



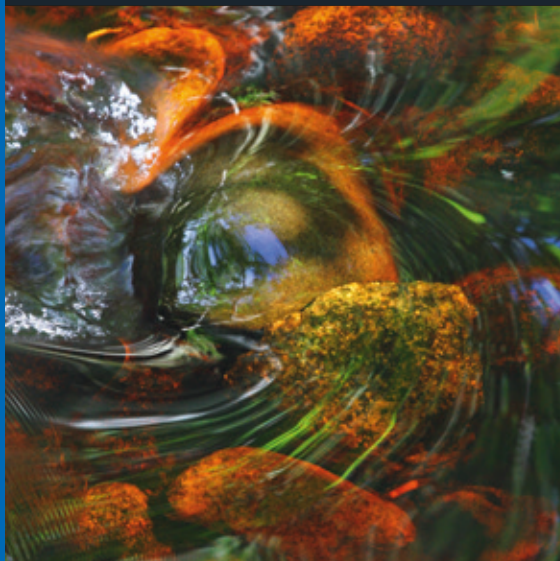
KESKEN

- näyttelijänkoulutuksen
rakentuminen opettajien kokemana

MALLA KUURANNE-AUTALO
SEPPO KUMPULAINEN
(TOIM.)

66

TEATTERIKORKEAKOULUN
JULKAISUSARJA





KESKEN
– näyttelijänkoulutuksen
rakentuminen opettajien kokemana

MALLA KUURANNE-AUTELO
SEPPO KUMPULAINEN
(TOIM.)

MALLA KUURANNE-AUTELO, SEPPO KUMPULAINEN (TOIM.)
KESKEN, NÄYTTELIJÄNKOULUTUKSEN RAKENTUMINEN OPETTAJIEN KOKEMANA

JULKAISIJA

Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu
2018

© Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu ja tekijät

TEATTERIKORKEAKOULUN JULKAISUSARJA 66

ISBN (painettu): 978-952-353-003-4
ISBN (verkkojulkaisu): 978-952-353-004-1

ISSN (painettu): 0788-3385
ISSN (verkkojulkaisu): 2242-6507

JULKAISUSARJAN ILME, KANNEN SUUNNITTELU JA PÄÄLLYKSEN MUOTOILU
BOND Creative Agency
www.bond.fi

KANSIKUVA

Tapio Autelo

TAITTO

Atte Tuulenköylä, Edita Prima Oy

PAINOTYÖ & SIDONTA

Edita Prima Oy, Helsinki 2018

PAPERI

Scandia 2000 Natural 240 g/m² & Scandia 2000 Natural 100 g/m²

KIRJAINPERHEET

Benton Modern Two & Monosten





KESKEN
– näyttelijäkoulutuksen
rakentuminen opettajien kokemana

MALLA KUURANNE-AUTELO
SEPPO KUMPULAINEN
(TOIM.)

Sisällys

Johdanto	11
-----------------	-----------

Elina Knihtilä

”Minun sydämeni on täysi”	15
----------------------------------	-----------

Näköälapaikka	19
----------------------	-----------

Tiina Pirhonen

Kolmesataakuusikymmentä astetta kohti näyttelijäntaiteen sydäntä	25
---	-----------

Luovuuden elinehto	25
---------------------------	-----------

Kohtaamisia	27
--------------------	-----------

Vaikutelma	28
-------------------	-----------

Mystiikkaa ja tekniikkaa	30
---------------------------------	-----------

Epämukavuusalue näyttämötyöskentelyssä	33
---	-----------

Kontrollin menettämisen pelko	35
--------------------------------------	-----------

Näyttelijä ja rooli	36
----------------------------	-----------

Veto ja toiminta	37
-------------------------	-----------

Luova tila ja flow	38
---------------------------	-----------

Mielikuvitus, leikki ja paljastumisen pelko	39
--	-----------

Läsnäolo = tilanteessa olo = preesens = reagointi = hetkessä eläminen = vaikuttuminen = sitoutuminen	40
---	-----------

Kuuntelu	41
-----------------	-----------

Näyttelijän taide	42
--------------------------	-----------

Lähteet	43
----------------	-----------

Jukka Ruotsalainen

Minä ja muut – ajatuksia rooleista ja toiseudesta	45
Roolileikkejä	46
Samasta puusta, samasta maasta?	49
Mies, nainen ja muut	51
Miksi ihmiskuvasta?	53
Lähteet	54

Marja-Liisa Kuuranne-Autelo

Motto: Teatterin opettaminen on puhetyöläisen hommaa ja viisaus lähtee tilanteista	57
Oma taival	59
Ilo	59
Ihmettely	60
Ihmisyyys, inhimillisyys	61
ITSETUNTO, itsenäisyys	62
Oma ääni, ainutlaatuinen ”äänenjälki”	63
Huomioita oppimisesta ja opiskelusta ja pedagogiikasta	64
Haasteeksi	65
Lähteet	67

Laura Sipilä

Pohdintoja opettajan roolista ja omasta opetuksesta	69
”Ei kai lehtoriksi oteta ketään alle 30-v.?”	69
Opettajan rooli	70
Mikä omassa opetuksessa on muuttunut ja miten?	71
Oma opetus, omat harjoitteet	75
Millainen pedagogi haluaisin olla?	77

Seppo Kumpulainen

Opettaminen neuvotteluna 79

Aluksi 79

Kohti neuvottelevaa opetusta 79

Neuvottelusta 82

Opiskelijat neuvottelun osapuolina 83

Kehonhuolto neuvotteluna 87

Reflektio neuvottelun osana 87

Lopuksi 89

Lähteet 90

Laura Frösén

**Kilpaurheilijasta taiteilijaksi, taiteilijasta
pedagogiksi – Kaikki muuttuu-mikään ei muutu** 93

Prologi: ”Sitten joskus.” 93

Lapsuus urheillen 94

Opiskelija: nuoruus taiteen parissa 95

Tanssitaiteilija: ammatissa oppiminen 97

Opettaminen
– sivutyöstä aikuisen tanssitaiteilijan ammatiksi 102

Voimistelujoukkueen koreografi 102

Balettikoulun akrobatian opettaja 103

Akrobatian lehtori: ammatissa oppiminen 104

Epilogi: maailman paras työ 107

Sirkka Lamminen / Minna Orpana

**Sinä teit minun eloni lauluksi (Leino) –
ajatuksia näyttelijöiden lauluopetuksesta** 111

Markku Luuppala

Musiikkia teatterissa – Laulava näyttelijä	123
Taustaa	123
Kasvaneet vaatimukset	124
Musiikki näyttelijäopiskelijan ilmaisuvälineenä	124
Musiikin harjoittamisen prosessi syvenee	125
Esiinnyn, siis olen	126
Soolona ja ryhmässä	126
Kohti käytäntöä	127
Musiikkiteatterista	128
Musikaaliartisti	129

Markus Fagerudd

Mielen kuvitusta, ajatusten savurinkuloita	
– Ei hyvä eikä huono. Tämä.	133
Teema	133
Nytsit jatsit	134
Mielenkuva	135
Kautta kaiken, lopuksi:	136
Lähteet	136

Johdanto

Käsissäsi on sisällöltään värikäs ja moneen suuntaan kurottava kirja, jonka kymmenessä artikkelissa näyttelijäntaiteen ja sen ilmaisullisten erityisalueiden opettajat pohtivat näyttelijänkoulutuksen kysymyksiä kukin omasta näkökulmastaan. Kirja juhlistaa vuodesta 1943 alkanutta näyttelijänkoulutuksen 75-vuotista taivalta Suomen teatterikoulussa ja Teatterikorkeakoulussa, joka vuodesta 2013 on ollut osa Taideyliopistoa.

Ensimmäisistä yhteisistä kokoontumisista lähtien oli selvää, että artikkeleista tulisi keskenään hyvin erilaisia. Alun pienen hapuilun jälkeen oli vaikeaa huomata, kuinka voimakkaita visioita opettajilla omista aiheistaan syntyi. Jokaisella kirjoittajalla tuntui muhivan oma erityinen aiheensa, intohimon kohteensa, joka vaati saada tulla käsitellyksi. Yksi miettii toiseutta ja itsen sekä roolihahmon suhdetta näyttelemisessä. Toinen kuvaa näyttelemisen opettamista mm. improvisaatioon pohjautuen. Joku kuvaa omaelämäkerrallisten välietappien kautta kehittymistään voimistelijasta tanssijaksi, tanssijasta sirkustaiteilijaksi ja lopulta pedagogiksi. Pohditaan myös kentän asettamien kiristyvien vaatimusten ja koulutuksen välistä vuorovaikutusta musiikin ja musiikkiteatterin koulutuksessa. Löytyypä yksi anarkistinen, ”avantgardistinen”, musiikin olemuksen ehdottomuutta assosioiva sanataiteellinen tuotos. Tekstit kertovat hyvin erilaisia tarinoita siitä, mitä kukin opettaja oman taustansa ja opetushistoriansa tuottamaan kokemukseen perustuen halusi käsitellä. Yhteistä tuntuu olevan intohimo opettamiseen ja halu kehittää näyttelijäntaiteen koulutusta eteenpäin.

Tutkimuksen ja käytännön asiantuntijuuden rajamaastossa tekstejä voi luonnehtia asiantuntijoiden pohdinnaksi omasta työstään. Sisällöistä voi karkeasti lukea kolmella tasolla liikkuvaa pohdintaa: formaalisen ammatillisen koulutuksen, käytännön kokemuksen ja opettajan henkilökohtaisten ominaisuuksien ja elämäkokemuksen tasolla tuotettu tieto. Tekstejä voi lukea todistuksina siitä, miten yksittäinen opettaja haluaa puhua työstään ja kuinka suuresti painopisteet tässä kerronnassa vaihtelevat. Ehkä tekstit ovat siemen myös opettajien tuleville

taiteellisille tutkimusprojekteille, jotka voisivat pureutua tarkemmin opettajien toimintaan ja ajatteluun näyttelijäkoulutuksen erityisalueella. Sisältöä ja materiaalia olisi ilmiselvästi yllin kyllin.

Helsingissä 13.9. 2018

Malla Kuuranne – Autelo

Seppo Kumpulainen



kansainvälisesti

Elina Knihtilä, näyttelijä, näyttelijäntaiteen professori 2013, valmistunut samasta koulutusohjelmasta 1996. Toiminut näyttelijänä useissa pääkaupungin teattereissa ja lukuisissa elokuvissa ja televisiosarjoissa. Q-teatterin ensimblen jäsen. Palkittu Jussi-palkinnolla 2008 ja 2012.

Kuva: Knihtilän arkisto

ELINA KNIHTILÄ

”Minun sydämeni on täysi”

– Joitakin kysymyksiä uudelleen rekrytoitavalle professorille ja romanttiselle näyttelijälle

(Enemmän tunnustuksellista kuin tutkimuksellista)

Kun olin lukiolainen ja haaveilin näyttelijänurasta, eräs alaa tuntematon kaverini kysyi minulta, onko näyttelemisen sitä, että pitää astua hulluuden portista sisään, mutta sieltä pitää osata tulla myös ulos. Minua on aina ärsyttänyt näyttelemisen mystifointi. Sen falski analysointi rankemmaksi kuin mitä se on. Haastattelut, joissa on puhuttu sielun repimisestä riekaleiksi ja roolin jäämisestä päälle silloin, kun oletettavampaa on ollut kemiallisten stimulanttien putken jääminen päälle tai narsistinen mielenhäiriö.

Ja samaan aikaan, näiden viiden vuoden jälkeen Teatterikorkeakoulussa, tunnustan paradoksaalisesti, että olen itse armoton, paatunut romantikko suhteessa näyttelemiseen. Ajattelen, että näyttelijäys on 24/7-hommaa, se on identiteetti. Tapa olla olemassa ja oppimassa maailmassa. Tapa kommunikoida ja kokea yhteyttä. Kunnon romantikon tapaan haaveilen kuolevani näyttämölle. Samaan aikaan on jokseenkin ironista se, että kuolemanpelko on aina läsnä näytellessä. Romanttisen näyttelijän paradoksi onkin se, kuinka kuolla näyttämöllä komeasti ilman tuskaa. Minulle on tärkeintä näyttelemisen kokonaisvaltainen psykofyysisyys. Kun ilmaisu, aistimus, emotio lävistää koko kehon. Puhutaan läsnäolosta, energiasta. Se hetki, kun minä hallitsen ilmaisuani kokonaisvaltaisesti ja toisaalta antaudun tilanteen vietäväksi. Kun defenssit ja se kuolemanpelko hetkeksi väistyvät. Kun ilma paksuuntuu ja on yhteys johonkin ja joihinkin. Kun esitys lentää. Ja olemme kaikki yhdessä. Olemassa, jotenkin enemmän kuin koskaan.

Mikä on minun moottorini näyttämöllä? Minun moottorini on aggressio, paatunut kiukku ja kaikki se, mikä asuu sen alla. Mitä asuu pelon ja häpeän alla?

Näytellessä uskon pystyväni muuttamaan maailmaa. Joskus se on manifestointia. Näyttelemisessä yhdistyy kuvitteellinen vapaus ja kuolemattomuus. Näyttelemisessä hurmaa sen kaksijakoisuus. Samanaikainen pyhitetty ja rivo. Sen kuvitteellisuus ja samanaikainen kirkas totuus. Näytellessä koen olevani enemmän yhdessä ja lähempänä itseäni, voin paljastua. Voin olla haavoittuvainen ilman häpeää.

Kun oma keho on instrumentti, on vaikeaa olla objektiivinen ja analyyttinen. Siksi itse helposti tartun lauseisiin, joilla joku määrittää ja ohjaa näyttelemistä. Viimeaikaisia suosikkejani on ollut lainaus Artaudilta: ”Näytteleminen on sydämen urheilua.”

Ikisuosikkini ovat kuitenkin Goethen sanat näyttelijöille; ne löysin vanhasta teatterin vuosikirjasta näytäntökaudelta 1944–1945:

”On ihmisyyden arvo lahjananne, se suojatkaa, se laskea voi, nousta voimastanne.”

Aah, miten ihanan pateettista ja ylimaallista. Ja romanttista!

Perusta ja kivijalka omaan näyttelemiseeni on kuitenkin tullut Antti Raiviolta, silloin joskus Q-teatterin alussa, kun ei osannut vielä mitään. Antti halusi, että näyttämöllä piti aina olla mukana korkeat panokset: se mihin usko, se mitä toivoo ja se mitä rakastaa. Ja edelleen aina kun pelottaa mennä näyttämölle, muistan Antin harjoitteen ”Minun sydämeni on täysi”. Se on itselleni avainlause. Turvasanat silloin, kun pelko, defenssit ja häpeä valtaavat kehon. Kun liika analyyttisyys estää haltioitumisen tai takakeno halvaannuttaa. ”Minun sydämeni on täysi.”

Keväällä 2017 päätin, että olen valmis ja halukas jatkamaan professorina vielä toiset viisi vuotta koulutusohjelmassamme. Minulle lähetettiin ennakkokysymyksiä uudelleenrekrytoinnista. Jaan nyt muutamia vastauksistani viime keväältä:

Mitä saavutuksia/toimenpiteitä olet tehnyt opetuksen ja koulutusohjelman kehittämisessä, kun huomioidaan sekä Teatterikorkeakoulun että Taideyliopiston taso?

Kun aloitimme Hannu-Pekka Björkmanin kanssa professoreina 2013, asetimme tiettyjä tavoitteita, joista iloksemme lähes jokainen on tavalla tai toisella toteutunut. Halusimme avata koulutusohjelmaa kohti yhteiskuntaa, taidekenttää ja korostaa kansainvälistymisen merkitystä. Halusimme turvata parhaan mahdollisen perusopetuksen ja kehittää tiettyjä erikoistumismahdollisuuksia opiskelijoillemme.

Niinpä N-koulutusohjelma on johdollamme ollut käynnistämässä kahdeksan eurooppalaisen akatemian EU -rahoitteista Pleta (Platform european theatre academy) hanketta, jolle haetaan ensi syksynä EU-rahoitusta seuraavalle neljälle vuodelle. Hanke mahdollistaa opintoja jo nyt Teatterikorkeakoulussa muidenkin koulutusohjelmien opiskelijoille ja tulevaisuudessa enenevin määrin.

Lisäksi on toteutunut ammattiohjaajan ohjauksessa tehtävä produktio MA-opintojen aikana. Se on sisältänyt sekä kansainvälisen ulottuvuuden (harjoittelupaikkoina eri vuosina Berliini, Tallinna ja Baikalin alue Siperiassa) että kotimaassa suoritettava Lavat auki-kiertue, joka toteutetaan ensi syksynä kolmatta kertaa. Ohjaajina ovat toimineet tähän mennessä Mikko Roiha, Juhan Ulfsak ja Leea Klemola.

Yhteistyötä on tehty HAM-taidemuseon kanssa Kusama- näyttelyn yhteydessä ja Kiasman Tottelemattomuuskoulussa kuvataiteilija Jani Leinosen kanssa.

Yleisökontaktikurssi on jatkunut yhteistyössä Teakin eri laitosten ja koulutusohjelmien kanssa.

Yhteistyökumppaneina ovat toimineet myös Baltic Circle -festivaali ja Sodankylän elokuvajuhlat.

Suomi 100 000 -Iltamat kiertue toteutettiin syksyllä 2017 Juha Hurmeen ohjauksessa.

Taideyliopistotasolla musiikkiteatterikoulutuksen selvitystyö yhteistyössä Sibelius Akatemian kanssa on johtanut uuden musiikkiteatterin opintokokonaisuuden syntyyn syksyllä 2017.

Perusopetuksen laadun turvaamisessa ovat olleet tärkeitä uudet tutkintovaatimukset ja perusteellinen työ niiden kehittämisessä. Tärkeää on ollut myös huolehtiminen opettajakollegion hyvinvoinnista ja siitä, että meidän ammattitaitoiset lehtorimme saavat opettaa juuri sitä, missä he ovat parhaimmillaan. Samaan aikaan olemme pystyneet tuomaan näyttelijäntaiteen opintoihin uusia ja "vanhoja" uusia tuntiopettajia: Kristian Smeds, Marjo-Riikka Mäkelä, Philip Boulay, Erkki Saarela, Esa Kirkkopelto, Minna Haapkylä ja Zaida Bergroth. Heidän opettaminaan opiskelijat ovat tutustuneet useisiin näyttelijän tekniikoihin. Lisäksi on toteutettu lyhyitä workshoppeja kansainvälisten opettajavieraiden kanssa. Ohjaavina tuntiopettajina ovat toimineet mm. Krista Kosonen, Antti Holma, Ria Kataja, Lotta Kaihua, Tuomas Rinta-Panttila, Jani Volanen, Katja Küttner ja Sanna-Kaisa Palo. Iso prosessi on ollut valintakokeiden kehitystyö, jonka pohjalta uudistimme valintakokeita ensimmäisen kerran keväällä 2016. Nyt päättäneitten kevään 2017 valintojen pohjalta uskaltaisin arvioida, että uudistukset ovat hyviä ja kehittävät opiskelijavalintaa.

Kaikki nämä hankkeet ja uudistukset ovat olleet mahdollisia Taideyliopiston tarjoamien resurssien, Teatterikorkeakoulun johdon tarjoaman tuen ja muiden koulutusohjelmien kanssa tehtävän yhteistyön kautta. Keskeistä kuitenkin on ollut n-kollegion hyvä työilmapiiri ja dialogisuuden tuottama luottamus.

Miten haluat uudistaa ja kehittää koulutusohjelmaasi, sen tutkintovaatimuksia ja opetusta osana Teatterikorkeakoulua ja Taideyliopistoa?

Tärkeää koulutusohjelman tasolla on turvata positiivisen kehityksen jatkuminen. Nyt, kun Taideyliopiston taloudelliset juhluvuodet ovat päättymässä, on keskeistä se, miten takaamme tasokkaan ja laadukkaan yliopistotasaisen koulutuksen näyttelijöille Suomessa.

Koska edellisellä kierroksella teimme ison työn uusien tutkintovaatimusten kanssa, arvioimme ne tarkasti ja mietimme mitä uudistettavaa niissä on seuraavalla kierroksella. Tietyt perustaidot eivät koskaan katoa näyttelijäntaiteen koulutuksen ytimestä, ja joskus akateemisen ja taitopohjaisen opetuksen kohtaamiset ovat haasteellisia, mutta voivat synnyttää myös uutta.

Vahvan ammattitaidon omaava lehtorikunta on ehdoton edellytys laadukkaalle perusopetukselle ja opiskelijoiden valmistumiselle. Tällä hetkellä näen yhtenä tärkeänä mahdollisuutena yhteistyön ja sen eri muotojen kehittämisen ammattikentän kanssa. Alustavia hankkeita eri yhteistyömuodoista olemme jo neuvotelleet Helsingin Kaupunginteatterin, Kansallisteatterin sekä Kom- ja Q-teatterin kanssa. Uskoisin, että pystyisimme tulevaisuudessa tekemään yhteistyötä helposti esimerkiksi MA-opintojen tasolla yhdessä S-koulutusohjelman kanssa vaikkapa tuomalla yhdessä kansainvälisiä opettajavieraita. Yhteistyön kehittäminen paitsi Teakin eri koulutusohjelmien välillä, myös Taideyliopiston eri akatemioiden kesken samoin kuin Tampereen yliopiston Nätyn (Teatterityön tutkinto-ohjelma Tampereen yliopiston Viestintätieteiden tiedekunnassa.) kanssa on olennaisen tärkeää. Musiikkiteatterikoulutus ja yhteiset kurssit vaativat kehittämistä tulevaisuudessakin. Yhteistyössä ELO:n (Aalto-yliopiston Elokuva- ja lavastustaiteen taiteen laitos) kanssa kehitettävä Näyttelijä ja kamera -opintokokonaisuus, ei ole toteutunut, mutta jää tärkeäksi tavoitteeksi tulevaisuuteen.

Oma opetustaitoni toivottavasti kehittyi vuosi vuodelta. Valtavaa oppia tulee koko ajan paitsi opiskelijoilta myös opettajakollegoilta. Joskus kun kokee epävarmuutta, niin vertaistuki on parasta mahdollista. En voi oikein pitää itseäni pedagogina, koska minulla ei ole varsinaisia pedagogisia opintoja, saati laajaa aiempaa kokemusta, sen sijaan käytän itsestäni mielelläni termiä ”mentoring artist”. Kehitettävää pedagogiikan alueella riittää ja sielläkin varmasti juuri tuon

tunnepuolen kanssa. Että osaisi nähdä tarkemmin. Ettei syyllistyisi niin helposti. Että osaisi kuulla ja poimia juuri oikeat asiat ja impulssit. Tässä suhteessa monesti ihailen opettajakollegojen työskentelyä.

Oman opetuksen, johtamisen ja opetuksen suunnittelun kannalta on ollut erittäin tärkeää, että on ollut mahdollisuus saada ylläpitää näyttelijyyttä. Pidän itseäni enemmän käytännön tekijänä kuin teorialihmisenä ja tunnen että, jos kontakti näyttelemiseen katoaisi, alkaisi ote asian ytimeen kadota.

(Unohdin edellisistä vastauksista yhden tärkeimmistä muutoksista, sen, että koulutusohjelmamme nimi on nykyään NäyttelijänTAITEEN koulutusohjelma.)

Näköälapaikka

Olen saanut olla näköälapaikalla viimeiset viisi vuotta.

Toiseuden käsite, valta ja sen hierarkian rakenteet ovat olleet viime vuodet vahvoina teemoina keskusteluissa. Puhutaan representaation ja vallankäytön vastuusta, hierarkioista, niiden purkamisesta, intersektionaalisesta feminisminä, stereotyyppien toisintamisen vaaroista ja kulttuurisesta omimisesta. Tämä keskustelu on äärimmäisen tärkeää, ja on hyvä, että sitä vihdoinkin käydään näin laajasti. Näkökulmasokeus on vaarallista taiteen teossa, ja siksi tekijän on hyvä tunnistaa oma positionsa, koska objektiivista totuutta ei ole. Ja on paljon kysymyksiä, joita tekijän on itselleen esitettävä.

Mitä on toiseus? Mikä on taitelijan vastuu? Mikä on representaation vastuu? Mitä se voisi taiteilijalle tarkoittaa? Mitä kysymyksiä taiteilijan pitäisi itseltään kysyä? Kenen tarinaa kerrotaan? Kenen tarinaa saa kertoa? Kenen katse määrittää valkokangasta ja näyttämöä? Kuka saa esittää ja ketä? Kehen saa samastua? Saako taide pyhittää keinot? Saako taide olla vapaa? Saako taide olla vapaa poliittisesta korrektiudesta? Onko poliittinen korrektiuus uusi sensuuri taiteen sisällölle?

Miksi tällä toiseuden representaation pohtimisella on merkitystä? Miksi se on niin tärkeää? Koska tarinat ovat aina olleet ihmisille tapa ymmärtää itseään, toisiaan, yhteisöään ja maailmankaikkeutta. Tarina on keino kokea ja kehittää empatiakykyä. Eikä fiktio ole irrallinen todellisesta maailmasta. Fiktio ei pelkästään peilaa tai imitoi todellisuutta, se luo ja tuottaa uutta todellisuutta tai vahvistaa olemassa olevaa.

Tasa-arvo- ja moninäkökulmaisuuuskysymysten ei tarvitse olla mustia tai valkoisia, eikä niiden tarkoitus ole kaventaa vaan laventaa näkökulmia ja tarinoita. Pyrkimys tasa-arvoon on meidän kaikkien yhteinen haaste. Enemmän

kuin vastakkainasettelua tarvitsemme empatiaa, kykyä kuunnella, uteliaisuutta ja viisautta.

No, mitä on jäljellä viiden ensimmäisen professorivuoden jälkeen?

Harmaita hiuksia ja kohonnutta verenpainetta. Isot pinot vihkoja ja muistikirjoja, joiden merkinnöistä on vaikea saada tolkkua. Ne ovat täynnä ideoita ja muistilistoja, luento- ja kokousmuistiinpanoja, havaintoja, harjoitteita, turhautuneita tuherruksia, irrallisia lauseita ja ihmisten yhteystietoja. Kiitollisuutta. Kiitollisuutta ihmisistä. On paljon, paljon ihmisiä, joita olen opettanut ja joilta olen oppinut. Opiskelijoita, nykyisiä uusia kollegoja ja vanhoja kollegoja, huikeita opettajia ja muuta henkilökuntaa, lukuisia uusia kontakteja aina kansainvälisistä kollegoista Maanpuolustuskorkeakoulun professorikuntaan ja naisjohtajaverkostosta Poliisiammattikorkeakouluun, suojelupoliisiin ja keskusrikospoliisiin.

Maailma on muuttunut paljon jo viidessä vuodessa, eikä vähiten #metoo-liikkeen myötä.

Kaikkien niiden vuosien aikana, kun olen toiminut itse freelancenäyttelijänä tai professorina, on myös näyttelijän ammattikenttä ollut isossa murroksessa. Suurin osa näyttelijöistä ei enää ole vakinaisessa työsuhteessa laitosteattereissa, vaan ammattikenttämme on laventunut yhä moninaisempiin suuntiin perinteisestä teatterista, elokuvasta tai radiokuunnelmasta. Näyttelijänkoulutus on myös akatemisoitunut, mutta silti tutkimuksellisuuden lisäksi taidon opetus on edelleen näyttelijäntaiteen koulutusohjelman keskiössä. Ennen professuuria 20 vuoden freelancenäyttelijän urani aikana olen kokenut, että taiteilijaidentiteetin, sen tuoman vapauden ja vastuun lisäksi on turvani muuttuvissa estetiikoissa, genreissä ja työskentelytavoissa ollut se taitopohja, jonka olen koulutuksessa saanut alulle.

Janoan seuraavaa viittä vuotta. Mitä kaikkea opimmekaan ja jaamme yhdessä opiskelijoiden, opettajakollegion ja uuden professorikollegani Kristian Smedsin kanssa? Mihin vie murros, joka nyt ravistaa alaamme? Sen tiedän jo, ja koitan itselleni muistuttaa, että jos akateeminen jargon tai hallinnollinen harmageddon hämärtää tajuntaa, täytyy siirtää fokus olennaiseen: opiskelijaan.

Kun ajattelen nykyisiä opiskelijoita ja tulevaisuutta, olen erittäin toiveikas. Vääristyneet toimintamallit, makkaramestarit, yksi totuus ja yksi katse, saavat jäädä historiaan tämän tasavertaisuuden ja eettisen oikeudenmukaisuuden sisäistäneen sukupolven edessä.

Ja nyt kun mietin, niin itselläni oli viisi vuotta sitten paljon enemmän mielenpiteitä siitä, mitä hyvä näytteleminen on ja miten sitä tarkalleen ottaen pitäisi

opettaa. Nyt jäljellä on paljon enemmän kysymyksiä, ja olen siitä monellakin tavoin helpottunut.

Ja niitä kysymyksiä romanttiselle näyttelijälle, joita otsikossa lupasin, kaiken kyynikkojen pilkan ja älykköjen ivan uhallakin, tässäpä muutama:

Miksi näyttelen?

Miten olla vapaa pelosta?

Miten hengittää vapaasti?

Miten vaalia uteliaisuutta?

Miten säilyttää etukeno?

Miten välttää kyynisyys?

Mitä on läsnäolo?

Mitä on kuunteleminen?

Miten havaita?

Miten luottaa omaan havaintoon?

Mistä on hyötyä työskentelylle?

Miten kävellä, puhua ja syödä purkkaa samaan aikaan?

Mihin ne kädet laitetaan?

Miten tunnistaa impulssi?

Tuntuuko rintalastassa se sama kuin käsissä?

Miten antaa itselle lupa olla naiivi ja groteski?

Mitä asuu pelon ja häpeän alla?

Miksi rautanyrkki puristaa vatsaa?

Miksi näyttämöllä pitää olla mukana se mihin uskoo, mitä toivoo ja mitä rakastaa?

Mitä ovat näyttelijän rytmitaju, suvereenisuus ja karisma?

Sisältä ulos vai ulkoa sisään?

Mitä on totuudellisuus?

Miten olla enemmän elossa?

Miten olla pelkäämättä kuolemaa tai repliikin unohtamista?

Mitä tarkoittaa orgaanisuus tai kokonaisvaltaisuus?

Mitä on kaksoistietoisuus?

Miten palaa näyttämöllä?

Miten välttää mystifointi ja vaalia konkretiaa?

Miten tietää mihin keskittyä?

Miten pitää kymppi sisällä ja päästää ykkönen ulos?

Mitä on kovat sisäiset kierrokset?

Miten sietää keskeneräisyyttä?

Miksi näytteleminen voi olla terapeutista?

Miksei se saa olla terapiaa?

Miten esitys lähtee lentoon?

Miten toistaa illasta toiseen?

Miten estää maneerit, mutta tunnistaa vahvuudet?

Miten välttää kädenlämpöinen?

Onko niin, että kaikki näyttelijäntekniikat tähtäävät kuitenkin samaan?

Mitä on näyttelijän tekniikka?

Miten joku niin turvallinen voi olla niin vaarallista?

Miten olla vapaa?

Miten hengittää?

Miksi näyttelen?

Onko minun sydämeni täysi?

Tiina Pirhonen, TeM 1988, näyttelijäntaiteen lehtori. Toiminut Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun näyttelijäntaiteen lehtorina vuodesta 2004. Näytellyt eri teattereissa vuodesta 1988, Stella Polariksen perustajajäsen. Erityisalana improvisoitujen näytelmien esittäminen ja ohjaaminen sekä musiikki-improvisaatio, vuorovaikutukseen, kehonkieleen ja statusilmaisuun liittyvät koulutukset yrityksissä, yhteisöissä ja eri taideoppilaitoksissa. Palkittu mm. Venlalla.

Kuva: Tiina Pirhonen



TIINA PIRHONEN

Kolmesataakuusikymmentä astetta kohti näyttelijäntaiteen sydäntä

Näyttelijäntaiteen emansipaatio voimistuu. Näyttelijöitä yhdistää halu ilmaista itseään monipuolisesti, se erottaa heidät ehkä selkeimmin monen muun taiteenalan toimijoista. Näyttelijät haluavat käyttää työssään täyden kapasiteettinsa. Sen toivotaan tapahtuvan vuorovaikutuksessa muiden taiteilijoiden kanssa. Täyden kapasiteetin käyttäminen tarkoittaa näyttelijäntyön osa-alueiden tunnistamista ja merkityksellistä valjastamista kulloiseenkin tehtävään.

Teatterikorkeakoulun tavoitteena on olla kasvualustana itsenäisille taiteilijoille, jotka eivät ole hyväksyttämässä itseään, vaan luomassa taidetta ilman auktoriteetin lupaa.

Vahvuus ja itsenäisyys kasvavat turvallisissa olosuhteissa. Vahva ja itsenäinen näyttelijä on herkkä ja kuunteleva. Painetta kestääkseen pitää saada ensin kasvaa vahvaksi. Olen aistivinani, että narsistista esilläoloa ei enää pidetä vahvuutena vaan yhteistyön merkitys kasvaa onneksi jälleen.

Kysyin aloittelevana opettajana oppilaitani, millainen on hyvä näyttelijä. Keräsimme ideaalin näyttelijän määritelmiä. Myöhemmin tajusin, että listoista puuttui ainakin yksi olennainen.

Keskeneräisyyden ja epäonnistumisen sietokyky. Täydellistä näyttelijää ei ole olemassa.

Hyvä näyttelijä on ihminen, joka työssään onnistuu tai epäonnistuu, mutta harjoittelee ja näyttlee silti intohimoisesti.

Luovuuden elinehto

Luottamukselliset olosuhteet, halu sietää ja tutkia keskeneräisyyttä ovat luovan toiminnan edellytyksiä. Kukaan ei voi olla luova, jos pelkää. Kilpailu, arvostelu ja mitätöinti vähentävät luovaa potentiaalia ratkaisevasti. Väärässä kohdassa

annettu kritiikki, usein liian aikaisin, aiheuttaa virheiden välttelyä. Tällöin näyttelijä pysyttelee mukavuusalueellaan. Kritiikin paikka pitää aistia. Tarkoituksenmukainen ohjaaminen ja keinojen antaminen kehittää opiskelijaa.

Luova opettaja kestää keskeneräistä. Luova näyttelijä uskaltaa kokeilla ilman tietoa siitä, mihin kokeilu johtaa. Hän uskaltaa luopua vaikutelman vahtimisesta. Luova ohjaaja osaa katsoa näyttelijän etsimistä ja uskaltaa luottaa intuitioonsa valitessaan materiaalista kiinnostavia hetkiä. Ohjaaja ja opettaja uskaltavat heittäytyä ja luopua tarvittaessa suunnitelmistaan. Opettaja kulkee rinnalla. Hyvä opettaja oppii yhtä lailla opettaessaan. Taiteentekijöillä olisi hyvä olla empatiakykyä, jotta sietävät hitaastikin edistyviä luomisprosesseja. Liiallinen empatia tai konfliktikammoisuus taas estää reagoimasta. Mielikuvitus, herkkyys, rohkeus olla oma itsensä ja eläytymiskyky ovat näyttelijän ja ohjaajan ominaisuuksia, joita tarvitaan tekniikan lisäksi. Näitä kykyjä voi myös kehittää, samoin kuin keskeneräisyyden sietokykyä.

Näyttelijän panosta voidaan hyödyntää kokonaisvaltaisesti luovassa prosessissa, jos uskalletaan tehdä muutakin kuin suoraan valmiin kuvaa. Valmiin kuvalla tarkoitan etukäteen sementoitua ideaa, joka ei muutu prosessin aikana. Vuorovaikutustaidot ja pyrkimys nähdä hyvää harjoituksien orastavissakin aihioissa tuottavat lisää uskallusta kaikissa. Jos etsii virheitä, löytää virheitä, ja jos etsii hyvää, oppii näkemään hyvää. Kadunmieskin osaa sanoa, kun jokin ei toimi. Vaatii enemmän taitoa osata muuttaa toimimaton. Tarvitaan ymmärrystä siitä, miten jatkaa orastavan idean kasvattamista. Valmiin kuva silmissä työskentely estää uudet ratkaisut. Leikkiä pitää vaalia, ja sen edellytykset ovat luottamus, turva ja kannustus. Näytellessä asetumme yhteisestä sopimuksesta leikkimään tai katsojana seuraamaan leikkiä, jossa on tietyt säännöt. Vaikka puhun leikistä, niin leikki on silti vakavinta ja tärkeintä, mitä tiedän.

Tunneälytutkimusten mukaan pelko on kaikkien negatiivisten tunteiden äiti. Pelko supistaa luovaa potentiaalia ja ongelmanratkaisukykyä useita kymmeniä prosentteja. Daniel Golemanin mukaan tunneälykäs lapsi seuraa ensin muiden leikkiä ennen siihen yhtymistä. Puutteellisella tunneälyllä varustettu kaveri keskeyttää leikin ja vaatii heti jotain, mitä itse haluaa, muut hämmentyvät ja toiminta keskeytyy. (1997, 159) Jos opettaja tai ohjaaja väittää peloissaan koko ajan tietävänsä kaiken, ei leikki eli luova prosessi synny. Monimutkainen ongelmavyöhyke syntyy, jos ”ei-tietämisen tilassa” näytellään tietämistä. Peloissaan ihminen haluaa kontrolloida muitakin.

Omista ideoista luopuminen tarvittaessa ja toisten ideoiden jatkamisen taito ovat tunneälykkään taiteilijan kykyjä. Näin toimittaessa yksilöiden luovuus

moninkertaistuu ja lopputulos on enemmän kuin osiensa summa. Tämä vaatii kaikilta toistensa ideoiden jatkamista. Kokemukseni mukaan ideoiden kehittelyminen päämäärättömän tuntuisestikin ennen lopullista valintaa mahdollistaa uusien löytöjen syntyminen. Se on kaikkein jännittävintä.

Näyttelijän leikki on vakavaa, ei mitään mielitelevää pelleilyä, vaan hurjaa sitoutunutta heittäytymistä. Sitoudutaan hetkeen ja eletään se läpi. Sitoutuminen on sukua leikkiin uskomiselle.

Jotta voi heittäytyä leikkiin, täytyy olla varmuus turvallisuudesta, vaikka leikkisi hukkuva kylmässä vedessä. Luottamus turvallisuuteen vasta mahdollistaa esimerkiksi oikean hädän näyttelemisen. Taitelijoiden välineellistäminen epäkohtien toisintamiseen on turhaa. Näyttelijän ilmaisusta tulee sulkeutunutta, jos ei voi ottaa mitään vapaaehtoisia riskejä. Jokainen intohimoisesti näyttelemiseen suhtautuva näyttelijä haluaa silti ylittää itsensä kerta toisensa jälkeen. Turvallisuus ei tarkoita helppoa tai löysää tekemistä. Kun näyttelijä kokee olevansa turvallisessa vuorovaikutuksessa ohjaajan ja vastaanäyttelijänsä kanssa, hänen ilmaisunsa avautuu ja saadaan aikaan hyvä kohtaus. Näyttelijänä haluan ainakin itse löytää ja kokeilla aina uutta. Luottamuksen ja luovan tilan syntyminen vaatii hyväksyvää katsetta.

Kohtaamisia

Näyttämötaiteen itseisarvo nykymaailmassa on jopa siinä, että toinen ihminen asettuu katsottavaksi ja toinen katsoo häntä. Ihmiset kohtaavat oikeasti. Tarkastellaan lähietäisyydeltä ihmistä, kuin konsanaan eläintarhassa. Hengitetään samaa ilmaa. Kuten muistini mukaan Luis, *Angels in America*-näytelmässä toteaa: Joen pikku molekyylejä minun nenässäni (Kushner 2003). Teatterissa voin kohdata toiset ihmiset rituaalissa, jossa kunnioitetaan kaikkien osallistujien vapautta kuvitteluun ja vapautta toistemme vaikutukselle antautumiseen. Parhaimmillaan vaikutun välillämme virtaavista energioista ja impulsseista sekä unohdan hetkeksi itseni.

Hetki mahdollistaa toisen kokemuksen ymmärtämisen. Ymmärtämistä tai samastumista voi tapahtua tasoilla, joita ei voida heti analysoida. Peilisolut ovat varustautuneet imemään toisten liikettä ja tunnetta. Tämä saa aikaan samankaltaisen tuntemuksen niin vastaanottajassa kuin lähettäjässä. Taide koskettaa myös alueita, jotka ovat rationaalisen mielen ulottumattomissa. Näytelmät tai draamaelokuvat heijastavat todellisuutta, mutta eivät ole dokumentteja.

Niissä luodaan toden vaikutelma. Esityksen aikana noudatamme sopimusta, jossa kaikilla on tietty rooli. Katsojat leikkivät uskovansa esityksen olevan

totta. Esiintyjät esittävät ja haluavat sitoutua tosissaan. Jos tätä sopimusta ei noudateta, katsojan rooli rikkoutuu myös. Fokus kääntyy illuusiosta muualle. Katsojan, esittäjien ja teoksen kohtaaminen epäonnistuu. Kun tiedämme vaikka eläintä tai ihmistä kohdellun huonosti, tunteet ja ajatukset, jotka elokuvan tai esityksen illuusion loivat, vaihtuvat teoksen kokemisesta sen ulkopuolelle. Se ei liene tarkoitus.

Sama mekanismi toteutuu työtilanteessa, jos näyttelijää manipuloidaan yksipuolisella sopimuksella. Näyttelijän tunteet ja ajatukset kääntyvät epäolennaisen sietämiseen eivätkä itse työhön.

Suurin osa ohjaajien ja näyttelijöiden välisistä kohtaamisista toteutuu toisiaan kunnioittaen ja ideoita yhdessä kasvattaen. Siitä, mitä voi ja saa tehdä taiteen nimissä, täytyy sopia.

Jokainen näyttelijä ja ohjaaja luovat uudelleen yhteisen kielensä ja työtapansa. Yleensä pyrkimys on luoda yhteinen illuusio. Yleisö saa kuvitella tämän tapahtuvan juuri nyt. Samalla elävät ihmiset esittävät ja tekevät sovitut toiminnot. Tämän tarkoitus on saada aikaan vaikutelma totuudellisesta tapahtumasta, toki tyyli- ja lajist riippuen. Parhaimmissa kohtaamisissa suojausmekanismit on laskettu.

Vaikutelma

Näyttelijän ei tarvitse kokea oikeita tunteita vaikutelman luomiseksi. Tunteita voi ja saa silti herätä, kun reagoidaan sisäisiin tai ulkoisiin impulsseihin. Näyttelijä hyödyntää tekniikoita tai sytyttää psykofyysisen tapahtumaketjun. Ne voivat vaikuttaa aidoilta tunteilta tai olla niitä. Impulsseja kulkee lukemattomasti kehossa, mielikuvituksessa ja vuorovaikutuksessa toisten kanssa. Päämääränä ei kannata olla tietynlaisen tunteen kuvan aikaansaaminen, vaan näyttelijän hetkessä eläminen, joka varioituu vapaasti.

On vallan väärinkäyttöä ja puoskarointia, jos näyttelijä pakotetaan tekemään vastoin omaa tahtoaan todellisia asioita. Toiminta, tilanteessa reagoiminen ja ajatuksen suuntaaminen riittävät vaikutelman aikaansaamiseksi annetuissa olosuhteissa. Mikäli esimerkiksi elokuvan kuvauksissa tarvitaan itkukohtausta, näyttelijää ei tietenkään tarvitse lyödä tai eristää. Näyttelijän ammattitaitoon kuuluu synnyttää tunnetiloja muun muassa mielikuvien, toimintojen ja hengityksen avulla.

Tätä taitoa voimme verrata minkä tahansa muun taiteenlajin harjoittamiseen. Kuvitellaan niihin pakkokeinojen käyttöä. Kuvitellaan ohjaajan sättivän ja uhkaillevan taidemaalaria tai säveltäjää tämän työskennellessä. Ei tietenkään toimi. Näissä ammateissa työskenteleviä kohtaan on jo olemassa itsestään selvä kun-

nioitus. Näyttelijällä on myös sisällään maailma, jota hän pyrkii ”maalaamaan” tai ”säveltämään” ulos. Toivoisin alalle paljon lisää tietoa näyttelijän ammattitaidon monipuolisuudesta.

Metodinäyttelemisessä korostetaan aitojen kokemusten merkitystä. Jotkut näyttelijät saavat todellisista kokemuksista hyötyä näyttelemiseensä, toiset luotavat mielikuvitukseen. Mitään yhtä toimivaa tapaa ei ole olemassa. Käytä sitä, mikä toimii sinulle. Dustin Hoffman valvoi Maratoonarin kuvauksissa kolme vuorokautta yhteen putkeen kuten roolihenkilönsäkin. Sir Lawrence Olivierin kerrotaan silloin kysyneen häneltä: ”My dear boy, why don’t you just try acting?” Kokeilisit näyttelemistä. No, Olivier sai Oscar-palkinnon kyseisestä elokuvasta ja Hoffman Golden Globen.

Näyttelijän ei tarvitse olla kuin roolihenkilö kyetäkseen uskottavasti esittämään sitä. Aitoa kokemusta ei kuitenkaan haeta esimerkiksi väkivaltaisiin rooleihin. Roolin vaatimukset huomioidaan tietenkin ja opetellaan tarvittavat taidot. Tunnettyöskentelystä väitän, että jokainen ihminen on kokenut tunteiden koko kirjon aikuisikään mennessä. Niiden kokeminen tai välittäminen näyttämöllä ovat kaksi eri asiaa.

Lähes ensimmäisiä asioita, joita ohjaajille ja näyttelijöille Teatterikorkeakoulussa opetetaan, on, että vaikutelma on eri kuin keinot. Katsojan puolestaan tuleekin saada kuvitella, että kaikki on totta, etenkin elokuvassa. Näyttelijöillä ja ohjaajilla on lukemattomia keinoja saada aikaan toden vaikutelma. Traktorinajotaito on toki opeteltava, jos roolihenkilö traktorilla ajaa. Näyttelijä ei tietenkään harjoittele silpomaan ihmisiä näytellessään murhaajaa. Väkivaltakohtauksiin on tekniikoita niin näyttämölle kuin elokuvanäyttelemiseen. Elokuvien rakkaus- ja seksikohtauksien tekemisessä harjoitellaan täsmälliset koreografiat ja kuvakulmat. Jokainen näyttelijä asettaa omat rajansa, ja ohjaajan tulee kunnioittaa niitä.

Näyttelijä toimii silti tosissaan eli sitoutuena, mikä tarkoittaa roolihenkilön tilanteessa tekemää sarjaa tekoja. Katsojalle teot voivat näyttäytyä tunteina. Tunteiden näyttelemisessä apuna ovat tekniikat. Näyttelijä käyttää muun muassa mielikuvia, hengitystä, impulsseihin reagoimista ja liikkeellisiä keinoja herättääkseen reaktiosarjan. Näyttelijä voi vuodattaa kyyneliä tarvittaessa, ja hän saa samastua roolihenkilönsä tilanteeseen, mutta hänen ei tarvitse näytellessä kokea itse samaa tunnetta. Surua näyttelevä näyttelijä voi sisällään kokea onnistumisen tunnetta tai miettiä vaikka kauppalistaa englanniksi. Vaikutelman ”aitouden” valitsevat ohjaaja ja katsoja.

Vahva sitoutuminen ei tarkoita, että koemme aina näytellessämme oman elämämme kokemuksia. Teemme tekoja, annamme kehomiellellemme käskyjä, jotka katsojan silmissä näyttävät todellisilta. Tunteen tuottaminen puristamalla tai vaeltelemalla omissa muistoissa aiheuttaa fokuksen siirtymisen väärään paikkaan ja näyttelijän putoamisen tilanteesta. Hän pahimmillaan silloin vain esittelee tuottamaansa tunnetta. Tunteen arvosteleminen aidoksi tai falskiksi on myös turhaa kesken tekemisen. Oikea ihminen, näyttelijä, liikuttelee roolihahmoa, jonka teot ovat ennalta sovittuja fiktiossa. Aidon vaikutelma syntyy sitoutuneesta toiminnasta ja reagoinnista tilanteesta.

Jos näyttelijä joutuu suojelemaan sisintään, hän operoi vääränlaisen vastuksen kanssa. Suurin osa energiasta menee torjuntaan eikä tilanteessa elämiseen. Tällöin näyttelijän huomio on väärässä paikassa. Hän pyrkii aktiivisesti sivuuttamaan häiritsevän olotilan, joka estää näyttelemisen. Vapaa reagoiminen hyytyy kohtaauksessa. Tämä on mielelle turha mutka.

Pakottomassa olotilassa näyttelijä hyväksyy vallitsevan mielentilansa ja antaa sen virrata tai muuntua tekstin ja toiminnan läpi. Hän sitoutuu hetkeen. Silloin vaikutelma on aito.

Mystiikkaa ja tekniikkaa

Näyttelijäksi opiskeleminen on kokonaisvaltaista omaan kehoon ja mieleen tutustumista.

Kun koulutuksessa näyttelijäopiskelijoita ohjataan omalta mukavuusalueeltaan ylittämään henkisiä ja fyysisiä rajojaan, tekeminen perustuu vapaaehtoisuuteen ja jokaisen omaa tilaa ja aikaa kunnioitetaan. Harva kehittyy laiskottelemalla tai väistelemällä. Näyttelijän harjoittelu sisältää paljon fyysistä työtä, joka toivottavasti koskettaa myös sielullisia ja älyllisiä ulottuvuuksia. Rakkaudeton opettaminen tai pakottaminen on lihakarjan kasvattamista. Välittäminen ja keinojen antaminen kuuluvat opettajan työhön.

Suomessa näyttelijöiden opettaminen oli pitkään yksittäisten henkilöiden intressien varassa. Monet opettajat ovat hakeneet oppinsa ulkomailta. Kansainvälinen virtaavuus on onneksi lisääntynyt ja taitotieto saavutettavissa. Tämä antaa vertailupohjaa opetuksen vaikuttavuudesta ja sisällöistä. Näyttelijäntaiteen opettamisessa vaaditaan laaja kokemus- ja tietopohja. Oli pitkä ajanjakso, jolloin autoritäärinen ohjaustapa ja sitä opetuksessaan soveltaneet opettajat mellastivat hegemoniassaan ja näyttelijä oli toteuttava alamainen. Vielä joskus törmää ohjaajiin, jotka ulkoistavat koko prosessin kaavioiksi ja etukäteen piirretyiksi muuttumattomiksi radoiksi. Varman päälle tekijät erottukoot kuitenkin

kin selkeästi visionääreistä ja oman estetiikan omaavista ohjaajista. Pahimmillaan näyttelijä asetetaan valmiiseen muottiin ja lopputulos on sama kuin ohjaajan suunnitelma ennen harjoitusten alkua. Tällöin jätetään ammattinäyttelijän koko luova potentiaali ja yhteisen prosessin tuottamat helmet käyttämättä. Kuka tahansa on tällaiseen muottiin sopiva.

Olisi suotavaa, että ohjaajat ja opettajat tuntisivat välineensä ja vastuunsa. Mielivaltaiset rankistelijat ovat onneksi katoavaa kansanperinnettä. Mitä rankempi aihe, sen inhimillisempi käsittelytapa olisi toivottava. En metsästä tällä löysäilyn tai intohimottomuuden ilosanomaa, päinvastoin. Näyttelijän on itse vaadittava itseltään sitoutumista ja haastettava itsensä epämukavuusalueille. Minkä ja miksi on oltava rankkaa? Näyttelijöiden mielestä äärimmäinen fyysisyys sinänsä on harvoin rankkaa. Rankkuuden kokemus syntyy lähes poikkeuksetta mielivallasta tai surkeista kommunikaatiotaidoista tai omasta osaamattomuudesta. Ulkokohtainen arvojärjestyksen kannattelu tai epävarmuuden peittely ei auta ketään. Pelko lisää negatiivista käyttäytymistä. Pelko voi olla pelottelun syy. Fyysisesti vaativa voi myös olla henkisesti ilmavaa tai päinvastoin. Näyttelijäntekniikat ovat joka tapauksessa apukeinoja tarvittaessa, eivät koskaan itseisarvo. Rankkuuden tulisi olla vaikutelma lopputuloksesta eikä tekotavan vääristynyt tulkinta.

Olen väitellyt joidenkin tekijöiden kanssa siitä, voiko näyttelijäntyötä opettaa. Osa on sitä mieltä, että ei voi. Heidän mielestään näyttelijäksi synnyttään; rytmi- ja näyttämöllinen taju, mielikuvitus, musikaalisuus ja herkkyys ovat synnyinlahjoja. Kokemukseni mukaan kaikilla on ainakin mielikuvitus. Osa ei ole vain saanut antaa sille tilaa. Mielikuvitus on jäänyt rationaalisuuden panttivangiksi. Kaikkia ominaisuuksia voi silti määrätietoisesti kehittää. Vastaväittäjät ovat viitanneet perinteiseen roolityöhön sisältyneeseen eläytymistaitoon tai mystiseen armo- lahjaan. Näyttelijä pikemminkin olisi roolihahmo kuin näyttelisi sitä. Elokuvissa käytetään toisinaan amatöörejä, jotka ovat kuin roolihahmo. Heidän variaationsa useammissa roolitöissä voi jäädä kapeaksi. Teatterissa vaaditaan enemmän.

Synnynnäiset näyttelijät kokisivat kaiken aidosti. Ammattinäyttelijä osaa luonnollisesti näyttellä kaikkia aistimusten vaikutelmia, kuten vaikka kipua ilman todellista kivun kokemista. Näyttelijäntekniikkaa on sisäisten impulssien lisäksi ulkoisen ärsykkeen kanavoiminen sisäiseksi. Ärsykkeenkään ei tarvitse olla todellinen. Yksinkertainen päätelmä surun näyttelemisestä olisi se, että näyttelijä itkee. Vaikutelma ja keinot ovat vaarassa taas sekoittua. Surun vaikutelma voi syntyä myös tuhansista erilaisista teoista ja tunnekuljetuksista. Näyttelijäntyötä voi opettaa samoin kuin soittoa, tanssia, laulua, kuvataidetta, kirjoittamista,

esitystaidetta tai mitä tahansa muutakin taiteenalaa. Empiirinen tutkimus on osoittanut, että oppilaat, kuten kaikki muutkin, kehittyvät harjoittelemalla. Näyttelijän ammattitaito koostuu tietenkin persoonallisista ominaisuuksista, mutta myös teknisistä elementeistä, kyvystä yhdistää monia eri asioita ja harjoitelluista taidoista. Kyky kuvitella, samastua, herkkyyys ja sisäinen voima sekä intohimo alaa kohtaan ovat tunnustettuja kvaliteetteja. Intohimo mahdollistaa jatkuvan harjoittelun ja tutkimisen.

Olen nähnyt, mitä koulutuksella ja alalla parhaimmillaan ja pahimmillaan voidaan saada aikaan. Pahimmillaan on hukattu lahjakkaita näyttelijöitä, jotka eivät ole halunneet tai kyenneet jatkamaan ammatissa huonojen käytäntöjen, pinnallisen julkisuuden, kilpailun tai epäinhimillisen kohtelun takia. Tukahduttava koulutus tai huonot kokemukset ammatissa ovat saaneet osan vaihtamaan alaa. Näyttelijäntyö on aina vuorovaikutteista. Parhaimmillaan näyttelijäntaiteen työskentelytapoja on opetettu monipuolisesti, eikä kaikkea törmäytetä vasta kentällä. Näyttelijöiksi valmistuu yhä enemmän monialaisia taitureita.

Näyttelijän työn mystifointi elää silti sitkeästi. Mystifoidaan rankkoja tekemisen tapoja tai hyvän näyttelijän ominaisuuksia. Hyvä näyttelijä ei koskaan valita, on monipuolinen ja aito, ei väsy eikä sairastu, on hyvä ryhmätyöntekijä, hyvä jätkä, ei mielistele, ei hae töitä vaan hänelle soitetaan, istuu kapakassa harvakseltaan oikeina iltoina, menee jatkoille, muttei ole kännissä, on mieluummin raksalla töissä kuin väärien ohjaajien produktioissa, oppii näkömuistilla kaiken kerralla, eikä riitele palkasta. Hyvä näyttelijä on kuitenkin myös näyttelijä, joka sattuu saamaan hyvän tehtävän mielenkiintoisessa produktiossa, mikä taas poikii lisää mahdollisuuksia.

Opettajana olen nähnyt myös hyviä näyttelijöitä, jotka eivät ole koskaan saaneet tällaisia mahdollisuuksia. He ovat silti monipuolisesti lahjakkaita ihmisiä, joiden soisi saavan töitä. Monenlaiset portinvartijat valitsevat ja jättävät valitsematta.

Useat näyttelijät ja ohjaajat meillä ja muualla ovat sanallistaneet monipuolisesti näyttelemisen prosessia. He ovat kehittäneet tekniikoita, joilla muun muassa mahdollistetaan vapautunut reagointi ja läsnäolo palvelemaan kulloistakin tehtävää. Näyttelijä on autonominen taiteilija, joka voi tuottaa sisältöä ja lähestymistapoja ja varioida ilmaisuaan. Onneksi tämä toteutuu useimmiten.

Näyttelijäntaidetta on mahdollista opiskella monin eri tavoin. Pääasia on, että jotain asiaa harjoitetaan riittävän pitkään. Lyhyet pääaineen kurssit eivät johda syvään oppimiseen. Kymmenentuhatta toistoa akrobaattisen liikkeen oppimisessakin on minimivaatimus. Instrumentin soittoa harjoitellaan päivittäin

kymmenien vuosien ajan. Miten näyttölemistä voisi oppia syvällisesti muutamalla kurssilla? Toki tekemälläkin oppii ammatissa, mutta miksi sitten kouluttaa näyttelijöitä? Opintonsa aloittavilla näyttelijäopiskelijoilla ei ole useinkaan vastaavanlaista perustaa ammattiin kuin tanssijoilla tai muusikoilla. Tästäkin syystä olisi taattava pitkäjänteinen oppiminen.

Näyttelijäntöön mystiikkaa voi purkaa yhä. Mystiikan purkamisen ei ole yksilön sielullisten kokemusten kieltämisestä tai taiteen selittämättömien vaikutuksien banalisoinnista vaan abstraktien näyttämöohjeiden tai epätarkkojen ilmaisujen avaamista. Muun muassa ”näyttelijällä pitää olla salaisuus”- tai ”moka on lahja”-hokemat ovat osa yleisimmistä abstrakteista ohjeista, joihin törmää joka paikassa. Näyttelijän olisi esimerkiksi hyvä tietää, mitä salaista apukeinoa hän käyttää. Epämääräisen salaisuuden näyttöminen tuottaa yleistä ilmaisua ja roolihahmosta voi tulla muuttumaton, toinen silmä sirrillään oleva jähmettynyt salaisen kuva. Moka on lahja ei tarkoita, että on kivaa, kun pallo putoaa pelissä ja sitten hurrataan. Moka on lahja -ajatuksella on käsittääkseni tarkoitettu muun muassa sitä, että integroidessamme esityksessä tapahtuvan yllätyksen osaksi esitystä tai toisaalla jatkaessamme sitkeästi keskeneräisen idean kehittelyä virhe lakkaa olemasta. Silloin syntyy parhaimmillaan jotain uutta, ennalta arvaamatonta. Väitteellä ilmaistaneen myös sitä toivetta, että virheitä salliva yhteisö mahdollistaisi vapaammin luovan tuottamisen ilman välitöntä tulostavastuuta tai rankaisemista. Teatterimaailmassa on vielä paljonkin abstraktia sanastoa purettavaksi ja konkretisoitavaksi.

Todellista mystiikkaa harjoittelemisessa ja taiteen tekemisessä on, ettei etukäteen analysoimalla voi aina tietää, mikä lopputuloksessa toimii ja miksei sama resepti auta seuraavalla kerralla. Tekniikat auttavat muun muassa toistojen varioimista. Paradoksaalisesti tekniikat helpottavat myös rationaalisuuden syrjäyttämistä ja luovaan tilaan heittäytymistä.

Epämukavuusalue näyttämötyöskentelyssä

Näyttelijälle on välttämätöntä harjoitella toimimaan omalla epämukavuusalueellaan, jos halutaan ilmaisusta elävää ja herkkää. Ensin tunnistetaan oman mukavuusalueen rajat ja sen jälkeen tutkitaan epätyypillisiä alueita. Epämukavuusalueen tutkiminen voi olla kontrollista luopumisen taitoa, keskeneräisyyden sietoa, kykyä sitoutua hetkeen tai epävalmiiseen ideaan ja niin edelleen.

Ihminen ei ole koskaan valmis tai lopullinen, roolityökään harvoin on. Epämukavuus näyttämöllä johtuu useimmiten siitä, että kehomieli ei ole tottunut erottelemaan tunteita, jotka oikeassa elämässä aiheuttavat todellisia

vaaratilanteita. Sen vuoksi näyttelijätkin hakevat helposti turvallisia ratkaisuja tiedostamattaan. Monet ovat harjoitelleet koko ikänsä peittelemään sisäisiä mielenliikkeitään, varsinkin jos on lapsena joutunut naurunalaiseksi tai vähätellyksi herkan reagoimisensa vuoksi. Häpeän tunne estää uudelleen yrittämisen ja johtaa varman päälle pelaamiseen.

Näyttämö vaatii läpinäkyvyyttä. Yleisön täytyy pystyä tulkitsemaan henkilöiden mielenliikkeitä. Vaikka näyttelisimme kovaa, tunteetonta henkilöä, on mielenkiintoisempaa seurata tämän kamppailua purskahtelua vastaan kuin nähdä pelkkä kova lopputulos. Laiskan näyttteleminen paikallaan makaavana on tylsä älyllinen ratkaisu laiskuuden ilmentymästä. Laiskan näyttteleminen tyyppinä, joka koko ajan yrittää reipastuttaa itsensä, mutta lannistuu aina uudelleen, on todennäköisesti kiinnostavampi aktiivinen vaihtoehto. Vaikutelma hahmosta voi silti edelleen olla laiska. Staattisuus reaktioissa on turvallisempaa näyttelijällekin. On helpompaa maata laiskana tai pysytellä kovana kuin yrittää monta kertaa ja pudota korkealta. Harjoitteilla pyritään siis häiritsemään rationaalisuutta, jotta uskalletaan tuottaa vapaata reagointia ja toimintaa. Jotkut tarvitsevat harjoittelussa hikeä, toiset älyllisiä perusteita ja suurin osa sen lisäksi hyväksyntää voidakseen tuottaa vapaasti ja uskaltaakseen epäonnistua. Jos ei uskalla epäonnistua, pysyttelee mukavuusalueella. Lopulta turvallisuuden tunne tulee itsestään ja näyttämöllisissä vaikeissa paikoissa pysyttelevä synnyttää onnistumisen kokemuksia.

Harjoittelussa tiukkakin vaatimus on hyvä, jos se sisältää myös hyväksyntää ja rakkaudellisuutta. Rakkaudellisuudella tarkoitan aitoa uteliaisuutta, mahdollisuuksien näkemistä ja kannustusta. Vaikka opettajan oma mielipide olisi mikä, vastuuta pitkäjänteisyyden turvaamisesta ja hitaasta kypsymisestä täytyy suvaita. Motivaatio kasvaa myönteisessä ilmapiirissä. Kokonaan eri asia on, jos ei ole sisäistä motivaatiota. Kukaan ei voi innostaa toista, jos perimmäinen sisäinen motivaatio puuttuu. Kyky erottaa motivaation puute ja pelko toisistaan on myös suotavaa.

En usko, että maailmasta löytyisi laskovarjohyppääjägurua, joka pystyisi motivoimaan minut hyppäämään koneesta. Pelkoni lisäksi minulla ei ole minkäänlaista motivaatiota kokea vapaan pudotuksen ihmettä. Tässä asiassa en tarvitse sisäistä enkä ulkoista motivointia. Näyttelijöillä on yleensä vahva motivaatio työtään kohtaan. Motivaation voimakkuus vaihtelee silti kaikilla. Parhaimmillaan ihminen saa aktivoitua resurssinsa maksimaalisesti tavoitteensa saavuttamiseksi. Jokainen voi myös itse vaikuttaa vireytystilaansa ja aktiivisuuteensa. Motivaation esteiden tunnistaminen auttaa niiden työstämisessä. Stressi syntyy, kun vallit-

seva hetki ja päämäärä eivät kohtaakaan. Silloin voi tehdä edes pienimmän asian, joka edistää päämäärään pääsemistä. Toinen vaihtoehto on muuttaa päämäärää helpommin saavutettavaksi. Esimerkiksi koko näytelmäteksti olisi osattava kuu-kauden päästä. Päämäärää tässä tapauksessa ei voi muuttaa. Voi päättää, että opettelee sivun päivässä ulkoa. Menee pieni pala kerrallaan kohti päämäärää.

Kontrollin menettämisen pelko

Selviytymismekanismimme pyrkivät paikkaamaan keskeneräisyyden ja epävarmuuden tunteemme. Haluamme näyttää haavoittumattomalta, usein myös näyttämöllä, kun pelottaa. Kontrolloidun ilmaisun avulla pyritään olemaan paljastamatta toiselle omia mielenliikkeitä, epävarmuutta. Mustien aurinkolasien käytön suosio johtuu myös siitä, että epävarmoja silmänliikkeitä ei nähdä. Negatiivisuus pitää turvassa. Epämielilyttävien asioiden jatkuminen pysäytetään kontrolloimalla ja tyrmentämällä.

Voidaan kysyä, mikä olisi pahinta mitä kontrollin menetyksestä seuraisi näyttelijälle.

Repliikkien unohtaminen, loppumaton tunnereaktio ja hulluksi tuleminen ovat tietysti mahdollisuuksien rajoissa. Aluksi monen näyttelijän on opetettava uudelleen ikään kuin ”näyttelemään ulos” ajatuksensa. Ei riitä, että ajattelee, jonkun muunkin on todettava se. Perusilmeemme saattaa olla eräänlainen sosiaalinen maski, jolla varotaan kaikkea spontaania. Silti onneksi suurin osa mikroilmeistämme on tiedostamattomia. Emme pysty kontrolloimaan niitä kaikkia, vaikka haluaisimme. Joistakin harjaantuneista kivikasvoista saattaa huvittuneisuuden todeta silti vain suurennuslasilla pikkuruisesta suun tilan sisäisestä laajentumisesta.

Toimii elokuvassa.

Yleensä kontrollin menettämisen pelko liittyy alitajuisesti sosiaalisen statuksen menetyksen pelkoon. Lauma vierastaa heikkoa ja sairasta jäsentä. Ei haluta joutua eristetyksi oman outouden takia. Olemme jokainen kuitenkin vain pisara kummallisuuksien meressä. Emme se ainoa pisara. Usein oppilas kertoo suurena salaisuutena jonkin omasta mielestään oudon ajatuksensa tai toimintatapansa. Hänen yllätyksekseen monet ovat miettineet samanlaisia ajatuksia.

Pelko kontrollin menettämisestä on todellisuutta monelle aloittelevalla näyttelijälle. Jotkut eivät ole koskaan uskaltaneet reagoida syvästi. Voidaan pelätä, että jos raivostuu, johtaa se oikeaan väkivaltaan. Kauhistellaan paljastumista vahvan tunnereaktion aikana. Läpinäkyvänä olemiseen antautuminen tai suojausmekanismien tiedostaminen on prosessi. Sitäkään ei voi ulkopuolelta

pakottaa. Hyväksyvä ilmapiiri rakentaa luottamusta. Miten voisimme välittää näytellessämme toisen ihmisen tuntemuksia, jos pelkäämme ja suojelemme omiamme? Omien tunteiden edes jonkinlainen tunnistaminen on välttämättömyys näyttelijälle. Impulsseihin reagoiminen vie orgaanisen vuorovaikutuksen polulle. Tällöin tilanne ja repliikit siivilöityvät reagoinnin ja tunteiden läpi, eivät irrallisina paperin makuisina deklamointeina.

Joku on saattanut tottua määrittelemään itsensä esimerkiksi kärsimättömäksi, ujoksi tai iloiseksi. Ihminen ei ole kuitenkaan yksi tunne, vaan loputon ristiriitainen kokonaisuus. Tunteet tulevat ja menevät, ja on osin itsestä kiinni, kuinka kauan jonkin tunteen vallassa on. Tunteet voidaan kuvitella ohi ajaviksi ilmapalloiksi. Niitä tulee ja menee. Ihmisessä on valtava määrä erilaisia ominaisuuksia. Roolihenkilökin on muuta kuin pelkkä adjektiivi. On riemullisempaa ajatella, että henkilö voi aluksi tehdä ihan mitä vain kuin typistää lähtökohtaisesti sen toimintasädetä. Jos haluamme saada aikaan vaikutelman iloisesta henkilöstä, ei tarvitse ainakaan näyttellä iloisesti. Päämäärä on eri kuin keinot. Henkilö voi hurmata, uhkailla, pakottaa, esittää uhria, kiristää tai haluta paeta ja niin edelleen, ja silti vaikutelma voi olla iloinen. Keinoja saa vaihdella sekunnin välein. Tauotta naurava näyttelijä yrittää esittää iloisen vaikutelmaa. Vaikutelma voikin silloin olla esimerkiksi tyhmä tai ahdistunut.

Joillekin näyttelijäopiskelijoille oma keho on aluksi vieras eivätkä sen tuntemukset ole tuttuja. Keho on kuitenkin näyttelijän tärkein työväline. Liike- ja tanssitunnit sekä koko näyttelijäntaiteen opetus tähtäävät kokonaisvaltaiseen kehomielen saumattomaan yhteispeliin. Keho tietää usein enemmän kuin tietoinen osa mielestä. Näyttelijän kehon tulee saada reagoida vapaasti, elää, välittää tunnetta ja suuntia. Näyttelijän tulee myös oppia kuuntelemaan, mitä keho viestii. Tällöin tarve kehollisestakin kontrollista vähenee.

Harjoittelun pelisäännöt pitää sopia. Tunneilla on turvasana. Lämmittelyn ja improvisaation tiimellyksessä voi joskus sattua tahattomia vahinkoja. Tilanne keskeytetään silloin heti, eikä turvasanan käyttäjän tarvitse perustella keskeytystä, jos ei halua. Peli tai kohtaus jatkuu uudestaan. Hypätään takaisin hevosen selkään. Opitaan tunnistamaan, mikä on ulkopuolelta tulevaa turhaa kontrollin vaatimusta, mikä henkilökohtaista ja välttämätöntä.

Näyttelijä ja rooli

Näyttelijä lainaa esityksessä itsensä roolihenkilölle ja antaa myös itsellensä tapahtua. Mielikuvana voisi ajatella, että roolihenkilö on läpinäkyvä ja sen sisältä näkyy oikea ihminen ja hänen emotionaaliset liikahtuksensa. Nykyään olen sitä

mieltä, että rooli syntyy reaktioista, liikkeestä, asenteista, vuorovaikutuksesta ja toiminnoista pikemminkin kuin etukäteen määritellyistä ulkoisista tunnusmerkeistä tai varsinkaan psykologiasta. Roolin vaikutelman kuljettaminen on tappavan tylsää.

Analyysi ei ole näyttelemisohje. Analyysiä tarvitaan ennen tai jälkeen toiminnan, mutta ei näyttelimestilanteessa. Työryhmän täytyy olla ns. samalla sivulla siinä, mitä ollaan kehittelemässä. Lopputuloksen ei tarvitse olla valmis kuva, jota kohti mennään. Näyttelijän keinot ovat toiminnallisia. Anteeksi vaan Stanislavski, mutta ei ole olemassa mitään järjestelmää, joka kattaisi kaikkien erilaisten tyylilajien tai esitystapojen näyttelemisen ja antaisi täydellisen ohjeistuksen joka vaiheeseen. Täysin epälooginen ja mekaaninenkin yhdistelmä eri elementtejä voi saada aikaan vaikutelman uskottavasta kokonaisesta roolihenkilöstä ja tilanteesta.

Veto ja toiminta

Näyttelemisen yhteydessä puhutaan aina toiminnasta. Sisäinen toiminta, ajattelu ja reagointi ilmentyvät lihallisena. Herkkien ihmisten pienimmätkin ajatukset ja halun suunnat näyttäytyvät satoina pieninä eleinä, ilmeinä ja kehon impulsseina. Oikeassa tilanteessa ymmärrämme usein sanattomasti, mitä toinen haluaa. Kun näemme vaikka pelokkaan tai rakastuneen ihmisen, ymmärrämme heti, mihin hän pyrkii. Rekisteröimme pelokkaan pälyilyn, huomaamattomat vilkaisut, kasvojen nykimiset, pois päin pyrkimisen tai muun sellaisen. Rakastunut voi liikehtiä pehmeämmin, äännähtelee, pyrkii peittelemään heikosti kosketuksen haluaan. Pienet lihasten liikahtukset ilmaisevat sisäistä tarvetta ja suuntaa. Pyrkimys ja esteet päämäärän saavuttamisessa tuottavat sisäistä ja ulkoista liikettä.

Näyttämöllä nähdään henkilöitä ääritilanteissa toiveittensa ja pelkojensa keskellä. Harvoin näyttämötaidetta tehdään harmonisista ihmisistä. Näyttelijä ei voi vain oleilla, vaikka hänen esittämänsä henkilö olisi paikoillaan. Vaikka ulkoinen toiminta olisi minimaalista, sisäisten liikkeiden täytyy elää ja olla havaittavissa. Koska olemme eläimiä, liikumme aina kohti mielihyvän kokemista ja välttelemme kipua. Liikumme taukoamatta kohti tai pois myös toisiimme nähden huomaamattomasti.

Elämässä kaikki tapahtuu organisesti. Näyttämöllä elämistä hankaloittaa liiallinen tiedostaminen. ”Nyt sää kuulet ittes”, huomautti Turkka. Hän ohjasi näyttelijöitä muistelevaan aamutoimiaan samalla, kun replikoi. Tämä siksi, että näyttelijä ei lausuisi ja maalailisi pelkkiä sanoja ja olisi liian tietoinen tekemisistään. Rationaalista mieltä häirittiin. Samalla toisen käden tuli haroa

tulevaisuuteen ja toisen menneeseen. Nimitän tätä vedoksi. Tanssijakin painaa jalkapohjiaan lattiaan, samalla kun ojentautuu ylöspäin. Hän laajenee vähintään kahteen suuntaan.

Tšehov-metodissa puhutaan mm. laajenemisesta ja supistumisesta, improvi-saatiossa statusilmaisusta. Keith Johnstone ja mm. Konrad Lorenz ennen häntä tutkivat eläinten hierarkioita ja huomasivat ihmisten käyttäytyvän hyvin saman-kaltaisesti kuin eläimet. Vuorovaikutustilanteissa on kysymys dominoinnista ja alistumisesta erilaisin hienovaraisin keinoin. Näyttelijä voi käyttää materiaalina tietoa alati käynnissä olevista vuorovaikutussuhteista, joissa dominointi ja alistu-minen vuorottelevat. Ajatusta voi tutkia myös henkilön suhteena tilaan, aikaan ja ihmisiin. Veto-käsite sisältää jatkuvan liikkeen. Näyttelijä voi estää itseään liikkumasta ja ylläpitää elävää ”vetoa” kohti jotakin, purkamatta jännitettä. Vedon tulee kuitenkin syttyä ja muuntua impulsseista, ei olla staattinen.

Luova tila ja flow

Väsytetty kehomieli ei jaksakaan enää taistella sovinnaisuuden puolesta. Näytteli-jän alitajunta alkaa helposti tuottaa kontrolloimatonta materiaalia esimerkiksi ruumiillisen ponnistelun tuloksena. Toisaalta luova tila on pelkkä abstraktio tai päätös ryhtyä toimintaan. Pitääkö sitten päästä kontrolloimattomaan tilaan ja impulssien kokonaisvaltaiseen virtaan ennen kuin voi olla luova? Ovatko lapset koko ajan luovassa tilassa? Jos ovat, johtuuko se siitä, että he eivät vielä kykene ymmärtämään tekojensa seurauksia? Ovatko kaikki lapset luovia koko ajan? Onko parempi olla tyhmä, että on luova eikä kritisoi tekemäänsä? Oleellista on se, että opitaan tuottamaan materiaalia ilman, että kritiikki tai mielen este pysäyttää tuottamisen kokonaan. Jalostaminen on sitä seuraava vaihe. Miellän luovan tilan myös tavanomaisena rutiinina, jolloin tekee, tuottaa materiaalia välittämättä tai kontrolloimatta, mihin se johtaa. Kritiikin tai jalostamisen aika on siis jäl-keenpäin, ei tehdessä. Pitää vain alkaa tehdä, alkaa harjoitella, kokeilla surutta.

Flow näyttämöllä tuntuu parhaimmillaan siltä, että hallitsee vaadittavan ja kykenee käyttämään maksimaalisesti osaamisensa sekä on samanaikaisesti muiden kanssa saumattomassa yhteydessä. Uskon nykyään, että luova tila on päätös olla arvioimatta itseään samaan aikaan kun tekee. Näyttelijän älykkyyttä on myös heittäytymis- ja tunneäly sekä sitoutuminen valittuun toimintaan.

Näyttelijäopiskelijat harjoittelevat luottamaan omiin tunteuksiinsa ja aja-tuksiinsa. Yllättävän monet meistä on sopeutettu hiljaa nauraviksi ja päkiöillä hiipiviksi anteeksipyytelijöiksi. Kovaääniset ovat moukkia, ja kanta-astujat pilaa-vat kerrostalojen rauhan. Aurinko piirretään oikeaan yläkulmaan keltaisena, ja

kuoroon eivät pääse seiskan laulajat. Kiltit tytöt ja pojat yrittävät miellyttää kaikkia ja olla näkymättömiä ja hiljaisia. Käytetään mielikuvitusta ”äidille” sopivasti.

Näyttelijän pitää kuitenkin kuvitella rautalangasta auringonpaiste ja vetää kännisenä laamana soolobiisi tai ihan mitä vain. Opiskelussa harjoitellaan ottamaan uudelleen tilaa ja aikaa koko keholla ja mielellä, päästämään isoa ääntä ja tekemään ”typeriä” juttuja, jotta emme arvottaisi omaa tekemistämme luomisvaiheessa ja esiintyessämme. Typerä juttu tarkoittaa omaa arviota mahdollisen epäonnistumisen tai epämukavuusalueen äärellä. Flow tai luova tila syntyvät hetkessä, jota ei arvoteta. Kaikki ”väärin” tekeminen tai oleminen on silloin tervetullutta.

Mielikuvitus, leikki ja paljastumisen pelko

Jokaisella on mielikuvitus. Se saadaan helposti esiin syivistäkin piiloista. Monet ovat tottuneet kuitenkin hokemaan itselleen olen huono -juttuja niin kauan, että arvottajan häätäminen olkapäältä kestää aikansa. Auktoriteetit, jotka ovat tyrmänneet lasten vilpittömiä pyrkimyksiä, ovat saaneet aikaan paljon tuhoa mielikuvituksen häivyttämisessä. Itsensä rankaisu -mantran vaihtaminen positiivisempaan auttaa joitakuita. Mielikuvituksen herättäminen on sama kuin hyväksyntä. Otetaan vastaan, mitä mieleen juolahtaa. Näitä juolahduksia aletaan jalostaa vasta myöhemmässä vaiheessa.

Kun harjoittelemme improvisaatiota jumppasalissa, emme ole jumppasalissa. Mikä tahansa kuviteltu tila käy. Mielikuvitus tai luovuus tukehtuu tyrmäämiseen. Kun tyrmää oman toi toisen idean, mieli jää askartelemaan epäonnistumiseen. Parempaa ideaa ei välttämättä tule. Harjoittelemme ensimmäisen idean hyväksymistä ja jatkamme sen jalostamista. Mielikuvitus herää. Mielikuvituksen herättämistä estää vain pelko, että koko jutun, tilanteen tai roolin pitäisi olla valmiiksi luotu alusta loppuun, ennen kuin edes aloittaa. Taloakin rakennetaan tiili tiileltä, samalla tavalla voi edetä minkä tahansa luomistilanteen kanssa. Emme tiedä, minkä muotoinen talosta tulee, mutta huoneita sinne ainakin tulee. Lopulta voidaan vielä korjata taloa halutuista kohdista. Sama pätee luomistyössä.

Näyttelijäntaide on enemmän paljastamista kuin paljastumista. Pelätty paljastuminenkin on vapauttavaa. Ihminen on ääretön kokonaisuus. Näyttelijän pelkäämä paljastuminen parhaimmillaankin on vain häivähdys jostain suuremmasta kokonaisuudesta. Että paljastun tai paljastan, näyttää yleisölle nanosekunnin totuuden kokonaisuudesta, josta kukaan muu ei silti tiedä mitään. Katsoja ei voi erottaa fiktiosta tosia osia. Parhaimmillaan katsoja kuitenkin kokee kaiken olevan totta. Näyttelijä saa leikkiä ja kuvitella tai olla totuudellinen. Näyttelijää

suojaa tilanteen antama kehys tai rooli. Kukaan ei voi tietää, miten näyttelijä itse toimisi tai ajattelisi, ellei valittu tyylilaji, esimerkiksi suora tunnustuksellisuus, sitä edellyttä. Silloinkaan ei voi olla varma, onko kysymyksessä fiktio.

Elämässä hämmästyttävän moni ei ole spontaani aikuisiällä eri syistä. Älyllisyyden taakka on raskas. Pitää yrittää antaa fiksu asiallinen vaikutelma kaikkialla. Spontaanius on häiritsevää. Samaan aikaan ei voi olla spontaani ja rationaalinen. Ne kumoavat toisensa. Impulssi ei ole älyllinen. Lapsi parhaimmillaan leikkii kuin transsissa ja kykenee silti vastaamaan ”syömään”-huutoon. Hän ei ole seonnut, vaan elää mielikuvitusmaailmassaan. Näyttelijä pyrkii samanlaiseen transsiin. Olemaan leikin sisällä ja kuulemaan silti ulkoa tulevan huudon. Näyttelijä elää parhaimmillaan impulssi kerrallaan.

Lasten ja humalaisten olemukset ovat yllättäviä siksi, että he elävät hetkessä. Koko keho liikkuu ja elää. Lapsi ei yleensä selittele, ettei osaa leikkiä lohikäärmettä tai että keppi ei voi olla hevonen. Lapsi hyväksyy ensimmäisen mieleen juolahtavan idean ja uskoo siihen ja jatkaa sitä. Alkoholisti reagoi impulsseihin arvaamattomasti ja käyttää koko fyysistä kapasiteettiaan pysäkökseen esim. pysäytystä. Rationaalisuus ei enää kahlitse toimintaa. Näyttelijän kehomielen kokonaisvaltainen synkronointi on mahdollista vain, jos hän ei tarkkaile samanaikaisesti itseään tai arvioi suoristustaan. Näyttelijäntaiteen opettamisessa puhutaan sitoutumisesta. Sitoutuminen hetkeen, toimintaan ja reagoimiseen mahdollistaa yleisön uskomisen tilanteeseen. *Beasts of the Southern Wild* -elokuva katsoesani olen saanut syvimmän elokuvallisen kokemuksen lapsen mielikuvitusmaailman ja todellisuuden sekoittumisesta. Mielikuvitus ja todellisuus ovat yhtä. Näin ajattelen myös näyttelijän taiteesta.

Kaksoistietoisuus on sitä, että näytellessä vuorotellen ymmärrän ja analysoin tilannetta ulkopuolisena ja uppoan elämään roolihenkilönä. Ulkopuolella käyntiä (älyllisyyttä) ei tarvitse pelästyä. Kova ääni ja toiminta, tunnetilan kasvattaminen ja kaiken huomion keskittäminen toiseen eli reagoiminen toimivat takuuvarmoina keinoina ”leikkiin” takaisin uppoutumiseen.

Läsnäolo = tilanteessa olo = preesens = reagointi = hetkessä eläminen = vaikuttuminen = sitoutuminen

Täysin vapaat reagoitavat luovat estetiikkaa tai ilmaisua, joita tietoinen mieli ei mielellään tuota. Varomme sen takia spontaaniutta ja vaalimme älykkyyttämme. Herkimpien tunnevaikutusten paljastuminen koetaan heikkoutena ja tunteet pyritään peittämään, jotta ei joutuisi lauman hyljeksimäksi. Kriittisyys nähdään usein synonyyminä älykkyydelle. Muiden toimintaan yhtyminen voi olla vaikeaa.

Hyväksyvä asenne tulkitaan usein tyhmyydeksi. Koen, että taiteen tekemisessä ja sen opettamisessa ensisijaisen asenteen pitää olla kannustava. Jatkuvan tuottamisen elinehto on turvallinen ja salliva ilmapiiri. Vain silloin voimme yllättyä ja tuottaa uutta. Muuten toistetaan vaaratonta kuviota. Prosessia ei voi ohittaa. Alussa ei olla lopussa. Pitää kestää prosessi, jos halutaan luoda muuta kuin tuttua. Parasta, että opettelee nauttimaan siitä.

Harjoitteet, joissa ryhmän kaikki jäsenet matkivat ja toistavat toistensa pienimpiäkin reaktioita, eleitä, ilmeitä, ääniä ja toimintoja, ovat maagisia. Yhteys, joka syntyy näyttelijöiden välille, auttaa saamaan fokuksen kokonaan pois itsestä. Syntyy elävä organismi, jonka liikkeitä ja toimia on mahdoton ennustaa. Taiteessa ennalta arvaamattomuuden tavoittelu vaatii pikemminkin taaksepäin katsomista kuin eteenpäin. Havainto siitä, mitä kuulin, näin tai vaistosin, sekä siihen reagointi pitävät hetkessä. Näyttelijä ei ole läsnä, tilanteessa, jos miettii, miten seuraava repliikki sanotaan. Silloin hän vaan ennakoii ja varmistelee. Jos näin käy, fokus on itsessä. Ei voi olla edellä todellista tapahtumasarjaa ja näyttellä sen ohi. Olla jossain mitä ei vielä ole. Se on kuin samanaikaisesti näkisimme tv-ruudusta normaalinopeudella ja pikakelauksella etenevää elokuvaa.

Näyttämöltä käsin vaikutelman vaihtaminen aiheuttaa, että näyttelijä on liian tietoinen ja tekee ennalta arvattuja toimintoja. Apukeinoina tilanteeseen uppoamiseen toimivat erilaiset tekniikat. Tekniikkaan keskittyminen antaa luvan toimia ”hullusti” eli jotenkin muuten kuin mihin älyllisesti katsoen olisi varaa, sovitusti kontrolloimattomasti. Kun taas olemme uponneet tilanteeseen, voi tekniikan unohtaa. Paradoksaalista kaikki. Erään opettajistani, Sue Waldenin, mielestä aivot ovat laiska elin: ”Älä usko mitä mielesi sanoo.” Heikkoja lihaksiakin sattuu, kun niitä treenataan, samoin aivoja. Aivojenkin on helpompaa kulkea vain tuttuja uria kuin opetella uutta.

Kuuntelu

Näyttämötyöskentelyn yhteydessä puhutaan kuuntelemisen tärkeydestä. Kuuntelun täytyy olla aktiivista. Kuulemme, mitä toinen sanoo, mutta siitä ei aina seuraa mitään. Kuuntelusta tulisi seurata ilmeitä, eleitä, ääntä, puhetta, reaktio. Silloin vuorovaikutus etenee. Vuoro ja vaikutus. Vuorotellen vaikututaan toisista. Saadaan ideoita myös toiselta. Pahimmillaan näyttelijät vain seisovat odottaen omaa repliikkivuoroaan, reagoimatta. Kuuntelutaitoja harjoitellaan paljon.

Kulttuurimme ei ole edesauttanut ihmisten spontaania reagointia vaan on opettanut meidät tukahduttamaan tunteitamme ja peittämään luontaisia reaktiotapojamme. Pidättyväisyys on ollut aristokraattinen hyve. Omien sekä toisten

ihmisten tunteiden tunnistaminen ja ele-ilmekielen ymmärtäminen ovat osin opittuja taitoja. Taitoja voi harjoittaa ja kehittää. Perimän lisäksi ympäristö ja ihmissuhteet muokkaavat meitä erilaisiksi toimijoiksi. Kuuntelutaidot voivat kehittyä samalla kun itsetuntemus kasvaa. Olemme valmiimpia luopumaan selviytymisstrategioistamme luottamuksellisessa ilmapiirissä. Vieraiden joukossa se on vaikeampaa, samoin tilanteessa, jossa olemme katseiden kohteena.

Näyttelijäntyössä harjoitellaan reaktion paljastamista. Reaktiot, jotka piilotetaan normaalielämässä, halutaan nähdä näyttämöllä. Johtaja ei totutusti tule itkettyneenä kokoukseen tai nauraa hohota pankkireissullaan. On parempi peittää reaktiot, jos haluaa olla uskottava. Näytellessä toimitaan päinvastoin.

Näyttelijän taide

Nykyteatterissa ei ole rajaa siinä, mitä näyttelijä voi tehdä tai mitä keinoja käyttää.

Näyttelijöiden peloton laaja-alaisuus on jo huomioitu eri osa-alueilla. Näyttelijän harjoittelussa pelottomuus on muun muassa sitä, että näyttelijä uskaltaa elää hetki kerrallaan ja antaa itsensä vaikuttua. Parhaimmillaan näyttelijä yllättää silloin itsensäkin ja heittäytyy laajentamaan ilmaisuaan kohti tuntematonta. Peloton kykenee hyväksymään tapahtuvan ja vastaanottamaan tuntemattoman hetken eli elämän. Syntyy orgaaninen tapahtumasarja.

Kaikesta osaamisesta huolimatta välillä syntyy artikuloimatonta ilmaisua, välillä hyvää ja kaunista. Emme pysty kontrolloimaan lopputulosta etukäteen. Jos pystyisimme, maailma olisi täynnä pelkästään mielenkiintoista taidetta. Vaikka tiedämme tämän, kontrollin tarve iskee usein ja tuloksena on silloin riskitöntä, ennalta arvattavaa taidetta. Haluan muistuttaa silti, että kriitikot kritisoivat ja tekijät tekevät, meni syteen tai saveen. Jos haluaa jäädä oman työnsä kriitikoksi odottamaan itseltään tarpeeksi hyvää teosta, voi joutua odottelemaan pitkään. Tekijänä on aina tulella ja aina kesken.

Ilman intohimoa ei ole taidetta. Ilman rakkautta ei kykene välittämään.

Näyttelijän pitää tehdä. Yrittää. Etsiä. Kokeilla. Epäonnistua. Nauttia. Tulla välillä hulluksi. Antaa armoa. Elää elämää.

Kiitos kaikille opettajilleni, ohjaajilleni ja näyttelijätovereilleni intohimoisesta jakamisesta ja korvaamattomasta yhteistyöstä.

Erityiskiitokset vielä:

Teatterikorkeakoulun omat opettajani, nykyiset kollegani

Stella Polariksen kaikki ihmiset

Otso Kautto

Quo Vadis

Keith Johnstone

Lennart Svensson

Helge Skoog

Toni Totino

Dennis Cahill

Shawn Kinley

Rebecca Stockley

Barbara Scott

Regina Saisi

Tim Orr

Stephen Keary

Rafe Chase

Sue Walden

Judith Weston

Brad Fortier

Impropera

Randy Dixon

Lähteet

Goleman, Daniel. 1997. *Tunneäly: lahjakkuuden koko kuva*. Suom. Jaakko Kankaanpää. Helsinki: Otava.

Kushner, Tony. 2003. *Angels in America: a gay fantasia on national themes*. New York: Theatre Communications Group.

Jukka Ruotsalainen, TeM 2001, näyttelijäntaiteen lehtori, toiminut TeaKissa lehtorina vuodesta 2011. Näyttelijä-ohjaaja, toiminut free lancerina pääkaupunkiseudulla. Teatteri Takomon ensemblen jäsen.

Kuvassa Jukka Ruotsalainen ja Kristian Palmu VÄSI, Taideyliopiston leirikoulu 2011.

Kuvaaja: Seppo Kumpulainen



JUKKA RUOTSALAINEN

Minä ja muut

– ajatuksia rooleista ja toiseudesta

Pohdiskelen tässä kirjoituksessa näyttelijäntaiteen ja -koulutuksen haasteita nykynäyttämöllä. Valaisen muutamaa aihetta, joista keskustelemme näyttelijäntaiteen koulutusohjelmassa, ja annan niihin omia, kärkkäitä vastauksiani. Huomaan toki, että monet kysymykset jäävät ilman vastausta. Käsittelen toiseutta, sukupuolta ja roolin käsitettä omakohtaisesta ja hyvin kapeastakin näkökulmasta. Kaikki ajatteluni pohjautuu omaan työhöni näyttelijänä ja pedagogina, kysymykset ovat nousseet käytännön työstä.

Kun opiskelin Teatterikorkeakoulun näyttelijäntyön koulutusohjelmassa 1997–2002, keskustelukulttuuri poikkesi huomattavasti nykyisestä. Me näyttelijäopiskelijat keskityimme opettelemaan ilmaisutaitoja, jotka auttoivat meitä näyttelemään roolia uskottavasti ja taitavasti samaan aikaan, kun ohjaaja- ja dramaturgiopiskelijat pohtivat näyttämöä laajemmin, filosofisemmin. En muista juurikaan, että olisimme näyttelijäntyön tunneilla puhuneet merkityksistä ja maailmankuvasta, joita loimme. Fokus oli draaman toimivuudessa, käytännön kysymyksissä. Muistan meidän nauraneen, että me olemme ne tyhmät näyttelijät ja tuolta tulee *intelligentsija* ohjaajaopiskelijoiden tullessa paikalle. Tämä jako oli silloin oman kokemukseni mukaan vallitseva, ja minua opiskelijana se ahdisti paljon.

Moni asia on muuttunut kahdessakymmenessä vuodessa. Näyttelijänkoulutus sisältää hieman enemmän analyysioppiaineita, opinnoissa on paljon itsenäistä työskentelyä ja omien esitysten tekemistä. Opiskelijoita kannustetaan omaan kriittiseen ajatteluun. Suurin muutos on tapahtunut keskustelukulttuurissa. Nykyisin näyttelijäntaiteen koulutusohjelmassa (huom. ero vanhaan nimeen näyttelijäntyön koulutusohjelma) puhutaan merkityksistä ja etiikasta, näyttämöstä ilmiönä. Vieläpä erittäin korkealla tasolla. Tämä ilahduttaa minua valtavasti. Nykyiset opiskelijat ovat oppineet jo peruskoulussa kyseenalaistamaan oppimaansa, etsimään itse vastauksia ja luomaan omat sääntönsä. On helppoa tukea

näyttelijän kasvua itsenäiseksi taiteilijaksi, kun tämä pohja on kunnossa. Se vapauttaa minut pedagogina olemaan avoimesti oma itseni, tekemään tätä työtä puhtaasti omasta näkökulmastani, *omasta taiteilijuudestani* käsin. En ole vain teatteripedagogi, olen taiteilija, esitysten tekijä. Minun on mahdotonta opettaa mitään yleistä näkökulmaa näyttelijyyteen. Voin opettaa vain omaa, kohtalaisen kapeaa ymmärrystäni tästä ammatista. Luotan siihen, että opiskelijat haastavat minut ajattelussa ja kyseenalaistavat asioita, joita minä pidän totuuksina. Mitä siis tarkoitan kirjoittaessani, että keskustelukulttuuri on muuttunut? Mistä me keskustelemme? Seuraavaksi ajatuksia teemasta, joka ponnahtaa esiin varsin usein.

Roolileikkejä

Toiseus on monissa tieteenaloissa käytetty käsite, joka voidaan ymmärtää itsensä keskelle asettamisena ja samalla itseensä nähden erilaisten ryhmien pois sulkemisena. Toiseuteen kuuluu olennaisesti erojen etsiminen ja binaarinen suhde minun ja muun välillä. ”Toinen” voidaan siis ymmärtää henkilönä tai ryhmänä joka on erilainen suhteessa omaan itseensä.

(Wikipedia: toiseus 19.2.2018.)

Näyttelijyydestä voisi puhua toiseuden taiteena. Klassiseen taiteen määrittelyyn kuuluu *mimesis*. Platon ja Aristoteles kutsuivat mimesistä luonnon jäljittelyksi. Näyttelijäys onkin monesti käsitetty niin, että näyttelijä *muuntuu* roolihenkilöksi. Tämä tapahtuu niin, että näyttelijä käyttää havaintojaan tosielämästä ja näytellessään *jäljittelee* erilaisten ihmisten käyttäytymismalleja. Näyttelijä *esittää* roolia, roolihenkilöä. Näyttelijä muuntuu *toiseksi*.

Tämä saattaa olla ongelmallista. Minulle se on. Myönnettäköön heti alkuun: en ymmärrä, mikä se rooli tai roolihenkilö on. En ole koskaan sellaista tavannut, en ole koskaan roolihenkilöä tunnistanut itsessäni. Näyttää vahvasti siltä, ettei minulle roolihenkilöä ole koskaan ollut olemassakaan. On vain oma itse, näyttelijä ja hänen eri puolensa. Ymmärrän toki, että *oma itse* käsitteenä altistuu kritiikille ja tulkintoille, minuudesta on monenlaisia tulkintoja ja teorioita. Puhumattakaan *roolista*, jonka katsotaan olevan jotain toista suhteessa tähän itse. Puhunkin omasta havainnostani hyvin kokemuseräisesti. Kun viittaen itse, tarkoitan kokemusta siitä, en ota kantaa sen todenperäisyyteen tai *aitouteen*.

Itse työskentelen näyttämöllä lähes ainoastaan sen konstruktion kanssa, jota omaksi itseksi kutsutaan. Olen näyttämöllä aina *oma itseni*. Olen minä, joka

puhuu repliikkejä ja tekee tekoja, jotka ovat minulle joko tuttuja tai vieraita. Näyttelijyyteni tylpistyy omaan itseen, siihen arjen roolikasaumaan, jota kannan mukanani työtilanteessa. Tämän itsen moninaisuus ja kaikki sävyt ovat työvälineitäni, mutta kieltäydyn ajattelemasta, että muutun tai muunnun toiseksi. Kuten Mamet kirjoittaa: ”Ei ole henkilöhahmoa. On vain sanoja paperilla.” (Mamet 1999, 15.) Mitä tämä tarkoittaa käytännössä? Se ei tarkoita, että käyttäytyisin lavalla aina samalla tavalla. Se ei tarkoita, ettenkö muuttaisi puhetapaani tai fyysistä toimintaani. Se tarkoittaa, etten pyri olemaan *toinen*. Tämä on minulle eettis-moraalisesti tärkeää. En ajattele olevani toinen enkä pyri väittämään, että ymmärrän jotain *toisen ihmisen kokemuksesta*. Yritän näyttämöllä olla mahdollisimman uskollinen omalle havainnolleni, pyrin harjoitusprosessissa lähelle omaa kokemustani maailmasta, tilanteista, ihmissuhteista. Silloin en väitä mitään, mikä on oman kokemuksen ulkopuolella.

Jo Stanislavski (1863–1938) pyrki totuuteen näyttelijän oman kokemuksen kautta. Mutta Stanislavski pyrki esittämään maailmaa mahdollisimman todennukaisesti, *uskottavasti*. Tiedän, että tämä on yksinkertaistettu ja kapea kuva hänen teatteriajattelustaan, mutta näin Stanislavskia on tulkittu ja monet hänen ajatuksiinsa pohjaavat metodit ja tekniikat pyrkivät tähän. Monet teatteriteoreetikot ovat lähestyneet tätä oman ajattelunsa kautta. Minä ehdotan tilalle näyttämöä, joka ei toisinnata todellisuutta, vaan tarkastelee ja muuntelee sitä sekä ehdottaa uutta. Tällä näyttämöllä näyttelijä ei jäljittele tai toiseuta vaan paljastaa rajoja, erilaisuuksia, välimatkan itsensä ja roolin välillä. Otan esimerkin.

Shakespearea, miksi ihmeessä? Hänhän oli valkoinen cis-mies!

Kuvitellaan, että näyttelen Ofeliaa William Shakespearen Hamletissa. Ofelia on nainen. Pyrinkö cis-miehenä muuntautumaan naiseksi? Pyrinkö luomaan *illuusion* siitä, että minä Ofeliana olen nainen? Vastaus molempiin kysymyksiin on ei. Minusta sellainen on mahdotonta, jopa kyseenalaista. Jos minun tehtäväni on näyttellä Ofeliaa, voin tehdä sen vain paljastaen yleisölle, *miten vähän olen Ofelia*. Lähestyessäni Ofeliaa minun on ensinnäkin myönnettävä itselleni, etten ymmärrä naiseuden kokemuksesta mitään. En voi koskaan kokea, mitä on olla nainen. Siksi en voi myöskään uskotella itselleni, että voin muuntua Ofeliaksi. Voin olla vain itseni, *minä*. Mutta kenties tässä piilee mahdollisuus. Kenties voi olla kiinnostavaa, että paljastan yleisölle välimatkan Ofelian ja itseni välillä. Kenties se, että minun näköiseni cis-mies näyttlee Ofeliaa, voi olla juuri sitä, mitä teos kaipaa. Jos pysyn *itsenäni*, en ole *toinen*.

Otetaan toinen esimerkki. Miten olisi Othello? Shakespearea tämäkin, ihan vain toisteisuuden nimessä. Millainen on Othello? Monessa lähteessä Othello

kuvataan mauriprinssiksi. Voidaan siis olettaa, että Othello on *etnisyydeltään* hyvin erilainen kuin minä. Voidaan sanoa, että Othello on *rodullistettu*. Tässä kohtaa kirjoitusta pääsemme lähelle koulussamme hyvin kuumaa kysymystä. Othello on minulle *toinen*. Miten lähestyä tätä toista näyttämöllä? Ei ole kauan siitä, kun näimme koulumme näyttämöllä *blackface*-ilmiön. Rodullistettua roolia näytteli koulumme opiskelija, joka on ei-rodullistettua syntyperää. Roolihenkilö oli ratkaistu maskeeraamalla näyttelijän kasvot ruskean värisiksi. Tästä nousi todella vilkas ja kiihkeä keskustelu. Ratkaisua arvosteltiin ja puolustettiin kiihkeästi. Itse koen teon rasistiseksi, vähintäänkin arveluttavaksi. Myöskään ei ole kauan aikaa siitä, kun Kansallisteatterissa maskeerattiin Othellon esittäjä *hieman tummemmaksi*. Miksi ihmeessä, kysyn minä. Ja kauhistelen perään, kuten niin moni meistä. Blackface-ilmiö pohjaa rasistisiin käytäntöihin ja perinteeseen, jossa rodullistetut ihmiset nähdään alempiarvoisina ja naurettavina. Sen takia blackface näyttämöllä on kyseenalainen, rasistinen käytäntö. Sitä ei voi kerta kaikkiaan tarkastella toisin. Toivon, ettei tällaista enää nähdä näyttämöillä.

Miten siis ratkaisen Othellon, jos näyttelen kyseistä roolia? Taaskin vastaukseni on olla oma itseni. Olemalla oma itseni paljastan välimatkan minun ja Othellon välillä. On korostettava tosiasiaa, etten minä ole kokenut samanlaista syrjintää ja rasismia, joita Othello näytelmässä kohtaa. Voin ammentaa omasta kokemusmaailmastani monta hetkeä Othellon elämässä, mutta tekstissä on paljon, mistä minulla ei ole kokemusta. Minun on näyttelijänä paljastettava tämä yleisölle. Minun on jätettävä roolityö *vajavaiseksi*, minun on jätettävä roolityöhöni *aukkoja*. Aukkoja, joista yleisö näkee sisään, ja huomaa, että minä en ole Othello. On pikemminkin koko ajan paljastettava itsestään enemmän.

Nyt oletan, että lukija haluaa esimerkkejä. Miten tämä tapahtuu käytännössä? Miten nämä aukot tehdään käytännössä? Voi kunpa osaisin vastata tähän. Kunpa pystyisin antamaan esimerkkejä siitä, miten tämä käytännössä tapahtuu. Kyse on sisäisestä prosessista, enemmänkin asenteesta roolityöskentelyä kohtaan kuin mistään konkreettisista keinoista. Kysymys on *kieltäytymisestä muuntautua*, kieltäytymisestä muuttua joksikin toiseksi. Konkreettisesti tämä tarkoittaa esimerkiksi kieltäytymistä blackfacesta, kieltäytymistä *esittävydestä*. Kysymys on myös hetkistä, jotka näyttämöllä paljastavat minun näyttelevän. Se saattaa olla ”roolin pudottamista”, hetkellistä paluuta siviiliminän alueelle.

Kyse on periaatteesta ja asenteesta. On pitäydüttävä omassa havainnossa, omassa kokemuksessa ja toivottava, että tämä oma kapea havainto näyttämöllä voi laajentua joksikin yleisemmäksi, jaettavaksi. Mutta teosta ei voi lähteä tekemään *toisesta* käsin. Minusta on lisäksi vaarallista puhua roolista toisena. Se luo

itselle illuusion siitä, että toiseksi muuttuminen olisi mahdollista ja näin näyttelijänä pystyisin ymmärtämään tätä toista kokemukseni kautta. Silloin ollaan jo lähellä ajatusta, että minä cis-miehenä väittäisin tietäväni, miltä tuntuu olla nainen, kun olen hetken näyttellyt naista. Tämä on tietysti kärjisty, mutta sen kautta kenties on helpompi hahmottaa tätä minusta hyvin ongelmallista suhdetta rooliin toisena. Merkitystä on sillä, miten työstään puhuu.

Totuuden nimessä en halua näyttellä Othelloa. Minusta rooli olisi mielenkiintoisempi, jos sen tekisi rodullistettu näyttelijä. Teos käsittelee niin paljon Othellon toiseutta suhteessa valkoisiin vallanpitäjiin, etten missään nimessä ole oikea näyttelijä tekemään sitä. Kieltäytyminen muuntautumisesta voi siis tapahtua myös tällä tasolla. Voin kieltäytyä teoksesta. On kannettava vastuuta myös tällä tasolla. Töiden valinnassa on hyvä miettiä, mistä näkökulmasta kyseisen työn voi tehdä. Ymmärrän toki, että näyttelijänkin on elettävä. Laskut on maksettava. Harva näyttelijä on siitä asemassa, että voi täysin vapaasti valita työnsä. Itse olen pyrkinyt siihen, etten lähde mukaan teoksiin, joissa en voi toteuttaa edellä mainitsemiani periaatteita. Tämä on johtanut moniin kipeisiin valintoihin. Mutta olen niistä valinnoista iloinen. Työhistoriaani katsoessani voin olla aidosti ylpeä lähes jokaisesta teoksesta, joissa olen ollut mukana. Toki joskus sortuu tekemään kompromisseja.

Älkää ymmärtäkö väärin. En ole kieltämässä ketään asettumasta rooliin. En ehdota, että emme enää saisi kuvitella olevamme joku muu. Mutta ehdotan, että joka kerta tehdessämme niin ymmärrämme kuvittelukykyämme olevan rajallinen emmekä siksi koskaan voi saavuttaa toista tai hänen kokemustaan, *toiseutta*. Ja että ymmärrämme, että kuvittelemalla olevamme joku toinen ja tuodessamme sen jonkun toisen lavalle tiedostamme käyttävämme *valtaa* esittäessämme häntä. Valtaa yksilöön, jopa ihmisryhmään. Käytämme valtaa suhteessa tähän toiseen, oli hän sitten fiktiivinen tai ei. Näistä teeseistä nousee tietenkin paljon kysymyksiä. Kysymyksiä, joita näyttelijäntaiteen koulutuksessa pyrimme kysymään jatkuvasti: Ketä saa esittää? Milloin *toiseutan* näyttämölläni? Mistä asioista voin tehdä esityksiä? Tajuan, että meidän on käsiteltävä näitä kysymyksiä paljon laajemmalla, rakenteellisella tasolla.

Samasta puusta, samasta maasta?

Miksi kaikki näyttävät samanlaisilta? Kysymys herää väistämättä, kun katson näyttelijäntyön koulutusohjelman kokouksessa joukkoa, joka on kerääntynyt paikalle. Vajaat kuusikymmentä oppilasta, reilut kymmenen opettajaa muodostavat koulutusohjelman, josta vuosittain valmistuu kymmenkunta näyttelijää

ammattiin. Katson ympärilleni. Suurin osa meistä on iholtaan vaaleita, keholtaan ei-vammaisia, me olemme lähes kaikki syntyneet Suomessa, eläneet lapsuutemme täällä, kuulumme ”kantasuomalaiseen” geeni- ja kulttuuriperimään.

Tietenkin joukossa on muutama poikkeus. Muutaman vanhempi tai molemmat ovat muuttaneet Suomeen muualta, tai sukuperä muuten on jostain muualta kuin Suomesta. Muutama meistä on ruskea iholtaan, muutama meistä ei ole heteroseksuaali, cis-ihminen tai sijoitu sukupuolibinäarisyyteen. Mutta suurimmalta osaltamme me olemme ”samasta puusta veistettyjä”.

Tämä tietysti koskee vain ulkomuotoamme ja on karkea yleistys. Mutta en voi välttyä ajattelemasta sitä katsoessani meitä massana. Miksi se on ongelma? Teatterin on kuvattava maailmaa mahdollisimman monipuolisena, sellaisena kuin se on, sellaisena kuin se halutaan nähdä sekä sellaisena, miksi sen halutaan muuttuvan. Kun katson kadulle, todellisuuteen, näen maailman, jota teatterin lavalla ei ole. Näen ihmisiä, jotka ovat erimuotoisia, eri lähtökohdista, eri yhteiskuntaluokista, erilaisista etnisistä ja kulttuurisista taustoista, valkoisia, ruskeita, liikuntarajoitteisia, sokeita, kuuroja, vammaisia, sukupuolisesti moninaisia. Kirjo on loputon. Teatterin lavalla heitä en näe. Missä ovat kehot, jotka eivät toteuta kauneusihannetta? Missä ovat kehot, jotka tarvitsevat apuvälineitä liikkuaakseen? *Missä kaikki ovat?* Eivät vielä täällä, vastaan ja huokaan. Joka vuosi valintakoeraadissa istuessani toivon, että ovesta virtaisi koko ihmisyyden kirjo. Toivoisin, että hakijoissa olisi lahjakkaita, kaikennäköisiä ja kaikenkokoisia ihmisiä erilaisista taustoista. Mutta joka vuosi joudun pettymään. Ovesta virtaa sisään lahjakkaita ihmisiä, mutta kovin kapealta sektorilta. Mistä tämä johtuu? Miksi meille hakee ihmisiä hyvin homogeenisista taustoista?

Suomalainen teatteri on valkoista, keskiluokkaista, jostain näkökulmasta katsottuna jopa hieman elitististä. Teatteriliput ovat kohtalaisen hinnakkaita, teoksissa valkoinen mies pohtii valkoisen miehen ongelmia. Sallinette tämän kärjistyksen. Teatteria tai draamaa ei opeteta tarpeeksi peruskoulutasolla. Suomalainen teatteri on hyvin ”kantasuomalaista”. Maahanmuuttajataustaisten nuorten hakeutuminen alalle on vielä vähäistä. Tämä on hitaasti muuttumassa, mutta pelkään, että kulttuurimäärärahojen leikkaamisen vuoksi kehitys on vaarassa pysähtyä. Meidän on löydettävä keinoja, joilla *oikeasti*, konkreettisesti, muutamme teatterikenttää. Se ei voi olla vain pinnan kiillotusta, muutama toiseus-kurssi siellä sun täällä. On mietittävä, miten saamme näyttämöstämme moninaisen.

On panostettava draaman varhaiskasvatukseen niin, että eritaustaiset lapset ja nuoret pääsevät teatterin ääreen. On annettava lisää tilaa erilaisille tekijöille

kertoa omista aiheistaan. Oscar-gaalassa 2018 näyttelijä Frances McDormand kuulutti *inklusiivisuuspykälän* perään. Tämä tarkoittaa sitä, että elokuvatähdet voivat sopimukseensa kirjata, että tuotantoon on palkattava ihmisiä eri taustoista ja sukupuolista. Voisimmeko mekin ottaa tämän käyttöön? Kaupunginteatterit, tuotantotalot ja itsenäiset ryhmät voisivat laatia itselleen moninaisuusohjeet. Olemme keskustelleet tästä myös ”omassa” teatterissani, Teatteri Takomossa, joka on hyvin valkoinen teatteri Helsingin keskustassa. Toimimme yhdellä kalteimmista asuinalueista, katsojakuntamme koostuu suurimmaksi osaksi teatterin ammattilaisista. Siitä on pitkä matka aidosti moninaiseen teatteriin. On toimittava ja pian.

Olemme murroksen äärellä. Vaikka toimimme aktiivisesti luodaksemme mielikuvaa Teatterikoulusta moninaisemmaksi, muutos tapahtuu kovin hitaasti. On pakko kysyä, ovatko keinomme oikeita. Ehdotuksia otetaan vastaan.

Mies, nainen ja muut

On kirjoitettava vielä yhdestä, itselle tärkeästä ja läheisestä näkökulmasta. Aloitin näyttelijänopintoni vuonna 1997 Teatterikorkeakoulussa. Silloin näyttelijä oli sporttinen, heteroseksuaalinen ja cis. Lisäksi kaikki olivat jollain tapaa maskuliinisia, myös naiset. Kaikki olivat kovaäänisiä, reippaita, nopeita ja vihaisia. Kaikki muu oli outoa, ei-toivottua, heikkoutta ja väärin. Itse koin, etten oikein mahtunut siihen muottiin. Varmaan tämä ajatus oli vain omassa päässäni, mutta en muista opetuksen tai keskustelun kovinkaan paljon kannustaneen erilaiseen sukupuolen tai seksuaalisuuden ilmentämiseen tai tutkimiseen. Queer oli koulusta kaukana. Tai ainakin pinnan alla. Eipä aikaakaan, kun itsekin vihdoinkin opin tämän tavan olla. Minusta tuli *nuori vihainen mies*. *Vakavasti otettavan* taiteilijan prototyyppi.

Onneksi moni asia on kahdessakymmenessä vuodessa muuttunut. Luulen, ettei minua, homoseksuaalia (mies)näyttelijää olisi valittu lehtoriksi vielä yhdeksänkymmentäluvulla. Kaksituhattayksitoista se oli jo mahdollista. Aloitin lehtorintyöni syksyllä 2011, ja yksi pääteemoistani, eräänlainen piilo-opetus-suunnitelma, oli tuoda queer, feminismi ja marginaaliin jäämisen kokemukset keskusteluun ja näyttämön keskelle. Luulen sen osaltaan onnistuneenkin. Kiitos aktiivisten opiskelijoiden, keskustelukulttuuri on vajaassa kymmenessä vuodessa muuttunut paljon. Näyttelijän sukupuolta ei katsota binäärisyyden kautta, jako ”tyttöihin” ja ”poikiin” on huomattavasti vähentynyt. Kielessä adjektiivit ”mieheks” ja ”naisellinen” ovat vähentyneet, sukupuolikiintiö opiskelijavalinnassa on poistunut. Moni asia on muuttunut nopeasti. Näyttelijäntaiteen koulutusohjelma on muuttunut kiitettävää tahtia.

Miksi sitten vieläkin ahdistaa? Suuntaan katseeni sille kuuluisalle ”kentälle”, siis työelämään. Asiat, jotka Teatterikorkeakoulussa ovat jo itsestään selviä, ovat työelämässä vielä kaukana. Vieläkin esimerkiksi sukupuolineutraali roolittaminen katsotaan ”poliittiseksi”, poikkeustapaukseksi, tarkoitushakuiseksi. Että naisoletettu näyttelisi Hamletia, on vieläkin ”keino”, ”uutta”, ”virkistävää”. Miten masentavaa! Tässä suhteessa tuntuu, ettei mikään ole muuttunut sitten yhdeksänkymmentäluvun. Missä ovat tarinat transihmisistä? Missä on teatteri, joka ei kerro sitä tavallista tarinaa, jossa poika tapaa tytön, poika menettää tytön ja pojasta kasvaa nero? Ja kaikki tämä tietenkin kerrotaan miehen kautta teoksessa, jossa mies näyttelee pääosaa ja joka on kaiken lisäksi miehen ohjaama. Miten yksipuolista ja tylsää. Viittaan tällä siihen, että suurten teattereiden ohjelmisto on edelleenkin pääosin miesten ohjaamaa.

Älkää käsittäkö väärin, minulla ei ole mitään miesten tekemää teatteria vastaan. Rinnalle vain tarvitaan jotain muuta. Naisten ääniä, muunsukupuolisten ääniä. Haaveilen maailmasta, jossa kunnallisen keskisuuren laitosteatterin työpaikkailmoituksessa ei haeta nais- tai miesnäyttelijää, vaan pelkästään näyttelijää. Että ei haettaisi sukupuolta vaan ihmistä.

Leikittelen jatkuvasti ajatuksella, että haen tuota naisnäyttelijän paikkaa. Mitä sitten tapahtuisi? Kutsuttaisiinko minut haastatteluun? Tietenkään en tarkoita, että sukupuolten pitäisi kadota. Toivon vain, että sukupuolen kokemus saisi olla näyttämöllä moninaisempi, että pääsisimme eroon vanhasta kuvastosta.

Monesti puhutaan esityksen naiskuvasta. Mieskuva ei nouse keskusteluun yhtä usein, sitä ei nähdä yhtä ongelmallisena, ja kenties asia onkin näin. Ehkä mieheys nähdään laajempänä ja muuttuvampana, mikä johtuu tuhansia vuosia jatkuneesta mieheyden vallasta. Naiset halutaan lokeroida kapeisiin rooleihin, aktiivinen toimijuus halutaan säilyttää miehisenä ominaisuutena.

Opetan koulussa näyttelijäntaide 1 -kurssia yhdessä ohjaajantyön lehtorin Minna Harjuniemen kanssa. Kurssilla opiskelee ensimmäisen vuoden dramaturgi-, ohjaaja- ja näyttelijäopiskelijoita. Tällä kurssilla puhumme paljon ihmiskuvasta ja siitä, miten näyttelijä on lopulta aina vastuussa, millaista ihmiskuvaa esittää ja tukee taiteellaan.

Kurssilla huomaamme usein, miten naisoletetut opiskelijat aluksi ovat monesti näiden kapeiden naisroolien vankeja. He alkavat tuottaa näyttämölle klišeisiä kuvia naiseudesta tai tyttöydestä. Vaikka näyttämön ulkopuolella nämä upeat naiset ovat omia itsejään, monenlaisia, mitä vain, näyttämöllä he aluksi typistyvät, kapenevat ja haalenevat. Luulen, että he ovat oppineet ja yrittävät toistaa perinteisen teatterin kapeaa naiskuvaa. Ilmiön takana on varmasti paljon

oletuksia, millaista hyvä näyttteleminen tai hyvä teatteri on. Opiskelijoilla on mielikuvia vanhoista tulkinnoista, joko teatterista tai elokuvasta, ja näitä opiskelija lähtee tavoittelemaan. Tämä on leimallisesti naisroolien ongelma. Miesoletettujen opiskelijoiden mielikuva näyttelijyydestään on laajempi. Mies saa olla näyttämöllä (ja elämässä) kuriton, epäasiallinen, villi ja impulsiivinen. Kaikkea sitä, mitä hyvä näyttelijä harjoitushetkellä on. Naisille tämä on kielletympää.

Opettajana minun on pidettävä huolta, että kaikki sukupuolet saavat todentua lavalla täysivaltaisina toimijoina. On katsottava kriittisesti näytelmiä ja muita materiaaleja, joita opetuksessa käytämme. On roolitettava esitykset sukupuoli-neutraalisti ajattelematta biologista tai sosiaalista sukupuolta. Vain näin tästä tulee uusi normi ja kenties nämä käytännöt opiskelijoiden mukana rantautuvat myös työelämään. Ja kenties vihdoin vuosien kuluttua sukupuoli on enää vain yksi ominaisuus muiden joukossa, kuten silmien väri tai äänen sointi. Kenties silloin se lakkaa olemasta poliittista. Ja silloin on hyvin.

Miksi ihmiskuvasta?

Viime aikoina on puhuttu paljon seksuaalisesta vallasta ja ahdistelusta taidekentällä. Taiteilijoiden ulostulot ovat nostattaneet vilkkaan keskustelun teatterialan valtarakenteista ja vallan väärinkäytöstä. Monet naisnäyttelijät ovat kertoneet, miten heitä on ammatissa ahdisteltu, ja kaikki tämä on paljastanut, miten paljon väärinkäytöksiä alallamme on. Se on jokapäiväistä. Kaikki tämä on tietenkin tuomittavaa. Ahdistelu ja hyväksikäyttö ovat aina tekijän vastuulla, ne ovat aina tekijän vika. Mutta pessimistinä olen taipuvainen ajattelemaan, että ihminen ei muutu. Siellä, missä on valtaa, on myös aina väärinkäytöksiä. Oli se sitten seksuaalista tai muun kaltaista. Näyttelijät tulevat aina kokemaan vallan väärinkäyttöä, mikäli he alistuvat vallan alle.

Minua on pitkään vaivannut näyttelijöiden suhde asemaansa teoksissa ja ”kentällä”. Tiedän yleistäväni karkeasti näyttelijät yhdeksi ryhmäksi, mutta antakaa minulle tämä anteeksi, yritän vain hahmottaa tätä ilmiötä. Näyttelijöillä on tapana uhriutua, alistua. Tämä tehdään joko suhteessa ohjaajaan (*on tehtävä, mitä ohjaaja sanoo*), suhteessa työkenttään (*pakko ottaa työ vastaan, onhan jollain eletävä*) tai suhteessa itseen (*minähän olen vain näyttelijä, mitä valtaa minulla on*). Itse sorrun tähän myös, mutta yritän muuttua. Minusta on äärimmäisen tärkeää, että näyttelijät arvottavat oman asemansa teoksessa ja työkentässä korkeammalle. Näyttelijöiden *emansipaatiosta* on puhuttu jo kauan. Viitataan tällä keskusteluun, jossa halutaan nostaa näyttelijä tekijäksi, auteuriksi, taiteilijaksi ohjaajan rinnalle. On muutettava työkulttuuria. Miten kommunikoimme

harjoituksissa työryhmän kanssa, miten teatterin johtajat kommunikoivat näyttelijäkunnan kanssa? Keskustelemmeko vai sanelemmeko? Kenellä on valtaa ja mihin? Miten näyttelijät saavat äänensä kuuluville laitosten päätöksenteossa? Miten taataan, että joka teoksen harjoituksissa on tukihenkilö, jonka puoleen voi kääntyä, jos epäilee, että tulee kohdelluksi kaltoin?

Tämän prosessin täytyy alkaa jo koulutuksessa, ja tavoite onkin näyttelijäntaiteen koulutusohjelman oppimistavoitteissa. Olen tietenkin kaiken tämän puolella. Emansipaatio vaatii itsetuntoa ja kipeitä päätöksiä. Se vaatii todella tinkimätöntä asennetta työn valinnassa ja työn aikana. Se vaatii omaa ajattelua, omien rajojen tunnistamista. Kaikkea ei voi tehdä. Se vaatii kieltäytymistä, omien esitysten tekemistä, välillä työttömyyttä, työtilanteessa epäkohtien esiin nostamista, *hankalan mainetta*. Se vaatii kaikkea, mitä näyttelijä saattaa pelätä. Kuitenkin se on ainoa keino, jolla näyttelijä voi olla *riippumaton*. Riippumaton työtarjouksista, kehuista, rakastavasta katseesta. Silloin näyttelijä on *vapaa*.

Keskustelu jatkokoon kuumana. Maailma on kesken.

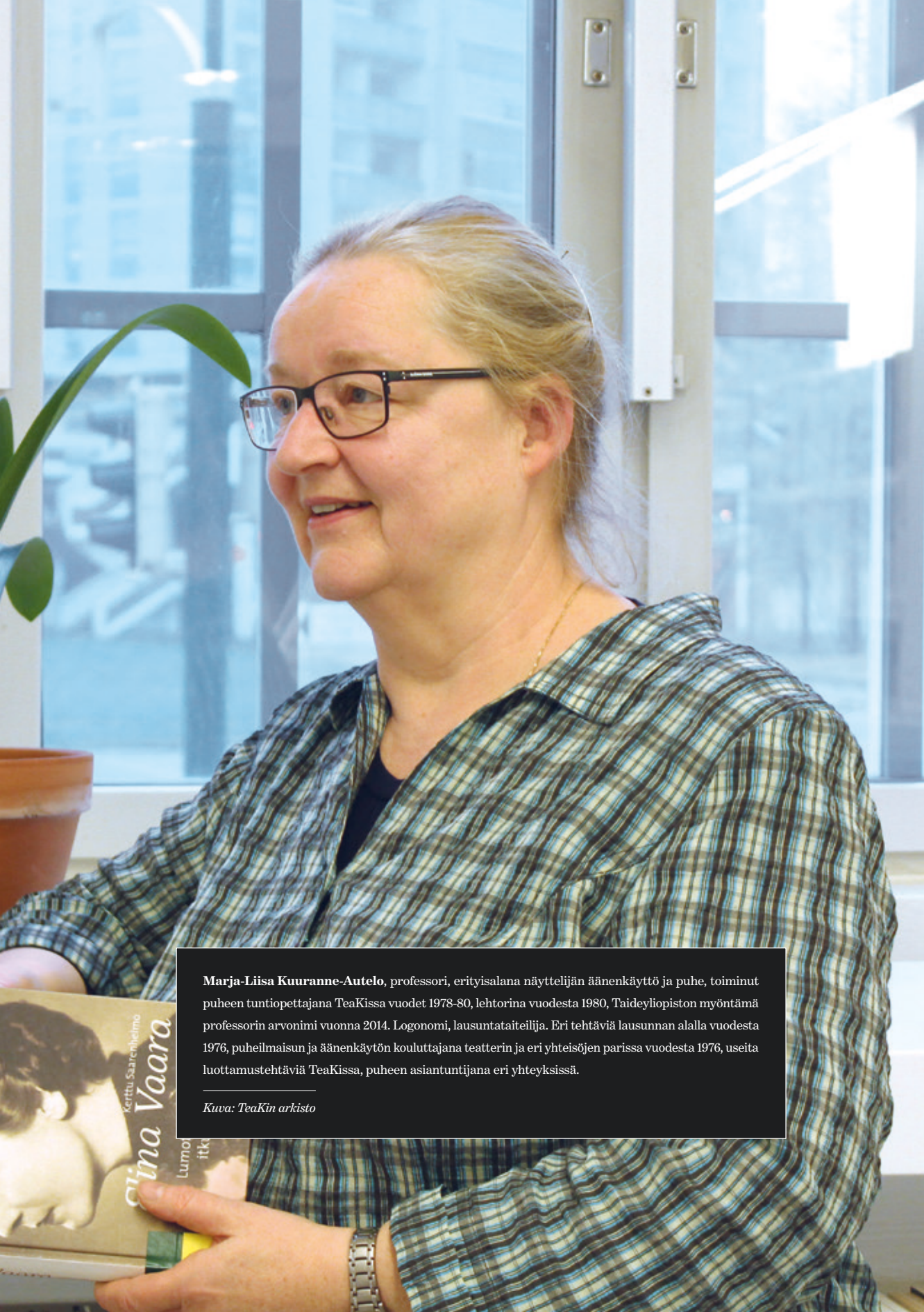
Lähteet

Wikipedia: toiseus. Vapaa tietosanakirja. Haettu 19.2.2018.

<https://fi.wikipedia.org/w/index.php?title=Toiseus&direction=prev&oldid=16372939>

Mamet, David. 1999. *Tosi ja epätosi: arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle*.

Suomentanut Vuokko Kellomäki. Helsinki: Terra cognita.



Marja-Liisa Kuuranne-Autelo, professori, erityisalana näyttelijän äänenkäyttö ja puhe, toiminut puheen tuntiopettajana TeaKissa vuodet 1978-80, lehtorina vuodesta 1980, Taideyliopiston myöntämä professorin arvonimi vuonna 2014. Logonomi, lausuntataiteilija. Eri tehtäviä lausunnan alalla vuodesta 1976, puheilmaisuun ja äänenkäytön kouluttajana teatterin ja eri yhteisöjen parissa vuodesta 1976, useita luottamustehtäviä TeaKissa, puheen asiantuntijana eri yhteyksissä.

Kuva: TeaKin arkisto

Motto:

Teatterin opettaminen on puhetyöläisen hommaa ja viisaus lähtee tilanteista

(Korhonen 1993, 106)

Viimeisen tekstityöpajakurssini palautteessa eräs opiskelija kirjoittaa: ”– ja kuunnella opettajaa, jonka suusta tulee (ainakin välillä) kiistämättömiä totuuksia. Niin, kai se on ihanaa silloin, kun motivaatio vain kohtaa aiheen.” Tällaiset kokemuksen jakamisen hetket ovat opettamisen palkintoja. Niitä aina silloin tällöin saa kokea. Nykyisin TeaKissa on jatkuva palautejärjestelmä. Sen kautta saa sekä opettajan itsensä kurssin jälkeen keräämää että professorien ja dekaanin kyselyiden kautta vuosittain keräämää palautetta. Useimmiten palkinnot omasta opetuksestaan joutuu nappaamaan ohikiitävistä tilanteista, joskus vuosien jälkeen esityksiä katsellessa, kuunnellessa.

Usein joutuu katsojana tai kuulijana toteamaan, että moni puheeseen tai äänenkäyttöön liittyvä perusasia joko on jäänyt kokonaan käsittelemättä tai sitä ei ole korostanut niin, että opiskelijaan olisi jäänyt selvä muistijälki tai hänessä olisi herännyt tarvittava tietoisuus.

Omaa opetustaivalentani vuodesta 1978 tähän saakka ajatellessani olen luon-
nehtinut itseäni ehdotusten tekijäksi ja toimintaani houkutteluksi ja viettelyksi. Saattaa opiskelija ensinnä kiinnostumaan, sitten innostumaan ja sitä kautta paneutumaan ja syventämään esillä olevaa aihetta. Opiskelijan prosessissa onnistuneeseen oppimistilanteeseen liittyy kokemukseni mukaan hedelmällisimmillään oman kokemuksen tunnistaminen ja tietoisuuteen saattaminen ja sitä kautta esillä olevan aiheen liittäminen näyttelijäntaiteeseen.

Äänenkäytön perusteissa yhtenä juonteena pyrin kuljettamaan mukana käsitettä aktiivinen rentous, kehon intensiteetti, jota tarvitaan äänen suuntaamisessa ulospäin, itsestä kohti toista tai laajemmin, kohti yleisöä. Kyse on siis ulottuvuudesta, äänen resonanssista, ei välttämättä voimasta. Olen kuvannut aktiivisen rentouden tilaa janan avulla. Jos ajattelee janaa, jonka toisessa päässä on

velttaus, toisessa jännitys tai ylivire, niin matemaattisen keskiviivan molemmin puolin asettuu aktiivisen rentouden tila, liikkuva ja vaihteleva ja temperamenttiin sidoksissa oleva. Tuota aluetta voisi nimittää myös jännitteeksi eli intensiteetiksi, läsnäoloksi, reagoivuudeksi, kuunteluksi, toimintavalmiudeksi; sillä on monta nimeä sen mukaan, mistä ilmaisullisesta näkökulmasta asiaa kulloinkin tarkastellaan. Aktiivisen rentouden tila on hengittämisen kannalta oleellinen. Silloin keho luo tilaa hengittää, aktivoi tarkoituksenmukaiset lihakset toimintaan ja säätelee sisään- ja uloshengityksen vuoroittaisuutta. Hengitystapahtumaan liittyy, kuten kaikkeen muuhunkin, työn ja levon vuorottelu. Siksi korostankin hengitystä opiskeltaessa tätä vuoroittaisuutta, sisään hengitettäessä hengitystilan avautumista, tietynlaista lepoa, jotta äänen ulosvirtaukseen syntyisi aktiivinen vire, suunta ulospäin. Saksan kielessä sisään hengitystä ilmaistaan rakenteella *sich inspirieren lassen*, antaa itsensä täytyä, inspiroitua, ja inspiraatio luo ajatuksen – minun on sanottava tämä, tai tämän haluan sanoa –, siis syyn puheelle. Resonoiva ääni lähtee tuosta hengityksen intensiteetistä, ja ideaalina on vapaasti virtaava ääni, joka tietenkin näyttelijäntyössä myös muunnellaan, joskus tätä periaatetta rikkoenkin. Artikulaatioharjoitteiden avulla tehdään jatkuvaa työtä äänteiden korrektin ääntämisen löytämiseksi. Etsitään artikulaatioelinten toimintaperiaatteita, esimerkiksi vokaalien korrektia ääntämistä suun sisätilan avaruuden, kielen ja leuan koordinaation tunnistamiseksi ja pyritään eroon nykykielenkäytössä yleistyvistä puoli- tai nasaalivokaaleista sekä nykykielenkäyttöön lisääntyneestä diftongien avartumisesta (tyämiäs > työmies, Sua, kuakka ja Jussi > Suo, kuokka ja Jussi, miälin kiälin > mielin kielin). Vokaalien ja konsonanttien kestojen vaihtelu kielen rytmiä hahmotettaessa on yksi perusperiaate. Puhetaidon oppi-isä Kaarlo Marjanen on kiteyttänyt aforismeissaan: *”Konsonantit ovat kielemme luusto ja vokaalit sen sielullinen aines.”* Runollisesti tiivistetty, kuvaa artikulaation periaatetta mainiosti. Koetan innostaa opiskelijoita tämän ilmiön tunnustelemiseen aistisuuden kautta. Tekstityöpajassa tutkimme kielen olemusta liittäen siihen esimerkiksi makumaailman: miltä kieli maistuu, mikä kielellinen ja äänteellinen ulottuvuus siihen liittyy. *”Sanat suussani sulavat, kielelleni kerkeävät, hampahilleni hajoovat”*, saneli runolaulaja aikoinaan Kalevalan ensimmäiseen lukuun. Omana muotoilunani *puhuminen on oraalista nautintaa*.

Jonkin yksinkertaisen artikulaatioharjoitteen, esimerkiksi äännerimpsun KA-KE-KI-KO-KU-KY-KÄ-KÖ taustalla on juuri tuo konsonanttien ”luustoisuus” ja kunkin vokaalin oma suun sisäinen muoto ja sointi sekä suunta ulospäin. Kun siihen lisää lyhyiden ja pitkien vokaalien äännön ja sekä kaksois- että yksittäiskonsonanttien rytmisen vaihtelun, aksentin kuljetuksen painon siirtyessä tavulta

toiselle edeten, ollaan jo kielen rytmiikan tunnistamisen äärellä. Kaikkia konsonantteja voi myös tunnistella saman harjoitteen avulla, suu muhittelee makuja. Rakastan yksinkertaisia harjoitteita: niiden avulla voi harjoittaa loputtomasti useita peruseriä. Opiskelijat innostuvat artikulaatioloruista, kun niihin liittyy harjoiteltaessa esimerkiksi kontakti, juorun kuljettaminen toiselta toiselle tai naruhyppely, pallon kanssa leikkiminen ym. Ehdottomia suosikkeja ovat klasiset, ikiaikaiset lausahdukset, kuten *Ristiäisväki katsoi, kun pastori Rastas kastoi vastapestyä pystyvatsaista lasta, Yksikseskös istuskelet, itsekseskös yskiskelet, Tuon viereisen suonviemäriin puolikkaan kuokin kuin kuokinkin huomenna, Yötyöläinen syö myöhään, Vie fiestaan hienon miekkamiehen tie, Bambupuupöytä jne.*

Oma taival

Kokeneempien kollegojen ja teatterin ammattilaisten kanssa käydyt keskustelut ovat olleet arvokkaita rakennusaineita oman työn opiskelussa, tätä teatteriopettamisen ammattia kun ei suoranaisesti missään voi opiskella. Oma peruskoulutus on ollut silloista parasta. Logonomin tutkinto, suomen kielen ja kirjallisuuden sekä puheopin opinnot yliopistossa, fonetiikka ja aikuiskasvatus yhtenä juonteena, loppuun saattamattomat jatko-opinnot TeaKissa. 1980-luvulla tarjoutui vielä mahdollisuus kurssitukseen ulkomailla, loistavien pedagogien opissa, omat yksityistunnit ja oma taiteellinen työ lausunnan parissa, kaikki tämä. Kermana kakussa kollegio TeaKissa.

Lempeydellä olen koettanut suhtautua itseeni, tätä työtä aloittelevaan, juuri opintonsa päättäneeseen, pedagogin ammattia opiskelemaan nuoreen, joka aloitti työskentelyn TeaKissa vuonna 1978. Miten paljon hän tiesi, miten vähän hän tiesi tietämättömydestään. Sieltä täältä poimittua, oman kehon kautta tunnistettua, mielen liittämistä itse oppimaansa, sitä tämä opettamisen oppiminen on ollut. Otto Mannisen sanoin: *Näe kauas eteen, näe kauas taakse, näe: korkenee vain määränpää.*

Olen koettanut muotoilla oman tämänhetkisen opetusfilosofiani neljään käsitteeseen, jotka ovat ilo, ihmettely, ihmisyyys ja itsetunto.

Ilo

Minkä ilotta oppii sen surutta unohtaa

(suomalainen sananlasku).

Iloon liitän aina leikin, tosissaan leikkimisen. Tosissaan leikkiminen vaatii sitoutumista, leikin olemuksen ja kulloinkin voimassa olevien sääntöjen tai raamien

kunnioittamista. Leikin tuottama ilo on oleellinen taustavoima ja mahdollisuus, joka näyttelijäntyössä ja esiintymisessä tulisi aina säilyttää yhtenä juonteena toiminnassa. Saada olla monena, olla toisena ja pelata (spela, spielen, act) niin vastanäyttelijöiden kuin yleisönkin kanssa, haastaa heitä kisaamaan kanssaan, toimia välillä johdattelijana, välillä kanssapelaajana ja yhteisten kokemusten jakajana. Ilo syntyy yhdessä tekemisestä ja oman itsen alttiiksi asettamisesta. Samanlainen huumorintaju luo suotuisaa ilmapiiriä yhdessä työskentelyyn ja antaa tilaa hengittää ahdistavissakin hetkissä.

Keskinäisen hyvän, suvaitsevan ja tasa-arvoisen ilmapiirin ylläpitäjänä ilo ja huumori ovat kiinnikkeitä yhteistä päämäärää kohti kuljettaessa. Kaisa Korhonen kirjoittaa: *”Ilohan tulee siitä, että hyväksyy itsensä, antaa itsensä, nauttii itsestään luovassa työssä. Eikä ilman iloa löydä ihmisten luo siellä yleisössä.”* (Korhonen 1993, 194.) Iloon, esillä ja katseen kohteena olemiseen liittyy myös nautinto, joka usein tässä kärsimykselle taipuvaisessa maassa tahtoo unohtua. Ilman esillä olemisen, katseen kohteena olemisen ja jakamisen intohimoa ja niistä syntyvää nautintoa teatterintekijä joko palaa loppuun tai kadottaa dynamonsa, liikkeelle panevan voimansa ja kuivuu. Onneksi myyttinen kärsimiseen ja kärsimykseen perustuva taiteilijakuva on katoamassa, sen mukana kuljettamiseen ja jatkamiseen ei mielestäni ole mitään syytä.

Nautinto syntyy myös löytöretkestä harjoitusprosessin myötä, nautinto esiintymisestä, näyttelemisestä, nautinto kokemuksen ja näkemyksen jakamisesta, nautinto katseen kohteena olemisesta. Kyse ei ole narsistisesta nautinnosta, vaan halusta olla välittäjänä, tarinan, ihmiskuvan, ilmiöiden ja yhteisen, jaettavan kokemuksen ja tekijän näkökulman esiin tuomisen nautinnosta, sen kiteyttämisestä esityksen välityksellä.

Ihmettely

*”Olen kuin tyhmä hirvi
joka näkee kuvansa vedessä
ja luulee hukkuneensa.*

*Tai mitä se luulee?
Ehkä se näkee siellä toisen hirven.*

Mutta sillä ei ole kovin paljon väliä.”

Eeva-Liisa Manner, alku runosta Metsän hiljaisuuteen

Ihmettely, kummastelu, havainnointi ja oman itsen herkkänä säilyttäminen ovat näyttelijän keskeisiä työkaluja. Ihmettelemisen taito pitää tuntosarvet herkillä, emootioväylät avoimena, tarjoaa jatkuvasti uusia näkö- ja näyttökulmia omaan tekemiseen ja käsillä olevaan materiaaliin, saattaa itsen myös lapsekkuuden ja leikin äärelle. Ihmetellä maailmaa, sen monimuotoisuutta ja monimutkaisuutta, ihmetellä ihmistä ja itseään, sen toimintaa eri tilanteissa, ihmetellä elaintä, sen kykyä kommunikointiin ja uuden oppimiseen, ihmetellä luontoa, sen kykyä sopeutua muutokseen ja ihmisen usein lyhytnäköisiin toimiin, ihmetellä luonnon haavoittuvuutta ja kykyä uudistua. Se on myös oman toimintansa korjaamista, pyrkimystä rakentaa jatkuvuutta, kannatella elinvoimaa ja hyväksyä oma vajavaisuutensa. Kaikki tämä antaa ihmettelyn aihetta ja vaatii itsensä herkkänä pitämistä suhteessa ajan ilmiöihin. Ihmettely myös synnyttää aktiivista toimintaa, halua tehdä jotakin asioiden esille tuomiseksi ja muutoksen tavoittelemiseksi.

Jatkuva ihmettelyn aihe on oma itse, oma kehittyminen ja taantuminen, muuttuminen ja muuntuminen, itsen löytäminen ja kadottaminen, kaiken rakentuminen ja kehittymisen ja oppimisen vuoroittaisuus. Niin taiteilijan, opettajan kuin opiskelijankin on ajoittain vaikea havaita tätä oman itsen kehittymistä. Tajuaminen tapahtuu usein jälkeinpäin. Pedagogilla on tässä prosessissa merkittävä rooli, nähdä ja ihmetellä opiskelijan kehitystä, sanallistaa se aika ajoin ja ymmärtyttää opiskelijaa työn vaihteellisuudesta.

Ihmisyys, inhimillisyys

Ihmisyys kaikessa monimuotoisuudessaan on kiehtovaa. Koskaan et ole täysin selvillä siitä, mitä tapahtuu itsessä, mitä muissa. Jatkuvasti saa ihmetellä sekä itseä että muita. Melkein kaikista tilanteista löytyy jotakin yhteistä jaettavaa, yleisinhimillistä ja sitä kautta myös jokaiselle tunnistettavaa. Kyse on empatiakyvystä, etenkin ihmiseläimelle kuuluvasta erityispiirteestä. Empatia tarkoittaa kykyä asettua toisen ihmisen asemaan, myötätuntoista eläytymistä. Näyttelijäntyössä tämä kyky on mielestäni keskeinen. Yhtäältä voi ajatella empatiaa kykenä tunnistaa toisen, esitettävän henkilön tai hahmon, tilanteita ja reaktioita, niiden virtaavuutta. Olla toisena, tunnistaa omat tuntemukset ja näyttelijäntyön yhden peruslähtökohdan kyseessä ollen olla esitettävän henkilön puolella. Tämä roolihenkilön motiivien ja tekojen tunnistaminen ja hyväksyminen, niiden puolustaminen, on roolityön ydintä. Se vaatii ihmisyyden ymmärtämistä, kykyä empatiaan, olivat roolihahmon teot ja käytös millaista hyvänsä. Roolihenkilöä luodessa tarvitaan näyttelijältä psyykkistä kimmoisuutta. Tämä näkemys, niin kuin moni muukin näyttelijäntyöhön liittyvä asia, on jatkuvasti muutoksessa ja

kyseenalaistettavissa, kuitenkin se luo mielestäni yhden vankan pohjan laajentaa ja ottaa vastaan uudistuvia näyttelijäntönnön tekniikoita ja suuntauksia, pohtia toiseuden käsitettä ja nykyteatterin jatkuvasti uusiutuvia virtauksia.

ITSETUNTO, itsenäisyys

Itsetunto kehkeytyy mielestäni ketjusta tunto > tunnistaa > tunnistaa itsensä > itsetunto. Tämä on sekä ruumiillinen että mielellinen kasvuprosessi ja liittyy kokemismaailman rakentumiseen. Leikin ja fyysisten tekojen kautta lapsi oppii tunnistamaan omaa ruumistaan, tarttumaan fyysisiin ylläkkeisiin ja kokemaan oman ruumiinsa mahdollisuudet. Hän oppii vaihteittain käsittämään itsensä muista erillisenä, omana itsenään. Suotuisassa kasvuympäristössä hänen sallitaan koettelevan omaa kykyään ja mahdollisuuksiaan, myös epäonnistuvan ja pettyvän. Kilvassa itsensä ja muiden kanssa hän kasvattaa itsetuntoaan ja oppii ymmärtämään omat ja toisten rajat. Näyttelijäntönnötyksessä on korostettu vuoroittain työn ryhmäluonteisuutta ja toisaalta itsenäiseksi taiteilijaksi kasvamista. Jotta näyttelijä voisi työskennellä ryhmässä ja säilyttää oman luovan tilansa, on yhteisen päämäärän kannalta tärkeää, että hänellä on itsetunto, joka ei murene luovan työn usein kiihkeissä ja pyörteisissä olosuhteissa. Kaisa Korhonen kirjoittaa: *”Itsensä etsiminen on eräänlaista matkaa lapsuutta kohti, puhtaan kokemisen kykyä kohti, itsensä palauttamista alkuperäisten tuntemusten äärelle”* (Korhonen 1993, 300).

Omalla taiteenalallani, lausuntataiteessa, itsetuntemus liittyy esimerkiksi oman aiheen tunnistamiseen, tekstivalintojen tekemiseen. Mikä tuntuu iholla, mikä puhuttelee itseä syvimmältä. Muut, opettajat, ohjaajat, kanssataiteilijat, voivat olla tukena oman itsen löytämisessä, ehdottaa jotakin tunnistettavaksi; itse kuitenkin vastaa valinnoistaan. Vain itse voi viime kädessä tukeutua. Vain itselleen tärkeäksi, merkitystä kantavaksi, ajankohtaiseksi, liikuttavaksi tunnistetun materiaalin kanssa kannattaa aloittaa prosessi kohti esitystä.

Näyttelijä rakentaa roolityönsä useimmiten annetun aiheen tai tekstin pohjalta, ja silloin on tärkeää löytää annetusta kokonaisuudesta väylä, hetki tai tekstikohta, joskus jopa kiinnostava ilmaus tai sana, joka itselle tunnistuu omana ja sitä kautta ikään kuin livahtaa kokonaisuuteen sisälle, tunkeutua syvemmälle tekstin ehdottamaan maailmaan. Tällä tavalla tekstistä tavallaan katoaa se ulkopuolelta annetun tuntu. Tämän lähestymistavan opettaminen on keskeinen teema pitämieni tekstityöpajojen sisällössä.

Oma ääni, ainutlaatuinen ”äänenjälki”

Oman äänen, äänenjäljen, löytyminen on prosessi sekä konkreettisesti äänen kanssa työskennellessä että abstraktimmin oman työskentelytavan, kädenjäljen, syntymisessä.

Ääni on liikettä kehossa, tutkimusmatkaa, oman kehon valloittamista mahdollisuuksien instrumentiksi. Ihmisiä äänen ulottuvuudet ovat paljon laajemmat kuin olemme tottuneet ajattelemaan. Parhaimmillaan ihmisääni tavoittaa ja kykenee tuottamaan kaikki ikäkaudet, kaikki sukupuolet ja monet eläinmaailmassa ja luonnossa ilmenevät äänet, vain mielikuvitus asettaa sille rajat. Äänen harjoittaminen ja sen mahdollisuuksien tajuaminen on joskus pitkävetelistä samojen harjoitusten sitkeää toistamista, mutta parhaimmillaan leikkiä, improvisaatiota ja kehon tutkimista. Samalla harjoittellessa sekä vahvistaa että varmistaa oman äänensä kestävyyyttä ja opiskelee äänen huoltoon liittyviä periaatteita. Oma ääntä.

Nykyisin törmään julkisessa puhumisessa, siviilipuhunnassa ja näyttämöllä tasasointiseen, monotoniseen ilmaisuun, joka ei kerro lainkaan puhujastaan: mikä häntä liikuttaa, mikä hänessä liikkuu, mistä hän liikuttuu ja mitä tai keitä hän pyrkii liikuttamaan, liikututtamaan. Emootioiden virtaamattomuus, mielikuvien latistuminen ja halu kertoa, välittää ja todella pyrkiä jakamaan omia maailmojaan toisten kanssa loistaa poissaolollaan. Kärjistäen ja poleemisesti: puhujan, esiintyjän, näyttelijän oma energia ei käynnistä hänessä ruumiillista prosessia, edes pientä sisäistä liikettä, josta kuulija tai katsoja voisi ottaa kiinni, käyttää omassa ruumiissaan ja sitä kautta tavoittaa mieltä ja merkitystä. Julkinen puhuminen vaikuttaa usein vain tuttujen fraasien lakoniselta toistamiselta, se ei liikuta puhujaa eikä aiheuta (eikö sen ole tarkoitettukaan aiheuttavan?) kuulijassa mitään reaktiota, ei resonoi, ei liikuta – näin ollen se muuttuu pelkäksi vallankäyttöksi. Unohdetaan monen taistelun kautta saavutettu puhevalta ja äänioikeus ja niiden todellinen merkitys.

*”Minun on tultava siksi mikä olen
eikä siksi mitä luulen olevani
tai tahtoisin olla;
ei myöskään siksi mikä sinä olet (tai se toinen);*

*tämä minun tulemiseni on hidasta riisuutumista;
jättää yksilöllisyytensä vaatteet
yhteisyyden rannalle ja uida,*

Eeva-Liisa Manner, loppuosa runosta Metsän hiljaisuuteen

Huomioita oppimisesta ja opiskelusta ja pedagogiikasta

Pedagogisen prosessin kaksi keskeistä käsitettä minulle ovat intohimo ja kärsivällisyys eli maltti. Intohimo omaan työhön ja teatteriin, esiintymiseen ja katseen kohteena olemiseen, sen pelottavuuteen ja nautintoon. Ilman intohimoa tämä työ kävisi yksinomaan työstä. Intohimo teatteriin, näyttelijäntyöhön ja oppimiseen luo opetukseen päämäärätietoisien ilmapiirin, saa opettajankin kukkimaan. Entinen opettajani Ritva Ahonen sanoikin opiskelijan päätehtävänä olevan opettajan hyväntuulisena pitäminen. Jos tämä ajattelu toimisi opetuksessa ideaalisti, kaikki saattaisi olla helppoa ja yksinkertaista.

Opettajan pääominaisuutena pidän kuitenkin kärsivällisyyttä, kärsivällisyyttä nähdä tavoite ja polku sitä kohti. Opetustyö on prosessin ymmärtämistä, usein sen mielessä pitämistä, että jokaisella on oma polkunsä ja eestaas-kulke-
misensa. Opiskelijan oman opiskelurytmin tajuamisessa ja oppimisen latenttien
vaiheiden ja ajoittaisen taantumisen ymmärtämisessä on pedagogilla keskeinen
rooli. Opiskelija haluaa yleensä tietää ja saada haltuun kaikki heti, tässä ja nyt.
Myös opiskelijan on opittava omassa prosessissaan kärsivällisyyttä. Pedagogin
tehtävänä on aika ajoin asettaa opiskelijalle näkyväksi oppimisen välivaiheet
ja opiskelussa eteneminen. Taideopettamisen tekee monimutkaiseksi tosiasia,
että ollaan tekemisessä abstraktioiden kanssa, eikä mitattavuutta juurikaan ole.
Kaikki yritykset mitata taitoa ja oppimista ovat ainakin puheopetuksen osalta
osoittautuneet vähintäänkin hankaliksi.

Taidon eri osa-alueiden summa ja mahdollinen oppiminen todentuvat näyttämöillisessä yhteydessä, kun arvioidaan roolityötä ja erilaisia esiintymistilanteita kokonaisuutena. Esiintymistilanteessa voi toki listata puutteita eri osa-alueilla. Tämä ei välttämättä edistä oppimisprosessia, ellei tehdyn havainnon kautta päästä palaamaan työskentelyssä perustaitoihin, niiden tarkentamiseen. Oppimistilanteessa taas yksittäisen harjoitteen tai harjoittelun idean soveltaminen kokonaisuuteen saattaa jäädä puolin ja toisin artikuloimatta, ja oppimistilanne jää siten vajavaiseksi. Sekä taidon oppimisen alkuvaiheessa että sen edetessä on useimmiten kyse esteiden poistamisesta, sekä fyysisten että psyykkisten rajojen tunnustelemisesta, taitojen vaihteittaisesta omassa kehossa

ja mielessä rakentumisesta, hitaasta oppimisesta. Tässä pedagoginen kokemus ja prosessin ymmärtäminen asettuvat oppimisprosessin tueksi ja turvaksi.

Voisin kiteyttää oman pedagogisen ajatteluni uudelleen alussa toteamaani: ehdotusten tekemisen, dialogisuuden ja jakamisen pedagogiikaksi. Perusharjoittelussa ehdotukseni useimmiten on, kokeilisitko tai kokeilisimmeko yhdessä tätä harjoitusta, mitä tästä voisi oppia, miltä harjoite tuntuu itse kullekin. Rentouden, hengityksen, resonanssin ja artikulaation tutkimisessa ja haltuunotossa toistaminen ja reflektointi vuorottelevat. Tekstityöskentelyssä ehdotukseni usein on, mitä löydät, tunnistat ja voisiko ajatella näin tai näin. Keskustelun merkitys on keskeinen, tilanteessa mukanaolijoiden ajatukset ja ehdotukset inspiroivat. Erilaiset kokemukset tulevat jaetuiksi ja avartavat omaa ajattelua suhteessa käsillä olevaan tekstiin. Parhaimmillaan opettaja on vain käynnissä olevan keskustelun ylläpitäjä, houkuttelija, viettelijä ja sysäyksen antaja.

Haasteeksi

Näiden liki neljäkymmenen opetusvuoden aikana on ollut surullista havaita yhteiskunnassa kovaa vauhtia tapahtuva kulttuurin oheneminen. Tiedosta on tullut ohimenevää käyttötavaraa, sitä ei osata liittää aiempaan tietoon, merkityssuhteet katoavat, aiempi tieto häviää uuden tieltä, kulttuurisesta muistista.

Pysähtyminen jonkin asian äärelle on nykyisin yhä vaikeampaa. Vauhtisokeudessa usein kadotetaan kyky ymmärtää sisältöjä, luettua tai puhuttua kieltä. Suomen kielen taito ohenee hämmästyttävää vauhtia. Suomen murteiden, kansanrunouden ja klassisen tekstin opettamisen yhteydessä sen havaitsee selkeimmin. Toisaalta taas voi sanoa, että nykykieli ei vastaavasti saavuta jo ikääntyvää opettajaa, joten opiskeltavaa on puolin ja toisin.

Sisällön ymmärtäminen, kyky lukea tekstiä heikkenee kovaa vauhtia. Tyyllilajien tajuaminen, vivahteiden tunnistaminen, kielellä leikitteleminen, jopa äännemaailman ja rytmin tajuaminen on puheenopetuksessa entistä keskeisempää. On ollut varmasti aina, mutta tämä havainto on minussa voimistunut vuosi vuodelta.

Kuulla, kuunnella. Itseäni murehduttaa ajan hektisyyden vuoksi hiljalleen katoava taito kuulla ja varsinkin kuunnella. Emme enää rauhoitu kuulemaan ympäristömme ääniä, toisiamme. Kuunnella, erottaa itselle merkityksellinen vähemmän merkityksellisestä, rauhoittua ja kuunnella, käyttää kuultu omassa kehossa ja tunnistaa, mikä minua tässä tilanteessa tai vuorovaikutuksessa liikuttaa. Kuulemme kyllä, jos joku huutaa; reagoimmeko siihen, se on eri asia. Huutamisen

kulttuuri leviää myös teatteriin ja näyttämölle. Tarvitseeko vakuuttava ilmaisu äänen korottamista? Kyse on käsittääkseni pikemminkin ulottuvuudesta, pyrkimyksestä tavoittaa toinen, panna hänessä jotakin liikkeelle.

Puheen opettajana saa jatkuvasti palautetta puhetaidon rappeutumisesta, muussakin yhteydessä kuin teatterissa. Mitä te siellä koulussa nykyään oikein opetatte ja opetatteko ylipäättään mitään? Miksi näyttelijöiden puheesta ei saa nykyään selvää katsomossa tai varsinkaan elokuvaa katsoessa? Kyllä ennen oli kaikki paremmin, mihin taito on kadonnut? Kyllä se Turkka romutti koko näyttämötaiteen. Etkös sinäkin ollut siellä jo silloin? Yleinen puhekulttuurinen muutos on ollut huikea viimeisten kymmenien vuosien aikana. Median ja äänentoiston lisääntyminen esityksissä on muuttanut paljon, kuvallinen tulva on vallannut alaa, spektaakkeleilla riittää katsojia, ääni tulee kovaäänisistä jostakin päin katsomoa, puhujasta ja laulajasta se ei enää lähde.

Puheen taitoa ja kielellistä osaamista ei enää juurikaan arvosteta. *”Suomen kielen taitava käyttö ei ole enää arvo. Erikoiskielet, ammattislangit ovat ajaneet yleiskielen ohi oppineen ihmisen ilmaisukielenä. Olennaista voi yhä harvemmin välittää suomeksi”*, väitti Jaakko Tapaninen poleemisessa kolumnissaan Kieli on mieli Suomen kuvalehdessä jo 1993. Hän kasasi vielä meidän teatteriammattilaisten päälle päälle tulisia hiiliä samassa artikkelissa lisäten: *”Jos unohdamme kehnot käsikirjoitukset, joiden puute kertoo sekin kirjoitustaitomme rappiosta, niin vastaus on, että niiden dialogi ei ole uskottavaa. Kaikki on menetetty, kun näyttelijä avaa suunsa.”* Pitää paikkansa, osin. Kielen ja kokemuksen välinen yhteys on katkennut. Näyttelijät usein joko ylisuoriutuvat tai alisuoriutuvat puhuessaan. Miksi näin? Teatterikoulutuksessa on varmasti myös peiliin katsomisen paikka. Eri osataitojen opiskeleminen on jäänyt opinto-ohjelmassa yhä ahtaammalle. Ohjaajien koulutuksessa ei ajan ja resurssien puutteen vuoksi juurikaan näiden taitojen omaksumiseen tai ohjaamiseen tarjota tarpeeksi resursseja, niistä tärkeimpänä aikaa hitaalle oppimiselle. Heittäisin pallon siis myös ohjaajille, niin elokuva- kuin teatterinohjaajille, äänittäjille, ääniteknikoille ja äänen miksaajille. Ohjaajat eivät kuule, kuuntele tekstiä, osin siitä syystä, että osaavat sen jo ulkoa, osin siitä syystä, että niin moneen osatekijään on kiinnitettävä huomiota. Katsojan ja kuulijan ensikokemus unohtuu, kyky kuulla katsojan korvin puuttuu. Näin tapahtuu myös äänitys- ja miksauspuolella. Ei kuulla, osata kuunnella, hahmottaa puhuttua tekstiä, seurata ajatuksen kuljetusta, pyritään ”luonnollisuuteen” niin näyttelijäntyössä yleensä kuin ilmaisussa kaikkineen. Vaatimusta puheen taidossa ei esitetä. Päinvastoin suhtaudutaan osin kummeksuen näiden arvojen puolustajiin, puheorientoituneisiin näyttelijöihin ja puheen parissa työskenteleviin.

Kun itse koen epävarmuutta ja itsetunnon puutetta usein vaihtuvissa, kiihkeissä ja nopeasti virtaavissa opetus- ja oppimistilanteissa, saan voimaa kokeneempien kollegojen kanssa keskusteluun sekä välittömän että välillisen kontaktin kautta. Lähimpien kollegojen ohella voimaa antavat pedagogit, jotka ovat ottaneet haasteen vastaan ja kirjoittaneet omasta kokemuksestaan teatterinopetuksen parissa:

”Hyvät näyttelijät ovat kummajaisia, jäljittelemättömiä. Voiko heitä siis kouluttaa?”

Hyvään näyttelijään liittyy minun mielestäni aina huumorintaju, se liittyy häneen vahvasti kuin kastinmerkki.

Hyvällä näyttelijällä on muitakin tuntomerkkejä. Hänessä toteutuu neljän A:n periaate: Autenttisuus, Aistivoima, Autonomisuus ja Ahdistuskestävyys.

Autenttisuudella tarkoitan alkuperäistä, aitoa persoonaa, aistivoimalla tietoisuutta omasta aistillisesta energiasta. Autonomia on ryhmätyössä tarvittavaa itsenäisyyttä ja ahdistuksen kestäminen taiteellisessa prosessissa tarvittavaa mielen hallintaa.”

(Korhonen 1993, 297.)

Lähteet

Korhonen, Kaisa. 1993. *Uhma, vimma, kaipaus: muistiinpanoja työstä ja elämästä*. Helsinki: Otava.

Tapaninen, Jaakko. 1993. ”Kieli on mieli.” *Suomen Kuvalehti* 3.9.1993.



Laura Sipilä, vokologi FM, näyttelijäntaiteen lehtori, erityisalana äänenkäyttö ja puhe, toiminut puheopetuksen assistenttina TeaKissa kevätlukukauden 2011 ja lehtorina syksystä 2011 alkaen. Toiminut äänenkäytön ja viestinnän kouluttajana teatterikentän ohella yrityksissä ja yhteisöissä.

Laura Sipilä, NOD1 opiskelijoita, Liike ja ääni-jakso 2017.

Kuva: Seppo Kumpulainen

LAURA SIPILÄ

Pohdintoja opettajan roolista ja omasta opetuksesta

Tätä juhlakirjaa varten olen miettinyt, mikä minua teatterin tekemisessä tai sen alan kouluttamisessa kiinnostaa. Tulin siihen tulokseen, että minua kiinnostaa opettajan rooli ja miten minä opettajan roolin ymmärrän.

Millaiset pedagogit ovat tehneet minuun oppijana vaikutuksen? Arvostamani pedagogit ovat olleet persoonia ja jollain tapaa rehellisesti omana itsenään kohdanneet opiskelijan. En mieltänyt heillä olleen ”opettajan roolia”. Olen itse opiskelijana kammoksunut ”falskiutta”, sitä, että opettaja ei näytä, kuka on, piiloutuu roolin taakse ja puhuessaan kuulostaa omituiselta. Kutsun tätä puhetapaan liittyvää ilmiötä ”opetuspuheeksi”. Tällaisina hetkinä harhauin oppilaana miettimään, puhuisiko tuo ihminen samalla tavalla läheisilleen aamupalapöydässä. Kun mietin sitä, en enää kuunnellutkaan, mistä puhuttiin. En myöskään itse haluaisi näyttää, kuka olen, koska minusta tuntuu, ettei opettajakaan näytä.

Persoonan paljastamisen lisäksi olen toisaalta myös kaivannut auktoriteettia, että opettaja uskoo siihen, mitä tekee, eikä minun tehtäväni opiskelijana ole pelastaa häntä vaikeuksista tai väärällä tavalla pönkittää hänen itsetuntoaan. Vaativa yhtälö: paljasta kuka olet ja näytä inhimillisyytesi, heikkoutesikin, mutta ole silti auktoriteetti, ihminen, jonka kipparoimana on turvallista heittäytyä tilanteeseen ja opiskelijana etsiä omia rajojaan. Jotain sellaista minä hyvältä opettajalta toivoin, ja pahas, nyt yritän itse olla sitä! Tuskan hiki kirpoaa otsalle. Tämähän on mahdoton tehtävä?

”Ei kai lehtoriksi oteta ketään alle 30-v.”

Puheen lehtori näyttelijäntyön koulutusohjelmassa oli haaveammattini. Kerroin erälle tuttavalleni valmistumisen kynnyksellä tavoittelevani sitä. Hän kannusti minua sanomalla, ettei kai lehtoraattiin oikeasti alle 30-vuotiaana pääse. Myöhäistä, verkot olivat jo vedessä ja aloitin Teatterikorkeakoulussa puheen

lehtoraatissa vuonna 2011. Tulin suoraan yliopistosta, tuore filosofian maisteri puhetekniikasta ja vokologiasta, niin, ja toden totta, olin alle 30-vuotias. Ehdin siitäkkin tehdä kriisin itselleni.

Opintojen aikana olin ollut assistenttina Tampereen yliopiston teatterityön tutkinto-ohjelmassa (Näty) ja Teatterikorkeakoulussa (TeaK), joten työstä sinänsä oli jokin aavistus. Silti tuntui, että olin aivan liian nuori ja kokematon. Kokeneempia kollegoita kuunnellessani toisaalta myöhemmin tajusin, että liian nuorena ja kevein eväin tähän pestiin ovat omasta mielestään tulleet aika monet muutkin. Se on toisaalta hedelmällinen hetki kasvaa tehtävään, koska suoraan tähän ammattiin ei voi opiskella.

Aika, jolloin tulin kentälle, oli sikäli onnekas, että olen saanut työskennellä pitkän uran Teatterikorkeakoulun tai Nätyn puheen lehtoraatissa toimineiden opettajien kanssa: Tiina Syrjä, Harriet Sevelius, Ritva Koivunen, Marita Naava ja Malla Kuuranne. Parempaa paikkaa kerätä hiljaista tietoa näyttelijän puheen opetuksesta ei voisi saada.

Usein kuulin puhuttavan siitä, miten opettaja opettaa oman persoonansa kautta. Sitä vastavalmistunut äänen kouluttamisen ammattilainen ja lehtori mietti usein. Se kuulosti joltain tavoittelemisen arvoiselta, loogiselta. Mieleen se on ehkä jäänyt siksi, että tällä tavoin olisin voinut myös itse ihailemani pedagogoja kuvailla. Oman persoonan kautta opettamisessa ehkä yhdistyvät ne vaatimukseni henkilökohtaisuudesta ja viisaasta auktoriteetista.

Itse asiassa minkä muun kautta opettaja opettaa kuin oman persoonansa, mutta ei se niin helppoa ole, kun nämä hommat aloittaa! Oma kokemukseni on, ettei oma persoonani, saatikka opettajapersonani, ollut lähimainkaan valmiina, kun aloitin työskentelyn lehtorina. En minä tiennyt omasta ”opettajaminästäni” mitään, vaan se on kypsynyt ajan ja kokemuksen myötä. Työtä tehdessään oppii, kuka opettajana oikeastaan onkaan, ja vähän ehkä itsestään muutenkin, siksi tämä oppimisprosessi on hidasta. Opettajaksi kasvaminen tuntuu olevan todella hidas tapahtuma.

Opettajan rooli

Olen saanut olla hyvien ja inspiroivien kollegoiden ympäröimänä koko työurani ajan, sekä Teatterikorkeakoulussa että myös opettaessani muualla. TeaKin näyttelijäntaiteen kollegion kanssa olen kuitenkin viettänyt ehdottomasti eniten ajastani viimeisen seitsemän vuoden aikana. Yhdessä opettaminen on ollut todella tärkeää nuorelle, suoraan opinnoista rekrytoidulle opettajalle. TeaKissa mahdollistettu yhteisopettaminen ja muiden opettajien työn seuraaminen on

ollut loistava pedagoginen laboratorio. Olen hiljalleen tajunnut, mitä se paljon puhuttu ”opettaminen oman persoonan kautta” voisi olla.

Koska tunnen kollegani jo todella hyvin, onhan tiimi ollut liki sama melkein seitsemän vuotta, näen, että he eivät opettaessaan muutu eri ihmisiksi. He eivät kuulosta tai käyttäydy eri tavoin hypätessään pukuhuoneesta tai lounaspöydästä opetuksen äärelle. Kaikki ovat erilaisia, erityyppisiä ihmisiä, mutta yhteistä on loputon mielenkiinto opettamista ja opiskelijaa kohtaan.

TeaKille on ominaista myös, että opetusta tapahtuu luokahuoneiden lisäksi aulassa, käytävillä ja ruokapöydässä, joten aina ei edes huomaa istuneensa keskele toisen oppituntia. Sellainen on tämän lajin luonne. Koen kollegoitani seurattessani näkeväni opettajan roolin sen kuitenkin olematta rooli väärällä tavalla.

On roolin ajatuksessa nimittäin myös jotain hyvää. Opettajan rooli (työtehtävä) suojaa minua, kun on vaikeaa. Se suojaa minua, kun opiskelija purkaa turhautumistaan, arvostele opetustani tai valintojani tai kun joudun tekemään mielestäni ikäviä päätöksiä. Vaikeita asioita on helpompi käsitellä rakentavasti, kun kyse on työtehtävästä. Koen, että arvostelu kohdistuu ”lehtori Sipilän” tekemään päätökseen tai huonoon harjoitevalintaan. Laura Sipilän yksityishenkilönä ei tarvitsisi murehtia sitä yökautia. Usein hän niin silti tekee, mutta vuosi vuodelta tässä kehitty.

Lehtori Sipilä ja Laura Sipilä eivät kuitenkaan ole opetushetkellä eri persoonia, ja tämä on minusta oleellista, kun ajattelen sitä pedagogin ”falskiutta”, josta alussa mainitsin. Lehtori Sipilä ja Laura Sipilä kohtaavat muut ihmiset samalla tavoin, opettavat saman rytmin, huumorintajun ja maailmankuvan kautta. Lehtori Sipilä joutuu ottamaan opetustilanteeseen mukaan siviili-Sipilän henkilökohtaiset kotiasiat: hyvin tai huonosti nukutun yön, henkilökohtaisen epävarmuuden tai flunssan, mutta lehtori Sipilän täytyy voida säännöstellä niiden näkyvyyttä muille, koska ne eivät sellaisenaan, editoimatta, kuulu lehtori Sipilän työhön. Välillä on hetkiä, jolloin lehtorin on myönnettävä, että siviili-Sipilän asiat saattavat vaikuttaa lehtorin opetukseen tänään, mutta koko show’ta ne eivät saa varastaa. Välillä lehtori on siviili-Sipilälle myös pelastus ja turvapaikka. Kun siviilissä menee huonosti, opetuksessa on myös mahdollisuus laittaa huolet ja murheet syrjään, keskittyä ja nauttia oppilaiden iloisesta energiasta. Kivut, säryt ja mielen musta ovat hetken täysin poissa. Mikä ihanaus!

Mikä omassa opetuksessa on muuttunut ja miten?

Parhaat pedagogiset opintoni (tähän mennessä, sillä virallisia sellaisia minulla ei vielä ole) olen suorittanut TeaKin ruokalassa. Olemme viettäneet siellä N-kol-

legion kanssa sekalaisilla kokoonpanoilla paljon aikaa. Välillä sinne unohdutaan tunteiksi puhumaan pedagogiikasta ja teatterista, sen opettamisen erilaisista tilanteista ja näkökulmista, kun voisi lähteä myös kotiin. Näiden keskustelujen kautta olen oppinut opettamisesta ehkä enemmän kuin muissa opinnoissa yhteensä.

Tanssin lehtori Jenni Nikolajeff sanoi minulle kerran lounaalla, että hänen kokemuksensa perusteella menee ainakin kolme vuotta, kunnes alkaa ymmärtää, mistä tässä touhussa ja omassa opettajuudessa todella on kysymys. Muistan, että se oli lohdullista ja samalla lohdutonta kuultavaa. Mistä oman opettajuuden kasvun ja valmiuden sitten tietää? Kolmen vuoden jälkeen kuitenkin tajusin, että linssi, jonka läpi opetustani katson, on erilainen.

Kun mietin, miten ja millä tavoin, oivalsin sen liittyvän läsnäoloon, kohtaamiseen ja kontaktiin.

Muistan, miten alussa jännitin, pelkäsin epäonnistumista, auktoriteetin menettämistä, epävarmuutta ja sen näyttämistä. Häpesin sitä, että olin alle 30-vuotias. Toivoin, että olisin ollut 10 cm pidempi, ja mietin, pitäisikö leikata lyhyt tukka. Näiden hyvinkin oleellisten asioiden lisäksi pelkäsin, että en osaakaan opettaa, mitä minulta pyydetään. Koska kokemusta oli vähän ja tarkkailin itseäni niin paljon, oli vaikea nähdä opetustilanteeseen, sen prosessinomaisuuteen, etenevyyteen. Mitä siellä tarkalleen ottaen tapahtuu ja miten voisin näkemääni reagoida.

Minua rauhoitti suunnitteleminen, ja kun katson vanhoja suunnitelmiani, olin yrittänyt varautua lähes kaikkeen, paitsi ehkä maailmanloppuun. Olin sanasta sanaan kirjoittanut, miten aion harjoituksen ohjeistaa. Tämä kaikki siksi, etten unohtaisi ja epäonnistuisi. Voisin tarvittaessa lukea paperista, jos jäädyn. Varsinaisen ohjelman lisäksi usein varasin vielä lisäharjoituksia eli valmiiksi mietityn listan ”tempuista”, joita voisin teettää, jos olenkin nopeammin valmis.

Tein kerta toisensa jälkeen kuuliaisesti suunnitelman vain havaitakseni, että itse toteutus oli jotain aivan muuta.

Muistan ensimmäisen opetuspäiväni Teatterikorkeakoululla ja liike ja ääni -kurssilla ikuisesti: suunnitelmana oli juosta Cooperin testi ja sen jälkeen aloittaa harjoittelu. Olin valmistautunut, jopa yrittänyt minuuttien tarkkuudella laskea, kauanko mihinkin harjoitteeseen voisin aikaa käyttää. Tulin aamulla töihin, olimme jo juoksemassa ovesta ulos, kun vastaan käveli itämaisen teatterin Suomenhuippuasiantuntija Maya Tångeberg-Grishin ja kertoi, että tarjoutuisi mahdollisuus kokeilla Peking-oopperan tekniikoita. Liikunnan lehtori Seppo Kumpulaisen tuntien siihen tartuttiin, ja niin oli vastavalmistunut vokologi ihmeissään. Ehkä hevosta näyttelin, en ihan muista, mutta sitä tarkkaan laskemaani ja ohjelmoi-

maani ”äänen lämpää” en ainakaan vetänyt. Sen ensimmäisen syksyn aikana opin, että jos aion säilyä täällä hengissä, päästä sisälle teatteriopettamisen maailmaan, on opittava heittäytymään ja soveltamaan nopeasti. Tämän oivaltaminen oli parasta, mitä minulle saattoi opettajana tapahtua.

Suunnittelen minä tuntini vieläkin, mutta eri syistä. Nykyisin suunnittelen viihdyttääkseni itseäni, en vain selviytyäkseni. Suunnittelemalla yritän estää itseäni ajautumasta toistamaan aina samaa. Usein mietin tunnille jonkin teeman ja sen jälkeen mietin, miten parhaiten vastaisin siihen. Kun minulla on ennakosuunnitelma ja sen tarjoama konteksti, keksin harjoitteita paremmin. Voin silloin kehittää uusia harjoitteita tai viedä aiemmin tehtyä eteenpäin. Huomaan myös rentoutuneeni sillä tavoin, että uskallan tarvittaessa jättää koko suunnitelman, jos tilanne näyttääkin vievän jonnekin aivan muualle. Tämä on hauskaa, ja nyt huomaan, etten haluaisi toistaa kursseja samanlaisina vuodesta toiseen, koska tarve kehittämiseen pitää omaa mielenkiintoani yllä.

En koe olevani identiteetiltäni taiteilija, koska koulutukseni ei ole taideyliopistosta vaan tiedeyliopistosta. Kipuilin asiaa pitkään, mutta nyt ajattelen harjoitteiden ja opetukseni kehittämisen olevan minun luovuuttani. Opetuksen pitää elää ja muuntua, ja minun tehtävänäni on yrittää luoda omalta pohjaltani jotain uutta. Opettaminen on minun taidettani nyt.

Toisinaan sitä on niin kiireinen ja väsynyt, että inspiraatiota ei vain tule ja tuntuu, että toistan samoja harjoitteita kerta toisensa jälkeen. Olen kuitenkin huomannut, että sekin on tärkeää, jos haluan opiskelijaan jäävän jonkin pysyvän jäljen. Tiedän, että esimerkiksi joidenkin samojen lämmitysharjoitteiden toistaminen tuntuu oppilaistani varmasti piinalliselta, mutta siihen minulla on peruste. Jos niitä ei tehdä ja toisteta, tulosta ei tule. Harjoittaminen ei äänessä kuulu.

Olen siis myös oppinut toistamaan, ymmärtänyt, että opetukseni tarkoitus ei ole ainoastaan viihdyttää, vaan se saa olla tylsääkin. Toistostakin pitää oppia inspiroitumaan.

Opettaminen tuntuu toistamisen ja uudistamisen välillä tapahtuvalta kiinnostavalta tasapainoilulta.

Joskus on tunteja tai tulee pyyntöjä opettaa tilaisuuksissa, joihin en voi valmiin suunnitelman kanssa mennä. En voi kirjoittaa mitään ylös. Se on pelottavaa, mutta ei enää lamauttavalla tavalla, vaan myös kutkuttavalla. Ilon arvoisia ovat hetket, joissa iskee ”opetuksen flow”! Sellaisesta reissusta ei muista jälkikäteen oikein mitään, mutta ideoita vain sinkoili jostain ja ne piti toteuttaa. Tavoiteltava tila, joskin kovin harvinainen.

Olen myös paljon miettinyt kontaktia, läsnäoloa ja kuuntelemista opetuksessa. Keväällä 2017 olin kirjoittanut muistikirjaani, miten tapaturmainen olkapään murtuminen teki minusta paremman pedagogin. Oivalsin kuntoutuksen keskellä, kuinka vähän ihminen oikeasti pystyy ottamaan harjoitteita vastaan. Kuinka vaikeaa on muistaa, mitä fysioterapeutti juuri sanoi, ja kuinka vaikeaa on harjoitella yksin kotona, vaikka ohjeet ja muistiinpanot ovat apuna. Työnohjauksessa olen oppinut paitsi ammatillista itsetuntoa myös sen, kuinka tärkeää on kysyminen ja kuunteleminen. Kuinka on mahdollista opettajana kysymällä auttaa ihmistä itse oivaltamaan eikä vastata heti hänen puolestaan.

”Yläotsikko tälle kaikelle voisi olla rauha ja keskittyminen. En enää pelkää hiljaisuutta. Luotan siihen, että osaan kyllä, vaikka en suunnittelisi ennalta kaikkea. Pitää kysyä ja kuunnella vastaus ja edetä siitä.”

Muistikirjani 18.6.2017.

Rauhasta, keskittymisestä ja tunnin havainnoimisesta haluan jakaa opetuskokemuksen, johon liittyy havainto siitä, miten opettaessani aika on minun hallussani ja minulla on uskallusta katsoa, mitä tapahtuu.

Olimme maisteriopiskelijoiden kanssa olleet teatterifestivaaleilla ja kampuksella Saksassa. Pidin siellä ensimmäisen oman kansainvälisen workshopin. Paluumatka ei varsin mennyt suunnitelman mukaan. Koneet myöhästelivät, juutuimme Arlandaan ja kello kahdelta yöllä taisimme lopulta olla Helsingissä. Takki oli tyhjä festivaalin ja matkan jäljiltä. Seuraavana aamuna kello yhdeksän oli lehtorin paluu juhlahumusta arkeen ja perustekniikan pariin. Suunnittelin tuntia yöllä Arlandan lentoasemalla. Ajatus oli jumissa, väsytti, ideoita ei tullut. Huomasin alkavani turhautua ja ahdistua, mutta onneksi olin niin väsynyt, etten jaksanut ryhtyä siihenkään, suunnittelin vaan.

Tällainen on vaikea hetki. Ei haluaisi teettää aina samaa harjoitetta, haluaisin keksiä siitä uuden variaation, mutta kun on kiire ja väsynyt, ei luovuus vain kuki. Joutuu pusertamaan, ja se tuntuu kiusalliselta ja väkivaltaiselta. Se on ällöttävin opetuksen suunnittelun olosuhde.

Aamu tuli, suunnitelma oli, menin töihin, väsytti niin paljon, että tuntui kuin olisin ollut humalassa. Huolestutti, pysykö ajatus kasassa. Saavatko opiskelijat tästä jotain vai tuhlanko vain ihmisten aikaa? Päätin kuitenkin antaa itselleni vapautuksen. Väsymys on nyt olosuhde, jonka kautta opetan. Jostain syystä olin mielenhäiriössäni valinnut tunnin teemaksi hengityksen, vaikka inhoan hengitysharjoituksien teettämistä. En ole niiden kanssa mielestäni tarpeeksi

hyvä ja selkeä. Yhtäkkiä tajusin, että näen asioita. En hallusinaatiota, vaikka tämän tarinan alun perustella sitäkin voisi odottaa, vaan näin, mitä harjoitteissa tapahtuu, ja osasin tarkentaa ja korjata. Uskalsin teettää harjoitetta riittävän hitaasti, keskittyen ja tarpeeksi kauan. Näin opiskelijoistani asioita, joita en ollut aikaisemmin huomannut, ja osasin vastata kysymyksiin. Itsekin hämmennyin. Olo oli kuin aika olisi hidastettu ja minulla oli siitä kontrolli. Tajusin, että uskalsin katsoa, uskalsin ihmetellä ja sen kautta nähdä. Väsymys kääntyi voitoksi. Ei ollut voimavaroja stressata, vaan oli pakko keskittyä tehtävään, ja se auttoi. Tätä tunnistusta olen vaalinut siitä hetkestä eteenpäin. Jotain tällaista pitää tavoitella, myös silloin, kun on hyvät yöunet takana.

Oman opetuksen arvioiminen on vaikeaa. Aina ei oma tunnistus syntyneistä tilanteista riitä, tai se voi olla syystä tai toisesta vääristynyt. Opiskelijoilta saatu palaute tunnin jälkeen jää usein pintapuoliseksi, koska kaikki suuntaamme jo tahoillamme seuraavaan asiaan. Pitäisi voida luottaa lähtötunnelmaan ja lukea sanaton kiitos tai aistia poistumisen energia. Opiskelijan kokemus on toinen kuin omani, ja jos oma kokemukseni tunnista on onnistunut ja jotain tavoiteltua rakentui, sen on minulle riitettävä. Kokemus oppimisprosessin vaihteellaisuudesta toivon mukaan kasvaa ajan myötä.

Oma opetus, omat harjoitteet

Olen miettinyt, mikä opetuksessani on omaa. Voiko sellaista edes olla? Milloin uskallan sanoa, että jokin harjoite on juuri minun kehittämäni? Ujostelen sen sanomista aivan valtavan paljon. Eikö kaikki ole vain lainaamista ja soveltamista jostain, mitä olen oppinut opiskellessani oman alani asiantuntijaksi? En ole tähän asti itse pitänyt omaa ”puuhasteluani” mitenkään erityisen merkittävänä tai omintakeisena. Tiedän kyllä, mihin harjoitteillani ja opetuksellani pyrin, ja vuosi vuodelta koen pääseväni yhä suorempan reittiä kohti lopputulosta. Iloitsen valtavasti, kun huomaan, että harjoitteillani saavutetaan toivottu tulos, mutta samaan aikaan olen arastellut sen sanomista, että oma opetukseni olisi merkittävää muiden opetuksen rinnalla. Henkisesti olen ollut pitkään noviisi, planttu, joka tuli konkareiden rinnalle oppimaan.

Sain keväällä 2018 uuden kollegan. Olen ollut yllättävän hämmäntynyt hänen kysyessään minulta, miten asioita kannattaisi tehdä. ”Onko sulla jossain ylhäällä niitä sun harjoitteita? Niitä, missä tehdään yhdessä?” Mietin hetken, että mitä, siis niitä ”leikkejä”? Miksi kukaan kiinnostuisi niistä? Sehän on pelkkää sekoilua ja sitä, että syntyisi kontakti...

Kiitos Pihla! Ensimmäisen kerran pitkään aikaan mietin, miten tämän ”sekoiluni” syvän ytimen avaisin, koska toden totta, opetuksestani iso osa on tällä hetkellä sen täyttämää, mutta johonkin olen näillä kyseisillä harjoitteillani intuitiivisesti pyrkinyt.

Yritin tiivistää näiden harjoitusten keskeisiä ajatuksia, ja jotain tällaista siitä tuli:

Kontakti, ilo ja leikki, läsnäolo parin ja ryhmän kanssa

Ääni ja artikulaatiotreeniä, joka ei ole staattista ja joka tapahtuu kontaktissa toiseen Taustalla mm. Saksa, Brecht ja Das Körperstimmtraining, Yuri Vasiljev, Mihail Tšehov Tilanne, kontakti, äänellä ja äänneillä vaikuttaminen → puheella vaikuttaminen, puheen suunta ja tarkoitus

Ääni-improvisaatio, sanattomuus, äänen kokeminen, heittäytyminen

Havainto, siitä jatkaminen ja jalostaminen, hyväksyminen ja luottaminen ensimmäiseen omaan ideaan ja impulssiin

Äänen ja artikulaation lämmitteleminen ulkona, niin ettei tule kylmä (liike ja ääni)

Tutustuminen, jään rikkominen, herättäminen

Energian ja vireen muuntelemista tunnilla → opettaminen on myös vireen ohjaamista

Äänen ja puheen tekniikoiden yhteyttä näyttämöön, läsnäoloon, kontaktiin ja vuorovaikutukseen – sitä niillä sekoiluksi kutsumillani harjoitteilla etsin. Tämän tarkemmin en vielä osaa sitä kirjallisesti määritellä.

Tätä kirjoittaessani tajuan, että opetukseni on hybridi. Sovellan kaikkea seitsemän vuoden aikana TeaKissa kokemaani. Kaikkea sitä, mitä olen oppinut seuraamalla ja opettamalla yhdessä kollegoiden kanssa. Kaikkea sitä, mitä olen oppinut asettumalla itse oppijan asemaan, ja myös kaikkea sitä, mitä ulkomailla toisissa yliopistoissa ja kursseilla olen nähnyt. Harjoitteeni ovat yhteisestä buffetista, koottuja ”tarjoiluehdotuksia”. Vaikka haluaisin, en pysty enää nimeämään, keiltä kaikilta vaikutteet johonkin tiettyyn harjoitteeseen ovat tulleet.

Oma opetukseni on minun harjoituksiani, silloin kun minä niitä vedän. Jos ja kun joku niitä toistaa, niistä tulee hänen harjoituksiaan, koska harjoite on mielestäni aina kiinni opettajassaan. Minäkin ajattelen nyt, että jokaisen tulisi opettaa oman persoonansa kautta. Toiseksi ei voi eikä pidä muuttua, vaikka hän pedagogina olisi jotain, mitä ihaillet, ja näyttäisi siinä hetkessä tekevän kaiken sinua paremmin. Toisen kopioimista voi kokeilla ja yrittää, mutta aika pian tajuaa, ettei siihen pysty. ”Omalle rytmilleen ja persoonalleen on oltava rehellinen”, sanoi nyt jo edesmennyt puheen lehtorimme Marita Naava. Olen palannut siihen

ajatukseen usein, varsinkin silloin kun epävarmuus iskee. Koen, että vain tästä rehellisyydestä löytyvät keskittyminen ja läsnäolo, joiden kautta taas opetustilannetta on mahdollista orgaanisesti seurata ja hengittää.

Olen yrittänyt ratkaista tämän harjoiteasian puhumalla inspiroitumisesta. ”Seuraavat metodit ja pedagogit ovat inspiroineet minua.” Haluan antaa kunniaa niille, joiden opetus on vaikuttanut omaan työhöni, mutta en väitä ryhtyväni toistamaan sitä samaa.

Ujous suhteessa oman työn ja harjoitteiden esittelemiseen muille on myös hiljalleen muuttunut. Huomaan toisinaan toivovani salaa, että jonain päivänä joku inspiroituisi myös minun työstäni ja opettajan roolistani ja ehkä myös kertoisi sen harjoitteita vetäessään.

Millainen pedagogi haluaisin olla?

Haluaisin uskaltaa sanoa, että en tiedä, jos en tiedä. Otan selvää.

Haluaisin olla kärsivällinen ja osata antaa aikaa.

Haluaisin nähdä nykyhetkeä pidemmälle.

Haluaisin oppia tekemään tarkkoja havaintoja ja sanomaan palautteessa vain oleellisen ja kollegoiden kanssa yhdessä opettaessa myös sen, että minulla ei ole edellisiin mitään lisättävää.

Haluaisin olla viisas ja käyttää valtaa viisaasti.

Haluaisin, ettei oma oppimisen nälkä koskaan tyrehdy.

Seppo Kumpulainen, professori, TeT 2011, erityisalana näyttelijän liikunta ja fyysinen ilmaisu, toiminut TeaKissa opettajana vuodesta 1983, Taideyliopiston myöntämä professorin arvonimi 2014. Opettanut useissa Pohjoismaisissa ja Baltian teatterioppilaitoksissa vuodesta 1996. Suunnitellut teattereihin näyttämöliikuntaa ja näyttämötaistelukoreografioita vuodesta 1985, tehnyt ohjauksia ammatti- ja harrastajateattereihin.

Seppo Kumpulainen. Etualalla David Sandqvist Ohjauksen opisk. 1 vsk. Liike ja ääni-jakso 2017.

Kuva: Laura Sipilä



Opettaminen neuvotteluna

Aluksi

Käsittelen tässä artikkelissa teatteriopiskelijoiden, erityisesti näyttelijöiden, opettamisessa tapahtunutta muutosta Teatterikorkeakoulussa (TeaK)¹ kertyneen yli kolmenkymmenen vuoden opettajakokemukseni pohjalta. Tärkein muutos on mielestäni opettajien ja opiskelijoiden vuorovaikutuksen luonteen muuttuminen sekä korkeakoulutasolla että näyttelijäntaiteen koulutusohjelman sisällä. Tiivistän tapahtuneen muutoksen nimeämällä nykyisen opettamisen luonteeltaan neuvotteluksi. Pohdin, kuinka neuvottelun osuus opettamisen ja oppimisen vuorovaikutuksessa on lisääntynyt hyvin monen tekijän tuloksena. Kehyksenä neuvottelulle käsittelen opettamista ja opiskelijan oppimisprosessia myös hieman laajemmin.

Kohti neuvottelevaa opetusta

Neuvottelu käsitteenä korostaa erityisesti opettajan ja opiskelijan välistä pedagogista prosessia, jossa edetään yhdessä toimien ja ajoittain keskustellen. Usein pyritään vielä jakson lopuksi muodostamaan yhteinen käsitys opiskeluprosessin vaiheista ja opiskelijan edistymisestä kyseisellä jaksolla. Muutoksen taustalla on yhteiskunnassa työurani aikana 1980-luvulta nykypäivään tapahtunut kehitys, joka on heijastunut koko koulutusjärjestelmään ja opetussuunnitelmien kautta pyrkinyt tekemään opiskelijasta subjektin, aktiivisen toimijan omassa oppimisprosessissaan, jota opettaja tarvittaessa tukee. Ilmiön laajaan taustaan en syvenny tässä yhteyksien tunnistamista enempää.

Aloitin opettajana TeaKissa Jouko Turkan alaisuudessa vuonna 1983. Vedin aluksi kuntojaksoa ensimmäisen vuoden näyttelijä-, ohjaaja- ja dramaturgiopiskelijoille. Alusta saakka vaistosin autoritäärisen, tuolloin TeaKin rehtorina toimineen, Turkan pyrkimysten ja saamani liikunnanopettajakoulutuksen

1 Vuodesta 2013 Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

tuottaman tiedon välillä ristiriitaa, joka pakotti minut ajattelemaan uudestaan monia peruskysymyksiä. Koulutukseni perusteella olin vakuuttunut, että fyysisten kunto-ominaisuuksien kehittymisessä oli tiettyjä ihmisen anatomiaan ja fysiologiaan perustuvia reunaehtoja. Jouduin opetuksessani puolustamaan eri tavoin näiden faktojen merkitystä harjoitusohjelmien laadinnassa. Lyhyesti ja kärjistäen Turkka käytti liikuntaa hyvin välineellisesti suurelta osin kilpailuttamiseen ja paremmuusjärjestyksen rakentamiseen opiskelijoiden välillä. Hän vaati välillä mahdottomia, esimerkiksi liian suuria tulospaarannuksia Cooperin testin tuloksissa suhteessa opiskelijan liikuntataustaan ja käytettävissä olevaan aikaan. Koin jakson opettamisen hyvin ristiriitaiseksi ja jouduin lopulta myös moraaliseen kriisiin, josta kerron väitöskirjassani (Kumpulainen 2011, 315–318). Koko Turkan kaudeksi nimetty vaihe Teatterikorkeakoulussa päättyi lopulta dramaattisesti kevään 1988 kuluessa (Kumpulainen 2011, 130–135).

Sekä Turkan kauden aikana että sen jälkeen käytiin opetuksesta paljon keskustelua opettajien kesken. Tämä pohdinta johti mm. liike ja ääni -jakson toteuttamiseen 1988 syksyllä, kun ns. Turkan kausi TeaKissa oli ohi. Ensimmäisestä liike ja ääni -jaksosta lähtien koetimme äänenkäytön opettajien kanssa kehittää uusia näkökulmia opiskelijan prosessiin reaktionä Turkan johtamaan koulutukseen. Opetus muuttui neuvottelevammaksi, ja opiskelijan prosessia pyrittiin tukemaan saadun palautteen perusteella. Voinee sanoa, että jaksolla opettajien toimesta aloitettiin kehitystyö, jossa liikunnan osalta itse aloin käyttää Turkan aikana paineistamisen ja kilpailun välineinä käytettyjä oppisisältöjä, kuten juoksuharjoittelua entistä tietoisemmin opiskelijan voimaannuttamiseen ja oman päättävällän harjoitteluun. Lisäksi harjoituksissa alettiin ottaa esiin enenevästi myös tehtävien esittäviä piirteitä.

Minulle tärkeäksi esimerkkitapaukseksi oppimateriaalin käyttötarkoituksen muuttumisesta on muodostunut urheilun maailmasta otettu raskas kuntoharjoittelu, jota Turkka käytti tärkeänä osana omaa teatterikoulutuksen opetusfilosofiensa. Se oli Turkan käyttämässä muodossa uutta Suomessa ja ymmärtääkseni poikkeuksellista muuallakin. (Taustalla lienee Turkan mm. Grotowskilta vaikutteita saanut käsitys fyysisestä teatterista, mutta en syvenny siihen tarkemmin tässä.) Turkan harjoituksia pohtiessa syntyi oivallus, että lähes mitä tahansa fyysistä harjoitusta voi käyttää monella tavoin riippuen tavoitteesta, johon pyritään. Esimerkiksi liike ja ääni -jakson oppimateriaalina Cooperin testi ja siihen valmistavat vetoharjoitukset ovat nykyisin hyvin erilaisessa käytössä opettajan ja opiskelijan välisen pedagogisen neuvottelun perustana ja opiskelijan oman harjoittelun osina kuin Turkan ajan kuntojaksolla.

Kevennyksenä voisi todeta, että kaikesta neuvottelusta ja opettajan mielestä tyhjentävästä opetuksen perusteiden selvittämisestä huolimatta voi jälkeen päin osoittautua, että opiskelija on käsittänyt tietyn jakson tavoitteet ja tekemisen lähes päivittäin kuin opettaja on tarkoittanut. Neuvottelu ei aina perustu todelliseen yhteiseen ymmärrykseen, vaikka opiskelija on suhtautunut opiskeluun hyvinkin positiivisesti. Opiskelija ymmärtää tekemäänsä väistämättä omien aiempien kokemustensa kautta peilaten. Esimerkiksi dramaturgi ja näytelmäkirjailija Saara Turunen, joka opiskeli TeaKissa vuosina 2004–2008, piti äskettäin kuulemani radiohaastattelun mukaan kilpailusta ja selkeydestä ja näki myös vetämässäni TeaKin liike ja ääni -jaksossa näitä piirteitä, joista piti kovasti (*Ali Show* 3.7.2018). Itse kuvittelin noihin vuosiin mennessä jo karsineeni kaiken mahdollisen kilpailun pois esimerkiksi Cooperin testin suorittamisesta.

Nyt eläkkeelle lähdön kynnyksellä ymmärrän, että opetusurani ensimmäisten vuosien ristiriitaiset kokemukset ovat vaikuttaneet voimakkaasti kehittymiseeni opettajana. Käsite neuvottelu on vastakohta sille, minkä koin olleen Turkan suhteen opiskelijaan ja oikeastaan myös opettajiin. Suhdetta määritteli autoritäärisyys ja ennakoimattomuus. Kaikki teatteriopetuksessa oli suhteessa Turkkaan ja tietyllä tavalla hänen epäilyksensä alla, arvaamatonta.

Tuona aikana lähti kehittymään myös väitöstutkimusta (Kumpulainen 2011) tehdessä vahvistunut havainto siitä, kuinka teatterikoulutuksessa tietyn tradition peruspalaset on aina joku tietty opettaja tuonut osaksi koulutusta. Stanislavskin metodi ja muut teatteriopetuksen suuntaukset tulivat osaksi opetusta ja toteutuivat konkreettisesti tiettyjen asiaan perehtyneiden opettajien opetuksessa. Huomasin, että opiskelijoiden muisteluissa pitkäaikaisia opettajia, kuten liikuntaa opettanutta Elsa Saraa tai Antti Tarkiaista, alettiin jossain vaiheessa uraa nimittää ”legendaarisiksi”, ja heidän oppilaidensa muistoissa opetus, kuten naisvoimistelu tai akrobatia, sulautui osaksi opettajan kokonaispersoonaa. Jos muutos opetuksessa on vähittäistä ja varsinkin, jos se liittyy jollain lailla teatterin perinteisiin esityskonventioihin, ei ehkä huomata tai tulla ajatelleeksi niin helposti, että opetuksella on myös laajempi historiallinen tarina, jonka toisistaan erotettavia tekijöitä ovat oppimateriaali, opettajan koulutus ja opettaja henkilönä.

Liikunnan opetuksen osalta löysin runsaasti kansainvälisiä eurooppalaisia alkuimpulsseja Suomen teatterikoulussa toimineiden opettajien työn taustalta. Viittaan tässä siihen, että opetuksen sisällöt ovat suurelta osin irrotettavissa opettajan persoonasta erillisiksi tekijöiksi, joita haluttaessa voidaan uusia tai poistaa kokonaan. Tämä aihe liittyy laajasti ottaen myös neuvottelun käsitteeseen. Irrottamalla opettava henkilö ja sisällöt voidaan sisältöjä tarkastella kriit-

tisesti neuvotellen materiaalina, josta osa ehkä säilytetään, osa muutetaan, kun uudet opettajat ottavat vastuun opetuksesta. Turkka koetti ”turkkalaisuudellaan” tietoisesti murtaa entisiä käytäntöjä ja tuoda tilalle uutta. Ehkä osin siitä syystä hän avasi melko niukasti oman opetuksensa tai teatteriajattelunsa esikuvia. Tämä katkoksen tekeminen myös onnistui, opettajakuntaa vaihtui runsaasti ja aiempaa traditiota painui unohduksiin.

Myös Turkan kauden antamien impulssien pohjalta syntynyt ja edelleen opinnoissa oleva liike ja ääni -jakso saattaa nykyisen opiskelijan näkökulmasta tuntua ikuiselta opetuksen peruspilarilta, joka liitetään minuun tai pitkäaikaiseen puheopettajakollegaani Malla Kuuranteeseen. Me olemme sitä kyllä pitkään opettaneet ja kehittäneet, mutta haluan korostaa, että jakso pohjaa myös suurelta osin hankkimaamme laajaan ammatilliseen tietoon, joka on tärkeää erottaa opettajistaan. Kun me kohtapuoliin vetäydymme eläkkeelle, seuraavat opettajat toivoakseni tarkastelevat meidän jättämäämme perintöä kriittisesti ja opetuksen ammatillisia sisältöjä pohtien.

Neuvottelusta

Istun hikisten opiskelijoiden kanssa piirissä liikuntasalin lattialla. Joku näyttää irvistellen kipeää varvastaan, johon lenkkari on hiertänyt komean vesirallukan. Vanhemmat ovat kuulemma luvanneet avustaa uusien lenkkareiden hankinnassa, kunhan ehtii kaappoihin. Toinen ihmettelee iloisena, kuinka on mahdollista, että hän tuntee näin pian suorituksen jälkeen palautuneensa harjoituksesta, joka kolme viikkoa aiemmin tuntui hyvin raskaalta ja palautumiseen meni koko loppupäivä. Olen pyytänyt opiskelijoita ottamaan esiin kysymyksiä juuri päättyneestä harjoituksesta. Kuten joka vuosi, nytkin esiin nousee monenlaisia variaatioita harjoituksen kulusta ja sen aikana koetuista tuntemuksista. Joillakin harjoittelun rasituksen säätely onnistuu hyvin, joillakin väsymys on suurempaa ja kuluu enemmän aikaa, ennen kuin rasituksen ja levon suhde asettuu oikealle tasolle ja kunto lähtee kohoamaan. Opiskelijat kommentoivat toistensa havaintoja, ja käyn yhteenvetona läpi jo aiemmilla tunneilla useita kertoja toistamiani huomioita, joiden perusteella opiskelija voi seurata fyysisen kuntonsa kohoamista. Yksi tärkeimmistä seurattavista muutoksista on palautumisen nopeutuminen ja siihen liittyvä hyvän olon tuntemus sekä voimaantumisen tunne, kun kunto alkaa kohota.

Olemme ennen edellistä keskustelua² palanneet Teatterikorkeakoululle Sörnäisiin Kaisaniemen rannasta ns. ”veto harjoituksen” jälkeen. Siinä juostaan kerran viikossa viisi kertaa neljän minuutin intervallijakso. Jaksojen väleissä on kahden minuutin palautus. Johdan harjoitusta ja ilmoitan merkkihuudoilla vetojen ja lepojaksoiden alkamisen ja päättymisen. Harjoituksen aikana opiskelija mittaa omaa maksimisykettään jokaisen viiden ”vedon” lopuksi ja leposykettä jokaisen palautustauon loppuvaiheessa. Harjoituksen loputtua kävellään ja hölkitään pareittain palauttavaa leppoisa vauhtia vajaan kilometrin matka koululle. Hölkitessään opiskelijat kuvaavat parilleen harjoituksen vaiheet vuorotellen sekä numeroina syketasojen vaihtelua kuvaten, että kokemuksellisia tuntemuksia. Tavoitteena on viiden viikon opetusjakson kuluessa oppia sanoittamaan yhä täsmällisemmin sekä omia tuntemuksia yksittäisen harjoituksen aikana että viikko viikolta tapahtunutta muutosta kehotuntumassa, kun kunto (yleensä) harjoituksen tuloksena paranee.

Edellä oleva tiivistetty puolifiktiivinen kuvaus näyttelijä-, ohjaaja- ja dramaturgiopiskelijoiden liike ja ääni -jaksolta olkoon täydennyksenä ajatuksilleni opettamisesta neuvotteluna. Neuvottelun käsite kuvaa hyvin oman opettamiseni luonnetta. Se on moneen suuntaan ja monilla toiminnan tasoilla tapahtuvaa vuorovaikutusta, jolla toimin sekä opetusta suunnitellessani että opetustilanteissa. Kyse on opettamisesta opetuksen toimintakäytäntöinä, joiden toteutumiseen vaikuttavat monet toimijat. Keskeisimpänä neuvottelukumppanina vuorovaikutusprosessissa on opiskelija opiskeluprosessinsa kautta, mutta tärkeässä osassa myös kollegat eri rooleissa kanssaopettajina tai keskustelukumppaneina. Taustalla vaikuttaa monivaiheinen opetuksen suunnitteluprosessi, jossa opettaja joutuu ottamaan huomioon monenlaisia reunaehtoja taloudellisista, ajallisista ja tilallisista resursseista aina yliopistolliseen viitekehykseen, jonka opetustehtävää yksittäisen opettajan opettaminen osaltaan toteuttaa.

Opiskelijat neuvottelun osapuolina

Opetusurani alusta (1980-luvun TeaKista) on asteittain tultu siihen, että opiskelijat yksilöinä, heidän yksilölliset opiskelijaprofiilinsa, erottuvat omassa opettajan kokemuksessani yhä selvemmin. Totta kai ajan kulumisella on osansa mielikuvien tarkkuudessa, mutta vahva kokemukseni on, että minulla on nykyisin paljon laajempi kuva opiskelijoista kuin uran alussa. Samalla opetukseeni on vakiintu-

2 Keskustelu on kuvitteellinen, mutta perustuu esimerkkeihin aiheista, joita opiskelijat vuosittain ottavat esiin keskusteluissa.

nut erilaisia neuvottelun luonteisia käytäntöjä ja toimintatapoja. Opetusjakson kestäessä opetusta eteenpäin suunnitellessani ja itse opetustilanteissa joudun tai ehkä paremminkin osaan ottaa huomioon huomattavasti useampia muuttujia kuin urani alkuvaiheessa 1980-luvulla. (Kumpulainen 2011.) Suuri syy tähän lienee myös se, että informaatio, jota nykyisin saamme yksittäisestä opiskelijasta, on lisääntynyt merkittävästi opetuksen kehittämistyön seurauksena. Johtava teema Teatterikorkeakoulun opetuksen kehittämisessä on ollut yksilöllisten tarpeiden huomioon ottaminen opiskelijan opintopolun suunnittelussa ja opiskelijan äänen ja kokemuksen kuuleminen opetuksen suunnittelun ja toteutuksen eri vaiheissa. Palaan myöhemmin tämän kehityksen tuottamien kaksijakoisten kokemusten kirjoon.

Näyttelijäntutuksen yhteydessä aina esiin ponnahtava Jouko Turkka (TeaKissa 1981–1988) kuului taiteilijana traditioon, jota edustavien taiteilijoiden piirissä on ajateltu taiteilijan toimintaa eräänlaisena taiteelle annettuna uhrina. Tämä asenne lienee osaltaan antanut oikeutuksen autoritäärisille hierarkkisille teatterin tekemisen rakenteille, joita Turkka sovelsi myös teatterikoulutuksen opettajana ja johtajana. Näiden rakenteiden vallitessa kaikki tekijät ohjaajasta näyttelijöihin ja näyttämömiehiin joutuivat taiteen nimissä suostumaan alistaviin käytäntöihin.

Olen samaa mieltä kuin ruotsinkielisen koulutusohjelman johtaja, professori Anders Carlsson, jonka mielestä Stanislavski ja Turkka ovat eroistaan huolimatta tiettyjen piirteiden osalta samalla jatkumolla uhria vaativan taiteen vaalijoina. Ihminen on uhrautunut milloin uskonalle, milloin isänmaalle, puolueelle ja yhtä hyvin taiteelle. (Sjöfall 2018) Ehkä nyt kuitenkin elämme murrosta, jossa monille taiteen piirissä toimiville alkaa todellistua ajatus taiteesta, kuten teatterista, vakavana, intohimoisena leikkinä uhria vaativan jumalan palvelemisen sijaan, jumalan, jonka edustajana taideyhteisössä autoritäärinen johtaja toimii. Tämän käänteisen osaksi myös neuvotteleva asenne sopii luontevasti.

Selkeä muutos on tapahtunut Teatterikorkeakoulussa ja sen opettamisen käytännöissä. Opiskelijat pohtivat nykyisin avoimesti esimerkiksi sitä, voiko näyttelijällä olla siviilielämää. He uskaltavat jopa sanoa ääneen, että eivät halua uhrata elämäänsä pelkästään työnteolle (taiteelle) vaan haluavat perheen, vapaa-aikaa jne. Vielä opetusurani alussa 1980-luvulla tällainen puhe oli erittäin harvinaista. Tässä korostan moniäänisyyden ilmaantumista teatterikoulutukseen, en jyrkkää tai selkeää siirtymää yhdestä tilasta toiseen.

Oma kiinnostukseni fyysisen ilmaisun opettajana on kokemuksen kartuttamisen myötä siirtynyt fyysisistä oppisisällöistä opiskelijan kokonaisvaltaisen

oppimisprosessin pohtimiseen. Se johtuu nähdäkseni ensiksikin siitä, että tunnen hallitsevani oman opetusmateriaalini. Materiaalia on myös kertynyt niin paljon, että voin sujuvasti valita tehtäviä ja aihealueita eri vaihtoehtoista sen mukaan, mitä koen kulloistenkin opiskelijoiden tarvitsevan. Opetustilanteessa kurssin sisällöt lisäksi muovautuvat toisaalta opiskelijoiden kunakin vuonna esittämien toiveiden ja yleisempien opettajan omien pitkän aikavälin tavoitteiden mukaan. Minulle perusteet muovata sisältöjä löytyvät pitkistä kehityslinjoista, joiden käänteissä opetusajatteluni on muotoutunut, ja olen löytänyt tietyt kiinnostavat kuumat alueet, jotka edelleen vetävät puoleensa ja tuntuvat vaativan työstimistä. Tämä tarkoittaa esimerkiksi Jouko Turkan ajan antamia kehitysimpulsseja, joissa tuntuu edelleen olevan energiaa. Turkan käyttämät metodit ovat syystäkin herättäneet paljon kritiikkiä. Minä puhun tässä kuitenkin myönteisistä omaa näkemystäni vahvistaneista impulsseista, joita hänen taiteellinen ajattelunsa antoi. Hän avasi minulle esimerkiksi suurten kontrastien merkityksen näyttämöllä. Samoin tunneilmaisun rajojen laajentamisen äärimmilleen fyysisiä lähestymistapoja käyttäen. Yksinkertaisena esimerkkinä vaikkapa juoksutekniikan harjoittelu, jota voidaan loivaan alamäkeen juostessa käyttää valtavan ilon ilmaisuun. Alamäen antama apu askelpituuteen ja vauhtiin aiheuttaa usein juoksijassa luonnostaan pelonsekaista riemua, joka on luonteva pohja juoksijan isoille riemuhuudoille. Ihanaaaaaa!

Tämänkaltaisista harjoituksista on syntynyt monia aikaa kestäneitä oivalluksia erilaisen fyysisen toiminnan mahdollisuuksista lähtökohtana taiteelliselle ilmaisulle, jossa liikkeellinen ja äänellinen ilmaisu toimivat orgaanisesti yhdessä. Tässäkin neuvottelu on oleellinen osa prosessia. Edellä kuvattua juoksua katsoo aina joukko opiskelijoita, ja katsojat purkavat harjoitusta kuvaamalla myös sitä, miltä juoksu näytti ja äänen käytön kannalta kuulosti. Ei etsitä oikeaa vastausta vaan pohditaan yhdessä opiskelijoiden tekijöinä tai katsojina tekemien huomioiden kautta, mitä oivalluksia harjoituksesta syntyy. Opettajien välinen yhteistyö ja vuorovaikutus on ollut oleellista edellä kuvatun kaltaisten harjoitusten synnyssä. Onnistuneessa harjoituksessa opiskelijat oivaltavat itse kokemuksensa ja havaintojensa pohjalta oppimisen arvoisia syitä harjoituksen tekemiseen. Hyvässä harjoituksessa opiskelija harjoitellessaan todella oivaltaa jotain oleellista oman toimintansa kautta, eikä niin, että opettaja varmuudeksi aina kysyy jotain sellaista, johon itse jo tietää vastauksen. (Syyllistyn tähän näennäisvuorovaikutukseen aika ajoin edelleen!)

Tätä kirjoittaessa oivallan itse yhä syvemmin, kuinka monikerroksisesta ja monisyisestä vuorovaikutuksellisesta kehitysprosessista oppisisältöjen kehittä-

tymisessä on kyse. Usein harjoitukset syntyvät puolivahingossa tunnilla tapah-
tuneesta oivalluksesta, mutta syvenevät vuosien kuluessa. Esimerkiksi edellä
kuvatussa alamäkiharjoituksessa on pohjalla juoksutekninen ja äänitekninen
puoli, mutta sen kautta on juoksua katsellessa vuosien varrella alettu puhua myös
esiintymisestä ja esityksen vastaanottamisesta. On alettu yhdessä opiskelijoiden
kanssa pohtia, mitä juoksevista hahmosta saadaan irti esittämisen lähtökohdasta
joko tekijänä tai esityksen vastaanottajana.

Vaikka nimeän Turkan tärkeäksi vaikuttajaksi sekä innoittajana että va-
roittavana esimerkkinä, on minulle opetuksen kehittämisessä kuitenkin ollut
kyse ennen kaikkea kollegiaalisesta prosessista, jonka tärkeintä aluetta on ollut
puheopettajien³ kanssa tehty yhteistyö opettamallamme liike ja ääni -jaksolla.
Keskustellen ja kokeillen on tehty kuhunkin aikaan sopivia sovelluksia Turkan
ajan harjoituksista mutta myös kehitetty runsaasti kokonaan uusia tehtäviä.
Opiskelijan täysi päätösvalta työskentelyssä on ehdoton edellytys toiminnalle.
Vaativiin opiskelutilanteisiin mennään neuvottelemalla, opiskelijan oman päätök-
sen johtamana. Koetan olla hyvin valppaana, etten syyllistyisi manipulointiin, jon-
ka raja suhteessa kannustavaan johdatteluun tai neuvotteluun on hyvin häilyvä.

Liike ja ääni -jakson aikana tulee toistuvasti keskusteluun esimerkiksi fyysi-
sen rasituksen tuottama monien kokemusten kirjo kärsimyksestä ja ajoittaisesta
kivusta euforiaan ja liikkumisen hurmioon. Yhdessä pohtimalla yksittäisen
opiskelijan kokemus voidaan saattaa osaksi yhteistä maisemaa. Vertailemalla
omaa kokemustaan muiden kokemuksiin ilman kilpailua opiskelija alkaa tässä
prosessissa vähitellen hahmottaa uusia tapoja ajatella ja suhtautua fyysiseen har-
joitteluun. Vaatii toimivaa vuorovaikutustilannetta ja keskustelua, samoin kuin
opettajan ja opiskelijan omaa reflektiota, jotta totutut toimintamallit saataisiin
muuttumaan ja uusi alkaisi hahmottua. Edellä kuvattu on hyvin yleinen kuvaus
prosessin kehittymisestä eri tasoilla. Palautteen perusteella osa opiskelijoista
kykenee kaikkeen edellä kuvattuun ja siinä mielessä omaksuu uuden ajatteluta-
van teatterikoulutuksen osana. Opiskelijoilta tulleiden viestien perusteella asia
kuitenkin avautuu joillekuille, usein joukon nuorimmille, vasta koulun jälkeen
työelämässä. Oppiminen on hidasta. Sekä fyysinen harjoittelu että ajattelun ke-
hittyminen vaativat lukuisia toistoja. Neuvotteleva, harkitseva asenne suhteessa
kaikkiin opiskelutilanteen elementteihin erottaa kuvatun kaltaisen opiskelun
”tunneilla käymisestä” ja tiettyjen harjoitteiden mekaanisesta toistamisesta.

3 Näyttelijäntaiteen koulutusohjelmassa on minun aikanani ollut aina kolme puheen lehtoraattia, joi-
den haltijat ovat vuorotellen ottaneet vastuulleen ensimmäisen vuoden opetuksen.

Kehonhuolto neuvotteluna

Erikoisalueellani liikunnan ja fyysisen ilmaisun opetuksessa olemme kollegoideni kanssa pyrkinneet viime vuosina reagoimaan yhä nopeammin opiskelijan fyysisiin ongelmiin yksilöllisen kehonhuollon avulla silloin, kun näemme, että normaaliopetuksessa esimerkiksi raajan asentovirhe, kipuileva vanha vamma tms. vaikeuttaa, jopa estää tuloksellisen opiskelun. Kehonhuoltoon keskittyvää opetusta on opintojen alussa pieniä tuntimääriä myös ryhmäopetuksena. Liikuntakollegion tuntuma on, että kehonhuolto on vähentänyt vammoja fyysisen ilmaisun opetuksessa. Sen tärkeänä tarkoituksena on myös pitkällä aikavälillä auttaa opiskelijaa omaksumaan hyviä ja terveellisiä käytäntöjä. Näen tämän toiminnan myös eräänlaisena neuvotteluna. Yhdessä opiskelijan kanssa koetetaan kartoittaa kunkin lähtötilanne ja löytää erityistoimenpiteitä tarvitseville apua niissä puitteissa, joita korkeakoululla on tarjota. Samalla vastuuta siirretään opiskelijalle lisääntyneen tiedon myötä. Hänen tulee itse aktiivisesti jatkaa työtä saatuaan tarvittavat alkutiedot ja toimintaohjeet. Tulokset tässäkin vaihtelevat yksilöstä toiseen.

Reflektio neuvottelun osana

Mielestäni ehkä tärkein yksittäinen oppimisprosessia tukenut tekijä 1990-luvulta tähän päivään on ollut se, että reflektoinnista on tullut oleellinen osa opiskeluprosessia ja sen muotoja on kehitetty osana opetuksen suunnittelua.

Koska näyttelijäntyön (nyk. taiteen) koulutusohjelman opettajat uutta johtoa myöten ajattelivat isoista linjoista ja aloitetusta muutoksesta samansuuntaisesti vuodesta 1988 eteenpäin, oli mahdollista kääntää työskentelyn kohteeksi vaihe vaiheelta selkeämmin opiskelijan oma prosessi ja opiskelijan omasta työstään tekemä suullinen tai kirjallinen reflektointi. Opiskelua alettiin tukea yhä kehittyneemmillä pedagogisilla toimilla. Opiskelijat tottuivat pitämään oppimispäiväkirjaa ja kirjoittamaan opintojaksoista raportteja. Jaksojen päätteeksi vakiintuivat prosessia purkavat loppukeskustelut. Opiskelijat saivat kurssivastaavilta henkilökohtaista palautetta lukukausien lopussa. Portfolion kirjoittaminen kolmen vuoden kandidaatin opintojen päätteeksi ja maisterin taiteellisen opinnäytteen kirjallinen osio opintojen lopuksi antoivat mahdollisuuden sekä kehittää kykyä ilmaista ajatuksia ja avata oppimisprosesseja että tehdä yhteenvetoja omasta opiskeluprosessista. Edellä kuvattu muutos tarkoittaa myös opiskelijoiden ja opettajien välisen vuorovaikutuksen lisääntymistä, vakiintumista ja laadullista paranemista.

Opiskelijan oman pohdinnan täydentämiseen liittyvät oleellisesti opettajien kanssa käydyt keskustelut tai kirjallinen ajatusten vaihto. Sekä omilta opetusjaksoiltani saamani palautteen että lukemattomien kollegiaalistien keskusteluiden ja opettajankokouksissa tehtyjen lukukausiyhteenvetojen pohjalta voinee sanoa, että opettajat ovat olleet 1990-luvulta lähtien yhä tietoisemmin opiskelijan kanssakulkijoita, jotka ovat vahvistaneet opiskelijoiden huomioita kehityksestään. Opettajat pyrkivät myös rakentamaan pedagogiikassaan yksittäisistä opetustapahtumista jatkumoina, pidempiä prosesseja. Tämä on tehnyt mahdolliseksi opiskelijan kokemuksen kehittymisen aiempaa mielekkäämpien opiskelukokemusten pohjalta.

Kurssiraporttien, portfolion ja maisterin taiteellisen opinnäytteen kirjallisen osion sisältöjen kautta kohtaan opiskelijoiden ongelmien ja ahdistuksen aiheiden koko kirjon. Opiskelijat kirjoittavat onnistumisistaan ja huomioistaan esimerkiksi taitojen parantumisesta ja ymmärryksen lisääntymisestä näyttelijän taiteessa. Toinen puoli, joka liittyy vahvemmin käyttämäni termiin neuvottelu, on negatiivisten kokemusten esiintulo, olivatpa ne lapsuudesta asti periytyviä pelkoja, itsetunnon puutetta, ulkopuolisuuden kokemusta tai jotain muuta. Korostan, että kuvaan nyt omaa yksityistä opettajan kokemustani, joka värittyy opetusalueideni ja asemani johdosta tietynlaiseksi. Kokemuksessani ovat päällekkäin kurssivastaavuus⁴ ja fyysisen ilmaisun alueiden opettaminen, joissa opiskelijat kipuilevat sekä fyysisten että psyykkisten syiden takia. Lisäksi kandiportfolioiden ja maisterin tutkintoon kuuluvien kirjallisten osioiden ohjaaminen viimeisten kuuden vuoden ajan täydentää kokemustani siitä, että kohtaan paljon opiskelijoiden henkilökohtaista ahdistusta.

Karkeasti kuvattuna opiskelijoiden kirjoittamien raporttien sisällöstä suuri osa on fyysisten, mutta ennen kaikkea psyykkisten ongelmien pohdintaa. Minun tapauksessani kaksi viimeksi mainittua korostuvat, koska toimin seminaareissa kirjoitusprosessin ohjaajana ja myös töiden henkilökohtaisena ohjaajana lukuisille opiskelijoille vuosittain. Mietin omaa asemaani yksittäisenä opettajana, jolla ei ole syvällistä koulutusta esimerkiksi psykologiasta tai terapiatekniikoista. Kollegoideni kanssa keskustellessa esiin tulee aina kirjo ehdotuksia parhaista tavoista reagoida käsillä oleviin ongelmiin. Pahimmillaan vaitiolovelvollisuus kuitenkin estää jakamasta esiin tullutta ongelmaa edes lähimpien kollegoiden

4 Joku lehtoreista ottaa aina uuden vuosikurssin vastuulleen ns. kurssivastaavana, joka mm. keskustelee lukukausien aikana useita kertoja sekä koko kurssin että yksittäisten opiskelijoiden kanssa opiskeluun liittyvistä joskus hyvinkin henkilökohtaisista kysymyksistä.

kanssa. Hienosta kollegiaalisesta tukiverkosta huolimatta olen ajoittain tunteenut olevani hyvin yksin ja turhautunut. Opettajana olen opiskelijoiden suhteen rajapinnassa, jossa esiin kääntyy pedagogista ammattitaitoa vaativien mutta autettavissa olevien kysymysten lisäksi joskus myös asioita ja tilanteita, joissa koen ammattitaitoni riittämättömäksi. Millä korteilla pelaan neuvottelussa, jossa olen epävarma vastapuolen ongelmien luonteesta ja vakavuudesta?

Eläkeiän kynnyksellä ei tee mieli enää pohtia niinkään erilaisia fyysisiä tavoitteita ja oppisisältöjä miekkailussa tai muissa opettamissani fyysisen ilmaisun lajeissa. Päälimmäisenä on kokonaisvaltainen näkymä opiskelijan polusta, jolla tämä etenee erilaisten opiskeluvaiheiden ja niiden tuottamien kokemusten kautta tutkinnon suorittamiseen saakka. Pohdin myös usein sitä, kuinka saisin opiskelijan keskittymään käsillä olevaan aiheeseen eikä turhaan murehtimaan tulevia tehtäviä tai haasteita ennenaikaisesti. Ja kuinka saada opiskelija enimmäkseen suuntautumaan ulos itsestään ja toimimaan suhteessa esillä olevaan tehtävään. Kysyn itseltäni ajoittain, onko vaara, että nykyisessä yksilön huomioon ottavassa koulutuksessa oppimistilanteisiin juurtuu pysyvästi vahingollisia käytäntöjä, vääränlaista neuvottelua. Joskus tuntuu, että nykyinen hyvin huolehtiva ilmapiiri vie oppimistapahtumasta, varsinaisesta opetuksen aiheesta terän, jos keskitytään vain muutamien yksilöiden ongelmiin. Opetus opettajan organisoimana haastavia oppimismahdollisuuksia sisältävänä tapahtumana latistuu varovaiseksi hissuteluksi. Olen itse ajoittain kokenut näin tapahtuvan, mutta en voi tietää, onko tämä pelkästään subjektiivinen kokemukseni. Mietin, millaisella tutkimusasetelmalla tästä erillisten kokemusten kentästä voisi saada otteen.

Lopuksi

Näyttelijän koulutuksessa voidaan poimia opetettavaksi asioita laajalta alueelta. Kaikki riippuu siitä, millaista näyttelijää halutaan kouluttaa. Vertauskohteena urheiluvalmennus, jossa korkeushyppääjän ja maratonjuoksijan harjoittelu eroavat toisistaan radikaalisti. Kymmenottelijan valmennuksessa taas joudutaan ottamaan huomioon laaja lajikirjo ja tekemään kompromisseja harjoittelussa. Näyttelijöiden koulutukseen voi valikoitua hyvin monenlaista opiskelumateriaalia ”neuvottelun” tuloksena. Pitää miettiä, mitä halutaan ja millä keinoilla tulokseen päästäisiin. Esimerkiksi Turkan ajan rankka fyysisyys oli heijastelua Euroopassa olleista virtauksista. Turkka rakensi oman radikaalin jaksonsa, jossa monia asioita pyrittiin tekemään toisin kuin Suomessa aiemmin. Osa Turkan ajan työskentelytavoista on haudattu epäeettisinä ja vahingollisina. Opetukseen on myös siivilöitynyt joitain elementtejä, joista on tullut perinnettä. Ne ovat

osoittautuneet toimiviksi myös Turkan ajan jälkeen. Kaikki on liikkeessä. Kunakin aikana koulutuksen taiteellispedagoginen johto määrittelee koulutuksen tavoitteet opettajakunnan kanssa enemmän tai vähemmän neuvotellen. Sitten tuo kollegio pyrkii tietyn ajan kohti haluttuja tavoitteita, kunnes tulee uusi johto ja uudet tavoitteet. Tämä on vuorovaikutuksessa muovautuvaa todellisuutta, jossa neuvottelulla on tärkeä asema. Neuvotteleva asenne on vuosien kuluessa voimistunut ja kehittynyt teatterikoulutuksessa uskoakseni samaa tahtia kuin muuallakin yhteiskunnassa.

Teatteritaiteen ja esitystaiteen kentän monimuotoisuus tuo yhden aspektin lisää siihen henkiseen ympäristöön, jossa opetus ja neuvottelu opiskelijoiden kanssa nykyisin tapahtuvat. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulusta valmistuvat näyttelijät suuntautuvat maisterivuosina laajemmalle kentälle kuin aiemmin. Myös TeaKin ja nykyisin koko Taideyliopiston sisällä on ollut ja tulee olemaan monia samanaikaisesti vaikuttavia ajattelun virtoja. Osin kyse on TeaKissa opetettavien teatteri- ja esitystaiteen eri alueiden välisistä eroista, mutta myös maailma on huomattavasti moniulotteisempi kuin 1980-luvulla.

Lähteet

- Sjöfall, Mikael. ”Bengts om Louhimies metoden: Det handlar om sadism, kvinnohat och barbari.” *Huvudstadsbladet* 19.3.2018.
- Ali Show*. 3.7.2018. Saara Turusen haastattelu Yle Puheella. Haettu 9.8.2018. <https://areena.yle.fi/1-4457514>.
- Kumpulainen, Seppo. 2011. *Hikeä ja harmoniaa. Liikunnan ja fyysisen ilmaisen opetus Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun näyttelijäntutuksessa vuosina 1943–2005*. Acta Scenica 26. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.



Laura Frösen, näyttelijäntaiteen lehtori, erityisalana liikunta/akrobatia. Toiminut satunnaisesti tuntiopettajana TeaKissa (n-koulutusohjelma) 2001-2005, Lehtorina vuodesta 2006. Tanssitaiteenmaisteri, esiintynyt nykytanssin-, tanssiteatterin-, uuden sirkuksen- ja fyysisen teatterin esityksissä Suomessa sekä ulkomailla vuodesta 1996. Opettanut ja tehnyt koreografioita vuodesta 1987.

Kuva: Antti Kirves

LAURA FRÖSÉN

Kilpaurheilijasta taiteilijaksi, taiteilijasta pedagogiksi

Kaikki muuttuu-mikään ei muutu

Prologi: ”Sitten joskus.”

Opiskeluaikanani legendaarinen Teatterikorkeakoulun akrobatianlehtori Langry kävi pitämässä kurssin tanssitaiteen laitoksella. Koska akrobatia oli minulle tuttua, pystyin harjoitteita tehdessäni etäännyttämään itseni opiskelutilanteesta ja seuraamaan Langryn opetusta myös kollegana. Opetin tuolloin akrobatiaa oopperan balettikoulussa. Muistan ajatelleeni silloin, että tuolla ihmisellä on maailman paras duuni. Heti sen perään päätin, että jonain päivänä tuo pesti on minun. Jatkoin hyvillä mielin opiskelua, koska tiesin, että haluan ensin taiteellisen uran tanssijana, mutta olin jo syttynyt tavoitteelle: ”sitten joskus”.

Kun olin ulkomaankiertueeltani palannut Suomeen, kuulin sattumalta, että näyttelijäopiskelijat olivat tuskailleet akrobatiakurssinsa jäävän väliin, kun Langry on estynyt ja ketään muuta ei vain ole. Pian minulle soitettiinkin ja kysyttiin, voisinko opettaa tiivisjakson akrobatiaa näyttelijäopiskelijoille. Muutamana vuonna sain opettaa tuntiopettajana ja nautin opetustilanteista suunnattomasti. Ymmärsin, että Langry oli jäämässä pikkuhiljaa eläkkeelle, ja päätin seurata tilannetta kärppänä.

Vuonna 2004 silmiini osui ilmoitus: ”Teatterikorkeakoulun näyttelijäntöyön laitos etsii osa-aikaista akrobatian ja/tai miimin lehtoria.” Alla oli myös ilmoitus: ”Teatterikorkeakoulun näyttelijäntöyön laitos etsii täysitoimista tanssin lehtoria.” Vaikka olen tanssija, katseeni kohdistui vain tuohon ensimmäiseen ilmoitukseen. Se oli se paikka, jota olin havitellut. Minut kutsuttiin pitämään opetusnäyte, kun nuorimman poikani synnytyksestä oli kahdeksan viikkoa.

Opetusnäyte oli täysin erilainen esiintymistilaisuus kuin ne, missä olin ennen ollut. Olin ensimmäisenä vuorossa ja näin ala-aulan listasta, että hakijoita oli noin viisitoista. Opiskelijoita oli paikalla kaksi, kun näytteen piti alkaa. Aloitin silti esittelemällä itseni ja kerroin, mitä aion tehdä seuraavan 40 minuutin ajan.

Opiskelijoista valuivat tämän aikana paikalle loputkin, takit päällään suoraan pakkasesta. Lämmittelystä ei ollut tietoaakaan. Jouduin siis heti kinkkiseen tilanteeseen. Enhän voinut heitä kylmiltään pistää tekemään akrobatiaa, joten jouduin säveltämään alkuun ja kaikkiin väleihin opiskelijoille kehoa herättäviä ja aiheeseen valmistelevia liikkeitä, samalla kun puhuin raadille. Tunnin lopuksi Malla Kuuranne-Autelo, ilmeisestikin raadin puheenjohtajana, ilmoitti, että 40 minuuttia alkaa olla käytetty. Koska yksi opiskelija vielä epäröi puolivolttinsa vauhdinotossa, totesin, että tuntini ei pääsyt alkamaan tasalta, joten nyt kyllä pidän kaksi minuuttia yli. Opiskelija sai kerättyä rohkeutensa ja tehtyä avustuksellani ensimmäisen hienon puolivolttinsa. Sen päätteeksi totesin, että kiitos, tähän voin lopettaa.

Jouduin odottamaan päätöstä pitkään. Soitin koululle ja kysyin, joko päätös on tehty. Minulle kerrottiin, että olin kyllä akrobatian puolelta hakijoista paras, mutta he päättivätkin palkata nyt miimin edustajan, joka on Ana Vasquez Espanjasta. Olin todella pettynyt, koska toivoin tuota työpaikkaa niin paljon. Akrobatiaan tarvittiin kuitenkin tuntiopettajaa, ja minut pyydettiin siihen tehtävään. Otin tietenkin tarjouksen vastaan ja aloitin syksyllä 2005. Ensimmäinen opetustuntini meni nappiin, ja seuraavana aamuna, kun saavuin koululle, Malla pysäytti minut aulassa ja sanoi: ”Ana ei ottanutkaan pestiä vastaan, vaan jää Espanjaan. Tarjoamme sinulle nyt tätä 50 prosentin lehtoraattia, jos vain vielä otat sen vastaan.” Olin tietenkin buukannut jo syksyn täyteen kaikenlaisia ja sanoinikin, että minulla on nyt jo muita sitoumuksia, joissa olen kiinni. Malla ehdotti, että aloittaisin tammikuussa 2006 tässä tehtävässä. Olen nyt toiminut osa-aikaisena akrobatian lehtorina vuodesta 2006, eli tänä vuonna tulee 13 vuotta täyteen tässä pestissä. Alkuun olin pitkään identiteetiltäni tanssija, joka opettaa akrobatiaa TeaKissa, nykyään olen identiteetiltäni Teatterikorkeakoulun akrobatian lehtori.

Lapsuus urheilun

Teatterikorkeakouluun johtaa monenlaisia teitä. Minun tieni kulki telinevoimistelun kautta. Uteliaisuus, intohimo ja ilo sekä sinnikkyys, itsetunto ja pokka olivat ominaisuuksia, joilla etenin jumppakärpäsestä olympiavalmennusryhmään seitsemässä vuodessa. Suomen Taitovoimisteluklubin (STVK) valmennus perustui tiukkaan kuriin, toistuviin rutiineihin, organisoituun ajankäyttöön ja yhteisölliseen tekemiseen. Ensimmäiset viisi vuotta kilparyhmässä harjoitukset alkoivat telineiden kasaamisella. Pystytettiin eritasonojapuut, raahattiin matot, rullattiin puomi ja hyppyarkku sekä kannettiin volttirata vanerilevy kerrallaan.

Parituntisen treenin jälkeen koko homma purettiin ja kannettiin takaisin välinevarastoon. Lattia luututtiin kostealla ja kuivattiin seuraavia käyttäjiä varten. Salilla oli samankaltainen kasvatusmetodi kuin kotonakin: ”Kaikki on mahdollista, kunhan olet valmis tekemään lujasti töitä.” Jos telineiden pystytyksestä yritti lintsata, sai punnertaa sielunsa kyllyydestä.

Haaveillekin oli tilaa, kun valmentajan kanssa mietittiin yhdessä tavoitteita. Valmentajani Elke (Elina Kuusela o.s. Simonen) oli tiukka, mutta kuunteli meitä. Jos hän kuuli, että olimme katsoneet maailmanmestaruuskisoja tai olympialaisia, hän kysyi: ”Minkä niistä liikkeistä haluaisit oppia?” Me aloimme harjoitella juuri sitä. Asialla ei ollut mitään tekemistä sen kanssa, mitä pystyimme kilpailuissa esittämään. Asettamalla tavoitteen tarpeeksi korkealle Elke sai motivaatiomme pysymään yllä, ja harjoittelussa pysyi ilo mukana. Kyseessä oli siis eräänlainen roolileikki.

Elke osallistui kasvatukseen ja opetti meille vähintään yhtä paljon käytöstopoja kuin voimistelua. Jos pieleen menneen liikkeen jälkeen harmitti ja halusi vain kävellä takaisin vauhdinottopaikalle pää painuksissa ja usein itku silmässä, takaa kuului ääni: ”Katso minua silmiin, kun puhun sinulle.” Oli käännyttävä, asetuttava ja kuunneltava palaute suorituksesta ja vastaanotettava neuvot seuraavaa suoritusta varten. Oli nieltävä kiukkunsa ja siirrettävä ajatukset eteenpäin, seuraavaan suoritukseen.

12-vuotiaana, kun kuusi vuotta voimistelua oli takana, alkoi kantapääätä särkeä. Sinnittelin kaksi vuotta treeneissä. Pystyin osallistumaan telinekohtaisiin suomenmestaruuskilpailuihin vain nojapuilla ja puomilla. Puomilla tein ehjän sarjan ja sain kaulaani hopeamitalin. Se oli palkintoni sinnikkyydestä jalkavaivan kanssa. Tavoite oli saavutettu. Nyt olin valmis menemään lääkäriin. Painajaiseni kävi toteen. Lääkäri suositteli vaihtamista kevyempään lajiin.

Ensimmäistä kertaa elämässäni jouduin tekemään ison päätöksen: minä lopetin sen, mistä kaikkein eniten nautin. Neljätoistavuotiaana kysyin itseltäni tärkeitä kysymyksiä. Mistä nautin voimistelussa kaikkein eniten ja voisinko saavuttaa sellaista nautintoa jotenkin muuten? Ymmärsin, että haluan tanssia. Ainoa tuon ikäisenä tietämäni tanssi oli baletti. Vaihtoehto oli siis Kansallisoopperan balettikoulu.

Opiskelija: nuoruus taiteen parissa

Olin balettikoulun hakutilanteessa kummajainen jostain toisesta maailmasta. Tangon vieressä seisoi minua päätä pitempiä tyttöjä pastellinsävyisissä puvuissaan, ihonväriset sukkahousut puvun alla, balettitossut jalassa ja tukka nuttu-

ralla. Minulla oli jumppapuku, jossa väri muuttui tummansinisestä liilan kautta pinkkiin. Tukka oli sporttisella poninhännällä, enkä tainnut omistaa vielä edes balettitosuja. Jos minulla oli trikoot, ne olivat tummansiniset ja taatusti puvun päälle puetut, ei alle. Pyörin piruetteja täysillä ja hyppäsin hypyt taatusti korkeimmalle, mutta en ensimmäisellä hakukerralla päässyt oppilaitokseen. Ymmärsin itsekin, ettei se, mitä heille esitin, ollut kovinkaan tanssillista. Nautin kuitenkin tilaisuudesta.

Seuraavana kesänä kävin Margaretha von Bahrin balettikoulun tunneilla ja muistan päättäneeni ennen balettitunnin alkua, että nyt sitten tanssin. Keskityn siihen, miten ihanaa on tanssia musiikin tahtiin ja tulkita sitä. Otin balettitanssijan roolin. Syksyn kokeissa toisella kerralla balettikoulun opettaja Liisa Palin pysähtyi kohdalleni, nappasi jalastani kiinni ja nosti sitä ylemmäs kokeillakseen ilmeisesti liikkuvuuttani. Pääsykokeen jälkeen Liisa tuli sanomaan, että saisin aloittaa koulussa, mutta koska minulla ei vielä ole sellaista tekniikkaa, joka balettikoulun neljätoistavuotiailla jo on, minun olisi aloitettava itseäni kolmesta neljään vuotta nuorempien kanssa. Mahdollisesti voisin jonkin ajan kuluttua hyppiä luokkia nopeampaa tahtia ja saada ikätoverit kiinni.

Neljän vuoden kuluttua tanssin keväänäytöksessä solistina ”Paquita-baletin” karakteri-kohtauksen. Ennen viimeistä esitystä marssin balettikoulun silloisen rehtorin Maj-Lis Rajalan puheille. Kerroin Maikille, että vaikka jälleen pääsin examenista läpi seuraavalle ja viimeiselle luokkatasolle, en aio syksyllä tulla enää balettikouluun. Maj-Lis oli pöyristynyt. Hän painotti: ”Tässä vaiheessa täällä ei lopeta kukaan.” Lopetin Kansallisoopperan balettikoulun, koska minulle oli selvinyt, että en haluakaan balettitanssijaksi. Halusin tanssilta jotain muuta. En nähnyt itseäni joutsenprinsessana. Ei luonteeni sen enempää kuin kehonikaan vastannut sitä kuvaa. Miksi en siis ottaisi selvää, mitä muuta tanssilla voisi olla minulle annettavaa.

Tieni vei Tanssivinttiin. Hankin ”anytime-kortin”, josta nopeasti tuli minulle ”all the time -kortti”. Ahmin erilaisia tunteja: jazzia, afroa, streetiä, kuntotunteja... ihan kaikkea ja monta tuntia päivässä. Kirjoitin ylioppilaaksi ja päätin hakea Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitokselle.

Aloitin Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksella 19-vuotiaana, jälkeenpäin ajatellen varmaankin liian nuorena, ehkäpä myöhästynyt murrosikä vielä päällä. Aloitukset koulussa oli sokki. Silloin harjoitettiin jonkinlaista nollaussysteemiä, eli aloitimme pohjalta, ikään kuin emme olisi koskaan tanssineet. Aika pian silloisille opettajille kävi selväksi kaipaavamme haasteita. Halusimme enemmän. Olimme valmiita tanssimaan sielumme kyllyydestä sekä oppimaan lisää, uutta,

paljon ja heti. Tanssin suhteen olimme nälkäisiä, innokkaita ja uteliaita, ja siksi syksyn hidas aloitus oli pettymys. Olen iloinen, että meitä kuunneltiin. Ari Numminen tuli tekemään meille produktiota, josta ensin piti vain tulla ”ihan pieni demo vaan”, mutta meidän innostuneesta asenteestamme ja Nummisen loistavan pedagogiikan ansiosta syntyi teos ”Urakka”, jota riensi katsomaan koko Helsingin ”underground”. Suunnittelimme ja kopioimme julisteita, joita levitimme ympäri kaupunkia. Koulun esityspankissa jälkeen keikkailimme teoksella. Ilmassa oli vihdoinkin tekemisen meininki. Nykyaikaa tulivat opettamaan maan kärkeen, kuten Katri Soini. Kevään aikana saavutettu energia alkoi vastata odotuksiimme korkeakouluopiskelusta. Olen todella kiitollinen koko kouluaikani jatkuneelle systemaattiselle tekniikan treenaamiselle (aamuin illoin) sekä hurjillekin haasteille mitä erilaisimmissa produktioissa. Kouluaikana minulle jo valkenivat ammattikuvan monipuolisuus ja mahdollisuudet: mitä kaikkea voisinkaan tehdä!

Kouluaikani mieleenpainuvien teosten joukossa oli Esa Kirkkopellon ohjaama ”Yrjö Kallisen valaistuminen”. Sain harjoitusperiodilla kokea Turkan harjoitteita ja niitä tehdesäni ymmärsin viimeistään, että näistä en selviä vain suorittamalla. Oli laitettava itsensä täysillä likoon tuntemattoman edessä. Tuntui, että pää räjähti. Jotain tällaista olin tanssilta toivonut, kun päätin jättää baletin maailman. Ajautuin kouluaikana teoksiin, joissa miltei kaikissa käytettiin myös ääntä liikkeen lisäksi. Teokset olivatkin ehkä lähempänä fyysistä teatteria tai tanssiteatteria kuin puhtaasti pelkkää tanssia.

Tanssitaiteilija: ammatissa oppiminen

Lähti opinnoista ammattikentälle jotenkin huomaamatta ja hyvissä käsissä. Olin kouluaikana tehnyt paljon yhteistyötä minua kaksi vuotta ylemmällä kurssilla koreografiksi opiskelleen Katarina Mc Alesterin (Mäkin) kanssa. Ensimmäinen yhteistyö alkoi kouluaikana hauskastä yllätyksestä. Mäkki oli koreografina Anette Arlanderin ”Tee-projektissa”, jossa samasta näytelmätekstistä ohjattiin kymmenen erilaista versiota hyvin erilaisiin ympäristöihin pitkin pääkaupunkiseutua. Tällainen absurdi asetus kutsutti, ja sukelsin paikkausrooliin todella kummallisessa produktiossa ja huippunäyttelijöiden sekaan esittämään yhtä ”kolmesta kylpevästä miehestä” ollessani vielä toisen vuosikurssin tanssinopiskelija. Löysin itseni mm. tanssimasta Bio Rexin kattoterassilla lumikinoksessa talven pakkasilla, kun yleisö seurasi esitystä sisältä suuresta lasi-ikkunasta.

Tanssiteatteri Hurjaruuth tilasi Mäkillä teoksen kesälle 1996. Hän oli kotona pohtinut ääneen: ”Hurjits haluaa jotakin lapsille suunnattua, ja minä haluaisin tehdä sen Lauralle...” Tähän oli hänen näyttelijäpuolionsa Jukka todennut heti:

”Laurahan on Peppi Pitkätossu!” Pepin rooli oli minulle parasta, mitä vastavalmistuneelle tanssijalle saattoi kuvitella.

Teoksesta tuli hitti, ja seuraavan kahden vuoden aikana sitä esitettiin 200 kertaa kotinäyttämöllä Kaapelitehtaalla ja kiertueilla ympäri Suomen. Sama lavastus pystytettiin hyvin erilaisiin tiloihin suurista kaupunginteattereista nuorisotalojen ja koulujen liikuntasalien näyttämöille sekä kesällä ulos hiekkakentille ja sirkustelttoihin. Kiertue laajeni Ruotsiin, Hollantiin ja Venäjälle. Opettelimme repliikit aina kohdemaan kielellä. Elämä pienessä kiertävässä tanssiteatterissa opetti joustavuutta ja yhteisöllisyyttä myös muissa kuin näyttämöllä tapahtuvissa asioissa. Kokeneemmat kollegat opettivat, että esitystä pystytettäessä ja purettaessa painavat asiat kuten tanssimattorullat kannattaa nostaa jaloilla, ei selällä. Opini, että kun esityksen ja roudaamisen jälkeen hypätään pakettiautoon ja ajetaan pakkasessa usea sata kilometriä seuraavaan esityskaupunkiin, kannattaa istua alakeho makuupussissa. Opini arvioimaan, miten keho kestää erilaisia olosuhteita, kuten pakkasta, hellettä tai betonilattiaa, ja miljoona muuta juttua, joita tanssitaiteen laitoksella ei opetettu.

Pääsin tekemään Pepin jälkeen ja osittain limittäin kiertueperiodien kanssa nykytanssiteoksia, kokeellisia fyysisen teatterin juttuja ja uutta sirkusta. Koska teokset vaativat aina erilaista osaamista, pyrin koko ajan ylläpitämään tanssijan teknistä taitotasoa käymällä tanssitaiteilijain liiton aamutunneilla. Sain olla mukana kiinnostavissa ja uudenlaisia estetiikkoja luovissa, eri taiteenalojen yhteistyöprojekteissa Suomessa.

Minua alkoi kiinnostaa, mitähän muualla maailmassa tapahtuu tanssin ja muun näyttämötaiteen saralla. Minulle avautui oiva mahdollisuus kansainväliseen työskentelyyn, kun Minna Vainikainen, opiskelutoverini muutamaa vuotta ylemmältä kurssilta, soitti minulle Tukholmasta. Hän oli ohjannut Cirkus Cirkörille teoksen, josta olisi juuri ensi-ilta. Sen jälkeen teos lähtisi Riksteaterin järjestämälle parin kuukauden mittaiselle kiertueelle ympäri Ruotsia, mutta teoksen notkeusakrobaatin selkä ei tulisi kiertuetta kestäämään. Lähdin Ruotsiin. Minulle kerrottiin, että notkeusakrobaatilla on soolo teoksen alkupuolella halkaisijaltaan noin kahden metrin valokeilassa. Minulta pyydettiin tähän paikkausta. Saisin itse räätälöidä sooloni, mutta sen tulisi mahtua samaiseen valotilanteeseen, kestää vähintään muutaman minuutin, jotta muut ehtivät vaihtaa kulisissa vaatteet. Sen tulisi mielellään olla ”akrobaattisesti jotenkin vaikuttava”. Tein työtä käskettyä ja lähdin kiertueelle tekemään valmistelemani soolon suoraan esitystilanteeseen. Kiertueen aikana opettelin muutkin tuon tytön tehtävät esityksessä.

Päivisin ennen illan esitystä meillä oli hyvin aikaa lämmittelyyn ja treenaamiseen. Tajusin, että siinä minulla olivat kaikki sirkusvälineet nenäni edessä, ja ymmärsin mahdollisuuteni oppia taas jotain uutta. Kysyin sirkustaiteilijoilta, mistä minun kannattaisi aloittaa. He totesivat, että vertikaalikangas on väline, jossa aika nopeasti pystyy tekemään suhteellisen näyttäviä asioita. Tämä väline ei satu niin paljon kuin kovemmat välineet, kuten trapetsi tai vertikaaliköysi. Harjoittelin siitä lähtien joka päivä vertikaalikangasta ja opin luomaan tempuista rutiinin, jota harjoitella. Ennen kahta viimeistä esitystä yhdeltä esiintyjältä murtui käsi. Hän sattui olemaan toinen pääosan esittäjä, joka esiintyi myös vertikaalikankaassa. Viimeisissä esityksissä pääsin siis tekemään oman sooloni ja joukkokohtausten lisäksi myös hänen rooliaan, muun muassa vertikaalikangasnumeron. Kun kiertue ja sen myötä myös minun sopimukseni Cirkörin kanssa olivat loppumaisillaan, juttelimme kiertueautossa tietenkin tulevasta, siitä, kuka mitäkin aikoi tehdä ja mihin suuntaan halusi pyrkiä.

Kaverit vinkkasivat, että Lontooseen oli tekeillä jättispektaakkeli vuodeksi 2000. Siihen etsittiin sirkustaiteilijoita ja akrobatiataitoisia tanssijoita. Kaikki kannustivat hakeutumaan sinne, jos halusin edetä uuden sirkuksen maailmassa. Suomessa minua odotti vakinainen kiinnitys Hurjikseen, ja mietin, että kai tämä kortti pitäisi nyt katsoa, ennen kuin allekirjoitan Hurjiksen sopimuksen.

Matkustin Lontooseen koe-esiintymiseen. Tilaisuus oli kuin minulle tehty. Siinä teetettiin useita erilaisia tanssityylejä ja juuri sellaisia, joita olin tehnyt paljon. Koin siis olevani vahvoilla. Siellä oli tosi hauskaa. Aivan lopuksi ohjaaja ilmoitti, että koe-esiintyminen on nelivaiheinen. Jatkoon valituille ilmoitetaan viikon sisällä, ja seuraava vaihe olisi parin viikon päästä siitä. Nostin käteni reippaasti ylös ja kysyin, osallistuisivatko he matkakustannuksiin, jos pääsen jatkoon, koska minulla ei olisi varaa lentää monta kertaa Suomesta. Ohjaaja totesi, että he eivät valitettavasti voi osallistua kustannuksiin mutta että hän haluaisi keskustella kanssani vielä tilaisuuden jälkeen.

Ohjaaja Micha Bergese oli kiinnostunut kuulemaan taustoistani, mitä olin ammattikentällä tehnyt, ja kertoi tulevasta projektista. Se olisi toistaiseksi maailman suurin show, jossa olisi kerrallaan 40 ilma-akrobaattia ja saman verran tanssijoita. Miehityksiä olisi kaksi ja esityksiä kolme päivässä vuoden 2000 jokaisena päivänä. Yleisöä mahtuisi 9 000 henkilöä kerrallaan Millennium Domeen. Musiikin tekisi Peter Gabriel. Tämän jälkeen ohjaaja sanoi, että oli ollut todella vaikuttanut tekemisistäni koe-esiintyminen, tämä produktio kaipaisi juuri minunlaisiani esiintyjiä. Hän tarjosi minulle työpaikkaa jo tämän ensimmäisen vaiheen

perusteella. Sopersin ymmärtäväni täysin, että tuo tanssijan tehtävä on minulle varmasti todella hyvä, ja kerroin ottavani sen mielelläni vastaan.

Asuin ja työskentelin Lontoossa reilun vuoden verran. Harjoittelimme ensin esitystä reilut neljä kuukautta ensin Lontoon reunamalle rakennetussa suuressa harjoitushallissa. Välillä pääsimme Domen rakennustyömaalle katselemaan paikkoja rakennuskypärät päässä, jotta hahmottaisimme tilaa, johon koreografia valmistui. Kaikki oli suurta, ja ihmisiä oli paljon. Kuitenkin tanssijan perustyö harjoituksissa oli samanlaista kuin missä tahansa muussa aiemmin tekemässään jutussa. Vasta kun pääsimme Domeen harjoittelemaan ja läpimenot tai edes kohtausharjoitukset alkoivat, saimme korvanapit. Niistä kuuluivat ohjaajan ääni ja musiikki. Tila oli niin iso, ja tämä oli ainoa mahdollinen tapa pitää iso porukka hyppysissä. Korvanappi oli myös turvanappi. Joka kerta esityksissäänkin korvanapista kuului ”attention the stage is moving, the stage is moving”. Silloin ympyränmuotoinen näyttämö aukesi ja laajeni niin, että keskelle muodostui noin 20 metriä syvä kuilu, josta lähti nousemaan jättimäinen torni näyttämölle. Roudarit olivat iso osa esitystä. Näkyvissä he kävivät pystyttelemässä suoja-aitoja tällaisten kuilujen eteen. Samaan aikaan harjoittelimme myös Domen avajaisia varten. Ne olivat uudenvuoden aattona, ja katsomossa olivat kuningatar, pääministeri sekä muita arvovaltaisia ihmisiä hovista ja politiikasta. Avajaiset televisioitiin suorana lähetyksenä ympäri maailman. Tämä kaikki oli minulle huikea ja hämmäntävä kokemus.

Tanssijoiden oli mahdollista opetella uutena taitona esiintymistä tilteillä. Halusin tähän porukkaan mukaan ja pian hallitsin pari metriä korkeat puujalat, joissa ei ole maata vasten kuin metalliputki. Esitys alkoi näiden stilt-hahmojen sisääntulolla yleisön seassa. Esityksen keskivaiheilla sain myös pyöriä jättimäisessä keinuhärvelissä ja tehdä notkeutta vaativaa koreografiaa eräänlaisen silmukan varassa. Toivoin kovasti, että olisin saanut harjoitella enemmänkin erilaista ilma-akrobatiaa. Koska minut oli palkattu tanssijaksi ja ”health and safety” -säännöt olivat todella tiukat, en saanut lupaa harjoitella edes vapaa-ajallani ilma-akrobaateille tarkoitettulla harjoitusalueella.

Oli todella mielenkiintoista olla mukana tällaisessa megaspektaakkelissa, nähdä ja kokea, miten sellainen rakentuu ja mitä kaikkea sellaisen pyörittämisessä täytyy ottaa huomioon. Ihailtavaa oli turvallisuussääntöjen noudattaminen ja tarkkuus kaikissa huoltotoimissa esiintyjien ympärillä. Meillä oli kaksi päivystävää fysioterapeuttia, lämmittelytunnit aamuisin ja kehonhuoltotunnit iltaisin. Valjaat tarkistettiin jokaisen näytöksen välissä, ja minulla oli aina henkilökohtainen avustaja stilttien kanssa. Hän huolehti siitä, että säädöt ovat oikein, ja kun

lähdin kohti lavaa, hän tarkisti, ettei matkalla ole esteitä tai vaaratekijöitä. 36 tanssijasta kaikki olivat perusteellisesti koulutettuja, ja jälkeinpäin mietittynä meitä yhdistävänä ominaisuutena voisi ehkä pitää kylmähermoisuutta. Kukaan ei mennyt paniikkiin, jos esityksessä tapahtui odottamattomia asioita, vaan kaikki pystyivät toimimaan korvanapin ohjeiden mukaan rauhallisesti ja epäröimättä. Jokaiseen kollegaani pystyi luottamaan. Kaikki olivat ammattilaisia.

Neljännensadannen esityksen kohdalla sain itseni kiinni ajattelemasta lavalla, ostaisinko kotimatalla kukkakaalia vai parsakaalia Sainsburysistä. Tiesin, että nyt oli aika lähteä. Minulla ei ole oikeutta olla tällä näyttämöllä, jos en keskity. Esiintymisestä oli tullut toistettavaa rutiinia. Motivaatiota ei enää ollut. Kävin puhumassa asiasta tuottajalle, joka totesi, että määräaikaisesta sopimuksesta ei lähdetä. Onnekseni ohjaaja Micha Bergese kuuli tämän keskustelun. Hän sanoi ymmärtävänsä minua taiteilijana ja että minun oli saatava mennä, jos halusin, jotta pääsisin urallani eteenpäin. Hän sanoi tuottajalle, että taiteilijaa ei voi pistää näyttämölle vasten tahtoaan. Minun oli kuitenkin opetettava itselleni luotettava paikkaaja ennen lähtöäni. Tämä ei ollut ongelma, koska halukkaita riitti.

Kollegani kannustivat minua menemään koe-esiintymisiin Lontoossa, mutta en syttynyt enää Lontoon-mahdollisuuksille. En halunnut tällaisen spehtaakkelin jälkeen mihinkään uuteen spehtaakkeliin, kuten vaikkapa musikaaliin tekemään taas samaa esitystä joka ilta. Sitä paitsi brittiläinen nykytanssi ei vakuuttanut minua. Tuossa saarivaltiossa oltiin tällä saralla näkemäni perusteella todella jäljessä muusta maailmasta. Kiinnostavimmat näkemistäni esityksistä olivat kaikki vierailuja muista maista. En myöskään jaksanut tässä vaiheessa lähteä taas johonkin uuteen maahan. Halusin kotiin. Olin väsynyt. Olin saavuttanut todella paljon todella nopeasti. Nyt pitäisi hetki levähtää. Olin 27-vuotias, ja ajatus perheen perustamisesta oli hiipinyt alitajuntaani.

Muutin takaisin Suomeen ja jälleen palasin tuttuun ja turvalliseen Hurjikkeeseen, kunnes taas tuli soitto. Tällä kertaa Q-teatterilta, josta tarjottiin pestiä kesäteatteriproduktioon Suomenlinnassa. Sain laulaa, käyttää ääntä ja pistää itseäni likoon sydämeni kyllyydestä. ”Trombi-esityksestä” tuli hauska ja hyväntuulinen ilottelu.

Kesän lopulla, esityskauden lopulla kuulin kollegan puhuvan Kansallisoopperan produktiosta, johon etsittiin naistanssijoita. Soitin tuottajalle, lähetin CV:n ja syksyllä olin mukana elämäni ensimmäisessä oopperaproduktiossa, tanssijana ”La Rondine -oopperassa”. Oopperasta tuli minulle uusi ammatillinen koti, aikuisen tanssijan työpaikka, joka tulisi työllistämään minua seuraavat yli 15 vuotta.

Pääsin työskentelemään myös sellaisten ohjaajien kanssa, joihin en ikinä olisi tutustunut muualla, kuten legendaarisen Dario Fon.

Minulle syntyi perä perään kaksi poikaa, ja heidän kanssaan kotona ollessani tajusin, etten mitenkään pysty jatkossa enää sellaiseen freelancetanssijan elämään, jota olin tähän asti elänyt. En pystyisi antautumaan tanssille enää niin täysillä, mitä se vaatisi, jotta voisin tehdä sitä työkseni minua tyydyttävällä tasolla. Oli pakko keksiä jotain muuta. Aloin miettiä, mihin muuhun tunnen intohimoa ja löytyisikö sellainen homma kätevästi sellaisena päivätyönä, joka soveltuisi perheelliseen elämään.

Opettaminen – sivutyöstä aikuisen tanssitaiteilijan ammatiksi

Voimistelujoukkueen koreografi

Olen tähänastisen elämäni aikana päätenyt opettamaan miltei kaikkiin kouluihin ja oppilaitoksiin, joissa itse olen opiskellut. Voimistelusalilla vallitsi sellainen kirjoittamaton sääntö, että ne, jotka lopettavat, jäävät lajin pariin valmentajina. STVK:ssa oli 90-luvun alussa erikoinen tilanne. Minusta seuraavan polven maa-joukkueitasoisia voimistelijointa oli yhtäkkiä kertynyt meidän seuraamme ympäri Suomen iso joukko. Nämä nuoret opiskelivat Mäkelänrinteen urheilulukiossa ja voimistelivat kolmen arkiaamun lisäksi viitenä iltana ja viikonloput Kisahallissa. Osa oli lopettamassa ja osa jatkoi vielä huipulla. Siskoni Minna Kallio valmensi näitä nuoria naisia. Yhdessä toisen seuran valmentajan Salla Eklundin kanssa heille tuli eräällä kilpailumatkalla Lissabonissa idea pääkaupunkiseudun parhaiden voimistelijoiden kokoamisesta joukkueeksi. Ennen kuin he lopettavat voimistelu-uransa, heistä voisi koota eräänlaiseen jäähdyttelylajiin näytösvoimistelujoukkueen. Tavoitteeksi asetettiin Lissabonin euroteam-kilpailu parin vuoden päähän. Minua pyydettiin ”Lissabon ’93 -projektiin” koreografiksi, ja 12 voimistelijan vapaaohjelman suunnittelun lisäksi palasin voimistelun pariin myös itse joukkueen jäseneksi. Tällä joukkueella voitimme reilun kymmenen seuraavan vuoden aikana kaksi epävirallista Euroopan mestaruutta, lukuisia pohjoismaisten mestaruuskilpailujen mitaleita ja yli 10 peräkkäistä Suomen mestaruutta. Joukkueen alkukokoonpanossa vain yhdellä voimistelijalla ei vielä ollut henkilökohtaista suomenmestaruustason mitalia, joten joukkueena olimme todella vahva.

Tämä aluksi yhteen kilpailuun tähdännyt projekti eskaloitui jäsenilleen elämäntavaksi ja pehmeäksi siirtymäksi kilpaurheilusta opiskelu- ja työelämään. Se loi uskomattoman pysyvän ystävyys- ja turvaverkoston välillemme. Oli todella

kiinnostavaa sekä valmentaa että olla osana joukkuetta, joka koostui hyvin kilpailuhenkisistä ja kunnianhimoisista yksilöurheilijoista. Joukkueen osallistuminen kilpailuihin päättyi elämän realiteetteihin ja perheiden perustamisiin, mutta monet sen jäsenet ovat jatkaneet lajin parissa valmentajina, minäkin koreografinä tähän päivään asti.

Balettikoulun akrobatian opettaja

Kun olin jättänyt balettikoulun taakseni ja opiskelin tanssitaiteen laitoksella, palasin balettikoululle opettamaan alaluokkalaisille akrobatiaa. Tavoitteenani tuolloin oli opettaa balettitanssijoille kokonaisvaltaisempaa kehon käyttöä ja erityisesti lisätä heidän luottamustaan myös kehon painon siirtämisessä käsien varaan. Opetustilanteessa jouduin hallitsemaan usein hyvinkin isoja ryhmiä, joten lapset saivat lähinnä kokeilla erilaisia temppuja. Liikkeiden tekniikoiden perinpohjaiseen hiomiseen ei ollut mahdollisuutta. Entiset opettajani pyysivät minulta koreografioita balettikoulun kevätnäytöksiin, ja nämä olivat minulle erityisen mieluisia työtehtäviä. Tein lyhyitä tanssinumeroita käyttäen afrotanssia, nykytanssia ja akrobatiaa. Jokaisella esityksellä oli selkeä tyyli ja maailma ja tanssijoilla aina jokin selkeä rooli.

Opettaminen kulki tanssijan urani kanssa rinnakkain. Oopperan balettikoulun ja voimistelijoiden lisäksi pidin tiiviskursseja musiikkiteatterin opiskelijoille ja monissa yksityisissä tanssikouluissa. Sukkuloin tanssin ja voimistelun välillä ja toimin jonkinlaisena välittäjänä näiden toisistaan hyötyvien maailmojen kesken. Aloin kiinnostua minulle auenneiden liikkumistapojen yhdistelemisestä, ja aika pian akrobatiatuntini sisälsivät voimistelun lisäksi piirteitä nykytanssista, capoeirasta ja jopa breakdancesta. Opettajuus kiinnosti minua myös taide- ja urheilumaailmojen ulkopuolella, sillä heti ylioppilaskirjoitusten jälkeen olin Ranskalaisen koulun lastentarhassa ja esikoulussa avustajana sekä ala-asteella sijaisena. Jotain hauskaa oli ajatuksessa, että ennen kuin olin päässyt kouluputken päästä edes ulos, olin taas putken alkupäässä, joskin opettajan roolissa.

Koska tanssijan ammatti on taloudellisesti epävarmaa ja heittelevää, opettaminen antoi taloudellisen turvan taiteilijan uran ohella. Vielä pitkään aikaan se ei ollut varsinainen intohimo. Se oli vain työ, jossa koin minulla olevan jotain annettavaa. Opettamista ja taiteen tekemistä yhdistää työn yllätyksellisyys. Vaikka kuinka suunnittelet etukäteen oppituntisi, salissa saattaa tapahtua jotain ihan muuta. Kaikki riippuu siitä, minkälaiden oppilaiden kanssa työskentelet ja minkälaiseen vuorovaikutukseen heidän kanssaan pääset. Opettaminen on myös esiintymistä, joskin esiintymistä yleisönsä kanssa yhdessä ja sen seassa.

Akrobatian lehtori: ammatissa oppiminen

Kun aloitin akrobatian lehtorina, minulle ei pidetty minkäänlaista perehdytystä. Olinhan jo ollut puoli vuotta tuntiopettajana ja opettanut sitä ennen muutaman jakson sekä opiskellut itse samaisessa opinahjossa 90-luvulla. Ehkä ajateltiin, että ”kuulun kalustoon”, vaikka tämä lehtorin pesti ja varsinkin näyttelijäntaiteen koulutusohjelma tästä uudesta vinkkelistä oli minulle aivan uutta. Koulutusohjelmalla on pitkät perinteet, ja osa lehtoreista oli opettanut jo useita kymmeniä vuosia yhdessä. Ensimmäisessä opettajakokouksessa minua ei esitelty ja todella tiiviiseen tahtiin käytiin läpi asioita, joista en ymmärtänyt mitään. Kollegiossa räiskyi ja tunteet olivat pinnassa. Olin aivan ”Laura ihmemaassa”, ja ainoa asia, jonka sain kysyttyä kokouksen lopuksi, oli, miten muut suhtautuivat opiskelijoiden myöhästelemisiin. Olin aivan ihmeissäni, että tunneille valuttiin aamulla pikkuhiljaa, mahdollisesti kahvikuppi kädessä ja ulkovaatteet päällä. Olin itse tehnyt heti omille oppilailleeni selväksi, että tämä ei minun tunneillani käy. Ilmoitin heille, että tunti alkaa kello yhdeksän. Jos et ole paikalla, et saa sinä päivänä osallistua tunnille, vaan käytät aikasi hyödyksi menemällä vaikkapa punttisalille. Kollegiossa suhtauduttiin jämäptiytteeni myötämielisesti ja todettiin, että olisi ehkä tosiaan ihan hyvä tarkistaa yhteisiä käytäntöjä. Esittelin sitten itseni: ”Niin muuten, olen Laura Frösén, uusi akrobatian lehtori.”

Elettyäni vuoden tätä pestiä ymmärsin, että lukuvuosi on osaltani joka vuosi miltei samanlainen. Minulla on siis joka vuosi nämä samat opetusperiodit suunnilleen samoissa kohdissa lukuvuotta ja sitten pääsykoetyöskentely ja opettajakokoukset. Jossain vaiheessa, kun kuulin puhuttavan tutkintovaatimuksista, tajusin, että joku on siis ilmeisesti jonnekin kirjannut minunkin jaksoistani kuvausta siitä, mitä siellä tapahtuu ja mitä opiskelijalta vaaditaan. Pyysin nämä Britiltä ja pelonsekaisin tuntein aloin lukea ajatellen, että olenkohan toiminut väärin jo muutaman vuoden. Huojennuin tajuttuani, että kurssieni kuvaus vastasi suurimmaksi osaksi sitä, miten opetin jaksoni ja mitä opiskelijalta odotin. Halusin opettaa opiskelijoita enimmäkseen Kisahallissa, koska koulun varustetaso oli tuolloin aika heikko, ryhmät isot ja suurimpaan liikuntasaliin oli tunkua. Tämä aiheutti aikatauluhaasteita, koska siirtymisiin meni aikaa, mutta opiskelijat nauttivat siitä, että pääsivät välillä koulun seinien ulkopuolelle ja harjoittelemaan turvallisempiin olosuhteisiin. He pääsivät kokeilemaan vaikeampia temppuja, koska Kisahallissa oli mm. volttimonttu, iso trampoliini ja kanveesi. Mattoja oli joka puolella niin paljon, että ei tarvinnut pelätä mätäkähdyksiä. Tämä vapautti selvästi peloilta, ja harjoitteluun tuli iloa ja uskallusta.

Aika pian esitin myös toiveen, että saisin opettaa puolen kurssin eli kuuden opiskelijan pienryhmissä, kuten joillakin muillakin jaksoilla tehtiin (miekkailu, puhejaksot jne.). Tuntui järkevämältä opettaa pientä ryhmää kaksi oppituntia (90 min) ja sitten toisen ryhmän kanssa sama uudestaan kuin opettaa koko ryhmää neljä oppituntia kerrallaan (180 min). Näin pystyin paremmin keskittymään jokaiseen oppilaaseen. Ehdin avustaa enemmän ja antaa jokaiselle jokaisesta suorituksesta välitöntä palautetta.

Oppilaat pysyvät lämpiminä, kun ei tarvinnut jonotella omaa vuoroaan, ja tekeminen pysyi tehokkaana ja turvallisena. Jotta ryhmät eivät eriytyisi toisistaan ja opiskelijat näkivät toistensa kehittymistä, otin koko vuosikurssin aina viikon lopulla isona ryhmänä tunnille. Tuolloin tehtiin palauttava kuntopiiri, hikoiltiin kollektiivisesti ja oli tekemisen meininki. Opiskelijat saivat vuorollaan valmistaa ”kuntopiiri-cd:n” eli päättää itse musiikista, joka heitä motivoi. Ensimmäiset vuodet kehitin omaa toimintaani sopivaksi näyttelijäopiskelijoiden opiskelualueen ja sain luotua rutiinin, joka tyydytti minua ja tuntui sopivan opiskelijoille. Kaikkia miellyttävä systeemi löytyi, ja sitä on jatkettu. Pienryhmäopetus palvelee akrobatian lisäksi puheen, musiikin ja perusliikunnan opetusta, kunhan välillä on mahdollisuus myös opettaa koko vuosikurssia kerrallaan.

Kun tämä alkoi rullata ja kun sain opiskelijat vasta toisella vuosikurssilla, aloin kiinnostua siitä, mitä he olivat tehneet ensimmäisellä vuosikurssilla Seppo Kumpulaisen käsissä. Ymmärsin, että liikunnan opetuksessa oli dramaturginen kaari, josta nämä akrobatiakurssini olivat vain osia. Halusin hahmottaa, mitä minun kurssieni ympärillä tapahtui ja mikä opiskelijan kehityskaari liikunnan saralla oli. Olin jo omana kouluaikanani kuullut, että näyttelijät lenkkeilevät ja juoksevat Cooperin testin koulun alussa. Minua alkoi kiinnostaa Sepon tekeminen. Mitä hänen tunneillaan käytännössä tapahtuu ja miksi hän on päätenyt tiettyihin ratkaisuihin vuosien saatossa? Pyysin päästä mukaan liike ja ääni -jaksolle, ykköskurssilaisten ensimmäiselle opetusjaksolle. Tästä alkoi yhteistyö, ja se on ollut opettajana kehittymiseni kannalta käänteentekevä ja merkittävin. Olen alkanut ymmärtää liikunnan opetuksen merkitystä laajemmin ja kokonaisuutena.

Olen oppinut ottamaan rennommin ja aloittamaan opiskelijoiden kanssa ”leveämmällä pensselillä”. Olen ymmärtänyt, että opetus on interaktiivista yhteistyötä opiskelijan kanssa, ei auktoriteettivetoista. Olen oppinut, että minulla on koko ajan paljon opittavaa. Olen ymmärtänyt voivani oppia opiskelijoilta ja muilta kollegoiltani. Olen oppinut, että näyttelijän opiskeleminen on jatkuvasti fyysisesti ja psyykkisesti kokonaisvaltaista. Olen oppinut huomioimaan hengityksen, äänen ja jopa laulun osana akrobatiaopetusta. Olen oppinut, että liikeharjoituksilla voi

ilmaista tunteita laajasti. Olen oppinut, että oppiaineita ei opeteta pelkästään erillisinä taitoina, vaan kaikki tukevat toisiaan ja keskittyvät samaan eli ihmisen kehoon ja mieleen eri tulokulmista. Puhun oppilailleni paljon hitaan oppimisen ymmärryksestä. Suosittelen uusiin haasteisiin hakeutumista, koska siellä oppii eniten. Elämä on jatkuvaa oppimista ja kouluttautumista.

Seppo uurasti väitöskirjansa parissa, ja syksyllä 2009 minulle tarjoutui mahdollisuus pitää ensimmäinen liike ja ääni -kurssi yhdessä Mallan (Malla Kuuranne-Autelo) kanssa. Olin aivan täpinöissäni ja hieman pelokaskin. Kurvasin elokuisena viikonloppuna Sepon pihalle Hyvinkäälle ja haastattelin Seppoa vielä perin pohjin kurssin rakenteesta. Mitä on tarkoitus tapahtua ja missä vaiheessa? Seppo kuvaili myös joitakin harjoitteita ja totesi perään: ”Teet vain omalla tyylilläsi ja kehität omia juttuja. Jos ne toimii sulla, ne toimii myös opiskelijoilla.”

Juoksimme opiskelijoiden kanssa Cooperit ja kahden tunnin juoksun, teimme ulkona kaikenlaisia harjoitteita ja sisällä salissa muistelin joitain Sepon harjoitteita ja kehitin niistä omia versioita. Yhteistyö Mallan kanssa toimi heti, hän antoi minun kohkata harjoitteita ja mehevöitti niitä lennosta erilaisilla hengitys- ja ääniharjoituksilla. Tuntien loppupuolella hän piti aina syventäviä harjoitteita äänelle omaan rauhalliseen ja keskittyneeseen tyyliinsä. Asetuin tuntien loppuosioissa opiskelijan asemaan ja tein kaikki Mallan harjoitteet. Sain samanlaisia tajuntani räjäyttäviä kokemuksia, tällä kertaa esimerkiksi resonaatioharjoitteissa, kuin aikoinaan omana opiskelija-aikanani Turkan harjoitteita tehdessäni. Tämähän ei sikäli ole ihme, Mallahan on opettanut Turkan aikana ja hänen kanssaan. Tämän kurssin jälkeen tiesin, että halusin laajentaa opettamistani tähän suuntaan, halusin akrobatian lisäksi opettaa myös tätä liike ja ääni -jaksoa. Oppimisen nälkä kasvoi, ja kyselinkin seuraavaksi Sepolta, mitä hänen näyttämötaistelujaksollaan tehdään ja voisinko tulla katsomaan. Seppo kuvaili hurjilta, hauskoilta ja hyvällä tavalla älyttömiltä kuulostavia harjoitteitaan. Kun ymmärsin koko homman perustuvan parityöskentelyyn ja kontaktiin ja että Seppo opetti kurssilla myös joitakin pariakrobatiajuttuja, änkesinkin jaksolle mukaan opettamaan. Halusin kokeilla, voisivatko tanssissa ja uuden sirkuksen esityksissä oppimani pariakrobatiaharjoitteet toimia osana tätä jaksoa. Aloimme opettaa yhdessä.

Omat opintoni Teatterikorkeakoulussa ovat merkittävä ja monipuolinen pohja opetukselle. Tämä on erityisesti noussut esiin toimiessani kurssivastaavana. Nummisen ja Kirkkopellon tavoin minulla on vahva halu haastaa jokaista oppilastani niin pitkälle kuin he pystyvät sekä yksilöinä että yhteisön jäseninä. Äänen ja liikkeen yhdistäminen heti alkuun on opetuksessa olennaista.

Epilogi: maailman paras työ

Saan työkseni heitellä voltteja innostuneiden nuorten kanssa. Minulla on maailman paras ja innostavin työ.

Akrobatian opiskelu kuuluu näyttelijän opintojen liikunnan kokonaisuuteen. Akrobatiaa opiskelemalla näyttelijä oppii hahmottamaan omaa kehoaan paremmin. Hän opiskelee keskittymistä ja pitkäjänteistä taitojen harjoittelemista. Hän opiskelee ja oppii itsenäistä päätöksentekoa liikkeen suorittamisessa, käsittelemään pelkotilojaan ja etenemään kohti jännittämätöntä suoritusta. Hän oppii rakentamaan itselleen taidollisia valmiuksia ja niitä ylläpitäviä harjoittelurutiineita. Ne tukevat näyttelijän ammattitaitoa.

Minulle opettajana ihanneoppilas on jokainen, jolla on halu oppia. Opettaja opettaa työnsä puolesta tietysti kaikkia. Minkäänlaista oppimista ei tapahdu, ellei opiskelijalla ole halua oppia. Työ näyttelijöiden parissa on kiinnostavaa, koska jokaisen opiskelijan lähtötaso on erilainen. Ehkäpä kaikki tämän tyyppinen fyysisesti haastava harjoittelu tuntuu pelottavalta. Samalla oppitunnilla opettajan on pystyttävä antamaan tarpeeksi haasteita pitkälle edistyneille ja kannustamaan pelokasta opiskelijaa vaikkapa kuperkeikan yrittämisessä. Pysin asettamaan kullekin oppilaalle omat henkilökohtaiset tavoitteet. Puhun oppilaille paljon siitä, että jokaisella on vahvuudet eri asioissa, ja toivon, etteivät he oppitunneilla keskity vertailemaan itseään muihin. Kuitenkin on todella opettavaista katsoa myös muiden kehittymistä. Kun ensimmäinen kurssilla heittää voltin ensimmäistä kertaa, koko porukan energiataso nousee käsin kosketeltavaksi.

Akrobatia vaatii kehonhallintaa, lihasvoimaa ja liikkuvuutta. Niitä kehitetään erilaisin harjoituksin pitkäjänteisesti. Se ei aina ole pelkästään hauskaa, jos siihen ei ole tottunut. Haluan opettajana olla vaativa ja haastaa oppilasta siihen asti, mihin hän sillä hetkellä pystyy. Yritän kuitenkin samalla pitää yllä hyvää ilmapiiriä sellaisella asenteella, että ”ei tämän koko ajan niin vakavaakaan tarvitse olla”. Toivon, että opiskelija uskaltaa turvallisuuden rajoissa epäonnistua ja että sekä ryhmän sisällä että opettajan kanssa vallitsee kannustava ilmapiiri. Toivon opiskelijan uskaltavan sanoa, kun häntä pelottaa. Tällaisissa tilanteissa pilkomme vaikean liikkeen niin pieniksi osiksi kuin mahdollista ja harjoittelemme tarvittavan määrän pala palalta. Vasta, kun opiskelija hahmottaa, mitä liikkeessä ja omassa kehossa tulisi tapahtua, ja uskaltaa luottaa omaan kehoonsa, yritetään liikettä kokonaisuutena, alkuun silloinkin avustettuna. Tuen, nostan ja osallistun liikkeeseen oppilaan kanssa yhdessä. Joskus, jos opiskelija jää jumittumaan johonkin alkuharjoitteeseen ja tiedän, että lopullisen version tekemisessä ei ole minkäänlaista vaaraa loukkaantua, saatan kannustaa opiskelijaa esimerkiksi

sanoin: ”Olet juuri tehnyt ratkaisumaalin fudiksessa, ja nyt tuuletat riemuasi tällä liikkeellä.” Pelkästään tällainen mielikuva saattaa vapauttaa opiskelijan ajatuksen liikkeen vaikeudesta, ja hän uskaltaa heittäytyä liikkeeseen.

Käytän opetuksessani paljon mielikuvia ja opin kurssin aikana aina, minkälainen ohjeistus kullekin opiskelijalle toimii parhaiten. Yksi haluaa analysoida liikkeen tekniikkaa, dynamiikkaa ja muotoa, mutta monia muita kielikuvat auttavat paremmin. Ensimmäiselle puhun selän pyöristyksestä, toiselle kilpikonnan selästä. Ensimmäiselle syvien vatsalihasten aktivoinnista, toiselle harpin terästä ja kynästä, vaikka kyseessä on sama harjoitus. Tunnin jälkeen minusta usein tuntuu kuin olisin puhunut kahtatoista eri kieltä. Jos opiskelija on lukossa jonkin liikkeen aloittamisessa, mietin kyseisen opiskelijan vahvuuksia ja käytän niitä apuna liikkeen rentouden saavuttamiseksi. Esimerkiksi jos tiedän, että opiskelija on innokas laulaja, pyydän häntä rallattelemaan jotain kärrynpyörien aikana. Näin häneltä vapautuu hengitys, ja liike ja laulu toimivat yhdessä sujuvasti.

Opetukseni on perustunut siihen, minkä itse olen oppinut liikkujana ja mikä omassa kehossani toimii. Vaikka minulla on voimistelusta ja tanssista hyvät tuki-kipilarit, maailma muuttuu koko ajan, ja myös uusia oivalluksia ja lajeja syntyy. Olen TeaKin aikana kiinnostunut kehonpainoharjoittelusta ja mm. Ido Portalin kehittämästä ”movement culturesta”. Nämä lajit tukevat toisiaan ja sisältävät paljon elementtejä myös tanssista ja voimistelusta. Olen löytänyt niiden harjoitusmateriaalista uusia harjoitteita. Ne toimivat mielestäni hyvin erityisesti liikkuvuuden ja voiman kehittäjinä, joten olen napannut ne tukemaan akrobatian opetustani.

Huomaan, että olen yhä vähemmän kiinnostunut siitä, että opetukseni tuloksena syntyy jokin hieno temppu, ja yhä enemmän siitä, miten saada keho mahdollisimman hyvin toimivaksi. Kehonhuollolliset metodit kiinnostavat minua. Tällä hetkellä olen hakeutumassa spiraalistabilaatio-koulutukseen. Sain kokeilla sitä lämmittelytunneillamme Kansallisoopperassa ja vakuutuin tekniikasta heti. Pidän omaa kuntoani yllä nykyään lähinnä crossfitillä. Päädyin sen pariin sattumalta ja sen ajattelua soveltamalla opettamaan sekä käsilläseisontaa että liikkuvuusharjoituksia. Pidän tärkeänä myös eri lajien opettajien välistä kommunikaatiota. Siksi hakeudun aina rohkeasti kummallisiltakin tuntuvien lajien pariin, koska haluan selvittää, mihin ne perustuvat ja voinko oppia sieltä jotain tukemaan omaa ajatteluani ja opetustani.

Tarkoitukseni ei ole akrobatiatunneilla yrittää leipoa kenestäkään opiskelijasta kilpavoimistelijaa. Se ei opetuksen puitteiden tarjoamilla harjoitusmäärillä olisi edes mahdollista. Tarkoitus on sen sijaan laajentaa heidän mahdollisuuksiaan

liikunnan alalla, valaa heihin rohkeutta ja itseluottamusta sekä avata mielen ja kehon yhteyttä. Näitä oivalluksia voi käyttää myös näyttötelemisen keinoina. Kun opit puolivoltin, voit oppia mitä vain!

Olen ensimmäistä kertaa myös kurssivastaava. Tämä tarkoittaa, että seuraan omaa kurssiani ja olen vastuussa sen opintojen etenemisestä viiden vuoden ajan. Meillä on muutamia tapaamisia sekä ryhmässä että kahden kesken lukukauden aikana. Liikunnan opetuksen lisäksi käyn kurssin kanssa katsomassa esityksiä ja puramme kokemaamme keskusteluihin. Huomaan, että nautin suunnattomasti näistä keskusteluista liikuntasalien ulkopuolella. Aika aikaisessa vaiheessa kerron opiskelijoille koko oman tanssijan urani, ja olemme puhuneet paljon intohimoista ja tavoitteista taideopiskelussa ja ammattikentällä. Voin antaa heille esimerkin yhdenlaisesta polusta, mutta kukin heistä ymmärtää rakentavansa itse omaa polkuaan. Koen, että minulla on valtavasti hyötyä omista huimista kokemuksistani tanssijan ammatissa kannustaessani ja valaessani uskoa nuoriin. Toivon voivani olla heille lähellä oleva ja tuttu esimerkki siitä, että kannattaa uskaltaa heittäytyä hurjiinkin haasteisiin, eikä mokaamista pidä pelätä.

Juuri nyt olen merkillisessä tilanteessa opettajan urallani. Lähin kollegani Seppo on jäämässä eläkkeelle vuoden vaihteessa. Elän haikeuden aikaa, sillä en haluaisi joutua luopumaan kollegasta, jonka kanssa olen oppinut jakamaan kaikki työhön liittyvät ajatukseni. Seposta on tullut minulle todella tärkeä tukipilari, ja olen äärettömän kiittollinen, että hän on jaksanut tätä tiivistä yhteiseloä. Samalla Sepon vetäytyessä minulle avautuu mieletön mahdollisuus laajentaa akrobatiaa perusliikuntaan ja liike ja ääni -kurssiin. Pitkäaikainen haaveeni on toteutumassa, ja minua esitetään täysitoimiseksi liikunnan lehtoriksi. Vastuun lisääntyessä koen vapauden tunnetta. Minulla on olo, että eteeni avautuu valtava leikkikenttä. Olen jo toista kertaa tilanteessa, jossa hyppään ”suuren gurun saappaisiin”. Kun aloitin akrobatian lehtorina, huomasin pitkään selitteleväni: ”Se on se Langryn pesti.” Nyt olen saanut Sepolta niin runsaat, hyvät ja mehevät eväät tulevaa retkeä varten, että annan Sepon jatkaa saappaissaan, koska minulla on onneksi oikein hyvät omatkin saappaat.

Minna Orpana, diplomilaulaja, näyttelijäntaiteen lehtori, erityisalanä äänenkäyttö ja laulu. Opettanut Teatterikorkeakoulussa vuodesta 1984. Useita luottamustehtäviä TeaKissa ja Taideyliopistossa. Esiintynyt oopperasolistina Suomessa ja orkesteri- sekä konserttisolistina Englannissa, Walesissa, Puolassa, Saksassa ja Suomessa. Toiminut laulupedagogina useissa musiikkioppilaitoksissa, kuorojen äänenhuoltajana sekä musikaaliproduktioiden äänenkäytön opettajana.

Sirkka Lamminen, MuM, näyttelijäntaiteen lehtori, erityisalanä äänenkäyttö ja laulu. Opettanut Teatterikorkeakoulussa vuodesta 2017. Konsertoi säännöllisesti. Esiintynyt ooppera- ja orkesterisolistina Euroopassa, USA:ssa ja Venäjällä. Valmistaa taiteellista tohtorintutkintoa Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus -tohtorikoulussa. Toimii Toivo Kuula -laulukilpailun taiteellisena johtajana.

Minna Orpana (oik.) ja Sirkka Lamminen (haastattelija/kirjoittaja) (vas.), Inka Reyes, näyttelijäntaiteen maisteriopiskelija 5 vsk. 2018 (keskellä). Kuva: Seppo Kumpulainen



Sinä teit minun eloni lauluksi (Leino) – ajatuksia näyttelijöiden lauluopetuksesta

Tämä artikkelin keskiössä on näyttelijöiden laulun ja äänenkäytön opetus pitkäaikaisen lehtorin näkökulmasta. Sirkka Lamminen haastattelee Minna Orpanaa, joka on tehnyt merkittävän uran laulupedagogina Teatterikorkeakoulussa.

Sirkka: Kertoisitko taustastasi? Miten päädyit Teatterikorkeakoulun laulun lehtoriksi?

Minna: Olen nuoresta asti ollut kiinnostunut teatterista, kirjallisuudesta, musiikista ja suomen kielestä. Avustin teatterissa kouluaikoina. Sibelius-Akatemiassa opiskelin seitsemän vuotta. Suoritin lauludiplomin, musiikinopettajan ja lauluopettajan tutkinnot sekä kolmevuotisen oopperastudion. Olen esiintynyt oopperasolistina, konsertoinut orkesterin solistina mm. Walesissa ja Saksassa ja olen tehnyt lied-resitaaleja Suomessa ja ulkomailla. Lisäksi olen täydennyskouluttanut itseäni koko ammattiuuran ajan. Uusimpana perehdyn Estill-malliin, jota olen opiskellut tähän mennessä kahdeksan vuoden ajan. Olen suorittanut myös yliopistopedagogiset opinnot ja pedagoginen johtajuus -koulutuskokonaisuuden. Lisäksi olen käynyt psykologian kursseja. Minua on aina kiinnostanut laulunopetuksessa enemmän ilmaisupuoli. Valmistuttuani opetin laulua musiikkiopistoissa. Opetin myös äänenmuodostusta ja eri musiikkityylejä useille kuoroille yksityistuntien lisäksi. Tulin Teatterikorkeakouluun aluksi tuntiopettajaksi yksittäisille kursseille. Myöhemmin avautui lehtoraatti, johon tulin valituksi. Sillä tiellä olen ollut 32 vuotta täysipäiväisesti.

Sirkka: Millaista laulun ja musiikin opetus on ollut Teatterikorkeakoulussa eri aikoina?

Minna: Oma urani Teatterikorkeakoulussa alkoi 1980-luvun puolivälissä. Aikaisemmin siellä olivat opettaneet mm. Maaria Virmavirta, Pekka Kähkönen, Lauri Leinonen, Gunni Granberg, Juha Kotilainen, Timo Honkonen, Johanna Musto-

nen (Bister) ja Eija Orpana (vuodesta 1978 vuoteen 2016). Musiikinopettajina toimivat mm. Edward Vesala, Esa Helasvuo, Toni Edelmann ja Nono Söderberg. Tuotimme lauluiltoja ja teimme erilaisia lauluproduktioita, joista mainittakoon jazz- ja klassiset konsertit, Jukka Virtasen ja Esa Katajavuoren Saunaproduktio ja musiikkinäytelmä Rosvo-Roope yhteistyössä Sibelius-Akatemian kanssa. Opiskelijoilla oli laulutuntien lisäksi kitara- ja pianotunteja, ja he opiskelivat säveltäpailua. Minäkin olen opettanut näyttelijöille musiikinteoriaa, lähinnä nuotinlukutaitoa.

Sirkka: Millainen käsitys sinulla on laulun ja äänenkäytön opetuksesta, kun tarkastellaan näyttelijöiden koulutusta 75 vuoden aikajänteellä?

Minna: Näyttelijöillä oli klassinen äänenkäyttötapa 1900-luvun alkupuoliskolla. Teattereissa ei ollut äänentoistoa, ja äänen piti kantaa viimeiseen penkkiriviin saakka. Koulutus oli painottunut tämän tarpeen mukaisesti. Siirryttäessä 1960- ja 1970-luvuille sähköiset äänentoistolaitteet yleistyivät ja vaikuttivat laulamisen ja puhumisen tapoihin. Lapualaisooppera-teos vuonna 1966 sai ensi-iltansa Ylioppilasteatterissa. Tampereen Teatterikesässä ja Svenska Teaternissa esitettiin vuonna 1969 Andrew Lloyd-Webberin säveltämä Hair-musikaali, jonka harmonisen rakenteen ja sävelkielen keskiössä oli silloisen populaari- ja rockmusiikin esittämistraditio. Uudet teokset vaikuttivat ääni-ihanteisiin, ja se heijastui myös näyttelijöiden koulutukseen. Äänenkäytön estetiikka muuttui 1970-luvulla, ja keskityttiin enemmän ilmaisuun. Siirryttäessä kohti 1980-lukua laulutekniikkaan alettiin kiinnittää uudella tavalla huomiota. Sen ymmärrettiin kokonaisvaltaisemmin linkittyvän ilmaisuun ja antavan vapauksia. Ohjelmistoa laajennettiin ja tehtiin produktioita yhteistyössä Sibelius-Akatemian kanssa, mm. West Side Story -musikaali. Musikaalit tulivat merkittävässä määrin kaupunginteattereiden ohjelmistoihin 1990-luvulta alkaen, ja tämä vaati aikaisempaa vaativampaa äänenkäytön hallintaa. Kysyntä kentältä heijastui koulutukseen. Vuosina 1996–2000 Teatterikorkeakoulussa oli kaksivuotinen musiikkiteatterin maisteriohjelma, jonka vetäjänä toimi Eija Orpana. Kyseessä oli pilottihanke, jossa oli kahden vuosikurssin opiskelijoita. Heistä moni työskentelee nykyään musiikkiteatterin parissa. Vuosituhannen vaihe oli monenlaisten produktioiden aikaa, esimerkiksi vuosikurssin 1998 tytöt perustivat lauluyhtyeen Higher Ground Sisters, jota valmensin äänellisesti ja ilmaisullisesti. Yhtye esiintyi Tampereen Teatterikesässä ja Taiteiden yössä sekä eri firmojen tilaisuuksissa, joista kertyneet tulot yhdessä apurahan kanssa mahdollistivat opintomatkan Rooman teatterikouluun.

Sirkka: Miten kuvailisit nykytilannetta?

Minna: Minusta on ihanaa, että teemme yhteistyötä puheen, näyttelijäntyön, tanssin, liikunnan ja musiikinopettajien kanssa moniammatillisesti. Olen nuoresta asti haaveillut, että fyysinen ilmaisu ja laulutekniikan opiskelu kulkevat rinnakkain. Laulunopetuksessa lähtökohtana on ottaa huomioon opiskelijan tieto- ja taitotaso. Meillä on vapaammat kädet suhteessa musiikkioppilaitosten vaatimuksiin, jotka tosin ovat myös muuttumassa. Toisaalta meillä on suurempi vastuu laaja-alaisen äänenkäytön, ilmaisun ja musiikkityyliin välittämisessä opiskelijoille. Opetus on yksilöllistä, ja otamme opiskelijoiden kiinnostuksen kohteet huomioon. Tällä hetkellä Teatterikorkeakoulussa laulua opettavat päätoimisesti Lasse Riutamaa (vuodesta 1993) ja Mari Kätkä (S-koulutusohjelma) sinun ja minun lisäksi. Musiikin lehtoreina toimivat Markus Fagerudd ja Markku Luuppala. Musiikkitunneilla opiskelijat soittavat bändisoittimia ja tekevät omaa musiikkia. Instrumenttiopetus on poistunut opetussuunnitelmasta. Kolmannella vuosikurssilla opiskelijat valmistavat ison musiikkiteatteriesityksen, jossa he tekevät musiikin itse, soittavat, laulavat, tanssivat ja näyttelevät. Parhaillaan Taideyliopistossa on toiminnassa uusi pilottihanke, jossa erillisen tasokokeen läpäisseet opiskelijat voivat suorittaa musiikkiteatterin vapaavalintaisen opintokokonaisuuden laajuudeltaan 10–20 opintopistettä. Kyseisen opintokokonaisuuden opettajina toimii lehtoreita ja tuntiopettajia Sibelius-Akatemiasta ja Teatterikorkeakoulusta.

Sirkka: Millaiset osaamistavoitteet koet laulunopettajana tärkeiksi?

Minna: Teatterikorkeakoulussa äänenkäytön osaamistavoitteet ovat erilaiset kuin esimerkiksi musiikkioppilaitoksissa, joissa erikoistutaan tiettyyn tyyliin kuten klassiseen tai pop-jazziin. Näyttelijän ammatissa äänenkäytön on oltava laaja-alaista, mikä johtuu työtehtävien kirjosta. Näytelmiä esitetään eri aikakausilta, ja lauluja niissä on laidasta laitaan. Musiikillisen osaamisen ja äänellisen ilmaisun olisi hyvä olla mahdollisimman monipuolista. Kevyttä balladia lauletaan ihan eri tavalla kuin isoa musikaalilukua. Korkeatasoinen näyttelijä-laulaja on mielestäni sellainen, jonka äänessä kuulee tunteet ja niiden variaatiot. Virtuositeetti on sekä teknistä että ilmaisullista osaamista. Opettajana tavoitteeni on, että Teatterikorkeakoulusta valmistuisi ihmisiä, jotka ovat omaksuneet tervet äänenkäyttötavat ja joiden ääni kestää koko näyttelijän uran aina vanhuuteen saakka. Tavoitteeni on, että opintojen aikana näyttelijäopiskelijat oppivat tunnistamaan oman äänensä ja tiedostavat sen mahdollisuudet. Silloin he tietävät, mitä heidän täytyy tehdä, kun ei ole äänellisesti hyvä päivä tai kun he esittävät

sellaista roolia, joka ei ole ihanteellista äänelle. Erityisen tärkeää on tietää, miten tuottaa ääntä eri tilanteissa mahdollisimman terveesti ja miten palauttaa ääni rasituksen jälkeen. Toivon, että he osaavat myös tunnistaa, milloin tarvitsevat äänenhuoltoon apua, ja tietävät, mistä sitä hakea.

Sirkka: Mikä on mielestäsi keskeistä näyttelijöiden lauluopetuksessa ja opiskelussa?

Minna: Äänen kehittymisen kannalta on tarpeellista tutustua erilaisiin äänenkäyttötapoihin koko soivan alan kehittämiseksi. Tavoite olisi, että laulutunnilta saa sellaiset valmiudet, että näyttelijä kykenee itsenäiseen harjoitteluun laulutuntien välissä ja edelleen ammatissa. Harjoittelu on lihastyötä kuten urheilu. Tavoitteiden saavuttaminen edellyttää säännöllistä työskentelyä. Kaikkia kehon lihaksia pitäisi mielestäni treenata, venyttää ja vahvistaa. Laulu on hienomotorista toimintaa. Kurkunpään lihakset ovat todella pieniä, ja sitä suuremmalla syyllä niitä on syytä hallita ja huoltaa. Mikäli tavoitteena on kehittää ja ylläpitää laulutaitoja, olisi hyvä päivittäin harjoittaa tietoisesti ja keskittyen äänenkäyttölihaksia. Laulun opiskelu vaatii pitkäjänteisyyttä. Kolmen vuoden opiskelun jälkeen on kuultavissa edistymistä. Jos lähetään alkeista, niin kehityksessä voi tapahtua isoja harppauksia. Puhe- ja lauluopetuksella on yhteisiä päämääriä, ja niiden yhteisenä myötävaikutuksena opiskelija tulee tietoiseksi esimerkiksi suun sisätilasta ja kielenkannan vaikutuksesta äänen sointiin ja artikulaatioon. Äänen soivan alan laajentaminen ja harjoittaminen on myös yksi perustehtävä laulun opiskelussa. Jokaisella ihmisellä on omanlaisensa ääni, jossa on niin sanotut breikkipaikat eli ylimenoalueet. Ne määräytyvät äänihuulten pituuden ja rakenteen sekä ääntöväylän rakenteen mukaan. Lauletaessa matalimmasta korkeimpaan ääneen on jokaisessa äänessä eri tavalla soivia alueita, joita kutsutaan rekistereiksi. Se ei liity millään tavalla äänenkäyttötapaan, eli onko esimerkiksi klassinen tai mikä tahansa muu äänenkäyttötapa. Niistä voidaan puhua erikseen. Ääntä pitää viedä ylärekisteriin ja keskirekisteriin matalan rekisterin lisäksi. Ääni kantaa ja kestää, kun se tuotetaan optimaalisesti kyseisen ihmisen ääni-instrumentin ominaisuuksia kunnioittaen. Äänenkäyttöä opiskellaan monipuolisesti. Siihen kuuluvat erilaiset äänilaatujen käyttämisen osa-alueet. Esimerkiksi Estill-mallissa nämä on jaoteltu seuraavasti: speech (puhelaatu), falsetto, sob (nyyhkytys), twang, opera ja belting. On olemassa lukuisia muitakin tapoja jaotella äänilaatuja. Yhteisen työskentelykielen löytyminen on tärkeää. Kyse on sopimuksesta opettajan ja opiskelijan välillä, että millaisilla termeillä keskustellaan ja mitä milläkin tarkoitetaan. Äänen teknisen hallinnan tarkoitus

on vapauttaa ilmaisua. Kun instrumentti toimii, niin näyttelijällä on laaja-alaiset keinot ja vapaus ilmaista tunteita haluamallaan tavalla.

Sirkka: Kuvailisitko, mitä tyypillisellä laulutunnilla tehdään?

Minna: Laulutunnilla tehdään hengitys- ja ääniharjoitteita opiskelijan kulloisenkin tarpeen mukaisesti sekä työstetään lauluja teknisesti, musiikillisesti ja ilmaisullisesti. Laulutunnilla opiskelija voi äänittää harjoitteita ja kirjoittaa muistiin harjoitusohjeita sekä omia oivalluksiaan. Musiikillisen osaamisen kehittäminen on myös tärkeää. Musiikkiteatterissa roolit ja musiikillinen sisältö on yleensä osattava jo ennen ensimmäistä harjoitusta. Laulu- ja musiikkituntien tarkoitus on opettaa ja antaa työvälineet itsenäiseen työskentelyyn. Laulutunneilla harjoitellaan lauluja osa-alue kerrallaan. Ihanteellisimmillaan laulutunnilla on molemmipuolista ja hedelmällistä vuorovaikutusta. Opiskelijan tehtävä on kertoa työtilanteeseen liittyvistä tuntemuksistaan. On tärkeää, että opiskelija kysyy, jos ei ymmärrä jotain tiettyä harjoitetta tai ei hyväksy, ei kuule tai haluaa tietää lisää. Silloin opettaja kykenee reagoimaan tilanteessa. Opettajan on viisasta perustella harjoitteet ja tarvittaessa ohjelmistovalinnat. Ohjelmisto valitaan yhteistyössä opiskelijan kanssa. Opiskelijan äänenkäytön laaja-alaisuuden kehittämiseksi käydään läpi myös ohjelmistoa, jossa mennään äänellisesti opiskelijan epämu-kavuusalueelle. Säestystunnilla harjoitellaan näyttelijän musiikillista ilmaisua ja roolityön sekä näyttelijyyden kautta musiikillista vuorovaikutusta. Laulustudiossa harjoitellaan esiintymistä ja työskentelyä työryhmän kanssa ja yleisön edessä. Kun opiskelija hallitsee musiikin sisällön, tekstin ja tekniikan, niin hän kykenee keskittymään ilmaisuun.

Sirkka: Kertoisitko tarkemmin laulustudiotyöskentelystä?

Minna: Laulustudioksi nimitetään ryhmäopetusta, jossa opiskelijoilla on mahdollisuus harjoitella laulaen näyttämöilmaisua, vuorovaikutusta yleisön kanssa ja yhteistyötä pianistin kanssa. Opetus järjestetään vuosikursseittain. Opetustilanteessa ovat läsnä opiskelijoiden, pianistin, musiikin- ja laulunopettajien lisäksi näyttelijäntaiteen opettajia sekä puheen, tanssin tai liikkeen opettajia. Kukin opiskelija laulaa vuorollaan yhden tai kaksi laulua. Opiskelijat saavat palautetta opettajilta ja opiskelijoilta. Palautteen jälkeen on mahdollisuus laulaa uudelleen. Harjoiteltavia elementtejä on useita, ja niistä valitaan yksi, johon keskitytään enemmän. Palautetta voi saada useammastakin osa-alueesta. Laulaminen laulustudiossa on opiskelijalle jännittävä ja paineinen tilanne kollegojen ja opettajien edessä, mutta se valmistaa mielestäni hyvin ammatillisiin haasteisiin. Se on myös

opettajalle mahdollisuus saada palautetta omasta opetuksesta ja opiskelijoiden kehityksestä. Laulunopettajan työ on lopulta aika yksinäistä, ja vertaispalaute on tervetullutta.

Sirkka: Miten roolityötä tehdään laulamalla?

Minna: Laulamissa on huomionarvoista se, että monologia lausuessaan näyttelijä on vapaampi rytmittämään tekstiä kuin laulussa, jossa säveltäjän tempomerkintä ja nuottien aika-arvot määrittävät tekstin rytmiä ja painotuksia. Lauluesityksessä on mukana usein pianisti tai orkesterin kapellimestari, jonka kanssa näyttelijä on vuorovaikutuksessa kanssannäyttelijöiden ja yleisön lisäksi. Musiikkiin on kirjoitettu harmonia, joka tukee tilanteen draamallista ilmaisua. Laulaminen on sillä tavalla psykofyysistä työtä, että se sujuu paremmin, kun olet positiivisella mielellä. Tämä liittyy äänen tuottamisen fysiologiaan. Näyttelijä käyttää psykofyysistä ajattelua ilmaistakseen esimerkiksi intohimon tai vihan, ja tunnetilan pitää olla hengittävä, että näyttelijä kykenee lauluilmaisuu. Näytteleminen on aina illuusioiden luomista. Kun ajatellaan vaikkapa laulua, jossa roolihenkilö on murhanhimoisen, niin ei tarvitse tehdä sitä samalla tavalla kuin tosielämässä, koska silloin äänielimistö menee lukkoon. Jos niskan ja hartiaselän lihakset jännittyvät samalla tavalla kuin realistisessa tilanteessa, niin vapaa äänen tuottaminen on lähes mahdotonta. Sen saman ilmaisun voi hakea positiivisen kautta ja olla silti uskottava roolityössä. Jos laulussa kerrotaan loppuneesta rakkaustarinasta, niin siinä on olemassa kaksi puolta. Sen voi mieltää siten, että olet onneton, koska rakkaus päättyi, mutta on myös se positiivinen puoli, että olit onnellinen ja rakkaus oli ihanaa. Minun mielestäni positiivinen puoli on aina läsnä – hymyä kyynelten läpi.

Sirkka: Mitä haasteita olet kokenut opettamisessa?

Minna: Meillä opettajilla on laaja-alainen pedagoginen koulutus ja vahvat taiteelliset ja äänelliset edellytykset opettamiseen. Haaste jokaisen opiskelijan kohdalla on se, antavatko he luvan opettaa itseään ja suostuvatko he opetettaviksi. Jokaisen opiskelijan ääni on yksilöllinen ja persoona on erilainen, ja ihmiset ymmärtävät asiat eri tavalla. Opettajalla on haaste ja samalla mielenkiinto miettiä, miten selittää yksittäiselle opiskelijalle eri asiat. Luottamuksen rakentaminen on pitkä prosessi. Olisi löydettävä yhteinen kieli ja vuorovaikutuksen tapa, joka synnyttää luottamuksellisen ilmapiirin tunneilla. Vasta sen jälkeen alkaa tuloksia syntyä. Opetustilanteessa pyydän opiskelijaa kertomaan, jos joku harjoitus ei tunnu hänestä hyvältä tai jos tuntuu siltä, että sanon pahasti. Minulla ei iki-

nä ole mennyt elämässäni niin huonosti, että olisi tarve olla opiskelijoille ilkeä. Opiskelijan vastuulla on se, että hän sanoo myöskin, missä mennään. Sovimme yhdessä, miten mennään eteenpäin. Opettajalla pitää olla tunneälyä. Vaistoan ihmisestä, jos hän kaipaa enemmän tilaa ja opettajan pitää olla kolmen metrin päässä. Silloin odotan, milloin opiskelija rupeaa luottamaan. Joidenkin kanssa luottamus syntyy heti. Lauluopetukseen liittyy toisen kehon koskettaminen esimerkiksi lauluasennon korjaamisen tai hengityslihasten toiminnan aistimisen helpottamiseksi. Olen nopea reagoimaan, ja karjalaiseen malliin minun on helppo mennä ihmisten lähelle. Olen vuosikausia toiminut siten, että uuden opiskelijan saapuessa käymme läpi säännöt. Sovimme yhteiset toimintatavat ja miten siellä tunnilla toimitaan. Tunnilla saattaa tulla esiin henkilökohtaisiakin asioita. Kerron opiskelijalle aina, että olen luotettava enkä kerro eteenpäin asioita. Opettajilla on vaitiolovelvollisuus. Puolivuosittain keskustelen opiskelijoiden kanssa siitä, mikä on tulevan lukukauden agenda. Se voi toki muuttua. Kysyn opiskelijoilta, mitä hän haluaisi saavuttaa teknisesti tai ilmaisullisesti. Sovimme, miten asioita tehdään tavoitteiden saavuttamiseksi.

Sirkka: Millaista on näkemyksesi mukaan viisas harjoittelu?

Minna: Vaikka harjoittelisi vain viisi tai kymmenen minuuttia päivässä, niin sen voi tehdä keskittyneesti. Siihen liittyy se, että asettaa harjoittelulle päämäärän, jonka voi saavuttaa. Tavoitteeksi voi ottaa esimerkiksi yhden teknisen asian ja kontrolloida, että se menee suunnitellusti harjoituksen kuluessa. Vireystilalla on merkitystä lopputuloksen kannalta. Vaikeita asioita on hyvä harjoitella silloin, kun aivot ovat virkeät. Laulusta voi valita yhden kohdan ja työstää sitä. Harjoittelussa on eri vaiheita. Joskus on kiva kuunnella musiikkia ja lauleskella. Se on ihan ok. Harjoittelu on mielekästä, kun tiedostaa, mitä kulloinkin harjoittelee. Aloittaessani uuden kappaleen työstämisen kuuntelen sitä ensin aika paljon. Suosittelen tätä menetelmää musiikin rakenteen hahmottamisen apuna, vaikka osaisikin laulaa laulun melodian suoraan nuotista tai soittaa sen jollain soittimella. Melodian ja rytmin opettelu on sitä perustyötä, jonka voi tehdä ennen laulutuntia. Koen, että on resurssien tuhlausta, jos opettaja opettaa melodiaa. Varsinainen lauluopettajan työ – josta olisi opiskelijalle hyötyä – menee silloin hukkaan. On hyvä selvittää laulun tarina eli se, mistä laulu kertoo. Vieraskielinen laulu käännetään ja opetellaan ääntämään. Sanoja voi aluksi puhua läpi. Sanatarkka käänös auttaa tunnesiteen luomisessa tekstiin. Vieraaseen kieleen tämä tunneside on mahdollista luoda esimerkiksi toistamalla samamerkityksisiä sanoja ja lauseita vuorotellen itselle tutulla ja vieraalla kielellä. Laulua voi har-

joitella monella tavalla. Tekstiä voi puhua rytmissä läpi tai kokeilla mitä tahansa itselle sopivaa harjoittelutapaa. Äänialan laajentamista voi harjoittaa laulamalla vaikkapa yhtä fraasia laulusta eri korkeuksilta. Se voi olla aluksi todella haastavaa. Mikäli se tuntuu vaikealta, niin voi tehdä saman aluksi eri vokaaleilla. Äänenkäytössä harjoitellaan äänen värin, voimakkuuden ja soinnin vaihtelua, joista syntyy ilmaisullinen vivahteikkuus. Kun perustyö on tehty, niin päästään vaiheeseen, jossa harjoitellaan laulua roolityön kautta eli varsinaista esittämistä. Sekin on osa harjoitusta, että harjoitusluokassa kuvittelee laulavansa laulua yleisölle. Olisi tärkeää ymmärtää, että kovalla työllä saavutettu taitotaso äänenkäytössä ei ole pysyvä ominaisuus. Lihaksia pitää koko ajan treenata, jotta sitten neljänkymmenen vuoden päästä vielä ääni toimii.

Sirkka: Oletko havainnut vuosien varrella muutoksia näyttelijöiden äänenkäytössä tai lauluopetuksessa?

Minna: Näyttelijöiden äänelliset valmiudet ovat kehittyneet. Olin hiljattain katsomassa KOM-teatterin Veriruusut-esityksen. Minua miellytti paljon se, että näyttelijöiden äänenkäyttö oli niin monipuolista lauluissa. Sujuvasti siirryttiin äänenkäyttövasta ja rekisteristä toiseen. Oli hallittua voimakasta äänenkäyttöä, kun sitä tarvittiin. Kehtolauluissa äänenkäyttö oli kevyttä ja soivaa. Suhtautuminen harjoitteluun on myös muuttunut. Oli aikoja, jolloin opiskelijat tulivat laulutunnille harjoittelematta, ja oppimistulokset olivat luonnollisesti vaatimatomia. Oli käsitys, että äänen luonnollisuus häviää, kun äänenkäyttöä treenataan. Kysymys on kuitenkin lihastyöstä. Urheilijalle harvoin sanotaan, että harjoittelu huonontaisi lopputulosta. Aikaisemmin oli ihmisillä sellaisiakin mielikuvia, että vain klassiset laulajat harjoittelevat. Onneksi käsitykset ovat muuttuneet. Vanhentuneet käsitykset ovat häviämässä siksikin, että kansainväliset artistit kertovat julkisuudessa harjoittelustaan. Opiskelijat ovat nykyään valveutuneita ja motivoituneita harjoittelemaan.

Sirkka: Mikä on suhteesi ääni-ihanteisiin?

Minna: Useimmilla ihmisillä on omat musiikkityyleihin ja äänenkäyttöön liittyvät mieltymyksensä. Opetan aikuisia ihmisiä, joten jokaisella on tietysti mahdollisuus vaikuttaa siihen, mitä haluaa oppia. Lauluopetuksen tarkoitus ei ole matkia jotakin tiettyä ääni-ihannetta tai tyyliä, vaan ääntä kehitetään kunnioittaen jokaisen omaa yksilöllistä ääntä, joka on arvokas sellaisenaan. Teatterikorkeakoulussa ei opeteta mitään tiettyä ”tekniikkaa” tai ”tyyliä”. Ääntä työstetään mahdollisimman monipuolisesti näyttelijän äänenkäytön monenlaisiin tarpeisiin. Jokaisen

yksilön ääni-instrumentti toimii omalla tavallaan, vaikka eri äänenkäyttötavoissa on tiettyjä lainalaisuuksia. Toisilla äänityypeillä esimerkiksi belttaus onnistuu luontevammin, mutta kaikki voivat oppia kyseisen äänenkäyttötavan. Englanniksi belttausta kuvataan ilmaisulla ”yelling with style”. Toisin sanoen belttaus ei tarkoita ilmanpaineella puskemista, vaan äänen voima tulee kehon työskentelystä: ilmavirta on hallittu, keho on hyvin ankkuroitu ja äänenkäyttö on intensiivistä. Joskus minua häiritsee jonkin tietyn äänenkäyttötavan ylikorostaminen. Musikaalilaulussa etenkin tarvitaan erittäin monipuolista tekniikkaa, joka kattaa huokoista, täysvärähteistä, lyyristä, dramaattista, puheenomaista ja linjakasta laulua. Piirrosanimaatioissa ja lastenohjelmassa on ollut vallalla ns. Disney-äänienkäyttö, jossa lauletaan lapsenomaisella, nasaalilla äänellä (nasal twang). Kyseinen äänenkäyttötapa kapeuttaa ilmaisuja, jos se on ainut käytössä oleva laulutyyli eikä ihmisen persoonallista ääntä voi tunnistaa. Ilmaisua rikastuttavana äänenkäyttötapana se on kuitenkin varsin toimiva.

Sirkka: Mikä sinulle on antoisinta ja palkitsevinta lauluopetuksessa?

Minna: Minulle opettaminen on edelleenkin 40 vuoden jälkeen juhlaa. Innostun yhä uudelleen, joka päivä, ihmisäänen ihmeellisyydestä, monipuolisuudesta ja siitä rikkaudesta, mitä tunteita ja asioita sillä voi ilmaista. Aivotutkijat ovat todenneet, että laulaminen laittaa aineenvaihdunnan liikkeelle, se aktivoi mm. aivojen mielihyvakeskusta, siitä tulee hyvälle mielelle ja lisäksi se on erittäin hyvää terapiaa. Suurinta iloa minulle opettajana tuottaa, kun näen oivalluksen ilon opiskelijan silmissä ja niin sanotusti lamppu syttyy. Se on suuri yhteinen ilo ja antoisinta opetuksessa. Joudun usein vakuuttelemaan opiskelijoille, että ääni kehittyi, kun vain sinnikkäästi harjoittelee tietyllä tavalla. Jos opiskelija ei ole koskaan tehnyt mitään vastaavaa, niin on aina epäily edistymisestä tietenkin, ja se on opettajallekin hankalaa. On vain vakuuteltava, että harjoittele kaksi kuukautta tai kokeile kolme kuukautta näin. Tavallaan ilokin on sitä suurempi prosessin jälkeen, kun tuloksia alkaa syntyä. Se vahvistaa ammatillista itsevarmuutta, että tämä toimii ja olin oikeassa. Kun tapahtuu oppimista ja syntyy oivalluksen hetki, niin se on hienointa ja palkitsevinta.

Sirkka: Millaisia kehittämiskohteita näet lauluopetuksessa?

Minna: Toivoisin, että opiskelijoilla olisi jatkossa enemmän lauluopetusta ja säästystä. Meillä on ollut laulustudio muutamia vuosia, ja se on toiminut hyvin. Kandidaattiopiskelijoille meillä on selkeät tavoitteet. Kolmantena vuonna on laulututkinto, jossa he esittävät viisi tyyliltään erilaista laulua. Ohjelmakokonaisuus

valitaan kunkin opiskelijan kiinnostuksen ja taiteellisten ambitioiden mukaisesti. Pidän tutkinnon valmistamista todella hyvänä, koska se tekee harjoittelusta tavoitteellisempaa. Opiskelijat saavat esittää taiteellisen kokonaisuuden, joka vie heitä sekä teknisesti että ilmaisullisesti eteenpäin. Maistereille toivoisin myös mahdollisuuksia tehdä isompia kokonaisuuksia, mikä ohjaisi tavoitteellisempaan opiskeluun. Toivoisin, että heillä olisi enemmän ensemble-työskentelyä ja he voisivat valmistella matineoita ja lauluiltoja. Osalla maistereista on omaehtoista bänditoimintaa ja lauluiltoja. Soisin, että opiskelijoilla olisi enemmän aikaa omalle harjoittelulle. Näyttelijäntaiteen opiskelijoiden työpäivät ovat pitkiä. Toivon, että opiskelijat oppisivat ottamaan jostakin ajan säännölliselle harjoittelulle, jotta edistymistä tapahtuu. On tutkittu, että 10 000 tuntia tarvitaan strukturoitua harjoittelua taidon ammattimaiseen oppimiseen. Opettaja on se oikeaan suuntaan sysääjä, mutta opiskelijan oman työn määrä ja laatu ratkaisee. Vuosien varrella olen todennut, että meillä on ihana tilanne, kun suurin osa opiskelijoista on jo ennen Teatterikorkeakoulun aloittamista opiskellut musiikkia ja ymmärtää oman harjoittelun merkityksen tavoitteiden saavuttamiseksi. Musiikkiteatterin opintokokonaisuuden pilottijakson perusteella toivon, että Taideyliopistoon perustettaisiin erillinen musiikkiteatterin maisteriohjelma. Kentällä taitaville näyttelijä-laulajille tai laulaja-näyttelijöille on kysyntää.

Sirkka: Mitä muita työtehtäviä sinulla on Taideyliopistossa opettamisen sekä kehitystyön lisäksi? Millaisena näet lehtorin työn tulevaisuudessa?

Minna: Olen ollut vuosia työsuojeluvaltuutettuna. Olen myös Taideyliopiston lehtoreitten hallituksessa ja tämän vuoden maaliskuussa aloitin Taideyliopiston akavalaisien pääluottamusmiehenä, jonka johdosta olen mukana kehittämässä Taideyliopistoon lehtoreiden uramallia. Oma näkemykseni on, että lehtorin uramalli voi olla monen tyyppinen. Taideyliopiston opettajien uramallissa voisi mielestäni hyvin olla rinnakkain erilaisia painotuksia. Urapolut voivat suuntautua tutkimukseen tai taiteelliseen työskentelyyn, pedagogiikkaan, yliopistoyhteisölliiseen toimintaan tai yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen. Haluaisin korostaa, että nämä ovat yhtä arvokkaita osa-alueita. Henkilökohtaisesti olen kiinnostunut eniten pedagogiikasta ja opetusmetodien kehittämisestä. Koen, että välillä liikaa korostetaan tieteellisyyttä. Taideyliopistossa on ollut vuosia kestäneitä ketjutettuja määräaikaishuoneistuksia, joita on perusteltu taiteellisen uudistumisen tarpeella. Tähän kommentoin, ettei tätä työtä voi tehdä, jollei koko ajan uudistu ja opiskele itse. On seurattava, mitä omalla ja muilla taiteenaloilla tapahtuu ja päivitettävä tietouttaan ja taitojaan. Opetusmenot kehittyvät koko ajan. Oma instrument-

ti on pidettävä kunnossa, koska lauluopetuksessa monet harjoitteet opitaan matkimalla ja opettajan oman äänimallin pitää siksi olla korkeatasoinen. Käyn edelleen laulutunneilla ja opiskelen uusia työtapoja. Oppiminen on elinikäistä. Tähän elinikäiseen kehittymisen tarpeisiin vastaaminen onkin Taideyliopiston ja yleisemmin koko yliopistokentän seuraavien vuosien haaste.



Markku Luuppala, näyttelijäntaiteen lehtori, erityisalana musiikki, toiminut satunnaisesti tuntiopettajana TeaKissa (S-laitos) vuodet 1990-2001. Lehtorina vuodesta 2005. Freelance muusikkona ja kapellimestarina teattereissa, muusikkona sinfoniaorkestereissa ja oopperassa. Soittimet klarinetit, saksofonit ja huilut.

Kuva: Patrik Stenström

MARKKU LUUPPALA

Musiikkia teatterissa

Laulava näyttelijä

Musiikki ja laulu kuuluvat teatterikorkeakoulun näyttelijäntyön opetukseen niin kandi- kuin maisteritasolla. Muiden taitoaineiden rinnalla musiikilliset valmiudet kuuluvat koulusta valmistuvan näyttelijän työkalupakkiin ja perustaitoihin.

Teatteri ja musiikki. Musiikki ja teatteri. Musiikkiteatteri. Teatterimusiikki. Laulaja-näyttelijä, Näyttelijä-laulaja. Laulava näyttelijä. Näyttelevä laulaja. Artisti-taiteilija-näyttelijä – henkilö, jolla on monia erilaisia ominaisuuksia, taitoja, muotoja. Tässä artikkelissa keskityn musiikkiin ja sen opettamiseen näyttelijöille.

Kuulen päässäni heti kysymyksiä ja huutoja: ”Miksi musiikkia pitää opettaa?” ”Eihän kaikkien tarvitse laulaa.” ”Riittää kun on hyvä näyttelijä.” ”Tykinruokaa musikaaleille.” ”Mulla ei ole ääntä eikä korvaa.”

Mielipiteitä maailmaan mahtuu, niin kuin taiteen tekemisen kirjoakin, suon sijan mielelläni kaikille. Ei se ole keneltäkään pois – päinvastoin, se on rikkaus.

Seuraavissa alaluvuissa esitän vuosien työn avaamia näkökulmia, joissa perustelen, miksi pidän musiikinopetusta tärkeänä näyttelijälle.

Taustaa

Miksi tai miten olen päättänyt TeaKiin opettamaan? Olenhan multi-instrumentalisti, klassinen klarinetisti, syntinen saksofonisti, ujosteleva huilisti ja uiskenteleva pianisti. Kuulun ikäluokkaan, jolla ei tähän työhön ollut vielä mitään koulutusta – eikä sitä ole oikein vieläkään. Mutta ensimmäinen teatterityöni heti opintojeni alussa oli Svenskanilla Strindbergin Dödsdansen, ohjaajana Ritva Holmberg ja säveltäjänä Jukka Jarvola, hankin myös TeaKin opettaja aikanaan. Duon toinen muusikko oli jo edesmennyt Markku Lassander, josta tuli läheinen kollega monien vuosien ajaksi. Soitimme Mini-näyttämön valokopissa näyttämön yläpuolella kaikkien himmentimien suristessa kilpaa kanssamme. Hän soitti selloa ja minä puhaltimia – yhteisenä vastuuna oli kellopelin soitto. Samettiverhon raosta vuorotellen kurkimme katsoaksemme musiikin tarkkaan määriteltäviä iskuja. Se oli

minulle aivan ihmeellistä, olin nähnyt koulun juhlanäytelmien lisäksi teatteria vain muutaman hassun kerran ennen sitä. Vaikka Vantaalla asuinkin, niin tässä suhteessa naava kasvoi korvissa, joiden taustatkin olivat vielä kosteat. Syttyi kiinnostus tuohon maagiseen yhteyteen, kun musiikki ja teksti, roolien tunnetilat ja sävelten sisältämä abstrakti informaatio kohtaavat. Produktiot johtivat seuraaviin ja taas seuraaviin.

Varmaan siksi nyt vuosikymmeniä myöhemmin opetan näkemystäni musiikin taiteesta juuri näyttelijäopiskelijoille. Ja oman näkökulman jakaminen kollegoiden ja opiskelijoiden kanssa on aina mielenkiintoista, niinpä pidän nimenomaan henkilökohtaista tasoa tärkeänä opetuksessa.

Kasvaneet vaatimukset

Musiikin tekniset ja esteettiset sisällöt ovat muuttuneet dramaattisesti viimeisten vuosikymmenien aikana. Taidemusiikin säveltäjien asettamat taitovaatimukset laulajille ja instrumentalisteille ovat huikeita. Esimerkiksi pelkästään uuden kantaesitettävän orkesteristemmän haltuun ottamiseen saattaa, ainakin minulta, kulua viikkoja, puhumattakaan solistien osuuksista. Elektroniset soittimet ja ambienssimaailmat yhdistyvät live-esittämiseen. Esityksen tempoa saattaa määrittää osaltaan tai kokonaan valmis taustamusiikki. Eri tyyllilajit sekoittuvat usein kiinnostavaksi uudeksi muodoksi.

Eivät teatterisäveltäjäkään ole jääneet auvoisaan runon ja laulelman sfääriin. Uutta haasteellista, tyylistä toiseen sujuvasti siirtyvää teatterimusiikkia syntyy koko ajan niin meillä Suomessa kuin luonnollisesti suuressa maailmassakin. Laulettavan materiaalin rekisterit laajenevat, silti laulun pitäisi kuulostaa järjelliseltä dialogilta. Toive tietystä äänensävyistä juuri oikeaan aikaan tulee jo säveltäjältä. Kuoro-osuudet ovat moniäänisiä alati rikastuvissa harmonioissa. Teatterimusiikki kehittyy jatkuvasti ammentaen itseensä vaikutteita länsimaisen musiikin traditiosta ja monista etnisen kulttuurin rikkauksista. Tähän muutokseen meidän tulee vastata, kun kehitämme musiikin opetustamme Teatterikorkeakoulussa.

Musiikki näyttelijäopiskelijan ilmaisuvälineenä

Kun nuori taiteilijanalku pääsee opiskelemaan TeaKiin, hän tuo nykypäivänä mukanaan moninaisen musiikillisen kirjon. Koululaitoksemme musiikinopetuksen vähäisyys kuuluu opiskelijoiden historioissa. Laulamiseen ei ole muodostunut kontaktia koulun riittämättömillä laulutunneilla, ja monelle oma ääni on vieras ja hallitsematon. Toisessa ääripäässä aloitteleva opiskelija voi olla jo täysiverinen

musiikkiluokka-, kuoro- tai orkesteritaustainen muusikko, jolla on myös palo teatterimaailmaan. Kouluumme sisään tulevan opiskelijan yleinen musiikkisivistys ei välttämättä ole laaja, onneksi lahjakkuus useimmiten on.

Jokainen yksilö ja vuosikurssi on erilainen, niinpä en ole mitään pyhää metodia ja järjestystä opetuksen huonetaulukseni naulannut. Lähden siitä, että jokainen osaa laulaa eli ilmaista itseään musiikillisesti. Laulaminen on ihmisyhteyteen liittyvä ikivanha sosiaalinen toiminta- ja kommunikaatiomuoto, jolla yhteisöllisesti jaetaan tarinoita tai puretaan yksilön sisäisiä tunteja. Sanoilla tai ilman. Lähden myös siitä, että jokainen osaa soittaa. Tasaisen rytmin ylläpito, esimerkiksi jaloilla, on soittamista. Siten voi luoda rytmisen pohjan, jonka päälle voi rakentaa muita musiikillisia elementtejä. Tavoitteeni on, että kynnyksen äänen tuottamiseen millä tahansa välineellä on musiikkitunneilla mahdollisimman pieni. Nuotteja ei tarvita voidaksemme musisoida.

Alan ihmisille tutut ääni-improvisaatiot ovat oiva tie perehtyä musiikillisiin parametreihin. Improvisaatiossa voi tuoda esiin muotoa, dynamiikkaa, sointiväriä, rytmiä, melodiaa, harmoniaa ja kontrapunktia. Voisin jatkaa listaa. Oikeaa ja väärää ei ole, on vain juuri sen hetken äänimaailma kontaktissa ympäristöön. Opiskelija voi tehdä valinnan olla hiljaa tai tuottaa ääntä. Useimmiten he todellakin tuottavat! Opiskelija voi päättää, että nytpä liityn rytmisesti tuohon kaverin tarjoamaan motiiviin, jolloin syntyy selkeää kamarimusiikillista toimintaa. Tai valinta voi olla täysin yllätyksellinen vasta-aihe. Parhaimmillaan luokan ensemble toimii hienosti yhteen kuin huippuunsa hiottu jousikvartetti, joka tiivistä seuraa katseillaan niin primaksen jousta kuin nuottejaan. Tunneilla herkistämme kontaktiamme myös ilman katseita, usein pidämme silmiä kiinni. Alussa työskentelemme myös ilman merkityksellisiä sanoja. Tie kohti oman äänen löytämistä on alullaan.

Musiikin harjoittamisen prosessi syvenee

Väylä ilmaisuun musiikin avulla on ainakin raotettu, kun taitotason arvottaminen poistetaan luovasta ilmaisusta. Mehän olemme usein itse pahin virhepoliisi itsellemme. Sisäinen ääni takoo esiintyessämme: ”Nyt se vaikea paikka tulee” tai ”saankohan sen korkean äänen puhtaasti, eilen ei oikein tullut”. Improvisoinnin harjoittaminen mielestäni auttaa paljon tässä asiassa, koska silloin ei ole mitään valmista kaavaa siitä, miten se pitäisi mennä. Vapaudumme ainakin hetkellisesti oikean ja väärän äänen esteistä sisällämme. Vapaudumme kuuntelemaan, näkemään, olemaan auki ulospäin, nauttimaan luovasta prosessista. Näyttelijälle se taito on tärkeä missä tahansa lajissa. Vanhakantainen musiikinopetus onkin

ollut liian ”virhekeskeistä”, minkä kokemuksen moni musiikin harrastaja tunne- ja lihasmuististaan varmasti löytää. Olen nuorempana opettajana instrumenttioletuksessa myös tiukkaan ”oikeinsoittamisen” vaateeseen syyllistynyt. Anteeksi, entiset oppilaani.

Toisaalta koppiin sinun tulee mennä, ihminen: harjoitella, lukea, kuunnella, harjoitella taas. Uudestaan ja uudestaan, niin kauan kunnes osaat. Tai ainakin kunnes tunnet olevasi valmis esittämään kyseisen teoksen yleisön edessä. Valmiiksihan taidealalla ei koskaan tule. ”Aina voi parantaa vaikka sointia, tekniikkaa tai fraseerausta. Onko teksti tarpeeksi selvää ja ajateltua? ...vivacen kuudestoistaosat voisivat olla tarkemmat ja kevyemmät.” Työsarka on loputon. Harjoittelussa on tärkeää keskittynyt työ. Huolella harjoitellen tuottaa 20 minuuttia joka päivä paremman tuloksen kuin kaksi tuntia lempibiisejä tai -harjoituksia läpihoilaten ja hutiloiden vain silloin, kun henki puhuttelee. Kannattaa siinäkin asiassa laittaa itselleen tavoite. Päättää, minkä kohdan kullakin kerralla pyrkii saamaan kuntoon. Taitoja voi opettaa tiettyyn pisteeseen ilman oppilaan tekemiä suurempia ajallisia uhrauksia. Jos haluaa edistyä, varsinainen työ on kunkin tehtävä itse. Itsestäänselvyyys, jonka halusin kuitenkin tähän kirjata.

Esiinnyn, siis olen

Provosoivahko väliotsikko Esiinnyn, siis olen – varioitua Descartesia – muistuttaa problematiikasta, jonka esittävä taiteilija kohtaa esiintyessään ja myös hiljaisempina työllistymisen kausina. Siis palatkaamme vielä tuohon ”kunnes tunnet olevasi valmis esittämään...”. Ei minulla ole klarinetinsoittolisenssiä, lupaa soittaa julkisesti ihmisille. Emme myöskään myönnä TeaKissa opiskelijalle ”laulukorttia”. Lupa näytellä, laulaa, tanssia, soittaa, esittää tulee omasta tarpeesta. Se on kai tärkein taiteilijan generaattori. Tarve ilmaista. Henkilökohtainen estetiikantaju, sen hetkinen taito ja tunne, määrittää esittäjän teoksen tulkinnan. Se on hyvin henkilökohtainen asia, johon mielestäni kannattaa uskoa. Jälleen ei ole oikeaa ja väärää – minulle esittäjänä. Yleisön kokemus on kuitenkin aivan oma. En sano, ettei taiteilijan tulisi välittää yleisöstään, heidän maksavat liput ja areenan hiekan. Kontakti yleisöön on tärkeä, ei yleisön mielipide.

Soolona ja ryhmässä

Opintojen edetessä musisointi laajenee yhtyesoittamiseen ja kuorolaulamiseen. Mukana ryhmässä. Opiskelija on vuorovaikutuksessa toisiin, kuulee oman osuutensa kokonaisuudessa. Esimerkiksi sähköbasson varressa oppii, kuinka tärkeä rooli voi olla tuollainen taustalla oleva työ. Vaatii tarkkuutta ja keskittymistä

saada musiikin rytmi svengaamaan rumpalin kanssa. Se pitää hommaa kasassa ja antaa toisille mahdollisuuden loistaa. Näyttelijä oppii suuntaamaan vektorinsa ulospäin.

Laulaminen ensemblissa parantaa soinnillista valmiutta ja luonnollisesti laulamisen puhtautta. Ne onnistumisen hetket ovat hienoja, kun jotain stemma-kohtaa hierottuamme se yhtäkkiä napsahtaa kohdilleen ja soi! Ja tätä teemme niin taiteellisesta halusta kuin ammatillisesta tarpeesta. Väitän, että lähes jokainen näyttelijä työssään kohtaa hetken, jolloin pitäisi laulaa stemmoja kuorossa.

Samaan aikaan toisaalla myllytyksessä oleva opiskelijamme käy jatkuvasti laulutunneilla. Siellä hän saa oman lauluinstrumenttinsa kehittämiseen täsmäopetusta. Näiden musiikillisten aineiden integraatio tapahtuu, kun musiikin tunneilla syvennymme taas sävellyksen (laulun) kokonaisuuteen nyansointineen.

Kohti käytäntöä

No nyt on harjoiteltu, tehty työ. Osataan laulaa laulu. Se kaipaa vain esittämistään ja yleisöään. Kokemus on osoittanut, että hurjimmallekin heittäytyjälle laulamisen esiintymistilanne saattaa olla kuumottava, lukitseva: no, vähintäänkin outo – seistä ja laulaa. Siinä kaikki. Vaan eipä ole. Helponkuuloisen laulun esittämisen aikana on paljon tapahtumia, joista kuulijan ei tulekaan olla tietoinen. On esimerkiksi suuri työ asettaa vokaalit kohdilleen soinnin kannalta, ajoittaa tekstin konsonantit oikein ja muistaa teksti! Hengittää juuri riittävästi. Koska olemme psykofyysisiä olentoja, vaikuttavat olotilamme ja harjoittelun taso merkittävästi kuultavaan lopputulokseen. Ja jännittäessä kaikki se, mikä harjoitustilassa sujui luontevasti kuin itsestään, katoaa. Yhtäkkiä hengitys ei kulje, ilma ei riitä, polvet tärisevät enemmän kuin piipitykseksi muuttunut ääni – ”kenen sekin oikein on! – ei ainakaan minun!” Esiintyminen vaatii siis harjoitusta.

Siksi nykyään harjoittelemmekin laulun esittämisen estetiikkaa, riemua ja tuskaa laulustudioiksi kutsutuilla tunneilla. Ne ovat mestariluokkamaisia ryhmätunteja, joilla pianistin säestyksellä esitetään harjoiteltu laulu kavereille ja opettajille. Laulustudiossa integroituu koko musiikinopetus näyttelijäntyöhön ja opiskelija voi myös valita laulussaan asian, johon haluaa kulloinkin keskittyä. Hän saa välitöntä palautetta sekä mahdollisuuden laulaa uudestaan. Joskus harjoitamme ajan salliessa myös tarkemmin jotain seikkaa. Ajatukseni on, että esiintymistä oppii vain tekemällä. Laulustudiossa voi kokeilla, pystyykö vapautumaan omista sisäisistä ilmaisua estävistä prosesseistaan laulamisen aikana. Silloin voi avautua ja olla yhteydessä yleisöön. Jakaa tarinan muille.

TeaKin musiikinopetuksessa tulee tanssiteatterijakson yhteydessä mahdollisuus kokeilla säveltämistä ja laulutekstin kirjoittamista käytännössä. Produktioissa onkin kuultu hienoja lauluja. Tyyllillisesti moninaisia, ja sanoisin, että teksteiltään aina voimakkaita ja mielenkiintoisia. Kun opiskelija pääsee heti käytännössä harjoittelemaan ja esittämään oman tuoreen luomuksensa kollegoidensa kanssa yhdessä, syntyy juuri nykynäyttelijälle tarpeellinen kokemus kokonaisvaltaisesta taiteellisesta prosessista luovana esittävänä taiteilijana. Koko kandivuosien musiikinopetus saa esityksessä, itse soololauletuksessa biisissä, täyttymyksensä. Ympyrä sulkeutuu. Tarve ilmaista ja laulaa se ilmoille!

Musiikkiteatterista

Musiikki taidemuotona on abstrakti, koskettamaton antimateria, joka koskettaa. Ja kun se yhdistetään vielä tekstiin, syntyy esimerkiksi musiikkiteatteria, joka koskettaa usein vieläkin syvemmin. Laadusta tinkimättä ja kyyneliä säästelemättä. Musiikkiteatteri-käsitteen haluan laajentaa koskemaan tässä yhteydessä, ja miksei muutenkin, oopperaa, operettia, musikaalia, revyytä, improvisoitua musiikkiteatteria ja myös musikaalielokuvaa, joka viime vuosina on jälleen tullut näkyväksi. Siis niin, että elokuva syntyy ensin. Musikaalien elokuvaversioita on toki vuosien mittaan tasaisesti tuotettu. Tanssiteatteri ja baletti kuuluvat yhtä lailla tähän kategoriaan, mutta ilman tekstillistä tasoa.

Ooppera musiikkiteatteria? Kyllä. Mozartin Taikahuilu esimerkiksi on enemmän puhetta kuin laulua. Mielestäni se on sen ajan musikaalia, samoin kuin *Così fan tutte*, joka tarinaltaan on vilkasta rakkausfarssia. Enpä näe juuri eroa. Musiikki on tietysti vuosisatojen kuluessa muuttunut, mutta peruskonsepti on sama. Libretto ja sävelletty musiikki yhdistyvät taitavien osajien käsissä ja kurkuissa viihdyttäväksi taidemuodoksi. Tai Rossinin oopperat, jotka näennäisessä keveydessään vaativat äärimmäistä ammatillista osaamista. Verdi ja Shakespeare, Wagner ja Wagner – tarina on keskiössä yhdessä musiikin kanssa. Vokaalinen vaatimustaso on kaikissa korkea.

Operetti on laulullisesti aivan yhtä vaativaa kuin ooppera, tarinat keveitä kuten melodiatkin. Näyteltävää tekstiä on enemmän ilman musiikkia, eli operetti on muotona hyvin lähellä musikaalia.

Revvy on tätä nykyä poissa muodista, mutta se on mielestäni parhaimmillaan hieno taidemuoto. Ajassaan olevat laulutekstit sekä sketsit muodostavat esityksen rungon. Laji sallii tyyllillisesti paljon, räävittömyydestä romantiikkaan. Niin kutsuttu teatterilaulu löytää paikkansa helposti, ja tekstin pohjalta sävelletty materiaali on näyttelijälle mieluista temmellyskenttää. Revvy, kuten operettikin,

edellyttää usein sensitiivistä ajoitusvainua esittäjältään. Täysin improvisoidut musiikkiteatteriesityksetkin ovat tätä päivää. Näyttelijät ja muusikot heittäytyvät hetken impulssien innoittamana sekä suuren ammatillisen taidon ja kokemuksen mahdollistamana milloin minkäkin tyyllilajin maailmoihin. Yleisön ja esittäjien yhteinen kokemus on ainutkertainen ja varmasti kummallekin osapuolelle antoisa. Tähän lajiin luovat opiskelijoillemme valmiuksia musiikin ja näyttelijäntaiteen yhteiset improvisaatiojaksot.

Musikaalissa yhdistyvät yhtä lailla teksti, liike ja musiikki. Erona operettiin esiintyvän taiteilijan kannalta on se, että useimmiten myös pääroolit osallistuvat tanssinumeroihin tai laulut itsessään sisältävät koreografioita. Stephen Sondheim on musikaalimaailman Wagner kirjoittaessaan niin tekstin kuin musiikin. Pienempimuotoiset kamarimusikaalit ovat saavuttaneet jalansijaa, ehkä myös halvempien tuotantokustannusten ansiosta. Vaikka musikaali onkin raskasta viihdeteollisuutta, se ei tarkoita sitä, etteikö se olisi vakavasti otettava taide-muoto. Kosketus populaarikulttuuriin ja ajan hermoon on ilmeistä. Suomessakin olisi aika tunnustaa musikaali itsellisenä taidemuotona, joka vaatii kohdennettua koulutusta. Samaten olisi aika luottaa suomalaisiin säveltäjiin ja dramaturgeihin, että saisimme lisää kotimaista musiikkiteatterituotantoa.

Musikaaliartisti

Termi musikaaliartisti luo helposti mielikivan. Paljetteja, peruukkeja, pukuja, kauniita ihmisiä, korkeita ääniä ja syviä tunteita. Toki sitäkin, mutta nyt haluan keskittyä sisällölliseen puoleen. Mitä musikaaleissa esiintyvän näyttelijän tulee osata? Näytellä, tanssia, laulaa. Järjestyksen voi vaihtaa miksi vain. Mutta tuo kaikki pitää osata. Siksi termi musikaaliartisti on hyvä, se sisältää eri osa-alueet arvottamatta niitä sen kummemmin. Saman teoksen sisällä musiikillinen tyyllilaji saattaa vaihtua rockista klassiseen (Webber, Andersson). Pop-, jazz- ja rap-laulukin kuuluvat musikaaliartistin ammattitaitoon. Tässä yhteydessä en syvenny tarkemmin laulun eri tekniikoihin. Totean vain, että äänenmuodostuksen ja musiikin fraseerauksen hallinta tyylinmukaisesti vaatii työtä. Steppaus ja erityyiset tanssilajit vaativat perehtymistä. Tulisi hallita monenlaiset näyttelijäntyön osaamisalueet. Opiskeltavaa riittää.

Musiikkiteatteri on kallis taidelaji, ja siksi tuotannot pyritään saamaan kaasan maksimoidun tehokkailla aikatauluilla. Ja sen saavat tekijät tuntea nahoissaan. Paine kohdistuu koko tuotantoryhmään tekniikasta pikkolonsoittajaan. Näyttelijä, joka pystyy itsenäisesti harjoittelemaan musiikin, on vahvoilla, kun aikaa ja energiaa ei tuhraannu nuottien opettelemiseen. Silloin laulujen harjoit-

tamisessa päästään heti sisällöllisiin ja tulkinnallisiin puoliin ja pienemmätkin viilaukset ovat mahdollisia. Musikaalien harjoitusaika kuluu usein koreografioiden työstämisessä, koska niitä ei voi yksin harjoitella.

Toivon, että taidekorkeakoulu pystyy vastaamaan näihin ammatillisiin haasteisiin myös koulutusohjelmissaan. Taideyliopiston maisteriopiskelijoille suunnattu ja toista vuotta alkava musiikkiteatterin opintopaketti tulee mielestäni kehittää suoraan omaksi maisteriohjelmakseen.



Markus Fagerudd, näyttelijäntaiteen lehtori, erityisalana musiikki, toiminut satunnaisesti tuntiopettajana TeaKissa vuodet 1988-2012, lehtorina vuodesta 2012. Säveltäjä, musiikkia n. 40 näytelmään, musiikkia varhaisikäisille, kamarimusiikkia eri kokoonpanoille, orkesteriteoksia, vokaalimusiikkia, oopperaa, konserttoja.

Markus Fagerudd ja Olli Riipinen Näyttelijänt. opisk. 2 vsk. Musiikkijakso 2015

Kuva: Seppo Kumpulainen

MARKUS FAGERUDD

Mielen kuvitusta, ajatusten savurinkuloita

Ei hyvä eikä huono. Tämä.

Meidät erottaa toisistamme ainoastaan oma ambitiomme ja mihin me energiamme ja aikaamme käytämme ja suunnataan. Hyvä tai huono ei kerro totuutta. Koska totuus ei tue näitä sanoja, tässä kontekstissa. Totuutemme täällä (TeaKissa) on: aika ja paikka, mielentila ja aikomus, alttius ja tarttuminen, pelko ja hyppy, kankeus ja viguleeraus, styrkka ja lunki.

Laboratorio. Lab Oratorio. Labor. Abo. Ab Ora. Borat. Tori. Rio. Io. Parhaimmassa maailmassa laboratorion olemus on yhtä kuin TeaKin olemus.

Laboratorio = paikka jossa tehdä, *etsiä, löytää, tehdä* (and repeat x-times). Yhtälö siis selvä: Ilman laboratoriota ei syvenevää tietoa, ymmärrystä. Ei uutta. Ei tulevaisuutta. Ei Mitään.

Laboratorio on aineettoman ilmentymä. Immaterial. Aineettomassa ahneuden on vaikeata kukoistaa, anteliaisuus sen sijaan tekee kaikista rikkaita, kasvattaa uutta. Uskallus raivaa kulkemattomia polkuja. Omia polkuja, jotka johtavat teatterisalin sopukoihin, näyttämölle, jolla tunnustetaan jokapäiväinen ihmisyytemme. Och inled oss icke i frestelse, ty riket är Ditt!

Paras kritiikki on uusi teos.

Teema

Pääkysymys: Mitä on musiikki näyttämöllä?.....(vastauksen eteen avautuu giganttilinen äänien valtameri, joka hetkessä muuttuu tiheäksi hiljaisuudeksi, tennispallon kokoiseksi, chonk!). Vastaus on: Kaikki.

Musikaalisen minäni rakentamiseen tarvitaan Pääomaa. Aikaa sen keräämiseen. Aikaa sen kehittelylle. Alkaminen. On Avain. Alkoi. Nyt. Päällä. Tämä (This) Pääoma ei ole vaan Tietynlainen, myös Henkilökohtainen. Oma Pää. (*Chaplinin kävely huoneen läpi. Teema ja variaatio.*)

Musiikin maailma, *ihmisen sisällä*, voi näyttäytyä vaatimusten jättiläismäiseltä pakkopaidalta. Musiikin maailma, *niin kuin se on*, on vapauden tyyssija. Ja meidän tehtävä on saada kädet vapaiksi. Pikkuhiljaa. **Sitä** voi harjoitella. Houdini. Harjoitteli.

Voikin olla niin, että juuri musiikillinen ajattelu on pääosassa jokapäiväisessä elämässä. Milloin, Mitä, Missä? Eikä niitä kysymyksiä juuri sen enempää ole. Chip chop. Ping.

- - - - - (punainen hahmo, älä kävele) (vihreä hahmo, kävele).

John Cage totesi myös, että *”when you listen to Beethoven, or Mozart, you’ll see, that it’s always the same. But when you listen to traffic, you’ll see, it’s always different”* (John Cage about silence 14.7.2007).

Nytsit jatsit

Mielikuva musiikista jossa Tulen vaikuttamaan on hallitsevampi kuin se, missä Nyt, tällä hetkellä olen, vai mitä? Historian painolasti hartioilla opiskelija raahautuu musatunnille marraskuisena aamuna.....Ja totta kai, puhummehan enemmän siitä *miten* musiikkia tehdään *oikein*, miten sitä on tehty vuosisatojen ajan. Niinkin on, näinhän luodaan traditio (ja jatketaan *sitä*..... (naurua)). Mutta: toimiakseen mielikuva musiikista tarvitsee laajemmat, korkeammat, kaikkien mahdollisuuksien liukuovet. Työnnettyäsi ne auki pääset osalliseksi loputtomista tavoista tehdä ja kokea musiikkia. Koska pystyt siihen. Uhmaaman pinttynyttä ajatustasi. Koska pystyt laajentamaan ajatustasi siitä mitä MUSIIKKI on! Koska kannattaa valjastaa jokainen keinovara ilmaisun alttarille. Koska kannattaa.

Und!

Teatterin lähtökohtanahan on laaja ja moninainen ilmaisu (ihminen-tila-liike-ääni). Jalusta on vähintäänkin yhtä leveä ja pitkä kuin Raison telakalta lähtävä luksusristeilijä. Polyfonian hallitseminen on taitoa olla avoin kullekin ilmaisukanavalle, samanaikaisesti.... Kyllä, *samanaikaisesti*. ...*Yhdessä*.

(Schönbergillä oli muuten hieno definitio polyfonialle: *Stemmat säestävät toisiaan samanaikaisesti*.)

Yhdessä.

Täällä.

Tämän ajan.

TeaKissa saadaan talon puolesta dynamo ja lamppu oman polun löytämiseksi. Dynamo pitää itse kiinnittää elämän etupyörään. Lamppu pitää itse ruuvata tukevasti kiinni ohjaustankoon, ja kytkeä piuhalla dynamoon. Polkea, nauttia matkasta. Herätä omaan todellisuuteensa ja kokea sen taika, vaikka mieli huutaakin että ”pitäisi olla jo” ...

Jos purjehdit, tiedät, että ”pitäisi olla” on vihollinen. Se syö ilon. Tekee matkasta ennustettavan. Tylsän. ”Pitäisi olla” on muiden keksimää. Jokin On aina. Ei hyvä eikä huono. Se On. Koska sen pitää olla. ”Pitäisi olla”, Bisneslause. Ei kelpaa täällä. Taide on vaarallisempaa. Bisnes varjelee jotta voi tienata. Taide hukkaa ja törsää kaiken, eikä varjele mitään, jotta olisi edes teoreettinen mahdollisuus syntyä jotain. Parhaimmillaan Elämys.

Our intention is to affirm this life, not to bring order out of a chaos or to suggest improvements in creation, but simply to wake up to the very life we're living, which is so excellent once gets one's desires out of its way and lets it act of its own accord. (Cage 1991, 113.)

Herätä. Oma maanantai. Oma ketju maanantaita läpi elämän. Katsot taakse, näet vuosien maanantait nousevan kuin mainingit ilta-auringon heleässä valossa. Sinun maanantait, Sinun mainingit. Korkeampi, matalampi, korkeampi, korkeampi, matalampi.... jana on rutiini, mutta sisältö ei. *To wake up...* Antautua vietäväksi. Seurata. Kokea. Nyt. Et tarvitse sit' nyt. Katse horisontin taa.....turhaa... Tämä.....sinun tämä. *Tämä* maanantai.... Sinun.

Mielenkuva

Kissa. Koira. Peruna. Musiikin molokin kita sulkeutuu ihmisen huutaessa *Merkitys?!* Sanojen merkityksiin musiikki ei ota kantaa. Koska ei tarvitse. Koska kieli. Mutta merkitys? On se. Se on. Klonk. Plonk. (näissäkin merkitys. Sen voi kuulla.)

Aika.		On sanojen	välissä. Siellä. On.
Musiikkia.	Ilman aikaa. Ei. Musiikkia.	Kuulet.	Sisälläsi.
Aina.			

Kuuntele nyt.	Sisälläsi.	Paula Koivuniemi laulaa Ukko Nooaaaaa.....
	Hän nauraa välillä.	Laulaa. Hiljaa, kuin tuutulaulua.....

Paula tarttuu viuluun.

Hiljaisuus.

Soittaa.

Soittaa musiikkia mitä et ennen ole kuullut. Melankolinen melodia täyttää pääsi. Tutunoloinen, mutta et tunnista..... Musiikki muuttuu. Nopeaksi. Virtuoosimaiseksi. Korkealta! Matalalta! Hypernoopia sahaus alkaa .. Volyymi nousee. Täydellistä kaaosta! Tukka hulmuu!!!
(tällä hetkellä Sinä, hyvä lukija, Improvisoit! Sävellät!)(jatka vaan.....)

Kautta kaiken, lopuksi:

Kannamme päässämme megalomaanista sampleria, kameraa, projektorialaajakangasta, äänitysstudiota, täydellistä surroundsoundia, maailman suurinta soundipankkia, kaikkia soittimia, kaikkia ääniä. Kaikki ulkopuolellemme oleva tekniikka on syntynyt ihmisen sisäpuolelta. Tarpeesta imitoida sisäistä maailmamme. Otetaan siis käyttöön. Kaikki.

"all of the buildings / all of those cars / were once just a dream / in somebody's head" (Peter Gabriel - Mercy street 18.6.2012).

Uusi teos on positiivisin, parhain kritiikki.

Lähteet

- Cage, John & Kostelanetz, Richard. 1991. *John Cage: an anthology / edited by Richard Kostelanetz*. New York: Da Capo Press.
- John Cage about silence*. Youtube-video, käyttäjältä jdavidm 14.7.2007. Haettu 1.9.2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>
- Peter Gabriel - Mercy Street*. Youtube-video, käyttäjältä Peter Gabriel 18.6.2012. Haettu 1.9.2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=DYw9UrsFJa4>

The first part of the paper discusses the importance of the research and the objectives of the study. It highlights the need for a comprehensive understanding of the subject matter and the role of the researcher in this process. The second part of the paper presents the methodology used in the study, including the selection of participants, the data collection methods, and the analysis techniques. The third part of the paper discusses the results of the study and the conclusions drawn from the data. The final part of the paper provides a summary of the findings and discusses the implications of the study for future research and practice.

KESKEN, näyttelijäkoulutuksen rakentuminen opettajien kokemana on kokoelma Teatterikorkeakoulun näyttelijäntaiteen koulutusohjelman tämän hetkisten professorien ja lehtoreiden kirjoituksia omasta työstään. Kukin kirjoittaja on valinnut oman näkökulmansa ja tapansa pohtia opetustaan ja siihen liittyviä keskeisiä ajatuksia. Taideopettajuus haastaa opettajat jakamaan tietoaan ja kokemuksiaan taiteilijuudesta ja siihen kasvamisesta. Kukin opettaja sekä ehdottaa, kannustaa että houkuttelee opiskelijoita päivittäin uusien yllykkeiden vastaanottamiseen ja sitä kautta rakentamaan omaa taiteilijuuttaan niin tiedollisesti kuin taidollisesti.

Haasteena kullekin on ollut ja on edelleen oman ammattitaidon koetteleminen, omien sisältöjen keskusteluttaminen ja jatkuva kyseenalaistaminen. Kullakin on ollut oma polkunsä, vaiherikaskin tie opettajuuteen, tukena kollegiaalinen 'koko kylä kasvattaa' -periaate, koska varsinaista koulutusta taideopettajuuteen ei ole ollut tarjolla. Vankka oman erityisalueen peruskoulutus ja sen soveltaminen näyttelijäkoulutukseen onkin sekä koko opettajayhteisön että kunkin opettajan pohdinnan kohteena.

Kirjoittajat Elina Knihtilä, Tiina Pirhonen, Jukka Ruotsalainen, Malla Kuuranne, Laura Sipilä, Seppo Kumpulainen, Laura Frösén, Minna Orpana haastattelijanaan Sirkka Lamminen, Markku Luupala-Roos ja Markus Fagerudd. Toimittaneet Malla Kuuranne-Autelo ja Seppo Kumpulainen.



**TEATTERI-
KORKEAKOULU**

✕ TAIDEYLIOPISTO