

S T a D I a

HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU

LUOVUUS NÄYTTELIJÄN TYÖSSÄ

Esittävän taiteen koulutusohjelma
Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Opinnäytetyö
18.4.2006

Rauha Maria Santavuori



Koulutusohjelma Esittävä taide		Suuntautumisvaihtoehto Teatteri-ilmaisun ohjaaja AMK Esiintyjälinja	
Tekijä Rauha Maria Santavuori			
Työn nimi LUOVUUS NÄYTTELIJÄNTYÖSSÄ			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 18.4.2006	Sivumäärä 25	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Tutkin opinnäytetyössäni luovuutta näyttelijäntyössä ja esiintymisessä. Lähtökohtainen kysymykseni on; kuinka tehdä luova roolityö. Kysymyksen ympärillä käsittelen luovuutta hieman laajemminkin, sekä luovuutta teatterin sisällä.</p> <p>Ensimmäisessä luvussa käsittelen hyväksymistä luovuuden lukkojen aukaisukeinona. Pohdin myös sitä, mitä hyväksymisen käyttö aiheuttaa, sekä sitä, mitä haasteita luovuuden avautuminen tuo työskentelyyn.</p> <p>Toisessa ja kolmannessa luvussa kerron kahdesta produktiosta, joiden parissa työskenteleminen on muuttanut käsitystäni luovuudesta ja teatterista. Ensimmäinen produktio on ”Medeia goes karaoke”, jossa pohdita perustuu Medeian roolityön tekemiseen. Tässä luvussa käsittelen mm. kuuntelemista ja kontaktia. Toinen produktio on opinnäytetyö ohjaukseni ”Mun juuret on vettä ja verta”. Sen kautta pohdin esiintymistä ja ohjaamista ohjaajantyön näkökulmasta ja erityisesti Alexander-tekniikan vaikutusta työhön.</p> <p>Viimeisessä luvussa pyrin hahmottamaan oman käsitykseni hyvästä näyttelijäntyöstä. Tutkin myös hieman esiintymisen ja näyttelijäntyön eroavaisuuksia sekä näkemyksiäni näyttelijäntyön etiikasta.</p> <p>Työni tavoite on hahmottaa oma ammatillinen suhteeni näyttelijäntyöhön ja esiintymiseen.</p>			
Teos/Esitys/Produktio LUOVUUS NÄYTTELIJÄNTYÖSSÄ			
Säilytyspaikka Aralis kirjasto			
Avainsanat Luovuus, näyttelijäntyö, hyväksyminen, Alexander-tekniikka			



Degree Programme in Performing arts		Degree Drama instructor	
Author Rauha Maria Santavuori			
Title THE CREATIVITY IN ACTING			
Type of work Bachelor´s thesis	Date 18.4.2006	Pages 25	
<p>ABSTRACT</p> <p>This thesis considers creativity in acting and performing. The original question is how to construct roles creatively. The thesis also considers the quality of creativity at a general level. In addition, the question expands to consider directing and, briefly, the ethics of making theatre.</p> <p>The first section discusses acceptance as a tool for opening the blocks that restrain creativity. It also discusses what the use of acceptance causes and what challenges it brings when creativity begins.</p> <p>The second and the third sections deal with two productions that have changed the author´s view of creativity and theatre. The first production is “Medeia Goes Karaoke”. This section considers the influence of listening and being in contact when making the role of Medeia. The second production is about directing, “My Roots are Water and Blood”. This section considers revising performing and directing and especially the influence of the Alexander-technique.</p> <p>The last section concerns the definition of what good acting is. It also discusses the differences between performing and acting and presents the author´s opinions concerning the ethics of acting.</p> <p>The aim of this work is to define creativity in acting, performing and theatre-making, through the author´s personal experiences.</p>			
Work / Performance / Project THE CREATIVITY IN ACTING			
Place of Storage Aralis library			
Keywords creativity, acting, acceptance, Alexander-technique			

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	HYVÄKSYMINEEN	2
2.1	Teatteri oli huippuleikki niin kauan kuin se oli leikki.....	2
2.2	Ainoa teko, jonka tunteille voi tehdä.....	4
2.3	Kokonainen persoona	5
2.4	Rajalla pysyminen	7
3	MEDEIA.....	8
3.1	Tavoitteena luova roolityö	8
3.2	Vaikuttaa - vaikuttua	10
3.3	Neljännän seinän sortuminen	11
4	MUN JUURET ON VETTÄ JA VERTA JA INHIBOINTI.....	13
4.1	Teoksen esiin kuuntelu	13
4.2	Inhibointi ja ohjaaminen	14
4.3	Vapauttava esiintyjä	16
5	OMA TEATTERIKÄSITYKSENI.....	18
5.1	Mitä on hyvä näyttelijäntyö	18
5.2	Näyttelemisen ja esiintymisen eroja ja yhtäläisyyksiä	19
5.3	Etiikkaa	21
6	POHDINTAA.....	23

LIITE: Riitta-Liisa Helmisen haastattelu

1 JOHDANTO

Aloittaessani opinnot Stadian esittävän taiteen linjalla syksyllä 2001, määrittelin tärkeimmäksi oppinnolliseksi tavoitteekseni oppia näyttelemään luovasti. Osasyynä siihen, miksi tavoite määrittyi siten, johtui siitä, että näyttelijän ammatti oli ollut pitkään tähtäimessäni, mutta siitä oli kadonnut luovuus. Haaste löytää luovuus uudelleen nousi niin keskeiseksi teemaksi koko kouluajakseni, että aiheen valitseminen myös kirjallisen työn aiheeksi oli siksi luonteva. Mikäli työ olisi laajempi, käsittelisin ehdottomasti luovuutta laajemminkin itsenäisenä osionaan. Toinen sivujuoni, jonka kysymykseni synnyttää on tietenkin luovuuden kyseenalaistaminen. Missä määrin taitavan näyttelijän edes pitäisi olla luova? Tarkoitukseni on kuitenkin lähinnä kuvata keinoja, joiden avulla olen itse oppinut luovuutta esiintymisessä ja näin ollen pysytellä kirjoituksessa sillä ajatuksen polulla, jolla olen fyysisesti viimeiset viisi vuotta hikoillut. Kiinnostus luovuuteen juontuu siis ennen kaikkea henkilökohtaisesta halusta ja tarpeesta olla luova.

Työn ensimmäisessä kappaleessa kirjoitan luovuuden lukkojen aukaisukeinoista hyväksymisen näkökulmasta. Sen jälkeen pohdin luovaa näyttelijäntyötä, esiintymistä ja ohjaamista kahden minulle taiteellisesti tärkeimmän kouluaikaisen produktion kautta. Toinen produktioista on Medeia goes Karaoke, jossa pohdinta perustuu Medeian rooli-työn tekemiseen, sekä kirjalliseen materiaaliin näyttelijäntyöstä. Toinen produktioista on oppinäytetyöohjaukseni Mun juuret on vettä ja verta, jossa kerron Alexander-tekniikan vaikutuksesta ohjaamiseen ja esiintymiseen.

Työni tavoite on piirtää kuva omasta teatterikäsityksestäni lähinnä näyttelijäntyön näkökulmasta. Lopuksi pohdinkin sitä, mitä hyvä näyttelijäntyö mielestäni on. Lisäksi

tarkoitukseni on esitellä joitakin yleispäteviä ajatuksia luovuudesta ja sen esteiden aukaisukeinoista, sekä avata hieman näyttelijäntyöhön sisältyviä eettisiä kysymyksiä.

2 HYVÄKSYMINEN

2.1 Teatteri oli huippuleikki niin kauan kuin se oli leikki

Matkalla kohti luovaa esiintymistä hyväksymisen käsite on noussut kaiken pohjaksi ja laukaisijaksi. Sen jälkeen kun näyttelijäntyöni oli ajautunut umpikujaan, ensimmäinen sykäys luovuuden uudelleenlöytymiseen tapahtui Teatterikorkeakoulun avoimen yliopiston improvisaatiokurssilla keväällä 2000. Improvisaatio tekniikkana oli minulle jokseenkin tuttua harrastajateatterista. Olin oppinut, että kohtaaminen menee eteenpäin, jos näyttelijät hyväksyvät toistensa ideat, mutta en ollut aikaisemmin ollut opissa, jossa opettajan pedagogia noudattaisi täysin yhteneväistä linjaa tämän periaatteen kanssa. Muistan, kuinka koko kurssi oli äimistynyt, kun Tiina Pirhonen, joka oli opettajamme, kieltäytyi antamasta negatiivista palautetta.

Keith Jonstonen improvisaatio, jota minäkin tarkoitan puhuessani improvisaatiosta, sisältää monia malleja eheyttävistä tavoista oivaltaa draamaa. Itselleni hyväksyminen yksinkertaisuudessaan kiteyttää koko improvisaation idean. Hyväksyminen on pysähtymistä hetkeen. Oman ajatusvirran kuulemista. Siinä vilisevien ideoitten ketju voi pysähtyä mihin vain. Siihen tavanomaiseenkin. Hyväksyminen pakottaa näyttelijät katsomaan ja kuulemaan toisensa, jotta he voivat hyväksyä toistensa ideat. Hyväksyminen pitää sisällään myös lisätarjouksen, sillä vain toisen ideaa jatkamalla se on tullut hyväksytyksi täysin. Tällä tavoin hyväksyminen kuljettaa improvisoijat luomaan kohtauksia ja kokonaisia näytelmiä. Hyväksyminen on myös valitsemista. Kun hyväksyn jo esille tulleet ideat, sitoudun samalla kuljettamaan ne loppuun asti. Hyväksyminen on polun seuraamista, siitä pisteestä, jossa nyt ollaan.

Koska hyväksyntä aiheuttaa sen, ettei virheitä tai huonoja ideoita ole, se tekee vastaparinsa tyrmäämisen pikkuhiljaa tarpeettomaksi. Hyväksyminen on yhtä kuin epäonnistumisen eliminointia. Yleensä tätä harjoitellaan ns. ”iloisen mokaamisen” muodossa. Mokaamisesta nauttiminen taas synnyttää monella aikuiselle täysin unohtunutta riemun kokemusta. Opettajan täysin hyväksyvä asenne, ilo mokaamisesta ja fiktion johtava

assosiaatioketjun avaaminen saivat yhdessä aikaan sen, että alitajunnastani pulpahti esiin luultavasti eniten näyttelijäntyöni luovuutta estänyt tekijä. Tajusin, että minähän pidän itseäni aivan surkeana näyttelijänä. Näyttelijäntyöstäni oli vuosien varrella tullut vakavaa suorittamista. Koska aina oli jotakin korjattavaa, koskaan ei voinut onnistua täysin. Onnistumisen tunteen puuttuminen vähitellen kirjoitti alitajuntaani tekemistäni syövyttävän faktan; ”Olet surkea!”. Ja käänteisesti tapahtui niin, että juuri onnistumisen täydellinen läsnäolo epäonnistuminen sijaan kurssilla houkutti tämän itseäni koskevan myrkyn esiin.

Martti Lindqvist kirjoittaa kirjassaan *Unelma rohkeasta elämästä* seuraavasti; ”Luovuuteen ei voi pakottaa ketään. Luovuus ja pakko ovat kuin tuli ja vesi. Jos ihminen tai ryhmä ei ole määrätyllä hetkellä valmis luovaan toimintaan, on siirryttävä tarkastelemaan luovuuden esteitä. Työskentelyn on aina tapahduttava siinä, mikä on totta tässä ja nyt.” (Lindqvist,1992,21) Koska tavoitteeni oli löytää uudelleen luovuus näyttelijäntyössä, oli oleellista, että nykyhetken todellinen suhde omaan näyttelijäntyöhöni tuli esiin.

Improvisaatio sai minut muistamaan miltä tuntui lapsena, kun esiintyminen oli leikkiä. Sen suurempaa flow:ta en ole esiintyessäni kokenut, kuin kahdeksan -vuotiaana teatterileireillä. Tajuttomissa tekotisseissä ja tupeeratussa tukassa esitin suurpiirteistä taloushuijaria. En minä yrittänyt pysyä nykyhetkessä. En ajatellut repliikkejä tai yrittänyt tulkita niitä. Minä ja roolihahmoni kirmasimme katonrajassa ja vatsa oli täynnä naurua, joka tuli yleisön suusta ulos. Se hetki itsessään oli tärkeintä. Ei sitä muuttanut sen paremmaksi keuhut. Eihän leikkiä voi hyvin tai huonosti. On vain huippuleikkejä tai tylsiä leikkejä. Minusta teatteri oli huippuleikki.

Leikki metaforana kuvastaa mielestäni kirkkaasti näyttelijäntyön tietoisuuden virettä. Julia Cameron puhuu kirjassaan *Tie Luovuuteen* siitä, kuinka sisäinen taitelijamme on kuin lapsi, joka haluaa leikkiä. Luomista ei voi tapahtua kritisoiivassa ilmapiirissä. Ilmapiirin on oltava leikin kaltainen, jossa tulos ei voi olla oikea tai väärä. Huomion on oltava itse leikissä, tekemisessä. Lapsen läsnäolo ja autenttisuus hänen leikkiessään on hätkähdyttävää. Antautuminen leikkiin on niin kokonaisvaltaista, että voisi kuvitella lapsen tietoisuuden rajojen hämärtyvän. Vaan asia onkin päinvastoin. Kun aikuinen tulee mukaan leikkiin liian tosissaan, lapsi saattaa varmistaa aikuiselle, että; ”Tämä on vain leikkiä!”

2.2 Ainoa teko, jonka tunteille voi tehdä

Olen kuullut sanottavan, että estäminen on ainoa teko, jonka voit tehdä rakkaudelle. Ajattelen, että sama koskee luovuutta laajemminkin ja ehdottomasti tunteita. Näyttelijäntyö saattaa päällepäin vaikuttaa työltä, jossa työskennellään tunteitten kanssa. Niinpä tekniikan puuttuessa ainakin minulle kävi niin, että aloin manipuloimada omia tunteitani näytellessäni. Ne eivät virranneet vapaasti, eivätkä siis olleet aitoja tunteitani. Siitä voi tietysti olla montaa mieltä, pitäisikö näyttelijän tunteet olla aitoja tai mitä aitous ylipäätään tarkoittaa, joka tapauksessa useat näyttelijäntyöstä kirjoittaneet ammattilaiset allekirjoittavat nykyisin saman ajatuksen, ettei tunteita voi käskeä. ”Emme voi päättää tunteistamme, mutta voimme päättää teoistamme” (Weston,1999,52).

Samana keväänä 2001 osallistuin toisellekin Teatterikorkeakoulun avoimen yliopiston kurssille. Se oli kahden opintoviikon hahmometodikurssi. Pidemmällä hahmometodikursseilla käsiteltäviksi nousevat kokonaisuudet olisivat varmasti monitasoisempia, mutta tuolla kurssilla koin hyväksymisen ampuvan nimenomaan tunteiden keskukseen.

Opin hyväksymään sen kulloisenkin hetken tuntemuksia, joita minulla oli puhuessani monologia. Puoli vuotta myöhemmin Stadiassa käytin tätä yhtenä työkaluna näytellessäni Medeiaa. Tunteitten hyväksyminen nykyhetkessä suhteessa tekstiin ja suhteessa kontaktiin paljastaa totutut tavat reagoida esim. jännittämällä. Ohjaaja saattaa ehdottaa olemaan poistamatta jännitystä ja jopa lisäämään sitä. Yksi taso on se, mitä teksti synnyttää puhujassaan. Toinen on sen näyttäminen ja jakaminen muulle ryhmälle. Tämä jakaminen ja kontaktissa oleminen taas tuo lisää aiheita pintaan. Hyväksymisellä ikään kuin korvataan se toiminto, jolla aiemmin on suojauduttu häiritsevältä tunteelta. Esiin tulee se mistä minussa juuri nyt on kysymys ja mitä siitä heräävästä näytän. Mitä torjun ja mitä pelkään.

Juuri pelon hyväksyminen suhteessa epäonnistumiseen on ollut minulle yksi pisimmälle kantaneimmista hedelmistä hahmometodikurssilta. Kävin tämän ajatuksen läpi ennen jokaista Medeian esitystä. Mitä jos epäonnistun?, kysyin ja annoin tunteiden, jotka epäonnistumiseen liittyi tulla pintaan. Sitten hyväksyin nämä tunteet. Hyväksyin myös epäonnistumisen mahdollisuuden. Kysymys jonka kurssilla opin on; ”Mikä on pahinta mitä

voisi tapahtua jos epäonnistun?” Tämän kysymyksen vastauksen hyväksyminen johti joskus samanlaiseen helpottuneeseen riemuun, kuin improvisaatiokurssilla sen myöntäminen, että jollain tavalla jopa halveksin omaa näyttelijäntyötäni.

Hahmometodikurssilta käteen jäi siis kaksi hyvin tärkeää välinettä. Oli uutta, että tekstin tulkinnan voisi todella jättää esiintymis-tilanteen armoille. Heittäytyä siihen hetkeen kuulemaan, mitä kontakti synnyttää ja antaa sen värittää tekstiä. Jännityksen ja jopa katastrofimielikuvien hyväksyminen on pikkuhiljaa johtanut siihen, että olen päässyt hirvittävästä pelosta esiintyä omana itsenäni ilman roolihenkilön suoja.

2.3 Kokonainen persoona

Kolmannen vuosikurssin syksyllä opiskelin Päivi Ketosen yhdistetyllä psykodraama ja tarinateatterikurssilla. Se oli minulle oikea hyväksymisen syvä sukellus. Joka aamu istuimme piirissä ja jokaisella oli vuorollaan puheenvuoro. Sai puhua mitä vain. Päivi Ketonen päätti lopuksi piirin aloittamalla usein: ”Kuulen, että ...” ja ikään kuin poimi teemoja ja aiheita, joita elämässämme vallitsi. Näkyväksi nostettiin eroja ja yhtäläisyyksiä. Hyväksynnän valokeilaan ohjattiin jokaisen ihmisen elämä ja ihmisen oma suhde omaan elämään.

Julia Cameronin kirjassa Tie Luovuuteen kehoitetaan taiteilijoita ikään kuin rukoilemaan tähän tapaan: ”Minä pidän huolta työn määrästä, Jumala pitää huolta sen laadusta.” Eli pysyttelemään taiteilijana tekijänä, ei arvottajana.

Psykodraamakurssilla hyväksyminen johti lopulta elämässä vallitsevien suurempien kokonaisuuksien ja merkityksellisten yhteyksien näkyväksi tulemiseen. Hyväksyminen ei ollut enää vain keino päästä takaisin siihen, miltä minusta tässä ja nyt tuntuu ja sitä kautta lähemmäs jatkuvaa elämänvirtaa ja luovuutta. Siellä hyväksytyksi tuli kokonainen persoona.

Syntyi ajatus, että elämälläni on tietty muoto. Minä olen jo tietyn muotoinen ilmestys vain senkin takia, mille paikalle olen elämässä syntynyt. Luulen, että Julia Cameronin taiteilijan rukous perustuu samankaltaiseen ajatukseen. Siinä ajatuksessa taiteilija on kuin kanava luonnossa vallitsevalle luovalle voimalle tai Jumalalle. Kun kanavaksi an-

tautuu yksinkertaisesti tekemällä, niin silloin se, mitä syntyy, automaattisesti muistuttaa tekijäänsä, kun lopputulosta ei manipuloida. Löytyy kanava mistä käsin elämäni luo itsensä uudesti sen loppuun asti. Valinta on jo tehty ennen syntymää. Vasta, kun tämän hyväksyy, vapautuu luomaan taideteoksia, jotka persoonallisimmin ja tarkimmin ilmentävät taiteilijan kokemuksen ja näkemyksen maailmasta.

Tarinateatterissa näyttelijä kuulee tarinankertojaa. Hän ei kuuntele vain sanoja, vaan hän asettaa oman persoonansa kuulemaan kertojan persoonaa ja koettua. Hänen esiintymisessään on läsnä se persoona, jota hän ei lakkaa kuulemasta ja se joka ei lakkaa kuuntelemasta. Molempia tarvitaan. Hänen omat kokemuksensa aktivoituvat niiltä osin, joissa on yhteneväisyyksiä kertojan kokemukseen. Hän ilmentää niitä omalla persoonallaan. Näyttää samalla oman kokemuksensa, jakaa kertojan kokemuksen omansa kanssa. Jotta näyttelijä on kykenevä käyttämään omaa kokemusvarastoaan, täytyy hänen olla vapaa niistä kokemuksista. Siksi on sitä parempi, mitä kokonaisempi persoona tarinateatterinäyttelijällä on käytössään.

Tämänkaltaisessa työskentelyssä joutuu todistajaksi tilanteisiin, jossa omat käsitykset itsestä tulevat pintaan ja saattavat muuttua radiakaalistikin. Siinä oma identiteetti on kuin remontissa ja sen takia olo saattaa olla todella kaoottinen. ”Kaaos ja luovuus kulkevat aina hetken käsi kädessä. Kaaoksen merkitys on siinä, että se hajottaa säilykemaailman kiinteät muodot ja suhteet”(Lindqvist,1992,17)

Eräs mielenkiintoinen ajatus, joka liittyy kokonaisemman minäkuvan löytymiseen liittyy onnellisen kokemuksen jakamiseen. Kun joku jakaa jonkun kipeän muiston ja tulee hyväksytyksi, siirtyy tämä kipeä muisto osaksi käytettävissä olevaa tarinateatterinäyttelijän kokemusvarastoa. Kipeä muisto on ollut ehkä suojattuna katseelta, erillisenä, tehden omistajastaan pienemmän mitä hän kun saa muiston käyttöön. Psykodraamakursilla koin kuitenkin kaikista haavoittavammaksi tuoda varauksettomalla tavalla onnellisia kokemuksia jaettavaksi. Onnellisuudessa jotenkin tiivistyi jo kokonaisuuden tuntu. Vain ottamalla jotain pois siitä, se olisi muuttunut. Tyrmätyksi tulemisen riski oli niissä entistä suurempi.

2.4 Rajalla pysyminen

Kun käytämme hyväksymistä luovuuden aukaisijana, se johdattaa meidät rajalle. Ehyen ja kaoottisen rajalle. ”Psykyen tasolla luovuus on mielestäni kykyä kestää sisäistä kaaosta ja hahmottaa sitä mielekkäästi sillä tavalla, että uudenlainen toiminta tulee mahdolliseksi.” (Lindqvist,1992,19) Riippuu siitä minkälaiselle rajalle tullaan, mikä on oikea keino nuoralla pysymiseen.

Monesti syvien tunnereaktioiden kohdalla on se vaara, että näyttelijä jää siihen kaaoksen ja luopumisen draamaan ja virta pysähtyy. Samoin voi käydä improvisoijalle, kun yhteistyö on parhaimmillaan. Rajattomuuden vapauttava kokemus, jossa pääsee kanssaimprovisoijien kanssa kollektiiviseen tajuntaan luomaan yhteistä illuusiota näkyväksi niin, että tarina syntyy kuin itsestään saattaa olla niin innostavaa, että jääkin siihen innostumisen tunteeseen, eikä sitten enää kuulekaan. Ja taas ollaan vähän kauempana tapahtumapaikasta, luovasta keskuksesta. Riippuu siitä, mikä on syy, joka saa meidät irtaantumaan luovasta virrasta, mikä saisi meidät pysymään siinä yhteydessä. Jos esimerkiksi improvisoidessamme syy tukkeutumiseen on innostus omasta itsestämme, voi vastaus piillä huomion sitkeässä säilyttämisessä kanssaimprovisoijassa.

Kontaktia voidaan pitää eräänlaisena rajana. Psykodraamakurssilla opin, kuinka vain rajalla voi kohdata. Kun tuntee kontaktipinnan, on saapunut yhteyteen. ”Ei voi liittyä, ellei ole joku joka liittyy.”(Hellsten,2000,206) Siksi on ollut tärkeää oppia tiedostamaan omat rajansa, eli oman persoonansa ääriviivat, hahmo.

Opiskellessani teatteria, olen saanut tietoisuudesta välineen, joka vetää rajan kahden toisiaan muistuttavan, mutta täysin vastakohtaisen eläytymisen välille. Itseni roolin uumeniin kadottamisen ja pinnalle uskaltautumisen välille.

3 MEDEIA

3.1 Tavoitteena luova roolityö

Ensimmäisenä opiskeluvuoteni Stadiassa sain mielettömän haasteen näytellä Medeian roolin Seppo-Ilmari Siitosen ohjauksessa *Medeia goes karaoke*. Alkusyksyn esiintymisen perusteet työpajoissa olin saanut vapaasti jatkaa luovan lava-esiintymisen etsimistä. Päätin, että haluan siirtää tavoitteeni koskemaan myös Medeian roolia. Halusin, että roolityö olisi luova. Roolihenkilön kohdalla tavoite on hieman erilainen, kuin improvisaatiokohtauksessa, jossa ei ole tulosvaadetta. Tai yksittäisen monologin tulkinnassa, jossa taas ei ole juonen loogisuuden painetta.

Tiedostin, että minulla oli harrastajateatterissa muodostunut tekniikka, jossa ensin luon tarkan mielikuvan roolista, jonka jälkeen alan täyttämään mielikuvaa. Tietysti tässäkin tekniikassa vaadittiin eläytymis- ja kuvittelukykyä, mutta tekijälleen se oli erittäin raskasta, koska lopputulos ei hengittänyt ja kaiken lisäksi siitä jäi aina uupumaan jotakin. Tämä oli erittäin suorituskeskeinen tapa.

Lähtien lapsuuden flow -kokemuksista minulla on ollut monia hyvin eritapaisia kausia näyttelemisessäni. Aikana, jolloin identiteettini oli muovautumassa lapsesta nuoreksi aikuiseksi, mutta jolloin en pystynyt täysin seisomaan omilla jaloillani, olin näennäisesti loistava eläytyjä ja reagoija. Sulauduin rooliin ja vastaanäyttelijään ja koko näytelmään sen ollen lopulta yhtä, kuin minä ja minuuteeni oli yhtä kuin se. Heittäydyn rooleihin samalla antaumuksella, kuin lapsena, mutta ilman leikin tuomaa tietoisuutta, jolloin se johti jopa vaarallisiin tilanteisiin. Ehkä juuri tämä vahingollinen rajattomuus ja halu häivyttää oman identiteetin rajat lopulta myös katkaisi yhteyteni luovaan keskukseeni.

”On yhtä tärkeää kokea olevansa erillinen yksilö kuin hyväksyty ryhmän jäsen. Ääripäät, totaalinen eristäytyminen ja totaalinen sulautuminen, ovat ongelmallisia. Toisista erottumaan pyrkivä persoonallisuus voi saa-

vuttaa loistavia yksilösuorituksia ja menestyä, mutta vaarana on itsekeskeisyys ja egosentrisyys, yksin toimiminen välittämättä muista.” (Routarinne,2002,33)

Näyttämöllä sokea heittäytyminen ja eristäytyminen kietoutuvat joskus hämäävällä tavalla toisiinsa. Jos näyttelijän tietoisuuden toden ja fiktion raja hämärtyy, hän saattaa unohtaa toimivansa ryhmässä. Vastanäyttelijöistä tulee osa hänen subjektiivista illuusiotaan.

Kun lähdin tekemään Medeian roolia, olin todella kaaosvaiheessa oman näyttelijäntyöni kanssa. Juuri silloin minua eniten poltteli kysymys luovan roolityön mahdollisuudesta. Halusin yhdistää nykyhetkessä, vielä näytöksiin asti luotavan, prosessimaisen näyttelijäntyön jo Antiikissa määritellyn hahmon ilmentämiseen. Minulla oli ikään kuin kaksi rinnakkaista tavoitetta. Toisaalta vapautua suorittamisesta ja kuitenkin tehdä hyvä rooli, joka muistuttaisi mahdollisimman autenttisesti Eyrupideen luomaa Medeiaa.

Lähtökohtaisesti Seppo Ilmari Siitonen hyväksyi meiltä näyttelijöiltä kaiken. Siinä sitten etsittiin. Minun tavoitettani päästä irti ohjaajan miellyttämisestä tämä totaalinen hyväksyminen tuki. En pystynyt miellyttämään tai olemaan miellyttämättä. ”Auktoriteettipelko tappaa luovuuden. Työskentelystä ei tule mitään, ellei jokainen saa olla oman kokemisensa, ajattelemisensa ja toimimisensa subjekti, oman elämänsä päähenkilö. Hän saa kokeilla rajojaan äärimmäisyyteen asti. Tämä anarkistinen piirre osoittaa myös luovien prosessien kaoottista luonnetta.” (Lindqvist,1992,23) Ja kaoottinen ilma-
piiri kaiken sallivassa ensimmäisen vuosikurssin opiskelijoitten klassikko-harjoituksissa monesti olikin.

Roolin tekemiseen käytin kaikkea sitä tietoa, jota minulla oli näyttelemisestä varastoitunut. Se oli kollaasi uutta ja vanhaa. Koska luominen voi tapahtua vain nykyhetkessä ja rooli itsessään luotiin jo Antiikissa, roolityö oli kuin dialogi, joka jatkaisi matkaansa ikuisesti. Ei rooleista tule valmista. Vielä viimeisimmissäkin näytöksissä tilanne oli auki ja vapaa. En yrittänyt luoda ymmärrettävää tai loogista hahmoa. Ajattelin, että jokainen katsoja kirjoittaa itse puuttuvat osat.

3.2 Vaikuttaa - vaikuttua

Suuri osa työstä tapahtui tunteiden alueella. Minulle on jostain syystä aina ollut tärkeää, että tunteissa ei pihdata ja että ne eivät syvyytasolla jää pinnemmalle kuin kirjoitetuista tapahtumista voisi päätellä. Haasteeni koski lähinnä siis sitä, kuinka niin rankan roolin voisi tehdä tunnetasolla uskottavasti niin, että se olisi eheyttävällä tavalla luovaa tekijälleen ja jotta se palvelisi näytelmän tarkoitusta.

Riitta-Liisa Helminen, Alexander-tekniikan opettaja auttoi minut lähemmäs nykyhetkeä puhumalla suuntaamisesta. Täytyy suunnata vastaanäyttelijää päin. Viestiä lähettäessään, oli kysymys sitten repliikistä tai eleestä, on ajateltava se perille vastaanäyttelijän sisukaluihin. Repliikistä tuli vaikuttamisen teko. Ei oman tunteensa ilmaisukeino.

On siis uskallettava vaikuttaa toiseen ihmiseen. Silloin todella aukaistaan yhteistyö. Olin aikaisemmin tottunut hoitamaan kiltisti oman osani. Näyttelemään loukkaantunutta jos niin kuului, vaikei vastaanäyttelijä olisi onnistunut loukkaamaan minua lainkaan. Näyttelemiseen tuli uusia haasteita. Reaktioitten aikaansaaminen vastaanäyttelijässä nousi keskeiseksi. Näyttelijä siis työskentelee vastaanäyttelijänsä hyväksi ja hänessä, eikä itsessään. ”Näyttelijät voivat toisiinsa vaikuttamalla luoda kohtausten emotionaaliset tapahtumat”(Weston,1999,52) Vaikuttuminen ja vaikuttaminen ensisijaisesti kahden näyttelijän eikä kahden roolin välillä toivat tilanteen sisältöä lähemmäs todellisuutta. Nykyhetkessä alkoi tapahtua ja siihen syntyi enemmän elämää.

Riitta-Liisa Helminen neuvoi myös kuulemaan oikeasti, eikä vain näyttelemään kuuntelemista. Nämä ohjeet, jotka olivat verbejä, joita ei voinut näytellä ulkokohtaisesti, kuunteleminen ja suuntaaminen, eli vaikuttaminen olivat uutta sillä tasolla millä ne nyt todella otin käyttöön.

Verbit ovat todella verbejä vain ja ainoastaan preesens muodossa. Menneisyys tai tulevaisuus ovat vain kuvia. Liikkumattomia ja paikalleen jääneitä mielen tapoja jäsentää todellisuutta ”Heittäytyminen luovaan työskentelyyn edellyttää rohkeutta valintojen tekemiseen. Haasteet eivät ole menneisyudessa tai tulevaisuudessa vaan tässä ja nyt – nähtävissä, koettavissa, näytettävissä ja ilmaistavissa. Jos ei valitse, ei myöskään voi päästä minnekään.” (Lindqvist,1992,23) Kun kuuntelee ja kuulee, saapuu nykyhetkeen, sillä saapuu tekemään. Kuuleminen sitä vastoin on ikään kuin autenttisempaa kuuntele-

mista. Kuulemaan voi antautua ja se tapahtuu. Sen tasolle on tipahdettava. Silloin on kuultavan, tässä tapauksessa vastaanäyttelijän armoilla. Kun keskittää kaiken huomionsa kuulemiseen, ei ole aikaa prosessoida. Silloin vastaanäyttelijän repliikit pääsevät suoraan selkäyttimeeni ja vaikuttaminen tapahtuu ennen kuin ehdin sitä tyrmäämään. Autan vastaanäyttelijää tekemään vaikuttamisen työtään minussa tekemällä hänelle reaaliaikaisen reitin itseeni antautumalla kuulemaan.

Muistan, kun harjoittelimme heinäkuussa 2002 Teatterisalissa Tampereen Teatterikesää varten. Ainoa, mitä päätin, ennen läpimenon alkua oli, että nyt minä yksinkertaisesti kuuntelen tämän näytelmän tapahtuvaksi. Ja kuulemisen käyttäminen työkaluna aiheutti sen, että Mika, vastaanäyttelijäni muuttui todelliseksi. En nähnyt itseäni tai suoritustani. Ensimmäistä kertaa elämässäni en tiennyt miten hyvä tai huono olin lavalla. Ei ollut aikaa ajatella sellaista. Vaikuttaminen ja vaikuttaminen eivät äkkiä ollutkaan toistensa jälkeen käytettäviä työkaluja. Ne tapahtuivat samanaikaisesti tässä ja nyt. Ne avasivat tilan.

Sain Medeiaa tehdessäni todella konkreettisia työkaluja näyttelijäntyöhön. Sellaisia työkaluja joita pystyy aina käyttämään huolimatta omasta vireestä. Mainitsin jo aikaisemmassa luvussa käyttäneenä Medeiaa tehdessäni hahmometodissa oppimaani tunteitten hyväksymistä Medeiaa tehdessäni. Jatkovasta oman olotilansa hyväksymisellä suodattamisesta tuli ikään kuin nykyhetkeen löytämisen yksi muoto. Siitä tuli keino nollata tilannetta aina aika ajoin. Huomion terästämisellä vastaanäyttelijän kuulemiseen on hyvin samankaltainen vaikutus. Väitän, että oleminen on kuitenkin vielä autenttisempaa silloin, kun omat reaktiot tapahtuvat vapaasti. Huomio, ei ole niissä tai niiden hyväksymisessä vaan vastaanottamisessa ja vaikuttamisessa. Toisessa ihmisessä. Samaa kehoittaa David Mamet tekemään; ”Samaan tapaan näyttämöllä katsojia kiehtoo nimenomaan ulospäin suuntautunut näyttelijä, joka ei lainkaan välitä omasta olotilastaan, vaan suuntaa *koko* huomionsa vastaanäyttelijän reaktioihin.” (Mamet,2002,20)

3.3 Neljännen seinän sortuminen

Verrattuna aikaisempaan eläytymistapaani Mededian roolia tehdessäni löytämäni työkalut olivat ennen kaikkea kontaktia avaavia. Näyttelemisestä tuli todella yhteistyötä. Se ei ollutkaan yksilötyötä, jossa jokainen tuo valmiin luomuksensa yhteiselle areenalle, jossa luomukset kilpailevat paremmuudesta. Mitä enemmän painopistettä näyttelijäntyössä

laitetaan kontaktille ja erilaisiin tapoihin vaikuttaa vastaanäyttelijään, se keventää myös näyttelijän taakkaa ymmärtää roolihenkilöään tai muodostaa siitä ehyttä kokonaiskuvaa. Muistan juuri Medeiaa tehdessäni oivaltaneeni, ettei roolityöni tarvitse olla psykologisesti looginen. Eiväthän ihmiset todellisessakaan elämässä ole mitenkään loogisia. Aikaisemmin luovuuttani oli häirinnyt myös tämä psykologinen taakka. Medeian rooli oli niin kaukana oman käsityskykyni ulkopuolella, koska Medeia murhaa omat lapsensa näytelmän lopussa miehen ja maineensa takia, vapauduin yrityksestä ymmärtää rooliani.

Näytelmä oli modernisoitu siten, että kieli oli alkuperäistä, mutta näytelmä tapahtui karaokebaarissa. Koko tila oli lavastettu baariksi ja katsojien pöydät olivat ikään kuin osa lavastusta. Roolihenkilöt olivat baarissa samalla tavoin, kuin katsojatkin. Niinpä toteutukseen kuului nähdä katsojat. Yleisökontaktin käyttäminen sai uusia mahdollisuuksia myös tämän produktion aikana. Vaikka siitä olikin jo paljon aikaa, jolloin olin viimeksi halunnut olla täysin siinä illuusiossa, että näytelmän tapahtumat ovat tosia, en näin suoraan ollut yleisökontaktiin aiemmin mennyt. Olin tottunut näyttelemään yleisölle kokonaisuudessaan. Näytelmän tapahtumat ja yleisö olivat samassa tilassa, mutta yleisö passiivisena ja vastaanottavana.

Medeiaa tehdessäni aloin ottaa suoraa ja henkilökohtaista yleisökontaktia. Koska näyttelemiseeni oli tullut enemmän tilaa vastaanottaa vastaanäyttelijältä, tämä ominaisuus siirtyi myös yleisökontaktiin. Aikaisemmin minulla oli ollut vastuuntunne täyttää kaikki tila omalla olemuksellani ja tunteillani. Se johti siihen, ettei tilaa jäänyt toisen armoilla olemiseen. Nyt, kun opin hieman heittäytymistä toisen vaikutuksen alaiseksi aloin käyttämään tätä myös yleisön suhteen. Se avasi paljon uutta. Muistan vieläkin Medeian näytöksistä katsojia, joiden kanssa kävin ikään kuin dialogia. Katsojien reaktiot vaikuttivat omiini ja veivät täten näytelmää eteenpäin. Ne toivat siihen oman osansa. Huomasin, miten erityyyliselle yleisölle teki mieli puhua eri tavoin. Vaikuttamisen ja suuntaamisen ajatus siirrettynä yleisöön muuttivat ilmaisua eri yleisöjen mukaan. Jos katsomossa oli joku tuttu ihminen, annoin tämänkin tosiseikan vaikuttaa esiintymiseeni. Saatoin ottaa aktiiviseen ajatukseeni joitakin yhteisiä kokemuksiamme tai ajatella jotakin tiettyä tuttua katsojaa puhuessani vastaanäyttelijälle. Tämä kaikki toi uusia suuntia.

Judith Westonkin kehottaa näyttelijää käyttämään hyväkseen kaikkia olemassa olevia impulsseja: ”Hyvä näyttelijä noudattaa sääntöjä, hän keskittyy toisen näyttelijän kuuntelemiseen, ilmaistavissa oleviin valintoihin ja fyysiseen toimintaan. Jos hän kuulee len-

tokoneen tai kuvaajan hengityksen tai kenkensä narinan, hän antaa roolihahmonsa kuul- la sen. Hän ei sulje mitään pois, vaan käyttää kaikkea pysyäkseen hetkessä läsnä ja an- taakseen esitykselleen elämän maun.” (Weston,1999,96) Yleisökontakti pakottaa mie- lestäni näyttelijän hyvällä tavalla olemaan nykyhetkessä samoin kuin vastaanäyttelijän kuunteleminen. Mielestäni yleisöäkin pitäisi ikään kuin kuunnella sen lisäksi, että siihen on syytä haluta vaikuttaa. Jos vain haluaa vaikuttaa, ei luultavasti vaikuta, sillä silloin ei välttämättä synny kontaktia.

4 MUN JUURET ON VETTÄ JA VERTA JA INHIBOINTI

4.1 Teoksen esiin kuuntelu

Työharjoitteluni ohjaajantyyön alueella jatkoi sitä oppimisprosessia, joka alkoi Teatteri- korkeakoulun kursseilla ja mihin olin Medeiassa päässyt. Medeiata tehdessäni olin pitä- nyt yleisöä vastaanäyttelijöinäni antaen heidän vaikuttaa minuun ja pyrkimällä vaikutta- maan heihin. Jatkoin tämän asian työstämistä ohjatessani. Kirjoitin lauluja ja monologe- ja, joita ohjasin. Näyttelijöillä ei ollut rooleja perinteisessä mielessä, vaan tärkeintä oli teksti ja kontakti.

Kesällä 2002 tein Julia Cameronin Tie Luovuuteen kurssin. Kurssin tärkein työkalu on aamusivut. Aamusivut ovat kolme liuskaa käsinkirjoitettua tajunnanvirtaa. Ne tulee kir- joittaa joka aamu heti herättyä. Tämäkin luovuuden laukaisija perustuu mielestäni hy- väksymiseen. Kun oppii sallimaan tuottamisen ilman mitään tulosvastuuta, tuottamisen kynnyks madaltuu ja kaikenlaista alkaa virrata pitkin kynänpäätä. Eräänä aamuna kirjoi- tettuani aamusivut, makasin semi supiini asennossa hirsilattialle inhiboiden, kun näyt- tämökuvia ilmestyi mieleeni. Semi -supiini on Alexander -tekniikan vahvin työkalu, kuten aamusivut Tie Luovuuteen kurssissa. Semi supiinissa maataan selin makuulla lattialla. Polvet ovat koukussa ja niskan alla on kirjapino. Kirjapinon paksuus on yksi- löllinen. Asennossa on tarkoitus rentoutua ja ajatella aktiivisesti suuntauksia. Jalkapoh- jista lattiaan, selkää pitkin niskasta takana olevaan yläseinään ym. Siinä kehoa palaute- taan sen normaaliin tilaan.

Mielessäni alkoi soida eräs sävelmä, joka oli hiertänyt mieltäni pitkään. Näin kuvan tanssivista tytöistä häähunnut päässä. Kohtaus päättyi eräänlaista hirttäytymistä muistutaneeseen ilma-akrobatia tiputukseen. Seuraavassa kohtauksessa, jonka sain yksityisnäytäntönä verkkokalvoilleni siinä mökin kattoa tuijottaessa, luokkaystäväni Hanna käveli näyttämön etureunaan ja alkoi puhua:

Mie rakastan maata. Mie tunnen sen voiman miun jalkojen alla...Sen tuli imeytyä juurista sydämeen...Miul on jalat tiukasti juurtuneena, kun olen antanu juurten kasvaa..Vapisevin käsin mie oon jättäny niit, joit oon liikaa palvonu, liiaks lentäny pois omilt juuriltain...Nyt mie seison täs eikä kukaan minuu tee pienemmäks ku mie oon. Mie seison tuulis ja myrskyis, mut maata mie en enää kadota. Mie voin vaik itkee kuun taivaalt ja seisoo selasis myrskyis, ettei näin pienel tytöl pitäis ees voimat riittää, mut jalkojain mie en enää unohda. Nyt mie otan ja silitän yks kerrallaan näkyviin ne haavat joit on tullu, ku mie olen menny pakoon juuriain. Ja vaik se satuu, ku tuuli osuu haavoihin, ni siint mie tiän, et mie elän.

Kirjoitin monologin heti ylös ja muokkasin tekstiä vain kerran jälkikäteen. Lähes samalla tavalla kuuntelin ja katselin näkyviin koko näytelmän; Mun juuret on vettä ja verta, jonka niminen opinnäytetyö ohjauksestani tuli. Laulut ja monologit ikään kuin saapuivat lähes valmiina, kuin jotakin kanavaa pitkin.

4.2 Inhibointi ja ohjaaminen

Ensimmäinen harjoituskerta jännitti. Olin vasta kokeillut ohjaamista ensimmäisen kerran Ville Sandqvistin ohjaajantyön perusteet kurssilla edellisena syksynä. Näyttelijän kohtaaminen jännitti osaksi sen takia, ettei kyseessä ollut mikään pakollinen kurssi, vaan minulle henkilökohtaisesti tärkeä produktio, jonka olisin ohjannut ilman koulun antamia puitteitakin. Kaksi ohjetta, joita käytin työvälineinäni autoivat ja auttavat edelleen. Kaisa Korhonen sanoo ohjausta käsittelevässä kirjassaan Koirien ajama Kettu, että ohjaajan täytyy pelätä näyttelijöittensä puolesta. Pelon kokemus muuttui. Koska näyttelijä on lopulta se, joka laittaa itsensä likoon yleisön edessä, ohjaajan on mentävä edellä. Ohjaajan on esipelättävä. Toisen ohjeen sain Riitta-Liisa Helmiseltä; ”Inhiboi! Päästät niskaa kokoajan vapaaks!”

Kun inhiboin katsoessani näyttelijää, minun ei enää tarvinnut miettiä mitä sanoa. Näyttelijän keho puhui suoraan minun keholleni. Inhibitio on Alexander-tekniikan termi, joka tarkoittaa juuri sitä, että aktiivisesti ajatuksellaan päästää niskaa vapaaksi koko ajan. Huomion keskittäminen oman niskani vapautteen katsoessani näyttelijää muutti koko tilanteen. Tietoinen mieli valjastettiin vain tarkkailijaksi. Inhibitio tarkoittaa myös sitä, että sanoo ”ei” totunnaiselle tavalle reagoida. Tilanteessa, jossa on tarkoitus olla kontaktissa, mutta jossa kokoajan odottaa itseltään jotakin hyvää ideaa, totuttu tapa reagoida on yleensä jännitys.

Kun mä jätän kehoni rauhaan sillä ei sanalla, mulle saattaa tulla hirveen paljon uusia hyviä tapoja miten mä toimin siin tilanteessa. Siin tapahtuu se, sillä ei:n avulla, kehon rauhoittamisen avulla et sä rupeet näkemään enemmän. Se on se tajunnan laajeneminen, sä näät enemmän yhtäkkiä siitä tilasta, miten näyttelijät on siinä. Sä näet enemmän mahdollisuuksia. (Helminen,2005)

Kehosta kehoon informaatio kulkee sanoja nopeammin. Koska oma kehoni oli vapaa, näyttelijän keho sai uudet ohjeet sen mukaan mitä sen tarvitsi tehdä päästäkseen inhibition tilaan. Inhibitio vapautti minut turhasta älyllistämisestä. Olisi paljon hitaampaa esimerkiksi miettiä miten itse tekisi kohtauksen ja sitten yrittää sanoa näyttelijälle ohjeita, jotka ehkä saisivat hänet toimimaan samalla tavalla. Inhibitio vapautti minut ohjaajana samaan tilaan näyttelijän kanssa. Jos ohjaajalla on liikaa paineita tai epäuskoa näyttelijöitään kohtaan, hän saattaa omalla kriittisellä suhtautumisellaan katkaista yhteyttä näyttelijöihin. Inhibitio tekee päinvastaisen. Kun ohjaaja ja näyttelijä on samassa tilassa, ohjaaja kokee saman minkä näyttelijä ja ohjeet syntyvät tässä yhteisessä tilassa kontaktin tuloksena. Silloin näyttelijä ja ohjaaja työskentelevät yhdessä. Näyttelijä ei toteuta vain ohjaajan visiota.

Monologi oli sisään kirjannut itseensä tavan, jolla siihen pääsi käsiksi. Monologissa tyttö sanoo; ”*Miul on jalat tiukasti juurtuneena...*”. Käytimme mielikuvaa jalkapohjien läpi tunkeutuvista juurista, joita pitkin maan tuli kulkeutuu tyttöön. Kun ihmisen suuntauokset ovat kunnossa, kun hän seisoo vapaasti jalkojensa päällä ilman, että kannattelee niskaa, painovoima kulkee hänen lävitseen ikään kuin energiana.

”Se on semmonnen fysiikan laki. Jos ei sitä olis, ni sillonhan ihminen lysähtää, maan vetovoiman ansioista kohti maata, niinku me tehäänki arjessa... ...Annetaan viestejä, pää eteen ylös, vie koko kehoa ylös, me vapautetaan ne lihakset niin et ne ryhtimekanismit laukee uudelleen toimimaan, niinku esimerkiks pikkulapsella. Eli samaan aikaan, kun sä oot vapaasti maassa, sä meetki ylöspäin.” (Helminen, 2005)

-Eli jotain kulkee kehon läpi? (haastattelutilanteessa esittämäni kysymys)

”Sielt kulkee kehon läpi. Sielt löytyy sellanen, sitä sanotaan suuntaukses. Jos sä paat pienen lapsen selkään käden ihan pehmeesti, ni sä tunnet ku siel menee ”viuh, viuh, viuh”, koska siellä ne tapahtuu ne suuntaukset... ...Mä en tie mitä sanaa siit käytetään. Onks se energiaa. Se on liike siellä sisällä, joka menee kokoajan ylöspäin.” (Helminen, 2005)

Luulen, että tätä energiaa voisi yhtä hyvin kutsua läsnäoloksi.

4.3 Vapauttava esiintyjä

Subtekstinä meillä oli lähimenneisyydessä tapahtunut väkivaltainen suhde. *”Nyt mie otan ja silitän yks kerrallaan näkyviin ne haavat, joit on tullu...”*. Minusta sillä ei ole merkitystä oliko näyttelijällä aina mukana tämä mielikuva. Luultavasti teksti olisi saatanut avata jotakin väkivallan kokemusta joka tapauksessa. Fyysisen tai henkisen, silläkään ei mielestäni ole mitään merkitystä. Pysyessään kontaktissa näyttelijä ei pääse pakoon herääviä tunteita. Nousee esiin se, mitä kulloisellakin kerralla nousee. Ja se tulee näkyväksi. Tämä oli se, mitä minulle itselleni oli aikanaan tapahtunut hahmometodikurssilla ja ensimmäisellä Alexander –tekniikan tunnilla. Medeiaa tehdessäni opin itse ohjaamaan itseni siihen tilaan. Ja lopulta kontrollin saadessani jollain tavalla menetin kiinnostukseni tähän toimintaan. Kun siirsin tätä osaamista näyttelijälle, pääsin uudella tavalla kiehtovaan työhön. Tämän monologin tekemiseen sain lisätä sen, ettei tarvitse olla erityisesti missään roolissa. Saa tutkia itseään siinä kontaktissa.

Oikean suhtautumistavan Juuret monologiin löytyi mielestäni juuri siitä, että pitää tietoisesti mieltä konkreettisissa asioissa. Esimerkiksi siinä, miltä lattia tuntuu jalkojen

alla. Kuka minua katsoo katsomossa. Inhibointiin ja hyväksymiseen. Siis ei vain tietoisesti *ole* itsensä hyväksyttävissä, vaan on se, joka hyväksyy. Siinä on ero. Se, mitä hyväksytään eli esimerkiksi tunteet, ovat irrallaan, suhde niihin on vapaa. Kaikessa elämän ilmentymissä on aktiivinen ja passiivinen osapuoli. Yhtä hyvin voi sanoa maskuliininen ja feminiininen. Niin kuin tunteita ei voi pakottaa, mutta niille voi tehdä olosuhteet tulla. Inhibitiossa on mielestäni kyse samasta asiasta. Yhtälailla improvisoidessa toimimme aktiivisina kuulijoina ja hyväksyjinä. Ei improvisoija keksimällä keksi, vaan antaa ideoiden saapua. Luova taiteilija tekee tilan. Tuote saapuu itsestään. Laulaessa pääsee hyvin lähelle tätä elämän perusolemusta. Koska hengitys on automaattista, en voi oikeastaan hengittää tai olla hengittämättä, mutta voin tehdä itsessäni enemmän tilaa hengitykselle.

Kaisa Korhosen ajatus siitä, että ohjaajan on pelättävä näyttelijöittensä puolesta voi minusta hyvin soveltaa myös esiintyjän ja yleisön suhteeseen. Esiintyjän on esipelättävä yleisön puolesta, ei omasta puolestaan. On kannateltava yleisöä, niin kuin ohjaaja kannattelee produktiota. Yleisöhän on siinä mielessä täysin turvaton, että esityksen kulku ei muutu, vaikka hän ei pitäisi teoksesta tai ymmärtäisi sitä. Kuitenkin, eikö esitys lähtökohtaisesti tehdä juuri yleisölle? Voisiko näyttelijä inhiboida tilaa yleisöönsä, niin kuin ohjaaja voi inhiboida tilaa näyttelijään? Eikö se ole pääasia, että yleisössä tapahtuu? Muutenhan yleisöä käytettäisiin vain passiivisina todistajina sille, mitä näyttelijässä tapahtuu. Kun näyttelijä on vapaa, hän aistii yleisönsä tilan. Hän voi ottaa tilan itseensä, niin kuin ohjaaja voi kuulla näyttelijöittensä kehot. Vapauttaessaan sitä, mitä näyttelijä kokee yleisössä, yleisökin vapautuu.

Mut mitä vapaammin se näyttelijä siellä on, ni sen paremmin se vuorovaikutus toimii. Siel on semmosii hetkii, et jollon kirkastuu, et hyvä ihme et, niinku tajuaa et toi yleisö ja minä ja tää tilanne ja nää näyttelijät täs ollaan kaikki yhtä jotenki. Sielt tulee sellasii hetkiä. (Helminen, 2005)

Inhibition oivaltaminen jatkoi siis lopulta kiinnostustani yleisön ja näyttelijän suhteeseen, joka oli alkanut näytellessäni Medeiaa. Tämä kuljetti kiinnostustani näyttelijäntyöstä aikalailla esiintymisen puolelle. Siinä kuvassa tila kokonaisuutena on tärkeä. Yhteinen vaikuttumisen tila.

5 OMA TEATTERIKÄSITYKSENI

5.1 Mitä on hyvä näyttelijäntyö

Ajattelen, että näyttelijän oma persoona on hänen tärkein työkalunsa. Mitä kokonaisuemmin oma persoona on käytettävissä näyteltäessä, sitä useammat persoonat voivat kokea tulevansa kuulluksi tämän näyttelijän kautta. Olkoonkin se sitten, kuin näyttelijän persoonan ja kirjailijan luoman persoonan dialogia. Joka tapauksessa, mitä kokonaisvaltaisemmaksi näitten persoonien läsnäolon esiintyjä saa, sitä koskettavampaa hänen työnsä on. Kuten inhiboinnin avulla kehot voivat aktiivisesti vapauttaa toisiaan, vain toinen persoona voi vapauttaa toisen persoonan kokemaan. ”Oppiessaan olemaan vilpittön ja yksinkertainen, oppiessaan pysymään asiassa huolimatta siitä että on peloissaan ja vailla ymmärrystä, näyttelijä luo *omaa* henkilöään, hän muovaa omaa luonnettaan. Näyttämöllä. Ja tämän henkilön hän tuo yleisölle ja tämä henkilö vilpittömästi koskettaa yleisöä.” (Mamet,2002,32)

Jos näyttelijä pelkää itsessään jotakin, esimerkiksi seksuaalisuuttaan, en usko, että yleisökään saa itsestään oivalluksia sillä alueella esityksen ansiosta. Jos tunteisiin tai esille panoon liittyikin pelkoa, luulen, että persoonan näkyväksi tekemiseen saattaa usein liittyä häpeää. Ehkä näyttelijä voisi olla myös myötähäpeäjä.

Voisiko näyttelijä kuunnella rooliaan samalla tavalla, kuin tarinateatterinäyttelijä kuuntelee tarinankertojaa? Lakkaamatta. Siltä tuntui lapsena, kun leikin esimerkiksi prinsessaa. Leikimme, minä ja prinsessa. Molempien hahmot olivat läsnä ja niiden välillä valitsi jonkinlainen yhteys, joka muistuttaa shamaanin yhteyttä henkiin. Mutta ei shamaanikaan voi mennä henkien taakse piiloon. Silloin yhteys katkeaa. Yhteys on aina kahden välillä. Muutoin se ei ole enää yhteyttä vain ykseyttä.

Ensimmäisen luokan ensimmäisellä jaksolla, Esiintymisen perusteet, Ville Sandqvist kertoi luokalleni kaksoistietoisuudesta puhuttaessa, ikään kuin kysyvänsä aina rooli-hahmoltaan ennen esitystä; ”Ootko täällä jo?, Joks mennään?” Keskustelimme siitä, ettei näyttelijä ikinä voi muuttua roolihenkilöksi. Jos näyttelijä luulee todella olevansa

roolihenkilönsä niin sehän on oikeasti psyykkisesti vaarallista. Se on itsensä ja muitten manipulointia. Se voi olla myös itsensä kieltämistä. ”Stanislavski sanoi, että se persoona, joka ihminen on, on tuhat kertaa mielenkiintoisempi kuin paras näyttelijä, joka hänestä voi tulla.”(Mamet,2002,31)

Hyvä näyttelijäntyö on mielestäni itsestään vastuunottavan eli rajansa tuntevan mahdollisimman kokonaiseksi kasvaneen persoonan yhtymistä muihin tavalla, joka vapauttaa jokaisen läsnäolijan sekä vaikuttumaan, että vaikuttamaan.

Parhaassa tapauksessa näyttelemisen voisi olla henkisesti terveen ja motiivinsa tiedostavan aikuisen leikkiä. Mitä kokonaisempi käsitys näyttelijällä on itsestään, sen kokonaisempi työkalu hänellä on käytössään. Kaksoistietoisuudessa totta on se, että näyttelijä on lavalla ja fiktiota se, että myös roolihenkilö on lavalla samanaikaisesti. Näyttelijän persoona ikään kuin leikkii roolihenkilön persoonan kanssa kuunnelleen tätä ja tekstiä, kuin tarinaa, jota samanaikaisesti välittää katsojilleen.

Terve lapsi on omassa elämässään autenttinen. Oma itse ja ympäristö ovat yhtä. Vaikka lapsi ei tiedosta oman identiteetin rajoja, niin yhden asian hän varmasti tiedostaa. Silloin, kun hän leikkii, hän luo ja on luomassaan todellisuudessa samanaikaisesti eläytyen ja tiedostaen.

5.2 Näyttelemisen ja esiintymisen eroja ja yhtäläisyyksiä

Tavoitteeni koulun alussa oli löytää uudelleen luovuutta näyttelijäntyöhöni. Varsinkin se oli mielessäni kun lähdin tekemään Medeian roolia. Perinteisen teatterikäsityksen saadessa uusia muotoja myös näyttelemisen vaatimukset muuttuvat. Kun lähdin etsimään luovuutta näyttelijäntyössä löysin välineitä, joita voi soveltaa luovuuteen melkein millä alalla tahansa. Esimerkiksi hyväksyminen, iloinen mokaaminen ja tulostuottomuus laukaisee luovuttaa ja ajattelua teki mitä ammattia hyvänsä.

Kun Medeiaa tehdessäni tärkeimmiksi työvälineiksi nousi läsnäoloa ja kontaktia lisäävät tekijät, alkoi kiinnostukseni pikkuhiljaa luisua nimenomaisesta roolityöstä koskemaan enemmänkin esiintymistä laajemmin. Tavoitteeni oli luova roolityö ja koin kyllä onnistuvani. Samalla kuitenkin juuri roolin rakentamisen luovat mahdollisuudet ovat

mielessäni kuin ikuinen paradoksi. Puhuisinkin mieluummin näyttelijän tulkinnasta. Ja tulkinnan käsittäisin enemmän liikkuvana ja alati uudistettavana, kuin staattisen lopputuloksen saavana teoksena. Juuri se tekee näyttelemisestä paradoksaalista, että rooli-hahmo sinänsä ja sen kokemat vaiheet ovat jollain tavalla jo piirtyneet historiaan tiettyyn muotoon. Kuitenkin näyttelijäntyön on saatava ottaa impulsseja siitä nimenomaisesta hetkestä, jossa tulkinta tehdään, ollakseen luovaa. Siksi nimitän sitä kuin dialogiksi. Mitä laajemmalle dialogia jaetaan, esimerkiksi koskemaan myös yleisön ja näyttelijän vuorovaikutusta sitä muuntuvaisemmaksi tulkinta tulee.

Missä vaiheessa sitten näytteleminen muuttuu esiintymiseksi. Esimerkiksi ohjauksessani Mun juuret on vettä ja verta näyttelijöillä ei ollut varsinaisesti rooleja, mutta eivät he aivan omina itsenäkään lavalla olleet. Rooli oli mahdollista yleisön kuvitella oleviksi koostuen siitä kaikesta, mitä kukin henkilö teoksessa ilmaisi. Noitten monologioiden tulkinta kuitenkin lähenee tulkintaa, jota laulaja voisi käyttää esiintyessään. Solisti ei ole missään roolissa, vaikei laulu kertoisikaan hänestä itsestään ja hän eläytyisi tarinaan, jota tulkitsee.

Tarinateatterissa eläytyminen on mielenkiintoista. Siinä on tärkeätä, että tarinankertoja kokee tullessa kuulluksi. Näyttelijä välittää omaa persoonaansa käyttäen kokemuksen takaisin kertojalle. Näytteleminen tapahtuu tajunnan ja olemuksen tasolla. Fyysisesti näyttelijä ei välttämättä muistuta kertojaa ollenkaan. Hänen ei edes tarvitse tavoitella kertojan olomuotoa pinnallisella tavalla. Kokemus kulkee syvemmillä tasolla. Kun taas perinteisessä teatterissa olisi hassua, joku nuori näyttelijä näyttelee vanhusta muuttamatta fyysistä tapansa liikkua tai muuttamatta lainkaan ääntänsä.

Elokuvassa taas tilanne on päinvastainen. On nimenomaan tärkeää, että näyttelijä on ulkoisesti uskottava. Muuten nykyinen elokuvanäytteleminen muistuttaa mielestäni tekniikaltaan monesti enemmän esiintymistekniikkaa, kuin roolityötä. Nämä kaksi ovat tietysti hyvin lähellä toisiaan. Esiintymistekniikalla tarkoitan sitä, ettei näyttelijä välttämättä vaivaa päätänsä roolin psykologisella kaarella, tai joudu muuttamaan fyysistä olemustaan tai tapansa reagoida radikaalisti omastaan, vaan keskittyy kohtaus kerrallaan olemaan läsnä, kontaktissa ja sanomaan repliikkinsa uskottavasti. Silloin hänen varsinainen energiansa voi olla erittäin lähellä hänen omaansa. Teksti, lataus ja leikkaus tuovat siihen sävyn, joka rakentaa roolihenkilön katsojan päässä.

Riippuukin paljon katsojasta mitä näyttelijältä odotetaan. Jotkut katsojat nauttivat eniten läsnäolosta ja hajanaisten tunnelmien ja ajatusten välittämisestä, toiset taas odottavat näyttelijältä nimenomaan muuntautumista tunnistettavaksi joksikin muuksi, kuin itseksensä.

Osasyys siihen, miksi minua kiinnostaa nykyisin enemmän esiintyminen, kuin näyttelijäntyö on se, että esiintymisessä tullaan nopeammin lähemmäs esiintyjän suhdetta omaan itseensä ja kontaktissa olemiseen ilman roolia, joka joissain tapauksissa voi toimia suojana ja esteenä oman itsen kohtaamiselle.

5.3 Etiikkaa

Koska oma näyttelijäntyöni ennen koulun alkua oli ajautunut minulle itselleni vahingolliseen toimintaan, olen etsiessäni ulospääsyä umpikujasta etsinyt samalla keinoja joilla näyttellä voisi tavalla, joka olisi eheyttävää myös näyttelijälle. Tällä en tietenkään tarkoita, että näyttelemisen tulisi aina olla mukavaa. Epämukavuuden rajojen ylittäminenkin voi olla lopulta eheyttävää ja ainakin nostaa näyttämölle sinne kaivattua energiaa.

Oma harhapolkuni alkoi siitä, että halusin jollakin tavalla unohtaa itseni roolin sisään. Sen sijaan, että olisin saapunut kohtaamisen rajalle, sukelsinkin kohtaamisesta rajattomaan tilaan. Rajattomuus voi tuottaa näyttelijälle monenlaisia ongelmia. Ihminen, joka ei tunnista oman identiteettinsä rajoja tai ei ole vastuussa itsestään, saattaa olla erittäin taitava näyttelijä. Näyttämö saattaa olla tällaiselle ihmiselle paikka jäsentää omaa todellisuuttaan. Paikka, jossa saa tuntea vahvasti ja tuntea elävänsä. On paljon sellaisia hyviä näyttelijöitä, joista kuulee, että heidän kanssaan on vaikea näyttellä. Jos näyttelijällä on elkeet, jossa koko näyttämö on hänen sielunmaisemansa, eikä niin, että hän on yksi osa yhteistä tilaa, voi yhteistyö olla hankalaa. Aitoa ja reaktiivista kontaktia vastaanäyttelijöitten kanssa ei välttämättä synny. Vastanäyttelijöitten mahdollisuus luoda tyrehtyy olemattomiin jos heidän antamiin impulsseihin ei reagoida aidolla tavalla.

Jos näyttelijä ei uskalla kuoriutua kohti henkilökohtaista kosketuspintaa vastaanäyttelijöitten ja yleisön kanssa, häneltä jää kasvun mahdollisuus pois. On mahdollista, että näyttelijä käy läpi uudelleen ja uudelleen omaa traumaansa elämäntyönsä aikana, mutta

jos hän ei kasva, voiko hänen työnsä vahvistaa tai kannatella muita? Mielestäni taiteilijan vastuu kasvaa sitä myötä, kuin hänen kykynsäkin kasvavat. Kuitenkin taiteilijoille saattaa usein käydä niin, että heidän kykynsä suhteessa omaan taidemuotoonsa kasvavat kyllä ajan myötä, mutta heidän kykynsä kohdata maailmaa eivät välttämättä kasva. Silloin taiteilija voi toimia erittäin hyödyllisenä peilinä yhteisölleen avaten yhteisönsä silmiä. Jos näyttelijälle käy näin, häneltä saattaa jäädä kokonaan käyttämättä näyttelijän ammattiin sisältyvä mahdollisuus jakaa iloa.

Mielestäni ohjaajalla tulisi olla kykyä ohjata näyttelijöitä aitoon vuorovaikutukseen ja sitä kautta kasvuun ihmisenä. Uskon, että sitä kautta teatteri voisi laajeta antamaan enemmän, kuin toimia vain silmien avaajana tai viihdyttäjänä. Jos ohjaaja esimerkiksi ohjaa vain yksittäisiä roolisuorituksia, näyttelijät joutuvat tarkkailemaan työssängä liikaa omaa toimintaansa. Minusta ohjaajan pitäisi ohjata nimenomaan kontaktia ja vuorovaikutusmahdollisuuksia. Sitä kautta näyttämölle syntyy sähköä, joka näkyy varmasti katsomoonkin. Ryhmässä, jossa kiinnitetään huomiota ryhmätyöhön ja kontaktiin kukaan ei kanna yksin huolta epäonnistumisesta tai pysty pönkittämään vain omaa egoaan onnistumisella. Silloin onnistuminen on aina yhteistä. Koska teatteri on miniatyyritodellisuus, joka voi parhaimmillaan heijastua ympäröivään yhteisöön, sen tulisi huolehtia siitä, minkälaista maailmankuvaa se välittää. Lisäksi työskentelytapa, jossa kiinnitetään huomiota tapaan olla kontaktissa, pakottaa esiin näyttelijän oman todellisen suhteen itseään kohtaan.

Minusta on hyvä, että ihmiset houkutellaan omille rajoille ja kohtaamaan toisensa ja itsensä. Sehän on taiteen tarkoitus ja vain sitä kautta asioita voi muuttaa. Vaikka teatteri on taidemuotona illuusionluoja, sitä suuremmalla syyllä sen sisällä työryhmän tulisi olla totuutta kunnioittava ja tunteet salliva. Siitä sallivuudessahan juuri leikissäkin on kyse. Niin kuin lastenlaulussa sanotaan; ” Se on ihan höpö, joka leikistä suuttuu..” Sillä tavoin liian tosissaan itseään ja muita ei teatteria tehdessä voi ottaa, ettei ole valmis kantamaan negatiivisia tunteita, joita työskentely saattaa synnyttää. Päinvastoin, ilmapiirin pitäisi nimenomaan sallivuudessaan leikin kaltainen, jotta tunneilmaisusta tulisi sillä lailla ilmapää, että se voi vapauttaa myös yleisöään.

6 POHDINTAA

Kun lähdin etsimään luovuutta näyttelijäntyöhöni, en olisi uskonut, että minulle kävisi näin kuin kävi. Kun löysin luovuuden välineitä näyttelijäntyöhöni, kävi niin, että luovuuden tutkimisesta tuli itsessään niin kiehtovaa, että se vei mennessään ja näyttelijäntyö on jäänyt vähemmälle. Luovuuden herättämisestä on pikkuhiljaa muovautunut ammatti. Esiintymisessä kiinnostavammaksi, kuin roolinrakentaminen on noussut yleisökontakti ja tulkitseminen.

Suomenkielen sana välittää, kuvastaa mielestäni tarkasti sitä toimintaa, jota esiintyjä parhaimmillaan tekee. Hyvä esiintyjä ei itse ole valokeilassa, vaikka kaikki niin luulisivatkin. Hyvä esiintyjä on lavalla välittääkseen jotakin asiaa yleisölleen. Hän haluaa kertoa jotakin tärkeää. Esimerkiksi stand up –koomikon on ensin itse nähtävä asiat koomisessa valossa, ennen kuin hän voi tuoda esille niitten koomisen puolen yleisölle ja huvittaa ihmisiä. Kun esiintyjällä syntyy tarve esiintyä ja välittää jotakin asiaa, katsoisin tärkeäksi, että osa tarpeesta syntyisi välittämisestä. Näin ollen esiintyjä olisi ihminen, joka välittää yhteisöstään välittäen sille asiaansa. Esiintyjä välittäjänä sisältää myös ajatuksen siitä, mitä olen oppinut luovuudesta esiintymisessä. Välittäjä on enemmänkin kanava, kuin subjekti. Ehkä kanava omalle persoonalleen, mutta toimija itse on väylä ja kanava. Medeiaa tehdessäni opin kuuntelemisen kautta antautumaan väyläksi vastaanäyttelijän repliikeille. Ohjatessani Mun juuret on vettä ja verta inhibointi opetti avaamaan väylän, johon tietoisuuttani pitkin näyttelijän toiminta ja tunteet vastaanotettiin ja ohjeet jatkaa syntyivät. Koin olevani koko prosessin ajan kuuntelijan ja katsojan asemassa. Kuuntelin omaa visiotani ja näyttelijöitä ja ohjeet syntyivät kun itse näin polun, jota pitkin näyttelijä pääsisi päämäärään.

Luodessamme päästämme todellisuuteen sisimmästämme kumpuavia, siellä jo olemassa olevia ilmiöitä. Ensimmäinen esiintymisjännitystäni purkava työkalu oli hyväksyminen. Epäonnistumisen mahdollisuuden ja jännityksen paljastumisen hyväksyminen. Nykyisin minua auttaa tilanteessa huomion siirtäminen itsestäni yleisöön. Tämänkin asian opin vastaanäyttelijän kautta. Halu vaikuttaa toiseen puhdistaa tukkoista ja pysähtynyttä ilmaisua. Samaa keinoa voi käyttää monologia tehdessään yleisöön kohdistettuna. Kun havaitsin tämän, havaitsin myös sen, että luodakseen aitoa ja hetkessä elävää vuorovaikutusta esiintyjä ei voi vain vaikuttaa yleisöön, vaan hänen tulisi myös ikään kuin vaikuttaa yleisöstä. Aivan kuten näyttelijän on sekä kuunneltava vastaanäyttelijää, että

suunnattava oma panoksensa häneen. Kuten ohjaaja voi inhihoimalla vapauttaa näyttelijää, näyttelijä voi myös vapauttaa yleisöä. Vapauttava esiintyjä yhdistettynä ajatukseen esiintyjästä välittäjänä on kaikki mitä tällä hetkellä ajattelen luovan esiintyjän ominaisuuksiksi. Vapauttaessaan itseään esiintyjä vapauttaa yleisöään. Tämän voi tehdä vain olemalla lavalla. Noustakseen lavalle tai esiin joukosta, tarvitaan kuitenkin myös motiivi jonkin konkreettisen asian välittämisestä, eli kertomisesta. En tarkoita, ettei tätä asiaa voisi välittää vaikka ilman sanoja, mutta jotakin annettavaa, joka muuttaa valitsevaa olotilaa sen tulisi olla.

Tutkimukseni luovuudesta näyttämötaiteessa on ollut ennen kaikkea toiminnallinen. Tässä opinnäytetyöni kirjallisessa osassa olen valottanut sitä lähinnä näyttelijäntyön osalta. Luovuuden tutkimisesta on tullut minulle intohimo ja jos tekisin tälle työlle jatkoa, laajentaisin sen varmasti koskemaan luovuutta laajemminkin. Luovuuden eheyttävä vaikutus ja menetelmät, jotka avaavat luovuutta kiinnostavat minua.

Kuten mainitsin jo ensimmäisessä luvussa, on mielenkiintoista, että useimmiten luovuuden aukaisija on sama väline, joka pitää luovuutta yllä koko prosessin ajan. Hyväksymistä ja kuuntelemista ei voi lopettaa. Luovuus sinänsä siis käyttäytyy koko ajan samalla tavalla, huolimatta siitä, missä vaiheessa prosessia ollaan. Perusasioihin on palattava jatkuvasti. Se on taiteilijana olemisen onni ja vitsaus. Koskaan ei tule valmista ja jos tulee, silloin prosessi on loppu. Silloin se ei ole enää luovaa ja silloin on siirryttävä uuteen tuntemattomaan.

LÄHTEET

Cameron, Julia, 2002. *Tie Luovuuteen*. Suom. Pekka Pakkala. Helsinki: Like

Hellsten, Tommy, 2000. *Saat sen mistä luovut*. Helsinki: Tommy Hellsten ja Kirjapaja Oy

Lindqvist, Martti, 1992. *Unelma rohkeasta elämästä*. Helsinki: Otava

Mamet, David, 2002. *Tosi ja epätosi*. Suom. Vuokko Kellomäki. Helsinki: Hakapaino

Korhonen, Kaisa, 1998 *Koirien ajama kettu*. Like kustannus Oy

Routarinne, Simo, 2004. *Improvisoi!*. Helsinki: Tammi

Weston, Judith, 1999. *Näyttelijän ohjaaminen*. Suom. Päivi Hartzell. Helsinki: Nemo

Maria: joo, eli siis, käsittelen siinä sitä, et mitä mä itse ajattelen näyttelijäntyössä. Ja aika paljon mä olen tullut siinä sellasen asian äärelle, kuin kokonainen ihminen ja mä haluaisin et siinä ois jollain tavalla näkyvissä oppimispolku tässä koulussa ja sen takia mä halusin haastatella suo, koska Alexander-tekniikka on ollu tosi iso osa, vaik meil on ollu suhteellisen vähän sitä, ni se on ollu oivallus. Ja se on jatkunu se oivallus, ne on ollu hirveen tiiviitä ne sessiot sun kanssa, siel on aina jotain tapahtunu. Ja se inhibointi on ollu muutenki jo sanana vahva suggestio, et mä oon sillä mun mielestä purkanu mun esiintymisjännityksen ja mun jännityksen sosiaalisissa tilanteissa. Ja se oli mun mielestä sen mun ohjauksen aikoihin, ku sä sanoit mulle et; ”Inhiboi vaan!” Et jos tulee jotain konflikteja näyttelijöiden kans tai joku hässäkkä, et inhiboi vaan. Ja sit mä aloin inhiboimaan, ku mä ohjasin ja sit se meni tosi hyvin. Et sekin ois must mielenkiintosta kuulla, et jos sulta kysyttäis, et mitä inhibointi sulle tarkoittaa, ni mitä sä vastaisit?

Riitta-Liisa: No sehän on just se Alexander-tekniikan keskeinen työkalu opetella sitä inhiboinita. Ja kun tää on kehotekniikka, ni se on ihan kehollinen juttu, että sä annat viestiä, ennen kaikkea sä annat viestiä, et niska vapaa, koska tää niskajännitys on se, mikä aina ensimmäisenä tulee. Ku tulee joku konflikti tai epävarmuus tai pelko. Se pohjautuu siihen pelästysrefleksiin, mikä on ihan luontainen refleksi. Mut me tietämättämme reagoidaan ihan arkipäiväisissä tilanteissa tän pelästysrefleksin omasella tavalla, ni nyt me voidaan antaa sinne uusia viestejä sinne keholle ja nimenomaan niskaan, et pidän niskani vapaana ja se on niin jännä juttu, et se vaikuttaa heti mieleen. Se vaikuttaa mm. siihen, et se pelko, joka normaalisti tulis siinä tilanteessa, ni ei pääsekkään tulemaan. Siinä pystyy hallitsemaan omia tunteita olemalla reagoimatta siihen pelon pelkäämiseen, Siihen totunaiseen et nyt tää menee pieleen, nyt mä...ja samalla mä jännitan niskani ja kun en päästäkään jännittymään, ni eipäs tuukkaan se sama pelko vaan sä saat siinä vapauden valita, jonkun muun tavan reagoida. Eli siinä ohjaustilanteessa sä voit ihan rauhassa katsoo, et mitä tapahtuu ja samalla sä annat niille näyttelijöille ratkasta sen jutun. Useimmiten ohjaus tai opetustilanteissa opettajalla tai ohjaajalla on hirvee hätä siitä, et mitä jos mä en osakkaan antaa oikeita ohjeita. Et tän avulla mä oon oppinu suhtautuu tähän opettamiseen ihan uudella tavalla. Ennen kun mä teetin oppilaille monologeja oppilailla, ni mä niiden puolesta eläydyin koko ajan ja niiden puolesta melkeen näyttelinkin ne ja sitten mä kiihdyin, kun ne ei tehnykkään siitä, kun ei ne tehnykkään niin kun mä olin jotenkin tarkottanu. Kun ei niiden tartte kopioida sitä, mitä mä teen. Vaan se, että mä maltan, siinä tuleekin sitten hirveen paljon sel-

keempää ohjeita, koska ne aistit terästäytyy samalla, kun sä inhiboit. Eli siinä niinkun tajunta laajenee. Se on just se mitä Kirsi Monni on pitänyt hirveen oleellisena, tää tanssija, joka teki väitöskirjan; Alexander-tekniikka tanssijan ja koreografin työssä. NI se puhuu just siitä tajunnan ja ajan laajenemisena siinä hetkessä missä sä oot.

Maria: Toi on tosi mielenkiintosta. Tulee mieleen paljon kaikkee mitä vois kysyy, esimerkiksi tää tajunnan laajeneminen mun mielestä liittyy jotenkin kokonaiseen ihmiskuvaan, että annan itseni olla läsnä kaikkini ajatuksineni. Ja miten toisaalta ei:n sanominen ja kyllä:n sanominen eli hyväksyminen onkin sama asia.

Riitta-Liisa: Joo, koska ei:n sanominen totunnaiselle tavalle reagoida on kyllä:n sanominen jollekin muulle mahdollisuudelle. Ja se onkin just jännä, et monelle se sana ei, ei kerta kaikkiaan sovi, ni silloin voi ajatella, et mä pysäytän itteni, stop, eli mä en päästä niskajännitystä päälle, mä en päästä totunnaista reagoititapaa päälle, se on semmonen sekunnin murto osa, johon me päästään ajatuksella väliin, että kun impulssi tulee, et mun pitäis sanoo tolle näyttelijälle joku hyvä ohje, sellanen oma ajatusimpulssi, ni ennenku mä lähen jännittää kehoa, ni mä sanon stop just siinä välissä. Eli mä palaan siihen kohon, palaan selkääni. Ja se on se hetki, kun mä saan valita jonkun toisen toimintamallin, eli kun mä jätän kehoni rauhaan sillä ei sanalla, ni mulle saattaakin tulla hirvee määrä uusia hyviä tapoja miten mä toimin siin tilanteessa. Eli siin tapahtuu se tän ei:n avulla, tän kehon rauhottamisen avulla, et sä rupeet näkemään enemmän. Se on se tajunnan laajeneminen. Sä näät enemmän siit tilasta, miten näyttelijät on siinä, sä näät mahdollisuuksia enemmän, kun sillä et sä rupeet hirveesti spennaamaan, et mitä hitsiä mä nyt sanon, et mä oisin nyt viisas ja et noi ymmärtäis muo.

Maria: Voisko sitä ajatella, et se ois jonkinnäköistä väylän avaamista?

Riitta-Liisa: Joo, sä avaat väylän itselles siinä hetkessä, koska siinä tapahtuu se, mikä nyt muutenkin on yks tän Alexander-tekniikan, mihin tätä voi käyttää, elikkä sä hyväksyt itses, se inhibointi on, et sä hyväksyt itses tässä hetkessä totaalisesti, siit puuttuu kaikki arvostelu ja sillon sul on mahollisuus olla se mikä sä oikeesti on ja se väylä aukee siihen suuntaan ja silloin sielt tulee jotain sun omaa uutta.

Maria: Just tosta mulla on tullu mieleen sellanen jännä kaksisuuntasuus. Ku mä hyväksyn itseni, eli sehän on sitä, et mä sanon kaikelle kyllä. Mut sit mä sanonkin samanaikaisesti kaikelle ei. Eli se on sellanen ristiveto. Puhutaaks tos Alexander-tekniikassa maadottamisesta?

Riitta-Liisa: Ei käytetä sitä sanaa, mut se on se sama asia. Siin on oleellinen asia, et miten mä oon maassa. Eli täähän toimii tää tekniikka maan vetovoiman kanssa. Tää ei toimi avaruudessa, sä meet sikiöasentoon siellä. Tää toimii maan vetovoiman kanssa. Eli tässä kun me istutaan sun kanssa, ni me palautetaan anatomiset tosi-asiat. Eli istuinluilla istutaan, eli me palataan siihen mitä me jo osataan, mitä me ollaan lapsuudessa osattu. Me muistutetaan se anatomia uudelleen mieleen, et se luonnollinen kehokäyttö ja se on just sitä maadottamista, et mä istun istuinluilla. Niinkun ekaluokkalainen istuu pulpetissa, ni se istuu istuinluilla. Ja sit kun sä seisot, ni sä ajattelet et sun paino, ei niin et sä jotenkin teet tai pudotat, tai niin et sä jotenkin lysähdät sen painon mukana, vaan sä ajattelet sun jalkapohjat maahan ja siinä tapahtuukin se, kun sä oot siinä vapaasti, et se suunta ylöspäin tulee sieltä maasta. Se maan vetovoima tekee sen, et se vapauttaa ryhtimekanismit toimimaan, niin et sä pääset pystyasentoon.

Maria: Millä tavoin se maan vetovoima vapauttaa sen?

Riitta-Liisa: Se on sellanen kai fysiikan laki. Muutenhan jos ei olis sitä, ni sillonhan ihminen lysähtää sen maan vetovoiman ansiosta, niinku me tehäänkin arjessa, et me helposti, se tuntuu niin raskaalta se keho, et me helposti lysähdetään, mennään kasaan kohti maata ja nyt kun me lopetetaan tää lihasten jännittäminen, tässä me jännitetään, lihakset jännittyy, ne vetää meitä maata kohti. Mut kun me vapautetaan samalla lihaksia, me ajatellaan suuntauksia, annetaan viestiä, et pää eteenpäin ylös vie koko kehoa ylös. Me vapautetaan ne lihakset niin, että ne ryhtimekanismit laukee uudelleen toimimaan, niin kuin esimerkiksi pikkulapsella. Eli samaan aikaan, kun sä oot vapaasti maassa, ni sä meetki ylöspäin.

Maria: Eli jotain kulkee kehon läpi?

Riitta-Liisa: Sielt kulkee kehon läpi, sielt löytyy sellanen, sitä sanotaan suuntaukses, et jos sä paat pienen lapsen selkään käden ihan pehmeesti, ni sä tunnet ku siel menee viuh, viuh, viuh. Koska siellä ne tapahtuu ne suuntaukset.

Maria: Onks se jotain lihasten työtä?

Riitta-Liisa: Mä en tie, mitä sanaa siit käytetään et onks se energiaa. Et se on semmonen niinku liike siellä sisällä, joka menee kokoajan ylöspäin.

Maria: Eli ihmisessä tapahtuu silloin, kun se pysähtyy?

Riitta-Liisa: Joo, kun se päästää itsensä vapaaks, eikä jännitä, et se ei oo jähmettyny pysähtyminen. Vaan se samalla, et täs on just se, et aivot pystyy samanaikaisesti antamaan näitä vapauttavia viestejä ja samaan aikaan sä voit toimia, tehdä mitä sun kuuluu. Et tässähen myös aivokapasiteetti laajenee.

Maria: Eilen mä kirjotin tälleen, et esiintyminen on jonkun asian välittämistä, eli sitä, että välittää jostakin. Eli tässä kun puhutaan suuntauksista, että energia kulkee kehon läpi, sillen kun suuntaukset on kohdallaan, eli onks se kans näyttelijäntyössä, että välittää energiaa.

Riitta-Liisa: Täs ei puhuta, vaik tää tehhä opettaja käsillä ohjaa, ni se ei o sitä, et opettaja antaa omaa energiaansa, vaan se toimii, se tekee ite näitä samoja suuntauksia, se vapauttaa koko ajan omaa kehoa niin, et se impulssi voi jatkua sen toisen kehossa. Se ei o sitä, et mä annan. Terapeutithan, monethan sanoo, et toimii väylänä, mut kun tää ei oo terapiaa, tää on sitä, et opettaja antaa keholla impulsseja, se toimii vaan sillen, kun opettajalla on itsellä nää suuntaukset.

Maria: Miten ton vois siirtää lavatilanteeseen näyttelijäntyöhön, et näyttelijän ei kuuluukaan ehkä Alexander-tekniikan mukaan päättää, miten yleisön tulis reagoida tai vaikuttaa, vaan miten se vois mennä vapauttamisen kautta, vapauttaa yleisöä.

Riitta-Liisa: Nimenomaan, et se vapauttaa kokoajan itseensä. Miten vapaasti se pystyy siellä olemaan kehollisesti, siinä samalla se toimii kokoajan rationaalisesti, tai miten siellä nyt milloinkin siellä lavalla toimitaan, tunteen, siel on tunne ja äly kokoajan läsnä. Mut mitä vapaammin se näyttelijä siellä on, niin sen paremmin se vuorovaikutus siellä toimii. Ja tää oli mulle ihan uus kokemus, sillon kun mä rupesin näyttelemään tän Alexander-tekniikan opittuani. Niin siel on sellasii hetkii, et kirkastuu, et tajuaa, et minä ja toi yleisö ja näyttelijät täs, ollaan kaikki yhtä jotenki. Sielt tulee sellasia hetkiä. Toi sanoo aika hyvin toi Kirsi Monni, joka siis liikettä ja tanssimista tutkii just tätä läsnäoloa, et ne on semmosii hetkiä, sit ne menee pois, mut ne voi tän tekniikan avulla, mitä enemmän sitä tekee, ni niitä kokemuksia saa aina enemmän ja enemmän, et se ei oo mikään pysyvä olotila, tai et siitä pitää pitää kiinni, nyt et tää menee mutten pieleen. Vaan kuin vapaasti mä voin olla tässä hetkessä ja nauttia siitä.

Maria: Onks jotain sellaista tekniikkaa mikä jotenkin sotis Alexander-tekniikkaa vastaan, vaikka elävänä teatterikentällä tai toisissa kulttuureissa.

Riitta-Liisa: Ei, aina on kysymys siitä, mitä vapaammin näyttelijä on itsensä kanssa, mutta voidaan ymmärtää asioita väärin. Voidaan ymmärtää esimerkiks jos ohjaaja sanoo, et sul pitää olla joku rankka tai negatiivinen tunnetila, me voidaan ymmärtää se hyvin, et nyt mun pitää olla ihan jännittyny. Eikä se ohjaaja osaa välttämättä siihen puuttua, et hei oo nyt vapaammin, et sun ääni kulkee ja näin, et se ei tarkota, et se tunne vie sut kasaan, kun sehän usein vie siis joku negatiivinen arjessa vie, mut kun me ollaan tietoisia, et miten paljon negatiivinen vie arjessa kasaan, ni me voidaanki vaikuttaa siihen niin, et me voidaan sielt sisäkautta vapauttaa sitä tilaa tän tekniikan avulla. Vaik meil olis mikä tunnetila, vaik meil olis mikä asento, vaik me oltas raivoissamme ja meidän kuuluis siel...taikka olla voimakkaasti jonku tunteen alla, mut siinä pitää aina olla se tietosuus. Ja se ei ollenkaan vähennä sitä tehoa katsojaan, jos sä niinku tietosesti vapautat sielt sisäkautta sitä tilaa, et sun ääni esimerkiks kulkee, et se ei lamaannu hengitys eikä ääni. Koska näyttelijän pitää aina saada äänensä kuuluviin, sen pitää aina olla valppaana muuttumaan hetkessä ja et se ei saa jähmettyä mihinkään tunteeseen.

Maria: Mitä mieltä sä oot sellasesta tunnetilauksesta, et ohjaaja tilaa näyttelijältä, et tässä kohdassa ensin raivostut ja sitten alat itkeä.

Riitta-Liisa: Joo, kylhän sitä, näinhän sitä tehdään. Näin mä oon itsekin, aikasemmin varsinkin ku mä ohjasin ni mä lähin aina siitä, et mikä tunnetila sulla on tässä tekstissä? Ei kylhän voi lähtee mitä kautta tahansa, ei oo mitään sääntöä. Kysymys on aina siitä, et miten näyttelijä itse käyttää kehoaan. Täs on hyvin voimakkaasti kysymys, vastuu omasta kehosta, et mä en mee ohjaajan armoilla silleen, et kun se käskee mun raivota, et mä en yhtäkkiä mä luulen, et se käskee olla mun niin jännittyny, et mulla menee ääni ja tulee kyhmyt. Jotkut ohjaajat voi sanoo, et sulla pitääki olla ääni tollanen kähee ja rikkonainen, mut siitä huolimatta se vastuu on näyttelijällä itsellään ja siihen tää tekniikka just auttaa. Et sä voit tän avulla vapauttaa koko ajan, et tää on pohjatekniikka kaikkeen mitä me elämässä tehdään, myös näyttämöllä. Tää ei sodi mitään vastaan. Mut sittenhän, kun tulee valinnanvapaus voi tulla sellanen olo, et mä en ton ohjaajan kans haluu enää tehdä, kun se pakottaa mut, se niinku pyrkii koko ajan viemään muo pois itsestäni, et mul ei oo enää omaa tahtoo tai jotain. Et tää tekee sen, et alkaa kunnioittamaan itseensä silleen hyvällä tavalla, et ei nyt ihan mitä tahansa tee.

Maria: Eli tähän liittyy myös eettisyys omassa työssään itseään kohtaan.

Riitta-Liisa: Kyllä

Maria: No mitä mieltä sä oot sellasesta, että kun näyttelijä näyttelee jotakin roolihenkilöä lavalla, niin ilmentääkö hän sitä roolihenkilön persoonaa vai omaa persoonaansa?

Riitta-Liisa: No kyllä roolihenkilön persoonaa elikkä mä ymmärrän sen näin. Näyttelijä on omana itsenään, omine lihoine ja nahkoineen, ajatuksineen ja tunteineen siinä läsnä ja mahdollisimman aukinaisena ja se antaa ikään kuin sen tekstin ja sen roolin ajattelun tulla osaks itseään. Se ottaa niinku vastaan sen roolin ja sen roolin ajattelun.

Maria: Tässä, kun sä teet käsillä näin, et sä piirät ympyrää itsees päin, mulla tulee ihan mieleen tarinateatterin tele. Siinä kun kuunnellaan sitä ihmisen tarinaa. Siin on mun mielestä hirveen tärkeätä nää kaks, et mä oon omana itseäni ja omana historianani tässä näin ja vapaana omasta historiastani ja mä kuulen tätä tarinankertojaa erillisenä olentona ja kuulemalla häntä mä vastaanotan hänen tarinansa ja annan sen tulla itseeni. Ja jos

siin toisen tarinas joku tunne synnyttää mus jonku muiston, ni mä voin käyttää sitä muistoa voimavarana.

Riitta-Liisa: Joo toi on just varmaan sitä mitä mä ajattelen näyttelijäntyöstä. Ei aleta mitenkään tekemään mitään roolihenkilöä, mut erilaisia tapoja on. Joku lähestymistapa voi olla ihan täysin fyysinen. Et tutkitaan miten joku rooli liikkuu tai puhuu ja sitä kautta mennään sinne ajatteluun. Aina on kuitenkin kysymys siitä, et sä oot itse siinä, mut se vaikuttaa suhun niin, et tavallaan sä tuut myös itse siks roolihenkilöks.

Maria: Voisko sitä ajatella, et se on sitä tulkintaa. Vaik biisin teksti, siin on helpompi käsittää, et enhän mä nyt ota mitään roolia, jos mä tässä alan laulaa, mut mä annan sen biisin tekstin vaikuttaa, niin et se nostaa jotain tiettyjä asioita.

Riitta-Liisa: Joo, toi oli hyvin sanottu. Se nostaa jotain tiettyjä asioita. Ja tää justiin kun esimerkiks kun jotain tekstiä lähestytään Alexander-tekniikan avulla, ni siinähan tapahtuu sit se, kun sanoo ei niille totunnaisille tavoille, ihmisil on erilaisia, joku osottaa sormella, kun sille tulee joku tunnetila tai joku vie leukaa eteenpäin. Ja jos päättää, et nyt mä vaan oon tässä enkä tee sitä totunnaista, vaan mä vaan sanon tän teksin, ni sepä alkaa yhdistyä siellä, ni et se oivaltaa sen tekstin et voi sanoo, et se lihallistuu.

Maria: Eli jotkut pinnat koskettaa toisiaan.

Riitta-Liisa: Jotkut pinnat koskettaa toisiaan. Ja huomaa et oho, mitäs mulle tapahtuu-kaan tässä, eli se syntyy siel ihan lihallistuu.

Maria: Eli hyvää ristiriitaa syntyy, kun vapautetaan. Ihan sama kun improvisaatiossa se dramaturgia ja ristiriidat tulee kyllä vaikka vaan hyväksytään. Mitä mieltä sä oot siitä, et tää Alexander-tekniikka ei oo terapiaa, vaikka tää on terapeutista?

Riitta-Liisa: Joo, tää halutaan tietosesti pitää oppimismenetelmänä, mikä on mun mielestä hyvä, et säilyy sellanen tutkiva ja semmonen et tässä opitaan itsestä, opitaan uudelleen luonnollista kehonkäyttöä. Ja tää inhibitio on sellanen salliva, et jo pelkästään se, et mä voin hyväksyä itseni tässä sellasena, kun mä oon, eikä mun tarvii yrittää muu-

ta, kun antaa ajatusten tulla. Ni jo tää on hirveen monelle hirveen suuri asia, kun tehdään näyttämöharjoituksia, et sä nyt vaan oot siinä. Ja silloin kun ihminen on kauheen vapaana ja läsnäolevana ni se on hirveen mielenkiintosta yleisölle, et se jo voi olla terapeutista. Mut sithän tässä on se, et kun tätä työskentelyä tehdään opettajan kanssa, kun lihasjännitykset poistuu kehosta, ni se voi olla aika hurjakin kokemus. Jos on vuosikautia kannatellu itteensä jotenki, kannatellu olkapäitä tai puskenu rintaa eteenpäin, ni se voi tuntuu ihan mielettömältä, et voi tulla ihan surullinenki olo, et miksen mä aikasemmin hoksannu tätä. Kun lihasjännitykseen ihminen varastoi negatiivisia tunteita esimerkiksi lapsuudesta, ni ne jää johonki lihasmuistiin ja me ei itse tiedosteta sitä. Ja kun sielt lähtee vapautuu jotain, ni sielt tulee ne vanhat muistot ulos.

Maria: Saako sun mielestä näyttelijä käyttää lavatilannetta hyväkseen niin, et sillä alkaa tulla omia tiedostamattomia muistoja...

Riitta-Liisa: Mä luulen, ettei tohonkaan voi vastata niin, et saako vai eikö. Et sit jos se menee semmoseks terapoinniks se näyttelemineen ni se ei oo kauheen kivaa. Mut kylhän sielt voi tulla jotain sellasta, mitä voi tietosesti käyttää hyväkseen.

Maria: Voisko tietosuus olla joku raja haavottuvuuden eri asteiden ammattimaisuuden välillä.

Riitta-Liisa: Joo, se on se tietosuus. Et ei voi lähtee niin, et nyt mul tuli sellanen fiilis, et mun piti iskee tota. Sellastaki on joskus ollu, mut kyl pitää olla tietonen siit hetkestä.

Maria: Ketä varten teatteriesitys tapahtuu? Yleisöä vai ohjaajaa vai näyttelijöitä?

Riitta-Liisa: No kyllä mun mielestä yleisölle. Tietenkin miten työryhmä haluaa. Nykyäänhän on muotia sanoa, et tää on prosessi. Et ei sil niin välii miten se menee, et tää prosessi on tälle työryhmälle tärkein. Mut se pitää olla tasapainossa ja kyl se aina katsojaa varten. Muutenhan se on ihan hölmöä jos se katsoja istuu siel ulkopuolisena.

Maria: Voiko katsojaa käyttää kokeen välineenä? Ilman et niille kerrotaan, et niitä pyydetään ostaa liput, mut ei kerrota, et siinä vaan tutkitaan omaa itseä?

Riitta-Liisa: No kyllä siinäkin pitää olla eettisyys. Mä ainakin pidän omassa työssäni hirveen tärkeenä sitä, et yleisö ei oo vaan katsoja vaan tulee osaksi sitä yleisöä. Ja siihen pääsee just vuorovaikutksen kautta Alexande-tekniikan avulla. Siinäkin tulee tää kaksisuuntaisuus eli kun sä oot vapaa omassa kehossas, eli kun sä oot tietonen siitä, et mitä sulle kuuluu koko aika ni samalla se vuorovaikutus yleisön kanssa syvenee. Se on vuorovaikutus itseen ja vuorovaikutus ulos.

Maria: Onko siinä mitään rajaa, et mihin kaikkeen tulis olla vuorovaikutuksessa kun on lavalla. Koska on myös vuorovaikutus tilaan, varsinkin kun liikutaan, se on hirveen tärkeätä, musiikki, vastaanäyttelijät, teksti, mitä tänään tapahtu päivällä, ei niin et irrottautunut täst hetkest pois...

Riitta-Liisa: Joo, kaikki, se on just sitä et aistit laajenee. Et on hirveen terästäytyny.

Maria: Mul tuli tos aikasemmin mieleen, kun puhuttiin tiedostamisesta. Mitä sitten jos ei tiedosta? Mitä se voi aiheuttaa?

Riitta-Liisa: No jos näyttelijä ei tiedosta, ni se on kyllä aika kauheeta. Se ei esimerkiksi tiedosta, jos sillä on joku maneer. Maneeri on just se totuttu tapa reagoida, ei sen kummempaa. Tietosuus on tässä sitä, et mä voin huomata, jos mä jännitän jotain lihaksii ja mä voin oppii vapauttaamaan itteeni. Tää perustuu siihen et me annetaan kokoajan uusia viestejä.

Maria: Eli tää tapahtuu tässä ja nyt. Näytelläkin pitää tässä ja nyt, eikä kotona.

Riitta-Liisa: Joo, tottakai voi valmistua, muttei voi päättää valmiiksi, kun ei tiedä mitä se vastaanäyttelijä tekee.

Maria: Sitä mä oon kans miettiny, et mitä se oikeestaan on mitä näyttelijä tekee. Kun puhutaan näyttelijäntyöstä ja se on hyväkin, että puhutaan työstä. Mutta se työ voi olla, et sä kuuntelet ja vapautat, eikä esimerkiksi niin, et sä raivostut. Tunteita ei voi tehdä.

Riitta-Liisa: Ei voi tehdä. Se on just se, et kun sul on se teksti päässä ja läsnä siinä tilanteessa ja kuuntelet, ni silloin sä voitkin raivostua.

Maria: Ehtiiks siinä olla tietoinen?

Riitta-Liisa: No kyllähän siinä pitää heittäytyä. Se on niin vaikeeta tietää et missä se raja menee. Mut se on sitä, et on täysillä siinä.

Maria: Onks se autenttisuutta? Ja miten autenttisuus ja tietosuus vois kulkee käsi kädessä niin ettei olis liikaa tunteittensa vietävänä, muttei liian tietoinenkaan, jolloin mitään ei oikeastaan tapahdu yllättäen.

Riitta-Liisa: Mä luulen, et ne kuuluukin yhteen.

Maria: Voisko vuorovaikutus olla avain niitten tasapainoon. Koska jos mä oon vuorovaikutuksessa, niin väkisinkin mulle itselleni tapahtuu yllätyksiä. Mut mun pitää olla auki ympäristölle ja tietonen, etten mä mee sisäänpäin tai ala reagoimaan holtittomasti.

Riitta-Liisa: Joo, voishan se olla.

Maria: Kello on nyt vähän yli ykstoista. Kiitos.

Riitta-Liisa: Joo eiköhän täs tullu, tuli hirveen hyviä kysymyksiä!