

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävä taide

Teatteri

2012

Toni Kandelin

HOUREINEN TEATTERI



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Toni Kandelin

HOUREINEN TEATTERI

Opinnäytetyöni esittelee kehittämäni teatterityyliä ja teoriaa, joita kutsun houreiseksi teatteriksi. Houreisessa teatterissa ohjaaja on kuningas ja teoksensa luoja. Näyttelijöiden ja muun työryhmän tulee tukea ohjaaja visiota ja auttaa häntä saattamaan esitys valmiiksi kokonaisuudeksi. Houreinen teatteri on äärimmäisen äänekkästä, pelkistettyä ja visuaalista teatteria. Se on katsojan vieraannuttamista arkitodellisuudesta ja kutsumista eräänlaiseen toiseen todellisuuteen, joka on näyttämön ja esityksen todellisuus.

Työni on jaettu kolmeen päälukuun, joissa esittelen houreista teatteria ja lähestyn sitä ohjaajan ja näyttelijän näkökulmasta. Miten houreisuus saavutetaan näyttämöllä ja mitä se vaatii tekijöiltään? Miten näyttämölle luodaan täydellinen illuusio, toinen todellisuus? Esimerkkeinä käytän omia ohjaustöitani *Korppi*, *TOINEN* ja *!huutomerkki!*, jotka on toteutettu houreisen teatterin keinoin. Haen teorialleni tukea Antonin Artaudin, Vsevolod Meyerholdin, Jerzy Grotowskin ja Tadeusz Kantorin kaltaisten teatteriteoreetikkojen kirjoituksista.

Teatterin tehtävänä on saada katsoja ajattelemaan ja tuntemaan. Tätä ei voida enää nykyään saavuttaa perinteisen teatterin keinoin, sillä nykyihminen on tottunut television ja Internetin myötä yhä sirpalemaisempaan tiedonvälitysmuotoon. Tämän takia on otettava käyttöön vaihtoehtoisia menetelmiä. Houreinen teatteri pyrkii osaltaan vastaamaan tähän kysyntään ja viemään nykykatsojan jonnekin tajunnan ja valveen rajamaille, josta löytyy jotain sellaista mikä liikuttaa ja pysäyttää.

ASIASANAT:

Esittävät taiteet, teatteri, ohjaajan työ, näyttelijän työ, kokeellinen teatteri, visuaalinen teatteri

Toni Kandelin

THEATRE OF DELIRIUM

This thesis introduces my own theory of theatre, which I call: Theatre of Delirium. In the Theatre of Delirium director is the main artist and creator of his pieces. Actors and other team members of the performance are supposed to back up director's vision, and help him to make the whole final version of performance. Theatre of Delirium is extremely simple, visual and noisy style of making theatre. It alienates viewers from our everyday reality, and invites them in another dimension of reality, which is reality of a stage and performance.

Thesis is separated in three main chapters. First I introduce: What is the Theatre of Delirium? I approach it from director's and actor's point of view. How do you manage to achieve Delirium on the stage, and what it demands from the artist? How do you create a perfect illusion and another dimension on the stage? Examples of the Theatre of Delirium are my own pieces: *Korppi*, *TOINEN* and *!huutomerkki!*. I try to find support from my theory in the writings of Antonin Artaud, Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski and Tadeusz Kantor.

The main task of theatre is to get viewer's attention to get them feel and think. We can't achieve this nowadays if we do classical style of theatre. Modern human being is familiar with fast fragments of tv and Internet, so theatre must create itself again. We need alternative methods to make theatrical art. The Theatre of Delirium tries to answer these demands of a modern viewer, and tries to take him or her to a journey to the other side of consciousness and being.

KEYWORDS:

Performing arts, directing, acting, experimental theatre, visual theatre

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO.....	5
2 HOUREISEN TEATTERIN TAUSTAA JA FILOSOFIAA.....	6
3 HOUREINEN TEATTERI KÄYTÄNNÖSSÄ.....	9
3.1 Ohjaajan rooli Houreisessa teatterissa.....	10
3.2 Ohjaajan ominaisuudet.....	12
3.3 Näyttelijän rooli Houreisessa teatterissa.....	14
3.4 Näyttelijän ominaisuudet.....	17
3.5 Visuaalisuus ja illuusion luominen.....	19
4 KUINKA PROSESSIIN VALMISTAUDUTAAN?.....	22
4.1 Miten ohjaaja valmistautuu prosessiin?.....	22
4.2 Miten näyttelijä valmistautuu rooliinsa?.....	23
5 LOPPULAUSUMA.....	25
4 LÄHTEET.....	26

1 JOHDANTO

Teatterin tulisi elää jatkuvassa muutoksessa; kun teatteri kangistuu kaavoihinsa, tulee siitä kuollut taidemuoto. En ole koskaan ollut mikään suuri teatterin ystävä. Asiat, jotka teatterissa ovat minua kiehtoneet, ovat olleet sen energia, visuaalisuus, ja näyttämön suomat mahdollisuudet. Voisiko näytelmä toimia samalla tavoin kuin rock-konsertti? Pystyisivätkö näyttelijät ja katsojat olemaan sisällä jossain yhteisessä unessa ja haltioitumaan yhtäaikaan esityksestä? Ryhdyin reilu vuosi sitten miettimään, millaista teatteria haluaisin tehdä ja huomasin olevani ajatuksieni kanssa yksin. Näin sain ajatuksen teatterityylistä, jossa yhdistyisi kaikki se mitä minä haluan teatterilla tarkoittaa eli Houreinen teatteri.

Tekstissäni tutkin ja selvennän houreisen teatterin käsitettä vertaamalla sitä eri teatteriteoreetikkojen käsityksiin teatterista. Teoreetikkojen kuten Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Vsevolod Meyerhold ja Tadeusz Kantor kirjoituksista haen tukea omille ajatuksilleni. Tekstissäni tuon esille myös joitain harjoitteita, joiden avulla näyttelijä voi valmistautua tekemään Houreista teatteria, sekä muutamia työkaluja ohjaajan työhön. Kerron myös hieman omista ohjaustöistäni, joissa olen käyttänyt houreisen teatterin keinoja. Ohjaustöitäni ovat Turun taideakatemialle oppilastyönä tehty naamioteatteria ja ilma-akrobatiaa yhdistelevä *Korppi* (2010), Jo-Jo Teatteriin tehty miesmonologi *TOINEN* (2011) ja nuorten taide- ja toimintatalo Vimmaan tehty taiteellinen lopputyöni *!huutomerkki!* (2012). *!huutomerkki!* toteutettiin Turun AMK:n Movin In, Movin On (MIMO) -hankkeen alla. MIMO-hankeessa kehitettiin taidelähtöisiä menetelmiä sosiaali- ja nuorisotyöhön.

Houreinen teatteri on minulle fantasia ideaalisesta teatterista. Se ei pyri luomaan teatterikentälle mitään uutta ja edistyksellistä. Se vain haluaa palauttaa teatterille sen alkukantaisen energian, kiihkon ja fyysisyyden, joilla me teatterin tekijät voimme luoda voimakkaita tuntemuksia katsojille. Esitysten pitää herättää katsojissa voimakkaita reaktioita joko puolesta tai vastaan, niiden pitää olla irrallaan vallitsevasta todellisuudesta ja tarjota jotain sellaista mitä

eivät muut taidemuodot pysty tarjoamaan. Teosten pitää saada katsoja ajattelemaan ja tuntemaan. Teatteria pitää tehdä palleilla eikä järjellä.

2 HOUREISEN TEATTERIN TAUSTAA JA FILOSOFIAA

heure: sairauden yhteydessä esiintyvä tajunnanhäiriö, harha-aistimus [..]

mielelön ajatus, harhaluulo,-kuvitelma.

(Suomen kielen perussanakirja 1996.)

Teatteri on valveunta, jonka kuuluu herättää katsojissaan voimakkaita tunteita. Esityksen on vaikutettava suoraan katsojan psyykeen, alitajuntaan. Esitys, joka ei pysty tarjoamaan katsojalleen voimakasta tunne-elämystä on turha. Teatterin, kuten kaiken muunkin taiteen kuuluu jollain tasolla liikuttaa katsojaa ja saada tämän todellisuuden taju horjumaan hetkeksi. Houreisessa teatterissa on kyse tunteiden välittämisestä ja niiden jakamisesta katsojan kanssa. Esitys voi olla katsojan puolella tai jyrkästi häntä vastaan, se voi olla täysin tulkittavissa tai pyrkiä eroon kaikista tulkinnoista.

Venäläinen teatteriteoreetikko Vsevolod Meyerhold on sanonut, että teatterin on oltava paikka, jossa katsoja ei vastaanota paljasta juonta vaan vallankumouksellista uutta muotoa (Meyerhold 1921, 211). Houreinen teatteri on erittäin lähellä tätä Meyerholdin näkemystä, sillä se voi olla helposti tulkittavaa juonellista teatteria tai teatteria, jossa tarina muodostaa vain kehyksen liikkeille ja eleille. Houreisen teatterin päämääränä on tarjota katsojalle voimakas tunne-elämys, jota hän kantaa alitajunnassaan koko elämänsä. Voimakas tunne-elämys luodaan katsojalle vahvalla fyysisellä ilmaisulla ja pelkistetyillä visuaalisilla esillepanoilla, jolloin katsojan oma mielikuvitus pääsee osaksi esitystä tehden sen näin myös henkilökohtaisemmaksi hänelle itselleen. Houreinen teatteri edustaa Meyerholdin mainitsemaa vallankumouksellista muotoa, koska se on tiukasti kiinni meidän ajassamme ja uskaltaa kritisoida sitä. Samalla se tarjoaa jotain sellaista energiaa, mitä katsoja ei osaa odottaa astuessaan teatteritilaan.

Illuusion luominen on tärkeää jokaiselle taiteenlajille. Vaikka teatteri luo aina jäljitelmän todellisuudesta, pyrkii se kuitenkin heijastelemaan sitä mahdollisimman tarkasti. Houreisessa teatterissa illuusiota rakennetaan näyttämölle voimakkailla näyttämökuvilla, äänellä, liikkeellä ja pelkistetyillä symmetrisillä näyttämöesillepanoilla.

Esillepanoilla tarkoitetaan kaikkea sitä mitä näyttämöllä on esityksen aikana, eli lavasteet ja näyttelijät. Ympäröivän todellisuuden heijastaminen sellaisenaan ei enää nykyään ole merkityksellistä teatterissa, vaan tarvitaan jotain enemmän. Tärkeää on luoda näyttämölle esitykselle oma aika ja tila. Houreisessa teatterissa pyritään irrottautumaan normaalista arkipsyykestä ja vapauttamaan katsoja arjesta esityksen ajaksi. Arkipsyykestä päästään irti, kun esitys noudattaa uskollisesti luomaansa muotoa ja rakennetta. Kun katsoja astuu sisään teatteritilaan, on hänet heti tempaistava mukaan esityksen maailmaan. Tämä esityksen muoto ja rakenne täytyy esitellä katsojalle selkeästi esityksen alussa ja tarjota hänelle näin eräänlainen lukuohje esitykseen. Esimerkiksi ohjaustöissäni *Korppi* ja *TOINEN* katsoja kuuli ensimmäisenä tilaan astuessaan äänimaisemaa ja näki näyttämöllä näyttelijät patsaiksi jähmettyneinä.

Kuten aiemmin johdannossa olen maininnut, Houreinen teatteri ei pyri luomaan teatterikentälle mitään uutta, vaan se hyödyntää olemassa olevia teatteriteorioita. Eräs kaikkein lähimpänä Houreista teatteria oleva teatteriteoria on Antonin Artaudin Julmuuden teatteri. Artaud halusi murtaa tekstin ylivallan pois teatterista ja halusi löytää uudelleen teatterin ainutlaatuisen ritualistisen ja visuaalisen kielen (Artaud 1964, 110–111). Houreinen teatteri pyrkii saamaan yhteyden uudelleen teatterin ritualistisuuteen visuaalisuuden kautta. Julmuuden teatterista Houreinen teatteri eroaa siinä, että teksti toimii usein teoksen liikkeelle panevana voimana, kun Julmuuden teatterissa tekstin vallasta pyritään pois. Houreinen teatteri saattaa olla sirpaleista koottu, mutta kuitenkin teoksen lähtökohtana tulee aina olla teksti ja käsikirjoitus.

Esitys on rituaali, jota katsoja todistaa. Tämä riitti johtaa katsojan ja esiintyjän valaistumiseen, katharsikseen. Valaistumisella tarkoitan sitä, että esityksen avulla katsoja ymmärtää jotain uutta itsestään ja ympäröivästä todellisuudesta

ja esityksen jälkeen palaa siihen takaisin muuttuneena. Jokin muuttuu katsojassa ja sitä kautta esityksen vaikutus näkyy myös koko ympäröivässä todellisuudessa.

3 HOUREINEN TEATTERI KÄYTÄNNÖSSÄ

Houreisessa teatterissa katsoja imaistaan mukaan toiseen ulottuvuuteen, valveuneen. Valveuneen pääseminen edellyttää esitykseltä voimakasta äänimaisemaa ja lähes hypnoottista rytmitystä, jolla en kuitenkaan tarkoita monotonisuutta. Esitys luo esitystilaan oman aikansa ja maailmansa, joka pyrkii eroon arkitodellisuuden ajasta.

Antonin Artaud on sanonut, että me kaikki tarvitsemme teatteria, joka viiltää suoraan vereslihaan (Artaud 1964, 221). Se, että esitys pääsee tunkeutumaan katsojan alitajuntaan ja vereslihaan, vaatii kaikilta tekijöiltään ehdotonta itse prosessiin omistautumista itse ja erittäin tiukkaa järjestelmällistä työskentelyä. Houreinen teatteri ei ole ryhmälähtöinen teatterin tekometodi, vaan se on puhtaasti ohjaajansa luomaa taidetta, jonka näyttelijät ja muu työryhmä tekevät lihaksi. Ohjaaja on houreisen teatterin ylin auktoriteetti.

Olen luonut pienen säännöstön, jonka avulla tekijä voi hiukan saada selville, mitä Houreinen teatteri yksinkertaisemmillaan tekijöiltään käytännössä vaatii. Houreisen teatterin dogmat ovat seuraavanlaiset:

1. Esityksen kesto saa olla korkeintaan 90 minuuttia. Yli kaksi tuntia kestävä esitys väsyttää katsojan ja hän lakkaa uskomasta esityksen todellisuuteen.
2. Esityksessä ei saa olla väliaikaa. Väliaika latistaa esityksen energialatauksen.
3. Esityksen esillepano tulee olla hillitty, minimalistinen ja symmetrinen. Näyttämöllä saa olla vain välttämätön. Esillepanoissa on pyrittävä maalauksenomaisuuteen.
4. Mielettömyys on sallittua. Mielettömyys vapauttaa tekijänsä liiallisesta analysoimisesta ja pakottaa toimimaan hetkessä. Älä analysoi, vaan toimi ja tee!

5. Alitajuntaa ei saa kyseenalaistaa tekoprosessissa. Alitajunta kertoo esityksen tekijöille juuri sen, mistä teoksessa tulee olla kyse. Teoksessa tulee vähintään toteuttaa yksi kohta, joka perustuu ohjaajan uneen.

Houreisen teatterin dogmat on luotu rajoittamaan ja inspiroimaan tekijää, jotta hän saisi pidettyä esityksen tietyissä raameissa, jotka ovat välttämättömiä Houreisen teatterin toteutumiselle ja onnistumiselle.

3.1 Ohjaajan rooli Houreisessa teatterissa

Houreisessa teatterissa ohjaajan rooli on erittäin tärkeä: ohjaajan tulee olla voimakastahtoinen visionääri, henkinen johtaja, shamaani, jonka ei tule kyseenalaistaa omaa näkemystään esityksestä. Hänen tehtävänä on saada houkuteltua näyttelijänsä sisään esityksen maailmaan. Vasta kun näyttelijä on sisällä esityksen luomassa maailmassa, ohjaaja antaa hänen toimia vapaana. Esimerkiksi ohjaustyössäni *Korppi* näyttelijä mielti paljon hänelle syöttämiä tarinoita hahmosta, jota hänen tulisi esittää. Hän ei oikein osannut tarttua mihinkään niistä ja meinasi turhautua. Sitten hän sai kiinni yhdestä tarinasta ja hän löysi hahmon. Tämän oivalluksen jälkeen minun tarvitsi enää hyvin vähän ohjata häntä; hahmo alkoi kommunikoida hänelle ja hän esitti vain sen, mikä tuli hahmosta itsestään.

Houreisen teatterin tulee perustua erittäin suunniteltuun eleiden ja liikkeiden koreografiaan. Tiukasti koreografisoitu liike ja liikkeen rytmitykset tarvitsevat toimiakseen totaalista kontrollia, jota ohjaaja Houreisessa teatterissa harjoittaa. Ohjaajan ei kuitenkaan pidä olla visionsa orja, vaan hänen pitää osata myös kokoajan havainnoida näyttämön tapahtumia ja osata etsiä virheistäkin uusia mahdollisuuksia. Ohjaajan vaikein, mutta samalla mielenkiintoisin tehtävä on nähdä kaiken näyttämöllä tapahtuvan sisään ja saada sieltä poimittua kaikki se mitä katsojalle pitää välittää.

Meyerholdin teoria ”kolmioteatterista” toteutuu osittain houreisessa teatterissa.

Kolmioteatterissa (1) [sic] ohjaaja ensin paljastaa näyttelijöille suunnitelmansa kaikki yksityiskohdat ja kuvailee millaisina hän näkee

henkilöhahmot sekä osoittaa mihin tauot sijoittuvat; sitten hän harjoittelee siihen asti kunnes koko hänen ideansa esitetään täsmällisesti ja yksityiskohtaisesti, siis siihen asti kunnes hän näkee ja kuulee näytelmän sellaisena millaisena hän näki ja kuuli sen työskennellessään yksin sen parissa. (Meyerhold 1913, 50.)

Tämä Meyerholdin teoria on ideaali, muttei kuitenkaan kokonaan käytettävissä. Teatteri on myös tekijöidensä vuorovaikutuksellista ihmissuhdetoimintaa. Houreisen teatterin ideassa ei käytetä Meyerholdin ”kolmiotatteri” teoriaa sellaisenaan, vaan sitä sovelletaan kunkin projektin mukaan. Tekemässäni *TOINEN* -miesmonologissa toimin ohjaajana sekä näyttelijänä. Ohjaajana loin esitykselle raamit ja säännöt joiden sisällä näyttelijänä toimin. Apulaisohjaaja muovasi ilmaisuani hyvinkin vapaasti, sillä jossain vaiheessa prosessia minun oli vain yksinkertaisesti keskityttävä olemaan läsnä näyttelijänä esityksen maailmassa. *Korppi* ohjaustyössäni opetin näyttelijöille koreografian eleineen ja liikkeineen, vaatien heitä opettelemaan ja sisäistämään sen. Tämä aluksi kohtasi vastustusta ja näyttelijät kyselivät kokoajan eleiden tarkoitusta. Kuitenkin hyvin pian he sopeutuivat tähän työtapaan, kun selitin tarkasti mitä ajoin takaa ja perustelin valintani. Houreisessa teatterissa ohjaajan ei kuitenkaan pitäisi kuluttaa harjoitusaikaa metodin selittämiseen, vaan selitysten ja analysoimisen aika tulisi olla harjoitusten jälkeen.

Näyttelijä tai kuka tahansa työryhmän jäsenistä voi tarjota ideoitaan, mutta vasta sitten kun esityksen kehys on kaikille selkeä. Houretta ei voida saavuttaa näyttämöllä, mikäli työryhmä esittää alusta lähtien omaa näkemystään teoksesta, sillä niin monta päätä kuin kussakin teoksessa on tekijöitä, on myös niin monta erilaista käsitystä teatterista ja esityksestä. Toimiakseen täydellä teholla houreinen teatteri tarvitsee yhden johtajan ja visionäärin. Näin esityksiin saadaan luotua se tarvittava yhtenäinen ja yksinkertainen maailma, joka vaikuttaa katsojaan juuri oikealla tavalla.

3.2 Ohjaajan ominaisuudet

Houreinen teatteri vaatii ohjaajaltaan ehdotonta omistautumista työhönsä. Ohjaajan kuuluu olla sinut itsensä kanssa ja hänellä on oltava vankka elämäkokemus. Jos ohjaajalla on liian suppea elämäkokemus, ei hän pysty toimimaan kokonaisvaltaisena tekijänä teoksessaan. Ohjaajan on tiedettävä mitä puolta ihmiselämästä hän taiteellaan haluaa viestittää. Ohjaajalla on oltava myös laaja yleissivistys ja tuntee taiteen historiaa laajasti. Kaikki taiteellinen työ pohjautuu tavalla tai toisella historiaan ja tekijöiden on osattava suhteuttaa omat tekemisensä sen luonnolliseen jatkumoon. Näiden vaatimusten takia Houreisen teatterin tekemistä ei voi suositella kaikille. Vaatimukset ovat kovat, mutta eivät mahdottomia toteuttaa.

Vaikka Houreinen teatteri ei ilmaisussaan pyri realistisuuteen, pohjautuu se kuitenkin jollain tapaa arkitodellisuuden heijasteluun. Katsoja tarvitsee jotain kosketuspintaa realistisuuteen, jotta hänet saadaan ikään kuin varkain houkuteltua sisälle houreeseen ja uskomaan siihen. Amerikkalainen teatteriohjaaja Robert Wilson on todennut, että esityksen on oltava niin yksinkertainen, että kuka tahansa pääsee siihen mukaan (Wilson 1998, 14). Ohjaajan pitää huolehtia siitä, että vaikka esitys olisi outo, pitää katsojan saada jotain irti sen sisällöstä ja pystyä seuraamaan esityksen tapahtumia. Kaikkea ei tarvitse ymmärtää ja katsojaa pitää hämmentää, mutta esityksen seurattavuus on katsojan kannalta olennaista. Esityksen seurattavuutta helpottaa paljon jos katsojalle tiedotetaan jotain esityksestä ja sen luomasta maailmasta vaikkapa käsiohjelmassa. Myös esityksen selkeä visuaalinen ilme ja pelkistetyt esillepanot auttavat katsojaa ymmärtämään esitystä paremmin.

Houreisen teatterin ohjaaja pystyy sukeltamaan syvälle omaan alitajuntaansa ja tuomaan sieltä kuvia näyttämölle toteutettavaksi. Hänen on osattava hallita tilaa ja aikaa. Näyttämölle syntyvä heure on ohjaajan, näyttelijän, lavastajan, valosuunnittelijan ja äänisuunnittelijan luoma illuusio, joka on lähtöisin ohjaajan mielikuvituksesta. Ohjaajan tulee säilyttää teokseensa katsojamainen suhtautuminen. Ohjaaja on teoksen luoja, mutta myös sen fanaattisin katsoja. Ohjaaja luo rituaalille puitteet ja vaivuttaa työryhmänsä transsiin, jotta kaikki

tekevät samaa teosta. Sen jälkeen kun kaikki työskentelevät yhteneväisen vision parissa, teos tulee hiljalleen eläväksi ja alkaa elää omaa elämäänsä.

Artaud on sanonut: ”Minä väitän että näyttämö on fyysinen, konkreettinen tila, joka ei vaadi muuta kuin että se täyttyy ja saa puhua omaa konkreettista kieltään” (Artaud 1964, 46). Houreisen teatterin ohjaajan täytyy pitää huoli siitä, että näyttämö saa todellakin olla osa esitystä ja säilyttää mystisyytensä paikkana, joka on portti toiseen todellisuuteen. Näyttämön ja siellä tapahtuvan toiminnan avulla katsojaa pystytään siirtämään ajassa ja tilassa.

Teatterintekijällä, kuten taiteilijalla yleensäkin, täytyy olla kyltymätön intohimo elämää ja sen lukuisia ihmeitä kohtaan. Hänen pitää suhtautua kaikkeen lapsen uteliaisuudella ja mielikuvituksella. Taiteilijan täytyy haluta löytää elämän ja ihmisyyden tarkoitus. Oikeastaan kaikkien taideteosten pitäisi pyrkiä ratkaisemaan osaltaan ihmisyyden arvoitus. Taiteen tehtävänä on tehdä näkyväksi se, mitä me emme näe. Puolalainen teatteriteoreetikko ja ohjaaja Tadeusz Kantorin mukaan teatterintekijän täytyy olla ja toimia kuten taiteilija, jolla on halu tutkia tuntematonta (Kantor 1973, 89). Mielestäni on erittäin tärkeää, että taiteilija suojelee omaa sisäistä lastaan ja pystyy omaksumaan jollain tapaa lähes naivistisen maailmankatsomuksen. Pitää osata ajatella kuin lapsi. Oma sisäinen lasta voi suojella esimerkiksi leikkimällä eräänlaisia mielikuvitusleikkejä.

Kasvot esineessä harjoite: Katsele kadulla vastaan tulevia esineitä ja kuvittele niille silmät, suu ja ilme. Millainen luonne esineellä on? Mikä on sen käyttötarkoitus? Onko sen käyttötarkoitus oikea? Kuvittele näkemällesi esineelle ajatuspuhe ja yritä saada itsesi katsomaan ympäristöä kyseisen esineen kautta. Tutki itseäsi. Miten reagoit? Huomasitko jotain uutta ympäristössä?

Edellä mainittua leikkiä käyttävät usein nukke- ja esineteatteritaiteilijat työssään. Tärkeää on pitää oma mielikuvitus käynnissä kokoajan. Taiteilijan ei pidä antaa vastauksia, vaan hänellä on oltava rohkeutta kysymyksien kysymiseen.

3.3 Näyttelijän rooli Houreisessa teatterissa

Puolalainen teatteriteoreetikko Jerzy Grotowski on kirjoittanut näyttelijästä seuraavaa:

Näyttelijä on ihminen, joka työskentelee julkisesti ruumiillaan. Jos hän kuitenkin käsittelee kehoaan samalla tavalla kuin keskivertoihminen jokapäiväisessä elämässä, jos ruumiista ei tule hänelle alistettua ja kelvollista instrumenttia, joka kykenee toteuttamaan tietyn henkisen toiminnan, ja jos ruumista käytetään rahan ja katsojan miellyttämiseen, muuttuu näyttelijäntö prostituution kaltaiseksi. (Grotowski 1989, 41.)

Tämä Grotowskin väite muodostaa pohjan Houreisen teatterin teorialle näyttelijäntöystä. Näyttelijän on pystyttävä olemaan irti keskivertoihmisen olemisesta toimiessaan näyttämöllä. Näin hänen esittämänsä rooli erottuu arkitodellisuudestamme ja palvelee näyttämölle luotua todellisuutta niin, että katsoja pystyy lukemaan esitystä helpommin. Näyttelijä alistaa kehonsa instrumenttikseen helpoiten kovalla fyysisellä treenillä kuten esimerkiksi juoksemalla ennen harjoituksia tai esitystä. Kova fyysinen treeni avaa ajankuluessa myös näyttelijän henkiset voimavarat käyttöön, jolloin esimerkiksi roolin sisäistäminen helpottuu.

Tadeusz Kantor on sanonut, että näyttelijän täytyy näyttämöllä olla vain oma itsensä eikä pyrkiä tuomaan eläväksi mitään muuta kuin itsensä: ihmisen kuori (Kantor 1973, 101). Tämä mielestäni tarkoittaa sitä, että näyttelijä ei saa esittää näyttämöllä itseään, vaan hänen täytyy keskittyä vain olemaan läsnä, puhtaana ihmisen kuorena ilman mitään egoistisia tarkoituksia. Se, että me katsojana (ihmisenä) näemme ihmisen (oman kuvamme) näyttämöllä on mielenkiintoista ja koko teatteritaiteen ydin lepää siinä.

Näyttelijän työ Houreisessa teatterissa on tärkeää, eikä sitä sovi vähätellä. Näyttelijän on tärkeää kuitenkin ymmärtää työskentelevänsä ohjaajan alaisuudessa, eikä hänen tule kyseenalaistaa missään tilanteessa ohjaajan visiota. Hänen tulee tehdä kaikkensa, jotta ohjaajan visio tulee näyttämölle sellaisena kuin tämä on sen sinne suunnitellut. Kyseenalaistaessaan näyttelijä

poistaa itseltään ja harjoitustilasta energiaa, eikä pysty työskentelemään täysillä. Voidaan sanoa, että liiallinen ajattelu johtaa kyseenalaistamiseen ja on näin vaaraksi koko prosessille. Näyttelijän tulee suunnata energiansa siihen, että hän oppii tuntemaan roolin läpikotaisin ja antamaan tälle sielun. Jos näyttämöllä olevassa hahmossa ei ole sielua, on se täysin turha, eikä yhteyttä katsojaan voida saavuttaa. Hahmolle syntyy sielu, kun näyttelijä ymmärtää täysin esittämänsä hahmon psyykettä, eikä kyseenalaista hahmon motiiveja. Näyttelijän kuuluu haltioitua esittämästään hahmosta ja vastanäyttelijästään. Vastanäyttelijän kuuluu olla näyttelijän parhain ystävä, rakastaja ja asetoveri. Vastanäyttelijä on tärkeintä mitä näyttelijän elämässä projektin hetkellä on olemassa.

Houreisessa teatterissa näyttelijöiden läsnäolo on kaiken ydin. Näyttämölle ei voi koskaan mennä arkipsyykkeessä, vaan sinne on luotava kaiken ylittävä lähes psykoottisuuteen asti kasvava läsnäolo ja ilmaisu. Vain kaiken läpäisevällä kiihkolla voidaan vaikuttaa katsojan alitajuntaan pysyvästi ja luoda sinne sellaisia kuvia, jotka pistävät hänet ajattelemaan omaa olemassaoloaan. Kaikkien esitysten pitäisi pyrkiä saamaan katsoja miettimään omaa olemistaan ja osaansa tässä maailmassa. Näyttelijän pitää olla yli-ihminen, joka pystyy ilta toisensa jälkeen kohoamaan korkeammalle ja korkeammalle. Esityksen keston ajan näyttelijän on oltava kuolematon ja pystyttävä pitämään katsoja mukana esityksen luomassa maailmassa. Hänen pitää kohota energiallaan katsojien yläpuolelle ja suunnata se heitä kohti. Näin katsoja saadaan vangittua katsomaan näyttämön tapahtumia ja heittäytymään niihin koko tunneskaalallaan. Jotta näyttelijä saavuttaisi oikean esitykseen sopivan energiatilan, hänen kuuluu ennen esitystä vetäytyä hetkeksi yksinäisyyteen ja tyhjentää mielensä. Itse teen näyttelijöiden kanssa keskittymispiirin aina ennen esitystä tai harjoitusta.

Keskittymispiiriharjoite: Piirissä jokainen kääntyy selin toisiinsa ja ummistaa silmänsä. Hetken ajan keskitytään olemaan läsnä siinä tilassa ja niiden ihmisten kanssa joita tilassa on. Kaikki tilan

ulkopuolella oleva on toissijaista. Tärkeintä on olla läsnä juuri siinä tilassa missä on. Muuta elämää ei sillä hetkellä ole olemassa. Kun tuntee itse, että on läsnä tilassa, avaa silmät, kääntyy toisiin päin ja odottaa kunnes jokainen piirin jäsen on kääntynyt oikeinpäin. Sitten otetaan katsekontakti johonkin piirissä olevaan henkilöön. Jos henkilö vastaa katsekontaktiin, kävellään keskelle, kätellään ja vaihdetaan paikkoja. Katsekontakti pidetään ihan siihen saakka, kun ollaan pois piirin keskeltä. Ryhmän kaikki jäsenet käydään läpi näin. Kun ryhmä on kätelty toisensa, ollaan hetki vielä piirissä hiljaa.

Näyttelijä toimii yleisön oppaana matkalla tuntemattomaan. Ohjaaja heittää näyttelijän kohti tuntematonta, jossa tämä aluksi luonnollisesti kamppailee epävarmuutta ja ohjaajan auktoriteettia vastaan, mutta lopulta hän hyväksyy näytelmän sisäisen logiikan ja tulee tutuksi sen kanssa. Näyttelijän rooli on toimia eräänlaisena hypnotisoijana, joka auttaa katsojia pääsemään sisälle näytelmän valveuneen. Näin hän ei voi toimia, mikäli hänen mielensä ei ole yhtä esityksen kanssa. Kun näyttelijä tuntee roolinsa ja esityksen logiikan, hän muuttuu osaksi esityksen kokonaisnäyttämökuvaa.

Kokonaisnäyttämökuvalla tarkoitan kaikkea mitä näyttämöllä esityksen aikana on, myös näyttelijää. Näyttelijän ei tule kyseenalaista mitään tekoa tai toimintaa mikä tapahtuu näytelmän sisällä, vaan hänen pitää rohkeasti elää tarinan kanssa vuorovaikutuksessa. Näyttelijän tulee välttää kaikkea ylimääräistä puhetta ja toimimista ennen esitystä tai harjoituksissa. Näin hän saa pidettyä keskittymisensä esityksessä itsessään ja kerättyä itselleen tarvittavan energiamäärän, jota esityksessä tai harjoituksissa tarvitaan. Näin hänen on mahdollista saavuttaa se kaiken läpäisevä ilmaisu, jota Houreinen teatteri vaatii.

3.4 Näyttelijän ominaisuudet

Meyerhold on sanonut, että näyttelijältä vaaditaan tarkkaa näköä ja erittäin hyvää fyysistä kuntoa, jotta tämä pystyy milloin tahansa tiedostamaan vartalonsa painopisteet (Meyerhold 1913, 105). Houreisen teatterin ilmaisussa näyttelijältä vaaditaan juuri tällaista täydellistä kehontuntemusta, jotta hän pystyy tekemään tarinan konkreettiseksi toimintansa ja liikekielensä kautta. Nykypäivän teatterissa ei riitä pelkästään se, että näyttelijä eläytyy ja puhuu vuorosanat uskottavasti. Teatteri tarvitsee sitä, että näyttelijä kertoo tarinaa kaikilla kehonsa lihaksilla ja kirjaimellisesti elää tarinan läpi. Tällainen näyttämöilmaisu tarkoittaa, että näyttelijän on voitava hyvin sekä henkisesti että fyysisesti, jotta hän pystyy välittämään tarinan esityksen katsojille. Huonosti voiva näyttelijä ei pysty tällaiseen ilmaisuun. Näyttelijän tärkein instrumentti on hänen oma kehonsa, joten hänen täytyy pystyä pitämään se vireessä ja kunnossa.

Näyttelijän tärkeimpänä tehtävänä esityksessä on luoda yhteys katsojaan ja tuoda näyttämön tapahtumat lihaksi. Tämän takia näyttelijän omistautuminen ja esityksestä hullaantuminen nousee avainasemaan houreisessa kerronnassa. Hänen pitää pystyä vapautumaan kaikista henkisistä ja fyysisistä estoista esityksen ajaksi. Artaud on sanonut, että näyttelijän tehokkuudesta riippuu koko esityksen onnistuminen (Artaud 1964, 121). Näyttelijä herättää omalla panoksellaan esityksen henkiin ja toimii välikappaleena luodun todellisuuden (esitys) ja vallitsevan todellisuuden (katsoja) välillä.

Mikäli näyttelijä ei pysty elämään ja hengittämään rooliaan, on hänet eliminoitava. Eliminoimisella tarkoitan, että näyttelijän esiintyjäminä on purettava ja rakennettava uudelleen. Esiintyjäminä rakennetaan uudelleen ohjaajan kanssa kyseistä esitystä varten erilaisilla harjoitteilla. Ennen näitä harjoitteita näyttelijän tulee unohtaa aikaisemmat esiintymiskokemuksensa ja keskittyä luomaan kokonaan uusi tapa olla esillä näyttämöllä. Kun me näemme näyttämöllä näyttelijän, joka ei vain ilmaise, vaan todella elää rooliaan näytelmän oudossa ja vinossa maailmassa, silloin me todella lumoudumme teatterin unenomaisesta illuusiosta. Mikäli esityksen maailma on onnistunut,

katsoja asettaa mielikuvituksessaan itsensä näyttelijän tilalle ja kokee esityksen luoman maailman henkilökohtaisesti. Katsojan päästessä illuusion sisälle hän voi kokea täydellisen valaistumisen ja puhdistautumisen. Ajatukseni näyttelijän esiintymisminästä on paljon velkaa Grotowskille. Hänen metodissaan keskitytään näyttelijän henkiseen prosessiin, jonka tarkoituksena on täydellinen oman intimiteetin paljastaminen ja antautuminen esityksen vietäväksi jolloin tuloksena on transsi (Grotowski 1989, 27–28).

Houreisessa teatterissa näyttelijäntyö perustuu voimakkaasti ilmeisiin ja eleisiin. Ilmeet ovat voimakkaita ja liioiteltuja. Näyttelijän kasvot toimivat ikään kuin naamiona, joka kertoo hahmon omaa sisäistä tarinaa. Millainen kehitys hahmossa tapahtuu tarinan tapahtumien aikana ja miten hahmon menneisyys heijastuu tämän ilmeissä ja eleissä? Kuten oikeassa elämässäkin, saattaa elekielimme olla ristiriidassa puhumiemme asioiden kanssa. Houreisessa teatterissa näyttelijäntyö keskittyy tämän ristiriidan esiin tuomiseen. Välillä hahmon eleet ja ilmeet voivat olla täysin ristiriidassa tapahtumien kanssa, eli hahmo puhuu toista ja elehtii toista (Kuva 1.). Kuvassa yksi oleva hahmo selittää naiselleen kuinka paljon hän toivoo tätä saapuvaksi luokseen ja elekielenä on voimakas, ylöspäin suuntautuva, suurempaan voimaan kohdistuva pelko.



Kuva 1. Ele ja ilme *TOINEN* -miesmonologista. (Nina Ervasti)

Ukrainalainen teatteriohjaaja Andriy Zholdak sanoi luennollaan, että näyttelijän on kyettävä rajattomaan empatiaan. Tämän on kyettävä samaistumaan vaikkapa kadulla makaavan kuolevan linnun tuskaan (Kandelin 2010). Mielestäni parasta näyttelijäntyössä on ehdottomasti se, kun saa näytellä hahmolle psyyken. Juuri tuo psyyken näyttelemisen on kaikkein haasteellisinta näyttelijäntyössä, mutta samalla se on myös kaikkein antoisinta. Näyttelijä, joka ei pysty samaistumaan tai tuntemaan empatiaa on kuollut näyttelijä. Näyttelijän kuten ohjaajankin on osoitettava suurta mielenkiintoa kaikkea elävää kohtaan. Ei riitä pelkästään se, että rakastaa teatterin tekemistä tai näyttelemistä, vaan on rakastettava elämää jotta pystyy tekemään uskottavaa teatteritaidetta. Näyttelemisen taide on psykologian ja empatian taidetta.

3.5 Visuaalisuus ja illuusion luominen

Visuaalisuus on tärkeä osa Houreista teatteria. Katsoja pitää saada imaistua sisään näytelmään heti, kun hän astuu teatteritilaan. Teatteritilan tulee edustaa aina katsojalle eräänlaista toista ulottuvuutta. Tämä illuusio on mahdollista vain silloin, jos näytelmän esillepano on hillitty, yksinkertainen ja visuaalisesti näyttävä. Näin katsojan katse ohjautuu heti kaikkeen olennaiseen, eikä hän voi perääntyä esityksestä. Hyvänä perusohjeena houreisen teatterin visuaalisuuteen voidaan pitää lausetta: Näyttämöllä pitää olla vain ja ainoastaan kaikki se mikä on esityksen kannalta välttämätöntä. Näytelmissäni *Korppi* ja *TOINEN* oli erittäin pelkistetyt esillepanot (kuva 2).



Kuva 2. Esillepano *TOINEN* –miesmonologista. (Nina Ervasti)

Kun yleisöä otettiin sisään tilaan, he ensimmäisenä näkivät lavalla liikkumattoman näyttelijän ja kuulivat äänimaisemaa. Näin saatiin luotua esitykselle tila; toinen todellisuus, joka poikkeaa meidän arkitodellisuudestamme ja katsoja joutuu välittömästi sisään esityksen luomaan maailmaan. *Korppi* esityksessä (Kuva 3) yleisö kuuli musiikkia astuessaan esitystilaan ja näki esiintyjät liikkumattomina. Myöhemmin olen kuullut usealta katsojalta molemmista esityksistä palautetta, että esitysten alkukuvat ovat olleet erittäin voimakkaita ja vetäisseet heidät mukaan ikään kuin toiseen todellisuuteen.



Kuva 3. Esillepano *Korppi* -esityksestä (Jessica Kangasniemi)

Katsojan saaminen uskomaan ja elämään näytelmän luomaa illuusiota on elintärkeää teatterille. Tärkeää ei ole pelkästään se mitä näyttelijä näyttämölle tekee, vaan se millaisen illuusion esitys kokonaisuudessaan onnistuu luomaan. Esityksen visuaalisuuden täytyy pystyä kuljettamaan katsoja kauas arkitodellisuudesta ja tuomaan hänet siihen takaisin muuttuneena. Arkitodellisuudesta vieraannuttaminen tapahtuu vain rohkeilla ja pelkistetyillä lavastus- ja esillepanoratkaisuilla (kuva 2 ja 3). Rohkeilla esillepanoratkaisuilla tarkoitan sitä, että näyttämölle uskalletaan laittaa esille vain esityksessä tarvittava rekvisiitta ja lavasteet. Pelkkä tyhjä näyttämökin kertoo paljon katsojille ja tilan tyhjyyttä pitää osata kunnioittaa. Esityksen luoma illuusio

saavutetaan heijastamalla todellisuutta vääristyneenä, mikä tarkoittaa sitä että esitys on kokoajan hieman irti meidän arkitodellisuudesta. Vääristyneisyys saadaan aikaan muuttamalla sekä vääristämällä mittasuhteita ja perspektiiviä esimerkiksi lavastuksessa ja puvustuksessa. Houreisessa teatterissa kaikki osaset tukevat yhtä päämäärää, joka on täydellisen illuusion luominen.

Houreisessa teatterissa lavastajat ja puvustajat tekevät läheistä työtä ohjaajan kanssa. Ohjaajalla pitää prosessin alkuvaiheessa olla jo näytelmän visuaalisuus ja lavastusratkaisut selkeänä mielessään. *Korppi* -esityksen visuaaliset ratkaisut olivat mielessäni jo silloin kun aloin palaveerata projektista lavastajan kanssa. Asiat etenivät kuin itsestään, ja lavastajan saaminen mukaan esityksen maailmaan onnistui helposti. Teimme erittäin tiivistä yhteistyötä koko projektin alkutuotantovaiheen ajan, jolloin selitin hänelle hyvin tarkasti visioni, jota hän pystyi hyvin äkkiä täydentämäänkin. Hän sisäisti esityksen maailman nopeasti, mikä oli hienoa, sillä tuolla hetkellä se maailma oli ainoastaan ohjaajan pään sisällä.

4 KUINKA PROSESSIIN VALMISTAUDUTAAN?

4.1 Miten ohjaaja valmistautuu prosessiin?

Miten ohjaaja lähtee tekemään houreista teatteria? Jos on kyse johonkin tekstiin pohjautuvasta näytelmästä, pitää ennen ohjaamisen suunnittelua ohjaajan ensimmäiseksi tulla tutuksi tekstin kanssa. Koko prosessin ajan ohjaajan on syytä pitää silmällä kaikkea sitä mitä hänen ympäristössään tapahtuu. Mikä tahansa liike, reaktio, keskustelu ja paikka voi luoda inspiraation. Myös unet kannattaa merkitä muistiin ja pitää jonkinlaista unipäiväkirjaa. Unet ovat ohjaajan työn tärkeimpiä työvälineitä, eikä niitä saa liikaa kyseenalaistaa.

Taiteellisessa lopputyöohjauksessani *!huutomerkki!* mietin pitkään, miten näytelmä alkaa. Minulla oli siihen lukuisia vaihtoehtoja mutta en osannut valita. Sitten eräänä yönä näin unen, jossa olin katsomassa omaa näytelmääni ja lumouduin siitä, miten näyttelijät tulivat näyttämölle ja kuinka koko näytelmä alkoi muodostua silmiäni edessä äänineen kaikkineen. Seuraavana aamuna mielessäni hahmottui täysin, kuinka esitys tulee aloittaa. *!huutomerkki!* esityksen alussa kuuluu kellon vääristynyttä tikitystä, näyttämöllä on kolme henkilöä, joista jokainen ilmentää kasvoillaan ja kehoillaan erilaista suhtautumista ajankulkuun: Yksi heiluu kuin heiluri, toinen tuijottaa kädet puskassa kelloa ja kolmas tuijottaa katsojaa, kuin haluaisi hyökätä tämän kimppuun. Esityksen neljäs henkilö tulee myöhässä näyttämölle, rikkoo tämän näyttämökuvan ja esitys alkaa.

Kun ohjaaja alkaa valmistautua Houreisen teatterin ohjaamiseen, pitää hänen ensimmäisenä tehdä itselleen selväksi kuva, jolla esitys alkaa. Muutenkin on tärkeää, että ohjaaja luonnostelee piirtäen näytelmän esillepanoja jo hyvissä ajoin ennen harjoituskauden alkua. Näin visio selkeytyy ohjaajalle itselleen ja se, miltä esityksen tulisi näyttää, selkeytyy. Luonnoksiin saa lisäksi suunniteltua esityksen kannalta tärkeimmät kuvat. Ohjaaja voi myös piirtää kohtauksista eräänlaisen aikajanan. Janan päihin merkitään esityksen alku ja loppu. Alun ja

lopun väliin merkitään kaikki esityksen liikkeet, eleet ja toiminnot. Samaan janaan hän voi myös merkitä musiikin kohdat ja iskut. Taiteellisessa lopputyössäni *!huutomerkki!* minulla oli aikajana valmiina jo ennen varsinaisen käsikirjoituksen valmistumista. Tiesin hyvissä ajoin miten esityksen rakenne tulisi menemään ja mitä jutut ovat tärkeitä esityksen maailman välittämisen kannalta.

Teoksessani *Korppi* ohjasin kaiken ulkoisen (koreografia, eleet, ilmeet) hyvissä ajoin valmiiksi. Näyttelijöilleni jäi tehtäväksi vain puhaltaa hahmot henkiin eli näytellä psykologia niihin. Tämä onnistui hyvin pienien alkuvaikeuksien jälkeen. Alkuvaikeudet johtuivat siitä, että toisella näyttelijöistä oli hankalaa sisäistää tällaista tekometodia. Sisäistettyään metodin hän sai hahmon elämään hienosti. Se, että sain näyttelijän sisäistämään esityksen tekometodin tarkoitti ainoastaan sitä, että minun piti jutella hänelle paljon hänen roolihahmostaan, sekä esityksestä yleensäkin. Ohjaajan tehtävänä on voittaa näyttelijöiden luottamus aina uudelleen ja uudelleen. Vaikka se monesti tarkoittaakin sitä, että pitää puhua paljon myös ei niin olennaisista asioista. Monesti kyse on puhtaasti arvoasetelmasta: ohjaaja edustaa auktoriteettia ja näyttelijä mieltää itsensä altavastaajaksi. Ihmisellä on luonnollinen tarve hyökätä auktoriteetteja vastaan, mikä aiheuttaa myös teatteria tehdessä sen, että projektin alkuvaiheessa näyttelijä hyökkää ohjaajaa vastaan ja vastustaa tätä. Hyvä ohjaaja voittaa kuitenkin lopulta näyttelijän luottamuksen, ja teos toteutuu.

4.2 Miten näyttelijä valmistautuu rooliinsa?

Houreisessa teatterissa näyttelijältä vaaditaan herkkävaistoisuutta ja avoimuutta ohjaajan ehdotuksille. Näyttelijän tulee omata hyvä kunto niin henkisesti kuin fyysisestikin, jotta hän pystyy puhaltamaan esittämilleen hahmoille sielun. Fyysistä kuntoa voidaan pitää yllä kuntoilulla ja erilaisilla joogaharjoitteilla. Joogaharjoitteet ovat hyviä sen takia, että ne lisäävät harjoittajan kehon ja mielen yhteyttä.

Joogaharjoite: Seiso suorassa ja hengitä. Ojenna kädet ylös, jonka jälkeen kurota varpaitasi kohti uloshengityksellä. Hyppää punnerrusasentoon ja tee kymmenen punnerrusta. Punnerruksien jälkeen sisäänhengityksellä taivuta yläkroppaa ylöspäin (punnerrusasennosta), uloshengityksellä koukista selkää ja nouse seisomaan käsien ja jalkojen varaan (joogassa tätä asentoa kutsutaan alaspäin katsovaksi koiraksi). Pysy tässä asennossa noin viisi sisään- ja uloshengitystä. Sitten hyppy jalkoilla käsien viereen ja siitä hitaasti nousu perusasentoon. Toista harjoite kaksi kertaa. Tämä harjoite auttaa hahmottamaan hengityksen ja liikkeen yhteyden, sekä lämmittää kehon.

Henkistä kuntoa näyttelijä voi kehittää ja pitää yllä erilaisilla meditoititavoilla sekä havainnoimalla ympärillään tapahtuvaa. Meditoinnilla tarkoitan sellaisia harjoitteita, joissa keskitytään tyhjentämään mieli kaikesta ylimääräisestä. Meditointi lisää keskittymiskykyä ja vähentää stressiä. Näyttelijälle kaiken elämässä tapahtuvan on oltava havainnoimisen ja sisäistämisen arvoista. Näyttelijän kuten ohjaajankin täytyy pystyä keräämään ympäristöstään materiaalia työhönsä. Kaikki näyttelijän työssä tarvittava löytyy monesti omasta elinympäristöstä. Artaud on sanonut näyttelijän olevan sydämen urheilija (Artaud 1964, 157), eli näyttelijän pääasiallinen tehtävä on välittää tunnetta katsojille. Tämä onnistuu vain silloin, kun näyttelijä on henkisesti ja fyysisesti hyvässä ja avoimessa kunnossa.

Omat ohjaustyöni aloitan yleensä pienellä näyttelijäntyön kurssilla, jossa tutustutan näyttelijät Houreisen teatterin maailmaan ja tekotapaan. Teoksessani *"!huutomerkki!"* esityksen tekoprosessi alkoi akrobatia- ja naamioteatteriharjoitteiden tekemisellä kuin myös erilaisilla hengitysharjoituksilla (kts. Joogaharjoite). Kehotan yleensä näyttelijöitä kuntoilemaan ahkerasti koko harjoitusprosessin ajan, jotta he saavat henkisen ja fyysisen kunnan huippuunsa ennen esityskauden alkua. Hyvä fyysinen kunto edesauttaa näyttelijöitä sopeutumaan fyysiseen näyttelemiseen paremmin ja avaa heitä myös henkisesti oikealla tavalla.

5 LOPPULAUSUMA

Houreinen teatteri on tyyli tehdä asioita ja haluan tutkia sitä lisää. Käsitteenä se on vielä hyvin alkuvaiheissa ja uskon, että viiden vuoden päästä minulla tulee olemaan jälleen uutta kerrottavaa siitä. Olen jo pitkään yrittänyt sanallistaa omaa teatterikäsitteistäni ja viimein tämä kirjallinen lopputyöni tekee sen. Houreinen teatteri jatkaa jalostumistaan sitä mukaa kuin minä tai muut, jotka jakavat samankaltaisen näkemyksen teatterista, jatkavat sen parissa työskentelyä. Prosessi jatkaa edistymistään. Jokainen uusi näyttämöllinen teokseni on uusi askel eteenpäin ja opettaa minulle uutta tästä teatterityylistä.

Houreinen teatteri on tapa tehdä ja lähestyä teatteria taidemuotona, joka aiheuttaa hämmennystä ja liikutusta katsojissa. Se on jotain uutta, mutta se myös pohjautuu sellaisiin asioihin ja teorioihin jotka ovat olleet olemassa jo pitkään. Haluaisin itse henkilökohtaisesti, että teatteri palaisi takaisin sen puhtaaseen ritualistiseen muotoonsa. Teatterissa täytyy olla raakaa ja alkukantaista voimaa, jotta se ylittää koskettamaan nykyihmistä. Teatterin täytyy pystyä kilpailemaan elokuvan ja kuvataiteen kanssa. Esiytysten on oltava visuaalisia, äänekkäitä ja esillepanoiltaan yksinkertaisia. Niiden kuuluu herättää ajatuksia ja mikä tärkeintä, niiden pitää pystyä toimimaan suorassa vuorovaikutussuhteessa katsojaan.

4 LÄHTEET

Artaud, Antonin 1983: Kohti kriittistä teatteria. Keuruu: Otava.

Grotowski, Jerzy 1989: Kohti köyhää teatteria. Keuruu: Like.

Kandelin, Toni: Muistiinpanot Andriy Zholdakin luennolta 14.2.2010, Turun Kaupunginteatteri.

Kantor, Tadeusz 1993: A Journey Through Other Spaces, Essays and Manifestos, 1944-1990. California: University of California Press.

Meyerhold, Vsevolod 1981: Teatterin Lokakuu. Jyväskylä: Love Kirjat.

Teatteri-lehti nro. 4/1998: Ritva Laatto ”Robert Wilson - jenkki eurooppalaisena teatteriguruna”. Porvoo: Kustannus Oy Teatteri.