

Luurankonaisen matkassa

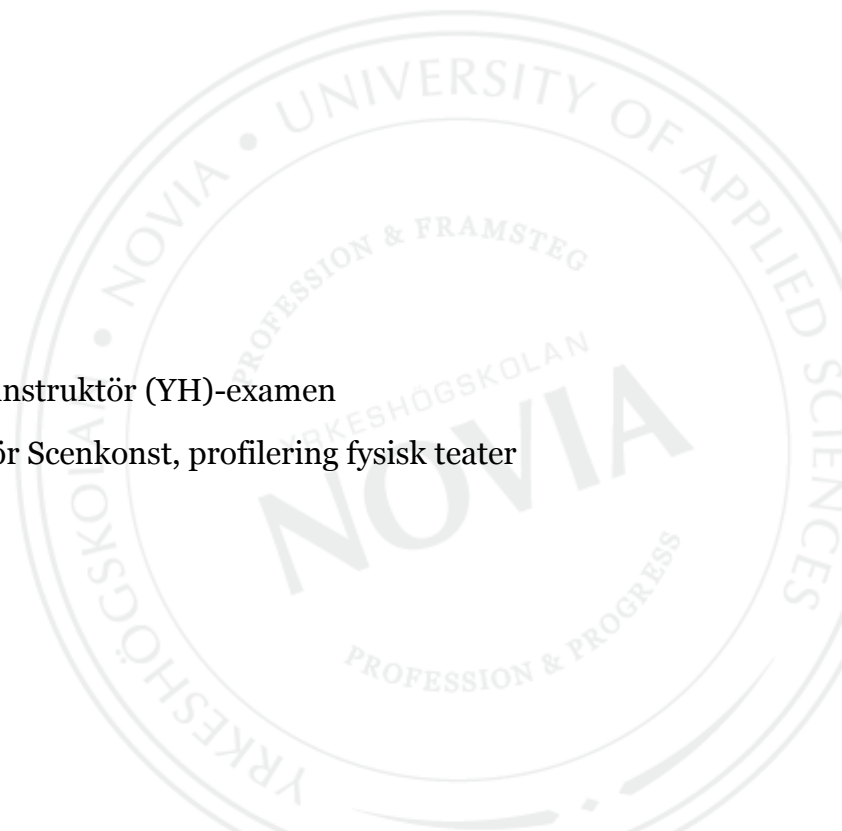
Rytmi tyylittelyn ja kerronnan osana teatteriesityksessä

Freia Stenbäck

Examensarbete för dramainstruktör (YH)-examen

Utbildningsprogrammet för Scenkonst, profilering fysisk teater

Vasa, 2015



OPINNÄYTETYÖ

Tekijä: Freia Stenbäck

Koulutusohjelma ja paikkakunta: Esittävät taiteet, Vaasa

Suuntautumisvaihtoehto/ Syventävät opinnot: Fyysinen teatteri

Ohjaajat: Steina Öhman

Nimike: Luurankonaisen matkassa – Rytmii tyylittelyn ja kerronnan osana teatteriesityksessä

Päivämäärä 7.4.15

Sivumäärä 33

Liitteet 1

Tiivistelmä

Kirjallisessa opinnäytetyössäni syvennyn rytmien merkitykseen teatterityöskentelyssä peilaten sitä taiteelliseen opinnäytetyöhöni, esitykseen *Skelettkvinnan*. Kerron esimerkein mitä rytmi ja liikkeen dynamiikka ovat ja mikä on niiden osuus tyylitellyssä esityksessä. Käyn myös läpi erilaisia tapoja eritellä rytmiä esittävässä taiteissa, erityisesti teatterissa. Luvuissa kolme, neljä, viisi ja kuusi tarkastelen rytmien hyödyntämistä ja sen rakennusprosessia taiteellisessa opinnäytetyössäni, jonka tein yhdessä kurssitoverini, Valter Suin kanssa.

Käsittelen liikelähtöistä rytmiä esityksemme kokonaisuuden, kerronnan yksityiskohtien, taustatyön, lavaelementtien ja erilaisten käyttämiemme fyysisten tekniikoiden valossa, sekä pohdin sen vaikutuksia katsojaan ja esiintyjiin. Seitsemännessä luvussa analysoin kokonaisuuslähtöisen työskentelyn, improvisaation ja yleisön merkitystä valmistamamme esityksen kautta. Pohdintani tuloksena totean, että ajan jäsentäminen suhteessa kokonaisuuteen on tärkeimpiä syitä jotta esitys on onnistunut. Totean myös, että hyvin rakennettu rytmi helpottaa katsomiskokemusta ja pitää yleisön mielenkiinnon yllä ja lisäksi, että hyvin ymmärrettävä impulssi tulee olla selkeästi lähetetty riippumatta sen voimakkuudesta. Luvussa kahdeksan pohdin rytmien kirjoittamisen ja muistiin merkitsemisen vaikeutta ilman nuottikirjoitusta. Viimeinen luku kokoo mielteitäni jossa päädyn ajatukseen, että rytmi muokkaa aikakäsitystä ja vie meidät matkalle maailmaan, jossa sanat eivät aina riitä ilmaisemaan kokemuksiamme.

Kieli: Suomi

Avainsanat: rytmi, dynamiikka, fyysinen teatteri, tarinankerronta

EXAMENSARBETE

Författare: Freia Stenbäck

Utbildningsprogram och ort: Scenkonst, Vasa

Inriktningsalternativ/Fördjupning: Fysisk teater

Handledare: Steina Öhman

Titel: En färd med Skelettkvinnan – Rytmen som en del av stilisering och berättande i en föreställning

Datum 7.4.15 Sidantal 33

Bilagor 1

Abstrakt

I mitt skriftliga examensarbete fördjupar jag mig i rytmens betydelse i ett teaterarbete och analyserar det med hjälp av mitt konstnärliga examensarbete, föreställningen "Skelettkvinnan". Jag jämför med hjälp av olika exempel vad rytm och dynamik är och vad de har för betydelse i en stiliserad föreställning. Jag går också igenom olika sätt att analysera rytm i scenkonst, särskilt i teatern. I kapitel tre, fyra, fem och sex, tittar jag på användningen av rytm och dess betydelse i arbetsprocessen av föreställningen, som jag gjorde tillsammans med min kurskamrat, Valter Sui. Jag behandlar en rörelsebaserad rytm från olika delar av föreställningen; till exempel föreställningens helhet, de berättande detaljerna, bakgrundsarbetet, de fysiska teknikerna och andra element, som vi använt i utförandet. Jag analyserar också rytmens påverkan på betraktaren och uppträdaren. I det sjunde kapitlet analyserar jag betydelsen av vårt arbete med helheten, med improvisation och med publiken. Jag inser att tidstruktureringen av hela föreställningen har varit den främsta orsaken till ett lyckat resultat. Jag noterar också att en fysisk impuls måste skickas tydligt, oavsett dess intensitet. En välbyggd rytm hjälper publiken att förstå föreställningen och samtidigt behålla intresset. I kapitel åtta reflekterar jag över svårigheter med att skriva ner rytm utan noter. I det sista kapitlet sammanfattar jag mina tankar och slutligen kommer jag med idén om att rytmen redigerar begreppet tid. Den tar en människa på en resa in i en värld där orden inte alltid är tillräckliga för att uttrycka våra upplevelser.

Språk: finska

Nyckelord: rytm, dynamik, fysisk teater, berättande

BACHELOR'S THESIS

Author: Freia Stenbäck

Degree Programme: Performing Arts

Specialization: Physical Theatre

Supervisors: Steina Öhman

Title: On a journey with Skeleton woman – Rhythm as a part of stylization and storytelling in theatre

Date 7.4.15 Number of pages 33

Appendices 1

Summary

In this Bachelor's thesis, I focus on the importance of rhythm in theatre, reflecting upon its effective use in my artistic work, a performance entitled Skeleton woman (Skelettkvinnan). Using examples, I explain the purpose of rhythm and dynamics in a stylized performance, and what these terms actually mean in this context. I also go through a variety of ways to analyze rhythm in performing arts, particularly in theatre. In Chapters 3, 4, 5 and 6, I look at the use of rhythm and the building process of my performance, which I did together with fellow student, Valter Sui. In this thesis, I deal with rhythm from the aspects of the whole performance, the narrative details, background work, physical techniques as well as other elements used. I also analyze the impact on the viewer and the performer. In Chapter 7, I analyze the importance of our work with respect to seeing the big picture, as well as improvisation and connection to the audience. I realize that timing, in relation to the whole performance, is one of the main reasons for a successful performance. I also note that a physical impulse must be clearly posted, regardless of its intensity. A well-built rhythm helps the audience to watch the performance and maintain interest. In Chapter 8, I reflect upon the difficulties encountered in terms of writing the rhythm down without using any musical notation. The final Chapter summarises my thoughts on this thesis and finally I conclude with an idea that rhythm affects our concept of time. With this in mind, rhythm takes a person on a journey into a world where words are not always enough to express our experiences.

Language: Finnish

Key words: rhythm, dynamics, physical theatre, storytelling

Sisällysluettelo

1.	Johdanto.....	1
2.	Rytmi	2
2.1.	Rytmin olemus.....	2
2.2	Teatteri ja rytmi.....	3
2.3	Rytmin keinoja teatterissa	5
2.3.1	Corporeal mime.....	6
2.3.2	Biomekaniikka	6
2.3.3	Bharatanatyam.....	7
3.	Rytmi osana esityksen tyylittelyä.....	9
3.1.	Esityksen kokonaisrytmin kehittyminen	9
3.2	Rytmi yksityiskohdissa – kertojat ja teksti	10
4.	Pelon rytmit.....	12
4.1.	Arktinen kulttuuri	12
4.2.	Naamion ja luurankonaisen dynamiikka	13
4.3.	Shamaanirumpu - rytmi kulkuvälineenä	14
4.4.	Esityksen musiikki.....	16
5.	Kuoleman rytmit.....	17
5.1.	Veden dynamiikka	17
5.2.	Hukkuminen	18
5.3.	Kalastus	20
5.4.	Jää.....	20
6.	Rakkauden rytmit	21
6.1	Siiman setviminen	21
6.2.	Kyynel	22
6.3	Yhteys – rakkaus on vuorovaikutusta.....	23
7.	Valmis esitys	24
7.1.	Ehjä ja dynaaminen kokonaisuus	24
7.2.	Improvisaatio ja ennalta asetettu rytmi.....	26
7.3.	Katsojat ja rytmi	27
8.	Kuinka kuvata rytmiä teatterissa.....	29
9.	Loppusanat.....	30
	Lähteet	33
	Liite 1.....	34

1. Johdanto

Taiteellisesta opinnäytetyöstäni, Skelettkvinnan, jota työstin yhdessä kurssitoverini Valter Suin kanssa, muodostui **kuoleman, pelon ja rakkauden** esitys. Halusimme kertoa tarinan, ja sen vankaksi pohjaksi muodostui jo aikaisessa vaiheessa arktisen alueen kansansatu, Luurankonainen, jonka on kerännyt ja uudelleenkirjoittanut Clarissa Pinkola Estés (1992, s. 142-145).

Päätös käyttää Pinkola-Estésin tarinaa taiteellisen päättötyömme perustana tapahtui jo puoli vuotta ennen itse esityksen työstämisen alkuajankohtaa, kun luin sen opettajani, Steina Öhmanin, ehdotuksesta. Tarina Luurankonaisesta imaisi minut vahvasti mukaansa jo kesällä 2014; sain itseni useita kertoja kiinni selittämästä satua mitä erilaisimmissa ympäristöissä niin ystäväilleni kuin tuntemattomillekin, suomeksi, ruotsiksi tai englanniksi, ja sadun vastaanotto oli aina yhtä lämmin. Huomasin, että tarina herätti kuulijoissa ihmetystä, sillä se on mielikuvituksekas ja poikkeaa tunnetuista rakkaustarinoista; on epäselvää kuka pelastaa kenet ja miksi. Estés (1992, s.141) kuvaileekin joissakin napa-alueiden tarinoissa rakkauden olevan kahden olennon välinen liitto, joka mahdollistaa maagisen yhteyden sielun maailman kanssa ja toimivan täten porttina jumalten maailmaan. Kuoleman vahva läsnäolo, elämänkierto ja uudelleensyntymä, sekä yhteys luontoon, olivat teemoja, jotka puhuttelivat minua erityisellä tavalla, ja edustivat rytmiä luonnonvoimien kommunikaationa.

”Elämä-kuolema-elämän kierto on elämän, kehityksen, rappeutumisen ja kuoleman kiertokulku, jota seuraa aina uusi elämä. Tämä elämänkierto vaikuttaa kaikkeen henkiseen elämään ja kaikkiin psykologisen elämän osa-alueisiin. Kaikki – aurinko, Novat ja kuu sekä kaikki ihmisen ihmisten ja kaikkien pikkuruisimpien olentojen asiat, solut ja atomit kaikki tyynni – osallistuvat tähän värähtelyyn, joka hiipuu ja sitten taas voimistuu” (Estés, 1992, s.140).

Puolen vuoden aikana tarina luurankonaisesta ehti kypsyä ja ajatus tarinankerronnasta esityksen kantavana tukipilarina vahvistui. Rytmii ei ollut esityksemme lähtökohtana, mutta sain huomata prosessin myötä sen jatkuvan läsnäolon. Se oli läsnä elämän syklistä, jota tarina käsitteli, sekä shamanismissa, joka toimi suurena innoittajana monessa kohtauksessa. Liike ja puhe perustuvat dynaamiselle rytmille, jonka iskujen painotukset vaihtelevat. Myös

koko esityksen musiikki, ystävämme Zoltán Laknerin soittamana, rakentui rytmisoittimien varaan.

Olen harrastanut capoeiraa, jossa liike tehdään aina rytmiseen musiikkiin ja lauluun, sekä soittanut karnevaalisambaa, joka rakentuu pääasiassa rytmisoittimille. Olen myös tanssinut intialaista bharatanatyamia, jossa rytmien liike on hallitseva elementti, soittanut rumpuja sekä rakastunut klovneriaan, joka perustuu ajoituksiin ja rytmiiikkaan.

Halusin selvittää itselleni, mitä rytmi on ja mikä on sen asema teatterityöskentelyssä. Millä tavoin työstimme rytmiä esityksessämme *Skelettkvinnan* ja kuinka se vaikutti tarinankerrontaan?

2. Rytmii

Liikkeen voi sanoa olevan sidottu tilaan, kun taas rytmi muodostuu suhteessa aikaan ja yhdessä ne muodostavat dynaamisen kokonaisuuden, joka on voimankäytön jäsentämää (Vasunta, 1987, s.8). Tätä kokonaisuutta hyödynnämme teatterityössämme; tutkimme sen ilmaisukeinoja ja mahdollisuuksia suhteessa ympäröivään maailmaamme. Rytmii on osa ilmaisun tyyllittelyä, joka viimeistelee liikkeen ja esityksen muodon. Pyrimme taiteellisessa oppinäytetyössämme tuomaan kirjasta kumpuavan tarinan katsojan eteen muodossa, joka herättää henkiin jotain vahvempaa kuin kirjoitettu sana. Mikä on rytmin osuus tässä muodon viimeistelyssä?

2.1. Rytmin olemus

Sivistyssanakirja kertoo rytmistä seuraavaa: ”*Tiettyjen seikkojen vakaa kertautuminen, jaksottaisuus, poljento*” (Nurmi & Rekiaro, 2000, s. 213). Mielestäni rytmin voi sanoa muodostuvan eripituisiin osiin jaksotetusta ajasta. Rytmiiä käytetään kuvailemaan niin musiikkia, liikettä, hengitystä kuin vuodenaikojakin. Se voi olla säännöllistä, *syklistä*, kuten musiikki tai vuorokausirytmii, tai epäsäännöllistä, *asyklistä*, kuten kerronta ja puhe. Teatterityössä käytetään sekä syklistä että asyklistä rytmiiä ja sillä voidaan kuvata niin

mikrotason kuin makrotasonkin tapahtumia. Mikrotasolla puhutaan esimerkiksi kävelyrytmistä tai musiikin sykkeestä, makrotasolla taas kyse on laajemmista kokonaisuuksista kuten vuodenaikojen rytmistä tai esityksen kokonaisrytmistä.

Usein rytmin yhteydessä puhutaan temposta tai sykkeestä, eli rytmin nopeudesta. Rytmillisen sarjan voi siis tehdä sekä nopeasti että hitaasti ja kyseessä on yhä sama rytmi. Opiskellessani klassista eteläintialaista tanssia, bharatanatyamia, sekä mridangamin¹ soittoa, rytmejä (thalas) harjoiteltiin aina kolmessa tai jopa neljässä eri tempossa (layam). Klassisessa intialaisessa esittävässä taiteessa onkin hyvin pitkälle kehittynyt järjestelmä, joka kuvaa kattavasti rytmiä tavutuksen avulla ja on yhtenäinen sekä musiikille sekä tanssille.

Rytmi voi olla vaihteleva tai tasainen. Usein lavalla hidastetussa liikkeessä, slow motionissa, pyritään tasaisuuteen. Pysähdykset, lyhyet tauot, ja nopeudenmuutokset rytmin sisällä taas lisäävät liikkeen dynaamisuutta, eli impulssien vuorovaikutusta rytmin ja liikkeen kanssa. Rytmia kuvaillessani puhun usein aksenteista, lyhyistä pysähdyksistä, jotka tuovat rytmiin särmää ja korostavat tiettyjä kohtia liikkeessä. Pysähdykset myös jaksottavat rytmin iskut eripituisiin kokonaisuuksiin, jotka impulssien säätelemänä voidaan jakaa vahvoihin tai heikkoihin iskuihin.

Tauot ja hiljaisuudet siis muodostavat tukirangan, jonka ympärille rytmi muodostuu (Barba & Savarese; 2005, s.241); pysähdykset jäsentävät liikettä ja ääntä, sekä erottavat eripituiset jaksot toisistaan. Rytmi on täten riippuvainen tauoista, jotka jakavat rytmin käyttämää aikaa. Barban (2005, s.242) mukaan rytmin salaisuus onkin juuri tauoissa, jotka eivät ole pelkästään staattisia pysähdyksiä, vaan myös kuljettava linkki toimintojen välissä.

2.2 Teatteri ja rytmi

”Teatterin rytmi, sen koko olemus, on täysin vastakkainen arkielämän olemukselle” (Meyerhold, 1981, s.65). Kaikella elävällä on jonkinlainen rytmi ja myös luonnonilmiöt seuraavat erilaisia rytmisiä jaksoja. Kuitenkaan lavalle tuotaessa nämä rytmit eivät voi säilyä samanlaisina, sillä aika muuttaa muotoaan. Esityksissä kuvailtavat ajanjaksot ovat usein

¹ Kaksipäinen rumpu, joka on yksi eteläintialaisen karnaattisen musiikin johtavia instrumentteja

huomattavasti pidempiä kuin esityksen todellinen kesto, joten asiat on ilmaistava ytimekkäästi ja rytmit jaksotettava suhteessa esityksen kokonaispituuteen. Esimerkiksi taiteellisen opinnäytetyömme tarina sisälsi itsessään eripituisia ajanjaksoja, jotka todellisuudessa veisivät useita vuosia. Kuitenkin lavalla kaikki tapahtui puolessa tunnissa. Jotta tarinan aika välittyisi katsojalle uskottavalla tavalla puolessa tunnissa, on rytmin oltava tarkasti jaksotettua sekä vältettävä elämän ”todellista” rytmiä. Näyttelijän on siis luovuttava omasta luonnollisesta rytmistään ja jaksotettava liikkeensä tietoisesti monenlaisiin tempoihin ja rytmisiin muutoksiin.

Rytmi on kehon liikkeen musiikkia, jota näyttelijä tai tanssija lavalla hallitsee. *”Näyttämökuvan kanssa sopusoinnussa oleva ja musiikin rytmiä seuraava ihminen on silloin jo itsessään taideteos”* (Meyerhold, 1981, s.65). Meyerholdin mukaan tanssi ja musiikki ovat itseään varten luotua muotoa, jolla ei ole tekemistä tiedostuksen kanssa. Musiikin luoma kuva on olemassa vain ajassa, kun taas tanssi tuo sille tilallisen ulottuvuuden. Näissä taidemuodoissa rytmi on itsessään kaunista, mutta teatteri on pääasiassa kerrontaa varten, jolloin rytmi valjastetaan tarinan käyttöön. Sen kauneus säilyy, mutta tarkoitus muuttuu. Rytmi onkin olennainen osa esityksen tyylyttelyä, jossa toimintaa usein yksinkertaistetaan ja selkeytetään.

Rytmitimme esitystämme sekä musiikin, liikkeen että puheen avulla; tarkoituksena oli vedota katsojan tunteisiin ja luoda kuvia, jotka kertovat teemoista, kuten elämän ja kuoleman syklistä, pelosta sekä rakkaudesta. Voidaksemme ilmaista jotakin runollista, tarvitsemme siihen runollisuuden keinot. Kokemukseni perusteella rytmi on alkukantainen tunteisiin vetoava ja tunnelmaa luova voima, jonka elementtejä valjastamme teatterin käyttöön tunkeutuaksemme katsojan tajuntaan. Rytmin avulla voimme korostaa ja selkeyttää tapahtumia, ikään kuin helpottaa katsojan ymmärrystä tarinan suhteen. Eihän puhettakaan ymmärrä ilman taukoja, painotuksia ja nopeuden muutoksia? Tasapaksu rytmi voi olla tietoinen tehokeino, muttei kokonaista esitystä jaksa katsoa, tai voi edes ymmärtää, ilman rytminvaihteluita.

2.3 Rytmin keinoja teatterissa

"The actor or dancer is s/he who knows how to carve time. Concretely: s/he carves time in rhythm, dilating or contracting her actions. The word 'rhythm' comes from the Greek verb rheo, meaning 'to run', 'to flow'. Rhythm literally means 'a particular way of flowing'" (Barba & Savarese, 2005, s.241).

Rytmin voikin sanoa olevan aina sidoksissa liikkeeseen, joka syntyy värähtelystä, onhan äänikin aaltoliikettä. Rytmä on siis sidoksissa liikkeeseen, mutta myöskin impulsseihin, jotka säätelevät rytmin iskujen vahvuutta. Impulssien vaihtelua suhteessa liikkeeseen ja rytmäin kutsutaan dynamiikaksi; näiden kolmen voi ainakin teatterin yhteydessä sanoa olevan aina riippuvaisia toisistaan.

Esityksiä ei läheskään aina rytmitetä tarkasti kohtaus kohtaukselta, vaan rytmin annetaan kasvaa luonnollisesti esityksen mukana. Ennen opintojeni alkua olin ehtinyt teatteritoiminnassa mukana jo muutaman vuoden, mutten ollut törmännyt tietoiseen rytmittämiseen kuin tanssillisten kohtausten yhteydessä. Tyyliteltyssä esityksessä rytmäjä on kuitenkin tietoisesti rakennettu; esimerkiksi intialaisessa bharatanatyamissa jokainen rytmämuutos on tietoinen valinta.

Kaikki esitykset ja näyttelijät käyttävät rytmäjä, osa tiedostamattaan ja osa tiedostaen, mutta hyvin rytmitetty esitys ei välttämättä synny luonnostaan. Siksi on tärkeää pystyä erittelemään eri keinoja, joilla rytmäjä voidaan kuvailla ja rakentaa lavalla.

Suomessa muusikoilla on käytössä nuotit ja tanssijat laskevat musiikin tahtiin. Teatterissa sen sijaan puhutaan paljon rytmästä ja ajoituksesta, mutta varsinaista yhtenäistä rytmä ilmaisevaa kieltä ei löydy. Laskeminen hyödyttää vain, jos kohtaus tehdään musiikkiin, sillä esimerkiksi tempon ei tarvitse pysyä samana, vaan nimenomaan dynaamisilla muutoksilla pyritään liikkeen ja puheen yllätyksellisyyteen sekä kiinnostavuuteen.

"Rhythm materialises the duration of an action by means of a line of homogenous or varied tensions. It creates a waiting, an expectation. The spectators sensorially experience a kind of pulsation, a projection towards something which they are often unaware of, a breath that is repeatedly varied, a continuity that denies itself." (Barba & Savarese, 2005, s.241).

Rytminmuutokset, toistot, impulssit ja pysähdykset auttavat katsojaa keskittymään esitykseen, sekä luovat jännitteen esiintymistilaan. Jännitettä tarvitaan katsojan mielenkiinnon ylläpitämiseksi; liiallinen ennalta arvattavuus tappaa mielenkiinnon, mutta toisaalta toisto auttaa katsojaa lukemaan tilannetta.

Esitystä tyyliellessä kiinnitetään huomiota liikkeen dynamiikkaan ja osana tässä on rytmin erittely. Muutamissa teatterimetodeissa ja – tyyleissä liikkeen rytmillä on valtava merkitys.

2.3.1 Corporeal mime

Étienne Decrouxin kehittämä corporeal mime erittelee liikettä dynaamisten rytmien (dynamo rhythms) avulla. Ne kertovat rytmin lisäksi myös liikkeen laadusta. Näitä rytmejä olemme koulutuksessamme käyneet läpi corporeal mime-opettajamme, Reetta Honkakosken, johdolla. Dynaamiset rytmit voidaan eritellä seuraavalla tavalla:

- toc resonance: liike alkaa pienellä pysähdyksellä, jonka aikana lihakset jännittyvät (aksentti), ja jatkuu sitten tasaisena.
- global toc: koko kehon samanaikainen liike, joka päättyy pysähdykseen ilman lihasten jännittämistä.
- punctuation: liike, joka alkaa tasaisena ja päättyy aksenttiin.
- snail antennae: liike etenee valittuun suuntaan ilman vastustusta ja vetäytyy takaisin samaa reittiä aavistuksen nopeammin, kuin pelästyen. Tästä juontuu nimi, etanan sarvet.
- vibration: värinä
- electric toc: liike, joka etenee ja peräytyy samankaltaisella tavalla kuin *snail antenna*, mutta on jännittynyt ja tästä johtuen ”tärisee”.

2.3.2 Biomekaniikka

Venäläisen näyttelijän, teatteriohjaajan – ja teoreetikon, Vsevolod Meyerholdin, yksi merkittävimpiä saavutuksia oli hänen työskentelynsä biomekaniikan parissa. Tämä Meyerholdin 1920-luvun alussa kehittänyt näyttelijän harjoitusmenetelmä keskittyi

näyttelijän liikekielen kehittämiseen, ja rytmin merkitys tässä liikkeen dynamiikassa oli olennainen.

Meyerholdin mukaan näyttelemisen tarkoituksena on tietyn tehtävän suorittaminen ja hän vertasikin näyttelemistä työhön (1981, s. 104). Luennossaan *Tulevaisuuden näyttelijä ja biomekaniikka* hän kuvailee työtä seuraavasti:

”Kokeneen työläisen työntekoa seurattessamme huomaamme hänen liikkeistään: 1) ettei niissä ole mitään ylimääräistä ja tuottamatonta, 2) että ne ovat rytmisiä, 3) että hän on löytänyt vartalolleen oikean painopisteen ja 4) että hänen liikkeensä ovat kestäviä” (1981, s. 104).

Tällainen liike johti tanssillisuuteen, ja oli biomekaniikan perustana. Biomekaniikan harjoitukset koostuivat liikesarjoista, joita Meyerhold kutsui *näyttelemisyksiköiksi*. Rytminmuutokset liikesarjoissa lisäsivät liikkeen dynaamisuutta.

”Näyttelemisyksikkö koostuu a) aikomuksesta², b) toteutuksesta³ ja c) reaktioista⁴. ’Näyttelemisyksikköjen’ vaihtelu, niiden muodostama ketju on yhtä kuin näytteleminen”
(Meyerhold, 1981, s. 98)

Opinnoissamme olemme usein jakaneet fyysisen tapahtuman samankaltaisella tavalla. Kun fyysinen tapahtuma on selkeästi eritelty, on helpompi kokeilla rytmisiä muutoksia liikkeiden välillä.

2.3.3 Bharatanatyam

Bharatanatyam on etelä-Intiasta kotoisin oleva klassinen tanssityyli, jossa rytmiä sekä tahtilajia kuvataan ääneen lausutun tavutuksen avulla. Näitä rytmisiä sarjoja kutsutaan nimellä *vaitaris* ja ne puolestaan muodostavat pidempiä kokonaisuuksia joita kutsutaan nimellä *jathis*. Kaikki rytmit harjoitellaan kolmessa eri tempossa ja tanssia säestetään

² otkaz

³ posil

⁴ tochka

mridangam-rummulla, jonka rytmiiikka perustuu samanlaiseen tavutukseen kuin tanssissa. Toisin kuin *corporeal mimessa*, rytmeillä ei pyritä kuvaamaan laadullisia eroja, vaan ainoastaan rytmin ajallista ulottuvuutta.

Bharatanatyamin tahtilajit voidaan kuvata seuraavilla tavutuksilla:

- Tha-ki-ta (kolmitahtinen)
- Tha-ka-dhim-mi (nelitahtinen)
- Tha-ka-tha-ki-ta (viisitahtinen)
- Tha-ki-ta-tha-ka-dhim-mi (seitsentahtinen)
- Tha-ka-dhim-mi-tha-ka-tha-ki-ta (yhdeksäntahtinen)

Pääasiassa rytmin ovat kolmi – tai nelijakoisia (Roopaka Thalam ja Adhi Thalam). Näiden sisällä tanssittavat rytmit vaihtelevat ja toisinaan jopa kulkevat tahtilajia vastaan. Esimerkiksi kolmitahtisen Alarippu-tanssin yhdessä osiossa rytmi on nelijakoinen: ”*Tha-thei-taha-dhi-thei-taha – Tha-thei-taha-dhi-thei-taha – Dhi-thei-dhi-thei-dhi-thei-dhi-thei*”. Tämä vaatii tanssijalta valtavaa rytmistä keskittymistä ja tarkkuutta, jotta nelijakoinen rytmi löytää päätyttyään tiensä takaisin kolmitahtiseen kappaleeseen.

Esimerkki rytmisten sarjojen muodostamasta kokonaisuudesta, *jathista*, löytyy esimerkiksi Jathiswaram-nimisestä tanssista, jonka tarkoitus on esitellä tanssija rytmisiä taitoja ja teknistä osaamista:

”*Thathaku dhanaku thaka – dhanaku ginaku thaka – Thakitajam Thakita jam jam tha x2*
Tha, kudhanaku jam – dhanaku ginaku jam
Tha, thajam thakadhiku kitathadharikitathom x3”

3. Rythmi osana esityksen tyyllittelyä

Skelettkvinnanin rytmi kehittyi prosessin, sekä valitsemamme tarinan ja teemojen mukana; toisinaan rakensimme rytmiä tietoisesti, toisinaan huomasimme kohtauksen tai liikkeen rytmin muodostuneen lähes huomaamatta. Kahdestaan harjoitellessamme kuvasimme improvisaatiomme saadaksemme etäisyyttä tekemiseemme ja nähdäksemme kokonaisuuden.

3.1. Esityksen kokonaisrytmin kehittyminen

Vapaus oppitunneista koitti marraskuun puolivälissä ja aloitimme esityksen työstämisen Valterin kanssa lukemalla tarinaa ääneen toisillemme. Luimme sitä yhdessä ja erikseen, kokeilimme erilaisia nopeuksia ja tekstin rytmittämistä sekä myös improvisaatiota, taustääniä ja laulua. Tarinan kokonaisrytmi alkoi hahmottua ja pystyimme jakamaan sen osiin, tuleviin kohtauksiin, jotka määrittelin hitaisiin tai nopeisiin jaksoihin. Prosessipäiväkirjassani (18.11.2014) olen jakanut tarinan seuraavalla tavalla:

- Hylkääminen – hidas, mutta intensiivinen, rituaali
- Naisesta luurangoksi – hidas, pehmeä, aika kuluu
- Kalastajan entré – vauhdikas kohta, joka esittelee kalastajan ja kertojat,
- Kalastus – rauhallisempi, nälkä ja saalis,
- Pako – tarinan nopeatempoisin osuus, kauhu ja komiikka,
- Helyminen – herkkä ja rauhallinen,
- Kyynel - hidas,
- Lihamanaus – sydämen syke, rumpu, tasainen ja intensiivinen, hidas
- Yhteinen uni – harmonia

Tämän pohjalta lähdimme työstämään esitystä. Kokonaisuuden hahmottaminen oli minulle tärkeää jo alkuvaiheessa, sillä halusin esityksen ilmaisun ja intensiivisyyden ikään kuin kasvavan ja vähenevän. Tammikuussa kirjoitin kaiken tekemämme pohjalta käsikirjoituksen (Liite 1). Pyrimme luomaan esitystä, joka ilmaisussaan vähenee ja rauhoittuu loppua kohti. Loppukohta olisi tärkeä, sillä se on koko tarinan huipentuma, joka kuvastaa rauhaa, symbioosia ja yhteyttä maailman kanssa. Alkukohtauksen kuva oli kuitenkin alusta asti

selkein ja lähdimmekin työstämään esitystä tarinan kronologisessa järjestyksessä. Tarinankertojien esittely vaati valtavan rytmin muutoksen suhteessa hitaaseen ja intensiiviseen alkuun, jotta saisimme keveyttä ja vauhtia tarinaan.

3.2 Rytmitys yksityiskohdissa – kertojat ja teksti

Olimme valinneet eskimosadun esityksen lähtökohdaksi jo aikaisessa vaiheessa, joten myöskin ajatus kertojista muodostui jo ennen työskentelyn aloittamista. Kertojilla halusimme sekä korostaa satumaailmaa sekä tuoda esitykseen suoraa kontaktia yleisön kanssa. Tarkoituksena oli tuoda esitykseen syvyyttä puhumalla yleisölle suoraan, kommentoimalla tarinaa ja rikkomalla tarinan kaarta. Tarinankerronta oli yksi lähtökohdistamme aloittaessamme työskentelyn esityksen parissa:

”Vi har tänkt att spela både berättare och gestalta de två figurer i sagan... Idén är att kunna röra sig utom och inom sagans värld. Genom att komma ur den så får vi också möjlighet att utifrån kommentera och berätta sagan direkt till publiken. Alltså vi vill ha storytelling - elementet med” (ote sähköpostiviestistä ohjaavalle opettajalle 28.10.2014).

Inspiraationa tarinankerrontaan toimi eskimoista lukemani kirjallisuus. Tarinoinen kertominen perinteisessä eskimoyhteisöissä oli hyvin korkealle kehittynyt taiteenlaji; kertomukset perustuivat rikkaaseen kansanperinteeseen ja kertojat itse täydensivät tarinoita ajankohtaisilla kokemuksillaan ja havainnoillaan (Burch Jr. 2000, s. 133).

”Eskimoiden elämässä tarinat olivat tärkeitä, ja parhaat tarinankertojat olivat loistavia kieliniekkoja ja esiintyjä, heillä oli vieläpä mainio muisti. Tarinoita höystettiin ilmein ja elein ja usein myös lauluin ja tanssein” (Burch Jr. 2000, s. 134).

Hyödynsimmekin näitä kaikkia näitä elementtejä esityksessämme. Kertojista oli tarkoitus rakentaa hauskoja yleisön viihdyttäjiä vastapainoksi raskaalle alulle. Kohtauksessa, jossa kalastajan hahmo ensimmäisen kerran esitellään, halusimme kommentoida huumorin kautta miehen asemaa tarinoiden keskeisenä henkilönä ja naisen pelastajana (ks. Liite 1). Ajatukseni mies-päivittelyyn syntyi spontaanisti improvisaation lomassa ja kirjoitin kohtaukseen melko tarkan käsikirjoituksen 8.12. Kohtauksen työstäminen ilman ulkoista

silmää oli hyvin hankalaa, sillä kohtausta vaati molempien näyttelijöiden samanaikaista läsnäoloa. Ohjaavasta opettajastamme, Tom Fjordefalkista, olikin valtavasti apua siinä. Lisäsimme kohtausten vauhtia, jotta vitsien ajoitus olisi oikea ja katsoja yllättyisi rytmisestä muutoksesta suhteessa esityksen alkupuoliskoon.

Matkustimme 15.12.2014 Tukholmaan työskentelemään yhdessä ohjaavan opettajamme, Tom Fjordefalkin, kanssa. Tässä vaiheessa tiesimme suurin piirtein, mitä halusimme kertojien sanovan, muttemme olleet päättäneet tarkkoja repliikkejä. Fjordefalk pyysikin meitä heti alkajaisiksi kirjoittamaan ylös jokaisen repliikin tarkasti, jotta voisimme pureutua tekstin dynamiikkaan ja rytmitykseen. Hänellä oli merkittävä osuus kielen muotoilussa ja tyylittelyssä; työstimme sanojen painotuksia, äänen intensiteettiä sekä tempon vaihteluita kertojien repliikeissä. Päätimme myös Valterin kanssa, etteivät tarinan hahmot puhuisi mitään olemassa olevaa kieltä.

Rytmillä oli valtava merkitys tarinan hahmojen ja kertojien erottelussa. Temponmuutoksilla ja asennon vaihdoksella nostimme kertojan irti tarinasta; pyrimme saamaan kertojan tempon mahdollisimman vastakkaiseksi näyttämötilanteen tempon kanssa. Palatessani kertojasta takaisin tarinaan, käytin usein *aikomusta*⁵ eli lyhyttä liikettä vastakkaiseen suuntaan, mennäkseni takaisin tarinan sisään.

Pidin kertojahahmoni yksinkertaisena ja realistisena verrattuna tarinan hahmoihin, mutta lisäsin mukaan *bharatanatyamin* terävää rytmikkaa. Lauloin osan tarinasta ja käytin *bharatanatyamin* nelitahtista *tha-ka-dhim-mi* – rytmiä jaloissa samalla, kun yritin pitää yläkehoni rytmin rauhallisen pehmeänä. Myöhemmin lisäsimme kohtaukseen myös Zoltánin soittoa munniharpulla⁶.

Työskentely kertojan luonnollisen ilmaisun ja puheen kanssa toi mukavaa vaihtelua suurieleiselle ilmaisulle tarinassa, mutta aiheutti myös päänvaivaa. Varsinkin kertojien yhteyskohtauksen toimivuus oli täysin riippuvainen minun ja Valterin välillä vallitsevasta

⁵ Venäjäksi *otkaz*, ruotsiksi *upptakt*; liike vastakkaiseen suuntaan, esimerkiksi hyppyä edeltävä kyykistyminen.

⁶ Pieni metallinen soitin, jota soitetaan suun edessä näppäilemällä metallista taivutettua liuskaa, jolloin suu toimii kaikukoppana

energiatasosta sekä vitsikkyiden vaatimista ajoituksista. Keskittymisen herpaantuessa koko kohtausta lysähti kasaan.

4. Pelon rytmit

Pelko, erityisesti kuolemanpelko, oli yksi esityksemme lähtökohdista. Pelko syntyy halusta elää ja pelätessämme elämänhalumme voimistuu, pulssi nousee ja tapahtumien intensiivisyys kasvaa. Tarinan alku, kalastajan pakeneminen ja lihan manaaminen luiden ympärille edustivat esityksessämme elämää, mutta myös pelkoa tuntematonta kohtaan. Nämä kohtaukset olivat myös vahvasti inspiroituneita arktisesta kulttuurista sekä shamanismista. Rytminen musiikki kumpusi myös elämästä, pulssista ja lisäsi esityksen rituaalistista ulottuvuutta.

4.1. Arktinen kulttuuri

Prosessin alkuvaiheessa keskityin Luurankonaisen tarinan lisäksi eskimokulttuuriin: luin, katsoin elokuvia ja vierailin Valterin kanssa Pietarsaaren Nanooq –museossa, jossa perehdyimme museon valikoimiin sekä keskustelimme museonjohtajan, Pentti Kronqvistin, kanssa hänen kokemuksistaan arktisella alueella.

Lukiessa ja museovierailulla kävi selväksi, että arktisilla kulttuureilla on vahvat perinteet tarinankerronnassa ja eräs kiinnostava näkemys tuli esille keskustellessamme Kronqvistin kanssa perinteisistä eskimoesiintymisistä, joissa pelottelulla oli tärkeä merkitys. Lapsia peloteltiin tarkoituksella, jotta he oppisivat tuntemaan, mitä pelko on. Tämä oli elintärkeää selviytymisen kannalta ankarissa olosuhteissa, jossa pelolle ei saisi antaa ylivaltaa vaaratilanteessa.

Halusimmekin rakentaa alkukohtausta sekä pelottelun, että kuolemanpelon ympärille. Ajatus isän naamiosta sekä riisiympyrästä syntyivät. Kanadalainen elokuva, Atanarjuat – The fast runner (Zacharias Kunuk, 2001), vaikutti nimenomaan väkivallan mukaantuloon ja

itkuun. Elokuvasa naiset itkivät tavalla, joka muistutti käsitystäni perinteisistä itkuvirsistä⁷. Kyyneleetön ulina siirtyi lavalle elokuvasta tyylieltyssä muodossa, mutta halusin säilyttää itkussa myös puheen rytmin, niinpä lisäinkin puhemaisia taukoja ja konsonantteja rytmittämään ulinaa. Kirjoitin kohtauksen rytmille seuraavanlaisen käsikirjoituksen improvisaatiomme pohjalta:

”Salissa isä tanssii kathakalia⁸ ja tytär tekee riisillä ympyrää itkien (rituaali). Rummulla on yksinkertainen biitti. Hahmot asettuvat diagonaaliin, rytmi muuttuu nopeaksi, mutta viimeinen isku on aina painottunut. Isä ja tytär lähestyvät hitaasti toisiaan, isä lyö (iskulla), potkaisee ja tarttuu tyttöä tukasta...viskaa jyrkänteen reunalle ja nostaa ylös niskasta → MUODONMUUTOS kertojaksi, jolloin rumpu hiljempaa” (prosessipäiväkirja 25.11.2014

Tässä vaiheessa emme olleet vielä tavanneet projektin tiimoilta muusikkoamme, Zoltán Lakneria, vaikka olimmekin jakaneet hänen kanssaan ajatuksiamme esityksestä. Kokeilimme Valterin kanssa djembellä⁹ erilaisia vaihtoehtoja rytmeille, jota halusimme tuoda kohtaukseen. Kohtaus hioutui lopulliseen muotoonsa Tom Fjordefalkin avustuksella.

4.2. Naamion ja luurankonaisen dynamiikka

Valterilla oli ensimmäisessä kohtauksessa naamio, jonka sisareni, Frida Stenbäck, oli tehnyt kipsistä. Ajatus naamioiden käytöstä syntyi eskimokirjallisuuden, sekä museovierailun kautta. Shamanistisena kulttuurina eskimoyhteisöissä käytettiin esityksissä naamioita, jotka useimmin olivat tehty nahasta tai veistetty puusta (Burch Jr., 2000, s.131). Lähetimme Valterin kanssa Fridalle valtavasti kuvia erilaisista vaihtoehtoista, joiden pohjalta hän luonnosteli ehdotuksia isähahmosta. Lopulta oikeanlainen tyyli löytyi ja kipsistä muotoutui vihainen isä, jonka liikekieli perustui intialaiseen *kathakaliin*.

Toinen naamioistamme, luuranko, syntyi huomattavasti myöhemmin. Olimme pitkään epävarmoja millä tavalla näyttäisimme luurangon yleisölle, mutta päädyimme lopulta käyttämään naamioita, jonka tarkoituksena oli häivyttää liialliset inhimilliset piirteet

⁷ Mm. itämerensuomalaisten – ja slaavilaisten kansojen keskuudessa syntyneitä valitusrunoja, joita esitettiin esimerkiksi hautajaisissa tai häissä.

⁸ Intiasta, Keralan osavaltioista kotoisin oleva klassinen, tyylielty tanssidraama.

⁹ Vuohennahalla päällystetty rumpu, jota soitetaan paljain käsin

hahmosta. Ennen päätöstä luurankonaamion käytöstä olin vaikeuksissa luurankonaisen hahmon kanssa. Ensimmäinen mielikuvani hahmosta oli jonkinlainen zombi, mutta lähdin työstämään liikettä ”löysyyden” kautta; ajattelin lihattomuuden tulevan tällä tavoin esiin, mutta lopputulos olikin pehmeä ja sekava. Tomin ehdotuksesta palasin takaisin zombiajatteluun ja toin hahmoon lisää särmää. Kuitenkin vasta naamion käyttöönoton myötä hahmon rytmi pääsi kehittymään.

Liikuin luurankona huomattavasti hitaammin kuin kalastajan hahmo. Luurankonainen oli kiinni kalastajan siimassa, joten sovitin liikkeen nykäykset ja aksentit Valterin liikkeen mukaan. Luurankonaisella oli kaksi rytmiä: hahmon oma, jäykkä ja putoava rytmi, sekä siiman kautta kalastajan liikkeisiin eläytyvä kohtauksen kokonaisuuteen sulautuva nopea rytmi. Ilman Zoltánia rytmien sovittaminen oli hankalaa, sillä naamion kanssa oli vaikea nähdä Valterin liikkeitä. Katsoimmekin parhaaksi sovittaa tarkasti muusikon *munniharpulla* soittamat kaksi eri tahtia kalastajan ja luurankon liikkeisiin, jotta kaikki kolme esiintyjää pysyivät nopeatempoisen kohtauksen mukana.

Naamion kannalta tärkeää oli pitää pään liikkeet minimissä ja kehon liikkeet mahdollisimman yksinkertaisina ja suoraviivaisina, jotta naamion voima ei katoaisi. Emme kuitenkaan halunneet liiaksi noudattaa naamioteatterin perustekniikoita, joita olemme koulussa opiskelleet, vaan pidättää esimerkiksi vapauden kääntää kasvot kokonaan pois yleisöstä.

4.3. Shamaanirumpu - rytmi kulkuvälineenä

Toinen rummusta kummunnut ja vahvasti shamanismista inspiroitunut kohtaaminen esityksessä oli lihan manaaminen luiden ympärille. Eskimokulttuuri oli perinteisesti shamanistinen (Vitebsky, 1995, s.42) ja rytmi toimii shamaanin kulkuvälineenä maailmojen välissä.

”The experience of the spirit realm in shamanism is closely tied to music. In particular, there is a powerful connection between trance and the rhythmic regularity of percussion instruments. In virtually every region where shamanism is found, the drum is the shamanic instrument par excellence” (Vitebsky, 1995, s.78).

Vitebsky kuvailee kuinka rumpu voi olla esimerkiksi poro, jonka nahasta kalvo on tehty, tai vaikkapa kanootti, jolla shamaani pääsee liikkumaan maailmojen välissä. Myös melodia ja

tanssi on usein osana shamanistista rituaalia ja tärkeässä roolissa transsiin kuljettamisessa (Viterbsky, 1995, s.79-81).

Olin jo aiemmin päättänyt tehdä kohtaukseen laulun, jonka avulla luurankonainen manaa lihan luille. Halusin myös käyttää shamaanirumpua ja vieraillessamme Pietarsaaren arktisessa museossa saimme nähdä joitakin videoita grönlantilaisista rumputanssiesityksistä. Eskimoiden rumpu oli erilainen verrattuna saamelaisyyliseen rumpuun, jota esityksessä käytimme. Halusin kuitenkin käyttää samaa kolmitahtista rytmiä perustana laululle. Kirjoitin laulun sanat suomeksi erääseen icaro-melodiaan¹⁰, jonka Valter oli jo vuosia aiemmin löytänyt ja jota yhdessä olimme aiemminkin hyräilleet.

”Mä laulan lihaa luiden ympärille, lihaa luulle

Mä laulan lihaa luiden ympärille, lihaa luulle

Lihaa, lihaa, lihaa, lihaa, lihaa, lihaa, lihaa, lihaa

Mä laulan silmät säihkyvät ja kädet pehmeät hyvät

Pohkeet, polvet, pulleat posket ja suun hymyilevän

Lihaa lihaa...

Pitkät rinnat lämpöiset ja haaran jalkain välisen

Ja monenlaista muuta, mitä nainen saattaa tarvita

Lihaa, lihaa...”

Alun perin harjoittelin kirjoittamaani laulua soittaessani shamaanirumpua. Ideana oli kohtaus hurjasta noitumisesta, jossa luurankonainen laulaa ja tanssii vaatteensa pois. Laulussa oli kuitenkin liikaa elementtejä; Zoltánin saapuessa huomasimme, että olisi johdonmukaisempaa, jos muusikko soittaisi myös rumpua. Emme kuitenkaan vielä tehneet muutoksia alkuperäisideaan, vaan se kuopattiin vasta matkustaessamme ensimmäisen kerran Ruotsiin.

¹⁰ Perulaisten vegetalistojen (kasvishamaani) seremonioissa laulama laulu, joka kutsuu kasvien henkiä.

4.4. Esityksen musiikki

Ystävämme, Zoltán, toimi muusikkona esityksessämme ja oli myös lavalla koko esityksen ajan. Alusta asti oli selvää, että halusimme käyttää pääasiassa lyömäsoittimia sekä etnisiä soittimia, jotka ovat Zoltánin erikoisuus. Itsestään selvä valinta esitykseen oli handpan (cupola), jonka kaunis ja harmoninen sointi on kuin tehty teatteria varten. Tein yhdessä Valterin kanssa soitinvalinnoista suunnitelman, jonka lähetimme Zoltánille ehdotuksena etukäteen. Halusimme esitykseen mukaan seuraavat soittimet: djembe, cupola¹¹, munniharppu, shamaanirumpu ja kantele. Myöhemmin djembe tippui pois ja lisäsimme soitinten kirjoon myös metalliäänisen ukkosputken.

Harjoittelimme ensimmäisen kerran muusikon kanssa joulukuun alkupuolella, jolloin Zoltán matkusti Vaasaan neljäksi päiväksi. Hän oli lukenut tarinan, mutta aloitimme silti käymällä sen läpi ja keskustelemalla ideoistamme. Näytimme, mitä olimme saaneet aikaan ja kerroimme myös ajatuksistamme musiikin suhteen näyttämöllä; Zoltánilla ei ollut aiempaa kokemusta teatterin parissa työskentelystä.

Olimme Valterin kanssa etukäteen ideoineet, mitä instrumentteja halusimme kussakin kohtauksessa käyttää, ja lähdimme vapaasti improvisoimaan näiden ideoiden pohjalta. Työstimme läpi kohtauksia, jotka olivat muhineet lähinnä ajatustasolla ja tästä johtuen improvisaatiomme kestivät useita tunteja. Käytetyt tunnit eivät kuitenkaan kuluneet hukkaan, vaan monet kohtauksista selkeytyivät huomattavasti. Musiikista muodostui liikettä tukeva elementti ja tunnelman luoja; oli vapauttavaa huomata kuinka pystyimme käyttämään musiikin rytmiä liikkeessä ja päinvastoin.

Oikeastaan kaikki kohtausten rytmit, tempot, sekä mitä instrumentteja käyttäisimme missäkin kohtauksessa, selkeytyivät jo näiden improvisaatioiden pohjalta; ainoastaan kanteleen soitto, jota olimme suunnitelleet siiman selvittämisen yhteyteen, ei ollut löytänyt oikeanlaisia musiikillista muotoaan. Uskaltaisain sanoa, että esityksen musiikki löysi näiden neljän päivän aikana muutoin lopullisen muotonsa. Toki yksityiskohdat kaipasivat hiomista ja rytmistä puuttui valtavasti liikettä tukevia aksentteja ja taukoja, joita tarvittiin

¹¹ Metallinen, 2000- luvun alussa keksitty, melodinen lyömäsoitin, joka on ottanut vaikutteita Trinidadin steelpaneista ja aasialaisista perkussioista

näyttämötoiminnan korostamiseen. Lisäksi shamaanirummun kanssa oli yhä epäselvyyksiä eikä musiikki ajallisesti vielä sopinut esitykseen.

Jokainen instrumentti löysi lopulta paikkaansa ja oman kontekstinsa. Esimerkiksi Cupolasta lähtevät melodiset soinnit ja rytmisen monipuolisuus muodostui veden dynamiikan kuvaajaksi. Se ikään kuin toi lavalle veden liikkeen; aallot ja virtaukset.

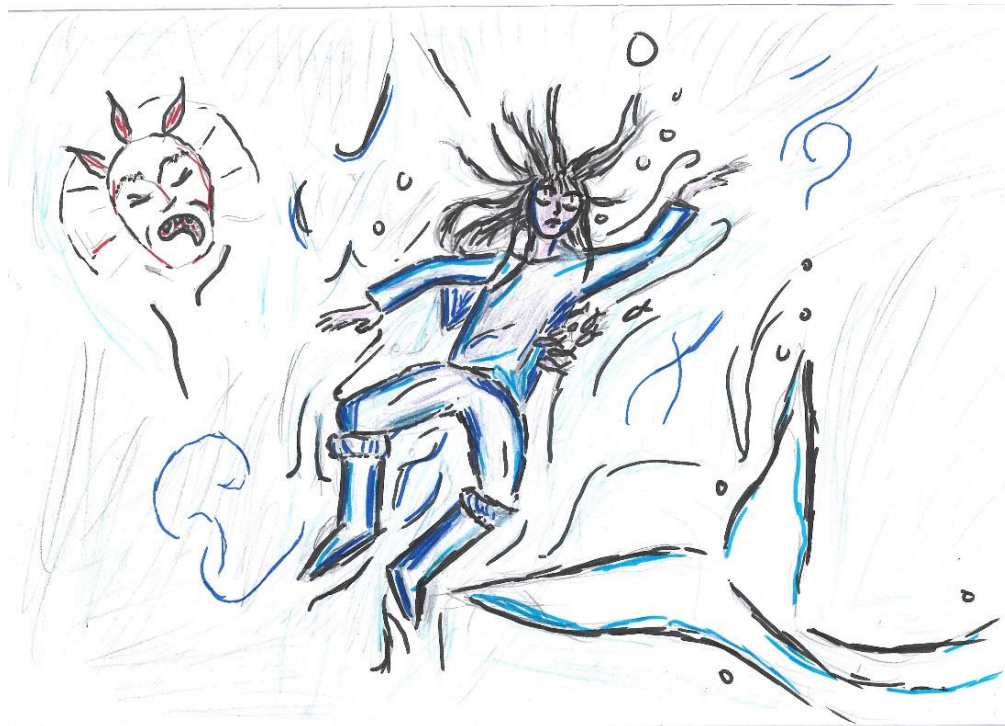
Äänitimme ja kuvasimme improvisaatiot työskennellessämme ensimmäisen kerran Zoltanin kanssa; näiden äänitysten ja videoiden pohjalta jatkoimme työskentelyä muusikon poissaollessa.

5. Kuoleman rytmit

Tarinan nainen kuolee hukkumalla. Vesi edustaa tarinassa, ja usein myös eskimomytologioissa alista maailmaa, kuolleiden valtakuntaa. Vesi on kuitenkin myös kaiken elämän lähde, jonne jokaisen eliön juuret kurottuvat.

5.1. Veden dynamiikka

Piirsin 30.11.2014 muistiinpanoihini kuvan, jonka pohjalta lähdin työstämään kohtausta naisen kuolemasta. Kuvassa nainen vajoaa kohti pohjaa kalojen näykyessä häntä ja isän pelottavan naamion loistaessa taustalla:



Olemme koulussamme miimitunneilla harjoitelleet uimista Maya Tångeberg-Grischinin opastuksella, mutta perusteellisempaa veden liikkeen ja dynamiikan tutkimusta olemme tehneet yhdessä Steina Öhmanin kanssa elementtiharjoitusten yhteydessä.

“For example, we observe the movement of a body in relation to the sea: it is lifted by the water, thrown back by the waves, dragged into a sidelong struggle in its desire to penetrate. Water is a moving, resisting force, which can only be experienced by struggling with it. It is only from the pelvis that is overall sensation can be transmitted to the whole of the body”
(Lecoq, 1997, s.83)

Vedessä liikkumista kuvattaessa liike lähtee lantiosta. Jalkojen on oltava liikkeessä ja toisinaan noustava pehmeästi ilmaan, jotta mielikuva nosteesta syntyisi.

Veden vastus näyttäytyy hidastettuna liikkeenä. Aallot ja virtaukset tuovat rytmiin nopeuden vaihteluita; esimerkiksi aallolle kohotessa liike on hitaampaa kuin siltä laskiessa.

Naisen pudotessa jyrkänteeltä liike oli hidastettua ja kehon osuessa pintaan käytin *corporeal mimestä* tuttua *toc-resonancea* kuvaamaan veteen iskeytymistä ja sen vaikutusta.

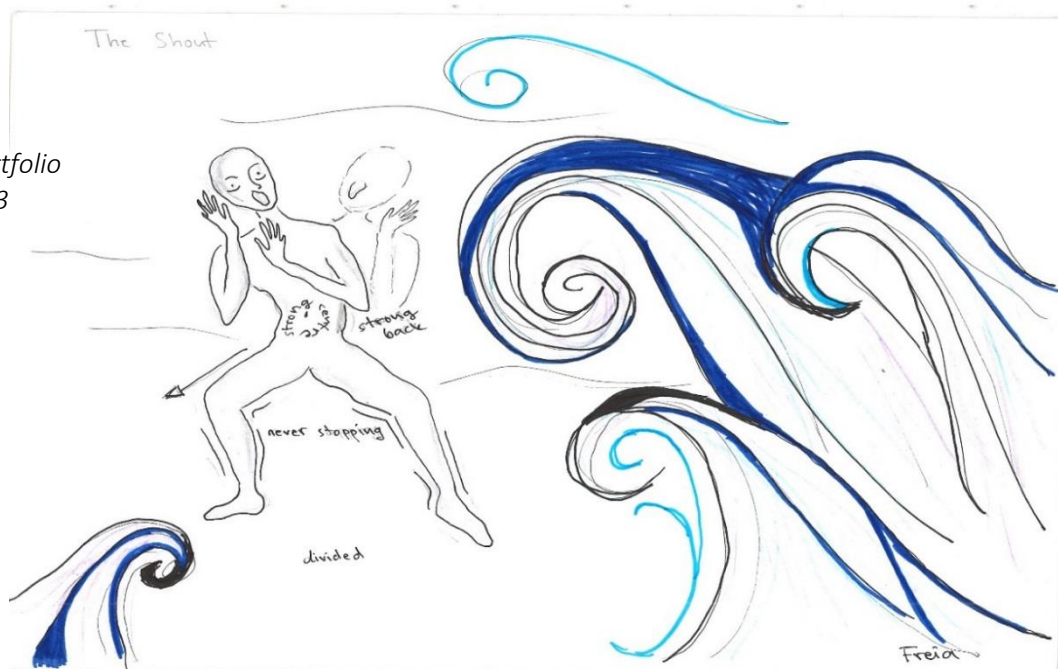
5.2. Hukkuminen

Lähdin rakentamaan hukkumiskohtausta kahdesta näkökulmasta; halusin näyttää meren pelottavan voiman ja naisen taistelun elämästä, sekä toisaalta tuoda esiin jään alla piilevän rauhan ja kauneuden. Sain inspiraationi kohtaukseen kahdesta tekemästäni butoh¹²-harjoituksesta, jotka tulivat tutuksi Aki Suzukin vetämästä opintokurssistamme keväällä 2013.

¹² Japanissa kehitetty nykytanssin muoto, jossa yhdistyvät tanssi, teatteri ja improvisaatio

Ensimmäinen harjoitus, *The Shout*, kuvaa lähestyvää hyökyaaltoa ja sen synnyttämää kauhua:

The Shout
Kehitysportfolio
Kevät 2013

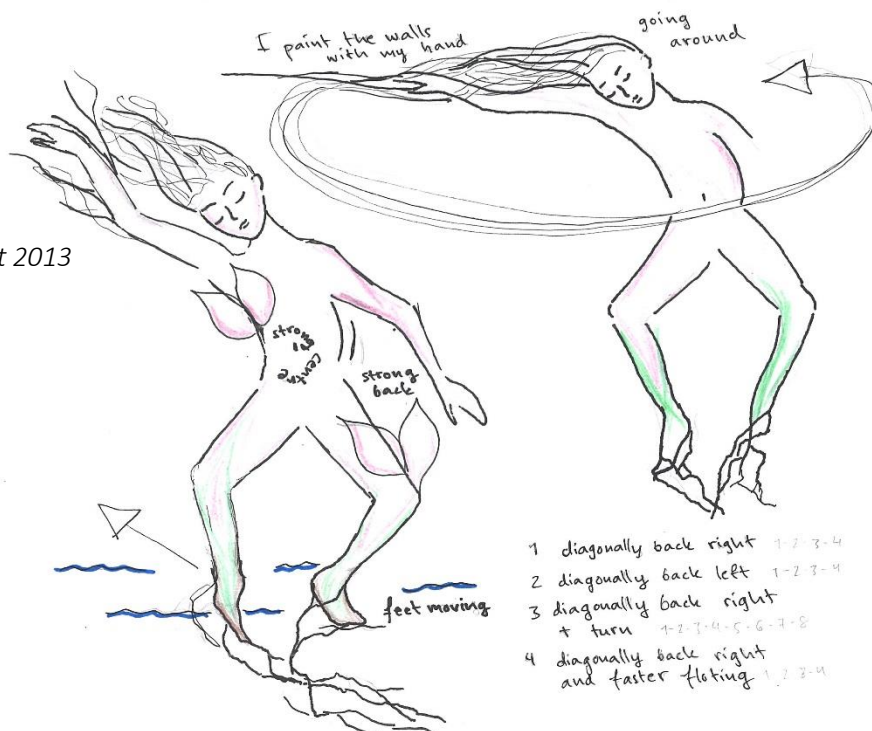


Kehossa on jatkuva jännite, joka synnyttää mikrorytmejä; sisäisesti tempo on hyvin nopea, mutta ulospäin tai kaukaa katsottuna se näyttäytyy hitaana. Aallon hyökyyessä päälle myös liike nopeutuu. Harjoituksessa erityisen tärkeää on tunne kolmiulotteisesta tilasta sekä vahva keskusta.

Toinen harjoitus, *Lotus flower*, kuvaa veden aalloissa kelluvaa lumpeenkukkaa. Rytmii on tasainen ja rauhallinen, mutta veden aaltoilu on jatkuvasti mukana. Rytmii on nelitahtinen ja jakautuu kahteen hitaaseen kelluntaan sekä yhteen nopeaan pyörähdykseen ja nopeaan kelluntaan

The Lotus flower
Kehitysportfolio, kevät 2013

The Lotus flower



Yhdistin edeltävät harjoitukset uimiseen ja lisäsin nopeampia kehollisia rytmejä ja pyörähdyksiä kuvaamaan virtauksia ja kamppailua elämästä. *Lotus flower* muuntautui kuoleman tanssiksi, jonka tasaisuuteen lisäsin nopeita pyrähdyksiä.

5.3. Kalastus

Käytin hidastettua liikettä, *slow motionia*, luurangon odottaessa kylkiluuhun takertuvaa koukkuja. Ohjaavan opettajamme, Tom Fjordefalkin, ehdotuksesta teimme odottamisesta hyvin pitkän. Tällä tavoin katsoja sai levähtää, mutta myös yllättyä, kun rytmi ei noudattanutkaan totuttua kaavaa. Odotuksesta tuli ikään kuin liian pitkä.

Luurangon tarttuessa kalastajan koukkuun käytin samaa veden rytmiiikkaa kuin aiemmin, mutta huomattavasti nopeatempoisemmin. Keskustasta lähtevät voimakkaat ja nopeat impulssit heijastuvat käsiin hitaampina ja pehmeämpinä reaktioina. Tämä synnyttää mielikuvan vedestä, vaikka jalat olivat vankasti maassa. Lisäksi dynaamiset muutokset kuvasivat kalastajan ja luurankonaisen välistä vetokilpailua luurangon taistellessa vastaan.

5.4. Jää

Vesi oli mukana esityksessä myös kiinteässä muodossaan. Sisareni ja naamiontekijämme, Frida Stenbäckin, ehdotuksesta otimme lavalle mukaan visuaalisen materiaalin kuvastamaan jään peittämää Arktista. Folio yhtenä esityksen elementtinä oli ajatustasolla mukana jo joulukuussa, mutta kokeilimme sitä ensimmäisen kerran vasta tammikuun puolella, jolloin esityksen kokonaiskuva oli muotoutunut ja saimme sen dramaturgiaan folion mentävän aukon. Jää-kohtauksesta syntyi jatkumo veden harmonialle, mutta uhkaavammassa muodossa. Esityksen kokonaisrytmin kannalta tämä kohtausta oli kaikista hidastempoisin ja dynaamisesti tasaisin kohtausta.

Folion käsittelyssä täytyi olla äärimmäisen hidas, jotta jäinen olomuoto säilyisi. Seisoimme yhdessä Valterin kanssa foliosta teippaamamme peiton sisällä ja kävelimme niin hitaasti kuin suinkin kykenimme, välillä nopeuttaen tempoa, kohoten varpaille ja kyykistyen. Huomasimme, kuinka folion oli oltava jatkuvasti pienessä liikkeessä, jotta elävyys säilyisi.

Ukkosputken säestämänä kiihdytimme ja kasvatimme rytmiä kunnes folio oli löytänyt lavalta lopullisen paikkansa ja Valter-kertoja syöksähti ulos folion alta.

6. Rakkauden rytmit

Esityksemme loppuosassa keskityimme kuvamaan kahden henkilön kohtaamista, suhteen kehittymistä sekä rakkauden tuomaa yhteenkuuluvuutta. Kuoleman teema nivoutui uudelleensyntymään, itsensä sekä toisen ihmisen hyväksymiseen ja luottamuksen tuomaan voimaan.

6.1 Siiman setviminen

Tarinassa myötätunnon herättämä kalastaja ryhtyy selvittämään siimaan sotkeutunutta luurankoa, jota aiemmin pelkäsi ja piti vastenmielisenä. Emme käyttäneet esityksessämme konkreettista siimaa, vaan näytimme sen yleisölle miimin keinoin. Työstimme kohtausta manipulaatioharjoitusten pohjalta, joita olimme aiemmin tehneet opintojemme puitteissa. Olin ikään kuin nukke, jota Valter liikutteli; kun esimerkiksi Valter veti siimaa, nostin kyynärpäätäni samassa suhteessa.

Luuranko koostuu sadoista pienistä ja suurista, erimuotoisista luista ja nivelistä, jotka ovat sopusoinnussa suhteessa toisiinsa. Kun yksi luu kääntyy, myös muut liikkuvat. Perustimme kohtauksen hitaisiin nostoihin ja nopeisiin päästöihin, jotka näyttivät yhteyden luurangon ja siiman välillä ja loivat nukkemaisen illuusion. Annoin toisinaan käsieni tai jonkin muun kehon osan roikkua vapaana ja heilua. Keskityin aina yhteen johtavaan kehonosaan, josta liike lähti ja muut raajat seurasivat perässä.

Valterin oli enimmäkseen seurattava liikkumistani, sillä en naamion vuoksi nähnyt juurikaan häntä. Käytimme kuitenkin ääntä merkinä liikkeistämme ja lopulta opimme ajan kulun suhteessa liikkeeseen ilman laskemista. Zoltánin kanteleen avulla luoma äänimaisema lisäsi lankamaisuutta; onhan kantele kielisoitin.

Olimme aloittaneet manipulaatioharjoitukset hyvissä ajoin ja keränneet valtavasti materiaalia, josta lopulta käytimme vain pienen osan. Improvisaatioiden pohjalta liike oli tasaista ja hidasta, ja yhdessä Fjordefalkin kanssa lisäsimme kohtaukseen aksentteja. Erotuksena esimerkiksi veden dynamiikkaan, oli liikkeen oltava jatkuvasti kevyen oloista. Hioimme kohtauksen koreografian lopulliseen muotoonsa yhdessä Valterin kanssa tammikuun alussa, ennen toista matkaamme Tukholmaan.

6.2. Kyynel

Kalastajan nukahtaessa ja vuodattaessa kyyneleen, liikkuu luurankonainen ensimmäistä kertaa itsenäisesti. Hän on elävämpi, muttei kuitenkaan vielä pysty seisomaan, vaan ryömii lattialla janoten kyyneltä. Lähdimme rakentamaan tätä kohtausta vasta saavuttuamme ensimmäisen kerran Ruotsiin, mutta luurankonaisena ryömimistä olin harjoitellut jo aiemmin. Yritin luurankona liikkua mahdollisimman nopeasti kalastajan luo, ottaen varpailla tarttumapintaa lattiasta ja työntäen jaloilla itseäni eteenpäin. Liikkumatapani muuttui aina hieman riippuen lattiasta, jolla harjoittelin tai esiinnyin.

Juodessani kalastajan silmäkulmasta tippuvia kyyneliä, kurotin käteni jännittyneesti Valterin silmäkulman alle ja rentoutin sen nopeasti, kun Valterin päästi kyyneläänen. Liike oli synkronoitu yhteen Valterin päästämän äänen kanssa, joten mielikuva näkymättömän kyynelen tipahtamisesta kämmenelleni syntyi. Juotuani toistin liikkeen nopeuttaen rytmiä pikkuhiljaa. Juomisen tempo kiihtyi tasaisesti ja lopulta liikutin kämmeniäni niin nopeasti kuin suinkin kykenin pitäen ne aivan rentoina. Tuodaksemme lisää kiinnostavuutta kohtaukseen hidastin äkisti liikkeen *slow motioniksi*; en tehnyt sitä asteittain vaan katkaisten äkisti nopean liikkeen. Viimeisen siemaus tapahtui realistisessa tempossa. Tämä oli efekti, jossa äärimmäisen nopea liike näytetään äärimmäisen hidastettuna. Miellän tämän kaltaiset efektit osaksi esimerkiksi toimintaelokuva, jossa käytetään paljon hidastuksia kuvattaessa nopeaa ja voimakasta liikettä.

Myös aikaa vievä tapahtuma voidaan näyttää nopeana; tällä tavalla toimivat esimerkiksi montasikohtaukset, joissa kuvataan vaikkapa päähenkilön kasvutarinaa. Tämänkaltaisessa kohtauksessa voidaan näyttää läpileikkaus lyhyinä, nopeasti vaihtuvina kuvina henkilön syntymästä ”tähän päivään”.

Hitaan kohtauksen nopeana tai nopean kohtauksen hidastettuna näyttäminen ovat molemmat melko tavallisia tehokeinoja teatterissa ja kertovat miten teatterin rytmi voi hyvin olla päinvastainen arkielämän rytmille. Silti katsojalle ei ole hankala ymmärtää, miten aika kuluu, vaan päinvastoin usein jopa selkeyttää sitä.

6.3 Yhteys – rakkaus on vuorovaikutusta

Viimeinen kohtaus pysyi pisimpään avoimena. Alusta asti oli kuitenkin selvää, että loppukohtauksen erosi tyyllisesti tarinan muista osioista, sillä koko tarina kiteytyi siihen. Halusimme lopussa ilmentää rakkautta ja symbioosia kahden ihmisen välillä, sekä yhteyttä ympäröivään maailmaan. Viimeinen kohtaus tarvitsi alleen koko muun tarinan ennen kuin pääsi kehittymään lopulliseen muotoonsa. Tarinassa on kaksi muodonmuutosta; kalastajan ja naisen. Lopussa molemmat ovat syntyneet uudelleen ja yhdistyvät; viimeinen kohtaus on siis myös symbolinen rakastelu.

Pariakrobatia ja kontakti-improvisaatio olivat tekniikoita, joita alusta asti halusimme esityksessä käyttää. Mitä pidemmälle esityksessä etenimme, sitä vaikeampi niille oli kuitenkin löytää oikeaa paikkaa. Olimme kokeilleet pariakrobatiaa ja kontakti-improvisaatiota hukkumiskohtauksessa sekä siiman setvimisessä, tuloksetta. Ensimmäisellä Ruotsinmatkallamme aloitimme viimeisen kohtauksen hahmottelun ja myös paikka yllämainituille tekniikoille alkoi hahmottua. Loppukohtauksen varsinaisen koreografian teimme yhdessä Valterin kanssa kuitenkin vasta tammikuussa, ennen kuin matkustimme Tukholmaan toisen kerran kuun puolivälissä.

”Acrobatic movements appear gratuitous: they serve no purpose apart from a play. They are the first natural movements of childhood. A baby emerges from its mother’s body in a spiral movement; before it crawls or walks its first contact with the ground begins with a movement of the head which propels it in a sideways arc.” (Lecoq, 2000, s. 70)

Kuten lapset, aloitimme maasta ja nousimme kohti vaikeampia akrobaattisia liikkeitä. Yritimme pysyä mahdollisimman tiiviissä kontaktissa, jotta mielikuva symbioosista syntyisi. Rytmä oli tasainen ja hidas; jokaisen impulssin ja ajoituksen oli oltava yhteinen, jotta pysyisimme samanlaisessa, tasaisessa liikkeessä. Lopussa käytimme liikkeitä intialaisesta

taitelulajista, *kalaripayatusta*, jota olimme opiskelleet vuosina 2011 ja 2013. Valitsimme kalaripayatun, sillä sen liikeradat ovat kauniita sekä pehmeitä, ja lajiin kuuluu olennaisena osana yhtäaikainen liikkeiden suorittaminen.

Akrobatia on teatterin yhteydessä usein haasteellinen, sillä se ei itsessään palvele tarinan kulkua, vaan on enemmänkin näyttävä efekti. Dramaattisessa akrobatiassa liike motivoidaan tapahtumien kautta:

“A somersault might be accidental – say I bump into an obstacle, fall and roll – while at the same time it might serve a transitional function in a play: Harlequin begins to laugh so hard that he falls into a somersault!” (Lecoq, 2000, s.70)

Emme kuitenkaan pyrkineet esittämään liikkeillämme mitään, vaan halusimme pitää akrobatian puhtaana ja “teknisenä”. Kiinnitimme huomiota ainoastaan liikkeen dynamiikkaan, emme sen ilmaisullisuuteen, sillä tarkoitus oli pitää loppu yksinkertaisena, jotta tyyllinen muutos aiempiin tapahtumiin olisi mahdollisimman suuri. Jätimme kokonaan pois myös puheen ja musiikin, korpin työ oli tehty. Ainoa asia, jonka halusimme katsojille välittää, oli yhteys ja yhteenkuuluvuus.

7. Valmis esitys

Esityksemme valmistui helmikuun alussa, vaikka ehdimme näyttää sen ensimmäisen kerran yleisölle Aliasteaterissa Tukholmassa jo tammikuussa 2015. Toinen esitystilaisuus oli Peeled-teatterifestivaaleilla Vaasassa 13. – 15. 02. 2015. Kohtaaminen yleisön kanssa selkeytti ajatuksiani siitä, minkä takia olimme työskennelleet projektin parissa ja rytmille uudenlaisen tarkoituksen.

7.1. Ehjä ja dynaaminen kokonaisuus

Mielestäni esityksemme oli onnistunut ja lopputulos oli pitkälti sellainen kun halusinkin sen olevan. En tietenkään omannut alusta alkaen kirkasta kuvaa, jonka parissa olisin

johdonmukaisesti työskennellyt, joten olisin mahdollisesti ollut muunlaiseenkin lopputulokseen tyytyväinen. Tämän lopputuloksen vahvuus oli ehdottomasti ehjä kokonaisuus; esityksen valmistuttua ajattelin sen olevan täydellisen pituinen ja jokainen esityksen kohta toimi ajallisesti suhteessa muihin kohtauksiin sekä muodosti dynaamisen kokonaisuuden.

”Aika on näyttämöllä hyvin tärkeä asia. Jos jokin kirjailijan lyhyeksi tarkoittama kohta kestää suunniteltua kauemmin, se kuormittaa osan seuraavaakin kohtausta, jonka kirjailija ehkä on tarkoittanut tärkeäksi ja keskeiseksi” (Meyerhold, 1981, s. 42).

Tämä oli mahdollista sillä työskentelimme jatkuvasti kokonaisuutta ajatellen. Aivan ensimmäiseksi jaoin tarinan luurankonaisuudesta eripituisiin osiin ja luimme sen kokonaisuudessaan läpi päivittäin. Harjoitellessamme lähdimme aina liikkeelle suurista kuvista, ja vasta sen jälkeen siirryimme yksityiskohtiin.

Oli kiinnostavaa huomata, kuinka tarinan kertominen esityksen lähtökohtana vaikutti kohdallani nimenomaan ajatukseen esityksen kokonaisuuden hallinnasta; koko tarinan ääneen lukeminen ja kertominen olivat minulle keinoja oppia tarinan rytmi ja tapahtumien kesto suhteessa toisiinsa. Kirjoitin 26.10.2014, kolme viikkoa ennen työrupeaman alkua, prosessipäiväkirjani ensimmäiselle sivulle seuraavanlaisen suunnitelman:

”Kerrotaan (aluksi kans luetaan) joka ilta tarina läpi toisillemme. Aluksi ainakin vuorotellen, lopulta ehkä kans yhdessä? Pikkuhiljaa lisää eleitä ja eläytymistä mukaan.

➔ *Myöhemmin myös toimintaa, plus treenattuja kohtauksia.*

Näin kokonaisuus pysyy hallinnassa.

➔ *Materiaalin kasvattaminen”*

Vaikka jokailtainen kerrontaurakka ei täydellisesti toteutunutkaan, uskon sen vaikuttaneen vahvasti siihen miten esityksemme rakentui. Saimme hyvin nopeasti aikaan jonkinlaisen kokonaisuuden, jota Tom Fjordefalkin avustuksella hioimme, rytmitimme ja erityisesti tiivistimme. Hänestä oli suuri apu työskentelyssämme ja oli ilo huomata kuinka samankaltainen lähestymistapa meillä oli ollut esityksen rakentamiseen. Yritimme parhaamme mukaan jakaa ajatuksemme muusikon, ohjaavan opettajan ja myös

naamiontekijän kanssa, ja saada heidät mahdollisimman syvälle mukaan tarinan maailmaan. Näin kaikki työryhmän jäsenet saivat olla osa minun ja Valterin prosessia ja mielestäni tämä oli olennaista, jotta esitys olisi ehjä kokonaisuus; materiaalimme koostui monenlaisista tyyleistä, tekniikoista ja soittimista, joten yhdistäväksi tekijäksi muodostui yhteistyö ja kommunikaatio. Kokonaisuuden hahmottaminen mahdollisti työskentelyn yksityiskohtien parissa.

7.2. Improvisaatio ja ennalta asetettu rytmi

Yksittäiset rytmit ja dynamiikan tarkempi rakentaminen antoivat varmuutta esiintymistilanteessa. Prosessin aikana useat kohtaukset jäivät roikkumaan ja odottamaan hiomista, joten oloni läpimenoissa oli usein epävarma. Improvisointi johti helposti tasapaksuun ja hidastempoiseen rytmiin, jonka tulkitseminen oli katsojalle hankalaa. Tässä tapauksessa katsoja oli usein minä, sillä kuvasimme harjoitteluamme videolle. Tekemisen, liikkeen ja dynamiikan tarkentaminen helpotti katsomista ja olemukseni lavalla muuttui huomattavasti itsevarmemmaksi.

Huomasin, että impulssin tuli olla aina yhtä selkeä ja yhtä varmasti lähetetty, riippumatta sen voimakkuudesta, jotta se olisi uskottava. Tämä havainto vahvistui varsinkin Zoltánin oivaltaessa saman musiikin kautta. Vaikka jokin ääni on hauras tai hiljainen, on sen liikkeelle panevan voiman oltava yhtä erehtymätön ja huolellinen kuin kovan ja läpituokevan äänen yhteydessä. Sama pätee liikkeeseen ja puheeseen.

Suurin osa liikkeestäni esityksessä sen laadun, suunnan ja impulssin voimakkuuden kannalta oli tarkkaa, mutta osan kohdista jätin itselleni aavistuksen epäselväksi. Esimerkiksi hukkumiskohtauksen jokaista liikettä en ollut päättänyt etukäteen, mutta vahva mielikuva tilanteesta sekä liikkeen laadullinen ulottuvuus antoivat minulle tarpeeksi varmuutta lavalla. Lopulta liikeratani myös muokkautuivat enemmän ja enemmän samoiksi joka läpimenoissa.

Eniten tunsin epävarmuutta kohtauksessa, jossa lauloin lihaa luideni ympärille. Tämä johtui osittain siitä, etten ole laulanut paljonkaan lavalla yksin, mutta enimmäkseen siitä, etten ollut tarkasti rytmittänyt liikettäni lauluun. Joka kerta oli yhtä jännittävää aloittaa laulaminen, sillä en ollut etukäteen päättänyt kuinka monta tahtia annoin Zoltánin soittaa

rumpua ennen kun liityin mukaan. Minulla ei ollut suurempia vaikeuksia musiikillisen rytmin kanssa ja olisin varmasti ollut varmempi, jos liikkumiseni musiikkiin olisi ollut yksityiskohtaisempaa. Uskon kuitenkin, että pitämällä pienen jännityksen sisälläni, pystyin paremmin kuuntelemaan tilannetta ja yleisöä sekä ilmentämään herkkyyttä ja vilpittömyyttä, joita halusin kohtauksessa yleisölle välittää. Tarkan rytmittämisen riskipuolena olisi ollut kohtauksen vaatiman yksinkertaisuuden katoaminen muodon alle, enkä halunnut ottaa tätä riskiä. Naamion riisuttuani sain itsevarmuuteni yleisöstä, jolle lauloin.

7.3. Katsojat ja rytmi

Katsoessamme esitystä, yritämme jatkuvasti jäsentää ja tulkita tapahtumia perustuen aiemmin näkemiimme esityksiin ja arkipäiväisiin kokemuksiimme. Tyyllittelemällä esityksen selkeytämme toimintaa lavalla ja korostamme joitakin kohtia aksentein, pysähdyksin ja painotuksin. Tämä helpottaa katsojaa keskittymään ja ymmärtämään lavatapahtumia. Jos dynaamiset muutokset eivät ole kuitenkaan tarpeeksi vaihtelevia, tai niitä on liikaa, katsoja kyllästyy näkemäänsä. Ihminen pyrkii luonnostaan ennakoimaan tilanteita, myös teatterissa, ja toisinaan ennalta-arvattavuus aiheutuu teatterin ongelmaksi. Eugenio Barba kuvailee tämän johtuvan osittain kinestetikasta, kehon ja sen liikkeiden tiedostamisesta, joka auttaa ihmisiä ennakoimaan liikettä:

“It helps the spectator follow, perceive and often even foresee the actor/dance’s intentions, yet without the spectator being completely aware that this is happening. Kinaesthetic sense often makes the spectator discover what an actor’s intension is before she herself realises it, thus destroying the surprise effect that the action ought to have had” (Barba & Savarese, 2005, s. 243).

Katsojan yllättäminen voi tapahtua äkillisillä sunnanmuutoksilla, äänillä ja dynamiikan vaihteluilla. Voimme esimerkiksi toistaa jonkin rytmin kaksi kertaa samanlaisena ja kolmannella kerralla aloittaa myöskin samalla tavalla, mutta muuttaa täysin rytmin dynamiikkaa lopussa. Esimerkki tällaisesta rytmin käytöstä löytyy esityksestämme kertojien yhteyskohtauksesta, jossa isken jalalla lattiaan jokaisen sanan jälkeen:

”Han var en liten - TA , lat – TA, fiskare – TAKITA”

Tässä jokainen isku on samanpituinen, joten TAKITA- rytmin tempo on kolme kertaa nopeampi kuin yksittäisen TA – iskun. Tämän kolmannen kerran muutos ei välttämättä yllätä katsojaa täysin, sillä katsojina olemme hyvin tottuneita tämänkaltaiseen kolmen kaavaan; kyse on enemmänkin siitä kuinka omaperäisesti kolmas kerta toteutuu ja voikin yllättää omaperäisyydellään. Olisin voinut kolmannella kerralla yllättää katsojan vielä perinpohjaisemmin tekemällä vielä suuremman muutoksen, mutta valitsemani rytmi ajoi sellaisenaankin asiansa ja kirvoitti jopa muutaman naurunremahduksen. Huumori perustuukin usein yllättävyyteen.

Toisenlainen esimerkki on vaikkapa rauhallisen ja tasaisen rytmin rikkomisesta yllättävällä painotuksella. Käytin näitä erityisesti alun riisiympyrää tehdessä, sekä esimerkiksi hukkumiskohtauksessa ja lihamanauksessa, joissa rytmikkani oli muuten erittäin tasainen.

Joskus katsoja yllättyy, kun odotettua rytmin muutosta ei tulekaan; kalastuskohtauksessa Valter heitti koukun veteen ja odotus kävi liian pitkäksi ennen kuin ponnahtin ylös koukun tarttuessa luurangon kylkiluuhun. On vaikea sanoa, mikä on ”liian pitkä” odotus, mutta kokemukseni mukaan vaikuttavia tekijöitä ovat muun muassa aikaisempien tapahtumien tempo ja taukojen pituudet. Se liittyy ajoitukseen, joka on myöskin vaikeasti määriteltävissä, sillä ajoituksia on erilaisia. Pitkässä tauossa ajoitus menee tarkoituksella pieleen, jolloin katsoja ei enää osaa tulkita rytmiä, vaan odotus tuntuu liian pitkältä; tällöin on vaikea arvioida mitä seuraavaksi tapahtuu.

8. Kuinka kuvata rytmiä teatterissa

Lähdin käsittelemään rytmiä opinnäytetyössäni, sillä halusin kyetä erittelemään sitä ja kirjoittaa ylös, millä tavoin rytmejä voi kuvata teatterityössä. Huomasin sen kuitenkin olevan hyvin vaikeaa, sillä kirjoitetun sanan avulla on hyvin vaikea ilmaista kaikkia rytmin ja dynamiikan ulottuvuuksia. Teatterin rytmiä kuvaavat järjestelmät, kuten *corporeal mimessa*, vaativat käytännön kautta opitun käsityksen siitä, mitä tietyllä dynaamisella rytmillä tarkoitetaan. Huomasin lisäksi, että esimerkiksi *corporeal mimen* dynaamiset rytmit ovat tehty kuvaamaan oman järjestelmänsä rytmikkaa, ja toisinaan vaikeasti sovellettavissa. Minun oli vaikea jälkepäin löytää näitä dynaamisia rytmejä työskentelystäni; pystyin erittelemään tämän järjestelmän mukaisesti ainoastaan niitä kohtia, joissa olin alusta asti selkeästi inspiroitunut *corporeal mimen* dynamiikasta. *Bharatanatyamin* rytmien tavutus taas on selkeästi osa tanssia ja kuvailee hyvin tarkasti rytmiä, mutta jättää laadulliset näkökannat huomiotta.

Länsimaissa käytössä oleva nuottijärjestelmällä voidaan kuvailla rytmiä hyvin tarkasti ja kattavasti; sillä kuvataan niin iskujen ajallista kestoa, painotuksia, tahtilajien muutoksia kuin laadullisiakin ulottuvuuksia. Vsevolod Meyerholdin yksi perusnäkemyksistä oli, että teatteriesitys on rinnastettava musiikkiteokseen, jolloin näytösten ja kohtausten pituus ja painotus määräytyvät uudella tavalla. Luvussa *Wagnerin Tristanin ja Isolden esitys Marinski-teatterissa* Meyerhold esittelee näkemyksiään oopperasta, sekä musiikin säestämästä liikkeestä:

”Pantomiimissa musiikki, sen tempon ja sävelläjin vaihtelut, ylipäänsä sävelkulku, määräävät tarkoin ennakoita jokaisen kohtauksen ja sen kaikki liikkeet...liikkeiden ja eleiden rytmi sekä ryhmitysten rytmi noudattavat tiukasti musiikin rytmiä; pantomiimiesitystä voidaan pitää täydellisenä vasta kun näyttämöesitysten ja musiikin rytmit yhtyvät” (Meyerhold, 1981, s. 60).

Oma esityksemme olikin suurilta osin musiikin säestämää ja voisin sanoa näyttämöliikkeen ja musiikin rytmien enimmäkseen yhtyneen ja tukeneen toisiaan. En kuitenkaan koe, että musiikin teorian avulla esityksen jäsenteleminen olisi tuonut esitykselle lisäarvoa. Esitystä työstäessämme ja esittäessämme pidäimme aina mahdollisuuden improvisoida, joten

tarkka matemaattinen rytmittäminen ei oikeastaan olisi edes mahdollista. Musiikki oli esityksessä enemmänkin tunnelman luoja kuin yhtenäinen sävellys.

Teatteri ei ole matemaattinen kokonaisuus, jossa esityksen tempon ja rytmitysten on oltava tarkasti iskutettuja, vaan ilmavuus ja katsojien läsnäolo muokkaavat esityksen dynamiikkaa. Mielestäni on tärkeää kyetä rakentamaan esityksen rytmikkaa ja päättämään ennalta liikkeiden ja puheen dynamiikkaa. Näyttämötapahtumia voidaan eritellä ja rakentaa musiikin teorian avulla, mutta onko se tarpeen? Ehkä viimeiseen asti hiotussa esityksessä on riskinä esityksen ilmavuuden ja elävyyden katoaminen? Tekniikalla voi olla iso rooli esiintyjän harjoittelussa ja kohtauksien rakentamisessa, mutta riskinä on itsensä rajoittaminen ja liiallinen mekaanisuus. Toisaalta musiikkiinkin liittyy olennaisesti improvisaatio ja ilmaisun elävyys; oikeastaan kaikissa taiteissa on kysymys tekniikan ja elävän ilmaisun tasapainosta. Kaikki rytmiä hyödyntävät taiteet voidaan myös rinnastaa toisiinsa.

"Syke, aaltoilu, muuttuu säveliksi, sanoiksi, väreiksi ja muodoiksi, liikkeiksi. Syke etsii näitä päästäkseen esiin ja ilmaistuksi.

Koska nämä kaikki ilmaisutavat ovat rytmisiä, ne voidaan kokea toinen toisinaan. Sikäli kaikki rytmiset taiteet ovat yhtä. Liike voidaan kokea musiikkina, musiikki liikkeenä, sanat musiikkina ("vanha" runous), musiikki väreinä, liikkeet väreinä jne. Kaikki ne, mutta välittömimmin ehkä musiikki, ovat luonnollista tunteiden kieltä" (Vasunta, 1987, s. 183)

Rytmi onkin mielestäni helpointa hahmottaa musiikin kautta, sillä musiikki on taidemuodoista eniten syventynyt rytmiin ja analysoinut sitä. Rytmi on kaikessa elämässä ja luonnonilmiöissä ympärillämme, mutta teatteriesityksessä sen voi sanoa olevan sen osien, niin suurien kuin pienienkin, suhtautumista toisiinsa ja kokonaisuuteen, johon ne kuuluvat.

9. Loppusanat

Lähdin kirjoittamaan opinnäytetyötäni rytmistä, jotta saisin selvyttä sen vaikutusalueisiin teatterissa; miten jäsenämme liikkeen rytmiä ja mikä on rytmin merkitys omassa työskentelyssäni. Oli kiinnostavaa huomata miten rytmin vaihteluita syntyi luonnostaan taiteellisen työskentelyni aikana ja myös kuinka paljon olin tietoisesti rakentanut rytmiä sekä

miettinyt sen vaikutusta esimerkiksi suhteessa esityksen kokonaisuuteen. Suuremmista kokonaisuuksista yksityiskohtiin etenemisessä etuna oli, että esityksen eri kohtaukset sulautuivat saumattomasti yhteen ja muodostivat luonnostaan dynaamisen kokonaisuuden. Aion ehdottomasti tulevaisuudessa työskennellä esityksen kokonaisuus mielessäni. Uskon että mahdollisimman aikaisessa vaiheessa koko esityksen läpikäyminen, vaikka vain luonnosmaisesti, edesauttaa valmistumisprosessia ja lieventää prosessin loppupuolella usein kasvavaa paniikkia; onhan kokonaiskuva jo hallussa, yksityiskohtia voi työstää melkein loputtomiin.

Koulutukseni ja aiempien harrastusteni myötä olen kehittänyt rytmitajuani, jonka ansiosta olen oppinut erittelemään sen merkitystä työskentelyssäni. Vaikka rytmi ei ollut lähtökohtana taiteelliselle opinnäytetyölleni, huomasin tätä kirjoittaessani kiinnittäneeni siihen enemmän huomiota prosessin aikana kuin uskoinkaan.

Sain selvyyttä omaan työskentelytapani, johon vaikuttavat lukuisat koulutukseni myötä oppimani kehonhallintaan perustuvat tekniikat, ja tyylilliset mieltymykseni. Kirjallisuuden kautta pystyin pukemaan sanoiksi rytmien merkityksen teatterissa, vaikka rytmien ylös kirjaaminen oli haasteellista ilman tarkkaa järjestelmää, kuten nuottikirjoitusta. Videolle kuvaamisesta olikin valtava apu yksityiskohtaisimpien dynaamisten rytmien muistiin merkitsemisessä.

Rytmi on teatterissa yksi tyylittelyn olennaisimmista osasista; se edustaa teatterin ajallista ulottuvuutta. Huonosti rytmitettyä esitystä on vaikea ymmärtää tai pitkästyttävä seurata, mutta pitkälle kehitelty esityksen rytmiiikka vie katsojan pois arkipäiväisestä ilmaisusta.

Kaikella liikkeellä on jonkinlainen rytmi, mutta tarvitsemme toistoa kokeaksemme sen. Rytmi yhdessä liikkeen kanssa ja voimankäytön jäsentämänä muodostaa dynamiikan. Teatterissa sen tarkoitus on selkeyttää tapahtumia ja toimia ajatuksemme viestinviejänä; rytmien avulla voimme luoda tunnelmaa, korostaa liikettä tai pitää katsojan mielenkiintoa yllä. Sillä on myös selkeä rituaalinen ulottuvuus ja sen merkitys on ollut suuri jo varhaisimmissa teatterin muodoissa, jotka osittain polveutuvat shamanismista. Transsi on yksi esimerkki rytmien valtavasta voimasta suhteessa mielentilojen hallitsemiseen, ja uskaltaisin väittää tavallisenkin yleisön vaipuvan toisinaan eräänlaiseen transsitilaan teatterissa, kun katsoja imeytyy esityksen rytmiin. Rytmin avulla voimme ilmaista asioita, joihin sanat eivät kykene.

"Eikä meidän tarvitse välittää siitä, pystyykö teatterin fyysinen kieli samoihin psykologisiin ratkaisuihin kuin sanallinen kieli, pystyykö se ilmaisemaan tunteita ja intohimoja yhtä hyvin kuin sanat, vaan pikemminkin siitä, onko ajatuksen ja älyn alalla asenteita, joita sanat eivät pysty ilmaisemaan, mutta joita eleiden ja muiden tilakielen elementtien avulla pystytään ilmaisemaan paljon täsmällisemmin kuin sanoin" (Artaud, 1983, s. 88)

Rytmi on näiden tilakielten, äänen ja liikkeen, jäsentävä voima, jonka kautta ilmaisemme esimerkiksi tunteitamme. Sen avulla voimme muovata ympäristöämme tilassa; tempo on yhtä ajan kanssa ja sitä säätelemällä voimme tiivistää tai pitkittää teatteritilassa vallitsevaa aikakäsitystä. Rytmie vie ihmisen matkalle sinne missä sanat eivät riitä kuvailemaan kokemusta; värähtelyn ja liikkeen maailmaan.

Lähteet

Estés, Clarissa Pinkola: *Naiset jotka kulkevat susien kanssa* (1992)

Käännös: Nina Valtavirta (2014), Helsinki: Otava

Vasunta, Marjukka: *Rytmi ja liikunta* (1987)

Porvoo: WSOY

Nurmi Timo, Rekiaro Ilkka, Rekiaro Päivi: *Sivistyssanakirja* (2000)

Helsinki: Gummerus

Meyerhold, Vsevolod: *Teatterin lokakuu* (1981)

Käännös: Marja Jänis, Jyväskylä: Gummerus

Lecoq, Jacques: *The moving body* (1997)

Translation: David Bradby (2000), Routledge

Barba Eugenio, Savarese Nicola: *A Dictionary of Theatre Anthropology* (2005)

Translation: Richard Fowler, Routledge

Burch Jr. Ernest S: *Eskimot* (2000)

Käännös: Eva Jansson, Tampere: Tammer-Paino Oy

Vitebsky, Piers: *The Shaman* (1995)

London: Duncan Baird Publishers

Artaud, Antonin: *Kohti kriittistä teatteria* (1981)

Käännös: Ulla-Kaarina Jokinen, Keuruu: Otava

Kunuk, Zacharias (ohjaus): *Atanarjuat – The fast runner* (2001)

Tuotanto: Paul Anak Angiliro, Norman Cohn, Zacharias Kunuk, Germaine Wong

Sony Pictures: Canada

Liite 1

Skelettkvinnan

Prolog (Shamantrumma)

Mörk allmänsljus, cirkel?

Pappa och Dotter kommer in → Dottern gör cirkel med ris, Pappan står i mitten och är arg
→ Han tar i dottern och tänker kasta henne ner

Berättare (Freia) : "Hon hade gjort något som hennes far ogillade, men vad det var mindes ingen längre. Emellertid hade hennes far släpat henne till klipporna och kastat henne utför stupet ner i havet..."

Vi har kommit ur vattnet och dit längtar vi"

Pappan kastar kvinnan ner → still

Döden i vattnet (Cupola)

Pappan försvinner och flickan faller ner (**här kan ljuset börja ändra långsamt, blåljus**) och träffar vattnet (**diskobollen**)

drunknar

Berättare (Valter): "I vattnet åt fiskarna upp flickans kött och plockade ut hennes ögon. Hon sjönk djupare ner. Sedan låg hon där på havsbotten och rullade med strömmarna. Köttet skalades av medan hon rullade och rullade med strömmarna"

Zoltans "solo" → **mera ljus för honom, blåa ljus kan stanna**

Ljuset ändrar långsamt till bakljus

Gardinerna öppnar sig

Glaciären (thunder-sound) Aluminfolie-isberg-performance

Isberget kommer framåt, sen stannar på ett ställe och börjar ha mera rörelse, **Allmänljus kommer fram**

Mannen (lite munjiga)

Fiskaren kommer ut ur "isbergen" → bygger en iglu → märker publiken och förvandlar till berättare

Berättare (V): "Och så en dag i isens, vindens och den eviga nattens land kom en man..."

Berättare (F) hoppar fram bakom folien: "En man?"

V: "En man."

F: "En man?!!"

V: "En man!"

F: "eh, en man... Är vi förvånade?"

V: "En stor, stark jägare"

F: "Nej nej nej. Han var en liten, lat fiskare som hette"

Valter har förvandlat till fiskaren och mumlar "kalaallikut"

F.: "Vad sade du?" Fiskaren mumlar: "Atanarjuat"

F: "Atanarjuat hette han. Och en dag i hopp om bättre fiske hade han rest långt bort från sin by. Han satte i sin jaktigloo och förberedde sig för fiske"

Fiskaren hoppar in i kajaken och börjar paddla.

F: "En dag kom en man dit för att fiska i viken, så som många hade haft för vana förr i tiden. Men den här mannen hade drivit långt från sin hemmahamn, så han visste inte att... traktens fiskare numera höll sig borta från viken eftersom den påstods vara hemsökt av onda andar"

Fiskaren går runt och provar på isen.

F: "Han hittade en öppning i isen"

Fisket (Cupola)

Fiskaren börjar fiska och kroken fastnar i skelettkvinnans bröstorg. **Kanse lite blått ljus?**

Fiskaren skriker lyckligt:

V: "Atanarjuat hade fått en stor fisk på kroken, en riktig baddare"

"Kamp" mellan skelettkvinnan och fiskaren → till slut kommer skelettkvinnan upp och båda skriker. Fiskaren slår henne.

Ljuset ändras till jaktljuset what ever that is.

Jakt (munjiga)

F: "Atanarjuat märkte inte att skelettkvinnan var intrasslad i linan"

Fiskaren börjar paddla och skelettet följer efter.

V och F samtidigt: "Över klipporna sprang han, och hon efter. Över den frusna tundran sprang han, och hon efter. Över fisken som låg på tork sprang han, så han trampade sönder den med sina sälskinnsstövlar.

I förbifarten ryckte hon till sig lite frusen fisk. Den åt hon upp för hon hade inte fått sig ett skrovsmål på mycket mycket länge."

Fiskaren och Skelettkvinnan börjar gå framot → kommer till diagonalen och fiskaren hoppar bort från kajaken → cirkel → Skelettkvinnan trasslar in sig.

Fiskaren blir rädd och kryper in till igloon → **Black out, mörkt**

Att reda ut tråden (kantele)

Fiskaren i mörkret skapar gnistor med en flinta → lyckas elda och **det blir ljust, men mest runt igloon** → Han tackar korpen, och märker sen Skelettkvinnan. Fiskaren blir först rädd men sen ser han att hon är fast i linan och harmlös. Han börjar reda ut tråden → blir färdig och lägger sig. **Ljuset växer lite**

Kött (shamantrumma)

Fiskaren börjar drömma och snyfta → några tår kommer ut.

F: "Ibland när människor drömmer letar sig en tår ut ur ögonvrån; vi vet inte varför, bara att drömmen handlar om sorg eller längtan. Och så var det med Atanarjuat."

Skelettkvinnan ser droppen och blir törstig. Hon kryper fram till fiskaren och börjar dricka → stiger upp, lägger handen ner, tar fiskarens hjärta och börjar trumma. **Ljuset börjar långstamt förvandlas till allmänljus**

"Mä laulan lihaa luiden ympärille, lihaa luulle x2

Lihaa, lihaa, lihaa, lihaa, lihaa, lihaa, lihaa, lihaa

Jag sjunger kött runt mina ben, jag sjunger kött run benen x2

Kött, kött, kött o kött, kött o kött runt benen

*Mä laulan silmät säihkyvät ja kädet pehmeät hyvät,
pohkeet, polvet, pulleat posket ja suun hymyilevän
Lihaa, lihaa...*

*Jag sjunger vackra ögon, händer runda som jag haft en gång
Vaderna och knäna, tjocka kinker och en mun
Kött, kött...*

*Pitkät rinnat lämpöiset ja haarain jalkain välisen
Ja monenlaista muuta mitä nainen saattaa tarvita
Lihaa lihaa...*

*Jag sjunger springan mella ben och långa bröst som värmer en x2
Kött, kött..."*

Hon lägger sig brevid fiskaren och sätter tillbaks hjärtan → "Boom" sista slaget, korpen ut.

Kärlek (tyst) Body to body → slut

Allmänljus

Fiskaren tar av kläderna i panik.

Flickan gör en kullerbytta till mannens famn → gungar tillsammans → flickan på fyran och mannen glider över hennes rygg → rullar tillsammans, sen stiger flickan upp och drar mannen med → hon faller och mannen lägger henne ner → gungar → mannen kommer upp och flickan bakom hans rygg → mannen faller och flickan tar emot honom → hon gör en kullerbytta över honom → sen parkarobatiskrörelse "brygga" → flickan drar mannen upp till handstående från golvet, lyfter honom "på axlarna" och gör en brygga så att mannen landar på sina ben → flickan kommer upp till mannens axel och han snurrar runt → flickan glider ner på golvet så att dom står bredvid varandra.

Dom gör samtidigt en kalaripayattu-serie.

Sen hoppar mannen till flickans famn.

Till slut står dom bara bredvid varandra och tittar på publiken tills dom börjar klappa.