

Oikeasti

vai

Leikisti

Hahmotelma eräästä teatterinäkemyksestä

Pia Leinonen

Opinnäytetyö Draaman ja teatterin AMK-tutkintoon

Näyttämötaiteen koulutusohjelma

Vaasa 2010



## OPINNÄYTETYÖ

Tekijä: Pia Leinonen

Koulutusohjelma ja paikkakunta: Näyttämötaide Vaasa

Suuntautumisvaihtoehto/Syventävät opinnot: Draama ja teatteri

Ohjaaja: Gunilla Karlberg-Granlund

Nimike: Oikeasti vai leikisti – Hahmotelma eräästä teatterikäsituksesta

---

Päivämäärä 23.3.2010

Sivumäärä 39

Liitteet -

---

### Tiivistelmä

Opinnäytetyöni tavoitteena on hahmottaa oma teatterikäsitkseni ja siten vahvistaa taiteellista identiteettiäni vastaamalla kysymyksiin: Mitä teatteri mielestäni on? Miksi teatteria on? Millaista on hyvä teatteri ja näyttelijäntyö? Teatteritaiteen harjoittajana minulla on sekä tarve että velvollisuus tiedostaa teatterikäsitkseni, muodostaa teatteriesityksen ideaali ja pyrkiä saavuttamaan se.

Koulutukseni on antanut minulle perusvalmiudet hyvän teatteriesityksen tekemiseen, mutta loistavaan esitykseen tarvitaan vielä lisää – siinä tulee olla sitä jotakin. Tässä työssäni etsin niitä elementtejä, jotka mielestäni tekevät esityksestä tavallista paremman. Teatteriesityksen kollektiivisuus tapahtumana ja sen mahdollistama kokijoiden alitajuntojen sulautuma, teatteritaiteen tapahtumallisuus sekä yhdessä luomisen kokemus ovat olennaisia asioita analyysissäni. Pohdin mikä tekee näyttelijästä tähden. Tarkastelen katsojan ja esityksen välille syntyvää fiktiosopimusta ja pohdin voiko liiallinen pyrkimys realismiin kääntyä itseään vastaan. Etsin myös keinoja siihen, kuinka teatteriesitys voisi paremmin aktivoida ja antaa tilaa katsojan mielikuvitukselle. Peilaan ajatuksiani David Mamet'n ja Yoshi Oidan kirjoituksiin teatterista.

Kuten teatteri itse, on teatterikäsitksinkin jatkuvan muutoksen alaisena. Sen takia on mahdollista hahmottaa ainoastaan se, mitä se juuri tällä hetkellä on. Esimerkkitaipauksena käytän lopputyöni taiteellista osiota, ”Pinnalla” – monologia. Pohdin kuinka olen onnistunut saavuttamaan esitykselle antamani

tavoitteet, mitä olen oppinut prosessin aikana ja miten esitys suhteutuu teatterikäsitteeseen.

---

Kieli: Suomi

Avainsanat: David Mamet,

fiktiosopimus, katsomisstrategia, kollektiivisuus, mielikuvitus, näyttelijäntyö, teatteri-ihanne, teatteriesitys, teatterikäsitteet, tapahtumallisuus, tähteyks, yleisösuhteet, Yoshi Oida.

---

Arkistoidaan:



## EXAMENSARBETE

Författare: Pia Leinonen

Utbildningsprogram och ort: Scenkonst Vasa

Inriktningalternativ/Fördjupning: Drama och teater

Handledare: Gunilla Karlberg-Granlund

Titel: Oikeasti vai leikisti – Hahmotelma eräästä teatterikäsituksesta

---

Datum 23.3.2010

Sidantal 39

Bilagor -

---

### Sammanfattning

Målet med mitt slutarbete är att utforma min teatersyn och därmed förstärka min konstnärliga identitet genom att svara på följande frågor:

Vad är teater för mig? Varför finns det teater? Hurdan är god teater och en god skådespelarprestation? Som teaterutövare har jag både behovet av och skyldighet att klargöra min teatersyn, forma ett ideal för en teaterföreställning och sträva till att nå detta ideal. Min utbildning har gett mig grundläggande färdigheter för att kunna skapa en god teaterföreställning, men för en utmärkt föreställning behöver man ännu mera – den måste ha det lilla extra.

I detta arbete söker jag efter de element som gör föreställningen bättre än vanligt.

Den helhet som en teaterföreställning utgör, som en händelse och som möjliggör ett sammansmältande av deltagarnas undermedvetna, teaterkonstens karaktär som händelse och kollektivt skapande, är viktiga delar av min analys. Jag diskuterar kring vad det är som gör skådespelaren till en stjärna. Jag undersöker fiktionskontrakten som föds mellan åskådaren och skådespelaren och diskuterar om det kan hända att en för stor strävan till realism kan vända sig mot sig själv. Jag letar också efter olika sätt att få teaterföreställningen att aktivera och ge mera rum åt åskådarens egen fantasi. Jag speglar mina tankar i David Mamets och Yoshi Oidas skrifter om teater.

Så som teater i sig är även synen på teater stadd i kontinuerlig förändring. Därför är det bara möjligt att uppfatta det som är just nu. Som ett exempel använder jag den konstnärliga delen av mitt slutarbete, monologen ”Pinnalla”. Jag diskuterar kring hur jag har lyckats nå de mål som jag satt för den och vad jag har lärt mig under processen och hur föreställningen förhåller sig till min teatersyn.

---

Språk: Finska    Nyckelord: David Mamet, fantasi, fiktionsavtal, kollektivitet, skådespeleri, stjärnstatus, teaterföreställning, teaterideal, teatersyn, förhållandet till publiken, Yoshi Oida, åskådarstrategi.

---

Förvaras:



## **BACHELOR'S THESIS**

Author: Pia Leinonen

Degree Programme: Performing Arts

Specialization: Drama and theatre

Supervisor: Gunilla Karlberg-Granlund

Title: Oikeasti vai leikisti – Hahmotelma eräästä teatterikäsituksesta

---

Date 23.3.2010

Number of pages 39

Appendices -

---

### **Summary**

The aim of my thesis is to perceive my perception of theatre and thereby build up my artistic identity by answering the following questions: What I think theatre is? Why theatre is? What is good theatre and what makes a good actor or actress? As a carrier of theatre arts I have a demand together with responsibility to be aware of my perception of theatre; to create the ideal of the performance and try to achieve it. My education has given me the basic preparedness to make a good show for theatre, but it needs a lot more to make it a brilliant one – it needs to have that extra something. In this work of mine I'm looking for the elements that make the performance better than the average.

The collective nature of theatre and a merger of spectators' subconscious enabled by the event and the experience of creating together are essential matters in my analysis. I discuss what makes an actor or an actress a star. I'm studying a contract of fiction that comes to exist between the spectator and the performance, and excessive attempt towards realism as well: can it turn against itself?

I'm also searching better ways for theatre performance to activate and give space for our imagination. I'm mirroring my thoughts to David Mamet's and Yoshi Oida's writings about theatre. The perception of theatre is under a continuous change like theatre itself; that's why it's only possible to define what it is at this very moment. I use my artistic thesis as a case study, monologue called "Pinnalla". I'm

discussing how I have succeeded to achieve the goals I set to it, what I have learned along the process and how this performance relates to my perception of theatre.

---

Language: Finnish      Key words: Acting, collectivity, contract of fiction, David Mamet, ideal of theatre, imagination, perception of theatre, performance, relation to the audience, stardom, viewing strategy, Yoshi Oida.

---

Filed at:





# OIKEASTI VAI LEIKISTI?

Hahmotelma eräästä teatterikäsituksesta

## Sisältö

1 Johdanto.....	1
2 Näkemyksestä käsitykseen.....	3
3 Mistä ovat onnistuneet teatteriesitykset tehty?.....	6
3.1 Mitä teatteri on?.....	6
3.2 Miksi teatteri on?.....	9
3.3 Millaista hyvä teatteri on?.....	12
3.3.1 Yoshi Oida ja Näkymätön näyttelijä.....	15
3.3.2 David Mamet'n arkista järkeilyä.....	18
3.3.3 Mielikuvituksessa jokainen maalaa omat kuvansa.....	21
3.3.4 Fiktiosopimus ja sen loukkaaminen.....	22
3.3.5 Tähtinäyttelemisen.....	24
4 Pinnalla - haaveista toteen.....	27
4.1 Millaisista tarpeista ja tavoitteista Pinnalla sai alkunsa?.....	27
4.2 Ja mihin käytännössä päädyttiin?.....	29
4.2.1 Sanoista ja solmuista punoutuu esitys.....	30
4.2.2 Minähän olen täällä aivan oman onneni nojassa.....	32
4.2.3 Paitsi että onhan täällä yleisöäkin!.....	34
4.3 Loppu hyvin, kaikki hyvin.....	36
5 Yhteenveto – Mitä olen oppinut suhteestani teatteriin?.....	37
7. Lähdeluettelo.....	40

# 1 Johdanto

Olen valmistumassa nelivuotisten draama- ja teatteriopinnoistani teatterialan ammattilaiseksi, sekä pedagogiksi että taiteilijaksi. Minulle teatteri on ensisijaisesti taidemuoto ja vasta toissijaisesti opetusväline. Koulusta valmistuminen ei kuitenkaan tarkoita taiteilijaksi valmistumista, taiteilijaksi ei ehkä koskaan valmistuta, ei ainakaan koulusta. Paremminkin tilannettani voisi kuvailla siten, että olen saanut tietyn määrän valmiuksia koulutuksestani ja noiden valmiuksien saattaminen käytännön koetukselle taiteellisessa työssä voi ajan saatossa kasvattaa minut taiteilijaksi. Teatteritaide on saamassani opetuksessa lähtökohtana ja siksi tuntuukin loogiselta kirjoittaa päättötyöni minun suhteistani siihen.

Yritän hahmottaa oman teatterikäsitteeni vastaamalla seuraaviin kysymyksiin. Mitä teatteri mielestäni on? Miksi teatteria on? Millaista on hyvä teatteri? Kyseenalaistan myös voiko kaksi yksilöä omata samanlaisen teatterikäsitteensä. Kuten teatteri itse, on teatterikäsitteensä jatkuvan muutoksen alaisena. Sen takia on mahdollista hahmottaa ainoastaan mitä se juuri tällä hetkellä on.

Saatuani hahmotetuksi raamit omalle teatterikäsitteelleni, vertaan sitä eräiden teatteriteoreetikoiden näkemyksiin. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole kirjoittaa eksaktia teatterihistoriaa taikka kritisoida suuria teatteriaatteita. Oleellista on se, kuinka itse olen heidän teorianensa ja ajatuskulkunsa ymmärtänyt ja kuinka nämä oivallukset ovat minun kehitykseni vaikuttaneet.

Koulutukseni on antanut minulle perusvalmiudet hyvän teatteriesityksen tekemiseen, mutta loistavaan esitykseen tarvitaan vielä lisää – siinä tulee olla sitä jotain. Tässä työssäni etsin niitä elementtejä, jotka mielestäni tekevät esityksestä tavallista paremman. Teatteriesityksen kollektiivisuus tapahtumana ja sen mahdollistama kokijoiden alitajuntojen sulautuma, teatteritaiteen tapahtumallisuus sekä yhdessä luomisen kokemus ovat olennaisia asioita analyysissäni. Pohdin mikä tekee näyttelijästä tähden. Tarkastelen katsojan ja esityksen välille syntyvää fiktiosopimusta ja pohdin voiko liiallinen pyrkimys realismiin kääntyä itseään vastaan. Etsin myös keinoja siihen, kuinka teatteriesitys voisi paremmin aktivoida katsojan mielikuvitusta ja antaa sille enemmän tilaa.

Lopuksi käsitteelen lopputyöni taiteellista osiota, ”Pinnalla” – monologia, tämän analyysin valossa. Olenko onnistunut pelkällä vaistolla ja tunteella tuomaan esitykseni sellaisia elementtejä, joita teatterissa arvostan? Vai olisiko pitänyt järjeillä, kyseenalaistaa ja konkretisoida ennen esityksen tekoa? Täysin mahdollista on myös se, että esitys on jo ehtinyt muuttamaan käsitystäni teatterista. Pohdin työssäni myös sitä, kuinka olen onnistunut saavuttamaan esitykselle antamani tavoitteet ja millaisia oivalluksia olen sekä taiteellisen että kirjallisen lopputyöni myötä saanut.

Usein teatterin tekemisestä tuntuu olevan järki ja analyttisyys kaukana. Suurimpia haasteitani koulua aloittaessani tuntui olevan liika analyttisyys: ”Pia, sinun täytyy lakata ajattelemasta järjellä – täytyy uskaltaa heittäytyä!”, oli usein

saamani palaute. Täten on pyritty poistamaan järjen ja logiikan luomia esteitä luovuuden vapaalle virtaamiselle. Olen oppinut läksyni hyvin. Näytän mieluummin kuin selittelen, luotan vaistoihini ja usein tiedän hyvin tarkasti mitä haluan, tietämättä miksi. Tähän haasteeseen haluan nyt tarttua sulkeakseni ympyrän. Tällä kertaa vaadin selityksiä itseltäni, en opettajiltani. Suuri toiveeni on ohjata teatteria ja ohjaajaksi tullessani minulla on sekä tarve että velvollisuus tiedostaa teatterikäsitykseni, muodostaa teatteriesityksen ideaali ja pyrkiä saavuttamaan se.

## 2 Näkemyksestä käsitykseen

Kokemukseen pohjautuva ymmärrys teatterista

Kun tehtävänä on hahmottaa teatterikäsitys, on hyvä ensimmäiseksi miettiä, mitä teatterikäsitys oikeastaan on ja millaisista osatekijöistä se koostuu. Jo sana teatterikäsitys sisältää vastauksen kysymykseen: se on jonkun käsitys teatterista. Teatterikäsitys voi olla kenellä tahansa: tekijällä, katsojalla sekä myös ihmisellä jolla ei suoraa kontaktia teatteriin ole. Teatterikäsitys on jonkun ihmisen vastaus siihen mitä teatteri on, millaista se on ja mistä syystä sitä on.

Toisena mahdollisuutenani olisi ollut käyttää sanaa teatterinäkemys. Pikainen katselmus Internetistä löytyneisiin teatterialan julkaisuihin antaa vaikutelman siitä, että näitä sanoja käytetään rinnasteisesti tarkoittamaan samaa asiaa. Minulle näkemys ja käsitys eivät tarkoita samaa asiaa. Haluan tässä työssäni puhua juuri teatterikäsityksestä, koska koen että käsitys sanana sisältää oivaltamisen ja kokemisen elementit, joita ilman teatterista ei taiteellisen erityislaatuisuutensa vuoksi mielestäni voi muodostaa käsitystä. Näkemys sanana viittaa kuvaan: teatterinäkemysten muodostanut ihminen on luonut itselleen kuvan teatterista taiteenlajina. Mielestäni kuva on kuitenkin epätäydellinen muoto ymmärtää teatteria. Teatteri on aina tapahtuma jossa teatteriesitys tapahtuu sen kokevalle ihmiselle. Teatterista ei voi muodostaa kattavaa käsitystä ilman kokemusta. Kun lukee toisten ihmisten kirjoituksia teatterista, vaikkapa kritiikin tai jonkin teorian, on teksti aina sekundäärinen lähde, eikä voi muotonsa vuoksi tuoda teatteriesitystä tekstin lukijalle. Toisin kun vaikkapa katsellessani paperille painettua kopiota Van Goghin Auringonkukista, voin saada suurimman osan taulun oleellisesta informaatiosta sen kopiosta. Kirjoitettu sana, kuva ja liikkuva kuva ovat staattisia taidemuotoja siinä mielessä, että ne pystytään taltioimaan omaan formaattiinsa. Teatteriesitys tapahtuu jokaisella kerralla uudestaan. Vaikka esitykselle on annettu raamit näytelmätekstin ja ohjauksen puitteissa, ei esitys kuitenkaan ole harjoiteltujen näytelmätekstin ja skenaarioiden summa – se vaatii näyttelijöiden ja katsojien yhteistä kokemusta, esitystapahtumaa, täydentyäkseen. Teatteriesitys on olemassa ainoastaan esityshetkellä esittäjien ja katsojien senhetkessä tietoisuudessa ja kokemuksessa. Teatterin sanotaan olevan hetken taidetta: se on olemassa vain hetken kerrallaan. Vaikka teatteriesitys harjoiteltaisiin sekunnintarkasti ulkoa, niin että se olisi täydellisen toistettavissa kerrasta toiseen, ei yksikään esitys olisi sama edeltävän kerran kanssa. Jollei muuten, ovat esityksen katsojat vaihtuneet. Tämän vuoksi haluan käyttää sanaa käsitys hahmottaessani teatterin merkitystä ja hyvän teatterin kriteerejä minulle.

Kuvaillessani käsitystäni teatterista, joudun kuitenkin vangitsemaan kokemuspohjaisen tietoni kirjoitettuun muotoon. Itselleni tämä on hyvä muoto tallentaa oma käsitykseni teatterista, koska tiedän mitä kokemuksia kuhunkin kirjoittamaani asiaan liittyy. Toiselle ihmiselle teatterikäsitykseni välittyy vaillinaisesti, koska se ei täydenny minun omilla kokemuksillani. Tämä ei kuitenkaan ole ensisijaisen tärkeää. Tärkeämpää on se kuinka lukija tulkitsee

lukemansa, millaisilla kokemuksilla hän itse sen kuvittaa. Paradoksaalisesti tämä johtaa siihen, että lukiessaan minun teatterikäsitteistäni lukija oikeastaan hahmottaa enemmän omaa käsitystään teatterista. Tämä on mielestäni kuitenkin vain hyvä asia. Hahmotelmani teatterikäsitteistäni voi tarjota lukijalle puitteet hahmottaa omaansa ja tällä tavalla lisätä ihmisten tietoisuutta teatterista.

Teatterikäsite on mielestäni myös ehdottoman yksilöllinen. Kaksi ihmistä voi kyllä kokea omaavansa yhtenevän teatterikäsitteen, mutta tuolloin he löytävät yhteneväisyyksiä siitä, kuinka he pukevat mieltymyksensä sanoiksi taikka sitten he näkevät käytännön ratkaisuihin samankaltaisuuksia ja olettavat niiden johtuvan jaetusta teatterikäsitteestä. Käsite on kuitenkin jokaisen yksilön oma, heidän omista kuvistaan, tunteistaan ja tulkinnoistaan koostuva asia. En usko että missään taiteenlajissa olisi mahdollista jakaa täysin yhteneväinen käsite – vaikka puhuisimme samasta esityksestä käyttäen täysin samoja sanoja, on niiden sanojen tuottama mielikuva eli merkitys jokaiselle yksilölle erilainen.

Tässä opinnäytetyössä keskityn omaan teatterikäsitteeseen, joka on moniulotteisempi kuin ihmisen joka ei käy teatterissa tai ihmisen joka käy siellä – teatterikäsitteeseen liittyy myös teatterin opiskelun ja tekemisen tuomaa tietoa, mielipiteitä, uskomuksia ja tunteita. Teatterin tekijänä minulla on myös suurempi vastuu, kuin esimerkiksi katsojalla. Jos verrataan teatteriesitystä junaan, minä istun veturissa ja ohjaan junaan katsojan istuessa vaunussa. Teatterintekijänä minun tulee tiedostaa paljon yksityiskohtaisemmin oma teatterikäsitteeni, joka luo perustan taiteellisille päätöksilleni ja niistä johtuville teoille. Minun käsitteeni teatterista on automaattisesti arvolatautunut: kun tekemäni työ määritellään kuuluvaksi teatteritaiteen piiriin, suhteutuu se teatteritaiteen kenttään tuoden teatterin nykyisyyden oman lisänsä ja kommentoi siten jo olemassa olevaa sekä aiemmin ollutta. Teatteriesityksen luominen on valintojen tekoa ja nuo valinnat ottavat kantaa.

Teatterikäsite voi käsitteenä pitää sisällään hyvinkin monia asioita. Mielestäni oleellimmat näkökulmat teatterin tekijän asemassa on kysyä seuraavat kysymykset: Mitä teatteri on, miksi teatteria tehdään, kuinka näytellään hyvin ja kuinka katsojaan suhtaudutaan?

Teatterikäsite on kokemuksellinen käsite. Koostuessaan subjektiivisesta tiedosta, mielipiteistä, uskomuksista ja tunteista se on jatkuvassa muutostilassa. Teatterikäsite on kuin kolmiulotteinen valokuva – kuva joka kertoo kaiken siitä, mitä ja millaista teatterin jonkin ihmisen mielestä pitäisi juuri sillä hetkellä olla. Kokemuksesta voin kertoa että yhdenkin hyvän teatteriesityksen näkeminen voi muuttaa radikaalisti ihmisen kuvaa hyvästä teatterista – tieto ja kokemus tuovat tullessaan uutta näkemystä ja osa vanhasta saa poistua uuden oivalluksen tieltä.

### 3 Mistä ovat onnistuneet teatteriesitykset tehty?

Omasta hyvästä yhteiseen parhaaseen

Määritellesäni omaa teatterikäsitystäni haluan ensin kartoittaa mitä teatteri mielestäni on. Määrittelen teatteria pääosin vertaamalla teatteria muihin taiteenlajeihin, etsimällä yhteneväisyyksiä ja eroavaisuuksia teatterin ja sitä muistuttavien taiteenlajien väliltä. Haluan keskittyä tutkimaan teatteri-ihannettani, sitä millaista hyvä teatteri mielestäni on, sen sijaan että kuvailisin niinkään paljon sitä, kuinka teatteriesityksessä epäonnistutaan. Valitsen tämän hyvään keskittymisen näkökannan siksi, että uskon yleisestikin hyvään pyrkimisen paljon tehokkaammaksi keinoksi, kuin pahasta pois pyrkimisen. Yksinkertaisuuden vuoksi käytän tekstissäni ilmaisuja kuten ”hyvä teatteri” tai ”onnistunut teatteriesitys”, mikä saattaa antaa vaikutelman siitä, että uskoisin jonkinlaiseen yleistettävissä olevaan teatteriesityksen ihanteeseen. Haluan tässä vaiheessa vielä tähdentää, että kirjoittaessani ”hyvästä” esityksestä, tarkoitan aina omaa subjektiivista näkemystäni. Vaikka teatteri-ihanteen muodostaminen luo rajat sille mikä mielestäni tällä hetkellä on hyvää teatteria, ei se kuitenkaan kerro siitä että kaikki sen ulkopuolelle jäävät teatterin tekemisen mallit olisivat huonoja. Ulkopuolelle jäävät myös sellaiset teatterikäsitykset joihin suhtaudun neutraalisti ja vielä tärkeämpänä osana sinne jää kaikki se mitä en vielä tiedä taikka ymmärrä. Tärkeää mielestäni on myös pohtia, miksi teatteri on olemassa. Millaisesta tarpeesta teatterin tekeminen lähtee ja millaisessa suhteessa tämä tarve on lopputulokseen? Voiko hyvää teatteria tehdä huonoilla tarkoituksella?

#### 3.1 MITÄ TEATTERI ON?

Artikkelissaan ”Teatteritapahtuma. Uusia alkuja” Willmar Sauter nostaa tapahtumallisuuden teatterin tärkeimmäksi nimittäjäksi ja erityispiirteeksi eri taidelajien joukossa: *”Minulle teatteri manifestoituu tapahtumana, joka pitää sisällään sekä tapahtumien esittämisen että luomishetkellä läsnä olevien katsojien reaktiot. Toiminta ja reaktiot yhdessä muodostavat teatteritapahtuman”*. (Sauter, W. 2000, s. 26).

Mielestäni tässä teatteritapahtumassa erityisen tärkeää on kollektiivisuuden näkökulma: teatteriesitys ei vain tapahdu kenelle tahansa, vaan sekä katsojat että esittäjät kokevat sen yhdessä. Teatteriesitys ei ole valmis ennen kuin se tuodaan kosketuksiin yleisön kanssa, joka omalla kokemuksellaan täydentää sen valmiiseen muotoonsa. Tämä kollektiivinen kokeminen esitystilanteessa ei kuitenkaan riitä määrittelemään teatteria, koska silloin teatteria olisi kaikki esittävät taiteet: tanssi, sirkus, performanssi sekä erilaiset musiikkiesitykset. Mistä sitten voit tietää että näkemäsi tai tekemäsi esitys on juuri teatteria? Teatterille on useita erilaisia määritelmiä. Laajimmillaan jokainen tilanne jossa joku esittää ja joku toinen katselee, luetaan kuuluvan teatterin piiriin.

Vaikka elokuva ei täytäkään tätä esittäjien ja katsojien kollektiivisen kokemuksen vaadetta on elokuvalla ja teatterilla silti paljon samankaltaisuuksia: niissä kerrotaan fiktiivisiä tarinoita ja usein niissä on draamallinen rakenne. Perinteinen reitti valmiiseen elokuvaan tai teatteriesitykseen on se, että ensin on tarina – tarina voi olla käsikirjoittajan tai näytelmäkirjailijan mielessä, josta hän kirjoittaa sen ulos. Voidaan ottaa myös jonkin kirjailijan kirjassaan kertoma tarina ja dramatisoidaan se.

Eräs seikka joka mielestäni erottaa muotona elokuvan ja teatterin toisistaan on se että teatteri kertoo aina ihmisen tarinan. Elokuva voi myös olla muodoltaan dokumentti, jolloin se kuvaa jotain todellista ilmiötä. Teatteriesityskin voi olla tositahtumiin perustuva tai sitoutua läheisesti johonkin todelliseen ilmiöön, mutta se kertoo kuitenkin aina tarinan ihmisistä. Dokumenttielokuvassa ei välttämättä kerrota tarinaa, vaan se voi keskittyä tietyn ilmiön kuvailemiseen. Elokuvassa voi myös eläin olla pääosassa, kuten vaikkapa Lassie-koira tai Willy-valas, jotka esittävät tarinassa eläintä. Teatterissa kuitenkin eläinhahmot ovat aina ihmisen kaltaisia tunne-elämältään.

Kuinka tämä ”ihmisen tarinan kerronnan” – sääntö sitten toimii verrattaessa teatteria muihin tapahtumallisiin taidelajeihin kuten tanssiin, performanssiin ja sirkukseen tai erilaisiin draamasovelluksiin? Tanssin ja sirkuksen kohdalla sekoittamisen vaara ei varmasti ole suuri siinä vaiheessa jos niiden esityksissä keskitytään pelkästään esteettiseen ilmaisuun ja taitojen esittelyyn. Tanssi ja sirkusesitykset voivat sisältää tarinankerronnallisia elementtejä, jolloin niistä tulee enemmän teatterinkaltaisia. Puhutaan jopa tanssiteatterista, jolloin koen että pelkän tanssiesityksen ja tanssiteatteriesityksen voi erottaa toisistaan juurikin näiden tarinankerronnallisten elementtien perusteella. Tässä mielessä tanssiteatteri olisi rinnasteista fyysisen teatterin kanssa – kummankin teatterinlajin käyttäessä ilmaisuun itselleen ominaisia tekniikoita. Tässä mielessä teatterin piiriin kuuluu kaikki esitykselliset taidemuodot, jotka koetaan kollektiivisesti yleisön kanssa ja jotka kertovat tarinan inhimillisestä olennoista. Tällöin teatterin piiriin kuuluisi niin perinteiset olohuonedraama, musikaali, fyysisen teatterin eri lajit ja tanssiteatteri kuin klassinen baletti ja oopperakin sekä näiden eri yhdistelmät. Tämä tarinankerronnan vaade voisi auttaa myös erottamaan performanssin teatterista – jos esitys sisältää pelkkää liikettä erilaisissa valoissa ilman tarinaa ja juonta, luokittelisin sen performanssiksi. Jos taas esitys kertoo tarinaa pelkän liikkeen ja valojen vaihtumisen kautta – olisi se teatteria.

Erilaiset draaman tekniikat erottuvat teatterista siinä, että niiden funktio ei ole tulla esitetyksi yleisölle. Draama käyttää teatterin elementtejä ja draaman yhteydessä voidaan esittää jopa pienoisenäytelmiä, mutta tämä ei ole koskaan itse tarkoitus ja näytellyt tai improvisoidut osiot esitetään muille osallistujille, ei julkiselle yleisölle. Draaman tarkoitus on erilaisin teatterillisin tekniikoin saavuttaa jotain muita tavoitteita esimerkiksi oppimista, henkistä kasvua, ongelmanratkaisua, konfliktin ratkaisua ja henkisen tasapainon saavuttamista. (Katso esim. Draamaa ja teatteria yhteisöissä, Marjo-Riitta Ventola & Micke Renlund (toim.), Helsingin ammattikorkeakoulu, 2005).

Lähimmäksi minun käsitystäni teatterista tulevat osallistavan teatterin menetelmät. ”Teatteri Opetuksessa” (Theatre in Education) -tekniikassa teatteriseurue valmistaa näytelmän alun, esittää sen jonka jälkeen draamallisessa osiossa otetaan loput osallistujat mukaan teeman käsittelyyn. (Katso esim. Learning through theatre: new perspectives on Theatre in Education, Tony Jackson, Routledge 1993). Samantapaisesti toimii myös Forumteatteri, jossa näyttelijät esittävät harjoittelemansa kohtauksen, jossa esiintyy sortoa tai arkipäiväisemmin kutsuttuna ristiriitatilanne, jota sitten yleisön kanssa yhdessä lähdetään ratkomaan. (Katso esim. Theater of the oppressed, Augusto Boal, Pluto, 2000). Osallistavan teatterin vastakohtaisesta teatterista käyttäisin nimeä esittävä teatteri. Esittävässäkin teatterissa voidaan yleisöä aktivoida osallistumaan esitykseen eri tavoin. Esimerkiksi improvisaatioteatterissa yleisö saa monesti antaa aiheita ja vaikuttaa eri tavoin esityksen lopputulokseen. Osallistavaa teatterista tulee kuitenkin silloin, kun yleisön osallistuminen näytelmän tapahtumiin ja loppuratkaisun tekemiseen on välttämätöntä.

Rajanveto teatterin, draaman ja muiden esittävien taiteiden välillä on enenevässä määrin hankalaa eläessämme suurta monimuotoisuuden aikaa jossa eri muotojen eri yhdistelmät saavat elää ja kasvaa villisti. Voidaan myös kyseenalaistaa tällaisten rajanvetojen ja määrittelyiden tarpeellisuus. Välttämättä mitään yleisiä kriteereitä ja määrittelyitä ei edes tarvita, eikä niitä pysty absoluuttisesti edes tekemään. Teatterin tekijälle itselleen on kuitenkin tärkeää tietää, missä omat rajanvedot kulkevat. Teatterin luomisprosessi vaatii heittäytymistä ja luovuutta ja nämä teot taas vaativat turvallista ympäristöä. Tämä turvallinen ympäristö on ihmisen oma teatterikäsitys rajoineen ja määreineen. Kun luomisprosessin aikana sitten tullaan näille rajoille, on hyvä miettiä miksi nämä rajat ylitetään ja samalla määritellä omalle teatterikäsitykselleen uudet raamit. Sillä tavoin teatterin tekijä voi seurata omaa kehitystään ja saa työhönsä metaperspektiivin – hän tulee tietoiseksi omasta toiminnastaan ja sen perusteista.

### 3.2 MIKSI TEATTERI ON?

Kysymykseen siitä miksi teatteri on, voisi vastata vastaamalla kysymykseen siitä miksi taidetta ylipäänsä on. Taide on yksilön mahdollisuus toteuttaa omaa luovuuttaan. Taide kuvastaa myös aina jossain määrin tekijänsä suhdetta ympäröivään todellisuuteen. Taidetta tekee aina ihminen, jolla on oma elämäkokemuksensa. Taide syntyy aina jossain ympäristössä. Taiteilijan omat kokemukset ja käsitykset ympäröivästä todellisuudesta heijastuvat taideteokseen, jolloin taiteella voidaan nähdä myös kulttuuria tallentava funktio.

Tapahtumallisuutensa vuoksi teatterille tulee kuitenkin myös toinen ulottuvuus – se tarvitsee aina vastaanottajan. Matias Kuoppala (henkilökohtainen viestintä 17.1.2010) ilmaisi Teatterifestivaali Illuminationin yhteydessä käydyssä teatterin tehtävää käsittelevässä paneelikeskustelussa asian hyvin sanoessaan, ettei yleisö nousisi barrikadeille, vaikka teatteri lakkaisi olemasta. On siis hyvä muistaa että yleisö ei tarvitse teatteria, mutta teatteri kylläkin yleisönsä. Teatterilla on siten



myös kaksi päätehtävää, sen lisäksi että sen tulee tyydyttää tekijänsä luomisen ja itsensä ilmaisemisen tarve täytyy sen myös vastata katsojansa tarpeisiin.

Elin Diamond (1996) ottaa esille mielenkiintoisia näkökulmia teatterin suhteesta ympäröivään todellisuuteen artikkelissaan ”Johdatus esitykseen ja kulttuuripolitiikkaan”. Hän tähdentää sitä että huolimatta fyysisestä välittömydestään, ajelehtii esitys aina nykyisyyden ja menneisyyden, läsnäolon ja poissaolon sekä tietoisuuden ja muistin välimaastossa. Jokainen esitys kantaa oman kulttuurinsa perintöä mitä tulee sosiaalisiin sukupuolikonventioihin, rotuhistoriaan, esteettisiin traditioihin sekä erilaisiin tiedostaen tai tiedostamatta hyväksytyihin poliittisiin ja kulttuurisiin ennako-oletuksiin. Vaikka jokainen esitys rajaa ainutkertaisen ajallisen tilansa, on sitä mahdotonta sekä kuvata että nähdä irrallaan niistä kulttuurisista tarinoista, perinteistä ja poliittisista kiistoista joista käsityksemme historiasta muodostuu.

*”Esitystä voi myös tarkastella kulttuurisena toimintana, joka konservatiivisesti uudelleenmerkitsee tai kiihkeästi uudelleenluo yhteiskunnallista elämää muovaavia käsityksiä, symboleja ja eleitä. Tällaiset uudelleenmerkitsemiset ja uudelleenluomiset ovat väistämättä neuvottelua vallasta, oli sitten kysymys sosiaalisen sukupuolen tai ruumiillisuuden esittämisen mahdollisista konventioista tai valtiiovallan hyväksymistä rasistisista konventioista”. (Diamond, E. 1996. S. 171).*

Hänen mukaansa esitys voi vaikuttaa ympäröivään yhteiskuntaan muuttamalla tilan luonnetta ja kuvittelemalla todeksi toisia olemisen tapoja. Tämä johtaa valtaneuvotteluun niiden rakenteiden kanssa jotka haluavat kontrolloida yhteiskunnallisia rajoja ja identiteettejä. Mielestäni tämä on hyvinkin huomionarvoinen seikka tehtäessä teatteritaidetta – sen lisäksi, että esitys peilaa olemassa olevaa ympäristöään, voi se fiktiivisen luonteensa vuoksi myös luoda kuvia uusista ympäristöistä. Samalla tavalla voidaan ajatella tietyn teatterikappaleen suhtautumista olemassa olevaan teatterikenttään. Esitys voi joko olla toisintoa jo olemassa olevista esityskäytännöistä tai sitten se voi ehdottaa uusia tapoja. Onko taiteilijalla sitten olemassa jonkinlainen uudistamiseen pyrkimisen velvollisuus? Mielestäni ei ole. Jokaisella taiteilijalla on vapaus tehdä sitä mitä hän haluaa. Itsetarkoituksellinen uudistamisen voi myös johtaa omituisiin ja perustelemattomiin ratkaisuihin – kaavojen rikkomiseen rikkomisen vuoksi. Itse uskon että aito uudistaminen tulee taiteilijan oman kasvun myötä, siinä vaiheessa kun hän kasvaa ulos vallitsevista olosuhteista tai esityskäytännöistä.

Marvin Carlson (1990) käyttää artikkelissaan ”Teatteriyleisöt ja esityksen lukeminen” käsitettä mallikatsoja. Mallikatsoja on eräänlainen sekoitus erilaisia luonteenpiirteitä, joita esityksen tekijät uskovat tyypillisen esityksen katsojan tai Carlsonin tekstissä ”esitystekstin lukijan” omaavan. Ohjaaja sitten kuvittelee itsensä mallikatsojan paikalle ja pyrkii muokkaamaan esitystä sen mukaan kuinka hän olettaa mallikatsojan siihen suhtautuvan. Luulen ettei yhdessäkään esityksessä, jossa olen ollut mukana, ole välttytty tältä ajatukselta – ainakin muistan kuulleen monta kertaa lausutun nuo sanat siitä kuinka tavallinen katsoja

tulee tai ei tule jotain tiettyä ratkaisua ymmärtämään ja mitä hän tulee siitä ajattelemaan ja pitämään. Itse pidän tällaista ajattelua harhaanjohtavana. Mielestäni ohjaajan tulee tehdä sellaista teatteria, jota hän itse haluaisi nähdä. Kuinka ohjaaja voisi tietää millaista teatteria katsojat haluavat nähdä? Jos perustaa tekemänsä ratkaisut sille, mihin uskoo mallikatsojan mieltävän, ei itse asiassa perusta ratkaisujaan millekään olemassa olevalle, vaan mielikuvitushenkilön mieltymyksille. Jos taas perustaa tekemänsä ratkaisut omien mieltymyksiensä mukaan, on niille olemassa todellisuus pohja. Toki tämä vaatii rohkeutta, täytyy uskaltaa tehdä sellaista teatteria josta itse pitää ja lisäksi täytyy vielä uskaltaa luottaa siihen että muutkin ihmiset haluaisivat sellaista teatteria nähdä. Hyväksytyksi tulemisen tarve ja hyljeksytyksi tulemisen pelko ohjaavat meitä usein pois rehellisyydestä. On helpompaa epäonnistua silloin, jos on tehnyt teatteria josta ”suurin osa katsojista” pitää, jolloin esitykseen tyytymättömät katsojat voidaan luokitella kuuluvan epänormaalien joukkoon. Jos taas tekee esityksen, josta itse pidät, muodostat yksin oman joukkosi kunnes katsojat joko liittyvät siihen tai jäävät ulkopuolelle. Taiteilijana olet aina jossain määrin yhtä oman työsi kanssa, jolloin sinut ja teoksesi joko hyväksytään tai hyljätään. Carlson korostaa artikkelissaan katsojan oman katsomisstrategian merkitystä esityksen suhteen. Katsojalla on olemassa jokin ennakkokäsitys siitä, mitä hän on tulossa katsomaan. Tiedämme suunnilleen mitä odottaa, jos olemme menossa katsomaan farssia, musikaalia, vakavaa draamaa tai komediaa. Ongelmissa ollaan siinä vaiheessa, jos esitys poikkeaa radikaalisti odotetusta. Suurimmalla todennäköisyydellä tämä tapahtuu silloin, kun kokeellinen teos ja jotain sovinnaisempaa odottaneen yleisön katsomisstrategia ajautuvat ristiriitaan. Ehkä olisikin viisaampaa huolehtia siitä että tulevat katsojat saavat tarpeeksi asianmukaista tietoa esityksen tyylistä jo etukäteen muodostaakseen siihen sopivan katsomisstrategian sen sijaan, että huolehtii siitä kuinka mallikatsoja esityksen kokee. Katsojat ovat kyllä nokkelia ymmärtämään esityksiä, kunhan he osaavat keskittyä esityksen kannalta oleellisiin asioihin. Tuottajan tehtävä on etukäteistiedotuksessa ja markkinoinnissa huolehtia siitä, että oleellinen tieto saadaan katsojalle. Itse esityksessä tehtävä taas on ohjaajalla, hänen tulee auttaa katsojaa poimimaan esityksen oleellinen sisältö.

### 3.3 MILLAISTA HYVÄ TEATTERI ON?

Mikä tekee teatteriesityksestä onnistuneen? Tähän kysymykseen minä en pysty vastaamaan muuten kuin omasta puolestani – jokaisella teatterin tekijällä ja katsojalla kun on tästä asiasta varmasti aivan omanlaisensa näkemys. Yritän kuitenkin hahmottaa millaisia elementtejä hyvä teatteriesitys sisältää sekä omiin kokemuksiini että eräiden teatteriteoreetikoiden näkemyksiin pohjaten. Teatteriesitys on onnistunut silloin kun se täyttää tehtävänsä. Jos teatteriesitys tekijöidensä mielestä on onnistunut ja yleisökin siitä jotain saa irti, niin perustavoite on saavutettu. Mutta millaisia asioita hyvä teatteriesitys sisältää? On olemassa koko joukko erilaisia teknisiä seikkoja, joiden tulee olla kohdallaan jotta esitys olisi miellyttävää katsottavaa: esityksessä tulee olla hyvä teksti ja tapa jolla se tuodaan esille, rytmin täytyy olla onnistunut, esityksessä tulee olla paljon

kontrasteja, näyttelijöiden pitää osata omat vuorosanansa ja näyttämötoimintansa. Hyvän esityksen tulee olla sekä viihdyttävä että koskettava. Mutta vaikka kaikki edellä mainitut vaateet olisivat täytetty, voi teatteriesitys siltikin jättää katsojan kylmäksi tai tuntua tekijöistään epäonnistuneelta. Samoin kuin suuriakin teknisiä puutteita omaava esitys voi tuntua mahdollottoman hienolta. Loistavassa esityksessä tuntuu vain olevan ”sitä jotakin”, se on enemmän kuin osiensa summa, jotain mitä ei pysty määrittelemään ja siten sen saavuttaminen voi tuntua mahdollottomalta. Tuota jotakin voi tietysti jäädä odottelemaan kuin lottovoittoa, mutta kuten käytäntö on osoittanut – se ei välttämättä tuota tulosta. Vaikkei tuon lottovoiton saamista voisi omaan esitykseensä varmistaa, kannattaa kuitenkin yrittää sisällyttää sellaisia elementtejä omiin töihinsä, joita on huomannut käytetyn loistavissa esityksissä. En nimittäin usko että tuo jokin olisi jonkinlaisesta taista tai onnettaren suopeudesta kiinni – uskon että se on enemmänkin todennäköisyyttä ja tilastotiedettä: mitä enemmän onnistumisen elementtejä esitys sisältää, sitä suuremmalla todennäköisyydellä se onnistuu. Varmasti ei ole mikään hölmö idea myöskään yrittää omaksua ja käyttää omassa työssäsi niiden ihmisten oivalluksia, keiden työtä ja mielipiteitä arvostat.

Millaisissa esityksissä minulle on sitä jotain? Minä pidän hyvistä teksteistä. Toki voin kiukustua jos minusta tuntuu, ettei ohjaus ja näyttelijäntyö antaneet tarpeeksi kunniaa tekstille, mutta oikein hyvä teksti kestää kyllä heikommankin toteutuksen. Minulle on myös tärkeää, että esitys lunastaa lupauksensa. Jos koko esityksen jännite lepää esimerkiksi siinä, että roolihenkilö on loukussa, täytyy esityksen mielestäni ratkaista tuo perusongelma jollain tavalla. Toisaalta hyvä esitys ei kuitenkaan saa olla ennalta-arvattavissa – juuri mikään ei ole tylsempää kuin olla aina muutaman askeleen edellä esityksen tapahtumia. Minusta tuntuu myös että hyvässä esityksessä on aina jotakin kotikutoista. Se on vähän kuin villasukat jalassa linnanjuhliin tullut henkilö – sellainen joka on rehellinen. Minut katsojana on helppo voittaa puolelleen, jos on rehellinen, jos minä jollain tavalla koen tavoittavani tekijöiden aitouden ja ihmisyyden. Minua ei myöskään erityisesti kiinnosta nähdä näyttelijäntyötä, tapaankin kutsua mielestäni hyvää näyttelijäntyötä keveäksi. Minusta kaikenlainen punnertaminen ja pusertaminen näyttelijäntyössä ovat ikävystyttävää katsottavaa, silloin minä katson näyttelijää joka tekee näyttelijäntyön suoritustaan, kun minun piti olla katsomassa teatteriesitystä. Olennainen osa hyvää katsojakokemusta on myös se että esitys saa minut liikuttumaan – silloin se on vaikuttanut minuun myös tunnetasolla. Mutta mikä tärkeintä, antaa loistava esitys aina ajattelemisen aihetta. Mitä enemmän ”puulla päähän lyötynä” esityksestä poistuu, sen parempi.

Teatterin tekijänä minulle esitys on silloin onnistunut, kun minusta tuntuu, että saan tekstin tuotua esille siten kuin kuvittelen kirjoittajan sen tarkoittaneen olevan ja kun saan oman sanomani nivottua yhteen sen kanssa. Minulle on myös tärkeää yhdessä tekemisen riemu ja se että produktiossa jää taiteen tapahtumiselle tilaa. Taiteen tapahtumisella tarkoitan sitä ilmiötä, kun asiat alkavat sujua kuin itsestään. Uskon että tässä ilmiössä on kyse siitä, että kun luovassa prosessissa olevien ihmisten alitajunnat kohtaavat, syntyy eräänlainen kollektiivinen alitajunta, joka alkaa ohjata esityksen muodostumista. Kokonaisuudesta tulee enemmän kuin osiensa summa. Tämä tila on varmasti hyvin läheistä sukua psykologi Mihály Csíkszentmihályin lanseeraamalle

optimaalista kokemusta tarkoittavalle ”Flow” – käsitteelle. Flow on Csíkszentmihályin mukaan tila, jossa ihmisen tietoisuuteen saapuva informaatio on tasapainossa itsen tavoitteiden kanssa. Flow-kokemuksessa ihminen paneutuu koko kapasiteetillaan keskittyneesti tavoitteelliseen toimintaan sulkien kaiken muun tietoisuudestaan. Flow lisää psyyken sisäistä vahvuutta ja kompleksisuutta ihmisen saadessa todellisuuskuvansa järjestykseen ja hallintaan. Csíkszentmihályi on tutkimuksissaan todennut ihmisten olevan onnellisimmillaan juuri tällaisina hetkinä elämässään. (Csíkszentmihályi, M. 1990).

Seuraavissa kappaleissa esittelen David Mamet’n (Mamet, D. 1997) ja Yoshi Oidan (Oida, Y. & Marshall, L. 1997) ajatuksia hyvän teatterin tekemisestä. Laajasta teatteriteoreetikoiden joukosta olen heidät poiminut siitä syystä, että muistan heidän kirjansa (Mamet’n Tosi ja Epätosi sekä Oidan Näkymätön Näyttelijä) tehneen minuun suurimman vaikutuksen kun olen ne opintojeni alkuvaiheissa lukenut. Näitä teatterintekijöitä ei opinnoissani sivuttu, mutta olen aina ollut hyvin innokas lukemaan kaiken teatterista, minkä käsiini olen saanut. Olen etsinyt kirjoista vastausta siihen, kuinka teatteria tehdään ”oikein”, kun en kokenut koulusta tuota vastausta saavani. Jostain syystä muistan olleeni täysin vakuuttunut siitä, että he ovat oikeassa, vaikken tuolloin täysin ymmärtänytkään heidän kirjoituksiaan. Tänä päivänä ymmärrän, mikseivät opettajani ole voineet vastata kysymykseeni ”oikean” teatterin tekemisestä. Eivät sitä pysty tekemään Mamet ja Oidakaan, koska vastaus on jokaiselle yksilöllinen. Uskon kuitenkin kyseisten henkilöiden vaikuttaneen suuresti siihen, millaiseksi oma käsitykseni oikeasta teatterin tekemisestä on muodostunut. Näiden lisäksi käsittelen mielikuvitusta, fiktiosopimusta ja tähtinäyttelemistä – tarkoitukseni on etsiä sellaisia näkökulmia teatterityöhön, jotka minun mielestäni toisivat mukanaan esitykseen suuremman todennäköisyyden ”sen jonkin” syntymiselle.

### 3.3.1 Yoshi Oida ja Näkymätön näyttelijä

Yoshi Oida on teatterintekijä ja teoreetikko, jonka juuret ovat syvällä japanilaisessa teatteriperinteessä. Hän on kuitenkin hankkinut paljon kokemusta myös länsimaisesta tavasta tehdä teatteria työskennellessään Euroopassa muun muassa Peter Brookin kanssa. Mikä tekee Oidan tavasta tarkastella teatteria erittäin mielenkiintoista, on hänen kykynsä keveästi yhdistellä vanhoja japanilaisia oppeja länsimaisen nykyteatterin tekemiseen. Oida tiivistää oman näyttelijäntäntöfilosofiansa seuraavalla tavalla:

*”Minulle näyttelemisen ei ole läsnäoloni tai tekniikkani esittelyä. Ennemmin se on halua näyttelemisen kautta paljastaa ’jotain muuta’, jotain mitä yleisö ei kohtaa arkielämässä. Näyttelijä ei esitä sitä. Se ei ole fyysisesti näkyvää, mutta katsojan mielikuvituksen avulla ’jokin muu’ ilmestyy hänen mieleensä. Jotta tämä tapahtuisi, yleisöllä ei pidä olla*

*tietoisesti aavistustakaan, mitä näyttelijä tekee. Sen pitää kyetä unohtamaan näyttelijä. Näyttelijän pitää kadota”.* (Oida, Y. & Marshall, L. 1997. S.17).

Tämä määritelmä kiteyttää mielestäni hienosti teatteritaiteen suurimman idean: esityksen illuusion luovat näyttelijä ja katsoja yhdessä. Näyttelijän tehtävä on luoda suotuisat olosuhteet katsojalle tuottaa tämä illuusio mielikuvituksessaan.

Kiistatonta lienee että hyvä rytmitys on eräs onnistuneen teatteriesityksen osa-aines. Oidalla on tarkka käsitys esityksen ihanteellisesta rytmistä ja se perustuu japanilaisen No-mestarin Zeamin 600 vuotta sitten esittelemään Jo, Ha, Kyu-kaavaan, jota kaikkien maailmankaikkeuden ilmiöiden kehittyminen seuraa. Tämän rytmin voi esimerkiksi havaita, kun pyydetään ihmisjoukkoa taputtamaan samaan tahtiin ilman että kukaan johtaa joukkiota: ensin aloitetaan hitaasti, jonka jälkeen tahti nopeutuu ja saavuttaa huippunsa, jonka jälkeen tahti hidastuu lähteäkseen taas uuteen kiihdytykseen. Tällaisen rytmin käyttäminen esityksessä johtaa Oidan mukaan luonnolliseen, orgaaniseen ja todenmukaiseen esitykseen. Jos ohjaaja ei tunne tätä kaavaa, voidaan joutua tilanteeseen, jolloin esityksen ja yleisön rytmit eivät ole tahdissa – tämä voi johtaa siihen että yleisö pitää esitystä kovin taiteellisena ja erityisenä, mutta nautinto on tuolloin enemmän älyllistä kuin vaistonvaraista. Oida pitää myös tärkeänä tauotusta. Yhtäläillä kuin toimintaa tarvitsee teatteriesitys myös toiminnan poissaoloa. Tätä toiminnan poissaoloa kuvaa oivasti japanin kielen sana ”ma”, joka tarkoittaa ajan ja paikan tyhjiyttä. (Oida, Y. & Marshall, L. 1997. S.107). Hyvä esitys rakentuu siten, että esityksen tärkeimmät kohdat kehystetään tällaisilla ”ma”-hetkillä. Jos jokaisella ihmisellä ja ilmiöllä on luonnostaan ymmärrys tällaista rytmikaavaa kohtaan, miksi sitä sitten tarvitsee erikseen miettiä? Uskoisin tällaisen kaavan tutkimisen ja opettelun olevan hyödyksi siitä syystä, että ohjaajaa ja näyttelijää voivat johtaa harhaan erilaiset häiriö- ja stressitekijät esityksen valmistamisen aikana. Tämän takia olisi hyvä tuntea tällainen yleisen rytmityksen periaate, jotta voi tarkistaa onko oma kello mennyt epätahtiin.

Länsimainen teatteri ja meillä vallalla olevat näyttelemisen tyylit voivat hyötyä eri tavoin saadessaan vinkkejä japanilaisesta perinteestä. Oidan mukaan näyttämöllä näytellään elämää koko laveudessaan ja tuolloin näyttelijän tulee suurentaa olemistaan hieman. Tätä ei kuitenkaan tule tehdä suurentelemalla mitään konkreettisesti. Näyttelijän tulee vain ajatella esitystilan todellista suuremmaksi ja esineet todellista painavammiksi ja suhteuttaa oma liikkumisensa maan keskiosan ja universumin keskipisteen suhteen. Tällä tavoin näyttelijä saa laajennettua omaa toimintaansa, kuitenkin ampumatta yli ilmaisussaan. Oidan mielestä on myös tärkeää pitää sisäinen ja ulkoinen tila tasapainossa. Jos näyttelijän toiminta on kiivasta ja aggressiivista, tulisi hänen sisäinen mielentilansa olla rauhallinen. Rauhallisuus ei kuitenkaan merkitse hengettämyyttä, vaan valppautta reagoida tilanteeseen. Jos sekä sisäinen että ulkoinen toiminta on täyteen ahdettua, ei katsojalle jää tilaa kokea mitä näyttelijässä tapahtuu. Mielestäni tämä on erittäin käyttökelpoinen ajatusmalli myös esitystä rakennettaessa. Jos esitys on koko ajan kyllästetty tunteella ja toiminnalla, ei siinä ole enää katsojan reaktioille aikaa eikä tilaa.

Oidan mukaan teatterin tulee olla elämälle uskollista. Arkielämän ollessa täynnä rytmin, tahdin ja suunnan muutoksia, tulee myös teatterin heijastaa tätä jatkuvasti

muuttuvaa moninaisuutta näyttääkseen todelliselta. Lisäksi teatteri tiivistää aikaa. Tuntien, päivien, viikkojen tai vuosien tapahtumat tiivistetään tuntiin tai pariin. Näyttämölle tuodaan tapahtumista vain niiden olemus, niitä ei pyritä kuvaamaan kaikissa detaljeissaan.

Tekstin työstämisessä Oida tuo esille mielenkiintoisen näkökulman siitä, kuinka sanoja tulisi maistella suussa myös pelkästään foneettisesti. Hän viittaa kielitieteelliseen teoriaan siitä, että ihmiskunnalla olisi alun perin ollut vain yksi kieli, josta kaikki tänä päivänä puhutut kielet ovat eriytyneet. Tämän vuoksi voimme usein ymmärtää sanan merkityksen, vaikka emme kieltä osaisikaan. Taitava kirjailija osaa tällaista korkeampaa onomatopoetiikkaa käyttää tiedostaen ja kehnompikin kirjailija sitä varmasti tiedostamattaan käyttää. Mielestäni tämä on hieno oivallus Oidalta – jos näyttelijä tiedostaa sanojen sisältämän tunnekaiun, voi hän kiinnittää erityistä huomiota tällaisten tunnekaikupitoisten sanojen julkituontiin. Tällöin teatteriesitykseen saadaan uusi tekstillisen tulkinnan kerros, jonka meistä jokainen tunnistaa alitajuisesti.

### 3.3.2 David Mamet'n arkista järkeilyä

David Mamet on yhdysvaltalainen kirjailija, esseisti, näytelmäkirjailija, käsikirjoittaja ja elokuvaohjaaja. Hän on sanojensa mukaan kasvanut teatterin parissa ja hänellä onkin yhtä ja toista sanottavaa näyttelijäntyöstä. Mamet'n lähestymistapa näyttelijäntyöhön on hyvin yksinkertainen, käytännönläheinen ja arkinen. Teatterikoulutussysteemiä kohtaan hän esittää ankaraa kritiikkiä ja kehottaa useaan otteeseen lukijaa pysymään poissa kouluista, koska hänen mielestään ainoa paikka missä näyttelemistä voi oppia on näyttämö. Itse en pidä koulutusta mitenkään turhana, mutta Mamet'n kritiikki osuu kyllä välillä oikeaankin. Olen hänen kanssaan samaa mieltä siitä, että näyttelijänkoulutusjärjestelmät jossain määrin tukevat eräänlaista lahjakkuusmyyttiä – uskotaan esimerkiksi että ihmisen pitää olla erityisen lahjakas päästäkseen teatterikouluun. Tämä tietysti pitää paikkansa, mutta se ei tarkoita sitä, että ihmisen täytyisi olla erityisen lahjakas voidakseen näytellä. Väitän että näyttelemään voi oppia kuka tahansa, aivan kuten minkä tahansa muunkin työn. Mamet'n näkemys hyvän teatterin tekemisestä on raikas ja helpotajuinen. (Mamet, D. 1997).

Kautta teatterimaailman sivu on näyttelijän roolityö herättänyt keskustelua ja mielipiteitä on heiteltä suuntaan jos toiseen. Mamet pitää turhana näyttelijän yritystä muuttua roolihenkilökseen, koska ketään sellaista henkilöä ei itse asiassa ole olemassa. On vain näytelmän tekstiä, jota näyttelijän tulee puhua. Kun hän samalla yrittää saavuttaa jonkin kirjailijan roolihahmolle asettaman päämäärän, yleisön näkee näyttämöllä illuusion henkilöstä. Tämän illuusion luodakseen näyttelijän ei tarvitse tuntea tai kokea mitään erityistä kuten ei taikurinkaan tarvitse käyttää yliluonnollisia voimia. Taikuri kuten näyttelijäkin luovat illuusion katsojan mieliin.

Mamet pitää tärkeänä sitä että katsojan oma persoona tulee esille, Stanislavskia lainaten hän pitää sitä tuhat kertaa mielenkiintoisempaa kuin parasta näyttelijää, joka hänestä voi tulla. Tämä persoona pääsee esille silloin kun näyttelijä epävarmuudestaan huolimatta suorittaa hänelle annetun tehtävän. Tuolloin yleisö näkee todellista rohkeutta eikä pelkkää rohkeuden esittämistä. Olen tässä asiassa samaa mieltä – rohkeaa ja rehellistä ihmistä on aina mukavaa katsoa. Monesti myös teatteriesityksen hauskipia kohtia ovat sellaiset tilanteet, kun jokin nyrjähtää – kun katsojana huomaan että jokin esityksessä ei mennytkään suunnitelmien mukaan – tuolloin paljastuu todellinen näyttelijä, se henkilö kenen täytyy keksiä, kuinka tilanne korjataan. Tällaista ”vaarallista” näyttelemistä tapahtuu usein, esimerkiksi silloin kun ihmiset unohtelevat vuorosanojaan.

Mamet'n käsityksen mukaan yleisö tulee teatteriin kokemaan tunteita. He tulevat esitykseen tullakseen miellytetyiksi ja se mikä heitä miellyttää on rehellisyys, suoruus, epätavanomaisuus ja intuitiivisuus. Suhteesta yleisöön hän jatkaa väittämällä, että niin kutsutun neljännen seinän on keksinyt joku joka pelkää yleisöä. Tällainen seinä yleisön ja näyttelijän välissä tekisi hänen mukaansa tyhjäksi koko teatterin tarkoituksen, joka on kanssakäyminen ja läheinen yhteys. Yleisö haluaa nähdä ihmisen joka osaa näyttellä, joka osaa tuoda tekstiin jotain sellaista, jota he eivät olisi osanneet käsikirjoitusta lukiessaan kuvitella. Olen Mamet'n kanssa neljännen seinän suhteen samoilla linjoilla. Minusta teatterinkatsojana on ylen pitkästyttävää seurata näytelmää, jossa lavalla olijat käyttäytyvät, niin kuin katsomoa ei olisi. Sen lisäksi että minä katsojana koen oloni ulkopuoliseksi tuollaisissa esityksissä, ovat ne myös jollain tapaa koomisia. Miksi ihmeessä näyttelijät puhuvat koko ajan huoneen yhtä seinää päin – kun heidän tuli puhua vastaanäyttelijöilleen. On jotenkin teennäistä esittää että ollaan jossain huoneessa ja katsomoa ei ole, kun kaikki toiminta on kuitenkin ohjattu ottaen katsomon sijainti huomioon.

Mamet nimeää Stanislavskiin oppinsa perustavat metodinäyttelijät värityskirjanäyttelijöiksi, jotka ylianalysoivat roolihenkilönsä ja täyttävät ne erilaisilla sävyillä ja tunteilla. Tällaista roolityötä ei hänen mielestään tarvita, sillä henkilöiden kuvaaminen ja värittäminen on kirjailijan työtä: *”Kirjailijan työpanos on teksti. Jos se on hyvä, se ei kaipaa sinun apuasi. Jos se on puutteellinen, et voi tehdä mitään sen hyväksi”*. (Mamet, D. 1997, s. 74). Hänen mukaansa näyttelijän tehtävä on tuoda roolihenkilö eläväksi näyttämöllä kiinnittämällä huomionsa vastaanäyttelijöihin ja toimintoihin, joilla roolihenkilö pyrkii päämääräänsä. Värityskirjanäyttelemisen siirtää näyttelijän fokuksen häneen itseensä ja kysymykseen siitä, pystyykö hän eläytymään roolihahmonsa tunteisiin tarpeeksi aidosti. Tällä tavoin roolisuorituksesta tulee osasuoritusten kavalkadi, joiden onnistumista näyttelijä arvioi. Tällä tavalla yleisöltä riistetään ennalta-arvaamattomuuden välittömyys ja intiimiys, juuri ne asiat jotka tekevät näytelmän esityksestä ylivertaisen tekstin lukemiseen verrattuna. Mamet'n mukaan sillä, kuinka näyttelijä vuorosanansa lausuu, ei ole väliä, enemmän merkitystä on sillä mitä hän tarkoittaa: *”Mikä tulee suoraan sydämestä, menee suoraan sydämeen”*. (Mamet, D. 1997, s. 82). Hänen mielestään oletetun tunteen lisääminen esitykseen on yritys lahjoa yleisö ja oikeastaan se vähentää heidän nautintoaan, koska silloin he katselevat näyttelijää, joka kerjää huomiota ja hyväksyntää kovalle työlleen. Tunnistan itsessäni katsojana jotain samankaltaista – minusta on erittäin

epämiellyttävää kun joku eittämättä itseään mainiona näyttelijänä pitävä henkilö pitää omaa erinomaisuutensa näytöstä keskellä teatteriesitystä ja pakottaa minut ihaillemaan häntä. Sovinnaisuuden vuoksi minun täytyy mennä mukaan leikkiin, koska näyttelijä esittää hyvää näyttelijää ja osoittaa olettavansa yleisön olevan samaa mieltä. Tuolloin minulle katsojana ei oikeastaan jää muuta vaihtoehtoa osoittaa olevani toista mieltä, kuin kävellä salista ulos, mikä mielestäni on ehkä liian vahva mielenilmaus ja toisekseen sen jälkeen en voisi katsella loppuesitystä ja muiden näyttelijöiden hyvää näyttelemistä.

Mamet keskittyy paljon tunteiden ilmaisuun tai oikeammin niiden ei-ilmaisuun kirjassaan. Olen pohtinut tätä asiaa monesti itsekkin. Se mikä minua ihmetyttää suuresti on että miksi näyttelijän pitäisi ilmaista tunteensa ylettömän vahvasti. Muistan nähneeni jossain psykologisessa dokumentissa tutkimuksen siitä, kuinka ihmiset pystyvät tunnistamaan toisen ihmisen perustunnetilan hänen nilkkansa asennon näyttävästä kuvasta. Jos joku ihminen arkielämässä ilmaisee tunteitaan asiaankuuluvaa enemmän, herättää se minussa epäluuloa: Miksi joku haluaa esittää minulle tunteensa jotain tiettyä tunnetta – tarkoittaako se silloin sitä että todellisuudessa juuri tässä tunteessa on puutteita? Kun teatterissa ihmiset esiintyvät toisille ihmisille, miksi tunteita pitää liioitella, kun katsojien pitäisi ne kaiken järjen mukaan ainakin alitajuisesti tunnistaa?

### 3.3.3 Mielikuvituksessa jokainen maalaa omat kuvansa

Olen useita kertoja kuullut ihmisten kehottavan toisiaan lukemaan ensin kirjan ja katsomaan sitten vasta elokuvan, koska kirja oli niin paljon parempi. Syy siihen tunteeseen että kirja oli paljon parempi kuinokuva löytynee mielikuvituksesta. Kantele kirjoittaa lukemista käsittelevässä artikkelissaan seuraavaa:

*”Mielikuvitus on kirjaimellisesti kuvien muodostumista mielessä. Ja siinä lukeminen tai kuunteleminen ovat lyömättömiä. Katsoessaan kuvakirjaa tai televisiota lapsi näkee minkä näköinen on Leijonakuningas, mutta kuunnellessaan satua Lumikista tai lukiessaan Pertsasta ja Kilusta hänen on luotava itse kuva henkilöistä, esineistä ja ympäristöstä. Uuden luomiseen tarvitaan mielikuvitusta.” (Kantele 1996).*

Kun ihmiselle kerrotaan jotain, jos hän lukee jotain tai kuuntelee jotain, muodostaa hän vastaanottamista sanoista kuvia mielessään prosessoidessaan sanomaa. Ihminen kuvittaa saamansa viestin niillä kuvilla, joita hänen mielessään jo on. Nämä omat kuvat koostuvat hänen omista kokemuksistaan. Oikeastaan on väärin puhua pelkistä kuvista, sillä meillä on kuvien lisäksi muistissa paljon tunteita, ääniä, tunnelmia ja tuoksua. Oleellista kuitenkin on, että ymmärtääkseen



sanoman ihminen käyttää omia kokemuksiaan heijastuspintana. Mitä enemmän vastaanotettava materiaali sisältää mahdollisuuksia omien kuvien käyttöön, sitä helpompaa viestin vastaanottaminen on, sitä omemmalla materiaali tuntuu, sitä suuremman vaikutuksen se tekee ja sitä paremmin se jää mieleen. Esimerkiksi kauhuelokuvissa pelottavimmat kohdat ovat juuri ne joita ei näytetä, koska silloin kohdat täytyy kuvittaa itse ja niiden teho moninkertaistuu.

Kuvien mekanismi toimii myös toisin päin. Halutessamme tallentaa muistojamme, teemme sen usein kirjoittamalla. Kirjoitamme itsellemme muistiin jonkin tietyn asian – vaikkapa kohtaamisen ensirakkautemme kanssa. Kuitenkaan tuota tekstiä lukemalla ei kukaan muu voi mielikuvituksessaan kokea samaa tilannetta, muisto on autenttisesti tallennettuna tekstiin ainoastaan alkuperäiselle kokijalleen. Näin toimii myös käsikirjoitus. Kirjailija kuvittelee tapahtumia ja kirjoittaa niistä käsikirjoituksen. Teatteripiireissä usein vitsaillaan siitä kuinka huonoimpia näytelmiä ovat juuri ne näytelmät, joissa on pisimmät parenteesit yksityiskohtaisine skenaarioineen. Tämä on osoitus siitä, että näytelmäkirjailija ei ole kunnioittanut ohjaajan oikeutta muodostaa omia kuviaan tekstistä, vaan hän on kirjoittamalla yrittänyt luoda mahdollisimman valmiita kuvia.

Kuten elokuvassa, myös teatterissa ensimmäisen viestin saa ohjaaja lukiessaan käsikirjoitusta. Tuossa vaiheessa ohjaajan mielikuviutus on tärkeä työkalu: käsikirjoitus on kuin suuri arvoitus, joka tulee ratkaista – jokaisen sanan takana voi piillä ratkaiseva vihje, vastaus kysymykseen ”Mitä kirjailija on tarkoittanut?” Arvoituksen ratkettua on ohjaajan vuoro reagoida kirjailijan viestiin ja päättää oma katsantokantansa asiaan, jonka sitten tuo julki teatteriesityksessään. Millaiseen asemaan tämä prosessi jättää katsojan? Katsoja vastaanottaa esityksessä ohjaajan näkemyksen kirjailijan tekstistä. Ohjaaja on luonut kuvat tekstistä, jolloin katsoja tarkastelee valmista pakettia, joka on kooste ohjaajan kuvista. Tässä mielestäni olisi mahdollista rikastuttaa teatteriesitystä. Uskon että on mahdollista aikaansaada synteesi jossa kirjailijan, ohjaajan ja katsojan kuvat yhdistyvät.

Teatterista tulee mielenkiintoista silloin, kun se on jokaisen osallistujan omaisuutta, siinä vaiheessa kun taideteos sijaitsee kokijoiden metatietoisuudessa. Teatterilla on tällaisen metakokemuksen synnyttämiseen ainutlaatuinen mahdollisuus kollektiivisen erityisluonteensa vuoksi.

### 3.3.4 Fiktiosopimus ja sen loukkaaminen

Eräs teatterin edellytys on esityksen ja katsojan välinen fiktiosopimus. Katsoja aktiivisesti uskoo näkemänsä todeksi, vaikka varsin hyvin tietää olevansa teatterissa. Muistan etenkin lapsuudessa käyneeni useita keskusteluja, joissa elokuvia arvotettiin sen perusteella, kuinka aidoilta hurjimmat taistelu- tai joukkotuhokohtaukset näyttivät. Huono elokuva oli silloin jos siitä pystyi selkeästi näkemään että se oli ”trikkikuvattu”. Enpä ole moista keskustelua kuullut käytävän yhdenkään teatteriesityksen jälkeen. Teatterissa ollaan aidosti läsnä –

sekä katsojina että näyttelijöinä – roolihenkilöt ovat läsnä leikisti, mutta se uskotaan todeksi yhteisen fiktiosopimuksen vuoksi.

Muistan teatteriopintojani ennen ajatusmaailmani edelleen olleen jossain määrin tuolla ”trikkikuvatasolla”. Paras näyttelijänsuoritus oli mielestäni silloin, kun näyttelijästä ei ollenkaan voinut huomata että hän näytteli, sen sijaan hän vaikutti todellakin olevansa roolihenkilönsä. Jollain tapaa omasin aikalailla realistisen, jollei jopa naturalistisen, käsityksen näyttelijäntyön ideaalista. Olen aina ollut kovin innokas ompelemaan pukuja ja suunnittelemaan lavastuksia siten että kaikki olisi mahdollisimman aitoa ja oikeasti. Toisaalta myös koulutuksessamme on painotettu sellaisia seikkoja kuin että näyttelijöiden tulee saada mahdollisimman varhaisessa vaiheessa omat näyttämöpukunsa ja kenkänsä, sekä aidot rekvisiitat harjoituksiin, jotta he pääsevät aitoon tunnelmaan. Luulen että olen tuota aitoa tunnelmaa halunnut myös katsojille välittää. Tällä tavoin olen kohdistanut paljon energiaa ja resursseja periaatteessa johonkin, joka ei lainkaan ole tarpeellista: Miksi katsoja pitäisi huijata uskomaan jotain, jonka hän jo automaattisesti uskoo? Olen vasta viimeisenä opiskeluvuoteni ymmärtänyt, että tällainen ylirealistinen lähestymistapa voi tehdä enemmän hallaa kuin hyvää esitykselle. Tuollaisen katsojan tunnelmaan pääsemisen avustamisen voisi melkein pä ottaa loukkauksena katsojan mielikuvitusta ja eläytymiskykyä kohtaan. Toisaalta mikään määrä syötyä makkaraa näyttämöllä ei varmasti saa katsojaa unohtamaan että ollaan teatterissa – eikä se ole tarpeenkaan. Katsoja tietää tulleensa teatteriin ja on valmis uskomaan leikin todeksi. Mitä todellisemmaksi kaikki tehdään, sitä lähemmäksi todellisuutta tullaan – eikä teatterissa kysymys ole todellisuudesta. Tänä päivänä ajattelen lähes päinvastoin: Mitä vähemmän realistista rekvisiittaa ja lavastusta, sitä enemmän katsojan oma mielikuvitus aktivoituu ja sitä tarkkaavaisemmin hän esitystä seuraa.

### 3.3.5 Tähtinäyttelemisen

Mikä ikinä onkaan totuus oikeaoppisesta näyttelijäntyöstä, ei käy kieltäminen sitä tosiasiaa, että se on kuitenkin teatterin tärkeimpiä osatekijöitä. Näyttelijä on linkki teatteriteoksen ja katsojan välillä – hän tarjoilee esityksen yleisölle. Ei ole niin hienoa tekstiä taikka ohjausta että sitä olisi olemassa ilman näyttelijää, joka sen yleisölle välittää. Sauter kertoo 1980 – luvulla tekemiensä vastaanottotutkimuksien tuloksista seuraavaa.

*”Arvio itse esityksestä korreloituu aina näyttelemisen arvostamiseen, vaikka muita osatekijöitä, esimerkiksi näytelmää, ohjausta, lavastusta ja puvustusta, olisi pidetty näyttelijäntyötä parempana tai huonompana. Tämä läheinen suhde näyttelemisen ymmärtämisen ja esityksestä tehdyn kokonaisarvion välillä osoittautui riippumattomaksi katsojan sosiaalisesta taustasta tai esitystyyppistä. Huomasimme lisäksi, että puutteet näyttelemisen arvostamisessa estävät katsojaa lähes poikkeuksetta syventymästä esityksen*

sisältöön. Mikäli katsoja ei toisin sanoen pidä näyttelijöistä, esitys jää hänelle 'merkityksettömäksi'." (Sauter, W. 2000, s. 17).

Näyttelijä on ratkaisevassa roolissa kun teatteriesityksen menestystä punnitaan. Menestyvässä esityksessä on sellaiset näyttelijät, jotka miellyttävät yleisöä. Millainen näyttelijä sitten kannattaisi esitykseensä ottaa, jos haluaisi sen menestyvän? Vai onko mahdollista että kenestä tahansa voi tulla tähtinäyttelijä, jos minun uskoni mukaan kenestä tahansa voi tulla näyttelijäkin? Quinn on pohtinut sitä, mikä tekee näyttelijästä tähden:

*"Eläimet ja lapset, kuten tunnettua, eivät koskaan tunnu olevan täysin selvillä siitä, että he ovat mukana näytelmässä, ja tämä on syynä suurimpaan osaan heidän viehättävyydestään. Esiintyjän henkilökohtaiset, yksilölliset ominaisuudet vastustavat aina jossakin määrin näyttelijän näyttämöhahmoksi muuntumista, mikä puolestaan tarvitaan fiktion välittämiseksi. (Quinn, M.L. 1987, s.43)"*

Michael Quinin mukaan tähtinäyttelijät lisäävät omaan näyttämöhahmoonsa jotain henkilökohtaista, joka estää heitä sekoittumasta näyttämöhahmoon tai draamaan. Heidän henkilökohtainen panoksensa itse asiassa törmää roolin kanssa ja tästä yhteentörmäyksestä voi vapautua paljon energiaa. Näyttelijän julkisen identiteetin ja katsojan välille syntyy suhde, joka on rinnakkainen katsojan ja roolihenkilön välisen suhteen kanssa. Esityksen fiktiivistä todellisuutta halkoo tietoisuus näyttelijän omasta persoonasta. Quinin mukaan tämä tietoisuus toimii tietynlaisena Brechtiläisenä vieraannuttamisefektinä. Näyttelijän ei tarvitse olla katsojalle henkilökohtaisesti tuttu, riittää jos hänestä on lukenut lehdistä. Tästä katsojalle seuraa sellainen olo, kuin hän tietäisi näyttelijästä hieman enemmän kuin keskivertokatsoja. Näistä tiedonmurusista katsoja voi sitten tehdä omia päätelmiään siitä, missä määrin roolihahmon ja näyttelijän elämän tapahtumat muistuttavat toisiaan. Tällä tavoin juorut voivat vahvistaa näyttämötapahtuman henkistä aitoutta.

*"Tähteys mahdollistaa huomion siirtymisen kohteesta toiseen epätavallisen voimakkaalla tavalla. Tämä on tähteyden avainpiirre. Yleisön asenne muuttuu fiktiivisen illuusion tiedostamisesta sen illuusioon – vaikka kuinka epätodenkin – hyväksymiseen, että tähtipersona on absoluuttisesti läsnä. Tähtinäyttelijä ei ole pelkkä kameleontti, sillä hän edustaa yksilön redusoimattomuutta. Hänestä tulee vakaa merkittäjä, johon eivät tunnu vaikuttavan läsnäoloa mahdollisesti purkavat murtumat, koska hänen esittämänsä rooli hyväksytään fiktioksi" (Quinn, M.L. 1987, s.45).*

Quinnkin vaikuttaisi tulleen siihen lopputulokseen, että hyvä näyttelijä pistää rohkeasti itsensä likoon ja oman persoonansa peliin näyttämöllä, eikä piiloudu neljännen seinän tai roolihahmonsa suojiin. Äärimmäinen esimerkki tästä ovat näyttelijät, joiden yksityiselämän koukerot ovat keltaisen lehdistön käsittelyssä viikoittain. Toinen ääriyhmä on paikalliset tähtinäyttelijät, jotka puolet kaupungin väestä tuntee henkilökohtaisesti. Tässä piilee myös ansa: jos sinulla on roppakaupalla tunnettuutta ja ihmiset aplodeeraavat sinulle koska kokevat tuntevansa sinut henkilökohtaisesti, voi tämä johtaa laiskaan näyttelijäntytyöhön – menestys kun on tietyllä tapaa taattu huolimatta siitä, kuinka työnsä hoitaa. Vähemmän tunnettu näyttelijä voi myös yrittää luoda henkilökohtaista suhdetta katsojaan ennen esitystä. Mahdollisesti paikallinen lehti voi tulla tekemään sinusta etukäteisjutun ja jollei tule, niin ainakin käsiohjelmaan voit kirjoittaa jonkin henkilökohtaisen viestin. Tähtinäyttelijyyteen tarvittava tunnettuus on täten jossain määrin kenen tahansa ulottuvilla.

## 4 Pinnalla - haaveista toteen

Yritys lihallistaa teatterin ideaali

Nyt kun olen hahmottanut käsitykseni hyvästä teatterista, on aika pohtia, olenko onnistunut tekemään oman teatteri-ihanteeni mukaista teatteria. Esimerkkitaipauksena käytän lopputyöni taiteellista osiota, ”Pinnalla” – nimistä monologiesitystä. Kirjoitin esitystekstin itse ja sen dramatisoinnissa minua auttoi ohjaajani Petra Norrgård. Musiikin esitykseen sävelsi muusikko ja kitaristi Joni Tiala. Katsojapalautetta minulla ei ole muuta kuin koulun puolesta annettu arvostelu ja lehti-arvostelut – otanta ei siis ole kovin kattava eikä myöskään koostu niin sanotuista keskivertokatsojista. Tein kyllä katsojille kohdistetun kyselylomakkeen esitystä koskien, mutta ymmärsin pian esityksen luonteen sellaiseksi, etten kokenut sopivaksi pyytää ihmisiä jäämään lomaketta täyttämään esityksen jälkeen. Jotkut ihmiset tulivat myös keskustelemaan kanssani esityksestä jälkikäteen ja näistä keskusteluista on minulle esiintyjänä jäänyt paljon henkistä pääomaa. Luulen kuitenkin että vaikka minulla olisikin kattava otanta ihmisten kuvailemia katsojakokemuksia, en olisi oikea henkilö niitä analysoimaan. Oma suhteeni omaan taideteokseeni tulisi välttämättä värittämään näkemääni. Analyysini jää siis puolitiehen, koska minulla ei ole katsojakokemusta esityksestäni. Aionkin tässä lähinnä tarkastella kuinka onnistuin saavuttamaan produktiolle asettamani tavoitteet ja kuinka teatterin tekijän ominaisuudessa olen tuotannon kokenut. Onko Pinnalla vastannut minun tavoitteisiini ja tarpeisiini teatterintekijänä?

### 4.1 MILLAISISTA TARPEISTA JA TAVOITTEISTA PINNALLA SAI ALKUNSA?

Taiteellisena tavoitteenani oli luoda esitys, jossa visuaaliset elementit, liikkeellinen ilmaisu, teksti ja musiikki kuljettavat esitystä rinta rintaan. Olen usein pohtinut sitä, kuinka teatteri monesti tuntuu aivan kuin riistävän muita taiteenlajeja: kuinka esitykseen tehdään jokin liikkeellinen numero vain siksi, koska esitys vaatii sitä. Samalla tavalla käytetään myös musiikkia: teatteriesityksen lopussa soitetaan jokin musiikkikappale vain siksi, että niin tavataan tehdä. Mielestäni teatteri ei ole yhtään sen tärkeämpi kuin mikään muukaan taiteenlaji. Tämä vuoksi halusin, että tekemäni teatteriesitys kunnioittaisi osaelementtejänsä sekä niiden tekijöitä. Halusin että kaikki elementit olisivat yhtä tärkeitä, eikä minkään osa-alueen tarvitsisi olla alisteinen toiselle. Toiveenani oli myös, että esityksen tekijät olisivat tasa-arvoisessa asemassa, että jokaisella olisi yhtäläinen oikeus tuoda omia ideoitaan luomisprosessiin. Tavoitteenani oli myös tehdä rauhallista teatteria vastapainoksi siihen tehokkuuden vaatimukseen, joka on läpitunkanut aivan jokaisen ihmiselämän osa-alueen. Halusin osoittaa mieltä ja tehdä hitaan esityksen, joka antaa aikaa ajatella. Halusin tehdä teatteriesityksen, joka olisi kuin taidenäyttely johon katsoja saa rauhassa tulla ja josta hän saa poimia haluamansa elementit. Sen sijaan että tarinaa kerrotaan yhdellä tasolla tehokkaasti ja

lineaarisesti, halusin että esitys etenee useilla tasoilla samanaikaisesti. Esimerkiksi niin että näyttämöllä on samanaikaisesti liikettä, musiikkia, tekstiä ja kuvaa, jolloin ei ole tarkoitukseen, että katsoja seuraisi kaikkea samanaikaisesti yhtä suurella intensiteetillä. Jokainen elementti kuitenkin kertoo samaa tarinaa – vaikkakin omalla tavallaan. Katsojan saama kokemus esityksestä riippuu siitä, mitä elementtejä hän on seurannut. Me esityksen tekijöinä toisin sanoen annamme katsojalle useita erilaisia mahdollisuuksia kokea sen, emmekä pyrikään manipuloimaan katsojaa yhteen oikeaan katsomistapaan.

Produktioon lähtiessä minulle oli oleellista, että esitys käsittelisi jotakin tärkeäksi kokemaani aiheetta. Valitsin aiheeksi mielenterveysongelmat, koska olen niihin useita kertoja elämässäni törmännyt ja minua on mielenterveysongelmien problematiikka aina askarruttanut. Halusin tuoda yhteiskunnassa käytävään mielenterveyskeskusteluun oman lisäni, koin että kaiken tiedon vastaanottamisen ja aiheesta käytävien kahvipöytäkeskustelujen lisäksi ihmiset tarvitsisivat jotakin konkreettisempaa – ettei asia jäisi etäiseksi.

Minua on myös monesti koulutukseni aikana askarruttanut draaman ja esittävän teatterin välinen suhde. Minusta on monesti tuntunut, että taiteellisuuden vaade estää sekoittamasta näitä kahta keskenään. Aivan kuin draaman yhdistäminen esittävään teatteriinkin tekisi siitä jotenkin vähemmän arvokasta taiteellisesti. Halusin kokeilla sellaista mallia, jossa draama ja taiteellinen teos elävät rinta rinnan – yhteistyössä mutta kuitenkin itsenäisinä.

Pinnalla – esitys on syntynyt minun halustani kokeilla siipiäni käytännössä. Se oli myös selkeää kapinaa vallalla olevaa järjestelmää kohtaan: minun oli vaikeaa hyväksyä, ettei saamani koulutus antaisi minulle virallista oikeutusta kutsua itseäni taiteilijaksi ja työskennellä taiteilijana; käsikirjoittajana, näyttelijänä tai ohjaajana. Tunsin vahvaa tarvetta tehdä sellainen esitys, joka toimisi eräänlaisena työnäytteenä kyvyistäni. Minulle oli tärkeää saada todistaa että pystyn tekemään noita töitä, vaikken virallisesti saakaan itseäni noilla ammattinimikkeillä kutsua. Halusin tietää pystyisinkö omin voimin saamaan kasaan sellaisen esityksen, jonka kanssa voisin kiertää esiintymässä eri paikoissa. Lähtökohta oli myös taloudellinen – pystyisinkö työllistämään itseni teatteria tekemällä. Se että valitsin muodoksi juuri sooloesityksen oli toisaalta käytännön sanelema pakko, minulla ei olisi ollut taloudellisesti varaa ottaa työryhmään mukaan enää toista esiintyjää ja esityksen liikuteltavuuden kannalta oli myös yksinkertaisinta, että esittämiseen tarvittava henkilömäärä pidettäisiin minimissä. Toisaalta se oli myös uhkarohkeutta, pidetäänhän monologia näyttelijäntyön kuningaslajina, jossa minulla vähäisen kokemukseni takia oli ehkäpä suuremmat mahdollisuudet upota kuin uida. Halusin tietää kykenisinkö vastaamaan tuon esitysmuodon haasteisiin.

#### 4.2 JA MIHIN KÄYTÄNNÖSSÄ PÄÄDYTTIIN?

Teatterintekijänä Pinnalla – esitys on ollut minulle hieno kokemus. Seuraavassa arvioin kuinka esitys vastasi siihen kohdistettuihin tavoitteisiin ja tarpeisiin. Kuvailen saamiani kokemuksia ja oivalluksia kolmesta eri näkökulmasta: *Sanoista*

*ja solmuista punoutuu esitys* kuvaa luomisprosessia ja kokemuksiani kirjoittajana ja *Minähän olen täällä aivan oman onneni nojassa* – kappaleessa kerron monologinäyttelemisestä. Esityksen yleisuhdetta tarkastelen kappaleessa *Paitsi että onhan täällä yleisöäkin!*

#### 4.2.1 Sanoista ja solmuista punoutuu esitys

Olen tyytyväinen siihen että valitsin taiteellisen lopputyöni aiheeksi juuri mielenterveyden horjumisen. Tapani kuvata aihetta oli aika hienovarainen. En halunnut millään tavalla mässäillä mielenterveysongelmilla enkä muutoinkaan popularisoida niitä, vaikka monissa teksteissä humoristisia sävyjä olikin. Suurin inhorealismi tekstistä löytyy rivien välistä. Tässä on tekstin vahvuus ja heikkous: teksti on sitä vaikuttavampi, mitä enemmän ihmisellä on omia kokemuksia ja kuvastoa aiheesta, mutta jollei tarttumapintaa ole ollenkaan, eivät tekstikään aukea samalla tavalla. Olemmeko sitten tehneet teatteria, jonka optimaaliseen kokemiseen tarvitaan henkilökohtaista kokemusta mielenterveysongelmista ja mitä se puolestaan merkitsee? Vastaus riippuu tietysti siitä, mitä tavoitellaan. Mielenterveysongelmista tiedottamisessa olen osaltani epäonnistunut, jos niistä kokematon katsoja ei ole saanut kokemuksellista tietoa ja tunnetta niistä. Toisaalta on todella hienoa jos esityksemme on saanut aiheen henkilökohtaisesti tuntevat kokemaan että heidät on nähty. Jollain tapaa minun olisi pitänyt saada rivien välit helppolukuisemmiksi.

Uskon vakaasti että raskaista aiheista kannattaa kirjoittaa kevyesti, tekstiin saa silloin aikaiseksi eräänlaisen ironian mukanaan tuoman dynamiikan. Näin vakavaa aihetta ei kuitenkaan ehkä koskaan voi käsitellä liian syvällisesti ja varmasti olisin voinut tuoda tekstiin vieläkin enemmän syvyyttä. Mutta millä tavoin päästään syvemmälle jos kuitenkin halutaan säilyttää näennäisen kepeä ote?

Kirjoittajana minulle jäi sellainen tunne, että sain kaikki ne tunnelmat välitettyä, jotka halusinkin. Olen prosessin aikana oppinut paljon luottamista ja rohkeutta – on ollut pelottavaa antautua tietämättömyydelle. Esitys on rakentunut pienistä palasista ja aluksi minua pelotti, ettei siitä koskaan tulisikaan yhtenäistä kokonaisuutta. Tekstinkin olen kirjoittanut siten, että minulla on ollut muutamia ideoita, joitain lauseita, jotka mielestäni kiteyttivät aiheesta jotain oleellista. Näitä johtolauseita ja kuvia olen sitten kirjoittanut auki lyhyiksi tunnelmakuvauksiksi ja kertomuksiksi. Näistä näennäisesti irrallisista ja itsenäisistä teksteistä olemme sitten esitystekstiä lähteneet valmistamaan. Olen iloinen ettei näytelmätekstistä kuitenkaan tullut muodoltaan täysin avointa, vaan sinne muodostui myös tarina. Esitystä ei lähdetty rakentamaan valmiin tekstin perusteella, vaan tekstimateriaalista valittiin osia ja kirjoitin tarvittavia osia lisää prosessin aikana. Vaihtoehtona olisi ollut kirjoittaa teksti suljettuun muotoon, siten että siinä olisi selkeästi kuvattu tarinan tapahtumat. Tällainen näytelmätekstin muoto ei minusta kuitenkaan ole kovin kiinnostava. Se olisi myös sotinut asettamaani tavoitetta

vastaan, halusinhan että näytelmän muut elementit – musiikki, kuva ja liike saisivat myös vaikuttaa tekstin sisältöön. Suljettuun muotoon kirjoittaminen tuntuu minulle myös liian kahlitsevalta tavalta – minusta tuntuu että se asettaisi liiaksi rajoja ja siten pienentäisi luovuuden määrää. Luonteeltani kun olen sellainen, että jos sääntöjä ja malleja on olemassa, noudatan niitä mielelläni hyvin orjallisesti ja pikkutarkasti.

Prosessissa jäi hyvin tilaa taiteen tapahtumiselle ja liikkeellisyys, musiikki ja teksti muokkasivat toisiaan. Lopputuotoksessa tekstiä käytettiin usealla eri tavalla – sitä oli tekstinä taustakankaalla, sitä puhuttiin näyttämöllä ja sitä soitettiin nauhalta. Välillä tarinaa kuljetti pelkkä teksti, välillä tekstin ja liikkeen yhdistelmä, välillä tekstin ja musiikin yhdistelmä sekä välillä musiikki ja liike yhdessä. Pinnalla yhdistelee aika rohkeasti eri taiteita ja tyylejä. Mitä muuta voi odottaakaan, kun fyysisen teatterin alueella koulutuksensa saanut Espoosta kotoisin oleva ohjaaja kohtaa klassisen teatterin ja draaman koulutuksen saaneen rovaniemeläislähtöisen kirjoittaja-näyttelijän sekä kokkolalaisen rock-muusikon? Tämä moninaisuus on mielestäni sekä esityksen suurin ansio että potentiaalisiin kompastuskivi. Olen tyytyväinen siihen, että esitys on pysynyt määrittelemättömällä alueella: se ei ole fyysistä teatteria, vaikka käyttääkin paljon fyysisen teatterin ilmaisua, eikä se myöskään ole realistista teatteria vaikka se käyttää paljon tekstiä. Se kertoo tarinan, mutta enemmän se kuitenkin kuvaa tiettyjä tunnelmia. Ehkä katsojakokemusta olisi voinut helpottaa tekemällä selkeämpää rajanvetoa siihen, mikä vaihe milloinkin oli kyseessä. Ehkä esityksessä olisi voinut myös tehdä vielä selkeämpiä eroja sen suhteen, mitä tekniikka milloinkin käytetään eli esimerkiksi jossain välissä esitystä olisi viety eteenpäin yksistään liikkeen tai yksistään musiikin tai minkä tahansa muun osa-alueen välillä. Mutta toisaalta tämä olisi saattanut tuntua rikkonaisemmalta kuin kehittämämme tyyli, jossa käytettiin useita kerroksia ja kanavia yhtä aikaa. Hienointa tässä kaikessa minulle oli kuitenkin se, kuinka irralliset palat pikkuhiljaa alkoivat järjestäytyä kokonaisuudeksi. Olen jo tätä prosessia ennen

uskonut että ihminen pystyy intuitiivisesti tekemään oikeita valintoja, vaikkei aina niitä pystyisi perustelemaan – esimerkiksi ohjaajani halusi ehdottomasti näytelmään tuolin, tuosta vähäpätöisestä tuolista tulikin melkein näytelmän toiseksi tärkein henkilö! Kun prosessi saadaan vauhtiin, alkaa se automaattisesti ruokkia itseään.

Esitys oli ulkoasultaan hyvin minimalistinen. Esitysalue oli rajattu lattiaan maalarinteipillä, esityksen värit olivat valkoinen ja punainen. Taustalakana muodosti valkoisen takaseinän, jonne mustavalkoista tekstiä heijastettiin. Rekvisiittana minulla oli valkoinen tuoli, pääsylippu, nenäliina ja kermavaahtoa. Pälläni minulla oli punainen mekko ja valkoiset housut. Tuota värien ja kuvien symboliikkaa minun olisi tehnyt mieleni kehittää vielä pidemmälle. Olisi ollut hienoa että esityksessä olisi ollut vielä yksi kanava, joka kertoo oman puolensa tarinasta. Käytännön työssä tämä näkökanta jäi vähän sivuun yksinkertaisesti henkilöresurssipulan vuoksi. Olisi ollut erittäin hienoa, jos työryhmässämme olisi ollut henkilö, joka olisi keskittynyt kommunikoimaan esityksen visuaalisen ilmeen ja sen symboliikan myötä.



#### 4.2.2 Minähän olen täällä aivan oman onneni nojassa

Näyttelijänä oli aluksi todella hämmentävää työskennellä oman tekstinsä kanssa, mutta pian se lähti sujumaan ja harjoittelujen myötä tekstin omuus hieman unohtuikin. Teksti tuntui hyvältä esittää ja sitä oli helppo puhua. Tekstissä oli sisäistä kauneutta ja jonkinlaista runollisuutta, joka mielestäni on erittäin positiivinen piirre kun puhutaan näytelmätekstistä. Olen tyytyväinen itseeni siitä, kuinka helppoa minun oli antaa ohjaajalle valtuudet tehdä tekstille mitä haluaa, olisin luullut olevani mustasukkaisempi omasta luomuksestani. Luulen kuitenkin sisäistäneeni aika hyvin sen tosiseikan, että luomisprosessissa yksi plus yksi on aina enemmän kuin kaksi. Mikään yksinäni kehittämä tuotos ei koskaan yltäisi samaan, kuin tuotos jossa on useiden ihmisten näkökulmat sulautettuna.

Yleisökontakti oli vahva, kuten sooloesityksissä tapaa olla. Näyttelijänä pyrin olemaan mahdollisimman auki yleisölle ja otin paljon katsekontaktia koko esityksen ajan. Neljännestä seinästä ei siis ollut tietoaakaan. Tutustuttuani Quinin tähtinäyttelijyyden määritelmään, näin jälkepäin voisin kuvitella että näyttelijäntyöni on sisältänyt elementtejä siitä. Koin olevani näyttämöllä läsnä sekä näyttelijänä että tekstin kirjoittajana, jolloin omaa persoonaani on varmasti sekoittunut aikalailla roolihenkilöön. En koe myöskään tehneeni varsinaista roolityötä siinä mielessä, että olisin yrittänyt muuntaa roolihahmokseni, enemmin koin olevani tarinankertojan asemassa esityksessä. Näyttelijänä olen saanut kallisarvoista kokemusta ja roppakaupalla itsevarmuutta. On tuntunut todella hyvältä huomata, että pärjään yksin näyttämöllä yleisön kanssa tunnin ajan, ilman että he olisivat ainakaan silminnähden menettäneet mielenkiintoaan. Eräs suuri haaste oli se että minulla oli valtavan paljon tekemistä ja muistamista esityksen aikana. Varsinkin ensimmäisissä esityksissä minusta tuntui että keskityin ehkä liikaakin saadakseni kaikki tekemiseni tehtyä oikein ja oikeaan aikaan. Muutaman esityksen kuluttua saatoinkin jo olla rauhallisempi ja keskittää huomioni tilanteessa olemiseen ja yleisön kanssa kommunikointiin.

Monologia oli yksinäistä ja raskasta harjoitella, ja pohdin harjoitusprosessin aikana useasti syytä tähän. Jälkikäteen katsottuna on aika selvä että se on johtunut vastaanäyttelijän puutteesta, koska monologinäytelmässä vastaanäyttelijänä toimii yleisö. Minut yllätti myös se kuinka paljon esitys kehittyi aina uusien esitysten myötä – vaikka toiminnot säilyivät samana, tuntui jokainen esityskerta itselleni uudelta ja erilaiselta. Tämä on voinut näkyä jonkinlaisena epätasaisuutena eri näytösten välillä, mutta se ei mielestäni haittaa, sillä onhan esitys katsojillekin aina uusi ja useimmiten ainutkertainen. Kun harjoittelimme esitystä, teimme paljon läpimenoja. Seuraavan kerran kun työskentelen monologiesityksen kanssa, järjestäisin ehkä harjoitukset eri tavoin, siten että työstäisin pienempiä kohtauksia kerrallaan ja tekisin läpimenoja harvemmin ja mieluiten koeyleisön kanssa, jotta ne säilyisivät erityisinä, eikä niihin tulisi sellaista läpijuoksun tunnelmaa, kuten tämänkertaisessa harjoitusprosessissa usein kävi.

Uskon myös että seuraavassa monologissani pyrin siihen, että ohjausprosessi jatkuu vielä muutaman ensimmäisen esityksen ajan. Ohjaajani ei nähnyt kymmenestä esityksestäni kuin kaksi ja minua harmitti se, että yleisön mukaan

tulon jälkeen minä huomasin esityksestä asioita, joita ehkä olisin halunnut vielä muuttaa. Esityksissä oli muutamia kohtia, jossa minulle näyttelijänä muodostui tunne siitä että niissä oli väärä rytmitys. Rytmitys oli tuntunut harjoittellessa aivan oikealta, mutta yleisön mukaan tullessa ne tuntuivatkin huonoilta. En kuitenkaan uskaltanut noita kohtia lähteä yksinäni muuttamaan, koska pelkäsin että olisin saattanut muuttaa niitä vielä epäedullisempaan suuntaan. Vaikka minusta olisikin tuntunut siltä että rytmitys korjaantui, olisiko se yleisöstä tuntunut siltä? Kun olen näytellyt näytelmissä joissa on suurempi ensemble, on esitys kehittynyt kerta kerran jälkeen näyttelijöiden keskinäisen vuorovaikutuksen myötä. Monologiesityksestä tämä vuorovaikutus ei pääse toistumaan, koska vastaanäyttelijä on jokaisella kerralla eri. Kuinka tämän saman kehityskaaren voisi siirtää monologiesitykseen? Onnistuisiko se sillä tavoin, että ohjaaja tulee aina välillä tarkistamaan voisiko esitystä edelleen kehittää, vai pitäisikö näyttelijän vain omin päin kehittää esitystä? Pitää myös muistaa, että pelkästään näyttelijän pitkästyminen ei mielestäni ole pätevä syy ruveta esitystä muuttamaan, etenkin siten että se vaikuttaisi radikaalisti katsojan kokemukseen – katsojat kun harvoin ovat kyllästyksiin saakka samaa esitystä nähneet.

#### 4.2.3 Paitsi että onhan täällä yleisöäkin!

Sekä esityksen ulkoasu, että teksti kuin myös ohjaus jättivät paljon tilaa katsojien mielikuvitukselle. Pyrkimyksenä oli, että esitys antaisi tilaa ihmisten omille kokemuksille. Fiktiosopimustakaan ei loukattu, vaan yleisö sai kuvitella paljon asioita – esimerkiksi kokonaisen keittiön ei-ammattimaisella mimiikalla toteutettuna. Tekstin esitystapa oli useimmiten kertova ja kuvaileva, jolloin henkilö kertoi jostain tapahtuneesta ollessaan jossain toisessa tilanteessa. Tämä pienensi osaltaan tunneilmaisun määrää todellisesta tilanteesta muistikuvan tasolle, jolloin esityksestä ei tullut erityisen tunnekyllästettyä. Tällä toivoimme jättävämme tilaa katsojien omille tunnekokemuksille. Tällainen taidenäyttelyssä kiertely ja rivien välistä lukeminen antaa katsojalle todella paljon vastuuta ja vaatii tältä paljon työtä. Toisaalta katsojalle pitää kuitenkin olla joitain ohjenuoria esityksen katsomiseen. Katsoja voi kokea turvattomuutta ja turhautumista, jos hän ei laisinkaan ymmärrä mistä on kysymys ja että mitä hänen odotetaan tekevän. Tätä täytyy tulevaisuudessa vielä harjoitella lisää: kuinka saadaan luotua katsojalle tarkoituksenmukainen katsomisstrategia? Miten luoda katsojalle katsomisstrategia, joka jättää hänelle vastuuta ja vapautta eikä pyri manipuloimaan katsojaa, mutta toimii katsomiskokemuksen turvaverkkona?

Draamatyöpajan järjestäminen esityksen yhteyteen oli mielestäni toimiva ratkaisu. Tokikaan en saanut montaa kertaa kokeilla sitä koska ihmiset eivät olleet innokkaita osallistumaan muulloin kuin teatterifestivaalin aikana, ja silloinkaan sitä ei pystytty aikataulun puitteissa toteuttamaan kuin kerran ja senkin lyhennettynä versiona. Alkuperäisenä tavoitteena oli draamatyöpajassani käsitellä ihmisissä esityksen aikana heränneitä kokemuksia ja toisaalta halusin keskittyä purkamaan mielenterveysongelmiin liittyvää stigmaa. Pienikin käytännön kokemus riitti todistamaan, että yksi työpaja ei ajallisesti riitä siihen, että stigman kaltaisiin

ongelmiin päästäisiin oikein todella pureutumaan. Muutenkaan en kokenut, että esitykseni olisi toiminut mitenkään aktivoivana kokemuksena, vaan enemmänkin yleisö vaikutti olevan rauhallinen ja mieteliäs esityksen jälkeen. Tämän vuoksi muutin suunnitelmiani työpajan suhteen siten, että se toimii eräänlaisena katsomiskokemuksen jatkeena, aikana ja tilana jonne voi jäädä näkemäänsä prosessoimaan. Konseptina uskon tämän esityksellisen teatterin ja draaman rinnakkaiselon olevan toimiva. Suomalaisessa kulttuurissa draama ja osallistava teatteri vaikuttaa edelleenkin olevan vieras ja pelottava asia, verrattuna esimerkiksi Iso-Britanniaan, jossa draamaa on opiskeltu koulussa jo vuosikymmeniä. Uskon että suomalaiseen hieman jäyhään katsojakulttuurin sopii parhaiten sellainen malli, jossa kenenkään ei esityksen aikana tarvitse pelätä joutuvansa osallistumaan. On turvallisempaa, kun on selvät sävelet siitä milloin draamaosio alkaa ja miten siihen saa osallistua ja miten siitä jäädään pois.

#### 4.3 LOPPU HYVIN, KAIKKI HYVIN

Kokonaisuutena näen onnistuneeni Pinnalla -esityksen kanssa hyvin. Oppimiskokemuksena produktio on ollut minulle painonsa arvosta kultaa. Olen todistanut itselleni, että pystyn kirjoittamaan näytelmätekstin ja että näyttelijänä minun rahkeeni riittävät monologiesityksestä selviämiseen. Tänä tuollainen itselleen asioiden todistelu tuntuu hieman lapselliselta ja naurettavalta, mutta ennen koko prosessia tuo tarve on ollut hyvinkin todellinen ja onhan siitä ollut hyötyäkin: ehkä koko Pinnalla – esitystä ei olisi tullut ilman sitä, ei ainakaan yhtä suuressa mittakaavassa. Tiedän nyt paljon paremmin mihin pystyn ja mihin on jäänyt vielä parantamisen varaa. Ehkä tärkein oppimani asia koko prosessissa on se, että todellakin ryhtyy käytännössä tekemään niitä asioita joista haaveilee – lopputuloksesta ei varmasti koskaan tule juuri sellainen kuten olit ajatellut, mutta siitä kuitenkin tulee jotakin, eikä se jää pelkäksi haaveeksi.

## 5 Yhteenveto – Mitä olen oppinut suhteestani teatteriin?

Olen varmasti oppinut valtavan paljon tämän opinnäytetyöprosessin, sekä taiteellisen että kirjallisen osion tekemisen myötä. En kuitenkaan koe pystyväni tyhjentävästi vastaamaan otsikon kysymykseen. Matka on ollut täynnä erilaisia oivalluksia ja uskonkin, että niiden nivoutuminen ehjäksi kokonaisuudeksi mielessäni vaatii ajan ja uusien produktioiden tuomaa etäisyyttä.

Vaikka itse esityksen valmistaminen on ollut suureksi osaksi umpimähkäistä heittäytymistä luomisprosessiin, olen onnistunut saavuttamaan niitä tavoitteita, joita olen itselleni asettanut. Opintojeni aikana olen aktiivisesti pyrkinyt heittämään liiallisen analysoinnin ja järkeilyn romukoppaan, yrittäen edetä taiteellisessa työssäni intuitiivisesti. Liika vapaus voi olla luovuuden kannalta yhtä rajoittavaa, kuin liian tiukat rajatkin. Rajat ovat rakkautta myös oman luovuuden ruokkimisessa – on helpompaa lähteä luomistyöhön, kun on olemassa jonkinlaiset raamit. Ehkä minun kehityksessäni järki ja luovuus eivät vielä yhdisty, mutta ne voivat kyllä elää rinta rinnan. Välillä heittäydytään ja välillä analysoidaan – intuitio on kuitenkin minulle painavampi kriteeri. Jos minulla on jokin näennäisesti järjenvastainen idea, joka mielestäni kuuluu teokseen, saa se olla siellä – luotan että se perustelee paikkansa jossain vaiheessa. Hyvässä esityksessä on sitä jotain ja sen jonkin ilmeneminen on sitä todennäköisempää, mitä suotuisimmat olosuhteet sen ilmenemiselle luodaan. Näitä suotuisia olosuhteita luodaan analyttisyydellä ja järjellä.

En osaa sanoa miten käsitykseni teatterista on muuttunut tämän työn aikana. Enemminkin prosessissa on ollut kyse teatterikäsitykseni kirkastumisesta ja selvenemisestä – se mitä olen tuntenut ja aavistanut on saanut tarkemman muodon. Näen nyt Pinnalla – esityksen olleen askel oikeaan suuntaan, vaikka se olikin aika haparoiden otettu askel.

Koen tämän työn myötä olevani taas hieman valmiimpi jatkamaan työtäni teatteritaiteen saralla. Ohjaamisen lisäksi haluan myös kirjoittaa näytelmiä. Koen että minulla on myös kirjoittajana paljon annettavaa. Ehkä olen myös kehityksessäni siinä pisteessä, että minun kannattaa myös tekstin tasolla pyrkiä itse luomaan sellainen maailma, jonka haluan esityksessäni välittää, sen sijaan että hakisin valmiista teksteistä sellaista maaperää, johon minun omat kuvani olisi helpointa istuttaa. Uskon että seuraavana suuri haaste omassa kehityksessäni on yrittää ohjata omaa tekstiäni. Haluan jatkaa kokeiluja erilaisten teatterityylien yhdistämisessä. Arvostan ihmisissä välittömyyttä, avoimuutta, rehellisyyttä ja suoruuutta – ja sellaiseen näyttelijäntyöhön minä tulen pyrkimään. Haluan tehdä esityksiä jotka arvostavat katsojaa, eivätkä pyri manipuloimaan tätä ja antavat hänelle paljon vastuuta ja vapautta. Mikä tärkeintä, haluan tehdä teatteria joka vaikuttaa syvemmällä tavalla. Sellaista teatteria joka aktivoi katsojat sekä ajatuksen että toiminnan tasolla.

## LOPUKSI

On tuntunut hyvältä kartoittaa omaa teatterikäsitystensä. Mielenkiintoista minusta on, että eniten oivalluksia minulle ovat antaneet ne teatteritietäjät, joiden teorioita emme koskaan koulutuksessamme ole millään tapaa sivunneet. Voisiko tässäkin olla kysymys omista kuvista – onko helpompaa muodostaa teatterikäsitystensä sellaisen teorian kanssa, jota kukaan ei ole minulle valmiiksi selittänyt, vaan olen aivan itse saanut kuvitella, mitä Yoshi Oida ja David Mamet ovat kirjoituksillaan tarkoittaneet? Vai lieneekö kysymys siitä, että alan pikkuhiljaa itsenäistyä ja ottaa etäisyyttä saamaani koulutukseen? Miten hyvänsä, oleellisinta on että nyt löytyy dokumentti, johon olen kirjannut tämänhetkisen käsitykseni siitä, millaista teatterin tulee olla. On jännittävää verrata, kuinka tuo käsitys muokkaantuu tulevaisuudessa.

Ai niin.

Oikeasti vai leikisti?

Leikisti – totta kai!

## 7. Lähdeluettelo

Carlson, M. (1990). Teatteriyleisöt ja esityksen lukeminen. Teoksessa: Koski, P. (toim.), Savolainen, J. (suom.) *Teatteriesityksen tutkiminen* (s. 60-82). Keuruu 2005: Otavan Kirjapaino Oy.

Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow — elämän virta: tutkimuksia onnesta, siitä kun kaikki sujuu*. Suom. Hellsten, R. Helsinki 2005: Rasalas.

Diamond, E. (1996). Johdatus esitykseen ja kulttuuripolitiikkaan. Teoksessa: Koski, P. (toim.), Savolainen, J. (suom.) *Teatteriesityksen tutkiminen* (s. 169-183). Keuruu 2005: Otavan Kirjapaino Oy.

Kantele, K. (1996). Miten lukutaitoa voi kehittää? *Kirjastoletti* (7-8). <http://www.kantele.org/p14.html> (Noudettu 18.02.2010)

Mamet, D. (1997). *TOSI JA EPÄTOSI, Arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle*. Suom. Kellomäki, V. Helsinki 1999: Hakapaino.

Oida, Y. & Marshall, L. (1997). *Näkymätön näyttelijä*. Suom. Sipari, L. Jyväskylä 2004: Gummerus Kirjapaino Oy.

Quinn, M.L. (1990). Tähteys ja näyttelemisen semiotiikka. Teoksessa: Koski, P. (toim.), Savolainen, J. (suom.) *Teatteriesityksen tutkiminen* (s. 40-54). Keuruu 2005: Otavan Kirjapaino Oy.

Sauter, W. (2000). Teatteritapahtuma. Uusia Alkuja. Teoksessa: Koski, P. (toim.), Savolainen, J. (suom.) *Teatteriesityksen tutkiminen* (s. 14-29). Keuruu 2005: Otavan Kirjapaino Oy.

