

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävä taide

Teatteri

2014

Veera Alaverronen

TÄSSÄ JA NYT

– Mitä on esiintyjän läsnäolo

ja

miten ohjaaja voi siihen vaikuttaa?



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Veera Alaverronen

TÄSSÄ JA NYT

Tällä tutkielmalla on kaksi tavoitetta: tutkia läsnäolon olemusta erityisesti esiintyjän läsnäoloon keskittyen ja pohtia ohjaajan mahdollisuuksia tukea esiintyjänsä läsnäoloa. Menetelmänä on laadullinen tapaustutkimus, jossa on haastateltu teatteriohjaaja Juha Malmivaaraa sekä näyttelijä Raimo Karppista, ja käsitelty opinnäytetyön tekijän kokemuksia produktiosta *Berg Heil!* – *Nietzscheläisiä vaelluslauluja*, jossa kaikki yllämainitut ovat työskennelleet.

Esiintyjän läsnäolon käsitettä on lähestytty toiminnan, vuorovaikutuksen ja ruumiillisuuden ja näkökulmista. Koska kyseessä on laadullinen tutkimus, tuloksia ei voida pitää yleispätevinä vaan tekijänsä tämänhetkisenä, kokemukseen perustuvana tulkintana aiheesta. Päätelmät perustuvat haastatteluihin, kirjalliseen aineistoon ja tekijän omien kokemusten pohdintaan. Ohjaajan vaikutusmahdollisuuksina käsitellään yksilön ohjaamiseen liittyviä seikkoja, sekä ryhmädynamiikan ymmärtämistä ja hyödyntämistä ohjaustyössä.

Johtopäätöksinä havaittiin, että toiminta, vuorovaikutus ja ruumiillisuus kietoutuivat käsitteinä yhteen läsnäolon olemusta etsittäessä. Läsnäoloa voisi kuvata sisäisenä energiana tai keskittyneenä toimintana, jossa yksilö on jatkuvasti kontaktissa sekä sisäiseen maailmaansa että ympäristöön. Läsnäolo on myös yhteyttä ja vuorovaikutusta. Karisman tulkittiin liittyvän läheisesti läsnäoloon, mahdollisesti sen tuotteena.

Ohjaajan vaikutus esiintyjän läsnäoloon näyttää välittyvän myös energian kautta. Tässä tutkielmassa ohjaajan tehtävänä pidetään esiintyjän sisäisen energian sytyttämistä, esimerkiksi luomalla tilanteita ja sisäisiä sekä ulkoisia esteitä esiintyjälle. Toisaalta ohjaaja voi pyrkiä luomaan turvallisuutta ryhmään, jolloin esiintyjät vapautuessaan ovat paremmin tilanteessa läsnä. Tärkeintä ohjaajalle on olla tietoinen siitä, mitä tekee ja miksi, ja pyrkiä itse olemaan tilanteessa läsnä.

ASIASANAT:

läsnäolo, toiminta, vuorovaikutus, ruumiillisuus, karisma, ohjaaminen, ryhmädynamiikka

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing Arts | Theatre

Spring 2014 | 39

Mervi Rankila-Källström

Veera Alaverronen

HERE AND NOW

This thesis has two objectives: to study the essence of presence concentrating especially on the performer's presence and to think about the possibilities of the director to support her or his performers' presence. The method is a qualitative case study, in which theater director Juha Malmivaara and actor Raimo Karppinen have been interviewed. The thesis also deals with the experiences of the writer of this thesis on the production *Berg Heil! – Nietzscheläisiä vaelluslauluja* in which all of the above-mentioned ones have worked.

The concept of performer's presence has been approached from the point of views of action, interaction and corporality. Because the study in hand is a qualitative one, the results cannot be considered as universally applicable but the current interpretation of its writer based on her personal experiences. The conclusions are based on the interviews, on literature and on reflections on writer's own experiences. Director's tools and possibilities to influence the actor's presence are dealt with some specific aspects of directing an actor and using the basic aspects of group dynamics.

It was concluded that the concepts of action, interaction and corporality intertwined together when the essence of the presence was looked for. The presence could be described as internal energy or as concentrated action in which the individual is continuously in contact to both her/his internal world and the environment. The presence is also a matter of connection and interaction. The concept of charisma was interpreted to interact with the presence closely, possibly as its result.

Influence of a director on performer's presence seems to be conveyed also through the energy. In this thesis the provoking of the performer's inner energy is considered as a task of the director, for example by creating situations and internal and external obstacles to the performer. On the other hand, the director can try to create safety to the group in which case the performers can feel unbend and thus are better present in the situation. The most important to the director is to be aware of what she or he does and why, and to try to be self present in the situation.

KEYWORDS:

presence, action, interaction, corporality, charisma, directing, group dynamics

SISÄLTÖ

| | |
|--|-----------|
| 1 JOHDANTO | 5 |
| 1.1 Tutkimuskysymykset ja -menetelmät | 7 |
| 1.1.1 Berg Heil! – Nietzscheläisiä vaelluslauluja | 8 |
| 2 MITÄ LÄSNÄOLO ON? | 11 |
| 3 ESIINTYJÄN LÄSNÄOLO | 13 |
| 3.1 Toiminta | 14 |
| 3.2 Vuorovaikutus | 18 |
| 3.3 Ruumiillisuus | 21 |
| 3.4 Yhteenvetoa esiintyjän läsnäolosta | 22 |
| 3.4.1 Karisma | 24 |
| 4 MITEN OHJAAJA VOI TUKEA ESIINTYJÄN LÄSNÄOLOA? | 26 |
| 4.1 Yksilön ohjaaminen | 26 |
| 4.2 Ryhmän ohjaaminen | 28 |
| 4.2.1 Berg Heil! -prosessi subjektiivisesti | 29 |
| 5 YHTEENVETO | 35 |
| 5.1 Ohjaajan näkökulma | 37 |
| LÄHTEET | 39 |

LIITTEET

Liite 1. Haastattelukysymykset

KUVAT

Kuvia Berg Heil! – Nietzscheläisiä vaelluslauluja -esityksestä

1 JOHDANTO

Haluan kirjoittaa siitä maagisesta hetkestä, joka saa minut syttymään teatterissa sekä tekijänä että katsojana. Läsnaolosta, kun ollaan tässä ja nyt, yhdessä, kun seuraavaa hetkeä ei voi ennustaa eikä se ole tarpeellistakaan.

Jokaiselle teatterinkävijälle on varmaan tuttu tilanne, jossa ennalta sovitun käsikirjoituksen puitteissa tapahtuu jotain yllättävää: rekvisiitta hajoaa tai joku unohtaa vuorosanansa. Yhtäkkiä sekä yleisö että esiintyjät ovat täysin hereillä, valmiina reagoimaan, tilanne sähköistyy, kaikki odottavat, mitä seuraavaksi tapahtuu, ja kukaan ei voi tietää. Valmiita vastauksia ei ole.

Tällaiseen läsnäolon hetkeen luullakseni suurin osa esittävästä taiteesta pyrkii, tai ainakin sellaisen illuusion välittämiseen yleisölle, että esitys ikään kuin syntyy katsojien edessä. Olisi varsin surullista, jos se olisi mahdollista vain odottamattomien sattumusten, pikku mokien, kautta.

Mitä läsnäolo on? Miten sitä voi synnyttää? Aitouden ja autenttisuuden pyrkimyksen perinne on teatterissa voimakas. Se on lähtöisin jo Konstantin Stanislavskin esittämistä ajatuksista kokemisen keskeisyydestä näyttelijäntyössä esittämisen sijaan (Repo 2011, 51). Stanislavski muokkasi opetuksiaan läpi koko elämänsä, mutta yhtenä pääperiaatteena hänen järjestelmässään on pyrkimys siihen, että näyttelijä näyttelee roolin aidosti: *”...näyttämöllä tulee roolin elämän ehdoilla ja täysin sen mukaisesti ajatella, tahtoa, pyrkiä ja toimia inhimillisellä tavalla oikein, loogisesti ja johdonmukaisessa järjestyksessä”* (Stanislavski 2011, 56). Sittemmin Stanislavskin ajatukset on kyseenalaistettu moneen kertaan, mutta kokemukseni mukaan läsnäolo on edelleen monien teatterintekijöiden mielestä keskeinen käsite esittävässä taiteessa. Esitystapahtumassa on yleensä aina fyysisesti läsnä sekä esiintyjä että katsoja. Milloin fyysisen läsnäolon lisäksi voidaan puhua myös läsnäolosta henkisenä tilana?

Teatterissa läsnäolon saavuttamisen ongelmana on varmaan aina toiston ja hetkessä elämisen yhteiselo. Toistoa tarvitaan, koska taide syntyy ajattelusta,

joka kiteytyy vain harjoittelemalla, kokeilemalla, toistamalla. Toisaalta taas tarvitaan hetkessä elämistä, vapaata heittäytymistä ja aitoa reagointia. Jos esityksessä pelkästään toistetaan sovittua muotoa ilman sisältöä, lopputulos on tylsä, vähäenerginen, poissaoleva.

Kävin katsomassa *À la carte experimance* -nimisen esityksen Turun kaupunginteatterissa vuonna 2011. Siinä 12 katsojaa olivat teekutsuilla, jossa he saivat valita listalta toivomiaan palveluksia. Näillä oli mystisiä nimiä, kuten ”sisäinen matka”, joista ei voinut kuin hatarasti päätellä palvelun sisältöä. Palveluksia toteuttivat kaksi esiintyjää ja katsojat toisilleen. Koko kolmituntisen esityksen ajan olin täysin hereillä, hämmentynyt, innoissani, jännittynyt, ja kotiin kävellessäni tuntui kuin olisin saanut jotain taikajuomaa suoniini. Tärisin ja olin onnellinen siitä, että teatteri voi vaikuttaa minuun näin voimakkaasti. Ennalta suunniteltu ja tilanteessa syntyvä vaihtelivat esityksessä saumattomasti. Muoto oli tarkkaan mietitty, mutta siinä oli paljon tilaa variaatiolle. Esiintyjien ja katsojien kontakti synnytti molempiin suuntiin auki olevan yhteyden, aidon vuorovaikutustilanteen.

Tästä syystä valitsin työni aiheeksi nimenomaan esiintyjän läsnäolon. Olen itsekkin lavalla ollessani huomannut, että minulle onnistumisessa esiintyjänä ei ole kyse yksityiskohtiaan myöten nappiin menneestä suorituksesta vaan siitä, koenko saaneeni kontaktin yleisöön. Jos tunnen olevani lavalla yksin, ei auta vaikka jokainen liike ja äänenpaino olisi mennyt kuten pitikin. En tiedä menikö viesti perille. Mielestäni lähes kaikki kiinnostava lavalla tapahtuva syntyy vuorovaikutuksesta. Jopa hyvin tarkkaan sovitussa muodossa on mielestäni mahdollista joko suorittaa annettua tehtävää parhaan kykynsä mukaan tai yrittää luoda yhteys sekä toisiin esiintyjiin että katsojiin. Minulle teatteri syntyy jaetusta tilasta ja tilanteesta.

Ohjaajana olen törmännyt näihin samoihin pohdintoihin. Miten määrittelen läsnäolon? Millaista läsnäoloa haluan näyttelijöiltäni? Miten saisin näyttelijäni reagoimaan tilanteessa, herkkänä toisilleen ja katsojille? Tämän tutkielman tavoitteena on pohtia näitä kysymyksiä ja tuottaa ainakin kirjoittajalleen jonkinlaisia vastauksia.

1.1 Tutkimuskysymykset ja -menetelmät

Tutkimukseni muodoksi valikoitui tapaustutkimus, jonka aineistona toimivat kirjallisuuden lisäksi teatteriohjaaja Juha Malmivaaran haastattelu (23.10.2013), näyttelijä Raimo Karppisen haastattelu (19.12.2013) sekä omat kokemukseni työskentelystä heidän kanssaan Kolmas Tila -ryhmän *Berg Heil! – Nietzscheläisiä vaelluslauluja* -produktiossa, jota esitettiin Turussa Logomossa syksyllä 2013. Itse olin esityksessä mukana näyttelijäharjoittelijana. Hallussani on äänitallenteet molemmista haastatteluista.

Juha Malmivaara on teatteriohjaaja, joka on ohjannut monissa suomalaisissa laitosteattereissa sekä vapaan teatterikentän Kolmas Tila -ryhmässä, jonka yksi perustajajäsen hän on. Hän on myös toiminut Teatterikorkeakoulussa ohjaajantyön professorina vuosina 2000–2005. Valitsin Malmivaaran haastateltavaksi, koska olen työskennellyt hänen kanssaan kahdessa eri produktiossa ja nähnyt läheltä hänen työtapaansa. Se tuntui sopivan läsnäolon aiheeseen hyvin, sillä kokemukseni perusteella Malmivaara vaatii näyttelijöiltään suurta läsnäoloa.

Raimo Karppinen on näyttelijä, joka on työskennellyt Turun Kaupunginteatterissa yli kaksikymmentä vuotta sekä ollut useissa Kolmas Tila -ryhmän produktioissa mukana. Valitsin hänet haastateltavaksi hänen pitkän kokemuksensa vuoksi ja myös siksi, että hänellä tuntuu olevan tuota vaikeasti määriteltävää läsnäolon kykyä lavalla.

Päädyin tapaustutkimusmuotoon, koska haluan sukeltaa aiheessani syvälle laajuuden sijaan. Läsnäolon käsitteestä on kirjoitettu paljon, ja sitä on määritelty hyvin eri tavoin. Käyn lyhyesti läpi näitä erilaisia määrittelytapoja käyttäen pohjana teatterintutkija Cormac Powerin (2008) tekemää jaottelua läsnäoloa teatterissa käsittelevässä väitöskirjassaan. Pohjaan tutkimustani siis myös kirjalliselle aineistolle, joka muodostuu tämän väitöskirjan lisäksi Konstantin Stanislavskin ja Jerzy Grotowskin näkemyksistä läsnäolosta sekä Marcus Grothin hahmoterapeuttiseen teatterinäkemykseen pohjautuvasta läsnäolon määrittelystä. Pyrin määrittelemään käsitettä itselleni, mikä tarkoittaa

väistämättä jonkinlaista mielivaltaista rajaamista ja subjektiivisuutta. Kontekstinani on koko tekstissä esittävä taide ja *Berg Heil! – Nietzschehäisiä vaelluslauluja* -esitys kulkee mukana tapausesimerkkinä. Keskeiset tutkimuskysymykseni ovat:

Mitä läsnäolo on?

Mitä tarkoittaa esiintyjän läsnäolo?

Miten ohjaaja voi tukea esiintyjän läsnäoloa?

1.1.1 Berg Heil! – Nietzschehäisiä vaelluslauluja

Käyn tässä työssä läpi omia kokemuksiani esiintymisestä *Berg Heil! – Nietzschehäisiä vaelluslauluja* -produktiossa, joten esittelen sen aluksi lyhyesti ja perustelen valintani käyttää juuri tätä teosta esimerkkinä. Kutsun jatkossa esitystä yksinkertaisesti *Berg heil!*:ksi.

Berg Heil! on Kolmas Tila -ryhmän viides teatteriproduktio. Sen on kirjoittanut Seppo Parkkinen ja ohjannut Juha Malmivaara. Esityksen muista tiedoista ja tekijöistä on saatavissa tietoa Kolmas Tila -ryhmän nettisivuilla osoitteessa www.kolmastila.net. Myös liitteenä olevista kuvista saa ehkä jonkinlaista osviittaa esityksen maailmasta.

Juonen tasolla *Berg Heil!* kertoo filosofi Friedrich Nietzschestä ja hänen siskostaan Elisabeth Förster-Nietzschestä. Sisar on antisemitisti, joka perustaa miehensä kanssa 1880-luvulla rassistiselle ideologialle perustuvan siirtokunnan Paraguayhin. Samoina vuosina Friedrich elää maanpakolaisena Torinossa Italiassa ja viimeistelee kolme teostaan vuoden aikana. 1889 Friedrich sairastuu parantumattomasti, ja Elisabeth päättää palata Eurooppaan huolehtimaan sairaasta veljestään ja hänen kirjallisesta jäämistöstään. Näytelmä kertoo sanojen vallasta ja tahtojen kamppailusta, kun Elisabeth valjastaa veljensä kirjoitukset natsismin ideologiaa tukemaan. (*Berg Heil!* -käsiohjelma)

Näytelmä koostuu kuudesta osasta, jotka ovat tapahtumakulkuja. Esityksen dramaturgiassa aika ja paikka ylitetään toistuvasti: henkilöt voivat kommentoida

ja nähdä toistensa elämää ajasta ja paikasta riippumatta. Näytelmässä yhdistyvät dokumentaarisuus ja fiktio. Se sisältää otteita Friedrich Nietzschen omista kirjoituksista. Samoin on muidenkin näytelmän historiallisten hahmojen puheessa käytetty materiaalina esimerkiksi heidän kirjoittamiaan kirjeitä. (Berg Heil! -käsiohjelma)

Prosessi *Berg Heil!* -esitystä kohden alkoi toukokuussa ja lokakuussa 2012 pidetyissä työpajoissa, jotka päättyivät yleisötilaisuuksiin. Näissä kuultiin tieteellisiä esitelmiä filosofi Nietzschestä ja esitettiin yleisölle työpajoissa työstettyä materiaalia; tarkoituksena oli johdattaa sekä työryhmää että yleisöä Friedrich Nietzschen ajatteluun sekä hänen filosofiseen perintöönsä. Lisäksi maaliskuussa 2013 oli vielä yksi yleisötilaisuus, jossa käsiteltiin Nietzschen suhdetta merkittäviin aikalaisiin kuten Strindbergiin ja Freudiin. (Berg Heil! -käsiohjelma). Tämän jälkeen alkoi varsinaisen esityksen harjoituskausi, joka kesätauko poislukien kesti noin 3,5 kuukautta. Esityksen ensi-ilta oli 19.9.2013 ja esityksiä oli yhteensä 10.

Omalta kannaltani esiintyjänä pitkä harjoitusprosessi oli hyödyllinen. Näytelmän maailmassa yhdistyivät historialliset tapahtumat, Friedrich Nietzschen filosofia ja sisaruussuhteen psykologia. Muoto oli sirpaleisuudessaan vaativa, ja syvällisen, monitasoisen tekstin sisäistäminen vei aikaa. Esitys oli lisäksi läpisävelletty, joten musiikillisten maailmojen kanssa työskentely sekä konkreettinen laulujen opettelu vaati myös aikaa.

Samoin pitkä harjoituskausi antoi aikaa meille hyvin erilaisista taustoista tuleville esiintyjille tutustua toisiimme ja etsiä yhteistä tekemiseen tapaa. Mielestäni meistä muodostui lopulta eräänlainen ensemble. Varsinkin koreografi Panu Varstala toi harjoituksissa usein esiin ajatuksen esiintymisestä bändisoittona. ”Yhdessä mennään” oli varsinkin harjoitusten loppuvaiheessa usein toistuva lause hänen suustaan.

Kuulin monilta katsojilta, että esityksessä kiinnitti huomiota muun muassa esiintyjien vahva yhteinen läsnäolo. Itsekin koin tällaista yhteistä läsnäoloa. Jos läsnäoloa oli havaittavissa, voidaan kysyä mistä se syntyi? Esiintyjien kesken

koimme usein parhaiksi ne esitykset, jotka olivat viimeisinä monen päivän esityspotkussa. Uskon, että tämä johtui siitä, että olimme herkistyneet kuuntelemaan toisiamme. Esitys kesti kaikkiaan neljä tuntia, jossa mukana oli stemmalauluja ja tarkkoja koreografioita, sekä runollista ja filosofista tekstiä, joten siinä oli konkreettisesti varsin paljon muistettavaa. Kun esitystä oli esitetty samalla viikolla monta kertaa, pienet muistiepävarmuudet eivät enää häirinneet ja lavalla saattoi todella keskittyä jaetun maailman ja yhteisten hetkien luomiseen. Miten ne siis syntyivät?

Olen tietenkin eräällä tavalla puolueellinen kommentoimaan esitystä tai siinä havaittua läsnäoloa, koska olin itse mukana tekemässä sitä. Toisaalta koska läsnäoloakin voidaan pitää kokemuksellisenä tilana, joka pakenee käsitteellisiä määrittely-yrityksiä (Reunanen 2007, 8), voi oman kokemuksen kautta tapahtuva ilmiön pohtiminen kuitenkin valottaa sitä joltain kantilta.

2 MITÄ LÄSNÄOLO ON?

"Teatterilla on olemassa vain yksi arvo, jota ei televisio sen enempää kuin elokuvakaan voi ylittää: elävien olentojen välille syntyvä välitön yhteys."
(Grotowski 2006, 51)

Läsnäolo on hyvin tunnistettava tila, ja silti sen määrittely on äärimmäisen vaikeaa. Jerzy Grotowski on kuvannut omia pyrkimyksiään läsnäolon löytämiseksi teatterintekijän näkökulmasta mielestäni varsin osuvasti: *"Etsimme tilannetta, joka ei muodostuisi elämän imitoinnista eikä yrityksistä luoda fantasiaa ja mielikuvitustodellisuutta. Etsimme tilannetta, jossa kykenisimme saavuttamaan inhimillisen reaktion, joka olisi sananmukaisesti yhtäaikainen esityksen kanssa ja joka sisältyisi esitykseen, mutta olisi jotenkin täysin todellinen tai, jos haluatte, täysin orgaaninen ja naturalistinen. Kyse on Aristoteleen paikan, ajan ja tapahtuman ykseyden periaatteesta. Ykseys on tässä hic et nunc (tässä ja nyt)."* (Grotowski 2006, 98).

Grotowski puhuu nähdäkseni eräänlaisesta aitoudesta, tässä ja nyt syntyvästä reaktiosta, mutta hänen kuvauksensa pitää sisällään saman käsistä lipeävän tunnun, joka tulee aina kylkiäisenä läsnäolosta puhuttaessa. Miten läsnäoloa voisi määritellä muuten kuin subjektiivisesti? Teoreettisemman lähestymistavan tarjoaa esimerkiksi tutkija Cormac Power (2008) väitöskirjassaan. Käsittelen tässä luvussa lyhyesti joitakin hänen esille tuomiaan näkökulmia läsnäoloon.

Tutkimuksessaan Power (2008, 15–18) jakaa läsnäolon kolmeen eri moodiin: tehdä läsnäolevaksi (making present), olla läsnäoleva (having present) ja olla läsnä (being present). Ensimmäinen näistä "tehdä läsnäolevaksi" tarkoittaa karkeasti sitä, miten teatterissa sekä esiintyjät että katsojat ovat aina kahdessa eri todellisuudessa; kaksi maailmaa, fyysinen ja kuviteltu ovat läsnä samaan aikaan. Kuviteltu maailma muodostuu näytelmän hahmoista ja maailmasta, ajasta ja paikasta jonne näytelmän tapahtumat sijoittuvat, fyysinen taas esiintyjistä ja konkreettisesta tilasta jossa ollaan. Kärjistetysti, onko teatterin nykyhetkessä kysymys Hamletista Elsinoren linnassa vai näyttelijästä lavalla? (Power 2008, 15).

Toinen merkitys läsnäololle "olla läsnäoleva" tarkoittaa ajatusta siitä, että esityksessä on jokin sellainen elementti, joka nostaa sen arkikokemuksen yläpuolelle, eräänlainen aura tai energia (Powerin käyttämä termi: auratic presence). Myös esityksen ja näyttelijän karisma ja vetovoimaisuus lankeaa tähän kategoriaan. Tosin karisman Power jakaa kahteen osaan: (1) maineeseen perustuvaan ennako-odotukseen kuuluisan näyttelijän tai ryhmän esiintymisestä ja (2) näyttelijän toimintaan suhteessa tilaan, materiaaleihin ja yleisöön. Esimerkiksi joidenkin näyttelijöiden kyky saada kehossaan aikaan viskeraalisia reaktioita – kuten hikoilu tai kyynelehtiminen – esityksen tapahtumiin liittyen voi tuntua karismaattiselta. Näyttelijä eläytyy niin vahvasti, että jopa hänen kehonsa reaktiot ovat kuvitteellisen todellisuuden reaktioita. (2008, 47–49, 64).

Täysin tyhjentävästi tällaista auraa tai karismaa on kuitenkin mahdoton määrittellä (Power 2008, 49). Mikä tekee jostakin näyttelijästä sellaisen, johon katse toistuvasti kiinnittyy? Power puhuu salaperäisyyden ja henkisyyden elementistä (2008, 49–50) ja Stanislavski luonnonlahjasta (2011, 696), mutta eriteltyä määrittelyä kumpikaan ei tarjoa. Selittämätön luo mystiikkaa.

Kolmannen tavan tarkastella läsnäoloa Power nimeää "olla läsnä". Tämä liittyy kirjaimelliseen läsnäoloon, jossa kaikki osallistujat ovat samassa tilassa ja ajassa. Fiktionaalista aikaa tai tilaa ei ole, tai se on korkeintaan katsojan mielessä. Tällaisen läsnäolokäsityksen Power liittää vahvasti happeningien ja performanssien syntyyn (2008, 87,90,93). Performansseja tehtailleiden postmodernistien yhtenä tavoitteena onkin ollut auran demystifointi ja sen sijaan katsojan yksilöllisen kokemuksen korostaminen yhteisessä tilanteessa (Power 2008, 87). Kärjistettynä esimerkkinä voisivat toimia teokset, joiden ominaislaatu ei ole niinkään esteettisessä objektissa, vaan jotka syntyvät vasta vuorovaikutuksessa yleisön reaktion kanssa. Esimerkiksi aiemmin mainitsemani *À la carte experimance* -esityksen estetiikka ammensi vahvasti tällaisesta vuorovaikutuksellisuudesta.

3 ESIINTYJÄN LÄSNÄOLO

"Kun rooli viedään aina yhä lähemmäs itseä, näyttelemisestä tulee häkellyttävää. Naamiot riisutaan, ihminen ei näyttele. Asia läpäisee hänet. Tällainen näytteleminen on vakaata läsnäoloa."
(Korhonen, teoksessa Korhonen & Helavuori 2008, 38)

Rajatakseni tutkimukseni aihetta päätin etsiä jonkun pienen käsinkosketeltavan alueen läsnäolon epämääräisestä käsitteestä. Päädyin esiintyjän läsnäoloon, koska lopulta esityksessä läsnäolon hetken luominen on mielestäni esiintyjän vastuulla. Tässä luvussa keskityn esiintyjän läsnäoloon kohdistuviin ajatuksiin syvällisemmin. Materiaalina käytän kirjallisen aineiston lisäksi ohjaaja Juha Malmivaaran ja näyttelijä Raimo Karppisen haastatteluja aiheesta (kysymykset, ks. liite 1) sekä omia kokemuksiani esiintymisestä *Berg Heil!* -produktiossa.

Cormacin jaottelun mukaan esiintyjän läsnäolossa olisi kyse lähinnä "olla läsnäoleva" -tilasta, joka liittyy vahvasti karismaan. Voidaan ajatella, että toisilla esiintyjillä on suurempi läsnäolo kuin toisilla, tietenkin tilanteesta riippuen. Mutta mistä tällainen läsnäolo syntyy?

Mielestäni se syntyy aina vuorovaikutuksesta, kontaktista, joka liittyy myös "olla läsnä" -tilaan. Kun esiintyjä on läsnä, hän on auki aistimuksille. Tähän sisältyvät itsestä tulevat aistimukset, esimerkiksi tunteet, keholliset reaktiot, kuin myös itsen ulkopuolelta: vastaanäyttelijästä, tilasta, tai tilanteesta, esimerkiksi yleisöstä, tulevat impulssit, joihin läsnäoleva esiintyjä reagoi. Tässä onkin toinen puoli läsnäoloa. Se ei ole vain auki olemista, vaan myös sitä antaa itsensä reagoida impulsseihin vapaasti, ei pelkää omia reaktioitaan (Cohen 1986, 70).

Tältä pohjalta olen jokseenkin mielivaltaisesti, osin haastatteluihin ja osin omiin kokemuksiini pohjaten jaotellut pohdintaa esiintyjän läsnäolosta alaotsikoiden alle. Otsikot eivät muodosta kattavaa jaottelua, ovat usein päällekkäisiä ja jotkin näkökulmat olen jättänyt vähemmälle käsittelylle. Olen valinnut tähän ne, jotka puhuttelevat minua eniten tai tuntuvat liittyvän tavalla tai toisella energiaan, joka alkoi tuntua keskeiseltä käsitteeltä aihetta tutkiessani. Myös esimerkiksi fyysisen teatterin opettaja Dympha Callery kuvaa läsnäoloa nimenomaan

energiana (2001, 85). Ongelmana tässä käsitteessä on vain, että niin ikään ihmisten välistä tai sisäistä energiaa kuvatessa päädytään helposti saman mystiikan äärelle kuin läsnäolosta puhuttaessa; kaikki tunnistavat ilmiön, mutta sen tarkka sanallistaminen on hyvin hankalaa.

3.1 Toiminta

"Näyttämöllä täytyy toimia."
(Stanislavski 2011, 81)

Stanislavskilta peräisin oleva ohje tuntuu edelleen ajankohtaiselta. Olisiko sillä jotain tekemistä läsnäolon kanssa? Keskittyminen toimintaan tarkoittaa sitä, että energia suuntautuu tehokkaasti päämäärän saavuttamiseen. Jos vain esittää toimivansa, osa huomiosta on itsessä, omassa esiintymisessä. Ehkä tällöin myös yleisön huomio suuntautuu osin esittämiseen, koska se on ilmiönä läsnä. Tällöin varsinainen päämäärä, mitä kohti lavalla esityksen maailmassa pyritään, jää toissijaiseksi.

Miten sitten päästään toimimisen tilaan? Stanislavski puhuu kokevasta näyttelijäntaiteesta, jossa tavoitteena on kokea rooli jokaisella esityskerralla uudelleen, ja ruumiillistaa tämä sisäinen kokemus fyysisesti (2011, 58). Tuekseen näyttelijä tarvitsee huolellisesti harjoiteltua psykotekniikkaa, jonka tarkoitus on opettaa suorittamaan tietoisesti kaikkien luonnollisten prosessien hetket ja vaiheet (Repo 2009, 65). Stanislavskin mukaan näyttelijä ei voi vain odotella inspiraation saapumista, vaan tekniikalla pyritään mahdollistamaan alitajuisen luovan prosessin syntyminen (Repo 2009, 65). Viimeisimmässä työskentelyvaiheessaan Stanislavski tosin ajatteli, että fyysisten toimintojen kautta on mahdollista saada keho ja mieli yhteyteen ja löytää roolihenkilölle oikeat tunnetilat (Pätsi 2010, 36). Hänen ajattelunsa siirtyi siis tunteen etsimisestä toiminnan etsimiseen.

Grotowski (2006, 171) puolestaan sanoo: *"Tekniikoista meidän tulisi ottaa käyttöön vain se, joka avaa ihmisen prosessit"*. Hänen mukaansa tekniikka tulee usein läsnäolevan näyttelijäntyön esteeksi: vaarana on tekniikan esittely sen sijaan, että näyttelijä paljastaisi itsensä. *"Tekoa tehdessään näyttelijän ei tule*

näytellä vaan tutkia omien kokemustensa aluetta, etsiä oman kehonsa syvyyksistä tulevia impulsseja ja ohjata niitä tietoisesti tiettyyn pisteeseen” (Grotowski 2006, 99). Tässä on nähdäkseni kyse myös ruumiillisuuden vaatimuksesta.

Grotowski ja Stanislavski kumpikin odottavat, että näyttelijä etsii reaktiot itsestään, niitä ei voi vain keksiä tai teeskennellä. Erona on kuitenkin se, että siinä kun Stanislavski ajattelee näyttelijän kykenevän luomaan joka ilta uudelleen halutut reaktiot fyysisten toimintojen ja tunnemuistin pohjalta, Grotowski vastustaa kaikenlaista näyttelijän tunteiden manipulaatiota epäaitona. Grotowskin mukaan näyttelijän tulisi ripittäytyä hänelle välttämättömällä alueella ja *”...kun hän saavuttaa tämän, tapahtuma muuttuu tässä ja nyt -ilmiöksi, kyse ei ole kertomisesta eikä illuusion luomisesta, vaan tämänhetkisestä ajasta. Näyttelijä paljastaa. Tämä on mahdollista vain huolellisen valmistautumisen ja keskittymisen kautta.”* (2006, 99).

Näkemyksiä siitä, miten päästään puhtaan toiminnan tilaan on tässä esiteltyjen lisäksi monia muitakin. Esimerkiksi hahmometodin pohjalta Marcus Groth puhuu riittämättömyyden hyväksymisestä ja prosessiin luottamisesta (Reunanen 2007, 14–15). Eri teoreetikot ovat kirjoittaneet aiheesta eri käsittein, mutta moni puhuu kuitenkin nähdäkseni juuri tästä, vaikkakin jopa keskenään vastakkaisin termein. Toiminnan tärkeys teatteritaiteessa tuntuu mielestäni kiistattomalta. Stanislavskin ”kokeva näyttelijäntaide” ja Grotowskin ”Teko” eivät ehkä ole niin kaukana toisistaan kuin ensi lukemalla saattaisi vaikuttaa. Kummassakin on yhteistä pyrkimys tietynlaiseen puhtauteen, ja vastakohtana pidetään esittämistä ja keinotekoisuutta.

Haastateltavani sanovat aiheesta muun muassa seuraavaa:

”Jossain vaiheessa kun näyttelijä unohtaa näyttelevänsä niin sieltä alkaa paljastua minkälainen tuo on ollut kun se on ollut lapsi, millainen se on ollut kun se on riidellyt isänsä tai veljensä kanssa, minkälainen se on ollut kun se on loukkaantunut” sanoo Malmivaara. Hän puhuu olemisen kerroksista. Malmivaaran mielestä oleminen on joko ulkoista tai sisäistä tapahtumaa, johon

ihminen koko ajan reagoi sekä tahtoen että tahtomattaan. Hän nostaa esiin myös luottamuksen tilanteeseen: *”...ei enää kurottaudu itsensä ulkopuolelle, ei enää todista omaa pätevyyttään, puhtaasti toimii väistämättömien lakien alaisesti, jota me kaikki tehdään muutenkin. Tällainen vapaan pudotuksen olotila tuottaa suunnattoman läsnäolon kun ihminen ei enää yritä olla energinen ja yritä tätä että enks mä oo läsnä ja enks mä tee tän hyvin ynnä muuta, ja nyt mä teen teille yllätyksen, jotka kaikki ovat itse asiassa väärää tietoisuutta tapahtumallisesti”*.

Toimimisessa on nähdäkseni kyse juuri tästä. Suorittaminen ja yrittäminen estävät reagointia, keskittymistä nykyhetkeen ja siinä tapahtuviin asioihin. Myös Groth puhuu nykyhetken hyväksymisestä tienä läsnäoloon (Reunanen 2007, 15–16).

Karppinen puolestaan lähtee siitä, että tilanne jossa toiset esiintyvät toisille on lähtökohtaisesti luonnoton. Hän korostaa tietoista ajattelua ja sen pohjalta syntyvää toimintaa yhtenä läsnäoloa pohjustavana elementtinä: *”...ensin pitää se luonnoton tilanne ajatella luonnolliseksi eli ollaan lähellä semmoista luonnollista tilaa, jossa ihminen on uskottava. Mitä se uskottavuus näyttämällä sitten on, niin ratkaiskoon sen jokainen omalla laillaan. Mut sen täytyy olla jotenkin uskottava.”*

Tässä on mielestäni kyse samasta asiasta. Tunnistettavuus koskettaa. Katsojan pitää jollakin tavalla uskoa siihen, mitä näyttämöllä tapahtuu. Karppisen mukaan pitää tuntea olevansa todella asian äärellä itsensä esittelyn sijaan. *”Silloin se mahdollistaa että se myös välittyy”*, hän sanoo.

Keskittyminen kulkee toiminnan aisaparina teatterissa. On varmasti mahdollista toimia ilman keskittymistä, mutta tällöin tuskin voidaan puhua läsnäolosta, vaan kyse on ehkä hallitsemattomasta, hajoavasta energiasta tai silkasta mekaanisuudesta. Karppinen sanookin läsnäolon olevan myös ajatuksen kirkkautta. *”Ajatus täytyy olla selkeä ja ollaan suhteessa siihen omaan, mitä kantaa sisällään ja viestissä toisiin ihmisiin, mutta minun mielestä siinä pitää olla myös taju yleisön läsnäolosta ja se on erittäin tietoista toimintaa”*, hän lisää.

Esiintyjän tulisi siis olla jatkuvassa suhteessa sisäiseen maailmaansa ja ympäröivään todellisuuteen, keskittyneenä vain tilanteeseen. Tämä lähestyy myös ajatusta vuorovaikutuksesta läsnäolon peruspilarina. *”Niin sitä näkee myös nuorissa ihmisissä sitä läsnäoloa ja silloin se on minusta juuri sitä, että se ajattelee kirkkaasti, on tietoinen omasta hetkestään ja ymmärtää myös yleisön läsnäolon... vaikka kuin isot tunnevyöryt on ja tuskat, kivut, riemut, mitä siellä milloinkin on, niin se on hallittua, tietoista toimintaa.”*, Karppinen jatkaa.

Toisaalta taas läsnäoloa voi syntyä myös hiljaisuudessa ja näennäisessä toimettomuudessa: *”Vaikka sä oot syrjässä, vetäydyt, se on yksi muoto olla erilaista läsnäoloa... Näennäisesti et tee yhtään mitään, mutta silti se voi olla että yhtäkkiä se on hirveän kiinnostavaa, että mitä tuo. Että tuolla on joku ajatus, jotain se kantaa mukanaan tai peittää. Se on kiinnostavaa kun ajatus näkyy.”*, Karppinen toteaa. Tähän voisi lisätä, että joskus tosiaan riittää se, että näkyy esiintyjällä olevan jonkin ajatuksen, vaikka hän ei sen sisältöä aktiivisesti ulospäin näyttelisikään. Mielestäni keskittyminen tarttuu: kun esiintyjä on keskittynyt, sama tunne siirtyy helposti myös katsojalle.

Berg Heill!:ssa oli hyvin tarkka koreografia ja oman roolini kohdalla niin paljon fyysisesti rankkaa toimintaa, että väkisinkin jouduin monessa kohtaa kiinnittämään lähes kaiken huomioni konkreettiseen toimintaan. Vatsalihakset olivat koetuksella, kun yritin pysyä veneasennossa kädet ja jalat ilmaa haroen, minuuttikaupalla.

Toiminta ja ruumiillisuus tuntuivat ainakin tässä esityksessä liittyvän kiinteästi yhteen. Kirjoitin prosessipäiväkirjaani jälkipohdintana seuraavasti: *”Otin kunnia-asiakseni, että kehollisesti en anna mukavuudenhalulleni periksi. Tiesin, että intensiteetti katoaa sillä hetkellä kun alan löpsyillä. Miksi? Koska silloin olisin toimimisen sijaan vain esittänyt toimimista, ainakin jollakin tavalla.”* Kaikenlainen säästely tuntui tehdessä pahalta. Itsensä venyttäminen ääri rajoille suorittaessa annettua tehtävää loi tunteen toimimisesta, samoin päämäärien konkreettisuus. *”Nyt haluan tuon, nyt kerron tämän teille.”* Esitettäessä myös yleisö oli kiinteä osa esitystä.

Tekojen konkreettisuus auttoi toimimisessa – se, että tiesin tarkalleen mitä pitää tehdä. Tämä helpotti myös keskittymistä, kun energiaa ei tarvinnut käyttää muodon ratkomiseen itse esitystilanteessa. Esityksen muoto ohjasi tekojen tarkkuuteen, ja vaati herpaantumaton keskittymistä.

Toisaalta toiminta/esittäminen -akselia tarkasteltaessa voidaan todeta, että toiminnan intensiteetistä huolimatta jo esityksen estetiikkaan kuului tietynlainen kohotettuus ja esittävyys, tarkoituksellinen tyylittely ja keinotekoisuus ilmaisussa. Miten tämäntyyppinen esittäminen ja toiminta oikeastaan eroavat toisistaan? Ehkä tyylitellyssäkin ilmaisussa on kyse ennen kaikkea uskottavuudesta ja tunnistettavuudesta, vaikka siihen ei pyritäisikään naturalistisin keinoin. Selkeät eleet ja voimakas puheen intensiteetti kuuluivat *Berg Heill!*:n esityskieleen. Ehkä toiminnan ja esittämisen ero on tässäkin tapauksessa vain muka-tekemisessä. Kun kerran näytellään, niin näytellään sitten oikeasti isosti, eikä vain esitetä näyttelemistä, voisi tämän esityksen pyrkimyksistä mielestäni sanoa.

3.2 Vuorovaikutus

”Kyseessä ei ole koskaan suhde ryhmään. Kyseessä on suhde jokaiseen yksilöön, sinuun, sinuun ja sinuun. Mutta ei koskaan suhde teihin. Jos etsitään jonkinlaista ryhmäsovellutusta, sorrutaan kompromisseihin.”
(Grotowski 2006, 179)

Grotowski puhuu ohjaajana henkilökohtaisuuden vaateesta, joka liittyy paitsi näyttelijän ja ohjaajan väliseen suhteeseen, myös näyttelijän ja yleisön jäsenen väliseen suhteeseen. Hän puhuu suuntautumisesta toiseen ihmiseen, siitä kun näyttelijä on läsnä ihmisenä eikä vain näyttelijänä, eräänlaisesta intiimiydestä. Grotowski toteaa samassa yhteydessä myös, että näyttelijä, joka yrittää saavuttaa tämän suhteessa katsojiin (monikossa), sortuu stereotypioihin. Tulkitsin tämän niin, että näyttelijän on oltava riittävän henkilökohtainen. Joka suuntaan aukeneva suhde ei enää ole vuorovaikutusta, vaan esittämistä.

Vuorovaikutus tarkoittaa sananmukaisesti kahteen suuntaan tapahtuvaa vaikuttamista, energian vaihtoa. Cohen puhuu takaisinsyötöstä: jatkuvasta

värähtelyjen virrasta, jota pidetään yllä molemminpuolisesti (1986, 70). Esiintyjä on harjoituskaudella suhteessa sekä kanssaesiintyjiin että ohjaajaan ja muihin suunnittelusta vastaaviin henkilöihin. Esityksissä vuorovaikutussuhde syntyy muiden tekijöiden lisäksi yleisön kanssa.

Malmivaara pohtii vuorovaikutuksen suhdetta läsnäoloon harjoituskaudella seuraavasti: *”tapahtuuko näiden (esiintyjien) välillä oikean tuntuista energian vaihtoa vai onko siellä joukko yksinäisiä ihmisiä joista ei välity keskenään mitään toisille... voimakas läsnäolo voi huomattavasti auttaa teatteriprosessin syntymistä”*.

Katsojana minusta on kiinnostavaa nähdä lavalla jotain mikä tuntuu aidolta vuorovaikutukselta vastakohtanaan esittäminen. Ennalta sovitun muodon puitteissakin vuorovaikutus on vahvasti läsnä esityksissä – kun paikalla on kaksi ihmistä tai enemmän sitä ei oikeastaan voi paeta. Ehkä tällöin on kyse enemmän siitä käyttääkö vuorovaikutusta voimanaan vai yrittääkö paeta sitä esittämistekniikkaan. Kirjassaan *Näyttelemisen mahti* (1986) Robert Cohen esittelee harjoituksen, jossa tekemällä yleisöstä osa esitystä esiintymisen luonne muuttuu, koska näyttelijöiden pitää reagoida kaikkiin ympäristön tuottamiin virikkeisiin, mikä pitää heidät vahvasti kiinni vuorovaikutuksessa sen esittämisen sijaan. Hän kirjoittaa: *”... miten valtavan ilmaisuvoimaista vuorovaikutustoiminta on silloin, kun sitä eivät ole häiritsemässä mitkään ”teatteritemput”, ja ne osoittavat meille, kuinka automaattisesti me tungemme itsemme ja tehokkaimman suorituksemme väliin suunnattoman määrän tiedostamattomasti omaksumaamme, tarpeetonta, heikosti kehittynyttä ja epäkypsää esiintymistekniikkaa.”* (Cohen 1986, 23)

Neljännän seinän puolestapuhuja Stanislavski puolestaan on sitä mieltä, että paras tapa kommunikoida yleisön kanssa on kommunikoida näytelmän henkilöiden kanssa (2008, 802). Uskoakseni hän tarkoittaa tällä juuri keskittymistä toimintaan ja tilanteeseen yleisön viihdyttämisen sijaan. Grotowski puhuu siitä, miten impulssi suuntautuu aina jotakin kohti ja syntyy toisesta olemassaolosta. Impulssi heijastetaan partneriin kuin valkokankaalle, ja vastaus

on jotain tuntematonta ja välitöntä, vaikka sillä saattaakin olla yhteys omaan kokemukseen (2006, 182).

Berg Heill:ssa esiintyjien keskinäinen vuorovaikutus muodostui paljon konkreettisesta toisten esiintyjien kuuntelusta. Ryhmälaulut sekä puhe samana henkilönä kuorossa vaati tarkkaa rytmiä, tiukkoja kiinniottoja. Myös tarkat, aksentoidut yhteiskoreografiat saivat aikaan sen, että näyttämöllä oli pakko olla kehollisesti hereillä, valmiina reagoimaan nopeasti ja tarkasti. Sen sijaan ”perinteistä”, jossain määrin psykologista vastaanäyttelijän tunnetilan kuuntelua ja vaikuttamaan pyrkimistä suhteessa häneen ei tässä esityksessä ollut niin paljon, ainakaan oman roolini kohdalla.

Yksi konkreettinen sanattoman vuorovaikutuksen hetki jäi mieleeni, vaikka sitä ei lopulliseen esitykseen tullutkaan. Ote prosessipäiväkirjastani: *”Ramin (Karppinen) kanssa meillä oli ihana hetki silmiin katsoen. Siinä tunsin olevani läsnä yhdessä hänen kanssaan. Kyyneleet kihosivat silmiin aina kun katsoimme intensiivisesti toisiamme ja lähestyimme. Siinä oli jotain hyvin perustavanlaatuisia.”*

Nykyisessä teatterin katsojasuhteen moninaisuutta suosivassa ajassa tuntuu myös vanhanaikaiselta ajatella, että suhde yleisöön olisi pelkästään esittämistä. Eikö yleisö samalla tavalla kuin vastaanäyttelijätkin tarjoa esiintyjälle impulsseja? Energianvaihtoa tapahtuu myös esiintyjien ja katsojien välillä, samoin kuin harjoituskaudella energianvaihtoa tapahtuu ensimmäisen katsojan eli ohjaajan ja näyttelijöiden välillä.

Hyvin konkreettisesti tämän huomasin *Berg Heill*:ssa, jossa oli paljon suoraa kontaktia yleisöön. Kohdassa, jossa kaikki esiintyjät lauloivat herkkää laulua, mielessäni eräänlaista ”kehtolaulua” yleisölle, joinakin iltoina suoraan katseeseeni vastattiin yleisöstä suoralla katseella. Tunsin olevani yhdessä pienen hetken näiden kohdalleni sattuneiden yleisön jäsenten kanssa. Toisina iltoina taas huomasin, että monilla katseeni edessä olevilla katsojilla oli tulkinnan ja analyysin rypyt otsallaan, he saattoivat väistää katsettani ja vaikuttaa vaivautuneilta. Käänsin katseeni ja pyrin löytämään ainakin yhdet

ystävälliset kasvot. Joskus kun katsomossa oli joku läheinen, jonka katseen tavoitin, olin vähällä puhjeta kyyneliin.

3.3 Ruumiillisuus

”Astukaa nyt perkele kunnolla, kävelkää kunnolla, hengittäkää kunnolla... läsnäolo on aina voimakkaasti ruumiillista.”
(Malmivaara 2013)

Yhteys ulkomaailmaan syntyy mielestäni aina ruumiin kautta. Samoin vain kehossaan voi olla läsnä, se on läsnäolon paikka. Näyttelijälle hyvin tärkeää tietoisuutta on tietoisuus omasta kehosta ja sen liikkeestä (Callery 2001, 86). Ruumiillisuus liittyy myös energiaan, sekä sisäiseen että ulkoiseen. Jos sisäinen energia puuttuu, hiljaisuus lavalla ei tee vaikutusta. Toisaalta taas rajut liikkeet vaativat sisäisen rauhan ollakseen tehokkaita (Oida 2004, 50–51). Kyse on nähdäkseni kehollisen energian tasapainosta.

Malmivaara puhuu asiasta toiselta kantilta: hänen mielestään ruumiillisuuden tuominen näyttämölle on aina työn takana. *”Esto on päällimmäisenä, mutta sen alla on ruumiin unohdus, olemisen unohdus, seksuaalisuuden hallitseminen”*. Ruumiini reaktiot pitäisi kaivaa esiin sovinnaisuuden alta ja vahvistaa niitä. *”Kun on harjoiteltu hyvin, se on ruumiissa, se ei ole päässä. Kineettinen muisti on meissä sitkein muistin laji... siinä ei enää tarvitse näyttellä, itse asiassa se on puhdasta olemista ja toimimista.”* sanoo Malmivaara.

Karppinen sanoo samasta aiheesta: *”Paljon kiinnostavampaa on kun puhuttaisiin vähemmän ja tehtäisiin enemmän ja se täytyisi, ennen kaikkea se täytyisi näkyä fysiikassa. Se on sitten se näyttelijän hienoutta ja ratkaistava että millä mä kuvaan, mitä mun kädet paljastaa, mitä mun asento paljastaa, mitä se viestittää eikä vaan se repliikki. Sehän on aivan selvää, että ihan miten istuu vaan niin sillä viestii paljon miten on suhteessa siihen tilanteeseen.”*

Berg Heil! oli vahvasti ruumiillinen ja fyysinen esitys, olihan ruumiillisuus yksi sen keskeisiä teemoja. Itselleni varsinkin toinen puoliaika oli fyysisesti sen verran raskas, että jouduin tosissaan keskittämään kaikki voimani siihen, että

jaksan suorittaa koreografian. Kuten jo aiemmin totesinkin, tunsin intuitiivisesti, että en voi antaa itseni tehdä 99%:sesti, minun täytyy tehdä fyysisesti kaikkeni joka kerta, vain niin esitykseen voi saavuttaa oikeanlaisen vireen. Välillä kun olin flunssassa esityksissä, jouduin todella pinnistelemaan jaksakseni. Näytelmän loppupuolella oli kohta, jossa juoksin useasti pitkän lavan päästä päähän ja tanssin. Tämän jälkeen seisoin yleisön takana miettien mahtavatko he kuulla edes repliikkejä huohotukseni takaa. Grotowski on sanonut, että yleisön pitäisi aistia näyttelijöiden hiki ja hengitys (2006, 51) ja tässä esityksessä se tosiaan toteutui.

Ruumiillisuus tuntui myös haasteista konkreettisimmalta. Ote päiväkirjastani: *”Kaikki lähti sillasta. Siitä hetkestä kun Juha käski minut hautakiven päälle ja sanoi ”tee silta”. Minähän tein, ja melkein hajosin siihen kun siinä piti olla niin kauan. Samalla sain valtavasti energiaa itseäni vastaan kamppailusta, ja suunnattoman motivaation treenata siltani paremmaksi. Harjoittelin niin kauan, että sain jollakin tavalla sillan tehtyä taaksepäin kaatumalla. Siitä tuli hyvä olo. Että sain sen näyttämään paremmalta. Että konkreettisesti kehityin jossakin. Siihen oli helppo tarttua kiinni.”*

3.4 Yhteenvetoa esiintyjän läsnäolosta

”...teatteri itse asiassa on tapahtuma, joka tapahtuu hic et nunc paikalle tulleiden katsojien edessä, näyttelijöiden organismeissa. Silloin ymmärrämme, että teatterin todellisuus on välitöntä eikä elämää kuvittavaa (että se saa alkunsa elämästä per analogiam) ja kysymme itseltämme: mistä Artaud todella puhui? Kun hävitämme taetterista luonnekuvauksen, trikoopuvut, vatsatoppaukset ja korjailut nenät, kun ehdotamme näyttelijälle, että hän itse omien impulssiensa ja oman elimistönsä voimin muuttuisi katsojien silmien edessä ja kun toteamme, että tähän muuntautumiseen, jossa mitään ei salata, in statu nascendi kenties pohjautuu näyttelijöiden magia kysymme uudelleen: tätäkö Artaud tarkoitti?”
(Grotowski 2006, 62).

Läsnäolo on oletettavasti muun muassa keskittynyttä toimintaa, jossa ihminen on tietoinen omasta kehostaan eli läsnä omassa ruumiissaan, sekä jatkuvassa vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa. Hän reagoi sisäisiin ja ulkoisiin impulsseihinsa välittömästi ja vapaasti, vailla esittämisen tuomaa itsetarkkailua.

Kaikki elementit kietoutuvat yhteen tavalla, josta niitä on vaikeaa ja osin vähän keinotekoisena tuntuista erottaa toisistaan.

Kuvaillessa läsnäoloa tuntuu mahdottomalta puhua toiminnasta ilman ruumiillisuutta, sillä ihminen toimii aina oman kehonsa välityksellä. Jopa näennäinen toimeettomuus, pelkkä ajattelu on ruumiillista. Sisäinen liikekin näkyy jollakin tavalla ulospäin, kuten Karppisen kanssa keskustellessamme totesimme. Toisaalta taas voimakas ulkoinen liike on aina mitä suurimmassa määrin ensisijaisesti toimintaa. Kun kehon voimat pinnistää äärimilleen, esiintymisestä katoaa luontaisesti esittäminen. *Berg Heill!*:ssa tämän huomasin ruumiillisen roolini kautta: juoksin, treenasin vatsa- ja selkälihakset, tanssin, venyin. Oli pakko olla läsnä kehossaan kun sen reaktiot, särkevät lihakset ja hiestä valuva selkä tuntuivat sisällä ja iholla.

Toiminta ja vuorovaikutus ovat nähdäkseni yhtä kiinteä parivaljakko. Sillä mitä muuta toiminta loppujen lopuksi on kuin reagoimista sisäisiin ja ulkoisiin impulsseihin? Toimintaan sysäävät impulssit tulevat oikeastaan vain vuorovaikutuksesta, käsikirjoitetun toiminnan lisäksi. Toiminta ilman hetkestä syntyvää impulssia ei synnytä läsnäoloa, vaan mekaanista suorittamista.

Myös ruumiillisuus ja vuorovaikutus tuntuvat liittyvän kiinteästi yhteen, sillä toisten ihmisten kanssa tapahtuvaan vuorovaikutukseen sisältyy automaattisesti oman kehon reaktioiden kuuntelu. Jos tarkkaan kuuntelee, huomaa, että esimerkiksi vuorovaikutustilanteissa syntyvät tunteet tuntuvat konkreettisesti kehossa. Toisaalta taas kuten Stanislavskikin totesi, fyysisten toimintojen kautta myös tunteet alkavat herätä.

Vuorovaikutus on edelleen nähdäkseni varsin keskeinen termi läsnäolossa. Mielestäni silti kyse ei ole vain kahden ihmisen välillä tapahtuvasta vuorovaikutuksesta, vaan esiintyjä voi olla vuorovaikutuksessa myös tilan, materiaalien ja tilanteen kanssa. Valmiina ottamaan vastaan ja reagoimaan kaikkeen, mitä ympärillä tapahtuu. *”Berg Heill!:ssa läsnäoloni oman näkemykseni mukaan kasvoi harjoitusten aikana. Alussa olin paljon pääni*

sisällä. Mitä enemmän tunsin saavani yhteyden toisiin esiintyjiin harjoituskaudella, sitä helpompi oli olla läsnä lavalla.” kirjoitin prosessin jälkeen.

Lopulta läsnäolo tapahtuukin mielestäni ihmisten välillä. Näyttämöllistä esiintyjän läsnäoloa ei ole olemassa umpiossa. Siihenhän koko sanakin viittaa, olla läsnä. Ei voi olla läsnä olematta joidenkin ulkoisten olosuhteiden alaisena, jossakin kontekstissa. *”On mahdollista muodostua kolmas tila esiintyjien ja katsojien välille.*” Malmivaara sanoo. Ystäväni puhuu ”välisestä”, minä puhun kontaktista. Tarkoitamme kaikki jossain määrin samaa asiaa, yhteistä tilaa ja hetkeä. Sitä mikä tekee esittävästä taiteesta ainutlaatuista, mikä on sille kaikkein keskeisin piirre.

Toisaalta läsnäoloa voisi kuvata yksinkertaisesti myös energiaksi, sisäiseksi liikkeeksi. Energia syntyy keskittymisestä, taistelusta, pyrkimisestä kohti päämäärää. Leikistä, tunteista, jotka syntyvät kontaktissa toiseen ihmiseen. Ohjaaja Kaisa Korhosen mukaan näyttelijän tulisi juuri tästä syystä miettiä pikemminkin energiansa suuntaa kuin tunteitaan (Korhonen & Helavuori 2008, 3). Uskon, että kun ihminen energiallaan kurottaa toista kohti, sen tuntee. Toistuva kokemus minulle teatterissa on joukkokohtausten voima. Kun lavalla yhdistyvät monen ihmisen energiat saman päämäärän eteen, tunnen sen aina kehossani. Yleensä aluksi aina liikutun riippumatta kohtauksen sisällöstä.

3.4.1 Karisma

”...vanhoissa näyttelijöissä on tällainen kyky: ne kävelevät näyttämölle tekemättä yhtään sirkustemppeä ja silti niiden läsnäolo on niin voimakas, että katseet suuntautuvat väistämättä tähän henkilöön, ne kantaa semmoista kokemusten kenttää, rauhaa joka tuottaa mielenkiintoa.”
(Malmivaara 2013)

Alun perin olin ajatellut käsitellä karismaa yhtenä läsnäolon elementtinä. Mitä kauemmin asiaa pohdin ja tutkin, sitä enemmän minusta alkoi tuntua siltä, että karisma on oikeastaan eräänlainen synonyymi läsnäololle tai läsnäolon sivutuote, kuten Groth ajattelee (Reunanen 2007, 24). Toisin sanoen vaikuttaa siltä, että läsnäolo edeltää karismaa eikä toisinpäin. Toisaalta taas

päinvastaisiakin näkemyksiä on esitetty.

Powerin mukaan karisma syntyy osittain ennakkokäsityksen perusteella (2008, 47). Jos tiedän, että olen menossa katsomaan kuuluisan ryhmän esitystä, minulla on jo tiettyjä odotuksia sen suhteen. Sama pätee yksittäisiin näyttelijöihin. Myös Malmivaara pohtii: *”Karismaattinen tekee voimakkaan vaikutuksen ilman kentties, että sanoisi mitään tai tekisi mitään, mutta luonko minä sen kehän kun tiedän kuka se ihminen on vai luoko hän sen itse... jos ihmisessä heijastuu syvä rauha tai suuri voima niin se on karismaattinen. Siinä on voimakas energiakenttä, mutta tää on se kysymys, kuka sen energiakentän luo?”*

Karppinen toteaa kysyessäni karismasta sen olevan elettyä elämää ja syvää ajattelua sekä hengen voimaa. Hän ottaa esimerkiksi laulamisen ja puhuu siitä, kuinka pienessä laulussa voi olla iso maailma ja esiintyjän tehtävä on suodattaa se oman elämäkokemuksensa läpi, ymmärtää laulun maailma. *”Se on minusta välittämisen tehtävä eikä narsistinen itsensä esiintuonti”*, Karppinen kuittaa.

”Näyttäisi olevan niin, että se karisma kasvaa paljolti myöskin siitä et ihminen pystyy kärsimään, riemuitsemaan ja iloitsemaan elämästä ja maailmasta. Et siellä on sellaisia murtumapisteitä ihmisellä että se selviää, koska elämä nyt on semmoista että jokaisen kohdalle sattuu aika vaikeita asioita. Mutta ajattelun kautta niistäkin kun selviää ja uskaltaa kohdata itsensä niin sieltä se kasvaa se karisma. Ja pystyy elämästä ottamaan, myötätuntoa tuntemaan toisten elämää kohtaan, suruihin iloihin kärsimyksiin ja jos on oikea taiteilijasielu.”, hän lisää.

Itse koen keskittymisen karismaattisena, samoin kuin avoimuuden, paljastumisen. Samoilla linjoilla kanssani tuntuu olevan aiemmin mainittu Groth, jonka mielestä ihminen on luonnostaan karismaattinen: *”...Että näyttelijä olisi lavalla läsnä, kontaktissa, karismaattinen, fantastinen, liikuttava, koska ihminen on syntynyt sellaisena.”* (Reunanen 2007, 10.)

4 MITEN OHJAAJA VOI TUKEA ESIINTYJÄN LÄSNÄOLOA?

Tähän osioon materiaali tulee pitkälti ohjaaja Juha Malmivaaran haastattelusta, jota käyn läpi suhteuttaen sitä omiin kokemuksiini ohjaajana/esiintyjänä ja lukemaani materiaaliin. *"Ohjaaja ei voi tukea esiintyjää, ohjaaja voi haastaa esiintyjää"*, Malmivaara vastaa otsikossa esiteltyyn kysymykseeni. Hän jatkaa, että *"pitää laittaa oikeasti tapahtumaan, ei pidä hyväksyä mitään puolivillaista sovinnasta ei-olemista"*.

4.1 Yksilön ohjaaminen

Malmivaaran mukaan ohjaajalta vaaditaan röyhkeyttä, joka pitää tartuttaa näyttelijöihin. Hänen näkökulmansa tuntuu siis olevan, että ohjaajan tehtävä on enemmän provosoida kuin paijata, kärjistetysti sanoen. Joskus näyttelijä pitää auttaa jonkin oman esteensä yli haastamalla häntä lisää. Itselläni on tämäntapaisesta lähestymistavasta myös kokemusta. Ohjatessani väkivaltakohtausta huomasin, että näyttelijällä on lukko aggression ilmaisussa. Yritin provosoida häntä menemään sen yli, väsyttämällä ja vaatimalla lisää, mutta jossain vaiheessa aloin miettiä teenkö enemmän hallaa kuin hyvää ja missä vaiheessa vaatimukseni häntä kohtaan muuttuvat väkivaltaisiksi. Tunsin liikkuvani vaarallisilla vesillä. Näyttelijän suoritus parani harjoitusten aikana, joten lähestymistavasta oli hyötyä, mutta rajanveto manipulaation käytössä näyttelijän tunteiden provosoimiseksi on mielestäni edelleen hyvin hankalaa. Ohjaajan ei pitäisi mielestäni puuttua näyttelijänsä persoonaan, ja tällaisissa lukkotapauksissa ollaan kuitenkin melko pysyvien luonteen puolustusmekanismien äärellä. Milloin liika on liikaa?

Toisaalta taas joskus ohjaajan suuri hyväksyntä ainakin prosessin työstövaiheessa voi saada näyttelijälle riittävän turvallisen olon, että hän uskaltaa päästää sovinnaisuudesta irti, höllätä defensessejään ja alkaa leikkiä. Leikkimällä syntyy läsnäoloa, koska leikit pakottavat näyttelijän toimimaan

tilanteessa (Cohen 1986, 23). Myös Malmivaara puhuu leikin voimasta: *”pitää leikkiä niin kuin lapset, olla tosissaan siinä olemisessa”*.

Malmivaara puhuu myös siitä, miten ohjaajan pitää valita minkälaista ruumiillisuutta ja aistimuksellisia asioita hän esitykseen haluaa, minkälaisen kehonkielen haluaa näyttämölle tuoda. Tämän perusteella valitaan esteitä, joita näyttelijä tarvitsee.

Karppisen mielestä ohjaajan tehtävä näyttelijän läsnäolon mahdollistajana on tilanteiden luominen: *”Ohjaaja on ulkopuolinen, sen pitää rakentaa sinne tilanteita että mahdollistuu mitä ajetaan takaa. Mitä tässä kohtauksessa esimerkiksi pitää olla. Se luo sinne tilanteita ihmisten välille, että se mahdollistuu. Vaikka että joku asia pitää paljastua, niin eihän se voi vaan tulla niin, että pökäsee repliikin ”olen pettänyt sinua” vaan siellä pitää olla paljon muuta alla.”*

Malmivaara puhuu esteistä, joita ohjaajan on asetettava näyttelijälle: *”ohjaajalla pitää olla konkretia hallussaan, mistä tässä on kyse, mitä kohti näyttelijä pyrkii, mikä on sen tavoite, mitkä ovat esteet ja miksi se ei saavuta sitä tavoitetta”*. Voimakkaat esteet sekä sisäisesti että ulkoisesti tuottavat väistämättä energiaa. Esimerkiksi fyysinen rääkki voi toimia tällaisena ulkoisena esteenä. Pohdimme yhdessä energian ja läsnäolon suhdetta; olisiko niin, että kun on isot esteet niin niiden yli pääsemiseen menee niin paljon energiaa, ettei mielessä jää tilaa muulle ja tämä parantaa läsnäoloa? *”Niin että ihmiset unohtaa sen maitokaupan ja mitä sieltä piti ostaa”*, sanoo Malmivaara.

Sisäisistä esteistä Malmivaara mainitsee pirullisuuden ja ilkeyden, joka tuottaa voimakasta läsnäoloa. *”Samaten vaaran tuntu tuottaa voimakasta läsnäoloa, oli se sitten häpäistyksi tulemista tai pelkoa romahtamisesta.”* Toisaalta vaaran tuntu voi olla fyysisestikin hyvin konkreettinen, kuten esimerkiksi sirkusesityksissä, joiden intensiteetti muodostuu pitkälti temppujen vaikeudesta suhteessa kehon hallintaan (Callery 2001, 27).

Sovinnaisuus on Malmivaaran mukaan yksi läsnäolon suurimpia esteitä; hän peräänkuuluttaa vaarallista ajattelua. *”Ihmisen sisäinen voima on sen ihmisen*

omien mittasuhteiden työstämistä. Jos annat pienet mittasuhteet on pieni oleminen, jos annat isot mittasuhteet on iso oleminen.” Itse ajattelen samaa asiaa pelkoa kohti menemisenä. Pitää uskaltaa lähteä pois omalta mukavuusalueelta, ajatella ja reagoida vahvasti. Yleensä meillä on tapana ennemminkin peittää reaktioitamme kuin paljastaa niitä, ja tämä peittäminen tuottaa jähmeää näyttelijäntyötä (Cohen, 42–43).

”Yllätykset, odottamaton tuottaa läsnäoloa”, sanoo Malmivaara. Ehkä silloin kun sallimme itsemme yllättää itsemme reaktioillamme, voimme tuottaa samanlaista kokemusta myös yleisölle. Ohjaajan roolina näen tässä juuri esteiden asettamisen. Esimerkiksi klovnerian opettaja Taina Mäki-Iso harrasti käymälläni kurssilla tällaista provosointia pyrkiessään saamaan klovnikokelaiden aitoja tunnereaktioita näkyviin. Esteenä voisi pitää vaikka hänen Madam-hahmonsaa harrastamiaan äänimerkkejä, jotka olivat varoituksia siitä, että klovnin esitys ei ole tarpeeksi viihdyttävä ja jollei meno parane, Madam lopettaa esityksen.

Nähdäkseni ohjaajan on kyettävä luomaan sekä turvaa, jotta näyttelijät uskaltavat olla paljaina läsnä lavalla, mutta myös provosoimaan näyttelijästä esiin niitä epäsovinnaisia reaktioita, jotka eivät tule ”hyvän kautta”. Rajanvetoa on joskus vaikea tehdä, ja ohjaajan tulee olla itse täysin läsnä ja herkkä aistimaan näyttelijöidensä reaktioita. Jos ohjaaja käyttää manipulatiivisia tekniikoita saadakseen näyttelijästä haluamiaan reaktiota, hänen pitää olla mielestäni hyvin tietoinen siitä mitä on tekemässä. Yksiselitteistä vastausta rajanvetoon on mahdotonta löytää; jokainen ohjaaja valitsee persoonansa ja tavoitteidensa kanssa sopuosinnussa olevat menetelmät.

4.2 Ryhmän ohjaaminen

Lopuksi haluan nostaa esiin vielä ryhmädynamiikan näkökulman esiintyjän läsnäolon mahdollistamiseen. Oma kokemukseni esiintyjänä on, että leikki ja vapautuminen on minulle mahdollista vasta, kun ryhmä on riittävän turvallinen. Kaikille esiintyjille tämä näkökulma ei tietenkään ole yhtä tärkeä, toiset pystyvät toimimaan täysipainoisesti myös psykologisesti vähemmän turvallisissa ryhmissä. Uskon kuitenkin, että niihin mieleen jääviin, yhteistä innoitusta ja

voimakasta energiaa sisältäviin teatteriesityksiin on ryhmän hyvällä yhteistoiminnalla vaikutus, jota mikään muu teatterin osa-alue ei voi synnyttää.

Teatteri on perusluonteeltaan niin yhteisöllistä, että ryhmän toimivuuden (tai toimimattomuuden) voi mielestäni aistia myös valmiista esityksestä. Vaikka se kliseeltä kuulostaakin, parhaassa tapauksessa hyvin toimiva ryhmä on enemmän kuin osiensa summa. Tämän voi huomata konkreettisesti vaikkapa jääkiekossa. Usein voittoon yltävä joukkue ei ole kavalkadi kuuluisia tähtipelaajia, vaan saumatonta yhteistyötä tekeviä joukkuepelaajia (Kopakkala 2008, 92).

Ryhmän turvallisuus on tärkeä asia ryhmän toimivuudessa (Kopakkala 2008, 82). Turvallisuus taas etenee vaiheittain. Tuckmanin kuuluisassa teoriassa ryhmän kehityksestä ryhmässä on viisi vaihetta: tutustuminen (forming), kuuhunta (storming), sopiminen (norming), hyvin toimiva ryhmä (performing) ja myöhempi lisäys lopettaminen (adjourning) (Kopakkala 2008, 48–51). Tämä teoria tuntuu sopivan hyvin esitysten valmistamiseen, sillä siinä tiettyä tavoitetta varten kootaan ryhmä, jonka jäsenet eivät useinkaan ole olleet juuri samanlaisessa kokoonpanossa aikaisemmin. Tilannetta, jossa esiintyjät voivat keskittyä täysin olemaan läsnä harjoituksissa – mikä synnyttää energiaa lavalle – voisi verrata hyvin toimivan ryhmän vaiheeseen. Mikään ulkopuolinen seikka, kuten ryhmän sisäiset ihmissuhdeongelmat tai arkuus käsitellä konflikteja, ei häiritse työskentelyä, vaan ryhmän jäsenten energia voidaan suunnata tehokkaasti yhteisen tavoitteen saavuttamiseen. (Kopakkala 2008, 51).

Ryhmän ohjaajan tietoisuus ryhmädynaamisista ilmiöistä parantaa hänen taitojaan luotsata ryhmä erilaisten vaiheiden läpi ja muokata omia toimintatapojaan tarpeen mukaan (Kopakkala, 88). Uskoakseni tällä on iso vaikutus esiintyjien luovuuden vapautumiseen.

4.2.1. *Berg Heil!* -prosessi subjektiivisesti

Seuraavaksi kerron oman kokemukseni *Berg heil!* -esityksen prosessista ryhmän kehitysvaiheteorian pohjalta. Näkökulmani on henkilökohtainen, joten

kyseessä ei ole yleispätevä kuvaus prosessin vaiheista vaan subjektiivinen tulkinta. Lainaukset tekstissä ovat otteita projektipäiväkirjastani.

Tutustuminen

Ryhmän jäsenten ensimmäinen tehtävä on liittyä ryhmään ja se tapahtuu usein alussa ohjaajan kautta. Tässä vaiheessa ohjaajalla on suuri vaikutus muotoutuvaan ryhmäkulttuuriin, esimerkiksi ohjaajan arvostuksista tulee helposti koko ryhmän arvostuksia (Kopakkala 2008, 63–64). Varsinkin alussa ryhmän jäsenet kohdistavat ohjaajaan suuria odotuksia ja turvallisuutta haetaan hänestä (Kopakkala 2008, 66). Tämä päti kohdallani myös tässä prosessissa.

Alussa koin oloni ammattilaisryhmässä hyvin epävarmaksi. *”Alku: Tulin suurin odotuksin, jännittyneenä. Olin kuin yleensä, pelkäsin tulevani torjutuksi, pelkäsin etten kelpaa.”* Tunsin ohjaajan ennestään, koska olin ollut hänen assistenttinsa. Nyt roolini oli erilainen ja esiintyjänä oloon oli vaikea tottua. Tuntui, että ohjaaja heitti bensaa liekkeihin epävarmuuteeni. *”Sain alussa aina viimeisenä puheenvuoron. Välillä hän vaikutti siltä, että olisi unohtanut että olen paikalla.”* Toisaalta tiesin hänen tyyliinsä, ja ehkä tiedostamattomastikin oman filosofiansa mukaisesti hän asetti minulle esteitä, joita vastaan kamppailla.

Olin niin jumissa pääni sisällä pelkoineni, että minun on vaikea arvella, miten muut kokivat prosessin alun. Usein alussa koetaan epävarmuutta, kun ei vielä tunneta toisia eikä tiedetä millainen lopputuloksesta tulee (Kopakkala 2008, 63). Lähtökohtaisesti kaikki tuntuivat olevan projektista innoissaan, ja tällaiseen innostukseen on mielestäni helppo hukuttaa epävarmuutta; olimme kaikki saman asian äärellä tähtäämässä yhteiseen, joskin vielä sumeaan maaliin.

Harjoitusten alkuvaiheessa saimme kotitehtäviä, esimerkiksi vuoren ja viidakon fyysistäminen. Nämä toimivat mielestäni hyvin toisiinsa tutustumisessa sekä esityksen maailman hahmottamisessa. Ne myös loivat samankaltaista kokeilun ja henkilökohtaisuuden ilmapiiriä, joka oli tuttu jo työpajoista. Kotitehtäviä esittäessä tunsin olevani samalla viivalla muiden esiintyjien kanssa. Ne olivat eräänlaista leikkiä, jossa ei ole oikeaa tai väärää vastausta, on vain täysillä

tekeminen, antautuminen. Usein leikkejä käytetäänkin erilaisten ryhmien alkuvaiheessa lisäämään luottamusta.

Kuohunta ja ensimmäiset normit

Kuohuntavaiheessa vuorovaikutussuhteissa saattaa olla konflikteja, sillä ryhmäläiset ovat tutustuneet vasta osaan toisista, ja alaryhmiä saattaa syntyä. Tässä ryhmän kehitysvaiheessa myös syntipukki-ilmiö, jossa yksi ryhmän jäsen koetaan syypääksi ryhmän ongelmiin, on mahdollinen. Myös kritiikki ohjaajaa kohtaan kasvaa (Kopakkala 2008, 72–73). Normien muodostamisen vaiheessa yhteenkuuluvuuden tunne lisääntyy ja erilaisuus sijoitetaan ryhmän ulkopuolelle. Tässä vaiheessa usein ryhmän koheesio on hyvä, mutta kovin tehokkaasti ryhmä ei toimi (Kopakkala 2008, 76–77).

Muistan, että tunteeni heittelivät harjoitusjakson aikana, riippuen paljon siitä, kuinka tarpeelliseksi koin oloni ryhmässä ja valmistuvassa esityksessä. En ollut mukana joissakin kuorokohtauksissa, vaikka olin kuorossa, ja se tuntui pahalta. *”Kun tehtiin kohtauksia, joissa olin jotenkin järkevästi mukana olin onnellinen. Kun tehtiin kohtauksia, joissa tunsin itseni syrjään sysätyksi olin onneton.”*

Sisälläni siis kuohui, ja asemani ryhmässä tuntui vaihtelevan paljon sen mukaan miten olin mukana lavatapahtumissa. Harjoittelu yhdistää, ja jos olin sivussa harjoittelusta, tunsin myös jääväni sivuun ryhmästä. Ohjaajana olen joutunut tämän vähäisen huomion dilemman eteen ohjatessani suurta harrastajaryhmää, jossa pienten roolien esittäjät kokivat helposti olonsa ulkopuoliseksi. Minulla ei ole viisasten kiveä näiden asioiden ratkaisuun, mutta tällöin havaitsin, että pienikin henkilökohtainen palaute auttaa esiintyjää kokemaan itsensä tärkeäksi ja toisaalta yhteiset leikit ja pelit lisäävät myös yhteenkuuluvuutta ja tasavertaisuutta. *Berg Heil!*:ssa koin, että joka-aamuiset koreografian vetämät lämmittelyt toteuttivat tätä samaa tehtävää. Aamu alkoi niin, että olimme kaikki yhdessä lattialla, tanssimme ja venyttelimme.

Joskus vuosia aikaisemmin Malmivaara sanoi, että hän alkaa usein ohjata ensin pienten roolien näyttelijöitä, jotta heille tulisi tunne kuulumisesta. Tässä piilee mielestäni viisautta. Suurten roolien näyttelijöiden egot kestävät odotuksen,

mutta niille joihin huomiota kohdistuu muutenkin vähän, ego on jo valmiiksi koetuksella. Itsekin huomasin kaipaavani paljon ohjaajan huomiota. *”Se on kuin vanhemman huomiota, sitä mitataan ja siitä kilpaillaan”*, pohdin päiväkirjassani ja tähänastisen teatterikokemukseni pohjalta allekirjoitan väitteen edelleen.

Tässä prosessissa syystä tai toisesta koin, että ohjaaja ei oikein luota minuun ja tämä väritti kokemustani kevään harjoituksista voimakkaasti. Minulle on vieläkin epäselvää mikä tunteistani tuli omista negatiivisista malleistani ja mikä itse tilanteesta. Helpottavalta tuntui, kun eräs näyttelijöistä sanoi huomanneensa ohjaajan käskyttävän minua enemmän kuin muita. En ollut siis täysin vainoharhainen, koska joku muukin oli havainnut samaa kuin minä. Olin välillä kiukkuinen ohjaajalle, koska minusta tuntui, että hyötyisin paljon jonkinlaisesta luottamuksen osoituksesta tai kannustuksesta. Usein tunsin, että hän näkee minusta vain huonoimmat puoleni, ja en vain saa niitä parempia esiin. Suhtauduin ohjaajaan siis varsin kriittisesti, mikä on tässä vaiheessa tyypillistä. *”Kun pelkään, mitä ohjaaja taidoistani ajattelee, menen lukkoon ja omat negatiiviset kelani saavat vallan. Miksi en saa itsestäni enempää irti, en minä oikeasti ole näin huono näyttämöllä!”* kirjoitin päiväkirjaani.

Keväästä kirjoitin myös: *”...en tuntenut olevani läsnä lavatapahtumassa kuin lyhyinä hetkinä. Tunsin olevani yksin, mutta toisaalta niin tunsivat kevään lopuksi pidetyn keskusteluringin perusteella muutkin olevansa. Kun silloin itkin sitä, että en ihan koe olevani osa ryhmää, jotkut muut sanoivat minulle, että tämä on hyvä ryhmä, täällä jos missä saa olla vapaasti.”* Koin, että erilaista kokemustani ei hyväksytty. Kun ryhmässä ei vielä ole riittävästi turvallisuutta, erimielisyydet tuntuvatkin usein uhkalta. Toisaalta voin kuvitella, että keskimääräistä suuremmat tarpeeni ryhmän turvallisuuden suhteen tuntuivatkin ehkä kaikenlaisissa ryhmissä työskentelemään tottuneista esiintyjistä oudoilta.

Yleisellä tasolla ryhmän kuohunta tuli ehkä ilmi hieman kireänä olotilana, joka harjoituksissa ajoittain vallitsi. Keskenäisyyden sietäminen onkin teatteriharjoituksissa jatkuva haaste. Kesätauolle jäätiin hajanaisissa tunnelmissa, projekti tuntui massiiviselta ja esityksen kuva, maali johon tähdätään, ei ollut vielä kirkastunut.

Sopiminen

”Jännitin syksyn harjoitusten alkua aika paljon, mutta kesällä oli tapahtunut jotain ja syksy alkoi positiivisemmissä merkeissä. En tiedä huomaisinko sen heti alussa, mutta jossain kohdassa tajusin, että minulla on ohjaajan tuki takanani... Sain pieniä vastuita.” Tuntui, että keväällä muodostuneet ryhmänormit luotiin vielä kerran uudelleen. Omasta mielestäni tällä kertaa lopputulos oli paras. En tiedä auttoiko loma ja lepo vai ensi-illan lähestyminen, mutta ryhmä hitsautui oman kokemukseni mukaan paremmin yhteen.

”(Esityksen) alku oli minulle mukava, sillä olin niin vahvasti osa kuoroa ensimmäisessä kohtauksessa. Siinä tunsin olevani osa tiimiä, en ruma ankanpoikainen. Minna auttoi minua äänenkäytössä, ja vaikka oli pelottavaa huomata, että on niin paljon mitä en itse tiedosta, oli myös ihanaa että joku auttoi. Ja jossain vaiheessa menin eteenpäin siinä. En ihan tiedä miten se tapahtui, mutta varmaan jotain minussa vapautui.” Yhteistyöhetkiä syntyi luontaisesti ja paljon. Myös säveltäjän asenteesta sain tukea: *”Kari oli minulle hiljainen henkinen tuki. Hän antoi vastuuta, vaikeita stemmoja ja soolon. Hän ei juuri kommentoinut tai tsempannut, mutta oli vaan ja soitti jos pyysin jotain nuottia. Tuli sellainen olo, että eipä tässä paapomaan ryhdytä, vaan nyt tehdään se mitä on tehtävä.”* Sain puhtia taistella omaa epävarmuuttani vastaan, halusin onnistua ja en hävennyt enää omaa keskeneräisyyttäni ryhmän edessä. Tuntui, että se ei kaada maailmoja, koska saan puutteistani huolimatta tehdä.

Työmotivaatio ja yhteenkuuluvuuden tunne oli ainakin itselläni korkealla. Menimme yhdessä ohjaajan mökille viettämään välikaronkkaa. Yhdessä tekeminen myös työtilanteen ulkopuolella lisääntyi, esimerkiksi iltaharjoitusten jälkeiset ”tyttöjen uimareissut” jäivät mieleen.

Hyvin toimiva ryhmä

Neljännessä eli hyvin toimivan ryhmän vaiheessa ryhmän turvallisuus on lisääntynyt niin paljon, että jäsenet sietävät konflikteja, mutta myös ymmärtävät ja hyväksyvät toisensa. Tällöin on mahdollista, että ryhmästä tulee enemmän kuin yksilöidensä summa (Kopakkala 2008, 82).

”Sain tanssin palvelija-kohtaukseen, ja sitä oli ihana tehdä. Siinä oli jotain piilevää energiaa, jonka Juha ehkä vaistosi ja laittoi käytäntöön. Mietin, että hän on nähnyt minusta jotain aika tarkasti, koska juuri tuontyyppinen vähän koominen intohimoisuus on sitä, mitä salaa rakastan tehdä, mistä nautin oikein kunnolla. Kun saa leikkiä kunnolla torjutuksi tulemisen epätoivolla. ...on pelottavaa vapauttaa sellaisia puolia itsestään. Oli hyvä kun sen sai tehdä lavalla.” Tunsin aukeavani. Samaan tahtiin, kun tunsin tulevani hyväksytyksi osaksi porukkaa. Huomasin myös, että en ole ainoa, joka reagoi vahvasti ohjaajan kommentteihin.

Yhteishenki tuntui parantuvan samaa tahtia kun itse esitys alkoi saada lopullista muotoaan. En itse kokenut enää oloani ulkopuoliseksi. Kohtauksissa, joissa olin ollut ohjausta vailla, aloin ottaa aktiivisesti enemmän vastuuta. Toisaalta kun kokonaisuus alkoi muotoutua, ohjaajalla oli silmät nähdä minutkin. Lisäksi ohjaajan assistentin olemassaolo auttoi. Kahdet silmät näkevät enemmän kuin yhdet, ja jos ohjaaja tuntui olevan turhan kiireinen, saatoin aina kääntyä assistentin puoleen.

Ennen esityksiä lämmittelimme aina yhdessä, ja pidimme juuri ennen lavalle astumista esiintyjien kesken käsi kädessä pienen piirihetken, jossa katsoimme kaikkien silmät läpi. Tämä toi ainakin minulle turvaa esiintymiseen. Tiedän, etten ole siellä yksin vaan yhdessä muiden, minut hyväksyvien ihmisten kanssa. Silloin voin olla auki ja vapaa ja paljastaa itseni pelotta. Kun on turvaverkko mihin pudota.

Ryhmän lopettamista en käsittele tässä yhteydessä, mutta todettakoon vain lyhyesti, että teatterin loppukaronkkaperinne on ehkä syntynyt vastaamaan juuri hyvästijätön tarpeeseen. Vaikka samojen ihmisten kanssa työskentelisikin myöhemmin, on kyseessä tällöin kuitenkin uusi ryhmä, joka tuo mukanaan uudenlaisen ryhmädynamiikan.

5 YHTEENVETO

Kaiken pohdiskelun jälkeen voin todeta, että läsnäolon mysteeri säilyy edelleen. Käsitettä voisi kuvailla pallona, josta näkee aina vain yhden puolen kerrallaan. Kokonaisuuden hahmotus on helppoa, mutta tarkka määrittely mahdotonta. Aina jotain jää pimeälle puolelle, hämärään ja mahdollisuuksien tilaan. Olen käsitellyt toimintaa, ruumiillisuutta ja vuorovaikutusta, ja todennut näiden käsitteiden kietoutuvan yhteen. Olen edelleen melko vakuuttunut, että näillä kaikilla tosiaan on jotain tekemistä läsnäolon kanssa. Kuitenkin olisin nähdäkseni yhtä hyvin voinut valita pääkäsitteekseni energian, ja puhua vaikka sisäisistä impulsseista (kuten muistoista) ja ulkoisista impulsseista (kuten vastaanäyttelijän toiminnasta), jotka vaikuttavat jatkuvasti toisiinsa.

Karisma vaikuttaisi nousevan läsnäolosta: inhimillisyydestä, siitä että uskaltaa olla esillä virheineen, kokonaisena ihmisenä. Myös karisman käsitteen voi liittää energiaan, kuten Malmivaara tekee. Ehkä sisäinen energia kumpuaa ihmisen perustarpeesta tulla hyväksytyksi sellaisena kuin on? Oman kokemukseni mukaan esimerkiksi esiintyessä jonkin itselleen tärkeän alueen paljastaminen tuottaa paljon energiaa: pelkoa häpäistyksi tulemisesta ja toisaalta iloa näkyväksi tulemisesta. Puhuisiko Groth kenties samasta asiasta, kun hän ajattelee ihmisen olevan luonnostaan karismaattinen?

Tämän tutkielman arvo tekijälleen ammatillisen kehityksen kannalta on ehkäpä omien rajojen tiedostamisessa. Vaikka olen käyttänyt paljon aikaa pohtiakseni läsnäoloa, tunnen epämääräisesti olevani lähes yhtä kaukana lähtöpisteestä kuin aloittaessani. Toisaalta taas koen löytäneeni ainakin yhden tavan tarkastella läsnäolon käsitettä, ja tämän tutkielman taustatyön puitteissa olen löytänyt paljon kiinnostavaa teatterikirjallisuutta. Kaikista teoksista ei päätynyt kommentteja tähän kirjoitukseen, mutta omaan ajatteluuni ne ovat varmasti vaikuttaneet.

Työn tekeminen on ollut sekä vaikeaa että helppoa. Aiheesta on helppo sanoa jotain, mutta äärimmäisen vaikea sanoa mitään sellaista, mikä tuntuisi todella

tavoittavan läsnäolon ytimen. Huomasin tämän myös teatterikirjoja lukiessani. Jos läsnäolosta oli tehty oma kappale, se oli poikkeuksetta lyhyt ja sanoi kovin vähän (ks. esim. Callery 2001, 84; Cohen 1986, 213). Ehkä aihe on sen laatuinen, että läsnäolon olemuskin on mahdollista tavoittaa vain hetkellisesti ja hetkessä. Ei ole olemassa mitään läsnäolon reseptiä vaan jokainen tilanne, esitys ja esiintyjä muodostavat ainutlaatuisen kokonaisuuden, jossa reitti läsnäoloon on aina erilainen, tai kuten Groth ajattelee, jo pyrkimys läsnäoloon estää sen saavuttamisen (Reunanen 2007, 17).

Läsnäolon mahdollisuus on uskoakseni kuitenkin aina olemassa, koska intuitiivisesti läsnäolon tunnistaa. Ehkä kyse ei ole sellaisesta ilmiöstä, jota voisi kuvata analyttisin termein ja ylipäätään analysoiden ratkaista sen arvoitusta. Läsnäolo on kokemus. Esityksessä se kenties tarkoittaa jotain sellaista, että katsojan ja esiintyjän välille muodostuu yhteinen kokemus, silta. Esiintyjä tekee jotain sellaista, mikä saa katsojan kiinnostumaan hänestä, kurottamaan tunteella tai ajatuksella esiintyjää kohti, osallistumaan esiintyjän välittämään kokemukseen (ks. myös Cohen 1986, 213).

Eikö esiintymisessä ole lopultakin kyse jonkin asian välittämisestä? Haastattelussa Karppinen puhui puhtaista motiiveista, tarkoittaen juuri välittämistä vastakohtanaan itsensä esittely. Jos esiintyjä haluaa esitellä itseään, yhteisyyden kokemusta ei ehkä voi muodostua samalla tavalla, koska tällöin jo esiintyjä asettaa rajan itsensä ja katsojan väliin. ”Minä olen täällä katsottavana, katso minua.” Sen sijaan jos esiintyjä kokee vahvasti, keskittyy vahvasti, katsoja pääsee katsomaan ja kokemaan hänen kanssaan samaa asiaa, kokemaan samoja tunteita. Sillä tilanteet ja niistä syntyvät tunteet ovat lopulta mielestäni se, mihin toisessa ihmisessä pystymme samastumaan, ja toisaalta samastuminen vastaa psyykkisiin perustarpeisiimme kokea yhteisyyttä muiden ihmisten kanssa sekä toisaalta peilata itseämme suhteessa muihin, erottaa oma persoona muista.

Yleensä itse halutaan myös esittää mahdollisimman positiivisessa valossa, mikä estää toiseen samastumista. Läsnäolon voisi sanoa kumpuavan myös inhimillisyydestä, virheiden hyväksymisestä. Grothin ajatuksen mukaan ihminen

on läsnä ja karismaattinen silloin, kun hän ei yritä mitään, kun hän vain hyväksyy oman olotilansa eikä pyri muuttamaan sitä (Reunanen 2007, 10). Tässä ajatuksessa on jotain hirvittävän lohdullista. Että ei ole olemassa mitään mystistä taikasaavia, josta joillekin on annosteltu karismaa ja toisille ei, tai että hurjasti treenaamalla ja yrittämällä sieltä alkaa sitä läsnäoloa ja karismaa löytyä. Vaan että kysymys olisikin irti päästämisestä, puhtaasta olemisesta tai ”vapaasta pudotuksesta”, kuten Malmivaara sanoo. Ihminen sinällään riittää, on kiinnostava. Niin lähellä ja silti niin kaukana.

5.1 Ohjaajan näkökulma

On vaikea myöskään tarkalleen sanoa, mitä ohjaajan pitäisi tehdä esiintyjien läsnäolon tukemiseksi. Tässä tutkielmassa esiteltyjä asioita ovat yksilön ohjaamiseen liittyvät seikat, kuten tilanteen ja esteiden luominen, sekä ryhmän ohjaamiseen liittyvät seikat ja ryhmädynamiikan ymmärtäminen. Näistä palasista (ja varmasti myös monista, mitä tässä tutkielmassa ei käsitelty) voi koostaa omaan ohjaajuuteensa sopivan kokonaisuuden. Omasta mielestäni estetiikkaan liittyvät asiat eivät pelkästään riitä, vaan hyvään lopputulokseen tarvitaan myös psykologiaa.

Toisaalta nämäkin käsitteet sekoittuvat toisiinsa. Ohjaajan keinoista on välillä vaikea sanoa, mistä ne oikeastaan kumpuavat. Jos ajatellaan, että läsnäolossa on jollain tavalla kyse energiasta, tulee kysymykseksi ohjaajalle, miten sytyttää esiintyjän sisäinen energia? Osittain kyse on mielestäni Malmivaaran esittelemästä draaman luomisesta näyttämölle, hahmojen voimakkaista pyrkimyksistä, jotka törmäävät toisiinsa ja muihin esteisiin. Toisaalta kyse on myös siitä mitä paljastetaan, ja siitä mitä syntyy vuorovaikutuksessa.

Ohjaajalle hyvästä ihmistuntemuksesta ei varmasti ole haittaa. Esimerkiksi itse koin, että Malmivaara osui sisäiseen energiasuoneeni pistämällä minut tekemään intohimoista, koomista tanssia. Sekä ohjaajan ja esiintyjän, että esiintyjien keskinäisillä henkilökemioilla on myös vaikutusta siihen, millaista energiaa lavalle syntyy. Tällaiset seikat eivät ole hallittavissa, vaan ehkä

enemmänkin kevyesti ohjailtavissa. Ihmisten välinen vuorovaikutus kun on niin herkkää ja hienovireistä, alati elävää toimintaa, että sitä ei voi valaa betoniin.

Lopulta ainoa ohjaajalle suunnattu ehdotus, jonka puolesta olen valmis heiluttamaan lippua korkealla, on olla itse läsnä joka solullaan. Reagoida, rohkaista, vaatia, luoda tilanteita, asettaa esteitä, päästää irti ja luovuttaa yrittämisestä, antaa tapahtua, luottaa esiintyjiin ja prosessiin – sen mukaan mitä tilanne vaatii. Sallia itselleen inhimillisyys ja epätäydellisyys. Sallia se muille. Reagoida ympäristöönsä, esiintyjiin ja omiin sisäisiin impulsseihinsa, olla jatkuvassa vuorovaikutuksen virrassa. Ohjaaminen on mielestäni antautumista tilanteelle samoin kuin näyttelemisenkin, ohjaajan vain tulee tehdä tämä jo harjoituksissa, kun taas esiintyjän tulikaste on vasta esityksessä, jossa opetellun toiminnan pitäisi olla ruumiissa.

Kun seuraavaksi ohjaan jotain, toivon että jotain näistä asioista pulpahtelisi päähäni ohjatessa. Koen, että tällaisia asioita on välillä hankala soveltaa tietoisesti. Jotkin asiat tietty onnistuvat, voin miettiä tilanteita, asettaa esteitä, teettää esiintyjillä mielestäni läsnäoloa lisääviä harjoituksia. Todellisuudessa kuitenkin tätä kaikkea voi tehdä lähinnä vain etukäteen. Itse ohjaustilanteessa on turha alkaa pohtia läsnäoloteorioita, se vie taas vain pois läsnäolosta. Eli pitää vain hypätä. Oli sitten esiintyjä tai ohjaaja. Valmistautua huolellisesti ja kun hetki tulee, päästää irti ja luottaa siihen että se kantaa.

LÄHTEET

Callery, D. 2001. *Through the Body – A Practical Guide to Physical Theatre*. Kings Lynn: Biddles.

Cohen, R. 1986. *Näyttelemisen mahti*. Suom. Märton, M-L. Tampere: Tampereen yliopisto.

Grotowski, J. 2006. *Kohti köyhää teatteria*. Suom. Puukko, M. 2., uudistettu painos. Helsinki: Like, osana Teatterikorkeakoulun julkaisusarjaa.

Kopakkala, A. 2008. *Porukka, jengi, tiimi: Ryhmädynamiikka ja siihen vaikuttaminen*. 2. painos. Helsinki: Edita.

Oida, Y. 2004. *Näkymätön näyttelijä*. Suom. Sipari, L. Helsinki: Like.

Power, C. 2008. *Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre*. Amsterdam: Editions Rodopi.

Pätsi, M. 2010. *Näyttelijän tekniikoita*. Helsinki: Avain.

Repo, K. 2009. *Johdatusta Stanislavskin järjestelmään ja toiminta-analyysin metodiin*. Teak: Ajankohtaiset artikkelit, päivitetty 9.11.2011. Viitattu 9.12.2013
http://www.teak.fi/general/Uploads_files/johdatusta_stanislavskin_jarjestelmaan_9_11_2011.pdf

Reunanen, K. 2007. *Läsnäolo Marcus Grothin hahmoterapeuttisessa teatterinäkemyksessä*. Viitattu 10.1.2014 http://www.elisanet.fi/anna.groth/kandidaatintutkinto_hahmo.html

Stanislavski, K. 2011. *Näyttelijän työ*. Suom. Repo, K. Helsinki: Tammi.

Painamattomat lähteet

Malmivaara, Juha. 2013. *Puolistrukturoitu teemahaastattelu 23.10.2013*. Haastattelijana Veera Alaverronen.

Karppinen, Raimo. 2013. *Puolistrukturoitu teemahaastattelu 9.12.2013*. Haastattelijana Veera Alaverronen.

Esitykset

Berg Heil! – Nietzscheläisiä vaelluslauluja. Turku: Logomo. 19.9.–12.10.2013

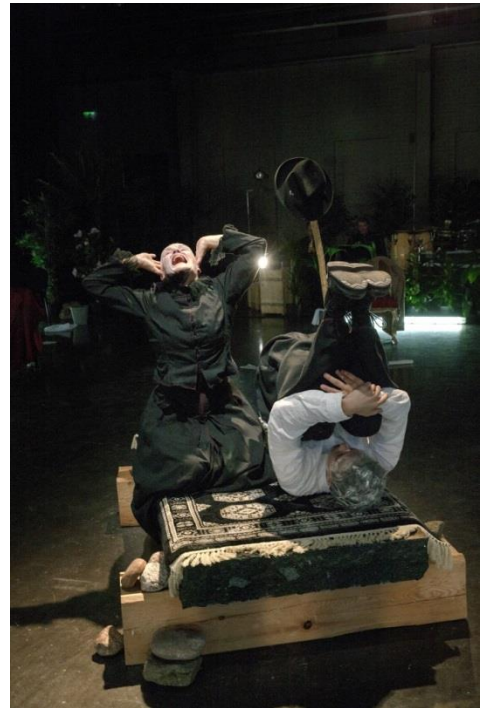
À la carte experimance. Turku: Turun kaupunginteatteri. Osana Esittävän Taiteen Toukokuu -ohjelmistoa 6.5.–9.5.2011.

Haastattelukysymykset

Juha Malmivaaran ja Raimo Karppisen haastattelut läsnäolosta. Lisäkysymyksiä esitetty esille nousseiden teemojen pohjalta.

1. Mitä läsnäolo teatterissa on?
2. Mitä esiintyjän läsnäolo tarkoittaa?
3. Kuinka merkittävä käsite se sinulle on suhteessa esityksen tekemiseen?
4. Miten ohjaaja voi tukea esiintyjän läsnäoloa?
5. Mitä esiintyjä voi tehdä ollakseen läsnä?

Kuvat



Kuvia *Berg Heil! – Nietzscheläisiä vaelluslauluja* –esityksestä (kuvat: Robert Seger)