansa, on siinä aina iso riski, että kanssänäyttelijä ymmärtää sen väärin, ja katsojat taas huomaavat näyttelijöiden näyttelevän eri tilannetta tai esim. kohtaamis-tekniikassa samaa henkilöä. Toki tähän vaikuttaa paljolti se, kuinka paljon ryhmä keskenään on tehnyt tarinateatteria. Ryhmäkokemuksen karttuessa, ryhmäläiset oppivat ”lukemaan” toistensa tekemistä eikä sanallista määrittelyä välttämättä niin paljon tarvita. Väitän kuitenkin, että siihen vaaditaan pitkää yhteistyötä, ja että alkuvaiheessa määrittelyyn täytyy kiinnittää huomiota. Abstraktioiden määrittely tuo myös monesti tyyllilajillisesti lisää tasoja, ja avaa mahdollisuuksia monitahoiselle kommunikaatiolle ja kohtaamisille henkilöiden ja abstraktioiden välillä. Jos näyttelijä saa idean tuoda esimerkiksi kertojan kertoma unelma konkreettiseksi lavalle, on hänen selkeintä kävellä päähenkilön viereen ja sanoa ”olen sinun unelmasi”. Tai jos kertoja on kuvaillut täyttymyksellistä auringonottohetkeä mökkilaiturilla, voi näyttelijä sanoa ”olen aurinko, ota minua.” Konkretia ja selkeä määrittely tuovat monesti valtavaa tyydytystä sekä katsojille että kanssänäyttelijöille heidän tietäessä olevansa samalla kartalla. Toki tästä päästään myös juuri mainitsemaani tyyllilajikysymykseen, ja siihen, että näyttelijän on syytä ikään kuin osata lukea tilannetta. Milloin tarjous on niin selkeä, ettei sitä tarvitse pilata tai rikkoa puheella. Jos tarinankertoja on kertonut sairavuoteella makaavan äidin hoitamisesta, ja yksi näyttelijöistä asettuu makaamaan, ei hänen välttämättä kannata sanoa ääneen: ”Olen sinun kuoleva äitisi”. On oltava tietoinen siitä, että esim. abstraktioiden sanallinen määrittely luo yleensä tarinaan koomisen tason, joka ei suinkaan siis ole aina huono asia riippuen tarinasta. On oltava hereillä sen suhteen, milloin tarina komiikan tason sallii.

Yhtä lailla kuin tarinaa kuunnellessa, on esityksen aikana kyettävä olemaan hereillä ja kuuntelemaan koko ajan kokonaisuutta, Buhler esittää. Mikäli ei ole tietoinen siitä, mitä ympärillä tapahtuu, ja miten kokonaisrytmi ja tarinankerronta etenevät, saattaa näyttelijä liian helposti jäädä jumiin omiin ideoihinsa tai ikään kuin rakastua johonkin tekemiseen, niin ettei ymmärrä milloin kuuluisi lopettaa tai siirtyä seuraavaan hetkeen. On kuunneltava sitä, milloin joko muusikko tai muut näyttelijät lähtevät viemään tarinaa seuraavaan tilanteeseen.

”Tarinatatterissa minun tavoitteeni on olla hereillä kuten Zen-mestari oli. Minun täytyy kuunnella kirkaasti ja olla läsnä joka hetkessä, jotta voin hahmottaa ja ymmärtää mitä ympärilläni tapahtuu. Minulla ei ole varaa tulla roolihahmoni hukuttamaksi, niin että se häiritsee minun valmiuttani kuunnella joka hetki.”

(Cymbeline Buhler: Form And Fulfillment: Character Development In Playback And Scripted Theatre, 2000, oma suomennos)

2.2.4 Shamaanius

”Esiintyjän tehtävänä on välittää yleisölle toinen taso kokemuksesta, aivan kuten shamaani toimii siltana eri maailmojen välillä.”

(Saaille, R: The Actor as Shaman, in Sacred Hoop, Issue 16, Spring 1997, s.23)

Kuten jo aiemmin kirjoitin, osa tarinateatterinäyttelijän vaateista tuntuu itselleni melko käsitteellisiltä. Oma ajatukseni näyttelemisestä perustuu siihen oppiin, että näytteleminen on reagointia; reagointia olevaan, tulevaan ja menneeseen. Suurten näyttelijöiden kohdalla puhutaan usein karismasta ja luonnonlahjakkuudesta aivan kuten tarinateatterijulkaisuissa painotetaan metatason näyttelijöitä; näyttelijöitä, jotka toimivat kuin shamaanit, löytäen tason, jota ei ole kerrottu, mutta joka on olemassa. Useammassa eri lähde-tekstissä käyttämässä tarinateatteriteoksessa esitetään ajatus näyttelijästä, joka vain tuntee ja tietää, näkee ja osaa välittää jotain jopa ylimaallista.

Kirjoittaessani opinnäytetyötäni Näytteleminen – Läsnaolon taide halusin ensimmäisenä käsitellä läsnaolon dilemmaa. Läsnaolo on sana jota tarinateatterin vaateenakin käytetään. On oltava läsnä. Halusin selvittää mistä läsnaolon kokemus koostuu. Mikä saa yleisön tulkitsemaan, että näyttelijä on läsnä? Toinen iso kysymykseni opinnäytetyössäni koski karismaa ja luonnonlahjakkuutta. Mitä ne ovat? Mistä karisma koostuu? Mitkä ominaisuudet saavat meidät ajattelemaan, että näyttelijä on luonnonlahjakkuus. Sama ajatus herää itselleni tällaisten ”tarinateatterinäyttelijän täytyy olla ikään kuin shamaani ja välittää metatason tietoa” – väitteiden kanssa. Mitä siinä tapahtuu? Mitä tapahtuu silloin, kun koemme jonkun näyttelijän olevan kuin shamaani.

Simon Floodgate on kirjoittanut Centre of Playback Theatren Leadership -koulutuksessaan esseen The Shamanic Actor: Playback Theatre Acting as Shamanism vuonna 2006. Siinä hän tutkii shamaaniuden ja tarinateatterinäyttelijän yhteyttä.

Shamaani on löytämieni määritelmien (Wikipedia, Suomen luonnonuskontojen yhdistys ry:n internetsivut) mukaan henkilö, joka kykenee olemaan yhteydessä henkimaailmaan. Shamaani on parantaja ja näkijä. Shamaani on henkimaailman asiantuntija, joka välittää tietoa henkimaailman eri tasoilta näkyvään arkiseen todellisuuteemme. Shamanismia on harjoitettu kymmeniä tuhansia vuosia moniin muihin uskontoihin nähden lähes muuttumattomana eri puolella maailmaa alkuperäiskansojen keskuudessa. Nykyään shamanismi käsitetään myös tekniikkana, jonka avulla voidaan tutkia oman mielen kerroksia.

Shamaanien on ajateltu olevan ikään kuin ensimmäisiä näyttelijöitä maailman historiassa. He olivat ensimmäisiä tarinankertojia. Shamaanit auttoivat yhteisöjä kommunikoimaan, ja käyttivät usein laulua, rumpuja ja tanssia apunaan. Yhtä lailla kuin shamaanit, näyttelijät vievät katsojat toiseen ulottuvuuteen, toiseen maailmaan, Floodgate kirjoittaa esseessään. Voidaan ajatella, että teatteri ja ehkä tällä vuosituhanella etenkin elokuvat alkoivat toteuttaa muinaisaikojen shamaanien tarvetta; ihmisen tarvetta paeta ja päästä pois arkimaailmastaan, arkiongelmistaan tai saada vastauksia, neuvoja, ohjeistusta ja oivalluksia omasta itsestään, elämästä ja maailmasta.

Floodgate avaa esseessään avartavasti teatterin ja etenkin näyttelijän roolityön kehitystä. Floodgate painottaa venäläisen ohjaajan Konstantin Stanislavskin merkitystä koko näyttelijäntyöllisen ajattelun muutokselle ja uudistumiselle viime vuosisadalla. Floodgaten mukaan Stanislavski lähti rikkomaan koko vallalla ollutta konventiota siitä, miten roolia rakennetaan, mitä on näyttelemine ja mitä teatteri on. Hän halusi murtaa vanhakantaisen falskin paatoksellisen tavan esittää rooleja ulkokohtaisesti näyttelijän itsensä ulkopuolelta. Hän uskoi, että mikäli näyttelijä rakentaa roolihenkilön nimenomaan itsensä kautta, roolihenkilö herää henkiin ja muuttuu eläväksi ja uskottavaksi. Stansilavski otti vaikutteita näyttelijäntyön opettamiseen ja kehittämiseen itämaisestä hengellisyyden harjoittamisesta, joogasta ja energioiden kanssa työskentelemisestä. Hänen näyttelijäntyölliset metodinsa kehittyivät koko ajan enemmän fyysisen kehon tutkimisen suuntaan psykologiseen lähestymistavan sijaan.

Floodgate listaa esseessään myös muita suuria teatterivaikuttajia, jotka enemmän tai vähemmän olivat reaktioita toinen toisilleen ja hän kuvaa viime vuosisadan teatterin kehitystä. Jerzy Grotowski halusi riisua teatterista kaiken ylimääräisen ja turhan, ja jättää jäljelle vain näyttelijän, joka on avoin henkisen puhdistautumisen prosessille yhdessä yleisön kanssa, Floodgate kirjoittaa. Joseph Chaikin korosti näyttelijän läsnäoloa lavalla. Näyttelijät tekivät fyysisiä harjoitteita ja esityksiä, jotka koostuivat abstraktista improvisaatiosta (Floodgate epäilee tämän olevan myös osa tarinateatterin syntyperintöä). Symbolistisen teatterin edustajat taas näkivät ihmisen ja materiaalin maailman ristiriidan. He väittivät, että draama on pyhä ja että sen pitäisi ainoastaan tulkita mystistä kosmosta ja että symboliikka tulisi palauttaa draamaan. He väittivät realistien ja naturalistien vieneen draamasta runouden. Heidän

mukaansa näyttelijän tuli muuttua über-marionetiksi, symbolien tulkitsijaksi, jossa näyttelijää itseään ei enää ole. Augusto Boal, Erwin Piscator ja Bertolt Brecht halusivat kehittää teatteria poliittisempaan suuntaan. He halusivat sen kommentoivan sosiaalisia ja poliittisia kysymyksiä. Syntyi ns. V-efekti, vieraannuttamisefekti; Näyttelijä saattoi irrottautua esityksestä kommentoimaan sitä yleisölle. Yleisö haastettiin uudella tavalla osallistumaan ja pohtimaan näytelmässä esitettyjä kysymyksiä. Brechtiläisen näyttelijän ydinajatuksena oli gestus. Brechtä inspiroi Charlie Chaplinin kyky ilmaista sosiaalisia ihmistyyppejä äänettömästi liikkeiden ja miimisen ilmaisun avulla. Brechtiläisessä teatterissa gestus rakentuu puheesta ja asenteesta (gist) yhteistyössä näyttelijän ruumiillisten eleiden (gesture) kanssa. Ajatuksena oli tuoda näkyväksi teatterin illuusio; katsoja on tietoinen siitä, että lavalla on näyttelijä, ei tosihenkilö, ja hän katselee jotain mikä on teatteria, ei totta. Gestuksessa yhdistyvät kaikki, mitä tiedämme roolihenkilöstä; hänen sosiaalinen asemansa, tunnetilansa, fyysinen asenteensa, äänen sävy ja voimakkuus, kasvojen ilmeet ja jopa se, mitä yleensä peitämme; pelot, kivut tai jopa uskonnollinen vakaumus. Augusto Boal kehitti yhteisöllisyyttä edelleen eteenpäin ja loi forumteatterin, jossa katsojasta tulee katsoja-osallistuja. Hän pystyy suoraan vaikuttamaan siihen, mitä näyttämöllä tapahtuu, hänet provosoidaan ajattelemaan vallalla olevia rakenteita uusista näkökulmista ja kokeilemaan erilaisia ratkaisutapoja. Augusto Boal esitti näyttelijöille uudet vaateet; näyttelijöiden oli kyettävä improvisoimaan ei-näyttelijöiden kanssa, olemaan luovia ja tunnistamaan milloin piti pidätellä, milloin ”antaa mennä”, pelkäämättä antamaan ja ottamaan tilaa. (Floodgate: Shamanic Actor, 2000 / M. Carlson: Theories of the Theatre, 1993.)

Floodgate näkee, että teatterin kehityksessä shamanismi on ollut aina läsnä. Ja nyt kun ajattelen tätä asiaa tältä kannalta; teatteri on jatkuvasti etsinyt tapaa kanavoida jotain, jota emme pysty pukemaan sanoiksi. Teatteri on pyrkinyt koko ajan etsimään uusia ja erilaisia tapoja olla yhteydessä yleisöön, yksilöön ja yhteisöön, luomaan kollektiivisia tunnetiloja, välittämään ”maagista” tietoa, uudistamaan ajatuksia, ohjaamaan ja auttamaan yhteisöjä, vaikuttamaan rakenteisiin, rikkomaan ja kyseenalaistamaan olemassa olevaa eli teatteri jo itsessään toimii mielestäni shamanistisella tavalla.

Floodgate jatkaa näkemyksiään shamanismin ja tarinateatterinäyttelemisen yhteydestä. Hänen mukaansa tarkoitusperä on sama, intentio on sama. Tarinateatterinäyttelemisessä parhaimmillaan on *henki* läsnä. Itse ajattelen, että tätä kokemusta voi verrata flow – tilaan (1). Tarinateatterinäyttelijät pyrkivät välittämään tarinan hengen, eivät tarinaa sellaisena kuin se on tapahtunut. On muistettava, että samalla tarinalla olisi monta eri muotoa, mikäli sen kertoisi joku tarinan muu henkilö. Kun kaikki osuu ”nappiin”, on kuin joku ulkopuolinen voima johdattaisi näyttelijöitä lavalla.

Omalla tarinateatterimatkillani olen lukuisia kertoja törmännyt kysymykseen, ”mitä jos se menee ihan pieleen?” Kun näyttelijä onnistuu tulkitsemaan tarinaa, ei omasta egostaan tai rajoituksistaan,

peloistaan tai omista asenteistaan käsin, vaan kuuntelemisen ja kunnioituksen sekä rohkean avoimuuden kautta, luodaan joka tapauksessa mahdollisuus katsojan tulkinnalle. Tavallaan se, meneekö tarina ”oikein” ei ole silloin relevanttia. Maaginen kokemus voi katsoja-kertojalle syntyä muunlaisesta oivalluksesta kuin siitä, että ”juuri noin minä sen kerroin”. Tätä voidaan verrata improvisaation ”moka on lahja” – ajatukseen. Oivallus voi olla se, että ”noin minun pitäisi siitä ajatella” tai ”en ollut noin vihainen, hyvä niin, olen luullut olleeni”.

Kuunteleminen ja metaforien sekä abstraktioiden käyttö lisää tulkinnallisuutta ja avaa oven shamanistiselle kokemukselle. Floodgate kirjoittaa esseessään kokemuksestaan omassa koulutuksessaan:

”Erään loistavan neuvon sain tarinateatteriharjoittelussani Bev Hoskingin kanssa kesällä 2005. Bev opetti meille silloin lyhyitä tekniikoita ja ehdotti, että kun prosessoimme lyhyttä tarinaa yleisöstä liikkuvaa patsasta varten, me onnistuisimme paremmin, jos tulisimme tietoisiksi siitä, missä kohtaa kehoamme tunnemme kuulemamme. Tämä voisi antaa meille lähtökohdan, josta lähteä kehittämään kehollista tulkintaamme kertomuksesta. Etenkin jos tietoinen mieleemme sillä hetkellä löisi tyhjää.”

Floodgate uskookin, että juuri keholla kuunteleminen on ollut yksi arvokkaimmista työkaluista tarinateatterinäyttelijänä. Keholla kuunteleminen auttaa hänen mukaansa pääsemään irti tietoisien mielen itsesensuurista ja välittämään tarinan *henkeä*.

(1) Flow (myös optimaalinen kokemus ja virtauskokemus) on psykologi Mihály Csíkszentmihályin mukaan tila, jossa ihmisen tietoisuuteen saapuva informaatio on tasapainossa minän tavoitteiden kanssa. Flow-kokemuksen seurauksena minän järjestys on aikaisempaa monimuotoisempi (minän kompleksisuus kasvaa). Flow'ssa psyykkinen energia käytetään ainoastaan tavoitteiden saavuttamiseen.

Flow-kokemuksessa ihminen paneutuu koko kapasiteetillaan keskittyneesti tavoitteelliseen toimintaan sulkien kaiken muun tietoisuudestaan. Flow lisää psyyken sisäistä vahvuutta ja kompleksisuutta ihmisen saadessa todellisuuskuvansa järjestykseen ja hallintaan. Optimaalinen flow-kokemus syntyy, kun ihmisen taidot vastaavat käsillä olevaa haastetta ja hän on kiinnostuneesti paneutunut ko. aktiviteettiin. Csíkszentmihályi on tutkimuksissaan todennut ihmisten olevan onnellisimmillaan juuri tällaisina hetkinä elämässään.

3 HYVÄN NÄYTTELIJÄNTYÖN MERKITYS

Olen jo tässä aiemmin kirjoittaessani listannut moneen otteeseen ajatuksiani siitä, miksi hyvä näyttelijäntyö mielestäni on tärkeää. Sen lisäksi, että tekninen osaaminen on iso turva improvisaation äärellä, on osaavan näyttelijän koko olemus lavalla erilainen kuin osaamattoman. Keho ja mieli ovat fokuoituneita ja läsnä olevia, näyttelijä on tietoinen näyttämöstä, sen ääristä ja muista näyttelijöistä, näyttelijä on rytmisesti tietoinen tarinasta ja sekä omasta että muiden tekemisistä, näyttelijä kykenee kontrolloimaan omaa ilmaisuaan, sen volyyimia ja nyansseja sekä tarjoamaan materiaalia monen eri tyyllilajin puitteissa.

Amerikkalainen teatteriohjaaja ja –teoreetikko David Mamet väittää teoksessaan Tosi ja epätosi: Arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle (1999), että hyvä näyttelemineen perustuu ainoastaan synnynnäiseen lahjaan ja todellisten näyttelijöiden pitäisi pysyä pois kouluista, koska tekninen opettelu tappaa tuo luontaisen kyvyn. Olen eri mieltä. Mielestäni synnynnäinen lahja ei takaa muuta kuin paremmat valmiudet ymmärtää ja oppia näyttämötyöskentelyä. Näyttelijäntyötä voi harjoitella, ja kenestä tahansa voi tulla hyvä näyttelijä. Joskin ajattelen, että luonnonlahjakuus helpottaa ja nopeuttaa tätä matkaa sekä mahdollistaa loistavaksi näyttelijäksi tulemisen. Ajattelen, että luonnonlahjakuus on sitä, että leikin maailma on syystä tai toisesta paremmin tavoitettavissa. Kaikki ihmiset ovat lapsina kykeneväisiä heittäytymään leikin maailmaan. Lapselle mielikuvitusmaailma ja leikki ovat luontaisia. Toiset meistä ovat vain aikuiseksi tultuaan hukanneet kauemmaksi tuon kyvyn. Luonnonlahjakuus on siis tiettyä häpeilemättömyyttä, leikin kykyä, ja väitän, että myös luontaista kykyä nähdä näyttämöllä rytmiä, käyttää rytmiä omassa tekemisessä, toiminnassa ja reaktioissa, luontaista kykyä ymmärtää nyansseja ja kokemisen ja esittämisen ero.

On olemassa monenlaisia harjoitteita, joilla näyttelijäntyöllistä osaamista voi parantaa. Kaikenlainen teatterin tekeminen kehittää omaan näyttelijäntyöllistä kapasiteettia. On olemassa monia eri teoksia eri teatteriteoreetikoilta, joiden teoksiin tarinateatterinäyttelijän kannattaa tutustua (esim. Stanislavski, Brecht, Artaud, Mamet, Oida, Brook, Cohen). Itse aina näyttelijäntyötä opettaessani korostan, että se kenenkään teoreetikon opit eivät ole yksiselitteisiä totuuksia. Mieluummin kannattaa ottaa vastaan niin paljon tietoa kuin löytyy, tutkia mitkä opit itselle ”kolahtavat”, minkälaisista ajatuksista saa itse kiinni, ja luoda oma ajatusmaailma siitä, mistä oma näyttelijäntyö rakentuu. Toiset ihmiset ovat esimerkiksi fyysisempiä kuin toiset. Heille saattaa aluksi tuntua helpommalta tavalta lähestyä vaikkapa tunneharjoituksia fyysisen tekemisen kautta, ja päästä näin kiinni sisäiseen ulkoisen kautta. Heille saattaa kuitenkin tehdä hyvää kokeilla ja tehdä harjoitteita, jotka tähtäävät myös esim. mielikuvan kautta tai psykologisen tunnereaktion kautta sisäisen maailman tuomisen ulkoiseksi fyysiseksi

toiminnaksi. Näin he saattavat löytää omaan ulkoiseen tekemiseen lisää nyansseja, hienovaraisuutta ja uusia tapoja olla kehossaan. Yhtä lailla vähemmän fyysiset ihmiset saattavat kokea psykologisen lähestymistavan itselleen helpommaksi tavaksi päästä käsiksi tekemiseen, ja juuri siksi heille tekee todella hyvää tehdä ulkoa sisäänpäin tähtääviä harjoitteita, jotta esimerkiksi stereotyyppinen esittämisen vähenee, ja heidän oma kehollinen kapasiteettinsa kasvaa. Rytmisiä, fyysisiä, läsnäoloa, hengitystä, äänenkäyttöä, kontrollia, näyttämön käyttöä, kaikkea tätä voi harjoitella, tulla niistä tietoisiksi ja harjoitella.



Girls Campin näyttelijät Kirsi Sulonen ja Jenni Lehtinen pyrkimässä kohti mahdollisimman hyvää näyttelijän työtä.

3.1 IRTI ESITTÄMISEN ESTETIIKASTA

Ehkä vaikeinta itselle näyttämöllä on ns. esittämisen estetiikka, jota itse myös kesäteatteriestetiikaksi kutsun. Tätä olen jonkin verran myös tarinateatterissa (ja harrastajateattereissa yleisesti) nähnyt. Kyse on itselleni siis vanhakantaisesta työväennäyttämöhenkisestä näyttelijäntyöstä, jossa kirjaimellisesti esitetään olevansa joitakuita, jotka tuntevat jotain ja kokevat jotain. Mitään tätä ei näyttelijänä kuitenkaan koeta, vaan esitetään kokevansa. Henkilö lavalla ei ole vihainen vaan esittää olevansa vihainen. Tällainen tekeminen tuottaa esittämisen estetiikkaa. Toinen mikä itselle näyttäytyy esittämisen estetiikkana, on ilmiselvyyksien näytteleminen. Tämä on monien harrastajanäyttelijöiden perisynti. Yhtä lailla olen törmännyt tähän tarinateatterissa.

Ilmiselvän esittämisellä tarkoitan sitä, kun näyttelijä sanoo syövänsä omenaa samalla kun syö omenaa, tai sanoo olevansa surullinen, samalla kun näyttelee surullista. Jos ajattelemme näyttelijää joka sanoo syövänsä omenaa, mutta puraiseekin päärynää, on se heti mielenkiintoisempaa ja herättää katsojassa kysymyksiä ”Miksi näyttelijä valehtelee? Eikö hän tiedä, että kädessä on päärynä?”. Samalla tavalla voimme ajatella, että jos näyttelijä sanoo olevansa iloinen, samalla kun hän on surullinen tai toisinpäin, on se draamallisesti heti paljon kiinnostavampaa. Tätä ristiriidan kiinnostavuutta olen pohtinut paljon myös tarinateatteria katsoessani ja tehdessäni. Myönnän, kuten Buhlerkin esseessään totesi, että käsikirjoitetussa näytelmässä on helpompi luoda monimutkaisia ja hienovaraisia nyansseja ja draamaa lisääviä piilotettuja agendoja, mutta se ei ole mahdotonta tarinateatterissakaan. Ensinnäkin tarinateatterissa on käytössä erilaiset tekniikat, joiden avulla voimme muuten kuvata surua. Näyttelijä voi sanoa olen surullinen ilman minkäänlaista tunneilmaisua, ja vastaanäyttelijä voi tehdä surun abstraktioksi; kiinnittyä jalkaa ja raahautua mukana, tai surua voi symboloida huivi, köysi ym. Toiseksi voidaan lähteä tutkimaan ajatusta, jossa kaikkea ei tehdä aina yksi yhteen tunteen, toiminnan ja tekstin tasolla, esim. kohtaamisissa, vapaissa improvisaatioissa tai pitkissä tarinoissa. Tällöin tulkinnan tasot myös lisääntyvät katsojan näkökulmasta.

Elokuussa 2017 pidin fyysisen näyttelijäntyön työpajan Hartolassa järjestetyssä Suomen tarinateatteritapaamisessa. Työpajassa teimme mm. butoh – harjoitteita. Butoh´n (1) perusidea on mielikuvan avulla tuottaa voimakasta fyysistä kehollisuutta ilman, että mieltii sen esittävyttä tai ulkoista muotoa. Eli tarkoituksena ei ole tuottaa tiettyä haluttua estetiikkaa vaan voimakas sisäinen kokemus, joka näyttäytyy katsojalle yksilöllisillä tavoilla. Työpajassa käyttämämme mielikuvat olivat:

1. Muutumme siitepölyksi
2. Luurankomme on haurasta lasia, joka voi särkyä hetkellä millä hyvänsä
3. Kannamme rintakehämme sisällä laakeaa vatia, joka on piripintaan asti täynnä pyhää vettä, joka ei

saa läikkyä

4. Niskaan ja selkäämme kiinnittyy lihakoukkuja, joista lähtevien ketjujen päähän on kiinnitetty raskaat punnukset, joita meidän täytyy kiskoa eteenpäin.

Edellä mainitut mielikuvat ovat voimakkaita, ja tunnekokemukseltaankin hyvin erilaisia. Kun olimme harjoitelleet näiden mielikuvien kanssa, annoin tehtäväksi miettiä, jonkun hetken lähimenneisyydestä, jossa on voimakkaasti reagoinut johonkin (Työpajan nimi oli Värttinän kosketus, ja teemana oli keskittyä impulsseihin ja reaktioihin). Tämän jälkeen osallistuja tulivat neljä näyttelijää kerrallaan yleisön eteen, ja sanoin heille jonkin näistä neljästä mielikuvasta. He ottivat mielikuvan kehoonsa ja tehtävänantona oli lähteä hiljalleen lähestymään kohti yleisöä. Vuorotellen heillä oli tehtävänä kertoa oma reaktiokokemuksensa lähimenneisyydestä, ja keskittyä ennen kaikkea siihen, ettei irtaannu fyysisestä kokemuksesta ja mielikuvasta. Tekstiä oli tarkoitus ikään kuin vain ”tiputella” tekemisen lomassa. Lähes kaikki osallistuja onnistuivat tässä, vain muutamalla vanhasta tottumuksesta, tekeminen muuttui puheen myötä esittäväksi, he painottivat ja maalailivat sanojaan tarinaansa sopiviksi, ja mielikuvan fyysinen olemus muuttui silminnähdän suorittamiseksi ja sitä myöden esittäväksi. Itselleni tarinan kuuleminen muuttui tällöin myös joka kerta tylsäksi ja epäkiinnostavaksi.

Mutta mitä huomasin: Suurimmalla osalla esittämisen estetiikkaa ei ollut nähtävissä ja tehtävä tuotti näyttämöllisesti mielenkiintoisia ristiriitoja, esim. iloisen tarinan ja lihakoukkuja vetävän näyttelijän yhdistyessä. Myös aivan mielettömän kauniita hetkiä koettiin, kun voimakas mielikuva ja fyysinen olemus säilyivät, synnyttivät suuren tunnereaktion näyttelijässä, kyyneleet virtasivat hänen varoessaan haurasta luurankoaan. En toki väitä, että työpajaan osallistuneet olisivat muuten esittämisen estetiikasta ”kärsiviä”, mutta palautteena sain kuulla, että moni löysi ilmasuunsa uutta, ja oivalsivat siitä, mitä esittämisen estetiikalla tarkoitin. Mikä tässä harjoitteessa on mielestäni mielenkiintoisinta, että se ei koskaan tuota mitään ilmiselvää, ja on siksi loistava harjoite esittämisen estetiikan kriittiselle tutkimiselle.

(1) Butoh on avantgardistinen nykytanssin muoto, joka kehitettiin Japanissa. Ensimmäisen kerran sitä esitettiin 1959. Siinä yhdistyvät tanssi, teatteri, improvisaatio ja sekä japanilaisen perinteen esittävästä taiteista että saksalaisesta ekspressionistisesta tanssista ja performanssitaiteesta saadut vaikutteet. Japanista tanssimuoto on levinnyt myös muualle maailmaan ja vaikuttanut osaltaan nykytanssin kehitykseen. Perusajatuksena on voimakkaalla kehollisella mielikuvalla tuottaa liikekieltä, joka ei ole tarkoituksen mukaisesti esittävää.

3.1.1 Eläytyminen – kokeminen – heittäytyminen

Näyttelijäntyyön yhteydessä on jo kauan puhuttu eläytymisestä. Alun perin se on tullut sanavarastoomme Konstantin Stanislavskin oppien ensimmäisistä suomennoksista. Suomalainen teatterialan ammattilainen Martin Kurtén on uusimmissa Stanislavski – suomennoksissaan korvannut sanan eläytyminen sanalla kokeminen, joka on tarkempi suomennos alkuperäisestä venäjänkielisestä termistä, kirjoittaa Timo Kallinen esseessään Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi – Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen (Teatterikorkeakoulu, 2001). Sana *kokeminen* kuvaakin vielä paljon enemmän sitä prosessia, jota näyttelijä tekee. Sillä hetkellä hän kokee roolinsa, ei esitä sitä, tai edes vain eläydy siihen. Roolin kokeminen vaatii heittäytymiskykyä ja uskallusta, ja juuri tämä mielestäni erottaa ns. luonnonlahjakkuudet niistä, joiden pitää näyttelijäntyyötä opetella enemmän. Kun opetan tai ohjaan harrastajanäyttelijöitä on juuri heittäytymiskyky se ensimmäinen asia, jonka huomaan. Heittäytymiskykyyn liittyy olennaisesti häpeän tunteminen. Kun näyttelijällä on luontainen kyky heittäytyä, hän ei välitä siitä miltä näyttää, tai hän monesti jopa nauttii siitä, että saa hullutella ja näyttää mahdollisesti typerältäkin. Heittäytymiskykyä ja kykyä sietää häpeän tunnetta voi kuitenkin monilla harjoitteilla harjoitella. Esittämisen estetiikassa tekeminen jää ulkokohtaiseksi, ja pysyy ikään kuin näyttelijän suojautumiskeinona. Katsojalle ulkokohtaisuus näkyy, ja mikäli hiemankin aistii näyttelijän häpeävän tekemistään, siirtyy tunne myötähäpeänä katsomon puolelle.

Toisaalta kokeminen tarkoittaa myös sitä, että vaikka näyttelijälle olisi hallussaan kaikki maailman tekniikat, hän ei saavu näyttämölle vain esittämään niitä, vaan kokemaan joka kerta roolinsa ainutkertaisena.

”Minulle näyttelemisen ei ole läsnäoloni tai tekniikkani esittelyä. Enemminkin se on halua näyttelemisen kautta paljastaa ”jotain muuta”, jotain mitä yleisö ei kohtaa arkielämässä. Näyttelijä ei esitä sitä. Se ei ole fyysisesti näkyvää...” ”Yleisöllä ei pidä olla aavistustakaan siitä, mitä näyttelijä tekee. Sen pitää kyetä unohtamaan näyttelijä.”

(Yoshi Oida, Näkymätön näyttelijä, Like 2004)

3.1.2 Tunteet ja toiminta

Mielestäni esittämisen estetiikkaan liittyy olennaisesti myös stereotyyppiä. Sen sijaan, että näyttelijä käyttäisi kehoaan ainutkertaisella tavalla, hän turvautuu roolia rakennettaessa stereotyyppioihin; Vihainen ihminen pui nyrkkiä, surullinen pyörittää nyrkkejään silmiensä edessä, vanhus kulkee selkä kumarassa ja nainen keimailee. Toki stereotyyppioilla on improvisaatioteatterissa oma paikkansa. Monet stereotyyppioista ovat universaaleja ja näin ollen nopeasti kaikkien ymmärrettävissä, mikäli jokin asia halutaan nopeasti määritellä. Niillä ei kuitenkaan koskaan päästä kokemustasolla pintaa syvemmälle, koska tekeminen jää kliseiseksi. Kliseinen toiminta on aina ristiriidatonta ja siksi epäuskottavaa. (Oida, 2004). Todellisuudessa ihmiset eivät koskaan ole yksiselitteisiä; ihmisten tunteet (esim. viha, rakkaus, pelko, mustasukkaisuus, kateus...) näyttävät monenlaisena toimintana. Toiminta onkin yksi oleellinen näyttelijän työkalu. Millaista toimintaa viha synnyttää juuri tällä roolihenkilöllä? Miten tämä hahmo toimii rakastuessaan? Perinteisessä tekstilähtöisessä teatterissa roolihahmoja tulkitaan tekstin kautta. Yhdessä ohjaajan kanssa näyttelijä miettii mitä tunteita hahmo läpi käy, mitkä ovat hänen kipupisteitään, mihin asioihin hän reagoi ja ennen kaikkea *miten*?

Konstantin Stanislavski puhuu kirjassaan *Building a character (1979) johtavasta tahdosta*. Se on kunkin kohtauksen perustoimintaa ohjaava päämäärä (an action / the leading will). Toimintaa ohjaavat eri *keinot* (physical actions / the elements of an action), joilla edetään kohtauksessa kohti tuota päämäärää. Keinot ovat verbejä, toimintaa. Etenkin toiminta, joka kohdistuu johonkin ja synnyttää liikettä, eikä vain ns. ole olemassa, on näyttelijäntyöllisesti toimivaa. Esim. *vihata* ei tuota vielä mitään muuta kuin kliseisen mielikuvan, mutta *ampua, sylkeä, polkea maahan, nujertaa, kuristaa* tuottavat jo aivan erilaista liikemateriaalia, vaikka kyse olisikin tekemisen mielikuvasta näytellessä eikä konkreettisesta ampumisesta tai kuristamisesta. Käytämme näitä synonyymeinä arkielämässäkkin, joten miksi emme ottaisi niitä näyttelijäntyöllisesti käyttöön? On eri asia kertoa *selittäneensä* jollekin ihmiselle jotain kuin *ravistelleensa* tätä? Toiseen henkilöön kohdistuvat tunteet ovat näyttelijäntyöllisesti helpompia, mutta yksin koetut tunteetkin näyttämöllä (esim. monologissa) saavat näyttelijäntyöllisesti lisää variaatiota kun käytämme kuvaavampia verbejä ja annamme näin mielikuvituksellemme ja kehollemme herkullisempaa materiaalia. Esimerkiksi verbi ”surra” ei tuota toimintaa, mutta *täristä, vavista, hajota sirpaleiksi, murtua, sortua, lamaantua, valua* tuottavat. Tällöin myöskään roolityö ei muutu toiston myötä suorittamiseksi, kun toiminta tuo joka kerta tekemiseen variaatioita.

Yhtälailla tarinateatterissa voimme ajatella, että jos henkilö kertoo olleensa surullinen, niin se ei kerro näyttelijälle vielä mitään. Tarinateatterissa vastuu on tietenkin ohjaajalla haastattelutilanteessa

tarkentaa, millaista sinun surusi on? Tai, että miten sinä toimit kun olet surullinen? Mutta tarinateatterinäyttelijä voi kuunnellessaan aistia kertojasta, millä tavalla hän surustaan puhuu, mitä toimintaa hän kertoo, mitä asioita hän kertoo silloin tehneensä. Pitää olla auki tunteiden monenlaisille variaatioille. Ja kun näyttelijänä tiedostaa toiminnan eri mahdollisuudet (*keinot*), voi tarjota monenlaista toimintaa ja reagointia näyttämölle. Ja tietenkin pitää uskaltaa tuoda tunteet lavalle koettuina, ei esitettyinä.

Kokemisessa olennaista on, että näyttelijä kontrolloi omia tunteitansa (sekä henkilökohtaisia että roolihenkilön) sekä niiden synnyttämää toimintaa. Tässä teknisestä osaamisesta on olennaisesti hyötyä. Näyttelijän pitää tietää mistä hän itse alkaa ja loppuu, ja mistä roolihenkilö alkaa ja loppuu. Kehon neutraali tarkoittaa myös sitä, että näyttelijän pystyy roolin kokemisesta huolimatta pitämään itsensä henkisesti vapaana. (Oida, 2004 / Diderot, 1987.)

3.2 KONTROLLI

”Näytellessään hän säilyttää koko henkisen vapautensa ja kuluttaa vain fyysistä energiaansa”

(Denis Diderot, Näyttelijän paradoksi, Teatterikorkeakoulu, 1987)

Viitaten aikaisemman luvun loppuun, näyttelijäntyössä on tärkeä säilyttää kontrolli liittyen siihen mitä itse tuntee ja mitä roolihenkilö tuntee. Kirjassa Näyttelijän paradoksi teatteriteoreetikko Denis Diderot väittää, että hyvä näyttelijä ei ole lainkaan tunneherkkä, vaan päinvastoin. Tämän väitteen hän perustaa ajatukselle, ettei tunneherkkä näyttelijä jaksa illasta toiseen tehdä työtään, jos hänen henkinen maailmansa sekoittuu liikaa roolihenkilöiden tunnemaailmaan. Yhtä lailla voidaan ajatella, että etenkin tarinateatterissa on tärkeää olla selvillä siitä, etteivät omat tunteet tule näyttämölle eikä myöskään tarinankertojien tunteet sekoitu omiin. Tästä useasti on puhuttu myös tarinateatteriohjaajakoulutuksen aikana että myös esimerkiksi Cymbeline Buhler esseessään *Form And Fulfillment: Character Development In Playback And Scripted Theatre*. Buhler puhuu ryhmän avoimuuden tärkeydestä liittyen omiin tunteisiinsa. Hän sanoo, että perinteisessä teatterissa on mahdollista tulla näytökseen, sulkea omat tunteet ja omat tarinat pois ajatuksista ja esiintyä sovitun

mukaan. Tarinateatterissa tämä ei ole mahdollista. Jos itse on läpikäymässä vaikeita asioita tai on jonkin ison tunteen vallassa, ei esiintyminen ole mahdollista, mikäli ei tuo tätä ryhmän tietoisuuteen. Olen samaa mieltä Buhlerin kanssa, mutta ehkä sillä erotuksella, että väitän sen olevan vain aavistuksen verran helpompaa perinteisessä teatterissa, jossa näyttelijä tietää mitä näyttämöllä tulee tapahtumaan. Kuitenkin aivan samalla tavalla kuin tarinateatterissa, perinteisessäkin teatterissa, näyttelijän on kyettävä hallitsemaan omia tunteitaan ja olemaan omasta sen hetkisestä tilastaan tietoinen, muuten tunteet helposti ryöppyävät myös käsikirjoitettuun näytelmään. Ja parhaimmassa tapauksessa, perinteisenkin teatterin puolella, työryhmässä vallitsee sellainen avoimuus ja luottamus, että näyttelijä voi kollegoilleen ennen esitystä kertoa, mistä tulee ja minkälaisen ajatusten ja tunteiden keskeltä. Jo pelkästään tämä monesti auttaa tunnekontrolliin perinteisessäkin teatterissa.



Girls Campin näyttelijät kontrolloimassa ja välittämässä aitoja tunnetiloja ja silti kuluttamassa vain fyysistä energiaansa. Kuvassa vasemmalta Eveliina Heinonen, Jenni Lehtinen ja Annukka Lipponen. Allekirjoittanut istuu edessä tuolissa.

Oman tarinoiden tuntemisen tärkeys on liittynyt myös paljon tarinateatteriohjaajan opintoihin. Kouluttajat ovat alusta asti painottaneet omista tarinoista tietoiseksi tulemisen tärkeyttä ja opintoihin on liittynyt myös psykodraaman tekemistä, jotta pahimpia traumoja saisi turvallisissa olosuhteissa käydä läpi. Lukuisia kertoja olemme harjoituksissa saaneet kokea tilanteita, jossa joko näyttelijät tai ohjaajana toimiva opiskelija on mennyt sekaisin yleisön kertoman ja oman tarinansa suhteen. Etenkin isot elämäntilanteiden muutoksiin, perhesuhteisiin ja läheisten menettämisiin liittyvät tarinat saavat helposti tunteet nousemaan pintaan jo ihan pelkästään näyttelijän kokeman empatian vuoksi, saati jos itsellä tarina kytkeytyy omiin muistoihin eikä ole näistä tarinoista tietoinen tai ei ole käsitelty niitä. Diderot´n väite siitä, ettei näyttelijä saisi olla lainkaan tunneherkkä, on jo itsessään kirjan nimen mukaisesti paradoksi. Harvoin teatterin pariin hakeutuu tunnekylmiä ihmisiä. Empatiakyky, tunneherkkyys ja tietty haavoittuvuus ovat oman kokemuspohjan mukaan melko kokonaisvaltaisesti teatterin pariin hakeutuvien ihmisten yhdistäviä tekijöitä. Itse ajattelen, että tunneherkkyys ei ole huono asia, koska se tekee tunteiden tutkimisesta huomattavasti helpompaa, koska tällöin näyttelemistä harjoittelevalla on kokemuspohjaa erilaisista tunteista. Oman väitteen mukaan taika onkin siinä, että oppii kontrolloimaan omaa tunneherkyyttään, ja että kykenee tutkimisen ja oppimisen kautta jättämään omat henkilökohtaiset tunteet esitystilanteessa pois, ja käyttämään niitä vain harjoituksissa oppiakseen omasta tunnemaailman ja kehon yhteydestä.

Näyttelijäntyöllisesti kontrolli on siis äärimmäisen tärkeitä. Jos kykenee kontrolloimaan omia tunteitaan näyttämöllä, voi näyttellä (kokea) rooliaan aitojen tunnereaktioiden kautta, mutta ne ovat hallittavissa. Itku tai vihan tunteet eivät näyttämöllä saa ottaa näyttelijää valtaansa, mutta niiden on silti oltava aitoja tunnereaktioita. Mikäli niitä tehdään stereotyyppien ja esittämisen kautta, näyttäytyvät ne teennäisinä ja ne jäävät ulkokohtaisiksi, kuten aiemmassa luvussa koskien esittämisen estetiikkaa väitin.

Kontrolliin liittyy siis mielestäni nimenomaan tekninen osaaminen. Kun tunteita pystyy tuottamaan teknisellä tasolla, on niitä myös helpompi kontrolloida. Tai kun omaan kehoaan osaa teknisesti hallita, voi näyttelijä päästää omaa tunnekokemustaan läpi omaan näyttelemiseensä. Tämä tekninen osaaminen tulee erilaisten tutkivien näyttelijäntyön harjoitteiden kautta. Itselle esim. erilaiset hengitysharjoitteet ovat auttaneet tunnereaktioiden synnyttämisessä. Harjoitustilanteessa voidaan joko luoda ”aito” psykologisella tasolla toimiva tilanne, esim. lentokenttäharjoite(1) ja mikäli tunnereaktio syntyy, voidaan tutkia, mitä keholle tapahtuu. Näyttelijälle tulee olla vilpitön oma kiinnostus omaa psyykkis-fyysis-sosiaalista kokonaisuuttaan kohtaan. Kun minua alkaa itkettää, mitä tapahtuu kurkulleni, hengitykselleni, pallealleni, vartalolleni? Mitkä lihakset jännittyvät, mitkä tärisyvät, jne.? Ja taas, kun itken, millaiseksi hengitykseni muuttuu suhteessa siihen kun itkettää, miten pallean toiminta muuttuu, miten kehon toiminta muuttuu? Yhtä lailla harjoittelua voidaan tehdä myös ulkoa

sisäänpäin eli alkamalla hakea sellaista hengitystä, joka itsellä alkaa tuottaa itkun tunnetta. Harjoitteena saattaa toimia myös esim. aiemmin mainitsemani butoh –harjoitteet, joissa voimakkaan mielikuvan avulla synnytetään fyysistä toimintaa tai elementtiharjoitteet, joissa pyritään hakemaan kehoon vuorotellen neljän eri pääelementin (ilma, vesi, tuli, maa) olemus. Olen ohjaajana ja opettajana huomannut, että monet tämän kaltaiset voimakkaat fyysiset harjoitteet tuottavat voimakkaita tunnereaktioita. Näyttelijäntyötä harjoitellessa yhtä oleellista kuin tunnereaktion tai kekokokemuksen saaminen, on sen tutkiminen. Koska tulemalla tietoisiksi oman fyysisen ja henkisen minän yhteyksistä, voimme näyttämöllä kontrolloida sekä tunteita että fyysistä olemustamme. Voimme itkun keskellä, pysäyttää kehomme itkureaktion tietoisesti muuttamalla hengitystämme ja rentouttamalla tiettyjä kehomme osia. Puhun tässä nyt koko ajan itkusta, koska se on aikoinaan itselle nuorena näyttelijänalkuna ollut haastavinta näyttelijäntyöllisesti, ja edelleen harrastajapuolella törmään jatkuvasti siihen, että itkua ei saada tulemaan, mutta tietenkin samat harjoitteet toimivat muidenkin tunteiden kanssa.

”Näyttelijä ei harjoita ruumistaan vain terveytensä takia, tai esiintymisensä edistämiseksi. Jos otat tavaksi ruumiisi säännöllisen tutkimisen, niin että siitä tulee vapaa ja herkkä, myös henkisistä prosesseistasi tulee yhtä lailla notkeita. Ja tunne-elämäsi rikastuu.”

(Yoshi Oida, Näkymätön näyttelijä, Like 2004)

Diderot väittää teoksessaan Näyttelijän paradoksi, että vain kehnot näyttelijät tuntevat aitoja tunteita lavalla. Itse en kuitenkaan ole tästä samaa mieltä, vaikka yhdyinkin Diderot’n mielipiteisiin siitä, että näyttelijän tulee säilyttää henkinen vapautensa ja kuluttaa näyttämöllä vain fyysistä energiaa. Tunnereaktion pitää olla aito tai tunnekokemuksen täytyy olla aito. Mitä enemmän näyttelijällä on elämäkokemusta, sitä enemmän hän kantaa sisällään erilaisia tunnekokemuksia. Hallitessaan omaa fyysistä kehoaan, ja tiedostaen oman kehonsa ja tunnemaailmansa yhteyden, näyttelijä voi vuotaa näitä kokemuksia väsyttämättä henkistä minäänsä myös esitystilanteissa. Olen huomannut oman tarinateatteriryhmäni kanssa, että näyttelijät, joilla esimerkiksi parisuhdekokemusta on vähemmän tai ei ole vielä lapsia, on niihin liittyvien tunnekokemuksien välittäminen vaikeampaa, koska läpipäästämistä ei pysty tekemään. Tällöin olennaista näyttelijäntyöllisesti olisikin taitaa tunteiden tekninen tuottaminen. Kehon tai mielen saa näyttelijäntyöllisen tekniikan avulla tavallaan ”huijattua” tunteeseen aitoja tunteita. Ne eivät näyttämöllä ole kuitenkaan näyttelijän omia tunteita, ne ovat teknisellä taidolla tuotettuja. Teknisesti tuotetut tunteet ja läpipäästetyt vuodot omasta tunnemaailmasta ovat hallittavissa ja kontrolloitavissa. Missään nimessä en kannata tavallaan

harjoitteiden tuomista esityksiin. Tällä tarkoitan sitä, että psykologian avulla tuotettaisiin kesken esityksen omasta tunnemaailmasta haluttu tunnereaktio roolihenkilöä varten. Olen lukuisia kertoja nähnyt, kun harrastajanäyttelijät kulisseissa esimerkiksi hakevat itkua tulevaan kohtaukseen vellomalla jossain omassa kipeässä muistossaan. Tämä on juuri sitä henkisen minän kuluttamista, joka esitystilanteisiin ei kuulu, koska se pikkuhiljaa myös rikkoo tai ainakin uuvuttaa näyttelijän. Ja väitän, ettei omasta tunnemaailmasta (väkivallalla) revittyyn tunnereaktioon näyttämöllä ole myöskään kovin suurta kontrollia. Riski siihen, että tunne jää päälle, on melko suuri. Harjoitustilanteissa täytyy ryhmällä olla hyvä luottamussuhde rakennettuna ennen kuin ohjaaja voi alkaa teettää tunneharjoitteita, jossa edetään psykologian kautta, sisältä ulospäin. Ohjaajan tulee myös tehdä hyvin selväksi ryhmälle, mikä tunneharjoitteiden idea on, ja painottaa, että kukin itse on kiinnostunut harjoitteen aikana siitä, mitä itselle tapahtuu. Tämä lisää kontrollia jo itse harjoitustilanteessa.

Kontrolliin näyttämöllä liittyy myös tunteiden ja toiminnan rytminen kontrolli.

- (1) Lentokenttäharjoite: Seistään pareittain kasvot vastatusten noin puolen metrin päässä toisistaan. Kuvitellaan väliin lasiseinä, jonka eri puolilla ollaan. Kuvitellaan toisen paikalle jokin itselle rakas henkilö. Sovitusti toinen henkilö alkaa pikku hiljaa ottamaan askeleita taaksepäin. Paikoilleen jäävällä on käytössään yksi lause: "Älä mee." ja peruuttavalla henkilöllä "Mun on pakko mennä." Harjoitteen kesto voi olla jopa puoli tuntia.

3.3 TEMPO - RYTMİ

Stanislavski puhuu kirjassaan *Building a character* (1979) temposta ja rytmistä (tempo – rhythm) ja näiden välisen yhteyden tiedostamisesta lavalla. Kyse on sisäisestä (tempo) ja ulkoisesta (rytmi) rytmistä ja näiden keskinäisestä kontrastista.

Kontrasti liittyy myös kontrolliin, ja tunteiden ja toiminnan hallintaan. Stanislavski väittää, että ulkoisen rytmien ollessa kiivas, on sisäisen temmon oltava vastaavasti hyvin hidas, jotta kontrolli tekemiseen säilyy. Yhtä lailla ulkoisen rytmien ollessa hidas, sisäisen temmon oltava kiivas, jotta tekeminen säilyy intensiivisenä. Tämä näyttäytyy konkreettisemmin mielestäni siinä, ettei väsynyttä voi näytellä väsyneesti, tylsistynyttä ei voi näytellä tylsistyneesti. Passiivista pitää siis näytellä hyvin aktiivisesti. Tämä sama ajatus toteutuu myös näyttelijän läsnäolossa. Tarinateatterissa on erittäin tunnettu ajatus tähän liittyen; näyttelijän pitää istuessaan tai seisoessaan kuuntelemassa tarinankertojan tarinaa, olla hyvin aktiivinen. Läsnä olo on aktiivista toimintaa, vaikka keho olisi paikallaan.

Mikäli näyttämöllä toimitaan isoja fyysisiä liikeratoja käyttäen ja/tai ollaan isojen tunnereaktioiden (esim. raivo) kanssa tekemisessä, on ainoa keino säilyttää sekä kanss näyttelijöiden että yleisön turvallisuuden tunne sillä, että näyttelijällä on selvästi toimintansa hallinnassa. Tämä hallinnantunne syntyy hitaasta sisäisestä temposta.

Näyttelijäntyöllisesti rytmi liittyy kaikkeen: iskuttamiseen, reagoimiseen, hengitykseen, kohtausten sisältöön, tekstiin, liikkeeseen, kohtausvaihtoihin sekä henkilöhahmojen sisäiseen maailmaan. Turun Taideakatemiaan vuonna 2006 tekemässäni opinnäytetyössäni *Näyttelemisen – Läsnäolon taide* kirjoitan pitkän luvun pelkästään rytmistä. On hauska huomata, että yli kymmenen vuotta valmistumiseni jälkeen, toimiessani kymmenettä vuotta ammattiohjaajana ja näyttelijäntyön opettajana allekirjoitan edelleen kaiken mitä olen silloin ajatellut rytmistä. Rytmi on edelleen yksi vahva perusoppini, minkä pohjalta teen myös ohjaustyötä. Totean opinnäytetyössäni, että näyttelijän on tärkeä tutkia ja löytää roolihahmonsa perustempo, ja tutkia miten se näyttäytyy ja on kontrastissa ulkoisen rytmien kanssa eri kohtauksissa. Tätä oppia voi mielestäni myös soveltaa tarinateatterissa. Näyttelijä voi tutkia kuunnellessaan kertojan perustempoa, ja sitä miten eri tarinan käänteet saavat hänen ulkoisen rytmensä muuttumaan. Kun tarinankertoja kertoo muista henkilöistä, millaisella rytmillä hän heistä kertoo, miten se vaikuttaa hänen perustempoonsa ja mitä se saattaa kertoa kerrotun henkilön perustemposta.

Näyttämöllä tulee olla tietoinen myös muiden näyttelijöiden temposta ja rytmistä, jotta ei tiedostamattaan muutu saman rytmiseksi muiden kanssa. Samanaikaisuus rytmisissä voi olla tehokeino ja tarinateatterissa toimii tietenkin muutamissa lyhyttekniikoissa, kuten kuorossa, mutta muulloin on

hyvä olla tietoinen kontrastin tärkeydestä mitä tulee rytmiin. Jos näyttämöllä on jo hidasta rytmiä, kannattaa sinne yleensä tuoda nopeaa rytmiä. Jos näyttämöllä on jo "rytmitöntä" pyöreää toimintaa, kannattaa sinne tuoda aksentteja ja kulmikasta rytmitystä. Myös oman rytmin suhteen kannattaa olla hereillä. Aksenteilla ja tiukoilla rytmin muutoksilla, tekeminen saadaan pysymään mielenkiintoisena ja jännitteisenä. Yoshi Oida puhuu kirjassaan Näkymätön näyttelijä myös siitä, kuinka lavan takana on tärkeää, että näyttelijät ovat hereillä esityksen rytmin suhteen. Jos havaitsee, että toiminta tai tekeminen lavalla syystä tai toisesta laahaa ja on muuttunut tasarytmiseksi, voi omalla seuraavalla sisääntulollaan tuoda erirytmisyyttä ja energiaa, ja näin vaikuttaa koko esityksen kokonaisrytmiin, ja mitä luultavimmin saada muut näyttelijät hereille. Tarinateatterinkin kannalta tämä on erittäin tärkeä ajatus. Kannattaa olla tietoinen siitä, että me ihmiset nappaamme kanssaihmissen rytmin helposti ja huomaamatta myös omaksemme.



Girls Camp lämmittelee yhteistä rytmiä hetkeä ennen esitystä tekemällä erilaisia rytmisiä harjoitteita, reagointi- ja impulssipelejä ja tekemällä yhteisiä improvisoituja biisejä.

3.3.1 Reagointi

Olen oppinut, että kaikessa yksinkertaisuudessaan näytteleminen on reagointia. Reagoimme johonkin mitä joku sanoo tai tekee tai johonkin mikä on tapahtunut aiemmin. Näyttelijän pitää aina tietää miksi tekee sitä mitä tekee eli mihin se on reaktio. Ja kun reagoimme, se synnyttää jonkinlaisen toiminnan (myös tunnereaktio näyttäytyy näyttämöllä ainoastaan, jos se on toimintaa), joka edelleen synnyttää uuden reaktion jossa kussa muussa henkilössä, johon jälleen reagoimme jne.

Reagoinnin rytmitys on oleellista. Jos koko ajan reagoimme ja toimimme samalla tahdilla, muuttuu kokonaisuus tasarytmiseksi. Näyttelijäntyöllisesti opetetaan, että rytmejä reagoimissa on neljä; nopea, hidas, normaali ja seis. Yksi rakkaimmista ja parhaimmista rytmi- ja reaktioharjoituksista on Fixpoint – niminen harjoite. Sen ensimmäisessä vaiheessa ryhmää pyydetään kävelemään tilassa niin, että pitää aina jonkin päämäärän, kiintopisteen, fokuksen suunnilleen omien silmien korkeudelta. Kävelytahti tulee olla aktiivinen normaali. Kun pääsee haluamalleen etäisyydelle kiintopisteestään (fix point), tulee pysähtyä, sitten kääntää pää, ottaa uusi kiintopiste, ja sitten vasta keho lähtee jälleen liikkeelle kohti valittua kiintopistettä. Toisessa vaiheessa ohjaaja alkaa kontrolloida tekemisen rytmiä. Kun ohjaaja lyö kädet kerran yhteen, kaikki pysähtyvät, kun ohjaaja lyö kädet kaksi kertaa yhteen, kaikki kääntävät päänsä ja ottavat uuden kiintopisteen, ja kun ohjaaja lyö kädet kolme kertaa yhteen, lähtevät kaikki liikkeelle kohti uutta kiintopistettään. Sitten he jatkavat kuten ensimmäisessä vaiheessa, kunnes kuulevat taas ohjaavan lyövän kätensä kerran yhteen (seis). Rytmii pidetään ohjaajan ohjeistuksen mukaan koko ajan tasaisena, aktiivisena normaalina. Kun tämä vaihe sujuu, siirrytään kolmanteen vaiheeseen. Tässä toiminta jatkuu muuten samanlaisena, mutta ohjaaja antaa rytmien reagoimiselle (pään kääntäminen ja uusi kiintopiste) sen synnyttämälle toiminnalle (käveleminen). Rytmii ovat hidas, normaali ja nopea. Tässä kohtaa ohjaajan on jälleen hyvä mainita, ettei hidas ole yhtä kuin laiska. Hidas rytmii on aivan yhtä aktiivinen kuin normaali ja nopeakin. Eli ohjaaja pysäyttää lyömällä kädet kerran yhteen. Tämän jälkeen hän sanoo esim. ”hidas” ja lyö kädet kaksi kertaa yhteen. Päänkääntö (reaktio) tehdään hitaassa rytmii. Sitten ohjaaja sanoo esim. ”nopea” ja lyö kädet kolme kertaa yhteen. Näin ollen liikkeelle lähdetään nopeassa rytmii, ja tätä rytmiiä yllä pidetään jatkaen ensimmäisen vaiheen mukaisesti, kunnes ohjaaja jälleen pysäyttää lyömällä kädet yhteen. Tätä voi jatkaa sitten pidempäänkin varioiden eri rytmien kombinaatioita ja varioiden myös paikallaan olon kestoa seisomennon ja pään kääntämisen välillä sekä pään kääntämisen ja liikkeellelähdon välillä.

Idea tässä harjoitteessa on minusta näyttelijäntyötä perustavalla tavalla kuvaava. Olemme liikkeessä, teemme jotakin toimintaa, kunnes tapahtuu jotain joka ”pysäyttää” meidät (Esim. joku sanoo meille ”Minä rakastan sinua.”), reagoimme siihen monesti myös konkreettisesti ensimmäisenä kääntämällä

päämme ("Mitä sinä sanoit?"), ja sitten se synnyttää toiminnan (, juoksemme kohti, hyppäämme kaulaan ja huudamme "Niin minäkin sinua!")

Teknisesti tässä on mielenkiintoista, että näyttelijäntyöllisesti ihan vain teknisesti varioimalla näitä perusrytmejä tuotamme variaatioita omaan näyttelijäntyöhän ja vältämme tottumukselta tehtyä toimintaa. Tekstilähtöisessä teatterissa tällä perusidealla rytmivaihteluilla suhteessa reaktioihin ja sen synnyttämään toimintaan, on harjoitusvaiheessa näyttelijälle iso apu. Sen avulla pystyy tutkimaan eri rytmien vaikutusta muihin roolihenkilöihin ja oman henkilöhahmon sisäiseen perustempoon. Mutta ehdottomasti oman tarinateatterinäyttelijäurani pohjalta voin sanoa, että minulla on lukuisia kokemuksia, jossa taidosta varioida pelkästään teknisesti reaktioiden ja toiminnan rytmejä on ollut hyödyllinen kokonaisuuden onnistumisen kannalta. Ja myös katsojana olisin monesti kaivannut selkeätä pysähtymistä ennen reaktioita ja selkeätä reaktioita ennen toimintaa, sekä rytmien variaatioita. Näillä olisi monessa kohdassa voitu välttää tekemisen puuroutuminen ja muuttuminen tasarytmiseksi.

3.3.2 Ilmaisun volyyymi

Tähän samaan asiaan osaltaan liittyy myös ilmaisun volyyymi ja sen kontrolloiminen. Tästä olen puhunutkin tässä tutkielmassani jo useaan otteeseen. Ilmaisun volyymin voidaan ajatella olevan liitoksissa sisäiseen tempoon ja ulkoiseen rytmiin. Helpoiten tätä voidaan harjoitella perustunteiden kanssa (viha, rakkaus, pelko, suru, ilo) Voidaan ajatella että on olemassa iso volyyminsäätökiekko, jonka toisessa päässä on nolla ja toisessa sata. Kaksi näyttelijää seisoo näyttämöllä. Toinen näyttelijöistä on neutraali, toiselle näyttelijälle otetaan yksi selkeä lause, esim. "Sinä pelotat minua". Sitten näyttelijän tehtävänä on aloittaa lauseen tulkitseminen nollassa, jolloin pelon ajatus ei ole todellinen, ja sen jälkeen kiekkoa lähdetään pyörittämään hiljalleen kohti sataa, ja taas takaisin kohti nolaa. Jälleen kerran sisäisen temmon ja ulkoisen rytmin huomioiden; nollassa sisäisen temmon pitää olla nopea, pelottomuus ei saa olla laiskaa, kun taas isoimmassa mahdollisessa pelkotilassa, hidas sisäinen tempo tuo kehon ja mielen hallintaa. Edelleen voidaan leikitellä myös sisäisen tunteen ja ulkoisen toiminnan kontrasteilla ja variaatioilla. Pelon tunne voi olla volyymitasolla sadassa, mutta ulkoinen toiminta on lähes nollassa (henkilö seisoo jähmettyneenä), ja taas toisinpäin.

Yksi hyvä tunteiden, toiminnan, ilmaisun volyymin, rytmin ja temmon vaihteluiden, reagoimisen sekä myös subtekstin(1) harjoite on seuraavanlainen: kaksi henkilöä on näyttämöllä. Toisella on käytössä lause "Minä rakastan sinua" ja toisella "Minä vihaan sinua." Muita lauseita ei saa käyttää. Henkilöt

aloittavat seisomalla kasvokkain n. viiden metrin päässä toisistaan. Lauseita saa käyttää miten vain, missä rytmissä tahansa, vaihdellen ilmaisun volyyymiä, äänen sävyä, ulkoista rytmiä, sisäistä tempoa, toiminnan suuntaa, ajatusta ja keinoja, reagoiden toiseen alistamalla, ylistämällä, houkuttelemalla, alistumalla, pelkäämällä, vihaamalla, rakastamalla jne. Väkiä ei tietenkään saa käyttää, mutta muuten alun jälkeen tilassa saa liikkua, saa ja pitää reagoida toiseen, sekä pyrkiä säilyttämään katsekontakti.

- (1) Subtekstillä näyttelijäntyössä tarkoitetaan repliikkiä, jota ei sanota eli kirjoitetun repliikin alatekstiä. Näin ollen vaikka roolihenkilö sanoo: ”Minä vihaan sinua”, voi se olla mitä suurin rakkauden tai intohimon tunnustus (Subteksti: ”Minä haluan sinua”, ”Minä vihaan sitä, että rakastan sinua niin paljon”, ”Minä vihaan sitä, että olet lähdössä”, ”Minä vihaan sitä, ettemme voi olla yhdessä.” tms.) Subteksti on aina näyttelijän ja ohjaajan tulkittavissa kirjoitetussa teatterissa. Tarinateatterissa ajattelen sen tarkoittavan sitä, mitä näyttelijä ajattelee, miten toimii, ei välttämättä sitä, mitä sanoo ääneen → draamallinen ristiriita.

3.3 TILAN KÄYTTÖ – NÄYTTÄMÖLLISYYS

Tarinateatteriesitykset ovat yleensä vaihtelevissa tiloissa, ja harvoin tarinateatteriryhmä pääsee käyttämään oikeaa teatteritilaa esityksissään. Tämä toki automaattisesti estää teatterillisuuden toteutumisen visuaalisesti, kun valot, verhot ja näyttämön mahdollisuudet uupuvat. Tämän vuoksi tilankäyttö ja näyttämöllisyys tulevat mielestäni entistäkin tärkeämmäksi. Näyttämöllisesti ja tilankäytöllisesti pitkien tarinoiden tekeminen on tarinateatterissa haastavinta, ja siksi tässä luvussa suurimmaksi osaksi tarkastelen tilankäyttöä suhteessa pitkiin tarinoin, mutta muutamissa lyhyttekniikoissakin tilankäyttöä ja asemointia suhteessa kanssänäyttelijöihin ja yleisöön on syytä tarkastella.

Tarinateatteriohjaajakoulutuksemme puitteissa osallistuimme syyskuussa 2017 monikansalliseen tarinateatteritapaamiseen Co-creating the Riga Labs – Alchemy of Playback Theatre Riikassa, Latviassa. Meidän opiskelijaryhmämme tarinateatteriryhmä Tyttöleiri (engl. Girls camp) esiintyi konferenssin avajaispäivän iltana. Meidän onneksemme tila oli teatteritila ja käytössämme oli sekä valot että myös valomies. Näyttämö oli melko täydellinen teatteritila minun makuuni. Portaat johtivat salitilasta n.

metrin korkuiselle näyttämölle, jossa syvyyttä oli hulppeasti jopa kymmenisen metriä. Reilun kuuden metrin levyisen näyttämön sivuilla oli mustia verhoja diakonaalissa, joten poistumisia näyttämön sivuihin oli useita. Näyttämöllä oli valmiiksi kaksi puusta ja vanerista tehtyä rampia, korkeudeltaan n. 70 cm, jotka oli aseteltu takanäyttämölle rampit toisiaan kohti diakonaalissa. Hihkuimme innosta nähdessämme näyttämönkäytön mahdollisuudet. Ennen esitystämme kävimme keskustelua tarinateatterille tyypillisistä näyttelijän neljästä tuolista, jotka usein tavataan asettaa rajaamaan ”näyttämön” takaosaa. Nyt takanäyttämö oli kymmenen metriä lavan reunasta, ja koska emme sinne asti voineet tuoleja asettaa, pohdimme, että jääkö tila käyttämättä, jos rajaamme sen tuoleilla muutaman metrin päässä lavan etureunasta. Miksi typistäisimme lavan yhtä pieneksi kuin tarinateatterissa on totuttu, kun kerrankin lavassa piisaisi syvyyttä, leveyttä sekä eri tasoja? Päädyimme siihen, että lyhyttekniikkaosion kuuntelisimme seisaaltaan muutamien metrien päässä lavan etureunasta, jotta olisimme yleisöön kontaktissa, mutta eteemme jäisi kuitenkin reilusti tilaa esiintyä, ja pitkien tarinoiden ajaksi menisimmekin rennosti rampeille istuskelemaan, ja pyrkisimme tarinoita esittäessä käyttämään tilaa mahdollisimman tehokkaasti.



Ryhmämme harjoittelemassa ja testaamassa näyttämönkäyttöä Riikassa lokakuussa 2017. Tässä vaiheessa lavalla oli vielä neljä tuolia keskellä rajaamassa tilaa. Nämä neljä tuolia siirrettiin näyttämön takaosaan varsinaisessa esityksessä, ja niitä käytettiin esityksessä vain tarinakohtaisesti elementteinä. Keltainen pöytä ei myöskään kuulunut lopulliseen lavastukseen.

Etenkin ryhmämme teatterialan ammattilaisilla sormet syyhysivät: Kerrankin pääsisimme tekemään teatterillisesti visuaalisia tarinoita loisteputkivalossa ja opetus- ja auditoriotiloissa tehdyn suppealta räpellykseltä tuntuvan toiminnan sijaan. En tiedä johtuiko ainoastaan tilasta vai oliko tunnelmalla ja hyvällä yhteistyöllämme osuutta asiaan, mutta onnistuimme lähes täydellisesti. Esityksen aikana vallitsi jopa shamanistinen tunnelma, ja tuntui, että kaikki meni nappiin; ohjaajien yhteistyö, näyttelijöiden yhteistyö, näyttelijöiden toisilleen tekemät tarjoukset, tarinoiden ytimen löytäminen, ja ennen kaikkea tilankäyttö. Vaikka olin itse esityksessä näyttelijänä, väitän, että esitystämme oli visuaalisesti nautinnollista katsella. Ja tämä väite vahvistuu lukuisilla positiivisilla yleisökommenteilla aiheesta. Tilankäyttötaitoamme keuhuttiin. Monet katsojista (tarinateatteritapaamisen osallistujista) kommentoivat nimenomaan sitä, kuinka hienoa oli, ettemme esiintyneet vain etunäyttämöllä, kuten tyypillisesti tarinateatteriesityksissä näkee, vaikka kyseessä olisikin isompi tila, jopa oikea teatteritila. Liian usein tekeminen typistetään pieneen halkaisijaltaan muutaman metrin kokoiseen tilaan, vaikka ympärillä olisi etäisyyksiä ja tasoja. Uskon, että tähän käytäntöön liittyy turvallisuudentunne pienestä, nuotiopiirimäisestä tilasta, joka lieneekin tarinateatterin alkuajatus. Mitä kauemmaksi toisistaan näyttelijät liikkuvat, sitä enemmän pitää osata ylläpitää kontaktia ja jännitettä.

Perinteisessä teatterissa tehokas tilankäyttö on itsestäänselvyys. Kokonaisuudessa pyritään sisällön ja visuaalisuuden yhdistymiseen ja kaikkien aistien ”vau” -kokemukseen. Näyttelemine tapahtuu etäisyyksissä. Etäisyydet kasvattavat jännitteitä ja lisäävät sekä visuaalisuutta että dramatiikkaa. Ohjatessani käsikirjoitettua teatteria, sanon usein näyttelijöilleni ”Älä syö koko banaania kerralla”. Tällä tarkoitan näyttelijän etäisyyttä suhteessa toiseen näyttelijään. Jos näyttelijät liian nopeasti ja helposti dialogin aikana liikkuvat kiinni toisiinsa, näyttelemine vaikeutuu. Draamaan on paljon vaikeampi luoda nyansseja ja aksentteja, jos näyttelijät seisovat vierä vieressä. Fokuksessa olevien henkilöiden lähellä olemisen pitää olla aina reaktio johonkin, sille pitää olla hyvä syy, eikä se saa kestää liian kauan. Monissa lyhyttekniikoissa tarinateatterissa tämä on tietenkin irrelevanttia, koska monen tekniikan ajatus on juuri näyttelijöiden fyysisessä kontaktissa, ja ryhmän ”yhtenä olemisessä”. Kuitenkin esim. kohtaamisissa olisi hyvä tiedostaa, kuinka nopeasti banaanin syö eli kuinka nopeasti etäisyyden kanssänäyttelijän ja itsen välillä käyttää loppuun. Yhtälaila ajattelen, että myös tarinateatterissa lähelle tulemisessa ja etenkin lähellä olemisessa ja lähelle jäämisessä täytyy olla hyvä syy.

Monet lyhyttekniikan rituaaliset muodot asemoinnillisesti minusta myös estävät tai vaikeuttavat kontaktia. Kun aloitimme tarinateatteriohjaajakoulutuksessa, teimme aluksi lyhyttekniikoita niiden alkuperäisellä tavalla. Muutamien tekniikoiden auramainen muoto oli itselleni täysin käsittämätön. Miten ihmeessä liike voisi olla yhtenäinen ja kaikkien yhteisistä impulsseista rakentuva, jos auran kärjessä oleva ei näe ketään muita? Yhtälaila kuoron alkurivi tuntui aluksi haastavalta kontaktin puuttumisen vuoksi. Ajattelenkin, että ennen kuin ryhmä alkaa paremmin tuntea ja sitä kautta aistia

toisiaan, voisi ainakin aluksi tehdä hieman puolikaarimaista muotoa, jolloin toisten aistiminen ja näkeminen, ja sitä kautta yhteneväisen tekemisen löytäminen helpottuu. Toki monilla tarinateatteriryhmillä tekniikat ovat varioituneet ja niitä on muokattu vapaampaan muotoon, hyvä niin. Nimittäin mielestäni juuri esim. kuorotekniikkaan saa lisättyä näyttämöllisyyttä sillä, että yhtenä ”möykkynä” liikkumisen lisäksi, välillä liike voi myös hajaantua koko tilaan, ja säilyä silti yhteneväisenä. Näyttämönkäyttöä voi harjoitella monilla eri perusharjoitteilla. Aiemmin selittämäni Fixpoint – harjoite on yksi tällainen. Ohjaaja voi siinä vielä korostaa ryhmälle, että ryhmän yhtenä tehtävänä on pyrkiä käyttämään tilaa tehokkaasti, pyrkiä olemaan sumputtamatta, ja menemään sinne missä on tyhjää tilaa. Yksinkertaisempi harjoite tästä on harjoite, jossa ryhmälle annetaan tehtäväksi kävellä tilassa ristiin rastiin ja pyrkiä siihen, että aina joka puolella tilassa on joku, ja että etäisyyden säilyvät toisiin mahdollisimman isoina. Eräs harjoite, mitä välillä käytän, on seuraavanlainen, kutsun sitä Perhe - harjoitteeksi: Näyttämölle asetetaan keskelle pöytä, muutama tuoli sen ympärille, sekä lisäksi näyttämön reunoille muutamia muita elementtejä (toinen pöytä, tuoleja, naulakko tms.), mitä nyt sattuu olemaan saatavilla. Tehtävänä ryhmällä on asettua johonkin positioon tilassa. Jonkun pitää aina istua, jonkun pitää aina seistä ja välillä voi myös maata. Kun yksi liikkuu ja vaihtaa paikkaa, on kaikkien liikutettava ja vaihdettava paikkaa. Ryhmän tulee huomioida tilan tehokas käyttö eli varoa sitä, etteivät kaikki ole samalla puolella näyttämöä, sekä lisäksi varioida omaa kehollista asemointiaan suhteessa muihin näyttelijöihin ja yleisön suuntaan. On tärkeää muistaa, että vanhakantainen ajatus siitä, ettei yleisöön voisi koskaan olla selin, ei enää nykyään ole teatterin konventio, mutta siihen pitää olla hyvä syy. Harjoitteessa tätäkin on hyvä tarkastella; Miltä tuntuu olla selin mahdolliseen yleisöön ja/tai muihin näyttelijöihin. Rytmi ja tempo – harjoitteen tästä harjoitteesta saa lisäämällä tehtävänantoon, että paikanvaihtamisien rytmejä pitää varioida. Edelleen näyttelijäntyöllisesti lisää ulottuvuutta saa korostamalla harjoitteen nimeä: Perhe. Eli tehtävänä on kaikkien edellisten lisäksi vielä varioida suhteita kanssänäyttelijöiden välillä, asenteita, reagoida muiden tekemiseen ym. Erikseen ei tarvitse siis määritellä kuka on kuka, vaan näyttelijät itse improvisoivat ja päättävät omassa päässään, oman ”hahmonsa” kannalta, kuka edustaa hänelle ketäkin perheenjäsentä. Improvisoidun puheen voi harjoitteeseen lisätä viimeisessä vaiheessa, jolloin harjoitteesta saa myös hyväksymisen ja määrittelemisen harjoitteen. Tällöin ryhmän tehtävänä on pikkuhiljaa määritellä kuka kukin on ja mikä on tilanne, mitä on tapahtunut.

Asemoinnillisesti diakonaalit suhteessa yleisön toimivat yleensä parhaiten, koska tällöin ilmaisukeskuksemme eli rintakehä ja kasvot ovat paremmin suhteessa sekä yleisöön että vastaanäyttelijään. Näyttelijä itse pystyy aistimaan isomman osan näyttämöstä ja yleisöstä. Eli vaikka kanssänäyttelijän kanssa seistäisiin ns. vastakkain näyttämöllä, voidaan omaa rintamasuuntaa hieman kääntää kohti yleisöä. Täysprofiiliakin voi näyttämöllä käyttää, mutta siihen pätee kokemukseni mukaan

sama periaate kuin lähekkäin tai selin olemiseen; se ei ole yleisölle mielenkiintoista kovin kauaa eli jännite yleisön suuntaan on silloin heikompi, ja pitkään kestäessään jännite katkeaa. Yksi huomio asemoinnillisesti on myös se, ettei näyttämöllä toisilleen puhuvien (tai muuten toistensa kanssa kontaktissa olevien) henkilöiden tarvitse aina katsoa toisiaan. Emmehän me tee niin tosielämässäkään. Yleisön kannalta on mielenkiintoisinta nähdä aina näyttelijöiden kasvot, niistä luemme eniten ajatuksia, tunteita ja reaktioita. Siksi syvyyden käyttö on tärkeää. Näyttelijä voi olla etunäyttämöllä kasvot kohti yleisöä, ja jutella henkilölle, joka seisoo hänen selkensä takana etäisyyden päässä. Ohjauksellisen oppini ja kokemukseni mukaan samanlinjaisuus harvoin toimii eli näyttämöllä ei kannata seistä kohtisuoraa kenenkään takana tai samassa rivissä, ellei sitä käytetä tehokeinona (esim. tarinateatterissa jotakin tiettyä tekniikkaa hyödyntäen). Eri tasojen käyttö on tarinateatterissa tutumpaa ja liittyy perustekniikoihinkin, kuten liikkuviin patsaisiin, mutta mainittakoon kuitenkin, että tasojen käyttö tulee huomioida myös pitkissä tarinoissa. Tästäkin syystä aiemmin mainitsemani Perhe – harjoite on tarinateatterinkin kannalta erittäin käyttökelpoinen.

3.3.1 Muu visuaalisuus ja elementtien käyttö

Tarinateatterissa on totuttu perinteisesti käyttämään erivärisiä kankaita tuomaan visuaalisuutta ja täyttämään elementtien tarvetta. Itselle nämä kankaat ovat kuitenkin olleet aiemmin punainen vaate. Stereotyyppisesti mielikuvani tarinateatterista ennen tarinateatteriohjaajakoulutusta oli epämääräistä kankaiden heiluttelua, joka lähinnä muistuttaa enemmänkin naisvoimistelijoiden kevätnäytöstä kuin laadukasta teatteritaidetta. Huojentuneena sain kuulla, että moni tarinateatteriryhmä on luopunut kankaiden käytöstä eikä koulutuksessammekaan ole käytetty niitä kuin ensimmäisenä intensiiviviikonloppuna kuvastamaan koulutuksen rakennetta (Myönnättäköön, että kylmä hiki valui tuossa tilanteessa selässäni, kun pelkäsin kankaiden olevan oleellinen osa tulevaa kaksivuotista opiskeluaani). Tuolien lisäksi emme ole opiskeluaikana käyttäneet näyttämöllä juuri muita elementtejä. Elokuussa 2017 osallistuimme Suomen tarinateatteriväen tapaamiseen Hartolassa. Siellä esiintyi Tampereen yliopiston Näyttämötyön laitoksen tarinateatteriryhmä, ja heillä oli käytössään runsas valikoima erivärisiä ja erityyppisiä kankaita. Edellisenä päivänä oli esiintynyt miehistä koostuva tarinateatteriryhmä Big Men, jolla myös oli käytössään variaatio erilaisia elementtejä; köysi, tyllihame, pitsihuivi, hattu, yksipyöräinen jne. Ensimmäistä kertaa havahtuin kankaiden ja elementtien käytön mahdollisuuteen. Näyttämötyön laitoksen näyttelijät ensinnäkin esiintyivät mahtavalla näyttelijäntyöllisellä ammattitaidolla, mutta myös käyttivät kankaita harkiten, monipuolisesti,

varioiden ja oivaltavasti. Kankaat muodostivat milloin hevosen, milloin pöydän, milloin kukkakimpun, milloin uhkia ja toiveita, mutta missään vaiheessa niitä ei heiluteltu siinä toivossa, että se toisi muuten tyhjistä näyttelemisestä jotenkin syvällisempää tai toisi jonkin abstraktin tason kömpelön näyttelemisen rinnalle. Kankaita käytettiin ikään kuin nukketeatterielementteinä eli ne elivät ja kertoivat omaa tarinaansa. Samaan tapaan Big Menin esityksessä hyvään näyttelijäntyöhön yhdistyi nerokas elementtien käyttö. Mieleenpainuvinta kohtaa itselle oli, kun näyttelijä Vesa Purokuru otti mustan tyllihameen käteensä kuvaamaan surua, josta ei pääse irti vaikka haluaisi. Loistavat fyysisen teatterin, akrobatian ja jonglööräyksenkin taidot omaavana näyttelijänä Purokuru tulkitsee rooliaan äärimmäisen tarkalla mimiikalla saaden tekemisen todella näyttämään siltä, kuin musta tylli olisi liimattu kiinni käteen. Aivan huikea lisä tarinaan, jossa päähenkilö yrittää mennä elämässään eteenpäin, tavata ystäviään, tanssia ja nauttia elämästä, mutta jumittunut suru kulki mukana.

Uskonkin, että juuri mimiikan, fyysisen teatterin ja nukketeatterin harjoittamisesta on suuri hyöty myös tarinateatterinäyttelijälle. Tällöin kankaiden ja elementtien käyttö muuttuu oivaltavammaksi ja fyysisesti tarkemmaksi.

Tarinateatteri Storiassa olen kuulunut näyttelijäharjoittelijana tammikuusta 2017 lähtien. Storiassa on tapana esityksissään hyödyntää milloin mitäkin tilasta löytyvää tavaraa; laukkuja, pahvilaatikoita, huonekaluja ym. ja tuoda ne näyttämölle kuvaamaan mitä tahansa, ei siis vain täyttämään sitä tarkoitusta, jossa ne ovat arkielämässä. Yhden Storian esityksen olen nähnyt eräessä jväskyläläisessä teatteritilassa. Sieltä storialaiset olivat löytäneet käyttöönsä puupenkin ja oviaukon muotoisen ison, itsestään seisovan kehyksen. Kantamalla penkkiä selässään eräs näyttelijä kuvasi taakkaansa kantavaa naista, kehys oli milloin poikittain tehtaan linjastona, milloin sen läpi kuljettiin kohti uusia haasteita, milloin siinä seisten harkittiin kahden eri vaihtoehdon välillä.

Ajattelen nyt, että oivaltava elementtien käyttö tuo ehdottomasti lisää tarinateatterin monesti vähän tylsäänkin näyttämökuvaan. Tarinateatteriharjoituksiin on siis syytä näyttämöllisyyden lisäämiseksi lisätä elementtien käyttöä, harjoitella nukuttamista ja elementtien monipuolista käyttöä.

Uskon myös, että monessa tapauksessa yksinkertaisilla teatterivaloilla esityksiin saataisiin lisättyä kaivattua teatterillisuutta. Näyttelijän kannalta on myös aivan eri asia esiintyä loisteputkivaloissa kuin teatterivaloissa. Toki tarinateatterin osallistuvuuden kannalta on tärkeää, että näyttelijät näkevät yleisön. Siksi on tärkeä huolehtia että yleisössä on riittävästi valoa, mikäli kirkkaita teatterivaloja käytetään. Teatterivalaistuksella saadaan kuitenkin luotua näyttämöllinen tila, jossa tekeminen sekä tuntuu ja näyttää erilaiselta. Kirkkaammalla valoteholla ja edestäpäin tulevalla valaistuksella myös kasvojen ilmeet ja yksityiskohdat erottuvat paremmin kuin ainoastaan ylhäältä päin tulevasta valolla.

Teatterivalaistuksella on mahdollista myös tuoda lämpöä tai kylmyyttä korostamaan tekemistä ja takavalaistuksella saadaan aikaan syvyyden tuntua ja poistaa varjoja.



Tarinateatteriryhmämme Girls Camp nautiskeli Riikan näyttämöllä. Käytössämme oli teatterivalaistus sekä lavastukselliset näyttämöelementit, kaksi ramppia. Esityksen alkupuolella yleisössä ei ollut tarpeeksi valoa, ja kirkkaista etuvaloista johtuen, näkyvyyttä yleisöön ei ollut. Näyttelijän hyvin nopeasti havaitsi, ettei tarinateatterissa tarvittavaa kontaktia yleisöön siitä syystä ollut. Onneksi ymmärsimme huomauttaa asiasta, ja valomiehemme nosti valon myös yleisöön. Esityksessä koettiin hauska ja tunnelmallinen hetki, kun yhtäkkiä, esityksen jo alettua, näimme vasta ensimmäistä kertaa yleisön, ja riemastuimme tästä kohtaamisesta.

Kuvassa koko tarinateatteriohjaajakoulutuksemme opintoryhmämme, vasemmalta Marika Ahonen, Leni Grünbaum, Annukka Lipponen, Eveliina Heinonen, Tanja Parantainen, Kirsi Sulonen sekä Jenni Lehtinen.

3.4 KEHO AKTIIVISENA NEUTRAALINA

Keho on näyttelijän instrumentti. Suurimaksi osaksi me ihmiset elämme liikkuen ja toimien, tuntien ja kokien asioita, sen kummemmin kehoamme tarkastelematta. Näyttelijän tulee kuitenkin tehdä kehonsa tutkimisesta jatkuvaa toimintaa, ja oppia tuntemaan kehonsa ja sen yhteydet mieleen, omiin muistoihin ja kokemuksiin sekä kehon reaktiot omiin tunteisiin. Vastasyntyneenä kehomme on maneeereista vapaa ja omaa tavallaan kaiken mahdollisen potentiaalin, ja on mahdollisimman optimaalinen kaikkeen liikkeeseen. Taaperoa, leikki-ikäistä ja vielä alakouluikäistäkin tarkastellessa voi ihastella optimaalista seisoma- ja istuma-asentoa, tapaa, jolla lapsi ponkaisee maasta ylös, istuutuu, kiipeää tai kaatuu. Keho on elastinen, se tasapainottuu optimaalisesti selkärangan avulla, jalkapohjat ovat tukevasti maassa, ja koko ajan keho on valmiina toimimaan. Lihaksissa ei ole jumituksia, nivelet eivät vielä kolota eikä asentoon ole tullut vinoutumia. Lapselle ei myöskään vielä ole rakentunut maneeereja eli toistuvia tiedostamattomia eleitä, joilla myöhemmin aikuisina helpotamme tai peitämme esimerkiksi omaa hermostuneisuuttamme.

Konstantin Stanislavski esittää kirjassaan *Building a character* (1979), että näyttelijän tulisi pyrkiä palauttamaan kehonsa vastasyntyneen tasolle. Tällä hän tarkoittaa sitä, että näyttelijän tulisi aktiivisesti pyrkiä palauttamaan kehonsa optimaalinen toimintakyky, vapaus ja elastisuus. Yoshi Oida puhuu ruumiin maantiedosta. Näyttelijän tulisi löytää oman kehonsa neutraali. Monesti meillä on vääristymä jo pelkästään suorana seisomisen kautta. Opiskellessani Turun Taideakatemiassa teatteri-ilmaisun ohjaajaksi 2000-luvun alussa, meidän opintoihimme kuului Alexander-tekniikkakurssi (1). Meille annettiin paritehtävä. Toinen seiso suorassa, siis omasta mielestään, ja tutki miltä kehossa tuntui. Tämän jälkeen pari korjasi asennon oikeasti suoraksi; pää suoraksi suhteessa selkärankaan, leuka 90 asteen kulmaan, tarkisti, ettei pää ollut liian takana tai edessä, jalat lantionleveyseen asentoon, hartiat samalle tasolle. Tämän jälkeen tarkasteltiin, miltä kehossa tuntui. Olisin voinut vanhoa, että seisoin aivan vinossa! Mutta nähtyäni tämän jälkeen itseni peilistä, havaitsin että kehon tuntemus ja todellisuus eivät vastanneet toisiaan. Seisoin aivan suorassa, vaikka keho tuntui olevan vinossa, ja kun korjasin oman asentoni kehon mielestä suoraksi, peili kertoi, että seison täysin vinossa. Kehon neutraalin löytämisessä olennaista onkin tutkiminen ja tiedostaminen sekä fyysisten harjoitteiden aktiivinen harjoittelu. Mitä neutraalimmaksi kehonsa saa, sitä monipuolisemmin se pystyy toimimaan ja olemaan roolihenkilöiden ”palveluksessa”.

Yksi harjoite, jonka olen oppinut klovneria – kurssilla, on kehon neutraalin tutkimiseen äärimmäisen käytännöllinen. Harjoite tosin vaatii, että ryhmä on jo toisilleen melko tuttu, ja ryhmässä vallitsee

ihmisten välinen luottamus ja kunnioitus. Harjoitteessa yksi kerrallaan tulee muiden eteen kertomaan jotain tavallista asiaa itsestään. Esim. minkälainen oma aamu oli. Hän tulee tilaan, istuu yleisön edessä olevalle tuolille ja alkaa kertoa. Yleisön tehtävänä on mahdollisimman tarkasti tarkastella ja painaa mieleen rytmiä, asentoja, maneereja, kävelytapaa, puhetapaa, toistuvia eleitä, ilmeitä jne. Kun henkilö on lopettanut, kuka tahansa saa käydä karrikoimassa henkilöä. Tarinaa ei tietenkään tarvitse muistaa ulkoa, mutta tehtävänä on korostaa niitä asioita, joita oli henkilöstä havainnut. Useampi käy aina yhden henkilön jälkeen tekemässä oman karikatyyrinsä.

Yksinkertaisempi versio tästä on kävellä tilassa, ja ohjaaja vuorotellen huutaa yhden ryhmäläisen nimen. Muut pysähtyvät ja nimensä kuullut jatkaa kävelyä. Muut tarkastelevat kävelyä ja painavat mieleen sen erityispiirteitä. Tämän jälkeen nimensä kuullut pysähtyy, ja muut lähtevät liikkeelle karrikoiden näkemäänsä.

Näissä harjoitteissa ei missään nimessä ole kyse pilkasta vaan siitä, että näyttelijän tulee olla tietoinen omista erityispiirteistään ja maneereistaan. Tarkoitus ei ole, että meidän täytyisi nuo piirteet karsia välttämättä arkiminästämmme, mutta lavalla meidän tulisi olla niistä mahdollisimman vapaa.

Tiedostaminen ja harjoittelu tekevät sen mahdolliseksi. Oidan mukaan näyttelijän pyrkimyksenä on luopua omasta lihallisesta ruumiistaan ja löytää roolihenkilön lihallinen ruumis.

Toiset henkilöt ovat tässä itsetutkiskelussa huomattavasti parempi ”peili” kuin oikea peili. Yoshi Oidan mukaan peili ei kerro todellisuutta eikä se tulkitse tai näe asioita ensimmäistä kertaa. Toisen ihmisen huomioidut kehostamme ovat huomattavasti yksityiskohtaisempia ja tarkempia, koska olemme tottuneet peiliin siinä missä vinoon suorassa seisomiseenkin. Oida korostaa myös oman tuntemuksen tutkimista. Näyttelijän tulee jatkuvasti kuunnella asioita kehollaan. Miltä tämä asia kehossani tuntuu? Kehon elastisuutta ja kykeneväisyyttä voi myös tarkastella esim. seuraavan yksinkertaisen harjoitteen avulla: Seistään suorassa, ja suljetaan silmät, pyritään olemaan hetki täysin paikallaan, silti hengittäen. Sitten lähdemme liikuttamaan oikean käden pikkusormea ja tutkimaan sen kaikkia mahdollisia liikeratoja, pikkusormemme koko potentiaalia. Tämän jälkeen mukaan otetaan nimetön ja tutkitaan mitä kaikkea nimettömän mukana oleminen tuo liikkeiden mahdollisuuksiin lisää. Näin edetään ottaen loputkin sormet mukaan, kämmen, ranne, kyynärpää ja lopuksi olkapää. Koko ajan muu keho pyritään pitämään paikallaan, mutta rentona ja hengittävänä. Tämän jälkeen voidaan aloittaa sama urakka vasemman käden pikkusormessa. Koko harjoitteen perusideana on kyseenalaistaa oman kehonsa rajallisuus. Onko tämä todella kaikki mihin pikkurillini kykenee? Ovatko tässä minun ranneliikkeeni ääret? Samalla tavalla omaa kehoaan tulee haastaa erilaisilla fyysisillä harjoitteilla ja löytää koko ajan uusia mahdollisuuksia ja yhteyksiä.

Oidan mukaan mitään fyysisiä harjoitteita ei näyttelijän kuuluisi tehdä ilman, että liittää niihin jonkin mielikuvan. Mielen ja kehon yhteys ja vuoropuhelu on näyttelijälle äärimmäisen tärkeää. Lapselle, vapaalle keholle ja mielelle, mielikuvitus on itsestään selvää. Lapsella menee vain sekunteja keksiä vaikkapa urheilusuoritukseen tai kotityön suorittamiseen joku leikki. Lapsen päässä keittiö muuttuu hetkessä viidakoksi, jonka heinikossa vilisee käärmeitä ja sänky avaruusaluksiksi, johon televisiolta näyttävä avaruushirviö on hyökkäämässä. Meissä kaikissa on joskus ollut tämä kyky. Olemme kaikki joskus olleet lapsia. Näyttelijän täytyy pyrkiä palauttamaan tuo mielikuvituksen voima, ja leikin todentuntuisuuden tunne.

Mielikuvitusta voi kuitenkin harjoittaa siinä missä kehon ja mielen yhteyttäkin. Yksinkertaiseen perusvatsalihasliikkeeseen voi liittää ajatuksen köydestä, joka on kiinnitettyä päälakeen. Vähän väliä joku nostaa siitä ylös ja vetää eteenpäin. Tätä kokeilemalla voi huomata kuinka fyysinen rasitus myös helpottuu oleellisesti, kun mielessämme työn tekeekin joku, joka vetää köydestä eikä ruostuneet vatsalihaksemme. Aikaisemmin puhuin myös esim. butoh -harjoitteista, joissa mielikuvituksella tuotetaan vapaata liikemateriaalia. Monien voimakkaiden mielikuvien avulla pystymme huomaamaan, että kehomme on kykeneväisempi, kestävämpi ja monipuolisempi kuin uskommekaan.

Kehon tutkiminen ja mielikuviin keskittyminen harjoituttaa myös keskittymiskykyämme. Yoshi Oida kertoo kirjassaan, kuinka hän monesti yrittää hampaita pestessään keskittyä vain hampaiden pesuun ja siihen miltä se tuntuu, mutta mieli usein eksyy harhailemaan, ja miettimään muita asioita. Näyttämöllä kuitenkin kehon ja mielen pitää kyetä paneutumaan sataprosenttisesti siihen mitä on tekemässä. Ja koska mielemme pyrkii niin helposti hajoamaan moneen suuntaan, on tärkeää, että näyttelijänä harjoitutamme myös keskittymiskykyämme.

- (1) Alexander-tekniikka on menetelmä, jonka tavoitteena on parantaa henkilön itsetuntemusta sekä henkisesti että ruumiillisesti ja auttaa purkamaan taakaksi koettuja tottumuksia. Alexander-tekniikan kehitti näyttelijä F. M. Alexander 1800-luvun lopulla. Se on ollut esikuvana muiden samankaltaisten tekniikoiden kuten Feldenkrais-, Rolfing- ja Eutonitekniiikan kehittymiselle.

3.5 HENGITTÄMINEN

Hengittäminen on ihmisen ainoa toiminto, joka on yhteydessä sekä sympaattiseen että parasympaattiseen hermostoon. Se tarkoittaa sitä, että se on ainoa toiminto, joka toimii sekä tiedostamatta että tiedostaen. Keho hengittää automaattisesti vaikka olisimme tajuttomana, mutta pystymme kuitenkin säätelemään ja kontrolloimaan hengitystämme. Koska hengitys on yhteydessä parasympaattiseen (tahdosta riippumattomaan) hermostoon, sillä on vahva yhteys alitajuntaamme ja tunteisiin. Kontrolloimalla hengitystään, näyttelijä kykenee manipuloimaan omaan tiedostamatonta hermostoaan eli ”huijaamaan” kehon erilaisiin tunnereaktioihin. Pelossa hengitys tihenee, jos pidätämme hengitystä, yleisökin pidättää, itkussa vedämme ilmaa katkonaisesti sisäänpäin, raivostuneena painamme syviä huokauksia alas kehoon. Olen tätä jo hieman sivunnut kohdassa Tunteet ja toiminta. Yoshi Oida puhuu kirjassaan Näkymätön näyttelijä, että hengityksen kolmesta tärkeästä vaiheesta; sisään, ulos ja seis. Lavalla näyttelijän tulee tiedostaa, milloin hengittää sisään, milloin ulos ja milloin pidättää hengitystään.

Hengitys liittyy tietenkin myös olennaisesti puhetekniikkaan, joka on yksi oleellisista näyttelijäntyön taidoista, mutta koska aihe on niin laaja, totean tässä lopputyössäni vain, että oikean tekniikan avulla äänen saa kantavammaksi kestävämmäksi ja monipuolisemmaksi. Äänenkäyttöharjoitteita kannattaa tehdä ja ammattilaisen opastuksella. Myös lauluharjoittelusta on apua sekä puhetekniikan että oikean hengitystekniikan kautta. Puhetekniikan kannalta on oleellista harjoitella ajatusta, että vain uloshengitys on aktiivinen; keho kyllä täyttää itsensä ilmalla, jos se pääsee loppumaan. Erilaiset hengitysharjoitteet parantavat kuitenkin esim. ilman kestoa puheen aikana sekä kykyä ”varastaa” ilmaa eli päästää kehoon ilmaa puheen aikana, niin ettei se lopu kesken. Passiivinen sisäänhengitys estää myös liiallisen ilman ottamisen, joka aiheuttaa monesti pyörrytystä ja hengästymisen tunteen. Näyttämöllä hengityksen kuuluu olla alhaalla eli ns. palleahengitystä, jotta rintakehä jää vapaaksi äänen resonoinnille ja tunneilmaisulle. Fyysisesti rasittavien harjoitteiden jälkeen, kun kehomme tarvitsee paljon happea, hengitys painuu automaattisesti alas, ”oikeaan paikkaan”. Fyysisen rasituksen jälkeen tuntee myös todella selvästi sen, kuinka keho kiskoo itsestään ilmaa sisään, ilman että meidän täytyy ”vetää henkeä” eli hengittää aktiivisesti sisään. Fyysisen rasituksen jälkeen on siis hyvä hetki tarkastella sitä, mihin hengitys kuuluisi näyttämöllä saada tiputettua, missä hengitys tuntuu ja miten keho pitää huolta hapen saannista ilman että itse tarvitsee tehdä mitään. Oikealla hengitystekniikalla näyttelijä voi myös rauhoittaa ja rentouttaa oman kehonsa jännitystilasta. Eräs hyvä hengitysharjoite on maadoittaminen: Seistään suorassa jalat lantiolevisessä asennossa, polvet vapaana, muttei koukussa. Suljetaan silmät. Puhalletaan keho tyhjäksi ilmasta. Jokaisella sisäänhengityksellä päästetään ilma sisään (ei vedetä henkeä) kuvitellen, että lantio on suuri tynnyri tai ilmapallo, jota jokainen

sisäänhengitys paisuttaa ja laajentaa joka suuntaan. Kun hengitys on saatu alas, keskitytään jalkapohjiin. Ne ovat tukevasti maassa, lämpimät ja elävät. Jalkapohjista lähtee kasvamaan siimat tai oksat lattian läpi, maan läpi, maapallon kuoren läpi syvälle maapallon ytimeen, ja tekee sinne juuret, joilla kiinnityt tiukasti maapallon ytimeen. Päältaelta lähtee kasvamaan myös siima korkealle taivaaseen kohoten aina ylös avaruuteen saakka. Tunnetaan kuinka killutaan tukevasti maan ja taivaan välillä, keho rentona ja hengittävänä.

Hengitys liittyy myös läsnäoloon. Tarkasteltuani läsnäoloa ja sitä mitä läsnäolon kokemisessa on minun mielestä oleellista, oivalsin hengityksen merkityksen. Läsnä olevalla näyttelijälle hengitys on keskittynyttä ja tiedostettua. Hengitys virtaa koko kehon läpi. Yoshi Oida puhuu peräaukon tärkeydestä ja siitä, kuinka itämaisissa taistelulajeissa anuksen merkitys kehomme käytössä on yleisesti tunnettu, ja esimerkiksi Japanissa sekä taistelu- että teatteriperinteessä painotettu, mutta länsimaisessa yhteiskunnassa selvästi tabu. Tämä ajatus oli itselle aikoinaan suuri oivallus. Oida kertoo kuinka esim. taistelulajeissa aina ennen lujaa iskuja, peräaukko tulee supistaa kiinni. Se antaa voimaa ruumiille ja äänelle, ja tarjoaa enemmän fokusta ja energiaa toimintaan. Tämä pätee myös näyttämöllä, olen huomannut. On aivan erilainen tunne näytellä jotain voimaa vaativaa tai tehdä jotain voimaa vaativaa toimintaa, kun supistaa peräaukon samalla tiukaksi. Oida puhuu myös itämaisesta energian käsitteestä, joka tiedon mukaan kulkee peräaukon ja suun välillä. Jos haluaa saada energiansa kulkemaan vapaana ja olla auki. Täytyy hengittää sekä suullaan että peräaukollaan. Antaa ilman ja energian kulkea lävitse. Yleensä arkielämässä on tehokkainta hoitaa hengitys nenän kautta, ja toki näyttämölläkin silloin kun tarvitsemme ulos hengityksen puhumista varten. Olen kuitenkin itse tehnyt havainnon, että huulien avaaminen raolleen lisää ilmaisen liikkuvuutta ja läpitulamista. Ihminen on elävämpi, resonoivampi ja tunteet ja ajatukset tulevat helpommin yleisöön asti huulten ollessa raollaan.

4 MITEN NÄYTTELIJÄNTYÖN TAITOJA VOISI TARINATEATTERIRYHMÄSSÄ KEHITTÄÄ?

Olen jo useammassa kohdassa tässä lopputyössä viitannut erilaisiin harjoitteisiin, millä näyttelijäntyön laatua ja tekniikkaa voisi parantaa. Uskon, että ensimmäinen askel on se, että tarinateatteriryhmä on itse kiinnostunut omaa näyttelijäntyöllistä taitoa tarkastelemaan ja kehittämään. Esitän, että ensimmäisenä askeleena voisi olla hyvä käydä katsomassa esimerkiksi vapaiden ammattiryhmien ja harrastajateattereiden käsikirjoitettuja teatteriesityksiä yhdessä ryhmänä. Laitosteatterissa harvoin pääsee niin lähelle näyttelijöitä kuin pienillä näyttämöillä, ja vapaiden ryhmien ja harrastajateattereiden tarjonta on usein näyttelijäntyöllisesti monipuolisempaa ja mielenkiintoisempaa sekä myös näyttelijäntyöllisesti ”epätasaisempaa”. Ryhmän on hyvä yhdessä esitysten jälkeen reflektoida, mitä näyttämöllä näkivät näyttelijäntyöllisesti, mistä pitivät ja mistä eivät. Esittämisen estetiikka täytyy tunnustaa ennen kuin siitä voi lähteä irtaantumaan. Uskon, että myös eri tyyllilajien näkeminen auttaa tarinateatterillisesti löytämään eri tyyllilajeja omaan tekemiseen.

Jos omasta näyttelijäntyöstä on kiinnostunut, kannattaa tutustua myös monien eri teatteriteoreetikkojen näkemyksiin ja ajatuksiin näyttelijäntyöstä ja rohkeasti kokeilla harjoituksissa erilaisia harjoitteita. Esimerkiksi Yoshi Oidan japanilaiseen No-teatteriperinteeseen pohjautuvat ajatukset ovat hyvinkin lähellä tarinateatteria abstraktioiden tulkitsemisen suhteen.

Kaikenlaiset harjoitukset, jotka sisältävät sekä itsetutkiskelua että katsojakokemuksen, ovat mielestäni hyviä. Monet harjoitteet voidaan toteuttaa niin, että osa ryhmästä katsoo kun osa tekee. Ryhmässä tuki pitää vallita tällöin jo luottamuksen ilmapiiri, jotta katsojat eivät häiritse näyttelijän omaa kokemusta ja tutkimista. Rehellinen purku ja asiallinen kritiikki harjoitusten jälkeen on tärkeää. Ei sillä tasolla, että ”olit hyvä” tai ”olit huono” vaan mitä katsojana näki, mikä oli mielenkiintoista, mikä ei ollut mielenkiintoista. Milloin läsnäolo tuntui, milloin ei. Milloin tunne välittyi, milloin ei.

Hengitysharjoitteet, mielikuvaharjoitteet ja fyysiset itsetutkimukset ovat hyviä alkuun. Näillä harjoitteilla voidaan myös aina aloittaa harjoitukset, koska ne parantavat keskittymistä ja maadoittavat harjoitustilaan. Hengitysharjoitteena voi käyttää esim. maadoitusharjoitusta(1).

Mielikuvaharjoitteena voi käyttää myös esim. aiemmin mainitsemiani butoh-harjoitteita, ja neljän elementin harjoitteita. Näillä harjoitteilla on vahva yhteys myös tunteisiin, joten ne toimivat hyvin ensimmäisinä tunneharjoitteina. Ryhmää voi ohjeistaa tutkimaan, miten eri mielikuvat tai elementit vaikuttavat omaan tunnekokemukseen. Molemmissa harjoitteissa harjoitteen tekemiseen voi jossain vaiheessa yhdistää puheen, esim. alkutarinan muodossa. Eli samalla kun tekee harjoitetta ja keskittyy

fyysiseen kokemukseen mielikuvasta, alkaa ikään kuin ”tiputella” tekstiä eli välttää sitä, että lähtee näyttelemään tekstiä irrallisena muusta kehon fyysisestä olemuksesta. Tämä on tärkeää, ja auttaa hyvin myös esittämisen estetiikan oivaltamisen ja irti pääsemisen kanssa. Puhuin tästä jo aiemmin luvussa Irti esittämisen estetiikasta, ja kuvasin teettämäni harjoitetta fyysisen näyttelijäntyön työpajassa Suomen tarinateatteritapaamisessa Hartolassa.

Tunneharjoitteita näyttelijäntyötä käsittelevissä teoksissa löytyy useita, ja niitä voi ryhmän kanssa tehdä, mikäli ryhmä on tuttu ja luottamuksellinen. Aiemmin mainitsemani lentokenttäharjoite on yksi, jos halutaan päästä tutkimaan negatiivisia tunteita, samoin ”Rakastan sinua – Vihaan sinua” – harjoite, josta myös aiemmin kuvailin. Yksi tunneharjoite on asettaa näyttämölle neljä tuolia, joihin käy neljä näyttelijää istumaan. Heidän tehtävänsä on olla neutraaleja vastaanottajia. Tämän jälkeen jokaiselle tuolille määritellään oma tunne. Muiden kuin tuolissa istuvien on tarkoitus yksi kerrallaan asettaa kunkin tuolin eteen kerrallaan, ja yrittää saada kyseisestä tunteesta kiinni, esim. kuvittelemalla istuvan paikalle jokin oman elämän henkilö. Puhua saa, muttei koskea tuolissa istuvaan.

Tunneharjoitteissa harjoitteen purku ja hellivät loppuharjoitteet ovat tärkeitä. Ketään ei saa jättää yksin, ja ryhmänohjaajan on hyvä olla koko ajan tietoinen ryhmän jäsenten tilasta, ja pitää heistä huoli. Aikaa täytyy olla varattuna tarpeeksi. On myös tärkeää, että ryhmä tietää mitä ollaan tekemässä ja miksi, ja että he ovat itse kiinnostuneita tekemään harjoitteita, ja tutkimaan omaa tunnemaailmaansa.

Olen myös havainnut, että perusimprovisaatioharjoitteet auttavat tarinateatterin tekemisessä, koska ne kehittävät yhteispeliä, nopeaa hoksaamiskykyä, *kyllän* sanomista eli nopeaa hyväksymistä, tarjousten vastaanottamista sekä usein kehittävät myös ryhmähenkeä ja ilmapiiriä. Ne voivat olla hyvä tapa myös välillä keventää, jos tuntuu, että tarinoiden suhteen ollaan liian syvissä vesissä, ja keventäminen ja komiikka tuntuvat vaikeilta.

Erilaiset tekniset rytmiset harjoitteet, kuten aiemmin mainitsemani fixpoint -harjoite sekä perhe – harjoite kehittävät sekä rytmistä ajattelua että näyttämön ja tilan käyttöä.

Mikäli vain mahdollista, ajattelen, että tarinateatteriryhmän kehittymisen kannalta on tärkeää, että ryhmä käy yhdessä myös muilla kursseilla tai tilaavat itselleen erilaisia ohjaajia vetämään työpajoja.

Näytellessäni Tarinateatteri Storiassa olen havainnut myös tarinoiden uudelleen tekemisen hyväksi keinoksi tarkastella näyttelijäntyötä ja näyttämönkäyttöä. Tämä toki vie pois itse tarinateatterikokemuksesta kertojan kannalta, mutta ylipäätään on hyvä oman tarinateatteriryhmän kanssa ymmärtää, että kaikki tarinat, joita harjoituksissa jaetaan, annetaan harjoituskäyttöön. Jokainen on vastuussa siitä, mitä omia tarinoitaan harjoittelulle materiaaliksi antaa.

5 LOPUKSI

”Näyttelijät nauttivat aina olostaan näyttämöllä. Jopa murhatessaan toisiaan tai murheen murtamina he nauttivat tilanteesta. Tästä puolestaan seuraa yleisön nautinto, vaikka se kylpisi kyynelissä.”

(Oida, Yoshi: Näkymätön näyttelijä, Like 2004)

Näyttelijäntyöllisesti kaikkein oleellisinta on nauttia tekemisestään. Yleisö sietää paljon mokia, virheitä ja vähemmän toimivia kohtia, jos nautinto tekemisestä välittyy. Uskon, että varmin tie nautintoon, on varmuus omasta ja ryhmän tekemisestä. Mitä parempia tiedämme olevamme, sen enemmän voimme nauttia. Käsikirjoitetun teatterin puolella tämä on yksinkertaisempaa. Sanonkin aina näyttelijöilleni, että sen takia me harjoitteleme niin paljon, ja välillä väsymyksen ja harmituksenkin läpi, koska mitä paremmin tekstin ja toiminnan osaamme, sitä enemmän voimme luottaa itseemme ja toisiimme ja sitä nautinnollisempaa on yleisön edessä antaa mennä. Miksei tämä kaikki päätisi tarinateatterissakin? Mitä varmempia olemme itsestämme ja ryhmästämmä, mitä enemmän olemme hikeä, verta ja kyyneleitä vuodattaneet harjoittellessamme, sitä valmiimpia olemme nautiskelemaan yleisön eteen päästessämme.

Yoshi Oida painottaa sitä kuinka tärkeää on, että oppii katsomaan omaa työtään objektiivisesti. Hyvälläkin näyttelijällä on omat heikot kohtansa, mutta hän tietää ne. Ellei pysty näkemään omia heikkouksiaan, ei voi kehittyä. Lisäksi hän kehottaa katselemaan aina muita näyttelijöitä, myös vähemmän taitavampia kuin mitä itse on, koska ”huonoillakin” näyttelijöillä on omat hyvät puolensa, ja muilta esiintymisiltä oppiminen auttaa kehittämään uusia taitoja ja lähestymistapoja.

Nautinto on tärkeää myös kehitymiselle, Oida väittää. Jos lakkaa etsimästä nautintoa omasta esittämisestä, alkaa pian toistaa omia ”vahvuuksiaan”, ja tekeminen muuttuu toistavaksi ja lopulta tylsäksi, eikä enää kehitä näyttelijänä. Riskien ottaminen ja niissä onnistuminen tarinateatterissa tuottaa näyttelijälle suurta nautintoa. Aina voi yrittää ylittää itsensä. Ja taas, niinä hetkinä kun emme välttämättä ole henkisesti tai fyysisesti parhaimmillamme, voimme luottaa ja nojata osaamiseemme ja vahvuksiimme.

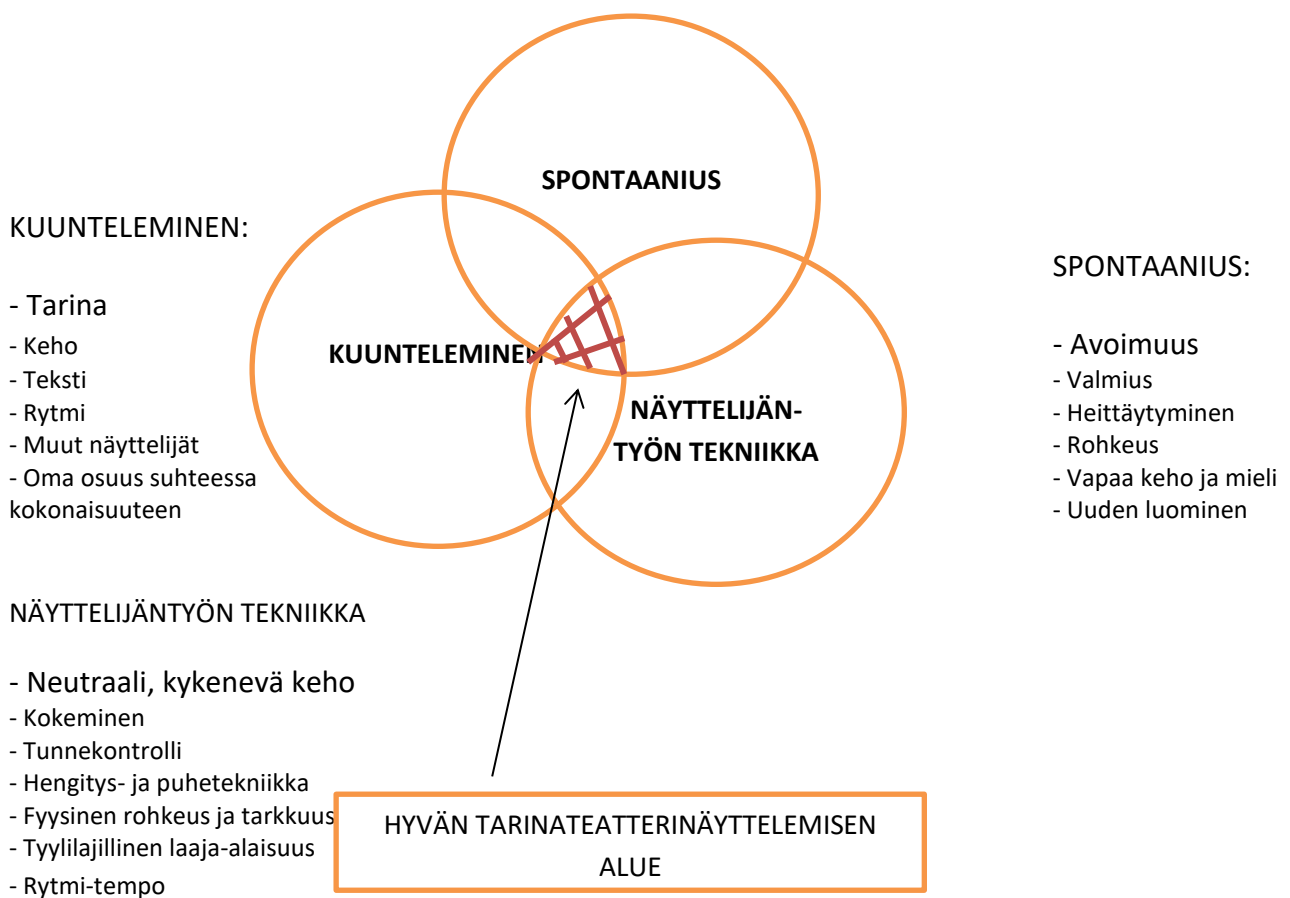
Lopputyön alkupuolella, luvussa spontaaniudesta pohdin Jonathan Foxin ajatusta siitä vaarasta, että näyttelijän ego estää hyvän tarinateatterin toteutumisen, ja pohdin sitä veteen piirrettyä viivaa, jossa

hyvä näyttelijäntyö muuttuu näyttelijän puolelta enemmänkin omien taitojen esittelyksi, kuin tarinan vilpittömästä välittämästä takaisin tarinankertojalle. Tunnistin tämän vaaran Girls Campin esityksessä Riikassa. Olimme ryhmänä kuin flow-tilassa, ja kaikki tuntui sujuvan esityksen aikana täydellisesti. Huomasin muutamassa kohdassa harkitsevani omaa näyttelijäntyötäni; kuinka paljon voin antaa palaa suurien tunnereaktioiden osalta, ajatellaanko minun silloin vain esittelevän taitojani. Nämä ajatukset saivat minut myös kontrolloimaan hyvällä tavalla omaa tekemistäni, kontrolloimaan omaa tilan ottoa ja kuuntelemaan muita näyttelijöitä, ja tietoisesti olemaan koko ajan avoinna sille, että luovun omasta ideastani, jos tarjolla on parempaa. Tosin huomasin näyttelijänä muutamaa otteeseen sortuvani näyttelijän perisyntiin; kesken esityksen aloin herkutella mielessäni sen suhteen, kuinka hyvin olimme edellisen tarinan suhteen onnistuneet, ja tuolloin muutaman sekunnin ajan, en kuunnellutkaan käsillä olevaa hetkeä, koska olin liian keskittynyt herkuttelemaan omalla ylivertaisuudellamme (ja minun ylivertaisuudellani). Egoni otti minusta vallan. Tämä oli hyvä oppi. Se sai minut muistamaan Yoshi Oidan ajatuksen hyvän ja loistavan näyttelijän välisestä erosta. Oida sanoo, että hyvä näyttelijä on sellainen, että kun hän näyttämöllä osoittaa kuuta, kaikki yleisössä ihailevat kuinka taitavasti hän osaa kuuta osoittaa. Loistava näyttelijä taas on sellainen, että kun hän näyttämöllä osoittaa kuuta, kaikki yleisössä kääntyvät katsomaan näyttelijän osoittamaan suuntaan. Loistava näyttelijä on näkymätön. Se, mitä hän tekee, saa meidät unohtamaan, että hän näyttelee.

Olen tässä tutkielmassa tarkastellut lähes vain ja ainoastaan näyttelijäntyötä tarinateatterissa, ja muutamia kohtia lukuun ottamatta lähes täysin sivuuttanut ohjaajan merkityksen esityksessä, vaikka olenkin tarinateatteriohjaajaksi valmistumassa. Mutta ajattelen, että koska oma intohimoni syystä tai toisesta vuodesta toiseen kiinnittyy juuri näyttelijäntyön tutkimiseen, on se minun agendani myös tarinateatteriohjaajana. Teatteriohjaajan identiteettini näkyy tässä lopputyössä ja sen aiheen valinnassa. Ohjaajana tarkoitukseni on aina antaa näyttelijöille kaikki mahdolliset työkalut, jotta he voisivat kehittyä. Ohjaajan tehtävä on ohjata eli antaa palautetta, kertoa mikä oli hyvää, ja mitä voisi vielä kehittää. Uskon, että siksi tämän lopputyön muoto oli minulle luonnollisin. Ajattelen tse myös teatteriohjaajana, etten voi sanoa, ettei jokin asia näytelmässä toimi, ellei minulla ole antaa siihen jotain mitä voisi kokeilla muuttaa tai kehittää. Siksi halusin kirjoittaa omalta osaltani ylös sen, mitä näyttämöoppeja tarinateatterissa voisi soveltaa. Väheksymättä tarinateatterin muita tarkoituspäriä; sen terapeutista ja yksilöä parantavaa vaikutusta, yhteisöllisyyden kokemusta sekä kuulluksi ja nähdyksi tulemisen kokemusta, ajattelen, että näyttelijäntyön opille voisi laittaa antaa enemmän painoarvoa, ainakin tarinateatterikirjallisuudessa. Näyttelijäntyön kehittäminen tarinateatterissa nostaisi myös sen taiteellista arvoa ja kaventaisi kuilua tarinateatterin ja muiden teatterimuotojen välillä.

Tämä lopputyö voi olla tarinateatteriryhmien ohjaajille jonkinlainen ajatustenherättelijä ja ideoiden synnyttäjä, mutta ajattelen, ettei näyttelijä voi kehittyä, ellei hänellä ole omaa tahtoa tutkia näyttelijän työtään ja vilpittön halu kehittää sitä ja löytää uutta. Ohjaaja voi monin tavoin olla tässä prosessissa apuna, toimia peilinä ja tarjota alusta kehitykselle, mutta työtä ei voi tehdä puolesta.

Lopputyöni alussa esittelin Heinrichin ja Foxin esittelemän hyvän tarinateatterin alueen kaavion. Halusin itse laatia sen viereen hyvän tarinateatterinäyttelemisen alueen kaavion selventääkseni, mitä olen tässä lopputyössä tarkastellut.



Ajattelen, että kaikenlainen teatterin tekeminen kehittää tarinateatterinäyttelijää, mutta myös tarinateatterin tekeminen kehittää kaikenlaisen teatterin tekijää. Olen itse kehittynyt valtavasti teatterintekijänä näiden kahden vuoden aikana. Olen saanut rutkasti uusia työkaluja niin näyttelijänä kuin teatteriohjaajana. Pystyn katsomaan myös kirjoitettua näytelmätekstiä eri tavalla tarinana, jota tulee kuulla ja kunnioittaa sekä tehdä näkyväksi. Sekä löytää sieltä niitä rivin välissä piilossa olevia asioita, joita kirjailija itsekään ei ole tiennyt tarinastaan paljastavan.

On hämmentävää, että tarinateatteria ei laajemmin käytetä näyttelijäntyön sekä miksei ohjaajantyönkin opetuksessa. Suomessa tietääkseni vain Näyttelijäntyön laitos Tampereella on ottanut tarinateatterin osaksi näyttelijäntyön opetusta. Tarinateatterilla olisi paljon annettavaa perinteisen teatterin puolelle.

Ennen kaikkea olen oppinut tarinateatteriohjaajakoulutuksessa itsestäni; siitä kuka olen, miten muut minut näkevät, ja saanut jälleen perustavalla tavalla muistutuksen siitä kuinka epätäydellinen ja keskeneräinen olen kaikin puolin; teatterintekijänä, ihmisenä, ystävänä, vaimona ja äitinä. Ja tämä on tietenkin vain hyvä asia. Aina voi kehittää itseään, tutkia, oppia, oivaltaa ja omaksua uutta sekä hylätä niitä käytösmalleja ja tottumuksia, jotka estävät olemasta hyvä.

6 LÄHDELUETTELO

KIRJALLISUUS:

Fox, Jonathan: Acts of service – Spontaneity, Commitment, Tradition in the nonscripted Theatre, Tusitala Publishing, 1994

Salas, Jo: Improvising Real Life - Personal Story in Playback Theatre, Tusitala Publishing, 1993

Heinrich & Jonathan Fox: Gathering Voices: Essays on Playback Theatre, Tusitala Publishing, 1999

SIVUSTOLTA: www.playbacktheatre.org/resources/articles-and-books :

Aho, Jari: Rules vs. Spontaneity, 2006

Buhler, Cymbeline: Form And Fulfillment: Character Development In Playback And Scripted Theatre, 2000, essay for the Leadership training in Centre for Playback Theatre

Floodgate, Simon: The Shamanic Actor: Playback Theatre Acting as Shamanism, 2006

Lähdetiedot Floodgaten esseessä:

Saaille, R: The Actor as Shaman, in Sacred Hoop, Issue 16, Spring 1997

Craig, E.G.: The Actor and the Über-Marionette , 1907

Rudlin, J: Twentieth Century Actor Training

Brecht, Bertolt: Brecht on Theatre (essays from 1918 to 1956), Farrar, Straus and Giroux, 1964

Brook, Peter : The Empty Space, Pelican Books, 1972

Boal, Augusto: Games for Actors and Non-Actors, Routledge, 1992

Sirkku Aitolehti, Kirsti Silvola: Suhteiden Näyttämöt – Näkökulmia psykodraamaan, toim., Kustannus Oy Duodecim, Gummerrus Kirjapaino Oy, Jyväskylä 2008

- Oida, Yoshi: Näkymätön näyttelijä, Like 2004, toim. Lorna Marshall, suomennos Lauri Sipari
- Stanislavski, K.S.: Building a Craracter, Eure Methuen, 1979
- Diderot, Denis: Näyttelijän paradoksi, Teatterikorkeakoulu 1987, suomennos Marjatta Ecaré
- Kallinen, Timo: Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi – Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen, Teatterikorkeakoulu, 2001
- Mamet, David: Tosi ja epätosi: Arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle, Terra cognita, 1999, suomennos Vuokko Kellomäki
- Cohen, Robert: Näyttelemisen mahti, Tampereen yliopisto, 1986
- Carlson, Marvin: Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survay, from the Creeks to the Present (Expanded Edition), Cornell University, 1993
- Johnstone, Keith: Impro: Improvisation and the theatre, Bloomsbury, 2013, alkuperäinen julkaisu Faber and Faber Ltd., 1979
- Sulonen, Kirsi: Näytteleminen - Läsnäolon taide, Turun ammattikorkeakoulu, Esittävä taide, 2006
- MUUT:
- Tarinateatteriohjaajakoulutus, Tarinainstituutti, 2016 – 2017, kouluttajina Päivi Rahmel ja Jori Pitkänen

Teatteri-ilmaisunohjaajakoulutus, Turun ammattikorkeakoulun Taideakatemia, Esittävä taide, 2002-2006, opettajina mm. Virpi Koskela, Pieta Koskenniemi, Maiju Sallas, Untamo Lepola, Hannu Huuska sekä useat muut ammattinäyttelijät, -ohjaajat sekä äänenkäytön, liikkeen, tanssin ym. opettajat.

Värttinän kosketus – fyysisen näyttelijäntyön työpaja, Suomen tarinateatteritapaaminen, Hartola 2017

Teatterikoneen tarinateatteriryhmä Ihme, tarinateatterin opetusryhmä, ohjaajana 2017

Wikipedia sekä muut yksittäiset Google-haun avulla löytämäni täsmennykset ja tarkennukset.

Lisäksi lähdemateriaalina olen käyttänyt omaa uraani ammattinäyttelijänä sekä ohjaajana lukuisissa ammatti- ja harrastajapuolen produktioissa sekä kokemustani näyttelijäntyön, puhetekniikan sekä erilaisten teatterikurssien opettajana.