

**Aino Paavola**

## **MATKA KOHTI IMPULSSIEN ALKUPERÄÄ**

**Näyttelijäntyöllisen harjoituskokonaisuuden kehittäminen**

**Opinnäytetyö**

**CENTRIA AMMATTIKORKEAKOULU**

**Esittävän taiteen koulutusohjelma**

**Toukokuu 2015**

**TIIVISTELMÄ OPINNÄYTETYÖSTÄ**

<b>Yksikkö</b> Kokkola-Pietarsaaren yksikkö	<b>Aika</b> Toukokuu 2015	<b>Tekijä/tekijät</b> Aino Paavola
<b>Koulutusohjelma</b> Esittävän taiteen koulutusohjelma		
<b>Työn nimi</b> MATKA KOHTI IMPULSSIEN ALKUPERÄÄ. Näyttelijäntyyllisen harjoituskokonaisuuden kehittäminen		
<b>Työn ohjaaja</b> Raisa Ekoluoma	<b>Sivumäärä</b> 38	
<b>Työelämäohjaaja</b> -		
<p>Tämä opinnäytetyö on laadullinen tapaustutkimus, joka käsittelee näyttelijäntyyllisen harjoituskokonaisuuden kehittämistä. Tutkimuksen lähtökohtana oli kirjoittajan tarve löytää näyttelijöiden välisiin impulsseihin vaikuttavat tekijät sekä luoda henkilökohtainen suhde teatterin lämmittelyperinteeseen.</p> <p>Opinnäytetyön kirjallinen osuus pohjautuu suurelta osin taiteelliseen tutkimukseen. Käytännön harjoittelu tutkimisen verbinä nousi vahvaan osaan prosessin aikana. Muu tutkimusmateriaali koostui teatterialan kirjallisuudesta, kirjoittajan aiemmista kokemuksista sekä prosessin aikana käydyistä keskusteluista työryhmän kanssa. Työryhmä koostui kolmesta teatteri-ilmaisun ohjaajaopiskelijasta, kirjoittaja mukaan lukien.</p> <p>Harjoitteen kehittämisen takana oli ajatus, jonka mukaan erilaiset lämmittelytavat vaikuttaisivat eri tavoin näyttelijöiden välisten impulssien syntyyn ja kulkuun. Tutkimuksen aikana kirjoittaja huomasi lämmittelytapojen vaikutusten olevan subjektiivisia, eikä yhteistä korrelaatiota tietyn lämmittelytavan ja osallistujien impulssiherkkyyden välille syntynyt. Sen sijaan lämmittelytavoilla oli vahva merkitys yhteisen atmosfäärin syntymiseen. Tutkimuksen aikana kirjoittaja muodosti vahvan suhteen lämmittelyihin ja löysi oman näyttelijäntyyllisen ideologiansa.</p>		
<b>Asiasanat</b>		
Alitajunta, atmosfääri, esteettinen kahdentuminen, impulssi, lämmittely, näyttelijä, vuorovaikutus		

## ABSTRACT

<b>Unit</b> Kokkola-Pietarsaari	<b>Date</b> May 2015	<b>Author/s</b> Aino Paavola
<b>Degree programme</b> Performing Arts		
<b>Name of thesis</b> TOWARDS THE ORIGIN OF IMPULSES. Developing an acting-based exercise.		
<b>Instructor</b> Raisa Ekoluoma		<b>Pages</b> 38
<b>Supervisor</b> -		
<p>This thesis is a qualitative case study about developing a complete acting-based exercise. The starting point of the thesis was the authors need to find the factors that affect the impulses between actors and to create a personal relationship with the theater's warming up tradition.</p> <p>The written part of the thesis is mostly based on practiced-based research. Practicing as a verb of research rose to a crucial part during the thesis process. Other research material consisted of literature of theatre and arts, the author's previous experiences and the discussions between the working group during the process. The working group consisted of three Performing Arts students, including the author.</p> <p>The thought behind developing an exercise was that different kinds of warm-ups would affect differently to the origin and mobility of impulses between actors. During the research the author noticed the effects of warm-ups being subjective and that there did not occur any kind of common correlation between certain warm-ups and participants' impulse sensitivity. Instead, the warm-ups had a great meaning when it came to forming a shared, uniform atmosphere. During research the author built a strong relationship to warm-ups and found her own acting-based ideology.</p>		

<p><b>Key words</b></p> <p>Actor, aesthetic replication, atmosphere, impulse, interaction, subconscious, warm-ups</p>
---

1 JOHDANTO .....	1
1.1 Taiteellisen tutkimuksen merkitys itselleni teatterintekijänä .....	2
1.2 Minuun vaikuttaneet teoreetikot peilauspintana opinnäytetyölle .....	3
2 HARJOITTEEN TAVOITTEET .....	5
3 LÄMMITTELYJEN MERKITYKSESTÄ .....	6
4 MATKAN KONKREETTINEN MUOTO .....	7
4.1 Tila .....	7
4.2 Tuolin merkitys harjoitteessa .....	8
4.3 Teksti .....	9
5 TEKNIIKAT JA NIIDEN TAUSTA.....	11
6 OLENKO OSALLISTUJA, ESITTÄJÄ VAI NÄYTTÉLIJÄ? .....	14
7 PROJEKTIN ETENEMINEN.....	16
7.1 Harjoittelun ja improvisaation merkitys prosessin alkuvaiheessa .....	16
7.2 Atmosfäärin syntymisen vaikutus toimintaan Matkojen aikana .....	17
7.3 Matkojen toistamisesta prosessin loppuvaiheessa .....	18
8 MERKITYKSELLISET HETKET JA KÄÄNNEKOHDAT .....	20
8.1 Päätöksenteko.....	20
8.2 Tekstin merkityksellisyys ja sen yhteys non-verbaaliin viestintään harjoitteessa.....	21
8.3 Esteettisen kahdentumisen kokemus määreen kehittymisen kautta.....	24
8.4 Tekniikoiden synnyttämien tunteiden yhteys Matkan sisältöön .....	26
8.5 Leikkauspinnan syntyminen.....	28
8.6 Ilmaisun muuttuminen harjoitusprosessin edetessä .....	30
9 TULOKSIA ERI TEKNIIKOIDEN VAIKUTUKSESTA ITSEEN JA OMAAN ILMAISUUN .....	33
10 PROSESSIN PEILAAMISTA TEATTERI-ILMAISUN OHJAAJAN ARVOMAAILMAAN .....	35
LÄHTEET.....	37

## 1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni on hermeneuttinen tapaustutkimus, ja se käsittelee oman näyttelijäntyöllisen harjoituskokonaisuuden luomista ja kehittämistä. Kehittämämme harjoituskokonaisuus pohjautuu oletukselle, jonka mukaan erilaisilla lämmittelytavoilla on suora yhteys ilmaisun laatuun ja osallistujien väliseen vuorovaikutukseen. Lämmittelytavoilla tarkoitan harjoitukseen tai esitykseen valmistautumista erilaisin fyysisin ja henkisin menetelmin. Lämmittelytapojen korrelaatiota ilmaisun laatuun ja vuorovaikutukseen tutkin vertailemalla omaa ja työryhmäläisten kokemusta impulssiherkkydeksi kutsumastani ilmiöstä. Impulssiherkkyys perustuu ajatukselle, että tietty lämmittelemisen tapa avaa näyttelijän reagoimaan ympärillä tapahtuviin tai itsensä tuottamiin ärsykeisiin tietyllä nopeudella ja intensiteetillä.

Kirjallisen työni tarkoitus on avata studiossa tapahtunutta tutkimusta ja löytää siitä yleistettäviä piirteitä tutkimuksessa tapahtuneiden avainhetkien kautta. Työssäni käsittelemäni tutkimuskysymykset ovat 1) kuinka luoda näyttelijäntyöllinen harjoituskokonaisuus sekä 2) mitkä asiat vaikuttavat näyttelijöiden välisten impulssien syntyyn ja kulkuun.

Aineiston kerääminen tutkimuksen aikana on tapahtunut suurimmaksi osaksi subjektiivisten kokemusten ja työryhmäläisten kanssa käytyjen keskustelujen kautta. Studiotyöskentelyyn keskittyneen käytännön osuuden jälkeen keräsin työryhmäläisiltä kirjallisesti kokemuksia tiettyihin ilmiöihin liittyen. Olen kuitenkin päättänyt painottaa kirjallisessa työssäni omaa kokemusmaailmaani tutkimuksen vahvan subjektiivisen luonteen takia. Omien kokemusteni peilaamiseen ja avaamiseen olen käyttänyt työpäiväkirjamerkintöjäni studiotyöskentelyn ajalta sekä omaan teatterikuvaani vaikuttaneiden teatteriteoreetikkojen näkemyksiä. Kirjallisessa työssä käyttämäni englanninkielisen lähdemateriaalin olen suomentanut itse, ellei toisin mainita.

## 1.1 Taiteellisen tutkimuksen merkitys itselleni teatterintekijänä

Taiteellinen tutkimus (englanniksi practised-based research) on Suomessa suhteellisen uusi käsite. Markus Hotakaisen (2014, 42) haastatteleman Filosofin Tere Vadénin mukaan uusi nimitys otettiin käyttöön taidekorkeakoulujen myötä. Taustalla on ajatus korkeakouluopetuksen tutkimukseen pohjaavista perusteista; kun opetus perustuu tutkimukseen, tulee korkeakoulussa myös tehdä tutkimusta, eikä taidekorkeakoulu voi olla poikkeus. Tutkimus ja sen eri menetelmät liittyvät myös omaan arvomaailmani vahvasti korkeakouluopiskeluun yhdistämään tieteelliseen ajatteluun. Koen omaavani loogisuuteen ja eri lakeihin pohjautuvan ajattelemisen tavan, ja ristiriita sisälläni taiteen tekemisen sekä yleisen operationalisoinnin tarpeen välillä on ollut aina vahva. Yksi tutkimukseni tavoitteista onkin ollut löytää syy-seuraussuhteita omaan näyttelijäntyölliseen kokemukseeni ja tätä kautta todistaa itselleni, ettei ilmaisuvapaa näyttelijäntyö ole tyhjästä ilmestyvä lahja, vaan johdonmukainen lopputulos sitä edeltäneeseen prosessiin.

Usein tutkimus mielletään vain luonnontieteisiin kuuluvaksi toiminnaksi. Mutta mitä on tutkimus taiteessa? Liittyykö taiteellinen tutkimus taiteen olemassaolon tai sen laadun määrittelyyn? Vadénin mielestä taide täytyy määrittellä ensin ja vasta sen jälkeen on mahdollista tehdä taiteellista tutkimusta. Taiteellisessa tutkimuksessa tutkimuksen kohteena tai sen tuloksena ei siis ole esimerkiksi se, mikä on taidetta. (Hotakainen 2004, 43.) Lähtiessäni avaamaan tutkimusprosessiani liittyen uuden näyttelijäntyöllisen harjoituksen kehittämiseen tulee tutkimukseni tavoitteet löytää muualta kuin taiteen tai näyttelijäntyön olemassaolon määrittelystä. Tulee myös määrittellä, mikä on oma roolini tutkimuksen aikana. Samalla kun pyrin objektiivisesti havainnoimaan muiden ryhmämme jäsenten välillä tapahtuvaa vuorovaikutusta, olen samalla alisteinen oman toimintani aiheuttamille seurauksille ryhmässä. En voi irrottaa itseäni ulkopuoliseksi observoijaksi, koska harjoituksen osana, tutkittavan kohteen sisällä toimivana elementtinä, muovaan tutkittavaa kohdetta, tapahtumaa tai hetkeä tietynlaiseksi. Vadénin mukaan taiteilija on taidekontekstin toimija, joka tekee taidetta ja taidemaailmaan kuuluvia osia. Kun nämä osat tuotetaan hieman erilaisilla toteutettuna tutkimusjulkisuuteen, tuloksena on taiteellista tutkimusta. (Hotakainen 2004, 44.)

Taiteellisessa tutkimuksessa saavutetut tulokset voivat olla hyvinkin rajattuja ja

omakohtaisia. Erityisesti silloin, kun tutkimus liittyy vahvasti subjektiiviseen kokemukseen, tuloksilla saattaa olla yleistettäviä piirteitä, tai sitten ei. Tiedostan tämän ristiriidan lähtiessäni purkamaan tekemääni taiteellista tutkimusta, ja olen tietoinen oman arvo- sekä kokemusmaailmani vaikutuksesta prosessiin ja sen tuloksiin. Vadénin mukaan taiteellisessa tutkimuksessa lopullisia, kumuloitavia tuloksia ei synny, sillä tulokset ovat kuitenkin vain perusteltuja näkemyksiä jostain ja joku voi tuoda rinnalle toisen perustellun näkemyksen (Hotakainen 2004, 42).

Vadénin mukaan luovuus on osa prosessia, jossa taideteokset syntyvät. Varsinaisessa tutkimusprosessissa haetaan kuitenkin yleensä jonkinlaisia rajoja ja tekemisen ehtoja, jotta on mahdollista syventyä johonkin asiaan tai sen vaikutukseen. (Hotakainen 2004, 44.) Kehittämässämme harjoitteessa tekemisen ja luomisen konkreettiset raamit ovat hyvin selkeät harjoitteen muodon ansiosta ja mielestäni ne mahdollistivat tutkimuksellisen näkökulman studiotyöskentelyyn läpi prosessin. Luovuus ja tutkimus eivät omassa teatterikuvassani sulje toisiaan pois. Taiteellinen tutkimus ei anna meille luovuuden kaavaa eikä se välttämättä tuota myöskään parempia taiteilijoita tai parempaa taidetta. Mutta se auttoi ainakin minua itseäni löytämään omaan työskentelyyni lisää arvoja ja vahvemman ideologian, jonka avulla voin kentällä toimia. Jos emme tutkisi asioita, jäisimme paikoilleen, kiinni vanhoihin totuuksiin.

Taiteilijoilta odotetaan nykyisin enemmän taiteesta kertomista, taiteella kommunikoinnista ja osallistumista yhteiskuntaan taiteen keinoin. Sille on oikeastaan luonnollista jatkoa myös tiedon tuottaminen taiteella – eli taiteellinen tutkimus. ( Hotakainen 2004, 44.)

## **1.2 Minuun vaikuttaneet teoreetikot peilauspintana opinnäytetyölle**

Erilaisia teatteriin ja näyttelijäntyöhön liittyviä maailmankuvia on yhtä monta kuin teatterin tekijöitä. Tällä hetkellä omaan näyttelijäntyölliseen näkemykseeni on vaikuttanut eniten puolalainen teatteriohjaaja ja – teoreetikko Jerzy Grotowski (1933–1999) ja hänen näkemyksensä köyhästä teatterista, *via negativasta*. Via negativalla Grotowski tarkoittaa ilmaisun riisumista kaikesta ylimääräisestä ja keinotekoisesta. Grotowskin mukaan sisäisen

prosessin onnistuminen edellyttää näyttelijän elimistön vapautumista kaikesta vastustuksesta. Näin ollen sisäisen impulssin ja ulkoisen reagoinnin välillä ei olisi minkäänlaista aikaeroa. Löydän myös Grotowskin partituurityöskentelyyn pohjaavasta metodista samaistumis pintaa syy-seuraussuhteiden etsimisen tarpeelle. Grotowskin mukaan näyttelijä voidaan johdattaa henkiseen prosessiin tietynlaisen merkkijärjestelmän avulla, ja todellinen, ei-matkittu spontaanisuus on mahdollista saavuttaa vain tarkan näyttelijän partituurin pohjalta. (Grotowski 2006, 28–29, 54.) Vaikka kehittämämme harjoitteen ja Grotowskin metodin toteuttamisen tavat ovat hyvin erilaiset, koen kuitenkin mielenkiintomme pyörivän samojen ilmiöiden ympärillä.

Lähtiessäni tutkimaan ajatusta lämmittelyjen ja näyttelijäntyön välisestä korrelaatiosta, tulin käyttämään keskustelun avaamiseen lähdemateriaalina Grotowskin lisäksi muun muassa Konstantin Stanislavskin, Eugenio Barban, Michael Chekhovin sekä Judith Westonin näkemyksiä. Olen valinnut nämä teatteriteoreetikot studiotyöskentelyn jälkeen, heidän näkemystensä tarjotessa sopivaa peilauspintaa kokemuksilleni.

Studiotyöskentelyllä tarkoitan opinnäytetyöni käytännön osuutta, joka tapahtui kesällä 2014. Tämä käytännön osuus sisälsi näyttelijäntyöllisen harjoitteemme kehittämistä käytännön kautta. Voisin kuvaila toimintaamme osittain metodiseksi työnteoksi, josta myös Grotowski puhuu kuvaillessaan Laboratoriateatterinsa toimintatapaa (Grotowski 2006, 9). Laboratoriateatterin sääntöjen ensimmäisessä luvussa todettiin, että kyseinen teatteri asettaa itselleen päämääräksi ”teatterin teknisluovien ongelmien tutkimisen käytännöllisten kokemusten kautta, erityisesti näyttelijäntyötä painottaen” (Degler 1991, 22). Tämä päämäärä koski myös työryhmämme työskentelyä studiossa, sillä tarkoituksenamme oli systemaattisesti pyrkiä kehittämään omaa näyttelijäntyötämme. Ajatus tutkijuudesta muodollisen ammatillisuuden sijaan yhdistää Grotowskia ja minua teatterin tekijöinä; työskentelymme studiossa ei pyrkinyt esityksen luomiseen vaan ammatilliseen kehittymiseen sekä näyttelijäntyöllisten ilmiöiden tutkimiseen harjoittelun avulla.



## 2 HARJOITTEEN TAVOITTEET

Kutsumme kehittämäämme harjoitetta Matkaksi ja sen päätavoite on tutkia lämmittelyjen vaikutusta näyttelijöiden väliseen vuorovaikutukseen sekä sisäisten impulssien vastaanottamiseen ja niihin reagoimiseen. Harjoituskokonaisuuden aikana pyrimme havainnoimaan mitkä asiat vaikuttavat näyttelijöiden tapaan ja voimakkuuteen reagoida toisiinsa. Reagoinnin pohja on näyttelijäntyössä vastaanäyttelijän ja oman itsensä kuuntelemisessa. Amerikkalainen näyttelijä ja näyttelijäntyönohjaaja Judith Weston (1999, 11) puhuu kuuntelemisen magiasta. Hänen mukaansa näyttelijä vapautuu keskittymällä enemmän henkilöön, jolle he puhuvat, kuin itseensä. Uskon kuitenkin, että näyttelijän valmistautumistavalla ja omalla henkisellä tilalla on suuri vaikutus näyttelijöiden välisen vuorovaikutuksen syntyyn. Me halusimme löytää harjoittemme avulla vaihtoehtoisia tapoja vapauttaa näyttelijä kuuntelemaan omia sisäisiä viestejään vastaanäyttelijän antamien impulssien rinnalla.

Työryhmän jäsenten ollessa etukäteen tuttuja toisilleen, pystyimme kokemustemme perusteella lähtemään oletuksesta, että arkitilanteessa vuorovaikutusta ryhmämme jäsenten välillä tapahtuu. Kuinka pystyisimme siirtämään tämän luonnollisen reagoimisen tilan, impulssien antamisen ja ottamisen vapauden myös harjoitustilanteeseen? Puhuessani impulsseista tarkoitan näyttelijässä syntyvää tarvetta tehdä jotain. Impulssin voisi nimetä myös hetken mielihoiteeksi tai alkusysäykseksi ja se voi syntyä sisäisesti tai ulkoisten ärsykkeiden tai toisten näyttelijöiden impulssien aiheuttamana. Aloimme pohtia, mitkä asiat vaikuttavat vuorovaikutuksen syntyyn ja näyttelijän impulssiherkkyyteen. On helppo teoroida kuinka näyttelemisen ja impulsseihin reagoiminen tapahtuu, mutta käytännössä tilanne on usein toinen.

Mitkä asiat voivat aiheuttaa näyttelijässä impulssin? Ympäristö, omat tuntemukset, toinen näyttelijä. Sen hetkinen väsy tai pirteys. Muisto. Haju. Musiikki. (Paavola. Työpäiväkirja. 12.6.2014

### 3 LÄMMITTELYJEN MERKITYKSESTÄ

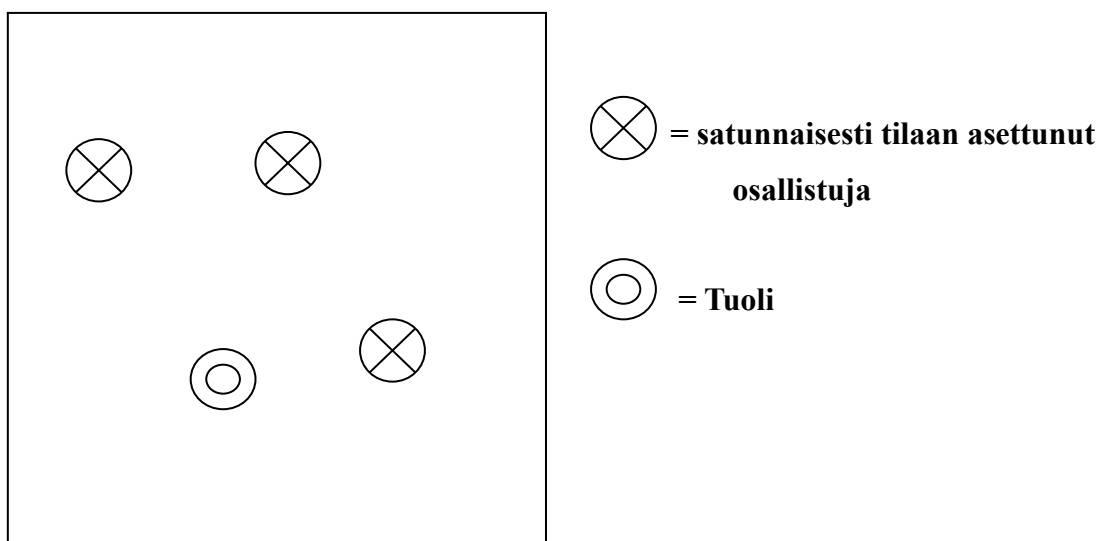
Keskustellessamme omista kokemuksistamme näyttelemisestä ja teatterin tekemisestä, esiin nousi ajatus lämmittelyharjoitusten todellisesta funktiosta. Miksi lämmittelemme? Tiedän kokemuksen kautta, että aina ennen teatteriharjoituksia ja -esitystä lämmitellään, ja tämä tehdään ruumiin ja mielen herättämiseksi. Nämä harjoitukset ovat olennainen osa teatterin traditioita ja jokaisella ohjaajalla ja näyttelijällä on oma mielipiteensä lämmittelyjen tarpeellisuudesta, tarkoituksesta ja toimivuudesta. Minulla ei kuitenkaan ollut prosessin alussa henkilökohtaista mielipidettä tai kokemuspohjaa siitä, millainen lämmittelyn tapa minulle sopii, ja mikä minulle ohjaajana on lämmittelyjen merkitys ryhmässä tai esityksen maailman huomioonottamisessa.

Opinnäytetyössäni kutsun lämmittelyjä joko tekniikoiksi tai virittäytymiseksi. Tekniikka sanana pitää sisällään tiedon tietyn tyylisestä ja johonkin teoriaan pohjaavasta lämmittelyn tavasta. Tätä nimitystä käytimme myös studiotyöskentelyn aikana. Virittäytyminen kuvaa taas enemmän lämmittelyjen henkistä puolta; asennoitumista ja suhdetta tulevaan. Virittäytyminen on sanana myös hyvä pohjustus tutkimuksessa löytämälleni teesille lämmittelyjen luomasta todellisuudesta. Ilman yhteistä, samassa todellisuudessa tapahtuvaa virittäytymistä myös yhteisen todellisuuden löytämisestä esitys- tai harjoitustilanteessa tulee vaikeaa, ellei mahdotonta. Yhteisellä todellisuudella tarkoitan draaman maailmaa; sitä maailmaa ja tilannetta, jossa kuvittelemme olevamme harjoitteen aikana.

Draaman maailman syntyminen tarvitsee usein harjoituspaikasta poikkeavan draaman miljöö. Tämän ongelman ratkaisimme valitsemalla jokaiselle Matkallemme sen maailmaa määrittävän määreen. Määre saattoi olla paikka tai tapahtuma, mutta sen yhteinen sopiminen osaltaan loi raamit yhteisen todellisuuden synnylle. Kun määre muodosti yhteisen miljöö, virittäytymistekniikat loivat yhteisen atmosfäärin. Michael Chekhovin (1891–1955) mukaan tällainen atmosfääri tulee aina tukemaan ja herättämään uusia tunteita sekä tuoreita, luovia, impulseja. Atmosfääri kehottaa näyttelemään harmoniassa sen kanssa. (Chekhov 1953, 50.)

## 4 MATKAN KONKREETTINEN MUOTO

Jotta voisimme tutkia impulssien syntyä, meidän tuli luoda olosuhteet, joissa voisimme paikantaa reagoimiseen vaikuttavat tekijät mahdollisimman tarkasti. Luomalla harjoitteelle konkreettisen, muuttumattoman sekä tilallisen rungon, saisimme mahdollisuuden vertailla harjoitteeseen tuotavien muuttujien vaikutusta näyttelijöihin ja heidän väliseen vuorovaikutukseensa mahdollisimman objektiivisesti. Harjoitteen tilallinen runko koostui neliön mallisesta tilasta, yhdestä tuolista sekä osallistujista. Harjoitteen maailman luova runko muodostui tekstistä, virittäytymistekniikoista, valitusta määreestä sekä näyttelijöiden välisistä impulsseista. Jo harjoitusten aikaisessa vaiheessa pystyimme toteamaan, että jokainen harjoitteen rakennuspalanen oli tärkeä ja olennainen. Jos välillemme ei syntyisi impulsseja, tuolia ei olisi tai määre puuttuisi, harjoite ei etenisi.



**KUVIO 1. Harjoitteen tilallinen muoto**

### 4.1 Tila

Harjoitustilana projektissamme toimi Studiotheateri Reaktionen sali Kokkolassa. Tilalta vaadimme täydellistä anonyymiutta; tilan tuli pysyä jokaista harjoituskertaa varten muuttumattomana, samanlaisena. Sen tuli tarjota työryhmän toiminnalle sekä vertailun

mahdollistava pohja että tyhjä kangas; oletimme, että oman draamallisen maailman ja todellisuuden luominen samaan ”mustaan laatikkoon” joka kerta olisi helpompaa, kuin harjoitella muuttuvassa ympäristössä. Tilan muuttumattomuus toi tutkimukseemme myös kaivattua stabiiliutta.

Yksi tilan vaadituista ominaisuuksista oli tarpeeksi suuri koko. Ryhmällemme oli alusta asti tärkeää, ettei tilan koko vaikuttaisi osallistujien välillä tapahtuvaan vuorovaikutukseen. Halusimme jättää ilmaa ilmaisun ympärille; kun on tilaa ilmaista, ilmaisu on selkeämpää ja helpompilukuista kuin pienessä ja ahtaassa tilassa. Oman kokemukseni mukaan tilan ahtaus johtaa usein sotkuiseen ilmaisuun ja vaikuttaa tätä kautta impulssien laatuun ja volyyymiin.

#### **4.2 Tuolin merkitys harjoitteessa**

Harjoitteen sisällä osallistujilla on selkeä tavoite. Harjoitus loppuu, kun yksi osallistujista istuu tilassa olevaan tuoliin. Istumisen täytyy tapahtua yhteisymmärryksessä ja vain yksi henkilö voi istua tuoliin yhden matkan aikana. Teatteriharjoitteille on yleistä selkeät tehtävät ja tavoitteet. Tavoitteet voivat olla laidasta laitaan; sano hei, käänny kolme kertaa ympäri, halaa vastaanäyttelijää, istu tuoliin. Amerikkalaisen teatteriohjaajan Anne Bogartin näkökulmaperusteinen harjoittelutapa syntyi alun perin Bogartin ohjatessa tanssijoita. Yksi ryhmän perusteellisista sopimuksista oli heitä yhdistävä harjoitustilanteessa tapahtuvaan toimintaan. Nämä toiminnat, eli harjoitteet, puettiin pelimäisiin muotoihin ja olivat selkeästi suorittamiskeskeisiä. (Bogart 2005, 4.) Yksinkertainen tehtävä ja tarpeeksi vahva halu sen suorittamiseen antaa osallistujalle missä tahansa ympäristössä sisäisen motiivin tehtävän loppuunsaattamiseksi. Tätä ajatusta käytimme hyväksi myös Matkassa. Jos saisimme osallistujille tarpeeksi suuren syyn päästä tuolille, myös tarve synnyttää impulsseja syntyisi.

Tuoliin istuminen tekona ei vaadi tunnepohjaista kokemusta. Istuminen, aivan kuten seisominen, käveleminen tai jokin muu ele, on selkeästi motorinen liike, jonka suorittaja päättää tietoisesti tai alitajuisesti tehdä. Tällaisen liikkeen pystyy suorittamaan sen kummempia ajattelematta. Jo projektin alkukeskusteluissa ryhmässämme nousi ajatuksia

tuoliin istumisen merkityksestä sekä tuolia kohtaan mahdollisesti syntyvistä tunteista. Prosessin alkupuolella yhtenä säännöistä oli, että osallistujan tuli päättää ennen Matkan alkamista haluaako hän istua tuoliin vai ei, ja tätä päätöstä ei tulisi muuttaa tietoisesti. Jos siis kaikki ryhmän jäsenet olisivat päättäneet haluavansa istua tuoliin, tuli luottaa keskinäisten impulssien vaikutukseen päätöksen muuttumisessa. Myöhemmin tämä sääntö muuttui enemmänkin ohjeeksi löytää suhtautumistapa tuolia kohtaan. Pelkäänkö tuolia, kiehtooko se minua, haluaisinko koskea siihen? Edelleen lopputuloksen tuli tapahtua yhteisymmärryksessä, mutta näin halujen ja motiivien maailma muuttui monipuolisemmaksi ja tietynlainen ehdottomuuden mahdollisuus, ja sitä kautta lukkiutuvuus, väheni työskentelyssä.

### 4.3 Teksti

Tuoliin istumisen täytyi siis tapahtua yhteisymmärryksessä. Vaihtaessamme vapaan puheen valmiiksi kirjoitettuihin monologeihin, poistui osallistujilta tarve kertoa mitä he ajattelivat esimerkiksi tuolista, tai mitä he aikoivat tehdä seuraavaksi. Myös selkeä väylä suostumisen ilmaisulle sanallisesti tai monologiin ulkopuoliset kieltolauseet poistuivat käytöstä. Jokaisella osallistujalla oli yksi teksti koko harjoituskauden ajan, mutta osallistujien kesken tekstit olivat erit. Käytimme harjoituskauden alussa aikaa tekstin opetteluun, jotta pystyisimme käyttämään sitä lähes ajattelematta; tarkoitus oli tehdä tekstistä osa meitä, mikä taas mahdollistaisi subtekstin syntyminen hetkessä. Subtekstillä tarkoitan tekstin ulkopuolella kulkevaa toiminnan merkitystä, henkilöiden todellisia motiiveja ja niiden näkymistä. Judith Westoin sanoin subteksti on se, mitä henkilö todella sanoo. Se on käyttökelpoinen tapa luoda tunne pyrkimyksestä tai tarpeesta. (Weston 1999, 154.) Tekstin automatisointi antaisi harjoitteessamme näyttelijä-osallistujille mahdollisuuden tavoitella halujaan ja tarpeitaan muiden ilmaisullisten väylien kautta. Tällaisia väyliä ovat esimerkiksi tilalliset liikkeet, eleet, kasvojen ilmeet sekä äänenpainot.

Teksti itsessään saattaa siis menettää tarkoituksensa ja merkityksensä, riippuen lausujan motiiveista. Tekstillä on kuitenkin tärkeä merkitys muiden ilmaisullisten väylien avaajana; jos osallistuja-näyttelijältä kielletäisiin puhe täysin, saattaisi yhden halujen ilmenemiskanavan sulkeminen sulkea myös muut ilmaisulliset kanavat. Emme siis

lähteneet eliminoimaan puhetta harjoitteesta täysin, vaan pyrimme vähentämään sen merkitystä näyttelijöiden välisessä kommunikaatiossa.

Ajatus tekstin merkityksen vähentämisestä syntyi suunnitteluvaiheessa kuin itsestään. En ole koskaan ollut tekstilähtöinen teatterintekijä, joten tekstin sivuosa tuntui luonnolliselta ratkaisulta. Numminen puhuu tekstin merkityksen muuttumisesta teatterissa nykyteatterin valtakautena. Hänen mukaansa kielen itsestäänselvyys on rikottu, ja kielen ja todellisuuden välinen yhteys on haluttu katkaista. (Numminen 2011, 24.) Tämän yhteyden katkaisemisen ymmärrän tekstin, tapahtumien ja toiminnan välisen sidoksen rikkomisena; lavalla lausuttu ”tule” ei välttämättä aiheuta liikettä vastaanäyttelijässä. Tekstillä on suuri merkitys teatterissa ja näytelmien rakentumisessa, mutta mielestäni se ei ole itseisarvo näyttelijäntyön tai vuorovaikutuksen synnylle.

## 5 TEKNIIKAT JA NIIDEN TAUSTA

Valitsimme lämmittelytekniikoiksi neljä erilaista tekniikkaa, joista jokainen pyrki omalla tavallaan riisumaan osallistujien kehon ja mielen ylimääräisestä vastustuksesta sekä vapauttamaan ilmaisuja. Valitut tekniikat, projektin aikana käytetyillä nimillä kutsuttuina, olivat *Xtreme*, *Silmät pois*, *Alitajunta* sekä verrokkitekniikka *Ei mitään*. Valitut tekniikkamme perustuvat löyhästi sekä tuntemiemme teatteriteoreetikkojen metodeihin, että omiin näkemyksiimme ilmaisuumme vaikuttavista asioista. Alun perin halusimme toteuttaa teoreetikkojen oppeja täydellisesti, mutta ymmärsimme pian, ettei aika saati tietotaito riittänyt tällaisten oppien omaksumiseen.

*Xtreme* perustui ajatukselle kehon viemisestä äärimmilleen fyysisen rasituksen kautta. Tämä tarkoitti pitkäkestoista, fyysistä kehon lämmitystä ennen Matkaa. Tarkoituksena oli ylittää jaksamisen lakipiste ja ikään kuin riisua keho pois näyttelemisen tieltä. Ajatus tekniikan syntyyn lähti ohjaaja Jouko Turkan kiistanalaisista opetuksista ja teatterin tekemisen tavasta. Opetuksessaan Turka korosti voimakkaan fyysisen ilmaisun merkitystä ja käytti hyväksi myös japanilaisen ohjaajan ja filosofin Tadashi Suzukin metodologiaa. Rankan fyysisyyden tavoite oli vapauttaa mieli turhasta kontrollista. Suzukin mukaan lavaesiintymisen taidetta ei voi arvostella sen perusteella, kuinka tarkasti näyttelijät pystyvät imitoimaan tavallista, jokapäiväistä elämää lavalla. (Suzuki 1986, 5.) Kun ruumiin hallinta on rikottu jo lämmittelyjen aikana, lavalla tapahtuvat eleet ja impulssit ovat aitoja. Täysin fyysisesti uupuneessa tilassa näyttelijän ilmaisu on todellista ja alkukantaista, ei pelkästään jo olemassa olevien asioiden toistamista.

*Silmät pois* -tekniikka pyrki aistien tasa-arvoisuuteen eliminoimalla lämmittelyvaiheessa yhden tärkeimmistä aisteistamme, näköaistin. Lämmittelymme koostuivat harjoitteista, jotka pyrkivät herättelemään muita, niin sanotusti toissijaisia, aisteja. Leikimme hippaa pilkkopimeässä, maistelimme ja haistelimme erilaisia ruokia, ja tunnustelimme toisiamme sekä ympärillämme olevaa tilaa. Avainasemassa lämmittelyissä oli sääntö, ettei silmiä saanut avata missään vaiheessa ennen Matkaa, vasta sen alkaessa. Oletuksemme perusteella yhden aistin poistaminen suurentaisi muiden aistien kapasiteettia ottaa tietoa vastaan ja ympäristöön reagoimisen tapa saattaisi muuttua.

*Alitajunta* pohjautui oman itsensä tutkiskeluun ja hiljentymiseen. Erityisesti Alitajunta-tekniikan kohdalla puhuisin mieluummin virittäytymisestä kuin lämmittelemisestä. Virittäytymiseen käytimme ihmisen eri taajuuksiin pohjautuvaa meditaatiomusiikkia sekä Butoh -tanssiin liittyviä harjoitteita. Butoh -pohjaiset harjoitteet kiinnostivat meitä juuri niiden meditatiivisen ja itseään tutkiskelevan luonteensa ansiosta. Harjoitteissa yhdistyvät vaikutteet muun muassa fyysisestä teatterista, rituaaleista, performansseista, tanssiteatterista sekä japanilaisista perinteisistä taidemuodoista, kuten kabuki -teatterista ja noo -teatterista. Yksinkertaisimmallaan Butoh tavoittelee yhteyttä omaan kehoon, mieleen ja maailmaan ammentaakseen elävää elämää, yksinkertaista ja siksi rikasta kokemusta olla elollinen, henkinen ja fyysinen olento, olevainen (Leinonen 2014). Perimmäisenä tarkoituksena Alitajunnassa oli päästä kiinni omaan alitajuntaan ja näin kasvattaa kykyä reagoida sisällämme tapahtuviin impulsseihin.

Näiden tekniikoiden lisäksi lanseerasimme tekniikan nimeltä *Ei mitään*. Kyseessä oli verrokkitekniikka, jonka avulla testasimme miltä Matka tuntuu ja mitä sen aikana tapahtuu ilman lämmittelyjä. Ennako-oletus ”kylmiltään vetämisessä” oli täydellinen ilmaisun lukkiutuminen ja kyvyttömyys pysyä draaman maailmassa. Tämä oletus perustui työryhmäläisten aiempiin kokemuksiin vastaavanlaisista tilanteista. Halusimme myös nähdä, kuinka paljon ryhmän jo olemassa olevan vuorovaikutuksen voimakkuus vaikuttaisi harjoitustilanteessa. Mahdollisuus oli kuitenkin vuorovaikutuksen niin sanottuun normaalitilaan; vuorovaikutuksen voimakkuus tai tyyli ei muuttuisi millään tavalla lämmittelytekniikoista huolimatta.

Kaikkia kehittelemiämme tekniikoita yhdisti yksi selkeä tavoite. Halusimme löytää työkaluja vapauttaaksemme impulssien kulkemisen osallistujien välillä ja tutkia, millainen vaikutus lämmittelyillä on yhteisen maailman ja tilan luomiseen. Meitä kiinnosti myös mahdollinen korrelaatio tekniikoiden ja vuorovaikutuksen välillä. Tulisiko jokin tekniikoistamme nousemaan ylitse muiden impulssitiehyiden avaamisessa ja kuinka paljon kokemukset eri tekniikoiden toimivuudesta vaihtelisivat työryhmäläisten keskuudessa?

Eugenio Barba kirjoittaa kirjassaan ”Theatre – Solitude, Craft, Revolt”, että muutos on ainut tapa löytää se mikä pysyy muuttumattomana (Barba, E. 19. 1999). Jos valitsemme tietynlaisen lämmittelemisen tavan, kokeilemme sitä toistuvasti, kirjaamme tulokset ja vertaamme niitä samanlaisin perustein testattuihin muihin lämmittelytyyleihin, voisimme



löytää ne asiat, jotka vaikuttavat omaan läsnäoloon näyttelijänä. Harjoitteen tavoitteena ei ollut löytää ryhmälle yhtä kaikille toimivaa lämmittämisen tapaa, vaan tutkia, miten nämä tavat vaikuttavat jokaiseen yksilönä, näyttelijänä ja kokijana.

## 6 OLENKO OSALLISTUJA, ESITTÄJÄ VAI NÄYTTELIJÄ?

Jo prosessin alkuvaiheessa esiin nousi tarve määritellä itsemme harjoitteen sisällä. Keitä me olimme Matkan aikana, mikä oli asemamme? Olimmeko osallistujia, esittäjiä vai näyttelijöitä? Jonkin asian tietyksi määrittäminen antaa määritellylle lukuohjeen itsestään ja tehtävästään. Neutraaleja sanoja on harvassa ja usein sanoihin liittyy joko tunnepohjainen kaiku tai oletus nimetyn asian tai henkilön tehtävästä. Oikean nimen valitseminen joko helpottaa sen saajaa toimimaan tietyissä raameissa tai antaa odotushorisontin nimen saajan toiminnalle. Osallistuja, esittäjä ja näyttelijä ovat toisistaan täysin poikkeavia sanoja, sisältäen eri merkityksiä. Olen valinnut nämä kolme sanaa, koska mielestäni toimintamme sisällytti nämä kaikki. Avaamalla sanojen merkitystä pystyn avaamaan tarkemmin myös toimintamme perustaa harjoitustilanteessa. Erityisesti opinnäytetyöni kirjallista osuutta varten on mielestäni tärkeää määritellä keitä me olimme, sen määritellesä tekemme studiossa. Näyttelemisen käsitteenä sisältää myös useita eri merkityksiä ja miellelyhtymiä kontekstista riippuen. Siksi tulen avaamaan termiä omasta näkökulmastani projektiin peilaten.

Usein osallistujasta puhuttaessa päävastuu osallistavassa tilanteessa on harjoitteen vetäjällä tai suunnittelijalla. Osallistujan tavoite on pystyä varauksettomasti tuomaan itsensä ja näin ollen jotain uutta vallitsevaan tapahtumaan ja ikään kuin herättämään tilanne henkiin. Tilanteet, joihin osallistumista vaaditaan, usein kuolevat tai jäävät syntymättä osallistujien puuttuessa. Harjoittelumme hierarkkinen perusta oli ajatus devising – työskentelystä. Suomeksi devisingista onkin käytetty termiä ryhmä- ja prosessikeskeinen teatteri. Eräs tapa määritellä devising on ne teatterin tekemisen tavat, joissa ennalta laadittua käsikirjoitusta ei ole, vaan käsikirjoitus syntyy prosessissa ryhmän synnyttämänä (Koskeniemi 2007, 5). Koin, että devising -sanan läsnäolo toi varmuuden ryhmän tasa-arvoisuudelle. Erillisen ohjaajan puuttuessa ryhmämme jäsenet toimivat tasa-arvoisessa asemassa niin ohjaajina kuin osallistujinakin.

Esiintyjä asettaa itse tietoisesti jotakin esille osallistujan taas luodessa esillepanon jo omalla olemassaolollaan. Taiteilija, tutkija ja opettaja Anette Arlanderin mukaan esittäessään jotakin yleisölle ihminen joutuu useimmiten samalla esiintymään itsekin. Arlander kyseenalaistaa esittävän taiteen määritelmän osuvasti: onko esittävä taide

esittäväksi siksi, että se tapahtuu yleisön läsnä ollessa vai siksi, että se esittää jotakin maailmasta? (Arlander 2010, 87.) Hanna-Leena Helavuoren mukaan esittäminen on reagoimista ympärillä olevaan. Aistimellisesti orientoituneessa esittämisessä esiintyjä ruumiillistaa välittömäksi tarkoitettun toden kokemusta. (Helavuori 2010, 105.) Yleisöä ei ollut paikalla harjoituksissamme kuin kerran, mutta yhdistän esiintyjä-käsitteen harjoitteluumme juuri tämän maailmankuvan esittämisteorian takia. Loimme oman todellisuutemme, joka vahvasti pohjautui totuttuihin tapoihin käyttäytyä ja reagoida, ja näin ollen Matkoistamme muodostui mielestäni selkeitä kuvia ja hetkiä ympärillämme vallitsevasta maailmasta. Toden kokemuksen välittäminen kuvastaa hyvin toimintaamme studiossa, sillä se mitä koimme Matkan aikana oli meille todellista, siinä hetkessä.

Mitä näyttelemisen sitten on? Itselleni teatterintekijänä kiinnostavuuden esiintymiseen synnyttää näyttelemisen ja ei-näyttelemisen välinen hiuksen hieno rajanveto. Koko harjoitteemme muoto ja toimivuus perustuu impulsseihin reagoimiseen ja niiden antamiseen, sekä oman tavoitteen saavuttamiseen. Mutta onko pelkkä impulsseihin reagoiminen ja tämän reagoinnin ilmaiseminen näyttelemistä? Jokapäiväisessä kanssakäymisessä ihmiset suorittavat tekoja, viestivät niin verbaalisti kuin non-verbaalistikin ja vastaavat itse saamiinsa ärsykkeisiin. Onko tämä reagoimista, eli niin sanottu ”pudotettu ilmaisu”, vain elämistä lavaksi nimetyssä tilassa?

Näyttelijä, teatteriohjaaja ja näyttämötyön opettaja Ville Sandqvist muotoilee näyttelemisen roolihenkilön kuljettamiseksi ja itsensä dramatisoimiseksi. Sandqvistin mukaan roolihenkilöllä on aina jokin pyrkimys ja näyttelijän tulee toiminnallaan saavuttaa tämä tavoite. Tavoite ja suunta antavat näyttelemiselle välittömästi sisällön, jolloin näyttelijällä on jotakin mitä näytellä. (Sandqvist 1995, 78.) Työryhmämme jäsenillä oli selkeä tavoite; istua tuoliin. Mutta tuoliin istuminen ei ollut tavoitteemme Matkan sisällä, draaman maailmassa. Tuoli sai jokaisen Matkan aikana oman, symbolisen merkityksensä. Joskus tuoli merkitsi taivasta, joskus se tarkoitti tappamista. Tuolin symboloidessa pelastusvenettä, en harjoitteeseen osallistuvana henkilönä pyrkinyt pelastusveneeseen, vaan pyrin istumaan tuoliin. Sen sijaan, draaman maailman ”minä” teki kaikkensa päästäkseen pelastusveneeseen, pois uppovasta laivasta. Tilalleni muodostui roolihenkilö, jolla oli tavoite. Ja minulla osallistuja-näyttelijänä oli jotain mitä näytellä.

## 7 PROJEKTIN ETENEMINEN

Aloitimme käytännön harjoittelun kesäkuussa 2014. Olimme etukäteen sopineet harjoituskautemme loppuvan 27.8. yleisölle avoimeen demoon, jossa me tekijöinä saisimme kokemuksen yleisön läsnäolosta harjoitustilanteessa ja antaisimme samalla opiskelutovereillemme mahdollisuuden nähdä, mitä olimme kesän ajan työstäneet. Sovittu demopäivä rajasi harjoituskautemme kolmeen kuukauteen. Harjoituskautemme jakaantui selkeästi myös kolmeen osaan; alkuharjoitteluun, tekniikoiden kokeiluun käytännössä sekä niin sanottuihin Matkapäiviin; päiviin, jolloin kokeilimme kaikkia virittäytymistekniikoita putkeen usean päivän ajan

### 7.1 Harjoittelun ja improvisaation merkitys prosessin alkuvaiheessa

Alkuharjoittelumme koostui yksittäisten harjoitteiden kokeilusta. Tämän vaiheen tarkoituksena oli saada kokemus yksittäisten harjoitteiden vaikutuksesta itseen. Tavoitteena oli löytää tietty määrä harjoituksia, joista voisimme koota kuhunkin virittäytymistapaan sopivan lämmittelykokonaisuuden.

Alkuharjoittelussa kristallisoitui ajatus harjoittelemisesta tutkimisen verbinä. Harjoitteiden toistaminen harjoittelemisen itseisarvon takia tuntui merkitykselliseltä ja kasvattavalta. Barba (1999, 21) kuvailee teatteria kestävämmäksi pelkäksi esitykseksi pienennettynä. Me olimme sulkeneet esityksen mahdollisuuden pois siksi, ettemme kiirehtisi yksittäisten harjoitteiden tekemisessä, tai ettei visuaalinen ja ulkokultainen tekeminen ohittaisi harjoitteen todellista, sisällöllistä merkitystä..

Harjoittelumme koostui alkuvaiheessa tekniikoiden mukaisesti fyysiseen rasitukseen, butoh'n, meditaatioon sekä aistien poissulkemiseen pohjautuvista harjoitteista. Teimme myös useita improvisaatioharjoituksia. Koponen mainitsee improvisaation liitettäväksi termeiksi muun muassa intuition, spontaaniuden, läsnäolon ja ”tässä ja nyt”-hetken (Koponen 2004. 21). Puhuessani improvisaatiosta tarkoitan Keith Johnstonen Suomeen tuomaa improvisaation muotoa. Johnstonen metodissa painottuu tarjousten hyväksymisen

merkitys. Tarjouksista puhuttaessa on kyse kaikesta mitä toinen sanoo tai tekee ja hyväksyminen on yksinkertaisesti reagoitua tehtyyn tarjoukseen ja toimimista sen mukaisesti. (Koponen 2004, 40.) Johnstonen näkemyksen voi yhdistää suoraan ajatuksemme impulsseista ja niiden kulkemisesta näyttelijöiden välillä. Matkan ”onnistumisen” kaava on lähes identtinen improvisaatioharjoitteiden onnistumisen avaintekijöiden kanssa.

Jotta improvisaatio voisi onnistua, on yksinkertaisesti luovuttava vaatimuksista ja rajoituksista, vapauduttava ennalta suunnittelusta, suunnattava tietoinen huomio pois omasta itsestä kohti toisia ja herkistettävä aistit toisten ihmisten antamille ärsykkeille eli tarjouksille sekä reagoitava niihin spontaaneimmalla mahdollisella tavalla. (Routarinne (2004,7.)

## **7.2 Atmosfäärin syntymisen vaikutus toimintaan Matkojen aikana**

Sopivien harjoitteiden löydyttyä ja lämmittelytapojen selkiytyttyä siirryimme yksittäisten Matkojen kokeiluun käytännössä. Kun alkuharjoittelun aikana tutkimuksen tekeminen liittyi harjoitteluun, vaihtui tutkimuksellinen perspektiivi nyt harjoitteen muodon ja sääntöjen kehittämiseen. Harjoittelumme oli tässä työskentelyn vaiheessa hyvin teknistä ja analyysoivaa. Tutkimme miltä Matkan eri vaiheet meistä tuntuivat, oliko harjoitteen konkreettinen muoto pätevä ja pyrimme sanallistamaan kokemuksiamme keskustelujen avulla ja työpäiväkirjaa kirjoittamalla.

Yhdeksi esimerkiksi tämän työvaiheen huomioista nostan kokemuksen atmosfäärin synnystä. Vaikka pyrimme selkeästi rationaaliseen työskentelyyn, huomasimme silti siirtyvämmä Matkan aikana pois järjellisen ajattelun maailmasta toisenlaisen olemisen tavan ja impulssien hallitsemaan maailmaan. Huomasin ympärilläni syntyvän draaman maailman, eli atmosfäärin, vaikuttavan minuun välillä niin voimakkaasti, etteivät tekoni ja toimintani olleet millään tavalla ennustettavissa. Näin ei kuitenkaan käynyt aina. Michael Chekhov puhuu atmosfäärin tahdon voimakkuuden vaihtelemisesta. Chekhovin mukaan vahvassa dynaamisessa atmosfäärissä, kuten katastrofi, paniikki, viha tai sankaruuden ilmentymä, atmosfäärin tahto on voimakkaampi kuin rauhallisessa atmosfäärissä. Rauhallisesta atmosfääristä voisi käyttää esimerkkinä harrasta kesäaamua tai unohdettua hautausmaata. Chekhovin mukaan atmosfääri on kuitenkin siellä ja se vaikuttaa samalla

voimakkuudella kuin mikä tahansa muu atmosfääri. Atmosfäärin voimakkuuden muuttuessa myös kokemus muuttuu. (Chekhov 1953, 50.)

Teimme oletuksen, jonka mukaan atmosfäärien vaihteleva voimakkuus saattaisi olla linkittynyt valitsemiimme tekniikoihin ja niiden vaikutusvoimakkuuteen. Ymmärsimme, että pyrkiessämme harjoittelun viimeisessä vaiheessa toistamaan jokaista tekniikkaa peräkkäin jokaisena harjoituspäivänä, tekniikat eivät saisi vaikuttaa toisiinsa. Teimme kokeiluja, teimme Matkoja satunnaisessa järjestyksessä ja tutkimme millainen korrelaatio tekniikoiden välille syntyisi. Lopulta päädyimme järjestykseen Ei mitään, Silmät pois, Alitajunta ja Xtreme. Tässä järjestyksessä toteutettuna lämmittelytekniikat vaikuttaisivat toisiinsa mahdollisimman vähän eivätkä Matkojen aikana syntyneet atmosfäärit vaikuttaisi toisiinsa merkittävästi.

### **7.3 Matkojen toistamisesta prosessin loppuvaiheessa**

Harjoittelumme viimeisessä vaiheessa keskityimme toistamaan neljää eri Matkatyyppiä peräkkäin, valitsemassamme järjestyksessä mahdollisimman monta kertaa. Tämän harjoitusvaiheen tarkoitus oli saada käytännön kokemusta harjoitteen toimivuudesta ja tekniikoiden vaikutuksesta omaan ilmaisuun. Työskentelyn tässä vaiheessa kokemusten ja tekemisen reflektointi tapahtui suurimmaksi osaksi suullisesti ja harjoituskertojen loppupuolella. Työpäiväkirj kirjoittaminen ja analysointi väistyivät toiston, kokemuksen ja heittäytymisen tieltä.

Harjoittelun loppupuolella Matka alkoi menettää kiinnostavuuttaan ja huomasin, että olimme saapuneet uuden muutoksen kynnykselle. Aikaraamit eivät kuitenkaan antaneet periksi uusien ilmiöiden tutkimiselle. Huomasin myös avoimien harjoitusten lähestyessä miettiväni Matkaa katsojan näkökulmasta, ja halu onnistua kanssaopiskelijoiden silmissä nousi johtavaksi motiiviksi. Tarve onnistua muiden silmissä näyttäyty minulle ilmiönä epämiellyttävänä, mutta tunnistettavana. Keith Johnstone on kirjoittanut:

Kun olen inspiroitunut, kaikki menee hyvin, mutta jos yritän menetellä oikein, seurauksena on katastrofi (Johnstone 1979, 21).

Olimme kuitenkin päässeet näyttelemisen perusasioiden äärelle. Työryhmän

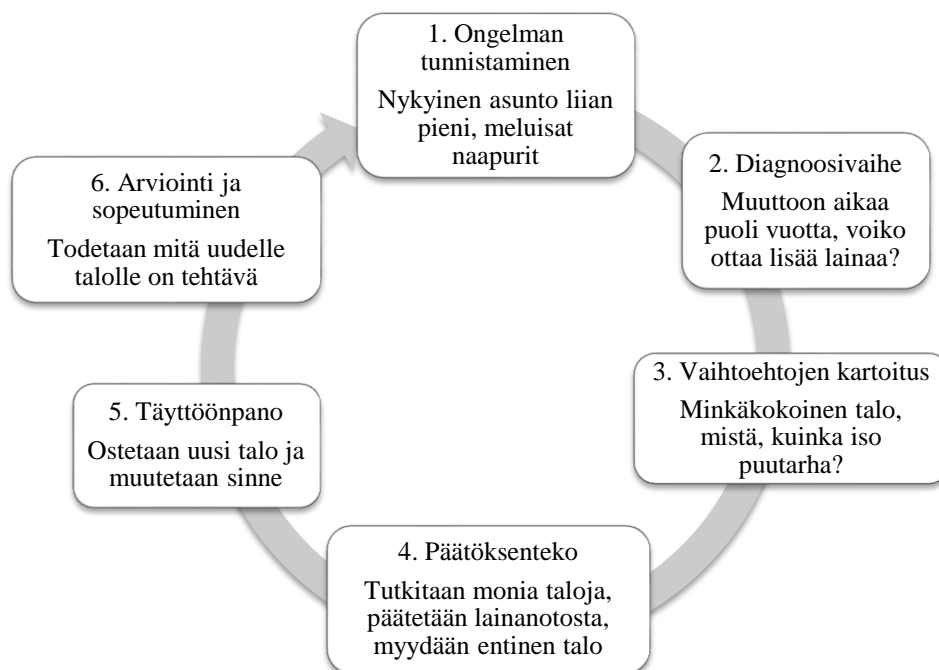
mukaan ”olimme luoneet uuden matemaattisen kaavan vain tarjotaksemme uuden tavan löytää vanha vastaus”.

## 8 MERKITYKSELLISET HETKET JA KÄÄNNEKOHDAT

Seuraavissa kappaleissa tulen avaamaan tutkimustamme syvemmin siinä ilmenneiden tärkeimpien ilmiöiden kautta. Ilmiöiden avaaminen ei tapahdu kronologisessa järjestyksessä, sillä valitsemani merkitykselliset teemat ja hetket ovat vahvasti sidoksissa niiden ympärillä vallinneisiin tilanteisiin ja kokeiluihin, enkä näe ajankohdan merkitystä tärkeänä. Merkityksellisiin hetkiin ja teemoihin olen sisällyttänyt suurimmat päätöksenteon ja uuden löytämisen hetket, sekä harjoitteen kehittymiseen liittyvät pääkohdat.

### 8.1 Päätöksenteko

Käännekohdat projektissa syntyivät usein ryhmän päätöksenteon kautta. Päätöksenteolle syntyi ryhmässämme tietynlainen malli, jota Pennington kutsuu rationaalisen päätöksenteon kuusivaiheiseksi malliksi (Pennington 2005, 151). Mallissa päätöksenteko pohjautuu ongelman huomaamiseen, vaihtoehtojen punnitsemiseen ja päätöksentekoon.



**KUVIO 2. Rationaalisen päätöksenteon kuusivaiheinen malli, esimerkkinä asunnon vaihto. (Pennington 2005, 151.)**



Tutkimuksemme ei olisi pystynyt kehittymään ilman Penningtonin kuvailemia päätöksenteon vaiheita. Nostan esimerkiksi Matkojen välille syntyneen rituaalin kehittymisen. Rituaalin tarve nousi esiin kun ymmärsimme, että tarvitsimme jotain ”nollaamaan” juuri läpikäymämme Matkan pystyäksemme aloittamaan seuraavaan Matkaan valmistautumisen normaalitilasta. Normaalitilalla tarkoitan henkistä ja fyysistä tilaa, jossa saavumme harjoitukseen päivittäin. Tässä todentui rationaalisen päätöksenteon kuusivaiheisen mallin kohta yksi, *ongelman tunnistaminen*. *Diagnoosivaiheessa* pohdimme, sopiko rituaali ajatuksena tutkimukseemme ja tukisiko se prosessia. Rituaalin sisällön ja muodon valitseminen sopi kohtaan *vaihtoehtojen kartoitus*; tarvitsimme jotain vireyttä ylläpitävää, mutta mieltä tyhjentävää. *Päätöksenteon ja täytöntöönpanon* vaiheisiin liittyi rituaalin muodon päättäminen ja sen kokeilu käytännössä. Rituaalimme koostui yhdestä musiikkikappaleesta, ja jokaisen omavalintaisesta toiminnasta sen aikana. *Arviointi ja sopeutuminen* -vaiheessa huomasimme, ettei rituaali täyttänyt tehtäväänsä tässä muodossaan ja näin olimme päätyneet takaisin vaiheeseen yksi, *ongelman tunnistaminen*.

Lopulta päädyimme rituaaliin, jonka aikana puhdistimme harjoitustilamme lattian. Rituaalin pituuden määritti musiikkikappaleen pituus. Lattian siivous suoritettiin fyysistä lämpöä ylläpitävin menetelmin, kontaten, märän rätin avulla. Tarkoitus oli antaa mielen levähtää, antaa ajatuksen virrata ja alitajuisesti valmistautua seuraavaa Matkaa varten.

## 8.2 Tekstin merkityksellisyys ja sen yhteys non-verbaaliin viestintään harjoitteessa

Plakkia hampaissa, eikä vieläkään olla siellä. Pitäisi ottaa pillerit ylähyllyltä, muki keikkuu tyhjänä kun maisema vaihtuu. Kenen selkä ja kuka sitä puukotti, nyt joku makaa verissään maassa, ihmiset vaan menee ohi. Siinä joku heiluttaa typerästi vieressä lähtijän perään. Lienee oikeaa rakkautta että on valmis seisomaan vesisateessa vain heiluttaakseen liikkuvaan ajoneuvoon. Korva menee lukkoon, kun pää on kallellaan ajatuksia, hajanaisia lauseita. Perkele, että pelästyin, tarviiko niitten äänien olla noin kovalla?  
(Katkelmä yhdestä Matkaa varten kirjoitetusta monologista, 2014.)

Matkan aikana aloin miettiä tekstin todellista merkitystä näyttelijäntyössä ja näyttelijäntyöllisissä harjoitteissa. Mikä on tekstin rooli? Mihin tarvitsemme tekstiä? Onko teksti tarpeellinen osa vai onko se este? Pieta Koskenniemi kirjoittaa valmiin

näytelmätekstin toimivan yhteisenä kontrollina, rajojen vartijana, jonka puoleen voi kääntyä jos tuntee olevansa eksyksissä (Koskenniemi 2007, 50). Rajoittamalla tekstin kolmeksi toisistaan täysin erillisiksi monologeiksi estimme päätöksenteon ja motiivien esiintuomisen suoraviivaisen sanallistamisen avulla, mutta loimme mahdollisuuden tekstiin turvautumiselle. Osallistujien tuli löytää toinen keino ilmaista halunsa Matkan aikana; jos halusin istua tuoliin, en enää voinutkaan ilmaista sitä sanomalla ”haluan istua tuoliin”. Ryhmämme työskentelyssä teksti sai uuden merkityksen; käytimme sitä, jotta voisimme unohtaa sen olemassaolon ilmaisun välineenä.

Katariina Nummisen mukaan koko ajattelumalli, jossa teksti on pysyvä, vakaa ja vakava ja teatterin näyttämöllepano taas ailahteleva, satunnainen, kevyt on vanhanaikainen (Numminen 2011, 25). Tekstin sisällön menettäessä merkityksensä huomasimme tekevämme tiedostamatta uskaliaitakin kokeiluja tekstin muodon suhteen; emme muokanneet sanamuotoja, mutta saatoimme käyttää lauseesta vain puolet, jotkin sanat ja lauseet alkoivat toistua saadessaan selkeitä merkityksiä tahdonsuuntien selittäjinä ja joskus teksti jäi pois lähes kokonaan. Ilmiöt olivat mielenkiintoisia ja yllättäviä. Tekstin muodosta tuli yksi harjoitteen elementeistä. Huomasin Katariina Nummista mukaillen, että teksti oli vain tekstiä, materiaalia, ei enää eheä teos (Numminen, 2011, 26).

Monologiin muodon muuttuessa ymmärsimme, että tekstin käyttö vaati työryhmältämme enemmän huomiota kuin mitä olimme ajatelleet. Päätimme asettaa tekstinkäytölle erilaisia rajoitteita nähdäksemme kuinka rajoitteet vaikuttaisivat tekstin käyttöön ja sen kautta vuorovaikutukseen. Kielsimme yksittäisten sanojen käytön sen salliman ilmaisullisen helppouden takia, ja asetimme säännön, jonka mukaan monologin jokaista lausetta saisi käyttää vain kerran. Yksittäisten sanojen sija- tai aikamuotoja ei saisi muuttaa. Kokeilimme myös käyttää monologin lauseita kronologisesti; aiemmin olimme käyttäneet lauseita haluamassamme järjestyksessä.

Rajoitteilla oli yllättäviä tuloksia. Yksittäisten sanojen käyttökielto aiheutti sanojen korvautumisen non-verbaaleilla impulsseilla. Non-verbaaleilla impulsseilla tarkoitan sanatonta viestintää. Penningtonin mukaan sanattomaan viestintään kuuluvat esimerkiksi katsekontakti, vartalon asento, hymyt tai kulmakarvojen kurtistukset. Vihjeisiin kuuluu myös puhenopeus, hiljainen tai kova ääni, sekä epäröivä tai sujuva puhe, joka voi olla surun tai ilon sävyttämä. (Pennington 2005, 19.) Olin aiemminkin kiinnittänyt huomiota

ryhmässämme esiintyvän non-verbaalin viestinnän voimakkuuteen, jonka johdosta puhe saattoi jäädä kokonaan pois. Yksittäiset sanat eivät kuitenkaan tuntuneet merkityksellisiltä käyttää, joten kokeilemamme rajoite jäi voimaan.

Toinen asettamamme rajoite liittyi lauseiden käyttöjärjestykseen. Vastoin odotuksia lauseiden käyttäminen kronologisessa järjestyksessä vapautti ilmaisua ja korosti tekstin sisällöllistä merkityksettömyyttä. Uskon tämän johtuneen alkuharjoittelun aikaisesta tekstin opetteluun tavasta. Harjoittelun tavoitteena ei ollut tekstin sisällöllisten merkitysten luominen, vaan monologin jokaisen lauseen muistaminen alkuperäisessä muodossaan. Näiden harjoitteiden ansiosta minun ei tarvinnut nyt miettiä ja selata monologia päässäni löytääkseni tilanteeseen sopivan tekstinpätkän tai lauseen. Välillä koin, etten edes huomannut puhuvani, koska tekstin sisältö oli menettänyt täysin merkityksensä.

Aloin miettiä, olivatko tekemämme huomiot tekstin ja non-verbaalin viestinnän suhteesta positiivinen vai negatiivinen asia suhteessa harjoitteeseen. Toisaalta olimme saavuttaneet sen mihin olimme pyrkineet; tekstin merkityksettömyyteen ilmaisun välineenä. Toisaalta tämänkaltainen tekstin ”tappaminen” tuntui epämiellyttävältä. Sanoilla täytyi olla jokin merkitys.

Sanojen merkitys avautui minulle rajoittaessamme lauseiden käyttökertojen määrää. Tarkoituksena oli estää tiettyjen lauseiden yltiömainen toisto. Vaikka sanojen sisällöllä ei olisi ollut mitään merkitystä, oli puhe aina impulssi. Osallistuja myös tarvitsi impulssin puhuakseen. Tämä huomio tarkensi minulle tekstin käyttämisen merkitystä harjoitteessamme. Matka-harjoitteen luomisen perimmäinen tarkoitus oli tutkia impulssien antamista ja vastaanottamista. Nyt ymmärsin, että puheen syntyminen tarvitsi vahvan impulssin, ja impulssin vastaanottaminen vaati herkkyyden reagoida niinkin voimakkaasti kuin puhumalla. Grotowskin mukaan erilaisten ulkoapäin tulevien ärsykkeiden avulla saadaan aikaan koko ruumiin kattava reaktio. Ruumiin sisällä syntyy impulsseja, jotka edeltävät jopa artikuloimatonta äänireaktiota ja juuri nämä reaktiot kantavat ääntä. (Grotowski 2006, 160.) Kun huomio on impulssin antajassa, näyttelijä-osallistuja unohtaa itsensä ja impulssin saaminen aiheuttaa reaktion. Monologit antoivat impulssille mahdollisuuden purkautua äänenä ja tekstinä, joten päätimme antaa toistolle mahdollisuuden. Myös Nummisen mukaan puhdas mekaaninen toisto on mahdottomuus. Toisto muuttaa väkisinkin sekä toistettavaa kohdetta että toistajia tai toiston seuraajia.

Teatterissa toistetaan ja tutkitaan sitä, mikä ei suostu kuolemaan, mikä palaa, mikä jää jäljelle. (Numminen 2011, 28.)

### **8.3 Esteettisen kahdentumisen kokemus määreen kehittymisen kautta**

Harjoitusten alkuvaiheessa Matkaan ei kuulunut määrettä. Ensimmäisten Matkojen jälkeen ymmärsimme kuitenkin, ettemme pystyneet luomaan tarpeeksi vahvaa draaman maailmaa vain tekstin ja impulssien pohjalta. Olimme todellisuudessa samassa tilassa, mutta yhteinen fiktion maailma puuttui. Yksi konkreettinen esimerkki tällaisesta tilanteesta oli ensimmäinen Alitajuntamatkamme. Kuuntelimme virittäytymiseksi meditaatio-musiikkia ja teimme butoh'n pohjaavia harjoitteita. Kuljimme Matkan. Matkan jälkeen keskustellessamme kävi ilmi, että osallistuja A sai vahvan tunnekokemuksen haaksirikosta ja tuoliin istuminen symboloi hänelle hukuttautumista. Mielikuva haaksirikosta syntyi meriteemaisen meditaatiomusiikin pohjalta. Itse kamppailin koko Matkan ajan päästäkseni pois Reaktion studiotilasta; en pystynyt luomaan minkäänlaista vaihtoehtoista maailmaa ympärilleni. Meditaatiomusiikki ei ollut tarpeeksi vahva määrittämään fiktion maailmaani, koska en ollut suhtautunut siihen määrittävänä tekijänä.

Kiinnostavaa oli kuitenkin huomata, että elimme silti kaikkien osallistujien kanssa samassa tunteellisessa atmosfäärissä; ymmärsin, että osallistuja A:lla oli suuri päätös edessään ja saimme osallistuja B:n kanssa vahvan tunnekokemuksen lohduttomuudesta ja valinnanvaikeudesta. Tunnemaailma oli meillä sama, mutta kokemus yhteisestä draaman maailmasta jäi puuttumaan. Minä olin minä, en roolihenkilö, eikä minulla ollut vaihtoehtoista suhdetta Osallistuja A:han tai B:hen; näin heidät työryhmäni jäseninä, ja autoin ratkaisemaan heitä painavan ongelman parhaani mukaan. Tunnistin kokemuksen esteettisen kahdentumisen puuttumisena.

Esteettinen kahdentuminen tarkoittaa tietoisuutta kahden maailman läsnäolosta: fiktiivisestä ja todellisesta. Esteettisellä kahdentumisella on kolme teesiä; kahdentuminen ajassa, paikassa ja roolissa. Rooliin kahdentuminen tarkoittaa ymmärrystä itseni ja roolin välisestä erosta; voin olla vanha mies draaman maailmassa vaikka ymmärrän olevani minä todellisuudessa. Todellisuuden kahdentuminen tarkoittaa, että vaikka fiktiossa kävelisin

pellon poikki, todellisessa maailmassa kävelisin studiotatteri Reaktiolla. Ajan kahdentuminen tarkoittaa, ettei ajan kulku ole verrannollinen draaman maailman ja todellisuuden välillä. Puoli tuntia Reaktiolla voi olla kolme päivää Matkan maailmassa. (Heikkinen 2004, 103.)

Matkasta saadun kokemuksen kautta ymmärsimme, kuinka tärkeää on luoda lisää rajoja osallistujien toiminnalle harjoitteen sisällä. Thomas Richards kirjoittaa kirjassaan ”At work with Grotowski on physical actions” myös Grotowskin asettaneen tarkat rajat valitsemilleen tehtäville ja harjoitteille. Vaikka kyseessä olisi ollut improvisaatioharjoitus, harjoitteen muoto oli tarkkaan määritelty. Esimerkiksi ennalta opeteltua laulua ja tanssia ei saanut harjoitteen aikana muuttaa tai soveltaa, ainut improvisaatiolle altis osa oli tilaan sijoittuminen ja henkilöiden välinen kontakti. Grotowskin mukaan improvisaation luoma ”elämän virta” ja ulkoa opeteltu tekniikka loivat eräänlaiset vallit ”ilmaisun joen” laiduille; ilman näitä valleja joki olisi vain suo tai tulva. (Richards 1995, 21.)

Rajat luovat raamit, joiden sisällä toimia ja kehittää ilmaisua. Lisäksi määreettömyys oli tylsää. On vaikea ilmaista itseään ja halujaan, jos ei ole ympäristöä, johon peilata toimintojaan. Huomasin myös, että määreen puuttuessa fiktion maailmasta jäi puuttumaan ympäristön lisäksi myös roolihenkilöiden väliset suhteet. Henkilöiden välisten suhteiden puuttuessa myös tekojen merkitys katosi ja tahdonalainen teoilla viestiminen muuttui tyhjäksi liikkeeksi. Venäläinen teatteriohjaaja ja -teoreetikko, Konstantin Stanislavski (1863–1938) kehitti Fyysisten toimintojen metodin, jota myös Grotowski harjoitti. Metodissa on kyse liikkeen ja fyysisen toiminnan erosta, jotka Grotowskin mukaan on helppo sekoittaa. Jos näyttelijä kävelee ovea kohti, se ei ole toimintaa vaan liikettä. Mutta jos näyttelijä kävelee kohti ovea esimerkiksi kiistääkseen toisen roolihahmon esittämät tyhmit kysymykset, kyseessä on fyysinen toiminto. (Richards 1995, 76.)

Päätimme siis tuoda harjoitteeseen jonkin Matkaa määrittävän tekijän. Mietimme selkeiden roolien tai miljöön valintaa, mutta lopulta päädyimme sattumanvaraiseen määreeseen. Määre saattoi olla mistä sanaluokasta tahansa. Kokeillessamme sattumanvaraisia määreitä huomasin, että kokemus esteettisestä kahdentumisesta syntyi, mutta sen rinnalle muodostui myös epävarmuus oman maailman samankaltaisuudesta verrattuna muihin. Määreet olivat projektin tässä vaiheessa hyvinkin epämääräisiä; näyteikkuna, äärettömyys, rakkaus. Määreestä muodostui rajoittava ja passivoiva tekijä, koska luottamus yhteiseen maailmaan

heilui. Ja usein kävikin niin, että työryhmäläiset olivat ymmärtäneet määreet täysin eri tavoin. Esimerkkinä käytän määrettä näyteikkuna. Yksi osallistujista koki olevansa koiranpentu lasikopissa, toinen taas lestadiolaisperheen äiti yhteisön aiheuttaman paineen alla.

Ymmärsimme, ettei määre voisi olla sattumanvaraisesti valittu. Voisimme käyttää satunnaisuutta määreen valinnassa, mutta meidän tulisi työryhmänä muokata määreestä harjoitteeseen sopiva. Päätimme tarkentaa määreen sisältöä myös ajatellen tulevia avoimia harjoituksia; pidempi määre antaisi myös yleisölle lukuohjeen harjoitustemme seuraamista varten. Päädyimme kaksiosaisiin määreisiin, jotka kuvasivat selkeästi jonkinlaista paikkaa tai tilannetta, esimerkiksi ”valtava luostari” tai ”aamunkoitto sotatalvena”. Tarpeeksi selkeä määre antoi turvalliset rajat elää yhteisessä draaman maailmassa. Joskus saatoimme yksinkertaisesti vain valita huonon määreen. Yksi tietoisesti valittu, mutta passivoivaksi osoittautunut määre oli Vuoristo/Myrsky. Draaman maailmassa olimme loukussa luolassa, keskellä lumimyrskyä. Vuorovaikutus kuoli, sillä ympäristö itsessään ei tarjonnut impulsseja tekemiselle. Tällaiset kokemukset kehittivät taitoamme määreen valinnassa ja tarkensivat näkemystämme harjoitteen tavoitteiden suhteen.

#### **8.4 Tekniikoiden synnyttämien tunteiden yhteys Matkan sisältöön**

Prosessin alussa en ollut ajatellut tunteiden liittyvän kovinkaan oleellisesti tutkimukseeni. Alkuharjoittelun aikana huomasin tunteiden heräävän normaaliin tapaan, niin kuin ne olivat ennenkin vastaavanlaisten harjoitteiden aikana heränneet. Suorittaessamme pallonheittelyyn perustuvaa kontaktiharjoitusta, huomasin tuntevani nolostumista, jos en saanut palloa kiinni tai jos heitin huonosti. Uusia harjoituksia kokeillessamme tunsin epävarmuutta harjoitteen toimivuudesta ja pimeähipan aikana tunsin pelkoa, koska vihollinen oli näkymättömissä. Huomasin kuitenkin yhden tunteen vallitsevan minussa läpi harjoitusten, ja se oli jännitys. Jännitys syntyi epätietoisuuden ja innostuneisuuden yhtymäkohdassa; en tiennyt mitä projektissamme tulisi tapahtumaan ja samalla olin innostunut, koska tunsin, että mitä tahansa voisi tapahtua.

Projektin edetessä huomasin, että tekniikoiden suorittaminen ennen matkaa purki

jännityksen minusta, ja jännitys korvautui toisella tunteella. Konjinin mukaan kognitiivinen tunneteoria esittää, että tunteet heräävät yksilön vuorovaikutuksesta ympäristön kanssa ja että tunteet ovat toiminnallisia reaktioita yksilön yrittäessä selviytyä ympäristön asettamista haasteista. (Konjin 1999, 65.) Tunnistan lämmittelytekniikat näiksi ympäristön asettamiksi haasteiksi. Lämmittelyjen loputtua, ennen Matkaa, olin siis jo valmiiksi uudessa tunnetilassa, joka siirtyi mukanani todellisuudesta fiktion maailmaan. Syntynyt tunnetila loi selkeän suhtautumistavan minun ja muiden osallistujien välille ja tämän suhtautumistavan perusteella lähdin ottamaan kontaktia ja reagoimaan muihin.

Virittäytymistekniikoiden ja tunteiden laadun välille syntyi yhteys. Alitajunta ja erityisesti Silmät pois tekivät minusta surumielisen ja huomasin kyseisten tekniikoiden herkistävän minut emotionaalisesti; saatoin itkeä ja seuraavassa hetkessä tuntea suunnatonta onnea. Huomasin etsiväni ryhmästämmä sen, jolla oli suurin tarve päästä tuoliin, ja auttavani hänet sinne. Silmät pois -lämmittelyn jälkeen kontakti oli aitoa ja sallivaa, kun taas Xtreme synnytti minussa puhtaita vihan ja halveksunnan tunteita. Xtreme -lämmittelyjen jälkeen löysin itseni usein fiktion maailmasta ylimielisenä ja voimakkaita mielipiteitä omaavana henkilönä. Ei mikään -tekniikan suhteen tein mielenkiintoisia havaintoja, jotka vahvistivat tekniikan merkitystä verrokkitekniikkanamme. Pelkkä paikoillaan olo ja reagointi tuntuivat ahdistavalta ja pitkäveteiseltä ja löysin itseni usein käveleskelemästä ympäriinsä ilman tahdonsuuntaa. Oli vaikeaa katsoa kanssaosallistujia silmiin, ja draaman maailmaan siirtyminen oli lähes mahdotonta. Näiden kokemusten perusteella jäinkin miettimään, voiko ilman tunnetiloja syntyä tarinaa?

Tunnetilojen laatu ja voimakkuus helpottivat selkeästi tarinan syntymistä. Tarinan syntymisellä tarkoitan osallistujien välisiä suhteita sekä tekojen motiivien ja seurausten ilmenemistä draaman maailmassa. Tutkimuksen alkuvaiheessa olin pohjannut harjoitteen toimimisen impulssien kulun varaan, mutta en ollut tullut ajatelleeksi, että osallistujan kokemat tunteet voisivat vaikuttaa impulssien syntyyn ja vastaanottoon. Olin kapeakatseisesti ajatellut impulssien liittyvän vain tahdonalaisiin päätöksiin sekä näyttelijä-osallistujan omien motiivien toteuttamiseen tuolille pääsyn suhteen.

Koska huomasin tunteiden syntyvän, ja draaman maailman tapahtumien vaikuttavan tunteiden muuttumiseen, aloin pohtia, mikä on käsitykseni tunteista näyttelijäntyössä. Stanislavski puhuu tunnemuistista. Tunnemuistia käytettäessä hyödynnetään näyttelijän

omia henkilökohtaisia muistoja ja kokemuksia, ja niissä koettuja tunteita ja aistimuksia. Stanislavskin mukaan tunnemuisti on näyttelijän kannalta välttämätön, koska näyttelijä elää näytellessään toistetuilla tunteilla. Nämä toistetut tunteet näyttelijä on jo itse kokenut ja ne hän palauttaa mieleensä menneisyydestään. (Repo 2008.) Teatteripedagogi ja -ohjaaja Robert Cohen on samaa mieltä Stanislavskin kanssa siitä, että näyttelijän tunteet näytellessä on oltava hänen omiaan, mutta tunteen synnyttämisessä hänen mielestään tunnemuistin käyttäminen on liian raskas keino. Cohen painottaa, että näyttelijän on käytettävä omia tunteitaan, mutta ei näyteltävä niitä tietoisesti. (Cohen 1986, 59–64.) Stanislavski asettikin ajatuksen tunnemuistista kyseenalaiseksi elämänsä loppuvaiheessa. Grotowskin mukaan Stanislavski ymmärsi, etteivät tunteemme olleet tahdonalaisia. (Grotowski 1999, 172.)

Grotowski pukee Stanislavskin näkemyksen sanoiksi Richardin kirjassa. Grotowskin mukaan tunnetila on todella tärkeä, mutta se ei riipu tahdosta. Ihminen ei halua olla surullinen, vaan hän on surullinen, ja jokainen joka yrittää ehdollistaa toimintaansa tunnetilan mukaan joutuu hämmennykseen. Grotowskin mukaan tunteiden heräämisen tulisi pohjautua fyysisiin toimintoihin. (Richards 1995, 36.) Kokemukseni pohjalta pystyn toteamaan, etten tietoisesti pyrkinyt näyttelemään tiettyä tunnetta, vaan toimin minussa heränneen tunteen johdattamana. Tunnetila syntyi minussa ennen draaman maailmaan siirtymistä, mutta johdatti kuitenkin toimintaani fiktiossa. Tunnetila saattoi myös muuttua täysin toiseksi, mutta se ei tapahtunut tietoisesti, vaan Matkan aikana tapahtuneiden hetkien ja toiminnan kautta. Sain kokemuksen niin Cohenin puoltamasta tunnemuistin muunnoksesta kuin Grotowskin mainitsemasta fyysisten toimintojen vaikutuksesta tunteisiin. Mielestäni nämä kaksi näkemystä eivät sulje toisiaan pois, vaan täydentävät toisiaan.

## **8.5 Leikkauspinnan syntyminen**

Aiemmin olen ollut vahvasti sitä mieltä, että kaikilla näyttelijöillä täytyy olla täysin identtinen fiktion todellisuus. Tähän todellisuuteen kuuluvat aika, paikka, henkilökohtaiset suhteet ja yhteen käyvät tahdonsuunnat. Harjoitteemme aikana ymmärsin kuitenkin, että yhteinen atmosfääri ja yksi sana riittävät. Chekhovin mukaan esitys, joka on riisuttu



atmosfääristä, näyttäytyy mekaanisena. Vaikka yleisö pystyy arvostamaan esiintyjien hiottua tekniikkaa ja taitoa ja näytelmän arvoa, yleisö saattaisi silti jäädä kylmäksi ja koskemattomaksi. Hahmojen tunne-elämä on, harvoine poikkeuksineen, vain atmosfäärin sijaistamista. (Chekhov 1953, 53–54.)

Avoimet harjoitukset vahvistivat kokemustani. Yleisö sai tietää valitsemamme määreet, mutta muuten he loivat leikkauspinnan toimintamme ja suhteidemme välille vain lukemalla välillämme kulkevia impulsseja ja reaktioita. Katsojat ymmärsivät tarinamme vaikka yhteinen aika, paikka ja henkilöiden väliset suhteet puuttuivat. Samantyylistä ajatusta leikkauspinnasta on usein käsitelty tekstin ja toiminnan välillä. Jerzy Grotowski kertoo Murtumattoman prinssin monologin valmistamisesta seuraavasti:

Niin syntyi Murtumattoman prinssin monologi. Se luotiin Cieslakin nuoruuden kokemuksen pohjalle, jonka päälle laitettiin kärsimyksestä kertova teksti. Cieslakin suusta tullut sanojen ryöppy oli onnellista puhetta, vain sanat kertoivat murheesta. Tämä on hyvä esimerkki siitä, kuinka esittävässä teatterissa ”leikkaus” luodaan katsojan mielessä. Katsoja näkee kärsivän ihmisen, samanaikaisesti kun näyttelijän mielessä liikkuvat täysin toisenlaiset tapahtumat. (Grotowski 2006, 13.)

Kiinnostavaa oli, että tällainen leikkauspinta syntyi myös näyttelijöiden mieleen. Vastaavaa en ole kokenut aiemmin. Jokaisessa näytelmässä mitä olen ollut valmistamassa, on tehty hyvin selväksi, mitkä ovat henkilöiden väliset suhteet, mikä on vallitseva todellisuus ja mitä henkilöt haluavat. Näiden raamien sisällä näyttelijät ovat pyrkineet näyttelemään. Nyt, kun harjoitteeseen osallistujien yhteinen todellisuus koostui vain määreestä sekä yhteisistä lämmittelyistä, muodostui jokaisen päähän oma ajatuskarttansa henkilöiden välisistä suhteista, vallitsevasta todellisuudesta sekä muiden osallistujien motiiveista. Kuitenkin, riippumatta eri todellisuudessa elämisestä, pystyimme elämään yhteisessä tilassa. Olimme samassa atmosfäärissä, pyrimme reagoimaan toisiimme estottomasti ja meillä oli konkreettinen tavoite.

## 8.6 Ilmaisun muuttuminen harjoitusprosessin edetessä

Vuorovaikutus oli yksi tärkeimmistä tutkimuksemme rakennuspalikoista. Routarinteen mukaan vuorovaikutus syntyy ilmaisullisista teoista. Suuri osa näistä teoista on harjoiteltavissa olevaa sanatonta viestintää ja jokainen sana, ele ja ilme ovat itsen ilmaisemista, ja itsensä ilmaisulla on aina vaikutus ympäristöön. Omasta ilmaisusta tietoiseksi tuleminen parantaa mahdollisuuksia aikeiden ja ilmaisun yhdenmukaistamiseen ja sitä kautta väärinkäsitysten välttämiseen. (Routarinne 2004, 20, 25.) Ilmaisulliset teot rakentuvat eritasoisista impulsseista, niin ulkoisista kuin sisäisistä. Osallistuja-näyttelijän sen hetkinen tunnetila, mieleen tuleva muisto, vastaanäyttelijän toiminta tai vaikkapa tilan ulkopuolelta tuleva ääni synnyttävät impulssin eli reaktion. Tutkimuksen yhtenä mielenkiintoisimmista ilmiöistä oli näiden reaktioiden synnyttämän vuorovaikutuksen tyylin muuttuminen harjoitusprosessin aikana.

Koko prosessin ajan minulla, osallistuja-näyttelijänä, suurin huomio oli muissa osallistujissa. Halusin aistia jokaisen liikkeen, ilmeenmuutoksen ja pään asennon; halusin tarttua jokaiseen minulle lähetettyyn viestiin. Prosessin alussa tämä asennoitumistapa aiheutti kuitenkin negatiivisen vastareaktion; huomasin lukitsevani oman ilmaisuni täysin. Minusta tuli tarkkailija osallistujan sijaan. Huomasin kyllä reagoivani saamiini impulsseihin, ja niiden herättävän minussa tunteita, mutta se ei näkynyt ilmaisullisina tekoina, eli vuorovaikutuksena. Tällainen reagoinnin tapa ei ollut riittävä harjoitteen edistymisen kannalta; tuoliin istumisen täytyi tapahtua yhteisymmärryksessä, ja yhteisymmärrykseen tarvittaisiin myös minun suostumukseni. Judith Weston kertoo kirjassaan erään näyttelijäntyön opettajan pukuneen ilmiön lauseeksi: ”Te olette näyttelijöitä, hitto vie, ettekä tunteilijoita!” (Weston 1999, 53.) Tunteminen ei riitä, vaan tunteiden täytyy aiheuttaa myös jotain näkyvää.

Muutos tapahtui ensimmäisen Silmät pois -tekniikan kohdalla. Määreenämme oli karnevaali. Emme olleet sopineet silmien avaushetkeä, joten jouduimme keskustelemaan asiasta ennen Matkan alkua, lämmittelyjen jälkeen. Olimme keskustelun ajan silmät kiinni, ja päätimme, että jokainen saisi avata silmänsä ollessaan siihen valmis. Minä avasin silmäni ennen muita, ja sain pähänpiston tuolin piilottamisesta. Ehdin piilottaa tuolin ennen kuin muut avasivat silmänsä, ja koko Matkan ajan yritin saada kaksi muuta osallistujaa syyttelemään toisiaan; kummallakaan ei ollut aavistusta kuka tuolin oli

piilottanut. Tilanne vaati minua esittämään tahdonsuuntiani; kun sain impulssin tehdä jotakin, minun tuli miettiä kannattaisiko minun reagoida impulssiin vai ei, etten jäisi kiinni. Huomasin myös toteuttavani erilaisia suunnitelmia, kuinka saisin toisen osallistujista puolelleni. Tietoinen keksityn tahdonsuunnan esiintuominen avasi tien myös todellisille impulsseille; lopulta molemmat osallistujista ymmärsivät syyllisen olleen minä. Vaikka yritin esittää syytöntä, syyllisyys näkyi pieninä nyansseina käytöksessäni.

Huomattuani tarkkailijan roolini ja siirryttyäni osallistujaksi, ilmaisun tyyli muuttui. Tahdonsuunnat ja motiivit alkoivat ilmentyä statuksen korostamisena. Statuksilla tarkoitetaan valta-asemien tasoja, voimasuhteita ja niille ominaisia piirteitä, kuten nokkimisjärjestyksiä, jotka tulevat selkeimmin ilmi vuorovaikutussuhteissa (Koponen 2004, 46). Statuksen esiintuominen ilmeni tilassa liikkumisena; tilan antamisena ja ottamisena. Myös liikkeen nopeudella oli suuri merkitys. Koposen (2004, 46–47) mukaan ylästatuksinen ihminen liikkuu hitaasti, uljaalla ryhdillä ja runsaasti tilaa käyttäen. Vastaavasti alastatuksen omaava pysyy jatkuvasti pienessä liikkeessä. Tässä vaiheessa sanaton viestintä muuttui statusten myötä kliseiseksi. Yllättyessäni tein ilmeen joka mielestäni kertoi minun yllättyvän, epäroidessäni lähdin fyysisesti perääntymään.

Tilan ja etäisyyksien käytöstä muodostui yksi ryhmämme ilmaisullisista maneeereista. Toinen ryhmäämme muodostunut maneerit oli peilaus. Peilaamisella tarkoitan toistemme liikkeiden, tilallisen sijoittumisen tai tunnetilan kopioimista. Maneerit ei ole mielestäni paha asia, se on vain opittu tapa viestiä ja reagoida tilanteisiin. Ikävä kyllä maneeereihin jumiutuminen johtaa helposti kehityksen pysähtymiseen. Matka tarjosi kuitenkin satunnaisia hetkiä ja harjoituskertoja, jolloin pääsimme pois opituista tavoista ja todellisen ja puhtaan reagoinnin kynnykselle.

Yksi tällaisista harjoituskerroista oli Alitajuntamatka prosessimme loppupuolella. Määreenä oli aamunkoitto sotatalvena. Olin luonut maailman, jossa toinen osallistujista näyttäytyi minulle pahana vastapuolen sotilaana, ja toinen osallistujista oli kanssani samalla puolella. Olimme vankileirillä, ja tuoliin istuminen merkitsi kuolemaa. Koko Matkan ajan yritin saada viholliseksi lukemani osallistujan istumaan tuoliin, mutta lopulta tuoliin istui samalla puolella ollut vankileiriläinen. Tuoliin istuminen aiheutti minussa vahvan tunne- ja äänireaktion; järkytyin istumisesta tekona suunnattomasti, koska fiktion maailmassa ystäväni tappoi itsensä. Uskon reaktion johtuvan myös yllätyksestä. Westonin

mukaan yllättävä tapahtuma muuttaa näyttelijän eläväksi (Weston 1999, 88). En ollut aistunut tai osannut ennustaa tuoliin istujaa ja itse teko tapahtui täysin odottamattomana hetkenä. Tapahtuma oli epämiellyttävyydessään miellyttävä, koska aiemmin Matka oli näyttäytynyt minulle eräänlaisena shakkina; kaikki osallistujat tekivät siirtojaan, mutta lopulta istuja oli jo hyvissä ajoin tiedossa. Nyt en pystynyt suunnittelemaan reagointini tapaa, vaan se tapahtui hetkessä, aitona. Myös päätöksen ja itse istumisen välinen aikajänne oli usein pitkä; istuminen sai lähes rituaalisia piirteitä ja sitä kunnioitettiin. Nyt rituaali oli rikottu.

## 9 TULOKSIA ERI TEKNIKOIDEN VAIKUTUKSESTA ITSEEN JA OMAAN ILMAISUUN

Lähtiessäni erittelemään tutkimuksen pohjalta tekemiäni johtopäätöksiä, on tärkeää nostaa esiin huomio tiiviin ryhmätyön vaikutuksesta subjektiivisiksi luokittelemiini kokemuksiin. Jälkeenpäin olen kokenut hankalaksi erottaa omat kokemukseni ryhmän yhteisistä kokemuksista. Ryhmässä tapahtuva reflektointi, asioiden peilaaminen ja sanoiksi pukeminen, tapahtui suurimmaksi osaksi keskustellen, joten omat mielipiteeni ja kokemukseni täydentyivät helposti muiden ryhmäläisten kokemuksilla ja huomioilla.

Aivan kuten oletimme, valitsemamme lämmittelytekniikat vaikuttivat eri tavalla jokaiseen harjoitteen osallistujaan. En eritele tuloksissa tekniikoiden vaikutusta jokaisen osallistujan ilmaisuun, vaan keskityn omiin kokemuksiini oman historiani ja aiempien lämmittelykokemusteni toimiessa peilauspintana.

Huomasin jokaisen tekniikan herättävän erilaisia henkilöahmoja ja suhtautumistapoja draaman maailmassa. Verrokkitekniikan kohdalla huomasin muutamia toistuvia kaavoja hahmoissa ja fiktion maailman suhteissa; usein Ei mitään -tekniikan jälkeen fiktion henkilöni olivat hyvin ahdistuneita ja sosiaalisesta kanssakäynnistä vetäytyviä. Huomasin myös kontaktin hakemisen olevan varovaista ja pidättäytyvää, ja tekstin yhdistäminen toimintaan oli hankalaa. Nämä suhtautumistavat olivat kuitenkin tietoisia päätöksiä; tein osallistujana selkeän päätöksen, jonka mukaan tällä Matkalla olisin tällainen hahmo ja suhtautuisin muihin näin. Suhtautumistapa saattoi muuttua, tai päätös saattoi syntyä vasta Matkan aikana, kuitenkin aina tietoisesti. Tämä kokemus kertoo draaman maailmaan siirtymisen vaikeudesta verrokkitekniikan kohdalla.

Silmät pois ja Alitajunta -tekniikoiden jälkeisissä Matkoissa lähdin useammin etenemään puhtaasti impulssien pohjalta. Huomasin prosessin aikana muitakin yhteyksiä näiden kahden tekniikan välillä; molempien tekniikoiden jälkeen fiktion henkilöistä muodostui leikkisiä, lämpimiä ja vahvasti tuntevia henkilöitä. Henkilöiden väliset suhteet tuntuivat hyväksyvän avoimilta, ja usein negatiivisten tunteidenkin vallitessa toivo oli läsnä.

Suurin ero Alitajunnan ja Silmät pois -tekniikoiden vaikutuksissa oli kehollisen

kokemuksen laatu. Silmät pois -tekniikan jälkeen koin oloni raukeaksi ja reagoitini saattoi olla hieman hidasta ja ”laiskaa”, kun taas Alitajunnan jälkeen olin enemmän lapsenomaisen utelias ja kehossani oli läsnä jonkinasteinen primitiivisyys; kehoni oli valmis toimintaan ja koin mieleni olevan vapaa esteistä. Uskon tämän lapsenomaisen primitiivisyyden liittyvän alitajunnan tason saavuttamiseen virittäytymisen kautta. Grotowski puhuu orgaanisuudesta. Grotowskin mukaan lapsi on lähes aina orgaaninen, mutta vanhetessa ihminen kadottaa orgaanisuuttaan. Tätä muutosta vastaan voi taistella rikkomalla kliseistä käytöstä ja pyrkimällä primitiivisiin reaktioihin. (Richards 1995, 66–67.) Lähestymällä alitajuntaa uskon ihmisen lähestyvän sisäistä lastaan ja pohjimmaisista toiminnan motiivejaan.

Uskoin tutkimuksen alussa Xtreme -tekniikan vapauttavan minut kehollisista esteistä ja vapauttavan ilmaisuni. Näin ei kuitenkaan käynyt. Xtreme -tekniikan jälkeen huomasin usein päätyväni hahmoon, joka oli dominoiva, vahva ja hyvin itsenäinen. Tämä itsenäisyys näkyi myös impulssien tietoisena välttelemisenä. Tekniikka purkautui minusta vahvasti vihan kautta. Osallistujien välisistä suhteista muodostui kaksi vastaan yksi -valtapeli. Vaikka aiemminkin olin havainnut ryhmän jakautumisen Matkan aikana, Xtremematkoissa kyse oli selkeästi dominanssista. Kompromissit katosivat ja ilmaisu muuttui liioitellun aggressiiviseksi.

Tulokset olivat yllättäviä; Alitajunta vapautti minut, kun taas Xtreme kahlitsi ilmaisuni kliseisiin ja herätti minussa vastustuksen reagoitina kohtaan. Grotowskin (2006, 125) mukaan raskas fyysinen harjoittelu ei aina ole oikea vaihtoehto ilmaisun vapauttamiseen. Syyllisyyden tunne ajaa näyttelijät manipuloimaan itseään ja tätä kautta he kiduttavat ja uuvuttavat itseään fyysisten harjoitteiden avulla. Grotowskin mukaan itsensä ylittäminen on passiivista vastustamisesta luopumista, siinä kaikki.

Eri lämmittelytekniikat vaikuttivat odotetusti eri tavoin ilmaisuun ja näyttelijöiden välisen vuorovaikutuksen syntyyn. Harjoitteen sisäisen maailman, atmosfäärin, syntyyn tekniikoilla oli eri merkitys. Yhteisen draaman maailman syntymisen kannalta ei ollut tärkeää, mikä tekniikka oli kyseessä. Tärkeintä oli, että kaikki osallistujat kävivät läpi saman lämmittelyprosessin ennen Matkan alkamista. Yhteinen lämmittely takasi yhteisen atmosfäärin syntymisen.

## 10 PROSESSIN PEILAAMISTA TEATTERI-ILMAISUN OHJAAJAN ARVOMAILMAAN

Itselleni yksi vahvimista projektiin liittyvistä odotuksista oli oman teatteri-ideologian löytäminen harjoitteen kautta. Mikä on minulle tärkeää teatterissa? Minkälaista näyttelijäntyöllistä ilmaisua arvostan? Minkälaista teatterikuvaa haluan tulevaisuudessa opettaa teatteri-ilmaisun ohjaajana? Omakohtainen kokemus on mielestäni aina voimakkaampi vaikuttaja kuin kirjoista luetut teoriat ja kuvaukset. Harjoitteen kehittämisen yhtenä tavoitteena oli oppia löytämään vastaus esittämiini kysymyksiin omien kokemusten ja toiminnan kautta.

Tavoitteena oli myös kehittää teknisesti mahdollisimman toimiva harjoituskokonaisuus sekä luoda harjoitustilanteeseen ilmapiiri, jossa kaikki ryhmän jäsenet voisivat estoitta heittäytyä teatterin maailmaan. Heittäytymisen mahdollisuus on minulle tärkeä arvo teatteri-ilmaisun ohjaajana. Projektimme tarkoitus ei ollut pyrkiä fyysiseen täydellisyyteen tai oman itsensä uhraukseen taiteen vuoksi. Eugenio Barba puhuu sen sijaan koko teatterista uhrauksena. Hänen mukaansa jokainen jäsen suorittaa tämän uhrauksen täydellisellä omistautumisellaan sekä olemalla valmiita antamaan itsensä ryhmälle ja työskentelemään voimiensa ääri rajoilla (Barba 1999, 30). Osallistujien täydellinen omistautuminen on mielestäni täysin odotettavaa harjoitustilanteessa. Olen kovan kurin puolestapuhuja, mutta uskon myös, että hyvinvoiva ja tasapainoinen ryhmä saa aikaan hyvän ja tasapainoisen lopputuloksen. Tällaisen työryhmän jäsenet, työskennellessään avoimessa ja sallivassa ilmapiirissä, uskaltavat myös heittäytyä.

Työryhmämme jäsenet olivat kaikki joko valmistuneita tai pian valmistuvia teatteri-ilmaisun ohjaajia. Olimme myös kaikki tuttuja keskenämme ja välillämme vallitsi hyvä ystävyysuhde. Löytääkseen yhteiset tavoitteet ja vetovoiman toisiaan kohtaan tulee aloittelevan ryhmän mielestäni käyttää aikaa ryhmähengen luomiseen ja tutustumiseen. Riippumatta ryhmän laadusta, tulee yhteiset tavoitteet olla kaikille selvillä. Henkilökohtaisten suhteiden olemassaolo sekä olemassa oleva ammattitaito ovat mielestäni mainittavia asioita, koska ne vaikuttivat vahvasti prosessin kulkuun. Välillämme vallitsi jo ennestään vahva kuuntelu ja vuorovaikutus, jonka ansiosta voi olettaa harjoitustilanteessa tapahtuvan vuorovaikutuksen syntyneen helpommin.

Siirtyessäni miettimään tutkimuksessa nousseita ilmiöitä ryhmäilmiöiden sijaan, yhdeksi tärkeimmistä ilmiöistä nousi kontaktin merkitys teatterin tekemisessä. Tapahtumapaikka, henkilösuhteet tai aika ovat toissijaisia vuorovaikutuksen rinnalla. Kärjistetysti sanottuna, minun ei tarvitse näyttelijänä tietää esittääkö vastaanäyttelijä äitiäni vai kissaani. Jos ohjaaja on lämmittelyillä pystynyt luomaan ympärillemme yhteisen atmosfäärin, jonka suojassa me elämme ja reagoimme saamiimme impulsseihin, ympärillemme rakentuu maailma, jossa kaikki on selvää ja yksinkertaista.

Tästä pääsemme ohjaajan vastuuseen. Lämmittelemisen tavat tulisi valita valmistettavan esityksen, ei näyttelijöiden tavan tai ohjaajan tottumuksen mukaan. On täysin absurdia ajatella, että nopeatempoiseen komediaan ja hauraaseen draamaan voisi lämmittää samalla tavalla. Tai voihan näin tehdä, mutta mikä silloin on lämmittelyjen tarkoitus? Tutkimuksen pohjalta omassa teatteri-ideologiassani lämmittelyjen tavoitteeksi on noussut yhteisen atmosfäärin luonti näyttelijöiden ympärille. Atmosfääriin kuuluu yhteinen ruumiillinen tila, mielenmaisema sekä motiivit. Tämän yhteisen kokemuksen pystyy luomaan lämmittelyjen aikana, fyysisesti, ei järkeä käyttäen puhumalla, ja vastuu tästä kaikesta on ohjaajalla. Jos ohjaajan vastuu on maailman luomisessa, näyttelijän vastuu on maailman luomisen mahdollistamisessa. Tällä mahdollistamisella tarkoitan fyysistä ja henkistä kyvykkyyttä uuden maailman sääntöjen noudattamiseen; juuri samaista fyysistä kapasiteettia ja moniulotteisuutta mitä myös Grotowski opeissaan painotti.

Teatteri-ilmaisun ohjaajana minun tulee miettiä, kenelle teen esityksiä, ja mikä on tutkimukseni anti muille teatterikentällä toimiville tahoille. Tutkimuksessa nousseiden ilmiöiden mukaan ennalta määrätyt näyttelijöiden väliset suhteet, aika ja paikka ovat toissijaisia draaman synnyn kannalta. Mutta miten tämä ajatus kaiken ennalta sovitun poisheittämisestä asettuu suhteessa ohjaamiini erilaisiin harrastajaryhmiin? Toisaalta tutkimuksessa nousi esiin yhteisten lämmittelyjen merkitys yhteisen maailman luomisessa. Tämä ajatus taas luo itsessään vankkaa, yhteisöllistä pohjaa kentällä työskentelylle; yhteiset kokemukset luovat yhteisen hyväksynnän ja ymmärtämisen tilan.



## LÄHTEET

Barba, E. 1999. Theatre: Solitude, Craft, Revolt. Wales: Black Mountain Press.

Chekhov, M. 1953. To the actor – on technique of acting. New York: Harper & Row.

Cohen, R. 1986. Näyttelemisen mahti. Tampereen yliopisto: Tampere.

Grotowski, J. 2006. Kohti köyhää teatteria. 2. uudistettu painos. Helsinki: Like.

Heikkinen, H. 2004. Vakava leikillisuus. Draamakasvatusta opettajille. Vantaa: Dark Oy.

Hotakainen, M. 2014. Tutkimusta Suomessa: Taide + tutkimus = Taiteellinen tutkimus. Tieteessä tapahtuu, 42–44.

Johnstone, K. 1979. Impro – Improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen. Helsinki: Helsinki University Press.

Konjin, E. 2002. The actors emotions reconsidered – a psychological task-based perspective. Acting (re)considered – A theoretical and Practical guide. Zarrilli, P. 62-81. 2. painos. Lontoo: Routledge.

Koponen, P. 2004. Improkirja. Helsinki: Like.

Koskenniemi, P. 2007. Osallistava teatteri, Devising ja muita merkillisyyksiä. Opintokeskus kansalaisfoorumi.

Leinonen, O. Esteettis-eettinen elämä. Blogi-kirjoitus. Saatavissa: [http://www.butoh.name/butoh.name/butoh.name\\_Blog/Entries/2012/2/21\\_esteettis-eettinen\\_elama.html](http://www.butoh.name/butoh.name/butoh.name_Blog/Entries/2012/2/21_esteettis-eettinen_elama.html). Luettu 30.10.2014.

Leinonen, O. Butoh. Www-sivu. Saatavissa: <http://butoh.name/butoh.name/Butoh.html> . Luettu 30.10.2014

Numminen, K. 2011. Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa. Nykyteatterikirja 2000- luvun alun uusi skene. Ruuskanen (toim.) Helsinki: LIKE.

Paavola, A. 2014. Työpäiväkirja.

Pennington, D. C. 2005. Pienryhmän sosiaalipsykologia. Suom. Ahokas, M. Helsinki: Gaudeamus.

Repo, K. 2008. Johdatusta Stanislavskin järjestelmään ja toiminta-analyysin metodiin. Stanislavskin järjestelmä – tapa ajatella. Väärinkäsitysten kautta eläväksi metodiksi. Teatterikorkeakoulun teatteritaiteen maisterin tutkinnon opinnäytetyön pohjalta muokattu ja päivitetty versio 9.11.2011. Www-dokumentti. Saatavissa: [http://www2.teak.fi/general/Uploads\\_files/johdatusta\\_stanislavskin\\_jarjestelmaan\\_9\\_11\\_2011.pdf](http://www2.teak.fi/general/Uploads_files/johdatusta_stanislavskin_jarjestelmaan_9_11_2011.pdf). Luettu 20.11.2014

Richards, T. 1995. At work with Grotowski on Physical Actions. Lontoo: Routledge.

Routarinne, S. 2004. Improvisoi! Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Sandqvist, V. 1986. Artikkelit: Näyttelijän paradoksi. Teoksessa: Ojala, R. 1995. Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä. Porvoo: WSOY.

Suzuki, T. 1986. The way of acting : the theatre writings of Tadashi Suzuki. 2. painos. New York: Theatre Communications group.

Weston, J. 1999. Näyttelijän ohjaaminen. 3. Painos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.