

Näkymätön kaupunginteatterissa

Viittomakieli keinona kuulevien teatterissa

Essi Parkas

Examensarbete för Dramainstruktör (YH)-examen

Utbildningsprogrammet för Scenkonst

Vasa 2018



OPINNÄYTETYÖ

Tekijä: Essi Parkas

Koulutus ja paikkakunta: Esittävä taide, Vaasa

Ohjaaja(t): Ragni Grönblom-Jolly

Nimike: Näkymätön kaupunginteatterissa

Päivämäärä 2.4.2018 Sivumäärä 26

Liitteet 2

Tiivistelmä

Pohdin opinnäytetyössäni suomalaisen viittomakielen sisällyttämistä kuulevien teatteriin. Käytän pohjana taiteellista opinnäytetyötäni Vaasan kaupunginteatterissa *Näkymätön lapsi* –esityksessä. Käsittelen aihetta näkökulmastani näyttelijänä. Kerron työssäni viittomakielestä ja viittomakielisestä teatterista, viittomien käyttämisessä taiteellisessa opinnäytetyössäni ja yleisistä huomioistani näyttelijäntyössä.

Näkymätön lapsi –esitys oli kuuleville suunnattu esitys. Kerronkin haasteistani ainoana suomalaista viittomakieltä taitavana työryhmässä ja sen vaikutuksesta viittomakielen käyttöön esityksessä. Pohdin erinäisiä asioita, jotka vaikuttivat lopullisen esityksen viittomien määrään. Käyn läpi myös huomioita oman roolityöni rakentamisesta. Uskon, että viittomakielen käyttö roolityössä saa kuurot osalliseksi esityksen maailmaa. Pohdin tässä työssä, miten se onnistui osana *Näkymätön lapsi* -esitystä, keskustellen lähteiden kanssa. Lähteinä olen käyttänyt haastatteluja näyttelijöiden kanssa, joilla on kokemusta viittomakielisestä teatterista, ja Charlie Åströmin esseitä hänen kokemuksistaan viittomakielisessä teatterissa sekä muuta teatterialan kirjallisuutta. Loppupäätelmäni on, että viittomakieltä on mahdollista käyttää myös kuulolähtöisessä teatteriesityksessä, kunhan se on hyvin suunniteltua.

Kieli: Suomi

Avainsanat: Teatteri, Viittomakieli

EXAMENSARBETE

Författare: Essi Parkas

Utbildning och ort: Scenkonst, Vasa

Handledare: Ragni Grönblom-Jolly

Titel: Osynlig på stadsteater

Datum 2.4.2018 Sidantal 26

Bilagor 2

Abstrakt

I mitt examensarbete resonerar jag kring integreringen av det finska teckenspråket till hörandes teater. Jag använder mitt konstnärliga examensarbete på Vasa stadsteaters föreställningen *Det osynliga barnet* som grund. Jag behandlar ämnet från min synpunkt som skådespelare.

I detta arbete berättar jag om teckenspråk och om teater på teckenspråk samt användningen av tecken i mitt konstnärliga arbete. Jag gör också allmänna observationer av mitt skådespelararbete i föreställningen.

Det osynliga barnet var en föreställning riktad till hörande. Jag behandlar mina utmaningar som den enda teckenspråkskunniga personen i arbetsgruppen och hur detta påverkade mängden av tecken som användes i föreställningen. Jag resonerar kring olika omständigheter som påverkade detta. Jag gör även observationer hur jag byggde upp mitt rollarbete.

Jag tror på att användning av teckenspråket i ett rollarbete gör döva mer delaktiga i föreställningens värld. I det här arbetet reflekterar jag över hur detta fungerade i föreställningen *Det osynliga barnet* genom att diskutera med mina källor. Som källmaterial har jag använt mig av intervjuer med skådespelare som har en bakgrund i teater på teckenspråk samt av Charlie Åströms essä om hans erfarenheter av teater på teckenspråk, samt av annan teaterlitteratur.

Min slutsats är att det är möjligt att använda teckenspråk även i en hörselorienterad teaterföreställning, bara det är bra planerat.

Språk: Finska

Nyckelord: Teater, Teckenspråk

BACHELOR'S THESIS

Author: Essi Parkas

Degree Programme: Performing Arts

Supervisor(s): Ragni Grönblom-Jolly

Title: Invisible at City Theatre

Date 2.4.2018

Number of pages 26

Appendices 2

Abstract

In my bachelor's thesis, I reflect on the integration of Finnish sign language in the hearing theatre. As a base for my thesis, I use the play *The Invisible Child* performed at the Vaasa City Theatre. I talk about the subject from my point of view as an actress. In my thesis, I explain Sign language and Sign language theatre, usage of Signs in my artistic thesis and my overall observations of my acting.

The Invisible Child is a play targeted towards hearing people. I'm going to tell about my challenges as the only one who knew Sign language in the workgroup and its effects on the usage of Signs in the final piece. I reflect on different things that were affected by the number of Signs that were used in the performance. I also go through observations about my own acting.

I believe that the usage of Sign language in drama makes deaf people more involved in the world of the play. In this thesis, I reflect on how well the use of Sign language went as a part of *The Invisible Child* performance. As my references, I have used interviews with actors who have experience with Sign language theatre, Charlie Åström's essay of his experiences with Sign language theatre as well as other literature from the theatre field.

My conclusion is that it is also possible to use Sign language in hearing-oriented theatre performance if it is well planned.

Language: Finnish

Key words: Theatre, Sign Language

Sisällysluettelo

Johdanto	1
Viittomakielestä	2
Viittomakielisestä teatterista	4
Näytelmästä ja Ninnistä	6
Viittomien käyttö esityksessä	8
Viittomaako?	9
Lost in Sign Language	10
Kuunteleminen	12
Leikkiminen	14
Sopeutumisesta	15
Olosuhteet	17
Puvustus.....	17
Lavasteet.....	18
Rekvisiitta.....	19
Loppupäätelmä	20
Lähteet	22
Liitteet	23
Liite 1: Sähköpostihaastattelut.....	24
Liite 2: Viittomakielisen teatterin historiaa	26

Johdanto

Työharjoittelustani Teatteri Totilla lähtien (viittomakielinen ammattilaisteatteri) suunnittelin rakentavani lopputyöni jollain tavoin suomalaisen viittomakielen ympärille. Siitä oli tullut kuin uusi rakas, muodoillaan ja uutuudenviehättävyydellään jatkuvasti yllättävä kieli. Fyysisyydellään se kertoi enemmän kuin mikään puhuttu kieli, johon olin tottunut. Lisäksi se toi uutta paloa pitempiäaikaisempaan parisuhteeseeni teatterin kanssa.

Eräänä iltana puhelimeni pirisi tuntematonta numeroa. Kävi ilmi, että Vaasan kaupunginteatteri haki nuorta näyttelijää seuraavaan esitykseensä. Pääsin haastatteluun ohjaajan kanssa, jonka jälkeen kuulin saaneeni roolin *Näkymätön lapsi* -esityksessä nimikkohahmona. Siitä lähtien minut tunnettiin vanhemmilta saamani nimen lisäksi *Ninninä* roolihenkilöni mukaan.

Rooli näkymättömänä lapsena kuulosti kutkuttavalta. Olin ilmaissut mielenkiintoni viittomakieleen jo haastattelussa ja olin innoissani mahdollisuudesta sujauttaa suomalaista viittomakieltä osaksi näyttelijäntyön ilmaisuni, sillä myös ohjaaja oli kiinnostunut kielitaidostani. Halusin nähdä, kuinka viittomakieltä voisi käyttää hyödyksi teatterityössä tukien sekä kuuroja että kuulevia. Halusin kokeilla, miten tanssillinen viittomakieli välittyy kuulevalle yleisölle. Siitä lähti tanssini kuulevien teatterin ja viittomakielen kanssa.

Viittomakieli ja sitä ympäröivä kulttuuri on muodostunut minulle kotoisaksi. Olen nähnyt kielen ja kulttuurin kauneuden lisäksi sen ongelmat sopeutumisessa kuulokeskeiseen yhteiskuntaamme. Toiveenani on tulevaisuudessa vaikuttaa näihin kieli- ja kulttuuripoliittisiin asioihin teatterialan sisällä näin laajentaen ymmärrystä viittomakielisestä kulttuurista myös omien rajojensa ulkopuolelle.

Uskon, että viittomakielen käyttö roolityössä saa kuurot osalliseksi esityksen maailmaa. Pohdin tässä työssä, miten se onnistui osana *Näkymätön lapsi* -esitystä, keskustellen lähteiden kanssa. Viittaaan itseäni näyttelijänä tässä työssä, vaikkei koulutusohjelmani suoraan valmista minua siihen työhön.

Viittomakielestä

Tässä kappaleessa käsittelen viittomakieliä, erityisesti suomalaista viittomakieltä, ja koetan selventää joitakin väärinymmärryksiä sen suhteen oman kokemukseni pohjalta.

Oman kokemukseni mukaan viittomakielet ovat kieliä, jotka käyttävät liikkeitä ja ilmeitä äänentuottamisen sijaan. Viittomakieliä käyttävät pääosin kuurot ja heidän läheisensä. Viittomakieli on myös monen kuulevan äidinkieli tai toinen kotikieli.

Suomessa viittomakieliä on kaksi, suomalainen viittomakieli ja suomenruotsalainen viittomakieli. Suomenruotsalainen ja suomalainen viittomakieli on muodostunut hiljalleen ruotsalaisen viittomakielen pohjalta omaksi kielekseen. Carl Oscar Malm nähdään kielten isänä.

"Miksei ole yhtä universaalia viittomakieltä?" Tämän kysymyksen olen kuullut usein, mutta vastavuoroisesti kysyisin, miksei kuulevilla sitten ole universaalia kieltä? Koen, että minun on selitettävä hieman, millainen kieli viittomakieli on ja miten se rakentuu.

Viittomakieli, teckenspråk, sign language. Jokainen kirjoitettu kieli puhuu viittomakielestä yksikkömuodossa, ja luulen tämän aiheuttavan ihmisille hämmennyksen. Viittomakielistä puhutaan kokemukseni mukaan yleensä yksikkömuodossaan, koska viitataan kyseiseen kirjoitettuun kieleen tai maahan, jossa viitottu kieli esiintyy. Itse viitataan omassa työssäni suomalaiseen viittomakieleen. Koen, että viittomakielet ovat enemmänkin kieliryhmä, jossa kukin viittomakieli on sopeutunut omaan puhuttuun kieliympäristöönsä.

Oman kokemukseni mukaan viittomat rakentuvat neljästä osasta: käden muodosta, käsiliikkeestä, huuliosta ja tilasta. Tämä tekee viittomakielestä kolmiulotteisen. Käden muoto on yleensä selvin erottaja eri viittomien välillä. On kuitenkin viittomia, joilla on samanlainen tai samantapainen muoto, mutta sijaitsevat eri osissa kehoa (tila) ja muodostavan näin täysin eri sanan. Hyvä esimerkki on *koira* ja *tietää*. *Koira* viitotaan reidellä kaksi kertaa taputtaen, *tietää* taas taputetaan kaksi kertaa otsan sivuun. Huuliot muodostuvat usein puhutun kielen sanasta tai sen alusta, joka muodostetaan huulilla käsiliikkeen yhteydessä, esimerkiksi *kissa*, joka lausutaan nyrkkiä silittäessä.

Viittomakieli on siis kuin mikä tahansa muukin kieli. Se on muotoutunut kommunikatiovälineeksi ihmisten välille. Kaikilla kielen käyttäjillä on oma tapansa käyttää kieltä, oma liikkeenpainonsa ja murteensa.

Viittomakielisestä teatterista

Käsittelen tässä kappaleessa teatterin tulkkauksesta puhutulle ja viitotulle kielelle, sivuan myös omia kokemuksiani viittomakielisen teatterin tekemisestä.

Ei ole yhtä tapaa tehdä viittomakielistä teatteria, aivan kuten ei kuulevien teatterissakaan. Mielestäni kiinnostavaa, omaa työtäni ajatellen, ovat eri tavat tulkata viittomakielisiä esityksiä puheelle ja päinvastoin. ”*Teknisesti halvin ratkaisu on se, että koko yleisö kuulee tulkkauksen*”, kertoo Susanna Söderlund ”*Teatteritulkkauksen on myös tulkintaa*” -tekstissä (Yksi Suomen teattereista, sivu 88). Se on myös ratkaisu, jota omien kokemuksieni mukaan käytetään yleisimmin. Tätä niin kutsuttua simultaanitulkkausta (tulkkauksen kahdella kielellä samanaikaisesti) käytettiin myös minun ollessa Teatteri Totissa työskentelemässä. Viittomakielisten ollessa katsomassa kuulevien esitystä tulkkauksen toimii yleensä samoin.

Tein työharjoittelun Teatteri Totille vuonna 2016 jatkaen yhteistyötäni tähän päivään asti. Olin näyttelijänä esityksessä *Puff ja kaukaiset kaverit*, joka sittemmin nauhoitettiin myös Kuurojen liiton Viittomakieliseen kirjastoon. Aloitin hatarilla viittomakielen taidoillani ja aluksi myös tulkin avustuksella. Ajan myötä viitoin jo enemmän ja nyt pärjään jokapäiväisissä keskusteluissa. Pohjaan ajatukseni puhutun ja viittomakielisen teatterin yhteiselosta pitkälti tähän ajanjaksoon.

Söderlund sivuaa tekstissään mahdollisuutta sisällyttää tulkkauksen esitykseen. Vaihtoehtoja on myös kaksikieliseen esitykseen kuitenkin monia. Haastattelemani Eero Enqvist on selvästi ollut mukana kokeilemassa eri tapoja viittomakielen ja puhutun kielen yhdistämiseen näyttämöllä. Hän on tehnyt esityksen, jossa näyttelijät viittoivat ja puhuivat samanaikaisesti, joka ei hänen mukaansa toiminut. Hän on myös tehnyt läpilautetun esityksen, jossa on käytetty ”*viittomakieltä ja viitottua puhetta, taustakuvien yksityiskohtien osoittelua sekä sitä että välillä hän (näyttelijä Pirkko Uitto) pelkää viittoon tai pelkää laulaa.*” Itse pidän näistä lähestymistavoista, joissa tulkkia ei ole lainkaan vaan esitys on täysin kaksikielinen, koska näyttelemineen vaatii muitakin taitoja kuin kielitaidon. Tästä vielä esimerkkinä voisi käyttää *Kukunor ja Unikuu* -esitystä, josta Eero Enqvist kirjoittaa haastattelussani. Siinä yhden roolin teki kaksi näyttelijää, toinen viittoen ja toinen puhuen. Kaksikielisen esitystavan löytäminen sopivaksi jokaiseen esitykseen on aikaa vievää ja vaatii kaksikielisiä näyttelijöitä tai vähintään kaksikielisen

ohjaajan, jottei kertomuksesta tule itseään toistavaa tai jää mysteeriksi toisen kielen käyttäjille.

Lainaan Raija Niemisen sanoja *"Teatterihan on vain osaksi kuuloon perustuva taidelaji, sen vuoksi kuuroilla pitäisi olla mahdollisuus sekä seurata teatteriesityksiä että itse tehdä teatteria."* (Yksi Suomen teattereista, sivu 19, Viittomakieli tekee kuurojen maailman viihtyisäksi) Täytyy muistaa, että viittomakieli on monen ihmisen äidinkieli ja siten sen käyttäjillä on oikeus käyttää kieltään myös teatterissa. Eero Enqvistin sanoja lainaten: *"Puhutaan paljon kielellisestä tasa-arvosta, joka ei kuitenkaan toteudu."*

Koen, että viitottua ja puhuttua kieltä yhdistäviä esityksiä pitäisi olla enemmän, mutta toisaalta myös tärkeää kummallekin kielelle on omat teatteriperinteensä, sillä kulttuureita yhdistäessä on aina tehtävä kompromisseja jommankumman kielen kustannuksella. Haastattelin kuuroa näyttelijää, Silva Belghitiä hänen mielipiteistään viittomakielen ja puhutun kielen yhdistämisestä näyttämöllä. Tämä oli hänen mielipiteensä: *"Se toimii aika hyvin, mutta tulkkien täytyy olla aktiivisia, jos he ovat mukana lavalla. Muuten näyttelijöiden täytyy muistaa ulkoa molempien repliikkejä, jos ei puhetulkata niitä. Haluaisin kuitenkin tehdä kemiaa miten siitä voisi tulla sujuvampaa, vaikkapa ilman tulkkeja. Kehittäisin vielä hieman, mutta täytyy etsiä menetelmää."* Kuten Belghiti koen, että valmista kaavaa viittomia ja puhetta yhdistävien esitysten tekemiseen ei ole, mutta menetelmien etsimistä on jatkettava.

Näytelmästä ja Ninnistä

Käsittelen tässä kappaleessa *Näkymätön lapsi* -näytelmää verraten sitä Tove Janssonin *Näkymätön lapsi ja muita kertomuksia* -kirjaan. Käsittelen myös roolihahmoani Ninniä, hänen kehityskaartaan ja hänen suhteitaan muumiperheeseen.

”Tiedättehän, että jos jotakuta säikyttää kovin usein, hän muuttuu helposti näkymättömäksi” -Tuu-tikki, kirja ja käsikirjoitus

Vaasan kaupunginteatterin *Näkymätön lapsi* -näytelmä pohjautuu Tove Janssonin *Näkymätön lapsi ja muita kertomuksia* -kirjan kertomukseen näkymättömästä lapsesta. Kyseinen versio on ohjaaja Tero Heinämäen dramatisoima.

Sekä kirja että näytelmä seuraavat Ninniä, joka on muuttunut näkymättömäksi erään tädin kaltoinkohtelemana. Hänestä ei kuulu alussa kuin kulkusen kilinä. Tuu-tikki tuo tytön muumiperheen hoidettavaksi ja hiljalleen hän näkyy enemmän ja enemmän muuttuen lopulta täysin näkyväksi.

”Ninnin käpälät kipusivat portaita alas, ja niiden pienet pelokkaat varpaat puristuivat tiukasti kiinni toisiinsa. Muuta ei näkynyt kuin käpälät, ja se vaikutti kaamealta.” -kirja

Käsikirjoitus seuraa monin paikoin jopa sanatarkasti alkuperäisteosta, suurin osa vuorosanoista on suoraan lainattu Janssonilta. Kirjan aikajana jakautuu kuitenkin pitempään ajanjaksoon kuin käsikirjoituksen, mikä on mielestäni näyttämöllisistä syistä ymmärrettävää. Ohjaaja näki, että esitystä on vaikea venyttää usean päivän pituiseksi. Tämä tarkoittaa sitä, että myös Ninnin kehityskaari on esityksessä nopeampi kuin kirjassa. Ninni rohkaistuukin nopeammin näytelmässä, eikä Ninnin hiljaisuus nouse esiin näytelmän alussa yhtä selvästi kuin se tekee kirjavastineessa.

Ninnin rooli on hiljainen puoleenväliin asti, kunnes Ninni lopulta niaa piipittäen *”Kiitoksia paljon.”* Olen kokenut tämän Ninnin suurimmaksi käännekohtaksi, sillä se on suuri askel hänen rohkaistumisessaan. Näytelmässä Ninni pyrittiin tekemään kovinkin fyysiseksi tanssin ja viittomien kautta, sillä yksitoista lyhyttä repliikkiä eivät paljasta kaikkea hänen sielunelämästään. Suuret liikkeet ja viittomat ovat vastaliike ujon Ninnin olemukseen muiden ympärillä. (Enemmän viittomista kappaleessa *Viittomien käyttö esityksessä*)

"Seuraavassa kohtauksessa lapset leikkivät metsällä. Täällä näkyy selvästi, kuinka tietämätön leikkimisestä Ninni on, mutta kuin muutkin lapset on hän kiinnostunut oppimaan. Hän matkii ja oppii sitä kautta, vaikka pelokas onkin." (Prosessipäiväkirjastani, 2.8. Aamu)

Harjoituksissa (10.5.-24.5.2017 ja 1.8.-8.9.2017) sain ohjaajalta tehtäväkseni seurata muiden näyttelijöiden eleitä ja liikkeitä lavalla. Tällä yritimme luoda Ninnille lapsenomaista kehityskaarta, joka hiljalleen muovaa hänet henkilöksi, jonka kohtaamme näytelmän lopussa.

Tove Janssonin *Näkymätön lapsi ja muita* kertomuksia -kirjan ja *Näkymätön lapsi* -näytelmän Ninni eivät mielestäni eroa toisistaan merkittävästi. Kirjassa Ninnin läheisin suhde muumiperheessä on Muumimammaan, kun taas näytelmässä turvallisuudentuntu jakautuu Ninnillä Muumipeikon ja Muumimamman välille. Näytelmässä hyvin varovaisen ja rauhallisen Ninnin voi huomata olevan hieman ihastunut Muumipeikkoon ja ihailevan Myytä, muuttuen hiljalleen hänen suuntaansa lähemmäs Myyn temperamenttisuutta. Lopussa Tuu-tikki jopa sanoo: *"Minun mielestäni te olette muuttaneet lapsen niin, että hän on pahempi kuin Pikku Myy."* Sama lausahdus löytyy myös Janssonin tekstistä.

"Ninni, ei Haisulia pidä pelätä. Haisuli on paras keksimään hauskoja juttuja." -Myy

Suurin ero kirjan ja dramatisoinnin välillä on Haisuli. Näytelmässä Haisulilla on suuri rooli. Tove Janssonin alkuperäisteoksesta ei kuitenkaan Haisulia löydy. Oman ymmärrykseni mukaan esityksessä Haisulin lisäyksellä pyrittiin luomaan koomisuuden vastapainoa Ninnin synkemmälle tarinalle. Ninnistä kerrottiin samaistuttava kertomus rohkeuden löytämisestä. Ninnin kertomukseen Haisuli ei mielestäni tuonut mitään lisää. Haisuli hyppi usein kohtausten taustalla naurattaen yleisöä pieruhuumorillaan, joka vei mielestäni huomiota Ninnistä näytelmän näkökulmahenkilönä.

Viittomien käyttö esityksessä

Tässä kappaleessa avaan Ninnin viittomien käyttöä *Näkymätön lapsi* -esityksessä.

”(P)uhuimme minulle lisätystä kohtauksesta. Ohjaaja koki, että tämänhetkinen liikesarja on liian ”tårta på tårta”. Olen samaa mieltä ja puhuimme tiettyjen viittomien pohjalta enemmän abstraktiksi rakennetusta koreografiasta. Katsoin kotona itsekseni joitakin viittomia, jotta minulla on ehdotuksia.” (Prosessipäiväkirjastani 7.8. Aamu)

Näytelmän keskeisimmät viittomat rakentuivat Ninnin kaaren alkuun ja keskivaiheille, sillä ohjaaja lisäsi Ninnille uuden kohtauksen keskelle näytelmää. Kohtaus muovautui monta kertaa uudestaan ja uudestaan, kunnes lopuksi oli jäljellä vain pieni meditaationomainen luuppi. *”Minun eilen valmistelemastani ehdotuksesta jäi jäljelle viittomat ”sade”, ”tuuli” ja ”nauttia”, joista muodostan tanssinomaisen luupin. Kohtaus on pieni, mutta tunteellinen.”* (Prosessipäiväkirjastani 8.8. Aamu) Samoja *sade* ja *tuuli* -viittomia käytin myös Ninnin ensimmäisessä sisääntulossa. Viittomat muodostivat mielestäni Ninnille kehityksen itseluottamuksessa. Pelkkä *sade* ja *tuuli* olivat alussa pöllähdys tuntemattomaan, pelko uudesta. Uudessa kohtauksessa Ninni löysi nautinnon kyseisestä pelosta, käyden sen kanssa viimeistä taistelua.

Viittomakieli ei saanut esityksessä yhtä merkittävää osaa kuin olin alun perin toivonut. Pääasiassa viittomien tehtävä oli siellä täällä siirtää huomiota yksittäiseen asiaan. Tästä esimerkkinä *omena*, jonka viitoin hämmennyksissä, kun omenat hilloksi muuttava omenakone esiteltiin Ninnille.

Viittomaako?

Käsittelen tässä viittomia muistuttavien liikkeiden muodostamista esityksessä.

Pääsin heti ensimmäisissä harjoituksissa seuraamaan, kuinka viittomien yhdistäminen toimisi lavalla. *”Minusta oli hauskaa huomata, kuinka näyttelijät käyttivät vahingossa viittomia. Risto viittoi muumina kyllästyneenä ”puhua” -sanon viittomakielellä, kun hän puhui, kuinka tylsää muumilla oli. Huomaan, etten kuuntele niinkään mitä ihmiset sanovat näyttämöllä vaan miten. Se tuntuu luonnollisemmalta ajatellen hahmoni sielunmaailmaa.”* (Prosessipäiväkirjastani, 1.8. Aamu) Olin hyvin keskittynyt näytelmän liikemaailmaan jo alusta lähtien, ja varsinkin sen yhtenäisyyteen viittomakielen kanssa.

”Myyn liikeradat kiinnostavat minua, ne muistuttavat vahvasti viittomia, etenkin 2. kohtauksessa. Myy avaa selvästi Mamman lukeman reseptikirjan sisältöä niin, että se voisi jopa olla viittomakielelle tulkkausta. Hän kertoo surumielisyydestä ja näkymättömyydestä.” (Prosessipäiväkirjastani 14.8. Aamu)

Yllä oleva ote prosessipäiväkirjastani on hyvä esimerkki siitä, kuinka käytimme viittomia lopullisessa esityksessä. Myyn näyttelijä ei ollut kyseisessä kohtauksessa niinkään tietoinen, kuinka viittomamuotoista hänen liikkeensä oli. Myy oli juuri sopiva roolihahmo viittomien käyttämiseen hänen jatkuvan liikkeensä vuoksi. Silloin tällöin ohjaaja ja Myyn näyttelijä minun ideoimana lähtivät miettimään Myyn joitakin liikkeitä viittomalähtöisesti ja näin päätyen viittomia muistuttavaan lopputulokseen, muttei koskaan kokonaiseen replikointiin viittomakielellä.

”Myyn ”vahdin kuin haukka” kohdassa tehtiin muutoksia liikkeisiin. Nyt Myy käyttää linnun lentoa vahtimisviittoman sijaan. On mielenkiintoista seurata, kuinka se muuttaa kohtauksen sisältöä, varsinkin sellaisille, jotka eivät suomea puhu.”

(Prosessipäiväkirjastani 16.8. Aamu)

Tilanne ei ollut ideaali viittomakielelle, mutta olin tyytyväinen jo pieneen. Viittomat eivät usein esiinny kuulevien teatterissa ollenkaan, jollei se sovi roolin olemukseen. Toisaalta ymmärrän Eero Enqvistin mielipiteen siitä, että *”mikäli puhekielisessä esityksessä viitotaan, tulisi sen olla perusteltua.”* Lähdimme kuitenkin esityksessä lähestymään viittomia kuulevien teatterin perspektiivistä.

Lost in Sign Language

Keskustelen tässä kappaleessa Charlie Åströmin esseen *Lost in Translation* kanssa verraten ongelmiamme kaksikielistä esitystä tehtäessä. Nostan myös kehitysideani *Näkymätön lapsi* -esitykselle.

Charlie Åström kertoo esseessään *Lost in Translation* omasta kokemuksestaan ohjatessaan Ruotsin Tyst Teaterille *Solapa* -nimistä esitystä. Hän kirjoittaa paljon käännösongelmistaan ja vaikeuksista saada esitys toimimaan sekä kuuroille että kuuleville. Hänen lähtökohtansa olivat ruotsinkielinen käsikirjoitus, joka ei monelta osaa soveltunut suoraan kuurojen kulttuuriin. Åström on CODA (Child of Deaf Adult), mikä tarkoittaa hänen oleva kuurojen vanhempien kuuleva lapsi.

Oma tilanteeni näyttelijänä täysin kuulevassa ensemblessä ainoana viittomakieltä taitavana ja äidinkieleltäni suomenkielisenä on päinvastainen Åströmiin verrattaessa. Työskentelin kuitenkin samojen kysymysten parissa. *”Hur översätter man talteater till teckenspråk, när texten är förankrad i normen hörande? Hur översätter man text till rörelse? ... Hur förenar man två språk och kulturer i ett sceniskt verk?... Hur når man en publik med både döva och hörande?”*

Jos aloitamme kysymyksillä *”kuinka kääntää puheteatteri viittomakielelle, kun teksti on ankkuroitu kuulevien normeihin?”* ja *”kuinka kääntää teksti liikkeeksi?”* Tässä vaiheessa on hyvä ymmärtää, että viitottu ja puhuttu kieli eivät ole rakenteeltaan samanlaisia. Kuten muillakin kielillä, on viittomakielillä omat muotonsa (enemmän tästä aiheesta kappaleessa *Viittomakielestä*, sivulla 2). Viittomakieli on lisäksi fyysinen kieli, joka tekee siitä hyvinkin tanssillisen ja muista erottuvan kielen. Tästä inspiroituneena lähdin näyttelijäntyössäni tutkimaan sanoja ja teemoja, joiden koin toistuvan käsikirjoituksessa, käyttäen apunani *Suvia* (Suomen viittomakielten verkkosanakirja). *”Puhuimme ohjaajan kanssa harjoituskauden alussa suomalaisen viittomakielen käytöstä ”niin sanotusti ”salaisena aseena”, sellaisena joka suurimmalta osaa ei-viittomakieliseltä yleisöltä menisi ohi”* (prosessipäiväkirjastani 1.8. Aamu). Toteutimme tämän rakentaen yksittäisiä viittomia esitykseen sisälle, eniten kuitenkin minun rooliini. On huomioitava, ettei esitystä markkinoitu viittomakielisille.

"Kuinka yhdistetään kaksi kieltä ja kulttuuria näyttämölliseksi teokseksi?" Tässä tulemme sisään asiantuntija-asemaani, mitä tuli viittomakieleen ja sen käyttöön esityksessä. Vaikka olin ainoa prosessissa, jolla oli kokemusta viittomakielestä ja sen käytöstä teatterissa, en ymmärtänyt sen silloin painuvan niin vahvasti vastuulleni. Kuvittelin, että viittomakielen yhdistäminen esitykseen on ohjaajan vastuulla ymmärtämättä, että olin itse asiantuntija. Koen, että voin tässä samaistua Åströmin kokemukseen esityksen kääntämisestä takaisin puhutuksi ruotsiksi. Hän kertoo odottaneensa Tyst Teaternilla olevan kokemuksensa vuoksi jokin valmis tapa kääntää esitykset puhutuksi ruotsiksi. Kun ratkaisua ei löytynyt, hän kyseenalaisti Tyst Teaternin toimitapoja tältä saralta, mutta koki, ettei voinut antaa ääntään kysymyksilleen, sillä hänen *"position som ny medarbetare på Tyst Teater är både deltagande och observerande"*. Samoin koin asemani näyttelijänä ja viittomien käyttäjänä ummikoksi enkä tiennyt, milloin astun ohjaajan varpaille ja milloin saan kommentoida viittomien käytöstä, vaikka ohjaaja minua siihen kannustikin.

Sitten viimeinen kysymys Åströmiltä: *"kuinka saavuttaa sekä kuuleva että kuuro yleisö?"* Valitettavasti minulla ei ole tähän kysymykseen vastausta, sillä esityksemme käyttämä viittomakieli rajoittui niin pieneksi, ettei kuuro katsoja voi ymmärtää esitystä ilman tulkkausta. Jos saisin tehdä prosessin nyt uudestaan, kun tunnen työryhmän ja koen itseni mukavammaksi roolissani näyttelijänä ja viittomatietäjänä, muuttaisin paljon. Haluaisin keskustella enemmän viittomakielen sisällyttämisestä Ninnin tarinan kaareen ohjaajan kanssa, ei pelkkinä yksittäisinä sanoina vaan kokonaisina repliikkeinä, Ninnin pääasiallisena kommunikaatiomuotona. Toivekuvassani Ninnin kaari rakentuisi viittomakielen ympärille muodostaen siitä kokonaisen kerronnan, joka olisi ymmärrettävä kuuroille ja muotoutuisi tanssina kuuleville. Tämä tarkoittaisi myös muiden näyttelijöiden ilmaisuun lisättäviä viittomia. Näyttelijä Silva Belgihti koki haastatellessani häntä viittomakielen toimimisesta kuulevalle yleisölle, että *"runomaisia tai visuaalisia viittomia toimisivat"*, jollei esitystä puhetulkattaisi. Hän ilmaisi kuitenkin myös: *"Kuulevien mielipiteitä ovat hyvin vaihtelevia, mutta kuuelm(a)ni mukaan heistä viittomat korostavat esitystä eniten enemmän."*

Kuunteleminen

Tässä kappaleessa käsittelen *kuuntelemisen* käsitettä näyttelijänä *läsnäolon* ja *keskittymisen* kautta.

Olen aina kokenut, että kuunteleminen on lavalla tärkeää, mutta *kuuntelemisella* olen tarkoittanut omien impulssien ja vastaanäyttelijöiden reaktioiden kuuntelemista keholla. Yoshi Oida käyttää kirjassaan ilmaisua ”*ruumiin oman ajantajun kuunteleminen*” (s. 44). Hän puhuu keholla kuuntelemisen sijaan ruumiin kuuntelemisesta, mutta ajatus on sama, aivot eivät ole ne, jotka johtavat tilannetta vaan keho.

Keskustelimme arviointitilanteessani arvioitsijani Stina Engstömin ja koulutusvastaavamme Gabriele Alischin kanssa *läsnäolosta* näyttämöllä. Koen läsnäolon olevan suuri osa *kuuntelemista*. Vaikka ymmärsinkin mitä läsnäolo tarkoitti, en ollut ennen saanut selvää esimerkkiä sen puutteesta. Sen sain kuitenkin Myyn näyttelijän loukkaantuessa erään esityksen aikana. Kyseisenä lauantaina esitimme *tuplamuumia* eli kahta esitystä samana päivänä, kun ensimmäisen esityksen alkupuolella näyttämömestariimme yhtäkkiä antoi minulle kylmäpussin ja pyysi minua antamaan sen Myyn näyttelijälle tämän tullessa taakse. Näin kivun hänen kasvoistaan, mutta esitys tehtiin loppuun asti. Koin silloin saaneeni uuden tehtävän tarinan normaalin kertomisen lisäksi: vie huomio vastaanäyttelijän selvästä kivusta itseesi, ja koeta löytää paikkoja, jossa voit auttaa. Muokkasimme päivän toisen esityksen, jotta Myy pystyisi istumaan koko esityksen ajan. Tapaturman jälkeen esitys muuttui pysyvästi, ja ainakin minä sain mieleen jäävän herätyksen siihen, kuinka automaatiolla esitykset olivat lähteneet kulkemaan.

Yoshi Oida puhuu samankaltaisesta ilmiöstä kirjassaan *Näkymätön näyttelijä* (Harjoitteleminen, sivu 32). Oida käyttää sätkynukkeja metaforana näyttelijälle ja lankoja keskittymiselle. ”*Jos yleisö näkee langat, esitys ei ole mielenkiintoinen.*” Yleisö ei siis saa nähdä keskittymistäsi, mutta myös keskittymisen puute vaikuttaa esityskokemukseen. Ollessani läsnä tilanteessa yleisö ei mielestäni näe lankoja, ja tämä vapauttaa keskittymisen, jolloin kuunteleminen aukeaa kuin itsestään.

”*Takaa-ajoa on hauska tehdä, leikillisuus on vahvaa. Uskon, että kun minulla on hauskaa, on yleisölläkin hauskaa. Saa nähdä pitääkö hypoteesini paikkaansa, kun päästään yleisön eteen.*” (Prosessipäiväkirjastani 9.8.) Hypoteesini piti paikkansa, silloin kuin on paikalla ja

antaa esiintymisenilonsa tulla esiin yleisö on yleistäen ilmaistuna helpommin mukana. Yleisö saattaa kuitenkin jo alun alkaen olla sinun puolellasi, jolloin yleisön energia tuo lisäenergiaa sinulle. Tilanteen ollessa päinvastainen, on koettava selvittää ilman, että putoaa kuoppaan energiansa kanssa. Oida puhuu kirjassaan *Näkymätön näyttelijä* (Suhde yleisöön, sivu 87) yleisön tunnustelemisesta. Hän sanoo, että *”(o)n tärkeää päästä täsmälleen perille yleisön reaktioista ja rakentaa esitys sen mukaan, jotta oikea tasapaino säilyy.”* Huomasin tietämättäni tekeväni tätä. Pyrin seuraamaan vastanäyttelijöitäni, myös lavan takana, löytääkseni oikean tavan suhtautua tilanteisiin.

”Oikea peili on itse asiassa yleisö... Yleisö kertoo minulle miten pitää näyttellä” -Oida (s.62)

Tapaturmaisen esityksen jälkeen yritin keksiä aina uuden haasteen itselleni, oli se sitten niin laaja kuin ole hetkessä tai niin pieni kuin pidä olkapääsi rentoina. Tärkeintä oli, että löysin joka kerta jotain kehitettävää, jotain uutta haastetta. Se piti minut hereillä *kuuntelemaan*, mutta myös näyttelemisen hauskana vielä yli 30 esityksen jälkeenkin.

Leikkiminen

Tässä kappaleessa käsittelen leikkimistä *Näkymätön lapsi* -esityksen harjoituksissa.

"Muiden näyttelijöiden leikkiä on hauska katsoa, sillä sitä se juuri on leikkiä... Leikkihän on juuri teatterin pohja, se tuo liikeilmaisuuun vahvempia vivahteita." (Prosessipäiväkirjastani, 2.8. Ilta)

Koen oppineeni paljon katsoessani eri tapoja, joilla muut näyttelijät valmistivat roolejaan. Leikkiminen jäi vahvimmin mieleeni. Niin kauan kuin näyttelijä leikki, oli rooli kehityksessä.

Koulutusohjelmani kursseilta opin, ettei leikkiminen oikeastaan vaadi paljoa, impulssien seuraaminen ja itsensä innostaminen ovat jo hyvä pohja. Sen lisäksi tarvitaan vielä rohkeutta: rohkeutta löytää ja kokeilla. Tunnen itseni jo sen verran, että koen tarvitsevani rajoitteita, joiden sisällä on helpompi leikkiä. Yksittäiset viittomat olivatkin leikkikalujani, rajoituksiani. Kokeilin itsekseni, mihin voisin sujauttaa minkäkin viittoman ja kuinka se toimii osana kokonaisuutta. Harjoitusten jälkeen katsoin usein uusia viittomia *Suvista* (Suomalaisen viittomakielen verkkosanakirja) vahvistaakseni ja lisätäkseni leikin sääntöjä.

"Hypyistä on tullut Ninnille ominaista liikekieltä, josta pidän. Huomaan kuitenkin tossujen ja lavasteiden puutteen vaikuttavan leikkimielisyyteeni." (Prosessipäiväkirjastani 22.8. Ilta)

Huono puoli minun hiekkalaatikossani on, että jos hiekka puuttuu, se ei toimi tai ainakin leikki vaikeutuu. Lavasteiden tulo hiljalleen vaikutti pysyvyyteen, jolloin leikin säännöt olivat jatkuvan stressin alla. Puhun lavasteista ja puvustuksesta enemmän kappaleessa *Olosuhteet*. Leikki kaipaa haasteita toimiakseen, muttei stressiä.

Huomasin, että leikkiminen vaati minulta koko ajan itseni haastamista. Kun haasteita riitti, löysin uusia asioita. Ilman haasteita, pyörin samassa hamsterin juoksupallossa muuttamatta mitään ja reagoimatta vastaanäyttelijöiden luomiin uusiin impulsseihin.

Sopeutumisesta

Kuvailen tässä kappaleessa, kuinka oma tuntemukseni työryhmään kuulumisesta vaikutti tekemiseeni.

”Lopuksi oli pukkarijuhlat Essin pukukopissa hänen syntymäpäiviensä kunniaksi. Siellä tajusin, kuinka tärkeää tuollainen yhteys on teatterissa.” (Prosessipäiväkirjastani 22.8. Ilta)

Teatteri rakentuu vahvasti koko työryhmän yhteistyön varaan, siksi sopeutuminen on tärkeää. Oman kokemukseni mukaan vie aikansa ennen kuin löytää oman paikkansa ryhmästä. Oma sukupuoli kenties vaikuttaa siihen, että löydän turvaa helpommin naispuolisista henkilöistä. Löytäessäni edes yhden tukipuun, lähden hänestä kurottamaan muuta verkkoa kohden, ikään kuin ensimmäinen henkilö olisi syötti tutustuessani uuteen ryhmään. Koen, että uuden asema työryhmässä, jossa kaikki muut tunsivat toisensa, vaikutti tekemiseni laatuun.

”Huomaan harmittelevani paljon, jos jotakin menee pieleen, sillä minunhan pitäisi muistaa eihän minulla ole repliikkejäkään. Unohdan kuitenkin, että kommunikoin jatkuvasti fyysisyydelläni.” (Prosessipäiväkirjastani 8.8. Aamu)

Tein aktiivisesti töitä harjoitusprosessin aikana sen eteen, etten ajattelisi olevani huonompi kuin muut pienemmän kokemuspohjani takia. Pyrin olemaan tietoinen omasta taitoalueestani ja kokemuksista muihin suhteutettuna, mutta ymmärtäen samalla panokseni olevan yhtä tärkeä kuin muiden. Yritin siis keinotekoisesti luoda tilannetta, josta Oida puhuu kirjassaan *Näkymätön näyttelijä* lainaten erästä Kabukinäyttelijää: *”Jos pidät jotakuta itseäsi parempana näyttelijänä, hän on ylivoimainen. Jos olette mielestäsi suunnilleen yhtä hyviä, hän on selvästi sinua parempi.”* (s. 62) Uskon itse ajatukseen, että niin kauan kuin pitää toista itseään parempana, niin on valmis oppimaan toiselta.

”Tunnen olevani vahvasti elementissäni, hiljainen rooli, joka ottaakin paljon tilaa. Hiljaisuus vaatii erilaista tarkkuutta. On oltava selvä fyysisessä toiminnassaan; mihin suuntaan katsoo, kuinka liikuttaa jalkaansa – kaikella on merkitystä, kun puhe häviää. Sanojen taakse ei voi piiloutua.” (Prosessipäiväkirjastani, 1.8. Ilta) Hiljaisessa roolissa kaikella on merkitystä, tila lavalta pitää löytää eri tavalla. Vastanäyttelijöiden tuki

muuttuu entistä tärkeämmäksi, kun tilanteita ja tapahtumia voidaan nostaa vain toisten huomiolla. *"Minun sisääntuloni uudessa mekossa oli tärkeä. Kohtauksen teko oli muistutus minulle kuinka paljon muiden lavalla olijoiden tuki vaikuttaa siihen, kuinka uskottava kohta on."* (Prosessipäiväkirjastani, 2.8. Aamu)

Hiljaista roolia tehdessä, muutun helposti samanlaiseksi myös roolin ulkopuolella. Vaikka koen, että erotan roolityöni ja henkilökohtaisen minäni selvästi, vaikuttaa roolin olemus aina minuun. Hiljaista roolia tehdessä muutun hiljaiseksi, tuskaista roolia muodostaessa tuskaiseksi ja iloista roolia kuvittaessa iloiseksi.

"Sain ohjaajalta palautetta harjoitusten lopuksi, että yleisöön sulkeutumisen ja avautumisen teema Ninnillä alkaa mennä oikeaan suuntaan. Näin ollen kehitys ujosta tytöstä vihaiseksi tytöksi selkenee." (Prosessipäiväkirjastani 14.8. Ilta)

Vasta, kun opin ottamaan tilaa roolihenkilönä, opin ottamaan tilaa myös itsenäni työryhmässä.

"Nyt on aika löytää se uskallus itsestään, jonka Ninni löytää näytelmän lopusta." (Prosessipäiväkirjastani 26.8.)

Olosuhteet

Jokaista esitystä tehdessä on jo ennalta määrättyjä olosuhteita, joihin työryhmän ja näyttelijän on sopeuduttava. Muumiesitystä tehtäessä on huomioitava Moomin charactersin mielipiteet, sillä he valvovat esityksen oikeuksia, joten käsikirjoitus ja puvustus saivat tiettyjä sääntöjä. Näkymätön lapsi -esitystä tehtäessä vaikutti myös lavastus. Tässä kappaleessa käsittelem puvustuksen, lavastuksen ja rekvisiitan vaikutuksia harjoitusprosessissa ja lopputuloksessa.

Puvustus

”Muumipukujen kanssa harjoittelu oli vaikeaa, varsinkin naurun pidättäminen, sillä näkökenttä ja elekieli on heillä vahvasti rajoitetumpi.” (Prosessipäiväkirjastani 8.8. Aamu)

Muumipuvut tekevät näyttelijöistä kömpelömpiä ja hitaampia suurien toppauksien ja painavien päiden vuoksi. Usein keskityimmekin reittien tarkkaan muodostamiseen välttääksemme yhteentörmäyksiä. Reittien samana pitäminen oli tärkeää myös muumipuvuissa olijoiden näkökentän rajoitusten takia.

”Toivon enemmän kontaktia vastaanäyttelijöideni kanssa” (Prosessipäiväkirjastani, 2.8. Aamu)

Kontaktin saaminen vastaanäyttelijään vaikeutui myös puvun takia. Muumien roolisuoritukset olivat täysin vastakkaisia omaan roolini verrattaessa. Muumipuvussa roolin keskiö rakentui puheesta ja oikeaan paikkaan asennoitumisesta kuin Ninni taas rakentui vahvasti jatkuvasta liikkeestä ja reagoinnista. Muumipuvun kanssa näyttelemistä vertaisin nukketeatteriin: joku ohjaa nukkea, mutta suoraa kontaktia ei saa. Tämä vaikutti impulssien vastaanottoon.

”Lopuksi menimme vielä studioon äänittämään kyseiset laulut, sillä muumien on lähes mahdotonta laulaa purkkiensa sisältä niitä kunnolla.” (Prosessipäiväkirjastani 18.8.)

Muumipukujen sisältä tullutta puhetta oli vaikea kuulla ja usein myös muumipukujen sisällä oli vaikea kuulla muiden puheita. Vaikka Ninnin, Myyn, Haisulin ja Tuutikin äänet olisikin kuullut ilman äänentehostusta, päätettiin myös heille antaa mikrofonit äänen yhtenäistämiseksi ja näyttelijöiden välisen kommunikaation helpottamiseksi. Linaan Oidaa (s.81): *”Tämä on näyttelemisen kaikkein perimmäinen taso: kahden ihmisen elävä*

vuorovaikutus.” Muumipuvut vaikuttivat vahvasti tähän kommunikaatioon luoden valkoturkkisen muurin, jonka läpi pyrin kommunikoimaan vastaanäyttelijäni kanssa.

Ninnin näkyväksi tulemista halusimme tuoda esiin vaatteitten vaihdolla. Puhuimme ajatuksesta vaihtaa tossuja ja legginsejä hiljalleen tehden näkymättömyyttä konkreettisemmaksi, sillä mekko ja rusetti vaihtoivat jo väriä esityksen myötä. Valitettavasti oikeuksien valvojalle eivät sopineet nämä ratkaisut, joten loppujen lopuksi muut muumit vain olivat näkevinään Ninnin jalat ja sääret luoden illuusion näkyvyydestä. Tämä jätti Ninnin fyysisen muodonmuutoksen puolinaiseksi, kun koko hahmon näkyviin tulemisen keinot eivät olleet yhtenäisiä.

Lavasteet

”Saimme korotuksen lattiaan tänään, mikä tarkoittaa isoja jalkoihin meneviä aukkoja. Huomasin, että kaikki tuntui vaikealta, sillä pelkäsin jalkojeni puolesta jatkuvasti... Lattia sulki ja avasi paljon mahdollisuuksia. Monet sisään- ja ulosmenot muuttuivat lattian myötä. Minun piti varsinkin muokata sisääntuloani sopimaan uuteen lattiaan. Lattia vaatiikin uudenlaisen kontrollin, joka askel on tiedettävä.” (Prosessipäiväkirjastani 16.8. Aamu)

Korotus lavaan tuli pari viikkoa harjoitusten alkamisen jälkeen. Korotuksesta löytyi kaksi lavan poikki kulkevaa rataa, joihin liikkuvat lavasteet kiinnitettiin. Lavasteiden pikkuhiljaa tullessa, viimeiset tulivat vajaata viikkoa ennen ensi-iltaa, kaikki oli jatkuvasti muutoksessa. Tämä tarkoitti, että loukkaantumisriskejä oli jatkuvasti varottava ja pysyvyyteen ei voinut luottaa. Tietyin osin se pitää näyttelijän valmiuksissa ja hereillä, mutta samalla se myös luo tietyn turvattomuuden tunnun, kun mistään ei voi olla enää varma.

”Kuitenkin näyttelijän ruumis on olemassa teatterin ainutlaatuisessa tilassa, ja sen täytyy laajeta täyttääkseen sen.” - Yoshi Oida (Näkymätön näyttelijä, sivu 34)

Yoshi Oida puhuu siitä, että näyttelijän on oltava tietoinen ympärillään olevasta tilasta. Lavastuksen myöhään valmistuminen hankaloitti mielestäni mahdollisuutta tämän tilan ymmärtämiseen, mikä osaltaan hidasti prosessia löytää tapoja sen käyttämiseen. Muumipukujen kulkujen sovittaminen koko ajan muuttuvaan lavastukseen vei paljon aikaa vähentäen liikekielen löytämiseen käytettävää aikaa. Lavastus oli kyllä lopulta upea ja käytännöllinen, mutta käytimme paljon harjoitusaikaa, jo tehdyn työn muuttamiseen.

Rekvisiitta

Lavasteiden ja pukujen lisäksi minun oli totuttava kulkusen käyttöön. Sekä yleisölle että vastaanäyttelijöille kulkunen toimi merkinä Ninnin liikkeistä, varsinkin alussa, kun Ninni oli täysin näkymätön. Kulkusen tärkeät ominaisuudet olivat ääni ja helppo kontrollointi. Pidin kulkusta oikeassa kädessäni ja kontrolloin sitä keskisormella ja nimettömällä.

Hankaluuksia ilmeni heti, kun kulkunen oli saatava täysin hiljaiseksi tai yritin pitää jotakin oikeassa kädessäni. Lopuksi päädyimme kuitenkin ratkaisuun, jossa kulkunen ei jatkuvasti ollut kädessäni.

"Liikkuvia elementtejä löytyy joka puolelta... (K)aikki liikkuu - seinät, muumit sekä vaatteet." (Prosessipäiväkirjastani 25.8.)

Loppupäätelmä

Minulle oli harjoituskauden alusta lähtien selvää, että viittomakielestä tulisi osa esitystä, koska puhuimme siitä jo haastattelussani ohjaajan kanssa. Jatkoimme keskustelua viittomakielestä lähes koko harjoitusajan, mutta viittomakielisyys jäi paljolti keskustelun tasolle.

Viittomakielen hyödyntämisen täyteen loistonsa asti vaikutti oma ymmärrykseni erityisasemastani viittomakieltä osaavana, mutta myös ymmärrykseni puute viittomakielen mahdollisuudesta kantavana voimana. Samaan aikaan, kun ohjaaja toivoi minulta selitystä, *miten* viittomakieltä voidaan käyttää, minä odotin ohjaajan näyttävän minulle, *missä* sitä käytettäisiin. Ohjaajan prioriteettina oli kokonaisen esityksen luominen, joka toimii kaikilta osiltaan, ei viittomakielen työstäminen. Minä taas odotin viittomakielen tutkimista näyttelijäntyössä, samalla odottaen asemassani ohjaajan ottavan vastuun alueesta. Uskon, että odotustemme ja priorisointiemme ristiinmenon vaikuttaneen lopputuloksen viittomien määrään. Ninni viittoo kyllä esityksessä, mutta sekä minun että ohjaajan tietämättömyydessä viittomien käyttö muuttui lähes näkymättömäksi.

Eräässä esityksistämme huomasin yleisössä pienen pojan, jolle nainen hänen vieressään käänsi esitystä viittomakielelle. Pysin kyseisessä esityksessä lisäämään esitykseen enemmän viittomia kuin ennen toivoen, että pojalla olisi vahvempi tunne esityksen omistajuudesta. Valitettavasti en koskaan saanut tietää pojalta ymmärsikö tai näkikö hän viittomani. Se vahvisti kuitenkin mielipidettäni, että esitykseen tarvitaan enemmän kuin viittomia siellä täällä, jotta esityksen voi kokea kaikki huomioonottavaksi. Poikahan tarvitsi kuitenkin jonkun kääntämään esityksen.

Kysyessäni Silva Belghitiltä (hän ei ollut nähnyt Näkymätöntä lasta), mikäli jo yksittäiset viittomat tukisivat esityksen ymmärtämistä, hän vastasi niiden tukevan kuuroja.

Päätelenkin tästä, että yksittäiset viittomat esityksessämme ovat jo tukipalikoita, ensimmäisiä rakennuskiviä, josta viittomakielen sisällyttämistä yleiseen teatteritilaan voidaan lähteä kehittämään. Toisaalta haastattelussaan Eero Enqvist muistutti, että *”(j)oissain hyvin vähän puhetta sisältävissä esityksissä yksittäiset viittomat voivat toki valaista asiaa, mutta edelleen on muistettava, etteivät ne tee kokonaisuutta ymmärrettäväksi.”*

Uskon kuitenkin viittomien käytön esityksessä tuoneen uuden ymmärryksen viittomakielen mahdollisuuksista. Näin, kuinka helposti jo joitakin viittomia oli mahdollista sisällyttää kuulevien esitykseen. Ymmärsin, että on mahdollista lähteä tekemään kaksikielistä esitystä myös siten, että lähtökohta on kuulevien teatterissa. Tällaista projektia tehtäessä on kuitenkin tärkeä olla jo alussa samalla linjalla siitä, kuinka vahvan osan kumpikin kieli saa lopullisesta esityksestä.

Jos saan vielä mahdollisuuden käyttää viittomakieltä kuulevien teatterissa, haluan sen olevan huomioitu jo suunnitteluvaiheessa. Jo yhden roolihenkilön tekeminen täysin viittomakieliseksi kuulevien teatterissa olisi suuri askel teatterikulttuurissamme ja uskon näkeväni sen vielä elinaikanani.

Toivon, että tulevaisuudessa voisimme käyttää viittomakieltä osana kulttuurillista tarjontaamme vahvemmin. Viittomakielisen teatterin pitkä historia jää helposti unholaan, jolloin kokonainen ihmisryhmä eriytyy Suomen kulttuurista. Jo tietoisuuden kasvattaminen viittomakielisestä kulttuurista auttaa, mutta toivon jonain päivänä näkeväni viittomakielen normalisoituna osana teatterikulttuuriamme.

Lähteet:

Charlie Åström: LOST IN TRANSLATION (Stockholms Dramatiska Högskola, Masterprogram i regi och dramaturgi för rörelsebaserad scenkonst, Praktisk kunskapsreflektion 7,5 Hp / VT 2015)

Tove Jansson: Näkymätön lapsi ja muita kertomuksia (suom. Laila Järvinen, WSOY, WS Bookwell Oy, Juva 2010)

Yoshi Oida & Lorna Marshall: Näkymätön näyttelijä (suom. Laura Sipari, Like Kustannus, Gummerius Kirjapaino Oy, Jyväskylä 2004)

Birgitta Wallvik: Yksi Suomen teattereista, Kuurojen Teatteri 1987-2004 (Teatteri Totti (Kuurojen Teatteri), Edita Prima Oy kesäkuu 2005)

<http://suvi.viittomat.net/index.php>

<http://www.viittomakielinenkirjasto.fi/fi/puff-ja-kaukaiset-kaverit#.WoKyEeeYPIU>

Prosessipäiväkirja *Näkymätön lapsi* -esityksen harjoitusajalta (10.5.-24.5.2017 ja 1.8.-8.9.2017)

Liite 1

Sähköpostihaastattelu (2 kpl):

Haastattelun vastaukset on jätetty muotoon, jossa haastateltavat lähettivät vastauksensa. Osaksi ilmaistakseen kielellisiä eroja ja kunnioittaakseen kirjoittajan tapaa ilmaista itseään.

Silva Belghiti, näyttelijä (vastaus 14.2.2018)

Miten viittomakieli toimii/ei toimi kuulevalle yleisölle?

Yleensä kuuleva yleisö tykää viittomakieleen, jota ei puhetulkattu, mutta riippuu aina aiheesta. Periaatteessa kaikki toimii jos puhetulkataan. Mutta jos ei, niin runomaisia tai visuaalisia viittomia toimisivat.

Tukevatko mielestäsi jo yksittäiset viittomat esityksen ymmärrystä?

Vaikea kysymys. Jos yleisössä on kuuroja, joten kyllä. Kuulevien mielipiteitä ovat hyvin vaihtelevia, mutta kuulemni mukaan heistä viittomat korostavat esitystä eniten enemmän.

Kuinka olet kokenut viittomakielen ja puhutun kielen yhdistämisen näyttämöllä? Mikä on toiminut ja mitä kehittäisit vielä?

Se toimii aika hyvin, mutta tulkkien täytyy olla aktiivisia, jos he ovat mukana lavalla. Muuten näyttelijöiden täytyy muistaa ulkoa molempien repliikkejä, jos ei puhetulkata niitä. Haluaisin kuitenkin tehdä kemiaa miten siitä voisi tulla sujuvampaa, vaikkapa ilman tulkkeja. Kehittäisin vielä hieman, mutta täytyy etsiä menetelmää.

Eero Enqvist, näyttelijä ja viittomakielen tulkki (vastaus 26.2.2018)

Miten viittomakieli toimii/ei toimi kuulevalle yleisölle?

Viittomakieltä taitamattomalle kuulevalle yleisölle viittominen saattaa näyttytyä eksoottisena "lisänä", lähinnä koreografioituna liikkeenä visuaalisuutensa takia. Joskus sitä saatetaan käyttää

jonkinlaisena tehokeinona ilman, että sen käyttö olisi millään tavalla perusteltua. Tarkoitin, että mikäli puhekielisessä esityksessä viitotaan, tulisi sen olla perusteltua. Miksi juuri tämä roolihenkilö viittoon? Yksi perusteltu ratkaisu käyttää viittomakieltä/ viittomia voisi olla esimerkiksi se, että roolihenkilön on jollain tavalla vaikea kommunikoida puheella esimerkiksi äärimmäinen ujous tms. Jos viittomista ei ole perusteltu millään tavoin saattaa osa kuulevasta yleisöstä jäädä miettimään, miksi tässä viitotaan.

Tukevatko mielestäsi jo yksittäiset viittomat esityksen ymmärrystä? Yksittäisten viittomien käyttö tuskin parantaa koko puhekielisen esityksen ymmärrettävyyttä. Jos kuvittelemme viittomakielisen katsojan istuvan Kansallisteatterissa katsomassa vaikkapa "Mestari ja Margarita" esitystä, jossa näyttelijät viittoisivat esimerkiksi joka kolmannen sanan, luulenpa hänen poistuvan viimeistään väliajalla. Joissain hyvin vähän puhetta sisältävissä esityksissä yksittäiset viittomat voivat toki valaista asiaa, mutta edelleen on muistettava, etteivät ne tee kokonaisuutta ymmärrettäviksi.

Kuinka olet kokenut viittomakielen ja puhutun kielen yhdistämisen näyttämöllä? Mikä on toiminut ja mitä kehittäisit vielä?

Viittomakielen ja puheen yhdistäminen näyttämöllä on todella hankalaa, lähes mahdotonta, koska kielten rakenteet ovat niin erilaiset. Eli kuulevan näyttelijän on melko mahdotonta viittoon ja puhua ymmärrettävästi yhtäaikaan. Molemmat kielet kärsivät. Tästä saimme tuta joitakin vuosia sitten, kun kahden kuulevan näyttelijäkollegan kanssa valmistimme "kaksikielisen" esityksen puolalaisen Slawomir Mrozekin näytelmästä "Avomerellä". Muuten hyvistä palautteista kävi selkeästi ilmi, että kun kaikki roolihenkilöt puhuivat ja viittoivat, ymmärrettävyys hankaloitui, erityisesti niillä viittomakielisillä, joiden suomen kielen taito ei riittänyt huulioiden seuraamiseen. Ohjaamani "Kuka lohduttaisi Nyytiä"- esitys on jälleen yritys ratkoa tuota yhtälöä: esitys on läpilaukuttu ja viitottu, mutta tällä kertaa ratkaisuja on

haettu siten, että näyttelijä Pirkko Uitto käyttää esityksessä viittomakieltä ja viitottua puhetta, taustakuvien yksityiskohtien osoittelua sekä sitä että välillä hän pelkästään viittoon tai pelkästään laulaa. Palautteiden perusteella tämä tuntuisi toimivan paremmin. Viime syksynä oli ääninäyttelijänä Teatteri Totin esityksessä, jossa kaksi kuulevaa näyttelijää oli näyttämöllä yhdessä viittomakielisten näyttelijöiden kanssa. Kyse ei ollut tulkauksesta, vaan olimme mukana roolihenkilöinä ja tuotimme puhetta simultaanisesti viittomakielisiin repliikkeihin. Tämä toimi erittäin hyvin.

Lisäksi muutama vuosi sitten kirjoitin näytelmän "Kukunor ja Unikuu", jossa yhtä roolihenkilöä esittää simultaanisesti kaksi näyttelijää, kuuro ja kuuleva. Tämä näytelmä on nyt mukana EU:n rahoittamassa hankkeessa viidessä EU- maassa ja tämän hankkeen tarkoitus on luoda tästä konseptista jonkinlainen "käsikirja" kaikille niille, joita tämäntyyppinen työskentely kiinnostaa. Lisätietoja hankkeesta löydät googlailemalla Sign&Sound theatre Europe tai vaikkapa Esteetön taide ja kulttuuri ry:n sivuilta.

Kaiken kaikkiaan viittomakielinen teatteri, tulkatut esitykset, kaksikieliset simultaaniset esitykset ja viittomakielien/ viittomien käyttö ovat pitkälti myös kulttuuri- ja kielipoliittisia kysymyksiä. Kenellä on oikeus käyttää viittomakieltä näyttämöllä? Onko se vain viittomakielisten tai sitä taitavien oikeus? Puhekieliseen esitykseen tilataan tulkit. Tulkit sijoitetaan kauas reunaan, etteivät he häiritse esitystä. Miksi näin? Kuka tämän päättää? Miksi viittomakielinen teatteri ei saa minkäänlaista näkyvyyttä valtamediassa kuten vaikkapa saamenkielinen teatteri?

Olen ollut mukana tekemässä viittomakielistä teatteria yli kaksikymmentä vuotta mutta yhtään ainutta kertaa ei esimerkiksi Helsingin sanomien kriitikko ole vaivautunut paikalle. Puhutaan paljon kielellisestä tasa-arvosta, joka ei kuitenkaan toteudu. Tästähän voisi jatkaa vaikka kuinka...

Liite 2

Viittomakielisen teatterin historiaa

Teatteritoiminnalla on Suomessa pitkä historia. Se alkoi Suomen Kuuramykkäin Liiton tapahtumissa 1900-luvun alussa runojen tai laulujen lausunnalla, kuvaelmilla, vuoropuheluilla ja näytelmäkappaleilla. Kuurot tekivät teatteria harrastelijapohjalta vuosikymmeniä kunnes viittomakielinen ammattiteatteri Kuurojen teatteri (nyk. Teatteri Totti) perustettiin vuonna 1987. Inspiraatiota siihen saatiin Ruotsin Tyst Teaternista, joka oli perustettu vuosia aiemmin. (Yksi Suomen teattereista, sivut 10-14, Kuurojen näytelmäharrastuksella pitkät perinteet