

**LÄSNÄOLO NÄYTTÉLIJÄN TAITONA JA OPPIMISEN
ONGELMANA**

**Näyttelijän läsnäolon käsittely teatterin taiteellisen tutkimuksen
väitöskirjoissa**

Kasvatustieteen
pro gradu
-tutkielma

Laatija:
Jaakko Kuusi

Ohjaaja:
yliopistonlehtori
Rauno Huttunen

24.5.2022
Turku

Oppiaine: Kasvatustiede
Tekijä: Jaakko Kuusi
Otsikko: Otsikko
Ohjaaja: Rauno Huttunen
Sivumäärä: 56 sivua
Päivämäärä: 24.5.2022

Tutkimus tarkastelee läsnäoloa näyttelijän taitona sekä oppimisen ongelmana. Tarkoituksena on tarkastella läsnäolon sanoittamista, tulkita läsnäolokäsityksiä läsnäolotarinoiden kehikossa sekä luoda läsnäolotarinoiden yhteyttä näyttelijäntyön oppimiseen. Läsnäolotarinat konstruoidaan kahdestatoista teatterin taiteellisen tutkimuksen väitöskirjasta sekä yhdestä lisensointityöstä. Tutkimusmetodina käytetään teoriaohjaavaa sisällönanalyysiä täydennettynä narratiivisella otteella. Tutkimus sijoittuu teatteripedagogiikan kentälle.

Läsnäolotarinat luovat monipuolisen kuvan läsnäolokäsityksistä. Ne antavat sangen eri perustat ja kuvaukset läsnäololle. Yksi tarinoista keskittyy häiritsevien ajatusten poistamiseen, yksi käsittelee tyhjentyntä mieltä, yksi vaaran tunnetta ja kuilun partaalla olemista, yksi yliveraista ruumiillista taitoa, yksi aitoa dialogia, yksi esitystaiteellisista elementtien rakentamaa illuusiota, yksi kontaktia, impulssia ja flowta sekä yksi aitoa tunnetta ja toisaalta myös aidon minän löytämistä. Kriittisiä näkökulmia läsnäoloon ei juurikaan esiinny. Läsnäolo nähdään tavoittelemisen arvoisena asiana.

Keskeisenä havainnoksi nousee se, että teatterin kehitys ja käänne draama jälkeiseen teatteriin näkyy selvästi läsnäolotarinoissa. Draaman jälkeisen teatterin aika on esille neljässä tarinassa. Näissä korostuu ruumiillisuus, kohtaaminen ja esityksen elementeillä pelaaminen. Toisaalta myös ”perinteisemmät” draamateatterin ajatukset saavat sijansa tarinoissa.

Läsnäolotarinat luovat laajan näkymän esitystaiteen kentälle ja esiintyjän olemiselle näyttämöllä. Näin ne myös luotasivat sangen erilaisia polkuja näyttelijäntyön oppimiselle.

Avainsanat: läsnäolo, näyttelijän työ

SISÄLLYS

1. JOHDANTO 3
2. TUTKIMUKSEN KULKU 4
 2. 1 Teatteripedagogiikan kentälle sijoittuva tutkimus 4
 2. 2 Tutkimuskysymykset 5
 2. 3 Metodi 5
 2. 4 Aineisto 7
 2. 4 Esiymmärrys – oma taustani 8
3. LÄSNÄOLO -TEOREETTISTA TARKASTELUA 10
 3. 1 Jakolinjoja 10
 3. 2 Draaman jälkeinen teatteri ja läsnäolo 12
 3. 3 Läsnäolo - ”kuuma aihe” 14
 3. 4 Tunteet ja läsnäolo 16
 3. 5 Kolme kriittistä näkökulmaa ”tunnetäytetyteen” 17
 3. 5. 1 Tsehovista Oidaan - kaksi aivan erilaista, eri lähtökohdista ja kulttuurista ponnistavaa vaihtoehtoa ”tunnepumpkaukselle” 17
 3. 5. 2 Tilanne, vuorovaikutus, impulssit... ja flow 18
 3. 6 Esiintyminen, näyttelemisen - läsnäolopuheen konteksti 21
 3. 7 Aito minä 23
 3. 8 Teoriasta kohti tulkintaa 24
4. LÄSNÄOLOSTARINAT 27
 4. 1. Teemojen alustava luokittelu 27
 4. 2 Itseterapeutti 28
 4. 3 Aidon tunteen ja minän paljastaja 31
 4. 4 Arkipäiväisestä kuoriutuu pyhä tekijä 33
 4. 5 Sankaritarina 35
 4. 6 Tarina ruumiillisuuden eksperteistä, taitopuhe 38
 4. 7 Dialogin puutarhuri 40
 4. 8 Esiintyjä rakentajana (manipuloijana) 42
 4. 9 Koneasentaja vai surffari? 43
 4. 10 Kahdeksan läsnäolotarinaa – johtopäätöksiä 46
5. POHDINTAA 48
6. LUOTETTAVUUSPOHDINTA 51
- LÄHTEET 54

1. JOHDANTO

Teatteriesityksen harjoittaminen ja esittäminen vaatii runsaasti erilaisia taitoja. Monet tavoitteet näyttävät olevan paradokseja, lähes mahdottomia toteuttaa yhtä aikaa. Näitä paradokseja näyttelijän on yritettävä ratkaista. Hänen on esimerkiksi oltava samanaikaisesti täysin läsnä nykyhetkessä, yhteydessä vastaanäyttelijään ja vapaa toimimaan tilanteessa syntyvien impulssien mukaan. Toisaalta hän on kahlittu monin eri tavoin näytelmän harjoitusprosessissa syntyneiden ratkaisujen takia.

Koska edellä mainittu ei ole luonnollistikaan yksinkertaista ja helppoa, niin asiaan on pureuduttu teatteripedagogiikassa monesta eri suunnasta. Läsnäoloon näyttämöllä, sen harjoittamiseen ja opettamiseen löydetty erilaisia ratkaisuja. Niinpä teatterin opettamisen arkea ohjaavat tarinat siitä, miten tätä haastetta pitäisi lähestyä. Tarinat heijastelevat voimakkaasti eri teatteri-ideologioita. Ideologiat sinänsä voivat olla abstrakteja ja vaikeasti käytäntöön sovellettavia, mutta tarinamuotoisina ne antavat näyttelijöille ja näyttelijäntyön oppilaille selkänöjan ja reitin ongelman ratkaisuun. Eli näin, minä esiintyjä, oman ”esiintyjyyteni päähenkiönä” ratkaisen tämän ongelman, tähän tarinaan uskon ja sen opetuksia seuraan. Tällä tavalla ratkaisen omaan esiintymisen ja läsnäolon oppimiseen liittyvät haasteet. Nämä tarinat voivat myös kaventaa oppimis- ja kehittymismahdollisuuksia sulkemalla pois vaihtoehtoisia tapoja lähestyä näyttämöllisiä ongelmia.

Läsnäolo, jota siis voidaan myös kutsua karismaksi tai lavasäteilyksi, pidetään usein ihmisen saatuna ominaisuutena, jota hänellä lähtökohtaisesti joko on tai ei ole. Teatteripedagogiikan ja tämän tutkimuksen kannalta on kuitenkin hedelmällisempää ajatella, että läsnäolo näyttämöllä on harjoiteltavissa oleva asia. Sitä voi erilaisin keinoin harjoitella, parantaa, jokainen tietysti omista lähtökohdistaan. Aineisto voi tietysti myös yllättää ja kertoa, että läsnäolo on staattinen ja muuttumaton esiintyjän minuudesta kumpuava lahja, mutta tämä olisikin sitten aikamoinen yllätys.

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on kartoittaa läsnäolotarinoiden moninaisuutta ja näiden merkitystä näyttelijäntyön opiskelemisen kannalta. Tarinat konstruoidaan kahdestatoista teatterin taiteellisen tutkimuksen väitöskirjasta sekä yhdestä lisensiaattityöstä. Tutkimus sijoittuu teatteripedagogiikan kentälle.

2. TUTKIMUKSEN KULKU

2. 1 Teatteripedagogiikan kentälle sijoittuva tutkimus

Teatteri- ja draamaopetuksesta on vuosien mittaan Suomessa käytetty monia eri nimityksiä, kuten luova ilmaisu, luova toiminta, luova draama, kokonaisilmaisu, ilmaisutaito, ilmaisukasvatus, draama ja pedagoginen draama, ja myöhemmin draamakasvatus. (Laakso 2003, 48.) Teatterin taiteelliseen puoleen liittyvästä opetuksesta on voitu käyttää esimerkiksi nimitystä näyttelijätyön opettaminen.

Tämän tutkimuksen aineisto lepää vahvasti taiteellisen teatterin puolella ja ammattitaiteilijoiden tekemissä tutkimuksissa omasta tuotannostaan. Aineistosta nousevat tarinat tutkimuksen alkuoletuksen mukaisesti heijastelevat keskeisiä ideologioita ja työtapoja koko teatterikentällä ja erityisesti myös teatterin ja draaman opettamisen kentällä. Tarinoita voidaan käyttää sangen kriitikittömästi opetuksen osana, niin että kiinnitytään johonkin teatteriteoreettiseen tai ”guruun” ja käytetään hänen harjoituksiaan ja ajatuksiaan opetuksen pohjana. Tällainen tapaus nousi esiin omassa proseminaaritutkielmassani (Kuusi 2016), jossa tarkastelin draamakasvatuksen väitöskirjoissa annettuja tulkintoja oppimiselle draamallisissa työtapoissa. Eräässä väitöskirjassa esiteltiin Jouko Turkan innottamia harjoituksiin, tai ainakin harjoitusten määrittelmistä näin, perustuvia työtapoja päiväkodissa. Tällöin siis ammattiteatterin sanasto ja oppimisen ongelmien määrittelemisen on levinnyt todella kauas, vaikka se sovellettuna olisikin sitten todellisuudessa jotain aivan muuta.

Tästä tutkimuksesta nousevat läsnäolotarinoilla on siis merkitystä teatterin opettamiselle kaikilla tasoilla ja kentillä. Vaikka tässä tutkielmassa keskitytään nimenomaan esittämisen kysymyksiin, niin läsnäolo on keskeinen kysymys myös draamassa sen vaikuttavuuden ja sitä kautta draamassa oppimisen kannalta. Läsnäolo tekee draamatyöpajoista vaikuttavia ja mieleenpainuvia.

Teatteri- ja draamapedagogiikkakäsitteisiin liittyy kuitenkin paljon sekaannusta. Hannu Heikkisen mukaan teatteripedagogiikan voidaan ajatella toimivan draamapedagogiikkakäsitteen parina, jolloin teatteripedagogiikan alueeseen ymmärretään

teatterin opettaminen esittävänä taiteena. Teatteripedagogiikka voidaan myös historiallisesti nähdä brittiläisen Drama in education –käsitteen vastineeksi opetuksen kentällä. (Heikkinen 2004, 28 – 29.)

Ongelmat käsitteen määrittelyssä kertovat alan nuoruudesta, käsitteiden monitulkintaisuudesta sekä kentän ja erilaisten työtapojen moninaisuudesta. Taustalla on myös kiista taiteen ja sen välineellisen käytön suhteesta. Kyse ei ole abstraktista asiasta, vaan asiaan liittyy varsin konkreettisia puolia, kuten esimerkiksi kysymys asemasta opettamisen kentällä. Tähän kiistaan liittyy luonnollisesti kysymykset taideoppiaineista koulussa, opettajanviroista ja tiedealan tulevaisuudesta yliopistokentällä.

Tämä tutkimus sijoittuu siis teatteripedagogiikan kentälle. Näitä samoja kysymyksiä näyttelijäntyöstä ja läsnäolosta olen käsitellyt ohjaus- ja opetustyössäni niin lapsi- ja nuorisoteatterissa kuin lukion ilmaisutaidon tunnilla, mutta myös Turun kaupungin teatterin ja Tehdas teatterin tuotannoissa ammattinäyttelijöiden kanssa. Asia täytyy luonnollisesti käsitellä oppijoiden kannalta sopivalla tavalla, mutta kaikissa näissä työskentely - ja oppimisympäristöissä on tarvittu asian perusteellista avaamista. Asian tarinallistaminen antaa tähän hyvän mahdollisuuden.

2. 2 Tutkimuskysymykset

Tutkimuskysymykseni ovat:

1. Miten läsnäoloa näyttelijäntyön taitona on sanoitettu taiteellisen tutkimuksen väitöskirjoissa?
2. Miten näitä läsnäolokäsityksiä voidaan tulkita läsnäolotarinan kehikossa ja näyttelijäntyön oppimisena?
3. Mitä nämä läsnäolotarinat kertovat näyttelijäntyön oppimisesta?

2. 2 Metodi

Keskeisenä metodina tässä tutkimuksessa on teoriaohjaava sisällönanalyysi, jota täydennän narratiivisella otteella. Narratiivinen osuus käsittää aineiston tiivistämisen ryhmiksi ja näiden ryhmien konstruoimisen läsnäolotarinoiksi. Lopuksi läpivalaisen näitä narratiiveja läsnäoloa käsittelevän teoreettisen keskustelun avulla.

Teoriaohjaavaa sisällönanalyysiä voisi kuvata aineistolähtöisen ja teorialähtöisen sisällönanalyysin välimalliksi. Aineistosta nousevilla luokitteluilla on tärkeä rooli kuten aineistolähtöisessä sisällönanalyysissä. Analyysin toisessa vaiheessa tarkastellaan näitä luokkia teoriasta nousevien käsitteiden valossa. (Tuomi & Sarajarvi 2009, 117.) Tämä tutkimus noudattaa samaa kaavaa. Aineistosta nousee luokitteluita, josta muodostuu läsnäolotarinat. Tämän jälkeen tarkastelen tarinoita teoreettisen käsitteiden valossa. Tämä tapahtuu tutkimuksen Pohdintaa-luvussa. Teoreettisen tarkastelun kehikko on puolestaan esitetty alaluvussa 3.8 Teoriast kohti tulkitaa.

Aineistona tutkimuksessa on kaksitoista teatterin taiteellisen tutkimuksen alan väitöskirjaa sekä yksi lisensiaattityö. Joukossa on myös tutkimuksia ja esityksiä, jotka identifioituvat pikemminkin esitystaiteeseen tai performanssiin, mutta sopivat teatterin viitekehyksen alle. Tämän aineiston avulla päästään käsiksi sekä läsnäolo-käsitteen käyttöön tutkimuksessa että osittain myös käsitteen käyttöön taiteen kentällä tutkija-taiteilijoiden käyttämänä. Tutkimusten tarkoituksena on ollut nimenomaan avata heidän taiteellista prosessia sekä toimia rinnakkaisena prosessina taiteellisen työn ohella. Näin käsitteen käyttö kuvastaa paremmin käyttödiskurssia taiteellisissa projekteissa kuin yleensä tutkimuskirjallisuudessa. Käsitteen käyttö on luonnollisesti tiiviimpää ja tarkempaa näissä väitöskirjoissa kuin teatterien ja esitystaiteellisten ryhmien harjoitusdiskurssissa, mutta ne antavat hyvän kuvan siitä esitystaiteellisesta ideologiasta, johon tutkimusten tekijöiden taiteelliset projektit ammentavat.

Olenainen osa tutkimuksen tekemistä on aineiston tiivistäminen tai pelkistäminen, jolloin saadaan olennainen aineistosta esiin. Tutkimustehtävä toimii ohjenuorana tälle tehtävälle. (Tuomi & Sarajarvi 2009, 109.) Aloitin tämän prosessin hakemalla hakuohjelmalla kaikki läsnäolo- ja läsnäsanat aineiston väitöskirjoista. Ja tutkin, missä yhteydessä ja millaisten sanojen kanssa niitä on käytetty. Eli tarkoitus oli selvittää, miten läsnäoloa on sanoitettu aineistossa. Näin aineistoa luokiteltiin eri läsnäoloon liittyviin teemoihin. Poistin käsittelystä läsnäolosanat, joissa viitattiin muuhun kuin esiintyjien läsnäoloon. Tästä esimerkiksi voi ottaa tutkijan läsnäolo, yleisön läsnäolo tai jonkin elottaman asian läsnäolo. Ohjaajan läsnäoloon viittaavat ilmaisut tarkastelin erikseen. Otin ne mukaan, jos ne olivat yhteydessä esiintyjien läsnäoloon.

Aineiston käsittely jatkui teemojen ryhmittelyllä ja tämän jälkeen läsnäolotarinoiden muodostamisella. Läsnäolotarinnassa on lähtökohtana draaman perustilanne. On olemassa tekijä, joka haluaa jotakin ja häntä estää jokin asia. Päästäkseen tavoitteeseensa hänen on voitettava tämä este. Mielestäni tämä draaman perustilanne sopii hyvin analyysin apuvälineeksi, koska se liittää analyysin esitystaiteen perinteeseen ja tuo käsittelyn lähelle sitä ajattelumaailmaa ja diskurssia, jota teatterissa käytetään. Tutkielman on lähennyttävä teatterin diskurssia, jossa esiintyjä pyrkii tavoitteeseen ja hän haluaa lisätä (tai purkaa/pienentää) läsnäoloaan näyttämöllä. Hänellä on aktiivinen ajatus toiminnasta.

Läsnäolotarinoita muodostui kahdeksan kappaletta. Tarinat eivät ole toisiaan poisulkevia, vaan ne havainnollistavat eri näkökulmia läsnäoloon ja eri teatteri-ideologioita. Läsnäolotarinat ovat ideaalitarinoita, ja niissä on suuri arvolataus. Jos esiintyjä ei kykene täyttämään tietyn tarinan vaateita, häntä pidetään huonona tai epäonnistuneena esiintyjänä tämä ideologian piirissä.

2. 3 Aineisto

Pro gradu -työni aineisto koostuu 12 väitöskirjasta sekä yhdestä lisensoitustyöstä. Tutkimukset ovat teatterin taiteellisen tutkimuksen piiriin kuuluvia. Väitöstutkimukset sisältävät niin tekijöiden taiteellisen osion sekä tutkimuksellisen osion. Aineistoni koostuu tutkimuksen raporteista eli väitöskirjateksteistä. Aineiston tutkimukset kuvaavat ammattiteatteriproduktioita. Ne käsittelevät esitystapahtumaa ja siihen liittyvää esiintyjän läsnäoloa eri tavoin.

Väitöskirjat on julkaistu Teatterikorkeakoulun julkaisusarjoissa. Teatterikorkeakoulu on maan ainoa oppilaitos, jossa on mahdollista väitellä kyseiseltä alalta. Näin ollen päähuomio aineiston hakeminen suuntautui Teatterikorkeakoulussa julkaistuihin tutkimuksiin, vaikka en alkuvaiheessa rajannut muita vaihtoehtoja pois.

Aineiston valintaan ja rajaamiseen aiheutti ongelmia väitöskirjojen vähyys. Aineisto on valittu niin, että se koostuu suomalaisista teatteria tai performanssiesityksiä teatterin tai esitystaiteen kontekstissa käsittelevistä tutkimuksista. Näiden tutkimusten esityksissä on näyttelijä/esintyjä (ihminen) esiintymässä yleisölle. Valituissa tutki-

muksissa on myös puhuttava jollakin tavalla läsnäolosta. Nämä ovat siis keskeiset rajaukset tutkimuksen aineistolle. Teatterikorkeakoulussa julkaistuihin väitöskirjoista jäi aineiston ulkopuolelle myös tanssialan väitöskirjat sekä teatteri-ilmaisun opettamista sekä opiskelua yleensä käsittelevät väitöskirjat. Jätin pois myös näyttelijöiden hyvinvointia käsittelevän tutkimuksen.

Tutkimuksen kannalta on hedelmällistä, että pääsen tarkastelemaan tutkimuskenttää sen alkua ajoista lähtien. Hankaluutena on kuitenkin kuitenkin tutkimusten vähäinen määrä. Pienen ongelmaksi voidaan katsoa myös se, että tutkimukset ovat tehty saman oppilaitoksen, Teatterikorkeakoulun tutkimusohjelmissa.

Aineiston muodostivat seuraavat tutkimukset: Mikko Bredenberg, Näyttämöllinen kuvittelu (2017); Pia Houni, Näyttelijäidentiteetti: tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista (2000); Pauliina Hulkko, Amoralista Riitaan: ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi (2013); Helka-Maria Kinnunen, Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa (2008); Tuija Kokkonen, Esityksen mahdollinen luonto – suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta (2017); Anu Koskinen, Tunnetiloissa. Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä (2013); Jussi Lehtonen, Elämäntunto – Näyttelijä kohtaa hoitolaitosyleisön (2015); Mari Martin, Minän esitys. Ohjaajan pohdintaa oman, yksityisen päiväkirjakatkelman työstämisestä näyttämölle (2013); Pilvi Porkola, Esitys tutkimuksena – näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen Esitystaiteeseen (2014); Ville Sandqvist, Minä, Hamlet – Näyttelijäntyön rakentuminen (2013) sekä lisensiaattityö Riku Korhonen, Fokus- Näyttelijöiden kokemuksia keskittymisestä, sen kadottamisesta ja löytämisestä (2013).

2. 4 Esiyttäminen – oma taustani

Oma taustani ohjaajana ja teatteriopettajana vaikuttaa esiyttämykseeni teatterista, esittämistä ja läsnäolosta. Ammattikentällä olen toiminut pääasiassa ohjaajana, opettajana, ja projektien vetäjänä eri teattereissa, ryhmissä ja oppilaitoksissa, sekä teatterinjohtajana. Olen toiminut erilaisten ryhmien kanssa, niin aikuis- kuin vanhusryhmien vetäjänä kuin lapsi- ja nuorisoryhmien ohjaajana.

Ymmärrykseni läsnäolon merkityksestä ja sen opettamisesta esiintyjälle lepää vahvasti omaan käsitykseeni teatteritaiteesta. Keskeistä on Peter Brookin hengessä tiivistyneen, intensiivisen elävän hetken, elävän teatterin luominen (Brook 1993, 12). Näin läsnäoloon liittyvät kysymykset ovat olleet aivan keskeisellä sijalla ohjaus- ja opetustöissäni.

Käsitteeseen on liittynyt käytännön teatterityössä myös paljon epätietoisuutta ja ylimalkaisuutta. Erityisesti omaan tunneilmaisuun keskittyvä ja erityisesti huonosti ymmärrettyyn stanislavskilaisuuteen nojaava työskentely on tuntunut usein johtavan esiintyjän sisäänpäin kääntymiseen ja auttamatta myöhästymiseen tilanteiden rakentamisesta. Joskus on kyseessä ollut jopa täysi välinpitämättömyys kiinnostavien tilanteiden luomisesta. Tähän olen törmännyt niin harrastaja- kuin ammattikentällä. Suurin haaste on aina ollut se, että miten yhdistää sisäisen, esimerkiksi tunnetyöskentelyn ”ulkopuoliseen” työskentelyyn, eli vuorovaikutukseen, reagoimiseen parin antamiin impulsseihin. Usein tämä reitti tuntuu olevan hukassa.

Esiintyjien läsnäoloon liittyvään harjoitteluun olen ammentanut erityisesti erilaisista itämaisistä esitystraditioista liittyen fyysiseen ilmaisuun, juurtumisesta syntyvään vaikuttavuuteen ja energiaan sekä toisaalta improvisaatioharjoituksista sekä vuorovaikutusharjoituksista. Esityksien kohtauksien ohjaamisessa minua on esitysteknisesti kiinnostanut erityisesti aidon tilanteen luominen ja sen vaatimukset, kontakti esiintyjien välillä sekä esittämisen voima ja sen suuntaaminen.

Näin ollen osa läsnäolotarinoista resonoi enemmän omaa lähestymistäni asian opettamiseen. Olen kuitenkin tässä tutkimuksessa pyrkinyt tarkastelemaan aineistoa mahdollisimman objektiivisesti. On kuitenkin huomioitava oma taustani ja esitystaiteellinen ideologinen kiinnittymiseni tarkasteltaessa tulkintoja läsnäolotarinoista. Pyrin tuomaan tämän esille johtopäätöksissä.

3. LÄSNÄOLO -TEOREETTISTA TARKASTELUA

Katsojat arvioivat esitystä usein esiintyjien läsnäolon kannalta. Esitys tuntuu hyvältä, jos esiintyjät ovat olleet voimakkaasti läsnä. Esitys tuntuu myös merkityksellisemmältä, siihen on helpompi eläytyä ja esiintyjät tuntuvat ”elämää suuremmilta”, kun heistä huokuu läsnäolo katsojille. Läsnäolo on olennainen osa esityksen aikaansaamaa esteettistä elämystä.

Tarkastelen tässä tutkimuksen teoreettisia lähtökohtia käsittelevässä luvussa ensiksi läsnäolon käsitettä ja lyhyesti sen kehittymistä erityisesti suhteessa draaman jälkeisen teatterin murrokseen. Tarkastelun tavoitteena on muodostaa teoriakehikko läsnäolotarinoiden läpivalaisuun. Toisena tavoitteena on avata lukijalle tutkimuksen kannalta keskeisiä käsitteitä, jotta läsnäolotarinoiden muodostaminen tulisi helpommin luettavaksi. Tarkoituksena ei siis ole perusteellinen käsitehistoriallinen analyysi. Liitän käsittelyyn myös raapaisun käsitteen soveltamisesta teatterin ulkopuolisessa maailmassa. Tarkastelen myös läsnäolopuheen kontekstia, toimintaa näyttämöllä sekä läsnäolon ja tunnettyöskentelyyn liittyviä kysymyksiä.

3. 1 Jakolinjoja

Läsnäolo on tärkeä käsite esittäjän/näyttelijän työn analyysissä ja tätä kautta myös esityksen teoreettisessa tarkastelemisessa. Läsnäoloa rakennetaan ja puretaan eri tavoin. Karisman, esiintyjän psykofyysisen mielenkiintoisuuden lisäksi läsnäolo teatteripuheessa usein liitetty esiintyjän ja yleisön vuorovaikutukseen. Philip Auslanderin mukaan läsnäolo on esityksen tai performanssin tärkein rakenne. Tämän takia sitä on haastettu eri tavoilla eri suunnista. (Auslander 1994, 171.) Jane Goodall mielestä on nimenomaan tärkeää tutkia niitä tapoja, joilla läsnäoloa on sanoitettu (Goodall 2008, 7.) . Tämä on myös tämän tutkielman johtoajatus.

Goodall tarkastelee läsnäolokäsitteen historiallista käyttöä ja löytää renesanssin humanismista mielenkiintoisen jakolinjan. Tämä jakolinja rajaa läsnäolon maalliseen ja toisaalta taivaalliseen alkuperään perustuvaksi taidoksi tai ominaisuudeksi. Nämä kaksi traditiota, kaksi mallia inhimillisestä läsnäolosta ovat säilyneet. Ensimmäistä voi kuvata sisältävän jonkinlaista mystistä säteililyä ja sisäistä voimaa sekä kykyä

eräänlaiseen katsojien hypnotisoimiseen. Toinen viittaa taas harjoitteluun ja tekniseen kyvykkyyteen, esimerkiksi puhetaitoon ja liikekieleen. Goodellin mukaan teatterityylit nojaavat enemmän näistä toiseen, mutta nämä eivät ole kuitenkaan binäärisiä vaihtoehtoja. (Goodall 2008, 8 - 9.)

Käytän tätä jakolinjaa myös myöhemmin läsnäolokäsityksiä analysoidessani. Tällöin kuitenkin taivaallista alkuperää oleva ominaisuus laajenee sisällöltään. Pyhän lisäksi sisällytän käsitteeseen myös johonkin salattuun ominaisuuteen ja toisaalta minään liittyviä аспекteja, kuten esimerkiksi käsityksen todellisesta minästä. Vastapuolena säilyy tekniseen kyvykkyyteen ja harjoitteluun liittyvä läsnäolo.

Uusia tuulia läsnäolon käsitteen käyttöön saatiin 1900-luvulla, kun ei-länsimaisten kulttuurien esiintymistraditiot ja läsnäolokäsitteet tulivat tutuiksi. Goodellin mukaan orientalismiin ja atavismiin kiinnittymistä vahvisti se, että teatterissa oli olemassa ristiriita metafysiikan ja modernin välillä. Tässä tilanteessa ei-länsimaiset traditiot näyttivät pystyvän paremmin sanoittamaan pyhää. Niillä oli myös voimakkaammat harjoitteluohjelmat ihmisvartaloiden energian käsittelemiseen. Tämä synnytti uutta mielekiintoa käsitettä kohtaan, ja ajatukset näyttelijän koulutuksesta ja koulutusohjelmista löysivät uusia uria. Lista itämaisista perinteistä vaikutteita ottaneista on pitkä ja sisältää keskeisimmät teoreetikot ja klassikot, esimerkiksi Antonin Artaudin, Edward G. Graigin ja Jerzy Grotowskin. (Goodall 2008, 3 - 4, 20.) Eugenio Barba ja hänen Odin teatterinsa on myös hyvä esimerkki koulutusohjelman muodostamisesta itämaisen teatteritekniikoista nousevien ajatusten varaan. Barban nimesi tutkimuksensakin teatteriantropolgiaksi. Hän mietti erityisesti, miten näyttelijä muuntaa arkipäiväistä energiaa, olemista ja olemusta joksikin väkemmäksi saadakseen ulos impulsseja ja jännitteitä. (Goodall 2008, 3 - 4, 20.)

Tämä itäinen vaikutus oletettavasti näkyy epäsuorasti, mutta myös todennäköisesti myös suoraan tutkimusaineistossa. Esittelen klassikoista lyhyesti myöhemmin tässä osiossa kuitenkin vain Konstantin Stanislaskin ajatuksia esiintymisestä. Hänen vaikutuksensa moderniin näyttelijäntekniikkaan on ollut valtaisa ja yhä vaikuttava. Stanislavskin tunnemuistiharjoituksia ja fyysisten tekojen metodia käytetään yhä laajalti. Lisäksi monet uudemmat teatteri- ja harjoitusideologiat kommentoivat tai kritisoiivat Stanislavskin ajatuksia muodostaessaan omaa metodia. Stanislavski oli kuitenkin myös kiinnostunut ”itämaisista tuulista”. Hän piti joogaa hyvänä oheisharjoitte-

lumuotona tarvittavan rentouden ja osaltaan myös läsnäolon saavuttamiseksi. Käsittelem seuraavaksi murrosta pois Stanislavskin edustamasta modernista draamateatterista ja palaan Stanislavskiin myöhemmin tässä teoriaosiossa.

3. 2 Draaman jälkeinen teatteri ja läsnäolo

Performanssin nousu tärkeäksi taidemuodoksi asetti draamateatterille uusia haasteita. 1970-luvulla alkaneen muutoksen myötä draamateatterin työtavat ovat monipuolistuneet. Esitysten muotoa on hajoitettu ja rakennettu uudestaan. Enää lähstökahtana ei välttämättä ollut draamateksti ja todellisuuden jäljittely, vaan tilalle saattoi tulla muita elementtejä, joista on erityisesti mainittava esiintyjien ruumiin kieli. Nykyteatteriesityksessä eri osat, esim. esitystila, esiintyjien fysiikka, vuorovaikutus yleisön kanssa, muodostavat esityksen kokonaisuuden esityskohtaisesta painotuksista riippuen. Draamateatteri on siis kokenut eräänlaisen postmodernin haasteen. Marvin Carlson linjaa, että draaman jälkeisessä teatterissa ruumiillisuus nousi keskiöön, gestiikan ja fyysisyyden kautta. Esitykset ovat ”...itseriittoisen ruumiillisuuden teatteria (kursivoitu), jossa ruumis esitetään auramaisessa läsnäolossaan sekä sisäisten ja ulospäinsuuntautuneiden jännitteidensä keskellä.” (Carlson 2006, 168.)

Tässä murroksessa esittäjän läsnäolo on näytellyt keskeistä roolia. Hans-Thies Lehmannin mukaan kysymys läsnäolosta on ollut performanssi- ja teatteritaiteilijoiden kiinnostuksen kohteena jo 1970-luvulta lähtien. Lehmann nimeää tämän kysymyksen teatterityön ytimeen kuuluvaksi, ja representaation edelle, kun on kyse henkilökohtaisen kokemuksen tuomisesta esitykseen. (Lehmann 2009, 196.)

Kokeellisessa teatterissa läsnäolo nähdään tärkeäksi, koska näyttelijän läsnäolo koetaan henkisesti ja psykologisesta vapauttavaksi. Sen ajatellaan esimerkiksi olevan paras keino poliittisen tai henkisen julistuksen esittämiseen. Kokeellisen teatterin parissa koetaankin, että läsnäolo esityksessä määrittelee teatterityylisuunnan ideologian. (Auslander 1994, 36.) Näistä ajatuksista voidaan päätellä, että koska läsnäolo koetaan näin vaikuttavaksi elementiksi, siihen sisältyy paljon valtaa ja vallan tuomia ongelmia. Läsnäoloon ja esiintyjien karismaan ei voinut suhtautua enää neutraalista tai pelkästään naivin positiivisesti.

Vahvaa näyttämöllistä läsnäoloa on kritisoitu voimakkaasti juuri tästä valtasuhtenäkökulmasta. Varhaiset postmodernit performanssiteoreetikot menivät niin pitkälle, että tavoittelivat auktoriteettistruktuurien hävittämistä teatterista läsnäolon purkamisen kautta. Tarkoitus oli siis teatterillisen läsnäolon vähentäminen ja erityisesti poliittisen draama käyttämän läsnäolon poistaminen. Taustalla oli käsitys, että karsiman ajateltiin oleva psykoanalyttisesti katsottuna katsojien omien salaisten mielikuvien projektiota esiintyjään. Teoreetikot ajattelivat myös, että performanssin läsnäolo eroaa klassisesta läsnäolosta, joka perustui representaatioon. He kielsivät myös vaihtoehtoisten representaatioiden tuomisen esitykseen. (Auslander 1994, 43 - 47, 50.)

Miten sitten representaatioiden ja läsnäolon voi ajatella liittyvän toisiinsa? Auslander luokittelee läsnäolokäsitykset suhteessa representaatioon seuraavasti. Auslander jakaa käsitykset kolmeen luokkaan. Ensimmäinen painottaa arkkityyppisiä fyysisiä impulsseja, joita voidaan lukea Artaudin ja Grotowskin töistä ja kirjoituksista. (Auslander 1994, 37.) Tämä luokka liittyy vahvasti varhaiseen läsnäolon pyhän perinteeseen. Toisessa luokassa tarkastellaan näyttelijän roolin sisäistämistä (rooli ottaa näyttelijän haltuun). Näyttelijän läsnäoloa tarkastellaan hänen suhteessa hänen esittämäänsä tekstiin. (Auslander 1994, 37.) Tämä on siis edellä mainittua klassista läsnäoloa, eli modernin draamateatterin läsnäolo lukeutuu tähän. Palaan myöhemmin lyhyesti tähän ottaessani esiin Kirkkopellon kritiikin epämääräisiä läsnäoloteorioita vastaan.

Kolmas luokka on tarkastelee esitystä itsen presentaatioksi, joka on välitetty roolihenkilön kautta (Auslander 1994, 37). Tässä keskitytään siis näyttelijän itseensä. Siirrytään tekstistä ja roolihenkilöstä näyttelijän itsen esiintuomiseen näyttämöllä. Tähän on luonnollisesti vahvat perinteet jo renesanssiajan teatterin suurten diivojen esiintymisessä, mutta käsitys on saanut uutta painoarvoa performanssin ja nykyteatterin myötä. Tällöin tietysti roolihenkilö esityksen osana käsitetään ja käsitellään mahdollisesti aivan eri tavalla kuin perinteisessä draamateatterissa.

Vaikka tämä osaltaan liittyy edellä mainittuihin pyhän esittämiseen ja toisaalta myös fyysisen taidon ja toisaalta energian etsimiseen ja käyttämiseen, se kuitenkin avaa uuden polun läsnäolon tarkastelemiselle. Tarkoitukseni on käyttää Auslanderin luokittelua tarkastellessani sitä, mistä läsnäolo tarinat ammentavat voimaa: itsen

presentaatiosta, arkkityyppisistä impulsseista tai luokasta muut, johon lisäksi roolin lisäksi vuorovaikutuksen ja kohtaamisen.

Seuraavaksi lähden läsnäolon tarkastelussa hyvin maallisille poluille. Tällä kertaa en tarkoita maallisella esimerkiksi ruumiin tekniikkaan keskittymistä näyttämöllä, vaan menestyksen, rikkauksien ja vaikutusvallan tavoittelemista läsnäolon kautta. Voi tietysti sanoa, että varoitukset läsnäolon valtasuhteesta toteutuvat menestysoppaiden resepteissä. Seuraavaksi käsitellenkin muutaman itsensä kehittämiskirjallisuuden esimerkkiä. Nämä esimerkit tarjoavat kiinnostavia näkökulmia tälle tutkimukselle.

3. 3 Läsnäolo - ”kuuma aihe”

Teatterityössä saatuja läsnäolo-oppeja on jalostettu myös erilaisiksi menestymisen ja onnellisuuden ohjeiksi. Lähes alalla kuin alalla puhutaan työntekijän, kommunikoijan, asiakaspalvelijan tai vaikkapa ystävän läsnäolosta. Erilaisia elämäntapaoppaille ja työsuoritusta parantavia resepteille on kova kysyntä. Monessa näistä avain onneen ja menestykseen kuvataan kulkevan mahdollisimman täydellisen läsnäolon kautta. Oppaissa viitataan usein esimerkiksi buddhalaisiin tai taolaisiin mietiskely-, hengitys- ja kehonharjoitusmenetelmiin. Tarkastelen seuraavaksi lyhyesti kahden tällaisen oppaan antia tälle tutkimukselle. Tarkastelu tuo näkyville myös läsnäolokäsitteen erilaisia käyttötarkoituksia ja alleviivaa myös niitä ongelmia, jotka syntyvät läsnäolokäsitteen ”arkipäiväistymisestä”.

Halpern ja Lubar käsittelevät johtamisoppaassaan (2005) läsnäoloa teatterin parissa saatujen kokemustensa valossa. He kuvailevat läsnäolonhetkiä hetkiksi, jolloin eletään täysillä ja jolloin mikään ajatus tai asia ei häiritse sen hetken elämistä. Hetkessä tuntuu aito läsnäolo ja tilanteen hallinta. Halpern ja Lubar liittivät siis läsnäolon ”Häiritsevien asioiden” diskurssiin. Heille tulevan pelko ei varsinaisesti häiritse läsnäoloa, vaan ne ajatukset, jotka syntyvät tulevan pelosta. (Halpern ja Lubar 2005, 39.)

Halpernille ja Lubarille tilanteen hallinta on keskeinen osa läsnäolon kokemuksesta. He luettelevat kolme eri tietä tilanteen hallintaan. Ensimmäinen on omaan kehoon keskittyminen. Tämä voi tarkoittaa esimerkiksi edellä mainittuja hengitysharjoituksia

sekä joogan tai taijin kaltaisia fyysisiä harjoituksia. Halpernin ja Lubarin toinen tie on kulkee mielen ja ajatusten paremman kontrollin kautta. Otetaan etäisyyttä asiaan esimerkiksi asian tarkastelemiselle toisen näkökulman kautta. Tarkoituksena on häiritsevän sisäisen äänen torjuminen. (Halpern ja Lubar 2005, 49 - 51.)

Tällaista näkökulmaa käytti esimerkiksi ohjaaja Juha Hurme, joka ohjaamassaan Daniel Hjort -esityksessä (Turun taideakatemia 1998) kehoitti esiintyjä (mukaan lukien tämän tutkielman kirjoittajaa) ajattelemaan itseään näyttämöllä toisten palvelijana ja auttajana, joka toimii tilanteissa niin, että vastaanäyttelijät saavat loistaa. Näin oli siis tarkoitus päästä omaan itseen ja omiin pelkoihin keskittymisestä parempaan läsnäoloon näyttämöllä. Tämä myös näytti toimivan käytännössä.

Kolmas tie on omiin tunteisiin vaikuttaminen tavoitteena irrouttautuminen, niin että tunteet vievät. (Halpern ja Lubar 49 - 51). Tästä esimerkiksi voidaan ottaa hahmo-metodin käyttäminen näyttämisen tekniikkana. Tarkoituksena on näytellä kohtaus-ta sen hetkisten omien tunteiden kautta, ei kieltää niitä.

Harvadin sosiaalipsykologian professorin Amy Cuddy'n elämäntaito-oppaassa (2016) on eritelty lähestymiskulmia läsnäolon käsittelemiseen. Läsnäoloa voidaan tarkastella fyysinen, psyykkisenä tai henkisenä ilmiönä sekä ihmisten välisestä suhteena. Läsnäolo voi olla toisaalta ominaisuus tai hetkellinen kokemus. Cuddy painottaa hetkellistä kokemusta ja määrittelee, että voimme saavuttaa läsnäolon ”... *herättelemällä itsemme, tekemällä pieniä muutoksia kehonkieleemme ja näkökulmaamme. Pystymme luomaan läsnäolon tunteen.*” (Cuddy 2016, 37 - 39.)

Mielenkiintoisia, analyysiä tukevia ajatuksia ovat nimenomaan erottelu fyysiseen, psyykkiseen, henkiseen ilmiöön tai ihmisten välisestä suhteeseen. Nämä ovat käytökelpoisia jaotteluita tarinoiden teoreettiselle tarkastelemiselle. Cuddy'n hetkellisen kokemus ja ominaisuus -jakoa muokkaan hiukan niin, että huomio kiinnittyy ajalliseen ulottuvuuteen. Tarkoituksena on siis jaotella, onko kyseessä hetkellinen kokemus vai toisaalta prosessiominaisuus, joka tarjoaa siis pitkäkestoisen vaihtoehdon.

Halpern ja Lubar painottivat tilanteen hallintaa omassa analyysissään. Tilanteen hallinnan vaatimus synnyttääkin mielenkiintoista ristiriitaa, kun monen lähestymistavan

ja läsnäolopuheen keskeinen elementti on juuri tilanteen hallintayrityksistä luopuminen. Vääristä hallintayrityksistä luopuminen on keskeinen osa teatterin tunnepuheta. Tähän paneudun seuraavaksi.

3. 4 Tunteet ja läsnäolo

Tunnepuhe ja sen kritiikki ovat vahvasti esillä läsnäolopuheessa. Tunnepuhe voi käsitellä esimerkiksi omien aitojen tunteiden paljastamista näyttämöllä. Käyn lyhyesti läpi muutamia näkökulmia asia käsittelyyn.

Kysymys näyttelijän ja roolihenkilön tunteiden esittämisestä ja niiden syntymisestä näyttämöllä on varmasti yksi suurimmista, ellei suurin näyttelijäntyönajattelijoita jatkava aihe. Tunteista onkin kirjoitettu paljon näyttelijäntyön klassikoissa, erityisesti Konstantin Stanislavskin kirjoituksissa.

Kiistan esinäytös nähtiin jo 1700-luvulla Denis Diderotin julkaistua kirjoituksiaan asiasta. Diderot painotti näyttelemisessä tunteiden esittämistä kokemisen sijaan. Diderotin mielestä suurta näyttelijäntaitoa on nimenomaan kyky jäljitellä tunteita tai tunteiden ulkoisia merkkejä. Hänen mielestään näyttelijäntyölle on suorastaan vaarallista liiallinen tunneherkkyys. Itse asiassa sen puuttuminen luo mahdollisuuden hyvälle näyttelemiselle. (Diderot 1987, 20.)

Diderotin mielestä siis on mahdollista taitavalla jäljittelyllä saada katsoja vakuuttumaan roolihenkilön aidoista tunteista. Kysymys aitoudesta näyttämöllä ratkaistiin siis taitavalla tekniikalla, jäljittelemällä. Stanislavski puolestaan julkaisi omat painavat, teatteria mullistaneet teesinsä 1900-luvun vaihteessa. Stanislavski haki ratkaisua aitouteen näyttelijän omien tunteiden totuudellisella esittämisellä, kuin aidossa elämässä. (Pätsi 2010, s. 23.)

Stanislavskin teoriasta voidaan erotella kaksi vaihetta. Ensimmäinen vaihe käsitteli tunnemuistia. Näyttelijä käyttää omaa tunnemuistiaan etsiäkseen rooliin ja kohtauksiin sopivan oikean tunteen ja näyttelee tätä tunnetta. Luovassa prosessissa näyttelijän oli tarkoitus kyetä palauttamaan aito tunne toimintaan. Myöhemmin Stanislavski huomasi tämän lähestymistavan heikkoudet, tunne ei tule käskemällä ja on epävarmaa saadaanko riittävän aito tunne ilmaistua. Niinpä Stanislavski muokkasi ajat-

teluaan ja hylkäsi tunnemuistiin perustuvan työskentelyn sen ongelmien ja vajavaisuuksien kautta. Hän kehitti fyysisten tekojen metodin, jossa tunne syntyy toiminnan kautta. (Pätsi 2010, s. 33 - 36.) Robert Cohen määritteli stanislavskilaisen tunteen ja toiminnan yhteyden toimivan kumpaankin suuntaan; tunne synnyttää toimintaa ja toiminta synnyttää tunnetta (Cohen 1986, 62).

Teatterissa, ainakin draamateatteriesityksissä, luodaan näyttämölle henkilöhahmoja, jotka tuntevat vahvasti ja ovat voimakkaasti läsnä. Näin ollen kysymys tunteista ja niiden esittämisestä on luonnollisesti tärkeä osa esiintyjän työtä ja läsnäoloa. Vaikka Stanislavskin systeemi on ollut suorastaan hegemonin paradigma näyttelijäntyylin opetuksessa ja sillä on vieläkin paljon kannattajia, järjestelmä on saanut myös paljon kritiikkiä. Tarkastelen seuraavaksi lyhyesti kolmea kriittistä näkökulmaa.

3. 5 Kolme kriittistä näkökulmaa ”tunnetäytetyteen”

Kolme kriittistä näkökulmaa käsittelevät roolihenkilön ensisijaisuutta, ”tyhjyyttä” vaihtoehtona sekä vuorovaikutuksen ensisijaisuutta. Nämä kritiikit ovat Michael Tsehovin, Yoshi Oidan sekä Robert Cohenin ja Judith Westonin ajatusten mukaisia. Tsehov edustaa klassikkoja ja Oida ja Weston puolestaan satavuotta myöhäisempiä, vuosituhanne vaihteen ääniä. Päätän luvun vuorovaikutuksen ja yhteisen flowtilan merkityksen tarkastelemiseen.

3. 5. 1 Tsehovista Oidaan - kaksi aivan erilaista, eri lähtökohdista ja kulttuurista ponnistavaa vaihtoehtoa ”tunnepumppaukselle”

Stanislavskin oppilaista Vsevolod Meyerhold ja Michael Tsehov kritisoivat Stanislavskin lähestymistapaa ja varsinkin tunnemuistin käyttämistä. Tsehov ei pitänyt tunnemuistin käyttämistä taiteena vaan pikemminkin hysterian muotona. Tsehov halusi kiinnittää näyttelijän huomion roolihenkilön, ei näyttelijän omiin tunteisiin. Työskentelyn tarkoituksena on luoda puitteet roolihenkilön toiminnalle ja sitä myötä tunne-elämälle. Tätä lähestytään Tsehovin kehittämän psykologinen eleen ja toisaalta atmosfäärin kautta. Psykologinen ele kuvaa roolihenkilön asennetta tai henkilöiden

välistä suhdetta, esimerkiksi työntää pois päin tai vetää puoleensa kuvaavien elementtien avulla. (Tsehov 2002, 63 – 84.)

Toisenlaisen näkökulman tunteisiin näyttämöllä tuo Yoshi Oida. Tämä näkökulma on mielestäni erittäin kiehtova ja se on inspiroinut erilaisia harjoituksia pitämilleni näyttelijäntyyntö tunteille. Oidan mielestä näyttelijällä on oltava sisäinen rauha näytellessä. Jos on täyttänyt itsensä tunteilla ja on näiden tunteiden myrskyjen kourissa, ei ole tilaa aistimuksille ja elämiselle tilanteessa ja jää vain tunteen vangiksi. Oidan mielestä mieleen on luotava tyhjää tilaa, niin että on valmis reagoimaan ja vastaamaan vastaanäyttelijän impulsseihin. (Oida 2004, 51.)

Yoshi Oida pitää juuri vuorovaikutusta näyttelijäntyyntö perimmäisenä olemuksena. Oidan mukaan näyttelemisen perimmäinen taso on kahden ihmisen elävä vuorovaikutus. Tämä vuorovaikutus saattaa häiriintyä niin, että näyttelijät harjoittelevat vain omaa tilannetta, omaa rooliaan, eivätkä kiinnitä huomiota muihin näyttelijöihin. (Oida 2004, 81.)

Oidan huomiosta päästään seuraavaan kritiikkiin, joka tarkastelee vuorovaikutusta ja kontaktia keskittymisen näkökulmasta. Omiin tunteisiin keskittyminen, sisänpäin kääntyminen estää aidon kontaktin toisiin ihmisiin ja siten hyvään vuorovaikutukseen. Kontaktin aikaansaaminen vaatii näyttelijältä kykyä ”antautua” vuorovaikutukseen ja antaa tilaa tämän vuorovaikutuksen kehittymiselle. Tämä siis asettaa haasteita näyttelijälle löytää sopiva keskittynyt tila.

3. 5. 2 Tilanne, vuorovaikutus, impulssit... ja flow

Seuraavat kaksi esimerkkiä eivät muodosta varsinaisesti kritiikkiä tunnetyöskentelyllä, mutta ne nostavat vuorovaikutuksen etualalle. Näin ne sanoittavat eri tavalla näyttelemisaktia ja sitä myötä myös läsnäolokeskustelua. Robert Cohen muodostaa teoriassa eräänlaisen ”näyttelijäkoneen tai -systeemin”, jossa vuorovaikutusta kuvataan virtaavilla impulsseilla. Huomion keskiössä on näyttämöllinen tilanne ja impulssit, joita vastaanotetaan vastaanäyttelijältä. Cohenin näyttelijäntyyntö teoria ja kirja on ollut varhaisen käänöksensä myötä tärkeä teos suomalaisella teatterikentällä. Impulssista on tätä myöten tullut tärkeä käsite teatteripuheessa.

Cohen toteaa läsnäolon olevan keskeinen osa esimerkiksi katsojien puhetta näyttelijöistä, mutta silti myös epäselvä ja vaikeasti määriteltävä käsite. Cohen liittää läsnäolon tilanteessa ja nykyhetkessä olemiseen sekä toisaalta toisten kanssa toimimiseen, valmiuteen vastata toiselta näyttelijältä saamaan impulssiin. Läsnäolon edellytyksenä on valmius syöttää impulssi takaisin vastaanäyttelijälle, mutta myös luoda odotuksia yleisölle ja saada sitä kautta yleisö mukaan ja innostumaan esityksestä. Cohen ei puhu tässä yhteydessä jännitteestä, vaan tulevaisuudesta ja odotusten luomisesta siihen, mitä näyttelijä seuraavaksi tekee. Nämä odotukset lisäävät läsnäolon tuntua. (Cohen 1986, 214.)

Cohen ei lähesty läsnäoloa niin voimakkaasti näyttelijän kehontietoisuuden kautta, kuten monet myöhemmät teoreetikot. Cohen viittaa lainauksessaan baseball-pelaajan toimintaan lyöntitilanteessa ja puhuu toimimisvalmiudesta, mutta hän ei paneudu fyysiseen läsnäoloon samalla pieteetillä kuin esimerkiksi Yoshi Oidan japanilaisista teatteritraditioista ponnistavassa ajattelussa.

Myös Judith Westonin vertaa näyttelmistä baseballin lyöntitilanteeseen. Tätä lyöntitilanne on pidetty yhtenä vaikeimmista palloilusuorituksista aikki palloilulajit mukaan luettuna, joten se sopii hyvin vertauskuvaksi. Pelin tiimellyksessä Weston kuuli selostajan kommentin syöttäjän vaihtamiseen johtaneista syistä: ”Heidän on pakko vaihtaa syöttäjä, hän on alkanut tähdätä.” (Weston 1999, 95.) Aikansa pohdittuaan sitä, mitä tällä kommentilla tarkoitettiin, Weston löysi siitä yhteyden näyttelämiseen. Teatterissa mennään Westonin mukaan metsään, jos asioita yritetään tehdä näyttämöllä oikein ja siten hallita lopputulosta. Tästä on vain seurauksena itsensä tarkkailemista, hetkestä putoamista ja tuntuman katoamista tilanteeseen ja tapahtumiin. (Weston 1999, 95.)

Westonin mielestä keskittyminen ei ole abstrakti asia. Keskittymisellä pitää olla kohde. Niinpä jos näyttelijällä on keskittymisvaikeuksia, häneltä voi kysyä, mihin hän keskittyy. Westonin mukaan näyttelijän ammattitaidosta riippuu se, miten hyvin hän löytää oikean kohteen. Näyttelijän ei pidä keskittyä tuottamaan vaikutusta tai lopputulosta, kuten esimerkiksi tunnetta, mielialaa tai arviota roolihenkilöstä, vaan toimia ja toteuttaa yksinkertaisia näyttelämistehtäviä. (Weston 1999, 95.)

Weston avaa analyysillään tien kohti virtauksen, flow-tilan tarkastelemista läsnäolevan näyttelemisen tavoitteena. Tähän on helppo yhtyä, kun muistelee (kirjoittajan omat kokemukset) omia parhaita kokemuksia näyttämöllä. Arkipäiväisessä teatteripuheessa kuulee myös esiintyjien kuvailevan onnistumisiansa selkeästi samoilla termistöissä kuin flow-tilaa on sanoitettu. On unohdettu muut asiat, oma itse, paikka ja esimerkiksi ajan kulumisen, kuten virtaavuuden kokemusta tutkimuskirjallisuudessa luonnehditaan (Hakkarainen ym. 2008, 202).

Flow-tila kuvaa myös hyvin erityisesti yhdessä saavutettua kokemusta. Elina Hytönen on tutkinut väitöskirjassaan flow-kokemuksia jazz-muusikoiden parissa. Keskeinen tulos tutkimuksessa oli se, että muusikot painottivat flow-kokemuksen kollektiivista luonnetta. Monet hänen informanteistaan olivat sitä mieltä, että ovat yhdessä soittaen saavuttaneet helpommin virtaavuuden kokemuksia. Ja että yksin niitä on vaikeampi saavuttaa. Yhdessä soittamisesta puhutaan jakamisena ja vuorovaikutuksena. (Hytönen 2011, 39 - 40.)

Virtaavuuden kokemuksella voidaan siis sanoa olevan kollektiivinen luonne, vaikka sen mahdollisuutta on myös kritisoitu. Kollektiivisen virtauksen kokemuksessa tapahtuu uppoutuminen yhdessä tekemiseen sosiaalisessa tilanteessa, jossa on useampi toimija. Näissä kokemuksissa on yhteistä se, että toiminnalla on yhteinen kohde, tilanteessa pystytään intensiiviseen vuorovaikutukseen sekä vastavuoroiseen ymmärrykseen. (Hakkarainen ym. 2008, 200.) Yhteisesti koettu virtaus on tärkeää, koska itsensä ylittäminen tapahtuu nimenomaan sosiaalisesti hajautuneeseen prosessiin osallistumisella, kollektiivisen asiantuntijuuden prosesseissa (Hakkarainen 2015, 6).

Virtaus, flow on siis selkeästi osa läsnäolopuhetta. Se on kuitenkin vaikeasti hahmotettava käsite. Tätä vaikeutta ja epämääräisyyttä on kritisoitu eri suunnista. Esa Kirkkopelto luo yhteyden läsnäolopuheen pyhän ja mystisen kerrostuman ja uudemman flow-puheen välille.

”Toinen tapa väheksyä kielen merkitystä näyttelemisessä on korostaa optimaalisten näyttämöllisten tilojen selittämätöntä, mystistä tai jopa pyhää luonnetta, joihin viitataan sellaisilla mielestäni perin hämärillä termeillä kuin ”läsnäolo” tai ”flow” ja joiden luonteeseen kuuluu, että ne joko vallitsevat tai eivät. Näiden kahden asenteen

summana syntyy sangen asenteellinen idea näyttämötaiteilijasta, jollaisen jokainen voi mielessään rekonstruoida ja sen tehtyään – mieluiten – unohtaa.” (Kirkkopelto 2011, 94.)

Kirkkopelto iskee kritiikillään juuri läsnäolon historialliseen, mystiseen aspektiin. Hän palauttaa läsnäolon tarkastelun tekniikkaan, ruumiin kykyyn ja tekstin tärkeyden tunnustamiseen. Tällöin hän torjuu myös pyhän teatterin jatkumon, johon hän itse vahvasti sijoittautui teatterihistoriansa alkuvaiheessa, Jumalan teatteri -esitystensä aikaan. Esityksistä voidaan vetää linja tietysti Jouko Turkkaan, ja jollain tavalla myös Grotowskin töiden sisältämiin ajatuksiin. Kirkkopelto oli tietysti Turkan oppilas teatterikorkeakoulussa ja on myöhemmin myös tutkinut Turkan teorian uudelleen soveltamista nykyaikana. Hän sijoittautuu siis tässä kriittisesti vastapuolelle ja väheksyy voimakkaasti läsnäolon sekä myös Flown merkitystä. Tämä on mielenkiintoinen näkökulma läsnäolotarinoiden kannalta. Tosin se todennäköisesti jää piiloon, kun oletuksena on, että läsnäolotarinoissa läsnäoloon jollain tasolla kiinnitytään.

Kirkkopelto palauttaa myös kritiikillään tämän teoriaosuuden tarkastelun perusasioiden äärelle, kysymyksiin representaatiosta ja esiintyjästä, joka näyttämöllä representoi, eli mitä siellä näyttämöllä tapahtuu ja kuka siellä tekee asioita ja kuka katsoo. On siis käsiteltävä sitä kontekstia, jossa läsnäolopuhe tapahtuu.

3. 6 Esiintyminen, näyttelemisen - läsnäolopuheen konteksti

Läsnäolon käsitteeseen liittyy voimakkaasti kysymystä näyttelijän omasta persoonasta, hänestä itsestään ja toisaalta roolin tekemisestä ja representaatiosta. Ja tosinpäin kysymys itsestä ja itseilmaisusta kietoutuu voimakkaasti käsitteisiin esittäminen, eläytyminen ja kokeminen. Kiistat koskevat siis sitä, onko näyttelemisessä ensisijassa kysymys esittämisestä, representaatiosta vai esimerkiksi roolihenkilön tunteisiin eläytymisestä tai tunteiden kokemisesta. Tehtävät näyttämöllä ovat myös kokeneet suuria muutoksia, kuten draaman jälkeisen teatterin tarkasteleminen näytti. Tärkeä kysymys on myös se, mistä suunnasta toimintaa tarkastellaan. Tässä osiossa tarkastelen siis kontekstia, josta läsnäolopuhe puhe kertoo.

”Näyttelemisen koostuu tarkasta, selvästi rajatusta ja kehystetystä käyttäytymisestä, joka on erityisesti suunniteltu esittämään.” (Schechner 2016, 275.)

Näyttelemistä voidaan pitää siis tarkasti rajattuna käyttäytymisenä, mutta koska se on esittämistä, niin kenen näkökulmasta sitä tarkastellaan. Näyttelemistä voidaan luonnollisesti tarkastella niin esiintyjän että katsojan näkövinkkelistä. Näin näyttelemisen voidaan jaotella aktiiviseksi esiintyjän intentionaaliseksi näyttelemiseksi ja toisaalta saaduksi (received) näyttelemiseksi. Tällöin tarkastelukulmana on katsojien tulkinnat. (Harding 2004, 233.)

Harding jakaa edelleen näytelmisen monimutkaiseen näyttelemiseen, eli yritetään esittää jotain toista sekä toisaalta toisaalta yksinkertaiseen näytelmiseen (Harding. 2004, 233). Samanlaista jakolinjaa hahmottelee Michael Kirby, joka on myös jakanut näytelmisen näyttelemiseen ja ei-näyttelemiseen. Pyrkimyksenä näyttelemisessä on luoda fiktio, jossa hävytetään oma persoona. Voidaan puhua mimesiksestä, jäljittelystä. Ei-näyttelemisen on puolestaan tilassa olemista niin, että katsojalla ei ole apunaan matriisia, jonka avulla hän tulkitsee näyttelijää. Tällainen matriisi on näyttelijän rooli, tehtävä tai asema. Toisaalta vaikka ei-näyttelemisessä näyttelijä ei tee mitään, vaan katsojat tulkitsevat ja liittävät häneen mielikuvia ja merkityksiä, esim. vaatteista. (Kirby 1995, 44 – 49.)

Kirby jaottelee edelleen näytelmisen ja ei-näytelmisen janelle jatkumon, jonka jatkumon kohtia ovat ei-matriisinen esittäminen, symbolinen matriisi, saatu näyttelemisen, yksinkertainen näyttelemisen, monimutkainen/-kerroksinen näyttelemisen. Kirby pitää varsinaisena näytelmisenä kuitenkin sitä osaa, jossa on aktiivista toimintaa. Kolme ensimmäistä kategoriaa viittaavat mm. näyttämömiesten ja statistien toimintaan näyttämöllä, jossa he saavat merkityksiä toiminnalleen ja olemukselleen, vaikka eivät pyri jäljittelyyn aktiivisella toiminnalla. (Kirby 1995, 44 – 49.)

Kirbyn analyysissä persoona häipyä roolin alle. Persoona sellaisenaan on kuitenkin tullut keskeiseksi osaksi esityksen dramaturgiaa, kuten näimme draaman jälkeisen teatterin kappaleesta. Itseilmaisufunktio on liitetään usein tähän näkökulmaan. Esimerkiksi Esimerkiksi Anu Koskinen ei väitöskirjassaan pidä Kirbyn analyysiä riittävänä, vaan hänen mielestään näytelmisen määritelmään tarvitaan lisäksi itseilmaisullinen osuus. Näyttelijä sekä esiintyy että esittää.

”... näyttää paljastavan itsensä näytellessään. Hän voi tehdä sen vaikkapa brechttiläisen vieraannuttamiseksi kautta pitämällä itsensä tietoisesti loitolla roolista ja näyttämällä tämän prosessin katsojille. Tai hän voi käyttää roolia Grotowskin ajattelutavan mukaisesti välineenä, jonka avulla hän saa itsensä näkymään autenttisenä ja kokonaisena.” (Koskinen 2013, 24.)

Itse näkyy siis autenttisenä ja kokonaisena. Lehmann on eritellyt kiinnostavasti tätä persoonan työntymiseen etualalle. Hän jakaa representaation teatterissa viiteen tasoon. Ensimmäinen taso on naturalismin taso. Tällä tasolla näyttäminen on luonnollista, ettei siihen kiinnitetä huomiota. Toisella tasolla representaatio on selvästi nähtävissä, kuten erilaisissa keinotekoisissa esitystyyliissä. Kolmannella tasolla representaatio ja presentoitu ovat samanarvoisia. Tästä esimerkkinä on Brechtin eepinen teatteria. Neljännellä tasolla Lehmann mukaan näyttäminen tulee yhä keskiöön ja etusijalla näytettyyn verrattuna. Tällä tasolla esitetyn intensiteetti alkaa hävitä esiintyjän intensiteetillä ja läsnäololle. *”Merkitsijä työntyy merkityn eteen... teatterillisesta kommunikaatiosta tulee hallitsevaa.”* (Lehmann 2009, 192) Viidennellä tasolla näyttäminen on tarpeetonta Lehmannin mukaan, koska näyttäminen on esillä toimintana ja eleenä. *”Näyttäminen muodostuu julistamiseksi, julistamiseksi, esille panemiseksi itseriittoisena eleenä.”* (Lehmann 2009, 192.)

Tämä itsen merkitsijän etualalle työntymisen voi saada erilaisia tulkintoja. Samoin omana itsenä oleminen näyttämöllä, kuten asia usein sanallistetaan. Läsnäolon kannalta keskeiseksi, hankalaksi tulkintakysymykseksi muodostuu, että voimmeko ajatella olevan jonkinlainen autenttinen minä, joka roolityön pohjana loisi vakuuttavan läsnäolon näyttämölle.

3. 7 Aito minä

Käytännössä puheen tasolla teatterissa puhutaan usein omana itsenä olemisesta näyttämöllä. Pitäisi olla vahvemmin oma itsensä, jolloin esitykseen tulee vahvaa vaikuttavuutta. Schehnerin mielestä omana itsenä olemisella viitataan usein rentoutuneeseen toimintaa, jota ei estä erilaiset pidäkkeet.

”Oma itsenä oleminen tarkoittaa sitä, että toimii rentoutuneesti ja vailla erityistä pädättyväsyyttä - mutta jonkun toisen mielestä tällainenkin huoleton olemus vaikuttaa esitykseltä. Jos ihminen taas ”esittää itseään”, se tarkoittaa, että hän omaksuu äidin tai ystävän, putkiasentajan tai lääkärin ulkoasun (vaatteet, käytöksen jns.), äänen ja teot.” (Schehner 2016, 271.)

Toisaalta itsen esittäminen viittaa siis Schehnerin mukaan siihen sosiaalisen roolin esittämiseen, jonka otamme. Tässä lainauksessa ei siis vielä varsinaisesti löydy essentialistista aitoa minää, vaan kysymys jää vielä auki. Oma itse on tässä Schehnerin määritelmässä olemista näyttämöllä. Mitä sitten on aito minä, joka kaiketi näkyy, kun on lavalla omana itsenä?

Amy Cuddy hylkää ajatuksen aidosta minästä yksilön ominaisuutena. Hänen mielestään on hedelmällisempää tarkastella asiaa pikemminkin kokemuksena, ei niinkään tilana tai ominaisuutena. Minuus ei siis ole staattinen ja jäykkä, vaan muuttuu. Näin esiintyjän tehtävänä voi olla oman parhaan minuuden löytäminen, ja erityisesti vielä siihen uskomisen. (Cuddy 2016, 61, 73.)

Cuddyn määritelmä tavallaan ”väistää” hankalan kysymyksen, mutta luo hedelmällisemmän näkökulman aiheeseen. Tämä on tärkeää, koska jonkinlaisen autenttinen minä-käsitteen käyttäminen on tuntunut lähes välttämättömältä teatteriopetuksessa. Läsnaoloa on vaikea sanallistaa todellisessa harjoitustilanteessa ilman jonkinlaista ajatusta omana itsenä olemisesta näyttämöllä. Näin on myös oletettava, että se esiintyy vahvasti myös aineiston läsnäolotarinoissa.

3. 8 Teoriasta kohti tulkintaa

Teoriakeskusteluista nousi kiinnostavia ja tämän tutkimuksen kanssa hedelmällisiä näkökulmia läsnäolon tarkastelulle. En liitä koko edellä esitettyä teoreettista keskustelua tutkimuksen analyysikehikkoon. Se toimii kuitenkin tärkeänä apuna tämän tutkimuksen lukijalle läsnäolotarinoiden ymmärtämiseksi.

Läsnaoloa on pohdittu ja sanoitettu pitkään niin uskonnollisessa kuin maallisessa kontekstissa. Kiinnostava ja käyttökelpoinen jakolinja onkin peräisin renensanssia-

jalta. Tämä on jako taivaallista alkuperää olevaan ominaisuuteen tai toisaalta harjoiteltuun taitoon.

Käytän tätä jakolinjaa hiukan muokattuna läsnäolokäsityksiä analysoidessani. Taivaallista alkuperää oleva ominaisuus laajenee sisällöltään, niin että se saa lisänä salattuun ominaisuuteen ja toisaalta liittyviä minän psykologiaan aspekteja, kuten esimerkiksi käsityksen todellisesta minästä. Vastapuolena säilyy tekniseen kyvykkyteen ja harjoitteluun liittyvä läsnäolo.

Teatterin ja draaman murros 1970-luvulla toi uutta mielenkiintoa käsitteen käytölle. Se alkoi tulla yhä tärkeämmäksi osaksi esityksen dramaturgiaa. Draaman jälkeisessä teatterissa ajatukset representaatiosta saivat myös uutta sisältöä. Näitä representaatiovalintoja voidaan tarkastella Auslanderin representaatioluokittelun mukaan. Sovellan tätä toisena analyysiluokitteluna, kun mietin, mistä läsnäolotarinat saavat voimaa. Yhdistän representaatiokysymyksen valtakysymykseen, joka oli varhaisten performanssiteoreettikojen kritiikin kohteena. Läsnäolo näyttämöllä on voimakas keino, ja tällä voimalla on erilaisia lähteitä. Ammenetaanko voimaa siis itsen presentaatiosta, arkkityyppisistä fyysisistä impulsseista, roolista ja tekstistä (vrt. Kirkkopellon kritiikki) vai neljäntenä uutena luokkana vuorovaikutuksesta tai kohtaamisesta.

Kolmanneksi on tarkoitus pureutua läsnäolon ja sen tavoittelun ajalliseen aspektiin. Tarkastellaan sitä, että onko läsnäolo läsnäolotarinessa prosessiominaisuus tai hetkellinen kokemus. Neljänneksi analysoin edellä mainitun teorian valossa läsnäolon perustaa, onko se fyysiseen, psyykkiseen tai henkiseen ulottuvuuteen vai vuorovaikutukseen perustuva.

Neljänneksi on tarkoitus määritellä tarinaa kuvaavaa keskeinen käsite, mikä voisi olla esimerkiksi tunne, flow, impulssi, vuorovaikutus tai vaikkapa vapaus. Käsitteet saattava saada myös sijansa tarioiden nimissä. Ne ovat vankasti osa myös teatterin jokapäiväiseen ”teatterin tekemis” -diskurssia.

Siirryn seuraavaksi tarkastelemaan aineistoa ja siitä saatuja tuloksia ja tulkintoja. Työvaiheina ovat siis teemojen nostaminen aineistosta. Näiden teemojen ryhmittely

ja muokkaus läsnäolotarinoiksi. Ja viimeisenä läsnäolotarinoiden tarkasteleminen tämän luvun teoreettisten havaintojen valossa.

4. LÄSNÄOLOSTARINAT

Aineiston tarkasteleminen koostui useammasta lukukerrasta. Lukukerta tarkoitti siis läsnäolo-sanojen etsimistä aineistosta ja tutkimista, miten läsnä/läsnäolo-käsitettä on käytetty sekä mihin käsite on yhdistetty. Ensimmäisellä lukukerralla aineistosta nousi seuraavia teemoja. Listaan teemat tähän.

4. 1. Teemojen alustava luokittelu

Ensimmäisenä toimenpiteenä teemat on ryhmitelty karkeasti ensimmäisiin luokkiin.

- ruumiillisuus
- vuorovaikutus yleisön kanssa (oleminen yleisön kanssa)
- vuorovaikutuksena (esiintyjät)
- tilanteessa oleminen
- flow (tässä ja nyt)
- kuunteleminen (toisen)
- dialoginen tila
- kontakti itseen (itsen kuunteleminen)
- esittäminen
- läsnäolon tunteen rakentaminen (konstruktivinen)
- 2 tasoa, tarkkaileminen toiselta puolelta (esittäjänä ja katsojana)
- itsen läsnäolo
- autenttinen läsnäolo
- itsereflektiivisyys
- riisuttu oleminen (tyhjiys), (itämaisiet)
- paljastaminen itsestä
- tiedostamaton
- salattu minä
- yksityinen hetki
- itsensä kadottaminen (ei itsetietoinen)
- aito tunne
- rooli
- tehtävän tekeminen

- virheen kautta kehittää
- taitona (taitavien esiintyjien), tekijä
- ei jäljittelyä
- esteiden ja häiriötekijöiden poistaminen
- vapaus
- ei teknistä suorittamista
- ei jäljittelyä
- sitoutuminen

Toinen lukukerta tarkensi teemoja ja tiivistä niitä. Tällöin muodostui seuraavia ryhmiä: ruumiillisuus, vuorovaikutus, esteiden poistaminen, kuilun partaalla, paljastaminen, impulssi ja flow, performatiivinen, tyhjiys. Teemojen yhdistelyn jälkeen myös niiden lukumäärä väheni.

Näiden ryhmittelyiden perusteella konstruoin läsnäolotarinat. Tarkastelin siis draaman innoittamana läsnäolotekstejä draamallisina tilanteina, joissa henkilö haluaa jotain ja jokin vastustaa häntä sitä saamasta. Kaikki konstruoidut läsnäolotarinat eroavat toisistaan. Niissä on joitakin samankaltaisuuksia ja kuten sanottu, ne eivät ole toisiaan poissulkevia. Nimesin kahdeksan tarinaa seuraavasti:

1. Itseterapeutti, 2. Aidon tunteen ja minän paljastaja, 3. Arkipäiväisestä kuoriutuu pyhä tekijä, 4. Sankaritarina, 5. Tarina ruumiillisuuden eksperteistä, taitopuhe, 6. Dialogin puutarhuri, 7. Esiintyjä rakentajana (manipuloijana) sekä 8. Koneasentaja vai surffari? -tarina.

Esittelen seuraavaksi nämä läsnäolotarinat. Kuvailun lisäksi tarkastelen tarinoita teorialuvussa määriteltyjen ominaisuuksien mukaan. Tarkoituksena on tarkastella, miten teoreettinen keskustelu heijastuu näistä tarinoista.

4. 2 Itseterapeutti

Itseterapeutti on tarina esiintyjästä, joka kamppailee esitystään haittaavien häiriötekijöiden kanssa. Hän kykenee itsereflektion kautta vapautumaan esiintymistä ja läsnäoloa häiritsevistä ajatuksista. Läsnäoloon päästään eräänlaisen itseterapian kautta. Tarinassa vapaudutaan vahvaksi esiintyjäksi, vapaaksi peloista ja esteistä.

"Mulla on sellanen lapsuuden kokemus mikä mä luulen, että liittyy mulla siihen kauhuun suhteessa siihen läsnäoloon. Oli konservatorion pianoesitys ja mun piti esittää semmonen kappale. Mä meen sinne eteen ja on mun vuoro. Se sali on ihan hiljanen ja yhtäkkiä mä en muista miten se biisi alko ja se oli ihan hirvee se häpeä. Mä yritin alottaa sen mutta mä en saanu.. mä luulen, että siitä mulle on jääny joku semmone..."
(Korhonen 2013, 147.)

Häiritsevät ajatukset ovat voineet tulla huonoista esityskokemuksista tai toisaalta aivan muualta elämänalueelta. Kimpussa olevat ajatukset nostavat itsetietoisuuden häiritseväksi eikä esiintyjä saa tilanteita aikaan näyttämöllä. Esiintyjän on siis tarkoitus olla vapaa siitä, mitä hänestä ajatellaan, miltä hän näyttää, onko hän hyvä.

"Kristiina: Joo, siinä mielestäni yks tunnusmerkki on siinä että sä et ajattele todellakaan muita asioita ja ne muut asiat ei ole sun kimpussa. Sä saat kokea sellasen pätkän että sä todella oot siinä lavalla, oot oikeesti siinä tilanteessa. Ne parhaat hetket on sellasia, jolloin mä oon vapaa tällasista: "mitä minusta ajatellaan, miltä minä näytän, olenko minä hyvä"-ajatuksista.

Tossa meidän näytelmässä mulla on ollu aika paljon sellasta, että mä olen oikeesti aika paljon pystyny olemaan niissä tilanteissa vaikka mä samaan aikaan tajuan olevani kesäteatterissa, silti niinkun mua ei ole vaivannu muut asiat, ne ei ole kiusannu minua. Mä olen huomannu siitä, että mä olen välillä ollu aika paljon läsnä, viime esityksissä kun on ollu tiheempi esitysväli, esitystiheys, niin mä välillä on saanu itseni kiinni ajattelemasta vähän muita asioita ja sillon mä oon huomannu että itse asiassa mä olen tehny tätä yllättävän vähän, vähemmän kun yleensä sanotaan näin.
(Haastateltu)" (Korhonen 2013, 140.)

Tarinassa käytetään teatterin tavallisia fraaseja kuten "olla tässä ja nyt", tai "olla pään sisällä", "tilanteeseenluottaminen sekä "tyhjän päälle meneminen. Esiintyjä menettää pelin, jos ei pysty luopumaan suunnittelusta ja varmistelusta näyttämöllä, eikä uskalla "heittäytyä tyhjän päälle". Teksteissä puhuttiin nimenomaan suunnitte-

lemisestä, ei niinkään kontrolloinnista. Tavoitteena on siis ei-suunnittelemisen tila. Onko näyttelijä oikeasti tilanteessa lavalla, vai miettiikö hän jotain muuta?

”Maikku: Mä tunnistan ton hirveen hyvin. Mä kysysin ensin, miks sä suunnittelet, miks sun pitää suunnitella niin paljon ja tän mä sanon itelleni. Mä tunnistan ton tosi hyvin, et miten pelottavaa on mennä tyhjän päälle. Mä varmaan pelkään siks, että mulla on paljon sellasia kokemuksia, että mä meen ihmisten eteen ja sit yhtäkkiä tulee bläkäri. Tavallaan sellanen joku jännitys. Mulla kun mä suunnittelen liikaa, niin silloin mä en pysty olemaan tässä ja nyt, koska mä olen siinä ideassa missä mä olen kun mä olen oman pääni sisällä kun mä suunnittelen liikaa. Toi on ollu mulle elämässä ihan mielettömän iso ongelma. Se mitä mulle tapahtuu kun mä suunnittelen, niin multa katoa se ilo ja nautinto siitä koko tilanteesta, koska se on mulle täysin mahdotonta kun mä suunnittelen liikaa, olla siinä läsnä. Voi kyllä suunnitella, mutta kun sinne menee, niin pitää päästää kaikesta irti ja kattoo ensin mitä siellä on. Sitte ne voi tulla ne suunnitelmat, mutta jos lähtee sillä idealla liikkeelle, niin sitten sä olet siinä ideassa, etkä siinä tilanteessa.” (Korhonen 2013, 154.)

Luovuuden ja luovan tilan saavuttaminen on ollut keskeisimpiä kysymyksiä moderneissa näyttelijäntyön teorioissa. Vapautumisesta voidaan tehdä linkki tähän luovan tilan syntymiseen. Kiusaavat ajatukset estävät vapaan suorittamisen. Mutta jos vapaus saavutetaan, voi muodostua ketju vapaus, luovuus, luottamus ja sitten läsnäolo. Esiintyjä on vapaa, eikä epäile ja luottaa, ja tästä seuraa kyky olla läsnä.

”Mulla se on aika pitkä tie, niinkun tavallaan kun sä alat päästä siitä kiinni mitä on luovuus ylipäänsä, sehän on vapauden sisar tai se on vapauden kanssa tekemisessä ja silloin kun sä oot vapaa niin silloin sä et epäile. Sä vaan luotat ja silloin kun sä et epäile, olet vapaa ja luotat niin silloin sä pystyt olemaan läsnä. Silloin sulla ei ole sitä persoonaa, joka on tulossa siihen väliin väittämään muuta. Silloin sä olet kiinni siinä, missä tässä ammatissa on lopulta kysymys.” (Korhonen 2013, 142.)

Itseterapeutti-tarinassa keskitytään esittäjän psykologisiin prosesseihin. Se on yksilötason tarina. Mietitään, mikä estää esiintyjää olemasta läsnä. Ratkaiseva teko ta-

rinassa on selvittää tilinsä häiritsevien ajatusten kanssa. Esiintyjä etsii tien pois näistä häiriötekijöistä. Tarinan kieli ja fraasit ovat hyvin käytettyjä ja kuluneitakin teatterissa, niin harrastajien kuin ammattilaistenkin kielenkäytössä.

Tiivistetysti tässä tarinassa läsnäolo näyttää syntyvän itseterapeuttisen prosessin tuloksena. Se on ominaisuus, joka paljastuu häiriötekijöiden alta. Tarinassa saavutetun läsnäolon tarkastelu jakautuu pitemmälle ajanjaksolle, eli on enemmän prosessiomaisuus, eikä niinkään hetkellinen kokemus. Tarinan perustana on psyykinen prosessi. Voiman lähteenä on itsen presentaatio, vapaa ja vahva esiintyjä. Keskeinen, tarinaa kuvaava käsite on vapaus.

2. Aidon tunteen ja minän paljastaja

Aidon tunteen ja minän paljastajan -tarina vie edellisen tarinan tavoin esiintymisen psykologian ääreen. Päähenkilönä on esiintyjä, joka vapautuu paljastamaan itsensä. Esiintyjän on voitettavana erilaiset estot, jotka kahlitsevat häntä tai hänen aitojen tunteidensa esiintuomista näyttämöllä. Näyttämöllisenä vaatimuksena on kokonaisvaltainen paljastaminen.

”Haastateltavat puhuvat tunteiden yhteydessä myönteiseen sävyyn esimerkiksi itsensä liikenteeseen saamisesta, peliin laittamisesta, läsnäolosta, avoimena olemisesta, itsestään antamisesta ja paljastamisesta. Haastateltava tuo ilmi tarpeensa olla näyttämöllä läsnä ja paljastaa jotenkin kaikki. (Haastateltu)” (Koskinen 2013, 137.)

Tarinassa keskeisiä fraaseja ovat avoinna oleminen, itsestä antaminen. Puhutaan aidosta tunteesta, aidon tunteen läsnäolosta sekä kontaktista omiin tunteisiin. Toisena juonteena on oman itsensä paljastaminen, essentialistisessa mielessä. Tunteen aitous linkittyy vahvasti Stanislavskin vanhempaan lähestymistapaan näyttelämiseen ja sen erilaisiin ”käyttöversioihin”. Aidon tunteen esittämistä on toki kritisoitu jo Diderotista lähtien, ja Stanislavskin hylkäsi tunnemuistimetodinsa huomattuaan sen puutteet. Tarina elää kuitenkin vahvana.

”Näyttelijä tunteineen on paikalla, läsnä, mukana pelissä, mikä haastateltavien puheessa ankkuroituu aidon tunteen läsnäoloon.” (Koskinen 2013, 137.)

Tarinassa on huomio esiintyjässä itsessä. Tarkoituksena ei siis ole vain paljastaa asioita roolihenkilöstä, vaan nimenomaan esiintyjästä itsestään. Hän paljastaa aidot tunteensa. Ei siis tavoitella tunteiden synnyttämistä katsojissa, vaan nimenomaan esittäjässä, mikä toisi vahvan läsnäolon kokemusta.

”Toisaalta tulkitsemisen että haastatteluista tulee esiin ajatus näyttelemisestä tunteita sisältävänä itseilmaisuna. Kun käytetään ilmaisuja läsnä tai laittaa itsensä peliin, kutsutaan selkeästi paikalle myös näyttelijä itse näyttämään kaikki omat tunteeni. Näyttelijä voi olla, ja hänen nimenomaan toivotaan olevan jotenki läsnä, ja paljastaa jotenki kaikki. Rooli ei ole paikalla omin neuvoin vaan jonkun esittämänä.” (Koskinen 2013, 153.)

On siis vahvasti kysymys esiintyjän autenttisuudesta minästä, eli kuoritaan pois epäaitoa, ylinmääräistä, että voidaan paljastaa joitain aitoa itseä. Tunteen ja minän paljastaminen tuovat tarinaan eri vivahteen, mutta keskeistä tarinassa on juuri aidon asian paljastamisesta itsestään.

”Jos kanava pysyy auki ja puhtaana, näyttelijä ei ehdi eikä näin pääse tulkitsemaan omaa sisintään, vaan yleisö näkee näyttelijän autenttisen ja todellisen näyttelemishetkessä läsnä olevan minän.” (Korhonen 2013, 164.)

Paljastamistarina ja Itseterapia-tarina ovat hyvin lähellä toisistaan. Itseterapia-tarinassa keskitytään puhumaan erilaisista esteistä eikä niinkään paljastamisesta, mikä puoltaa jaottelua näiksi kahdeksi erilaiseksi tarinaksi. Paljastamistarinassa on myös selvemmin läsnä ajatus autenttisuudesta minästä.

Tiivistetysti tässä tarinassa on kysymys salatun ominaisuuden paljastamisesta, eikä niinkään harjoittelusta taidosta. Se on myös enemmän hetkellinen kokemus tai toimintaa, paljastamisen akti. Perustana on psyykinen prosessi. Voimaa tarina ammentaa itsen presentaatiosta. Keskeisenä tarinaa kuvaavana käsitteenä on juuri paljastaminen.

4. 4 Arkipäiväisestä kuoriutuu pyhä tekijä

Tämä tarina on tarina tekijästä, joka kykenee kuorimaan arkipäiväisen ”kuonan” yltään ja yltää siten sellaiseen esiintyjyyteen, joka heijastaa jotain suurempaa. Vastustajana, voitettavan esteenä on arkipäiväinen oleminen, arkipäivän latteus, joka estää esiintyjää saavuttamasta kohotettua energiaa ja toimimasta pyhän tulkina. Tarinassa kiteytyy idän esitysperinteiden vaikutteet, joista länsimainen teatteri on ammentanut aina moderneista klassikoista nykypäivän virtauksiin asti.

”...hurmiossa oleminen. Siitä tässä teoksessa on myös kysymys: itsensä pois siirtämisestä, poissa olemisesta, poissa olevasta, hylätystä ja hylkääjästä, ja samanaikaisesti tanssista ja dionyysisestä huumaantumisesta, totaalaisesta läsnä olostä, tilassa olemisesta, nietzscheläisestä vallantahdosta ja voimasta, viinistä, jumalista ja tanssista pukinnahan ympärillä. Jostakin jo lähes kadotetusta.” (Sandqvist 2013, 19.)

Kun esiintyjä kykenee kuorimaan itsestään ylinmääräisen, arkipäiväisen, roolit pois, hän on paljaana näkyvämpi ja läsnäolevampi. Ylinmääräisen toiminnan ja kuorutuksen poistaminen tuo myös voimakkaammin tärkeät hetket esille. Takana usein myös ajatus, että näin löytyy jollakin tapaa autenttisempi itse.

”... Yoshi Oida toteaa ”hyvin näyttelemisestä”, että siihen ei ole mitään syytä kiinnittää huomiota, koska sen näyttelijä tekee joka tapauksessa. Sen sijaan on tärkeätä tietää, milloin ”pitää olla huono”, milloin ”pitää näyttellä tuiki tavallisesti”. Tästä - ”huonosta” ja ”tavallisesta” - olen näyttelijäntyötä opettaessani yrittänyt muistuttaa. Läsnäolo syntyy siitä, että ihminen on, ja mitä vähemmän hän yrittää olla, sitä enemmän hän on.” (Sandqvist 2013, 288.)

Sandqvist viittaa kuuluisaan japanilaiseen näyttelijään Yoshi Oidaan, joka on avannut (myös suomennetuissa) kirjoissaan itämaista näyttelemisen perinnettä eurooppaiselle lukijalle omaksuttavalla tavalla. Lukija kokee ahaa-elämyksiä yhdistäessään näyttelijäntyön ajatuksia vaikkapa joogaan, taijiin tai muihin itämaisiin liikunta- ja hyvinvointilajeihin. Sandqvist poimii Oidan ma-käsitteen, jolla Oida sanoittaa läsnäolon ongelmaa.

"Miten tämä tapahtuu? Miten ollaan (tilanteessa) läsnä? Miten näyttelijä tekee itsensä läsnä olevaksi, tekee läsnä oloa? Japanin kielessä on sana ma , joka viittaa ajan ja paikan "tyhjyyteen". Ma ei sisällä mitään; se on hetki jolloin pidätyt sanomasta tai tekemästä mitään. Tämä on teatterissa äärimmäisen hyödyllistä, koska toiminnan poissaololla voi luoda ikään kuin "kehyksen" tärkeille hetkille. Toiminnan "poissaolot" pitäisi nähdä näytelmän olennaisena osana, ei vain hetkinä jolloin ei tapahdu mitään. Aivan kuten musiikki, myös näyttelemisen rakentuu äänistä ja hiljaisuudesta.... Ma ei ole staattinen, se on yhteyksiä." (Sandqvist 2013, 288.)

Tärkeitä sanoja tässä tarinassa on siis tyhjyys, tyhjänä oleminen, hiljaisuus, poissaolo, yrittämisen vähentäminen sekä huono tekeminen. Yrittämisen vähentäminen ja huono tekeminen ei tarkoita tavoitteiden madaltamista tai laiskottelua, vaan vääränlaisen yrittämisen välttämistä ja ajan ja tilan antamiselle prosessille. Väärä yrittäminen on tässä siis näyttelemisen täyttämistä ulkoisilla "kikoilla" tai ilmaisuilla sekä toisaalta yrittämistä niin, ettei anna aikaa tilanteen syntymiselle ja kontaktin muodostumiselle itsen tai vastaanäyttelijään. Keskeinen fraasi tässä diskurssissa on se, että "mitä vähemmän yrittää olla, sitä enemmän hän on". Tätä fraasia mm. Sandqvist käyttää väitöskirjassaan.

"Tästä - "huonosta" ja "tavallisesta" - olen näyttelijäntyötä opettaessani yrittänyt Muistuttaa. Läsnäolo syntyy siitä, että ihminen on, ja mitä vähemmän hän yrittää olla, sitä enemmän hän on. Tuo olemisen yrittäminen sekoitetaan usein suorittamiseen. Sanotaan, että näyttelijän "ei pidä suorittaa". Näyttelemisen voi minusta aivan hyvin ajatella suorittamiseksi, kun me ajattelemme sen jonkin tehtävän suorittamiseksi. Näyttelijä on tekemässä jotakin tehtävää, hän suorittaa sitä.

Ja jotta voisimme vajota tähän semantiikan suohon, voimme todeta, että suorittaminen ajateltuna suorituksen pakkona, on yhtä kuin yrittäminen yliyrittämiseksi vietyinä. Kaikki tilanteet, missä pakko ja voima ovat läsnä, voivat vaarantaa näyttelijän

läsnäolon. Ja silti: taiteellinen työ vaatii myös pakkoa ja voimaa." (Sandqvist 2013, 288.)

Tässä läsnäolopuheessa kalskahtaa voimakkaasti itäisten teatteriperinteiden vaikutus. Näyttelijä riisuu tekemisestään kaiken ylinmääräisen ja esittämisen. Hän esiintyy, mutta ei esitä. Tässä diskurssissa esittäminen saakin negatiivisia konnotaatioi-

ta. On siis tärkeää, ettei peitetä itseä esittämisessä, vaan luetetaan läsnäolon voimaan.

Tarinaa mukaillaan erilaisissa näyttelijäntyön ajatuksissa. Se on myös vakava haaste niille teorioille, jotka kiistävät autenttisen minän olemassaolon. Käytännön työssä näkyy hyvin se, mitä ylinmääräisten roolien ja suunnitelmien karsiminen merkitsee, miten se voimistaa läsnäoloa.

Tarinassa keskitytään esittäjään ja hänen kykyynsä tyhjentää itsensä ja päästä olennaisen ääreen. Tämä ei siis ole ”tasa-arvoinen” tarina, vaan lähestyy pikemminkin uskonnollisävytteisestä kilvoittelusta, joka esim. Grotowskin Via negativassa toteutuu ankaran harjoittelun kautta tai eri itämaisissä esitystraditioissa koko elämänpituisen omistautumisen kautta. Jotain olennaista, autenttista on tarkoitus löytää tyhjyyden luottamisen jälkeen. Tämä on kiehtonut teatteriteoreetikoita Stanislavskista lähtien ja tuonut esimerkiksi joogan sekä wushu -lajien harjoittelun osaksi teatterin harjoittelumenetelmiä, ja buddhalaisia sekä taolaisia käsitteitä osaksi teatterin käsitteistöä.

Tiivistetysti tässä tarinassa pyhän, salatun paljastamiseen päästään tyhjyyden kautta. Näin edetään itsen presentaation kieltämisen/tyhjentämisen kautta kohti arkki-tyyppisiä fyysisiä impulsseja. Läsnäolon perustana on henkinen ulottuvuus. Vaikka lähestymistapaa käytettäisiin vain teknisenä harjoituksen pohjana, taustalla on kuitenkin henkiset ja uskonnolliset perinteet, esimerkiksi taolaisuuden vaikutus. Kestona on ennemminkin hetkellinen kokemus kuin pitkäkestoinen prosessi, vaikka harjaantuminen pitkää prosessia vaatiikin. Tyhjiys on tässä tarinassa avainkäsite.

4. 5 Sankaritarina

Sankaritarina on tarina esiintyjästä, joka laittaa itsensä vaaralle alttiiksi ja näyttäytyy yleisölle säkenöivänä sankarina. Vastustajana ja esteenä tässä tarinassa on laiskuus, mukavoituminen, ”pienuus” ja kyvyttömyys ylittää itsensä esityksen hetkellä. Oman vastuksen tarjoaa myös kaiken nähnyt yleisö, joka pitää ravistella hereille. Esiintyjän on asettava itsensä kuilun partaalle voittaakseen voimakkaan läsnäolon auran itselleen.

Kuilun partaalla oleminen voi tarkoittaa konkreettisesti kuilun partaalla tasapainoilua tai muuta samanlaista vaaratilannetta. Trapetsitaiteilija sirkusesityksessä saattaa käyttää tätä hyväkseen. Esiintyjä voi horjua käsittämättömissä korkeuksissa, ja yleisö huokailee katsomossa. Tästä hyvänä esimerkkinä oli todistamani pellehyppääjän tarjoama spontaani ”esitys” uimastadionilla eräänä kauniina kesäpäivänä. Pellehyppääjä hyppäsi Uimastadioinin hyppytornin kymmenestä metristä hurjasti pyörien ja avuttomasti sätkien, ja kesäpäivää viettävästä paikalla olevista uimareista ja aurin-gonpalvojista kuului mahtava kova, kollektiivinen huokaus. Hyppääjä näytti ilmassa myös tavallista isommalta, ja hänen kohtalonsa äärimmäisen merkittävältä kaikkien tuijottaessa, miten hänelle käy. Hän laskeutui veteen voimakkaalla loiskauksella vatsalleen, mutta pitkän pellehyppyammattilaisuuden hyppyvarmuudella. Hänen suoritukseensa kiteytyi vaaran elementin vaikutus esityksessä.

Teatterin ammattilaisten parissa kuulee myös usein puhetta, jossa ollaan kateellisia sirkuksen tai muiden akrobatiaa ja vaarallisia temppuja sisältävien esitysten voimakkaaseen läsnäolon tuottamiseen. Kuilun partaalla oleminen voidaan ymmärtää myös henkiseksi itsensä ylittämiseksi. Suomalaisista teatteriteoreetikoista Jouko Turkka on voimakkaasti agitoinut sen puolesta, että esiintyjien on pystyttävä olemaan (jonkinlaisen) kuilun partaalla ja luomaan tilanne, jossa tämä toteutuu. Korhonen ottaa tämän esille lisensointityössään.

”Jari Hietanen toteaa Turkan harjoitteiden tukevan näyttelijää auttamalla häntä tekemään asiat aina hieman uudesta kulmasta, luottamalla sen hetkisiin tuntemuksiin ja vallitseviin olosuhteisiin. Nämä olosuhteet ja senhetkisyys vievät näyttelijän kuilun partaalle, mikä lisää hänen intensiteettiään ja läsnäoloaan.” (Korhonen 2013, 79.)

Olosuhteiden ja sen hetkisyyden lisäksi puhutaan tunteesta, energiasta, taistelusta ja kamppailusta. Tämän kautta esittämiseen saadaan lihaa ja verta, päästään pois ”paperinmakuisesta bulevardidraamasta”.

”Oivallus siitä yksinkertaisesta tosiasiasta, että näytteleminen on roolityön tekemistä ja esittämistä, siis näyttelemistä, tuli vasta vuosia myöhemmin. Mikä tuolloin, vuonna 1982, oli minulle, nuorelle näyttelijäntyönopiskelijalle, merkityksellistä oli, että näyttelemisestä tuli Jouko Turkan ohjauksessa läsnäolevaa. Näyttelemisestä tuli

lihaa, verta ja kiihkeätä ajatuksen juoksua. Se, mitä minä hain, tehdessäni roolityötä Teatterikouluun pääsyssä, hahmottaessani tilannetta, kohtausta ja tavoitteita, oli yhtäkkiä jotakin konkreettista, jotakin, mihin tarttua...” (Sandqvist 2013, 184.)

Intensiteetti ja energia ovat siis olennainen osa läsnäolon syntymistä. Kuilun partaalla oleminen kuitenkin latistuu nopeasti ja tarina menettää tehonsa, jos ei löydy keinoja pitää tilanetta ja energiaa yllä. Itämaisista traditioista on etsitty ja löydetty erilaisia tapoja käyttää energiaa. Esiintyjät näyttävät erityisen energisiltä, läsnäolevilta, mutta eivät ”pullautua” sitä kokonaan ulos vaan hallitsevat sitä, vaalivat sitä ja käyttävät sitä tarvittaessa.

”Suzukissa taas koin hakevani eläimellistä energiaa pitämällä harjoitteiden tuottaman energian sekä olotilan sisälläni ja valjastamalla ne samaan aikaan ulkopuolelta annetun muodon käyttöön, eli pyrin voimakkaasti hallitsemaan ilmaisuni heti alusta saakka.... Kokemukseni mukaan myös Suzukissa näyttelijä on kuilun (Turkan tavoin läsnäoloa) partaalla. Tämän tunteen pitää kuitenkin olla näkymätön ja näyttelijän on pakko koko ajan taistella sen ulospäin näyttämistä vastaan. Tämä kamppailu on erittäin voimaannuttava kokemus ja tuottaa energiaa, jota ihminen ei käytä jokapäiväisessä perusilmaisussaan.” (Korhonen 2013, 79.)

Korhonen viittaa Tadeshi Suzukin näyttelijätyön metodeihin, joissa olennaisena harjoituksena ovat erilaiset lattian polkemisharjoitukset ja maatuminen/maahan kiinnittyminen ja energisoituminen tätä kautta. Läsnäolon kannalta on siis tärkeää, kuinka energiaa ja tunnetta pidetään sisällä ja kuinka paljon sitä näytetään yleisölle. Energiaa ei siis ole tarkoitus näyttää ulos kokonaan. Se jää varastoon ja kuplii siellä aistittavana ”kuilun partaalla olemisena”.

Tarina uusintaa myyttiä esiintyjistä poikkeusihmisinä, jotka ovat kykeneviä kohtaamaan vaaroja. Siitä voi näin ollen lukea myös yhteyden entisajan shamaaneihin ja tietäjiin, jotka suorittavat vaarallisia (henki)matkoja muiden puolesta ja tuovat tietoa arkipäivään sidotuille katsojille/osallistujille.

Tiivistetysti sankaritarinassa on kysymys läsnäolosta, joka pohjautuu myyttiseen sankaruuden ominaisuuksiin, vaikka vaatii myös harjoiteltua taitoa. Tämä tarina sijoittuu hankalimmin valituilla teoreettisilla jakolinjoilla. Joka tapauksessa tarina on

hetkellinen ominaisuus, sankaruuden hetki. Taustalla on ajatus sankaruudesta myyttisenä ominaisuutena, joka toteutuu sankarin ollessa kuilun partaalla. Läsnaolon perustana on fyysisen toiminnan paljastama henkinen ulottuvuus. Voimaa tarina ammentaa myyttisten arkkityyppisten impulssien presentaatiosta. Parhaiten kuvaavana käsitteenä on kuilu.

4. 6 Tarina ruumiillisuuden eksperteistä, taitopuhe

Tämän tarinan pääosassa on tekijä, taiteilija, jolla on huomattava kyky ja ymmärrys omasta taiteellisesta prosessistaan. Hänellä on tunne omasta ruumistaan. Tässä tarinassa keskeisinä sanastona on tunne, ymmärrys, taju omasta vartalostaan, ruumistaan, liikkeistään, oman vartalon keskustasta ja liikekielestä. Tämä ei ole pelkästään tietoa, vaan syvällisempää kosketusta omaan vartaloonsa.

”Kuitenkin jos liikkeitä yrittää imitoida, tajuaa, että kyseessä ovat huipputanssijat, jotka käyttävät minimalistista liikkeistöä. Heillä on pohjana esiintymiselleen tanssijan taju keskustasta, nivelistä ja kaiken kaikkiaan hienon esiintyjän ymmärrys läsnäolosta.” (Kumpulainen 2011, 280.)

”Kirkkoisien harjoittama asketismi on tätä samaa, ruumiinsa fyysistä tuntemista ruumiinsa kieltämällä. Ruumiinsa kieltämistä niin että kielto tuntuu. Kun kielto tuntuu, sitä voi myös yrittää hallita. Riippumatta siitä, onnistuuko ruumiin hallinta vai ei, tunne ruumiista aiheuttaa voimakkaan läsnäolon kokemuksen. Ruumis on sielu, se on kaikki.” (Sandqvist 2013, 367.)

Tässä tarinassa on mielenkiintoisella tavalla yritetään päästä mielen ja ruumiin dikotomiasta. Ei siis puhuta ajattelusta, vaan yhdistetään tämä ajatus työskentelyyn ruumiillaansa. Ei jäädä ”pään sisäiseen” ajattelun vangiksi. Toinen mielenkiintoinen asia suorastaan uskonnollinen sävy puheessa arkipäiväisen ja heikon esiintyjän kyvyttömyydestä päästä tälle tasolle. Vaatii siis tiettyä pitkälistä koulutusta ja harjoitusta, että pääsee ruumiillisen läsnäoloon.

Tarinassa ruumiillisuus voi olla kuvittelua ruumiilla tai leikkivää ruumista. Tilanteiden ja läsnäolon tuottaminen ja esityksessä ajattelemisen tapahtuu ruumiilla. Tämä on selkeästi yksilötason tarina, mutta se tekee siis eron perinteiseen psykologisoivaan

näyttelijäntyöhön. Tarina kuuluu selkeästi draaman jälkeisen teatterin perinteeseen. Näyttelijätyöllisenä lähtökohtana voi olla keskittyminen ruumiinkielellä leikittelyyn.

”Veeran ja Helmin näyttelijät (N3 ja N4) rakensivat taiteellisen prosessin yhteistä todellisuutta ruumiillisella läsnäolollaan; he leikkivät ruumiillisia leikkejä, he kuvittelivat näyttämöä ruumiillaan, ruumiissaan asuen ja siinä aistien. He kantoivat mahdollisia tarinoita toisia kohti konkretisoimalla hahmoissaan liikkeellepanevia voimia: kaipaus, etsiminen, uteliaisuus, uskominen.” (Kinnunen 2008, 149.)

Mielenkiintoisen tason tuo ohjaajan ja näyttelijän väliseen valta-asemaan tuo se, että puhutaan ruumiista eikä esimerkiksi esiintyjistä.

”Teatterissa, niin harjoiteltaessa kuin esitettäessä, ruumis tarkoittaa minulle ennen kaikkea esiintyjän konkreettista, omassa materiaalisuudessaan tuntevaa, aistivaa ja ymmärtävää ruumista, joskin myös ohjaaja on tietysti ruumiillisesti läsnä.” (Hulkko 2011, 91.)

Tämän puheen voidaan ajatella korostavan ohjaajan asemaa. Tarinassa määritellään joka tapauksessa esiintyjien asemaa suhteessa ohjaajaan sekä yleisöön, vaikka ei palattaisi Meyerholdilaiseen biomekaniikka-ajatusten kaltaisiin ”marionetit näyttämöllä” lähestymistapaan, jossa näyttelijän panos supistuu toteuttavaksi ”koneen” osaksi.

”Salmenkallion ruumiillinen läsnäolo Amoralissa virittyi usean erilaisen ruumiillisuuden välille. Ensinnäkin hän oli esityksen ainoa naissukupuolen edustaja, ja edusti lisäksi minun naissukuista ohjaajaruumistani. Harjoitusten edetessä Salmenkallion tapa liikkua ja elehtiä alkoikin muistuttaa omaani, ja monen katsojan mielestä hän ruumiillisen edustamisen ohella myös esitti minua.” (Hulkko 2011, 127.)

Ruumiillisuuden tarina luo kuvan eksperteistä näyttämöllä, eksperteistä, jotka lunastavat läsnäolon pitkän harjoittelun ja kilvoittelun tuloksena. Tämän tarinan tarkoituksena on siirtää pois ajatukset psykologisoivasta näyttelijäntyöstä, sekä ylittää hengen ja ruumiin dikotomia. Ei puhuta ajattelusta tai ymmärryksestä ”pään sisällä”, vaan yhdistetään se työskentelyyn ruumiillaan.

Toinen mielenkiintoinen jänne tarinassa on suorastaan uskonnollissävyytteinen ymmärrys katsojan ja heikon esiintyjän kyvyttömyydestä päästä ekspertin tasolla. Pääseminen vaatii tiettyä pitkälistä harjoitusta ja koulutusta, niin että ymmärtää asia ja pääsee ruumillisen läsnäolon tasolle.

Tiivistäen tarinassa on kysymys harjoitteluun perustuvasta läsnäolosta. Kestoa tarkastellen läsnäolo on prosessinomainen, ja sillä on luonnollisesti fyysinen perusta. Harjoittelu saa kuitenkin henkistä ulottuvuutta edellämainitun kilvoitteluaspektin mukaisesti, mutta perustana on, kuten sanottu, ruumiillisuuden myötä fyysisuus. Voimaa läsnäolo ammentaa fyysisestä itsen presentaatiosta. Keskeinen käsite on ruumis.

4. 7 Dialogin puutarhuri

Tämä tarina on tarina dialogin synnyttäjistä, puutarhurista. Tässä tarinassa läsnäolo syntyy ja kasvaa kommunikaatiossa. Esiintyjä on kuin puutarhuri, jonka haasteena on luoda edellytykset kohtaamiselle. Esittäminen on dialogia, jossa tärkeälle sijalle nousee elävä suhde esiintyjien sekä esiintyjän ja katsojien välille. Läsnäoloa ei rakenneta, ei pakoteta, vaan se syntyy ikäänkuin orgaanisesti toiminnan tuloksena. Läsnäolo täyttää tilan.

”Istuin arkulla, katselin yleisöä ja tavailin sanoja. Aika täyttyi itsestään. Tilanne oli itseriittoinen ja vailla suuntaa. Istuessani ja katsoessani ihmisiä yleisässä ajattelissä usein juuri sitä: tässä minä, näyttelijä, joka näyttelen Hamletia, istun ja katson teitä. Ja te katsotte minua. Tässä me olemme, tässä tilassa, tässä tilanteessa. Se oli ihmeellistä. Läsnäolon avoimuus, kiireettömyys ja tahdottomuus täytti hitaasti kaiken.” (Sandqvist 2013, 150.)

Tämän tarinan keskushenkilö ei siis keskity itseensä, omiin tunteisiinsa tai autenttisen minän löytämiseen. Läsnäolon syntyä on keskittyy toiseen, nähdä toinen aidosti, kohdata tämä. Tässä tarinassa ollaan myös suhteellisen kaukana klassisen näyttelemisen teorioiden ajatuksista ja keskittymisestä henkilökohtaiseen roolityöhön. Kuten sanottua ei keskitytä henkilökohtaiseen psykologiaan, vaan esiintyjien väliseen tai esiintyjän ja katsojan väliseen yhteyteen.

”Kokemukseni esiintymisestä muodostuivat kohtaamistilanteista katsojien kanssa. Ne olivat potentiaalisia dialogisia kohtaamisia. Buberin mukaan aito dialogi voi olla puhuttua tai hiljaista. Aidossa dialogissa kaikilla osallisilla on toinen tai toiset mielessään senhetkisessä läsnäolossaan ja erityisessä olemisessaan. Osallistujien pyrkimyksenä on perustaa elävä molemminpuolinen suhde.” (Martin 2013, 132.)

Silmiin katsominen on keskeinen elementti. Ei kuvitella neljättä seinää, eikä katsota katsojien yli, kuten usein käytetty (huono) ”kikka” kehoittaa tekemään. Tärkeitä sanoja tässä tarinassa on dialogi, kontakti, herkistyminen, oma tila, katsominen, läsnäolon avoimuus, kiirettömyys ja tahdottomuus.

Yhdessä esityksen pisteistä yleisö saattoi istua vastapäätä esiintyjää ja katsoa häntä silmiin. Tässä ”perinteinen” tapa katsoa haastettiin jälleen; katsominen ei välttämättä ole yksipuolista toimintaa vaan vuorovaikutteista. Silmiin katsominen ja siihen keskittyminen tuotti oman tilan, herkisti kommunikaatiolle ja läsnäololle. Tilanteen intiimiys perustui siihen, että kumpikin, niin esiintyjä kuin katsojakin osallistui siihen yhtä lailla. Myös katsominen voi olla tila ja dialogi, joka on jaettavissa. (Porkola 2014, 65.)

”Taiteellisessa toiminnassa dialogin mahdollisuus voi syntyä kahden tekijän, tekijän ja aiheen, jopa tekijän ja esineen välillä. Näyttelijän toiminnan keskeiset elementit, läsnäolo ja kontakti tapahtuvat puhtaimmillaan dialogisessa tilassa; taiteellisen työskentelyn piirissä kommunikaatiossa on parhaimmillaan dialogisia piirteitä ja pyrkimystä dialogiseen asenteeseen.” (Kinnunen 2008, 64.)

Tämä läsnäolon tarinoista tasa-arvoisin. Läsnäolo luodaan yhdessä. Se syntyy yhteisen kontaktin ja kokemuksen pohjalta. Siinä ei ole sankaria, manipuloijaa tai yliveraista eksperttiä, jonka väkevää läsnäoloa voi vain ihailia etäältä.

Tiivistetysti tässä tarinassa on kyse vuorovaikutuksesta läsnäolon perustana. Vuorovaikutukseen kykeneminen vaatii luonnollisesti harjoittelua ja taitoa, mutta vuorovaikutus on pidettävä omana kategoriana. Läsnäolo on vuorovaikutustilanteessa hetkellinen kokemus. Voimansa läsnäolo saa kohtaamisesta. Keskeinen käsite on dialogi.

4. 8 Esiintyjä rakentajana (manipuloijana)

Esiintyjä rakentaja -tarinassa esiintyjän haasteena on etsiä esitystaiteelliset keinot läsnäolonsa tueksi. Esiintyjä on siis aktiivinen toimija. Hän luo läsnäoloa. Näin hän siirtää läsnäolon ongelman itsensä ulkopuolelle. Tarkoituksena ei siis ole löytää esimerkiksi salattua minuutta tai tunnetta vaan rakentaa läsnäolon tuntu esityksen osasten ja esityksessä toimimisen avulla. Näkökulma on siis performanssitaiteen kentälle sijoittuva.

”Esityssarjassamme As If olemme tutkineet Pilvi Porkolan kanssa mm. sitä, mikä voisi olla pienin elementti, jolla esiintyjä luo inhimillisesti uskottavaa läsnäoloa. Prosessimme alussa valitsimme tarkastelun kohteeksi yhden esiintyjän istumisen. Sarjan kymmenennessä ja viimeisessä osassa olemme edenneet yksinkertaisesta fyysisestä toiminnasta (istuminen) keskusteluun. Samalla olemme siirtyneet esiintyjän sanattomasta monologista kahden esiintyjän väliseen dialogiin, jossa kielellinen ja sanaton vuorovaikutus lomittuu suhteessa käsillä olevaan tilaan, aikaan ja katsojaan.” (Porkola 2014, 225 - 227.)

Edellinen lainauksesta voi huomata käytetyn esitystaiteellinen puhutavan. Esitystahtumaa tutkitaan tarkasti. Tässä tarinassa puhutaan elementeistä, keinoista, toimintoista, liikkeistä ja illuusiosta näyttämöllä. Illuusio rakentuu pienistä teoista.

”Leikki kynällä sikarina viittasi teatterin illuusioon, esineeseen, jota käytetään kuin se olisi jotain muuta. Minusta oli tärkeää, että se tehtiin hitaasti, pienen illuusion rakentuminen ja purkaminen näytettiin.” (Porkola 2014, 108.)

Läsnäolon tuntua rakennetaan osaltaan yleisön manipuloinnilla. Etsitään keinoja vaikuttaa yleisöön. Tämä edellyttää vuorovaikutusta, mutta tämä on erilaista vuorovaikutusta kuin vuorovaikutustarinassa, jossa läsnäolontuntu annetaan syntyä itsekseen. Vaikka toiminta olisi jollakin tasolla samanlaista niin, lähestymistapa ja tarina on hyvin erilainen.

”Tosi luodaan nimenomaan tiettyjä teknisiä ja jopa fiktiivisiä keinoja käyttäen. On jokin suhde siihen, miten todellisuus ymmärretään ja eri esitykset heijastelevat suh-

detta monella eri tavoin. Myös performanssissa käytetään keinoja läsnäolon tunnun rakentamiseksi, esimerkiksi kokonaisen tarinan sijaan kerrotaan fragmentteja, esiintyjän työ ei perustu perinteiselle roolin rakentamiselle vaan yleisön huomio kiinnitetään käsillä olevaan hetkeen, luodaan suoraa yleisökontaktia osallistamalla yleisöä ja niin edelleen.” (Porkola 2014, 181.)

Tämä tarina poikkeaa lähtökohdiltaan muista. Tässä ei paneuduta esiintyjän sisäiseen maailmaan. Esiintyjä on suvereeni taiteilija, joka rakentaa teoksen ja läsnäolonsa katsojien katsottavaksi ja/tai koettavaksi. Hän kamppailee tehdäkseen oikeat ratkaisut, löytääkseen elementit esityksen tavoitteiden toteuttamiseksi.

Tarinassa ei lähdetä liikkeelle vuorovaikutuksesta, eikä oleteta syntyvän tasa-arvoista tapahtumaa läsnäolon synnyttämisessä, vaikka se joissain performansseissa sitä toki voi olla. Tämä tarina muistuttaakin varmasti läheisemmin ruumiillisten eksperttien tarinaa. Näissä molemmissa läsnäolo tai sen tuntu tehdään esiintyjien toimesta. Tässä tarinassa siirrytään huomio yksilötason esiintymisestä esityksen tasolle.

Tiivistetysti tarinassa on kyse harjoittelusta taidosta. Läsnäolo esityksessä on hetkellinen kokemus. Perustana sille on vuorovaikutus, tai oikeammin tässä tapauksessa pikemmin vaikutus ilman vuoro-etuliitettä. Voimana on esityksen keinojen käyttäminen ja esityksen dramaturgia. Tämä on siis toinen lisäys presentaation teoreettiseen tarkastelemiseen. Käsitteeksi tähän tarinaan valikoitui (rakennettu) iluusio.

4. 9 Koneasentaja vai surffari?

Seuraavan tarina nimeän koneasentajan ja surffaajan tarinaksi. Tämän tarinan teemasitaatit on pääosin peräisin Korhosen lisensointityöstä, vaikka sanastosta tuttuja sanontoja käytettiin luonnollisesti myös muissa aineiston tutkimuksissa. Tärkein teoreettinen lähde on Robert Cohenin muotoilema vuorovaikutusta korostava teoria, jossa impulssit virtaavat takaisinsyöttökehässä. Käsitteelin Cohenin ajatuksia aiemmin tämän tutkimuksen teoriaosuudessa. Keskeistä sanastoa ovat impulssi, takaisinsyöttökehä, vuorovaikutus, sen häiriötilat, keskittyminen, itsensä kasaaminen, tässä ja nyt -hetki sekä virtaus eli flow.

Tässä tarinassa esiintyjä luo tilanteen tai toisin sanoen systeemin, ja systeemin sisällä kontaktin, joka mahdollistaa impulssien vaihtamisen. Kontaktin luotuaan hän pääsee reagoimaan impulsseihin tarkoituksena lopulta päästä ”surffaamaan” impulssivirran virtauksen, flown päällä.

”Flow-tilassa ympäristö ja esiintyjät ovat yhtä eivätkä impulssit ole tietoisesti valittuja vaan seuraavat toinen toistaan orgaanisesti esittäjien ja yleisön välillä.” (Korhonen 2013, 100.)

Esiintyjän on voitettava siis keskittymisvaikeudet ja poistettava häiriötekijät, jotta impulsseja saadaan ja kontaktin luominen on mahdollista. Korhosen näyttelijäasentaja tutkii näyttelemisen aktia ja poistaa häiriötekijät, jotta näyttelmiskone toimisi yksimättä ja surffaaja pääsisi laudalle eikä putoaisi sieltä. Hän saa aikaan kontaktin, joka puolestaan mahdollistaa läsnäolon itsessään, ja sitten myös impulssin. Kontaktin ja läsnäolon suhde on kuitenkin hiukan epäselvä, vaikka kontakti on ilmeisesti ennen läsnäoloa ja jonka kautta läsnäolo tajutaan.

”Myös tästä virrasta, jossa impulssit seuraavat toisiaan ja synnyttävät uusia, täytyy eristää jokin osa, jota voidaan tutkia ja josta voidaan määritellä keskittyminen ja sen häiriötilat. Mikä siis on näyttelemisen se osa, joka tästä virrasta, takaisinsyöttökästä, voidaan ottaa tutkittavaksi ja jota voidaan kutsua näyttelijän keskittymiseksi. Tämä osa on kokemuksellinen kontakti, jonka kautta saan edellä mainitsemani impulssin ja jonka kautta tunnen ja tajuan olevani läsnä itsessäni ja samaan aikaan kommunikaatiossa ympäristöni kanssa.” (Korhonen 2013, 43 - 44.)

Seuraavassa sitaatissa kuitenkin puhutaan ensin läsnäolosta ja sitten kontaktista. Vaikka tässä ei suorastaan väitetä näiden syntyvän eri järjestyksessä, niin lukijaa voi hiukan hämmentyä asioiden järjestyksestä.

”Impulssi syntyy ja kehittyy klovneriassa heräämällä ja vaihteittain. Sen syntyminen edellyttää läsnäoloa hetkessä ja kontaktissa olemista itsensä ulkopuolisen maailman kanssa. Impulssin esiintyjässä laittaa liikkeelle lähes aina jokin ulkopuolinen asia, kuten toinen klovni, yleisön reaktio tai aistehin liittyvä ärsyke, kuten ylimääräinen ääni...” (Korhonen 2013, 99.)

Toisaalta läsnäolon hetki ja impulssin vastaanottaminen ovat samaa hetkeä, kuten seuraavasta tekstipätkästä voi havaita.

”... henkilökohtaisen täydellisen keskittymisen kokemuksen siihen aikaan ja paikkaan, johon se kuuluu eli näyttelemisen aktiin; siihen hetkeen, jolloin näyttelemisen polttoaine eli impulssi saadaan ja vastaanotetaan, eli läsnäolon hetkeen, tässä ja nyt -hetkeen.” (Korhonen 2013, 175.)

Koneasentaja vertaksen hengessä tätä voisi kutsua orgaaniseksi koneeksi, jossa kontakti, läsnäolon kokeminen ja impulssi seuraavat toisiaan. Flown kokeminen tulee kuvaan sitten, kun impulssien virtaus on saatu toimimaan ja virtaukseen päästään surffaamaan.

Oman näyttelijätyön kokemuksen että kollegoiden kanssa keskusteluiden valossa yksi palkitsevimmista tilanteista näyttämöllä on juuri yhteiseen flow-tilaan osallistuminen, ja silloin on lähes aina kyseessä onnistunut esitys. Tämä on koskenut niin ammatti- kuin harrastajateatteriesityksiä. Harrastajaesityksissä tosin esiintyjien ammattitaidon puutteesta johtuen on joskus vaikeampi päästä kyseiseen tavoitteeseen. Parhaassa tilanteessa esitys lähtee ikäänkuin elämään omaa elämää. Tilanteet ja kohtaukset syntyvät kuin itsestään, ja tuntuvat tapahtuvan juuri siinä, ”uusina tapahtumina”. Tuntuu voimakkaasti siltä, kuin hallitsit tilannetta, mutta et purista sitä hengiltä vaan ratsastat tai kuten tämän tarinan vertaus sanoo surffaat vyöryvän esityksen jättiaallon harjalla, joka koostuu osaltaan jännitteistä, rytmeistä, ajoituksista, vuorovaikutuksesta, reaktioista, yleisön mukana elämisen aistimisesta, yleisön nauruista ja muista reaktioista. Tarina on siis hyvin tunnistettava, jos allekirjoittaa vuorovaikutukseen perustuvan näkökulman esittämiseen.

Tiivistetysti tarinassa on kyse harjoittelun perusteella saavutetusta läsnäolosta. Kestona on hetkellinen kokemus, läsnäolon perustana on vuorovaikutus. Voimansa läsnäolo saa kohtaamisesta, yhteisestä tekemisestä. Keskeiset käsitteet ovat impulssi ja flow.

4. 10 Kahdeksan läsnäolotarinaa - johtopäätöksiä

Tämän tutkielman aineistosta muodostui kahdeksan läsnäolotarinaa. Tarinat ovat 1. Itseterapeutti, 2. Aidon tunteen ja minän paljastaja, 3. Arkipäiväisestä kuoriutuu pyhä tekijä, 4. Sankaritarina, 5. Tarina ruumiillisuuden eksperteistä, taitopuhe, 6. Dialogin puutarhuri, 7. Esiintyjä rakentajana (manipuloijana) sekä 8. Koneasentaja vai surffari? -tarina.

Tarinat luovat aikataavalla monipuolisen kuvan läsnäolokäsityksistä. Ne tuovat sangen eri perustat ja kuvaukset läsnäololle. Yksi tarinoista keskittyi häiritsevien ajatusten poistamiseen, yksi käsitteli tyhjentyneitä mieltä, yksi vaaran tunnetta ja kuilun partaalla olemista, yksi ylivertaista ruumiillista taitoa, yksi aitoa dialogia, yksi esitystaiteellisista elementtien rakentamaa illuusiota, yksi kontaktia, impulssia ja flowta sekä yksi aitoa tunnetta ja toisaalta myös aidon minän löytämistä. Mielenkiintoisella tavalla tarinat tuovat esiin laajan näkymän esitystaiteen kentälle ja esiintyjän olemiselle näyttämöllä.

Läsnäolotarinoista voi lukea käänteen, joka tapahtui nykyteatterin nousun myötä. Tätä käännettä on kuvattu draaman jälkeisen teatterin syntyiseksi. Neljä jälkimmäistä tarinaa voi selkeimmin lukea tähän vaiheeseen. Näissä korostuu ruumiillisuus, kohtaaminen ja esityksen elementeillä pelaaminen. Läsnäolon perusta on myös erilainen. Neljässä ensimmäisessä tarinassa perustana on psyykinen tai henkinen ulottuvuus, ja neljässä viimeisessä taas korostuu ruumiillisuus ja vuorovaikutus. Tarkastelen tarinoita tarkemmin teoreettisen kehikkoni kautta seuraavassa Pohdintaa-luvussa.

Kriittisiä näkökulmia läsnäoloon ei juurikaan esiintynyt. Läsnäolo nähtiin tavoittelemisen arvoisena asiana. Tosin eri tarinat ja eri teatteri-ideologiat luonnollisesti suhtautuvat sangen kriittisesti toistensa tavoitteisiin. Jos toinen haluaa löytää aidon tunteen itselleen ja toinen haluaa puhdistatutua ennalta haalituista tunteista, voidaan hyvin nähdä, että käsitykset ovat suuressa ristiriidassa keskenään ja liputtavat täysin erilaisen näyttelijätyön ja sitä myöten läsnäolokäsitysten puolesta.

Tarkastelen seuraavaksi siis Pohdintaa-kappaleessa läsnäolotarinoita teoreettisen keskustelun valossa. Tämän jälkeen käsittelen vielä lyhyesti läsnäolotarioiden so-

veltamista teatterin ja teatterin opettamisen ulkopuoliseen maailmaan. Erityisenä mielenkiinnon kohteena on opettajantyö, opettaja ”esiintyjänä”.

5. POHDINTAA

Tämän tutkimuksen tarkoituksena oli tarkastella läsnäolon sanoittamista, tulkita läsnäolokäsityksiä läsnäolotarinoiden kehikossa sekä luodata läsnäolotarinoiden yhteyttä näyttelijäntyön oppimiseen. Läsnäolotarinat konstruointiin kahdestatoista teatterin taiteellisen tutkimuksen väitöskirjasta sekä yhdestä liseniaattityöstä. Tässä luvussa on tarkoituksena tarkastella läsnäolotarinoita teoreettisen keskustelun valossa ja täydentää vastauksia tutkimusongelmaani.

Keskeisenä havainnoksi nousi se, että teatterin kehitys ja käänne näkyy selvästi läsnäolotarinoissa. Draaman jälkeisen teatterin aika on esille neljässä jälkimmäisessä tarinassa, mutta myös ”perinteisemmät” draamateatterin ajatukset saavat sijansa tarinoissa. Tässä on tietysti huomattava, että väitöskirjan tekijät saattavat valita (mahdollisesti teoreettisemman) nykyteatterin esitysmuodoksi omaan väitöskirjatutkimukseensa. Muutos koskettaa myös teatteripedagogiikkaa, vaikka usein näyttää sitä, että opetus laahaa teatterin jäjessä teatterin kehityksestä. Tämä jako näkyy siis valittujen teoreettisten linjauksien avulla tarinoita tarkastellessa.

Teoreettisesta keskustelusta nousi esiin tarinoiden analysointia auttavia jakolinjoja. Nämä jakolinjat käsittelevät läsnäolon perustaa, sen kokemisen tai harjaantumisen ajallista ulottuvuutta, sen näyttämöllisen vaikuttavuuden ja voiman pohjaa sekä yleensä sitä, mistä läsnäolossa on kysymys. Yhteenvedon jakolinjoista esitin tutkimuksen teoriajakson kappaleessa 3. 8 Teoriasta kohti tulkintaa.

Vanha, jo renesanssin aikakaudelta ollut läsnäolokäsitysten jakolinja erottelee mystiseen kvaliteettiin ja toisaalta tekniseen taitoon perustuvan läsnäolon (Goodall 2016, 8 - 9). Muokkasin jakolinjaa niin, että teknisen taidon vastaparina on hiukan laajempi pysyvään ominaisuuteen perustuva läsnäolo. Puolet tarinoista sijoittuu toiseen ja puolet toiseen. Tässä jaossa näkyi siis selkeästi teatterin käänne draaman jälkeiseen teatteriin (viittaaan jatkossa tähän käänteenä). Draaman jälkeiset nykyteatteriesitykset sijoittuivat harjoitellun taidon luokkaan.

Seuraavaksi tarkastelen läsnäolotarinoita Cuddyn jaottelun mukaan. Cuddy jakoi läsnäolon selittämisen fyysiseen, psyykkiseen, henkiseen ulottuvuuteen tai neljän-

tenä vuorovaikutukseen perustuvaksi (Cuddy 2016, 37). Tämä jaottelu oli myös tutkimuksen kannalta hedelmällinen. Draaman jälkeisen teatterin tarinat sijoituivat fyysiseen ja vuorovaikutus kategorioihin, ja perinteisemmät lähestymistavat psyykkiseen ja henkiseen kategoriaan. Henkiseen kategoriaan sijoittuvat Arkipäiväisestä kuoriutuu pyhä tekijä - sekä Sankaritarina. Näissä on myös vahva fyysinen ulottuvuus, mutta niiden sijoittaminen henkiseen kategoriaan kuvaa paremmin tarinan luonnetta.

Tarinoiden avainsanat kuvaavat myös edellä mainittua jakoa: vapaus ja paljastaminen (psyykkinen), tyhjyys ja kuilu (henkinen). Käänteiden jälkeiset tarinat kertovat uudesta näkökulmasta: ruumis (fyysinen) sekä dialogi ja kohtaaminen (vuorovaikutus) ja illuusio, esityksen dramaturgialla (vaikutus/vuorovaikutus).

Tarkastelin tarinoiden representaatiopainotuksia läsnäolon kannalta Auslanderin luokittelun (Auslander 1994, 37) avulla. Muokkasin luokittelua niin, että yhdistin representaatiokysymyksen valtakysymykseen, joka oli varhaisten performanssiteoreettikojen kritiikin kohteena. Läsnäolo näyttämöllä on voimakas keino, ja tällä voimalla on siis erilaisia lähteitä. Tässä tarkastelussa on siis kyse itsen presentaatiosta, arkkityyppisistä fyysisistä impulsseista, roolista ja tekstistä ja neljäntenä uutena luokkana kohtaamisesta. Aineistosta vielä nousi viides luokka esityksen elementeillä leikkiminen, kun Esiintyjä rakentajan -tarina ei sopinut näihin olemassa oleviin luokkiin.

Tässäkin jaossa on näkyvissä teatterin käänne, tosin pienellä säröllä. Perinteisemmät lähestymistavat painottivat itsen presentaatiota sekä arkkityyppisten impulssien representaatiota. Käänteiden jälkeisissä tarinoissa puolestaan tärkeää oli kohtaaminen ja esityksen elementeillä leikkittely. Tarina ruumiillisuuden eksperteissa on tosin kyse osaltaan ruumiin presentaatiosta, jolloin keskiössä on itse, vaikka tätä konnotaatiota häivytetäänkin puhumalla neutraalisti ruumiista.

Ajallista ulottuvuutta puolestaan tarkasteltiin hetkellisen kokemuksen ja toisaalta enemmänkin prosessiominaisuuden kannalta. Tämä luokittelu ei ollut kovin hedelmällinen. Tosin käänteiden jälkeiset tarinat korostavat enemmän läsnäolon hetkellistä kokemista. Tarinat, joissa läsnäolo lepää enemmän ominaisuuden varassa, puolestaan lähtökohtaisesti ovat pitemmän ajanjakson kannalla, vaikka aito minä tai läs-

näolo sitten paljastuisi hetkellisesti näyttämöllä. Lähes jokainen tarina kuitenkin painottaa pitkää harjoittelu- tai (itse)tutkiskeluprosessia läsnäolon pohjana. Näin ne viitoittivat väylää teripedagogiikalle läsnäolon opettamiselle.

Läsnäolotarinat näyttävät siis, miten erilaisia polkuja eri teatteri- ja esitysnäkemykset tarjoavat esiintyjän läsnäolon parantamiseksi. Kaikissa tarinoissa läsnäolo näyttäytyi kuitenkin asiana, jota voi kehittää ja opiskella, eli yhtään tarinaa ei käsitellyt sitä staattisena ominaisuutena, esimerkiksi esittäjän synnynnäisenä, maagisena, säihkyvänä ominaisuutena. Se mihin opetuksessa on läsnäolon kannalta keskityttävä, vaihteli kuitenkin melkoisesti. Yhtenäistä linjaa ei löydy, vaan pikemminkin valtava variaatio teatterimetodeja. Jos tavoitellaan häiritsevien ajatusten poistamista, aidon tunteen löytämistä, aidon minän esiintuomista, tyhjentyntä mieltä, vaaran tunnetta ja kuilun partaalla olemista, yliveraista ruumiillista taitoa, aitoa dialogia, esitystaiteellisista elementtien rakentamista, kontaktin luomista tai impulssien ja flow'n etsimistä, joudutaan usein niin eri poluille, ettei niitä ole mahdollista sovittaa yhteen. Yksi metodi kun on syntynyt reaktiona ja kritiikkinä toiselle.

Perinteinen draamateatteri tunnepuheineen, vaikutusvaltaisen teatteripedagogi Jouko Turkan ajatukset, performanssin ja nykyteatterin ruumiillisuutta ja esityksen toimintojen dramaturgiaa korostavat näkökulmat, itäisten esityisperinteiden vaikutus, muiden esitysmuotojen kuten sirkuksen vaikutus, erilaiset vuorovaikutusta korostavat ideologiat saivat kaikki jalansijan läsnäolotarinoiden joukossa. Koska kenttä on näin laaja ja lähestymistavat ovat osittain hyvin kaukana toisistaan on varmasti tärkeää, että voisi tarjota monipuolisen oppimiskokemuksen asian opiskelussa. Tämä aiheuttaa luonnollisesti valtavan haasteen opetuksen suunnittelulle ajankäytön sekä valintojen ja priorisoimisen suhteen. Pitää valita, mitkä ovat ne perusasiat, joihin näyttelijä tukeutuu, kun hän yrittää navigoida näyttämön intensiivisessä kaaoksessa. On siis valittava se läsnäolotarina, jota hän ensisijaisesti toteuttaa.

6. LUOTETTAVUUSPOHDINTA

Tarkastelen lopuksi lyhyesti tutkimuksen luotettavuutta sekä jatkotutkimuskohteita. Tarkoitukseni on ollut tässä raportissa esitellä tekemäni tutkimus johdonmukaisesti ja läpinäkyvästi. Olen esitellyt tutkimusongelmaani ja –lähtökohtiani, tutkimusaineiston keruutani sekä tulkintojen ja päätelmien tekemistä aineistostani. Toivon, että olen kyennyt esittelmään tutkimuksen eri vaiheet niin, että näitä askeleita voi seurata.

Keskeistä tämän pienen tutkimuksen arvioinnin kannalta on tarkastella tutkimusaineistoa ja sen hankintaan. Olen esitellyt tässä raportissa aineiston hankkimisen ja rajaamisen vaiheita ja menetelmiä. Aineiston keruuta helpotti se, että alan tutkimuskenttä on nuori ja väitöskirjojen määrä on sangen rajallinen. Tämä aiheutti myös vaikeuksia tutkimusprosessille. Suurempi joukko väitöskirjoja, joista voisi poimia otoksen, olisi helpottanut otoksen rajaamista. Tarkempi rajaaminen olisi voinut syventää tarkastelua. Aineiston puolustukseksi on sanottava, että se kattaa hyvin (osana tutkimuksen viitekehystä) tarkastelevat teatterin taiteellisen tutkimuksen väitöskirjat valitulta ajanjaksolta.

Aineistosta nousevat läsnäolotarinat heijastelevat luonnollisesti eri tutkimusten taustalla olevia esityksiä, jotka käsittivät laajan skaalan esityksiä perinteisistä draama-teatterista nykyteatteriin ja performanssiin. Väitöstutkimuksen tekijäksi valikoituminen painottaa nykyteatterin ja kokeellisen teatterin osuutta aineistossa.

Olen avannut ja perustellut raportissa tutkimuksen päätelmiä. Olen luonut kontekstia tulkinnalleni käsittelemällä muiden tutkijoiden ajatuksia käsiteltävästä aiheesta, läsnäolokäsitteen käyttämisestä sekä omiin teatterinopettamisen kokemuksiin perustuvia näkemyksiä siitä, mitä tulisi huomioida ilmiötä käsitteellistettäessä.

Tärkein tutkimuksen potentiaalisista ongelmakohdista on tarinoiden konstruoinnin vaihe. tarinat ovat luonnollisesti tutkijan tulkintaa, ja niihin myös suhtauduttava sellaisina. Ne avaavat kuitenkin kiinnostavia näkökulmia ongelmaan. Ne myös tiivistä-

vät löydettyjä teemoja mielekkäällä tavalla ja tarjoava sellaisen näkökulman ongelmaan, joka lähestyy käytännön harjoitustilanteita ja siinä käytettävää kieltä.

Tutkimuksen johtopäätöksiä olisi myös parantanut se, että olisin voinut tarkemmin ja pitemmälle seurata eri väitöskirjojen teoreettisia juuria ja avata eri taitelija-tutkijoiden teatteri-ideologiaa. Lajempaa käsitehistoriallinen tarkastelu läsnäolokäsitteeseen oli myös lisännyt tutkimuksen painoarvoa. Nämä tarkastelut eivät kuitenkaan mahtuneet tämän Pro gradu -työn puitteisiin. Ne antavat joka tapauksessa hyviä suuntia jatkotutkimuksia varten. Toinen hyvin mielenkiintoinen jatkotutkimuksen suunta olisi tarkastella läsnäolonnarratiiveja eri teattereissa ja konkreettisissa harjoitusprosesseissa.

Läsnäolokysymysten tarkastelemisella on luonnollisesti monella tapaa annettavaa myös muulle kasvatustieteelliselle keskustelulle kuin pelkästään teatteripedagogiikkaan keskittyvälle. Erityisesti opettajan työn pohtimisessa teatterin läsnäolokäsitteet resonoivat mielenkiintoisesti. Opettajat joutuvat painimaan osittain samojen ongelmien parissa kuin esiintyjät teatterinäyttämöllä.

Merkitystä voidaan haarukoida kahdesta suunnasta. Toisaalta opettaja on esiintyjä. Halusi hän sitä tai ei, niin hänen työhönsä pätevät useat esiintyjyyteen liittyvät ”lainalaisuudet”. Ei tietenkään pidä langeta diletantteihin yleistyksiin näyttelemisestä pelkkänä tekeytymisenä joksikin hassuksi roolihenkilöksi, jolloin toiminnalla ei ole ole kovin paljon yhteistä opettajan työn kanssa. Mutta jos ymmärretään näytteleminen ja esiintyminen aidon tilanteen ja vuorovaikutuksen muodostamiseksi esiintyjän ja yleisön/osallistujien välille sekä aidosti tässä vuorovaikutuksessa olemisena, omana itsenä (hyväksyttiin aidon itsen olemassaolo tai ei), niin yhtäkkiä päästäänkin hyvin lähelle hedelmällisen, kannustavan ja osapuolia arvostavan opetustilanteen ihannetta. Näin ollen läsnäolo näyttämöllä on selkeästi opettajan työn laatutekijä. Opettajan olisi hyvä selvittää itselleen, miten roolin ottamisen vakuuttavuus ja opettajan auktoriteetti syntyy omalta kohdalta.

Opettajan esiintyjyyden lisäksi merkityksellistä on se, että läsnäolokäsitettä käytetään paljon erilaisissa kasvatustieteellisessä sekä opettajan käytännön työhön nivoutuvissa keskustelussa. Käsitettä käytetään joskus löysästi, ja käsitteen tulkinnat ovat laaja-alaisia ja epämääräisiä. Niinpä käsite vaatii monipuolista ja perusteellista

tarkastelemista. Teatteridiskurssit antavat tarkasteluun hyvän vertailupinnan, koska läsnäolo on historiallisesti ollut hyvin tärkeä osa teatterin teorioita että käytäntöä. Jos tämä ajatus hyväksytään, niin myös tämän tutkimuksen relevanssi kasvaa teatteripedagogiikan parista kasvatustieteen kentälle laajemmin.

LÄHTEET

Auslander, P. 1994. Presence and Resistance. Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Auslander, P. 1997. From Acting to Performance : Essays in Modernism and Post-modernism, Lontoo ja New York: Routledge. Taylor & Francis Group.

Bredenberg, M. 2017. Näyttämöllinen kuvittelu. Helsinki: TEAK.

Carlson, M. 2006. Esitys ja performanssi. Kriittinen johdatus. Suom. Riina Maukola. Keuruu: Like.

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

Cuddy, A. 2016. Vahvasti länsä. Taltuta pelko ja opi luottamaan itseesi. Suom. Timo Utterström. Helsinki: Viisas elämä.

Diderot, D. 1987. Näyttelijän paradoksi. Helsinki: Valtion painatuskeskus & Teatteik-orkeakoulu.

Goodall, J., 2008. Stage Presence. Lontoo ja New York: Routledge. Taylor & Francis Group.

Hakkarainen, K. 2014. Kollektiivinen luovuus, yhteisöllinen oppiminen ja itsensä ylittäminen. Arvioitavaksi lähetetyn käsikirjoituksen varhainen luonnos 6.12.2014.

Hakkarainen, K., Lonka, K. & Lipponen, L. 2008. Tutkiva oppiminen. Järki, tunteet ja kulttuuri oppimisen sytyttäjinä. Helsinki: WSOY.

Halpern, B. L. & Lubar, K. 2005. Johtajuus ja vetovoima. Mitä näyttämön osaaminen tuo johtamiseen . miten vaikutetaan, motivoidaan ja innostetaan. Suom. Mauri Laukkanen. Helsinki: Rastor Oy.

Harding, F. 2004. Presenting and re-presenting self: from not-acting to acting in African performance. Bial, H. (toim.) The Performance Studies Reader. Lontoo: Routledge.

- Heikkinen, H. 2002. Draaman maailmat oppimisalueina: draamakasvatuksen vakava leikillisuus. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Heinonen, S. 2000. Ilmaisuleikit tarinan talossa. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Houni, P. 2000. Näyttelijäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista. Helsinki: TEAK.
- Hulkko, P. 2013. Amoralista Riitaan. Ehdotuksia näyttämön materiaalisesti estetiikaksi. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.
- Hulkko, P. 2011. Ruumiinsyntaksista näyttelijädraamaturgiaan. Teoksessa Silde, M. (toim.) Nykynäyttelijän taide. Horjutuksia ja siirtymiä. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. 15 – 49.
- Hytönen, E. 2011. Huippukokemukset työskentelymotivaation rakentajana jazzissa. Kulttuurintutkimus 28 (4), 31 – 44.
- Kokkonen, T. 2017. Esityksen mahdollinen luonto – suhde ei-inhimilliseen esitystahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Esittävien taiteiden tutkimuskeskus.
- Korhonen, R. J. 2013. Fokus. Näyttelijöiden kokemuksia keskittymisestä, sen kadottamisesta ja löytämisestä. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 42. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Koskinen, A. 2013. Tunnetiloissa. Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Kinnunen, H-M, 2008. Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa. Helsinki: TEAK.
- Kirby, M. 1995. On Acting and Not-Acting. Zarilli, B. (toim.) Acting (Re)Considered. Theories and practices. London: Routledge.
- Kuusi, J. 2016. Miten siellä draamassa opitaan? Draamaoppiminen draamakasvatuksen väitöskirjoissa. Proseminaaritutkielma. Turku: Turun yliopiston Kasvatus tieteen laitos.

- Laakso, E. 2004. Draamakokemusten äärellä. Prosessidraaman oppimispotentiaali opettajaksi opiskelevien kokemusten valossa. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Lehmann, H. 2009. Draaman jälkeinen teatteri. Suom. Riitta Virkkunen. Keuruu: Like.
- Lehtonen, J. 2015. Elämäntunto – Näyttelijä kohtaa hoitolaitosyleisön. Helsinki: TEAK.
- Martin, M. 2013. Minän esitys. Ohjaajan pohdintaa oman, yksityisen päiväkirjakatkelman työstämisestä näyttämölle. Helsinki: TEAK.
- Meyerhold, V. 1981. Teatterin Lokakuu. Jyväskylä: Love kirjat.
- Oida, Y. & Marshall, L. 2004. Näkymätön näyttelijä. Helsinki: Teatterikorkeakoulu & Like.
- Porkola, P. 2014. Esitys tutkimuksena – näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen Esitystaiteessa. Helsinki: TEAK.
- Pätsi, M. 2010. Näyttelijän tekniikoita, Helsinki: Avain.
- Sandqvist, V. 2013. Minä, Hamlet Näyttelijäntyön rakentuminen. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Schechner, R. 2016. Johdatus esitystutkimukseen. Suom. Sarianna Silvonen. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. 2009. Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. Jyväskylä: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Weston, J. 1999. Näyttelijän ohjaaminen. Kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan. Helsinki: Taik julkaisut.