

Täysi tila

Tilasuhde näyttelijäntaiteessa

EMMA CASTRÉN



¹ Frank Gehry: *Croquis préliminaire du projet de la Fondation Louis Vuitton*. 2006.

TIIVISTELMÄ**PÄIVÄYS:**

TEKIJÄ Emma Castrén		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Näyttelijäntaiteen maisteriohjelma	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Täysi tila: Tilasuhde näyttelijäntaiteessa		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 68 s.	
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Elämän ihmeellisyys -iltamakiertue. Juha Hurme & Tuomenmarjat. Työryhmä: Juha Hurme, Emma Castrén, Taru Huokkola, Myy Lohi, Tuuli Kainulainen, Vesa Kivinen, Eetu Känkänen, Anni Pesonen, Roosa Söderholm. Ensi-ilta 3.10.2019 Kursun kyläseura, Salla. Taiteellinen osio on Teatterikorkeakoulun tuotantoa <input type="checkbox"/> Taiteellinen osio ei ole Teatterikorkeakoulun tuotantoa (tekijänoikeuksista on sovittu) <input type="checkbox"/> Taiteellisesta osiosta ei ole tallennetta <input type="checkbox"/>			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	<input checked="" type="checkbox"/> Kyllä <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	<input checked="" type="checkbox"/> Kyllä <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p><i>Täysi tila: Tilasuhde näyttelijäntaiteessa</i> käsittelee tilallista ilmaisua sekä näyttelijän näkymätöntä sidettä tila-aikaan. Aiheen katalysaattorina ja yhtenä lähteenä on ohjaajan ja kirjailija Peter Brookin teos <i>Tyhjä tila</i>, jonka kanssa työn nimi on myös dialogissa. Leikkittelen sanoilla, jotka kiinnittyvät tähän mittavaan teemaan, jonka olen aiheekseni valinnut, jotta ne kehystäisivät kuvaa ja johdattaisivat lukijaa. Työ on runollinen matka tilan teoriaan näyttelijäntaiteessa ja -työssä. Puhun paljon teatteri- ja esitystaiteesta, mutta myös liikkuva kuva on tiukasti aiheen piirissä, sillä näyttelijä on näytellessään aina suhteessa tilaan, oli se sitten näyttämöllä, kameran edessä tai muissa esityskonteksteissa.</p> <p>Työ koostuu johdantoineen ja loppusanoineen viidestä pääluvusta. Lopusta löytyvät lähteet ja liitteet.</p> <p>Työn johdannossa luvussa määrittelen, mitä tila tarkoittaa minulle. Toisessa luvussa määrittelen tarkemmin, mistä näkökulmasta tarkastelen tilaa juuri tässä työssä. Näkökulmia tilaan, paikkaan ja aikaan on moninaisia. Nojaan sosiaali- ja maantieteilijä Doreen Massey'n kirjoituksiin tilasta ja paikasta sekä tila-ajasta. Vaikka sisäiset ja ulkoiset tilat ovat erottamattomasti yhteydessä toisiinsa, tarkastelen niitä erillisinä. Väitän, että sana tutkii tilaa kehollisen olemisen ja ilmaisuuden jatkeena.</p> <p>Aloitin matkan lähtien liikkeelle makrokosmoksista (suuresta mittakaavasta, maailmankaikkeudesta; laajakuvasta, näyttämöstä) ja zoomaan sieltä mikrokosmukseen (ihmiseen, kaikkeuteen pienoiskoossa; sisäisiin tiloihin ja tunteisiin).</p> <p>Kolmannessa luvussa <i>Makrokosmos</i> piirrän tilan kehittyvää olemusta näyttelijän näkökulmasta: harjoitustilasta aina näyttämölle saakka. Artikuloin omaa tilallista ajattelua ja prosessiani, jota värittää vahvasti Jacques Lecoqin koulussa viettämäni vuodet. Viittaatan pitkin koko työtä Jacques Lecoqin oppeihin. Viittaatan myös Mihail Tšehovin työhön useampaan otteeseen. Puhun tilan sosiaalisesta ulottuvuudesta, joka on aina työssämme läsnä. Luvun lopussa haastattelen Manifesto Poetico -nimisen ryhmän ydintekijöitä Carlos Garcia Esteveziä ja Paige Allertonia, jotka ovat taiteellisessa ja opetustyössään kehittäneet ns. tilallista dramaturgiaa.</p> <p>Neljännessä luvussa <i>Mikrokosmos</i> tarkastelen kehoa, joka on koti tunnetiloille. Puhun mm. Mihail Tšehovin energiakehosta näyttelijän työkaluna. Psykofyysisen kehon tuntemuksia käsittelevässä luvussa tuon mukaan tieteellistä tutkimusta. Tulen lähelle lukijaa kuvailllessani tunnetiloja, jotka ovat itse kokemiani. Käsitteelen lyhyesti elokuvallista ajattelua, joka kulkee aina mukana omissa työssäni tyylilajista riippumatta.</p> <p>Lopussa pohdin suhdettani menneeseen. Palaan Peter Brookin ajatuksiin, joista haluaisin oppia niin paljon. Pohdin kaiken ohimenevyyttä.</p> <p>Koska tämä on opintojeni tietynlainen loppukaneetti ja huipentuma, kirjoitan oppimisestani. Muotoilen oman kotikutoisen teoriani siitä, kuinka näyttelijä oppii ja kehittyy – muistutuksena sekä itselleni että muille siitä, että tämä ei ole päätepiste. Ajattelumani ja osaamiseni kehittyvät ja muuttavat muotoaan tämänkin jälkeen.</p>			
ASIASANAT Näyttelijäntaide, näyttelemineen, tilasuhde, tila, paikka, tila-aika, ympäristö, avaruus, tilallinen dramaturgia, kehotila, tunnetila, ulottuvuus			

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	4
2. TILAN MÄÄRITELMÄ OPINNÄYTTEESSÄNI	6
2.1. <i>Tyhjä tila</i>	8

3. MAKROKOSMOS	10
3.1. <i>Harjoitustila</i>	10
3.1.1. <i>Tilan lämmittäminen</i>	13
3.1.2. <i>Tasapainosta epätasapainoon</i>	17
3.2. <i>Luonnossa</i>	19
3.3. <i>Välitila</i>	22
3.4. <i>Sosiaalinen tila</i>	23
3.4.1. <i>Kohtaamisesta ja kohtaamattomuudesta</i>	25
3.5. <i>Näyttämötila</i>	26
3.5.1. <i>Tilan harmonia</i>	27
3.5.2. <i>Neljäs seinä ja vieraannuttaminen tilallisina tapahtumina</i>	29
3.6. <i>Tilan neljä ulottuvuutta – Manifesto Poeticon haastattelu</i>	32

4. MIKROKOSMOS	50
4.1. <i>Keho</i>	50
4.2. <i>Tunnetila</i>	52
4.2.1. <i>Iloa rinnassa, pelkoa perseessä, kosketus mahtuu kaikkialle</i>	56
4.3. <i>Elokuvallinen ajattelu</i>	59

5. LOPUKSI	60
5.1. <i>Kiitos</i>	62
5.2. <i>Post scriptum</i>	63

6. LÄHTEET JA LIITTEET	66
------------------------	----

Kansikuva: Arkkitehti Frank Gehryn ensimmäinen luonnos pariisilaisesta nykyaiteen museo Fondation de Louis Vuittonista vuodelta 2006. Ensimmäinen idea, miten suttuinen tahansa, on seuraamisen arvoinen. Kuva valmiista rakennuksesta löytyy työni lopusta.

1. JOHDANTO

*Kutsu
Lähtökohta
Tilan ottaminen*

Opinnäytteeni on sanaleikki, kotikutoinen ensyklopedia tilakäsitteen ympärillä.

Tavoitteenani on sanallistaa näyttelijän näkymätöntä sidettä ja suhdetta tilaan – sekä sisäiseen että ulkoiseen. Olen liittänyt kappaleiden alkuun aiheeseen liittyvät hakusanat, joihin ajattelen teemojen kiinnittyvän. Olen pyöritellyt sanoja kolmen parhaiten osaamani kielen - suomen, ranskan ja englannin – välimaastossa. Sanat eivät kuitenkaan ole työssäni pääosassa, vaan se mitä tapahtuu ennen sanoja, niiden välissä, aikana ja jälkeen. Yhtä lailla pyörin itse tila-ajassa. Pohdin käsitystäni näyttelijyydestä ja taiteen tekemisestä suhteessa siihen, mitä opin opiskellessani ensimmäisessä ammattiin johtavassa opinahjossani, Jacques Lecoqin kansainvälisessä teatterikoulussa Pariisissa ja mitä ajattelen nyt, kun maisteriopintoni Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa ovat loppumassa. Työni on yritys tutkia yksityiskohtaa, joka on kuitenkin liitoksissa suureen kokonaisuuteen. Niin suureen että sitä on vaikeaa käsittää. Otan tässä työssä tilaa kehittyneimmille ja keskeneräisimmille ajatuksilleni siinä muodossa ja vaiheessa kuin ne tällä hetkellä ovat. Työ on kuin kokoelma sekä subjektiivisia että tutkielmaesheitä.

Tila näyttelijäntaiteessa tarkoittaa minulle fyysisen tilan havainnointia, ymmärtämistä ja näkemistä. Kokonaisvaltaista ympäristön aistimista, 360°. Kontaktia näkyvään ja näkymättömään, tuttuun ja tuntemattomaan. Tilan antamista ja tilan ottamista. Valtaamista, täyttämistä, lävistämistä, tyhjentämistä. Tähän asti kirjoitettujen tarinoidemme samanaikaisuutta.² Se on luovaa: abstraktia ja samalla konkreettista. Tilan jakaminen on yhteistyötä. Tilan antaminen on aktiivista aistimista, näyttämökuvan piirtämistä ja rakentamista, kirjoittamista ja maalaamista lavalla.

Tila on näyttämö. Näyttämön voi laittaa melkein minne tahansa, ja tilan/tiloja voi löytää myös sisältään. Näyttelijä kurottaa kohti toisia tiloja.

² Massey 2008, 15.

Mistä illuusio alkaa ja mihin se päättyy?

Haluan aluksi tarkentaa, että tarraan opinnäytteessäni yksittäisiin käsitteisiin ja sanoihin koska olen kiinnostunut monikielisyyden ja monikulttuurisen elämäkokemukseni vuoksi niiden merkityslatauksista ja niiden takaisista teemoista.³

Otan tilaa holtittomaan assosioimiseen. Äidinkielelläni sana *liike* tarkoittaa minulle fyysistä liikettä tai poliittista, arvolutautunutta ryhmittymää. *Liike* johtaa tekemisen sanaan *liikkua* ja se taas juontaa verbiin *liikuttua*, joka käsittää psykologisen ulottuvuuden fyysisen lisäksi. *Tila* puolestaan on suomen kielessä eri kuin *avaruus*, kun taas ranskan ja englannin kielissä kyseinen sana ajaa molemmat merkitykset: *space* ja *espace*. Suomen kielessä käsitän tilan jonakin, jota ympäröi fyysiset rajat, avaruuden ollessa planeettamme ilmakehän ulkopuolista tyhjää kaikkeutta.

Pyörittelen käsitteitä välillä itsenäisiltä tuntuvina asioina, kuin mikroskooppiin eristettyinä soluina.⁴ Ne ovat kuitenkin irrottamattomia, sidoksissa suurempiin kokonaisuuksiin, eikä opinnäytteeni ole suinkaan «Näyttelijän tilasuhteen ABC».

Kun puhun inhimillisen kokonaisuuden eri osista - kehosta, katseesta, mielestä/psyykistä - koitan eritellä, että mitä oikein tapahtuu, kun näyttelen. Mielikuvitukseni ei ole erillinen entiteetti vaan se on kiinni psykofyysisessä ihmisyydessäni. Keho ja mieli ovat yhtä. Kuvaillemiäni teknisten harjoitusten tarkoitus on työstää eri näyttelemisen osia ja opetella artikuloimaan sekä erittelemään puhetta, ajatuksia ja kehoa. Näyttämöllä on kuitenkin päästettävä irti teknisestä ajattelusta ja oltava läsnä tilassa, annettava tehdyn työn virrata vapaasti: on näyteltävä. Ainoa poikkeus tähän on lavalla tehtävä taistelu tai akrobatia. Siinä kohtaa erittely ja tekninen tekeminen on hyödyllinen ja tärkeä elementti.

Toiveeni on, että saisin abstraktin tuntumaan konkreettiselta. Voi toki olla, että myös konkreettinen muuttuu abstraktiksi käsittelyssäni, koska lähestymistapani aiheeseen on puhtaasti kokemuslähtöinen ja niin henkilökohtainen, että mahdollisesti toiset näyttelijät kokevat tilan aivan eri tavalla.

³ Näkökulmasta riippuen taiteellinen tutkimusmatkani tuntuu asettuvan fenomenologian ja hermeneutiikan alueelle.

⁴ En ole kielitieteilijä, vaikka sellaista roolia mielelläni esitänkin.

2. TILAN MÄÄRITELMÄ OPINNÄYTTEESSÄNI

Tila

Paikka

Tila-aika

Tila on rajattu ote äärettömästä.

Tilat ja paikat ovat osa ympäristöä, jossa kaikki elollinen ja eloton on. Tilassa ja paikassa on sisäpuoli, fyysisesti tai sopimuksella rajattu, mutta sitä ei voi olla ilman ulkopuolta. Vaikka sanon, että sisäpuolta ei ole ilman ulkopuolta, se ei edellytä staattisia rajoja tai ehdotonta vastakkainasettelua; ne kommunikoivat keskenään, koska molemminpuolinen poissulkevuus on ongelmallista ja se köyhdyttää molempia vastakohtia.⁵ Paikka voisi olla tilan identiteetti. Paikan identiteetti on vaihtuva, joustava ja huokoinen, kuten ihmistenkin. Esimerkiksi Teatterikorkeakoulun tilat, jotka aiemmin asuttivat saippuatehtaan väkeä, ovat myöhemmin uudelleenrakennetut. Tilassa on muisto, mutta paikan identiteetti on nyt taidekorkeakoulu, sivistävä ja taidetta tuottava laitos, jonka sisällä yhteisö toimii. Massey kutsuisi tilan identiteettiä ennemmin *paikan erityisyydeksi* tai *laajempien ja paikallisempien sosiaalisten suhteiden erityisen sekoituksen polttopisteeksi*.⁶

Tarkastelen tilaa ja aikaa näyttelijän näkökulmasta. Valkoisen bi/panseksuaalisen, nuoren ja korkeasti koulutetun suomalaisen sekä eurooppalaisen naisen näkökulmasta, joka ammentaa vahvistusta kokemuksilleen valkoisilta, hyväosaisilta länsimaalaisilta.

Teatterin tekeminen on yhteiskuntatoimintaa pienoiskoossa: se on tahtomattammekin sosiaalista ja poliittista. Se on sitä hyvin intensiivisellä tavalla, jolloin tilan jakamisesta, konstruoimisesta eli rakentamisesta ja käsittämisestä tulee hyvin tärkeä elementti. Voisimme tarttua Doreen Massey'n antamaan haasteeseen ajattelemalla tilaa ja paikka uudelleen. Hän väittää, ettei tila ole sosiaalisista suhteista irrallaan, vaan tilalliset suhteet ovat sosiaalisten suhteiden ilmauksia. Massey'n mukaan tilaa ja aikaa ei tulisi

⁵ Massey 2008, 45.

⁶ Massey 2008, 31.

käsitellä erikseen, vaan ne ovat toisiinsa jatkuvasti sidoksissa. Ne ovat sidoksissa, mutta se ei estä niiden käsittelemistä erillisinä.

Se, miten ohjaaja käsittelee tilaa, on tietystä näkökulmasta. Hän tarkastelee tilaa kokonaisuutena läsnä olevassa hetkessä, mutta myös tilan muodonmuutosta ja visuaalista puolta. Hän työstää tilaa suhteessa aikaan, joka on esityksen pituus. Näyttelijä taas on ohjaajan tarkastelemassa kokonaisuudessa läsnä hetki hetkeltä ja hän tekee niitä muutoksia, joilla tila visuaalisesti ja energeettisesti muuttuu. Näyttelijälle on tällöin todella hyödyllistä ymmärtää myös ohjaajan näkökulma tilasta ja kokonaisuudesta, sekä energiasta, jota tila kantaa silloin kun näyttelijät tekevät tiettyjä asioita.

« Massey on kritikoinut voimakkaasti sellaista paikan käsitteellistämistä, jossa paikka on esitetty nostalgian, sisäänpäin kääntyneisyyden ja pysähtyneisyyden tilaksi, jolla olisi oma ominaisluonteensa ja johon ihmisten identiteetit muutta mutkitta kiinnittyisivät. Masseylle paikka on huokoinen, sosiaalisten suhteiden alati muuttuva verkosto, joka tulisi ymmärtää osana prosessia, jossa sosiaalinen toiminta organisoituu tilassa ja ajassa. »⁷

Tämä on tärkeä pointti. Voisi kuvitella, että tässä puhutaan teattereista. Teatterit ovat jossain määrin vanhoja rakennuksia, joilla on pitkä historia. Vaikka teatteritila ei olisikaan vanha, siellä on tietyn tyyppisiä ihmisiä, jotka tekevät tietyn tyyppisiä asioita. Näille paikoille on rakentunut tietynlainen identiteetti, joka sitten osaltaan houkuttelee ihmisiä tulemaan sinne ja odottamaan tietynlaista teatteritilan magiikkaa. On riski olettaa, että teatteriin saapuvat ihmiset väistämättä kiinnittyisivät näihin tiloihin tai että he identifioituisivat sinne. Moni kokeekin, että teatterit paikkoina ja tapahtumina eivät ole heitä varten. Se on sääli.

Taiteellisissa prosesseissa olisi hyvä jatkuvasti muistaa Massey'n ehdottama paikan jatkuva muuttuminen sosiaalisten suhteiden toimesta ja tarkastella sen järjestäytymistä kussakin prosessin vaiheessa. Mikä on tilan lähtökohta? Mitä me jo tiedämme tästä tilasta tai paikasta? Millaisia havaintoja teemme siitä työskennellessämme? Mitä se meille syöttää? Miten voimme muuttaa havaintoa tai

⁷ Lehtonen, Rantanen & Valkonen 2008, 6.

käyttää sitä hyväksemme niin, että se palvelee tekemäämme teosta? Miten voimme uudistaa tilaa? Ei välttämättä edes niin, että nyt muutetaan penkkien paikkaa, niin saadaan jännittävä, uusi konstruktio saliin, vaan ennemminkin niin että miten voimme haastaa tilan antamia tunnelmia.

Esimerkiksi Kansallisteatterin suuri näyttämö on suomalaisittain sanottuna pramea ja hieno. Vanha teatterisali, jossa nykyteatteri on hyvin kiinnostavan paikan edessä. Se on ensinnäkin todella suuri tila, yleisö istuu sekä permannolla että parvilla. Näyttämö on syvä, leveä ja korkea. Siellä on otettava huomioon, että on ilmaistava suuresti ja isolla energialla. Siitä paikasta huokuu myös historia, mutta me olemme silti tässä hetkessä 2020-luvulla. Kuinka näyttelijä, ohjaaja ja koko työryhmä yhteistyössä voi hengittää tilaan sitä hetkeä tai nyansseja tästä hetkestä, joita halutaan teoksella tuoda esiin?

2.1. Tyhjä tila

Tilasuhde

Tilan muisti

« Voin valita minkä tahansa tyhjän tilan ja sanoa sitä tyhjäksi näyttämöksi. Ihminen kulkee tämän tyhjän tilan poikki, joku toinen katsoo häntä, ja siinä sitä teatteria jonkin. »⁸

Kuinka otan suhteen tilaan? Kuinka me kaikki rakennamme suhdetta tilaan? Ihan vain jo se, että havainnoimme ja teemme huomioita meitä ympäröivistä asioista, tiloista ja ympäristöstä, luo suhdetta tilaan. Teemme aktiivisesti tai passiivisesti havaintoja ympäriltämme ja näin visuaalinen kokemus tilasta muuttuu. Kuten edellä kirjoittamassani esimerkissä lapsuudesta: havainnot ovat olleet perspektiivistä riippuen erilaiset.

Itselleni uuteen, tuntemattomaan ja näennäisen elottomaan tilaan astuessa on usein semmoinen olo, että näkisi tyhjän, valkoisen paperin, jossa on vielä kaikki siveltimen vedot maalaamatta ja jäljet piirtämättä. Se voi olla pakokauhua tuottava tunne, mutta

myös kaiken mahdollistava tunne. Vaikka tila tuntuisi tyhjyyttä kumisevalta avaruudelta, niin se hyvin nopeasti täyttyy, kun sinne pelmahtaa joukko ääntä ja hajuja tuottavia ihmiseläimiä. Mikään tila on harvemmin, edes täysin uutuuttaan kumisevana, täysin tyhjä.

Joskus nimittäin näkee ajan kulumisen tilassa. Runollisesti ilmaistuna: tilalla on muisti. Kaikki ne ihmiset, jotka ovat siellä käyneet ja jättäneet jälkensä tilaan. Jälki voi olla konkreettinen naarmu lattiassa, mutta myös energeettinen, intuitiivinen tuntemus. Toisinaan tätä näkymätöntä jälkeä ei heti aisti, koska mielemme ja kehomme ovat täynnä elämän tuomaa kuormitusta ja stressiä, mutta kun tilassa oleilee, pikkuhiljaa keho rentoutuu. Rentoutuminen vapauttaa aistit, jonka seurauksena tila muuttuu ja sinne voi kuvitella meitä ennen kulkeneet.

Projektista riippuen lähtökohdat tilaan ja tiloihin ovat aina erilaiset. (Tiedän! Tila on aiheena massiivinen [massey-vinen]! Jokainen taiteellinen lähestymistapa voisi olla aihe itsenäiseen tutkielmaan.) Joskus lähtökohtana on esimerkiksi tahto ja ajatus teemasta, jonka ympärille sisältö tuotetaan improvisoiden tai muilla keinoin. Joskus tila itse on lähtökohta. Tällöin puhutaan paikkalähtöisestä tai paikkasensitiivisestä teatterista. Jos teemme näytelmää, jonka käsikirjoitus on olemassa, lähdemme tavallisesti liikkeelle tutustumalla tekstiin. Luettaessa näytelmää ensimmäistä kertaa, lähtökohtana on kirjoitettu sana, mutta ennen sanaa ja sanan jälkeen – hiljaisuudessa – on sanan olemassaolon syy.

Alussa ei ollut tai ole sanaa, vaikka kauniiltahan se kuulostaa. Sana on pitkälle kehittynyt tuote impulssista, joka syntyy kehon sisällä aivoissa. Sana on siis havainnon jatke. Havainnosta syntyy ajatus. Ajatuksesta tulee sana. Sana on lähtökohta meitä ympäröivien muotojen ja avaruuksien tutkimiselle. Tarkoitan tällä tutkimisella sitä, että ihminen käyttää järkeistääkseen kieltä, siis sanaa, artikuloidessaan kehollaan aistimia asioita. Ihminen jakaa yksilöllisen kokemuksensa puhumalla, silloin kun kokemusta ei voi jakaa enää vain ruumiillisesti. *Sana siis tutkii tilaa* – sisäistä, ulkoista ja sosiaalista.

3. MAKROKOSMOS

Kokemus

Havainto

Lapsena uusi, arvo- tai tunnelatautunut tila on saattanut tuntua tuntemattomuudessaan uhkaavalta, jolloin kokemus siitä on ollut se, että tila on suuri. Mummon pölyltä ja hajuvedeltä löyhkäävä vieraskammari esimerkiksi. Voi toki myös olla päinvastoin, että tila on tuntunut klaustrofobiselta.

Sitten kun olet aikuisena mennyt samaan paikkaan, se näyttääkin pieneltä. Tai vähemmän ahtaalta, jos tilanne meni päinvastoin. Havainnot ovat olleet perspektiivistä riippuen erilaiset. Tilakokemus on muisto. Elämää eläneenä on kerennyt pelätä, säikähtää kuollakseen ja huojentua jo niin monen vuoden ajan, että muisto pelottavan kaukaisista ja pimeistä mummon vieraskammarin mahonkikaapeista on laantunut eikä katto välttämättä ole heti tippumassa niskaan.

Psykofyysinen kokemus ajasta ja tilasta on muuttunut, sinä olet muuttunut. Kokemus muuttuu, mutta kaikki havainnot ovat yhtä lailla oikeita – ei voida väittää, että lapsena uuden tilan kammo on ollut virheellinen. Tilaa ei voi poistaa sinusta, koska olet tässä, täällä. Sinä vain olet matkustanut tilassa.

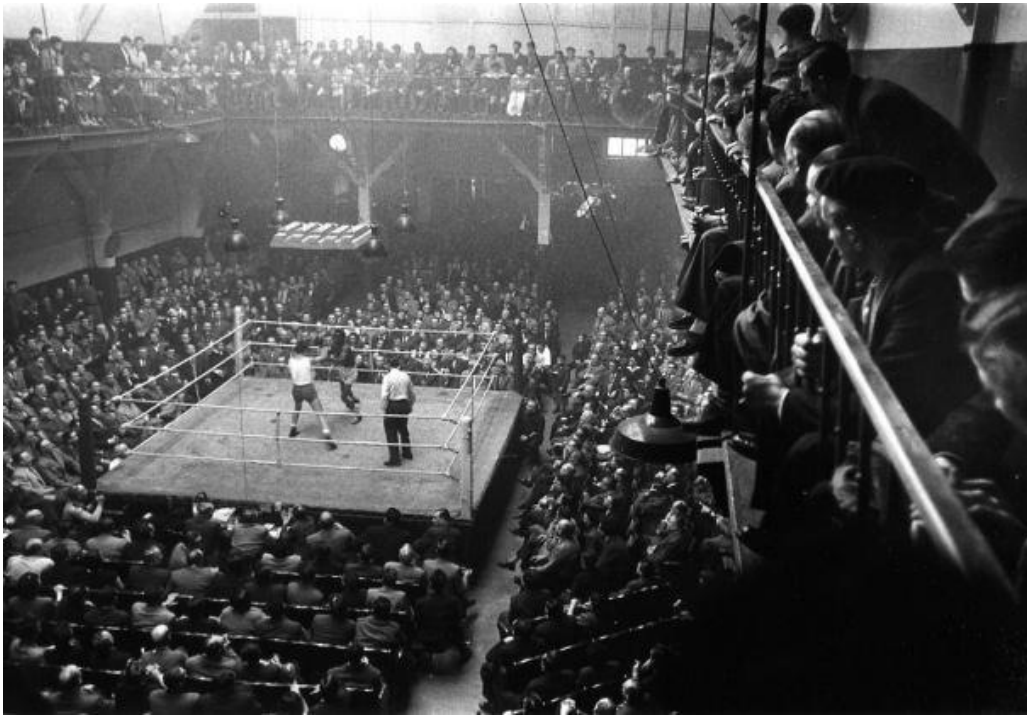
3.1. Harjoitustila

Matkan alku

Koulu

57 Rue du Faubourg Saint-Denis'n vilkkaassa hulinassa, maahanmuuttajien pitämän leipomon ja syyrialaisen falafel-paikan välissä on huomaamaton, sininen ovi. Jos ei tiedä mitä etsii, sitä on vaikeaa löytää. Kun koetin ensimmäistä kertaa etsiä uuden kouluni, jossa tulisin viettämään vuoden tai kaksi riippuen opettajieni armollisuudesta ja motivaationi suuruudesta, sahasin pitkin vilkasta katua, josta löysin vain kahviloita, ravintoloita ja paikallisia hulluja, joilla oli jättesäkit kenkinään. Etnisiä kampaamoita, hedelmä- ja lihakauppoja, kiireen vilkkaa lounaalle kiirehtiviä ihmisiä, ahtaalla autotiellä huristavia pyöriä, skoottereita ja rekkoja, jotka kolistellen huristivat ohitseni alle metrin etäisyydeltä. Säikähdin, että olen jättänyt kaiken, muuttanut Pariisiin ja

syytänyt (vanhempieni) rahaa johonkin, jota ei ole edes olemassa. Kun rauhoittaa ympäriltään suurkaupungin hajut ja äänet, voi nähdä sinisen oven kyljessä pienen metallisen kyltin, jossa on commedia dell'arte -hahmo ikään kuin ilveilemässä ja samalla toivottamassa tervetulleeksi. « Ken tästä astuu saa kaiken toivon heittää! » Sisään pääsee ovikoodilla tai soittamalla summeria. Ovi on raskas ja avautuu käytävään, joka viestii tietämättömälle edelleen, että « Hähää, huijasin! Ei täällä mitään teatterikoulua ole! ». Jos silti jatkaa käytävän päähän ohi viherkasvien ja rappukäytävien, joissa ihan tavalliset ihmiset asuvat, päätyy nurkkaukseen, jossa on puuovet, joiden yläpuolella lukee « Central ». Muistelen, että koulun on internetissä sanottu toimineen nyrkkeilyareenana. Täällä, kaiken keskelle puristuneena!



Ovesta astuessaan näkee ensimmäisenä suuren vahakankaan, johon on tulostettu kaikki historian aikana koulun kaksi vuotta läpäisseet opiskelijat. Kaikki ne etuoikeutetut, lahjakkaat, jatkoon selvinneet ja jatkumoon päässeet. Sieltä voi tarkkaan etsiessään löytää myös koulun nykyiset opettajat tai sen kourallisen suomalaisia, jotka ovat koulun käyneet. Passikuva-armeijaa vastapäätä on 3D-pintainen maailman kartta, areena, jolla tässä koulussa painitaan. Päästäkseen perille ensimmäiseen paikkaan, jossa sitä teatteria opiskellaan, on vielä kaksi käytävää, joista ensimmäinen johtaa koulun vastaanottoon.

Jotta pääsisi vastaanoton läpi harmaista ovista, on päästävä kouluun. Harmaiden ovien jälkeen on vielä yksi käytävä, joka johtaa sisäpihalle, maailman ahtaimpiin pukuhuoneisiin, jotka jakavat samanaikaisesti jopa parikymmentä opiskelijaa kerrallaan ja viimein aulaan, josta on kolme suuntaa. Ylös jyrkkiä portaita, jälleen yhden maailmankartan ohitse, johtaa tie opettajien kansliaan, jossa opiskelijoiden kohtalo sinetöidään ensimmäisen jakson ja lopulta ensimmäisen kouluvuoden jälkeen. Muuten sinne ei ole asiaa. Sinne mennään kuulemaan tuomio. Aulasta suoraan eteenpäin ovat ovet, joista pääsee sinne vanhaan nyrkkeily saliin, jonka yläpuolella kulkee parvi, jossa ihmiset ovat aikanaan huutaneet ja kannustaneet nyrkkeilykehässä hikoilevia, mustelmilla olevia, turvonneita äkäpusseja. Suuri sali, la grande salle. Paikan historian henki on periytynyt kieltämättä nykyään tiloissa toimivaan teatterikouluunkin – suuressa salissa taistellaan, pusketaan, ylitetään itsensä, luodaan maailmoja. Aulasta vasemmalle ovet johtavat koulun toiseen harjoitus saliin, siihen pienempään, jossa on vihreä lattia. Lattiasta se on saanut myös nimensä Vihreä sali, la salle verte. Sali, jossa on vain ikkunat, josta tulee päivänvalo ja pitkät puupenkit, joilla muu luokka istuu, (jos mahdut penkille, sillä luokka on niin suuri) kun osa opiskelijoista ähkii ja puhkii ja koittaa kiivetä ylös näkymätöntä vuorta neutraalinaamion takana hikoillen. Kaikkien keskellä istuu opettaja, joka katsoo silmä tiukkana, jonka sisäinen sekuntikello tikittää aikaa siihen, että hän keskeyttää sinut ja sanoo « Ei. Yritä enemmän. Seuraava! » Vihreä Sali kyllä luututaan joka ilta, mutta silti jostain syystä paljas jalkapohja on aina täynnä tummaa möhnää kun salissa on harjoitellut ja tehnyt mielikuvitusmatkaa läpi valtameren, palavan metsän ja aavikoiden. Siellä on parempi, jos saa hien pintaan, koska jos ei tule hiki, ei ole yrittänyt. Sitä paitsi talviaikaan ikivanha lämmityssysteemi menee aina rikki, systemaattisella tarkkuudella tammikuun puolivälissä. Tällöin on parempi vuorata itsensä kaikella mustalla vaatetuksella mitä kaapistaan löytää (koulussa on pukeuduttava mustaan) ja liikkua niin paljon ja kauan, ettei kerkeä tulla kylmä. Sitä vastoin keväällä ja kesällä, kun helteet alkavat, on hyvä pukeutua mustaan mahdollisimman kevyesti, sillä ikkunoiden avaaminen ei paljoa viilennä, koska Pariisi kohkaa.

Vihreään saliin ei koskaan saa tuoda muuta kuin itsensä. Ei muistiinpanovälineitä tai vesipulloa, ei mitään ylimääräistä. Muistikuvani vihreästä salista on hyvin pelkistetty: vaaleanharmaat seinät, pitkä puupenkki salin pitkällä seinustalla, päädystä tuleva valon

kajastus, kaksi harmaata ovea. Vihreä lattia. Mustaan pukeutuneita hahmoja ja minä siinä keskellä. Joskus mustat hahmot eivät edes ole siellä, sillä olen niin keskittynyt, että on vain minä ja tila. Tyhjä tila, jonka täytän mielikuvillani.

Havaitsemista voi harjoitella. Näyttelijälle tarkka havainto ympäröivästä tilasta voi olla mittaamattoman arvokas tieto- ja tunnepankki. Kaikkea ei tarvitse puristaa sisältään, vaan iso määrä informaatiota on jo ympäröivässä tilassa. Sitä vastaan ja sen kanssa voi näytellä. Riittää vain, kun avaa aistit.

3.1.1. Tilan lämmittäminen

Muisto

Avaruus

Tilan tunne ja energia

Jacques Lecoqin ja Mihail Tšehovin harjoitteissa on paljon samaa. Niissä tilan lämmittäminen tarkoittaa fyysisten liikkeiden toistamista tilassa, niin että mielikuvitus ja tietoisuus ympäröivästä tilasta heräävät. Kun kehossa virtaa happea ja energiaa, ulottuu se myös ympäristöön.

Lecoqissa tein yksinkertaista tilan lämmittämisharjoitusta, joilla aloitimme jokaisen liiketunnin. Ranskan kielellä *chauffer l'espace*, tilan lämmittäminen. Käytimme tähän näennäisen yksinkertaiseen «verryttelyyn» todella paljon aikaa. Ensimmäiset kerrat, kun opettajani selitti meille harjoitteen eri elementtejä ja tunnollisesti huidoin käsiäni ilmassa kuin mikäkin taistelulajimestari, en ymmärtänyt mikä tässä on niin hienoa. Keho kyllä lämpeni ja henkeni salpautui, kun stressasin että osaanko tehdä oikein ja koska ennen tätä eikä koulun aikana puhuttu paljoakaan hengityksestä ja lihaksien kyvystä olla samalla aktiiviset mutta rennot. Mikään maallinen huitominen ei kelvannut opettajalle. Harjoitteen oli tarkoitus ulottua ympäröivään tilaan eikä jäädä kiinni kehon antamiin ääriviivoihin. Kyse ei tietenkään ollut ilmassa leijuvien hiukkasten lämmittämisestä, vaan mielikuvituksen virittämisestä, aistien avaamisesta. Kehoni on väline sille, että psyykeni synnyttämät ajatukset, tunteet ja ideat voivat tulla ulos ja täyttää Rue du Faubourg Saint-Denis 57:n vanhan, valtavan nyrkkeilysalin (La grande

salle) joka nykyisin on Jacques Lecoqin teatterikoulu. Nykyään harjoite kulkee mukanani kaikkialle ja teen sitä usein, ellen fyysisesti niin ainakin mielikuvaharjoitteena, kun haluan lämmittää kehoni ja tilan itselleni hedelmälliseksi taiteelliseen työskentelyyn.

Chauffer l'espace: Seison jalat maassa hiukan hartioiden mitta leveämmässä asennossa, lantion tuki alla ja selkä suorana, keho on aktiivinen mutta mahdollisimman neutraali ja koottu. Jalat eivät ole naulattuina lattiaan mutta palaavat aina tasapainoon, sillä keskikoonti pitää kokonaisuuden kasassa. (Vastakkainen mielikuva niille puhallettaville putki-ukkeleille, jotka jossain autokauppojen tai ostoskeskusten pihossa heiluvat villisti, jatkuvassa epätasapainossa, ikuisesti hymyillen, satoi tai paistoi. Aina yhtä villi vetkutus ja kova meininki.) Käteni ovat kuin maalarin pensselit, joilla maalaan tilaan. Jokaisessa siveltimen vedossa on eri intensiteetti, nopeus ja rytmi sekä suunta, joita vaihtelen. Näyttelijä on kuin taidemaalari tai kuvanveistäjä! (Tästä lisää myöhemmin.) Katseeni seuraa toiminnan suuntaa – liike on itseään suurempi, ja ulotan katsetta välillä kauemmas ja välillä lähelle. Kädet ovat aktiiviset ja voimakkaat, mutta rennot. Liikehdintä ulottaa katsettani laajasti tilaan ja tietoisuuttani vielä edemmäs tilan fyysisistä rajoista. Liikkeen tuoma energia aktivoi ja laajentaa kehoani ja vapauttaa minut koeputkimaisesta, kaupungin hälinässä litistyneestä ja luhistuneesta arkikehosta. Yksinkertainen liike suhteessa tilaan herättää heti mielikuvituksen ja käsistä lähtevät vedot, valonsäteet tai energiajuovat muuttavat väriään ja muotoaan. Ne saattavat lävistää lasermiekan tavoin reiän seinään tai levitä hunajan tavoin lattialle tai räjähtää ilotulitteena kattojen yllä. Kun koen, että olen ulottanut energieettiset siveltimen vetoni kaikkialle tilaan, lopetan harjoitteen tietoisesti ja huolellisesti – hengitän kaiken juuri tekemäni sisääni ja lasken käteni takaisin kehoni vierelle ajatuksella kuitenkin liimaamatta raajojani kiinni toisiinsa. Aistin ympärilläni olevaa tilaa: sivuillani olevat etäisyydet, ilma joka kannattelee raajojani, ylläni oleva ilmamassa, jalkojani tukeva maa ja selkäni takana oleva avaruus. Olen tietoinen näkyvästä ja näkymättömästä. Sitä se tarkoittaa, kun sanotaan « kolmesataakuuskymmentä astetta »!

Hyvin saman tyyppinen, mutta hieman eri tavalla virittynyt harjoite, löytyy Mihail Tšehov-tekniikasta, jota sain harjoitella hieman maisteriopintojeni aikana

Teatterikorkeakoulussa. Molemmissa harjoitteissa on sama tavoite: virittää keho ja tunne-elämä tähän hetkeen ja avata mahdollisuudet palvella tarinaa.

Tšehovin innoittamassa harjoitteessa⁹ en ensisijaisesti synnytä energiaa liikelähtöisesti, vaan ikään kuin kutsun oman sisäisen valoni täyttämään tilan ja kehoni. Voin aloittaa sulkemalla silmät, hengittämällä rauhallisesti ja asettamalla käteni rintakehäni samalla kuvitellen, että rintakehässäni on valoa, joka lämmittää käsiäni. Tämä ilmenee oikeana lämmön tuntemuksena, kun käsien ja rintakehän ruumiillinen lämpö yllyttävät toisiaan ja veri kiertää. Ajattelen, että valo siirtyy käsiini ja sormenpäihini. Kun avaan silmät, voin lähettää valonsäteitä käsistäni ympäröivään tilaan. Ne ovat kultaisia nauhoja, jotka yhdistävät minut maailmankaikkeuteen. Valonsäteitä, kuten siveltimen vetojakin, voi lähettää tilaan eri intensiteeteillä. Käteni voivat aiheuttaa räjähdysten, josta valo singahtaa kaikkialle, tai voin levittää valoa kuin hoitavaa öljyä. Voin myös lähettää valonauhoja kanssanäyttelijöihini ja täten etsiä yhteyttä heidän sisäiseen tilaansa ja totuuteensa samalla luoden itselleni sekä heille turvallisen työskentelytilan. Voin tehdä harjoitusta yksin ja lähettää valoa kanssanäyttelijään hänen tietämättään tai voin pyytää häntä mukaan ja ottaa vastaan valoa häneltä. Voimme yhdessä lähettää ympärillemme valoenergiaa. Voin käsistäni tulevalla valolla nostaa kanssaihmisseni ilmaan ja lähettää lentoon. On todella tärkeää ja hyödyllistä näyttelijäntyön kannalta tehdä aina jonkinlainen matka kohti tilaa ja toista ihmistä harjoituksissa ja ennen esityksiä, oli siihen annettu ohjaajan puolesta aikaa tai ei. Sitä tajuaa olevansa myös heidän fyysisistä kehoistaan paljon tietoisempi, kun heidät on ajatellut päässään osaksi tätä jaettava tilaa ja aikaa (tila-aikaa). Kaikki yhteentörmäykset näyttämöllä ovat tällöin tahdonalaisia valintoja eivätkä toisiinsa sattumanvaraisesti törmäviä energioita, joiden seassa emme havaitse toisiamme selvästi. Silloin ei tapahdu vahingossa metro-efektiä, ellei ole taiteellinen valinta olla törmäyskurssilla toisen kehon kanssa. Metro-efekti on välitila, itse keksimäni termi, jota kuvailen alaluvussa 2.3.

Ajatuksien synnyttämät mielikuvat ovat usein koskettavia ja herkistäviä. Kaikki mielikuvat palvelevat tätä harjoitusta, sillä ne ehdottavat liike-energioita, jotka resonoivat sisäisesti eri tavoin. On kuitenkin tärkeää pysyä havainnolle herkkänä ja

⁹ Näyttelijäntaiteen lehtori Marjo-Riikka Mäkelän opetustarkoituksiinsa itse kehittämä harjoitus, joka pohjaa Tšehov-tekniikkaan.

kuunnella itseään aktiivisesti, ettei siitä tule ulkokohtaista. Siksi puhutaan psykologisista eleistä: se ei ole vain ajatus. Se manifestoituu kehollisena tapahtumana. Olemmehan psykofyysinen kokonaisuus. Eleellä on psykologinen merkitys ja samalla ruumiillinen, lihasten ja aistien toiminnallinen merkitys.

Psykologinen ele on sanana hieman mutkikas, sillä sen voi ymmärtää myös niin, että sisäisestä impulssista ja tunteesta lähtenyt ele tai liike on esimerkiksi nenän raapimista hermostuksissaan.

« Kun esimerkiksi *kosketamme* ongelmaa, emme kosketa sitä fyysisesti vaan *henkisesti*. Henkisen koskettamisen eleellä on sama luonne kuin fyysiselläkin, vain sillä erotuksella, että se on yleinen ja tapahtuu näkymättömästi henkisellä alueella, kun taas fyysinen ele on yksityinen ja se tehdään näkyvästi fyysisellä alueella. Arkielämässä emme käytä yleisiä eleitä muulloin kuin ollessamme hyvin hermostuneita tai halutessamme korostaa asioita. »¹⁰

Arkiset eleet, kuten vaikka se nenän raapiminen, eivät toki ole näyttelijän ilmaisusta pois suljettavia asioita. Luulisin, että ne ovat enemmän suhteessa itseen kuin tilaan. Psykologiset eleet, ne yleiset ja näkymättömät, ovat suhteessa sisäiseen tilaan sekä ulkoiseen ympäristöön. Ne eivät ehkä näy, mutta ne voi tuntea ilmaisussa.

Minua ympäröi jatkuvasti tila-avaruus (*espace, space*): rajattu (rakennuksen seinät, näyttämön rajat) tai rajaton (mielikuvien ääretön tila, ulkona metsät ja aavat pellot). Se voi olla lohdullinen ajatus, että ympärilläni on aina energiaa, tilaa, avaruutta. Olen – jälleen kerran – tässä, täällä. Saan siitä rohkeutta ja rauhaa olla auki - läsnä.

« Nykynäyttelijä voisi tutkiskella outoja laaksoja – niin omiaan kuin ympäröivän maailman kanssa limittyviäkin – vaikkapa ruumiillisen jakamisen avulla. »¹¹

Pietu Wickström tutkii myös opinnäytteessään tilaa, mutta ulottaa sen paljon pidemmälle kuin mitä itse koen tässä tekeväni. Hän ulottaa sen yhteiskuntaan, rakenteisiin ja muotoilee uudelleen näyttelijyyttä. Huomaan, että teemat, joita itse käsittelen hyvin konkreettisista, kehollisista lähtökohdista, heijastuvat osiksi suurempia

¹⁰ Tšehov 1952, 38.

¹¹ Wickström 2019, 43.

yhteiskunnallisia teemoja ja ymmärrän, että kaikki kokemani on aivan yhtä tärkeitä tutkimuksen osa-alueita kuin yksilöllinen järki ja ajattelu. Ruumiillinen jakaminen voi olla niin montaa asiaa ja jokaisella on siitä omanlaisensa kokemus ja käsitys. Näyttelijälle ja taiteilijalle tämä ruumiillinen jakaminen on kuitenkin itseään laajempi ilmiö.

3.1.2. Tasapainosta epätasapainoon

Tekniikka

Työkalut

Näyttämön tasapaino -harjoituksessa (ransk. *équilibre du plateau*) ideana on se, että suorakaiteen mallista näyttämöä tai harjoitustilaa ympäröi penkit, tai jotkut millä näyttelijät voivat istua. Ensin tarkkaillaan sitä tyhjää tilaa, joka on näyttämö. Kun siltä tuntuu, ensimmäinen henkilö astuu näyttämölle. Hän fiilistelee lävistämäänsä ja asuttamaansa tilaa. Hän seisoo paikallaan, kunnes hänelle tulee impulssi liikkua ja kun hän päättää liikkua, tilan tasapaino muuttuu ja hän ikään kuin kutsuu liikkeellään tilaan toisen ihmisen. Heti kun tässä tilassa on kaksi ihmistä, voidaan ajatella, että he painavat saman verran, joten tässä symmetrisessä tilassa, jos he seisovat täysin pelikuvana toisilleen, tila on tasapainossa. He voivat näin liikkumalla provosoida toisiaan ja yrittää pitää tasapainon aivan kuin olisivat laudalla, jonka tukipiste on laudan keskellä. Kun tämä toiseksi tilaan saapunut henkilö päättää olla reagoimatta ensimmäisen henkilön liikkeeseen ja tietoisesti horjuttaa tätä tasapainoa pysähtymällä: jättämällä tyhjän tilan johonkin, missä pitäisi olla joku. Hän tällä tavalla kutsuu kolmannen henkilön täyttämään tämän tyhjän tilan. Ajatuksena on, että tila olisi aina tasapainossa. Eli aina kun viimeisimpänä tullut henkilö tässä tasapaino -pelissä päättää olla enää reagoimatta toisen henkilön liikkeisiin, niin silloin seuraava pelaaja tulee tilaan. Siinä ikään kuin kutsutaan antamalla tilaa. Tämä peli jatkuu, kunnes x määrä henkilöitä on tilassa yhdessä. Tämä on yksinkertainen peli, jota voi tutkia pitkäänkin, koska siinä menee hetki, että aistit avautuu sille, mikä asetelma ylipäättään tuottaa tasapainoa tilaan ja mikä horjuttaa sitä. Se voi olla tosi kiinnostava, pitkä prosessi, jos sille annetaan aikaa. Kun kuuntelu ja reagoiminen on sellaisessa vireessä, että se toimii hyvin ja osaanottajat ovat

läsnä, siinä kohtaa tilassa olevien ihmisten välillä on enää yhteinen suhde siihen olemassa olevaan tilaan ja aikaan. Siihen ei tarvitse välttämättä sen isompaa suhdetta. Se on itsessään jo kiinnostavaa katsoa ulkopuolelta, kun näyttelijöillä on suhde toisiinsa, aikaan ja tilaan määrittämättä sen enempää. Toki sitten asiat vielä syvenevät jos tämmöistä peliä sovelletaan johonkin näyttämölliseen, fiktiiviseen tilanteeseen.

Tätä harjoitetta ajatellaan Jacques Lecoqin koulussa työkaluna tragedian ja kuoron työstämiseen. Tragediassa on tämä yksi henkilö: heros, sankari. Sen voi toteuttaa niin, että hän painaa tilassa saman verran kuin kuoro, jossa on monia henkilöitä. Kuoro on siis yksikkö, joka painaa saman verran kuin päähenkilö. Nämä kaksi voivat olla tässä pelissä suhteessa toisiinsa. Tämä yksi henkilö voi päättää kiertää tilaa, liikkua siinä niin että kuoron pitää yhdessä toisiaan aistien, mutta myös päähenkilöä aistien, siirtyä sen mukaisesti. Päähenkilö voi päättää myös horjuttaa sitä tasapainoa niin, että hän menee vaikka tämän ihmismassan läpi, jolloin ryhmä vähäksi aikaa hajaantuu ja heidän tehtävänä on taas siirtyä yhteiseen muodostelmaan ja tasapainottaa tila. Kun kuorossa työskentelee, voi ajatella kalaparvea. Kun havaitsen että joku kääntyy jonnekin, minä käännyn myös. Olen koko ajan tasapainoisessa suhteessa ympäröiviin ihmisiin ilman että minun tarvitsee katsoa heihin päin tai koskettaa heitä. Voin toki kuoronkin sisällä tietoisesti horjuttaa sitä tasapainoa.



Naisten kuoro, « Je suis Ophélie » Heiner Müllerin näytelmästä Hamlet Machine. École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq. Kuva: Olivier Bénier

Tämä on itse asiassa hyvin yksinkertainen, aistit avaava harjoitus, josta itse olen saanut tosi paljon sekä näyttelijänä että tekijänä. Siinä kohtaa, kun on osa sitä kuoroa, joka on yksi kauneimpia, ylevöittävimpiä kuvia ryhmän voimasta ja tavasta tehdä yhteistyötä, tärkeistä yksilöistä muodostuu yksi itseäänkin suurempi ja tärkeämpi kokonaisuus.

« Harjoitustyön laatu riippuu alusta loppuun työskentelytilanteen luovasta ilmapiiristä – eikä luovaa ilmapiiriä saada aikaan selityksin. Harjoitusten kieli on kuin elämä itse: siinä käytetään sanoja, mutta myös hiljaisuutta, ärsykyttä, parodiaa, naurua, epäonnea, epätoivoa, suorasukaisuutta ja umpimielisyyttä, toimintaa ja hitautta, selkeyttä ja kaaosta. Brecht myönsi tämän ja hämmästytti viimeisinä vuosinaan työtovereitaan sanomalla, että teatterin on oltava naiivia. – Hän tähdensi, että näytelmän tekeminen on aina eräänlaista leikkiä, että näytelmän katsominen on leikkiä. – ei ole sattumaa, että monissa kielissä sama sana merkitsee sekä näytelmää että leikkiä. »¹²

3.2. Luonnossa

Orgaaninen kaaos

Ympäristö

Liikkeen lait Jacques Lecoqin mukaan

1. Ei ole toimintaa ilman reaktiota tai seurausta;
2. Liike on jatkuvaa ja pysäyttämätöntä;
3. Liikkeen osana on aina epätasapaino, joka on matkalla kohti tasapainoa;
4. Tasapaino itsessään on liikkeessä;
5. Liikettä ei ole ilman kiintopistettä;
6. Liike paljastaa kiintopisteen;
7. Kiintopiste itse on myös liikkeessä.¹³

¹² Brook 1968, 82.

¹³ Jacques Lecoq 1997, 100. Suom. Emma Castrén.

Yllä on Jacques Lecoqin liikkeen lait, jotka hän on kirjannut luonnossa ja kaupunkiympäristöissä havainnoimiensa ilmiöiden ja kokemuksensa perusteella. Minä ole oikea ihminen selittämään faktoiksi sitä epätäydellistä täydellisyyttä ja orgaanista kaaosta, jota luonnossa ilmenee. Lukijalla on varmasti oma käsityksensä siitä, ja voikin tulkita asiaa siitä lähtökohdasta.

Näyttelijänä olen kokenut kiinnostavaksi harjoitteeksi luonnossa liikkumisen, tai ylipäätään ulkona olemisen tai jossain muualla oleilun, samalla kun opettelen vuorosanoja tai pohdin jotain luovaan prosessiin liittyvää.

Palaan aivan ensimmäiseen vuoteeni teatteriopiskelijana, jonka vietin Pohjois-Karjalassa eräässä kansanopistossa. Siellä meille esiteltiin teatterivaelluksen käsite. Lyhykäisydessään se tarkoittaa luontokontaktin siirtämistä näyttämölle. Voin kävellä metsässä teksti kädessäni ja jankata tekstiä, ja kun teksti alkaa tarttua, voin puhua sitä, huutaa tai kuiskata luonnossa oleillessani. Jos olen yksin, vastaanäyttelijänäni toimii ympäristö. Koska luonto ei järkeistä, voin sanoa tai tehdä asiat aivan kuinka vain. Siihen voin mennä pitkäkin aika, että pääsen irti kulumisesta järkeilystä ja antaudun tälle leikille. Sitten jos ja kun se tapahtuu, olen jossain ihmisyyden ja teatterin ytimessä, kun leikin luonnossa. Silloin suhteeni tilaan on enemmän kuin siellä oleminen: se syöttää minulle ajatuksia ja fyysisiä esteitä. Pyrkimyksenä olisi saada sama absurdi vapaus, herkkyys ja hulluus näyttämölle, sinne rationaalisten neljän seinän sisälle. Fyysiset tuntemukset, kuten maaston epätasaisuus, satunnainen kompastuminen puun juureen tai huimauksen tunne kallion kielekkeellä ovat juuri niitä havaintoja, jotka palvelevat mielikuvitustani näyttämöllä.

On myös tärkeä havainto näyttelijälle, kun tarkastelee luontoa ja sen muutoksia: on lohdullista hyväksyä asioiden pysymättömyys ja jatkuva muutos. Teatterissakaan ei koskaan ole yhtä ja samaa, hetki on aina eri. Ihminen tilassa ja tila ihmisessä muuttuu koko ajan. Miksi se on silti niin vaikeaa hyväksyä?

« Seison meren äärellä, katson sitä, hengitän sitä. Hengitykseni tulee yhdeksi aaltojen liikkeen kanssa. Vähitellen minä muutun mereksi... »¹⁴

- Jacques Lecoq

¹⁴ Jacques Lecoq 1997, 53. Suom. Emma Castrén.



Löylylyylit: Saunaesitys. Kuva: Mitro Härkönen

Yksi kehoa ja mieltä huoltava harrastukseni luonnossa on avantouinti tai kylmävesiuinti. (Avannot kun ovat tätä nykyä harvinaisia Etelä-Suomessa.) Kun menen veteen, annan itselleni luvan hengittää, tuntea kylmän ilman että hätäännyn, sillä ymmärrän, että kylmyyden tuottama paniikki on vain korvieni välissä. Hyväksyn kylmyyden ja veden pehmeuden. Kun nousen pois vedestä, kokemus oman kehon ääri rajoista on uskomattoman kirkas. Ulkoilma tuntuukin yhtäkkiä lämpimältä. Jos iho antaisi myöten, äärimmilleen vilkastunut verenkierto varmasti purskahtaisi ulos kehostani. Se on hyvin konkreettinen tilallinen ja kehollinen kokemus, hetki hyvin vahvaa läsnäoloa. Saunan kuumuus ottaa sen jälkeen syliinsä kuin pitkästä erämaavaelluksesta selvinneen.

3.3. Välitila

Matkalla

Ei missään

Moni varmasti tunnistaa oman tilansa supistumisen ja sisäänpäin kääntymisen astuessaan johonkin julkiseen kulkuvälineeseen. Metrolaiturilta ihmiset tunkeutuvat ovista sisään maanalaisiin, liikkuviin tuubeihin. Osalle löytyy istumapaikka. Jos väkeä on paljon, joutuu ehkä jakamaan penkin ja istumaan tuntemattoman viereen. Joku suojautuu nojaamalla oviin tai seiniin ja ne poloiset, jotka jäävät ilman suojaavaa pinta-alaa istuinlihashen tai selän taakse, tarraavat kiinni keskellä olevista tangoista ja mukautuvat niiden muotoon. Henkilökohtainen havainto metrossa on kapea: kynnyks – penkki – vapaa – varattu – pysäkin nimi – seinusta – menosuunta – tasapaino – epätasapaino – tanko – lattia – omat jalat – kännykkä. Aina kännykkä, tuo pelastuksen sinivaloinen keidas. Seuraavalla pysäkillä jo täyteen metroon tunkee lisää ihmismassaa. Tankoon tarttuneet ajautuvat ehkä hyökyaallon mukana välitilaan, jossa ei ole mitään mihin nojata tai tarttua, on siis otettava tukeva haara-asento ja tasapainoiltava kuin surffilaudalla. Seuraavalla pysäkillä kaksijalkaisten tasapainoilevien takaa töpöttelee pois vanhus, jota kaikki väistävät ottamalla askeleen tukijalkansa ympärillä, samalla välttelevästi kännykkää katsoen, tai astumalla sujuvasti metrolaiturille oven viereen ja sujahtamalla takaisin, kun vanhus on päässyt pois kyydistä. Tottumuksen tuoma varmuus ei edellytä edes katseen nostamista, sillä keho tietää kuinka metrossa liikutaan, mihin on astuttava, mihin päin painopistettä nojattava, jotta oma tila säilyy rikkumattomana. Metrovaunu on tila, joka on täytetty ihmisillä. Heidän olemuksensa on kuin tuubissa. Tuubit tuubin sisällä. Tuubituubi-doo. Yhtäkkiä sitä tajuaa, että tuubista on poistuttava. Hammastahnatuubia pitää lempeästi puristaa, ettei sieltä ryöpsähdä liikaa. « Krhm. Anteeks. Sori. Krhm. »

Putkilomainen tila poistuu omasta kehosta ja leviää kuin vesivahinko laajalle metrolaiturille, jossa pari askelta otettuasi joudut törmäyskurssille kännykkäänsä tuijottavan teinin, maha pystyssä ja silmät ristissä karttaa tuijottavan turistin tai mahdollisesti tulevan elämänkumppanisi kanssa, sillä kun katseenne mikrosekuniksi kohtaavat, kaikki ihmismassoja ja putkilomaisia liikeratoja kaootisessa tilassa mukaileva luontainen navigointi häiriintyy ja aika pysähtyy. Näin

alkaa tanssi, jota vain luonnossa näkee, ja David Attenborough'n ääni vaihtuu päälle. Menijä ottaa askeleen oikealle. Tulija ottaa askeleen vasemmalle. Menijä ottaa askeleen vasemmalle. Tulija ottaa askeleen oikealle. « Krhm. Krhm. »

Tässä näette kaupunkiympäristössä yleisen, mutta lyhykestoisen ilmiön. Kaksi ihmistä kohtaavat. Ihmiskehon sisäinen atomivärähtely kiihtyy ja puna leviää poskille – on mahdollista, että aivot viestittävät tuskastumisen tai ärtymisen tunteita. Kumpikaan ei tiedä, mihin suuntaan astua, vaikka heidän kehojaan ympäröi suuri pinta-ala. Kasvot vääntyvät kuin krampissa johonkin hymynkaltaiseen tai vaihtoehtoisesti katse lävistää lihallisen esteen läpi ikään kuin tätä ei olisi olemassa – se on ihmislajin erikoispiirre: olla näkemättä sitä mikä näkyy. « Sori. Krhm. » Pienen tilallisen, non-verbaalisen neuvottelun lopputuloksena Menijä poistuu oikealle ja Tulija vasemmalle, on tapahtunut kompromissi, ja alkuperäinen sisäinen suunta palaa uralleen.

Kuinka yllättävää olisi ulkoapäin tarkasteltuna, jos Menijä vaihtaisikin suuntaa, tai kääntyisi 90 asteen kulmassa sen sijaan että yrittäisi aivottomasti pyrkiä suoraan eteenpäin esteen läpi? Tulija joutuu ehkä ottamaan pari ripeää juoksuaskelta keretäkseen metroon, sillä aika on kallisarvoista ja metroja kulkee ainoastaan joka toinen minuutti.

Kaupunkiviidakon elämä on täynnä ihmeellisiä yhteentörmäyksiä, jotka kimpoavat toinen toisistaan rajatussa tilassa.

Ajatus siitä, että tapasinkohan juuri elämäkumppanini, katoaa yhtä nopeasti kuin se tulikin. Kokemus kännykkää tuijottavan teinin tai maha pystyssä ja silmät ristissä karttaa tuijottavan turistin henkilökohtaisen tilan rikkomisesta valtaa Menijän, kun hän sinkoaa rullaportaisiin.

3.4. Sosiaalinen tila

Valta

Tilan jakaminen

Teatterissa sosiaaliset suhteet ovat avainasemassa siinä, miten työ jakautuu, miten sitä tehdään. Ne sosiaaliset suhteet vaikuttavat myös työilmapiiriin, työturvallisuuteen ja tuotantoon. Näyttelijälle nämä suhteet ovat äärimmäisen tärkeitä koska näyttelijän

tehtävä on olla näkyvä siinä tilassa, joka kulloinkin täytetään ja jossa tehdään taidetta. On todella tärkeää, että kommunikaatio näyttelijöiden ja ohjaajan välillä sekä näyttelijöiden ja muiden taiteellisten suunnittelijoiden välillä on avointa ja turvallista. Tällä tavoin myös tila, jossa työskennellään sisältää ja käsittää turvallista energiaa. Väitän, että havainnot ympäröivästä tilasta ja itsestä ovat silloin paljon tarkemmat. Kun puhutaan energiasta, niin se on se tunne tai tunnelma, jonka työryhmä yhdessä muodostaa. Jos tilassa on turvallinen tunnelma, näyttelijä kokee olevansa vapautuneempi ilmaisemaan tilassa ja tilaan, sitä kohti: vapaammin, isommin ja pelottomammin. Näyttelijä-tutkija Anu Koskinen kertoo, että « Tunteva ihminen sijoittuu aina sosiaalisten suhteiden ja yhteisöjen kokonaisuuteen, joka vaikuttaa hänen tunteisiinsa. Tunteet eivät ole ainoastaan sosiaalisen vaikutuksen kohde, vaan tunteminen on sosiaalista vaikuttamista ja tuottavaa voimaa. »¹⁵

Laitamilla ja periferioilla oleskelu sekä piiloutuminen ovat minulle luontaisia toimintatapoja sosiaalisissa konteksteissa. Vaikka olen sosiaalinen ja ekstrovertti, olen pohjimmiltani ujo ja herkkä ihminen. Tilassa oleminen, keskellä oleminen, tilan täyttäminen omalla energiallaan; se on oikeastaan aika pelottavaa. Se vaatii rohkeutta. Se ei välttämättä tarvitse edes kenenkään katsetta. Se on pelottavaa jo siksi, että siinä on sellainen rehellisyyden taso, joka paljastaa yllättäviä tunteita, kun tulee tietoiseksi kehostaan tilassa. Olen silti niin utelias ja sanalla sanoen rohkea, että pyrin laitamilta pois päin. Nautin näkyväksi tulemisen haasteesta.

En pääsääntöisesti käsittele tilaa sosiaalisena tilana näyttelijäntaiteessa, mutta sitä ei voi myöskään ohittaa. Ympäristö ja suhteet toisiin luo yksilöitä, ja nämä yksilöt toimivat näyttämöllä ja sen ulkopuolella. Sosiaaliset rakenteet ovat tiukasti kiinni ihmisyydessä itsessään ja ymmärryksessä ulkoisesta maailmasta. Näyttelijänä on hyödyllistä olla tietoinen valta-asetelmasta, vallan geometriasta sekä sosiaalisista rakenteista, jotka työtilanteissa ja näytännöissä vallitsee. Lisäksi on hyvä muistaa, että omat sosiaaliset taipumukset vaikuttavat eri tilanteissa toimimiseen.

On kiinnostavaa pohtia, että kenellä todella on valta, kun näytös on käynnissä. Näyttelijä ja työryhmä on asuttanut ja lämmittänyt tilaa koko harjoitusprosessin ajan tai ainakin osittain, he tuntevat sen. Heti kun yleisö tulee sisään, tila muuttuu myös heille, jotka ovat tunteneet sen pidempään. Voisi luulla, että tekijöillä on täysi valta tilaan, koska he näyttävät mitä he ovat sinne rakentaneet ja tehneet, ja että

yleisö on se, joka ottaa sen vastaan. Kuinka tilallinen konstruktio otetaan vastaan ja asutetaan, on avainasemassa siinä, että menestykö teos ja kokeeko ihmiset sen tärkeäksi. Sanotaan, että näyttelijällä on valta siihen, mihin yleisö kullakin hetkellä katsoo. Toisinaan yleisö katsoo silti jonnekin aivan muualle, eikä sinne mihin näyttelijä haluaisi. Se ei välttämättä johdu edes siitä, että näyttelijä näyttelee huonosti. Se voi olla merkki siitä, että näyttelijän tai ohjaajan valinnat eivät ole olleet tarpeeksi vahvoja. Katsomiskokemukseen vaikuttaa (monen, monen muun asian lisäksi) myös sosiaaliset lähtökohdat, joista yleisö vastaanottaa teosta, jolloin tila voi ehdottaa kullekin yksilölle aivan jotain muuta, kuin mitä työryhmä luuli ehdottavansa.

3.4.1. Kohtaamisesta ja kohtaamattomuudesta

Inhimillinen tuska

Mielestäni mielekäs kohtaaminen ei välttämättä edellytä toisen kokemuksen täydellistä omaksumista tai kielen tai kulttuurin tuntemusta. Sanojen puute ei aina johda kohtaamattomuuteen. Toisen kohtaaminen edellyttää fyysistä läsnäoloa ja empatiaa. Sen hyväksymistä, että tämä jaettu tila on kaikki, mitä meillä on – kaikki syntyy siitä. Jaetussa tilassa voi sanoitta tapahtua vaikka minkälaisia kohtaamisia (tai kohtaamattomuuksia). Esimerkiksi ala-asteen pihalla vanhemmat, jotka katsovat lapsiansa juoksevan koulun ovista ensimmäistä kertaa. He muistavat ehkä oman ensimmäisen koulupäivänsä ja tässä muistossa, katseen kohdatessa toisen vanhemman haikeat silmät, sanat ovat toissijaisia. On ehkä haasteellisempaa sisäänpäin kääntyvässä arkipäiväisessä käyttäytymisessämme tiedostaa tämä ulottuvuus.

Vaikka inhimillinen tuska on väistämätöntä ja todellista, on lohdullista ajatella, että kaikesta huolimatta me olemme tässä yhteisessä ympäristössä ja tilassa. Se on lähtökohta, jota kieli jatkaa ja tarkentaa. Myös taide syntyy näistä lähtökohdista. En halua missään mielessä vähätellä kielen asemaa tai merkitystä, mutta useasti fyysisesti jaettu tila, ruumiinkieli ja kinesteettinen äly sivuutetaan, kun puhutaan ihmisten välisestä kommunikaatiosta. On hyvin todennäköistä, että sisällöllistä kohtaamattomuutta tapahtuu siitäkin huolimatta, että ihminen kommunikoi kielellisesti lahjakkaalla tavalla. Meillä on kaikilla omat taustamme ja lähtökohdamme, joka muokkaa meidän kykyämme käyttää kieltä. On kuitenkin myös huomioitava ei-

kielellinen kommunikaatio ja jaettu tila. Viestimme ennen puheen tarvetta valtavasti, aistimme sitä ja teemme sitä kautta tulkintoja.

Taide yrittää tulkita sitä sanoittamatonta totuutta ja maaperää, jonka kaikki voi ja osaa tunnistaa huolimatta omasta puhetaidostaan tai kielensä terävyydestä. Teatterissa yksilö voi samaistua omaan tuskaansa ja jakaa sen muiden kanssa ilman, että hänen täytyy yrittää pukea sanoiksi jotain, joka on enemmän kuin sanat ja jonka vain hän voi ykseydessään ymmärtää. Tässä kohtaamisessa yhdistäväksi tekijäksi yleisön kokemuksien välillä syntyy jaettu tila, näyttämön ja tarinan äärelle kokoontuminen.

3.5. Näyttämötila

*Kuva
Ulottuvuus
Kinesteettinen äly ja empatia*

Tilassa olemisten välissä kuluneen ajan ei tarvitse olla vuosikausia kuten esimerkissä lapsuuden tilakokemuksesta ja saman tilan kokemisesta aikuisena. Uusi tunnekokemus tilasta voi muuttua hetkessä, esimerkiksi näyttämölle mentäessä. Kun saavun näyttämölle, alan tehdä siitä havaintoja. Yleisöstä käsin tai näyttämöltä käsin tila näyttää erilaiselta. Seinä tulee vastaan eri etäisyyksien päästä. Voin pysäyttää katseeni fyysisiin seiniin tai jatkaa katseen matkaa seinien toiselle puolelle. Katseen todellinen matka riippuu tilan koosta, näyttelijän mielikuvitus venyttää sen äärettömiin.

Puhumattakaan siitä, kun siellä on satoja ihmisiä. Tila on ollut aluksi yleisön energiasta vapaa ja siellä on poukkoillut ainoastaan näyttämöllä huhkivat näyttelijät ja muu henkilökunta näyttämön takana, edessä, yllä ja alla. Yleisön saapuessa tila pienenee, kun se täyttyy. Auditivinen tila muuttuu: akustiikka muuttuu. Kehomassat lämmittävät tilaa. Näyttelijä voi havaita tämän sekä todellisena lämpötilan muutoksena ilmassa, mutta myös kehon lämpötilan nousuna, kun verenkierto alkaa kiihtyä yleisön tuoman jännityksen ja energian mukana. Mielikuva kuminauhasta minun ja vastaanäyttelijän välillä laajenee myös meidän ja yleisön välille. Se on välitöntä vuorovaikutusta ja etäisyyden kanssa leikkimistä.

Näyttämö näyttää kovin erilaiselta, kun sen on jakanut parin tunnin verran aivan uusien ihmisten kanssa, joka ilta uudesti syntyvässä ainutlaatuisessa hetkessä, jota teatteritaiteeksi kutsutaan. Olemme kertoneet siellä tarinan, jolloin tila hyvin konkreettisella tavalla muuttuu silmissäni. Näyttämöä ja katsomoa on asutettu, täytetty – tilaa on yhdessä lämmitetty.

3.5.1. Tilan harmonia

Harmonia

Tasapaino

Karkea teatteri

Näyttelijä tasapainoilee tilassa, suhteessa toisiin näyttelijöihin, osana näyttämökuvaa. Hän törmäilee, huitoo, kompastelee ja tepastelee, kunnes lämmittelyn, keskittymisen ja kuuntelun kautta hänen aistinsa lämpenevät ympärillä olevaan. Tällöin hän voi tietoisesti vaikuttaa tilan harmoniaan ilman, että hän alkaa ohjata itseään tai muita.

On tärkeää huomioida, että *harmonia* tai *tasapaino* ei väistämättä tarkoita visuaalista symmetriaa. Symmetria on usein epäkiinnostavaa ja tylsää. Tasapainon kokemus tulee asioiden suhteuttamisesta toisiinsa. Siksi on myös tärkeää, että näyttelijä jättää ilmaisussaan tilaa tauoille, kuuntelemiselle, hengitykselle ja horjumiselle, sillä yleisö suhteuttaa kaiken mielessään « harmoniseksi » kokonaisuudeksi.

Kuvataiteessa pyritään usein kohti kultaista leikkausta, sillä se koetaan ainakin Wikipedian mukaan yleisesti esteettisesti miellyttäväksi. Kultainen leikkaus on « jatkuvassa suhteessa », ei siis väkisin ja keinotekoisesti jaettuna kahteen tai useampaan samankokoiseen osaan. Koenkin kuvataiteen ymmärtämään opettelemisen tärkeänä inspiraationa omassa työssäni.

« ...pätevä selitys eri taiteille on, että ne kertovat muodoista, jotka me alamme nähdä vasta kun ne ilmenevät rytmeinä tai hahmoina. »¹⁶

Tilallista harmoniaa voi havainnoida ja koetella esimerkiksi luonnossa, joka ei pyri symmetriaan. Myös luonnossa on törmäilyä, huitomista, kompastelua ja tepastelua. Kaaosta, joka lopulta kuin ihmeen kaupalla aina järjestyy juuri kuten pitääkin.

Tilan tasapainon horjuttaminen on tärkeää teatterin kannalta, sillä jatkuva tasapaino passivoi. Brook puhuu kirjassaan teatterirakennuksista. Hänen mielestään on tärkeää kysyä, mikä luo ihmisten välillä elävimmän suhteen. Hän ehdottaa, että elävään suhteeseen päästään ehkä parhaiten epäsymmetrisyydellä tai jopa epäjärjestyksellä.¹⁷ Tämä ajatus läpäisee mielestäni teatterin kokonaisuudessaan ja arkkitehtoninen ajattelu on hyödyksi myös näyttelijälle. Tästä lisää alaluvussa 3.6.

« Kansanomainen teatteri koituu aina pelastukseksi. Sillä on aikojen kuluessa ollut monia muotoja, joilla on vain yksi yhteinen piirre – karkeus. Se on suolaa, hikeä, melua, hajuja: teatteria, joka ei ole teatteria, teatteria jonka yleisö seisoo, istuu pyöreiden pöytien ääressä, on mukana esityksessä, huikkaa välihuutoja, teatteria takahuoneissa, ullakkokamareissa, ladoissa, yhden illan esityksiä, salin poikki pingotettuja revittyjä lakanoita, kuluneita verhoja kätkemässä nopeita näyttämönvaihdoksia. --- Kauniissa rakennuksessa ei kenties synny elämän purkausta, sattumanvarainen sali taas voi olla suurenmoinen kohtaupaikka. Siinä on teatterin mysteeri, mutta tämän mysteerin tajuaminen on ainoa mahdollisuus saada siitä tehdyksi tiedettä. --- ... teatterissa suunnittelu ei voi perustua logiikkaan. »¹⁸

Taiteellinen opinnäytteeni oli malliesimerkki Brookin määrittelemästä « karkeasta teatterista. » Elämän ihmeellisyys -iltamat kiersivät syksyllä 2019 Suomen seurantaloja etelästä pohjoiseen kirjailija-ohjaaja Juha Hurmeen johdolla. Esitys oli iltamaperinteitä kunnioittava, hyväntuulinen ja ajatuspitoinen ohjelmakokonaisuus, jonka aiheena oli kotimaamme, kotiplaneettamme ja kotimaailmankaikkeutemme rikas, ihmeellinen ja hauras elämä. Valmistimme ohjelmistoa runsaasti yli yksien iltamien tarpeen, joten joka ilta oli ensi-ilta. Ohjelmistoa vaihdeltiin ja testailtiin, kiertueella harjoiteltiin ja luotiin uutta ohjelmistoa. Olosuhteet vaihtelivat radikaalisti.

Suomessa on huimat 2500 seurantaloa. Seurantalot ovat monimuotoinen ryhmä eri aikakausien arkkitehtuuria edustavia taloja, joita mm. nuoriso- ja

¹⁷ Brook 1968, 70.

¹⁸ Brook 1968, 70.

raittiusseurat, maamiesseurat sekä työväenyhdistykset ovat rakentaneet kokoontumistiloikseen. Vanhimmat säilyneet talot on rakennettu 1880-luvulla. Myös vanhoja kansakouluja ja muita rakennuksia on muutettu seurantalokäyttöön. Nykyisin talot toimivat kylien ja kaupunginosien kokoontumis- ja tapahtumatiloina.¹⁹ Muodolla oli oma tehtävänsä esityksessä, mutta se oli niin joustava ja Brookin määritelmän mukaan « karkea », että se muuttui olosuhteiden mukana. Tilan harmoniassa oli kiinnostavaa vaihtelua riippuen siitä, millainen näyttämö missäkin seurantalossa oli.

3.5.2. Neljäs seinä ja vieraannuttaminen tilallisina tapahtumina

Neljäs seinä

Vieraannuttaminen

Tämä alta pois: Brecht. Bertolt Brecht (s. 1898 Saksan keisarikunta, k. 1956 DDR)²⁰ on teatteriteoreetikko, näytelmäkirjailija, runoilija ja teatteriohjaaja, joka tuli tunnetuksi, kiitetyksi ja parjatuksi poistaessaan teoksistaan katharsikseen johtavat elementit. Hänen teatterinsa oli niin sanottua eepistä teatteria, jossa suora puhe oli estetiikkaa tärkeämpää. Hän halusi johdattaa katsojaa kriittiseen ajatteluun ja jatkuvaan tietoisuuteen siitä, että olemme teatterissa. Katsoja ei siis päässyt sukeltamaan eläytymisen kautta tunteiden valtamereen, vaan häntä muistutettiin jatkuvasti siitä, että se mitä hän katsoo, on keinotekoista, ja että tekijöillä on vahva viesti, jonka katsojan tuli ymmärtää. Tästä teatterin työkalusta käytetään termiä vieraannuttaminen.

Vieraantua. Olla vieras, tuntee olonsa ulkopuoliseksi, nähdä jokin asia etäisyyden päästä. Ks. myös Brecht, Bertolt: Kirjoituksia teatterista. (Suom. Kolehmainen, Anja; Paalanen, Rauni & Valle, Outi). 1991. VAPK-kustannus.

Näkymätön neljäs seinä on sellainen seinä, jota vasten kun seisoo niin silmät ei mene keroon kuten tapahtuisi silloin, jos seisoi fyysistä seinää vasten aivan lähellä. Neljäs seinä on kuvitelma, suoraan sanottuna valhetta, peilin heijastus. Sen kuitenkin ottaa vastaan melkein oletettuna, että kun menen katsomaan teatteria tai elokuvaa, näyttämön

¹⁹ Kotiseutuliiton nettisivut.

²⁰ Wikipedia.

ulkopuoli ei ole se mitä se todellisuudessa on. Se on faktan ja fiktion yhtäaikainen olemassaolo, sopimus katsojan ja näyttelijän välillä. Sitä katsoo neljättä seinää tai kameran linssin ohitse, kuviteltua totuutta. Tavanomaisessa fiktiossa näyttelijä kuvittelee olevansa muualla kuin siinä tilassa. Solukoissa, kohdussa, kehdoissa, keittiössä, vuoren laella, kuumailmapallossa, kuun pinnalla. Neljännen seinän takana ei ole kahtasataa ihmistä punaisissa penkeissä tai setissä mustiin pukeutuneita elokuvantekijöitä ja arvokasta kalustoa. Se on jännä ja upea ominaisuus, että voi vain päättää kuvitella jonkin asian pois ja kuvitella siihen tilalle jotain aivan muuta. Green screen on kaikista räikein esimerkki siitä, mitä näyttelijälle tapahtuu tilassa, jossa ei ole mitään, mitä hän tarvitsisi esimerkiksi ilmalentoon tai jättiläisen kanssa painimiseen. Silti se voi olla aivan yhtä totta, eikä digitalisoituja taustoja edes välttämättä tarvitse ymmärtääkseen, että nyt ollaan luolassa tai suuressa kuninkaallisessa salissa. Sinne sujahtaa aivan helposti ja katsojakin pääsee sinne tirkistelemään.

Kun seinä menee rikki, tila konkreettisesti muuttuu. « Rakas, talossamme ei ole ovea! » Vastassa onkin kaksisataa päätä, näyttämöllä ihminen pukeutuneena kuppikakuksi. Tajuamme, että olemme teatterissa, tai setissä, tai jossain, kokoontuneina kuvittelemaan ja tarinoimaan. Nukettajan muovipussi onkin vain muovipussi eikä meressä uiskenteleva meduusa. Tämä ei merkitse esityksen loppumista, vaan kerronnan katkeamista, jotta voisimme tiedostaa, tehdä tilanpäivityksen siitä, että ai niin, tähän on mielikuvittelua, heijastus jostain joka voi olla hyvinkin ajankohtaista ja totuuden äärellä mutta silti fantasiaa.

Mielikuvituksen luoma sisäinen tila esiintyjän sisällä ja jokaisessa katsojassa on joustava, huokoinen mutta konkreettinen; selvä tai epäselvä; mutta vallitseva olosuhde ajatuksissamme. Kun vallitseva olosuhde muuttuu, tila muuttuu, vaikkei olisikaan tekemässä muutosta. Kun olen imeytynyt fiktion ja tunnen näennäisen keinotekoisesti tuotettuja tunteita niiden silti ollessa minulle täysin tosia, voisin kuvitella olevani neljän seinän sisällä, ja kun kaikki seinät kaatuvat, paljastun. Paljastumisen, säikähtämisen, yllättymisen tai pöyristymisen tunteet ovat tervetulleita, ne käynnistävät dialogin, joka on enemmän kuin esiintyjän ja katsojan, ohjaajan ja käsikirjoittajan tai teknikon ja taiteellisen suunnittelijan välinen. Mekaniikan paljastaminen tai tiedostaminen, suoraan silmiin tai kameran linssiin katsominen, asettaa teoksen universaaliin mittakaavaan.

Tässä minä, Yhdysvaltojen presidentti, mutta tosiasiasa näyttelijäkoulutuksen saanut pervoilusta tuomittu keski-ikäinen miesoletettu, hämmästyttäen teitä ääneni painoilla ja annan ymmärtää, että vallasta sairastuneella ihmisellä on todellakin omat heikkoutensa mutta myös moottori, jota ei kukaan voi pysäyttää. Olen ihminen, vaikka olenkin paha. Katsoja, voit vihata minua tai olla puolellani tai kuvitella olevasi minä. Mutta ymmärräthän sen, että sinä istut kotisohvullasi päälläsi keksinmuruja, et ole Valkoisessa Talossa. Tämä todellisuus on sinun tavoittamattomissasi. Minkäs teet, tämä on demokratiaa.

Nyt tulee metafora. Vihreä lasinen pullo, viinipullon mallinen. Kun olet katsojana esityksessä, voit kokea, että vihreän lasin läpi taiteilijoiden sinulle tarjoama maailma on tietynlainen, mutta kun korkki avataan, näet muitakin värejä ja ilmaa virtaa sisälle pulloon. Korkki laitetaan kiinni ja pulloposti jatkaa matkaansa. Pullo iskeytyy aallokossa kiveen ja hajoaa säpäleiksi, ja olet taas teatterisalissa. Lyöt käsiäsi yhteen ja lähdet narikan kautta ihmismassan vanavedessä kotiin.

Etäisyys mahdollistaa järkipäisen tarkkailun. Etäisyys voi olla fiktiivisessä 200 km ja vieraantumisen kautta todellakin vain viisi metriä. Mutta kuinka ihmeellistä onkaan, että ihmismieli voi kuvitella olemattomia etäisyyksiä, loputtomia avaruuksia.

3.6. Tilan neljä ulottuvuutta – Manifesto Poeticon haastattelu

Tilallinen dramaturgia



Manifesto Poetico: Carlos Garcia Estevez & Paige Allerton. 2018. Kuva: Jules Nerestant.

« Sinä et valmista viiniä, jotta voisit käyttää lasia. Sinulla on viiniä, jota varten sinä luot muodon. Sisältö ja säiliö. Muoto on säiliö. Eikö vain? Shakespearella oli selkeä päämäärä kun hän loi Hamletin. Meillä ei ole Hamletia jota sitten voimme tulkita. Ei, on olemassa tarve ja sosiaalinen vallan ilmianto tai vastaavaa. Sitten luomme sisällön jonka voimme laittaa kehyksiin. »

Päätin haastatella opinnäytteeseeni tuntemiani teatterintekijöitä, joiden työ pohjautuu yksinomaan tilan tutkimiseen. Carlos Garcia Estevez (perustaja, taiteellinen johtaja) ja Paige Allerton (apulaisohjaaja, dramaturgi, antropologi) ovat teatteritaiteilijoita ja tutkijoita, jotka kiertävät maailmaa erilaisten tilojen ja tahojen kutsumina. Heille tila on lähtökohta. On hyvä ottaa huomioon, että keskustelumme ottaa osaa ennen kaikkea kolme teatterintekijää. Keskustelemamme aiheet käsittelevät näyttelijäntyön ja -taiteen lisäksi muita teatteritaiteen aloja, kuten ohjaamista ja pedagogiikkaa. Haastattelussa ja haastattelumateriaalin käytössä on noudatettu Taideyliopiston eettisiä sääntöjä, josta tositteena on kirjoitettu sopimus haastateltavien kanssa.

Garcia Estevez ja Allerton ovat työpari ilman kiinteää tukikohtaa tai omaa, pysyvää työtilaa. He toimivat myös kollektiivina, joka koostuu heidän ympärillään vaihtuvista taiteilijoista ja näyttämötaiteen asiantuntijoista. Heidän taustansa on Commedia dell'Arten naamioteatteriperinteessä sekä tämän perinteen uudelleen keksimisessä ja tutkimisessä. Commedia dell'Artessa on *kansanteatterin* perinteen juuret. He käsittävät tämän ns. tavallisten ihmisten teatteriperinteen sellaisena teatterina, joka on matkustanut anonymisti sukupolvelta toiselle, läpi ihmiskunnan historian. Se on myös Manifesto Poeticon filosofia: teatteria ihmisille ja ihmisten kanssa.

Kuinka lähestytte kaikkia niitä ihmisiä ja tiloja, joihin saavutte?

« Meillä kaiken läpäisee filosofia », Garcia Estevez kertoo. « Kun lähestymme tiloja, siihen liittyy aina pari asiaa: historia sekä nykyhetki ja arki. Historialla on suuri merkitys tilaan ja paikkaan antropologisesta näkökulmasta. Mikä on tämän tilan funktio? Kuinka ihmisten vaikuttavat tai jättävät jälkensä tähän tilaan? Onko se iso paikka, jossa ihmiset juhliivat vai onko se perinteisempi teatteritila, jossa on tietynlainen istuinjärjestely? Kenties se on vain black box, jossa eilen oli lasten juhlat ja tänään se on esiintymistila. Minkälaisia mielipiteitä ja tarinoita paikallisilla ihmisillä on tästä paikasta? Minulla ei ole paikkaan liittyviä muistoja, kun matkustan Meksikoon. Olen vain kuullut tarinoita. Minun täytyy nähdä kuinka ihmiset näkevät ja aistivat kulloinkin kyseessä olevaa tilaa - tässä tapauksessa kaksi tärkeää osapuolta: taiteilijat, jotka vaikuttavat tarinaan sekä yleisö. Tekniikan henkilökunta, lipunmyyjät ym. ovat myös tärkeitä. Heidän näkökulmansa ovat usein hyvin aliarvoituja. Kaikki, mikä liittyy paikan

ja tilan historiaan, on tärkeää lähestymistavassamme. Keskustelemme ihmisille usein paikasta jo ennen kuin saavumme sinne. »

« Kyse on sosiaalisesta, kollektiivisesta muistista », Allerton lisää. « Ihmiset, jotka kuuntelevat, ovat oikeasti ne tarinankertajat, koska me vain ehdotamme. Kuka onkaan yleisössä, viimeistelee tarinan, joten sillä on paljonkin väliä, keitä he ovat. »

« Mitat ovat myös tärkeitä. Lähestymme tilaa periaatteessa arkkitehtonisesta näkökulmasta. Kirjaimellisesti, mistä tila koostuu », Garcia Estevez jatkaa. « Millaiset tekniset elementit sillä on, minkälainen akustiikka, millaiset etäisyydet, mihin yleisö asetetaan? Kuin taidemaalari: missä tulee olemaan esityksen pakopiste, mikä perspektiivi? » Garcia Estevezin mukaan näyttelijät usein aliarvioivat näitä asioita. Estetiikka, valot ja lavastus yms. ovat lavastajien, skenografien ja ohjaajien pääasiallista vastuualuetta. « Esiintyjät eivät usein tunne näitä elementtejä tai he unohtavat ne. Kuulemme näyttelijöiden usein puhuvan tilasta, mutta emme näe sitä heidän kehoissaan näyttämöllä, koska heiltä puuttuu siihen vaadittava kieli ja taidot. Yritämme opettaa sitä kieltä, joka johtaa ymmärrykseen ja siitä edelleen taitoon kehollistaa tilaa. »

« Toisin kuin esimerkiksi taidemaalariilla tai kuvanveistäjällä, näyttelijöillä harvemmin on tarvittavat termit muotoillakseen sanoiksi nämä asiat, joista me puhumme. Nämä termit ovat hyvin konkreettisia, geometrian ja fysiikan aspekteja, joita ei mielestäni usein käytetä näyttelijän työssä », Allerton tarkentaa.

Puhuimme sosiaalisesta ja fyysisestä tilasta. Nämä kaksi ovat ulkoisen tilan eri aspekteja. Toinen näkökulma on sisäinen tila. « Kanssamme työskentelevien yksilöiden sisäinen tila esimerkiksi. Se liittyy enemmän kulttuuriin; ennen kuin menemme kulttuurin ulkoisiin ilmentymiin, puhumme filosofiasta, aatteista ja ajatuksista. Se on kollektiivista ja yksilöllistä yhtä aikaa. »

Manifesto Poetico lähestyy uusia paikkoja tutkimalla niiden ulkoisia ja sisäisiä tiloja. Tärkeämpää kuin suorat vastaukset, ovat kysymykset. Mikä on tilan funktio/tarkoitus suhteessa tarinan funktioon/tarkoitukseen? Mikä on näytelmän tarkoitus? « Yksi elementti on tässä ja nyt, tämä on tila, olemme täällä ja koemme tämän yhdessä. Sinun tai minun tunne-elämällä ei ole tässä kohtaa väliä. Me oikeasti koemme ja kohtaamme tilan yhdessä », Garcia Estevez kertoo. « Minulla saattaa olla ongelmia äitini kanssa ja

sinulla saattaa olla suuria rahahuolia, onhan näitä. Joka tapauksessa konkreettisen tilan kokemus on kaikilla meillä samanaikainen ja samantapainen. »

« Kun ryhdymme käsittelemään meitä ympäröivän tilan funktionaalisuutta, meidän täytyy kysyä myös mikä on *esityksen sisäisen tilan* funktio tai tarkoitus? Näiden täytyy liittyä toisiinsa, eikä niitä voida erottaa. Kuinka luoda uniikki tila, jossa on molemmat funktiot: konkreettinen tila ja tarinan tila, mielikuvituksellinen tila? », Garcia Estevez jatkaa. « Meille tärkein asia on työmme runollinen näkökulma. ‘Runollinen’ sanan aristotelisesta näkökulmasta. Haluan, että olet jossain muualla. Siellä, missä tarina, teatterin mielikuvituksen voima vie sinut paikkaan, jossa sinun on mahdollista unelmoita ja kuvitella, täyttää sielusi. Hamletin linna tai vaikkapa autiomaa. Teatteri saa ihmiset uskomaan, että asiat voivat olla paremmin. Että voimme tehdä toisin. Meidän puoleltamme se on aina valinta: meillä on aina ehdottava ote. Kuten runoudessa. »

Allerton selittää, että *ehdottava ote* tarkoittaa heille työkaluja, joita he työssään käyttävät, kuten *kaavoitettua kieltä (pattern language)*. Kaavoitettu kieli kulkee käsi kädessä ehdottavuuden kanssa.

« Mielestäni on todella tärkeää määritellä symbolisen ja ehdottavan ero. Symboleissa nimittäin on niihin kiinnittyneitä merkityksiä entisestään. Toinen tärkeä erotus on kaavat ja koodit. Koodit ovat kaavoja, joihin kiinnittyy tiettyjä merkityksiä. Manifesto Poeticossa emme halua tehdä koodattua tai symbolista teatteria. Me käytämme työssämme kaavoja. Meillä on monia erilaisia kaavoja eri kategorioissaan. »

Kaavoitettu kieli siis tarkoittaa puhtaalta pöydältä rakennettua yhteistä kieltä Manifesto Poeticon kanssa teoksen tekemiseen osallistuville taiteilijoille. Se on Allertonin mukaan monimuotoinen työkalujen systeemi. « Yritämme tutkia teatterin kieliä, joita nykyajan yleisö voi ymmärtää. Se on todella tärkeää. »

Garcia Estevez kertoo, että kieli syntyy matkan varrella ja riippuu ryhmähengestä, kulttuurisista taustoista ja eri aloista. « Me saavumme paikalle ‘työkaluinemme’. Minä kutsun niitä ‘kielen paloiksi’ tai ‘sanastoksi’. Kyse on kielestä, jolla kerrotaan kaikki tilan näkökulmasta. Käännetään tämä toisinpäin. Sinä olet näyttelijä, joka tavallisesti luot roolihahmosi ja kerrot tarinan. Kehossasi on Ofelia ja sinä olet se, joka saa asiat

tapahtumaan. Ja näin kaikki sen ymmärtävät. Mutta mitä jos kokeilemme jotakin muuta, jos se onkin ympärilläsi oleva tila joka kertoo tarinan? Et sinä. Tämä on tutkimuksemme ydin. »

Tilallisen kielen avulla he kirjoittavat *tilan*. Tätä konseptia Manifesto Poetico nimittää *Tilalliseksi dramaturgiaksi*. « Me emme siis ole kiinnostuneita klovnista, vaan klovnin tilasta. Me emme ole kiinnostuneita naamiosta, vaan naamion tilasta. »

« Tietysti kun puhumme tilasta, puhumme tilan neljästä ulottuvuudesta. Kaikki me tiedämme, että on olemassa kolme ulottuvuutta²¹, mutta neljäs ulottuvuus on tila-aika. Mielenkiintoinen havainto, jonka olemme ymmärtäneet, on se, että aika on oikeastaan vain tilan yksi aspekti. Se ei ole erillinen asia. Tästä neljännessä ulottuvuudessa on kyse. Tilallisessa dramaturgiassa ja tarinankerronnassa manipuloimme näitä neljää ulottuvuutta, neljää näkökulmaa. Kuin eri värejä. », Allerton kiteyttää.

Ulottuvuudet, joita Manifesto Poetico tutkii, perustellaan myös fysiikassa. Massey kertoo, että moderni fysiikka pitää aineellista todellisuutta « neliulotteisena olemassaolona, eikä vain kolmiulotteisena olemassaolon kehittymisenä. » (Stannard 1989, 33). Niinpä « Einsteinin teorian mukaan tilaa ja aikaa ei tule ajatella omalla voimallaan olemassa olevina, erillisinä olioina, kolmiulotteisena tilana ja yksiulotteisena aikana. Perustava todellisuus koostuu pikemminkin neliulotteisesta tila-ajasta. (Mt., 35.) Lisäksi tarkkailijan ajatellaan myös olevan osa tarkkailemaansa maailmaa. »

Manifesto Poetico käyttää työpajoissaan ja esityksessään pitkillä kuminauhoilla kehystettyä tilaa. Nauhoissa on yleensä jonkinlainen koukku, josta voi ottaa kiinni ja venyttää nauhaa niin, että se luo erilaisia näyttämökuvia. Kaikille ei ole itsestään selvää käsittää tilaa visuaalisesti. Olen kokeillut tätä työkalua käytännössä Jacques Lecoqin koulussa ja minulle se oli helppo tapa havainnollistaa ja visualisoida kehoni suhdetta tilaan ja luoda ehdotuksia henkilöhahmon sisäisestä tilasta.

²¹ Pituus, leveys ja korkeus.



Manifesto Poetico: Belfast 1919. 2019. Kuva: Kiko Dapena Martin.

« Muovinauhat ovat vain työkalu tilan erittelemiseen », Garcia Estevez selittää. « Sen voi tehdä usealla tapaa. Nauhat järjestetään niin, että niitä on helppo käsitellä. Materiaali on kevyttä ja joustavaa, ja niiden kanssa toimiminen on nopeaa ja helppoa. Niillä voi käytännössä huijata aikaa. Tarkoitan tällä sitä, että teatterissa ei voi tehdä flashbackeja tai slideshowia tai iPad-aplikaatioita. Siihen tarvitaan projektoreita, kameroita, teknologiaa. »

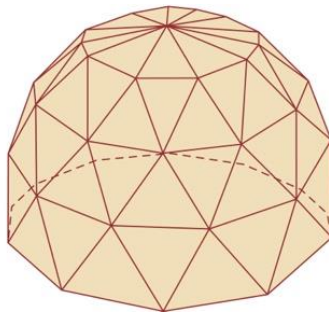
« Me olemme painovoiman vankeja. Se on vallitseva olosuhde. Nauhat eivät käyttäydy painovoiman mukaan, koska ne toimivat jatkuvalla jännitteellä. Ne eivät voi työntää. Kuten tiedät, kun ihmiskeho työntää, ensimmäinen tukipiste tulee maasta. »
« Ja painovoima on muuten kompressiota. Eli se on jännitteen vastakohta. Siksi kuminauhat ovat painovoiman vastakohta », Allerton lisää.

« Kehystämällä tilan, viet yleisön katseen sinne minne haluat », Garcia Estevez jatkaa. « Kuten kamera. Voit zoomata sisään, ulos, voit hidastaa ja nopeuttaa. Nauhoilla voi myös luoda uuden kielen palasen, jolla voi ehdottaa ja havainnollistaa näytelmän, tilanteen tai henkilöhahmon sisäistä tilaa. Voit ehdottaa pelon, ahdistuksen tai onnen dynamiikkoja tilallisesti kuminauhojen avulla. Voit tehdä niillä saman, mitä

Hitchcock teki suihkukohtauksessa musiikilla.²² Se ääni, se musiikki tekee kohtauksen. Nainen suihkussa, ja mies tulee sisään. Tapa käyttää jännitettä ja aikaa tekee siitä mestariteoksen. Nauhoilla voi tavallaan tehdä samoin. Voit pidätellä tai nopeuttaa aikaa ilman, että näyttelijä jää painovoiman vangiksi. »

Manifesto Poetico käyttää kuminauhoja työkaluna tilallisen dramaturgian konseptin kehittämässä. Tässä on tietty abstraktion taso, mutta periaattessa MP:n kehittämällä työkaluilla leikitään tilan ja ajan kanssa. Nauhat auttavat haastamaan ajan tilassa. Niitä voi käyttää tilasta ja kertomastasi tarinasta riippuen eri tavoin.

Materiaali on muovia ja sen käyttö perustuu tensegrityyn.²³ Käytännössä se on suhde jatkuvan jännitteen ja epäjatkuvan puristuksen/kompression välillä. Meidän todellisuutemme suuresta pieneen, aina molekyyliin asti, rakentuvat tälle jatkuvan jännitteen ja epäjatkuvan puristuksen suhteelle, sisäiselle jännitteelle. Tensegrity on 50 vuotta vanha pseudotiede, jota kehitti yhdysvaltalainen arkkitehti Buckminster Fuller. Hän kehitti kolmioista koostuvan *geodeettisen kupolin*, jotka olivat suosittuja rakennelmia 70-luvulla.



Geodeettinen kupoli.

« Yleisöllä ei ole nykyään aikaa odottaa, joten vanhat kikat eivät toimi enää. Teatteri on ajastaan jäljessä, me multitaskaamme koko ajan ja yleisö on nopeaa. Teatterista on tulossa eliitin harrastus, jossa nautiskellaan Shakespearin tuntemuksesta. Se ei ole kansanteatteria. Kuka lukee enää runouttakaan? », Garcia Estevez kysyy. Se onkin yksi

²² Elokuvasssa Psycho (1960).

²³ Tensegrity = tensional integrity (of a structure). = (rakenteellinen) jännitteinen eheys.

syy tämän työkalun käyttämiseen. Manifesto Poetico haluaa ymmärtää teknologian kieltä (leikkaukset, kamera-ajot, slideshow) ja ujuttaa sen teatterilliseen kieleen niin, että oikeaa teknologiaa ei tarvita. « Kielen ja kaavioiden suhde sekä kuminauhojen ja tilan suhde ovat olennaisia työkaluja liikkeen tutkimisessa ja laboratorioissamme », Garcia Esetevez kertoo. « Kun pyrimme pois teknologian käyttämisestä, menemme takaisin kohti inhimillisyyttä. »

Moni vapaa ryhmä toimii Suomessakin ilman omaa harjoitus- tai esiintymistilaa. Vakiintuneimmat, eniten yleisöä vetävät ja säännöllistä rahoitusta saavat ryhmälähtöiset teatterit ovat kuitenkin niitä, joilla on oma tila, esimerkiksi Q-teatteri tai KOM-teatteri. Vakiintuminen ja turvallisuus, toisaalta vapaa liikkuminen ja täysi taiteellinen vapaus. Manifesto Poetico jalkautuu sinne mihin heidät pyydetään. Kysyin heiltä, mitä hyviä tai huonoja puolia tällaisessa toiminnassa on. Allertonin mukaan hyvää heidän toimintatavassaan on se, että he ovat täysin vapaita paikallisista sosiaalisista rakenteista. « Koko työmme rakenne itse asiassa suojelee meitä vallan keräämiseltä. Heti kun saat valtaa, sinusta tulee kauhea tyyppi! Se alkaa vaikuttaa sinuun, sinusta tulee vallanhimoisempi sen kerran kun saat maistaa sitä. Me emme voi koskaan rakentaa omaa voimaamme tai vaikutusvaltaamme, koska me olemme yhdessä paikassa lyhyen ajan ja sitten me lähdemme pois. Sitten aloitamme taas nollasta. Tämän voisi nähdä miinuksena, mutta minusta se on oikeasti vain plussa. Tiedän monia ihmisiä, jotka eivät haluaisi toimia näin. Voisihan sinulla ollakin oma tilasi, jossa vietät aikaa ja jossa tapahtuu tietyn tyyppistä kehittymistä jota tämä pysyvä konteksti ruokkii, mutta se voi tapahtua myös toisaalla. »

« Yksi miinuspuoli on se, että me merkitsemme näille ihmisille kaikista vähiten, emme ole osa heidän tarinaansa. Meillä on vähiten seurauksia heidän sosiaalisiin rakenteisiinsa, statuksiinsa ja visioihinsa tulevaisuudesta. »

Garcia Estevez sanoo olevansa « kiinnittymistä vastaan ».

« Siinä tapahtuu se, että teet yhden esityksen, sitten toisen ja kolmannen jonka jälkeen haluat vaihtaa katsomon paikkaa, haluat keksiä itsesi uudelleen samoissa rajoissa, joka on hieno juttu, mutta päädyt tekemään samaa asiaa. Silloin tapahtuu myös se, että ohjaus ja näyttelijäntyö muotoutuu näihin olosuhteisiin sen sijaan että ne kehittyisivät. Tiedätkö ne muusikot, jotka tekevät aina samoja biisejä? Kolmannen albumin jälkeen

emme enää halua kuunnella heitä. Sitten toisaalta on muusikkoja, jotka keksivät itsensä aina uudelleen, koska heillä on jotain sanottavaa. »

« Sillä on tekemistä myös ryhädynamiikan ja sitoutumisen kanssa », minä kommentoin asiaa.

Omassa vakiintuneessa teatterissa, tilassa ja työryhmässä muotoutuu helposti tietyt toistuvat roolit, esimerkiksi huolenpitäjän rooli. Tällaisessa yhteisöllisyydessä ei omasta mielestäni ole mitään pahaa, varsinkin jos työskennellään ammattitaiteilijoiden kanssa. KOM-teatterin taiteellinen johtaja Juho Milonoff oli puhumassa maisteriopiskelijoille Teatterikorkeakoulun työelämäseminaarissa ja keskustelumme perusteella näitä asioita ei tunnuttu näkevän uhkina vaan mahdollisuuksina vaikuttaa oman yhteisön sivistykseen, taiteelliseen ja kriittiseen ajatteluun. He toisaalta saavat jatkuvasti ulkopuolisia vierailijoita, eli kokoonpano vaihtuu myös useasti, ja dialogi kotimaisen teatterikentän kanssa on aktiivista. He tekevät kiertueita ja vierailuja muualle Suomeen – rakenne on siis kaikkea muuta kuin paikalle jumittunut. Manifesto Poeticolle tämä liikkuvuus ja joustavuus on avainasemassa heidän työssään, sillä heidän näyttämönsä on globaali.

Garcia Estevez pohtii kriittisesti, että vakiintuessaan ryhmään muodostuu kultti ja valtdynamiikkaa, joka estää taiteellisen vapauden. Hän vetoaa siihen, että vakiintuneet tilat ja ryhmät saavat todennäköisesti ulkopuolista rahoitusta.

« Kaikki tilaan sitoutuneet ovat siis sitoutuneita yhden ihmisen valtaan, joka johtaa instituutiota, joka pian sanelee mitä sinun on kerrottava, miten, milloin ja kenelle. Meille tämä on liian kaukana vapaudesta ja taiteilijuudesta. Et voi tehdä taidetta täysillä, tai edes elää yksilönä yhteiskunnassa, jos et ole vapaa. »

« Taiteessahan mennään antropologian tapaan systeemin ulkopuolelle, eikö niin? Kun saat rahoitusta, olet jo imeytynyt systeemiin. Sinun täytyy sopeutua siihen, ruksia kaikki laatikot rahoitussysteemin sisällä », Allerton lisää.

« Me avaamme laboratorion. Joka kerta teemme jotain erilaista kuin mitä teimme viimeksi, se ei ole koskaan samaa. Me emme tee tuotetta. Me tutkimme. Filosofiamme mukaan muutaman kerran vuodessa tämä tutkimus on syytä avata muille taiteilijoille,

jotka ovat kiinnostuneita tekemisistämme. He saapuvat, ovat kanssamme viikon verran ja me laitamme pöydälle kaiken minkä tiedämme. Sitten he lähtevät. »

On varmasti aikamoinen sulatusuuni kun jakaa tilaa monikielellisen, monikulttuurisen ja monialaisen porukan kanssa, jossa kaikilla on erilaiset koulutus- ja kulttuuritaustat, egot ja esteettiset mieltymykset. Kuinka käytätte voimavarana näitä erilaisuuksia?

Garcia Estevez innostuu. « Tämä on Manifesto Poeticon ydintä. Kun harjoittelemme ihmisten kanssa, voit olla mitä lahjakkain näyttelijä, mutta me puhumme tilan kieltä. Puhutko sinä tilaa? Se on nimittäin abstraktein asia minkä kanssa taiteilija voi painia – jopa arkkitehti. Egoosi kertoo sinua tekemään asioita jotka saa sinut näyttämään kaikki lahjasi, hyvä. Voitko tehdä saman tilan kautta? Silloin se paranee edelleen. Kaikki maalaavat tyhjälle paperille.

Opettelemalla tämän uuden kielen löytyy tilaa kaikille kulttuureille, kaikille aloille. Jokainen yksilö voi heijastaa itsensä työhön, koska se on kirjoitettava uudelleen. Mitään ei ole ennalta määrätty, dogmaattisesti. Jos laitat itsesi sivuun, voit luoda jotain. Esimerkiksi: Tässä on veitsi. Voit tehdä sillä monia asioita mutta minä annan sinulle vain veitsen. En aio kertoa sinulle kuinka sinun täytyy sitä käsitellä. Sinun taustallasi, alallasi, kulttuurillasi, kielelläsi, kaikella sillä mitä sinulla on, kerrot jotain tämän veitsen kautta. Se, mitä kokkaat sillä, on sinusta kiinni. Kuinka syöt, on sinusta kiinni. Mihin aikaan vuodesta ja minä päivänä, sinä valitset. Mutta ole kiltti ja tee jotain taianomaista tätä käyttäen, niillä taidoilla, joita sinulla on. Älä tee sitä, mitä ajattelet muiden arvostavan hyvänä teatterina.

Aiommeko edelleen vain projisoida ääntä tilaan? Vai voisimmeko saada yleisön projisoimaan meihin? Koska tämä on se, mitä tilassa oikeasti tapahtuu. Jos uskot, että koska joku fiksu pioneeri alkoi muotoilla ja rakentaa suurten näyttelijöiden suurien egojen varaan, ole hyvä ja mene projisoimaan itseäsi tilaan. Ääntäsi. Tai tunnustele tilaa. Kiinnostavaa, eikö? Mene ja tunne tila. Löydät sieltä vain itsesi. Mutta voitko toimia niin, että kaikki tuntevat tilan samanaikaisesti ja samalla tavalla? Kukaan ei välitä sinun omista tunteistasi, koska kyse on yleisöstä. Yleisölle ja yleisön kanssa. Tämä on kiinnostava suhde, jonka löysimme vuosia sitten naamiotyöskentelyssämme. Ei, sinä et projisoi, vaan yleisö projisoi sinuun, sillä heidän täytyy saada kuvitella. Sinä

olet pommin sytytin. Mutta heidän täytyy tehdä se matka. Sinä olet tehnyt sen jo, sinä olet taiteilija, tarinan nukettaja.

Kun käytät kieltä, tai ehdotat kieltä tai sen osia, jota kukaan ei puhu lähtökohtaisesti, kukaan ei joudu paljastamaan itseään. Ego ei ole silloin vaarassa. Olet siis vapaa, koska olet yhtä paska kuin vieressäsi oleva tyyppi. Kukaan ei tiedä. On tärkeää, että kenenkään ei täydy tietää. Kun joku kysyy jotain, vastaa: « En tiedä! » En voi mennä Meksikoon ja tyrkyttää heille minun eurooppalaista veistäni. Ehkä Meksikossa tarvitaankin veitsen sijasta lusikka. Minä yksinkertaistan ja kärjistän tässä. Tarvitsemme jatkuvasti uutta kieltä. »

Manifesto Poetico siis omaksuu erilaisuutta yksinkertaisesti kuuntelemalla. Ei ole tiedon tai taidon hierarkiaa.

Entä kuinka onnistutte luomaan yhteisen, neutraalin liikekielen näyttämölle?

Garcia Estevez jatkaa keskustelua kiivaasti. « Kollektiivissa, joka on kulttuurinen sulatusuuni, etsitään ihmisten yhteisiä perustarpeita. Mitä ovat perustarpeet? Olemmeko samaa mieltä siitä, että meidän tulisi kunnioittaa kaikkia ihmisiä? Että he saisivat elää elämänsä loppuun asti? »

« Kyllä. »

« Tämä on tarve. Minäkin olen sitä mieltä. Välitatkö planeettamme puista? »

« Hyvin paljon. » ²⁴

« Niin minäkin. Kutsumme näitä perustarpeiksi. Olet kanssani yhtä meiltä, koska sinun selviytymisesi on kiinni näistä asioista. Usein kun keskustelen taiteilijoiden kanssa, voimme kaikki jakaa arvot, kuten rakkaus, kunnioitus jne. Kun löydät ihmisten yhteiset perustarpeet, ei tarvitse välittää neutraalista. Neutraali liikekieli on Jacques Lecoqin luoma konsepti, ja me vieläkin haemme sitä. Mutta miksi emme puhu virtuaaliliikkeestä? Neutraalille liikkeelle oli tarvetta sellaisessa ajassa historiassa, kun olimme liian täynnä omia ajatuksiamme, ja seisoiimme kuninkaiden hoveissa ja puhuimme. Sitten jossain kohtaa jotkut ajattelivat, että meidän täytyy tuoda keho

²⁴ Haastattelumme kesti noin neljä tuntia, jonka aikana kerkesimme myös keskustella ilmastokriisistä. Manifesto Poeticolla on erillinen Paige Allertonin vetämä projekti, Poetics of Survival, jonka tavoitteena on tutkia kriisin tuomia ilmiöitä ja sitä, kuinka se koskettaa yhteisöjä eri puolilla maailmaa. Vaikka aihe on kaiken kannalta elintärkeä, aiheen syvempään käsittelyyn minulla ei kuitenkaan valitettavasti ole resursseja tämän työn tiimoilta.

takaisin. Viime vuosisadan teatterihistoriasta, tiedät Gordon Craigin. Sitten meillä on nämä neljä suurta pioneeria: Meyerhold, Grotowski, Decroux, Lecoq, eikö niin? Nämä ihmiset sanoivat, että « Meidän täytyy antaa keho takaisin näyttelijöille ja teatterille! » Mutta tänä päivänä meillä on kaikenlaisia tekniikoita: jooga, tai chi, Feldenkreis, Lecoq, Grotowski, Viewpoints, Suzuki. Aiommeko edelleen jatkaa neutraalien liikekielten etsimistä? Ei! Kaikki tietävät jo, että hyvä lähtökohta on näyttelijän lämmitetty, tietoinen ja valmis keho. Älä luo neutraalia liikettä, etsi ihmisten yhteiset tarpeet liikkua. Kun Lecoq loi neutraaliuden, sille oli tarvetta. Ei enää. Se on kyllä tärkeää päivittäisessä harjoittelussa, puhetekniikassa ja artikulaatiossa ja muussa näyttelijän peruskaurassa. Se ei ole enää löytö. Lähesty asiaa antropologisesta näkökulmasta. Tämä on siis vastaukseni: luo yhteinen kieli, uusi kieli jota kukaan ei vielä ymmärrä, jossa jokaisen täytyy aloittaa nollassa. Toiseksi, ymmärrä ja käytä ihmisten perustarpeita. Ei vain taiteilijoiden, vaan myös yleisön. Ja ymmärrä, että neutraalius ja monet muut traditiomme ovat vain konsepteja jotka luotiin sen ajan käyttötarkoituksiin.»

Onko koskaan käynyt niin, että ette ole saaneet minkäänlaisia impulsseja tai inspraatiota jostain tilasta tai paikasta? Miksi?

Olen itse käyttänyt puhtaan paperin metaforaa aiemmin työssäni. Myös Garcia Estevez käyttää samanlaista mielikuvaa. « Ei oikeastaan, koska me katsomme tilaa kuin maalari. Maalari ottaa aikansa ennen kuin hän valmistaa maalinsa tai kankaansa. Hän kehystää ja käyttää kangasta. Hän käyttää aikaa tehdäkseen sen hyväksi ja tukevaksi, kuivaksi ja napakaksi. Sitten hän maalaa. Meillä on tällainen suhde tilaan. Kompositio on kankaan reunojen sisällä, joten tila toimii aina, sillä kehystämme sen. Tila voi aina toimia. »

« Jos se ei toimi, se ei ole kankaan syy », Allerton lisää. « Omalla kohdallani, jos puhutaan tällaisesta estymisestä tai jumiutumuksesta, se voi johtua sosiaalisista asetuksista/olosuhteista. Ei niinkään tilan tai paikan fyysisistä aspekteista. »

« Mieleepäni tuli yksi esimerkki », Garcia Estevez kertoo. « Se oli lasten teatterifestivaalin paraati Galwayssa, Irlannissa, vuosia sitten. Kyseessä oli kirahvin ja koiran häät. Lapset saattoivat kuusi- tai kahdeksanmetristä koiraa ja kirahvia, ne olivat

valtavat. Niitä kantoivat nukettajat/manipulaattorit. Se oli lapsiparaati. Paraati kulki Galwayn kaupungin halki ja päättyi kaupungintalolle. Kaupungintalolla oli pappi ja ilotulitus. Kävelin siellä joitakin päiviä ennen, kuvittelin miten paraati kulkisi. Ajattelin, että siitä tulisi naurettavaa, kaupunki olisi lauantaina täynnä ihmisiä, katumarkkinoita ja shoppailua. Se on todella suosittu kaupunki erityisesti lauantaisin. Musiikkia kaikkialla. Ja paraatissa tulisi olemaan sadasta kahteensataa lasta, ympärillään paraatista ja kaikkialta tulevista lapsista tiedostamattomia ihmisiä. Ratkaisuna tähän ostimme 2000 punanenää. Joten kun paraati kulki eteenpäin, meillä oli pari tiimiä, joilla oli valtavat koristellut kärryt ja jokaiselle ohikulkijalle annettiin punanenä. Paraatissa oli kaikkea Neitsyt Mariaan asti ja yleisö kohtasi kaiken tämän punainen nenä päässään. Pääpaino oli tietysti lapsissa, joten lasten kautta aikuiset saivat punaiset nenät. Vanhempien oli pelattava peliä yhdessä lasten kanssa. Päädyimme kaupungintalolle mukaanamme parituhatta punanenäistä ihmistä, ja juhlimme yhdessä koiran ja kirahvin häitä. Ajatuksena oli kutsua yleisö mukaan leikkiin, miksi ei? Tässä paikassa tilan kehystäminen oli mahdotonta, joten ratkaisimme sen näin. Teimme kehystämisen käyttämällä yleisöä, yhdessä heidän kanssaan, joten paraati vilkkui punaisia neniä siellä täällä. Näytti siltä, että kaikki olivat osa paraatia. Se meni hyvin. »

« Olla tilan käytettävissä, olla läsnä tilassa. » 25 **Mitä tämä tarkoittaa teille?**

« Lecoqhan määritteli tämän pedagogiassaan. Rauhan tila ja käytettävyys/saatavuus. Se oli silloin kun Lecoq siirtyi jalosta naamiosta (*noble mask*)²⁶ neutraalinaamioon », Garcia Estevez huomauttaa. « Hän loi neutraalinaamion Italiassa yhdessä Sartorin kanssa, jolloin he loivat myös neutraaliuden käsitteen. Kun tarkastelemme neutraalinaamiota, naamio itsessään ei ole tärkeä, vaan neutraalius. Naamio on työkalu. Lecoq määrittelee neutraaliuden kolmella elementillä: rauha/tasapaino, voimien systeemi (*system of forces*) ja tila. Ihmisistä näkee, jos he ovat käyneet koulun, kun he menevät Lecoqin luomaan « neutraaliin » asentoon, kädet hieman kohottautuneina. He ovat vain käytettävissä.

25 « Being available to the space. »

26 Jacques Copeaun kehittämä naamio nō-teatterin *ko-omotesta*. Näitä kutsuttiin nimellä *noble mask*, karkeasti suomennettuna jalo naamio. Nimellä Copeau viittasi aristokraattien käyttämiin naamioihin Euroopassa 1700-luvulla. (Hodge 2010, 57.) Paperimassasta valmistettu naamio kuvasti ns. rauhan tilaa, joka auttoi näyttelijöitä vähentämään kasvojen ilmeiden vaikutusta ilmaisuun. Jacques Lecoq otti Copeaun naamioista vaikutteita kehittäessään nahkasta valmistetun neutraalinaamion Amleto Sartorin kanssa Italiassa.

Määrittelit tämän Lecoqin kautta, mutta mikä on sinun määritelmäsi, oletko samaa mieltä hänen kanssaan?

« Minulle käytettävyys ja saatavuus alkaa tietystä tietoisuuden tasosta. Neljä ulottuvuutta », Garcia Estevez kertoo. « Ei riitä, että tietää kuinka olla saatavilla, tasapainossa, hengitys ja harmonia, voimien systeemi... », Garcia Estevez luettelee. Nämä ovat Lecoq-pedagogiikan perusasioita. Minua kuitenkin kiinnostaa eniten Manifesto Poeticon oma näkemys.

« Kaikki nämä ovat todella hyviä asioita, mutta sinun täytyy myös ymmärtää vaikutuksesi tilaan. Ei riitä, että sinulla on vaikutus tilaan – meillä kaikilla on – neutraalinaamion kanssa tai ilman. Sinä tarjoilet vertikaalin, horisontaalin, tasapainon, joka sijoittuu tasapainoisesti voimien systeemiin. Olet siis rauhan/tasapainon tilassa. Tämäkään ei riitä, sillä kun näyttelijä ajattelee aktiivisesti kaikkia näitä asioita, pää ei ole saatavilla. Se katkaisee mielen ja kehon yhteyden. Kun olet tietoinen, se tarkoittaa sitä että olet voimien systeemin sisällä, ja olet vapaa, 360 astetta. Tässä on kysymys ajasta ja tilasta. Taiteilijalle ja näyttelijälle vaikein tehtävä on hallita aikaa-tilaa ja tempo-rytmiä. Näillä elementeillä säveltäminen ja niiden käsitteleminen on todella vaikeaa. Näyttelijän on oltava muusikko. Joten jos olemme yhtä mieltä siitä, että neljä ulottuvuutta menee neutraaliuden tuolle puolen, voimme päätellä, että käytettävyyden/saatavuuden tila on muuta, tai enemmän, kuin neutraalius. »

Allerton tiivistää: « Kolmiulotteinen tietoisuus liittyy kaikkeen ympärilläsi; tilaan jota olet luomassa. Neliulotteinen tietoisuus on tietoisuutta siitä mitä olet juuri tehnyt, mitä olet nyt tekemässä ja mihin se mahdollisesti menee, tilallisesti puhuttaessa. »

« Näyttelijän ja taiteilijan pitää olla tietoinen luovasta matkasta. Kirjaimellisesti laitamme tässä käytäntöön Aristoteleen runousopin », Garcia Estevez painottaa. « Kuinka järjestämme ihmisen luovan prosessin. Jotakin tapahtuu tarinankerronnassa ja näyttelijässä – olen tutkinut tätä paljon naamion kanssa joitakin vuosia sitten. Kun meillä on vain muoto: naamio, musiikkikappale, nukke... Hamlet on muoto. Me ymmärrämme sen.

Näyttelijä yrittää teroittaa hänen instrumenttiaan: fyysisyyttään, notkeuttaan, hengitystekniikkaa, ryhtiä, tiedäthän? Samalla näyttelijä yrittää ymmärtää muotoa;

millainen tämä naamio on ja millainen tuo toinen on, tällä soittimella saa tällaisia ääniä, tuo kuulostaa tuolta. Sitten kun löydät yhteyden muodon ja sinun välilläsi, sinä muutut. Kun sinä muutut, olet se hahmo. »

En ole ainoa, joka on kiinnostunut sanojen etymologiasta ja merkityksistä. « Sanassa *transform* « trans » tarkoittaa « mennä yli ». Sinä menet muodon yli », Allerton kertoo.

« Sinä menet muodon yli, koska sinä ja muoto yhdessä merkitsette jotakin muuta. Sinä teet muodonmuutoksen », Garcia Estevez jatkaa. « Puhun vain omasta kokemuksestani, mutta suurin osa ihmisistä joita näen, he käyttävät aikansa teatterissa vain muodonmuutoksen parissa. Eli sinä muutut ja luulet tekeväsi teatteria. Mutta se ei ole niin, koska tarvitsemme kolmannen. Ilman kolminaisuutta/trilogiaa et onnistu. Neutraaliudella on kolminaisuus, egyptiläisillä on erilaisia kolminaisuuksia. Kolmiosainen elementti: vertikaalinen, horisontaalinen ja diagonaalinen. Sininen, punainen, keltainen jne. Juttu on siinä, että sinulla on muoto, jonka avulla teet muodonmuutoksen, jotta voit esiintyä. (« *You have a form, you transform, in order to perform* ».) Moni luulee virheellisesti esiintyneensä kun he ovat muuttaneet muotoaan. Mutta he eivät esiintyneet. Kun esiinnyt, laitat muodonmuutoksen toimintaan. Se on esiintymisen määritelmä. Kun esiinnyt, avaat oman matkasi, jotta voit koskettaa yleisön sisintä. Se on teatteria. »

Siirrymme keskustelussamme kiinnostavalle mutta oleelliselle sivuraiteelle.

« Muoto, muutos, esiintyminen. Ajattele ihmiskunnan vanhimpia rituaaleja. Sitä kutsutaan siirtymisriitiksi, *rite du passage*, jossa on tuo erittely. Eli minä eristän itseni itsestäni ja yhteisöstäni; siirryn yksin johonkin toiseen tilaan ja tee muodonmuutoksen koska minun täytyy surmata leijona, tai minun täytyy selvitä yön yli susien keskellä, tai muuta. Sitten minä ruumiillistan tai sisällytän kokemuksen.²⁷ Se tarkoittaa sitä, että kehoni palaa yhteisöni luokse, mutta muuttuneena. He ottavat minut vastaan soturina, viisaana miehenä tai jonakin muuna. Joten nämä kolme osaa ovat osa rituaalia, osa teatteria. Se on helppo unohtaa. Yhteisön ja kollektiivin suurin olemassaolon rituaali käy aina tämän ikivanhan siirtymäriitin kautta. Koska emme enää suorita rituaaleja selviytymiskeinona – valitettavasti, sillä meillä on kaikki – meidän täytyy ymmärtää

²⁷ Engl. *incorporate*, lat. *in corpo*.

että muodon täytyy muuttua jotta sen voi esittää. Esiintymisen pohjalla on se, mitä runous tekee: ehdotus. »

« Mitä ovat nykyajan siirtymäriitit? », Allerton pohtii. « Kuten Carlos sanoi, on yhä vaikeampaa löytää yhteiskunnasta selviytymisestään taistelevia ihmisiä fyysisessä mielessä. Voisin kuvitella, että esimerkiksi yliopisto voisi olla jonkinlainen siirtymäriitti. »

« Kuinka näitä kolmea rituaalin elementtiä käytetään esityksissä on kiinnostavaa. Kuinka saada yleisö ymmärtämään, että he kokevat ja osallistuvat rituaaliin », pohtii Garcia Estevez.

Allerton tiivistää jälleen, rönsyilevän ja innostuneen keskustelun havaitessaan: « Se on oikeastaan kaikki mitä teemme, oli se sitten avoimissa laboratorioissamme tai tuotannoissanne: meillä on aina rituaalinen näkökulma. Puhumme myös paljon hengestä. Mikä on meille kaikista tärkeintä? Tekemistemme henki. Tekemämme teatterin henki. Ja elämän yleensä. »

Mitä hyötyä tilallisesta ja arkkitehtonisesta ajattelusta on näyttelijälle?

« Ainakin jo aiemmin mainitsemamme kolmiulottuvuus ja neliulottuvuus. Asia, josta emme vielä hirveästi puhuneet, on yleisö », Garcia Estevez kertoo. « Voisimme puhua siitä vaikka mitä, mutta yksi tärkeä asia on tehdä asiat ja käsitellä tilaa niin, että yleisö istuu jatkuvasti penkkiensä reunoilla. Et halua, että yleisö ahmii tarinasi, vaan että he sitoutuvat siihen. Erityisesti ajatuksissaan. Ohitamme tässä tunteen ja empatian, mutta ennen kaikkea heidän on sitouduttava ajattelemalla. Jos luot tilan ajattelulle, se on mahdollista. Kuten taidemaalari. »

« Näet maiseman mahtavasta metsästä ja näet pienen polun joka johtaa metsään, ja jos jatkat polkua pitkin tulet pienen talon luo jonka savupiipusta tupruttaa savua. Pihalla on mies joka hakkaa puita kirveellään. Miehen vieressä kärsivällisesti odottaa koira. Voit nähdä kaiken tämän. Näit metsän ja pimenevän polun metsän läpi. Kaiken sen takana on sinun mielikuvituksesi, ei se mitä tauluun on maalattu.

Kuinka voit antaa tällaisen matkan yleisölle, kuten taidemaalari antaisi? Perspektiivi ja mittasuhteet. Mittasuhteiden harmonia. Liian paljon on liian paljon, liian

vähän on liian vähän. Kuinka tiivistän ihmisten näkökentän, kuinka laajennan sen. Kaikki tämä tapahtuu ihmisten mielikuvissa. Tämän mahdollistavia työkaluja me tutkimme. »

Pohdin ääneen, että jos olen näyttelijänä tietoinen kaikista näistä elementeistä; suunnista, seurauksista, kompositiosta ja rytmistä, joku voisi sanoa etten ole läsnä, että ajattelen liikaa.

Allerton vastaa siihen, että se on hänen mielestään kuin pyörällä ajaminen. « Sinun täytyy tiedostaa ympärilläsi ajavat autot, kaikki takanasi ja edessäsi. Sinun täytyy tiedostaa äänet, sinun täytyy tiedostaa kellonaika ettet myöhästyisi, samalla kun poljet ja käytät ohjaustankoa ja niin edelleen. Samalla sinun on mahdollista kuvitella mitä sanot poikaystäväillesi kun pääset kotiin. Sinun täytyy olla aktiivisesti tietoinen takanasi olevasta autosta, avautuvasta ovesta, mutta kuten sanottu, kun sen ruumiillistaa/sisällyttää, polkeminen ei verota 90 prosenttia tietoisuudestasi. »

« Sitä myös 360° tarkoittaa », minä totean. « Niin, tai multitaskaaminen. Mitä enemmän harjoittelet asioiden samanaikaista suorittamista, sen helpommaksi se tulee », Allerton vastaa. « Yleensä varsinkin ensimmäisinä päivinä avoimissa laboratorioissamme kaikki sanoo, etteivät he enää osaa leikkiä. Mutta sitten tapahtuu aina se hetki, kun asiat muuttavat muotoaan ja asiat ruumiillistuvat, laajenevat, he leikkivät jälleen mutta aiempaa enemmän läsnä. Kun opettelet uutta kieltä, siihen menee hetki että voit sujuvasti muodostaa järkeviä lauseita. »

« Olet tekniikan vanki, mutta jossain vaiheessa sinä saat otteen tekniikasta. Koska teemme näyttämötaiteita, emme vain voi ladata taiteen kieltä ja opetella sitä, meidän täytyy tehdä se. Kaiken ydin on tämä: ajattele tilallisesti, älä emotionaalisesti. Sävellä ja erittele tila », Garcia Estevez kiteyttää.

Näyttämöllä ei ole ainoastaan verbaalinen « give and take », mutta myös tilallinen sellainen. Tämä tilan antaminen ja jakaminen ei tunnu olevan itsestään selvää edes joillekin ammattinäyttelijöille. Kommentteja?

Garcia Estevez vastaa: « Viimeisinä kuutena, seitsemänä vuotena olen kokenut etteivät ihmiset osaa enää näytellä (leikkiä) yhdessä. Yhä useammin. Minä kommentoisin niin,

että ole tilassa. Oikeasti, tässä ja nyt. Esimerkiksi kun menet metroon, sinä väistät kun joku yrittää päästä ohi, koska et halua törmätä keneenkään etkä halua häiritä naapuriasi. Olet tietoinen ja olet tilassa. Piste. Olet tässä ja nyt. Taiteilijan erotus tästä on se, että hänen täytyy olla tilassa samalla ymmärtäen jännitteitä ja painetta/puristusta. Työntöä ja vetoa. Ja tietenkin taiteilijan pitää ymmärtää tasapainoa. Jos en ymmärrä tasapainoa, en voi olla suhteessa toiseen, koska ilman tasapainoa tekemisemme olisivat satunnaista, anarkista, lottoa, epäjärjestystä. »

« Kun sanot, etteivät ihmiset osaa leikkiä (näytellä) yhdessä, ja näemme tätä enenevässä määrin jopa hyvin koulutettujen näyttelijöiden ja fyysisten näyttelijöiden keskuudessa, luulen että se voisi olla käsi kädessä suuremman sosiaalisen trendin kanssa läntisessä maailmassa », Allerton arvelee. « Olemme parin viime vuoden aikana jauhanneet siitä, kuinka olemme individualismin aikakaudella, mutten usko että olemme enää individualismin aikakaudella vaan sub-individualismin aikakaudella. Eli ihmiset eivät edes tiedä kuinka olla itsensä kanssa. Puhumattakaan kuinka olla ryhmissä. Meillä on epidemiset määrät mielenterveysongelmia, epävarmuutta jne. Jätän tämän tähän. Voisin kirjoittaa kokonaisen gradun tästä. Ongelma vaikuttaa näyttelijöihin – enkä tiedä millaista oli 60-luvulla – mutta yhä useammin näyttelijät eivät kirjaimellisesti kuuntele toisiaan. »

Tämä on yksi niistä syistä, jonka takia halusin kirjoittaa tilasta näyttelijäntaiteesta. Miksi emme aina kohtaa lavalla? Koin oleelliseksi kirjoittaa kohtaamattomuudesta ja inhimillisestä tuskasta. Mitä jos tukeutuisimme tilaan sen sijaan että antaisimme henkilökohtaiselle tuskallemme vallan? Tukeutumalla tilaan voimme ehkä löytää toistemme luo, samaan paikkaan ja tila-aikaan. Tässä kohtaa voisi olla myös hedelmällistä käsitellä keskittymisvaikeuksia, joita aiheuttaa yhteiskunnassamme dominoiva teknologian läsnäolo jokaisen arjessa. Teknologia ei kuitenkaan saa tässä työssä tilaa. Katson seuraavassa osiossa sisäänpäin, siihen solukkoon, joka saa meidät eksymään, ja yritän löytää sieltä elävänä takaisin.

4. MIKROKOSMOS

Ihminen

Olen puhunut läsnäolosta ja havainnosta tilassa, oli se sitten harjoitustilassa tai näyttämöllä; faktoista, joita havaitsemme ja käytämme mielikuvituksemme apuna tai jatkeena. Jos on joku niin sanottu ulkoinen tila, on oltava myös sisäinen tila. Teen tässä jaottelua sisäisen tilan eri osiin havainnollistamisen helpottamiseksi, vaikka onkin edelleen selvää, että kaikki on yhteydessä kaikkeen. Meillä on rajattu keho, jonka sisällä on fyysisiä tiloja (esim. keuhkot), mutta meillä on myös mielikuvitus ja energiakeho sekä niiden yhteydessä tunnetilat. Ne ovat toisistaan eriäviä käsitteitä, mutta niitä yhdistää niiden « koti », eli keho.

4.1. Keho

Tässä

Täällä

Tuossa

Tuolla

Esiintyjän koulutuksessa pyritään koulukunnasta riippumatta löytämään kehon keskusta.²⁸ Biologisesta näkökulmasta keho on käsittääkseni vettä, lihasta, kudosta ja kaikkea muuta mönjää. Se on rajallinen, orgaaninen systeemi. Missä on kehon keskusta? Euroopan maantieteellinen keskipiste löytyy Vilnasta, Liettuasta. Myös oman kehoni anatomisen keskustan voi paikantaa, mutta mitä sillä tehdään? Kehon keskusta voi olla lihallinen ja psyykkinen paikka; on olemassa painopiste, joka on yhteydessä maan vetovoimaan, mutta on myös tunnekeskus, josta näyttelijän emotionaalinen voima lähtee. Turvaudun mielikuviin ja kehon lihasmuistiin, otan yhteyden lantiooni ja kuvittelen seisovani luitteni päällä. Ymmärsin muun muassa ajatuksen siitä, kun lantion suunta on ylöspäin ja lapaluiden suunta alaspäin, tai mitä tarkoitettiin myöhemmin

²⁸ Kärkkäinen, 2015.

balettitunnilla, kun kehoitettiin ajattelemaan, että laitetaan « farkut jalkaan ». Oman keskustani löytäminen näyttelijäkoulutukseni aikana oli selkeä merkkipaalu. Oli Emma ennen keskustan löytymistä ja Emma keskustan löytymisen jälkeen. Tietoisuuteeni oli tullut uusi ulottuvuus, josta käsin oli paljon helpompaa oppia uusia taitoja.

Mihail Tšehov²⁹ puhuu energiakehosta. Energiakeho on potentiaalia ja sisäistä liikettä, siinä on kehon mielikuvituksellinen ulottuvuus. Se on ikään kuin tahdon suunta, intentio, pyrkimys, johon roolihahmoni tai minä näyttelijänä pyrin. Minulla on fyysinen keho, joka on *tässä ja täällä*, samalla kun energiakeho voi olla *tuossa tai tuolla* tai menossa johonkin suuntaan ilman että itse edes liikun tilassa. Katseen avulla energiakehon voi projisoida hyvinkin kauas tilaan, seinien läpi tai katon läpi, kurottua sinne toisiin tiloihin. Energiakeho-käsite on ikään kuin se näyttelijän – en haluaisi sanoa haamu – mutta ehkä me olemme tietynlaisia haamuja, *tässä ja nyt*, mutta toisaalla yhtäaikaaisesti. Kaikissa ajan kerrostumissa. Olemme nyt, eilen, viime vuosisadalla, me olemme tulevaisuudessa. Mielikuvittelemalla kaikissa samanaikaisesti.

Sisäisen ja ulkoisen, kehon ja ei-kehon vastakkainasettelut ovat mielenkiintoisia. Olen kokenut Teatterikorkeakoulussa opiskellessani, että opiskeleminani vuosina on pidetty « mielenkiintoisempana » liikettä ja ilmaisua, joka on lähtöisin sisäisistä impulseista, jotka väistämättä heijastavat minun henkilökohtaista persoonaani ja sisäistä maailmaani. Jacques Lecoq taas pitää henkilökohtaista, yksilöllistä ilmaisua ja tunteita toisarvoisena painottaen havainnon tarkkuutta, uteliaisuutta ulkomaailmaan ja kehon kykyä muuntautua. Kukaan ei tietenkään ole väittänyt, että nämä näennäisesti vastakohtaista lähestymistapaa eivät olisi yhteydessä toisiinsa, mutta niitä on korostettu erillisinä. Mielestäni on täysin hetkestä ja päämäärästä kiinni, millaisella laadulla tai tyylillä näyttelijän tulee lähestyä tilaa, jos halutaan esimerkiksi korostaa tietyille tyylilajeille ominaisia laatuja. Hän on joka tapauksessa enemmän tai vähemmän yhteydessä sekä omaan sisäiseen tilaansa, että ulkoapäin tuleviin vaikutteisiin. Tila syöttää informaatiota, josta näyttelijä valikoi itseään ja teosta parhaiten palvelevat mielikuvat.

Väsämyksessä on hienoja nyansseja suhteessa siihen, miten näyttelemisen sujuu. Joskus tuntuu siltä, että väsämys auttaa herkistymään asioille, jotka täysissä ruumiin

²⁹ Hänet tunnetaan myös Michael Chekhovina, ja tätä nimitystä hän käytti itsestään.

voimissa tuntuisivat kevyiltä. Kehollinen väsymys riisuu pois turhaa puskemista ja yliyrittämistä. Jos on liian väsynyt, (tämä liittyy myös oman tilan huoltamiseen, josta puhun lisää luvussa « Tunnetila ») niin kulkee vain sumussa, jolloin kaikki tilat tuntuvat olevan suljettuja. Kun on todella väsynyt, herkistyy myös asioille, joiden ei ole tarkoitus satuttaa, mutta silti ne loukkaavat ja mikään ei tunnu perustellulta tai hyvältä.

4.2. Tunnetila

Mielikuvitus

Tunnetaidot

Sisäinen horjuminen

Hengitys

Siinä missä tila rakentuu sosiaalisesti ja on huokoista sekä jossain määrin haurasta, niin inhimilliset sisäiset tilat ovat niitä erityisesti. Jotta näyttelijä pääsee kiinni vapautuneeseen leikkimielisyyteen ja rohkeuteen, jota leikkiminen synnyttää, on todella tärkeää pitää omasta sisäisestä tilasta huolta. Tähän liittyy muun muassa lepo, tunnetaitojen kehittäminen ja kehonhuolto. Joskus olen luullut, että sellainen sankarillinen pahoinvointi ja ääri rajoilla taiteileminen ovat niitä asioita, jotka tekevät minusta oikean taiteilijan. Nyt en enää ole sitä mieltä, ja vaikka työkuulttuurimme on muuttunut paljonkin, yhteiskunnassamme yleisesti vallitsee edelleen jonkintasoinen pärjäämisen ja rankistelun ihannointi. Tarkoitän tällä sitä kulttuuria, jonka olemme perineet sukupolvien takaa ja joka on syvälle juurtunut: harhaluulo, että yksin pärjääminen on jalointa maailmassa. Oletus ns. pehmeiden arvojen alemmuudesta. Harhaluulo, että jos ei satu, ei voi syntyä tuloksia.³⁰ Itse olen ainakin ajatellut näin, mutta parempi tulla siitä tietoiseksi liian myöhään kuin ei milloinkaan.

Sisäisestä tilasta puhuttaessa taiteen yhteydessä mennään helposti abstraktin puolelle, mutta niin se monesti menee näyttelijäntaiteessa ja luovassa ajattelutyössä. Olen opiskeluaikanani valitettavasti kokenut sen, että miltä tuntuu olla masentunut, niin kuin moni muukin taiteellisella taajuudella oleileva ihminen. Omat sisäiset tilani ovat rakenteiltaan jossain määrin hyvinkin hauraita. Olen päässyt

³⁰ No pain, no gain.

psykoterapian muodossa tutkimaan mielen tilojani ja sisäisiä ulottuvuuksiani. Koen, että se on ollut hyvin tärkeää minulle sekä ihmisenä että taiteilijana kasvamisessa. Masennus on monimutkainen häiriö, jonka ilmeneminen riippuu yksilöstä. Kaikkien kohdalla se ei esimerkiksi merkitse toimintakyvyn katoamista tai heikkenemistä – siinä voi käydä jopa päinvastoin, että toimintaa on mahdotonta pysäyttää. Haluan alleviivata, että kokemukseni ovat omiani, eivätkä ne poista mahdollisuutta muunlaisiin reaktioihin muissa henkilöissä. Se on myös aihe, jota on äärimmäisen vaikeaa kuvailla tarkasti ja tiiviisti muutamilla sanoilla, koska sanat pilaavat ja väärentävät kokemukset, joille ei ole olemassa sanoja. Yritän kuitenkin tarkastella sitä näyttelijälle hedelmällisestä näkökulmasta, kuvina ja adjektiiveina.

Masennustila voi olla sanan mukaisesti tilallinen kokemus. Egon sisäinen potentiaali ja tilankäyttö häiriintyy. Kuvailisin masentuneen tilaa sellaisena, että minulla ei ole tarpeeksi tilaa. Se on ahtautta, joka ajaa periferioille, piiloutumaan. Masentuneen tila on sisäistä raskautta, kuin nilkoissa ja ranteissa olisi 50 kilon lisäpainot. Sisäisten ja ulkoisten impulssien havainnoiminen vaikeutuu, toisaalta jotkut impulsseista havaintokenttään hyvinkin rajuina, jopa aggressiivisina, joita ne eivät olisi tasapainoisessa aivokemiassa. Mielentila on harmaa ja sumuinen. Masentunut saattaa kokea tuottavansa jatkuvasti sekä itselleen että muille pettymyksen. Näytelmäkirjallisuudessa esiintyviä, jonkin diagnosoimattoman masennuksen kourissa painivia roolihahmoja löytyy maailman sivu. Tila voi olla myös kyltymätöntä tyhjyyden tunnetta, jota saattaa haluta täyttää esimerkiksi syömisellä tai muulla sijaistoiminnolla. Masennustila on hyvin kaksiulotteinen, 2D. Aiemmin käsittelemistämme neljästä ulottuvuudesta puuttuu tällöin puolet. Jos tällainen kaksiulotteinen tila käännettäisiin sivuttain, näkyisi pelkkä viiva. Olotila on niin laiha, että jos sen kääntäisi kyljelleen, katoaisi näkyvistä. Näin kuvailisin masentuneen tilaa.

Vastakkainen olotila tälle voisi olla rakastuneen ihmisen sisäinen tila. Siitäkin on monimuotoisia, yksilöllisiä kokemuksia. Omalla kohdallani kuvailisin rakastumista tai ihastumista sykkiväksi, toisinaan ahtaaksi ja tiiviiksi mutta toisinaan suureksi, ilmavaksi ja avaraksi sisäiseksi tilaksi. Se on kuin sisällä paisuva ilmapallo, jossa on niin paljon heliumia, että keho voisi nousta ilmaan. Rakastuneen ihmisen kehossa veri kiertää vilkkaasti, raajat tuntuvat kevyiltä ja sisäinen suunta on jatkuvasti sitä toista kohti. Maailmaa tarkkaillaan rakkauden kohteen, filterin, vaaleanpunaisten lasien läpi. Siinä on hirveästi sisäistä voimaa ja paloa, jolloin kaikki laulut ja runot

kertovat meistä. Siinä, missä masentunut sanoisi, että hänellä ei ole tarpeeksi tilaa, niin rakastunut voisi sanoa: « Maailma on meidän! » Näyttelijä voi käyttää hyväkseen tällaisia mielikuvia tutkiessaan ulkoisia ja sisäisiä tiloja.

Sisäisen tilan huoltaminen auttaa pääsemään luovaan tilaan. En tarkoita tällä sitä, että oman sisäisen olotilan on vastattava ulkoisia olosuhteita tai oltava täydellisessä harmoniassa ympäristön kanssa. Se ei ikinä mene niin. Luovan tilan luominen ja siinä toimiminen on toisinaan kovan työn takana, sillä ideaalia luomisen tilaa ei kannata jäädä odottelemaan, jos haluaa saada toimeentulonsa tai jotain aikaiseksi. Näyttämöllä, oli se sitten harjoituksissa tai esitystilanteessa, on aina jonkinlainen ulkoinen paine, joka horjuttaa sisäistä tilaa. Mitä enemmän harjoittelee, sitä helpompi on paineisessakin tilanteessa rentoutua ja kuunnella sisäisiä impulssejaan. Harjoittelun tuloksena voi vähintään oppia naamioimaan sisäinen jännitys joksikin muuksi.

Maaliskuussa 2018 (?) oli Minna Canthin 175-vuotisjuhlaa Kansallisteatterissa, jossa olin esiintymässä. Se oli debyyttini Kansallisteatterin Suurella näyttämöllä. Se tietenkin aiheutti ihastusta mutta myös suuria paineita. Minua jännitti niin paljon, että meinasin oksentaa. Se oli niin siistiä, mutta myös pelottavaa. Mitä jos mokaan? Mitä jos paljastuu, että olenkin huono? Eturivissä istui mm. the Tarja and the Tellervo sekä muita ylhäisiä. Esiintyessäni keskityin lähinnä siihen, että saan hengitettyä jotenkuten normaalisti ja muistan repliikkini. Yle oli paikalla kuvaamassa juhlaa, joka tulisi televisiosta livenä ja jäisi eetteriin. Jos oksentaisin lavalle, sitä olisi silloin vaikeaa unohtaa. Muistan tummansinisen avaruuden, edessäni ja ylläni kaareutuvan sakean luolan, seisoin maailman reunalla siinä näyttämöllä. « Tämmöistä sisällistä ristiriitaisuutta en milloinkaan ollut ennen tuntenut », sanoin Liisinä ja puristin silkkistä korsettia käsissäni. « Uudet vaikutukset ajoivat toisiaan takaa, yllyttivät mieleni liikkeitä ja kiihoittivat eleille semmoisia tunteita ja vaistoja, joista en ikinä ennen mitään tiennyt. »³¹ Suurenmoinen epävarmuuden tunnustus ja vaihtoehtoisen maailmankuvan raottuminen. Sadat ihmiset kuuntelivat, kun puhuin näitä Minna Canthin kirjoittamia hienoja sanoja, joista muodostui lauseita, joista muodostui tämä loppumonologi. Puristin vain korsettia, hengitin ja puhuin sellaisella epävarmuudella,

³¹Minna Canth: Agnes, 1892.

jolla puhuu vain joko suuren ideologisen herätyksen kokenut nainen, tai pahoinvoiva suuren näyttämön debyyttiään haparoivasti suorittava näyttelijäopiskelija.

Gaalan lopuksi, kun teatteriosuutemme olivat ohi, kuuntelimme kulisseyssä Canthin kunniaksi sävellettyä upeaa kuoroteosta ja saimme totutusti palkinnoksi Jallua ohjaajaltamme. Vihaan jallua, ja meinasin juuri oksentaa jännityksestä, mutta tämä oli hetki, jolloin otin kulauksen jos toisenkin. Heti kotiin päästyäni menin nettiin katsomaan livetaltiointia ja kelasin kohtaan, jossa kohtaukseni oli. Kuinka pahasti naamani vihertäisi televisiossa?

Ei se vihertänyt.

Näyttelin juuri kuten olimme harjoitelleet. Vaikka kävin suurta sisäistä kamppailua läsnäolon ja pystyssä pysymisen välillä, olin siinä ruudulla Liisi. Vaikka olen harmittavan usein turhan täydellisyyttä tavoitteleva ja itselleni ankara, myönsin tuolloin itselleni, että osasin näyttellä jännityksestä huolimatta. Jotain siis tein oikein.

Harjoittelu kannattaa. Siinä missä metrossakin tulee suljettua paljon asioita ympäröivästä tilasta ulkopuolelleen selviytymiskeinona, sitä tulee tehtyä myös näyttämöllä, jossa selviytymisreaktio syntyy kuolemanpelkoa vastaavasta tunteesta, jonka esiintymisjännitys aiheuttaa. Kuten jo olen aiemmin osoittanut, tilassa on niin paljon informaatiota, että tiukassa paikassa ja ehkä muutenkin on pakko valita itseään palvelevat asiat ja keskittyä niihin. Välillä näyttelemine on selviytymistä.

Näyttelijänä voin valmistaa ja harjoittaa kehoani synnyttämään ja havainnollistamaan aitoja tunnekehon tuntemuksia vahingoittamatta omaa psyykeäni. Tekninen harjoittelu, ulkokohtainen havainnointi ja fyysistäminen/kehollistaminen ovat työkaluja tämän toteuttamiseen. Fyysistäminen/kehollistaminen tarkoittaa toiminnaksi tekemistä. Kun tutkin vaikkapa hengitystä, huomaan, että vihaisena hengitän eri tavalla kuin tyytyväisenä tai rauhallisena. Tämä hengittämisen rytmi ja dynamiikka, luonne, voidaan myös transponoida, muuntaa mielikuvaksi luonnon elementistä. Jos tutkin vihan tunteesta syntyvää kiivasta hengittämistä vain sellaisenaan, pyörryn viiden minuutin kuluttua. Jos hengitän normaalisti ja taloudellisesti, mutta liikutan kehoani kuin se olisi esimerkiksi tulta, voin havainnollistaa vihan tunnetta niin, että se tulee näyttämölliseksi kuvaksi. Jacques Lecoqin metodissa etsimme mahdollisimman taloudellisen, fyysisen toiminnon, joka toimii referenssinä psykologiselle tapahtumalle. Liikkeet analysoidaan ensin teknisestä näkökulmasta, kunnes niitä kasvatetaan maksimiin ja sitten

pienennetään. Liikkeistä etistään niiden dramaattinen ulottuvuus ja vältetään luutuneet mimiikan muodot.³²

Kun tutkin vaikkapa tätä vihaa, pelkästään sen ajattelemisen tuottaa vahvoja mielikuvia ja sitä kautta tunteita. Vihan ajattelemisen voi « palaa loppuun » (pun intended) aika pian herkässä mielessäni. Päästäkseni syvemmälle vihan taiteelliseen olemukseen ja potentiaaliin, voin tutkia esimerkiksi palavaa puuta saunan tulipesässä, katsoa sen liikettä ja väriä, miten puun mahla kiehuu ja pokahtelee tulen voimasta. Kun siirrän tämän ulkokohtaisen havainnon kehooni ja kasvatan sitä kohtuuttoman suureksi, kehoni muistaa ja oppii. Tarpeeksi harjoiteltuani voin käyttää tulen elementtiä hyväkseni kaikenlaisessa ilmaisussa. Voin käyttää tulta suurella näyttämöllä vaikkapa tragedian tyylilajissa (esimerkiksi: silmät ammollaan, suu auki, rintakehä koholla ja kädet kohti taivasta, liikkeen tai puheen tahti on nopea ja intensiivinen) tai voin myös käyttää sitä ns. sisäisenä liikkeenä kameran edessä, tunnekehoni mellastaessa sisälläni.

Voin ajatella aktiivisesti liekkien liikkeitä ja kohdistaa ne esimerkiksi rintakehään. Tämä kuulostaa kauhean ulkokohtaiselta ja tekniseltä – tämä ajatusprosessi toteutuu harjoittelussa ja kehon toistaessa fyysisiä liikeratoja. Kun keho on oppinut tarpeeksi informaatiota, koitan vapauttaa mieleni tuntemaan kehon tuottamia « aitoja » tunteita ja olemaan läsnä tilanteessa, suhteessa vastaanäyttelijään ja/tai yleisöön. Samalla pidän hengityksen kontrollissa ja säätelen sitä tarpeen mukaan.

4.2.1. Iloa rinnassa, pelkoa perseessä, kosketus mahtuu kaikkialle

DIY pseudo science

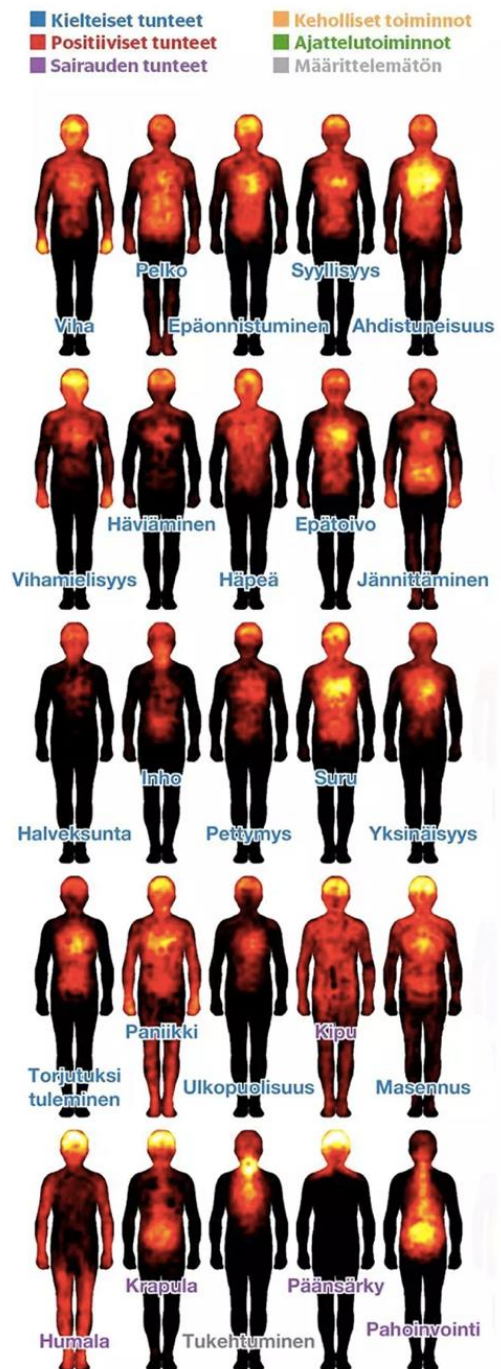
Tunteen tila

Jottei pää menisi pyörälle abstraktien ajatuksien pyörittämisestä, on hauskaa vetää mukaan vähän konkretiaa. Tarkastelen tiedettä lapsen ihmetyksellä ja ammennan siitä luovaan työhöni mitään siitä tajuamatta. En väitä, että tiede on absoluuttista tietoa. En myöskään tuomitse heitä, jotka pitävät sitä sellaisena. Helsingin Sanomat julkaisi 2018

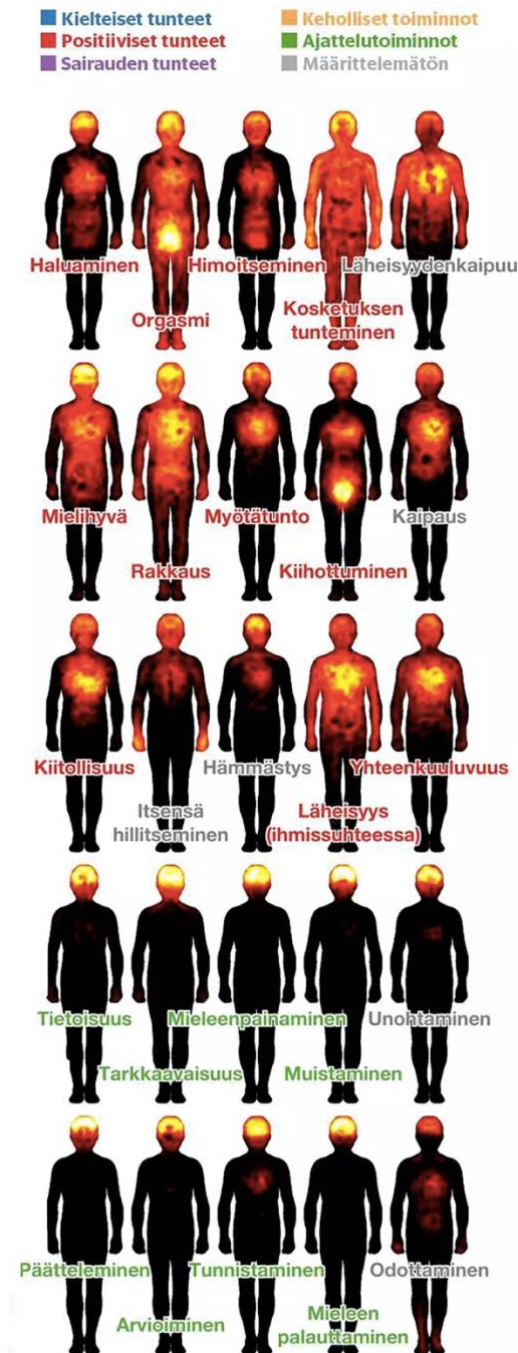
³² Lecoq 1997, 91.

artikkelin suomalaisesta tutkimuksesta, joka tutkii kehon reaktioita tunnetiloihin. Ihmiset ovat erittäin kykeneväisiä paikantamaan kokemansa tunteet kehon eri osiin. Oli se sitten päänsärkyä tai syyllisyyttä, tutkimuksesta ilmenee, että fyysiset kokemukset eivät ole satunnaisia tutkimukseen osallistuneiden kesken. Turun yliopiston lääketieteellisen kuvantamisen ja mallintamisen apulaisprofessori Lauri Nummenmaa kertoo, että evoluutiossa ruuansulatuskanavan hermosto kehittyi ennen kuin aivoista oli tietoaakaan huolimatta siitä, kuinka aivokeskeisiä ihmiset ovat nykyään ja että « tietoisuuden ajatellaan syntyneen kivun kokemuksen kautta. Kudosvaurio kertoo keholle, että nyt pitää ottaa iisisti. Siitä on pikku hiljaa alkanut kehittymään monipuolisempia tietoisuuden sisältöjä ja muotoja. »

Rakkaus, paniikki ja kipu vaikuttavat tuntuvan melko yhtäläisesti koko kehossa kaikkien vastanneiden kesken. Rakkaus on yleisesti ottaen abstraktimpi käsite kuin kipu. Sen ilmeneminen tuntemuksina ja tekoina on yksilöllistä, mutta se on yleensä toivottu tunnetila. Kipu puolestaan on fyysinen reaktio, aivojen viesti vaarasta keholle ja se koetaan yleensä negatiivisena. Nämä asiat kuitenkin voidaan mitata kehossa ja havaita, että ne ovat kehon aistimina samanarvoisia, jos tarkastelemme kehoa itsenäisenä mielestä erillisenä kokonaisuutena. Mieltä ei tietenkään voi erottaa kehosta, mutta nämä mallinnukset keskenään erilaisten tunteiden



Kielteiset ja sairauden tunteet kehossa. Kuva on osa artikkelissa kuvailtua tutkimusta.



Positiivisia tunteita ja ajattelutoiminnot. Kuva on osa artikkelissa kuvailtua tutkimusta.

ja tuntemuksien yhtäläisyyksistä ovat näyttelijälle kiinnostavia siksi, että niissä on konkreettisia tunteiden paikannuksia. Voin harjoitellessani kohtausta paikantaa roolihahmoni tuntemia tunnetiloja kehooni ja tutkia, mitä minussa herää jos ajattelen lämpöä rintaani tai painetta nivusiini. Ehkä molemmat voivat johtaa siihen vaikutelmaan, että roolihahmoni on esimerkiksi rakastunut. Voin leikkiä ehdottamalla raastavan rakkauden tai nautinnollisen kivun ideoita kehossani, ja katsoa, mihin suuntaan ne kohtausta vievät. Olivat tuntemukset tieteellisesti mitattuina missä vain, on hyvä muistaa, että näyttelijä käyttää kaikkia luovia keinoja hyväkseen luodakseen vaikutelmia. Näyttelijän työ on leikkiä; tutkijan uteliaisuudella ja poliitikon vakavuudella.

« Siten näyttelijän työ on välittäjän työtä – idea sulkee yhtäkkiä sisäänsä kokonaisuuden kuin ottaen sen haltuunsa. Grotowskin sanoin: näyttelijät tulevat ”itsensä läpitunkemiksi” ».³³

4.3. Elokuvallinen ajattelu

Lähikuva

Laajakuva

Näyttelijä on suhteessa tilaan myös kun hän näyttelee kameralle. Tilan vaikutukset näyttelijään tulevat kameran ansiosta näkyviksi eri mittakaavassa. Jos meillä olisi ihannesuhde näyttelijään tyhjällä näyttämöllä, me voisimme Peter Brookin mukaan siirtyä kauko-otoksesta lähiotokseen, hyppelehtiä lähemmäs ja etäämmäs, samalla kun tasot usein limittyisivät keskenään. « Liikkuvaan elokuvaan verrattuna vanha teatteri tuntuu kömpelöltä ja natisevalta, mutta mitä likemmäksi tullaan teatterin aitoa alastomuutta, sitä likemmäs tullaan näyttämöä, joka keveydessä ja asteikon laajuudessa ylittää elokuvan ja television mahdollisuudet. »³⁴ Tähän haasteeseen esimerkiksi Lecoq ja Manifesto Poetico ovat yrittäneet vastata luomalla näyttämöllisiä kieliä, joissa esityksen dramaturgia ottaa vaikutteita elokuvien leikkauksesta. Liikkuvan kuvan ja näyttämötaiteen tuntemus täydentävät toisiaan näyttelijäntaiteessa. Mitä näyttelemiseen tulee, ne eivät loppujen lopuksi olekaan niin kaukana toisistaan. Ymmärrys kokonaisuuksista, kameraan tai näyttämölle rajatun kuvan tunnetiloista ja rytmeistä ovat kovaa valuuttaa. Näyttelijänä haluan olla näiden molempien taiteenlajien palveluksessa.

Saara Cantell kirjassaan *Lähikuvan lumo* puhuu kameranäyttelemiseen ja teatterinäyttelemiseen liittyvistä myyteistä. « Varmaa on, että valkokankaalla lähikuvaan nostetuista ihmiskasvoista on mahdollista lukea enemmän kuin mihin verbaaliset kuvailut yltäisivät. »³⁵ Näemme lähikuvassa kaikista mitättömimmät mikroilmeet, joita on mahdoton nähdä paljaalla silmällä. Voitaisiin siis sanoa, että jos kamera paljastaa mikroilmeet, niin keho näyttämöllä tuo esiin makroilmeet. Nojaan Cantelliin sanoessani, että realismista kohotetun ilmaisun kauneus teatterissa on siinä, että näemme laajakuvan ihmisestä tilassa. Jollain tavalla päästään lähemmäs sitä käsittämätöntä ajatusta siitä, mihin me asetumme maailmassa. Siinä missä kameralla voidaan nähdä se kaikkein intiimein ja tunnistettavin asia, minkä olemme oppineet jo vauvasta, niin tässä teatterillisessä laajakuvassa, jossa ihminen ilmaisee suuresti kehollaan tilassa, voimme edes kuvitella ymmärtävämme kosmosta.

³⁴ Brook 1968, 94.

³⁵ Cantell 2018, 19.

5. LOPUKSI

Mikrokosmos ja makrokosmos ovat kreikkalaisesta filosofiasta peräisin olevia ajatuksia, joiden mukaan kaikki kaikkeuden tasot toimivat saman mallin mukaan.

Tällöin makrokosmoksen nähdään tarkoittavan koko järjestäytyntä maailmankaikkeutta (kosmos), ja mikrokosmoksen esimerkiksi ihmistä, joka käsitetään kaikkeudeksi pienoiskoossa. Tieteessä makrokosmoksella on viitattu maailmankaikkeuteen, joka voidaan havaita ihmisaistein, esimerkiksi paljain silmin, mikroskoopilla tai kaukoputkella. Mikrokosmos, esimerkiksi atomit, on se kaikkeus jota havainnoidaan välillisesti.³⁶

Nykypäivänä on paljon uutta, hienoa ajattelua ja kirjoitusta taiteesta, joka kyseenalaistaa vanhoja muotoja ja pohtii nyky-yhteiskuntaa. Silti koen tarvetta katsoa Peter Brookin sekä Jacques Lecoqin maailmaan – maailmaan, joka on minua kasvattanut. Luulen, että sieltä tulee tarpeeni ymmärtää juuri tätä, juuri nyt: jotta ymmärtäisin missä minä olen tässä kohtaa ja mihin haluan mennä. Vaikka se tarkoittaisi sitä, että jossain vaiheessa hylkäisin kaikki nämä ajatukset ja tajuaisin että olen ajatellut yksinkertaistetusti, vanhanaikaisesti tai väärästä näkökulmasta. Samalla pelkään, että minä jotenkin sokeasti uskon kaiken, mitä Peter Brook sanoo sen perusteella, että olen saanut niin vahvan lukukokemuksen silloin 23-vuotiaana Pariisissa, kun sitä fanaattisen innokkaana näyttelijäopiskelijana luin. Sitä haluaisi oppia ymmärtämään tällaista ajattelua, ja ajatella itsekin yhtä kirkkaasti. Hän itsekin sanoo Charlie Rosen vuonna 2013 tekemässä tv-haastattelussa lähtevänsä liiallisuudesta, maksimalismista ja hän rehellisesti havainnon, kokemuksen, yrityksen ja erehdyksen kautta karsii, karsii, karsii pois ja päätyy siihen mihin päätyy. Siinä on pakko olla jotain hyvin totuudenmukaista. Se pätee myös ikään: mitä vanhemmaksi kasvaa, sitä vähemmän koen tarvitsevani mitään fyysisiä tavaroita tai muuta keinotekoista somistetta. Vastaus itsessään ei ole ehkä sittenkään kiinnostavinta, vaan se ajatteluprosessi. Se on kutkuttavaa, että pystyy ajattelemaan, oppimaan ja että ajatus kehittyy. Jotenkin se silti samanaikaisesti hävettää. Ehkä en koe tietäväni tarpeeksi, joten käännyn tällaisen vanhan, kokeneen mestarin

³⁶ Wikipedia.

puoleen, jonka pohjalta voin sitten tarkastella omaa työtäni ja muiden tekoja sekä kirjoituksia kriittisesti. Teen hänen ajatuksistaan jonkinlaisen standardin. Se on vaarallista! Hän huomauttaa siitä itsekin kirjansa viimeisessä kappaleessa:

« Minun on kavennettava horisonttiani ja puhuttava teatterista sellaisena, jona itse sen tajuan, omaelämäkerrallisesti. Pysin kuvaamaan tekoja ja seurauksia omalta työkentältäni käsin; se määrää minun kokemukseni ja näkökulmani. Lukijan on puolestaan tajuttava, ettei tätä voi erottaa kaikesta siitä, mitä minun passissani lukee – kansallisuudesta, syntymäajasta, syntymäpaikasta, erikoistuntomerkeistä, silmien väristä ja nimikirjoituksesta – eikä liioin nykyhetkestä. Tämä on kuva tekijästä kirjoitushetkellä; kokeilemalla hän etsii tietään eteenpäin rappeutuvassa ja kehittyvässä teatterissa. Kun minä etenen työssäni, jokainen kokemus kumoaa taas näiden päätelmien todistusarvon. On mahdoton määrätä kirjalle tehtävää, mutta minä toivon, että tästä olisi hyötyä jossakin jollekulle, joka painiskelee omien, toiseen aikaan ja paikkaan liittyvien ongelmiansa kanssa. Mutta jos teosta halutaan käyttää käsikirjana, voin vain varoittaa: mitään kaavoja tai menetelmiä siitä ei löydä. »³⁷

Teatterin ikivanhan historian aikana on syntynyt tiettyjä asioita, jotka toimivat tai joita tehdään; rituaaleja, sitä kautta traditioita ja konventioita. Se pölyinen laitosteatteri, johon olen joskus lapsena ihastunut ei ollut teatterin taian tiellä silloin. Miksi se olisi nytkään? Tai se kitsch epookkileffa. Onko konventioiden allergia enemmän sitä, että katsoja ei itse jaksaa ajatella ja tuntea? Onko kaikki se ulkoinen muoto tekosyy olla ymmärtämättä jotain paljon syvällisempää? Nämä ovat rehellisiä kysymyksiä. Tekijällä ja esiintyjällä on tietenkin suuri vastuu, mutta niin on myös katsojalla. Peter Brook puhuu kirjassaan kuolettavasta teatterista: luulen, että minä lapsena olen juurikin nähnyt sitä « kuolettavaa » teatteria mutta ei se minulle tietenkään ollut sitä. Se on ollut yksinkertaisesti näyttämölistetty tarina, en välittänyt tyylipuhtaudesta tai muodosta. Tarina vei minut mennessään. Aristoteelisen tarinan muodonmuutos nykypäivänä on se, missä minulla on vielä paljon opeteltavaa. Tarinankerronnan muotoja ja rakenteita on niin monenlaisia, että minun täytyy ulottaa ajattelunani ja älyäni vähän pidemmälle kuin siihen, että on alku, keskikohta, loppu ja katharsis. Tietenkin. En mielestäni ole niin yksinkertainen kuin ehkä annan tässä ymmärtää. Mutta juuri yksinkertaisuudessa,

³⁷ Brook 1968, 108.

karkeudessa ja traditiossa on jotain turvallista ja hyvää, joka on myös säilytettävän arvoista mielestäni, ainakin jollain muotoa. Se, että yleisössä katsoessani ja kokiessani tunnistan jotain, ja näen kun se asia, jonka tunnistan, muuttaa muotoaan; pystyn havaitsemaan muodonmuutoksen ja refleктоimaan sitä, joka muodostaa minussa ajattelua, joka muuttaa minua, ja minä muutan ympäristöäni ja ympäristö yhteiskuntaa. Jos minä jään etäälle esityksestä, esityksen sanoman kantama on yhtä pitkä kuin minun oma napani. Ei kauhean suuri.

5.1. Kiitos

Suuri kiitos tilaa antaneille, tilan jakaneille, tilan ottaneille ihmisille. Teille, jotka olette saattaneet minut tähän pisteeseen:

Kirjallisen opinnäytteeni ohjaaja Anu Koskinen. Kiitos kannustuksesta ja innostuneen rönsyilevistä keskusteluista määreiden ja ilmiöiden ympärillä. Kiitos uskon valamisesta siihen, että minä tunnen tämän alan, että minä tiedän kyllä.

Perheeni. Kiitos välittämisestä, tuesta ja kiinnostuksesta ammatillista kehitystäni sekä unelmiani kohtaan. Erityiskiitos isälle työn lukemiseen osallistumisesta ja palautteesta. Thank you, merci, gracias Carlos & Paige. Thank you for a great conversation, and for supporting my journey.

Taiteellisen opinnäytteeni ohjaaja Juha Hurme. Kiitos opettamisesta, oppimisesta.

Kiitos luottamuksesta ja ravistelusta. Kiitos myös mahtavat Tuomenmarjat.

Kiitos näyttelijäkummini Marc Gassot ranskan kielen käännösten konsultoimisesta.

Opinnäyteseminaarin toinen opettaja Sirkka Lamminen. Kiitos suuresta innostuksesta, uteliaisuudesta ja energiasta!

Opponointitoverini Veera Herranen ja Alex Anton. Kiitos jakamisesta.

Kiitos tarkastajilleni Tiina Pirhoselle ja Soile Mäkelälle.

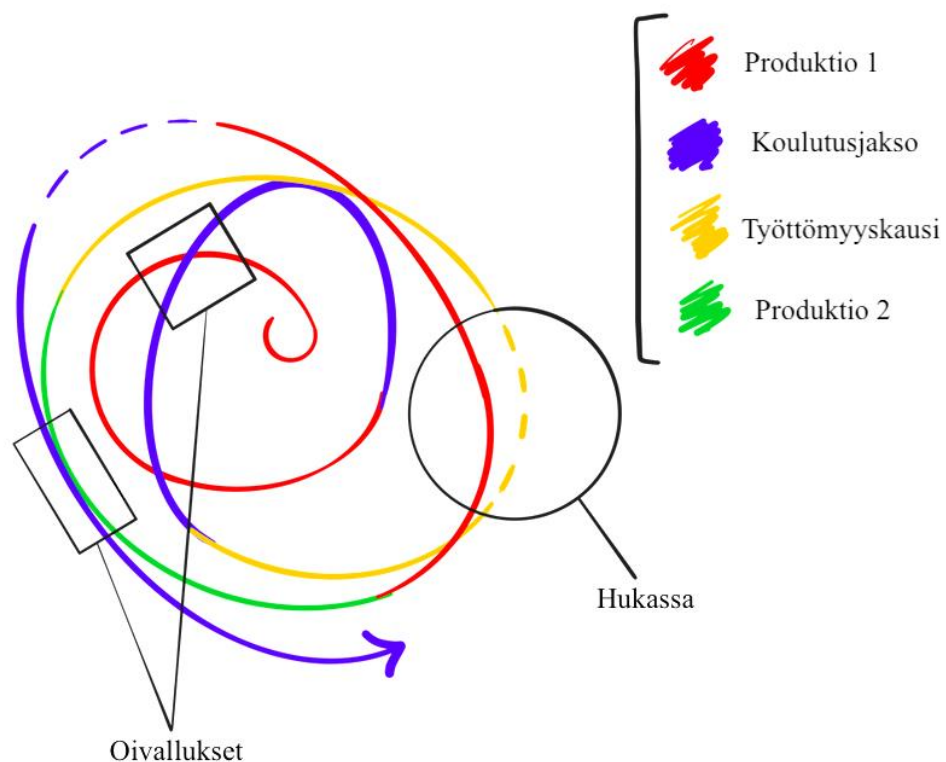
Professorit Elina Knihtilä ja Kristian Smeds. Kiitos kuuntelemisesta, kärsivällisyydestä ja kohtaamisesta.

5.2. Post scriptum

Reflektio

Miksi minä kirjoitan? Mitä olen oppinut? Olen viittä vaille ammattilainen, olen tehnyt matkaa todella pitkään. Silti tuntuu, ettei oppiminen lopu koskaan ja että on pysyttävä hereillä. Kun aloitin kirjallisen opinnäytteeni kirjoitusprosessin, olin hyvin eri tilanteessa kuin nyt. (Ja kun työ on palautettu, olen taas vaihtanut paikkaa.) Olen vaihtanut aiheitakin tämän noin vuoden kestäneen prosessin aikana. Ajatuskieppejä on tullut tehtyä lukemattomia määriä, suurin osa niistä on hajonnut kaikkeuteen. Tämä työ on ennen kaikkea minulle itselleni. Muistutuksena lähimenneisyyden Emmalta nykyhetken Emmalle jätän tähän loppuun esseän oppimisesta. (Suhteessa sinuun, rakas lukija, sekin nykyhetki on jo mennyt).

Oppiminen ei ole lineaarista, kuten ei ole aikakaan. Oppiminen kerrostuu ajan kanssa ympyränmallisiin, epäsymmetrisiin kerrostumiin. Jokainen taiteellinen produktio syntyy nollassa, mutta se on ajassa silti kaikkien niiden vanhojen produktioiden päällä, joista opittujen asioiden myötä olen saapunut nykyhetkeen. Oppiminen ei myöskään ala samasta kohdasta eikä se lopu koskaan ennalta määrättyyn pisteeseen. Oppiminen tapahtuu yleensä nimenomaan kokemuksen jälkirefleksiona, sitten kun se on imeytynyt lihallisiksi kokemuksiksi ja omien aivojen itse synnyttämiksi havainnoiksi ja oivalluksiksi. Tämä ei perustu mihinkään tieteelliseen faktaan, vaan omien kokemusten pohjalta syntyneeseen reflektioon omasta oppimisesta.



Värit kuvaavat eri vaiheita ammatillisessa elämässä – produktioita, oppimis- tai koulutusjaksoja, työttömyyden kausia. Joskus eri värit kulkevat samaa reittiä toisen värin kanssa – silloin ajan kerrostuma yleensä manifestoi itseään tunteena siitä, että minulla on oikea kokemus jostain ja että minulla on työkaluja tässä tilanteessa. Tämä ei tarkoita sitä, että kaksi eri produktioita välttämättä muistuttaisivat toisiaan millään lailla, vaan että ajanjaksot, jossa oppiminen on tapahtunut, asettuvat dialogiin keskenään. Pyörää ei tarvitse keksiä uudelleen. Syntyy oivalluksia, tiedostettuja tai tiedostamattomia.

Suurimman osan ajasta värit (kokemukset) eivät kuitenkaan ole linjassa minkään aiemmin koetun kanssa ja ne etsivät tunnistuspintaa löytämättä sitä. Tämä tapahtuu, koska asiat, joita kyseisessä produktiossa/ajanjaksossa käsitellään ovat uusia ja ennennäkemättömiä. Silloin on tavallista, että on *hukassa* (katkoviivat) ja tuntuu että on ihan tollo eikä osaa tehdä työtään, vaikka tosiasiallisesti nämäkin prosessit vain värittävät oman oppimisen moninaista värikarttaa. Myös virheet ja hukassa olemisen kaudet luovat sitä ei-koskaan-valmiiksi-tulevaa kokonaisuutta jota kutsutaan taiteelliseksi identiteetiksi.

Oppimisen epälineaarisen aikajanan päälle voisi piirtää vielä toisen, *odotusten* ja *toiveiden* aikajanan. (Arvottomatta kuinka realistisia tai epärealistisia ne olisivatkaan.) Tällöin huomattaisiin, että aikajanat harvoin kohtaavat täydellisesti. Odotukset ja toiveet ovat silti äärimmäisen tärkeitä, sillä muuten oppimisessa ei olisi värejä – odotukset ja toiveet toimivat moottorina oppimisen pyrkimykselle, ajattelun ja tekemisen omistamiselle. Vaikka odotukset ja toiveet eivät usein toteudu toivotulla tavalla (ja tämä johtaa joskus epäonnistumisen tunteeseen), niin todellisuudessa sitä onneksi oppii enemmän ja eri lailla mitä osasikaan odottaa.

Luulen, että niin kauan, kun yrittää oppia jotain taitoa miellyttääkseen jotain ulkopuolista taitoa niin oppimista ei voi nopeuttaa. Jos uuden taidon tai asian oppiminen tapahtuu sisäisestä tarpeesta ja janosta, niin asian voi oppia hyvinkin nopeasti. Se ei tietenkään tarkoita, ettei takapakkia tulisi. Yleensä se tapahtuu väistämättä. Suurin osa oppimiseen käytetystä ajasta menee joka tapauksessa siihen, että sättii itseään siitä, ettei opi nopeammin, ettei osaa heti. Jos hyväksyisin sen, että asiat tarvitsevat aikaa, niin ehken oppisi sitä yhtään nopeammin, mutta vapauttaisin aikaa ja

energiaa myös muille asioille, elämiselle. Ehkä tällöin tuntuisi siltä, että oppiminen tapahtuisi « kuin itsestään ».

Sanan oppiminen voisi korvata sanalla « muutos ».

Muutoksen hyväksyminen on sekin vaikeaa.

Se vie aikaa ja ottaa tilaa.



Toteutettu idea koko loistossaan.

Nykytaiteen museo Fondation de Louis Vuitton, Pariisi.

6. LÄHTEET JA LIITTEET

Lähteet

Brook, Peter. 1968. *Tyhjä tila – Nykyteatterista ja sen mahdollisuuksista*. Suom. Raija Mattila. Werner Söderström Osakeyhtiön kirjapaino 1972.

Cantell, Saara. 2018. *Lähikuvan lumo – Ohjaajan ja näyttelijän yhteistyö elokuvassa*. Otavan kirjapaino 2018.

Hodge, Alison. 2010. *Actor Training, Second Edition*. Taylor & Francis e-Library.

Koskinen, Anu. 2013. *Tunnetiloissa – Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä*. Väitöstutkimus. Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus. Acta Scenica 34.

Kärkkäinen, Onerva. 2015. *Kaiken keskellä. Näkökulmia esiintyjän keskuksen*. Metropolia Ammattikorkeakoulu, Teatteri-ilmaisun ohjaajan opinnäytetyö.

Lecoq, Jacques. *Le Corps Poétique - Un enseignement de la création théâtrale*. En collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias. Actes Sud, 1997. Opinnäytteeseen lainatut sitaatit suomentanut Emma Castrén.

Lehtonen, Rantanen & Valkonen. 2008. *Esipuhe*. Teoksessa Massey, Doreen. *Samanaikainen tila*. Toim. Mikko Lehtonen, Pekka Rantanen & Jarno Valkonen. Suom. Janne Rovio. Vastapaino. Gummerus Kirjapaino Oy 2008.

Massey, Doreen. 2008. *Samanaikainen tila*. Toim. Mikko Lehtonen, Pekka Rantanen & Jarno Valkonen. Suom. Janne Rovio. Vastapaino. Gummerus Kirjapaino Oy 2008.

Tšehov, Mihail. 2017. *Näyttelijän tekniikasta*. Käännös Liisa Byckling. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 60.

Wickström, Pietu. 2019. *Uutta tilaa näyttelijälle. Tilasta, sen tekemisestä ja antamisesta*. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Internet-lähteet

Katso, missä kohtaa kehoaan suomalaiset kokevat häpeän, onnistumisen, himon ja 97 muuta tuntemusta. Antti Kivimäki HS, julkaistu 29.8.2018. Saatavissa:

<https://www.hs.fi/tiede/art-2000005808319.html>

Kotiseutuliiton nettisivut. Seurantalot. Saatavissa:

<https://kotiseutuliitto.fi/seurantalot/>

Manifesto Poeticon kotisivut. Saatavissa: <https://www.manifestopoetico.com/>

Peter Brook talks with Charlie Rose (2013). Saatavissa:

<https://www.youtube.com/watch?v=CQG0m1cnYm0>

YLE Puhe, Miki Liukkosen maailma 12.8.2019, *Omien unelmien tavoittelemisen ei välttämättä ole aitoa*. Saatavissa: <https://areena.yle.fi/1-50247025>

Wikipedia: https://fi.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht

Wikipedia: https://fi.wikipedia.org/wiki/Mikrokosmos_ja_makrokosmos

Liitteet

Kuva. Frank Gehry: *Croquis préliminaire du projet de la Fondation Louis Vuitton*. 2006. Saatavissa: <https://www.fondationlouisvuitton.fr/fr/la-fondation/histoire-du-batiment.html>

Kuva. *57, Rue du Faubourg Saint-Denis*. Saatavissa:

<https://www.facebook.com/40185788207/photos/le-central-sporting-club-situ%C3%A9-au-57-rue-du-faubourg-saint-denis-dans-le-10e-arr/10151349867158208/>

Kuva. *Naisten kuoro, « Je suis Ophélie » Heiner Müllerin näytelmästä Hamlet Machine*. Olivier Bénier. École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq.

Kuva. Löylylyylit: *Saunaesitys*. 2019. Mitro Härkönen.

Kuva. *Manifesto Poetico: Carlos Garcia Estevez & Paige Allerton*. 2018. Kuva: Jules Nerestant.

Kuva. *Manifesto Poetico: Belfast 1919*. 2019. Kuva: Kiko Dapena Martin.

Kuva. *Geodeettinen kupoli*. Saatavissa: <https://www.thoughtco.com/what-is-a-geodesic-dome-177713>

Kuva. *Fondation de Louis Vuitton*.

<https://www.worldartfoundations.com/foundation/fondation-louis-vuitton/>