

Ohjaajan näkökulmia esiintyjän virtuositeettiin

ANTTI SILVENNOINEN



Wusheng Companyn Macbeth, 2022. Ohjaus: Antti Silvennoinen
Kuva: Teemu Ullgrén

TIIVISTELMÄ**PÄIVÄYS:**

TEKIJÄ Antti Silvennoinen	KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Ohjauksen koulutusohjelma
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Ohjaajan näkökulmia esiintyjän virtuositeettiin	KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 68 s.
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Keijukaisen äiti. Wusheng Company, ohjaaja: Antti Silvennoinen, esiintyjä & musiikki: Talvikki Eerola, lavastus, valo- ja pukusuunnittelu: Tiina Pietiläinen. Ensi-ilta Suomenlinnan Paarlasihuoneella 2.11.2024 Täytyä myös erillinen kuvailutietolomake (dvd-kansi). Taiteellinen osio on Teatterikorkeakoulun tuotantoa <input type="checkbox"/> Taiteellinen osio ei ole Teatterikorkeakoulun tuotantoa (tekijänoikeuksista on sovittu) <input checked="" type="checkbox"/>	
<p>Mitä on esiintyjän virtuositeetti? Sanaan virtuoosi tai virtuositeetti liittyy monia kysymyksiä. Teatteritaiteen kontekstissa harvoin puhutaan virtuoottisista esiintyjistä. Onko se edes tavoiteltava päämäärä?</p> <p>Kirjallisessa opinnäytetyössäni tutkin virtuositeettiin liittyviä kysymyksiä ja määritelmiä. Lähestyn asiaa oman taustani kautta. Opiskelin useita vuosia pekingoopperan (jingju) näyttelijäntyötä Kiinassa. Olen myös johtanut omaa pekingooppera-estetiikkaan erikoistunutta teatteriryhmää vuodesta 2011 lähtien. Teatteritraditio perustuu pitkälti esiintyjän virtuositeettiin ja eräänlaisen helppouden illuusion luomiseen.</p> <p>Onko esiintyjän virtuositeetti sama asia kuin esiintyjän taito ja tekniikka?</p> <p>Länsimaiset teatterintekijät puhuvat usein kokonaisuudesta näyttelijästä, jossa mielikuvituksen ja keskittymiskykyyn panostetaan. Näyttelijäntyön taitojen opettelu tai niiden määrittäminen ovat monelle delikaatteja asioita. Miksi taitoja ei haluta määrittää ja miksi taito-sanasta on tullut virtuositeetin kanssa tulenarka käsite teatterin kontekstissa?</p> <p>Toisaalta monissa perinteisissä teatteritraditioissa kuten kiinalaisessa on näyttelijän perustaitojen opettelu välttämätön osa esiintyjäksi kasvamista.</p> <p>Väitän, että molemmissa tapauksissa haetaan samankaltaista lopputulosta. Esiintyjän kaikenlaisten esteiden ja rajojen poistaminen ja sitä kautta illuusion luominen mihin vain pystyvistä esiintyjistä. Mikä on totta kussakin tyylilajissa?</p> <p>”Totuus, joka on kokemus eikä mitään helposti määriteltävää, löytyy useimmiten tilasta vastakohtien välillä. Se on olemassa ideoiden tai kuvien ristiriidassa.” (Anne Bogart, 2004, Ohjaaja valmistautuu, 66)</p> <p>Vertaan kiinalaista traditiota länsimaiseen traditioon muun muassa Jerzy Grotowskin ajatusten kautta. Yritän löytää yhtäläisyyksiä esiintymiseen aasialaisen ja länsimaisen tradition välillä. Toisaalta minua kiinnostaa, missä ajatukset eroavat. Onko kyseessä lähinnä estetiikkaan liittyvä ero, vai onko erilainen suhtautuminen teatteriin taidemuotona laajempi filosofinen kysymys?</p> <p>Yritän löytää ohjaajan näkökulmia näihin perustavanlaatuisiin, suuriin kysymyksiin näyttelijäntyöstä tai esiintymisestä ylipäätään. Mikä on ohjaajan vastuu ja rooli suhteessa taitoon? Mikä on ohjaajan käsityötaito?</p>	
ASIASANAT Esiintyjä, ohjaus, virtuositeetti, pekingooppera, näyttelijäntyö, aasialainen teatteri, Grotowski, akrobatia	

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	4
1.1. <i>Olenko tosiaan ohjaaja?</i>	4
1.2. <i>Käänteentekevä kokemus</i>	4
1.2.1. <i>Jotain tapahtui</i>	5
1.2.2. <i>Lähdin sitten Kiinaan</i>	5
1.2.3. <i>Työkalujen kanssa Suomeen</i>	6
1.3. <i>Mistä tulen?</i>	6
1.4. <i>Teatterikorkeakoulu</i>	7
1.4.1. <i>Miksi halusin ohjaajaksi?</i>	7
1.5. <i>Kuka olen?</i>	8
1.6. <i>Liikkeen voima</i>	9
1.7. <i>Mykistäviä kokemuksia kohti</i>	9
1.8. <i>Turvaa turvattomuuden keskellä</i>	10
<hr/>	
2. AASIALAINEN PERINNE	12
2.1. <i>Taitava näyttelijä</i>	12
2.2. <i>Jingju eli pääkaupungin teatteri</i>	12
2.3. <i>Epärealistinen taidemuoto</i>	13
2.3.1. <i>Tyypiteatteria</i>	14
2.3.2. <i>Esitysten rakenteesta</i>	14
2.4. <i>Näyttelijän koulutuksesta</i>	16
2.4.1. <i>Näyttelijän teatteria</i>	16
2.5. <i>Hiljaista tietoa</i>	18
2.5.1. <i>Gongfu</i>	19
2.6. <i>Ohjaajan rooli</i>	19
2.6.1. <i>Mestari-oppilas</i>	20
2.6.2. <i>Ohjaajien tulevaisuus</i>	21
2.7. <i>Virtuositeetti</i>	21
2.8. <i>Ongelmia?</i>	22
2.9. <i>Mei Lan Fang</i>	23
<hr/>	
3. TEE SITÄ MITÄ HALUAT, EI SITÄ MIHIN PYSTYT	24
3.1. <i>Tähän ette muuten pysty</i>	24
3.1.1. <i>Kyllästyin itseeni</i>	25
3.2. <i>Mitä on esiintyjän virtuositeetti?</i>	25
3.2.1. <i>Taito vai virtuositeetti?</i>	26
3.2.2. <i>Via negativa</i>	26
3.2.3. <i>Mistä puhun kun puhun virtuositeetista?</i>	27

3.2.4. Taidosta virtuositeettiin	28
3.3. Dialogi yleisön kanssa	28
3.3.1. Omistautunut näyttelijä	29
<hr/>	
4. AJATUKSIA SUHTEESSA AUKTORITEETTEIHIN	31
4.1. Ulkoiset ja sisäiset taidot	31
4.2. Esimerkkinä akrobatia	32
4.2.1. Tie taitoon	33
4.2.2. Tiedä mitä ja miten treenaat	35
4.2.3. Taito osana esiintyjää	36
4.3. Näyttelijän (henkilökohtainen) virtuositeetti länsimaisessa traditiossa	37
4.3.1. Tekniikka vai teko?	37
4.4. Näyttelijäntyön professori Aune Kallisen ajatuksia	38
4.4.1. Täydellisyyden paradoksi	39
4.4.2. Opitaanko uimaan vai lentämään?	40
4.4.3. Virheistä	41
4.4.4. Sisäisten taitojen virtuositeetti	42
4.5. Lisää Mei Lan Fangista ja jingjun näyttelijäntyöstä	43
4.5.1. Tyylilaji	44
4.5.2. Ihmiskäsityksistä	44
4.5.3. Tarkkuus	45
4.5.4. Kokonainen näyttelijä Aasiassa	46
<hr/>	
5. KÄYTÄNNÖN ESIMERKKEJÄ	48
5.1. Miksi minulle virtuositeetti on tärkeää?	48
5.2. Muoto=jingju	48
5.2.1. Ensimmäiset kokeilut muodon kanssa	49
5.2.2. Esiintyjä vai ohjaaja?	50
5.2.3. Kahleet näyttelijöille	51
5.3. Muoto vai estetiikka?	52
5.3.1. Kurinalaisuus	52
5.3.2. Prosessi vai lopputulos?	53
5.4. Ristiriita	55
5.5. Temput käytännössä	56
5.5.1. Macbeth ja haamu	57
5.5.2. Jääkylmästä vedestä puolivoltiin	58
<hr/>	
6. PÄÄTELMIÄ	61
6.1. Murroskohdassa	61
6.1.1. Vastauksia vai kysymyksiä?	61
6.2. Mestari	62

6.2.1. Läpsemisestä	62
6.2.2. Eteenpäin	63
6.3. Kärsivällisyys	64
6.4. Esiintyjän virtuositeetti	64
6.5. Määritelmiä	65
6.5.1. Ohjaajan virtuositeetti	65
6.6. Vielä lopuksi	66

Lähteet

Kiitokset

1. JOHDANTO

1.1. Olenko tosiaan ohjaaja?

Minun on yhä vaikea mieltää itseäni ohjaajana. Opiskelen ohjausta kolmatta vuotta Teatterikorkeakoulussa, ja vasta nyt alan käsittää uuden tilanteen. Identiteettini on aina ollut vahvasti sidoksissa siihen, mitä teen ja mihin fyysisesti pystyn. Kovaa treenaaminen, pieteetillä tekeminen, täydellisyyteen pyrkiminen ovat kuuluneet elämäni ja määrittäneet itsetuntoani.

Minulle ohjaaminen on jatkuvaa itseni kanssa neuvottelua, ylipuhumista, kamppailua siitä, ovatko ideani minkään arvoisia vai olisiko parasta vain olla hiljaa ja luovuttaa. Seuraava kirjallinen osio on minulle jonkinlainen yritys käsitellä tätä kamppailua. Jatkuvaa keskustelua itseni kanssa niistä asioista, jotka tuovat minulle turvaa, ja sitä ristiriitaa, milloin turvasta on päästettävä irti.

Monet vahvuksistani ohjaajana ovat peräisin aasialaisesta, taitoihin pohjautuvasta perinteestä.

1.2. Käänteentekevä kokemus

Miksi virtuositeetti on minulle tärkeä? Yksi suurin käännekohta elämässäni tapahtui syksyllä 2003. Olin edellisenä keväänä päässyt ylioppilaaksi, enkä kesän jälkeen tiennyt, mitä tekisin elämälläni. Muutaman mutkan kautta päädyin Porvoon kansanopiston Akanin ruotsinkieliselle teatterilinjalle. En tiennyt enkä ymmärtänyt teatterista juuri mitään. Vajaata vuotta aiemmin olin tehnyt elämäni ensimmäisen teatteriesityksen: esitin Peer Gyntiä Savonlinnan taidelukion musiikkiteatteriproduktiossa.

Syksyllä Porvoossa menimme Aleksanterin teatteriin Helsinkiin katsomaan lyhyttä esitystä, jossa Kiinasta tullut ryhmä esitteli pekingoopperaa. Ryhmä esitteli joitain hahmoja, äänenkäyttöä ja muutaman lyhyen kohtauksen.

1.2.1. Jotain tapahtui

Olin täydellisen hämmennyksen vallassa. Lumoutunut näkemästäni. Tapa, jolla esiintyjät liikkuvat vaivattoman näköisesti yhteistyössä musiikin kanssa, teki minuun lähtemättömän vaikutuksen. Esiintyjät tekivät voltteja, taistelivat kuten Jackie Chanin elokuvissa mutta liveinä, pyörittivät taitavasti aseita ja esittivät paljon kaikkea todella hienoa.

Esityksessä yhdistyi kaikki mitä olin halunnut tehdä: tanssi, musiikki, taistelulajit, akrobatia, näyttelijäntyö, ja kuitenkin kaikki tähtäsi samaan päämäärään. Tarinan kertomiseen. En ollut ikinä kokenut vastaavaa, ja muistan yhä, miltä minusta tuolloin tuntui kehossa. Tuota tunnetta olen siitä lähtien itse teatterintekijänä yrittänyt saada välitettyä katsojalle. Joskus ehkä onnistuen, joskus huonommalla menestyksellä.

1.2.2. Lähdin sitten Kiinaan

Kolme vuotta tuon kokemuksen jälkeen vuonna 2005 menin ensimmäistä kertaa Kiinaan. Lähdin kolmeksi vuodeksi Pekingiin National Academy of Traditional Chinese Theatre Arts -kouluun (NACTA) opiskelemaan pekingoopperan näyttelijäntyötä.

Osasin odottaa kovaa rääkkiä ja korkeaa vaatimustasoa, mutta kuitenkin minut yllätti se, miten paljon juuri taitoon ja tekniseen osaamiseen kiinnitettiin huomiota. Koko roolityö perustui alussa taitojen opetteluun. Piti osata oikea tapa liikkua, kohtauksessa vaadittavat akrobaattiset temput, oikea äänenkäyttö jne. Valtava määrä vaatimuksia. Rakastin tätä tapaa lähestymistapaa teatterin tekemiseen.

Aiemmissä opinnoissani teatterin ja fyysisen teatterin parissa suorastaan inhosin improvisointia ja sitä, miten piti aina aloittaa luominen tyhjästä ilman konkreettisia kehollisia kiintopisteitä. Pekingooppera sen sijaan rakentui täysin esiintyjän virtuositeetin ympärille. Tämä loi minuun turvallisuuden tunnetta. Paljon treenaamalla ja sitä kautta kehittymällä minustakin voisi tulla hyvä esiintyjä.

Jatkuva taitojen opettelu on toki turhauttavaa. Kaikkea, tai suurinta osaa, taidoista ei opi hetkessä. Vaaditaan lukemattomia toistoja, ajatustyötä, jatkuvaa asialle omistautumista ja epäonnistumisia. Aina löytyy jotain parannettavaa. Tämä ajatusmalli kuitenkin sopi minulle. En kokenut olevani erityisen luova ihminen tai taiteellisesti kiinnostava.

Taidosta ja virtuoottisesta liikkumisesta tuli minua määrittävä tekijä.

1.2.3. Työkalujen kanssa Suomeen

Palatessani Suomeen pystyin vakuuttamaan monia ihmisiä taidoillani. Taitojen kehittymisen ansiosta myös itsetuntoni alkoi hitaasti kohentua. En enää pelännyt esiintymistä. Tiesin pystyväni tekemään vaikutuksen. Aloin löytää taitojen taustalle röyhkeyttä. Väitän tämän kaiken johtuneen siitä jatkuvan harjoittelun tuomasta varmuudesta, että tiesin täsmälleen mitä olin tekemässä. Tämä, kunnes minusta alkoi tuntua olevani taitojeni vanki. En enää kyennyt irrottautumaan tekniikastani.

Ensin tuntui siltä kuin taidot eli työkalut olisivat vapauttaneet luovuuteni. Tunsin pystyväni rakentamaan ainakin lyhyen esityksen melkein aiheesta kuin aiheesta omien taitojeni varaan. Aina sain ehdettua mukaan ainakin jotain akrobaattisia temppejuja tai jonkin muun taitoa vaativan elementin, jonka tiesin tekevän vaikutuksen yleisöön. ”Teetkö sitä mitä haluat vai sitä mihin pystyt?” oli kysymys, joka oli koko ajan mielessäni.

Ajattelin työkalujen avulla raivaavani tien sille, mitä halusin tehdä. Aloin ymmärtää lukioaikaisen kitaranopettajani viisauden: ”Eihän puuseppäkään esittele työkalujaan, vaan töitään. Samoin kuin muusikko esittelee musikaalisuuttaan, ei tekniikkaansa.” Olin kuitenkin hyvin rajoittunut siinä mitä uskalsin tehdä, niin esiintyjänä kuin ohjaajana. En pystynyt päästämään irti virtuositeetin tuomasta turvasta.

1.3. Mistä tulen?

Oma teatterinäkemykseni on vaihtunut viimeisten parin vuoden aikana. Voisi jopa sanoa sen muuttuneen paljon. Tähän liittyy moni asia: Aloitin ohjauksen maisteriopinnot, minusta tuli isä reilu kaksi vuotta sitten, ikä ja ehkä siihen liittyvä yleinen elämän kriisi sekä koronapandemia.

Olen johtanut vuodesta 2011 perustettua Wusheng Company -nimistä ryhmää. Ryhmän tarkoituksena on ollut edistää keinoja tehdä fyysistä teatteria, ja nimenomaan perinteisen kiinalaisen pekingoopperan tyyliin. Kiinasta palattuani koin vahvaa ulkopuolisuuden tunnetta siitä, ettei kukaan muu ymmärrä mitä teen. Sain jatkuvasti todistaa muille, miksi tämä tapa tehdä on hyvä. Ryhmän perustamisen yksi tärkeä motiivi oli saada tehdä esityksiä omalla tavallani.

1.4. Teatterikorkeakoulu

Siitä on jo yli kolme vuotta, kun päätin hakea Teatterikorkeakouluun ohjauksen koulutusohjelman maisteriopintoihin. Muistan hyvin tuon ajan ja kuinka tuskailin itseni kanssa. Koronapandemia oli pakottanut pysähtymään. Yksin kotona oleminen oli rankkaa. En päässyt treenaamaan asioita, joita olin tottunut tekemään päivittäin. Yhtäkkiä ei ollut seuraavaa keikkaa ja produktiota mihin valmistautua. Olin jo aiemmin alkanut kyseenalaistaa omia näkökantojani ja uraani. En ollut tyytyväinen siihen, mihin olin matkalla.

Hakeutuessani Teatterikorkeakouluun ohjaajan koulutusohjelmaan halusin saada uusia työkaluja omaan työhöni. Vasta pääsykokeissa ymmärsin oikeasti, miten paljon halusin päästä sisään kouluun. Tehtäviä tehdessäni minulla alkoi avautua aivan uusia ajatusmalleja, uusia kysymyksiä, joita en ennen ollut itseltäni kysynyt. En pystynyt turvautumaan siihen, mitä aiemmin olin tehnyt. Oli pakko ajatella uudella tavalla. Tuo tunne oli huumaava.

1.4.1. Miksi halusin ohjaajaksi?

Jouduin miettimään koko teatterikäsitystä uudelleen. Miksi haluan ohjata? Mitä ohjauksillani oikeastaan haluan sanoa tai saada aikaan? Itse teatteriesityksen sielu tai syy tehdä ei ole muuttunut paljoakaan. Minulle teatteri on kohtaamista katsojan ja esiintyjän välillä. Yhteinen matka, jolle lähdetään esiintyjän opastuksella. Luottamuksen synnyttämistä siihen, että esiintyjä pitää huolta katsojasta. Esiintyjä kokee asiat lavalla katsojan puolesta.

En ole varma, onko minulla ohjauksissani koskaan ollut suurta sanomaa tai tärkeää yhteiskunnallista kommenttia, tai olenko varsinaisesti tutkinut mitään taiteellisesti merkittävää. Ainakin minun on ollut vaikea sanallistaa suhdettani edellä mainittuihin. On tuntunut vieraalta lähteä tekemään esitystä vaikka yhteiskunnallisen ilmiön pohjalta. Usein minulla on vain ollut tarve saada tehdä esitys jonkin kehollisen toiminnan tai näyttämökuvan pohjalta. Prosessin aikana syy tehdä juuri tämä esitys on sitten kirkastunut.

1.5. Kuka olen?

Suhteeni teatteriin on aina ollut ristiriitainen. Kipuilin pitkään, teenkö teatteria vai tanssia. Käsitykseni teatterista perustui pitkään puheteatteriin, eli tekstilähtöiseen teatteriin. Minun oli vaikea saada siitä otetta, kyllästyin esityksiin nopeasti. Usein esityksistä puuttui liike. Toisaalta monet tanssiesitykset jättivät minut kylmäksi, vaikka liikettä löytyikin. Pelkkä liike ei kuitenkaan riittänyt minulle. Liike liikkeen vuoksi on aina tuntunut vähintään yhtä vieraalta ajatukselta kuin ”puhuva pää”.

Opiskelin neljä vuotta fyysistä teatteria, jossa esityksen lähtökohtana ei ollut teksti vaan keho. Fyysisessä teatterissa yhdistyvät teatterin ja tanssin ilmaisuvälineet ja liike kertoo tarinaa. Ajatuksena on, ettei liikettä tehdä liikkeen vuoksi. Tuntui kuitenkin, että myös käsite ”fyysinen teatteri” rajoitti sitä, mitä halusin tehdä, eikä tuntunut oikealta. Ainoa keino minulle oli ruveta ohjaamaan ja kehittää eteenpäin omia työskentelytapoja ja periaatteita.

Esiintyjänä kyllästyin itseäni täysin. En enää kokenut pystyväni yllättämään itseäni tai edes haastamaan itseäni. Tunsin tietäväni jo etukäteen, miten tulisin tekemään jonkin tietyn kohtauksen.

Ohjaamisessa sen sijaan kiehtoo muiden ihmisten luoma mahdollisuuksien kirjo. En voi tietää, miten näyttelijät tulevat ratkaisemaan haasteet, joita he kohtaavat, tai miten kahden näyttelijän kemiat toimivat yhdessä juuri tänä päivänä. Ohjaajana olemisen epävarmuus, pelko alakynteen jäämisestä, vaara, mutta toisaalta rajattomilta tuntuvat mahdollisuudet tulla yllätetyksi ja ennen kaikkea se kliseinen tunne kun yksittäisistä

asioista tulee yhdessä enemmän kuin niiden summa. Ristiriita epävarmuuden ja onnistumisen välillä on minulle ohjaamisessa se juttu.

1.6. Liikkeen voima

Lähestyn esityksiä aina näyttelijän toiminnan kautta, tarkemmin sanottuna liikkeen. Minulle kaikki on jollain tavalla liikettä, jopa pysähtyneisyys tai ei-liike on liikettä. Liikkeen laatu, määrä, suunta, se miten liike on suhteessa tilaan ovat minulle tärkeimpiä asioita ohjaajana. Elämä on jatkuvaa liikettä. Ajattelen selkeimmin liikkuessani, ajatusteni on oltava liikkeessä. Jos liikettä ei ole, minusta tulee levoton. Menetän helposti mielenkiinnon asioihin, joissa liikettä ei ole.

Minulle on tärkeä määrittää esityksen suhde liikkeeseen ja se, onko minun mahdollista löytää aiheesta tai tekstistä tuota liikettä. Liike voi olla vaikka kuinka pieni, joskus jopa yksittäinen hetki, mutta jotain liikettä minun on nähtävä. Olisi hyvin pelottavaa lähteä ohjaamaan esitystä ilman mielikuvaa jonkinlaisesta liikkeestä.

Minulle taito ja tekniikka on ollut tapa piiloutua. Jotakin mistä saan turvaa. Olen pohjimmiltani aina ollut ujo introvertti ja kokenut, etten ole persoonana kovinkaan kiinnostava. Jonkin taidon opetteleminen ja harjoittelu on ollut turvallinen rutiini. Konkreettinen tapa kehittää itseään ja samalla ehkä olla hieman kiinnostavampi.

Viihdyn hyvin yksin, ja minulle yksin tanssisalissa tuntikausia harjoittelu on aina ollut mieluisaa. En pohjimmiltaan ole pitänyt esiintymisestä. Esiintyminen on aina ollut jotain todella erityistä, jota varten minun pitää valmistautua paljon. Pahinta olisi mennä yleisön eteen omana itsenään.

1.7. Mykistäviä kokemuksia kohti

Ohjaajana olen jollain tavalla yrittänyt metsästä sitä tunnetta, minkä koin katsoessani pekingoopperaa Aleksanterin teatterissa nuorena miehenä. Täysimittaista vaikutuksen tunnetta, että kaikki lavalla tapahtuva on aivan uskomatonta eikä sitä voi kuin ihailla.

Esiintyjän virtuositeetti ja että katsoja uskoo hänen pystyvän mihin vain. Minulle draama ei ole koskaan riittänyt. Tilanne, roolihahmo, draaman kaari ja se, että katsojana uskon sen mitä näen, ovat minulle tärkeitä asioita, välttämättömyyksiä. Haluan kuitenkin kaiken johtavan johonkin suurempaan. Haluan esityksen olevan kokonaisvaltainen taideteos, joka pysäyttää ja koskettaa. En oikeastaan halua ymmärtää esitystä tai saada vastauksia. Haluan löytää uusia kysymyksiä. Ennen kaikkea haluan hämmästyä ja mykistyä.

Joskus tuntuu, että kaikki ohjaukseni ovat lähinnä sarja epäonnistumisia suhteessa edellä mainittuun. Yritykset saavuttaa katsojan mykistäminen ovat usein päättyneet siihen, että olen tukahduttanut näyttelijät omalla taitoon perustuvalla virtuositeetin etsinnällä. Vaadin liikaa kurinalaisuutta, joka tuhosi spontaaniuden. Minulla on kestänyt kauan hyväksyä, etten voi tehdä sellaisia esityksiä kuin tuo pekingoopperaesitys.

Konteksti täällä on aivan eri. Näyttelijöiden vahvuudet ovat erilaiset Kiinaan verrattuna. Kurinalaisuus ja fyysiseen taitoon perustuva teatterin tekemisen malli toi minulle turvaa, mutta jos olen itselleni täysin rehellinen, se myös kahlitsi minua. Vasta viime vuosina kun olen päässyt tai joutunut tilanteisiin, joita en yksinkertaisesti voi ratkaista fyysisellä taidolla tai siihen keskittymällä, olen löytänyt itsestäni uusia puolia. Olen antanut itselleni luvan jättää virtuoottisen esiintyjän etsinnän taka-alalle.

1.8. Turvaa turvattomuuden keskellä

Turvan tunteen kaipuu on vaihtunut turvattomuuden etsintään. Turvattomuuden sietämisen edellytys kuitenkin on paradoksaalisesti turva. Fyysinen taito tuo minulle aina turvan, vaikka kuunnelmaa ohjatessani. Eräänlainen salainen voima, johon turvautua hätätilanteessa. Pitkään tunsin olevani turvan vanki, ajattelin etten pysty päästämään siitä irti. Ehkä olin jo aiheen ja esitysten muotokielen valinnassa lukinnut itseni oman turvallisuuteni vangiksi. Se ei ole luova tila.

Ohjaajana yritän koko ajan opetella kanavoimaan turvan ja turvattomuuden välistä tilaa, jossa minun on mahdollista toimia. Kaikkeen liittyy jollain tavalla hallinta. Ohjaajana minulla on mandaatti määrittää työtavat, delegoida asioita, luottaa siihen, että minun ei

tarvitse todistaa mitään kenellekään. Että tilanne on minulla hallinnassa, jotta voisin päästää irti hallinnasta.

Minua kiinnostaa tutkia, mihin kaikkeen salaista voimaa voi hyödyntää. Voiko jotain vastaavanlaista löytää kaikista esiintyjistä? Miten luoda olosuhteet, joissa koko työryhmä tuntisi turvallisen turvattomuuden? Ja ennen kaikkea, onko mahdollista luoda katsojalle se kokemani hämmennyksen ja mykistymisen tunne, näillä realiteeteilla ja resursseilla, missä aikaa on rajallisesti ja esiintyjien taitotaso vaihtelevaa?

2. AASIALAINEN PERINNE

Whatever you do, if you go through a difficult stage before reaching the easy ones you'll find that the sweetness is well worth the bitter trouble. (Mei Lan Fang, My life on stage, 1986, ISTA, 15)

2.1. Taitava näyttelijä

Aasialaisessa teatteriperinteessä esiintyjän virtuositeettiin suhtaudutaan itsestään selvänä osana taidemuotoa. Esiintyjän oletetaan omistavan iso osa elämänsä kyseisen taidemuodon opetteluun ja taitojen kehittämiseen. Nyt puhuessani aasialaisesta teatteriperinteestä rajaan tämän tarkoittamaan nimenomaan perinteistä kiinalaista teatteritaidetta, pekingoopperaa.

Näyttelijän on hallittava monipuolisia taitoja, joiden harjoittelu aloitetaan tyypillisesti jo lapsena:

In traditional Chinese theatre the acting technique or, to be precise, "actor's skills" are called xigong (hsi-kung). They refer to the acting tradition and methods formulated during the centuries. They are divided, for example, into the hand, the eye, the body, and the feet techniques, all of them related to physical expression, such as acting, mime, dancing, and acrobatics. Besides those skills, actors must also master very demanding singing and recitation skills. (Miettinen J., 2018, Asian traditional theatre and dance, University of the Arts Helsinki, Theatre academy)

2.2. Jingju eli pääkaupungin teatteri

Pekingooppera, eli pienellä alkukirjaimella lauseen keskellä kirjoitettuna on lähtökohtaisesti huono termi. Se viittaa länsimaiseen oopperaan ja siihen, että taidemuodossa laulu olisi tärkein ja ainoa ilmaisumuoto. Vaikka laululla, resitaatiolla ja äänenkäytöllä ylipäätään on suuri rooli, ei se suinkaan ole ainoa ilmaisutapa eikä pekingoopperalla ole juuri mitään tekemistä länsimaisen oopperan kanssa.

Kysyin opettajaltani Ly Suoseniltä, olisiko hänellä jotain aavistusta siitä, miksi termi 'ooppera' on niin vakiintunut länsimaisissa kielissä. Hän vastasi, että todennäköisesti ensimmäiset pekingoopperaan tutustuneet länsimaalaiset näkivät enemmän lauluun perustuvia esityksiä ja päättivät siksi nimetä taidemuodon oopperaksi.

Kaikki perinteinen kiinalainen teatteri on musiikiteatteria, eli paitsi laulu, myös liikkeit tehdään tarkasti musiikkiin koordinoitusti.

Mielestäni parempi termi on kiinankielinen sana pekingoopperalle: *jingju*. *Jingju* tarkoittaa kirjaimellisesti pääkaupungin teatteria (taidemuoto, ei instituutio). J äännetään kuten englannin kielessä ja u kuten y. Tästä eteenpäin käytän sanaa *jingju*.

2.3. Epärealistinen taidemuoto

Minun täytyy nyt vähän avata lisää *jingjua* taidemuotona, koska en voi olettaa sen olevan kenellekään kovin tuttu. *Jingju* on erittäin tyylitelty ja ”epärealistinen” taidemuoto. Kiinalainen taidekäsitelmä perustuu pitkälti periaatteeseen ”*Meili*”, eli jos se on kuin oikeasti, se ei ole taidetta.

”The performances rely upon symbolic presentation, in which illusions are created by non-realistic acting rather than by illusionary stage sets.” (Miettinen, 2018)

Minkäänlaiset yksityiset kehon toiminnot kuten juominen tai syöminen eivät kuulu lavalle. Näyttelijän oikeat tunteet tai kyynelöt eivät todellakaan kuulu asiaan. Vahvan meikin, näyttävien pukujen, liikkumisen ja äänenkäytön tarkoituksena on kätkeä näyttelijän persoona. Vain roolihahmo on tärkeä.

Toki näyttelijän persoona saa näkyä, ja kaksi näyttelijää tekee saman roolin eri tavoin. Kiinalainen yleisö rakastaa ja todella arvostaa tähtinäyttelijöitä, ja he tulevat katsomaan nimenomaan sitä, miten juuri tämä näyttelijä tekee tämän roolin.

2.3.1. Tyypiteatteria

Jingju on tyypiteatteria. Roolit jaetaan karkeasti neljään roolityyppiin: *Sheng* eli miesroolit, *Dan* eli naisroolit, *Jing* eli maalattukasvoiset sekä *Chou* eli klovniroolit. Kaikkiin neljään pääroolityyppiin sisältyy vielä alakategorioita. Esimerkiksi *Sheng* eli miesroolit voidaan vielä eritellä. *Laosheng* on vanha, tekopartaa käyttävä ja lauluun erikoistunut mies. Se on yksi arvostetuimmista roolityypeistä juuri vaativien mataläänisten lauluosioden vuoksi. *Laosheng* on yleensä tragedioiden päähenkilö, joten näyttelijäntyö vaatii syvyyttä ja tulkintaa. *Xiaosheng* on nuori mies, jonka erikoistumisala on falsettilaulu.

Wusheng on soturooleihin erikoistunut mies. *Wusheng*-näyttelijät ovat liikkeen, taistelutaitojen ja akrobatian spesialisteja. He esittävät usein maineikkaita kenraaleja ja ovat taistelunäytelmien sankareita. Kaikki roolit ja esitykset jaetaan joko siviilinäytelmiin (*Wen*), joissa laulu, näyttelijäntyö ja draama ovat keskiössä, tai taistelunäytelmiin (*Wu*), joissa taiturimainen liike, taistelutaidot, näyttävä akrobatia ja aseiden käyttö ovat pääosassa.

Itse opiskelin Kiinassa ollessani *Wusheng*-rooleja ja *wuchou*- eli akrobaattisia klovnin rooleja. Lainasin myös nimen omalle ryhmälleni mainitulta roolityypiltä.

2.3.2. Esitysten rakenteesta

The final still pose in a lively big scene is usually extremely important, for very often the climax of the scene is reached in that instant of motionless drama. (Mei Lan Fang, 1986, 26)

Teatteriesitys Kiinassa on jotain erityistä. Siihen liittyy tietty rituaalinomaisuus. Orkesteri aloittaa esityksen joko lyömäsoitinten introlla tai lyömäsoitinten säestämällä melodisella musiikilla. Kaikki lavalla tehtävät liikkeet tapahtuvat yhteistyössä lyömäsoitinten kanssa, jotka ovat aina läsnä esityksessä. Lyömäsoitinorkesteri on esityksen moottori, ja sitä johtava päärumpali pitää esityksen kasassa. Hänellä on jatkuva katsekontakti lavalle ja hän seuraa näyttelijöiden liikkeitä ja johtaa

käsiliikkeillään koko orkesteria. Jingjuun kuuluu monia rytmikuvioita, joiden mukaan kaikki liikesarjat rytmitetään.

Esityksen päätähti tulee aina tietyssä vaiheessa esitystä. Ei koskaan heti alussa, vaan joko toisessa tai kolmannessa kohtauksessa. Tuossa vaiheessa näyttelijä tekee tarkoin määrätyt liikkeet, joista katsoja tunnistaa heti kyseessä olevan roolin. Samalla näyttelijä pääsee esittelemään taitojaan ja omaa lähestymistapaansa rooliin. Esiintyjä ja yleisö ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään.

Temput huipentuvat aina rytmin säestyksellä tehtäviin loppukaneetteihin, jotka päättyvät näyttävään asentoon, kiinaksi *liang xiang*. Termi tarkoittaa suoraan käännettynä 'säteillä'. Tarkoitus on keskeyttää liike ja antaa yleisölle mahdollisuus suosionosoituksiin. *Liang xiang* on jingjulle ominainen erityispiirre ja vaatii paljon taitoa. Tämä rytmittää esitystä ja luo erityisen energian katsojan ja esiintyjän välille.

Wuxi eli taistelunäytelmä noudattaa tarkkaa kaavaa, jossa temppujen vaikeustaso kasvaa esityksen edetessä. Katsoja tietää suurin piirtein missä kohtaa kannattaa olla tarkkana, eli milloin näyttelijät tekevät näyttävimmät temppunsa. Jo ensimmäisestä sisääntulosta lähtien täytyy näyttelijän näyttää oma *gongfunsa* eli taitotasonsa ja vakuuttaa katsoja omista kyvyistään.

Alussa ei saa paljastaa kaikkea osaamistaan. Katsojalla pitäisi olla sellainen olo, että uskoo näyttelijän pystyvän lavalla tekemään mitä vain. Samalla näyttelijällä pitäisi vielä olla salaisuuksia, joita ei paljasta: Mitähän hän seuraavaksi mahtaakaan tehdä ja mihin kykenee?

Mestarini sanoi, ettei koskaan pidä näyttää vaikeinta temppuaan yleisölle. Pitää luoda illuusio helppoudesta.

Once made up and costumed and standing upon the stage, the actor is no longer an ordinary human being but an object of art, equal in value to the images produced by the artists paint brush. The painter and the actor, using different means of art to portray a similar theme, achieve the same results in different ways. (Mei Lan Fang, 1986, 26)

2.4. Näyttelijän koulutuksesta

The teacher gives you initial knowledge, but how far you go depends on yourself. (Mei Lan Fang, 1986, 32)

Jingju-näyttelijän koulutus aloitetaan nuorella iällä, joissain tapauksissa jopa 4–5-vuotiaana. Koulutus alkaa fyysisten perustaitojen harjoittelulla ja kehon muokkauksella. Jalkoja, lantiota, selkää ja muita ruumiin osia aletaan venyttää pikkuhiljaa tarkoituksena kehittää vaadittava liikkuvuus. Erilaisia potkuja, piruetteja, hyppyjä ja akrobaattisia liikkeitä harjoitellaan opettajan johdolla paljon.

Sitten mukaan tulevat aseiden, kuten kepin, keihään ja miekan käsittely. Aseita opetellaan pyörittämään ja heittämään näyttävällä tavalla, minkä lisäksi näyttämötaistelu on olennainen osa perustaitoja. Ensimmäiset vuodet kuluvat lähinnä näiden fyysisten perustaitojen opetteluun. Sen jälkeen harjoittelua laajennetaan lauluun ja äänenkäyttöön.

Vasta tässä vaiheessa, noin kahden vuoden harjoittelun jälkeen, aletaan oppilaita valmentaa kohti erikoistumista. Vahvuksiensa mukaan heitä valmennetaan kohti omaa roolityyppiä. Roolityypistä huolimatta kaikki treenaavat samoja fyysisiä perustaitoja aikuisikänsä saakka.

Ei ole ollenkaan tavatonta, että esimerkiksi 30-vuotias täysin lauluun erikoistunut näyttelijä pystyy tekemään vaikka kärrynpyörästä lähtevän voltin etuperin suhteellisen helposti. Kontekstina sanottakoon, että tuo temppu on vaativa jopa sirkusakrobaatille.

2.4.1. Näyttelijän teatteria

Jingju-esitys rakentuu näyttelijäntyölle. Tilankäyttö perustuu tyhjän tilan estetiikalle, jossa lavalla on harvoin muita lavasteita kuin pöytä ja muutama tuoli. Pöydän ja tuolien eri asetelmilla voi näyttelijä johdattaa yleisön mielikuvituksensa ja tekniikkansa avulla mihin maailmaan hyvänsä. Kohtauksen aikana voidaan hypätä vaikka maatalosta taivaaseen näyttelijän liikkeen mukana.

The Chinese classical opera is based on singing and dance movements which must follow the cadence of the music to form a certain pattern. The beautiful dance movements created by past artists are all based on gestures in real life, synthesized and accentuated to become art. (Mei Lan Fang, 1986, 30)

Jingju-näyttelijän työ ei rajoitu draaman esittämiseen. Kiinalaisessa taidekäsityksessä asioiden kuvaaminen realistisesti ei ole kiinnostavaa. Tyylittely ja kauneuden käsite on tyyppillistä jingjulle kuten Mei Lan Fang kirjoittaa:

And so the performing artist has this two-fold task: apart from acting his role according to the development of the story, he must also remember that his job is to express himself through beautiful dance movements. If he fails to do this, he cannot produce good art. (Mei Lan Fang 1986. 30)

Tyyliin sisältyy paljon konventioita eli liikesarjoja, joista katsoja heti ymmärtää mitä tapahtuu. Näyttelijä voi esimerkiksi tehdä työntävän liikkeen käsillään ja nostaa toista jalkaansa astuessaan eteenpäin, harjaantunut katsoja tietää näyttelijän avanneen oven ja menneen siitä sisään. Konventioiden tunteminen vaatii paljon perehtymistä katsojalta, ja harjaantumattomalta katsojalta nämä ”koodit” voivat mennä ohi. Näyttelijä oppii uuden ”kielen”.

Tästä syystä näyttelijän taitoihin kohdistuu niin suuret vaatimukset. Näyttelijä on jatkuvasti huomion keskipisteenä, jolloin kaikki yksityiskohdat näkyvät. Näyttelijä on todella paljas näyttävistä puvuista ja meikeistä huolimatta.

Näyttelijän tehtävä on oman roolihahmonsa esittämisen lisäksi luoda kohtauksen ympäristö ja maalata maisema omalla taidollaan ja mielikuvituksellaan. Perinteisissä näytelmissä ei yleensä ole valtavia joukkokohtauksia kuten monissa nykyaikana nähtävissä spehtaakkeleissa.

Perinteisesti pienillä näyttämöillä esiinnyttäessä on näyttelijän hienovaraiselle ilmaisulle jäänyt tilaa ja riittävää huomiota:

We know that all forms of art should absorb nourishment from various sources, but we must bear in mind the principle of taking over the spirit and not merely copying the form. If we borrow in a mechanical or dogmatic manner, we cannot create true art. (Mei Lan Fang 1986, 38)

2.5. Hiljaista tietoa

In Peking Opera the written play is generally only a kind of working script, not a piece of literature. (Miettinen, 2018)

Jingju-esityksistä on käsikirjoituksia ja ohjeistuksia rakenteelle, mutta suurin osa esitysten sisällöstä kuten juuri liikemateriaali ja se, mitä temppuja missäkin kohtaa kuuluu tehdä, on ns. hiljaista tietoa. Kiinassa on yritetty panostaa taidemuodon ja sen sääntöjen dokumentoimiseen. Selvää kuitenkin on, ettei esimerkiksi akrobatiaa voi opetella kirjoista. Mestari–kisällisuhde ja sen merkitys on taidemuodolle olennainen osa sen jatkumoa.

Ulkomaalaisena oma kokemukseni on totta kai kiinalaisiin verrattuna hyvin erilainen. Tiedostin koko ajan saavani erityiskohtelua, sekä hyvässä että pahassa. Alussa minulla oli opettajia, jotka eivät uskoneet ulkomaalaisen oikeasti kiinnostuvan jingjustä saati voivan sitä oppia. Myös opettajat, joista myöhemmin tuli mestareita, testasivat omistautuneisuuttani. Ymmärrettävästi, sillä opettaminen vaatii opettajalta paljon.

Minulla oli onni saada kaksi mestaria, jotka ottivat minut oppilaakseen sanan täydessä merkityksessä. Tämä tarkoitti sitä, että he panostivat minuun täysillä ja vaativat jatkuvasti minua antamaan kaikkeni. Mestari ottaa vastuun oppilaasta myös tuntien ulkopuolella ja todella välittää tämän kehityksestä. Vastapainona oppilaan oletetaan osoittavan kunnioitusta tekemällä mitä mestari vaatii. Tämä ei aina ole helppoa.

Joskus minua lyötiin, napattiin korvasta kiinni, toruttiin ja uhkailtiin. Kaiken tämän otin kohteliaisuutena. Ulkomaalaisena sain huomattavasti enemmän yksityisopetusta kuin

kiinalaiset opiskelijat. Olin lähtötasoltani lapsen tasolla, joten parikymppisten opiskelijoiden kanssa yhdessä opiskelusta ei olisi ollut kenellekään hyötyä.

2.5.1. Gongfu

Kiinankielinen termi *gongfu* tarkoittaa taitoa, jonka opetteluun on käytetty paljon aikaa ja vaivaa. Konkreettinen kädentaito. Esimerkiksi hyvällä kokilla on *gongfu*, jota hän hyödyntää työssään. Samoin puhutaan näyttelijän *gongfusta*, eli käytännössä tuolloin tarkoitetaan hänen tekniikkaansa ja taitotasoaan. Näyttelijän *gongfun* on välttämättä oltava hyvä. Alussa nuoren näyttelijän on ensin pystyttävä vakuuttamaan opettajansa ja kollegansa gongfullaan. *Gongfun* harjoittelu ja ylläpitäminen vaatii jatkuvaa työtä.

Kiinalaiset rakastavat sitaatteja, ja yksi usein kuulluista Mei Lan Fangin lausahduksista kuuluu: ”Jos jätät harjoittelematta yhden päivän, huomaat sen itse. Jos olet kaksi päivää harjoittelematta, opettajasi huomaa sen. Kolme päivää ilman harjoittelua ja yleisö huomaa sen.”

Gongfu on olennainen osa kaikkea elämää, mutta välttämätön esiintyvälle taiteilijalle.

2.6. Ohjaajan rooli

Jingjussa ei perinteisesti ole ohjaajaa. Esitykset noudattavat pitkälti samaa kaavaa ja samoja peruseriaatteita oli kysymys mistä teatteriryhmästä hyvänsä. Ryhmät ja esitysten päätähdet totta kai tekevät omat roolisuorituksensa omalla tavallaan, mutta tietyt roolin ja esityksen lainalaisuudet säilyvät aina. Jingju-esityksiä onkin vaikea ”uudistaa”: pidetään suorastaan epäkohteliaana yleisöä kohtaan lähteä tekemään suuria radikaaleja muutoksia kollektiivisesti hyväksi havaittuihin kokonaisuuksiin. Näytelmät ovatkin pikku hiljaa muodostuneet sellaisiksi kuin ne tänä päivänä ovat.

Kysyessäni ohjaajan roolista omalta mestariltani Ly Suosenilta hän vastasi: ”Jingjussa ei ole yhtä ohjaajaa, vaan vuosien saatossa monta ohjaajaa.” Hän tarkoitti, että esiintyjät ja ryhmät ovat vuosien saatossa kokeilleet mikä toimii ja mikä ei, he lainaavat toisiltaan hyviä ratkaisuja tai uusia temppuja.

Jingju on 1900-alussa vielä ollut nimenomaan kansan taidetta, joten yleisön suosio on ollut suoraan yhteydessä ryhmän selviytymiseen.

Nykyäänkin näkee eroja saman näytelmän tulkinnoista eri esiintyjien ja ryhmien välillä ja esitykset kehittyvät, mutta tätä ei voi verrata millään tavalla länsimaiseen teatteriperinteeseen.

We actors train ourselves through diligent practice and hard work. We also learn how other artists portray characters by watching their performances on stage. I have benefited much from the experience of other artists as they record their observations of life in artistic creations. (Mei Lan Fang, 1986, 25)

2.6.1. Mestari-oppilas

Perinteisesti mestari opettaa oman roolityyppinsä sisältämiä rooleja opiskelijoilleen. Oppilaiden taitotason, persoonallisuuden, äänenväriin ja muiden ominaisuuksien mukaan mestari valitsee, mitä rooleja ja missä järjestyksessä oppilas oppii. Harjoittelu on hyvin käytännönläheistä ja tapahtuu pitkälti matkimalla ulkoista muotoa.

Muodon oppimisen jälkeen siirrytään sisältöön; mistä näytelmissä oikeasti on kyse, mikä on konteksti jne. Ei siis voida sanoa jingjun olevan pelkkää muotoa, sillä sisältöön ja roolin sisäiseen maailmaan kiinnitetään paljon huomiota.

The scripts include only a very few, if any, stage directions. This is probably because they were written in the context of established theatrical conventions which were familiar to all the performers and the audience. (Miettinen, 2018)

Varsinaisia ammattimaisia esityksiä harjoiteltaessa on ohjaajan virkaa perinteisesti toteuttanut vanhin klovniroolien esittäjä, *chou*. Hän on järjestänyt kohtaukset haluttuun järjestykseen. Jingju-esitysten rakennetta voi helposti muokata riippuen siitä, miten pitkää esitystä halutaan esittää tai kuinka suuri ensemble käytössä on. Nykyisin ohjaajaa vastaava, esityksen kokonaisuuden järjestämisestä vastuussa oleva henkilö on

päänäyttelijä tai hänen mestarinsa. Esitykset rakentuvat vahvasti tähden ympärille. Ohjaaja on siis yleensä entinen näyttelijä, joka ei ehkä enää fyysisesti pysty esittämään rooleja, mutta jolla on valtava määrä tietotaitoa taidemuodosta.

2.6.2. Ohjaajien tulevaisuus

Mielenkiintoista onkin, että NACTA-yliopistolla on jingju-ohjauksen koulutusohjelma, vaikka näitä ohjaajaksi valmistuneita tuskin nähdään ohjaamassa perinteisiä jingju-esityksiä. Kysyin tätä mestariltani, koska hän oli ohjauksen koulutusohjelman professori, mutta myös entinen näyttelijä. Hän naurahti ja sanoi sen olevan hyvä kysymys. Ilmeisesti ohjaajiksi valmistuvat opiskelijat tulevat lähinnä työskentelemään amatöörien valmentajina, ”ohjaajina” tai tuottajina. Ehkä teatteri-ilmaisun ohjaajaan verrattavissa oleva ammatti.

Mielestäni ei olisi välttämättä ihan huono idea, jos esityksissä olisi yksi ohjaaja. Harjoitustilanteet ovat kaoottisia, enkä aina ymmärrä edes miten kaikki ovat samaan aikaan samassa paikassa. Mestarilla, koreografilla, näyttelijöillä ja kapellimestarilla eli päärumpalilla saattaa joskus olla hyvinkin erilaisia käsityksiä vaikka rytmin dramaturgiasta. Ei siis ole vain tiettyjä ”oikeita” tapoja esittää jingjuä. Tarkkojen raamien sisällä on paljon tulkinnanvaraa ja vapauksia.

2.7. Virtuositeetti

Esiintyjän virtuositeetti on jingjussa välttämätön osa. Ei-virtuoottinen esiintyjä ei yksinkertaisesti kuulu lavalle. Kiinalaisessa ja kungfutselaisessa yhteiskunnassa yhteisö on yksilöä tärkeämpi. Myös esiintyjien katsotaan palvelevan suurempaa hyvää eli yhteisöä. Olisi epäkunnioittavaa yleisöä kohtaan, jos esiintyjä ei olisi taitotasoltaan huippu.

Peking Opera professionals divide the acting skills into three realms. ”Being accurate” indicates a correct combination of the skills, while the second realm, ”being beautiful”, focuses not only on the technical execution, but on the interpretation’s aesthetic values and the accuracy of the portrayal of the character. The highest of the three realms,

”having a lingering charm”, is more difficult to put in words since the highest quality of artistic performance often seems to avoid exact definitions. (Miettinen, 2018))

Parhaimmillaan jingju-esitys on juuri siinä, miten temput ja esiintyjän taiturimaisuus on rakennettu osaksi esityksen kokonaisuutta: siten, että taidot tukevat tarinaa. Temppujen on tarkoitus myös ilmaista jotain, tuoda esityksen kokonaisuuteen jokin tärkeä elementti. Temppujen ja taidon dramaturgia on minulle se tärkein koukku jingjustä puhuttaessa. Tämä on erityistä jingjulle.

2.8. Ongelmia?

Jingju on Kiinassa arvostettu kansallinen taidemuoto, jota valtio vahvasti tukee. Joka maakunnassa on ainakin yksi valtion rahoittama teatteriryhmä. Kiina on myös hyödyntänyt jingjua osana pehmeää diplomatiää. Vielä ennen koronapandemiaa maailmalla pyöri useita ryhmiä esiintymässä ja samalla esittelemässä Kiinan kruununjalokiveä jingjua.

Olen nähnyt joitain tällaisia ulkomaalaisille suunnattuja esityksiä, ja ne ovat lähes poikkeuksetta akrobaattisia taistelunäytelmiä, joissa esitellään pelkästään esiintyjien taitoja. Tämä on mielestäni yksi isoimmista ongelmista jingjun jatkumoa ajateltaessa. Tuleeko taidemuodosta ainoastaan virtuositeetin esittelyä?

Taidon tai virtuositeetin taakse on helppo piiloutua. Yleisö, joka ei ymmärrä taidemuodon konventioita, voi helposti nähdä esiintyjän eksoottisena. Ilman kontekstia tai ymmärrystä taidemuodon koodeista jingju näyttäytyykin helposti pelkästään visuaalisena speaktaakkelina.

Taidemuodon avaaminen vaatii yleisötyötä, jonka edelläkävijä Suomi ja etenkin Veli Rosenberg on ollut. Teosesittelyt ovat olleet luontainen osa Suomessa nähtäviä jingju-esityksiä.

Perustaidot kuten akrobatia tai aseiden käsittely hurmaavat yleisön, jos se ei ole tottunut näkemään näitä tekniikoita. Kiinalaiset luottavatkin usein juuri eksoottisen taidon esittelyyn esiintyessään ulkomailla. Tuolloin esitetään lyhyitä katkelmia, joissa esityksen kokonaisuus ja konteksti jää kokematta. Taidoilla ja tempuilla on aina oma kontekstinsa, merkitys, joka on mahdollista ymmärtää vain kokonaisia esityksiä katsottaessa.

Tuolloin myös nimenomaan näyttelijän taide tulee oikeasti esiin, ei vain taito ja tekniikka. Minua kiinnostaa juuri sisältö tekniikan takana. En ole ikinä ollut yhtä teknisesti taitava kuin kiinalaiset, joten minun on ollut myös pakko keskittyä enemmän sisältöön.

2.9. Mei Lan Fang

Etsiessäni lähdeviittauksia tähän osioon luin uudelleen Mei Lan Fangin kirjoittaman kirjan *My life on stage*, joka kertoo hänen elämästään suhteessa jingjuun. Mei Lan Fang on kaikkein tunnetuin jingju-näyttelijä, joka oli uransa huipulla 1930-luvulla, jolloin myös jingjun suosio oli Kiinassa korkeimmillaan. Tuohon aikaan vain miehet saivat esiintyä, mikä tarkoitti sitä, että naisrooleja esittivät niihin erikoistuneet miesnäyttelijät. Mei Lan Fang oli erikoistunut naisroolien esittämiseen.

Hän uudisti jingjua monella tavalla kehittäen naisrooleista oikeasti tärkeän osan taidemuotoa. Hän kehitti uusia näytelmiä, lisäsi orkesteriin soittimia, kehitti pukujen ja meikkien suunnittelua, teki naisrooleista päähenkilöitä. Mei Lan Fang kirjoittaa kirjassaan todella yksityiskohtaisesti roolianalyysistä, roolin taustatarinasta, tilanteesta, dramaturgiasta sekä jingju-näyttelijän erityisistä haasteista suhteessa taitoon ja tarkkuuteen. (Mei Lan Fang, 1986, 28–38). Palaan hänen ajatuksiinsa näyttelijäntyöstä myöhemmin.

3. TEE SITÄ MITÄ HALUAT, EI SITÄ MIHIN PYSTYT

3.1. Tähän ette muuten pysty

Aiempi näkemykseni teatterista taidemuotona ja omasta tavastani tehdä teatteria oli hyvin suorituskeskeistä. Minulle ”oikea tapa” tehdä teatteria oli hyödyntää omia taitojani esiintyjänä, eli taiturimaista kehon käyttöä tilaa vahvasti hallitsevana hahmona. Minulle tämä tarkoitti sitä, että harjoitusten alussa tärkeää oli löytää vahva tekninen pohja, jossa fyysinen läsnäolo ja energia olivat keskiössä.

Piti löytää se ”juttu”. Jotain mikä juuri tässä esityksessä antoi vau-efektin katsojalle. Halusin katsojan hengästyvän esityksen aikana ja ajattelevan ”tuohon minä en pystyisi”.

Itse esiintyjänä nautin suuresti tuon tunteen aikaansaamisesta. Rakensin omat esiintymiseni aina sen varaan, että tiesin sen kohdan tulevan, jossa näytän yleisölle jotain vaikuttavaa. Halusin yleisön tuntevan energiani välittömästi lavalle astuessani ja ottaa komennon esityksestä. Luotin fyysiseen läsnäolooni ja siihen, että kehon kautta kumpuava keskittyminen ja tilan hallitseminen onnistuvat vangitsemaan katsojan.

Ohjaajana halusin tuntea saman. Yritin saada esityksissäni esiintyjät toteuttamaan tuota ajatusta. Tekevän samankaltaisia asioita mitä itse olin hyödyntänyt esiintyjänä. Harjoitukset aloitettiin aina treenitunneilla, jolloin tekniikoita harjoiteltiin.

Harjoitusten edetessä tekniikoita eli taito-osioita ruvettiin soveltamaan esityksen dramaturgiaan. Halusin jokaiseen kohtaukseen jonkin elementin, joka pitäisi katsojan varpaillaan. Jotain mikä saisi katsojan tuntemaan, ettei itse pystyisi siihen mihin esiintyjä.

3.1.1. Kyllästyin itseeni

Tässä tavassa katsoa esiintyjää ja kokea esitys on paljon ongelmia. Palaan niihin vielä. Minua alkoi turhauttaa se, etteivät esiintyjät olleet kuin minä. Etteivät he kyenneet toteuttamaan fyysisiä taito-osioita kuten halusin. Mikseivät he pitäneet jännitettä kehossaan kuten minä. Mikseivät he malttaneet ottaa aikaa paikoissa missä halusin, mikseivät he olleet riittävän nopeita. Keksin aina syitä olla tyytymätön.

Lopulta en pystynyt ollenkaan nauttimaan ensi-illoista. Näin pelkästään esiintyjien ”virheet”. Tosiasiassa olin turhautunut esitysten kokonaisuuteen, siihen miten paljon ne rakentuivat sellaisen taituruuden varaan, minkä harjoittelu vie valtavan määrän aikaa ja työtä. Itse olin käynyt läpi tuon mankelin ja odotin muiden tekevän saman.

En kuitenkaan hyväksynyt sitä tosiasiaa, että tapani rakentaa esityksiä ei yksinkertaisesti toiminut. En osannut ajatella riittävän monipuolisesti. Koin turvattomuuden tunnetta ohjaajana, jos en hallinnut jollain tavalla esiintyjien kehoja. Lopulta hyväksyin tämän ja kyllästyin itseeni täysin.

3.2. Mitä on esiintyjän virtuositeetti?

Mitä on esiintyjän virtuositeetti? Virtuosi-sanasta minulle tulee ensimmäisenä mieleen viuluvirtuosi. Eli viulisti, jonka taidot suhteessa muihin ovat ylivertaisia, parempia. Virtuositeetin kirjaimellinen määritelmä on ”erittäin korkea taitotaso ja kyvykkyys taiteessa”. Eli sanalla viitataan pieneen määrään ihmisiä, jotka ovat taitotasoltaan alansa huippuja. Tähän liittyy väistämättä kilpailu ja vertailu. Toisaalta taide-ala on todella kilpailtu ja mielestäni on hyvä puhua siitä avoimesti.

Keskusteltuani Teatterikorkeakoulun ruotsinkielisen näyttelijäntaiteen professorin Aune Kallisen kanssa asiasta hän nosti esiin saman. Hän näki virtuositeettiin liittyvän kilpailullisen näkökulman ongelmallisena taiteen, etenkin teatteritaiteen, kannalta. Tiedostan tämän kysymyksen, mutta samalla en kuitenkaan näe kilpailun läsnäoloa yhtä selkeänä. Itse koen virtuositeetin eli erittäin korkean taitotason suhteessa oman potentiaalin hyödyntämiseen ja kehittämiseen mahdollisimman pitkälle.

3.2.1. Taito vai virtuositeetti?

Mikä sitten on taidon tai tekniikan ja virtuositeetin ero? Voi olla, että lähtökohtaisesti ne tarkoittavat minulle samaa asiaa. Taito ja tekniikka ovat asioita, joita periaatteessa jokainen asiasta riittävän kiinnostunut voi oppia. Moni voi tulla hyvinkin taitavaksi.

Virtuositeettiin liittyy itselläni kuitenkin tietty suvereniteetti, että on asian ”päällä”, antaa illuusion helppoudesta samalla herättäen katsojassa ajatuksen, ettei kuka tahansa tuohon pysty. Minulle virtuositeetti on itse asiassa hyvin grotowskimainen (Grotowski J., 2006, Kohti köyhää teatteria, 71–81) idea, jossa yksittäisten taitojen opetteluun sijaan raivataan pois esteitä esiintyä niin, että se olisi mahdollisimman totta.

Yksittäisiä taitoja on totta kai opeteltava. Jostain pitää lähteä liikkeelle, mutta taitoihin ei saa jäädä kiinni.

3.2.2. Via negativa

Vertaan myöhemmin Grotowskin määritelmää näyttelijäntyön harjoittelun yhteydessä. Grotowski ei uskonut taitojen opetteluun näyttelijäntyön koulutuksessa. Sen sijaan hän uskoi ylimääräisten esteiden poistamiseen.

”Teatterissamme käytetyn koulutusmenetelmän avulla ei pyritä opettamaan näyttelijälle mitään. Me pyrimme henkisen prosessin aikana ilmenevien, näyttelijän elimistön mahdollisesti aiheuttamien esteiden poistamiseen. Sisäisen prosessin onnistuminen edellyttää, että näyttelijän elimistön tulee vapautua kaikesta vastustuksesta siten, että sisäisen impulssin ja ulkoisen reagoinnin välillä ei ole minkäänlaista aikaeroa. Impulssin tulisi itsessään olla samanaikainen reaktio. Ruumiin tulisi ikään kuin alistua tuhoutumiselle, palamiselle, siten, että katsoja joutuisi tekemisiin ainoastaan näkyvien henkisten impulssien virran kanssa. Tässä mielessä kyseessä on via negativa: ei taitojen yhteenlaskeminen vaan esteiden eliminoiminen.” (Grotowski, 2006, 28)

Tässä filosofiassa näyttelijän harjoittelu koostuu erilaisista henkistä valmiutta ja keskittymistä painottavista harjoitteista. Tarkoitus on päästä käsiksi orgaaniseen kehon

ja mielen yhteyteen, reaktioihin. Samankaltaisesta mielentilasta puhutaan monissa perinteisissä taistelulajeissa. Mieli ja keho tarkoittavat samaa, on vain yksi hetki.

Grotowski uskoi taitojen opettelun aiheuttavan tukoksia tässä impulssien ketjussa. Tuovan esteitä siihen, tuhoavan orgaanisen impulssin. Palaan tähän myöhemmin.

3.2.3. Mistä puhun kun puhun virtuositeetista?

Olen sen koulukunnan kannattaja, jossa ”tehdään mitä halutaan, eikä sitä mitä pystytään”, eli taidoilla mahdollistetaan asioita. Minusta voi olla todella turhauttavaa katsoa esiintyjää tai esitystä, josta puuttuu taito. Esityksen väite tai teema voi olla vaikka kuinka tärkeä tai kiinnostava, mutta jos siitä puuttuu taidon läsnäolo, on minun vaikea kiinnostua mistään lavalla tapahtuvasta.

Tähän liittyy tietenkin ongelmia. Esityksestä voi helposti tulla esiintyjän työkalujen esittelyä. Ilmiö tapahtuu monesti katsoessani sirkusta tai tanssia tai ollessani klassisen musiikin konsertissa.

Jostain syystä teatteriesityksessä olen harvemmin kokenut tunnetta, että esiintyjät vain esittelisivät taitojaan. Saattaa olla niin, että teatterinäyttelijän taidot ovat vaikeammin määriteltävissä tai että esityksen kokonaisuus eli ohjaus ja sen dramaturgia vaikuttavat enemmän katsojan kokemukseen esiintyjän tasosta.

Itse esiintyjänä olen saanut paljon itseluottamusta taidoista. Se on ollut konkreettinen tapa itselleni oikeuttaa oleminen yleisön edessä. Taitojen kasvaessa ja esiintymisen kautta aloin pikku hiljaa löytää myös varmuutta ilmaista itseäni. Löysin itsestäni haavoittuvampia puolia ja opin sietämään tiettyä epävarmuutta, koska tiesin pystyväni tekemään katsojaan vaikutuksen jollain taitoa vaativalla asialla.

3.2.4. Taidosta virtuositeettiin

Taito tehdä jotain ei sinällään ole vielä taidetta. Korkea taitotaso ei myöskään vielä itsessään ole virtuoottista. Teatterin kontekstissa taidon tulisi linkittyä tilanteeseen, eikä olla irrallinen taidonnäyte.

We know that all forms of art should absorb nourishment from various sources, but we must bear in mind the principle of taking over the spirit and not merely copying the form. If we borrow in a mechanical or dogmatic manner, we cannot create true art. (Mei Lan Fang, 1986, 38)

Taidosta tulee siinä vaiheessa mielestäni virtuositeetti, kun sitä pystyy käyttämään tietoisesti osana esitystä. Taitoa oikealla tavalla annostelemalla, tietämällä mitä haluaa katsojalle antaa ja minkä haluaa jättää salaisuudeksi. Hallitsemalla omaa taitoaan, menemällä sen avulla omiin sisäisiin maailmoihin, joihin katsoja pääsee mukaan. Luomalla illuusio siitä, että tämä esiintyjä pystyy mihin vain. Kaikki on mahdollista, samalla jatkuvasti yllättää katsoja.

Jos esiintyjän tekniikka tai taito on toistuvasti näkyvä, on esiintyjän taidoissa todennäköisesti puutteita. Tuolloin esiintyjä ei ole asiansa ”päällä”, hän ei hallitse omia taitojaan, vaan taidot ja niiden puute rajoittavat häntä. Joillain esiintyjillä on myös tarve esitellä taitojaan, ja vaikka he taitotasoltaan olisivatkin todella korkeatasoisia, ei jostain syystä tule vaikutelmaa virtuositeetista.

3.3. Dialogi yleisön kanssa

Kun puhutaan nimenomaan esiintyvän taiteilijan virtuositeetista, kuuluu siihen olennaisena osana yleisön kanssa käytävä dialogi. Katsojan pitäminen hyppysissä. Katsojan kokemuksen eräänlainen manipulointi, mutta samalla siitä irti päästäminen. Hyvä, virtuoottinen esiintyjä pystyy avaamaan itsensä täysin katsojalle, taitojensa avulla hän pystyy opastamaan katsojaa syvemmälle matkalle luoden ainutlaatuisen kokemuksen.

Taidoilla ja virtuositeetillä on olennainen rooli kokonaisvaltaisen esityksen luomisessa. Minulle ei riitä se, että ymmärrän mistä esitys kertoo tai mitä se haluaa sanoa. Haluan kokea kehossani selittämättömiä asioita. Haluan olla sanaton esityksen aikana ja sen jälkeen. Haluan hiljentyä ja pysähtyä.

Koen esiintyjän virtuositeetin eli korkean taitotason yleensä hyvin aseistariisuvana. Pudotan suojamuurit ja liikutun helposti, kun aistin esiintyjän antavan kaikkensa esiintyessään. Kun sanon antavan kaikkensa, tarkoitan myös sitä valtavaa työmäärää, mikä esitykseen sisältyy. Ymmärrän, miten paljon työtä vaikkapa taitava balettianssija on tehnyt yhden noin minuutin mittaisen soolonsa eteen.

On eri asia esittää kaiken likoon laittamista ja oikeasti olla jo laittanut kaiken likoon. Teatteriesityksessä näyttelijät usein käyttävät paljon energiaa; he hikoilevat, huutavat, hyppivät ja käyvät läpi suuria tunnemyllerryksiä. Arvostan tätä kykyä, tätä raakaa energiaa ja sen esiin saamista esityksessä.

Tämä ei kuitenkaan ole minulle se, mikä oikeasti liikuttaa tai tekee minuun vaikutuksen. Minuun tekee vaikutuksen esiintyjä, joka jättää asioita ilmaisematta, ei näytä kaikkea, ei hypi turhaan. Tässä on toki kysymys estetiikasta ja mausta, mutta minulle virtuoottinen esiintyjä on joku, joka osaa annostella ilmaisuaan ja ajatuksiaan juuri kulloisenkin esityksen vaatimalla tavalla.

Tämän taidon taustalla on paljon epäonnistumisia, paljon työtä ja pettymyksiä. Taustalla olevan näkymättömän työn aistin katsoessani todella hyvää, virtuoottista esiintyjää.

3.3.1. Omistautunut näyttelijä

Yksi esimerkki edellä mainitusta oli esitys, jonka näin syksyllä 2022 Espoon Teatterissa. Nature Theatre of Oklahoman esitys *Burt Turrido, An Opera* oli lähes nelituntinen kantriooppera. Tarinassa amerikkalainen merimies ajautui haaksirikkoon Grönlantiin. Siellä hän kohtasi amerikkalaisen pariskunnan, joka piti kellarissa vankina erästä miestä. Tarina oli melko monimutkainen ja suorastaan sekava, ei mennä siihen tämän enempää.

Esitys oli rakennettu kuin ooppera, eli kaikki repliikit laulettiin. Tavanomaisen oopperan sijaan musiikkina oli kantrimusiikki. Näyttelijät lauloivat kaikki repliikit samalla tanssien line dancing -kuvioita koko lähes nelituntisen esityksen ajan. Esiintyjien joukossa oli laulajia, tanssijoita ja näyttelijöitä. Esityksen aikana kaikki käyttivät omia vahvuuksiaan, mutta selvästi ja näkyvästi joutuivat myös epämukavuusalueilleen.

Rakastin ensinnäkin estetiikkaa ja sitä, miten valittu tyyli etäännytti. Seurasin esitystä ihastuneena. Ihastuin kaikkiin esiintyjiin ja heidän matkaansa. Näin, miten paljon he olivat tehneet työtä esityksen eteen. Liikutuin eniten kahden näyttelijän dialogissa, missä molempien roolihahmot oli lukittu kellariin. Tuolla he kertoivat toisilleen, miten kukin sinne oli päätynt. Kohtaus on muistikuvissani noin kymmenminuuttinen, mutta saattoi olla tosiasiasa lyhyempi.

Etenkin toinen hahmo lauloi ja tanssi todella monimutkaisia ja vaativia koreografioita. Näkyi kuinka hiki alkoi valua ja kuinka hän teki töitä. Hänen äänensä ei kuitenkaan pettänyt, eikä tanssikoreografiassa näkynyt mitään virheitä tai väsymyksen merkkejä. Hiki silti paljasti näyttelijän olevan aivan jaksamisensa rajoilla. Seurasin lumoutuneena näyttelijän kamppailua. Hän työskenteli uskomattoman ankarasti ja samalla näkyi, kuinka paljon työtä hänen on harjoituksissa täytynyt tehdä.

Hän oli tuossa kohtauksessa virtuoottinen ja pääsi minun suojamuurini läpi.

4. AJATUKSIA SUHTEESSA AUKTORITEETIIN

4.1. Ulkoiset ja sisäiset taidot

Taistelulajeissa puhutaan usein ulkoisista ja sisäisistä taistelulajeista. Ulkoisissa luotetaan omaan maksimaaliseen voimantuottoon. Voima on helposti havaittavissa sellaisten liikkeiden kuten potkujen tai lyöntien muodossa. Tyypillisiä esimerkkejä ovat karate ja thainyrkkeily. Sisäiset taistelulajit sen sijaan perustuvat ”sisäiseen” voimaan, jossa vastustajan luomaa liike-energiaa hyödynnetään oman voiman sijaan. Liikkeet tehdään rennosti ikään kuin vastustajan energiaan uiden. Sisäisissä tyyleissä voimankäyttöä on ulkoa käsin vaikea havaita. Puhutaan myös ki- tai qi-energiasta (japaniksi ki, kiinaksi qi), eli jonkinlaisesta fyysisen ja henkisen harmonisesta yhteydestä. Esimerkkeinä sisäisistä lajeista vaikka aikido tai taiji.

Lainaan ulkoisten ja sisäisten taistelutaitojen määritelmiä omiin määritelmiini esiintyjän erityyppisistä taidoista.

Virtuositeetti eli pitkälle kehitetty taito voitaisiin mielestäni jakaa karkeasti kahteen osaan: Ulkoisiin, eli heti havaittaviin taitoihin kuten akrobatia tai äänenkäyttö, ja sisäisiin, eli vaikkapa yleisön taiturimainen hallinta tai mielikuvituksen avulla luotujen sisäisten kuvien jakaminen katsojalle.

Virtuositeetista puhuttaessa voidaan törmätä moniin ongelmiin ja väärinymmärryksiin, kuten ulkoiseen suorittamiseen. Myönnän myös itse syyllistyväni tähän. Sana assosioituu ulkoisen taidon, vaikkapa akrobatian taiturimaiseen suoritukseen.

Tätä ongelmaa käsittelee Jerzy Grotowski paljon kirjassaan *Kohti köyhää teatteria* puhuessaan näyttelijän harjoittelusta. Hän varoittaa toistuvasti näyttelijän taitojen harjoittelusta, etenkin niiden jakamisesta aiheisiin kuten akrobatia, tanssi tms. Hän mainitsee esimerkkinä (Grotowski, 2006, 116) voimistelun, jonka yksipuolinen harjoittelu tekee näyttelijästä kömpelön ”työhevosen”. Tuolloin hänen mukaansa suljetaan pois näyttelijän luovuus.

4.2. Esimerkkinä akrobatia

Käytän nyt esimerkkinä tekniikasta akrobatiaa ja sen opettelua, sillä se on hyvin konkreettinen taito ja tekniikka. Minulle akrobatia on aina ollut eräänlainen portti näyttämölle, turva josta lähteä liikkeelle, kun en keksi mitään muuta.

Akrobatia on näyttelijälle hyvin tärkeä harjoitusmuoto, koska se auttaa pääsemään irti epäroinnista. Volttia tehdessä ei voi epäröidä, kuten ei voi epäröidä suurta tunnetta ilmaistaessa kesken vaikka Hamletin monologin.

“Joka kerta kun näyttelijä kävelee näyttämölle, hänen on oltava valmis hyppäämään odottamatta. Vailla halukkuutta siihen näyttämö pysyy kesynä ja sovinnaisena paikkana.”

(Bogart, 2004, Ohjaaja valmistautuu, 130)

Muistan omilta opiskelujajoltani Vaasan fyysisen teatterin koulusta opettajani Maya Tångeberg-Grischinin puhuneen samasta ongelmasta. Treenasimme akrobatiaa lähes joka aamu, kuten monia muitakin liiketekniikoita. Ymmärrän toki Grotowskin asettaman kysymyksen taitojen opettelusta tai erilaisten taitojen keräämisestä ja luulen myös Aune Kallisen puhuvan siitä, kun hän sanoo ettei häntä kiinnosta virtuositeetti yhtään.

”Jos näyttelijästä koulutetaan voimistelija, hänestä tulee eräänlainen lihaksikas työhevonen. Näyttelijä-työhevoses ajautuvat yleensä vaikeissa tilanteissa psyykkisiin kriiseihin ja paniikkiin.” (Grotowski, 2006, 116)

Minua on aina häirinnyt tässä tavassa puhua fyysisistä harjoitteista kuten akrobatiasta se, ettei koskaan puhuta itse tekniikasta. Grotowski ei kirjassaan mainitse sitä, miten esimerkiksi akrobatian harjoittelu oli järjestetty. Voimisteluliikkeiden, kuten hän niitä kuvaa, toistaminen sinällään ei kehitä edes itse voimistelutaitoa. On suuri ero siinä, kuka opettaa ja miten liikkeiden harjoittelua lähestyy.

Oma kokemukseni ”grotowskilaisesta” akrobatiasta perustuu lähinnä siihen, miten akrobatian treenaaminen Vaasassa tapahtui. Ensin opeteltiin helppoja perusliikkeitä

kuten erilaisia kuperkeikkoja ja päällä-käsilläseisontaa. Sitten edettiin hieman vaikeampiin, mutta vielä yksinkertaisiin temppuihin kuten niskahyppyihin, päänhyppyihin, erilaisiin kaatumisiin jne.

Tässä vaiheessa eteneminen on lähes kaikilla varsin nopeaa. Keholliset rajoitteet kuten paino, pituus, voima tai mittasuhteet eivät vielä hidasta liikaa. Lisäksi harjoittamattoman kehon on mahdollista oppia nopeasti ennestään tuntemattomat mutta yksinkertaiset liikkeet.

Tämän jälkeen tulee kuitenkin ensimmäinen vedenjakaja: Hieman vaikeammat liikkeet kuten puolivoltit eivät enää ole kaikille mahdollisia kovallakaan työllä. Tähän asti liikkeet voi ”löytää”. Grotowski puhuu ”orgaanisesta akrobatista (Grotowski, 2006,127), vaikka viittaakin hieman eri asiaan, eli siihen, miten eri ihmiset ottavat vastaan akrobatian muodon ja sisällön oman kehomuistinsa kokemusten mukaan.

Nämä suhteellisen helpot liikkeet on mahdollista ikään kuin nostaa esiin kehomuistista ilman tarkempaa tietoisuutta tekniikasta. Näiden liikkeiden ja taitojen ”löytäminen” voi olla hyvinkin miellyttävä ja antoisa kokemus. Se voimaannuttaa monia, ja olen ollut monesti tilanteessa, jossa opettajana olen ollut auttamassa opiskelijaa löytämään itsestään nämä puolet.

4.2.1. Tie taitoon

Edellä mainittu ei kuitenkaan ole virtuositeettia, väittäisinpä, ettei vielä edes oikeaa taitoa. Tuota liikemateriaalia voisi kutsua jonkinlaiseksi alkuliikkeeksi, mikä on monille 20-vuotiaille näyttelijäntyön opiskelijoille melko luontevaa. Todellinen työ alkaa siinä vaiheessa kun siirrytään vaativampiin liikkeisiin. Tuolloin liikkeet eivät enää kokemukseni mukaan ”löydy” kehomuistista. Täytyy tehdä paljon töitä kokeneen opettajan avustuksella, jotta saa kehon toimimaan mahdollisimman tehokkaalla tavalla eri liikkeissä.

Koin eräänlaisen valaistumisen kokemuksen akrobatian harjoittelussa mennessäni ensimmäistä kertaa Pekingiin opettelemaan jingjua. Ero lähestymistavoissa

länsimaisen tekniikan ja kiinalaisen tekniikan välillä oli valtava. Vasta Kiinassa ymmärsin, miten systemaattisesti liikkeiden opetteluun ja niissä vaadittavan rentouden oppimiseen tulisi suhtautua. Kaikessa painotettiin rentoutta ja helppoutta ja siitä syntyvää räjähtävää voimaa. Tekniikkaan suhtauduttiin pragmaattisesti.

Ei puhuttu ”sisäisistä impulsseista” puolivoltin lähtöaskeleessa kuten grotowskilaisessa tavassa. Puhuttiin pitkästä askeleesta, jossa takajalan päkiä työntää vauhtia eteenpäin suuntautuviin olkapäihin. Ymmärsin, miten paljon opittavaa minulla vielä oli, mutta samalla ymmärsin miten sen oppia.

Se, mihin tällä pitkällä selostuksella akrobatian opettelusta haluan päätyä on, että todellisen taidon oppiminen on aikaa, vaivaa ja ennen kaikkea ammattitaitoista opetusta vaativaa. Jingju-akrobatiatekniikka on satojen vuosien aikana kehittynyt sellaiseksi kuin se on. Se on sovellettu nimenomaan näyttämöllä käytettäväksi, tiettyä estetiikkaa noudattavaksi taidoksi, jossa myös näyttelijän kuormitus ja sen hallinta on otettu huomioon.

Haettu lopputulos ja sen määritelmä näyttää paljon samalta, mitä luulen Grotowskin hakeneen omalla via negativa -menetelmällään. Ristiriita taitojen opetteluun ja esteiden poistamisen välillä ei välttämättä ole niin suuri kuin ensiksi luulisi. Jingju-akrobatian harjoittelussa on myös mielestäni kyse esteiden poistamisesta. Mennään syvälle ihmiseen niin fyysisesti kuin henkisesti. Vaatii paljon toistoa, harjoittelua, tiedostamista, jotta ”löytää” vaativat liikkeet omasta kehostaan.

Lähestymistapa on kuitenkin alussa taitojen harjoittelua. Taitojen karttuessa itseluottamus lisääntyy ja taidoista alkaa tulla osa itseä. Kun tekniikkaa ei enää tarvitse ajatella, päästään tilaan, josta Grotowski puhuu. Impulssit tulevat kehon kautta näkyviin välittömästi ilman esteitä.

4.2.2. Tiedä mitä ja miten treenaat

Olen nähnyt vain kuvia ja joitain videoklippejä Grotowskin Laboratoriateatterin akrobatiaharjoituksista, mutta niiden perusteella akrobatia näytti enemmän voimistelulta, jollaista ei ole ajateltu näyttämölle. Liikkeitä ei ole mietitty teatterin kontekstiin, jossa liikkeillä, myös akrobaattisilla, voi olla hyvin vahva ilmaisullinen suunta.

Jingjun kontekstissa akrobaattiset liikkeet on rakennettu orgaanisesti osaksi esitystä ja on mietitty itse liikkeitä, eli mitä liikkeitä missäkin yhteydessä tehdään.

Taitojen kuten akrobatia opetteluun riski on totta kai siinä, että se yksipuolistaa kehoa ja tekee siitä jäykän, kuten Grotowski mainitsee. On kuitenkin otettava huomioon itse tekniikka ja mihin juuri tuo kyseinen taito on tarkoitettu. Voimisteluliikkeiden harjoittelusta sinällään on hyötyä taitojen oppimisessa, mutta siitä olen samaa mieltä, ettei se itsessään johda paremmaksi esiintyjäksi.

Harjoittelussa on tärkeää aina muistaa, mitä harjoittelee ja mitä varten. Harjoitteletko tätä taitoa vapauttaaksesi kehosi ollaksesi luovempi, avoimempi impulsseille, vai harjoitteletko taitoa suoraan näyttämöllä käytettäväksi? Se ei mielestäni ole asioiden poissulkemista vaan työkalujen keräämistä monimuotoista ilmaisua varten.

Jingju-akrobatiassa kuten muissakin liikkeissä on pyrkimys myös Grotowskin peräänkuuluttamaan ylimääräisten jännitysten poistamiseen ja aktiivisen rentouden löytämiseen. Epäilen, ettei Grotowskin ryhmässä ollut riittävän hyviä akrobatian spesialisteja, minkä lisäksi he harjoittelivat liikkeitä tavalla, joka jäykistää kehoa. Moni asia varmasti löytyi kokeilemalla ja epäonnistumalla.

Tämä on hyvä periaate, mutta varsinkin akrobatian harjoittelu voi olla todella vaarallista, jos ei tiedä mitä tekee.

Kokeilemalla löytäminen ei ehkä ole paras lähestymistapa esimerkiksi volttsarjoja treenatessa. Harjoittelu vaatii valtavasti aikaa ja voimaa, niin fyysistä kuin henkistä.

Ollaan jatkuvasti kosketuksissa omiin pelkotiloihin. Paradoksaalisesti mitä enemmän pelkää ja varoo, sitä vaarallisempaa harjoittelusta tulee.

4.2.3. Taito osana esiintyjää

Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole pääasiassa keskittyä akrobatiaan tai akrobaattisen näyttelijän virtuositeettiin. Tässä kuten monissa muissakin ulkoisissa taidoissa piilee sudenkuoppa. Kun on muutaman kerran nähnyt vaikuttavan akrobaattisen liikkeen, joka muuten tapahtuu sekunnissa tai joissain tapauksissa (sarja) muutamassa sekunnissa, alkaa katsojana kaipaamaan jotain enemmän. Entä sitten, mihin tämä johtaa?

Esiintyjän virtuositeetti on paljon monimutkaisempi asia. Esimerkiksi pelkästään fyysisestä virtuositeetista puhuminen johtaa laaja-alaiseen keskusteluun. Noh-teatterinäyttelijä, joka liikkuu hitaasti ja lähes lipuu lavan poikki, on parhaimmillaan virtuoottinen esiintyjä. Hänen kehonhallintansa, pienet mikroeleet, kultivoidut liikkeet ovat todella vaikuttava kokonaisuus.

Fyysisiä taitoja on kuitenkin vaarallista, ehkä jopa mahdotonta, eristää esiintyjän kokonaisvaltaisesta esiintyjän taidosta. Ne ovat yksi osa kokonaisuutta ja se, kuinka paljon niille antaa painoarvoa, liittyy omaan estetiikkaan ja ihmiskuvaan. Minulle fyysiset tai ulkoiset taidot ovat aina olleet tärkeitä. Se on ollut se koukku, millä minut on katsojana saatu mukaan.

Tuon koukun tai mukaan nappaamisen jälkeen nouseekin kysymys esiintyjän todellisesta taidosta. Pystyykö esiintyjä lunastamaan sen, mihin on taidonnäytteellään vihjannut? Onko taitojen käytön dramaturgiaa eli kokonaisuutta ajateltu ohjauksellisesti? Liittyvätkö taidot esitykseen tai ovatko ne luonnollinen osa esityksen kokonaisuutta?

Fyysisten taitojen tulisi tukea esiintyjän muita ominaisuuksia, mahdollistaa esiintyjän haluama idea katsojalle, kohottaa esityksen energiatasoa, luoda affekteja. Fyysisten taitojen riittävä hallinta on mielestäni välttämätöntä hyvälle esiintyjälle. Ei hyvän näyttelijän tarvitse tehdä kuperkeikkaa ollakseen vakuuttava, mutta tietty

perustavanlaatuinen kehonhallinta ja omien kehollisten pelkotilojen käsittely on olennaista.

4.3. Näyttelijän (henkilökohtainen) virtuositeetti länsimaisessa traditiossa

Sisäisistä taidoista tai virtuoottisista ominaisuuksista puhuminen on huomattavasti hankalampaa ja vaikeammin määriteltävissä. Teatteri ja etenkin länsimainen draamateatteri on esittävien taiteiden alalla kummajainen. Ei ole absoluuttista totuutta tai kaavaa, jota noudattamalla voi oppia hyväksi esiintyjäksi.

On paljon eri tekniikoita, joissa näyttelijälle asetetaan tehtäviä tai yritetään raivata pois kaikki ylimääräinen. Kaikessa on pyrkimys löytää se, mikä on totta. Tosi tai mikä on totta tarkoittaa eri ihmisille eri asioita. Samoin on lukuisia lähestymistapoja tarkastella esiintyjän taitoa.

”Meidän kulttuurissamme kaikkiin luovuuden alueisiin kuuluu käsitys siitä, mikä on henkilökohtaista.” (Grotowski, 2006, 115).

Myös esiintyjän ja näyttelijän oletetaan paljastavan jotain itsestään, antavan esitykselle jotain henkilökohtaista. Tässä piilee haaste määrittellä esiintyjän taito. Miten erottaa henkilökohtainen objektiivisesta taidosta, jos sellaista asiaa edes on?

4.3.1. Tekniikka vai teko?

Grotowski puhuu esiintyjän kiusauksesta välttellä Tekoa Tekniikan kautta (Grotowski, 2006, 129). ”Tekniikka ja Teko eivät ole synonyymeja. Tekniikka voi toimia Teon korvikkeena. Jos toteutamme Teon, tekniikka toimii itsestään. Kylmää tekniikkaa voidaan kehittää tietoiseksi, mutta tietoisuus kylmästä tekniikasta palvelee Teon karttamista, piiloutumista, peittelemistä. Tekniikan puute on oire rehellisyyden puutteesta, sillä oikea tekniikka on seurausta Teon toteuttamisesta.” (Grotowski, 2006, 130).

Eli aito näyttelijän taito, tekniikka, on aina seurausta rehellisestä, vilpittömästä, spontaanista Teosta. Tällainen teko vaatii paljon itsetutkiskelua ja itsetuntoa. Oman itsensä hyväksymistä.

Näiden taitojen sanallistaminen tai havaitseminen on monimutkaisempaa. Katsoja ehkä huomaa esiintyjän olevan joko hyvä tai huono, muttei pysty erittelemään miksi, tai mitä esiintyjän esiintymisessä pitäisi parantaa.

4.4. Näyttelijäntyön professori Aune Kallisen ajatuksia

Halusin saada tähän kirjalliseen opinnäytetyöhön mukaan myös nykyaikaa edustavan lähteen. Haastattelin Teatterikorkeakoulun ruotsinkielisen näyttelijäntaiteen eli S-koulutusohjelman (Svenskspråkig utbildningsprogrammet i skådespelarkonst) professoria Aune Kallista 10.3.2025 kello 12.30–13.15. Seuraavassa kappaleessa esiintyvät sitaatit ovat hänen, joista useimpia olen muotoillut kirjalliseen muotoon tai muuten tiivistänyt yrittäen säilyttää oikean ajatuksen. (Kallinen, 2025)

Haastattelu lähti käyntiin kannaltani mielenkiintoisella tavalla, kun kysyin heti alkuun, miten Kallinen määrittelee esiintyjän virtuositeetin: ”Mähän en määrittele sitä. En ole törmännyt tilanteeseen joissa tarvitsee määritellä. Termi jota en käytä. En koskaan puhu siitä.”

Kallinen ei pitänyt virtuositeetin määritelmää hänelle relevanttina. Hänelle virtuositeetti toi ensimmäisenä mieleen juuri ulkoiset taidot ja niiden esittelyn. Pääsimme kuitenkin nopeasti syvemmälle asiaan ja esiin nousi kiinnostavia seikkoja. Kallista haastatellessani kävi heti selväksi, että näkökulmamme ja filosofiamme ovat hyvin erilaiset.

Pidän kuitenkin tilanteista, joissa mielipiteet tai näkökannat eroavat näkyvästi. Nyt myös huomaan, että oma tapani on lähteä liikkeelle olettaen, että virtuositeetti on automaattisesti jotain, mistä kaikki puhuvat tai että heillä olisi tarve se määritellä. Mitä enemmän keskustelimme aiheen ympärillä ja aiheen vierestä, huomasimme ehkä sittenkin löytävämme yhtymäkohtia ajattelussa.

Monesti sanoilla määrittely johtaa väärinymmärryksiin, koska meillä on eri mielle yhtymiä ja käyttötarkoituksia sinällään samoille sanoille. Virtuositeetti terminä teatterin kontekstissa on kieltämättä provosoiva.

4.4.1. Täydellisyyden paradoksi

”Virtuoottisuus mun korvissa helposti tarkoittaa täydellistä. Synonyymi täydelliselle. Ehkä tämä on se syy miksi en käytä termiä. Täydellisyys ei ole tavoitteena, ja jos täydellisyys (on tavoite) niin kaikki on jo lähtökohtaisesti täydellistä, jo sellaisena kuin se on ja ilmenee. Se on musta ainoa kiinnostava täydellisyyden manifestaatio. Paremmuus on äärimmäisen epäkiinnostavaa, ja musta meidän alaa ja taidetta tuhoaa ja syö kilpailu ja kaikenlaiset rankingit. Virtuottisuus, täydellisyys tai tähtikultti ylläpitää tätä. Mulla nämä menee samaan laariin.”

Virtuoottisuus terminä kantaa monia konnotaatioita. Olikin kiinnostava kuulla Kallisen ajatuksia tästä näkökulmasta. Ja muistutettakoon, etten ollut lähettänyt kysymyksiä etukäteen tai muuten antanut hänelle mahdollisuutta valmistautua. Nämä ajatukset olivat siis spontaaneja mielle yhtymiä esiintyjän virtuoottisuudesta puhuttaessa.

”Taito, jossa voi olla taitava tai vähemmän taitava. Virtuositeetti on mun päässä erityislaatuisuutta suhteessa muihin. Ei voi olla virtuoosi jos ei ole parempi kuin muut. Muuten se kuivuu.”

Täydellisyyteen pyrkiminen on myös omasta mielestäni yksi virtuoottisuuden määritelmä. Oma asiansa onkin juuri se, mitä täydellisyys tai siihen pyrkiminen kullekin tarkoittaa. Minulle se tarkoittaa ennen kaikkea itsensä jatkuvaa kehittämistä, itsensä voittamista. Ajatusta siitä, ettei anna oman lahjakkuutensa tai sen puutteen määrittää itseään, vaan ennemmin saada itsestä kaikki mahdollinen irti.

4.4.2. Opitaanko uimaan vai lentämään?

Aune Kallinen on näyttelijäntyön professori ja oli kiinnostavaa puhua näyttelijäntyön koulutuksesta. Esitin hänelle polarisoivan kysymyksen: Mitä mieltä olet väitteestä, että taitojen opettelu mahdollistaa asioita? Eli että teet mitä haluat etkä sitä mihin pystyt? Tiedän esimerkiksi yhden Kallisen edeltäjistä puhuneen näyttelijäntyön koulutuksesta juuri tuolla nimenomaisella esimerkillä.

Kallinen vastaa suorastaan tuohtuneensa eräässä palaverissa tämän teesin edessä. ”Huusin hänelle (professorille) kun hän sanoi, että ensin pitää oppia uimaan, ettei uppoa. Vastasin hänelle että mutta jos haluaa lentää eikä uida.”

Äskeiseen kiteytyy mielestäni nämä kaksi erilaista lähestymistapaa. Ensimmäinen on se, missä ajatellaan taitoja oppimalla ja sitä kautta taitavammaksi tulemalla mahdollistettavan omien taiteellisten näkemysten toteutus. Tee mitä haluat, ei sitä mihin pystyt. Toinen, Kallisen mainitsema ja kannattama näkökulma on se, jossa nähdään näyttelijäntaide suurempana kysymyksenä ja jota ei tule lähestyä tiettyä kaavaa noudattaen.

”Suhteessa näyttelijään kenttä on laajempi, ettei määritellä mitä näyttelijän pitää osata.”

Äskeisellä hän viittaa muun muassa Suomen kokoisen markkina-alueen realiteetteihin.

Ei ole järkevää poissulkea taitoja tai tyylejä erikoistumalla johonkin tiettyyn.

Käytännössä pienessä maassa elanto tulee erikokoisista lähteistä, jotka voivat olla toisiinsa nähden hyvinkin erilaisia. Syvälle meneminen ja jonkin taidon niin pitkälle vieminen, että siitä tulisi virtuositeetti, ei ole pragmaattista. Siinä tulee helposti suljettua pois mahdollisuuksia.

Minulle tästä tulee mieleen enemmän brändin rakennus. Jokainen taiteilija, näyttelijä, ohjaaja joutuu käytännössä rakentamaan brändiä, jolla erottua muista.

Henkilökohtaisuutta painottavassa taidekentässä muista erottuminen on elinehto. Mutta eikö juuri tämän takia kannattaisi olla jokin oma ”virtuositeetti”, jokin erityistaito, jota voisi tarvittaessa hyödyntää ja jolla brändätä itsensä? Minua henkilökohtaisesti on aina

auttanut se, että minulla on ollut erityistaito. Toisaalta vuosien mittaan siitä on tullut myös eräänlainen taakka, joka määrittää minua ja sitä kautta rajoittaa.

4.4.3. Virheistä

Miten sitten se tunne, mikä itseäni kiinnostaa, eli se että taitavaa esiintyjää katsoessa tulee olo, ettei itse tuohon pystyisi? Ja onko se jotain mitä tulisi hakea? En voi olla kovin eri mieltä Kallisen vastauksesta.

”Menee ehkä samaan kuin sirkus. Virheen eliminointia. Näyttämö on armollisempi, mutta myös armottomampi, koska kiinnostavuus rakentuu nimenomaan virheelle. Se on siinä hetkessä tapahtuvaa ja väkisin epätäydellistä.”

Virheen sietäminen onkin kiinnostava kysymys. Mikä on virhe? Jingju-perinteessä virhe voi olla hyvinkin näkyvä, vaikka keihään pudottaminen sitä heittäessä tai kompastuminen voltin alastulossa. Toisaalta monia ”virheitä” ei kukaan muu kuin ehkä todella harjaantunut katsoja näe.

Moka ei ole lahja tämän kaltaisissa traditioissa, ja se aiheuttaa painetta esiintyjälle. Virheen sietäminen ja siihen suhtautuminen onkin ehkä suurin vedenjakaja. Omasta kokemuksestani esiintyjänä voin sanoa mokanneeni joka ikisessä esityksessä. Koskaan ei ole täydellistä esitystä. Se on juuri esittävän taiteen viehätys.

Ollaan yhdessä esiintyjän ja katsojan kanssa samassa tilassa ja pyritään mahdollisimman hyvään lopputulokseen, joku voisi sanoa täydellisyyteen. Samalla uskon kaikkien (katsojien ja esiintyjien) tietävän, ettei täydellisyyttä ole mahdollista saavuttaa. Tämä jännite tekee esityksestä kiinnostavan.

Minusta täydellisyyden paradoksin tiedostaminen ei saisi poissulkea täydellisyyteen pyrkimistä.

Kun puhumme näyttelijän taidoista ja sellaisista erityistaidoista, joita kaikki eivät ehkä hallitse, Aune Kallinen listaa muutamia tärkeitä näyttelijän taitoja, esimerkiksi häpeän käsittely, avoinna olo tai sisäisten mielikuvien näkyviksi tuominen tekstin kanssa.

4.4.4. Sisäisten taitojen virtuositeetti

Kallinen puhui paljon somatiikasta ja kehon sensoreista tai tuntosarvista, jotka ovat äärimmäisen herkkiä ympäristölle, muille esiintyjille, yleisölle tai itselleen.

Tilanteeseen antautumisesta ja epävarmuuden sietämisestä.

Hän otti esimerkiksi näyttelijä Minttu Mustakallion *Århundredets kärlekssagan* -esityksessä Lilla Teaternissa. Kallinen kuvaili Mustakallion kykyä olla avoin, asettaa itsensä tilanteisiin, jotka hävettävät katsojaa. Silti hän pystyy samassa esityksessä tulkitsemaan Märta Tikkasen runoja riisutulla tavalla ja tuomaan oman sisäisen mielikuvituksen luoman maailmansa näkyväksi katsojalle.

Tässä tapauksessa voitaisiin jo puhua virtuoottisesta esiintyjästä. Esiintyjästä, joka kätkee oman tekniikkansa ja taitonsa niin hyvin, että vain esityksestä ja sen sisällöstä tulee tärkeä. Että katsoja unohtaa näyttelijän, unohtaa itsensä ja lähtee matkalle kohti tuntematonta.

Jospa yksi virtuositeetin määritelmä on että esiintyjä tekee jotain, mihin katsoja ei koe pystyvänsä. On tilanteen päällä. Antaa illuusion helppoudesta, kadottaa itsensä esityksen maailmaan. Silloin Minttu Mustakallion esitys oli virtuoottinen. Ei ulkoisia taitoja vaan sisäisiä, vaikeammin määriteltäviä taitoja hyödyntäen.

Yllätyin, miten paljon samankaltaisia ajatuksia Aune Kallisella oli suhteessa Jerzy Grotowskiin. Molemmat tuntuvat vierastavan taitojen opettelua tai oikeammin sen määrittelyä, mitä näyttelijän tulisi osata. Tuolloin heidän mielestään tullaan väkisin myös sen kysymyksen eteen, mitä näyttelijä ei osaa. Halutaan vapauttaa mielikuvitus rajoitteista ja päästä tilaan, jossa on mahdollista yllättyä. Yllättää itsensä, olla avoin kaikelle. (Kallinen, 2025)

”Näyttelijän tulee pyrkiä ruumiinsa vapauttamiseen, ei vain sen tiettyjen osien kouluttamiseen. On annettava ruumiille mahdollisuus, mahdollisuus elää.” (Grotowski, 2006, 117)

4.5. Lisää Mei Lan Fangista ja jingjun näyttelijäntyöstä

Luettuani Mei Lan Fangin kirjan uudelleen vuosien jälkeen oli silmiinpistävää, miten paljon samankaltaisia periaatteita hän nosti esiin näyttelijäntyöstä kuin Grotowski. Mei Lan Fang kirjoittaa paljon keskeisten rooliensa taustoista, tekee hyvin tarkan roolianalyysin (Mei Lan Fang, 1986, 28–38). Hän käy läpi tilanteet, roolin sosiaaliset asemat, hyvin yksityiskohtaiset kohtausten tärkeät käännteet jne.

Jingju on taidemuotona erilainen kuin länsimainen teatteritaide. Jingjussa on varsinkin nykyään tietty määrä, noin muutama sata, standardisoitua näytelmää, joita esitetään ja jotka näyttelijät opettelevat. Täysin uusia näytelmiä tehdään harvoin. Mei Lan Fangin aikaan 1900-luvun alussa ja jingjun ”kulta-aikaan” 1930-luvulla ennen japanilaisten miehitystä taidemuoto oli kehittyvässä tilassa ja uusia näytelmiä ja kokonaan uusia roolityyppejä kehittyi enemmän.

Se, että näytelmät ovat fiksattuja, eikä tarkoitus ole joka kerta tehdä alusta loppuun asti uutta esitystä, vaikuttaa siihen miten näyttelijä, mutta myös ohjaaja, esitystä lähestyy. Esityksen pohjan ollessa aina sama on mahdollista, suorastaan välttämätöntä, keskittyä jokaiseen yksityiskohtaan perinpohjaisesti.

Kohtausten, roolien, musiikin ollessa selkeitä voidaan laittaa paljon huomiota siihen, **miten** roolinsa esittää. Kuinka monta askelta hahmo ottaa siirtyessään pöydän takaa tervehtimään valtion virkamiestä, tai minkälaisen hymyn hahmo tekee ja mikä on tarkka katseen suunta. Lähestymistapa muistuttaa musiikkitermein enemmän klassista musiikkia, jos länsimainen teatteri vertautuu enemmän jazz-musiikkiin. Näyttelijä on hyvin riisuttu ja kaikki huomio on hänessä ja hänen taidoissaan. Esiintyminen on ikään kuin suoritus.

4.5.1. Tyyliilaji

The performing artist has this two-fold task: apart from acting his role according to the development of the story, he must also remember that his job is to express himself through beautiful dance movements. If he fails to do this, he cannot produce good art. (Mei Lan Fang, 1986, 30)

Tyyliissä pysyminen eli kauneuteen (kiinaksi: *Meili*) pyrkiminen on jingjulle ominaista. Draaman esittäminen uskottavasti ei riitä. Kuten Mei Lan Fang mainitsee, ovat kaikki liikkeet ja eleet oikeasta elämästä lainattuja, mutta lavalla niistä tulee kauniita ja nautinnollista katsottavaa. Eleet ja liikkeet ovat hyvin pitkälle vietyjä ja tyylliteltyjä, joskus niistä on vaikea löytää yhteyttä oikeaan käyttötarkoitukseen. Tämä johtuu monesti siitä, että konventiot ovat hyvin sidonnaisia kulttuuriin eli keisarin aikaiseen Kiinaan.

Tyyliä ei oikeastaan koskaan rikota. Esimerkiksi roolihahmon kuolemaa esitetään harvoin. Jos hahmo kuolee, on sen esittäminen kaunista ja sankarillista. Sankarin tehtävä on monesti kuolla esityksen lopussa uhraten itsensä yhteisön hyväksi.

Jingju on taidemuoto, jossa yleisö osoittaa suosiotaan sankarin kuolemalle, sillä kuolema on usein hyvin taiturimainen, virtuoottinen taidonnäyte. Sankari voi tehdä esimerkiksi kierrehypyn ilmassa, jonka jälkeen hän kaatuu näyttävästi suoraan selälleen. On olemassa oma taitokategoria näille ”kuolemille”.

4.5.2. Ihmiskäsityksistä

Of course an artist should be inventive in his stage art, but this originality must come through study. If he has not studied widely, if he has not properly digested past experiences, he will not be able to find the right means of expressions. He will only be able to invent things out of his head. This not only hampers the development of his art, it may even lead him astray. (Mei Lan Fang, 1986, 41)

Kiinnostavaa on, miten samankaltaiselta Mei Lan Fangin ja Grotowskin määritelmät kuulostavat sanoiksi puettuina. Jingjun tapauksessa estetiikka on hyvin tyylliteltyä, standardisoidut näytelmät ja yleensäkin toisenlainen ihmiskäsitys tuottavat erilaisen lopputuloksen. Länsimainen individualistinen ihmiskäsitys tuottaa paljon henkilökohtaista taidetta, ja taiteilijan oman persoonan ja henkilökohtaisen tarinan odotetaan näkyvän.

Kiinalaisessa ihmiskäsityksessä yhteisö on aina yksilöä tärkeämpi. Hahmojen motiivit ovat usein patrioottisia henkilökohtaisten sijaan. Tähän vaikuttaa ilman muuta Kiinan kommunistisen puolueen ote taiteesta, etenkin Kiinan kansallistaidemuodosta jingjustä. Esityksissä halutaan tuoda esiin ihanteita, ei haastaa vallalla olevia näkemyksiä. Taiteilijat ovat myös pakotettuja pysymään raamien sisällä. Uuden luominen on riski.

4.5.3. Tarkkuus

Tapa suhtautua jingjun esittämiseen johtaa perfektionismiin. Pieniäkin yksityiskohtia pitää hioa ja kaiken tulisi olla ”täydellistä”. Vaatimustaso on korkea. Mei Lan Fang on sanonut jossain haastattelussa: ”10 minuuttia lavalla vaatii 10 vuotta harjoittelua.” Lause kiteyttää hyvin jingjuun liittyvän perfektionismin. Matka taidemuodon hallintaan on pitkä ja vaativa.

Ensin pitää oppia muoto ja perustaidot, jonka jälkeen tekemisen pitää näyttää kauniilta. Viimeinen vaihe on vaikein; siinä kaiken lavalla tehtävän tulisi olla helpon ja vaivattoman näköistä. Lisäksi yleisö täytyy hurmata. Viimeiseen vaiheeseen eivät suinkaan kaikki näyttelijät yllä.

Tarkkuuden määritelmä on todella pitkälle viety.

Peking Opera professionals divide the acting skills into three realms. ”Being accurate” indicates a correct combination of the skills, while the second realm, ”being beautiful”, focuses not only on the technical execution, but on the interpretation’s aesthetic values and the accuracy of the portrayal of the character. The highest of the three realms, ”having a lingering charm”, is more difficult to put in words since the highest quality of artistic performance often seems to avoid exact definitions. (Miettinen, 2018)

Viimeisen vaiheen puuttuminen, joka on itse asiassa yllättävän yleistä, on ehkä suurin taidemuodossa väärinymmärryksiä aiheuttava seikka. Muistan ensimmäistä kertaa Kiinassa opiskellessani kysyneeni nuorelta opettajaltani, mitä hän ajattelee esiintyessään. Hän näytti minulle kohtauksen, jonka tulisin oppimaan siellä ollessani. Jotkut ilmaisut ja ilmeet näyttivät omaan tottumattomaan silmääni eksoottisilta, enkä ymmärtänyt mistä ne tulivat.

24-vuotias nuori mies mietti hetken ja sanoi: ”To look good.”

Puhuimme englantia, eikä hänen englannin kielen tasonsa ollut kovin hyvä, minun kiinan kielen tasoani parempi kuitenkin, joten voi olla että sillä oli oma osansa. Muistan tuolloin suuresti pettyneeni vastaukseen. Odotin jotain butoh-tanssin kaltaista suurta sisäistä mielikuvaa, joka ilmenee kehon ilmaisussa. Hyvältä näyttäminen ei istunut omaan ideaaliini. Nyt ymmärrän kuitenkin mistä oli kyse, hän oli siinä vaiheessa omaa polkuaan, jossa ei vielä ollut saavuttanut tuota korkeinta tasoa.

4.5.4. Kokonainen näyttelijä Aasiassa

Jingjun tai muiden perinteisen aasialaisten teatterimuotojen vertaaminen länsimaiseen teatteritaiteeseen on vaikeaa. Niiden funktio ja konteksti on eri. Molemmissa on tietenkin paljon samaa, muun muassa yleisön kiinnostuksen herättäminen. Aasiassa kokonainen näyttelijä on käsite, eli näyttelijä todella esittää rooliaan koko kehollaan ja koko olemuksellaan. Se, mikä usein jää pois, on oma persoona.

Vain äärimmäisen taitavilla tähtiesiintyjillä on kyky ja ehkä myös lupa laittaa omaa persoonallista maustettaan esiintymisiinsä. Nämä yksilöt ovat ainakin Kiinassa erittäin rakastettuja ja ihailtuja. Kuitenkin se sisältö, mitä nämä tähdet esittävät, on eräällä tavalla yhteistä omaisuutta ja harvoin heidän itsensä luomaa.



Viimeinen taistelija, Wusheng Company, 2015. Kuva: Kari Rosenberg

5. KÄYTÄNNÖN ESIMERKKEJÄ

5.1. Miksi minulle virtuositeetti on tärkeää?

Virtuositeetti tai virtuoottinen esiintyjä liittyy ilman muuta kysymykseen estetiikasta. Siihen, millaista teatteria pidät itsellesi totena tai kiinnostavana. Totuus voi tarkoittaa kahdelle ihmiselle hyvinkin eri asioita, taiteessa varsinkin. Se, millaista kokemusta esityksellä hakee tai miksi ylipäätään teatteria tekee, näkyy väistämättä estetiikassa. Minulle estetiikka tarkoitti pitkään muotoa. Olin päättänyt millaista muotokieltä haluan lavalla nähdä ja valitsin aiheita ja teemoja, jotka sopivat tuohon muotoon.

Minulle muoto oli lähtökohta, eräänlainen turva, jotain konkreettista. Muotokieleen minulla liittyi aina erittäin pitkälle viety tyylitelty tapa liikkua, käyttää kehoa, suhtautua tilaan, hyödyntää rytmiä jne. Muoto on aina ollut tapa jäsentää ajatuksiani ja lavalla tapahtuvaa kaaosta jonkinlaiseen järjestykseen.

Minun on aina ollut hankala suhtautua improvisaatioon. On tuntunut, että jos päästän liikaa otettani, menetän hallinnan täysin enkä enää saa esityksen ajatusta kiinni. Virtuositeetti, nimenomaan kehollinen, liikkeen virtuositeetti on aina ollut tapa luoda kiintopisteitä. Eräänlaisia suuntaviivoja, joista edetä kohti seuraavaa.

5.2. Muoto=jingju

Pitkään muoto oli minulle yhtä kuin jingju. Jingjun muotokielessä kaikella on merkitys ja kaikki on hyvin kultivoitua. Halusin ikään kuin luoda uudelleen, rekonstruoida tuon minulle tärkeän kokemuksen Aleksanterin teatterissa. Yritin vaikka väkisin rakentaa draaman sisälle sellaisia hetkiä, joissa esiintyjien oli määrä tehdä taituruutta vaativia liikkeitä.

Halusin esiintyjien sisäistävän juuri oikeanlaisen jännitteen kehossa, haluamani tarkat suunnat, ja rakensin mukaan koreografisia kokonaisuuksia ja temppuja. Minulle tärkeää oli tehdä esityksestä kohotettu, jotain ei-arkista. Jotain mikä olisi enemmän kuin psykodraamaa. Hain ilmaisukeinoja, jotka olisivat isoja, suhteessa tilaan, suuria tunteita,

halusin näyttelijän taitoja hyödyntäen luoda vahvoja affekteja (ennen kuin tiesin mitä sana affekti tarkoitti).

5.2.1. Ensimmäiset kokeilut muodon kanssa

Tämä vahva, omanlaisensa erikoinen muotokieli sopi joihinkin aiheisiin hyvin. Joissain tapauksissa muoto ja sisältö kohtasivat ja mielestäni esityksestä tuli jotain uniikkia ja ”aitoa”. Yksi ensimmäisistä kokeiluistani hyödyntää jingjun liikekieltä ja ilmaisua oli itse kirjoittamani *Vartija – arjen sankari* -esitys vuonna 2013.

Tarina oli hyvin yksinkertainen kertomus suomalaisesta yövärtijasta, joka kohtaa kolme armeijan säästöyistä irti sanomaa entistä upseeria. Upseerit haluavat kostaa yhteiskunnalle kokemansa vääryyden ja murtautuvat postikeskukseen aikomuksenaan pysäyttää koko maan postinjakelu. Ainoa, joka tämän voi estää, on yövärtija. Alkaa koko yön kestävä eppinen taistelu.

Koko käsikirjoitus mahtui noin viiteen liuskaan. Esityksessä oli paljon suoraan jingjusta lainattuja liikesarjoja, taistelukohtauksia, akrobatiaa, miimin ja akrobatian yhdistelmää, jingju-laulua suomen kielellä, resitaatiota ja kaikki kaksihenkisen orkesterin säestyksellä (rummut ja harmonikka). Tuossa esityksessä onnistuimme mielestäni luomaan Anne Bogartin käyttämän termin ”vääristymän” (Bogart, 2004, 62–64), jossa tarina ja muoto olivat eräänlaisessa ristiriidassa.

”Välittömästi määriteltävissä oleva on usein välittömästi unohdettavissa. Mikä tahansa näyttämöllä voi olla unessa jos se on liian määriteltyä.” (Bogart, 2004, 63)

Yksinkertainen, suorastaan naurettava tarina yhdistettynä äärimmäisen tyyliteltyyn ja kultivoituun muotokieleen toimi. Lopputulos oli koominen, mutta saimme myös vaikuttuneita aplodeja ja kohahduksia katsomosta. Esitin itse yövärtijan roolin ja ohjasin teoksen. Tein myös koreografiat. Rehellisesti sanottuna alussa ainoa motiivini esityksen tekemiseen oli päästä esittelemään taitojani. Halusin ”brassata” etenkin keihään käytön taidoillani, joita olin treenannut vuosia.

Mielestäni onnistuimme työryhmänä kuitenkin, ehkä sattumalta, kertomaan naurettavan tarinan tavalla, joka oli kiinnostava. Tätä voisi ehkä verrata oopperaan, jossa tarinat ovat usein hyvin banaaleja, mutta kohotettu musiikki tekee esityksistä jollain tavalla uskottavia.

5.2.2. Esiintyjä vai ohjaaja?

Huumaannuin tuosta onnistumisen tunteesta. Olin teoksessa sekä esiintyjä että ohjaaja, mikä ei ollut prosessin kannalta kovin viisasta. Itse esitystilanteessa asiat sujuivat hyvin, ja minulle oli luontevaa toimia näin, sillä olin itse treenannut jingjun muotokieltä vuosikausia. Rekrytoin esitykseen kolme muuta näyttelijää, joilla ei ollut yhtään kokemusta jingjun harjoittelusta. Uskoin voivani opettaa heille riittävästi tekniikoita ja sopivia temppuja, jotta he voisivat ikään kuin olla bändi minun ollessani solisti.

Treenit sujuivatkin hyvin ja keskityimme alussa paljon muotokielen ja perustaitojen opetteluun. Mielestäni näyttelijät saavuttivat hyvän tason, ja varsinkin heidän esittäessään koomisia entisiä upseereja epätäydellisyys tekniikassa sopi esitykseen. Olinhan itse vastapainona tylsänä ”täydellisenä” sankarina. Tätä teosta esitimme melko paljon, ja minusta alkoi jo sitä esittäessä tuntua pikku hiljaa siltä, että haluaisin ehkä mieluummin siirtyä pois lavalta ja ottaa enemmän vastuuta ohjaamisesta.

Vartijan jälkeen teinkin muutamia esityksiä, joissa ohjasin, mutten enää ollut itse esiintyjänä mukana. Tajusin heti, ettei esitys voi perustua samalle, jingjuun perustuvalla tekniikalla. Piti kehittää uusia muotokieliä. Otin inspiraatiota japanilaisesta taistelulajiestetiikasta, jossa liikkeet ovat yksinkertaisempia, ja yhdistelin sitä jingjun periaatteisiin. Lähtökohta oli kuitenkin sama: halusin luoda esityksen, joka tekisi ennen kaikkea vaikutuksen katsojaan.

Halusin katsojan tuntevan lavalta tulevan energian ja vaikuttuvan siitä. Keskityin hyvin paljon muotokieleen ja olin enemmän koreografi kuin ohjaaja. Minusta tuli lähes perfektionisti sen suhteen, millaista tarkkuutta näyttelijöiltä vaadin kaikessa liikkeeseen liittyvässä. Aloin kuitenkin huomata mitä se aiheutti. Huomasin turhautuvani yhä

useammin. Aina olin pettynyt johonkin pieneen yksityiskohtaan, joka minulle pilasi kohtauksen tai koko esityksen. Näyttelijät eivät hengittäneet oikein tai ajoitus oli väärä.

5.2.3. Kahleet näyttelijöille

Olin tehnyt näyttelijöistä mielessäni tanssijoita tai marionetteja, jotka noudattivat ennalta annettua muotoa eli ”kataa” (japanin kielen sana ennalta määrätylle muodolle). Monet kohtauksista olivat kyllä vaikuttavia, ja pitkän vaativan treenijakson jäljiltä näyttelijöiden fyysinen tekeminen oli voimakasta ja tarkkaa. Jotain kuitenkin puuttui. Ymmärsin, että olin lukinnut näyttelijät muottiin. Olin keskittynyt liikaa koreografioihin, tilan käyttöön, liikkeen laatuun ja virtuositeetin luomiseen.

Samalla en ollut kyennyt antamaan riittävästi materiaalia heille kehittää esitystä omasta esiintyjän näkökulmistaan heidän omien vahvuuksiensa kautta. Olin ennalta kehittänyt esityksen virtuositeetin sen pohjalta, missä itse olin hyvä. Halusin pitää esityksen hallinnassani, enkä nähnyt metsää puilta. Laitoin esiintyjät muottiin ja yritin saada heidät liikkumaan omalla tavallani.

”Päättää ennalta sekä miten että mitä on hirmuvaltaa eikä se anna näyttelijälle lainkaan vapautta. Ellei kumpaakaan lyödä lukkoon käy lähes mahdottomaksi lisätä hetkien intensiteettiä näyttämöllä toistamalla.” (Bogart, 2004, 112)

Uskoin vilpittömästi, että jos he olisivat liikkuneet kuten minä näytin, olisi esitys ollut parempi. Ymmärsin tietenkin, etten itse pystyisi esimerkiksi käsittelemään tekstiä yhtä hyvin kuin he. Pääasiallinen metodi oli kuitenkin se, että näytin eteen muotoa, jonka päälle oletin esiintyjien rakentavan sisällön haluamallani tavalla.

Olin väärässä. En ollut esitykseen kovin tyytyväinen. Pidin rakentamaani dramaturgiaa tylsänä, ja yritin kompensoida puutteita esitysten välissä usuttamalla näyttelijöitä vielä eksaktimpaan tarkkuuteen ja isompaan energiatasoon.

5.3. Muoto vai estetiikka?

Nämä kaksi esimerkkiä saivat minut miettimään esiintyjän taitoja, muotoa, tekniikkaa ja virtuositeettia. Miten tärkeää on löytää esitykselle oma, sisällön kanssa keskusteleva muotokieli. Muotoa ei voi lähteä pakottamaan. Siitä täytyy tavallaan neuvotella työryhmän kanssa. Kokeilla materiaalin kanssa.

Kaksi toisistaan perusidealtaan poikkeavaa lähestymistapaa näyttelijäntyöhön voivat johtaa myös erilaiseen estetiikkaan. Ulkoisesti ehkä pieneltä vaikuttava ero näkökulmaan näyttelijäntyöstä puhuttaessa voi mielestäni kasvaa suureksi eroksi puhuttaessa ohjaajan teatteriestetiikasta.

Grotowskin mukaan kaiken harjoittelun tulisi sisältää erityistä keskittymistä, joka johtaa kokonaiseksi näyttelijäksi kasvamista (Grotowski, 2006, 46). Että kaikki, mitä näyttelijä tekee, olisi kokonaisvaltaisesti kehosta lähtevää. Kädenliike ei olisi pelkästään kädenliike, vaan lähtisi keskustasta ja jalkapohjista asti. Periaatteena erinomainen. Oma sietokykyyni katsoa näyttelijää, joka ei ole lavalla kokonaisena itsenään, on hyvin alhainen. Tähän kaiken näyttelijäntyön tulisi tähdätä.

5.3.1. Kurinalaisuus

Tullaan asiaan, josta myös Grotowski ja monet muut mestarit puhuvat: kurinalaisuus. Kurinalaisuus suhteessa spontaaniin ilmaisuun on ehkä itselleni(kin) suurin kysymys näyttelijäntyöstä ja sitä kautta teatterista taiteena puhuttaessa, sillä jaan köyhän teatterin peruseriaatteen, missä teatterista voi riisua kaiken paitsi näyttelijän ja katsojan kohtaamisen (Grotowski, 2006, 31). Tästä syystä olen kirjoittanut niin paljon näyttelijäntyöstä. Se on minulle kaiken perusta, asia, jota ilman ei teatterista voi puhua.

Suhde kurinalaisuuteen on asia, joka on tuottanut omalla urallani paljon kitkaa. Kitkaa itseni kanssa, mutta myös muiden työryhmän jäsenten, etenkin näyttelijöiden kanssa.

Oma jinjun ja yleisemmin fyysiseen teatterin perinteeseen rakentuva käsitykseni näyttelijäntyöstä perustuu vahvaan kurinalaisuuteen. Improvisaatiolle on esityksissä

tilaa, mutta suhde improvisaatioon on lähinnä materiaalia tuottava. Minulle on ollut tärkeä pitäytyä tarkassa muodossa, ennalta määrätyissä asemissa, lähes koreografoiduissa kokonaisuuksissa. Olen ollut sitä mieltä, että näin saavutan parhaan lopputuloksen, jossa ilmaisusta tulee arkea suurempaa.

Toisin sanoen olen vaatinut korkeaa kurinalaisuutta kaikessa, niin harjoittelussa kuin esiintymistilanteessakin. Asettamalla tarkat ulkoiset raamit näyttelijälle ajattelin voivani vapauttaa heidän sisäisen maailmansa. Huomasin kuitenkin, ettei tämä lähestymistapa sovi läheskään kaikille. Päinvastoin, monia näyttelijöitä se rajoitti liikaa, eikä heillä ollut työkaluja pitäytyä tarkassa muodossa ja kurinalaisuudessa.

Olen toisaalta kohdannut myös paljon näyttelijöitä tai esiintyjä, joille raamit ja muoto on ollut hyvä tapa vapauttaa heidän sisäinen maailmansa ja kohentaa heidän itsetuntoaan luomalla eräänlaisen turvan. Ankkurin, josta pitää kiinni.

”Ehkä käytämme liian paljon aikaa keskittymällä siihen, että saamme vapauden tehdä mitä haluamme, ja yrittämällä todistaa sen kannattavuuden. Ehkä käytämme liian paljon aikaa vältellen katoja, säiliöitä, kliseitä ja stereotyyppisiä.” (Bogart, 2004, 112–113)

5.3.2. Prosessi vai lopputulos?

Suurimpia oppimiskokemuksia tai ennemminkin kriisejä onkin ollut sen asian tajuaminen, että oma tapani lähestyä esiintymistä ei sovi läheskään kaikille. Olen saanut nöyrytyä oman ohjaajaminäni kanssa monesti, kun en ole osannut antaa oikeita eväitä näyttelijälle, jolle kurinalaisuus on vaikeaa. Ohjasin ensimmäisenä opiskeluvuoteni esityksen Teatterikorkeakoulun kanditeatteriprojektissa.

Sain tai jouduin itse valitsemaan tekstin, ja löysinkin itseäni kiinnostavan näytelmän, jonka uskoin olevan sopiva haaste paitsi itselleni, myös työryhmälle. Mietin pitkään omaa tulokulmaa Sarah Berthiaumen kirjoittamaan *Nyotaimori*-näytelmään, joka käsittelee globaalia työn tekemisen kulttuuria ja sitä, miten ihmiset eri puolilla maailmaa ovat sen vaikutuksen alaisia. Minulla alkoi olla visio siitä, miltä esitys saattaisi näyttää valmiina.

Halusin hyödyntää ”köyhän miehen” estetiikkaa ja ”kökköestetiikkaa”, jossa näyttelijät olivat keskeneräisen esityksen viitekehysessä. He rakensivat esitystä, siirsivät kulisseeja samalla kertoen tarinaa. Halusin esityksen olevan leikkilinen ja hauska. Harjoituksissa kuitenkin tuli näyttelijöiden kanssa törmäys. Näyttelijät kokivat, etteivät he saaneet ilmaista vapaasti tunteitaan, että olin kieltänyt sen heiltä.

Keskityin harjoitusten alkuvaiheessa paljon muotoon, siihen miten halusin heidän liikkuvan lavalla ja mitä heidän tulisi tehdä. Tarkoitukseni oli luoda jonkinlainen virtuoottinen muoto näyttelijöille. Muoto, jossa he näyttelevät draamatilanteita, mutta samaan aikaan joutuvat myös huolehtimaan koko esityksen kulusta.

Yritin yksinkertaisesti tehdä heidän elämästään näyttämöllä vaikeampaa.

Huomasin heissä heräävän suuren tarpeen ilmaista hahmojen tunteita, rakentaa esitys tunteiden varaan. Tämä siinä vaiheessa, missä teksti ei vielä ollut hallussa eikä kohtausten toimintaa ollut päätetty. En ehkä ollut kyennyt artikuloimaan riittävän selkeästi omaa työskentelytapaa, koska se ei ollut itsellenikään riittävän selvä. Huomasin välillämme olevan jännitteen ja otin asia puheeksi. Selitin suhteeni näyttelijän tunteisiin ja siihen, miten itse lähestyn tunteita. Halusin tehdä selkeät raamit toiminnan kautta, ottamatta kantaa hahmojen tunne-elämään.

Anne Bogart puhuu kirjassaan *Ohjaaja valmistautuu* (Bogart, 2004, 110–113) tästä muodon tai sisällön päättämisestä ja siitä, että jotain on pakko päättää. Ristiriidasta päättää riittävästi, jotta näyttelijöillä on konkreettisia askelmerkkejä, mutta että kuitenkin on oltava riittävästi vapautta, jotta lopputulos ei ole eloton. Pidän tästä muodon ja kurinalaisuuden konfliktista näyttelijässä. Siitä, miten kukin näyttelijä ratkaisee suhteensa rajoitteisiin ja miten he tilanteesta selviytyvät.

”Inhimillinen tunne on hetkellinen ja haihtuva, ja tunteiden sopiminen halventaa tunteita. Sen vuoksi uskon että on parempi sopia ulkonainen (muoto, toiminta) ja antaa sisäiselle (olemisen laadulle, alati muuttuvalle tunteiden maisemalle) vapaus liikkua ja vaihtua jokaisissa harjoituksissa.” (Bogart, 2004, 112)

5.4. Ristiriita

Suuri kysymys onkin, onko via negativa – eli lähestymistapa, jossa esteitä poistetaan – ristiriidassa taitojen kehittämisen ja niiden hyödyntämisen kanssa.

Aasialaisessa teatteriperinteessä ja monissa eurooppalaisissa fyysisen teatterin tyyllilajeissa on paljon ennalta määrättyjä merkkejä (Grotowski, 2006, 38), eräänlaisia katoja eli valmiita muotoja. Ennalta määrättyjä suurta taituruutta vaativia taitoja, joiden osaaminen ja hallitseminen ovat välttämättömiä esityksen kulun kannalta.

Näissä traditioissa esitystaiteen tarkoitus on ehkä hakea jonkinlaista jatkuvuutta, mutta myös ennen kaikkea kätkeä esiintyjän oma henkilökohtainen persoona. Esiintyjä katoaa rooliinsa ja näin palvelee yleisöä kokemalla esityksen tapahtumat ja tilanteet heidän puolestaan.

Tähän katoamiseen liittyy myös taito. Taito on asialle omistautumista, eräällä tavalla itsensä uhraamista taiteen puolesta, harjoittelemalla loputtomasti esiintymistaitoa ja kaikkea siihen liittyvää. Näissä traditioissa esiintyminen on erityistehtävä, johon kuuluu paljon vastuuta. Vastuu perinteen jatkuvuudesta, merkkien välittämisestä katsojalle, on kohotettava esitys arjen yläpuolelle. Kadottava rooliinsa ja esityksen maailmaan.

Länsimaisessa taidekäsityksessä vastaavasti taiteilijalta odotetaan lähes päinvastaisia asioita. Taiteilijan, tässä tapauksessa teatterin tekijän, oletetaan olevan taiteessaan henkilökohtainen. Näyttelijän persoonan ja persoonallisen ilmaisun halutaan näkyvän esityksessä. Myös ohjaajan persoona ja henkilökohtainen ote esitykseen kuuluu tähän yhtälöön.

Tässä traditiossa - käytän tarkoituksenmukaisesti tuota sanaa myös tässä yhteydessä - suhde taitoon on erilainen. Taidolla koen tarkoitettavan juuri tuota taitoa, josta Aune Kallinen puhui aiemmin (Kallinen 2025). Eli puhutaan nimenomaan sisäisistä taidoista. Taidoista, joiden koen liittyvän paljon enemmän lahjakkuuteen ja persoonallisuuteen kuin opittuun osaamiseen.

Aasialaiseen traditioon kuuluvat ulkoiset taidot ja länsimaiseen traditioon liittyvät sisäiset taidot ovat ehkä ristiriidassa keskenään. Voivatko molemmat olla läsnä samassa esityksessä? Voiko näyttelijä hallita molemmat puolet? Itse haluan uskoa, että voivat ja että se on juuri se asia, jota kutsun esiintyjän virtuositeetiksi.

Molemmissa traditioissa puhutaan taidoista, joiden hallitseminen nähdään lähes maagisena, yliluonnollisena kykynä muuntautua tai kadota. Taitona viedä katsoja jonnekin muualle, auttaa tätä unohtamaan itsensä, luoda elämyksiä.

Jos virtuositeetin määritelmä on äärimmäisen pitkälle viety taito jossain taiteen lajissa, pätee se periaatteessa minkä tahansa tradition edustamaan esiintyjään. Lopulta on kyse pohjimmiltaan samasta asiasta.

5.5. Tempu käytännössä

Tähän asti olen puhunut taitavan esiintyjän kokonaisvaltaisesta olemuksesta ja miten oikeastaan jo läsnäoloon sisältyy virtuottisuus. Mitä sitten on virtuottisten keinojen hyödyntäminen esityksessä? Millä tavalla korkealle jalostettua taitoa voisi käyttää?

Kuten jo mainittua ei taito taidon vuoksi ole kovin kiinnostavaa. Tästä syystä minun on vaikea kiinnostua vaikka sirkusesityksestä. Kun on nähnyt muutaman hienon tempun, alkaa mielenkiinto uupua jos tempu eivät etene mihinkään. Sama pätee opiskelemaani taidemuotoon jingjuun. On oikeastaan helppoa tehdä esitys, jossa esiintyjä esittelee omia taitojaan.

Keskinkertaista esiintyjää katsoessa tulee monesti kiusallisen tietoiseksi hänen taidoistaan ja toisaalta niiden rajoista. Hän esittelee koko taitorepertuaarinsa ja yrittää miellyttää yleisöä hakien jonkinlaista hyväksyntää. Myös nuoremmilla näyttelijöillä on usein vastaava tarve esitellä opittuja taitoja tai temppuja, koska osaavat ne. On kuitenkin eri asia osata jokin asia kuin todella hallita se.

Todellinen hallitseminen pitää sisällään mahdollisuuden, ettei esiintyjän tarvitse näyttää mitä osaa. Sen sijaan hän ikään kuin kantaa salaisuutta ja väläyttää pieniä maistiaisiasia omasta taitotasostaan. Näin katsojalle luodaan illuusio siitä, että esiintyjä pystyy mihin vain.

Virtuoottisen esiintyjän tai esiintyjän virtuoottisten elementtien ohjaaminen voi olla haastavaa. Käy helposti niin, että ohjaajana ihastuu liiaksi johonkin hienoon tempuun ja sokaistuu sille, mitä tempulla halutaan saavuttaa. Toisaalta voi käydä niin, että ohjaaja säikähtää taitoa tai tempua, koska ei ymmärrä sitä ja siksi jättää käyttämättä tuon mahdollisuuden.

Olen esiintyjänä kokenut monesti sen, että ohjaaja ihastuu liikkeen tai tempun estetiikkaan mutta ei ymmärrä sen käyttötarkoitusta. Tuolloin ohjaaja haluaa ehkä eksoottisen efektin tai jonkinlaisen herätyksen katsojalle. Esiintyjänä petyin usein tällaisissa tilanteissa, sillä tempuilla ja liikkeillä ylipäänsä on aina oma aikansa ja paikkansa ja oma käyttötarkoituksensa. Toki ne ovat sidottuina tiettyyn konventioon, joka ei täällä ole kovin tuttu.

Kuitenkin tempujen tai virtuoottisten elementtien laiska käyttäminen on turhauttavaa ja suorastaan surullista. Tässä piilee yksi monista syistä sille, miksi koin tarvetta tehdä omia esityksiä. Halusin jollain tavalla yrittää tehdä oikeutta taidolle.

5.5.1. Macbeth ja haamu

Parhailtaan virtuoottisuus vie esityksen uudelle tasolle ja vahvistaa tarinankerrontaa. Se voi tapahtua ”vääristymänä” eli tavallisen asian nostamisena pois totutusta asiayhteydestä (Bogart, 2004, 63). Tästä esimerkkinä vuonna 2022 omalle Wusheng Company -ryhmälleni ohjaama *Macbeth*.

Juhlakohtaus, jossa Macbeth ja Lady Macbeth esiintyvät ensimmäistä kertaa hovin edessä kuningasparina. Edellisessä kohtauksessa Macbethin palkkaamat murhaajat ovat juuri tappaneet Banquon, Macbethin ystävän, jonka Macbeth koki suurimmaksi uhaksi

kruunun pitämisessä. Juhlissa Banquon haamu ilmestyy Macbethille. Muut hahmot eivät haamua näe.

Olin nähnyt monia versioita tästä näytelmästä ja tuosta kohtauksesta. Usein ne olivat minusta kliseisiä, haamu ilmestyy ja Macbeth pelästyy haamua. Monesti näyttelijät tai oopperalaulajat (Verdin Macbeth) näyttelivät tuon tilanteen melko realistisesti – uskottavasti kyllä – mutta minulle jää aina vähän kädenlämpöinen tunne.

Yksi ensimmäisistä liikkellisistä kuvista *Macbethissa* oli juuri tuo kohtaaminen haamun kanssa. Halusin Macbethin todella säikähtävän haamua, olevan suorastaan raukkamainen haamun edessä ja nolaavan itsensä ja Lady Macbethin täysin. Haamu näyttäytyy Macbethille kaksi kertaa. Ensimmäisellä kerralla halusin pysäyttää hetken ja rumpalin soittaman rytmin avulla pidentää ensimmäistä katsekontaktia haamuun.

Pidennetty hetki huipentuu siihen, kun Macbethiä näyttävä Ville Seivo tekee ensin hitaan piruetin, jonka jälkeen hän hyppää korkealle ilmaan ja tippuu maahan istumaan toinen jalka yhä ilmassa. Toisella kertaa Macbeth tekee pitkän pesäpallosta tutun syöksyn ja liukuu maata pitkin. Syöksyn päätteeksi hän pitää kehonsa hetken jännitettynä ja päästää kehon rennoksi rumpalin lyödessä rytmikuvion viimeisen iskun.

Molemmat hetket upposivat yleisöön ja toivat esitykseen yllättävän koomisen piirteen. Temput eivät sinällään olleet kovin vaikeita, vaikka tuskin kuka tahansa näyttelijä niitä olisikaan kyennyt toteuttamaan. Tiesin Ville Seivon hallitsevan temput niin hyvin, että hän pystyi toteuttamaan ne ja samalla näyttämään tilanteen selkeästi.

Mielestäni melko yksinkertaisella pienellä asialla kohtaukseen saatiin eloa ja se toimi hyvin väliajan jälkeen ensimmäisenä kohtauksena, joka pisti esityksen loppupuolen käyntiin vauhdilla.

5.5.2. Jääkylmästä vedestä puolivoltiin

Toisena esimerkkinä käytän vuonna 2023 Svenska Teaternin *Ronja Rövardotter* -esitystä. Tällä kertaa olin esityksen koreografi. Tehtäväni oli tehdä koreografiat ja

toimia koordinaattorina esityksessä mukana olleiden neljän sirkusartistin hyödyntämisessä.

Sirkustaiteilijat ja näyttelijät työskentelevät ensinnäkin hyvin eri lailla. Näyttelijät ovat tottuneet melko organisoituun, ylhäältä johdettuun (ohjaaja) tapaan harjoitella. Sirkustaiteilijat sen sijaan yleensä työskentelevät ryhmissä ilman selkeää ohjaajaa tai vastuuhenkilöä. Hierarkia on löyhempi ja ohjaaja nähdään enemmän yhtenä työryhmän jäsenenä ja ulkoisena silmänä.

Tuotannossa tuli pieniä jännitteitä nimenomaan työtapojen eroavaisuuksien vuoksi. Sirkusartistin valta on suurempi kuin näyttelijän, sillä heillä kaikilla on oma virtuoottisuutensa, jonka parhaita asiantuntijoita he itse ovat. Ilman ymmärrystä tästä on vaikea tehdä yhteistyötä heidän kanssaan.

Kohtaus, jossa Loviisa pakottaa ryövärit peseytymään pitkän talven jäljiltä, oli käsikirjoituksessa lähinnä lyhyt viite. Näin kuitenkin heti tuossa kohtauksessa liikettä, mahdollisuuden virtuoottiselle liikkeelle. Kohtauksessa oli näyttelijöiden lisäksi ainoastaan yksi sirkusartisti, Jilka Repo.

Sain ajatuksen, että hän olisi ainoa ryöväri, joka suostuu pesemään itsensä jääkylmällä vedellä muiden painostuksesta. Näyttelijät nostivat Jilkan ylös ja laskivat hänet pää edellä ämpäriin. Hän seiso i päällään ja samalla sätki jaloilla. Sitten hän tuli alas ja kamppailun jälkeen sai päänsä irti ämpäristä.

Vapautumisensa jälkeen hän juoksi ympäri lavaa kylmyydestä kauhistuneena, teki korkeita hyppyjä ja pyöri ympäri lattiaa. Koko pieni kohtaus huipentui siihen, kun Jilka teki puolivoltin eteenpäin ja pysähtyi, jäätyi seisomaan suorille jaloille heti alastulon jälkeen.

Liike ei ole helpoin mahdollinen, muttei vaikeustasoltaan ylivoimainen. Koko liikesarja kuitenkin tuki selkeää tilannetta ja oli Jilkan taitotason mukainen, eli hänen rajansa ei tullut katsojalle vastaan. Akrobaattinen jääkylmään veteen reagoiminen oli yksi esityksen kohokohdista ja sai usein suuret väliaplodit.

Näiden kahden esimerkin avulla halusin avata sitä, miten omasta mielestäni temppujen käyttöön osana esitystä on hyvä suhtautua. On ensinnäkin tunnettava esiintyjä ja se mihin hän pystyy, mitkä ovat hänen vahvuutensa ja missä menee raja. Toisekseen tilanteen on oltava selkeä. Ilman selkeää tilannetta tempuista tulee helposti vain efektejä.

Temppujen tulisi mielestäni aina joko viedä tarinaa eteenpäin tai kohottaa tilannetta, reaktiota, tunnetta. Jotta tähän pystyy, on esiintyjän todella hallittava tekniikkansa.

On ohjaajan vastuulla pystyä havaitsemaan se, sillä useimmiten esiintyjät aina haluavat tehdä vaikean tempun huolimatta siitä, onko se heillä oikeasti **hallussa** vai ei. Ohjaajan tai joissain tapauksissa koreografin on viime kädessä tehtävä päätös, onko vaadittava tempu riittävän turvallinen ja saavutetaanko sillä haluttu vaikutus.

6. PÄÄTELMIÄ

6.1. Murroskohdassa

Taitoon ja sen jatkuvaan kehittämiseen perustuva taidemuoto sopi persoonallisuuteeni ja sitä kautta myös haluamaani työskentelytapaan. Sitten se ei enää istunutkaan siihen, mitä halusin tehdä. Alussa sain voimaa ja itseluottamusta tunteesta, että tiesin pystyväni tekemään fyysisesti asioita mihin harva pystyy. Jatkuva treenaaminen toi edes yhden turvallisen rutiinin muuten pirstaleiseen freelancer-elämään. Edes yksi asia mihin pystyi jollain tavalla vaikuttamaan.

Ymmärsin kuitenkin koko ajan eläväni ”lainatulla ajalla”, sillä vaikka en sitä halunnut myöntää, tiesin etten voi jatkaa tuolla polulla loputtomiin. Lähestyessäni neljäkymmentä ikävuotta (sekä koronapandemian jyllätessä) jouduin kohtaamaan itseni. Olin jo vuosia aiemmin ruvennut ohjaamaan omia teoksia ja mielenkiinto ammattia kohtaan oli herännyt.

Jouduin miettimään, miten pitkälle fyysinen taito kantaa. Samaan aikaan olin jo huomannut, etten enää pystynyt kehittämään fyysisiä taitojani. Raja oli tullut vastaan.

6.1.1. Vastauksia vai kysymyksiä?

Taitojen kehittämisen sijaan alkoi tuntua tärkeältä kehittää omaa taiteellista ajattelua ja kysymystä siitä, miten saisin esiintyjistä mahdollisimman paljon irti. Olin oppinut mestari-kisällijärjestelmään, missä mestarin sana painaa ja häneltä löytyy vastauksia lähes kaikkiin kysymyksiin.

Yritin esittää jonkinlaista auktoriteettia. Ihailin koreografeja, jotka kykenivät tarjoamaan suvereneja vastauksia koko työryhmälle.

En ollut kuitenkaan koreografi, enkä mestari. En myöskään halunnut olla kumpikaan. Jokin tuossa mallissa on aina tuntunut valheelliselta. Vaikka vastauksia auktoriteeteilta tuleekin, eivät ne välttämättä ole parhaita ratkaisuja. Konkreettisen taidon opettamisessa ja opettelussa on silti tärkeää olla selkeä hierarkia. Joku joka osaa enemmän kuin toinen.

On hyväksyttävä se tosiasia ja kuvainnollisesti antauduttava mestarille. Jingjun kontekstissa tämä on mielestäni ainoa tapa todella oppia tyyli. Vasta kun hallitsee taidon ja tyylin, voi sitä alkaa kyseenalaistaa ja tehdä siitä omansa.

6.2. Mestari

Mestarin valtaan liittyy paljon ongelmia. En pidä yksinvaltaisuudesta. Taiteen kontekstissa se tuhoaa luovuuden. Valtaan liittyy suuria egoja. **Vastauksia** antavat gurut ja mestarit varmasti ovat oman alansa ekspertejä, mutta yhden ihmisen taitotaso ja määrä ideoita ovat kuitenkin rajallisia.

Ajatus mestarista ruokkii wagnerilaista myyttiä jostain mystisestä nerosta, joka hallitsee kaikki taiteen osa-alueet suvereenisti. En varsinaisesti usko että on olemassa neroja. Uskon että on ihmisiä, jotka kykenevät nerokkaisiin asioihin.

Tämä on vähän ristiriidassa oman virtuoosin määritelmäni kanssa, mutta kuitenkin eri asia. Virtuooosi tekee ja hallitsee konkreettisia taitoja, nero on muiden ihmisten tarve nostaa ihminen jalustalle.

6.2.1. Läpsimisestä

Tarkoitukseni ei ollut muistella omaa ammatillista elämäni ja suhdettani minua opettaviin mestareihin. Mutta huomaan kuitenkin, miten paljon olen saanut vaikutteita taitoon perustuvasta traditiosta. Niin, ja se lyöminen ja läpsiminen. Kirjoitetussa muodossa se kuulostaa kieltämättä aika hurjalta.

Minua läpsinyt mestari oli hauska tyyppi ja tunneilla oli aina hyvä tunnelma. Muistan nauraneeni joka tunnilla. Läpsimisellä oli myös ihan järkevä syy, jos näin voi sanoa. Kun ollaan ylösalaisin vaikkapa voltin aikana, ei järki ehdi hahmottaa yksinkertaistakaan ohjetta. Ei auta jos opettaja sanoo: ”impulssi vatsasta.” Ilmassa läpsy vatsaan oikealla hetkellä voi oikeasti auttaa tajuamaan, mistä liikkeessä on kyse.

Läpsiminen ja lyöminen ei toki rajoittunut tähän. Mestari selkeästi piti läpsimisestä ja edusti ”vanhaa” koulukuntaa. Hän teki sen tosin huumorilla ja hauskuutti meitä opiskelijoita hyvin performatiivisilla tavoillaan korostaa jotain liikkeen yksityiskohtaa tai sitä, miten joku ei vain tajunnut. Minulle tästä kaikesta välittyi hänen vilpityn halunsa auttaa minua kehittymään.

Hän panosti hyvin paljon aikaa ja vaivaa siihen, että hyppypotkuni olisi mahdollisimman vaivattoman näköinen ja tekniikkani mahdollisimman moitteeton. Olen hänelle kiitollinen jokaisesta läpsystä. Vilpittömästi.

Suomessa läpsiminen ei kuitenkaan välttämättä ole paras lähestymistapa. Vuosia yritin kasvattaa itsestäni mestaria, joka tietää paremmin ja osaa enemmän. Lopulta tulin siihen lopputulokseen etten halua olla mestari, eikä minulla ole kaikkia vastauksia.

6.2.2. Eteenpäin

Samalla jouduin kuitenkin hyväksymään sen, etten pystyisi ehkä koskaan tekemään täysin sellaisia esityksiä kuin joskus haaveilin. Sain ja jouduin uudistamaan itseni. Voi olla, että aiemmista kokemuksistani johtuen haluan nykyisin luoda työryhmälle korostetun kannustavan ilmapiirin. Olen tullut siihen lopputulokseen, että minulle sopii parhaiten kannustaa ja lähestyä työryhmän johtamista positiivisen kautta. Kysyä ennen vastausten antamista.

Grotowski sanoi, ettei halua oppilaita vaan liittolaisia. Vaikka en ole teatteriguru vaan uuden urani alkutaipaleella, olen täysin samaa mieltä hänen kanssaan.

”On erittäin tärkeää valmistautua siihen, että muiden vastaus tulee olemaan erilainen kuin meidän. Jos vastaus on sama, on lähes varmaa, että se on valheellinen.”
(Grotowski, 2006, 170)

6.3. Kärsivällisyys

Yhdessä luominen ja työryhmän kaikkien jäsenten vahvuuksien tunnistaminen ja hyödyntäminen kiinnostaa minua juuri nyt ohjaajana. Haluan kehittää ohjaajan virtuositeettia, uskomista omiin, suuriin ajatuksiin, ja uskaltaa toteuttaa ne tinkimättömyydellä.

”Ideat tulevat ja menevät, mutta tärkeää on sitoutuminen valintaan ja selkeyteen ja kommunikoivuuteen. Kyse ei ole oikeasta ideasta tai edes oikeasta päätöksestä vaan pikemminkin päättäväisyydestä laatuna.” (Bogart, 2004, 69)

Ohjaajan aikajänne on pidempi kuin esiintyjän. Suunnittelu alkaa jopa jo kaksi vuotta ennen ensi-iltaa, joten on tärkeää uskoa omiin ideoihinsa ja kehittää niitä riittävän pitkälle. Ohjaajan ideoita kyseenalaistavat jatkuvasti sekä muut että ohjaaja itse.

6.4. Esiintyjän virtuositeetti

Esiintyjän virtuositeetti on vaikea määriteltävä. Kirjoitusprosessin alussa se tarkoitti minulle lähinnä fyysisesti todella taitavaa, monipuolista esiintyjää. Nyt määritelmä on saanut kuitenkin uusia sisältöjä. Ulkoisten taitojen lisäksi voisi puhua myös sisäisistä taidoista. Yksinään ulkoisten tai sisäisten taitojen hallitseminen ei vielä tee esiintyjästä virtuottista.

Mielestäni vaaditaan molempien hallinta. Yleisölle esiintyjän rajattomuuden illuusion ilmaiseminen on minulle tärkeä laatu. Että esiintyjä pystyy mihin vain.

Syy miksi painotan ulkoisia taitoja johtuu siitä, että ajattelen tämänkaltaista esiintyjyyttä suurelle näyttämölle. Suurella näyttämöllä kaiken tulisi näkyä kehossa, eikä pelkästään ymmärrettävästi, vaan luoden kokemuksen katsojalle.

Esiintyjästä on tultava elämää suurempi hahmo.

6.5. Määritelmiä

Virtuoottisen esiintyjän määritelmistä puhuminen tai ylipäätään asioiden määrittelemisen on hankalaa. Minulle teatteriin taidemuotona kuuluu olennaisena juuri määritellyn ja määrittelemättömän välinen kitka. Jotain on pakko määritellä, ainakin tekijänä. Muuten lopputulos on epämääräinen. Toisaalta liiallinen määrittely ja analyysiin tukeutuminen tappaa taian.

Määrittämisen ja määrittämättömän ristiriita liittyy myös esiintyjän virtuoositeettiin ohjaajan kannalta. Ohjaajan pitää lopulta tehdä valinta siitä, mitä haluaa määrittää tarkkaan. Esimerkiksi draamallinen tilanne voi olla hyvä määrittää hyvinkin täsmällisesti, samoin liikkeen käytön ulkoinen muoto. Tarkkuudesta kumpuavat assosiaatiot voivat olla täysin määrittelemättömiä.

6.5.1. Ohjaajan virtuositeetti

Onko mahdollista luoda katsojalle kokemani hämmennyksen ja mykistymisen tunne, näillä realiteeteilla ja resursseilla? Haluan uskoa että on. Keskittyminen pelkästään esiintyjän virtuoottisuuteen, kuten aiemmin yritin, ei tosin taida kantaa kovin pitkälle.

Ulkoisten taitojen käytöllä on omat rajoituksensa. Toki ohjaajana on keinoja rakentaa elementtejä, joista katsojalle välittyvä taito. Voi esimerkiksi rakentaa koreografisia kohtauksia, joissa itse liikkeet eivät vaadi suurta taitoa, vaan kompositio on enemmänkin taidonnäyte ohjaajan kyvyistä.

Rytmisyydellä, tilan käytöllä tai liikkeen laatuun huomiota kiinnittämällä voidaan saavuttaa varsin vaikuttavia efektejä oikeassa kontekstissa.

Näissä puitteissa, missä näyttelijän koulutus ja tausta ei painota erityisen paljon fyysistä osaamista, on ohjaajan kyvyillä hyödyntää olemassa olevia taitoja organisaationa osana esityksen kokonaisuutta valtavan suuri rooli. On ohjaajan vastuulla havaita kykyjä ja taitoja, joita hyödyntää esityksessä, ja jopa rakentaa esitys niiden varaan.

6.6. Vielä lopuksi

Sisäisten taitojen virtuositeetti, vaikka onkin vaikeammin määriteltävissä, on kuitenkin mielestäni luontevampi osa myös ohjaajan työtä. Sisäiset taidot liittyvät niin vahvasti draamaan ja tekstipohjaiseen tekstiin, että en nyt tässä kirjoituksessa niihin kiinnitä tämän enempää huomiota.

Minulle virtuoottinen esiintyjä on henkilö, joka hallitsee sekä ulkoisen että sisäisen maailmansa ja olemuksensa. Pystyy ottamaan yleisön mukaan matkalle kohti tuntematonta. Luomaan katsojalle turvallisen, mutta arvaamattoman kokemuksen. Illusion siitä, että mikä tahansa on mahdollista, mutta teille (katsojalle) ei kuitenkaan tapahdu mitään pahaa. Kohtaamaan itsensä, kanssanäyttelijän ja katsojan.

Ohjaajan on todella hyvän, virtuoottisen näyttelijän kanssa työskennellessään oltava herkkä kuuntelemaan ja havaitsemaan, mitä näyttelijä tuottaa. Ohjaajan on kanavoitava tuo maaginen taito oikeaan kontekstiin.

LÄHTEET:

Anne Bogart (2004)

Ohjaaja valmistautuu

Suomennos: Annette Arlander

Like ja Teatterikorkeakoulu

Jerzy Grotowski (2006)

Kohti köyhää teatteria

Suomennos: Martti Puukko

Like ja Teatterikorkeakoulu

Aune Kallinen (2025)

Haastattelu 10.3.2025

Jukka O. Miettinen (2018)

Asian traditional theatre & dance

Publisher

Second Edition 2018 University of the Arts Helsinki, Theatre Academy

First Edition 2010 Theatre Academy Helsinki with support of TEKES TULI programme

71 – The Publication Series of the Theatre Academy Helsinki 2018

ISBN 978-952-7218-23-5^[L]_[SEP] ISSN 2242-6507

© University of the Arts Helsinki, Theatre Academy & Jukka O. Miettinen 2018

Mei Lan Fang (1986)

”My life on the stage”, a selection from writings by Mei Lan Fang

Published in Chinese Literature Monthly, 11, 1961

International school of theatre anthropology (ISTA)

Kiitokset!

Susanna Kuparinen, ohjaava opettaja sekä kirjallisessa että taiteellisessa opinnäytetyössä.

Saana Lavaste

Aune Kallinen

Anu Harju, oikolukija

Veli Rosenberg