

Hilla Hanhela

LIIKKEELLISET TYÖTAVAT OHJAUSPROSESSISSA

**Opinnäytetyö
CENTRIA-AMMATTIKORKEAKOULU
Esittävän taiteen koulutusohjelma
Toukokuu 2017**

TIIVISTELMÄ OPINNÄYTETYÖSTÄ

Centria-ammattikorkeakoulu	Aika Toukokuu 2017	Tekijä/tekijät Hilla Hanhela
Koulutusohjelma Esittävän taiteen koulutusohjelma		
Työn nimi LIIKKEELLISET TYÖTAVAT OHJAUSPROSESSISSA		
Työn ohjaaja Minna Koivula	Sivumäärä 40 + 2	
Työelämäohjaaja -		
<p>Tämä opinnäytetyö on tehty fenomenologisena tapaustutkimuksena. Tutkimus tarkasteli ja kartoitti Kertomus miesten hengistä -prosessissa käytettyjä työtapoja keskittyen liikkeellisyyteen ja liikkeellisten työtapojen ohjaamiseen. Miten liikettä yhdistetään tekstiin? Voiko esitys olla sekä liikkeellinen että tekstilähtöinen? Tutkijan omat muistiinpanot, havainnot ja kokemukset toimivat tutkimuksen keskeisimpinä aineistoina. Aineistoa kerättiin näyttelijöiden teemahaastattelun sekä katsojien kyselyhaastattelun muodossa.</p> <p>Tutkija itse toimi prosessin ohjaajana, joten tutkimus on subjektiivisten kokemusten ja havaintojen sekä alan kirjallisuuden ja tutkimuksen keskustelukenttä. Tutkimuksessa käytetty kirjallisuus koostuu pääosin nykyteatteriin, ohjaajuuteen ja näyttelijäntyöhön keskittyvästä teatterikirjallisuudesta, mutta ottaa myös harppauksia esimerkiksi tanssin alan kirjallisuuteen.</p> <p>Tutkija hahmotti tutkimuksessa omat työskentelytapansa osana teatteritaiteen kenttää. Tutkimuksessa todettiin, että liikkeelliset menetelmät edesauttavat ryhmäytymistä, toimivat taiteellisen työskentelyn menetelminä teatterityöskentelyssä sekä voivat edistää kehotietoisuutta. Tutkimus myös hahmotteli tutkijan oman ohjaajuuden suuntaa. Fenomenologisen tutkimusotteen sekä aineiston suppeudesta johtuen tutkimus ei ole yleistettävissä, mutta tarjoaa näkökulmia ja havaintoja esittävän taiteen parissa työskentelevälle tai siitä kiinnostuneelle.</p>		
Asiasanat liike, nykyteatteri, ohjaajuus, prosessi, tanssi.		

ABSTRACT

Centria University of Applied Sciences	Date May 2017	Author/s Hilla Hanhela
Degree programme Performing Arts		
Name of thesis MOVEMENT BASED PRACTICES IN THE DIRECTING PROCESS		
Instructor Minna Koivula	Pages 40 + 2	
Supervisor -		
<p>This thesis is a phenomenological case study. The study observed and mapped the practices used in 'Kertomus miesten hengistä' process. The study focuses on movement and directing movement based practices. How to combine movement with text? Could a performance be based on both movement and text? Researcher's own notes, observations and experiences form the principal research material of this study. However, research material has been collected through theme interviews of the participating actors and an inquiry interview of a few members of the audience.</p> <p>The researcher herself had the role of the director in this process. Therefore the study is described as a conversational field of both subjective experiences and observations, literature and research. Literature used in the study consists mostly of literature about Postmodern theater, directing and acting, but takes a few leaps into dance literature too.</p> <p>The researcher understood her own working methods as a part of the theater field. The study pointed out that movement based practices contribute to grouping, can function as artistic practices in theater field and can improve body awareness. The study also shaped the researcher's own orientation towards directing. Due to the phenomenological perspective and the extent of the research material this study cannot be generalized. It can offer perspectives and observations to someone working with or interested in performing arts.</p>		

<p>Key words dance, directing, movement, postmodern theatre, process.</p>
--

**TIIVISTELMÄ
ABSTRACT
SISÄLLYS**

1 JOHDANTO.....	1
2 LUOVAA PROSESSIA TUTKIMASSA.....	3
3 TANSSIN JA TEATTERIN RAJAMAILLA.....	6
4 TYÖSKENTELYN KESKEISIMMÄT LÄHTÖKOHDAT.....	10
4.1 Somaattinen liiketyöskentely.....	10
4.2 Improvisaatio.....	11
4.3 Nykyteatteri ja esitystaide.....	12
5 KAKSI NÄKÖKULMAA LIIKKEESEEN.....	14
5.1 Ryhmäytyminen ja kuuntelu.....	14
5.2 Somaattinen lähestymistapa.....	18
6 IMPROVISAATIOSTA KOHTI VALMISTA ESITYSTÄ.....	20
6.1 Toisto ja päätöksenteko.....	22
6.2 Teksti impulssina liikkeelle.....	24
6.3 Visuaalisuus ja intuitio.....	26
6.4 Auktoriteettia etsimässä.....	29
6.5 Metodia muovaamassa.....	30
6.6 Yksinkertaisuuden ja ytimen etsiminen.....	32
7 VASTAUKSIA SEKÄ UUSIA KYSYMYKSIÄ.....	35
LÄHTEET.....	38
LIITTEET	

1 JOHDANTO

Minulle tanssi on liikettä, jolla liikutan ja kosketan itseäni kokonaisena. En vain fyysistä minua vaan myös mieltäni. Olen aina nauttinut tanssimisesta suuresti. Oma tanssiosaamistani kuvaisin vapaan tanssin, improvisaation sekä itämaisen tanssin yhteensulautumisena. Vasta teatteri-ilmaisun ohjaajan opinnoissani tutustuin liiketyöskentelyyn ja sain uusia kokemuksia ja havaintoja siitä, miten monella tapaa tanssia ja liikettä voi käyttää. Erilaiset tekniikat ja harjoitteet herättivät minussa jotain uutta, sekä osallistujana että ohjaajana. Liikkeen kautta voidaan ilmaista jotain, johon teksti ja sanat eivät yletä. Sen kautta voidaan löytää alueita, joihin tekstillä ei ole pääsyä.

Olen aina vierastanut tekstilähtöistä teatteria ja näytelmiä. Improvisaation perustuvat kohtaukset ja esitykset sekä ryhmälähtöinen teatteri on ollut minulle luontevampi tapa tehdä teatteria. Hakiessani teatteri-ilmaisun ohjaajan opintoihin minulla oli ollut pidempi tauko teatterin tekemisestä, mutta kokemukset esiintyjyydestä sekä teatterin mahdollisuuksista käsillä aihetta kuin aihetta vetivät minua puoleensa.

Opintojeni myötä kiinnostuin enemmän myös kirjoittamisesta ja kipinä oman tekstin ohjaamisesta heräsi henkiin dramatisoidessa Pentti Haanpään novellia Kertomus miesten hengistä. Ohjasin kyseisen tekstin kevättalvella 2017. Esityksen lähtökohtana oli halu yhdistää kaksi kiinnostuksen kohdetta, liikkeellisuuden sekä kirjoitetun tekstin, tässä tapauksessa näytelmätekstin, yhteen teokseen. Opinnäytetyöni tarkastelee sitä luovaa prosessia, joka siitä syntyi. Tavoitteenani oli löytää tietoa ja työtapoja, jotka tukevat ammatti-identiteettini ja -taitoni kasvua minua kiinnostavilla aihealueilla esitykseen tähtäävässä työskentelyssä.

Tutkimukseni esittelee käyttämiäni liikkeellisiä työtapoja ja avaa liikkeellisen työskentelyn mahdollisuuksia ja luonnetta teatterityöskentelyn kontekstissa. Miten yhdistän liikettä ja/tai tanssia käsikirjoitettuun tekstiin? Voiko esitys olla samalla sekä tekstilähtöinen että liikkeellinen? Näiden

kysymysten lomassa pohdin omaa ohjaajuuttani ja tutkimus voidaan nähdä askeleena kohti oman ohjaajuuden hahmottumista.

Esitysprosessissa rinnallani on kulkenut puolalaisen teatteriteoreetikon Jerzy Grotowskin (2011) työtä avaava teos *Towards a poor theatre*. Grotowski (2011, 9) kuuluu eniten näyttelemistä syvällisesti tutkineiden joukkoon ja kutsui teatteriaan laboratoriksi. Toisenlaista näkökulmaa esitysprosessiin on antanut japanilainen teatterivaikuttaja Yoshi Oida (2004), jonka kirjoitusten avulla myös avaan teatteritaidetta. Oidan juuret ovat japanilaisessa klassisessa teatterissa, mutta hän on tutkinut ja laajentanut ammattitaitoaan ympäri maailman. Hänet tekee ainutlaatuiseksi poikkeuksellinen taitojen ja kokemuksen määrä teatterin parissa. (Oida & Marshall 2004, 9-10.) Tutkimuksessa käytän myös paljon muuta teatteri- ja tanssialan kirjallisuutta avatakseni ja tutkiakseni tutkimuskohdettani.

2 LUOVAA PROSESSIA TUTKIMASSA

Kuvaisin tutkimustani seittimäisenä verkostona, jonka olen kutonut omia, työryhmän sekä katsojien havaintoja ja kokemuksia sekä alan lähdekirjallisuutta materiaalina käyttäen. On huomioitava, että tutkimuksessa esille tulevat havainnot ja kokemukset ovat yksittäisten ihmisten mielipiteitä ja havaintoja, eivätkä ole yleistettävissä. Tutkimus kuitenkin pyrkii pureutumaan kyseisessä prosessissa käytettyihin liikkeellisiin työskentelytapoihin mahdollisimman huolellisesti.

Tutkimukseni on fenomenologinen tapaustutkimus. Tapaustutkimuksessa tutkija on ulkopuolisuuden sijaan osallinen ja siinä korostuu monimetodisuus. Se kysyy vastauksia kysymyksiin kuinka ja miksi. (Valli & Aaltola 2015, 185, 183.) Olen tutkijan roolin lisäksi Kertomus miesten hengistä -esityksen ohjaaja, joten minulla on erityinen suhde tutkimuskohteeseeni. Tässä tutkimuksessa tutkin miten yhdistin liikkeellisiä työtapoja ja tekstiä ohjatessani Kertomus miesten hengistä -esitystä sekä hahmottelen omaa ohjaajuuttani. Henkilökohtaiset muistiinpanot sekä esityksestä kirjoittamani ohjausraportti toimivat isona osana aineistoa.

Tapausta tutkiessa on ymmärrettävä ja otettava huomioon sen asia-yhteydet eli kontekstit (Valli & Aaltola 2015, 183). Tätä tapausta tarkastellessa niin näyttelijöiden kuin minunkin tausta, aikaisempi teatterikokemus sekä elämäntilanne ovat osa tutkimuksen kontekstia. Kontekstiin kuuluu myös ympäröivä maailma ja esimerkiksi kulttuurikenttä ja sen toimintatavat. Grotowski (2011, 21) kirjoitti omasta taiteellisesta työstään, että kaikki mitä he tekivät ei ollut täysin uutta. Myös he olivat sidoksissa joko tiedostetusti tai tiedostamattomasti traditioiden, tieteiden ja taiteiden vaikutuksille. Pyrin tutkijana olemaan avoin sekä kriittinen.

Haastattelin työryhmääni esitysten jälkeen ja haastattelumuodoksi valikoitui teemahaastattelu, jonka tein ryhmässä. On huomautettava, että yksi näyttelijä on haastateltu yksilöhaastattelulla. Teemahaastattelu on keskus-

telunomainen, tutkijan aloitteesta ja ehdoilla tapahtuva ja jonka vuorovaikuksessa tutkija pyrkii saamaan selville tutkimuksen aihepiiriin kuuluvat haastateltavia kiinnostavat asiat (Valli & Aaltola 2015, 27-28). Yksittäisten näyttelijöiden kokemuksia tuon silloin tällöin tutkimuksessa esiin viittaamalla näyttelijöihin A, B, C tai D. Haastattelun lisäksi teetin työryhmälle prosessin edetessä pieniä kirjoitustehtäviä. Halusin tutkimuksessa esille myös katsojan näkökulman, joten tein haastattelukyselyn joukolle katsojia. Halusin tietää, millaisena esitys ulospäin näyttäytyi ja miten yleisö koki esityksessä käytetyn liikkeellisyuden. Katsojiin viittaan tekstissäni vapaamuotoisemmin käyttäen esimerkiksi termiä ”eräs katsoja”.

Fenomenologisessa tutkimusstrategiassa subjektiiviset kokemukset ja elämykset ja niiden pohtiminen ovat keskiössä ja yksilöllinen kokemus korostuu. Tutkijan tulee olla avoin ja lähestyä tutkimuskohdetta ilman ennakko-odotuksia, määritelmiä tai teoreettista viitekehystä. (Routio 2005.) Vaikka tarkastelen esitysprosessia enimmäkseen omien kokemuksieni ja muistiinpanojeni kautta, koen näyttelijöiden sekä yleisön kokemukset ja havainnot tärkeinä tiedonlähteinä.

Fenomenologisessa tutkimusstrategiassa pääpaino voi olla tutkijan itsensä ja hänen omien kokemusten ja ymmärryksen muodostumisen havainnoinnissa. Tällöin tutkimuskohteesta etsitään sen keskeistä olemusta ja tavoitellaan tutkimuskohteesta syvällistä tietoa. Toisaalta pääpaino voi määrittyä myös muiden ihmisten kautta. (Routio 2005.) Koska tutkin omaa ohjaajuuttani sekä prosessia, joka on lähtöisin omista kokemuksistani ja taiteellisista pyrkimyksistä, pääpaino on tutkijassa eli minussa, kuitenkin sivuuttamatta muita näkökulmia.

”Kokemus on oppimisen ja uudistumisen ehtymätön lähde” (Hyypä, Kiviniemi, Kukkola, Latomaa & Sandelin 2015). Fenomenologian tutkimuskohteena on inhimillinen kokemus (Teatterikorkeakoulu 2007.). Kokemuksesta puhuttaessa käytetään termiä kokemustieto. Sen sanallistaminen tai muuttaminen selkeiksi ohjeiksi on hankalaa. Kokemus

kuitenkin on edellytys inhimilliselle toiminnalle, kehitykselle ja sivistykselle. Kokemus pystyy myös haavoittamaan ihmisiä ja yhteisöjä. Ihminen voi sekoittaa kokemukset keskenään tai päätyä värittämään niitä niin, että ne eivät enää ole korreloi alkuperäisen kokemuksen kanssa. Juuri siksi kokemus saatetaan sivuuttaa niin helposti. Kokemus on kuitenkin ainutlaatuista, tärkeää sekä kestävä. (Hyypä ym. 2015.)

On tärkeää tiedostaa, että ihminen havaitsee myös sanatonta viestintää. Fenomenologis-hermeneuttisen tutkimuksen periaatteiden mukaan kaikki kokemukset ovat tutkimuskohteina oikeutettuja ja tutkittavien kuvailemia kokemuksia pidetään luotettavina (Teatterikorkeakoulu 2007). Niinpä olen ottanut oikeudekseni ainakin nostaa esille tällaisia sanattomia kokemuksia ja havaintoja.

3 TANSSIN JA TEATTERIN RAJAMAILLA

Koin ohjauksen alussa, että teksti ja liike ovat lähtökohtina jopa toistensa vastakohtat, että minulla on vasemmassa kädessäni teksti ja oikeassa liike. Tekstillä tarkoitan tässä tapauksessa tarinan sisältävää käsikirjoitusta, jossa on sekä roolihahmojen välistä dialogia, monologitekstiä että kertojia. Olen dramatisoinut Haanpäätä paikoin runollisempaan muotoon, mutta tekstin olisi voinut ohjata myös monella muulla tapaa. Teksti ei itsessään ole teatteria. Siitä tulee teatteria näyttelijän käyttämien intonaatioin, ääniassosiaatioin ja kielen musikaalisuuden keinoin. (Grotowski 2009, 18.)

Se mitä haluan liikkeellä kertoa tai käsitellä, ei ollut minulla alussa selkeää. Oli vain sekalainen rypäs henkilökohtaisia kokemuksia sekä visuaalisia lavakuvia. Minulle oli alussa epäselvää, mitä liike minulle ohjaajana merkitsee. Miksi ja mitä oikeastaan haluan liikkeellä käsitellä ja miten? Lähdin ohjaamaan suunnitteleamalla varsin vähän. Siihen haasteeseen eli miten ohjaan liikettä, en ollut valmistautunut perusteellisesti. Tilanne oli uusi, kun minun piti selvittää, miten saan ohjaajana synnytettyä liikettä esittävään muotoon, joka muodostaisi tekstin kanssa kokonaisuuden. Mikä tekee sitten teoksesta liikkeellisen?

Käsite liike viittaa fyysisyyteen. Fyysinen teatteri on käsitteenä laaja. Genren laajuuden vuoksi fyysisen teatterin sijaan voidaan sanoa olevan fyysisiä teattereita tai englanniksi the physical in theatres. Itseasiassa kaiken teatterin voidaan ajatella olevan fyysistä. (Keefe & Murray 2007, 3.)

Grotowski (2011, 17-18) kyseenalaisti lavan ja katsomon mallin ja suunnitteli jokaiseen esitykseen uuden tilan, joka mahdollisti variaatioita katsojan ja näyttelijän vuorovaikutuksessa. Hän myös kehitti köyhän teatterin, mikä tarkoitti kaiken ylimääräisen hylkäämistä ja keskittymistä näyttelijäntyöhön. Grotowskille näyttelijäntyö tarkoitti ääri rajojen tutkimista.

Kaikki elementit kuten visuaalisuus, sommittelu ja äänet on rakennettu näyttelijän kehon ja äänen keinoin (Grotowski 2011, 27).

Käyttämäni liikkeellisyyttä luonnehtisin nojaamisena tai avoimuutena tanssiin, erityisesti nykytanssiin ja vapaaseen tanssiin, sekä erilaisiin liikkeellisiin työtapoihin, joita myös myöhemmin avaan enemmän. Tanssitaiteen tohtori, tanssija ja tutkija Kirsi Heimonen (2009, 22) ei liikeimprovisaatiota tarkastelevassa tutkimuksessaan piirrä suurta eroa liikkeen ja tanssin välille. Tanssi sanana viittaa tanssitekniikoihin ja liike on avarampaa olemista maailmassa. Hänen mukaansa ihminen liikkuu ja on siten maailmassa.

Kuten teatteri, tanssikaan ei ole yksi yhtenäinen saarekkeensa. Jokainen koreografi luo teoksiaan omalla tavallaan. Koreografi Leena Gustavson (2011, 53) kokee tarvetta antaa tanssijalle itse luomansa liikkeet ja hänen työnsä yksi keskeinen ajatus on koreografin kyky puhutella tanssijoita omalla liikesanastollaan. Hänen mukaansa en ole koreografi, mikäli poimin tanssijoiden teemaimprovisaatioista ja sovellan liikemateriaalia palvelemaan omia näkemyksiäni.

Kun taas Ismo-Pekka Heikinheimo (2011, 58) kuvaa työskentelyssään haastavansa tanssijat kehollisesti ja luomalla tanssilliseen vuoropuheluun pakottavia tilanteita, jotka vievät kohti avointa luomisen tilaa. Avoimen luomisen tilassa tanssija kohtaa koreografin, muun työryhmän, itsensä ja suureksi osaksi tuntemattoman maailman. Hän puhuu tanssijoilta tulevan tiedon ja liikkeen virran aistimisesta. Tanssijoiden ideoita ja ehdotuksia kuuntelemalla hän vie teosta visionsa suuntaan.

Liikkeellisillä menetelmillä tarkoitan erilaisia harjoitteita tai metodeja. Tässä prosessissa korostuivat somaattinen liiketyöskentely, ääni- ja liikeimprovisaatiot sekä liikkeelliset kontaktiharjoitteet. Tekstin roolia ei voida kuitenkaan sivuuttaa tai aliarvioida. Kertomus miesten hengistä-teksti ja tarina määritteli esityksen maailman ja toimi ikään kuin ponnahduslautana.

Kertomus miesten hengistä -esityksen taustalla voidaan myös nähdä länsimaisessa teatterissa 1900-luvulla tapahtunut murros, kun näytelmäkirjallisuuden vahvasti painottuneen draamallisen teatterin rinnalle nostettiin vaihtoehtoisia esitysmuotoja. Draaman jälkeinen teatteri tai postdraamallinen teatteri muun muassa luopuu teatteriesteettisistä normeista ja tekstin asema on kaventunut vain yhdeksi osaksi esityksen moniaineista rihmastoja. (Lehmann 2009,11-12.)

Tästä näkökulmasta katsottuna liikkeellisyys on yksi monista elementeistä itse esitystä tarkastellessa. Kertomus miesten hengistä- esityksen liikkeellisyyden voisi myös kategorisoida osaksi draaman jälkeistä teatteria tai nykyteatteria. Puheen lisäksi tai sijasta fyysisen ilmaisun korostaminen on yksi nykyteatterista käytettävistä lukuisista tunnusmerkeistä (Ruuskanen 2010, 10). Liikkeen lisäksi esityksessä oli myös äänimaisemaa, yhtäaikaaisuutta ja runoutta, mutta se perustui kuitenkin myös draamaan. Itseasiassa draamateatteri ja nykyteatteri eivät ole tarkasti jaoteltavissa vaan usein esitykset ovat niiden rajamailla (Ruuskanen 2010, 29).

Kertomus miesten hengistä- prosessin tarkastelu nykyteatterin näkökulmasta käsin on perusteltua. Tekstin dramaturgia on myös saanut vaikutteita nykyteatterista. Sitä tehdessäni tiedostin kirjoittavani lavalle, enkä halunnut kirjoittaa näytelmästä realistista ja perinteistä puheteatteria. Tekstissä on esimerkiksi aukkoja, päällekkäisyyksiä ja nopeita leikkauksia tilanteesta toiseen. Nykyteatteri toimii myös tanssin ja teatterin rajamailla. Nykyteatterin suhde tanssiin on merkittävä. On usein nähtävissä tanssi- ja teatteriesitysten liukenemista toisiinsa, niiden samankaltaisuutta sekä toisiltaan lainaamista. (Ruuskanen 2010, 14.)

On kiinnostavaa, miksi haluamme lajitella taidetta sen muodon tai ilmaisutavan perusteella. Myös tanssikoreografi Hanna Brotherus (2011, 26) kritisoi sekä ihmisten että taiteen lokeroimista toisistaan. Laajentaakseni perspektiiviä otan esille myös japanilaiset teatterimuodot, joissa näyttelemistä ei erikseen ole vaan esiintyjän taidot koostuvat

tanssista, laulusta ja puheesta. Japanilaisen perinteisen esiintyjän on hallittava äänellinen ja fyysinen ilmaisu laajemmin kuin läntisen näyttelijän. (Oida 2004, 12-13.) Grotowski (2009, 16) luokitteli köyhän teatterinsa vastakohtaksi rikkaan teatterin. Hänen mukaansa rikas teatteri pyrkii kilpailemaan television ja elokuvan kanssa ja rikas teatteri on muun muassa selkärangatonta, epärehellistä ja muista taiteista ammentavaa.

Mielestäni postdraamallinen teatteri tai nykyteatteri ei kuitenkaan pyri ensisijaisesti kilpailemaan medioiden kanssa vaan tarkastelemaan ja tutkimaan ihmistä, ihmisyyttä ja sen monimuotoisuutta. Tähän tarpeeseen tarkastella ihmisyyttä teatterin keinoin muistakin perspektiiveistä ja lähtökohdista kuin draamallisista, nykyteatteri mielestäni vastaa.

4 TYÖSKENTELYN KESKEISIMMÄT LÄHTÖKOHDAT

Esittelen tässä luvussa Kertomus miesten hengistä -prosessin keskeisimmät elementit ja vaikuttajat: somaattisen liiketyöskentelyn, improvisaation sekä nykyteatterin ja esitystaiteen. Ne ovat oleellisessa roolissa tutkimuksessani ja toimivat lähtökohtina työskentelylleni, joten tulen myös tarkastelemaan tutkimuskysymyksiäni niiden kautta.

4.1 Somaattinen liiketyöskentely

Somaattiset menetelmät voidaan löysähkösti määritellä kokemuksellisiksi ja kehollisiksi menetelmiksi, jotka liikkeen ja fyysisen ohjaamisen avulla edistävät ihmisen hyvinvointia (Houni, Laakkonen, Reitala & Rouhiainen 2006,13). Somatiikkaa on yritetty hahmotella esimerkiksi sen sisältävien eri somaattisten menetelmien keskenään jakamien tekijöiden tai periaatteiden mukaan. Tällaisia tekijöitä tai periaatteita ovat kehon ja mielen toimintojen yhdistäminen, kiinnostus prosessiin, sisäisen tietoisuuden käyttäminen, kehon auktoriteetin tai omistussuhteen tarkastelu sekä pyrkimys muuttaa kehon toimintoja tutkimalla sen tottumuksia ja liikeratoja. Yksilö, joka harjoittaa somaattisia menetelmiä, voi parantaa kehotietoisuuttaan ja lisätä itseymmärrystä. (Houni ym. 2006, 25.)

Somaattiset menetelmät ovat liikkeellisiä harjoittelumuotoja tai kehoterapioita, jotka hyödyntävät kehollisia kokemuksia sekä integroivat kehoa ja mieltä (Houni ym. 2006, 10). Termi soma ihmiskontekstissa merkitsee kehoa sellaisena kuin se näyttäytyy itse liikkujan sisäisen havainnon kautta. Somasta käytetään nimitystä eletty keho, sisäaistien tuottamia liikeaistimuksia- ja tuntemuksia koskeva ulottuvuus. (Houni ym. 2006, 13.)

Somaattisella liiketyöskentelyllä on tiivis suhde nykytanssiin, sillä prosessin kaltaiset, kokemuksellista kehoa ja sen hiljaista tietoa käyttävät,

tanssijan subjektiivisuutta arvostavat lähestymistavat tanssin kentällä yleistyvät paraikaa (Houni ym. 2006, 27). Somatiikalta kuitenkin puuttuu yleinen teoria ja sitä leimaa määritelmän epäselvyys (Rouhiainen 2006, 24).

4.2 Improvisaatio

Improvisaatio on esitys- tai harjoitusmuoto, joka voi olla täysin avointa, jolloin määritellään kenties vain kesto, eikä mitään sovita etukäteen. Toisinaan taas improvisaatioesitykseen on istutettu muokattua ja ennaltamäärättyä materiaalia, rakenteellisia tai vaihtoihin liittyviä sopimuksia. (Lindy 2009.) Improvisaatiota käytetään niin tanssin, teatterin kuin musiikin kentällä.

Johnstone (2001, 30-31) tarkkailee improvisaatiotyöskentelyä muun muassa statusten näkökulmasta. Hänen kantava ajatuksensa on, että ihminen ottaa kontaktissa muihin joko ala- tai ylästatuksen. Tarkkailemalla ja kokeilemalla statuksia kohtaukset ja näyttelijät edistyvät. Ihminen voi osata nostaa ja laskea statustaan taitavastikin, mutta yleensä vasta harjoituksen tuloksena. (Johnstone 2001, 33-34.) Johnstone (2001, 60) siis määrittelee toiminnan syntymisen ja etenemisen statusten ja niiden vaihteluiden kautta.

Johnstone (2001, 74) tarkastelee myös spontaaniuden ja luovuuden roolia improvisaatiossa. Hän kertoo kokeesta, jossa muuan työassosiaatiotesteissä joukko liikemiehiä oli suoriutunut testistä paremmin, kun he olivat tehneet testin ”hippityyppien” rooleissa kuin omina itsenään. Johnstone (2001, 76-78, 92) kuvaa kulttuurimme, yhteiskunnan ja opetusjärjestelmän olevan usein esteenä luovuudelle ja spontaaniudelle. Hän myös korostaa näyttelijöiden yhteistyön tärkeyttä. Toiminnan tyrmääminen ei vie toimintaa eteenpäin. Hyvät näyttelijät hyväksyvät ja kehittävät toimintaa eteenpäin. (Johnstone 2001, 93-94.) Johnstone (2001,

56) myös toteaa spontaanien liikkeiden näyttävän aiheuttavan empaattisen reaktion katsojissa.

Tanssi-improvisaatiossa ei ole valmiita malleja, ennaltapäätettyjä askelsarjoja vaan osallistujalle tarjotaan uudet rakenteet toiminnalle. Tärkeää on kuunnella itseään, toisia sekä ympäristöä. (Heimonen 2009, 27.) Bogart (2004, 55-56) puhuu viitekehuksesta, jonka näyttelijät ja ohjaaja ovat yhdessä rakentaneet ja jossa syntyy vitaalin elinvoiman virtoja, tunneperäisiä ristiriitoja ja yhteyksiä näyttelijöiden välille.

Improvisoidessa kontaktin hakeminen ja toisen näkeminen tasavertaisena, ilman arviointia on tärkeää (Oida & Marshall 2004, 84). Yhteis-improvisaatiossa tärkeää on tietoisuus kanssanäyttelijästä. Suhde näyttelijöiden välillä on tärkeä ja kaikki aistit on otettava käyttöön, jotta voi saavuttaa todellisen inhimillisen vuorovaikutuksen. (Oida & Marshall 2004, 80.)

Improvisaatio voidaan ajatella myös monitasoisena ja -syisenä tapahtumana ja ajatteluna ja se voi antaa tietoa ihmisen toiminnasta ja ajattelusta. Improvisaatio voi antaa tietoa muun muassa siitä, miten yksilö tai ryhmä tekee päätöksiä ja valintoja tai siitä, miten hahmotamme ja tiedostamme kehollisuutta, liikkuvaa kehoa sekä ympäristöä. (Lindy, 2009.)

4.3 Nykyteatteri ja esitystaide

Nykyteatterilla, jota terminä alettiin käyttää 2000-luvun alussa, tarkoitetaan uusia esityksen muotoja ja tapoja tehdä esityksiä. Nykyteatteri käynnisti ammatillisten hierarkioiden purkamisen eli ajatuksen tasavertaisesta työryhmästä. Nykyteatteri on kiistanalainen käsitteenä, mutta sitä leimaa esimerkiksi kokeellisuus, medioiden käyttö esityksissä, esiintyjän näyttäytyminen omana itsenä roolin sijasta, fyysisen ilmaisun nostaminen

puheen sijalle tai rinnalle, juonen sijaan toisenlaiset esityssommitelut ja poikkitaiteellisuus. (Ruuskanen 2010, 9-11.)

Mikäli nykyteatteri ajatellaan genrenä, eli lajityyppinä, sen vastakohtaksi nimetään draamateatteri tai draama, eli näytelmiin fokusoitunut teatteri (Ruuskanen 2010, 10). Genreytymisestä on varoiteltu. Nykyteatteriin liittyy radikaali potentiaali ja genreytymisessä radikaalius katoaisi, kun sen tekemisen keinot vakiintuisivat ja sen kurkotus kohti muutosta loppuisi. (Ruuskanen 2010, 10-11.) Draamateatterin ja nykyteatterin voidaan käytännössä nähdä limittyvän toisiinsa, sillä useat esitykset käyttävät molempien työtapoja ja ilmiöt, keinot ja ideat virtaavat lajityyppien välillä. (Ruuskanen 2010, 29.)

Esitystaide, performanssi ja nykyteatteri käyvät Suomessa tiivistä vuorovaikutusta keskenään ja niitä on jopa mahdotonta erottaa toisistaan. Esitystaide on oma taiteenlajinsa, jossa yleisökontaktin eri muodot, käsitteellisyys ja elämyksellisyyden korostaminen ovat keskeisiä määritelmiä. On ennustettu jopa, että nykyteatterin työtavat siirtyvät esitystaiteen sisälle ja nykyteatterille leimalliset työtavat leviävät kaikkeen teatterityöskentelyyn. (Ruuskanen 2010, 13-14.)

Nykyteatteriin tarjoaa omaa teoreettista kulmaa Hans-Thies Lehmann (2009), joka on tehnyt määritelmän draaman jälkeinen teatteri tai postdraamamallinen teatteri. Se tarjoaa kuitenkin yksipuolisemman näkemyksen siitä, mitä nykyteatteri voi olla. (Ruuskanen 2010, 15.)

5 KAKSI NÄKÖKULMAA LIIKKEESEEN

Liike voi taipua moneen ja olla hyvä työkalu. Liikkeelliset työtavat ottivat yllättäviäkin rooleja prosessissa. Seuraavissa luvuissa pohdin sen roolia ryhmäytymisessä sekä avaan työskentelyn somaattista luonnetta. Työskentely ei aina ollut helppoa ja pyrinkin myös tutkimuksessani huomioimaan ohjaajana kohtaamani haasteet. Sen lisäksi, että liikkeelliset harjoitukset antoivat minulle ohjaajana impulsseja ja ideoita lavalle ja tarinankerrontaan ja muovasivat esityksen estetiikkaa, ne myös tutustuttivat näyttelijät työtapoihin ja ryhmäyttivät.

5.1 Ryhmäytyminen ja kuuntelu

Teimme jokaisten harjoitusten alussa ääneen, liikkeeseen ja vuorovaikutukseen painottuvia harjoitteita. Yllätyin, kuinka suuri rooli näillä harjoitteilla oli työryhmän ryhmäytymisessä. Myös näyttelijöiden kokemukset vahvistavat tulkintaani.

Koin, että jossain vaiheessa... Neljä toisilleen vierasta ihmistä saavat yhtäkkiä aikaan sellaista, että heillä on sellainen täydellinen yhteispeli lavalla ja kaikki tekevät yhteistyötä. Se oli tosi kiinnostava huomata ja helpottavaa näytelläkin kun oli niin hyvä ryhmähenki. Kaikki olivat läsnä samassa hetkessä. (teemahaastattelu, 2017.)

Erytisesti harjoitteet, joissa ”pelattiin samaan pussiin”, eli rakennettiin yhteistä tilannetta tukivat näyttelijän C (teemahaastattelu, 2017) mukaan edellämainittua kokemusta. Näyttelijä B (teemahaastattelu, 2017) kuvailee suunnilleen puolessa välissä kokemaansa yhteistä ryhmällistä muutosta kuvaten sitä tarkentumisena ja selkeytymisenä. Hän nosti esiin harjoitteen, josta muodostui ennen esityksiä tehtävä rituaali. Yoshi Oida (2004, 43) kuvailee harjoitteen, jossa näyttelijät ohjataan istumaan piiriin, sulkemaan silmänsä ja taputtamaan käsiä yhdessä päättämättä aloitusta ja lopetusta. Oidan mukaan taputus kiihtyy pikku hiljaa, tavoittaa huipun ja taas

hidastuu. Oidan kuvailema kaava todellakin toteutui, vaikka teimme harjoitteen soveltaen hänen ohjeistustaan. Aloittaessaan taputusta ryhmän jäsenten oli kuunneltava toisiaan. Ikään kuin he samalla luovuttaisivat osan itseään luodakseen jotain yhteistä ja antautuivat yhteiseen tuntemattomaan matkaan.

Näyttelijän B (teemahaastattelu, 2017) mielestä kuuntelua vaativissa liikkeellisissä harjoitteissa työryhmä löysi yhteisen maaperän, jossa ryhmän jäsenten varmuus kasvoi ja he ottivat oman paikkansa ja tilansa. Näyttelijä A (teemahaastattelu, 2017) lisäsi heti perään ikään kuin tunteneensa muiden näyttelijöiden energiat, mikä oli hänelle uutta. Vähäisestä näyttelijäkokemuksesta huolimatta, hän oli kokenut tuntevansa tapahtumat, vaikka ei niitä nähnyt ja sanoi kokemuksen olleen hieno. Kun muut näyttelijät puhuivat yhteisestä maaperästä ja toisten energioiden kokemisesta, näyttelijä D:llä (teemahaastattelu, 2017) oli muista poikkeava lähestymistapa harjoitteisiin. Haastattelin hänet kahden kesken, joten se vaikuttanee myös vastauksiin. Näyttelijä D (teemahaastattelu, 2017) kuvaili harjoitteita siirtymisenä toiseen tilaan, siirtymisenä seuraavaan keskittymisen tilaan. Hän vertasi harjoitteita käynnistämiseen ja puhui niistä kuin suorituksina.

Ryhmäytymisestä huolimatta havaitsin näyttelijä D:n kohdalla etäännyttämistä ryhmästä. Tämä vaikutti yhteisiin improvisaatioihin ja työskentelyvireeseen. Näyttelijä D:n (teemahaastattelu, 2017) kokemus oli, ettei hän kunnolla ryhmäytynyt henkilökohtaisten asioiden vuoksi. Voi olla, että näyttelijään vaikutti myös epävarmuuteni ohjaajana sekä suunnittelelemattomuus ja avoimuus, jotka loivat tietyn tunnustelemisen ja etsimisen tunteen prosessiin. Näyttelijä D:n (teemahaastattelu, 2017) ennakkokäsitykset prosessista olivat myös olleet toteutuneesta poikkeavat. Kenties sopeutuminen uuteen työtapaan vei myös aikaa. Osasinko avata näyttelijä D:lle tarpeeksi hyvin millaiseen prosessiin hän oli tulossa? Koen, että ryhmäytymisen, toimivan yhteistyön ja luovan prosessin edellytyksinä on osallistujan vapaaehtoisuus ja aito kiinnostus prosessia kohtaan.

Heimonen (2009, 214) puhuu yhdessä tanssimisesta lahjan ja vastalahjan antamisesta. Jos tanssija ei saa vastalahjaa eli toinen ei antaudukaan liikkeeseen yhtä intensiivisesti kuin hän itse, syntyy hämmennystä. Voisiko Heimosen esimerkillä olla yhteyttä näyttelijä D:n etäännyttämisen ja ryhmän työskentelyn välillä? Jos kontakti, kuuntelu ja yhteinen osallistuminen ja heittäytyminen harjoitteeseen on lahja, miten vaikuttaa se, ettei toinen tarjoakaan vastalahjaa?

Ohjaajana tunnistan itsessäni konfliktin pelon. Vaikka havaitsen epäkohdan, en uskalla tarttua siihen. Perinteisesti konflikti nähdään vaarallisena ja viestinä ryhmän sisäisestä ongelmasta. Kun taas pluralistinen näkökulma suhtautuu konflikteihin sallivammin. Sen mukaan konfliktit jopa edistävät organisaation suoritustasoa. Vuorovaikutuksellinen näkökulma menee vieläkin pidemmälle rohkaisemalla konfliktien esille nostamista. Tärkeintä on kuitenkin kriisin kohdatessa käsitellä se avoimesti ja rakentavasti. (Huuha 2010, 168.)

Ohjaajan on otettava tarpeeksi vakavasti huomioon ryhmän toimintaan vaikuttavat ongelmat. Konflikti tai ristiriidat on syytä ottaa vakavasti. Bogart (2004, 152-153) kirjoittaa harjoitusten aikana nousevista tunteista, että mikäli antaa hankalien tunteiden purkautua impulsiivisesti tai sattumanvaraisesti, voi tuhota suhteiden laadun ja näyttelmän kannoimisen. Pelkäsin itse tuhoavani jonkin eteenpäin vievän voiman, sen jominun ja näyttelijän välille syntyneen. Mutta sen sijaan, että olisin tehnyt jotain sen vahvistamiseksi, pyrin vain säilyttämään sen.

Yhdeksi organisaation sisäisen yhdentymisen ongelmaksi voidaan luokitella tilanne, jossa ryhmän jäsenet eivät pysty keskinäiseen viestintään ja ymmärrä toisiaan (Huuha 2010, 109). Kyseinen ryhmä koostui teatteriopiskelijoista sekä harrastajanäyttelijöistä. Työskentelyn sanallistaminen oli vaikeaa osittain sen liikkeellisuuden ja hetkellisuuden vuoksi. Ymmärtämättömyyden myöntämisen kynnyks voi nousta, jos osa näyttelijöistä on kokeneempia ja hallitsevat vaikeaa ammattisanastoa.

On muistettava, että ohjatessani esitystä tiedostin tekeväni tätä opinnäytetyötä. Itse ohjaaminen oli siis minulle eräänlaista tutkimista. Työtavat saivat alussa muotoutua ja suunnitelmallisuuden sijaan prosessia vallitsi avoimuus sekä epätietoisuus. Tämä synnytti myös epävarmuutta. Epävarmuus johtui sekä työskentelymuodosta että kokemattomuudestani ohjaajana. Epävarmuus heijastui myös näyttelijöihin ja vaikutti prosessiin. Osalle näyttelijöistä laajemman teatterikokemuksen vuoksi avoimuus ja epävarmuus ei ollut uutta. Tutkijana kuitenkin havainnoin, että epävarmuus ja avoimuus synnytti myös pientä luottamuksen pulaa sekä turvattomuuden tunnetta työryhmässä.

Harjoitusvaiheen lähentyessä loppua näyttelijöillä oli vaikeuksia keskittyä ja aistin levottomuutta harjoituksissa. Harjoittelemisen tarve oli vähentynyt. Ryhmä oli löytänyt yhteisen kielen, kommunikaation. Harjoitteet olivat tiivistyneet paitsi esitykseksi, myös rituaaleiksi, jotka valmistavat yhteiseen hetkeen lavalla, vievät esitykseen. Harjoituksista suodattui kolme harjoitetta ennen esityksiä tehtäväksi aloitusrituaaliksi; yhteinen lämmittely, Yoshi Oidan inspiroima yhtä aikaa tehtävä taputus sekä liikkeellinen seuraa johtajaa.

”Rituaalien voima on siinä, että niiden ajatellaan sisältävän jonkin yhteisöä yhdistävän henkisen ulottuvuuden” (Koskenniemi 2007, 55). Yhteisössä rituaalit tarkoittavat sen hetkisen järjestyksen vahvistamista tai hetkellistä kyseenalaistamista. Rituaalin intentio voi olla esimerkiksi juhlistaminen, puhdistautuminen, voimistaminen, jaksottaminen tai muuttuminen. (Koskenniemi 2007, 55, 57.)

Mikäli ryhmässä nousee tarve sanalliselle vuorovaikutukselle, ei sitä tule mielestäni hiljentää. Mikäli aihealue on vaikeasti sanallistettavissa, ohjaajan on hyvä tutustuttaa ryhmä sanastoon ja kannustaa sanallistamiseen sekä keskusteluun. Heimonen (2009, 274) havaitsi tutkimuksessaan prosessin alun mykistymisen ja havaitsi kirjoittamisen olleen luontaisempi tapa käsitellä tanssikokemuksia.

Ohjaaja voi saada vinkkejä, madaltaa sanallistamisen kynnystä ja kannustaa omien kokemusten sanallistamiseen esimerkiksi teettämällä vapaamuotoisia kirjoitustehtäviä kuten ”minkä koit vaikeaksi?” tai ”kolme kokemusta/tilannetta, jotka nyt nousivat harjoituksista mieleesi”. Nousevia teemoja voi sitten purkaa joko yhdessä tai harjoitteen muodossa. Keskustellessa voi antaa reippaasti aikaa ajatusten muodostumiselle. Hiljaisuus ei aina tarkoita, etteikö olisi sanottavaa. Hiljaisuutta tulee oppia sietämään. Heimosen (2009, 274) tutkimusprosessissa loppupuolella puhe saapui ja tuntemuksia tanssista jaettiin. Avautumista tapahtui myös tässä prosessissa, mutta ei niin paljoa kuin olisin ohjaajana ja tutkijana toivonut.

5.2 Somaattinen lähestymistapa

Somaattinen liiketyöskentely näkyi prosessissa sekä harjoittelumuotona että esitysmateriaalin valmistuksessa. Työskentelyssä annoin tietoisesti painoarvoa kehon hiljaiselle tiedolle. Hiljainen tieto on intuitiivista ja kokemuksellista, osa ihmisen sisäistä ja subjektiivista tietoa. Ihmisen tieto ulottuu kertomista ja kuvailua laajemmalle. (Koskenniemi 2007, 34.)

Somaattisen liiketyöskentelyn periaatteita mukaillen minulle tärkeitä työskentelyn lähtökohtia olivat jokaisen oman liikkeen hyväksyminen sekä sen arvottamatta jättäminen. Ohjeistin liikkeellisen työskentelyn painottaen, että oikeaa ja väärää tapaa liikkua ei ole olemassa. Lähtökohta useille liikkeellisille harjoituksille oli tehdä liikettä lähtökohdista ”miltä juuri nyt sinusta tuntuu” tai ”tee liikettä, joka tuntuu itsellesi hyvältä”. Esitykseen tähtäävä prosessi kuitenkin rajasi harjoituksia. Harjoitteita ei syvemmin purettu tai tarkasteltu somaattisen liiketyöskentelyn näkökulmasta, vaan ne olivat osa taiteellista, esitykseen tähtäävää työskentelyä.

Ohjaajana sain paljon tietoa näyttelijöistä liikkeellisten menetelmien kautta. Kun ihminen liikkuu, hänestä paljastuu asioita. Sanattomia tiedonmurusia. Hiljaista tietoa. Jokainen näyttelijä liikkui omalla tavallaan. Mielestäni epärointi, innostuminen, rentoutuminen, jännitys ja liika ajattelemisen

näkyvät liikkeellisessä työskentelyssä, varsinkin kun kyse on improvisaatiosta. Somaattisen liiketyöskentelyn harjoitteet lipsuivat prosessiin kuin vahingossa, koska olen kokenut ne itse hyväksi keho-tietoisuuden lähteiksi ja hyvän olon lähteiksi. Koen myös, että jokainen ihminen ilmentää itseään omalla liikkeellään kauniisti, koskettavasti ja liikkuvaa ihmistä on mielenkiintoista katsoa.

Näyttelijä A:n esimerkki nousee esille, koska hän oli työryhmän kokemattomin näyttelijä. Kokemattomuus ja kehonkieli viesti minulle neutraaliutta ja raikkautta. Kokematon näyttelijä ei ole opetellut esittämisen tapoja, vaan hän yksinkertaisesti on. Hän ei ollut omaksunut itselleen esittämisen tapoja.

Liikkeellisistä työtavoista näyttelijä A (teemahaastattelu, 2017) kertoi saaneensa paljon rohkeutta omaan ilmaisuunsa ja koki oppineensa paljon uutta näyttelijäntyöstä ja siitä miten liikkeellä voidaan ilmaista asioita. Hän koki löytäneensä itsestään uusia ulottuvuuksia liikkeellisesti. Näyttelijä A (teemahaastattelu, 2017) myös kertoi, kuinka esityksen jälkeen tuttava oli sanonut tämän olemuksen muuttuneen ja käyttäneen sanoja ”susta huokuu jotain”. Näyttelijä B (teemahaastattelu, 2017) jakoi mielipiteen ja kuvaili muutosta avatumisena. Hän käytti ilmaisuja ”kuin jotain olisi karissut pois” ja ”ei tarvi tehdä itsestään pientä” ja viittasi kehollisiin ja ryhmän yhteisiin harjoitteisiin. On siis mahdollista, että prosessissa käytetyt liiketyöskentelyn eri muodot kuten somaattinen liiketyöskentely ovat vaikuttaneet näyttelijä A:ssa koettuun muutokseen.

Somaattinen työskentely antaa varmuutta näyttelijälle luottaa omaan liikkeeseen ja kehoon sekä kuunnella kehon antamia impulsseja, mikä tukee teatterityöskentelyä. Harjoitteet on hyvä perustella tai purkaa, jotta osallistuja ymmärtää niiden tarkoituksen. Jokaisen omaa liikettä tulee kunnioittaa ja työskentelytilanteen on hyvä olla avoin, rentoutunut ja turvallinen.

6 IMPROVISAATIOSTA KOHTI VALMISTA ESITYSTÄ

Käytän termiä improvisaatio hyvin laajasti, vaikka jaottelu improvisaation sekä liike-eksploraation välillä voi olla tarpeen (Lindy 2009). Lindy (2009) kuvaa liike-eksploraation tavoitteena olevan oman liikkumisen tutkiminen suhteessa esimerkiksi itseen, toisiin, tilaan sekä aikaan. Improvisaatio (silloin tällöin myös liike-eksploraatio) otti prosessissa monenlaisia muotoja. Sitä käytettiin ääni- ja liikeimprovisaatioina, kompositioharjoitteina sekä improvisoituina kohtauksina. Improvisaatio oli siis läsnä lämmittely- ja virittäytymisharjoitteina, mutta myös taiteellisena työskentelymuotona.

Jos sanon näyttelijöille ”improtkaa” he improavat, mutta silloin syntyy realistista teatteria, tai pertsateatteria. Sitä mitä on totuttu tekemään. Kun juuri siitä haluan kauemmas, etsiä jotain aivan muuta, uutta. Teksti vie kohti pertsaa. (Hanhela 2017.)

Ymmärsin pian, että minun oli tehtävä uudet raamit jokaiselle improvisaatiolle. Ne tarvitaan, jotta eri asiat korostuvat. Teksti tarjosi turvan minulle esikoisohjaajana. Se toimi ponnahduslautana ja tarjosi esityksen maailman lainalaisuudet. Teksti toisaalta myös veti kohti perinteisempää teatteriesitystä. Mikäli minulla ei ollut jotain tiettyä tapaa tai ideaa kohtausta varten, tekstin rooli kohosi eli työskentely tapahtui tekstilähtöisemmin.

Ohjasin paljon improvisaatioharjoitteita, joissa näyttelijät olivat yhdessä tai pareina ja heidän tehtävänsä oli aloittaa harjoite, pitää se yllä sekä tehdä yhteinen lopetus. Heidän on muistettava, että harjoite on yhteinen. Yhteisimprovisaatiota tehdessä mikäli et ole kanssanäyttelijästä tietoinen, se näyttäytyy yleisölle kummallisena. Suhde näyttelijöiden välillä on tärkeä. On katsottava toista kaikilla aisteillaan, sitten voi saavuttaa todellisen inhimillisen vuorovaikutuksen. (Oida & Marshall 2004, 80.) Oleellista on, että kukaan ei saa keskittyä vain itseensä ja tekemiseensä, vaan koko ryhmän kuuntelu ja läsnäolo on tärkeää. Heidän on oltava rauhassa ja rentouduttava. Kaikki perustuu yhteiseen työskentelyyn ja

vuorovaikutukseen. Myöskään mitään oikeaa tai väärää tapaa tehdä harjoite ei ole.

Näyttelijä A:n kokemus muiden energioiden tuntemisesta voidaan rinnastaa toisen rinnalla työskentelyyn (Heimonen 2009, 178). Sen mukaan improvisaatiossa käyttämällä lateraalista näköä, tanssijat ovat tietoisia toistensa liikkeistä ja näkökenttä avautuu sivuille. Työtapa luottaa katsojan havaintoon ja kykyyn tehdä yhteyksiä. Rinnakkain työskentelyn tapa voi luoda toisen aistimisen kentän. Tällaisen yhteyden luominen, oli se toisen rinnalla työskentelyä tai ei, on mielestäni tärkeää.

”Tämä on näyttelemisen kaikkein perimmäisin taso: kahden ihmisen elävä vuorovaikutus” (Oida & Marshall 2004, 81). Sen sijaan, että näyttelijä keskittyy oman rooliinsa ja sen tilanteeseen, on hänen muistettava kontakti muihin näyttelijöihin. Muuten tilannetta on vaikea muuttaa ja kehittää. (Oida & Marshall 2004, 81.) Improvisaatio- tai kontaktiharjoituksen jumiumumisen syy ei ole koskaan vain toisen näyttelijän vika, vaan molempien. Omien heikkouksiensa näkeminen on haaste. Ei pidä miettiä, onko joku parempi tai huonompi kuin sinä. On asennoiduttava ajattelemaan, että he ovat samanlaisia kanssasi, haettava kontaktia ja jotain tapahtuu. Tilanne kehittyy ilman arviointia. (Oida & Marshall 2004, 84.)

Improvisaatio ei ole Bogartin (2004, 55) mukaan vielä taidetta. Haastan Bogartin ajatuksen improvisaation suhteen. Kun improvisaatio on asetettu raameihin ja näyttelijät ovat työskentelyssään varmoja ja luottavat toisiinsa, näen mahtavaa taidetta. Varmuus tarkoittaa mielestäni kykyä uskaltaa heittäytyä, kokeilla ja erehtyä. Monet taiteilijat sanovat, että taiteen suuri luomisvoima on asetetuissa rajoissa ja rajoitteissa. Rajoitukset, tarkkuus ja täsmällisyys voivat olla reitti vapauteen.

6.1 Toisto ja päätöksenteko

Oidan (2004, 53) mukaan kaikki kulttuurit käyttävät toistoa sisältäviä harjoituksia tai toimintoja. Ihmisen eräänlaisen sisäisen energian ravitseminen, sisäisen herkkyyden ja valppauden ylläpitäminen, tapahtuu toistoa sisältävien liikeharjoitusten avulla. Vaikka toisto on hyödyllinen tekniikka, Oida (2004, 55) muistuttaa, että kehityksen ylläpitämiseksi kaiken harjoituksen tulisi sisältää kontrastin ja vaihtelun elementtejä. Kehitin jatkuvasti improvisaatioita, jotta ne haastaisivat näyttelijöitä sekä minua ohjaajana. Halusin kokeilla, mitä tapahtuu, kun parit vaihtuvat ja välillä tehdään yhteisimprovisaatioita tai tehtävänantoa muutetaan.

Näyttelijät kokivat improvisaatioharjoitteet hyväksi. Esimerkkinä pareittain tehtävä harjoite, jossa toinen tekee ääni-improvisaatiota ja toinen tuottaa liikettä ottaen äänestä impulsseja. Näyttelijä C (teemahaastattelu, 2017) koki, että harjoitteiden toistuvuuden vuoksi työskentely tuntui luonnolliselta myös esityksessä. Harjoitukset olivat usein erilaisia versioita toisistaan. Mielenkiinnon ja harjoittelun kannalta siis kannattaa varioida ja kehittää harjoitteita.

Ranskaksi synonyymi sanalle harjoitukset on toisto. Taide on toiston taidetta. (Bogart 2004, 56-55.) Mutta voiko improvisaatiota harjoittaa, eli toistaa, niin että näyttelijät saavuttavat tilan tai kontaktin, jossa heillä on ryhmänä kyky luoda teos raameineen ja rajoitteineen siinä hetkessä, ilman ohjaajaa? Vai onko ohjaajan tehtävä poimia improvisaatiosta oleellinen ja kiteyttää se?

Mutta mihin oikeastaan pyrin improvisaatiolla? Pyrinkö viemään näyttelijöitä kohti Heikinheimon kuvailemaa avoimen luomisen tilaa? Tavallaan. Se mikä syntyy vahingossa ja yhteisestä kontaktista on mielenkiintoista. Sen sijaan, että ohjaan näyttelijöitä tarkkaan, annan heille kehukset tai raamit, joissa he reagoivat ja synnyttävät yhdessä merkityksiä. Ohjaajan tehtävä on pitää tämä kasassa, näyttää suuntaa ja vahvistaa. Bogart (2004, 55-56) puhuu viitekehuksesta, jonka näyttelijät ja

ohjaaja ovat yhdessä rakentaneet. Viitekehyksessä syntyy vitaalin elinvoiman virtoja, tunneperäisiä ristiriitoja ja yhteyksiä näyttelijöiden välille.

Kertomus miesten hengistä -esitys perustui osittain improvisaatioon, mutta esityksenä se ei ollut improvisaatiota, vaikka annoin joillekin näyttelijöiden vapauden tietyissä kohtauksissa tutkia tai kokeilla, niin että kohtaukset saattoivat olla erilaiset. Ohjaajan päätöksestä voidaan käyttää sanaa väkivalta. Tehty päätös kumoaa kaikki muut vaihtoehdot. (Bogart 2004, 55.) Ohjaajan päätöksentekoa Bogart (2004, 55) vertaa veitsen iskuun, koska näyttelijä tietää seuraavan yrityksen luoda saavutettu tulos olevan teennäinen ja eloton. Vaikka väkivallalla voi olla negatiivinen assosiaatio, on Bogartin ajatus mielenkiintoinen. Joskus liikkeeseen, tilanteisiin ja vuorovaikutukseen voi uppoutua, se voi tuntua niin virtaavalta ja voimakkaalta, että päätöksen tekeminen ja liikkeen leikkaaminen voi tuntua väkivaltaiselta ja raskaalta, jopa mahdottomalta. Mutta se on tehtävä, sillä muuten ei pääse eteenpäin.

Näyttelijä C (teemahaastattelu, 2017) huomautti, että epävarmuusalueilla improvisointi ilman tarkkoja ohjeita oli haastavaa. Hän kuitenkin koki, että epävarmuudestakin pystyi pääsemään yli. Hän myös nosti esille toiveen yksilöohjauksesta, jota en käyttänyt juuri lainkaan. Jokaisella on omat epävarmuusalueensa, heikkoutensa ja vahvuutensa. Näyttelijöiden henkilökohtaisia kokemuksia on siis tarpeen kysyä, kuunnella ja havainnoida. Tällöin ohjaajana pystyy rakentamaan harjoituksia tukemaan epävarmuusalueita ja kannustamaan näyttelijöitä ilmaisussaan. Näyttelijä B (teemahaastattelu, 2017) koki, että oli hyvä että erityisesti epävarmuusalueilla improvisoidessa ei ollut painetta tehdä jotain oikein, vaan oli lupa ”tehdä väärin”.

En käyttänyt koko ohjausprosessin aikana yhtään musiikkia. Olen huomannut, että musiikki ohjaa liikkujia tai tanssijoita. Tietty musiikki saa meidät liikkumaan tietyllä tavalla ja halusin tietoisesti välttää tällaista ilmaisua tai ohjeistustapaa. Heimonen (2009, 60) kuvaa musiikkia mahti-

na, joka voi sekä avartaa että rajoittaa olemista ja musiikista oleminen avaa enemmän vaihtoehtoja. Toisaalta musiikki myös voi avartaa liikettä ja sen avulla voi matkata toisaalle.

Improvisaatiotyöskentely vaatii pitkäjänteisyyttä ja epätietoisuuden ja keskeneräisyyden kestämistä. Heittäytyminen, läsnäolo, toisten ja tilanteen kuuntelu ei aina ole helppoa, joten sitä on syytä tukea. Mielestäni improvisaatioharjoitteet voivat toimia kohtausta ohjattaessa/rakentaessa kunhan näyttelijät ovat tottuneet työskentelytapaan ja voivat rauhassa rakentaa kohtausta, erehtyä ja oppia. Tärkeää on myös harjoitteen kehystäminen, toisin sanoen tehtävänanto. Jos kaikki on mahdollista, voi olla näyttelijälle mahdotonta ottaa kiinni mistään, syventyä mihinkään.

6.2 Teksti impulssina liikkeelle

Yksi prosessissa käyttämäni työtapana oli tekstin käyttäminen impulssina liikkeelle. Draaman jälkeisessä teatterissa teksti on materiaalia, eikä eheä teos. Teksteiltä voidaan kysyä, millaista materiaalia ne ovat ja sopivatko ne materiaaliksi esitykseen. (Ruuskanen 2010, 26.)

Yhden liikkeellisen kohtauksen esitykseen ohjasin niin, että pyysin kahta näyttelijää ensin kirjoittamaan tunteita, joita hänen roolihahmonsa käy läpi tietyssä kohtauksessa. Pyysin heitä keksimään näiden tunteiden pohjalta liikkeitä. Liikkeistä he muodostivat liikesarjat, jotka sovitettiin lavalle lomittain yhtä aikaa kolmannen näyttelijän repliikkien kanssa sekä neljännen näyttelijän tehdessä äänimaisemaa. Näin samalla abstraktoin alun perin kirjallista tarinankerrontaa, jossa kaksi roolihahmoa kokevat toisiaan kohtaan tunteita ja valmistautuvat tapaamaan toisiaan salaa ja päähenkilö kokee voimakkaita tuntemuksia. Koin saavuttaneeni tällä tavalla intiimin ja kauniin hetken, jossa tarinan hahmot ja tunteet tulivat lähelle.

Kyseinen kohtaus oli jäänyt erityisesti yhden katsojan mieleen ja hän kuvasi kohtauksen liikekieltä vahvaksi ja toimivaksi (kyselyhaastattelu, 2017). Näyttelijät mainitsivat kyseisen työtavan olleen jopa erityisen mieluisa. Samasta harjoitteesta näyttelijä B (teemahaastattelu, 2017) kommentoi siinä näkyneen hänen mielestään selkeimmillään liikkeen ja tekstin yhdistyminen, se että tekstiä käytettiin impulssina.

Näyttelijät A ja C (teemahaastattelu, 2017) kokivat mielekkäänä myös toisen samantapaisen harjoitteen, jossa pyysin näyttelijöitä lukemaan toisen näyttelijän monologia ja poimimaan siitä mielikuvia tai tunnetiloja ja muuttamaan ne liikkeiksi. Kyseinen liikemateriaali ei kuitenkaan päätenyt lopulliseen esitykseen, mutta näyttelijä B (teemahaastattelu, 2017) mainitsi tunteneensa harjoitustilanteessa itsensä turvatuksi kahden muun näyttelijän tehdessä liikemateriaalia yhtä aikaa hänen monologinsa aikana. Olin ohjaajana myös vaikuttanut sekä näyttelijöiden liikemateriaalista että eläytymisestä niihin.

Kaikki liikemateriaali ei päätenyt lavalle, koska koin välillä kontrastin liikkeellisen materiaalin ja tarinan välillä isona. Hyppy tilanteesta, jossa näyttelijät ovat roolissa ja käyvät dialogia siihen, että he tekevät toisen roolihahmon sisäisen maailman pohjalta tehtyä liikettä tuntui liian repivältä, jopa naiivilta. Tuntui, että roolien illuusio rikkoutuisi liikaa eikä muutos tuntunut vakuuttavalta. Vaikeuttiko ohjaajantyötäni se, että olin ottanut sekä nykyteatterin että draamatekstin elementtejä samaan esitysprosessiin?

Oli kuitenkin mielenkiintoista, kun näyttelijät saivat itse luoda liikemateriaalia, tilanteita ja kohtaamisia omista lähtökohdistaan. Hurmioiduin näyttelijöiden kyvystä toimia yhdessä luoden tilanteita ja yhteisiä hetkiä. Se yhtenä tekijänä siirsi painoa ohjaajuudessa ja päähenkilön keskiöön nostamisen sijaan keskityin yhteisten tilanteiden ohjaamiseen.

Kyseinen työtapa osallistaa näyttelijöitä ja antaa heillä omistajuutta esitykseen. Se myös antaa mahdollisuuden tulkita tekstiä monipuoli-

lisemmin ja syvemmin. Näyttelijän B (teemahaastattelu, 2017) mukaan harjoitteesta, jossa yksittäisten sanojen pohjalta tuotettiin oma liike, hän löysi fyysisen roolihahmoa määrittelevän asennon yhdelle rooleistaan. Myös näyttelijä A (teemahaastattelu, 2017) koki näistä sanoista olleen hyötyä. Tärkeää on kuitenkin miettiä, mihin pyrkii ja kehittää näyttelijöille tehtävänanto, joka on selkeä ja sitä on mielekästä noudattaa. Koska liikemateriaali on näyttelijöiden omaa, on se myös henkilökohtaisempaa.

6.3 Visuaalisuus ja intuitio

Visuaalisuudella tarkoitetaan usein lavalle tehtyjä lavastuksellisia ja puvustuksellisia ratkaisuja. Tässä tapauksessa käsittelen visuaalisuutta yhtenä ohjaajuuteni suunnan näyttäjänä. Mielikuva on idea visuaalisessa muodossa ja ideat muodostuvat tai ilmestyvät minulle usein visuaalisina kuvina. Mielikuvat voivat syntyä havainnoissa liikkeellistä työskentelyä, mutta myös muista tilanteista sekä esimerkiksi tekstistä.

”Varsinkin visuaalisilla aloilla työskenteleville ihmisille kuvallinen ajattelu on luontaista ja ensisijaista” (Raami 2016, 146). Yhtä usein mielikuvat syntyvät satunnaisissa ennaltamääräämättömissä paikoissa kuten bussissa, suihkussa, tiskatessa tai nukkumaan mennessä. Kolme B:tä, bed, buss ja bath ovat tunnetusti luovuutta ruokkivia ja assosioituvat joko unen ja valveen rajatiloihin, virkistäytymiseen tai matkustamiseen. Mielen rentoutuminen, leppoisa olotila tai tietoisuuden muuntunut tila antavat vallan ajatuksille ja leikille. Kriitikittömyys, vapaa assosiaatio ja unen ja valveen transitiotilat edistävät luovuutta. (Raami 2016, 123.)

”Tuhoisinta luovuudelle on toiminnan puristaminen etukäteen suunnitelluksi tai määritellyksi tapahtumasarjaksi, vaikka se olisi houkuttelevaa” (Raami 2016, 117). Ohjaamiselle on annettava aikaa. Kun olen kiinnittynyt tekstiin tai johonkin muuhun lähtökohtaan, uskon että olen alitajuisesti hereillä ja työskentely kytee vaikka en olisi aktiivinen. Parhaimmat ideat pomppaavat tällaisina hetkinä tajuntaan. On vain muistettava ottaa niistä

kiinni, muuten ne liukenevat ja hiipuvat pois. On siis luotettava omiin mielikuviin ja ideoihin, sillä joskus ei ole muuta kuin ne. Ja vaikka ensi yrittämällä idea tai mielikuva voi näyttää harjoituksissa ”kököltä” ja epävarmalta, toiston ja harjoittelun kautta oma idea kehittyy, itsenäistyy ja alkaa elämään omaa elämäänsä.

Raami (2016, 163-165) kirjoittaa myös ideoiden päähän tipahtamisesta ja hänen mukaansa eri alojen luoville ihmisille ideat saattavat tulla erilaisissa muodoissa. Ideat voivat vain virrata ja idean kokijan tehtävä kirjata ne ylös. Ne voivat tulla kuvina, väreinä ja maisemina tai pelkinä tuntemuksina sekä myös lauseina. Myös liikuttuminen saattaa viestiä intuitiivisesta hetkestä (Raami 2016, 144). Tärkeää on oman sisäsyntyisen tekemisen tavan tunnistaminen ja sen ottaminen käyttöön (Raami 2016, 124).

Jostain syystä sain mielikuvan yhdestä tarinan hahmosta eräänlaisena oraakkelinä tai oliona. Päätin yhdistää kaksi näyttelijää luomaan hahmon. Ensin he kävelivät vierekkäin ja kokeilivat vuorosanoja vuorotellen. Näyttelijän ehdotuksesta he kokeilivat kävellä niin että heidän välillään on etäisyyttä. Lopulta ohjasin hahmon liikkumaan lavan takaosan molemmilta puolilta niin, että heillä oli koko kohtauksen ajan tiivis katsekontakti ja he lausuivat vuorosanat yhtäaikaan. He liikkuvat hitaasti lähestyen toisiaan lopulta lavan edessä. Lopputulos oli vaikuttava.

Mielikuvia voi käyttää myös näyttelijäntyön lähtökohtana. Esitys alkoi äänimaisemalla, jota tehdessä näyttelijät seisoivat silmät kiinni lavan etuosassa. Ohjasin näyttelijöitä vahvistamaan heidän omia sisäisiä mielikuviaan niin, että ne huokuvat yleisölle. Eräessä toisessa kohtauksessa näyttelijöiden oli kuviteltava valtava magneetti heidän välilleen ja otettava se huomioon kohtausta harjoitellessa. Ääni- ja liikeimprovisaatioihin voi asettaa mielikuvan alkuimpulssiksi. Kohtausta harjoitellaan ohjein: kuvitelkaa tämä leikiksi, jonka tiedätte olevan vaarallinen, jopa kuolettava, mutta leikitte sitä silti.

Vaikka mielikuva olisi ohjaajalle vahva ja tarkka, ei tule olettaa, että se olisi sitä myös näyttelijälle. Niinpä ohjaajan on sanallistettava mielikuva heille joko jakamalla se heille tai muuttamalla se harjoitteen muotoon.

Vaikka näyttelijät kokivat mielikuvat hyvinä työskentelyn lähtökohtina, nousi haastattelussa esille myös tarve mielikuvien tarkennukselle. Ohjaajan on mietittävä, mitä konkreettista tai fyysistä näyttelijä ilmaisuun tarvitsee, jotta tämä tukee mielikuvaa työskentelyllään.

Ymmärsin vasta jälkeinpäin ohjanneeni paljon maisemia. Ohjatessani käytin usein sanaa maalaus, kun kyseessä oli hidastettu kuva. Maisema, mielenmaisema, kuva. Maisemalla en tarkoita kuitenkaan pelkkää kuvaa, koska siihen liittyy tässä tapauksessa myös usein ääntä, liikettä ja tekstiä. Maisemallisuutta tukee useiden elementtien yhteisharmonia tai pikemminkin kokonaisuus, kun liike, ääni sekä teksti tukevat toisiaan. Tällaiset esityksen kohdat antoivat mielestäni yleisölle mahdollisuuden kokea ja tulkita esitystä omista lähtökohdistaan. Minulle tuli yllätyksenä, että esityksessä näyttelijät B ja C (teemahaastattelu, 2017) kokivat välillä olleensa roolihenkilön lisäksi ikäänkuin maisemassa. Näyttelijä C:n (teemahaastattelu, 2017) mukaan lavasteiden niukkuus oli tukenut maisemallisuutta.

Bogart (2004, 61-62) nostaa intuition roolia ohjaustyössä. Analyttiselle, teoreettiselle ja kriittiselle ajattelulle on oma aikansa. Harjoitusten tai esityksen luoman omanlaisensa paineen hetkinä on ainoastaan intuitiivinen artikulointi toiminnan kriisin keskellä. Ohjaajana on siis annettava mielikuville ja spontaaneille ideoille mahdollisuus. Ei pidä myöskään ajatella, että harjoitus- ja ohjaustilanteen tulee olla vain helppoa ja rentoa. Oida (2004, 55) tarkastelee pitkästymistä yhtenä työskentelyn mahdollisena edistäjänä. Se voi viedä alueelle, jossa löytää jotakin uutta, jota ei kohtaa arkielämässä. Uusi tila voi löytyä pakottamalla jatkamaan harjoitusta pitkästymisen rajalle ja yli ja tällainen auttaa näyttelijän kehitystä.

6.4 Auktoriteettia etsimässä

Ryhmälähtöisen teatterityöskentelyn kasvattina olen pitänyt sitä luonnollisena, että esiintyjä osallistuu aktiivisesti kohtausten ideoimiseen ja työstämiseen sekä käsikirjoituksen järjestämiseen. Halusin ohjaajana antaa näyttelijöille tilaa luoda materiaalia itse ja osallistua. Välillä koin ohjaavani perinteisemmin antaen jopa yksityiskohtaisia ohjeita, kun taas välillä näyttelijät itse saivat paljon vapautta. Tunsin nautintoa, kun sain toteuttaa omia visuaalisia kuvia ja ideoita. Ristiriitaisesti myös tunsin oloni epämiellyttäväksi ohjatessa tarkasti ja ohjaajalähtöisemmin. Olisiko ryhmälähtöisempi työskentelytapa tuottanut tätä nautintoa? Ja onko tämä nautinto tärkeää? Jostain syystä valitsin ohjaajalähtöisemmän työskentelytavan ja törmäsin näihin kysymyksiin ja havaintoihin.

Onko suhteeni ohjaajan auktoriteettiin hukassa? Ryhmän on tiedettävä mikä on sallittua ja mikä rankaistavaa käyttäytymistä. Vallan saamisen, pitämisen ja menettämisen ehdot on määriteltävä, jotta saavutetaan siitä yksimielisyys ja näin ehkäistään aggressiivisia tunteita. (Huuha 2010, 109.) Suhtautuminen konfliktiin on kuitenkin ihmis-, työryhmä- ja prosessikohtaista. Erimielisyyksien prosessista häivyttämisen sijaan konfliktia voitaisiin jopa käyttää metodina ja tutkia miten se pystyy elämään esityksessä. Esitykset voidaan nähdä fantasioina yhdessäolosta, ja tällöin työskentelyinkin esityksen parissa pitäisi pystyä olemaan sitä. (Ruuskanen 2010, 150).

Konfliktien pelko ja niiden välttely ohjaa ohjaamistani ja vaikuttaa esityksen syntymiseen. Myös auktoriteetin määrittelemättömyys vie ohjausprosessia epämääräisyyden ja epävarmuuden poluille.

Bogart (2004, 95) kirjoittaa, että kaikki ohjaajat tuntevat kauhua ohjaamisen alussa. Ohjaamisessa ei ole kyse hallinnasta, ohjeistamisesta, ideoista ja sen saamisesta, mitä milloinkin pyytää. Ohjaaminen on tuntemista ja kaikkien osapuolten kanssa olemista. Ohjaaminen on kauhun vallassa kohti tuntematonta menemistä.

Joskus prosessin avoimuus ja muovautuminen sen edetessä luonnehtivat työskentelyä eikä se tarkoita, että esitys olisi huono tai epäonnistunut. Avoimen prosessin epävarmuus ja kaoottisuus voi johtui siitä, ettei suunnat tai asiat ole alussa varmoja (Ruuskanen 2010, 164). Kaikki organisaatiot kohtaavat hetkiä ja tapauksia, jotka jäävät vaille selitystä ja ovat selittämättömiä. Jotta organisaation jäsenet voivat reagoida ja olla niistä ahdistumatta, niille on annettava jokin merkitys. (Huuha 2010, 109.)

On siis ohjaajan tehtävä ennakoida mitä improvisaatiot tai työtavat saattavat herättää näyttelijässä, sekä tarjota työkalut tai reitit heränneiden reaktioiden käsittelyyn. Oma ohjaajuus on kehittyvä, mutta on hyvä määritellä sitä ennen kuin lähtee ohjaamaan, sillä se myös määrittelee prosessia, työryhmän sisäisiä suhteita sekä taiteellista lopputulosta. Mikäli ohjaaja on hukassa, miten käy esityksen?

6.5 Metodia muovaamassa

Eräs katsoja arveli, että liikevalinnat oli tehty välillä tarinan kerronta edellä ja välillä estetiikka edellä (kyselyhaastattelu, 2017). Tunnistan havainnon. Myös näyttelijä B (teemahaastattelu, 2017) koki, että useimmiten joko teksti tai liike oli vahvemmin edustettuna ja jotta ne olisi saanut yhdistymään olisi se vaatinut enemmän tutkiskelua ja treeniaikaa. Uskon, että työtapojen vaihtuvuus oli yksi syy tähän. Toiset kohtaukset työstettiin esimerkiksi ottamalla impulsseja tekstistä, jolloin liike tuli prosessinomaisesti esitykseen. Toisinaan liikettä lisäiltiin ikäänkuin tukemaan tekstiä sen taakse. Myös näyttelijä B:n (teemahaastattelu, 2017) mielestä liike antoi pontta tekstille. Hetkittäin lavalla nähtiin pelkkää liikettä, äänimaisemaa tai jopa täysin tekstiin tukeutuva kohtaus.

Haastattelussa työryhmän kanssa nousi mielikuvana tavoite tekstin ja liikkeen toisiinsa lomittumisesta tai sulautumisesta. Vien ajatusta vielä pidemmälle: kieli, esityksen kieli. Vaatiiko se koko prosessille tietyn

työtavan/tavat synnyttää esitysmateriaalia? Toisaalta poikkeukset tai jonkun elementin nostaminen voi toimia esimerkiksi tehokeinona. Tämä ei ole uusi ajatus, sillä hierarkiattoman ja moniäänisen esityksen ideaali on nostettu esiin aiemminkin. Tämä jää kuitenkin usein toteutumatta, sillä esityksen dramaturgia rakentuu jonkun tietyn tason pohjalle. (Ruuskanen 2010, 27.) Määräytyykö esityksen oma liikekieli tai estetiikka harjoitteilla ja etenkin kun harjoitteet toimivat esitysmateriaalin tuottajana?

Teksti ja tarina dominoi, koska Kertomus miesten hengistä -esityksen lähtökohtana oli novellin dramatisointi, joka nimenomaan kertoo tarinan. Eräs katsoja (kyselyhaastattelu, 2017) kommentoi esityksen toimineen muistutuksena siitä, mitä teatteri oikeastaan on, eli nimenomaan tarinankerrontana. Tekstin valtaa ei tule mitätöidä.

Yksi katsoja (kyselyhaastattelu, 2017) pohti, synnyttikö prosessissa käytetty liiketyöskentely esitykseen eräänlaisen syvätason, jota sanoissa ei tavoiteta. Toinen katsoja (kyselyhaastattelu, 2017) kertoi kokeneensa liikkeen itsessään, jolloin hän oli pystynyt samaistumaan esitykseen tai kohtaukseen ja sen välittämään tunteeseen tai tilanteeseen. Sama katsoja (kyselyhaastattelu, 2017) tosin huomautti kokeneensa myös liian harjoitellulta tuntunutta liikettä, joka ei tuntunut luontevalta. Tällainen liike oli tuntunut hänestä epämukavalta.

Tunnistan itse saman kankeuden tai harjoitellun liikkeen kokemisen. Ohjaajana pyrin harjoitteiden avulla liikkeelliseen työskentelyyn, joka näyttää luonnolliselta. Oida (2004, 66) tarkoittaa luonnollisella inhimillistä, että näyttelijä synnyttää jotain todellista, jonka yleisö tuntee. Sen sijaan, että tätä inhimillisyyttä haetteisiin aloittamalla mielestä ja tunteiden kautta sen siirtyen kohti ruumistamme, Oida korostaa päinvastaisen metodin toimivuutta. Siinä aloitetaan ulkoisesta ja siirrytään kohti sisäistä.

Voi yrittää käskeä itseään iloiseksi tai surulliseksi mutta sisäinen minä ei yleensä tottele. Mutta jos muutat ruumiisi toimintaa, se alkaa vaikuttaa tunteisiisi, ja näin on helpompi tuottaa uskottavaa näyttelemistä. (Oida & Marshall 2004, 67.)

Katsojan kokema kankea liike liittyy näyttelijään, joka usein luontevasti lähti kohti Oidan ensimmäiseksi kuvailemaa työtapaa. En ohjaajana koskaan ilmaissut selkeästi, miten ajattelin ilmaisun syntyvän. Arvelen sen vaikuttaneen liikkeen luontevuuteen. Liike ei ikäänkuin kiinnittynyt tekstiin ja näyttelijän ja liikkeen välille ei tuntunut aina syntyvän yhteyttä. Selkeänä poikkeuksena toimivat esimerkiksi kohtaust, joissa näyttelijälle annettiin esityksen yhteydessä ulkoinen impulssi reagoida kuten taputus tai huudahdus tai yhteiset tilannemaisemat.

Japanilainen No-näyttelijä ei edes yritä luoda sisäistä elämää tai täyttää itseään tunteilla, vaan seuraa koreografiaa. Oida (2004, 68) kuitenkin arvelee näyttelijän luovan alitajuisen kontaktin kohtausten vaatimiin tunteisiin. Tällaisen ulkoisen lähestymistavan onnistumiseen tarvitaan täydellistä keskittymistä ja sitoutumista. Käytetyn ulkoisen muodon on perustuttava inhimilliseen todellisuuteen, liikesarjaa ei voi keksiä mistä tahansa ja yrittää saada se toimimaan vaan sen on oltava tarkka ja luonnollinen. (Oida & Marshall 2004, 67-68.)

On tärkeää, että näyttelijä, sekä itse ohjaaja, ymmärtää ohjaajan lähtökohdat ja metodin eli työtavan, jota tämä käyttää. Näyttelijän on tiedettävä, miksi hän tekee työskentelyä ja mitkä ovat sen tavoitteet. Näyttelijöiden oman liikkeen käyttäminen ja somaattinen liiketyöskentely tukivat mielestäni hakemaani luonnollisuutta.

6.6 Yksinkertaisuuden ja ytimen etsiminen

Päämääränä oli esitys, jota olisi helppo liikuttaa kevyesti ja esittää missä tahansa. Esityksessä lavalla oli näyttelijöiden lisäksi vain yksi tuoli. Kaikki ääni oli näyttelijöiden itse tuottamaa. Arvioin jälkepäin ja sain palautetta, ettei valotilanteita olisi tarvinnut vaikka ne esitykseen tehtiinkin. Tämä yksinkertaisuus kumpuaa halusta raivata näyttämö romusta ja turhasta tavarasta ja keskittyä olennaiseen. Kuinka vähällä tarina voidaan kertoa?

Mikä siinä on olennaisinta? Halusin myös tehdä esityksen, jonka voisi esittää missä tahansa. Teatteri kykenee selviytymään ilman meikkiä, puvustusta, lavaa yms., mutta teatteri ei voi olla olemassa ilman näyttelijän ja katsojan välistä aistien kautta havaittavissa olevaa, suoraa, senhetkistä elävän yhteyden suhdetta (Grotowski 2011, 16). Grotowskin ehdotus teatterin köyhydestä kiehtoo minua. Pursuavat lavat, jonne näyttelijät uppoavat ja hukkuvat ovat jättäneet teatterikokemuksen usein pintapuoliseksi minulle.

Teatteri voi olla olemassa jopa ilman tekstiä. Teatterin historiassa tekstin rooli on noussut viimeisimpinä elementteinä. (Grotowski 2011, 27.) Näyttelijä D:n (teemahaastattelu, 2017) mielestä esityksen tarinan olisi lähestulkoon voinut ymmärtää vaikka kaiken tekstin olisi jättänyt pois. Moni oleellinen informaatio kuten kahden hahmon välinen valtataistelu virtasi ääni- ja liikeimprovisaatioihin perustuviin, tekstittömiin kohtauksiin.

Oidalle (2004, 17) näyttelemisen ei ole läsnäolon tai tekniikan esittelyä vaan hän haluaa näyttelemisen kautta paljastaa jotain muuta, jotain sellaista jota katsojat eivät kohtaa arkielämässä. Näyttelijä ei esitä tätä jotain, se ei näy fyysisesti vaan katsojan mielikuvituksen avittamana se jotain muuta ilmestyy katsojan mieleen. Että tähän päästään yleisöllä ei tarvitse olla tietoisesti aavistustakaan mitä näyttelijä tekee vaan Oidan mukaan näyttelijä tulisi unohtaa, sen tulisi kadota.

Grotowskin (2011, 28-29) keholähtöisyys ja äänen ja liikkeen keinojen keskeisyys on mielenkiintoista. Grotowski (2011, 29) vieroksuu ajatusta näyttelijästä, joka kokoaa temppuja ja taitoja. Näyttelijän tekniikka on poistamisen ja riisumisen tekniikka.

Minä uskon, että näyttelijän työ ei ole esitellä osaamistaan, vaan siirtää yleisö toiseen aikaan ja paikkaan. Johonkin jota se ei kohtaa arkielämässä. Näyttelijä on kuin autonkuljettaja joka vie yleisön muualle, aivan erityiseen paikkaan. Minä tahdon palvella yleisöä tällä tavalla. (Oida & Marshall 2004, 62.)

Näyttelijän riisuminen, ilmaisun ihmislähtöisyys ja jonkin muun näyttäminen ovat kiehtovia ajatuksia ja näkyvät mielestäni esityksessä. Vaikuttavimmat hetket katsojana ja kokijana olen kohdannut, kun esiintyjä on, joskus ilman rekvisiittaa tai jopa ilman roolia, eläytynyt liikkeellisesti ja kokonaisvaltaisesti.

Tällainen kokemus ei ole pelkästään, tai kenties ollenkaan, älyllinen vaan kehollinen, kokonaisvaltainen ja voimakas katsojalle eli tässä tapauksessa minulle. Esiintyjä on voinut minut jonnekin muualle ja olen nähnyt ja kokenut asioita ja unohtanut esiintyjän. Myös muistot tai hankalat tilanteet näyttävät minulle usein vahvoina fyysisinä olotiloina. Tässä lähestytään ydintä. Miten voin teatteriohjaajana luoda tällaisia syväluotaavia ja käsittämättömän kauniita tai vaikuttavia kokemuksia tai olotiloja yleisölleni? Subjektivistien havaintojeni mukaan tällaiset kokemukset eivät synny pelkästään tekstilähtöisesti. Olivatko nämä kokemukset perimmäinen syy tai sysäys minulle lähteä ohjaamaan liikkeellistä esitystä?

7 VASTAUKSIA SEKÄ UUSIA KYSYMYKSIÄ

Liikkeellisiä harjoitteita kuvasin ohjausprosessin aikana niiden sisältävän parhaimmillaan upeaa rauhaa, yhteistä reagoitua ja yhteyttä näyttelijöiden välillä. Kohtaamisista ja reaktioista muodostui merkityksiä ja viestejä. Ihmisen oma liike on mielenkiintoista, kaunista ja arvokasta. Samalla tiedostin vaikeuden muistaa ja poimia improvisaatioista sen oleellisen, jonka ohjaajana olin nähnyt ja kokenut. Sanattoman sanallistamisen vaikeus oli läsnä. Ymmärsin myös toiston mahdottomuuden. Jokainen tilanne ja hetki on ainutlaatuinen.

Vaatii sinnikkyyttä ja rohkeutta tarttua aiheisiin ja työtapoihin, jotka kiinnostavat ja joita haluaa tutkia, mutta jotka eivät ole vielä selkeitä. Ohjaajan rooli ryhmäyttäjänä, motivaattorina ja suunnannäyttäjänä on esitysprosessissa tärkeä. Ohjaaja määrittää ja luo työskentelyilmapiirin ja arvot. Ohjaaja saa epäonnistua ja kompuroida. Harjoite ei edisty ja kehity ellei sitä kokeile ja kehitä eteenpäin. Virheiden hyväksyminen on tie oppimiseen ja uuden löytämiseen. Myös itsereflektio on tärkeää. Miten hoidin tilanteen? Miten ohjaan? Mitkä asiat herättävät minussa isoja reaktioita ja miksi?

Läsnäolo ja vuorovaikutus ovat ohjaajan ensisijaisia työkaluja. Prosessin ei tarvitse olla täydellinen ja pelkästään miellyttävä. Haasteet, konfliktit, epätietoisuus ja tylsyys voivat yhtäläillä kuulua taiteen tekemiseen. Ohjaajan haasteita ovat näyttelijöiden motivaation ruokkiminen sekä epävarmuusalueiden ja osaamisen vahvistaminen. Omaan intuitioon kannattaa luottaa sekä omat vahvuudet tiedostaa ja ottaa käyttöön. Intuitio ja luovuus tarvitsevat aikaa, lepoa ja kritiikittömyyttä.

Ottamalla näyttelijöiden ehdotuksia ja ideoita vastaan ja osallistamalla näyttelijät tuottamaan esitysmateriaalia, voi jakaa näyttelijöiden kanssa omistajuutta teokselle. On kuitenkin muistettava, että lopulta ohjaaja ottaa vastuun ja näyttää suunnan prosessille. Omien motiivien ja työtapojen

tutkiminen ja kehittäminen on tärkeää. Minulle kantava voima on vahva visuaalisuus ja voimakkaat tanssimiseen ja liikkeelliseen ilmaisuun liittyvät kokemukset. Miten ne syntyvät ja miten voin jakaa niitä myös muille? Mitä kaikkea liikkeellä voidaan ilmaista? Improvisaatio on työskentelymuotona mielenkiintoinen. Siihen liittyy tuntematon ja yllätyksellisyys. Miksi jotain syntyy, mistä se syntyy? Mitä se meistä kertoo ja meissä herättää?

Liikkeelliset harjoitteet tukivat ryhmäytymistä ja toimivat yhtenä oleellisimpana kommunikaation muotona. Liikkeelliset menetelmät kannustavat käyttämään rohkeammin omaa liikettä sekä edistävät kehon ja mielen välistä yhteyttä. Liiketyöskentely ja liike voi antaa teatterityöskentelyyn uusia menetelmiä, muotoja sekä ilmaisua. Sen taiteellisia ulottuvuuksia ja lopputuloksia ei tule aliarvioida. Kertomus miesten hengistä -esitykseen liike synnytti monipuolisuutta ja monitasoisuutta. Somaattinen työskentely toi prosessiin lempeyttä ja syvensi liikeilmaisua. Tekstilähtöinen esitys voi olla myös liikkeellinen, teksti ja liike eivät sulje pois toisiaan. Tässä prosessissa kantavana voimana, ikään kuin perustuksena, toimi kuitenkin teksti.

Omat kehityskohtani tutkijana liittyvät huolellisuuteen ja suunnitelmallisuuteen. Katsojille suunnattu haastattelu olisi ollut hyvä olla valmiina ennen esityksiä, sillä teatteriesitys on hetkellinen ja katoava. Näin ollen kokemukset ja havainnot on hyvä tallentaa tuoreeltaan. Lisäksi muistiinpanoissani lisähuolellisuus sekä järjestelmällisyys ei olisi pahitteeksi.

On minun itseni ohjaajana ratkaistavissa, mihin suuntaan lähden. Otanko askelen kohti tanssia? Kohti nykyteatteria? Nämä kaksi eivät myöskään poissulje toisiaan. Ohjaanko draamaa vai astunko kenties rohkeammin ulos tekstilähtöisyydestä? Tämä tutkimus on avannut minulle teatterin kenttää ja sen mahdollisuuksia.

Vasta tutkimusta kirjoittaessa ymmärsin, että tässä esitysprosessissa tärkeää oli työtapojen kokeilu, uskaltaminen ohjata sekä matka etsimään

vastausta niinkin suureen kysymykseen kuin mitä teatteri minulle on. Tutkimukseni on sysäys matkalle teatteri-ilmaisun ohjaajuuteen ja se on ennen kaikkea henkilökohtainen, mutta toivon mukaan se tekee siitä myös mielenkiintoisen. Toivon tutkimuksen antavan lukijalle uusia näkökulmia, elämyksiä ja vinkkejä. Tutkimuksen liitteenä on myös lista yksittäisistä harjoitteista, joita Kertomus miesten hengistä -prosessi piti sisällään.

Loppuun lainaan Bogartin sanoja:

Älä oleta, että sinulla on oltava jotkut määrätyt olosuhteet tehdäksesi parhaan työsi. Älä odota. Älä odota, kunnes sinulla on kylliksi aikaa tai rahaa toteuttaa se mitä sinulla on mielessäsi. Työskentele sen kanssa mitä sinulla on juuri nyt. Työskentele ihmisten kanssa jotka ovat ympärilläsi juuri nyt. Työskentele arkkitehtuurin kanssa jonka näet ympärilläsi juuri nyt. Älä odota ilmaisun tuottamiseen mielestäsi sopivaa ja paineetonta ympäristöä. Älä odota kypsyyttä tai oivallusta tai viisautta. Älä odota kunnes olet varma että tiedät mitä olet tekemässä. Älä odota kunnes sinulla on riittävän hyvä tekniikka. Se mitä teet nyt, mitä saat tehtyä nykyisistä olosuhteistasi, määrää tulevien yritystesi laadun ja laajuuden. Ja ole samalla kärsivällinen. (Bogart 2004, 163.)

LÄHTEET

Brotherus, H. Kaiken keskellä (2011). Teoksessa: Jyrkkä, H. (toim.) Nykykoreografin jalanjäljissä – 37 tapaa tehdä tanssia. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Bogart, A. 2004. Ohjaaja valmistautuu - Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista. Helsinki: Like Kustannus Oy & Teatterikorkeakoulu.

Grotowski, J. 2011. Towards a poor theatre – teatterin uusi testamentti. Laboratoriateatteri Fennica.

Gustavson, L. Tanssi on arjen väriä (2011). Teoksessa: Jyrkkä, H. (toim.) Nykykoreografin jalanjäljissä – 37 tapaa tehdä tanssia. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Heikinheimo, I-P. Väylä maailmassa olemiseen (2011). Teoksessa: Jyrkkä, H. (toim.) Nykykoreografin jalanjäljissä – 37 tapaa tehdä tanssia. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Heimonen, K. 2009. Sukellus liikkeeseen - liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä. Teatterikorkeakoulu. Acta Scenica – julkaisusarja nro 24. Väitöstutkimus.

Houni, P., Laakkonen, J., Reitala, H. & Rouhiainen, L. (toim.) Liikkeitä näyttämöllä. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura, Yliopistopaino.

Huuhka, M. 2010. Luovan asiantuntijaorganisaation johtaminen. Talentum Media Oy.

Johnstone, K. 2001. Impro – improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen. Helsinki: Yliopistopaino.

Keefe, J. & Murray, S. (toim.) 2007. Physical theatres – A critical reader. London: Routledge.

Koskenniemi, P. 2007. Devising - Osallistava teatteri ja muita merkillisyyksiä. Opintokeskus Kansalaisfoorumi.

Lehmann, H-T. 2009. Draaman jälkeinen teatteri. Like Kustannus Oy.

Oida, Y. & Marshall, L. 2004. Näkymätön näyttelijä. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Raami, A. 2016. Älykäs intuitio ja miten käytämme sitä. Helsinki: Kustantamo S&S.

Ruuskanen, A. (toim.) 2010. Nykyteatterikirja - 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Valli, R. & Aaltola, J. (toim.) 2015. Ikkunoita tutkimusmetodeihin 1. 4., uudistettu ja täydennetty painos. Jyväskylä: PS-kustannus.

SÄHKÖISET LÄHTEET

Hyyppä, H., Kiviniemi, L., Kukkola, J., Latomaa, T. & Sandelin, P. 2015. Kokemuksen tutkimuksen ulottuvuudet. ePooki. Oulun ammattikorkeakoulun tutkimus- ja kehitystyön julkaisut 9. Saatavissa: <http://www.oamk.fi/epooki/2015/kokemuksen-tutkimuksen-ulottuvuudet/>

Lindy, P. 2009. Tanssista, improvisaatiosta, valinnoista ja katsomisesta. Tanssi taiteen verkkolehti. Liikekieli. Saatavissa: <http://www.liikekieli.com/archives/213>

Routio, P. 2005. Tutkimusmenetelmät. Toteava tutkimus. Toteava analyysi. Tapaustudkimus. Virtuaaliyliopisto. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu. Saatavissa:

[http://www.uiah.fi/virtu/materiaalit/tuotetiede/html_files/14111_totea.html#fe
nom](http://www.uiah.fi/virtu/materiaalit/tuotetiede/html_files/14111_totea.html#fe
nom)

Teatterikorkeakoulu. 2007. Minäkö tutkija? Johdanto
laadulliseen/postpositivistiseen tutkimukseen. Helsinki:
Teatterikorkeakoulu. Saatavissa: <http://www.xip.fi/tutkija>

JULKAISEMATON AINEISTO

Hanhela, H. 2017. Kyselyhaastattelu

Hanhela, H. 2017. Teemahaastattelu

Hanhela, H. 2017. Työskentelymuistiinpanot

Harjoitteet, jotka edesauttoivat Kertomus miesten hengistä -esityksen syntyä.

Tässä osiossa listaan sekä kommentoin harjoitteita, joita käytimme Kertomus miesten hengistä -prosessin aikana. Harjoitteissa ohjeistin kuuntelemaan muuta ryhmää/pariaan ja suhtautumaan harjoitteeseen rennosti sekä avoimesti. Painotin, että harjoite on yhteinen kaikille eikä oikeaa tai väärää liikettä tai tapaa liikkua ole. On pidettävä huoli, ettei kehenkään satu fyysisesti tai kukaan tee harjoitteita vasten tahtoaan. Ohjeistin usein myös hakemaan yhteisen lopetuksen harjoitteelle. Harjoitteet on kirjattu ylös subjektiivisista muistiinpanoista, enkä väitä että kyseinen tapa olisi oikea. Haluan julkaista harjoitteet keskustelunavauksena tai osana avointa keskustelua luovasta prosessista ja liikkeellisestä työskentelystä.

liike ja ääni

Jokainen tekee ringissä oman liikkeen ja äänen, jonka kaikki toistavat. Joskus lähtökohtana oli vain "miltä juuri nyt sinusta tuntuu" tai herättävän liikkeen ja äänen rinki. Käytin harjoitteessa myös silloin tällöin teemasanoja tai mielikuvia, jotka vaikuttivat tuotoksiin.

kävely, pysähdys, juoksu, slow motion

Ohjeistan näyttelijät kävelemään tilassa, rikkomaan rutiineja ja tekemään teräviä käännöksiä. Jatkan ohjaamalla, että he saavat harjoitteessa kävellä, pysähtyä, alkaa juoksemaan ja alkaa tekemään hidasta liikettä (slow motion).

kone

Alussa teimme myös muutaman koneen, joihin olin antanut teeman (esim. viha). Harjoite ei jäänyt pidemmäksi aikaa prosessiin. Ajatuksena on, että ihminen kerrallaan alkaa muodostamaan konetta keksimällä liikkeen ja äänen. Jokainen on osa konetta ja yhdessä siitä muodostuu elävä kokonaisuus.

ääni-improvisaatiot

Ääni-improvisaatioista muodostui tärkeä osa prosessia sekä esitystä. Annoin usein mielikuvan tai sanan lähtökohdaksi improvisaatiolle. Harjoite on hyvä tehdä ringissä, voi itse valita sulkeeko osallistujat silmänsä vai ei. Oikeaa tai väärää ääntä ei ole, oleellista on kuunnella toisiaan ja yhteistä kokonaisuutta sekä heittäytyä. Ennen harjoitetta voi olla hyvä tehdä esimerkiksi rentoutumis- tai äänenavausharjoitteita.

ihmismagneetit

Ohjeistan näyttelijät kävelemään, sitten valitsemaan ihmisen jota pyrkii seuraamaan ja olemaan mahdollisimman lähellä. Hetken päästä ohjeistan myös valitsemaan ihmisen, jota pyrkii välttämään ja josta pyrkii olemaan mahdollisimman kaukana.

liike sanasta

Osallistujien on ilmaistava ensimmäinen liike, joka ääneen sanomastani sanasta syntyy. Oikeaa tai väärää ei ole olemassa, tärkeää on reagointi ja heittäytyminen.

liikkeen ja äänen kuljettaminen ringissä

Joku aloittaa liikkeen ja äänen tekemisen. Hän saa milloin tahansa antaa ne jollekin toiselle, niin että tämä huomaa sen ja pystyy vastaanottamaan ne. Liike ja ääni voi ja saa muuttua ja liikkua. Jokainen on katseen alaisena, mutta myös katsojana sekä kontaktissa.

kissaharjoite

Tämä on versio Grotowskin kissaharjoitteesta. Lähtökohtana on alkaa liikkua kuten kissa ja löytää itselle uusia ja epätavallisia tapoja liikkua ja tällä tavoin laajentaa omaa liikkeellistä ilmaisua. Ohjeistin harjoitteen edetessä improvisoiden missä kissat ovat ja mitä ne seuraavaksi haluavat tai pyrkivät.

autenttinen liike

Harjoite tehdään pareittain. Toinen parista sulkee silmänsä ja on hänen vuoronsa liikkua. Pari suojelee liikkujaa mahdollisilta tilassa olevilta vaaroilta ja ohjaa tarvittaessa varovasti liikkujaa. Liikkuja saa liikkua juuri niin kuin sillä hetkellä haluaa. On tärkeää kunnioittaa ja olla arvottamatta jokaisen omaa liikettä.

kontakti-improvisaatio

Kokeilimme kontakti-improvisaation alkeita. Parit aloittavat selät vastakkain ja jakavat painoaan toisilleen. Parit saavat kokeilla yhdessä lattialle istumista ja muilla kehon osilla painon jakamista. Harjoitteessa tutkitaan ja harjoitellaan kontaktissa olemista ja toisen ihmisen kuuntelemista.

juurtuminen, äänen herättely ja kehon rentouttaminen

Otetaan lattiakontaktia hieromalla jalkapohjia lattiaa vasten. Horjutetaan tasapainoa kaatumalla eri puolille ja kokeilemalla oman tasapainon rajoja. Mielikuva, että jaloista kasvaa juuret lattiaan. Jokainen etsii itselleen kokonaisvaltaista hengitystä. Rentoutetaan eri kehon osat, jonka jälkeen tehdään vapaasti ääntä. Pyritään oman äänen hyväksymiseen ja sille antautumiseen.

liikekeskustelu

Pareittain toinen aloittaa tekemällä liikkeen, johon pari vastaa omalla liikkeellä. Tarkoituksena ei ole luoda tarinaa tai järkeistä liikettä, mutta mitä tahansa saa tapahtua. Pari etsii myös yhdessä lopun yhteiselle keskustelulle.

ääni ja liike -keskustelu pareissa

Parit eivät päättä etukäteen kumpi tekee ääntä ja kumpi liikettä. Harjoitteen voi tehdä niin, että liike johtaa, jolloin äänen tekijä seuraa liikkujaa ja tuottaa ääntä ottaen impulsseja liikkeestä. Harjoitteen voi myös tehdä niin, että ääni toimii impulssina ja liikkuja liikkuu äänen inspiroimana.

vapaata liikettä mielikuvan avulla

Jokainen saa liikkua niin kuin itse haluaa. Impulssina toimii mielikuva, jossa lattiaa maalataan. Aina kun joku osa sinua koskettaa lattiaa, siihen jää jälki. Harjoite jatkuu niin, että myös tilaa ja ilmaa ympärillä voi maalata.

jammalurinki

Yhdistetty ääni- ja liikeimprovisaatio, jossa luodaan yhteinen ääni-improvisaatio ja jokainen käy vuorollaan liikkumassa ringin keskellä. Vuoron voi vaihtaa koskettamalla kaveria olkapäähän.

kehon osa, joka ohjaa liikettä

Ohjaan näyttelijät kävelemään tilassa. Liikettä alkaa viemään tietty kehon osa. Eri kehon osat vievät ja määräävät liikkeen. Lisäohjeistusta voi keksiä niin, että näyttelijät liikkuvat mahdollisimman monipuolisesti ja kuunnellen oman kehon impulsseja. Jalat voivat yhtäkkiä kiinnostua toisista tilan jaloista tai kädet voivat olla surullisia.

katseen alaisena oleminen

Harjoitteessa jokainen istuu toisten edessä katsekontaktissa tekemättä mitään. Jotain kuitenkin aina syntyy. Kaikki saavat kokemuksia katsottuna olemisesta tai katsomisesta.

menen-et mene, tunnen sut-etkä tunne, anna se mulle-et saa/en anna

Näyttelijäntyyön harjoite, jossa repliikkien avulla syntyy tilanteita ja regoidaan. Näyttelijät ovat pareittain ja ovat harjoituksen aikana esimerkiksi selät vastakkain, kädet vastakkain tai pyllyhippaa.

tasoissa liikkuminen

Ohjeistan näyttelijät ensin kävelemään tilassa. Ohjeistan, että yhtä aikaa yksi ihminen saa olla lattiatasossa, yksi keskitasossa, yksi ylätasossa ja yksi jähmettyneenä(still). Harjoite puskee näyttelijät kuuntelemaan ja reagoimaan.

liike ja ääni yhdessä

Puolet ryhmästä tekee äänimaisemaa, toinen puoli liikkuu. Äänimaiseman tekijät tekevät yhteistä ääni-improvisaatiota ja liikkujat saavat ottaa kontaktia.

seuraa johtajaa

Yksi aloittaa tekemään liikettä(joskus myös ääntä), jota muut tekevät perässä. Johtaja antaa vuoron seuraavalle. Voi kokeilla myös ryöstömahdollisuutta, eli kuka tahansa saa loikata johtajaksi, kun siihen impulssi syntyy.

liike ja ääni- improvisaatio

Improvisaatioharjoite, jossa jokainen valitsee oman aloituspaikkansa tilasta. Näyttelijät saavat tehdä liikettä ja ääntä. Yhteinen harjoite, jossa myös yhteinen loppu.

silmät kiinni yhdessä taputus

Harjoite, jolla pyritään kuuntelemaan ryhmää. Ryhmä asettuu rinkiin, sulkee silmänsä ja tehtävänä on aloittaa yhdessä taputus sekä viedä taputus yhteiseen loppuun.

Kyselyhaastattelu

Pentti Haanpään novellista dramatisoitu Kertomus miesten hengistä on osa teatteri-ilmaisun ohjaajan opintojeni opinnäytetyötäni. Tutkimuksessani tutkin liikkeen ja tekstin yhdistämistä ja luovaa prosessia. Lähtökohtanani esitykselle on ollut liikkeellinen työskentely yhdistettynä käsikirjoitettuun teatteri-esitykseen. Pyytäisin sinua osana esityksen yleisöä vastaamaan muutamiin esitystä koskeviin kysymyksiin. Kysymyksiin voit vastata omin sanoin. Mikäli sinulla on kysyttävää tai olet epävarma jonkun kysymyksen suhteen, olethan minuun yhteydessä. Kaikki yleisön havainnot ja kokemukset ovat tärkeitä tutkimustyössäni. Kiitos!

Miten näit ja koit liikettä esityksessä?

Miten liike ja teksti mielestäsi sopivat yhteen?

Miten kuvailisit esitystä omin sanoin?

Millä viidellä adjektiivilla kuvaisit esitystä?

Muuta palautetta/muita huomioita