

Disa Kamula

KUUNTELEMISTAIDON KEHITTÄMINEN TEATTERITYÖSSÄ

**Poikkitieteellinen fenomenologinen tutkimus Suzuki-metodista, Viewpoints-
tekniikasta ja kuuntelemistaidon kehittämisestä näyttelijäntyössä**

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto, syyskuu 2007

Tampereen yliopisto
Taideaineiden laitos
KAMULA, Disa:

KUUNTELEMISTAIDON KEHITTÄMINEN TEATTERITYÖSSÄ
Poikkitieteellinen fenomenologinen tutkimus Suzuki-metodista,
Viewpoints-tekniikasta ja kuuntelemistaidon kehittämisestä
näyttelijäntyössä

Pro gradu -tutkielma, 97 s. (+ LIITTEET 13 s.)
Teatterin ja draaman tutkimus
Syyskuu 2007

Tiivistelmä

Tässä tutkielmassa tarkastellaan kuuntelemistaidon kehittämistä teatterityössä. Kuuntelemista tarkastellaan ilmiönä ja siitä tehtyyn tutkimukseen perehdytään puheviestinnän teorioiden ja tutkimusmetodien kautta. Kuuntelemistaidon kehittymistä mitataan yhdysvaltalaisen Laura Janusikin *Conversational Listening Span (CLS)* -tutkimuksen avulla. Vertailututkimuksen koehenkilöt ovat tässä tutkimuksessa improvisaatioteatterin harrastajia.

Tutkielmassa raportoidaan vertailevan CLS-tutkimuksen tulokset, jotka tukevat kuuntelemistaidon kehittymistä yksilötasolla improvisaatioteatterin harrastamisen myötä. Kommunikatiivisen kompetenssin tulokset olivat myös tilastollisesti merkitseviä, vaikka tutkimusotos oli verrattain pieni.

Kuuntelemistaidon kehittämiseen teatterityössä pyritään löytämään myös muita harjoitusmetodeja fenomenologian kautta. Tutkijan oma kokemus kuuntelemistaidon kehittämisestä yhdysvaltalaisen näyttelijän Ellen Laurenin pitämällä Suzuki-metodin ja Viewpoints-tekniikan intensiivikurssilla on ollut tämän fenomenologisen tutkimuksen lähtökohta. Tutkija on myös haastatellut Ellen Laurenia.

Tutkielmassa on tarkasteltu näitä näyttelijäntyön harjoitusmetodeita niin käytännön kokemuksen kuin taustavaikuttajien, Anna Bogartin, Tina Landaun, Tadashi Suzukin, Jerzy Grotowskin, Martha Grahamin ja Mary Overlien ajatusten kautta.

Tutkielman avainsanoja:

kuunteleminen, näyttelijäntyö, improvisaatioteatteri, harjoitteleminen, teatterityö, puheviestintä, CLS-tutkimus, Suzuki-metodi, Viewpoints-tekniikka, fenomenologia

KOHTAUSLUETTELO:

PROLOGI

Tadashi Suzukin ”Troijan Naiset”

1 JOHDANTO.....	1
1.1 Teoreettista taustaa kuuntelemisen opettamiseen	3
1.1.1 Fenomenologia.....	3
1.2 Poikkitieteelliset tutkimusmenetelmät.....	4
1.3 Teatterityö.....	5
1.4 Teatteriesityksen tutkimisesta teatterin käytännön tutkimiseen.....	6
2 KUUNTELEMINEN.....	10
2.1 Stanislavskin perintöä kuuntelemiseen.....	10
2.2 Kuunteleminen ilmiönä.....	11
2.3 Kuunteleminen kommunikaatiotaitona.....	13
2.4 Kuuntelemisen malleja.....	14
2.5 Perinteiset aikajännemittarit.....	15
2.6 Mittareiden kehittäminen	16
2.7 Laura Janusikin Conversational Listening Span (CLS).....	17
2.8 Improvisaatioharjoitusten suhde kuuntelemiseen.....	17
3 KUUNTELEMISEN JA MUISTIN YHTEYDESTÄ	19
3.1 Valikoiva kuulo, eli kaikkein tärkein signaali	19
3.2 Muistin suhde kuuntelemiseen	20
3.3 Muisti ilmiönä	20
3.4 Muistiteorioita.....	21
3.4.1 Muistityypeistä.....	22
3.4.2 Työmuistiteoria	23
3.4.3 Kapasiteettiteoria.....	23
4 KUUNTELEMISTAIDON KEHITTÄMISEN MITTAAMINEN.....	25
4.1 Tutkimuskysymys.....	25
4.2 Tutkimusaineisto.....	25
4.3 Tutkimusmenetelmä.....	26
4.4 Tutkimuksen käytäntö.....	27
4.4.1 CLS-tutkimus.....	27
4.4.2 Puhumisen aikajänne –mittari.....	29
4.4.3 Kommunikatiivinen kompetenssi.....	29
4.5 Tutkimuksen tulokset.....	30
4.6 Tulosten analysointi.....	31
4.6.1 CLS-tulokset.....	31
4.6.2 Puhumisen aikajänne – mittarin tulokset.....	33
4.6.3 Korrelaatio.....	34
4.6.4 Interpersonaalinen arvio.....	34
4.6.5 Kiinnostuneisuus keskustelusta.....	35
4.6.6 Kommunikatiivisen kompetenssin tulokset.....	36

5 MUISTI TEATTERISSA.....	40
5.1 Anne Bogartille teatteri on muistamista.....	40
5.2 Näyttelijän muisti.....	41
5.3 Konstantin Stanislavski ja tunnemuisti	42
5.4 Martha Graham ja ruumiin muisti.....	45
5.5 Jerzy Grotowskille ruumis on muisti.....	48
6 SUZUKI-METODI.....	49
6.1 Tadashi Suzukin teatterityö.....	49
6.2 Historiallista taustaa.....	50
6.3 Käytäntöä.....	51
6.4 Oppiaineet.....	52
6.4.1 Tamppaus.....	53
6.4.2 Sivuaskel eli ”Basic Number One”.....	54
6.4.3 Jalkojen kielioppi eli erilaiset kävelyt	56
6.4.4 Kehon perusasento	59
6.4.5 Yhdellä jalalla seisominen	60
6.4.6 Kyykistyminen.....	60
6.4.7 Polvistuminen.....	61
6.4.8 Selän taivutus.....	62
6.4.9 Ankka-kävely.....	63
6.4.10 Metallitikkaat	63
6.4.11 Lahjoituslista.....	66
7 VIEWPOINTS-TEKNIikka	68
7.1 Omien tarkoitusperien tutkiminen.....	69
7.2 Työskentelyä teatteriryhmässä.....	69
7.3 Lähtökohtana dekonstruktio.....	71
7.4 Näkökulmien määrittelyä.....	73
7.5 Ajan näkökulmat	73
7.5.1 Tempo	74
7.5.2 Kesto.....	74
7.5.3 Kinesteettinen vastaus.....	75
7.5.4 Toisto.....	76
7.6 Tilan näkökulmat	76
7.6.1 Muoto	76
7.6.2 Ele	77
7.6.3 Arkkitehtuuri	78
7.6.4 Tilallinen suhde	78
7.6.5 Topografia	79
7.7 Viewpoints-harjoittelun käytännöstä.....	79
7.8 Näkökulmia äänen kanssa työskentelyyn	80
8 KUUNTELEMISTA JA KOHTAAMISTA	81
8.1 Instrumenttina oma keho	81
8.2 Henkilökohtainen henkinen prosessi.....	82
8.3 Impulssien virta.....	84
8.4 Kokonaisvaltainen teko.....	85
EPILOGI.....	88
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS.....	90
LIITTEET.....	93

PROLOGI

Tadashi Suzukin ”Troijan Naiset”

Japanilaisen teatteriohjaajan ja filosofin Tadashi Suzukin Waseda Sho-Gejiko teatterin 15 vuotta kestänyt *The Trojan Women* -esityksen maailmankiertue päättyi Suomeen vuonna 1989. Tuolloin teatteri esiintyi jo Suzuki Company Of Toga (SCOT) -nimellä, jonka teatteri oli ottanut käyttöön vuonna 1984.¹ Esityksestä kirjoitetuissa kritiikeissä nousee esiin tämän kyseisen esityksen ja Tadashi Suzukin luoman näyttelijäntyön metodin voima ja merkitys teatteritaiteelle ja -työlle. Näin esitystä arvioi *Helsingin Sanomien* kriitikko Jukka Kajava (HS 18.9.1989):

Ryhmän tavattoman kurinalainen, taiteelleen antautunut, jäntevä näyttelijäntyö ja Tadashi Suzukin ohjauksen orkestraalinen tarkkuus ovat tulkinnan vetovoimaisia valtteja. He eivät jätä ainuttakaan nuottia soittamatta. *Troijan naiset* on edustavasti ja opettavasti tinkimättömän läsnäolon teatteria, mitä näyttämötyöhön tulee. [---]

Puheilmaisun tietoinen rikkonaisuus ei ehkä vastaa täysin suomalaisen teatterikatsojan esteettisiä toiveita, mutta senkin myötä näyttelijät, ennen muuta pääroolia, surevaa vanhaa naista näyttävä **Kayoko Shiraishi**, menevät maneeria pitemmälle.

Itse asiassa tulkinnan jäntevä rytmi on paljossa puheen musiikkia. Näyttelijäin fysiikassa se on liikkumattomuuden ja harkitun liikkeen huikeaa dynamiikkaa.

Pienestä tulee Suzukin Companyn *Troijan naisissa* loistokkaasti suurta.

Aamulehdessä (18.5.1989) toimittaja Anne Välinoro kirjoitti kyseisestä Suzuki Company Of Togan (SCOT) vierailusta näin:

SCOTin esitys on pinnalta katsoen merkillisen staattinen, näyttelijät lausuvat repliikkinsa metodin mukaisesti suoraan yleisölle, äärimmilleen keskittyneinä ja tavanomaista katsedialogia välttäen. Tilaa käytetään lähes pelkästään vertikaalisesti, liikkeillä ei pyritä luomaan kuvallista grafiikkaa joukkokohtausten tyyliin ja kohtauksilla on oma verkkainen jaksotuksensa.

Sitten kun maltaa jäädä seuraamaan yksittäistä näyttelijää, huomaa sen muhkean intensiteetin, millä tila otetaan haltuun yksikköinä. Ne jalat, ne jalat! Suzukin työkalut lyllertävät, kohoavat etuvaakaan, hiipivät ja tekevät tasahyppyjä jänteinä mekanismeina. Kuororeplikointi on täsmällistä kuin yhtäaikaikaa käyvillä koneen osilla. Kansaa esittävä näyttelijäryhmä toimii melkein narusta vetämällä.

Suomenmaan (22.5.1989) toimittaja Leo Stålhammer puolestaan otsikoi arvostelun esityksestä sanoilla *Troijan naiset unohtumaton elämys*. Hän kirjoittaa kritiikissään seuraavasti:

Ani harvoin kokee teatterissa samalla tavoin katsojansa vangitsevaa näytelmän tulkintaa. Troijan naiset kestää runsaan tunnin yhteen menoon mutta siinä on enemmän sanomaa kuin monissa merkittävässäkin kolmen tunnin esityksissä.

SCOTin esitystä oli ehditty arvioida myös maailmalla ennen sen saapumista Suomeen. International Theatre Institute (ITI 1989) oli saanut ryhmältä ennakkotietojen mukana myös koosteen esityksen aiemmista arvosteluista, joista tässä muutamia poimintoja.

¹ ITI:n taustatiedot, 1989

Suzukian acting conveys an incredible tension in the midst of stillness, an alertness which sees from behind closed eyes. When a soaring leap is made it is still of the earth in midair. When a foot hits the floor, both mind and body push behind it: The actor enters the floor. (Roderick Mason Faber, *-Village Voice, June, 1979*)

On the other hand, violent emotion is conveyed in the acting of Miss Shiraishi. With Medusa-like hair and a voice than can surge from a zephyr to a cyclone, she is bonding of natural elements. One does not have to understand Japanese to appreciate her expressive acting or to feel the psychic wounds that she suffers as her homeland is devastated. (Mel Gussow, *-New York Times, May, 1982*)

Tadashi Suzuki's production of *The Trojan Women* (at the Riverside Studios till Sunday and not to be missed) is a brilliant piece of ritualistic theatre that uses Euripides's text as a jumping-off point and that establishes a direct link between Japanese and Greek formalism. (Michael Billington, *-The Guardian, April, 1985*)

Teatterityössä kuunteleminen vaatii keskittymistä. Äärimmäisen tehokkaan metodin näyttelijän keskittymisharjoituksiin on luonut japanilainen teatteriohjaaja, kirjailija ja filosofi Tadashi Suzuki, jonka metodia esittelen tutkimuksessani sekä oman kokemuksen, että James R. Brandonin (1978) ja Paul Allainin (2002) kirjoitusten kautta.

Tadashi Suzukin harjoitusmetodi näkyy kriitikkojen mukaan esityksessä äärimmäisenä keskittymisenä, liikkumattomuuden ja harkitun liikkeen huikeana dynamiikkana. Keskittymistä voi parantaa harjoittelun avulla, mikä näkyy myös teatterin lopputuloksessa, esityksessä. Kriitikot olivat vaikuttuneita Suzukin esityksestä ympäri maailman, ainakin Yhdysvalloissa ja Suomessa. Suzukin teatteriseurue SCOT kiersi maailmaa 15 vuotta. Yhdysvalloissa Suzukin metodia voi nykyisin opiskella myös käytännössä. Suomessa tätä harjoitusmetodia ei opetettu, sen lopputulos vain näytettiin.

1 JOHDANTO

Keväällä 2007 tapasin näyttelijä Ellen Laurenin, joka oli opettamassa Suzuki-metodin ja Viewpoints-tekniikan kurssilla Helsingissä Kuriton Companyn¹ kutsumana. Ellen Lauren toimii näyttelijänä japanilaisen teatteriohjaajan, kirjailijan ja filosofin Tadashi Suzukin perustaman Suzuki Company of Togan (SCOT) riveissä. Lauren tunnetaan myös toisena taiteellisena johtajana ja näyttelijänä amerikkalaisen ohjaajan Anne Bogartin perustamassa Saratoga International Theater Institutessa (SITI Company)². Kahden viikon kurssin aikana pidin metodeista kurssipäiväkirjaa (Kamula 2007) ja myös haastattelin Ellen Laurenia (Lauren 2007). Tämä englanninkielinen haastattelu löytyy tutkimuksen liitteistä (LIITE 1).

Tutkimuskysymykseni koskee kuuntelemistaidon kehittämistä teatterityössä. Miten voimme nähdä suljetuin silmin, kuten Roderick Mason Faber arvostelussaan kuvaa? Mistä kuuntelemisessa on kyse? Ja voiko sitä mitata? Ja ennen kaikkea, voiko sitä kehittää?

Näyttelijä Ellen Lauren (2007) kokee Suzukin tekniikan tarpeellisuuden nykyisessä teatterissa ja ympäröivässä yhteiskunnassa hyvin voimakkaasti.

Se on niin omituista tässä maailmassa. Mennessään teatteriin ihmiset haluavat nähdä samoja asioita joita he näkevät televisiossa, elokuvissa tai kadulla. He haluavat että heitä ei horjuteta, etteivät he tunne itseään tyhmiksi. ”Älä haasta minua! Minä tarvitsen tarinan ja haluan että se on viihdyttävä!” Tätä tapahtuu ympäri maailmaa. Ja olen varma, että teatteriryhmät tekevät hienoja esityksiä tähän tarpeeseen. Mutta rehellisesti sanoen, se ei ole enää makuni mukaista. Tällainen näyttelemisen saa minut aina lähes hulluksi, sillä näen niin paljon potentiaalia huoneessa. Näen ryhmän näyttelijöitä, jotka voisivat olla todella hyviä, jos he vain kuuntelisivat! (*naurua*) Oikeasti. Muita asioita. Mutta on vain harvoja ihmisiä, jotka osoittavat kuinka tämä tehdään. Ja olen hyvin onnekas, että olen löytänyt nämä kaksi ihmistä elämäni, jotka ovat opettaneet minua kuuntelemaan ja katsomaan maailmaa.³

Nämä kaksi ihmistä, joihin Ellen Lauren haastattelussa viittaa, ovat Tadashi Suzuki ja SITI Companyn taiteellinen johtaja ja ohjaaja Anne Bogart, jotka ovat molemmat luoneet omanlaisensa menetit luovaan työhönsä teatterin parissa. Suzukin metodi on myös käytössä Anne Bogartin työssä, sillä hän on yhdistänyt ryhmänsä harjoitteluun sekä Suzuki-metodin, että Viewpoints-tekniikan. Laurenin ajattelu television ja elokuvan keinojen ylivallasta teatteriin nähdessä viittaa selkeästi puolalaisen teatteriteoreetikon ja ohjaajan Jerzy Grotowskin ajatteluun köyhästä teatterista. Teatterilla on Grotowskin (1989, 51) mukaan olemassa kuitenkin yksi arvo, jota televisio eikä elokuva voi ylittää ja

1 Kuriton Company on v. 2005 perustettu fyysinen musiikkiteatterin ensemble, jonka esiintyjät pyrkivät yhdistämään työssään näyttelijän, tanssijan ja muusikon taitoja. Lisätietoa teatterista osoitteesta: <http://www.kuriton.com/index.php> (5.4.2007)

2 Lisätietoa teatterista osoitteesta: <http://www.siti.org/> (25.5.2007)

3 Suom. tekijän

tuo arvo on ”elävien olentojen välille syntyvä välitön yhteys”. Anne Bogart (2005) mainitseekin Grotowskin yhdeksi vaikuttajakseen kirjassaan *The Viewpoints Book* ja Grotowskin (1989) teos *Towards a Poor Theatre* löytyy myös Bogartin lähdeluettelosta.

Näiden harjoitusten kautta oppii Ellen Laurenin mukaan kuuntelemaan hyvin laaja-alaisesti. Mitä näyttelijä sitten voi oikein kuunnella? Lauren (2007) vastaa haastattelussa näin:

Esimerkiksi *Suzuki*-harjoituksissa kuunnellaan absoluuttisesti sekä huonetta, ohjaajaa, että keppiä, mutta samalla kuunnellaan suurimmaksi osaksi itseä, omaa keskittymistä, kuinka pystyy kuuntelemaan kehoaan ja sen tuntemuksia. Kuunteleminen on minulle myös tuntemista (*sensation*). Tuntemme, kuinka huolellisia ja tarkkoja olemme, kuinka nopeita olemme, ja olemmeko todella liikkumatta. Kuuntelemme myös sitä, missä jännitys on, käsissä, niskassa, kasvoissa, ajatuksissa. *Viewpoints* puolestaan kääntää kuuntelemisen ulospäin maailmaan hyvin poikkeuksellisella tavalla. Kuin jokin merieliö lähetämme omat lonkeromme ulospäin tunteaksemme jonkun toisen lähettämän kaiun takaisin. Kun jokainen joka on lavalla, tekee tätä, tapahtuu kohtaaminen. Ja jotain tapahtuu. Mutta se voi tapahtua ainoastaan silloin, kun kuunnellaan.⁴

Nämä metodit käsittelevät siis kuuntelemista hyvin laajalla alueella. Ne vaativat kuuntelemista sekä ulospäin, että myös sisäänpäin, näyttelijään itseensä. Teatterin työn päämäärä on mahdollistaa näyttelijöiden kohtaaminen näyttämöllä. Ja tämä kohtaaminen voi Laurenin mukaan tapahtua ainoastaan silloin, kun kuunnellaan. Kuinka siis voidaan opettaa kuuntelemista?

4 Suom. tekijän

1.1 Teoreettista taustaa kuuntelemisen opettamiseen

Rockhurstin yliopiston *Assistant Professor of Communication* Laura Janusik (2002) ehdottaa artikkelissaan *Teaching Listening: What Do We Do? What Should We Do?*, että jos haluamme tutkia kuuntelemisen opettamista, meidän tulisi etsiä vastauksia tulkintateorioiden (*theories of Interpretation*) kautta, sillä varsinaista yhtenäistä kuuntelemisen teoriaa ei ole vielä kehitetty. Stephen W. Littlejohnin (2002) *Theories of Human Communication* -teoksen mukaan tulkintateorioihin lukeutuvat fenomenologia, hermeneutiikka ja etnografia. Koska tutkimukseni ei sisällä ryhmän toiminnan tarkastelua, vaan omaa kokemustani, rajautuvat hermeneutiikka ja etnografia pois tutkimukseni mahdollisista teoriataustoista. Jäljelle jää siis fenomenologia.

1.1.1 Fenomenologia

Fenomenologia tutkii ihmisen tietoisuutta ja tapaa, jolla kokemuksen kautta ymmärrämme asioita ja tapahtumia. Fenomeeni, *phenomenon*, on ilmiö, jota tutkitaan havaintojen kautta. Tämän teorian mukaan voimme ainoastaan tietää sen, mitä olemme kokeneet. Näin ollen fenomenologi ei koskaan tee hypoteeseja vaan tutkii elettyjä ilmiöitä sellaisenaan, nähdäkseen, miten ne näyttäytyvät. Stanley Deetzin mukaan fenomenologialla on kolme peruseriaatetta. Ensinnäkin, tieto on peräisin tietoisesta kokemuksesta. Toiseksi, asioiden merkitykset koostuvat niiden potentiaalista ihmisen elämässä, toisin sanoen asioiden merkitys riippuu omasta suhtautumisestamme niihin. Kolmas oletus on se, että kieli on merkityksen muodostamisen työkalu. Kommunikaatio on puolestaan se väline, jolla kokemukselle annetaan merkitys. (Littlejohn 2002, 184-185.)

Tähän teoriaan nojaten tiedämme siis ainoastaan sen, minkä olemme tietoisesti kokeneet. Meillä täytyy myös olla henkilökohtainen suhde tutkittavaan asiaan, joka muodostaa sen potentiaalin. Merkitys asialle muodostetaan puolestaan kielen ja kommunikaation avulla. Myös venäläinen teatteriteoreetikko, näyttelijä ja ohjaaja Konstantin Stanislavski voidaan Mark Fortierin (1997, 32-33) mukaan tulkita fenomenologiksi, sillä hänen tutkimuksensa ja kirjansa (Stanislavski 1926, 1938 ja 1948) pohjautuvat hänen omaan tietoiseen kokemukseensa näyttelemisestä.

Stanislavskin henkilökohtaisen kokemuksen kuvaus on saavuttanut hyvin laajaa huomiota maailmanlaajuisesti. Koko hänen tutkimuksensa ja teatteriteoreettinen ajattelunsa voidaan siis lukea fenomenologisesti. Myös toinen Deetzin esittämä fenomenologian periaate toteutuu Stanislavskin kohdalla, sillä Stanislavski koki oman näyttelijäntyönsä tutkimisen hyvin tärkeäksi. Hän suhtautui siihen suurella intohimolla ja koko elämän kestäväällä kiinnostuksella. Kolmas Deetzin periaate puo-

lestaan toteutuu Stanislavskin kirjojen kautta, jolloin merkitykset siis muodostuvat kirjoitetun kielen kautta. Stanislavski muotoili teatteriteoriansa oppilaan päiväkirjan muotoon, sillä tuolloin hän pystyi muodostamaan myös ajallisia merkityksiä kielen muodon kautta.

Toisen mielenkiintoisen teorian fenomenologiasta on esittänyt Alfred Schutz. Hän liittää fenomenologian sosiaaliseen elämään ja tutkii tapahtumia niiden osallistujien näkökulmasta. Jokapäiväisessä elämässä me teemme kolme perustavanlaatuaista oletusta. Ensinnäkin, oletamme, että todellisuus on vakio. Se pysyy sellaisena kuin se on. Toinen oletus on se, että omat kokemuksemme maailmasta ovat paikkansapitäviä. Pystymme tekemään tarkkoja havaintoja maailmasta. Kolmanneksi näemme itsellämme voimaa toimia ja saavuttaa asioita eli vaikuttaa maailmaan. (Littlejohn 2002, 186.)

Kenties tunnetuimman fenomenologin Martin Heideggerin mukaan, todellisuutta ei tavoiteta tiukan analyysin ja reduktion, vaan luonnollisen kokemuksen kautta, mikä luodaan jokapäiväisen kielenkäyttömme avulla. Heideggerin filosofiaa on kutsuttu 'olemisen tulkinnaksi'⁵, ja sen mukaan asiat ovat olemassa ensimmäistä kertaa sanojen ja kielen kautta. Nämä teoriat liittävät fenomenologian kiinteästi hermeneutiikkaan kielen ja sosiaalisen kanssakäymisen kautta. (Littlejohn 2002, 187.)

Teatterin kontekstissa tämä ei kuitenkaan mielestäni pidä täysin paikkaansa. Kun tarkastelemme esimerkiksi sanatonta teatteria ja mimiikkaa, joissa puhuttua kieltä ei käytetä käytännössä lainkaan, voimme silti puhua teatterista. Heideggerin olemisen tulkinta ei aivan suoranaisesti siis päde teatterin kontekstissa. Koska tutkimukseni on myös pääosin lähtöisin omasta kokemuksestani, pohjaan fenomenologisen ajatteluni pääosin Deetzin ja Schutzin teorioihin.

1.2 Poikkitieteelliset tutkimusmenetelmät

Tämä tutkimus selvittää kuuntelemista ilmiönä erityisesti teatterissa ja näyttelijäntyössä, ja lähestyn tutkimuskysymystäni fenomenologisella otteella. Olen käyttänyt yhtenä menetelmänä haastattelututkimusta, mutta koska tämä menetelmä ei suoranaisesti taivu kuuntelemisen lähempään tarkasteluun, olen päättänyt myös yhteen tutkimusmenetelmään puheopin puolelta, missä kuuntelututkimuksella on pitkät perinteet. Tämän menetelmän kautta olen pyrkinyt mittaamaan kuuntelemista teatterin kontekstissa. Pyrin osoittamaan, että kuunteleminen on harjoiteltavissa oleva taito, jota voi myös kehittää teatterin kontekstissa.

5 "Hermeneutic of Dasein", Littlejohnin mukaan "*interpretation of being*"

Tarkastelen tutkimuksessani kokemustani kuuntelemistaidon kehittämisestä teatterityössä Ellen Laurenin pitämältä kurssilta saadun henkilökohtaisen kokemuksen kautta. Laajennan tarkasteluani Laurenin vaikuttajiin ja taustoihin, Anne Bogartiin, Tadashi Suzukiin, Jerzy Grotowskiin, Stanislavskiin, Martha Grahamiin ja Mary Overliehen. Koska kuunteleminen ilmiönä läpäisee kaiken inhimillisen toiminnan, olen tarkastellut kuuntelemista myös omana ilmiönään lähinnä puheviestinnän teorioiden ja metodien kautta, sillä kuuntelemisilmiön tutkimisessa puheviestintä on tieteenä kaikkein pisimmällä. Puheviestinnän kautta olen myös päätenyt tarkastelemaan muistia ja sitä koskevia teorioita sekä puheviestinnän, että teatterin konteksteissa. Olen kuitenkin rajannut tutkimukseni kuuntelemistaidon kehittämiseen käytännön teatterityössä, joten perehdyn myös tarkemmin Ellen Laurenin opettamiin työskentelymetodeihin, suzuki-metodiin ja viewpoints-tekniikkaan.

1.3 Teatterityö

Teatteri nähdään väylänä käsitellä yhteiskunnallisia aiheita ja asioita, se nähdään tekstin ja esittämisen taiteena. Työnä teatteria ei ole arvostettu aikoihin, mikä voi myös osaltaan johtua siitä, etteivät näyttämötaiteilijat enää itsekään tiedosta, mitä teatterityö on. Miira Sippolan (2006, 36) *Teatteri – lehteen* (8/06) kirjoittaman artikkelin pohjalta kiinnostuin amerikkalaisesta ohjaajasta Anne Bogartista, sillä häntä kuvattiin työryhmän kesken ykkösluokan yhteistyöntekijäksi, *ultimate collaboratoriksi*, joka tiedostaa myös kuuntelemisen merkityksen.

Yhteistyö merkitsee minulle kuuntelemista. Ja sitä, että annan vastuun näyttelijöille. Teemme paljon taustakartoitusta. Ennen kuin astumme näyttämölle, istumme pitkään pöydän ääressä.

Samaisessa artikkelissa myös mainittiin, että Bogartin johtama teatteriryhmä SITI Company, käyttää teatterityönsä perustana Suzuki-metodia ja Viewpoints-tekniikkaa. Kumpaakaan tekniikkaa ei kuitenkaan avattu artikkelissa tarkemmin. Mitä Anne Bogart oikein tekee, kun häntä näin kehuaan? Mitkä ovat nuo metodit? Kuinka hän oikein työskentelee? Metodien täytyy liittyä kuuntelemiseen, mutta miten? Tämän ajatuskulun jälkeen käänsin sivua ja huomasin Kuriton Companyn ilmoituksen kahden viikon intensiivikurssista, jonka aiheena on Suzuki-metodi ja Viewpoints-tekniikka, vetäjänä Ellen Lauren, Siti Companystä. Ilmoittauin heti.

Ellen Lauren (2007) antaa kysymykseen teatterityöstä selkeän vastauksen. Hänelle teatterin työ on harjoittelua. Laurenille harjoittelu on samalla myös elämäntapa, ja hänen työtapansa on pysynyt samana jo yli 20 vuotta. Kysyin Ellen Laurenilta haastattelussa syytä siihen, miksi hän yhä opettaa ja käyttää juuri näitä näyttelijäntyön tekniikoita omassa työssään.

Minulle nämä harjoitukset ovat kaikkein perustavanlaatuisimpia ja tehokkaimpia tapoja harjoitella. Tiedän paljon erilaisia harjoituksia, jotka ovat hyviä, mutta eivät aivan kata koko sitä

aluetta, mitä teatteriharjoitusten tulisi kattaa, sillä on kyse myös ihmisyydestä. Se on siis hyvin monimutkaista. Ja nämä kaksi harjoitusta, erityisesti kun ne asetetaan rinnakkain, kattavat todella laajan valikoiman kokemuksia ja taitoja.⁶

Kurssin takana oli uuden helsinkiläisen teatteriryhmän, Kuriton Companyn perustaja, näyttelijä Terhi Suorlahti (2005), joka on myös kirjoittanut *Teatteri* -lehteen (6/05) artikkelin Anne Bogartin opeista. Suorlahti on osallistunut SITI Companyn järjestämälle kuukauden mittaiselle intensiivikurssille Saratoga Springsissä kesäkuussa 2005, jossa hän oli opiskellut molempia tekniikoita rinnakkain. Anne Bogart (2001, 27) puhuu harjoitusten yhteensopivuudesta seuraavaa:

Nämä kaksi toisistaan poikkeavaa lähestymistapaa näyttelijän treenaukseen toimivat keskinäiseltä alkemialtaan upeasti. Vailla mitään ennakkosuunnitelmaa tai luonnosta noiden kahden harjoitusmenetelmän yhdistämiseksi, ne osoittautuivat toimivan toistensa vastapainona ja lopputulos oli onnistunut. Suzuki-menetelmä ja Viewpoints, jotka ovat täysin erilaisia lähestymistavaltaan ja alkuperältään, muodostivat SITI Companyn harjoitusten ja opetuksen ytimen. Näiden kahden menetelmän soveltaminen samaan kehoon tuottaa voimaa, tarkkuutta, joustavuutta, näkyvyyttä, kuuluvuutta, spontaaniutta ja läsnäoloa.

Ellen Lauren puhuu laajasta valikoimasta kokemuksia ja taitoja. Anne Bogartin tarkennuksella hän tarkoittaa voimaa, tarkkuutta, joustavuutta, näkyvyyttä, kuuluvuutta, spontaaniutta ja läsnäoloa. Myös Suorlahti (2005) oli havainnut tekniikoiden yhteensopivuuden, ja hänelle oli osoittautunut ratkaisevaksi näiden kahden metodin rinnakkainen ja säännöllinen treeni, sillä tällöin teatterityö rakentui kurinalaisena ja luovana, ja ensemble koostui vastuullisista yksilöistä, joita yhdisti jokapäiväinen fyysinen harjoittelu.

1.4 Teatteriesityksen tutkimisesta teatterin käytännön tutkimiseen

Elin Diamondin (2001) *Johdatus esitykseen ja kulttuuripoliittikkaan* -artikkelin mukaan teatteria on tutkittu paljon juuri esityksen tutkimisen kautta. 1960-luvulta lähtien esitys on irrottautunut teatterin yhteydestä kuvaamaan valtavaa kulttuurisen toiminnan kirjoa. Tämä esitykseen keskittyminen on saanut aikaan teatteriteoreetikkojen provosoivia keskusteluja teatterin poliittisesta statuksesta suhteessa esitykseen. Esitys on alettu nähdä ja määritellä vastakohtana teatterin rakenteille ja konventioille. Tähän vaikuttivat varhaiset kokeelliset ryhmät, alan julkaisut sekä 1960-luvun puolivälin jälkistrukturalistinen teoretisointi. Teatteria syytettiin näytelmäkirjailijan auktoriteetin nöyristeleemisestä ja näyttelijöiden rajoittamisesta fiktiivisten hahmojen referentiaaliseen esittämiseen. Esitys sen sijaan on saanut osakseen kunniaa tekstin auktoriteetin, illusionismin ja konventionaalisen näyttelijäntyylin purkamisesta sekä tilan antamisesta esiintyjän monimuotoiselle ruumiille. Jälkistrukturalistien tekijän kuolemaa koskevien väitteiden mukaisesti painopiste on nykyisin siirtynyt auktoriteetista vaikutukseen, tekstistä ruumiiseen ja katsojan vapautteen luoda ja muuttaa merkityksiä. (Diamond

⁶ Suom. tekijän

2001.)

Esitys on ollut kulttuuripolitiikan ytimessä siitä lähtien, kun Platon pyrki puhdistamaan tasavaltansa teatraalisen esittämisen saasteesta, sekä esiintyjistä, että katsojista. Postmoderni käsitys esityksestä hyväksyy kuitenkin epäalkuperäisyyden, jonka Platon tuomitsi, mikä viittaa tietoteoriaan, joka pohjaa tietämisen ja tekemisen erilaisiin tapoihin, jotka ovat perustavalla tavalla heterogeenisiä, sattumanvaraisia ja riskialttiita. 1900-luvulla identiteetit eivät enää edellytä katkeamattomia kulttuureja tai traditiota. Yksilöt ja ryhmät kaikkialla improvisoivat paikallisia esityksiä muistoista kootuista tai muokatuista menneisyyden tapahtumista käyttäen hyväkseen vieraita ilmaisukeinoja, symboleja ja kieliä. (Diamond 2001.)

Performatiivisuus pohjautuu J. L. Austinin käsitteeseen *performatiivinen lausuma*, joka toteuttaa tai aiheuttaa sen, mihin viittaa. *The American Heritage Dictionary* -sanakirjan mukaan 'performance' on tehty asia, ajan ja tilan rajaaman kokonainen tapahtuma, joka muistetaan, jota tulkitaan ja josta keskustellaan. Mikäli esitys tapahtuu julkisesti, on olemassa todellisia vaikutuksia ja tavoiteltuja tai määrättyjä merkityksiä, jotka synnyttävät suhteita todellisuudessa. Performatiivisuuden juuret löytyvät esityksen aineellisuudesta ja historiallisuudesta, sillä esityksiä on mahdotonta kuvata irrallaan kulttuurisista tarinoista, perinteistä ja poliittisista kiistoista, jotka muodostavat käsityksemme historiasta. Sekä käytännössä että teoriassa esitys liikkuu nykyisyyden ja menneisyyden, läsnäolon ja poissaolon sekä tietoisuuden ja muistin välimaastossa. (Diamond 2001.)

Ratkaisematta dialektiikkaa teatterillisuuden ja performatiivisuuden välillä voimme Diamondin mukaan todeta, että jos nykyiset esityksen versiot ovat perinteisen teatterin alistamia, niin teatteri on myös vastaavasti esityksen alistama. Esiintyjien ruumiit ja teot sisältävät tärkeitä teatterillisen representaation esittämiä kysymyksiä, jotka liittyvät subjettiin, paikkaan, yleisöön, tuotteistamiseen, konventionaalisuuteen ja politiikkaan. (Diamond 2001.)

Mutta mitä on esityksen taustalla? Esitystä täytyy yleensä harjoitella, ainakin teatterin kontekstissa. Miksi tuota harjoitusprosessia ei tutkita yhtä antaumuksella kuin itse esitystä? Hyvä esitys on kuitenkin yleensä harjoitusprosessinsa näköinen tuote. Miksi kukaan ei tutki näitä käytäntöjä? Teatterin työ on Ellen Laurenin (2007) mukaan juuri harjoittelua. Se on siis todellakin fyysistä työtä. Diamondin (2001) mukaan tutkimuksen painopiste on puolestaan siirtynyt tekstistä ruumiiseen. Miksei teatterin tutkimus siis voisi tutkia juurikin tuota työtä ja sen käytäntöjä, eri metodeja ja niiden etuja? Miksi keskittyä lopputuloksen tulkintaan, jonka merkitystä katsojalla on kuitenkin vapaus muuttaa?

Kulttuuria analysoimalla voidaan Diamondin (2001) mukaan saada aikaan tiedostamista, luoda merkityksiä ja nostattaa kiistoja. Esityksen tutkiminen voi muistuttaa meitä kulttuurisiin esityksiimme sisältyvistä epävakaina improvisaatioista ja paljastaa ne säröt, repeämät ja muokkaukset, jotka ovat sulautuneet jatkuvaan uudelleen esittämiseen. Esityksen tutkiminen tarkoittaa sitä, että tullaan tietoisiksi esityksestä itsestään kiistanalaisena tilana, jossa merkityksiä ja haluja tuotetaan ja pidätellään ja tulkitaan monilla eri tavoilla. Esitystä tutkittaessa on otettava huomioon tutkimuskohteen historiallinen, kulttuurinen ja poliittinen erityisyys, tekijän suoritus, sekä identiteetti ja erilaisuus poliittisesti värittyinä mutta joustavina käsitteinä. Yhdistelmämuotoisuudessaan esitys vaikuttaisi-kin parhaalta perustelulta tieteidenväliselle ajattelulle. (Diamond 2001.)

Mikä on tekijän suoritus? Miten sitä voi suhteuttaa? Edellisiin esityksiinkö? Vai kenties harjoitteluun? Ellen Lauren vertaa näyttelijän työtä konserttipianistin työhön. Upea pianisti saa meidät nauttimaan Rahmanovista ja koska tiedämme kappaleen olevan hyvin vaikea, tiedämme, että pianisti on harjoitellut asteikkoja useita tunteja. Harjoittelu siis näkyy taiteen tasossa, vaikka harjoittelu ei olekaan itsessään taidetta. Se on työtä. Näin myös teatterissa.

Kuten yhdysvaltalainen kuuntelemisen tutkija ja kouluttaja Sheila Bentley (1993) sanoo, meidän tulee mukauttaa koodausstrategiamme niiden tilanteiden mukaisesti, missä tulemme tietoa tarvitsemaan⁷. Näyttelijä tarvitsee tietoa näytellessään, eli ollessaan näyttämöllä. Tällöin myös näyttelijän tarvitsemat tiedot tulisi Bentleyyn ajatusta soveltaen koodata näyttämön toiminnan kautta. Jotta voimme puhua näyttämön toiminnasta ja näyttelijän työstä tarkasti, on syytä määritellä se osa-alue, jonka parissa näyttelijät työskentelevät. Michael Quinn (1990, 41-42) on esittänyt artikkelissaan *Tähteys ja näyttelemisen semiotiikka* Prahan koulukunnan teorian näyttelemisestä:

Prahan koulukunnan teoria näyttelemisestä pelkistää esityksen kolmeen keskeiseen osatekijään: (1) esiintyjän omiin luonteenpiirteisiin, (2) käsitteelliseen draamalliseen roolihahmoon, joka sijoittuu katsojien tietoisuuteen ja (3) näiden kahden välille sijoittuvaan näyttämöhahmon käsitteeseen, joka on näyttelijän, pukusuunnittelijan, ohjaajan ja työryhmän muiden jäsenten roolihahmosta eräänlaisena teknisenä objektina tai merkitsijänä luoma kuva.

Koska näyttelijä, eivätkä sitä vastoin ohjaaja tai muutkaan teatterin työläiset voi päästä konkreettisesti katsojan tajuntaan, missä roolihenkilö Prahan koulukunnan teorian mukaan sijaitsee, on roolihenkilön luominen siis jätettävä katsojan vastuulle. Se, mihin teatterin työntekijät, mukaan lukien näyttelijät, voivat vaikuttaa, on näyttämöhahmon luominen.

⁷ Katso luku 3.4.1 Muistityypeistä.

ESIINTYJÄ →
”Performer”
näyttelijän
luonteenpiirteet

NÄYTTÄMÖHAHMO →
”Stage figure”
katsojan havaitsema

ROOLIHENKILÖ
”Character”
draaman henkilö
katsojan tajunnassa

Tässä työssä näyttelijä tekee siis yhteistyötä muiden teatterin osa-alueiden kanssa. Näyttelijälle kuuluva työosarka näyttämöhahmon luomisessa on kehon ja äänen partituurin suunnitteleminen ja toteuttaminen, kuten Grotowski (1989, 54) asian ilmaisee.

Kyse on inhimillisten impulssien virrasta sekä kaikista sattumanvaraisuuksista puhdistettujen reaktioiden seikkaperäisestä ohjaamisesta ikään kuin suoraan ytimeen. Näyttelijälle tämä virta muodostaa eräänlaisen partituurin, lähtökuopan tai trampoliinin, jolta ponnistaen hän voi päästää liikkeelle omat intiimit mielteensä, henkilökohtaiset elämäkokemuksensa. Tällä tavoin näytellen hän voi joka päivä luoda uudelleen saman partituurin, kokonaisen minänsä, käyttäen kaikkia henkisiä ja fyysisiä mahdollisuuksiaan.

Quinnin (1990) mukaan fiktion välittämiseen tarvitaan aina esiintyjän henkilökohtaisten ja yksilöllisten ominaisuuksien vastustusta näyttämöhahmoksi muuntumiseen. Näyttelijän muistin koodaus tapahtuu harjoittelun kautta, joten teatterityötä tutkittaessa on syytä kiinnittää huomiota harjoitteluun. Toisaalta, miten voimme löytää harjoitusmetodin, jota olisi syytä tutkia? Tietysti esitysten kautta, sillä ne ovat peili harjoitusprosessiin ja teatterityöhön. Myös tämän perustelun mukaisesti olisi kenties syytä valottaa Tadashi Suzukin työmetodia hieman tarkemmin.

2 KUUNTELEMINEN

Tässä luvussa tarkastelen kuuntelemista ilmiönä lähinnä puheviestinnän kautta ja pyrin löytämään tutkimusmetodin, jolla voi mitata kuuntelemistaidon kehittymistä. Kuuntelemisen tutkimusta kehittää jatkuvasti myös *International Listening Association* (ILA) ⁸, joka on vuonna 1979 perustettu kansainvälinen seura, jonka tarkoitus on tehokkaan kuuntelemisen opettaminen, kehittäminen ja tutkimus kaikilla aloilla.

Tampereen yliopiston puheopin laitoksen järjestämässä kansainvälisessä puheviestinnän juhlaseminaarissa Rockhurstin yliopiston puheviestinnän apulaisprofessori (*Assistant Professor of Communication*) Laura Janusik oli puhumassa Conversational Listening Span –tutkimuksestaan (CLS) syksyllä 2004. Tällä ’keskustelun kuunteluajajänne’⁹ –mittarilla (CLS) on mahdollista mitata sitä, kuinka montaa asiaa voimme keskustelun kuluessa pitää yhtä aikaa aktiivisena, kun meidän täytyy myös kohta puhua niistä.

Osallistuin keväällä 2004 tutkijana Laura Janusikin CLS-tutkimuksen suomalaiseen pilottitutkimukseen, jota vetävät FT, HM, logonomi Tuula-Riitta Välikoski, FM, logonomi Irma Ilomäki ja YTM, logonomi Elinita Mäki. Tein kuusi tutkimushaastattelua ja Janusikin esitelmää seurattuani huomasin pohtivani kuuntelemisen tärkeyttä myös teatterityössä.

2.1 Stanislavskin perintöä kuuntelemiseen

Näyttelijä ei ole koskaan näyttämöllä yksin. Vaikka kysymyksessä olisi monologi, hänellä on aina seuranaan ainakin katsoja. Muissa näytelmissä näyttelijä ei ole näyttämölläkään yksin. Näyttämön valhetta vastaan taistellessaan näyttelijän tulee Stanislavskin (1938, 189) mukaan esittää itselleen kaksi kysymystä:

[1] Toiminko minä vai taistelenko valhetta vastaan? [---]

[2] Ketä varten minä toimin? Itseänikö, katsojaa vaiko edessäni olevaa elävää ihmistä, so. vastanäyttelijää varten?

Stanislavski (1938, 189) vastaa itse esittämiinsä kysymyksiin seuraavasti:

[N]äyttelijä ei ole oma tuomarinsa luomistyön hetkellä. Yleisö ei ole myöskään tuomari näyttämön aikana. Se tekee johtopäätöksensä vasta kotonaan. Tuomari on – vastanäyttelijä. Jos näyttelijä on vaikuttanut häneen, jos hän on saanut toisen uskomaan tunnetilansa ja keskinäisen yhteyden aitoon totuuteen, niin luova tavoite on saavutettu ja valhe voitettu.

8 <http://www.listen.org/Templates/welcome.htm> (25.9.2007)

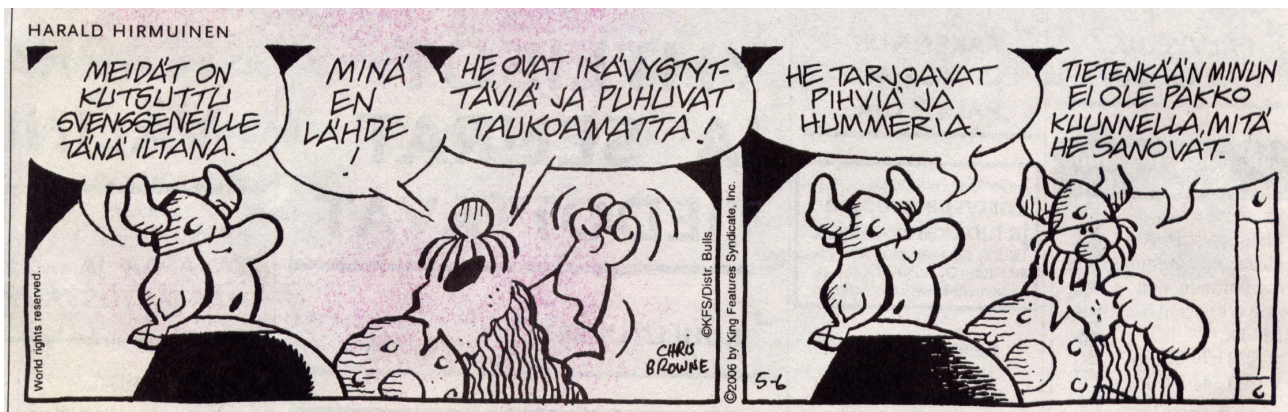
9 Suom. Ilomäki, Mäki ja Välikoski 2003

Stanislavskin mukaan näyttelijän taiteen luovan tavoitteen saavuttaminen vaatii siis uskottavan tunnetilan välittämistä vastaanäyttelijälle ja tuon keskinäisen yhteyden aitouteen uskomista, siis kommunikaatiota.

2.2 Kuunteleminen ilmiönä

Äitini kysyy usein isältääni, että ”kuulitko sinä, mitä minä oikein sanoin?”. Tähän isäni vastaa, että ”joo, joo”. Tämän keskustelun jälkeen ei yleensä tapahdu mitään, sillä isäni ainoastaan kuuli, mitä äitini hänelle sanoo. Hän ei kuunnellut. Tilanteessa tulee hyvin esiin kuulemisen ja kuuntelemisen ero. Ihmisen kuulo voi olla hyvä, ja hän kyllä kuulee mitä hänelle puhutaan, mutta sanoma ei silti mene perille. Jos isäni olisi kuunnellut, mitä äitini hänelle sanoo, emme joutuisi seuraamaan tätä samaa näytelmää toistuvasti.

Toisaalta kuuntelemisen ja kuulemisen ero voidaan myös havaita seuraavasta sarjakuvasta (HS 23.8.2006), jossa Harald tietää, että hänen on pakko kuulla taukoamatonta puhetulvaa, mutta oivalus tulee siitä, ettei hänen ole pakko kuunnella, mitä puhujat sanovat, vaan hän voi keskittyä omalta kannaltaan olennaiseen.



Musiikintutkija Erkki Lehtiranta (2004, 25) määrittelee *Musiikin korkeammat oktaavit* -kirjassaan kuulemisen ja kuuntelemisen eroa seuraavasti:

Usein ihminen on passiivinen vastaanottaja ulkomaailman äänille, kunnes hän todella herää kuuntelemaan. Hyvä harjoitus tämän kyvyn virittämiseen ja kehittämiseen on hiljentyä aika ajoin kuuntelemaan ympäristön äänimaailmaa, kaikkein matalimmista bassoäänistä kaikkein korkeimpiin diskanttiääniin. Näin voi kehittää korvan erottelukykyä. Näennäinen äänettömyyskin soi usein monin tavoin, esimerkiksi Lapin tuntureiden ”jyrisevä hiljaisuus”.

Kansainvälinen kuuntelemisen tutkimuksen seura ILA on määritellyt kuuntelemisen seuraavasti:

”Kuunteleminen on prosessi, jossa puhuttuja ja/tai nonverbaaleja sanomia vastaanotetaan, niistä rakennetaan merkityksiä ja niihin vastataan”.¹⁰

National Education Goals Panel (1992) ja U.S. Department of Labour (1991) ovat määritelleet kuuntelemisen yhdeksi olennaisimmista kansalaisten perustaidoista, yhdessä matematiikan, lukemisen, kirjoittamisen ja puhumisen kanssa (Janusik 2003). Historiallisesti on käytetty enemmän aikaa puhumisen opettamiseen, vaikka käytämmekin suurimman osan ajastamme kuuntelemiseen (Janusik 2002).

ILA:n määritelmän mukaan kuuntelemme siis paitsi puhetta, myös nonverbaaleja viestejä. Myös musiikintutkija Lehtiranta (2004, 30) muistuttaa siitä, että kuunteleminen ei ole pelkästään korviin liittyvä ilmiö vaan se koskee koko kehoa.

On hyvin tärkeää ymmärtää, että ihminen ei ota vastaan ääniä pelkästään korvillaan vaan koko kehollaan. Äänet kulkevat ihmiskehon lävitse vaikuttaen kehon nesteisiin, soluihin ja aivoaaltoihin sekä värähdyttäen luustoa, kudoksia ja sisäelimiä. Äänet ”soittavat” ihmistä. Meidän luumme ovat erityisen hyviä äänenjohtimia. Tämän voi jokainen todeta helposti itse laittamalla värähtelevän ääniraudan pääläelle. Kallon välittämän äänen voi kuulla aivan kuin se tulisi korvien kautta.

Ilmari Varilan (2006) tutkiman Orfeo -laulu ja instrumentaalipedagogiikan mukaan kuunteleminen voidaan jakaa kolmeen erilaiseen tyyppiin, horisontaaliseen, vertikaaliseen ja harmoniseen kuuloon. Koska tämä pedagogiikka on aivan oma tutkimuksensa, viitataan vain lyhyesti sen käsitteisiin. Horisontaalinen kuulo tarkoittaa tämän pedagogiikan mukaan tavallista, luonnonvaraista kuulemistä, joka ottaa ääniä yleensä vastaa vaakatasossa, eli korvasta korvaan. Tämänkaltaista kuuloa käyttäen ihminen voi myös sulkea itsensä kuullun ulkopuolelle. Vertikaalinen kuulo laajentaa kuuntelemisen koskemaan koko kehoa. Se rekisteröi ja mittaa intonaation eri tasoja ja ilmoittaa niiden puuttumisesta tai intonaation täyteydestä. Harmoninen kuulo puolestaan yhdistää nämä molemmat kuulot ja siitä kehittyy se väline, jolla pidetään aisti- ja musikaalista yhteyttä muiden samaa työtä tekevien kanssa. Kuulotapahtumassa on siirrytty kuuntelemaan ääntä tilan kautta, kuten se tämän pedagogiikan mukaan ääntä tuottaessa muutenkin tapahtuu. (Varila 2006, 564-571.)

¹⁰ <http://www.listen.org/Templates/home.htm> (25.9.2007)

2.3 Kuunteleminen kommunikaatiotaitona

Kaikki kommunikaatiotaidot ovat Janusikin (2002) mukaan kontekstisidonnaisia. Interpersonaalisia ja puheen pitämisen taitoja osataan jo opettaa tehokkaasti ja samat standardit tulisi myös lisätä kuuntelemistaitoihin. Kaikki kommunikaatiotaidot ovat työkaluja, joiden avulla voidaan olla tehokkaammin vuorovaikutuksessa toisten ihmisten kanssa. Myös yleisön analysointi on tärkeää kuuntelemisen kontekstuaalista luonnetta opiskeltaessa. Opiskelijoiden on hyvä pohtia sitä, kuinka toiset panevat heidät merkille, kun he kuuntelevat tietyllä tavalla. Kontekstuaalisuuteen liittyy myös ajatus siitä, että kuunteleminen on prosessi ja siksi sitä tulisi Janusikin mukaan myös opettaa sellaisena. Prosessia tulisi tutkia sen eri vaiheissa, ennen prosessia, sen aikana ja sen jälkeen. Janusikin mielestä merkittävää tutkimusta tällä alalla ovat tehneet Imhof (1998) ja Stein (1999), jotka ovat määritelleet nämä eri vaiheet. (Janusik 2002.)

Janusikin tutkimusten (2003, 2004) kontekstina toimii yliopistomaailma. Hän on tutkinut yliopistop opiskelijoiden kuuntelemiskapasiteettia. Teatterin kontekstissa CLS-tutkimusta ei ole aiemmin tehty. Koska tutkimuskysymykseni koskee kuuntelemistaidon kehittämistä teatterin kontekstissa, aion soveltaa Janusikin CLS-tutkimusta uuteen kontekstiin.

Janusikin (2002) mukaan myös puhujan tulee tietää, että me kuuntelemme häntä. Voimme kyllä kuunnella tehokkaasti ja ymmärtää sanoman, mutta koska pelkkä ymmärrys ei takaa hedelmällistä viestintäsuhdetta, opiskelijoiden tulee ymmärtää, että kuuntelemisen taidot ja avoimet reaktiot ovat välttämättömiä positiivisen viestintäilmapiirin rakentamiselle. (Janusik 2002.)

Tämä ajatus toimii myös teatterin kontekstissa. Myös näyttelijän tulee tietää, että yleisö kuuntelee häntä. Tai: myös yleisön tulee tietää, että näyttelijät kuuntelevat heitä. Siis näkökulma voi olla sekä näyttelijän, että yleisön. Tässä tutkimuksessa keskityn näyttelijäntyön tutkimiseen, jolloin lausetta voidaan myös soveltaa näyttelijöiden väliseen vuorovaikutukseen: Myös vastaanäyttelijän tulee tietää, että toiset näyttelijät kuuntelevat häntä.

Kuuntelemismalleja on kahdenlaisia, kognitiivisia, jotka keskittyvät kuuntelijan sisäisiin prosesseihin ja behavioraalisia, jotka ovat enemmän kiinnostuneita kuuntelijan tarjoamista verbaaleista ja nonverbaaleista responsseista.

Tämänhetkisen kommunikaatio- ja kuuntelututkimuksen fokus on behavioraalisen tutkimuksen käyttäytymismalleissa, jotka ovat silmälle tai korvalle näkyviä tai kuuluvia. Kommunikaatiotutki-

joista vain pieni osa tarkastelee kuuntelua aivotoiminnan ja muistin näkökulmasta, vaikka tuo näkökulma on tullut Janusikin (2003) mukaan esiin jo 15 vuotta sitten esimerkiksi Fitch-Hauserin & Hughesin (1988) tutkimuksissa. Kyse on kuitenkin Janusikin (2003) mukaan kognitiivisista ja affektiivisista prosesseista, jotka pohjautuvat neurobiologisiin faktoihin. Kommunikaatiotutkimus on siirtymässä kohti integroivampaa, yhdentävämpää tiedettä ja kuuntelututkijoidenkin olisi viisasta tehdä niin. Tähän kutsuun on omalta osaltaan vastannut Janusik, joka yhdistää CLS-tutkimuksensa kognitiivista psykologiaa, neurologiaa ja kommunikaatiotutkimusta. Mikään muu kuuntelemisen tutkimuksessa käytetty malli tai määritelmä ei aiemmin ole perustunut työmuistin teoriaan. Janusikin (2003) mukaan työmuistia ovat tutkineet Baddeley & Hitch (1974) ja Baddeley (1985, 2001), ja se on ollut kognitiivisen psykologian vallitseva suuntaus viimeiset 30 vuotta tarkkaavaisuuden ja muistin tutkimuksessa. (Janusik 2003.)

En ole perehtynyt Janusikin (2003) esittämiin tutkimuksiin alkuperäisten lähteiden kautta. Luotan kuitenkin hänen pätevyyteensä tutkijana ILAn antaman arvostuksen ja CLS-tutkimusmetodin käytännön tuntemuksen kautta. Tutkimukseni pohjautuu fenomenologiseen ajatteluun, joten aion tarkastella Janusikin metodian käytännössä ja tarkastella saamiani tuloksia oman tutkimukseni kautta.

2.4 Kuuntelemisen malleja

Kuunteleminen on ensisijaisesti kognitiivista toimintaa, joka havaitaan käyttäytymisenä. Siksi kuuntelemisen tutkijoiden on Janusikin (2003) mukaan syytä perustaa tutkimuksensa vahvaan empiiriseen työhön kognitiivisen psykologian alueella. Kognitiivisia kuuntelemisen malleista useimmat koostuvat viidestä peruskomponentista: havaintokyvystä, tarkkaavaisuudesta, tulkinnasta, muistamisesta ja vastauksesta.

Kognitiivisia kuuntelun malleja on olemassa useita, mutta vain yksi niistä (Bostrom 1990) on Janusikin (2003) mukaan empiirisesti validioitu. Yksikään malleista ei kuitenkaan erota kuuntelemista kognitiivisesta prosessoinnista, eikä perustu työmuistiteoriaan. (Janusik 2003.)

Behavioristiset kuuntelun mallit voidaan nähdä kognitiivisina malleina, joihin on lisätty responsin komponentti. Myös näitä malleja on useampia, mutta vain yksi on Janusikin (2003) mukaan testattu tieteellisesti (Brownell 1985, 1996, 2002), eivätkä ne perustu työmuistiteoriaan. (Janusik 2003.)

Validoituja kuuntelun malleja ovat kuitenkin Brownell'in HURIER –malli (*Hearing, Understanding, Remembering, Interpreting, Evaluating and Responding*) jonka elementtejä ovat siis kuulemi-

nen, ymmärtäminen, muistaminen, tulkitseminen, arvioiminen ja vastaaminen. Neljä näistä elementeistä on Janusikin (2003) mukaan kognitiivisia, vaikka malli esitetään behavioristisena. Kognitiiviset termit perustuvat 1950-1980-lukujen tarkkaavaisuus- ja muistitutkimuksiin. Janusik nostaa esiin myös kysymyksen siitä, kuinka käyttäytymistä voidaan pitää ymmärtämisenä ja miten se voidaan erottaa tulkinnasta. Toinen validoitu malli on Bostromin viisiportainen malli, joka perustuu lineaariin muistimalleihin: signaalin löytämiseen, valintaan, tarkkaan prosessointiin, muistamiseen ja ymmärtämiseen. Janusikin mukaan tämän mallin rajoitus on se, että se ei myöskään perustu vallitsevaan työmuistiteoriaan. (Janusik 2003.)

Näyttelijäntyössä kognitiivista kuuntelemismallia toteuttaa esimerkiksi Suzuki-tekniikka, sillä siinä yksilön omat sisäiset kuuntelemisen ja keskittymisen kokemukset ovat olennaisia. Viewpoints-tekniikka voidaan puolestaan nähdä behavioraalisenä kuuntelemismallina, sillä sen kautta pyritään luomaan yhteinen kieli ja toimintamalli ryhmälle, jotta he pystyisivät kommunikoimaan ja toimimaan keskenään luovassa työssä.

2.5 Perinteiset aikajännemittarit

Työmuistin mittaamiseen on perinteisesti käytetty aikajänne (span) –instrumentteja. Nämä mittarit ovat myös Janusikin (2003) kehittämän CLS-tutkimuksen taustalla.

Lukemisen aikajänne –mittari (Daneman & Carpenter 1980) laskee prosessoinnin ja varastoinnin funktioita. Testissä luetaan sarjoja toisiinsa liittymättömiä 13-16 sanan lauseita ja painetaan muistiin lauseiden viimeinen sana. Palautuskäskyn saatuaan koehenkilön tulee verbaalisesti raportoida sarjan kunkin lauseen viimeiset sanat. Muistettujen sanojen suurin lukumäärä on heidän span-pistemääränsä, jonka tyypillinen vaihteluväli on 2-6. (Janusik 2003.)

Kuuntelemisen aikajänne –mittarissa (Daneman & Carpenter 1980) lauseet ovat 9-16 sanan mittaisia ja ne esitetään aluksi kolmena kahden lauseen settinä ja myöhemmin kolmena seitsemän lauseen settinä. Lauseet ovat samanlaisia kuin lukemisen aikajänne –mittarissa, mutta ne on nauhoitettu ääninauhalle. Jotkin lauseet ovat järjettömiä ja osallistujan tulee merkitä lause joko todeksi tai epätodeksi 1,5 sekunnin tauon aikana, mikä luettujen lauseiden välissä on. Tämä estää vain viimeisten sanojen kuuntelemisen. Edetäkseen seuraavalle tasolle osallistujan on pystyttävä palauttamaan mieleen viimeiset sanat edellisestä setistä. Tämän aikajänneen yleinen pistemäärä on 2-5. Kuuntelun ja lukemisen aikajännemittarit korreloivat keskenään vahvasti. (Janusik 2003.)

Puhumisen aikajännemittari (Daneman & Carpenter 1991) eroaa edellistä siten, että se vaatii tarkkaavaisuuden ja muistin lisäksi myös tuottamista. Osallistujat lukevat yksi kerrallaan 7-kirjaimisia sanoja ja palautuskäskyn jälkeen heidän tulee tuottaa kieliopillisesti korrekti lause jokaisesta sanasta. (Janusik 2003.)

2.6 Mittareiden kehittäminen

Aikajännemittareiden rajoituksena on, että ne esittävät lineaarisen kommunikaatiokontekstin, joten ne eivät sovellu kommunikatiivisen vuorovaikutuksen mittaamiseen. (Janusi 2003.) Janusik päätti siis kehittää mittareita, jotta ne vastaisivat paremmin todellista kommunikaatiokontekstia, eli keskustelua.

Lukemisen aikajännemittariin Janusik (2003) valitsi 11-19 sanan lauseita, joiden luettavuusaste oli Flesch-Kincaidin asteikolla 10-12-tasolla. Nämä lauseet määriteltiin Microsoft Wordin luettavuustilastojen perusteella ja lauseista saatiin näin luettavuudeltaan yhteneväisiä ja aikuisille koehenkilöille soveltuvia. Nämä lauseet esitettiin koehenkilölle Power Point –ohjelmassa sinisellä taustalla. Tutkija vaihtoi näyttöä, kun kunkin lauseen viimeinen sana oli luettu. Lauseita oli yhteensä 89, kolmessa sarjassa, joissa jokaisessa oli lauseita kahdesta kuuteen. Myös harjoittelua varten oli varattu lisälauseita. (Janusik 2003.)

Kuuntelemisen aikajännemittarissa Janusik (2003) oli pitänyt samat säännöt kuin Daneman & Carpenter (1980), mutta sanojen määrä lauseissa oli 11-19 ja niiden luettavuusaste 10-12 Flesch-Kincaidin asteikolla. Lauseiden määrä oli sama kuin Janusikin (2003) lukemisen aikajännemittarissa, mutta lauseet oli luettu ääninauhalle ja ne olivat joko tosia, epätosia tai järjettömiä. (Janusik 2003.)

Puhumisen aikajännemittarin periaatteet Janusik (2003) piti samoina kuin Daneman 1991, tosin lauseet esitettiin koehenkilölle Power Point –ohjelmalla, jota tutkija kontrolloi. (Janusik 2003.)

2.7 Laura Janusikin Conversational Listening Span (CLS)

Laura Janusikin (2004) kehittämä keskustelun kuunteluajajänne -mittari, *Conversational Listening Span, CLS*, tuottaa validin mitta-asteikon kuuntelemiselle keskustelun kuluessa. Se eroaa aiemmista tutkimuksista kolmella olennaisella tavalla. Ensinnäkin, CLS tarjoaa reaaliaikaisen mittarin vuorovaikutukselle. Toiseksi, se ei ole riippuvainen pitkäkestoisesta muistista, joka oli tärkeä eroavaisuus aiempiin, kritisoituihin kuuntelututkimuksiin joita Janusikin (2004) mukaan olivat tehneet Bostrom (1995), Fitch-Hauser & Hughes (1988), Thomas & Levine (1994) sekä Roberts (1988). Kolmanneksi, CLS pohjautuu Justin & Carpenterin (1992) määrittelemään biologiseen rakenteeseen työmuistin kapasiteetista, mikä on empiirisesti validioitu rakenne ja luo pohjaa testattaville kuuntelemisteorioille. (Janusik 2004.)

CLS mittaa kuuntelemisen kapasiteettia, joka määritellään niiden kognitiivisten merkitysten lukumäärän kautta, mitä voimme pitää aktiivisina ja joihin voimme vastata keskustelun kuluessa. Janusikin mielestä tämä on tutkimisen arvoinen rakenne, sillä se mittaa yksilön kykyä olla mukana keskustelussa. Tutkimus pohjautuu myös Brownellin (1999) ja Rhodesin (1993) luomaan viestinnän relationaaliseen näkökulmaan, jonka mukaan keskustelijat vastaavat toisilleen ja vaihtavat täten puhumisen positioita. (Janusik 2004.) Tästä pääsemme lähelle hermeneutiikkaa, jossa tulkinnat vaihtelevat jatkuvasti tulkitsijan positioista riippuen. Tutkija voi olla mukana keskustelussa, mutta hänen tulee myös pystyä irtautumaan tilanteesta ulkopuoliseksi tarkkailijaksi. Myös tämän vuoksi kaikki CLS-haastattelut nauhoitetaan. Tutkimuksen käytännöstä lisää luvussa 4.4.

2.8 Improvisaatioharjoitusten suhde kuuntelemiseen

Improvisaatioteatterin pitkäaikaiset harrastajat kertovat Pia Kopsen (2004) *Improkirjassa* kokemustensa kautta improvisaation vaikutuksista elämäänsä. Yhtenä vaikutuksena he ovat huomanneet läsnäolon ja kuuntelemisen kehittymisen. Kopsen (2004) mukaan Keith Johnstonen kuvaus improvisaatiosta taiteena saada kaveri näyttämään hyvältä, kiteyttää sen, mistä improvisaatiossa on pohjimmitaan kyse; vuorovaikutuksesta.

Kuuntelemistaidot ovat lisääntyneet Kopsen (2004, 227) haastatteleminen näyttelijöiden kokemusten mukaan myös näyttämöllä.

Impro on rauhoittanut näyttämöllä oloa ja parantanut kuuntelukykyä. On yllättävän vaikeaa aidosti kuunnella toisia, kun harjoitellaan valmista tekstiä näyttämöllä. Ja sitten jos jotakin

ihan odottamatonta tapahtuu, esimerkiksi joku unohtaa jotakin tai tulee väärään aikaan näyttämölle karkeita esimerkkejä käyttäkseni, niin siitä selviää ja pystyy jotenkin paikkaamaan tilanteen. **Antti Leskinen**

Minulle se suurin oivallus on ollut itse asiassa ajan myötä koko siitä prosessiluonteesta, että on pikkuhiljaa oppinut sen tavan ajatella, jota impro vaatii. Se on auttanut muuta näyttelijäntyötä esimerkiksi kuuntelemisen ja vuorovaikutuksen kautta. [---] **Eero Saarinen**

Sekä Leskinen että Saarinen ovat huomanneet kuuntelevansa paremmin näyttämöllä improvisaatioharjoitusten myötä. Ralph Nichols on sanonut, kaikkein perustavanlaatuisin tarpeemme on ymmärtää ja tulla ymmärretyiksi ja paras tapa ymmärtää ihmisiä on kuunnella heitä.¹¹ Myös Eero Saarinen on huomannut tämän työssään ja hän kertoo siitä Koposen (2004, 234) kirjassa näin:

Minä olen kouluttanut paljon eri ammatti-ihmisiä, -ryhmiä. Se on mennyt vuosien varrella enemmän ja enemmän vuorovaikutus-painotteiseksi ja semmoiseksi, että ihmiset oppisivat kuuntelemaan toisiaan. Ne tehtävät tehdään impron kautta, mutta se ei ole puhdasta improa.

Mistä sitten on kysymys, jos ei olekaan kysymys improvisaatiosta? Improvisaation tai muiden teatteriharjoitusten yhteyttä kuuntelemiseen ei ole tutkittu syvemmin. Kuunteleminen nähdään usein improvisaatioharjoitusten sivutuotteena, joka kehittyy ajan myötä. Pyrin tutkimuksessani selvittämään tätä yhteyttä. Jos improvisaatiota harrastaneet näyttelijät ovat huomanneet harjoittelun ja kuuntelemistaidon kehittymisen välillä olevan yhteyden, on mahdollista että myös ihmiset, jotka eivät ole teatterin kanssa tekemisissä voisivat hyötyä improvisaatiosta tai muista näyttelijäntyön harjoitteista kuuntelemistaitojensa kehittämisessä. Voidaanko tämä yhteys myös todistaa tieteellisesti?

¹¹ “The most basic of all human needs is to understand and to be understood... The best way to understand people is to listen to them.” Lainaus Ralph Nicholsilta ILAn esitteessä.

3 KUUNTELEMISEN JA MUISTIN YHTEYDESTÄ

3.1 Valikoiva kuulo, eli kaikkein tärkein signaali

Vuonna 1950 psykologinen tutkimus tarkasteli Laura Janusikin (2003) mukaan kuuntelemista kuulun valikoinnin ja sen suodattamisen kautta. Esille tuli niin kutsuttu ”coctail party-ongelma”. Tämä ongelma syntyi havainnosta, miten joku voi cocktail-kutsuilla tehokkaasti samaan aikaan keskustella jonkun kanssa ja sulkea kaiken muun hälyn ulkopuolelle, mutta kuullessaan jotain tuttua, kuten oman nimensä, tiedostaa kuulemansa. Broadbentin (1958, 1971) filtteri-teoria oli Janusikin (2003) mielestä suosituin selitys tälle ilmiölle, sillä se satoi psykologisen ilmiön informaation prosessoinnin käsitteisiin, jotka ovat matematiikan ja tietotekniikan tutkimuksen lineaarisia käsitteitä ja näin ollen helposti testattavia. Tämä filtteri-teoria tarjosi perustan mallille, jossa aistihavainnot rekisteröidään lyhytkestoisesta muistista pitkäkestoiseen muistiin. Treisman (1960) ehdotti tähän muutosta adaptaation avulla: ei-ensisijainen ärsyke vaimenee eikä häviä kokonaan. Tämän vuoksi ihmiset pystyvät prosessoimaan sivuun työnnettyä ärsykettä (muu meteli) syvemmällä tasolla kuin odotettua (keskustelu). Janusikin (2003) mukaan käsitystämme valikoivasta tarkkaavaisuudesta muovasivat Deutch & Deutch (1963), joiden mukaan henkilö pystyy vastaanottamaan monia ärsykeitä, mutta vastaamaan vain yhteen, mikä muodostaa käsitteen ’kaikkein tärkein signaali’, joka voi siis tarkoittaa vaara-signaalia (tulipalo!) tai erityissignaalia (oma nimi), mikä voi laajentaa tietoisuuttamme voimistamalla valikoivaa tarkkaavaisuuttamme. Janusikin (2003) mukaan Kahneman (1973) puolestaan muutti käsityksemme tarkkaavaisuudesta joustavaksi ja dynaamiseksi. 1980-luvulla työmuistiteoria tarjosi lineaarisiin teorioihin ajatuksen kaksoistehtävästä (Baddeley 1986, 1992, Baddeley & Hitch 1974), mikä tarkoittaa siis sekä muistin prosessointi- että tallennusfunktioita. (Janusik 2003.)

Mikä on tuo kaikkein tärkein signaali teatterityössä? Tarkkaavaisuuden tutkimus tukee siis käsitystä siitä, että näyttelijä ei voi näyttellä informaatiota päällekkäin vaan peräkkäin. Katsoja muodostaa asioiden lopullisen yhteyden. Tämä tulkinta siis tukee edelleen impulssien virran synnyttämistä näyttämöllä.

3.2 Muistin suhde kuuntelemiseen

Sheila Bentleyyn (1993) on tutkinut ihmisen muistia ja sen suhdetta kuuntelemiseen. Jotta ymmärtäisimme tämän yhteyden, on meidän Bentleyyn mukaan tunnettava erilaisia muistiteorioita ja niitä puoltavia argumentteja, sekä niiden kritiikkiä. Kuinka monta erilaista muistia ihmisellä on? Mikä on niiden rakenne ja kuinka ne toimivat? Millaista muistia kuuntelemiseen käytetään ja kuinka muistimme rakenne tai sen rajoitukset vaikuttavat kuuntelemiseemme?

Kun pyrimme saamaan tietoa muistista, meidän täytyy Bentleyyn mukaan tarkastella koko prosessia: mitä oppija tiesi ennen kuin suullinen aineisto esitettiin hänelle? Mitä muuta informaatiota hän vastaanotti samalla hetkellä? Millaisia itse sanat ovat? Mikä on tietyn sanan paikka sanalistassa? Mitä oppija tekee kuunnellessaan informaatiota? Mitä tapahtuu syöttämisen (*input*) ja muistiin palauttamistestin (*recall test*) välillä? Mitä vihjeitä palauttamisen aikana on tarjolla? (Bentley 1993.)

Miten tämä toimii näyttelijäntyössä? Näyttelijällä on aina mukanaan myös aika ja tila, eli esityksen konkretia. Hän on esiintyessään aina konkreettisesti jossakin tilassa ja ajassa oman kehonsa kautta.

Muistin rakenne on Bentleyyn mukaan tärkeä, sillä taitomme ja valmiutemme kuunnella riippuu tiedon varastoimisesta ja sen palauttamisesta. Kuunteluvalmiutemme voisi Bentleyyn (1993) mielestä riippua siitä, millaista muistia käytetään ja miten sen rakenne vaikuttaa näihin toimintoihin.

Muistia on tarkasteltu Bentleyyn (1993) mukaan sekä sen rakenteen (*structure models*) että prosessien (*processing models*) kautta. Rakenneteorioiden mukaan muistimme riippuu aivojemme fysiologiasta ja biokemiasta. Prosessiteoriat keskittyvät kognitiiviseen prosessiin, joka vallitsee informaation syöttämisen (*input*) ja palauttamisen (*recall*) aikana.

3.3 Muisti ilmiönä

Muistia käsittelevän kirjallisuuden pohjalta ei Sheila Bentleyyn (1993) mielestä ei ole olemassa vain yhtä määritelmää sille, mitä muisti on. Yksinkertaistettuna ymmärrämme muistin tarkastelemalla, mitä asioita on tallentunut muistiimme ja mitä niistä pystymme myöhemmin palauttamaan mieleemme ja mistä puhumaan. Nämä asiat ovat Bentleyyn mukaan siis muistissamme. Tämä on olennainen rajoitus käsitellessämme muistia puheviestinnän oppiaineen teorioiden valossa.

Cicero (55 eKr. / I / 157) on muistuttanut ensimmäisenä meitä muistimme harjoittamisesta teoksessaan *De Oratore*. On opeteltava ulkoa mahdollisimman paljon kirjoituksia ja tämän jälkeen puhe on vietävä sisätiloista keskelle väkijoukkoa. Älyllistä suorituskykyä on siis koeteltava käytännössä ja valmistelutyö on tuotava todellisten olosuhteiden valoon. Cicero (55 eKr. / II / 357) myös tiedostaa muistimme rajallisuuden.

Kenelläkään ei kuitenkaan ole niin terävää muistia, että hän voisi hallita sanojen, nimien tai ajatusten järjestyksen, ellei ole laittanut asioita järjestykseen ja painanut niitä muistiinsa. Eikä kukaan ole toisaalta niin huonomuistinen, ettei saisi mitään apua tästä harjoituksesta ja tottumuksesta. Simonides, tai kuka asian sitten keksikin, oivalsi asian älykkäästi: etenkin aistien välittämät ja merkitsemät asiat saavat mielessämme muodon. Näköaisti on aisteistamme terävin. Siksi kuulemalla tai ajatuksissa omaksuttu asia on erittäin helppo muistaa, jos sen painaa mieleen myös näköaistin avulla: siten jonkinlainen mielikuva, olipa se sitten kuva tai hahmo, voi merkitä hämäriä asioita jotka ovat näköaistin ulottumattomissa, niin että voimme katselemalla lähes hahmottaa jotain, jonka vaivoin pystymme käsittämään ajattelemalla.

Bentley (1993) antaa myös muutaman käytännön vinkin muistin ja kuuntelemisen yhteistyölle. Tutkimukset osoittavat, että mitä enemmän luomme yhteyksiä mieleen painettavalle asialle, sitä helpompi se on muistaa. Uusi tieto opitaan suhteuttamalla se tietämäämme assosiaatioiden verkkoon. Mitä helpommin ymmärrämme jonkin asian, sitä helpompi se on myös muistaa. Paras keino varmistaa myös tiedon palauttaminen halutulla hetkellä on koodata tieto aina mahdollisimman moniulotteisesti. Kuuntelijoina meidän tulisi Bentleyyn mukaan olettaa, millaisessa tilanteessa tulemme tietoa tarvitsemaan ja mukauttaa koodausstrategioitamme niiden mukaisesti. (Bentley 1993.)

Cicero sanoo lainauksessaan, että etenkin aistiemme kautta välittynyt tieto saa mielessämme muodon. Tämä kertoo myös siitä moniulotteisuudesta, josta Bentley puhuu. Kun painamme asiat mieleen sekä aistien, että ymmärryksemme kautta, muistiin palauttaminen voi myös toimia tehokkaammin. Kumpikaan heistä ei kuitenkaan puhu ruumiimme muistista.

3.4 Muistiteorioita

Teoriat tukevat sekä yhden muistin (*single memory theory*), että kahden tai useamman muistin olemassaoloa (*multiple memory theory*). Bentleyyn mukaan ainakin kahden muistin järjestelmälle, lyhytkestoiselle työmuistille (*short term memory, STM*) ja pitkäkestoiselle muistille (*long term memory, LTM*), on varteenotettavaa todistusaineistoa. Pitkäkestoisen muistin varastointikyky on valtava, mutta lastaaminen (*input*) ja takaisin saaminen (*retrieval*) ovat melko hitaita prosesseja. Lyhytkestoisen muistin kapasiteetti on puolestaan rajallinen, mutta sen prosessit ovat nopeita.

Bentley nostaa esiin kuuntelemisen tutkijoille tärkeitä teorioita muistista. Ensimmäkin jälkien tuhou-

tumisen teoria (*theory of trace decay*) paljastaa, että muistaminen edellyttää informaation prosessoinnista tietyn ajan kuluessa ja että **aika** on tärkeä tekijä tutkittaessa, mitä on kuunneltu. Tutkimuksessaan ”Magical Number Seven” George Miller (1956, 1994) löysi rajan yhtäaikaisesti käsiteltävän informaation määrälle. Tutkittavat pystyivät käsittelemään kerrallaan vain noin seitsemää informaation palasta tai yksikköä kerrallaan. Bentleyyn mukaan kapasiteetiltaan rajallinen työmuisti on siis tärkeä, sillä se kertoo, että kuunnellun informaation **määrällä** on tärkeä osuus siihen, mitä tullaan muistamaan. Bentleyyn mukaan pitkäkestoisen muistin osuus työmuistin tehtävien suorittamisessa on myös oleellista, sillä suuri osa siitä, mitä muistamme puhutusta viestistä, riippuu aiemmasta tietämyksestämme kyseisestä aiheesta. (Bentley 1993.)

Tämä vaikuttaa myös teatterityössä ajan ja informaation määrän suhteuttamiseen. Kuinka paljon informaatiota näyttelijä pystyy vastaanottamaan yhden harjoituskerran aikana? Miten näyttelijä voi muistaa näytelmän repliikit vuosien jälkeen aivan täydellisesti? Miten ohjaaja osaisi lastata harjoitustilanteessa riittävän, mutta ei liiallista määrää informaatiota näyttelijälle?

3.4.1 Muistityypeistä

Eri muistityypeistä kuuntelemisen tutkimuksessa ovat Bentleyyn mukaan keskeisiä erityisesti episodinen (*episodic*) ja semanttinen (*semantic*) muisti, sillä useimmat kuuntelutehtävistämme sisältävät molempien käyttöä. Episodinen muisti muistaa sen, kuka sanoi, milloin ja millaisissa olosuhteissa. Semanttiseen muistiin tallentuu esimerkiksi kielen käyttöön tarvittavat taustatiedot; rakenteet ja merkitykset sekä säännöt ja kaavat sanojen soveltamiseen. (Bentley 1993.)

Bentleyyn mukaan semanttinen muisti liittyy myös data-vetoiseen (*data driven*) ja konsepti-vetoiseen (*conceptual driven*) prosessointiin. Jos luettavalla sanalla ei ole sopivaa semanttista kontekstia (*No Context condition*), prosessi on data-vetoinen. Jos taas tuotetaan sana synonyymien tai läheisen sanan kautta, prosessi on konsepti-vetoinen (*generate condition*). Konsepti-vetoista prosessointia edesauttaa Roedigerin ja kumppaneiden (1989) mukaan esimerkiksi koetilanteen tarkka ohjeistus. Bentleyyn mielestä tämän periaatteen mukaan prosessoinnin tasolla (syvemmällä, semanttisella prosessoinnilla) ja muistitekniikoiden käytöllä olisi vaikutusta vapaaseen muistamiseen. Konsepti-vetoista prosessia käytettäisiin sekä mieleen painamisessa, että palauttamisessa. (Bentley 1993.)

Näyttelijäntyössä repliikkien opettelu voidaan nähdä data-vetoisena prosessointina ja kohtauksen harjoittelu puolestaan konsepti-vetoisena prosessointina. Episodinen muisti on puolestaan ratkaiseva näyttämötilanteen luomisessa ja muistamisessa: kuka sanoi, milloin ja missä olosuhteissa.

Episodinen muisti siis muistaa nuo impulssit. Voisiko episodinen muisti siis olla yhteydessä ruumiimme muistiin?

3.4.2 Työmuistiteoria

Työmuisti on dynaaminen systeemi, jota käytetään sekä ärsykkeiden siirtämisessä pitkäkestoisen ja lyhytkestoisen muistin välillä, että luomaan uusia merkityksiä. Työmuisti myös liittyy yleiseen älykkyyteen, oppimiseen ja ymmärtämiseen ja siitä tuli nopeasti vallitseva tarkkaavaisuuden ja muistin teoreettinen lähestymistapa. Työmuisti toimii keskushermoston alaisten visuospatiaalisten kuvien luonnoslehtiönä ja se välittyy fonologisen linkin (puhe) ja episodisen puskurin välityksellä (Baddeley 2001). Keskushermosto on tarkkaavaisuutta kontrolloiva järjestelmä ja se myös koordinoi alajärjestelmistä tulevaa informaatiota. Fonologinen linkki on lähellä lyhytkestoista muistia. Episodinen puskuri on puolestaan paikka, joka integroi ja säilyttää informaatiota alajärjestelmistä ja pitkäkestoisesta muistista. Palauttaminen puskurista on tietoisista ja episodista, koska se pitää varastossa integroituja episodeja tai näkymiä. (Janusik 2003.)

Janusikin (2003) mukaan Engle, Kane & Tuholski, Miyaken & Shahin (1999) tutkimukset todistavat, että työmuisti on ajallisesti lyhytkestoinen muistijärjestelmä, jonka tehtävänä on toisaalta tiedon työstäminen ja toisaalta tiedon hetkellinen ylläpitäminen. Työmuistin toiminnan kannalta erityisen keskeinen tekijä on kyky ohjata tarkkaavaisuutta tehtävän kannalta järkevällä tavalla. Viimeisten noin 30 vuoden aikana työmuistiteoria on saanut runsaasti huomiota. Ensiksi sen esittelivät Janusikin (2003) mukaan vuonna 1974 Baddeley ja Hitch, ja vuoteen 1980 mennessä siitä oli tullut vallalla oleva lähestymistapa tarkkaavaisuus- ja muistitutkimuksissa, joita ovat tehneet Miyake & Shah (1999). Kuhnin (1963) mukaan paradigmat eivät nopeasti vaihdu ellei uudella paradigmalla ole entisiin verrattuna suurta selitysvoimaa. Työmuistimallia on modifioitu vain vähän (Baddeley 1986; 2000; 2001; 2003) ja modifiointi on perustunut empiirisesti validoituun tutkimukseen. Työmuistiteoria on vankka tarkkaavaisuus- ja muistiteoria ja sitä on laajasti testattu. (Janusik 2003.)

3.4.3 Kapasiteettiteoria

Justin & Carpenterin (1992) kapasiteettiteorian mukaan työmuisti riippuu ihmisten erilaisesta kapasiteetista varastoida ja prosessoida informaatiota. Tämä kapasiteetti ei laajene, mutta sitä voi oppia prosessoimaan tehokkaammin, jolloin on enemmän muistia käytössä. Ihmiset joilla on isompi työmuistikapasiteetti pystyvät ymmärtämään monimutkaisempaa asiaa, muistamaan tarkemmin sivujuonia, jotka voivat jopa olla täysin irrelevantteja pääjuoneen nähden. He myös pystyvät yhdistele-

mään toisiinsa liittyviä väitteitä, ehdotuksia tai tehtäviä, jopa sellaisia, jotka eroavat toisistaan ajallisesti tai kontekstiltaan. (Janusik 2003.)

Työmuistin kapasiteettia on testattu aikajänne (span) – tutkimuksilla ja niiden mukaan ne, joilla on pienempi aikajännekapasiteetti käyttävät muistiaan enemmän prosessointiin ja ymmärtämiseen, kun taas mieleen palauttamiselle jää vähemmän kapasiteettia. Niillä henkilöillä, joilla kuuntelun aikajänne on pidempi, on myös suurempi kuuntelukapasiteetti. He voivat siis pitää moninaisia tulkintoja aktiivisena työmuistissaan pidempään ja enemmän kuin lyhytjänteiset kuuntelijat. Tämä voi myös tehdä pitkäjänteisistä parempia keskustelijoita, koska he voivat valikoida sopivimmat vastaukset responsivalikoimistaan. (Janusik 2003.)

Kapasiteettiteorian (Just & Carpenter 1992) mukaan ihmisen työmuistin koko riippuu yksilöiden erilaisesta kapasiteetista varastoida ja prosessoida informaatiota. Tämä kapasiteetti ei laajene, mutta voimme oppia prosessoimaan informaatiota tehokkaammin, jolloin muistia on enemmän käytössä. (Janusik 2003.)

Millerin teoria ”magical number seven” kertoo oman näkökulmansa työmuistin kapasiteetista. Sen mukaan työmuistin ja lähinnä lyhytkestoisen muistin kapasiteetti on 7 ± 2 . Anne Bogartin Viewpoints-tekniikka koostuu yhdeksästä fyysisestä näkökulmasta ja niiden lisäksi vielä 12:sta ääneen liittyvästä näkökulmasta. Millerin teorian mukaan yhtä aikaa käsiteltävän informaation määrä on kuitenkin 7 ± 2 . Tämä tarkoittaa siis työmuistimme kapasiteettia. Viewpoints-harjoittelussa käydään kaikki näkökulmat yksitellen läpi, jotta niitä voi havainnoida näyttämön tapahtumista. Kun liikkeen yhdistetään myös puhe, meillä on käsiteltävänä yhteensä 21 eri näkökulmaa. Millerin teorian mukaan emme todellakaan pysty pitämään niitä kaikkia aktiivisena yhtä aikaa. Tämän vuoksi on siis tärkeää, että kuuntelemme impulsseja ja katsomme, mitä niistä syntyy. Tämä on mahdollista ainoastaan silloin, kun olemme avoimia ja keskittyneitä. Tuolloin katsoja voi löytää työskentelytämme ne kohdat, joissa tapahtuu jotain kiinnostavaa. Ne kohdat, jossa tapahtuu kohtaaminen.

Jos opimme prosessoimaan informaatiota tehokkaammin, se siis tarkoittaa sitä, että meillä on käytössämme enemmän muistikapasiteettia. Miten siis pystymme prosessoimaan informaatiota tehokkaammin? Kenties kuuntelemalla tehokkaammin. Mutta miten voimme todistaa kuuntelemistaidon kehittymisen?

4 KUUNTELEMISTAIDON KEHITTÄMISEN MITTAAMINEN

4.1 Tutkimuskysymys

Tutkimusten mukaan työmuistillamme on siis tietty kapasiteetti, joka on vakio. Kuitenkin olemme yksilöitä, emmekä me toimi aina täydellä teholla. Onko olemassa mitään keinoa, millä saisimme kapasiteettimme käyttöön tehokkaammin? Jos pystyisimme kehittämään kykyämme kuunnella, pystyisimme kenties laajentamaan myös käytössämme olevaa muistikapasiteettia. Janusik on kehittänyt CLS-tutkimuksen, joka mittaa yksilön kognitiivisia prosesseja, eli toisin sanoen hänen taitoaan kuunnella siten, että hän voi myös kohta puhua kuulemastaan. Myös näyttelijän täytyy kuunnella vastaanäyttelijäänsä ja reagoida kuulemaansa puheen tai liikkeen kautta. Improvisaatioteatterin harrastajat ovat todenneet kuuntelemiskykynsä parantuneen omien kokemustensa kautta.

Tutkimuskysymykseni koskee tässä luvussa sitä, voiko yksilön kuuntelemistaitoa parantaa improvisaatioharjoitusten myötä. Emme voi laajentaa muistimme kapasiteettia, mutta meidän on mahdollista kehittää kuuntelemistaitojamme, ja tätä kautta tehostaa työmuistimme kapasiteettia. Tätä ei ole kuitenkaan tieteellisesti todistettu, joten päätin tutkia asiaa käytännössä Janusikin CLS-testin avulla.

Koska kyseessä on kuuntelemisilmiön kehityksen tutkiminen teatterin kontekstissa, rajasin tutkimusryhmäni improvisaatioharrastuksen vasta-alkajiin. Teatterin kontekstissa improvisaatio on ainoa muoto, joka ei keskity ennalta sovittujen repliikkien muistamiseen ulkoa. Se ei myöskään suoranaisesti pitäydy keskittymisharjoituksissa. Myös tutkittavien aiemman kokemuksen puutteella oli merkitystä, jotta vertailuaineistossa olisi myös mahdollisimman puhdas lähtötaso kuuntelemisen kehittymisen seuraamiselle. Tällöin en voinut haastatella improvisaatiota pitkään harrastaneita tai ammattilaisia, sillä vertailukohta olisi jäänyt puuttumaan. Löysin tutkimusryhmäni vapaaehtoisista kansalaisopistojen alkeisryhmistä, joiden opettajina toimivat kaksi tamperelaista improvisaatioteatterin pitkäaikaista tekijää.

4.2 Tutkimusaineisto

Aineistoni koostuu 8:n improvisaatiokurssin syksyllä 2005 aloittaneen henkilön CLS-haastattelusta, ja haastattelut on tehty uudestaan keväällä 2006, jolloin tutkittavat ovat ehtineet tutustua improvisaatioon. Jokainen haastattelu on nauhoitettu VHS-nauhoille. Nauhat ovat tutkijan hallussa. Aineis-

toa on siis yhteensä 16 haastattelua, 8:lta eri koehenkilöltä, jotka ovat aloittaneet improvisaatioteatteriharrastuksen syksyllä 2005 ja jotka ovat harrastaneet sitä haastattelujen välissä noin 6:den kuukauden ajan kerran viikossa kahden eri opettajan ryhmissä. Alkeisryhmät jatkoivat toimintaansa myös kevätlukukaudella 2006, ja kaikki 8 koehenkilöä jatkoivat harrastustaan myös keväällä.

Koehenkilöt olivat kaikki suomalaisia ja he puhuivat äidinkielenään suomea. Koehenkilöiden ikä vaihteli 16 vuodesta 50 vuoteen. Heistä vain yksi oli mies. Puolet koehenkilöistä opiskeli tai oli opiskellut yliopistossa. Yhdelläkään koehenkilöllä ei ollut diagnosoitua oppimishäiriötä.

Kommunikatiivisen kompetenssin havainnoimisen tein molemmilla kerroilla pitäytyen haastattelutilanteen vaikutelmassa. Laura Janusikin valitsemista valideista kommunikatiivisen kompetenssin faktoreista osa liittyy suoraan kuuntelemiseen, mutta kaikki mittaavat yksilön kommunikaatiotaitoja. Koska kompetenssia arvioidaan liukuvalla asteikolla, voimme lukuja vertailemalla nähdä miten saman henkilön havaittu kompetenssi on muuttunut puolen vuoden aikana. Mitkä kohdat ovat poikkeamia toisistaan? Missä on suurimmat heitot?

4.3 Tutkimusmetodi

Tutkimusmetodinani käytin Janusikin kehittämää Keskustelun kuunteluaikajänne –mittaria¹² (*Conversational Listening Span, CLS*), sillä sen avulla on mahdollista muodostaa numeerinen tulos yksilön kuuntelemiskapasiteetista.

Janusikin tutkimus perustuu työmuisti-teoriaan ja traditionaalisiin span-instrumentteihin (*listening-, reading- ja speaking-span*). Näiden tutkimusten mukaan ne henkilöt, joilla on pienempi kuuntelun aikajänne, käyttävät kapasiteetistaan enemmän prosessointiin ja ymmärtämiseen ja tällöin mieleen palauttamiseen jää vähemmän kapasiteettia. Henkilöillä, joilla on pidempi kuuntelun aikajänne, on isompi kuuntelukapasiteetti ja he voivat pitää monia tulkintoja aktiivisina väliaikaisessa varastossa pitempiä aikoja ja enemmän kuin lyhytjänteiset kuuntelijat. Tämä voi tehdä pitkäjänteisistä kuuntelijoista parempia keskustelijoita, koska he voivat valikoida responsivalikoimistaan sopivimmat responssit. Yksilön perustyömuistikapasiteetti on vakio, mutta funktionaalinen työmuistikapasiteetti voi lisääntyä tai vähentyä sen mukaan, miten yksilö prosessoi tietoa ja millaista tietoa hänellä on ennalta pitkäkestoisessa muistivarastossaan. (Janusik, 2003.)

Suzuki-metodin harjoitteiden kautta liikesarja pyritään siirtämään ruumiin muistiin. Myös Martha

12 Suom. Ilomäki, Mäki ja Välikoski, 2003

Graham pyrkii toteuttamaan liikesarjansa joka kerta samanlaisina¹³. Mutta onko ruumiin muistilla yhteys pitkäkestoiseen muistiin? Voimmeko ajatella työmuistimme toimivan myös fyysisissä harjoituksissa? Onko prosessi samanlainen?

4.4 Tutkimuksen käytäntö

CLS-tutkimuksessa käytetään lausesettejä kuten span-instrumenteissa. Janusik tarkastelee kuuntelemista relationaalisesta näkökulmasta missä kuuntelija ja puhuja vaihtavat asemaa ja myös vastaavat toisilleen. CLS-tutkimuksen koehenkilöt tekevät myös samalla perinteisen puhumisen aikajänne – mittarin (*speaking-span*, Ss), koska sen on todettu korreloivat parhaiten Janusikin CLS-testin kanssa. (Janusik 2003.)

Ensimmäiset CLS-haastattelut koottiin Laura Janusikin ohjeiden mukaisesti. Jotta CLS-testi olisi koehenkilöille mahdollisimman tuore myös toiselle haastattelukerralla, poistin heidän topiikki-vaihtoehtoistaan ensimmäisessä haastattelussa käyttämämme topiikin. Tällöin yksikään koehenkilö ei puhunut kahta kertaa samasta aiheesta. Topiikkien mielekkyyden osalta molemmilla kerroilla on pieniä eroja koehenkilöiden vastauksissa, mutta kiinnostuneisuus ei muutoin vaikuttanut koejärjestelyihin. Speaking Span - testi oli kaikille tutkittaville sama molemmilla kerroilla.

4.4.1 CLS-tutkimus

Suostuttuaan tutkimukseen (LIITE 2) koehenkilöt saavat numerokoodin, jolla heidän tietojaan käsitellään. Vapaaehtoisen taustatietojen antamisen jälkeen (LIITE 3) koehenkilöt määrittelevät kiinnostuksensa asteet eri topiikkeihin (urheilu, historia ja politiikka, televisio, musiikki sekä yliopistoelämä Tampereen yliopistossa) skaalalla 0-100 (LIITE 4). Koehenkilöt ajattelevat ensin jotain aihetta, josta he kaikista mieluiten keskustelisivat ja suhteuttavat edellä mainitut topiikit tuohon omaan aiheeseensa. Oleellista on, että tutkittavat eivät anna eri topiikeille samoja pistemääriä. (Janusik 2003.)

Tämän jälkeen tehdään speaking–span –testi käyttäen lempeitä pisteytysääntöjä, joka tarkoittaa sitä, että koehenkilöt voivat käyttää kyseessä olevan sanan eri muotoja. Lopullinen pistemäärä on koko numero siitä setistä, josta koehenkilö sai kaksi kolmesta oikein ja jos hän sai yhden kolmesta oikein korkeimmasta setistä, lisätään puoli pistettä lopulliseen pistemäärään. (Janusik 2003.)

13 Graham 1937:108

Speaking Span -testin jälkeen koehenkilöt valitsevat satunnaisesti noppaa heittämällä joko heitä kiinnostavimman tai vähiten kiinnostavan CLS-topiikkiinsa. Koehenkilöille annetaan ohjeet toistaa omin sanoin tutkijan esittämän lauseetin jokainen kysymys ja vastata niihin. Ellei koehenkilö tiedä vastausta hän saa ohjeet vastata ”en tiedä” ja saa tällöin oikean vastauksen pisteet, kunhan ensin toistaa kysymykset korrektisti omin sanoin. Kysymyksiä ei saa toistaa peräkkäin ja vastata sitten, vaan tarkoitus on toistaa kysymys omin sanoin ja vastata, toistaa sitten seuraava kysymys ja vastata ja niin edelleen. (Janusik 2003.)

”MUSIIKKI

2 harjoitus Aloitetaan puhumalla musiikkimieltymyksistäsi

Millaisesta musiikista nautit?

Millaista musiikkia kuuntelet eniten?

”Hyvä” tai korjaa muistuttamalla mikä olisi oikein

2 harjoitus Siirrytään populaarimusiikkiin

Selitä, mitkä nykyajan artistit tai bändit pysyvät mielestäsi suosittuina pitkään? Mitkä tekijät saavat mielestäsi musiikin tekijän pysymään pinnalla pitkään?

Miten sinun musiikkimakusi eroaa ystäväsi musiikkimausta? ”¹⁴

Aluksi tehdään 2-3 harjoitus-sessiota, joista tutkija antaa palautetta, kunnes koehenkilö on varmasti ymmärtänyt ohjeet. Esimerkissä lihavoidut kohdat ovat tarkoitettu tutkijalle ohjeiksi ja kommentteiksi. Harjoituksen tarkoituksena on totuttaa koehenkilö tutkimuksen kulkuun. Koehenkilöitä kehoitetaan olemaan niin keskustelevia kuin mahdollista ja keskustelevan ilmapiirin luomiseksi myös tutkijoita ohjeistetaan antamaan tiettyä verbaalista ja nonverbaalista palautetta tietyissä kohdissa keskustelua. Tutkijan antama palaute on sama topiikista riippumatta. Tutkijan tulee antaa esimerkiksi persoonallinen kommentti, nojautua eteenpäin tai antaa verbaalista rohkaisua koehenkilölle. Pisteytys on yhtäläinen Speaking-spanin kanssa. (Janusik 2003.) CLS on suunniteltu mittaamaan muistin kapasiteettia eikä kiinnostuneisuutta, siksi kiinnostuneisuus CLS topiikista ei vaikuttanut CLS span-pistemäärään. CLS-tutkimuksen suomalainen versio löytyy kokonaisuudessaan Tampereen yliopiston puheopin laitokselta.

14 CLS-tutkimus, suomalainen versio

4.4.2 Puhumisen aikajänne –mittari

Puhumisen aikajänne (Ss) –mittari ja CLS pisteytetään samalla periaatteella. Tämä on tärkeä ymmärtää, sillä se ratkaisee montako sanaa (Ss) tai lausetta (CLS) koehenkilöt saavat, eli mikä on heidän ”tuloksensa” testissä. Jokaisella numerolla on kolme ”settiä” sanoja. Tässä esimerkkinä suomalaisen 3-tason setit:

”3:
havaita / luonnos / epäillä
herätys / ikuinen / ukkonen
soittaa / juurtua / antoisa”¹⁵

Nämä sanat esitetään koehenkilölle sana kerrallaan Power Point –esityksenä ja hänen tehtävänä on lukea sana ääneen. Tutkija näyttää seuraavan sanan ja luettuaan sen ääneen koehenkilö saa nähtäväkseen vielä kolmannen sanan. Kun setin sanat on käyty näin läpi, ruudulle tulee perhosen kuva, joka on merkki palauttaa sanat mieleen. Tällöin koehenkilön on aika muodostaa jokaisesta äsken lukemastaan sanasta kieliopillisesti korrekti lause, jossa hän käyttää lukemiaan sanoja. Sanoja ei saa toistaa peräkkäin, vaan jokaisesta sanasta on tehtävä oma lauseensa, yksi kerrallaan. Koehenkilön tulee siis toistaa yksi sana, ja muodostaa siitä kieliopillisesti korrekti lause, sitten toinen sana ja sanoa siitä muodostettu lause. Lauseet voivat olla missä järjestyksessä tahansa. Jos koehenkilö muistaa kaikki kolme sanaa ja muodostaa niistä jokaisesta lauseen, tuo setti pisteytetään oikeaksi. Jos hän unohtaa yhdenkin sanan, koko setti pisteytetään virheelliseksi. Koehenkilö saa aina yrittää kaikkia kolmea settiä siltä tasolta, jolla hän on (2,3,4,5,6 tai 7). Jos hän saa tason kolmesta setistä kaksi settiä oikein, hän etenee seuraavalle tasolle, mikäli vain yhden setin oikein, hän keskeyttää testin. (Ilomäki, Mäki, Välikoski, 2003.)

4.4.3 Kommunikatiivinen kompetenssi

Haastattelun jälkeen tutkija täyttää kommunikatiivisen kompetenssin arvion jokaisen haastateltavan osalta (LIITE 4). Kommunikatiivista kompetenssia mittaamaan Janusik valitsi monista validioidusta vaihtoehdoista Weimann’in (1977) Communicative competence scale’n mukautetun version. Alkuperäisen kommunikatiivisen kompetenssin viisi dimensiota (yleinen kompetenssi, empatia, tukeminen, joustavuus, sosiaalinen vapautuneisuus) eivät soveltuneet sellaisenaan suoran interaktion tutkimukseen ja siksi tehtiin faktorianalyysi, jotta selvitettäisiin voidaanko instrumenttia karsia valideettia vähentämättä. 72 koehenkilöä täytti alkuperäisen 36 osion skaalan oltuaan juuri ryhmätilanteessa vieraan kanssa, ja näistä osioista 25 latautui primaarisimmalla ykkösfaktorilla eli mittasi yleistä kommunikatiivista kompetenssia ja näitä osioita käytettiin CLS-tutkimuksessa. (Janusik

¹⁵ SS-tutkimus, suomalainen versio

2003.)

Yksi kommunikaatiokompetenssin olennaisimmista asioista on toimia mukautuvasti keskustelutilanteessa. Keskustelijan täytyy pystyä toimimaan sekä puhujana että kuuntelijana, sillä aina ei voi saada puheenvuoroa halutessaan, joten useita merkityksiä täytyy pystyä pitämään aktiivisena yhtä aikaa. Janusikin tutkimus osoitti, että CLS korreloi kommunikatiivisen kompetenssin kanssa. Keskustelutaito vaatii siis sekä puhumista että kuuntelemista, eli ne koehenkilöt, jotka pystyivät pitämään monia merkityksiä aktiivisina yhtä aikaa ja vastaamaan sopivassa kohdassa, ovat parempia kommunikoijia kuin ne jotka eivät pysty. (Janusik 2003.)

4.5 Tutkimuksen tulokset

Tutkimukseni tulokset on koottu kahdeksi taulukoksi ja tulosten analysoinnissa on käytetty SPSS 11.0 tilasto-ohjelmaa. Ss ja CLS-korrelaatiot on laskettu nonparametrisella Spearman's rho-testillä. Tulosten vertailussa ennen ja jälkeen improvisaation harrastamisen on puolestaan käytetty SPSS:n General linear model – Repeated measures –testausta.

Osall.kood.	osallistujan koodi	7.7.	7.8.	7.9.	7.10.	7.11.	7.13.	7.14.	7.15.	Keskiarvo
SpeakSS	Speaking Span Words; pisteet 1-7	2	4	4	4	3	3	3,5	3	3,3
ConsLS	Conversational Listening Span, pisteet 1 - 5 1/2	3	4	4	4	3	4,5	2,5	3	3,5
KK1	Communicative competence scale (Wieman, arvot 1-9)	4	8	4	7	3	9	4	8	5,9
KK2	P osaa mukautua erilaisiin tilanteisiin	7	8	7	6	2	6	4	3	5,4
KK3	Minusta on palkitsevaa puhua P:lle.	4	8	3	9	5	7	4	1	5,1
KK4	P osaa menetellä ihmisten (minun) kanssa(ni) tehokkaasti.	4	7	3	8	3	9	2	2	4,8
KK5	P on hyvä kuuntelija (verbaalasti JA nonverbaalasti)	4	8	6	9	3	9	2	1	5,3
KK6	P:n henkilökohtaiset suhteet ovat lämpimiä ja viehättäviä.	7	6	7	6	4	5	8	8	6,4
KK7	P:lle (minun) on helppo puhua.	4	7	7	7	6	8	6	3	6
KK8	P:n keskustelukäyttäytyminen on sulavaa	3	6	6	4	3	9	2	6	4,9
KK9	P osoittaa muille ymmärtävänsä heitä	3	8	6	9	4	8	2	1	5,1
KK10	P ymmärtää muita ihmisiä	7	8	6	8	8	8	4	4	6,6
KK11	P on rentoutunut puhuessaan ja tuntee olonsa mukavaksi.	3	7	7	7	3	8	1	6	5,3
KK12	P kuuntelee mitä minä puhun hänelle	7	8	6	9	8	8	3	2	6,4
KK13	P on mielellään läheinen ja persoonallinen muiden kanssa	7	8	3	6	7	9	1	2	5,4
KK14	P on tehokas keskustelija	4	8	4	9	4	9	2	6	5,8
KK15	P tukee muita (minua).	7	6	6	8	6	9	3	2	5,9
KK16	P:lle ei tuota vaikeuksia tavata vieraita ihmisiä	8	8	7	8	6	9	6	6	7,3
KK17	P on tarkkaavainen keskustelun havainnoija (v JA nv)	3	6	3	9	3	7	3	1	4,4
KK18	P on yleensä rentoutunut keskustellessaan uusien tuttavuuksien kanssa.	6	7	7	7	2	7	3	2	5,1
KK19	P on kiinnostunut siitä, mitä muut (minä) puhu(n)vat.	7	9	6	8	6	8	1	2	5,9
KK20	P on hyvin mukana keskustelussa.	7	8	6	8	3	9	2	2	5,6
KK21	P nauttii sosiaalisista tilanteista, joissa hän voi tavata uusia ihmisiä.	6	9	8	3	3	9	1	5	5,5
KK22	P on miellyttävä henkilö	4	8	6	6	4	8	6	6	6
KK23	P on joustava	4	7	4	9	6	6	3	3	5,3
KK24	P ei pelkää puhua auktoriteeteille	8	9	6	8	4	9	2	7	6,6
KK25	Ihmiset voivat uskoa huolensa P:lle	4	8	3	9	6	6	8	1	5,6
Interp.arvio		7	9	7	7	6	8	7	8	7,4
Mituntuu	Kiinnostuneisuus keskustelusta asteikolla 1-10	4	8	9	6	1	9	1	1	4,9
Noppaluku		2	6	4	5	2	4	1	5	

Taulukko 1: Tutkimuksen tulokset syksyllä 2005

Osall.kood.	osallistujan koodi	7.17.	7.18.	7.19.	7.20.	7.21.	7.23.	7.24.	7.25.	Keskiarvo
SpeakSS	Speaking Span Words; pisteet 1-7	2,5	3	3,5	4,5	2,5	3,5	4,5	4	3,5
ConsLS	Conversational Listening Span, pisteet 1 - 5 1/2	3	3,5	4,5	5	3	5	3,5	4,5	4
KK1	Communicative competence scale (Wieman, arvot 1-9)	9	8	7	8	6	9	7	7	7,6
KK2	P osaa mukautua erilaisiin tilanteisiin	9	9	8	9	7	9	6	7	8
KK3	Minusta on palkitsevaa puhua P:lle.	8	6	8	9	6	9	4	7	7,1
KK4	P osaa menetellä ihmisten (minun) kanssa(ni) tehokkaasti.	8	9	6	7	7	7	4	8	7
KK5	P on hyvä kuuntelija (verbaalisti JA nonverbaalisti)	8	8	6	8	4	9	6	6	6,9
KK6	P:n henkilökohtaiset suhteet ovat lämpimiä ja viehättäviä.	9	3	8	9	5	9	6	9	7,3
KK7	P:lle (minun) on helppo puhua.	8	4	8	8	6	9	7	8	7,3
KK8	P:n keskustelukäyttäytyminen on sulavaa	9	4	7	9	4	9	6	8	7
KK9	P osoittaa muille ymmärtävänsä heitä	7	8	6	8	4	9	4	7	6,6
KK10	P ymmärtää muita ihmisiä	8	8	6	8	4	8	6	7	6,9
KK11	P on rentoutunut puhuessaan ja tuntee olonsa mukavaksi.	7	4	3	9	6	9	6	6	6,3
KK12	P kuuntelee mitä minä puhun hänelle	9	7	7	9	6	9	6	8	7,6
KK13	P on mielellään läheinen ja persoonallinen muiden kanssa	9	9	3	9	4	8	8	9	7,4
KK14	P on tehokas keskustelija	7	8	6	8	4	8	4	7	6,5
KK15	P tukee muita (minua).	8	6	8	7	6	9	4	7	6,9
KK16	P:lle ei tuota vaikeuksia tavata vieraita ihmisiä	9	6	8	8	6	9	4	6	7
KK17	P on tarkkaavainen keskustelun havainnoija (v JA nv)	7	8	6	9	6	7	4	3	6,3
KK18	P on yleensä rentoutunut keskustellessaan uusien tuttavuuksien kanssa.	7	4	4	8	4	8	6	6	5,9
KK19	P on kiinnostunut siitä, mitä muut (minä) puhu(n)vat.	9	7	7	8	4	9	4	6	6,8
KK20	P on hyvin mukana keskustelussa.	8	8	4	8	4	9	4	6	6,4
KK21	P nauttii sosiaalisista tilanteista, joissa hän voi tavata uusia ihmisiä.	8	7	6	8	6	9	4	3	6,4
KK22	P on miellyttävä henkilö	9	6	7	8	6	8	6	8	7,3
KK23	P on joustava	9	4	9	9	4	6	9	8	7,3
KK24	P ei pelkää puhua auktoriteeteille	9	9	4	8	4	8	4	8	6,8
KK25	Ihmiset voivat uskoa huolensa P:lle	9	8	4	9	4	8	7	7	7
Interp.arvio		8	9	7	8	6	9	8	7	7,8
Mituntuu	Kiinnostuneisuus keskustelusta asteikolla 1-10	8	8,5	8	9	6	9	8	8	8,1
Noppaluku		4	5	6	6	3	2	1	6	

Taulukko 2: Tutkimuksen tulokset keväällä 2006

4.6 Tulosten analysointi

4.6.1 CLS-tulokset

Tuloksia tarkastellessa keskityin ensimmäiseksi CLS –lukuihin. Tuo luku ilmaisee siis sen, kuinka montaa asiaa koehenkilö on pystynyt pitämään aktiivisena yhtä aikaa keskustelun kuluessa. Janusi-kin teorian mukaan henkilöt, joilla on pienempi kuuntelun aikajänne, käyttävät kapasiteetistaan enemmän prosessointiin ja ymmärtämiseen, kun taas henkilöillä, joilla on pidempi kuuntelun aikajänne, on isompi kuuntelukapasiteetti ja he voivat pitää monia tulkintoja aktiivisina väliaikaisessa varastossa pitempiä aikoja ja enemmän kuin lyhytjänteiset kuuntelijat.

Verratessamme CLS:n tuloksia tilastollisesti ennen ja jälkeen improvisaatiokurssin, voimme huomata, että ero ei ole tilastollisesti merkitsevä, vaikka eroa yksilöiden välillä kyllä löytyykin.

Tests of Within-Subjects Contrasts

Measure: MEASURE_1

Source	FACTOR1	Type III Sum of Squares	df	Mean Square	F	Sig.
FACTOR1	Linear	1,000	1	1,000	4,667	,068
Error(FACTOR1)	Linear	1,500	7	,214		

Taulukko 3: General Linear Model –testaus CLS-tuloksista ennen ja jälkeen improkoulutuksen

Tulos (sig. = .068) lähenee jo tilastollisesti merkittävää tulosta sig. < .05:ttä, joten keskustelukuunte-
lua siis opittiin jonkin verran improvisaatiokurssin ja harjoittelun aikana. Tämä on hyvin lupaava tu-
los, vaikka se ei olekaan tilastollisesti merkitsevä. Tilastollista merkitsevyyttä vähentää myös ai-
neiston suppeus.

Kun tarkastelemme tuloksia yksilötasolla, voimme huomata kehityksen selvemmin. Tämä tarkastelu
on perusteltua teatterin tutkimuksen kontekstissa, jossa kyse on kuitenkin aina henkilökohtaisesta
prosessista.

Osal.kood.	osallistujan koodi	7.7.	7.8.	7.9.	7.10.	7.11.	7.13.	7.14.	7.15.	Keskiarvo
CLS 2005	Conversational Listening Span, pisteet 1 - 5 1/2	3	4	4	4	3	4,5	2,5	3	3,5
CLS 2006	Conversational Listening Span, pisteet 1 - 5 1/2	3	3,5	4,5	5	3	5	3,5	4,5	4

Taulukko 4: Koehenkilöiden CLS-pisteet 2005 ja 2006.

Puolen vuoden aikana viidellä koehenkilöllä oli tapahtunut positiivista kehitystä, heidän CLS-pis-
teensä olivat nousseet 0,5-1,5:llä. Tätä voisi selittää siis osaltaan juuri improvisaatiokoulutus, osal-
taan myös tilanteen toisto ja tutuus. Keskustelujen aiheiden osalta tilanne on kuitenkin ollut kaikilla
toisessakin haastattelussa uusi, sillä poistin ensimmäisessä haastattelussa käytetyn topiikin toisen
haastattelun listasta. Tämä tulos myös kertoo siitä, että CLS-pistemäärä ei ole aina vakio, vaan se on
kehitettävissä. Voimme siis oppia prosessoimaan tietoa tehokkaammin. Kahdella koehenkilöllä
CLS-pisteet pysyivät samassa ja vain yhdellä koehenkilöistä tämä luku putosi 0,5:llä. Vähentyminen
ei johtunut eri äärialueelta tulevasta aiheesta, sillä tämä koehenkilö puhui molemmilla kerroilla it-
seään kiinnostavimmasta aiheesta. Hän on siis Janusikin tulkinnan mukaan käyttänyt kapasiteetis-
taan enemmän informaation prosessointiin ja ymmärtämiseen kuin muistiin palauttamiseen. Kenties
vireystaso tai haastattelun ajankohta on voinut vaikuttaa tulokseen. Mutta tämäkin tulos kertoo osal-
taan siitä, ettei työmuistimme kapasiteetti ole aina yhtä tehokkaasti käytössä, vaan voimme myös
käyttää sitä joissain tilanteissa vähemmän tehokkaasti.

4.6.2 Puhumisen aikajänne – mittarin tulokset

Puhumisen aikajännemittarin tulokset ennen ja jälkeen improvisaatiokurssin eivät myöskään tuoneet tilastollisesti merkittävää tulosta. Yksilöiden pistemäärien ero eri mittauskerroilla ei ole tilastollisesti merkitsevä, sillä sig. on .504, mikä tarkoittaa sitä, että keskiarvo ei ole tilastollisesti merkitsevä, vaikka eri yksilöiden välillä olikin eroja.

Tests of Within-Subjects Contrasts

Measure: MEASURE_1

Source	FACTOR1	Type III Sum of Squares	df	Mean Square	F	Sig.
FACTOR1	Linear	,141	1	,141	,496	,504
Error(FACTOR1)	Linear	1,984	7	,283		

Taulukko 5: General Linear Model –testaus Ss-pisteistä ennen ja jälkeen improkoulutuksen

Kun tarkastelemme Speaking Span –osiota yksilötasolla, viidellä koehenkilöillä oli tapahtunut pientä kehitystä ja kolmella tulos puolestaan vastaavasti heikkeni. Keskiarvoltaan tulos nousi aavistuksen.

Osall.kood.	osallistujan koodi	7.7.	7.8.	7.9.	7.10.	7.11.	7.13.	7.14.	7.15.	Keskiarvo
SS 2005	Speaking Span Words; pisteet 1-7	2	4	4	4	3	3	3,5	3	3,3
SS 2006	Speaking Span Words; pisteet 1-7	2,5	3	3,5	4,5	2,5	3,5	4,5	4	3,5

Taulukko 6. Koehenkilöiden puhumisen aikajännemittarin tulokset 2005 ja 2006.

Puhumisen aikajänne-mittarissa koetilanne oli täysin samanlainen molemmilla kerroilla, joten myös pitkäkestoisen muistin käyttö on ollut mahdollista. Toisaalta tulokset heittelivät enemmän kuin CLS-testissä, ja useammilla koehenkilöillä Ss-pistemäärässä ei ollut suuria muutoksia. Myöskään keskiarvon muutos ei ollut suuri, vaikka se olikin positiivinen. Improkurssin jälkeen tällaista tulosta voisi myös selittää sanojen erilainen käsittelytyyli tai niiden yhdistäminen, mikä ei ollut Ss-testissä suotavaa. Siis improkoulutuksen jälkeen assosiaatioiden luominen sanojen välille oli helpompaa, mikä osaltaan vaikeutti myös testin tekemistä, sillä lauseet tuli tehdä jokaisesta sanasta erikseen. Usein koehenkilöt yhdistivät kaikki sanat yhteen lauseeseen, jolloin suoritus ei ollut hyväksyttävä.

4.6.3 Korrelaatio

Ss- ja CLS-pisteet korreloivat edelleen, sillä puolella koehenkilöistä molemmat luvut nousivat, yhdellä molemmat luvut laskivat ja lopuilla tulos joko pysyi samana tai joko nousi tai laski 0,5:llä. Seuraavassa taulukossa CLS- ja Ss tuloksia on vertailtu ennen ja jälkeen improvisaatiokoulutuksen.

Correlations

			Ss ennen	CLS ennen	Ss jälkeen	CLS jälkeen
Spearman's rho	Ss ennen	Correlation Coefficient	1,000	,368	,459	,410
		Sig. (2-tailed)	,	,369	,253	,313
		N	8	8	8	8
	CLS ennen	Correlation Coefficient	,368	1,000	-,038	,667
		Sig. (2-tailed)	,369	,	,928	,071
		N	8	8	8	8
	Ss jälkeen	Correlation Coefficient	,459	-,038	1,000	,671
		Sig. (2-tailed)	,253	,928	,	,069
		N	8	8	8	8
	CLS jälkeen	Correlation Coefficient	,410	,667	,671	1,000
		Sig. (2-tailed)	,313	,071	,069	,
		N	8	8	8	8

Taulukko 7. Ss- ja CLS-pisteiden korrelaatio ennen ja jälkeen improvisaatiokoulutuksen.

Ss ja Cls eivät korreloi keskenään ennen improvisaatiokoulutusta, mutta korrelaatio vahvistuu improvisaatiokoulutuksen myötä (sig. = .069 eli lähestyy jo sig.< .05:ttä). Tulos ei ole kuitenkaan tilastollisesti merkitsevä. Lähestyminen voi kuitenkin tarkoittaa sitä, että koehenkilöiden valmius koheen suorittamiseen toisella haastattelukerralla on vaikuttanut pistemäärien korrelaatioon. Janusikin (2003) tutkimuksessa CLS ja Ss korreloivat keskenään. Janusikin (2004:16) tuloksissa Ss ja CLS – pisteet eivät korreloineet keskenään tutkimuksen suomalaisilla koehenkilöillä. Yhdysvaltalaisen koehenkilöiden CLS- ja Ss -tulokset puolestaan korreloivat tälläkin kerralla. Tutkimukseni lähenee siis korrelaation osalta myös Janusikin alkuperäistä korrelaatiota.

4.6.4 Interpersonaalinen arvio

Tutkijan interpersonaalinen arviointi koehenkilöiden kommunikaatiotaidoista Ss- ja CLS-osioiden välissä oli vaihteluväliltään ± 1 asteikolla 1-10. Puolet koehenkilöistä oli mielestäni parantanut taitojaan ja vain yksi huonontanut. Loput kolme arvioin siis molemmilla kerroilla taidoiltaan samalle tasolle.

Osal.kood.	7.7.	7.8.	7.9.	7.10.	7.11.	7.13.	7.14.	7.15.	Keskiarvo
Interp.arvio 2005	7	9	7	7	6	8	7	8	7,4
Interp.arvio 2006	8	9	7	8	6	9	8	7	7,8

Taulukko 8. Tutkijan interpersonaaliset arviot koehenkilöistä 2005 ja 2006.

Tämä tulos tukee tutkijan objektiivisuuden pyrkimystä tutkimustilanteessa. Pysin siis tekemään interpersonaalisen arvioinnin ainoastaan haastattelutilanteen ja koehenkilöiden antaman vaikutelman pohjalta. Koska vaihteluväli eri haastattelukerroilla ei ole suurempi kuin ± 1 , olen tyytyväinen nopeaan arviointiini. Toisaalta tätä arviointia tarkempi on jokaisesta haastateltavasta tehty kommunikatiivisen kompetenssin arvio, josta selviää tarkemmin yksittäisten piirteiden kehitys.

Toisaalta tutkimukseni tulos voisi olla validimpi, mikäli haastattelut olisi tehnyt joku muu kuin minä, mutta tässä tilanteessa onni on se, että olen kuitenkin arvioinut itse kaikki koehenkilöt, joten lähtökohta on kaikille sama. Toisen tutkijan käyttäminen olisi ollut objektiivisempaa, mutta käytännössä mahdotonta. Toisen haastattelun kohdalla interpersonaalinen arvio perustui lähes kaikkien koehenkilöiden osalta kahteen tapaamiseen, joiden välissä oli tosin kulunut lähes puoli vuotta aikaa. Ennen toista haastattelua en vielä ollut analysoinut ensimmäistä aineistoani. Pysin siis myös tutkijana unohtamaan ensimmäisen haastattelukerran vaikutelmat.

4.6.5 Kiinnostuneisuus keskustelusta

Puolet koehenkilöistä arvioi ensimmäisellä haastattelukerralla keskustelun melko mukavaksi. Asteikolla 1-10 he kaikki sijoittivat tuntemuksensa 6:sta ylöspäin, kun taas toinen puoli arvioi keskustelua numeroilla 4:stä alaspäin. Toisella haastattelukierroksella kaikki koehenkilöt arvioivat keskustelun arvosanalla 6:sta ylöspäin, olipa heidän keskusteluaiheensa sitten se heille mieluisin tai epämieluisin. Tämä arvio tehtiin aina CLS-testin jälkeen.

Osal.kood.	osallistujan koodi	7.7.	7.8.	7.9.	7.10.	7.11.	7.13.	7.14.	7.15.	Keskiarvo
2005	Kiinnostuneisuus keskustelusta asteikolla 1-10	4	8	9	6	1	9	1	1	4,9
Noppaluku		2	6	4	5	2	4	1	5	
2006	Kiinnostuneisuus keskustelusta asteikolla 1-10	8	8,5	8	9	6	9	8	8	8,1
Noppaluku		4	5	6	6	3	2	1	6	

Taulukko 9: Koehenkilöiden kiinnostuneisuus CLS-topiikin keskustelusta, sekä noppaluvut 2005 ja 2006.

Tähän tulokseen voi osaltaan vaikuttaa koetilanteen tuttuus ja jännittyneisyyden väheneminen. Noppaluku, joka määräsi keskustelunaiheeksi joko kiinnostavimman tai vähiten kiinnostavimman aiheen (1-3 vähiten kiinnostava, 4-6 kiinnostavin) ei näytä olevan yhteydessä keskustelun kiinnosta-

vuuden kanssa. Eli oli aihe entuudestaan kiinnostava tai ei, koehenkilö oli silti yleisesti ottaen enemmän kiinnostunut keskustelusta kuin ensimmäisellä haastattelukerralla. Improvisaatiokurssin jälkeen koehenkilöiden kiinnostuneisuus keskustelusta siis nousi yhtä henkilöä lukuun ottamatta. Mutta hän oli toisaalta jo ensimmäisessä haastattelussa hyvin kiinnostunut keskustelemaan, joten en pidä tuota alenemista yhtä merkittävänä tuloksena kuin toisten haastateltujen kiinnostuneisuuden nousua.

Tässä tuloksessa voisi olla myös kysymyksessä improvisaatioharrastuksen havaittujen myönteisten vaikutusten näkyminen. Toisaalta myös tilanteen ja tutkijan tuttuus voi vaikuttaa tulokseen. Kyseessä on kuitenkin koehenkilöiden oma arviointi keskustelusta, jolloin heidän mittarinsa ovat juuri heidän kohdaltaan oikeassa. Ja suhtautuessaan positiivisesti keskusteluun he ovat myös arvioineet keskustelun kiinnostavammaksi.

4.6.6 Kommunikatiivisen kompetenssin tulokset

Keskiarvojen kautta tehtävien yleistysten teko näin suppeasta aineistosta on lähes mahdotonta tutkimushaastattelujen yksilöllisyyden ja tilannesidonnaisuuden vuoksi. Olen kuitenkin laskenut myös nuo keskiarvot ja ne ovat näkyvissä molempien haastattelujen tulostaulukoissa. Näiden keskiarvojen pohjalta kommunikatiivisesta kompetenssista on tehty General Linear Model – Repeated measures -analyysi, jonka mukaan sig.=.038 eli pienempi kuin >.05. Tämä tulos on siis tilastollisesti merkitsevä.

Tests of Within-Subjects Contrasts

Measure: MEASURE_1

Source	FACTOR1	Type III Sum of Squares	df	Mean Square	F	Sig.
FACTOR1	Linear	6,502	1	6,502	6,551	,038
Error(FACTOR1)	Linear	6,948	7	,993		

Taulukko 10. Kommunikatiivisen kompetenssin General Linear Model – Repeated measures ennen ja jälkeen improvisaatiokoulutuksen.

Tämä kommunikatiivisen kompetenssin tulos tarkoittaa sitä, että ennen/jälkeen mittauksen ero on tilastollisesti merkitsevä, vaikka aineisto onkin pieni. Kommunikatiivisen kompetenssin keskiarvo on noussut tilastollisesti merkitsevästi verrattaessa syksyn 2005 ja kevään 2006 kompetenssimuuttujien arvoja. Eli koehenkilöiden kommunikaatiokompetenssi todella kasvoi improvisaatiokoulutuksen myötä.

Kommunikatiivisen kompetenssin tulokset pohjautuvat tutkijan arvioon käydystä keskustelusta ja

sen herättämästä kompetenssivaikutelmasta. Käyttämäni arviointilomake löytyy tutkimuksen liitteistä (LIITE 5). Tämä mittari on täytetty juuri haastattelujen jälkeen, ja molemmilla kerroilla tutkija on pyrkinyt perustamaan arvionsa vain käytyyn keskusteluun ja tilanteeseen koehenkilön kanssa. Kommunikatiivisen kompetenssin mittareista vain kaksi osiota viittaavat suoraan kuuntelemistaitoihin. Tarkastelin kaikkia kompetenssin osa-alueita ensin numeroiden perusteella ja kolmen muuttujan osalla numerot olivat nousseet kaikkien kohdalla. Nämä muuttujat olivat kompetenssin kohdat (2),(17) ja (20).

Koehlö	KK2/05	KK2/06	KK17/05	KK17/06	KK20/05	KK20/06
7.7.	7	9	3	7	7	8
7.8.	8	9	6	8	8	8
7.9.	7	8	3	6	6	4
7.10.	6	9	9	9	8	8
7.11.	2	7	3	6	3	4
7.13.	6	9	7	7	9	9
7.14.	4	6	3	4	2	4
7.15.	3	7	1	3	2	6
keskiarvo	5,4	8	4,4	6,3	5,6	6,4

Taulukko 11. Kommunikatiivisen kompetenssin muuttujat (2), (17) ja (20).

Koehenkilöiden mukautuminen erilaisiin tilanteisiin oli parantunut (2). Koin heidät kaikki myös tarkkaavaisemmiksi keskustelun havainnoijiksi sekä verbaalin, että nonverbaalin viestinnän puolella (17). Koehenkilöiden taito olla mukana keskustelussa oli myös parantunut (20).

Kuuntelemiseen suoraan liittyvät kommunikatiivisen kompetenssin muuttujat (5) ja (12) eivät nousseet selkeästi pelkän numeerisen tarkastelun avulla esille.

Koehlö	KK5/05	KK5/06	KK12/05	KK12/06
7.7.	4	8	7	9
7.8.	8	8	8	7
7.9.	6	6	6	7
7.10.	9	8	9	9
7.11.	3	4	8	6
7.13.	9	9	8	9
7.14.	2	6	3	6
7.15.	1	6	2	8
keskiarvo	5,3	6,9	6,4	7,6

Taulukko 12. Kommunikatiivisen kompetenssin kuuntelemista koskevat faktorit (5) ja (12).

Kuitenkin lähempi tarkastelu osoittaa, että kolmella koehenkilöllä tämä muuttuja on noussut huimasti. He ovat siis olleet mielestäni parempia kuuntelijoita sekä verbaalisti, että nonverbaalisti (5). Kokemus siitä, kuunteleeko koehenkilö, mitä minä heille puhun (12) on noussut viidellä koehenki-

löllä ja laskenut kahdella. Yhden koehenkilön kohdalla kokemus on pysynyt samana.

Suurin yksittäinen vaihtelu oli tapahtunut kompetenssin muuttujan (13) kohdalla kahdella koehenkilöllä. Heidän tuloksensa ensimmäisen ja toisen haastattelun välillä oli noussut 7:llä (Taulukko 13.). Tämä kohta oli yksi kompetenssin persoonallisuutta kuvaava faktori, eli läheisyys ja persoonallisuus muiden ihmisten kanssa (13). Koin myös lähes kaikki koehenkilöt miellyttävimmiksi persooniksi (22) kuin ensimmäisellä haastattelukerralla.

Koehlö	KK13/05	KK13/06	KK22/05	KK22/06
7.7.	7	9	4	9
7.8.	8	9	8	6
7.9.	3	3	6	7
7.10.	6	9	6	8
7.11.	7	4	4	6
7.13.	9	8	8	8
7.14.	1	8	6	6
7.15.	2	9	6	8
keskiarvo	5,4	7,4	6	7,3

Taulukko 13. Kommunikatiivisen kompetenssin suurin yksittäinen muutos (13) ja miellyttävyys (22).

Tasaisinta vaihtelu oli muuttujilla (15), (16), (24). Koehenkilöt siis tukivat minua keskustelussa yhtä paljon molemmilla kerroilla (15) ja heille tuotti yhtä paljon tai vähän vaikeuksia tavata vieraita ihmisiä (16). Suurin osa ei myöskään pelännyt mielestäni puhua asemaltaan ylemmille/ auktoriteeteille (24).

Koehlö	KK15/05	KK15/06	KK16/05	KK16/06	KK24/05	KK24/06
7.7.	7	8	8	9	8	9
7.8.	6	6	8	6	9	9
7.9.	6	8	7	8	6	4
7.10.	8	7	8	8	8	8
7.11.	6	6	6	6	4	4
7.13.	9	9	9	9	9	8
7.14.	3	4	6	4	2	4
7.15.	2	7	6	6	7	8
keskiarvo	5,9	6,9	7,3	7	6,6	6,8

Taulukko 14. Tasaisimmat kommunikatiivisen kompetenssin muuttajat (15), (16) ja (24).

Tämän tutkimusotoksen tuloksia tarkastellessa voidaan siis todeta, että improvisaatioteatterin harastaminen on vaikuttanut näiden koehenkilöiden kommunikatiiviseen kompetenssiin. Cls ja Ss-tuloksissa on myös havaittavissa kehitystä, mikä ei kuitenkaan ollut vielä tilastollisesti merkitsevää. Koehenkilöiden tulokset kuitenkin viittaavat siihen, että heidän kuuntelemistaidoissaan olisi tapahtunut kehitystä. He siis pystyvät tehostamaan työmuistinsa kapasiteetin käyttöä.

Jokainen haastattelu oli erilainen ja niihin vaikuttivat sekä haastattelun ajankohta että koehenkilöiden persoonalliset piirteet ja asenteet. Vaikka tutkija yrittäisi toimia mahdollisimman samalla tavalla jokaisen haastattelun aikana, myös hänen persoonalliset piirteensä vaikuttavat tutkimuksen kulkuun. Yksilön kehitystä seurattaessa CLS-tutkimus on kuitenkin yksi mahdollinen mittari kuuntelemistaidon kehityksen mittaamiseen.

Improvisaation perusajatus, näkökulman vaihtaminen negatiivisesta positiiviseen, voi vaikuttaa positiivisesti yksilön kuuntelemistaitoihin. Mitä kuunteleminen sitten tarkoittaa teatterityössä? Voiko sitä opiskella myös tiedostaen ja kuuntelemiseen keskittyen? Improvisaatioharjoitusten tekeminen voi vaikuttaa yksilön kommunikatiiviseen kompetenssiin. Entä mitä tapahtuisi, jos harjoitukset keskittyisivät juurikin kuuntelemisen ja muistin kehittämiseen? Miten Anne Bogart kuuntelee? Ja ennen kaikkea, kuinka hän saa näyttelijänsä kuuntelemaan?

5 MUISTI TEATTERISSA

5.1 Anne Bogartille teatteri on muistamista

Amerikkalaisen teatteriohjaajan Anne Bogartin mukaan teatteri on muistamista. Muistaminen, *to remember*, tarkoittaa englanninkielistä sanaa tarkastellessamme myös ruumiinosien (*member*) uudelleen yhdistämistä, tai uuden jäsenen lisäämistä *re-member*¹⁶. Laurenin (2007) mukaan teatteri on aina suhteessa todellisuuteen, ja teatterin todellisuus näyttämöllä on elävä näyttelijä ja tämän keho.¹⁷ Näyttelijä on siis teatterin ydin. Näyttelijän instrumentti on puolestaan hänen kehonsa ja äänensä, jotka ovat siis elimellisessä yhteydessä toisiinsa. Kehoa ja ääntä ei pidä erottaa toisistaan ja harjoittaa erillisinä, vaan yhdessä, kokonaisuutena. Näille ajatuksille Lauren pohjaa oman opetuksensa.

Bogartin (2001, 50) mukaan oman historiamme muistaminen on sen juhlimista ja historian muistaminen tarkoittaa myös sen käyttämistä. Hän puhuu teatterin muistista suhteessa sen suuntaan tulevaisuudessa.

Mikäli kykenemme näkemään itsemme suhteessa edeltäjiimme ja impulsseihin heidän uudistustensa taustalla, oma teatterimme muuttuu välttämättä intensiivisemmäksi, runollisemmaksi, vertauskuvallisemmaksi, inhimillisemmäksi ja ilmaisuvoimaisemmaksi. [---] Ehkä me muistaessamme menneisyyden huomaamme pystyvämme luomaan energisemmin ja artikuloitummin.

On siis katsottava taaksepäin historiassa, jotta voi nähdä eteenpäin. Tämän vuoksi aion myös tarkastella Laurenin ja Bogartin vaikuttimia heidän historiassaan, jotta tietäisin myös omat vaikuttimeni. Haastattelussa Lauren (2007) lainaa Bogartin ajatusta ja suhteuttaa muistin, kuuntelemisen ja improvisaation jatkumoon.

Teatterin tekeminen on muistamista. Kuunteleminen liittyy tähän hetkeen ja vastauksemme kaikkeen tuohon, eli improvisaatio, on tulevaisuutta. Eli teatteri on läsnä kolmessa tilassa samaan aikaan.¹⁸

Kirjassaan *Ohjaaja valmistautuu – seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista* Anne Bogart (2001, 31) on omistanut koko ensimmäisen luvun muistin käsittelemiseen.

Jokaisen hyvän näytelmän sisällä elää kysymys. Suuri näytelmä kysyy isoja kysymyksiä, jotka kestävät aikaa. Me esitämme näytelmiä muistaaksemme tärkeät kysymykset: muistamme kysymykset ruumiissamme, ja havainnot tapahtuvat reaaliajassa ja tilassa.

Bogart (2001, 38) ymmärtää muistin toiminnan fyysisenä toimintana, joka on teatteritaiteen ytimes-

16 Oxford English Dictionary 1989: *re-member*: a. To put together again. b. To supply with a new member.

17 Suom. tekijän

18 Suom. tekijän

sä, ja muisti näyttölee myös valtavaa osaa teatterin taiteellisessa prosessissa.

Toteuttaessaan näytelmän ruumiillistaa aina muiston. Kokiessaan muistavansa tapauksen tai henkilön ihmiset innostuvat kertomaan tarinoita. Filosofin Richard Rortyn mukaan muistetun ilmaiseminen on tosiasiaa sen *uudelleenkuvailemista (re-discription¹⁹)*. Kuvailtaessa jotakin uudelleen, syntyy uusia totuuksia.

Kirjassaan Bogart (2001, 49) käy läpi oman muistinsa, hän etsii menneisyyden ja historian kautta omia juuriaan ja paikkaansa jatkumossa. Mutta miksi? Mitä varten hän haluaa muistaa?

Nykyinen huipputeknologinen elämäntapamme vaatii teatterikokemuksen, jota videoruutu ja elokuvan valkokangas eivät voi tyydyttää. Minä haluan näyttölemistä, joka on runollista ja henkilökohtaista, intiimiä ja valtavaa. Haluan rohkaista näyttämöllä sellaista inhimillisyyttä, joka vaatii huomiota ja ilmaisee keitä me olemme ja esittää, että elämä on suurempaa. Ja sen tähden yritän muistaa ja tutkia menneisyyttä ja yhdistää sen uusimpiin filosofian, tieteen ja taiteen ideoihin.

Muistaminen on Bogartin keino päästä lähemmäs inhimillisyyttä ja hänen harjoitusmetodinsa ovat yksi keino päästä lähemmäs tuota pyrkimystä, teatterin ainutlaatuista kokemusta. Tämä muistamisen tarve näkyy myös hänen ohjauksissaan.

5.2 Näyttelijän muisti

Näyttelijä tarvitsee työssään muistia ja muistiin palauttamista. Ensimmäisen tällaisen muistitekniikan on Ciceron (55 eKr.) mukaan esittänyt Simonides Keoslainen²⁰. Ciceron (55 eKr./II/354) mukaan järjestys on muistamisessa ensiarvoisen tärkeää.

Niiden, jotka harjoittavat tätä älyn puolta, on siis painettava mieleensä kohtia ja kuviteltava mieleensä ja sijoitettava näihin kohtiin asiat, jotka he haluavat muistaa: kohtien järjestys säilyttää asioiden järjestyksen, ja mielikuva asioista osoittaa itse asioita. Kohdat ovat ikään kuin vahatauluja, mielikuvat taas niin kuin kirjaimia.

Cicero puhuu aistien välittämästä muistista, jotka saavat mielessämme muodon. Hänen mukaansa kenenkään luontainen muisti ei ole niin terävä, että voisi hallita asioiden järjestystä ilman niiden muistiin painamista. Myös visuaalinen kulttuurimme on hyvin vanhaa perua, sillä jo Cicero (55 eKr./II/357) luottaa eniten näköaistiimme.

Näköaisti on aisteistamme terävin. Siksi kuulemalla tai ajatuksissa omaksuttu asia on erittäin helppo muistaa, jos sen painaa mieleen myös näköaistin avulla: siten jonkinlainen mielikuva, olipa se sitten kuva tai hahmo, voi merkitä hämäriä asioita jotka ovat näköaistin ulottumattomissa, niin että voimme katselemalla lähes hahmottaa jotain, jonka vaivoin pystymme käsittämään ajattelemalla.

Anne Bogart (2001, 45) haluaa taiteellisen räjähdysten herättämään tämän ikaikaisen visuaalisen kulttuurimme. Hän haluaa antaa oman taiteellisen panoksensa tuohon räjähdykseen tutkimalla uusia

19 Oxford English Dictionary 1989: *re-describe*: To describe again.

20 Tarina muistitekniikan synnystä löytyy Ciceron teoksesta *De Oratore* II/352-353

lähestymistapoja näyttämöllä näyttelemiseen. Mutta jotta voi löytää jotain uutta, on palattava ensin vanhaan. Tämä Bogartin mielestä ”vanha” rantautui Yhdysvaltoihin 1920-luvulla:

Stanislavski ja hänen seurueensa Moskovan Taiteellinen teatteri esitti Tshehovin ja Gorkin näytelmiä Yhdysvalloissa vuosina 1923 ja 1924. Päätyessään Amerikkaan esitykset olivat jo melkein kaksikymmentä vuotta vanhoja ja heijastelivat vain Stanislavskin varhaisia ”tunne-
muistia” ja ”sisäistä keskittymistä” koskevia kokeiluja.

Myös Tadashi Suzuki (1986, 3) mainitsee kirjassaan *The Way of Acting* Stanislavskin vierailun Japanissa. Moskovan taiteellinen teatteri on siis kiertänyt 1920-luvulla mantereelta toiselle ja sen vaikutus huomattiin.

5.3 Konstantin Stanislavski ja tunnemuisti

Venäläisen teatteriteoreetikon Konstantin Stanislavskin järjestelmä ja tunnemuisti tulkittiin ja omak-
suttiin Bogartin (2001, 46-47) mukaan Yhdysvalloissa liian rajoittuneesti ja kapeakatseisesti.

Amerikkalaiset omaksuivat venäläiset kokeilut intohimoisesti ja ajattelemattomasti, painottaen liiallisesti henkilökohtaisia tunneolosuhteita. ”Metodiksi” vesitettyä Stanislavskin järjestelmää osoittautui tehokkaaksi elokuvaa ja televisiota ajatellen, mutta teatterissa siitä muodostui onneton tunteilla mässäilyn pakkopaita.[---] Moskovan Taiteellisen Teatterin vierailusta johdetut tekniikat olivat tosiasiaassa vain kapea alue Stanislavskin elinikäisestä työstä teatterissa. Hän hylkäsi pian varhaiset kokeilunsa tunnemuistin alueella ja siirtyi tekemään urauurtavaa työtä oopperassa ja kokeiluja fyysisen toiminnan sekä sen parissa, mitä hän kutsui kokemuksen psykofyysiseksi yhteydeksi. Elämänsä loppupuolella hän hylkäsi varhaiset psykologiset tekniikkansa ja kutsui niitä harhaanjohtaviksi. Mutta se oli liian myöhäistä.

Jotta tietäisimme, mitä Stanislavski on hylännyt tai mitä hänen tekniikastaan on hylätty, on kenties syytä tarkastella lähemmin hänen tunnemuistiaan ja järjestelmänsä, mikäli sellaista nyt voi edes sanoa olevan olemassa.

Stanislavski (1938) esittelee kirjassaan *NÄYTTELIJÄN TYÖ omakohtaisen luovan eläytymisen saavuttamiseksi* ”järjestelmän”, jonka mukaan näyttelijän tarvitseman muistin ei tulisi perustua pelkästään hyvään muistiin koskien näyttelijän ulkonaisia toimintoja vaan sen tulisi perustua tunne-elämysten muistamiseen, eli tunnemuistiin. Näin Stanislavski (1938, 235) määrittelee tunnemuistin:

- Tunne-elämysten muisti? toistin minä selvyiden vuoksi.
- Niin. Tai niin kuin tulemme sanomaan, *t u n n e m u i s t i e l i e m o t i o n a a l i n e n m u i s t i*. Aikaisemmin sanoimme sitä Ribot'n *)²¹ mukaan ”affektimuistiksi”. Nykyään tämä termi on hyljätty, eikä uutta ole vielä saatu tilalle. Mutta kun tarvitsemme sanan asian määrittelemiseksi, niin sovimme siitä, että tulemme sanomaan tunne-elämyksiin pohjautuvaa muistia tunnemuistiksi (emotionaaliseksi muistiksi).

Stanislavskin (1938, 261) mukaan tämä affektimuisti, jota siis voidaan kutsua myös tunnemuistiksi,

21 *) Th. A. Ribot (1839-1916), ranskalainen psykologi, kokeellisen psykologian huomattavimpia edustajia”

säilyttää koettuja tunnetiloja.

Mitä laajempi tunnemuisti on, sitä enemmän siinä on sisäisen luomistyön aineksia ja sitä rikkaampi ja täyteläisempi on näyttelijän taide. [---] Tunnemuistin voima merkitsee työssämme paljon. Mitä voimakkaampi, terävämpi ja tarkempi se on, sitä kirkkaampi ja täyteläisempi on luova eläytyminen. Heikko tunnemuisti luo vain vaivoin aistittavia, varjomaisia tunnetiloja. Ne eivät kelpaa näyttämöllä, koska ne heikosti tarttuvina ja havaittavina kantautuvat huonosti katsomoon.

Tunteiden sijaintia aivoissamme ja muistissamme ei ole yksiselitteisesti määritelty. Voimme kuitenkin olettaa, että jotkut tunteemme siirtyvät pitkäkestoiseen muistiin, kuten Stanislavskin (1938, 237) mainitsema suru ystävänsä traagisen poismenon vuoksi. Stanislavski pyrki välttämään tilanteita, joissa joutui muistelemaan tuota tapausta. Toisaalta noiden tunteiden takaisinpalauttaminen toimii näyttelijän apukeinona näyttämöllä, kun hänen tulee saavuttaa jokin tietty tunnetila. Tämä ei ole tietenkään ainoa keino tunteen herättämiselle, sillä emmehän voi olettaa, että ihminen, joka näyttelee murhaajaa, olisi todellisuudessa tehnyt saman ja sen vuoksi pystyy näyttelemään murhaajan tunnetilat niin taidokkaasti.

Stanislavskin tunnemuistin käsite pohjautuu affektimuistiin. Hänen kertomiensa esimerkkien kautta voimme yhdistää tunnemuistin Sheila Bentleyyn (1993) kuvailemaan konsepti-vetoiseen semanttiseen muistiin²². Tunnemuisti tarvitsee siis kontekstin, jonka avulla se voidaan muistaa ja palauttaa jälleen mieleen. Stanislavskin järjestelmän mukaan tämä voi tapahtua näyttelijän omien kokemusten, annettujen olosuhteiden tai eläytymisen kautta. Kontekstina näyttelijälle toimii siis tässä tapauksessa tunne.

Tunnemuistin kohdalla pitkäkestoisen muistin toimintaa voi kuvata aikaisempaan tunne-kokemuksena, joka näyttelijällä on. Koska tämä kokemus täytyy houkutella esiin pitkäkestoisesta muistista, sen aktiivinen käyttö näyttämöllä ei ole mahdollista. Kuitenkin näitä tunteita näyttelijä pystyy käyttämään hyväkseen työssään, jolloin tämä tarkoittaisi sitä, että myös näyttelijän työmuisti sisältää tunteita. Mihin kohtaan affektiivinen muisti siis sijoittuu? Onko tunteiden määrällä väliä? Kuinka kauan tunnemuisti voi säilyttää tiettyä tunne-kokemusta muistissaan? Onko se työmuistissa vai pitkäkestoisessa muistissa? Miten näyttelijä voi palauttaa tietyn roolihahmon mieleensä useiden vuosien jälkeen lähes täydellisesti? Missä tunnemuisti sijaitsee? Voiko sitä määritellä? Onko sitä määritelty?

Stanislavskin ajatukset tunnemuistista ja ”järjestelmästä” muuttuivat hänen kokemuksensa karttuessa. Stanislavski (1948, 238) määrittelee itse järjestelmänsä pääperusteet ja tavoitteen seuraavasti:

Ensimmäinen niistä on tunnetusti aktiivisuuden ja toiminnan periaate, joka sanoo, ettei saa

22 Katso luku 4 Puheopin teorioita muistista

näytellä henkilöitä ja intohimoja, pitää toimia roolin henkilöhahmojen ja intohimojen puitteisissa. Toinen on kuuluisa Puskinin mietelause, joka sanoo, ettei ole taiteilijan työtä luoda tunnetta itseään, vaan vain ne edellytetyt olosuhteet, jotka luonnollisesti ja intuitiivisesti synnyttävät intohimojen totuuden. Kolmas perusta on oman luontomme orgaaninen luomistyö, jonka ilmaisemme näin: ” Tietoisen tekniikan kautta taiteellisen luonnon piilotajuiseen luomistyöhön”. ”Systeemin” päätavoitteita on orgaanisen luonnon ja sen piilotajunnan luomistyön luonnollinen herättäminen.

Tadashi Suzukin *Troijan naisten* arvosteluissa kriitikot kiinnittivät usein huomionsa myös Suzukin tähtinäyttelijän Shirashin näyttelymiseen, jota kuvattiin luonnollisten elementtien yhteenliittymäksi. Fyysinen ilmentäminen ja tietoinen tekniikka nousevat myös Stanislavskilla etualalle luomistyötä tutkittaessa. Näyttelijän tulee luottaa *tilanteen* herättämiin aitoihin tunteisiin, ajatuksiin ja motivaatioihin, jotka muodostavat kuitenkin vain murto-osan näyttelijän taiteesta. Mutta Stanislavski puhuu tilanteesta. Hän puhuu myös vaikutuksesta ja vaikuttumisesta. Näyttelijän on toimittava ja koettava asioita roolihenkilönä, johon hän samaistuu ja jonka kokemat ajatukset, tunteet ja motiivit vaikuttavat häneen. Näyttelijän on siis oltava läsnä tilanteessa. Hänen on kuunneltava, mitkä asiat häneen näyttämöhahmona vaikuttavat. Tuon tilanteen tulee syntyä joka kerta uudestaan näyttämöllä, näyttelijöiden kohtaamisessa.

Luomisvoima on kuitenkin hyvin haavoittuvaa ja katoavaista. Stanislavski (1926, 323) pohtii muistelmateoksessaan *Elämäni näyttämötaiteen palveluksessa* luomisvoimansa ehtymistä omassa näyttelymisessään. Minne hänen tunnemuistinsa oli kadonnut hänen esittämänsä tohtori Stockmannin osassa.

Ne mielteet joita minulla oli ollut Stockmannin osassa olivat peräisin elävistä muistoista.[---] Niinä hetkinä, jolloin esitin tätä osaa – nämä elävät muistot tiedottomasti opastivat minua näyttämöllä ja joka kerta herättivät minut luovaan työhön. Mutta ajan kuluessa kadotin näitä eläviä muistoja, jotka olivat Stockmannin sielunelämän liikkeellepanijoina ja koko kappaleen johtoaiheena. Istuessani Suomen kallioilla ja muistellesani entisiä luomisprosesseja minä aivan sattumalta taas osuin Stockmannini sielun tunteisiin, jotka oli unohtanut. Kuinka olinkaan voinut unohtaa ne? Kuinka olinkaan voinut tulla toimeen ilman niitä? Ja miksi minä niin hyvin muistin kaiken ulkonaisen eli jalkojen, käsien ja vartalon lihasten jokaisen liikkeen sekä kasvojen mimikan, likinäköisten silmien siristämisen?

Esiintymistottumus oli Stanislavskin mukaan kaavoittanut tiukasti hänen lihasmuistinsa. Muistellesaan luomistyötään taaksepäin ja lukiessaan uudelleen näyttelijänpäiväkirjansa muistiinpanoja, jotka elävästi toivat luomisprosessin kokemukset mieleen, Stanislavski (1926, 324)hämmästyti keksintöönsä:

Hyvä luoja, kuinka muodottomaksi sieluni, ruumiini ja itse osani olivatkaan tulleet, ja tämä kaikki johtui huonoista teatteritottumuksista, näyttelijänjuonista, vaistomaisesta yleisön mielistelystä, väärästä suhtautumisesta luomistyöhön, mitä jatkui päivästä toiseen jokaisella esityskerralla!

Pohdinnoissaan kuinka tästä väärästä luomistyöstä pääsisi eroon, Stanislavski päätyi henkiseen val-

mistautumiseen ennen luomistyötä, eräänlaiseen ”henkiseen toalettiin”, joka on käytävä läpi aina luomistapahtuman uusiutuessa. Näyttelijän on siis osattava asettua sellaiseen henkiseen ilmapiiriin, jossa luomistapahtuma on mahdollinen. (Stanislavski 1926.) Mutta mikä tämä henkinen toaletti sitten oikein on? Voisiko se liittyä oman instrumentin puhdistamiseen, tarkistamiseen; pianistilla se voisi olla asteikkojen soittamista, tarkistamista, että onko sormet vireessä. Että olenko keskittynyt. Mitä tämä henkinen toaletti sitten voisi olla näyttelijälle?

Myöhemmässä tuotannossaan Stanislavski (1948, 268) kuvaa uutta järjestelmäänsä, joka on hänen mukaansa yhä keskeneräinen. Itse asiassa hänen mielestään ei ole olemassa mitään hänen kehittämänsä ’järjestelmää’.

Tuon metodin koko voima on siinä, ettei sitä kukaan ole keksinyt tai suunnitellut. Järjestelmä on peräisin omasta orgaanisesta luonnostamme, niin henkisestä kuin fyysisestäkin. Taiteen lait perustuvat luonnon lakeihin. Lapsen syntymä, puun kasvaminen, taiteellisen roolihenkilön muovautuminen ovat kaikki samanlaisia ilmiöitä. Minun koko elämäni huoli on kohdistunut siihen, miten päästä lähemmäksi luovan työn luontoa. Mitään ”järjestelmää” ei kerta kaikkiaan voi keksiä, sillä me olemme syntyneet järjestelmä sisimmässämme, meillä on synnynnäinen kyky luovaan työhön. Luova työ on luonnollinen tarpeemme, ja näyttäisi siltä, ettemme kerta kaikkiaan kykene luomaan muutoin kuin järjestelmän mukaan.

Eli Stanislavskin mukaan ei ole olemassa mitään hänen keksimäänsä järjestelmää. Emmekö jo voisi pikkuhiljaa alkaa kuunnella myös häntä? Stanislavskin mukaan on kuitenkin olemassa luonnollinen järjestelmä, jonka kautta luomistyö tapahtuu. Tätä samaa ilmiötä on oman työnsä kautta käsitellyt myös modernin tanssin pioneeri Martha Graham.

5.4 Martha Graham ja ruumiin muisti

Modernin tanssin pioneerin Martha Grahamin (1937) teoksen *Martha Graham - the Early Years* mukaan tanssin funktio on kommunikaatio. Tämä kommunikaatio tarkoittaa hänen mukaansa kokemuksen välittämistä toiminnan kautta, joka myös otetaan vastaan toimintana. Mutta mistä tanssi tulee? Grahamin vastaus tähän löytyy ihmisen sisimmästä luonnosta, tiedostamattomasta, sieltä missä muistomme vellovat. Tämä on tanssijan sisäinen maailma. Tanssi menee ihmisen, katsojan kokemukseen herättäen samanlaisia muistoja. (Graham 1937, 83-84, suom. tekijän.)

Ajatus ruumiista instrumenttina kumpuaa jo Grahamin ajattelusta. Ruumis on tanssijan perustyökalu, instrumentti, joka on intuitiivinen ja vaistonvarainen. Liike on Grahamin mukaan ainoaa puhetta, jolla ei voi valehdella. (Graham 1937, 85, 99, suom. tekijän.)

Graham tiedostaa kyllä, ettei tanssi ole kirjallista taidetta, eikä sille ole annettu sanoja. Se on jotain,

mitä tehdään. Jos tanssija pystyisi kirjoittamaan tanssimansa tarinan, se ei olisi enää tanssia, vaan kirjallisuutta. On vaara, että tanssia järkeistetään liian paljon. Graham puhuu tanssijoiden ja urheilijoiden käytössä olevasta lihasmuistista. Urheilu käsittää erilaisen osan lihaksistoa, mutta tanssijan ei tule tuhota lihasmuistiaan, sillä hän ei muista mielensä, vaan juuri ruumiinsa kautta. (Graham 1937, 102-104, suom. tekijän.)

Martha Graham on yksi Anne Bogartin keskeisistä inspiraation lähteistä ja opastajista hänen taiteellisessa työssään teatterin parissa. Bogart (2001, 48) pohtii kirjassaan Grahamin oppien potentiaalia näyttelijäntyön kannalta.

Vaikka Martha Graham opetti yhdessä Sanford Meisnerin kanssa Neighbourhood Playhousesissa, hänen ekspressionistista tapaansa luoda henkilöahmo ei koskaan ole todella tulkittu näyttelijöille. Luodakseen esimerkiksi hahmon tansseihinsa hän otti lähteen ja purki kirjoitetun tekstin sarjaksi eleitä, jotka ilmaisivat tunne-elämän sanojen taustalla. Hänen mukaansa esiintyjän on etsittävä merkitykset eleiden ja ilmaisun taustalla ja koostettava ne uudelleen, työstettävä ne kuvioksi, muodoksi, tarkoitukseksi – koreografiaksi.

Bogart (2001, 97) viittaa Grahamiin ja hänen töihinsä käsitellessään teatterin ja taiteen tekemisen lähtökohtaista kauhua:

[H]arjoituksissa kohtaamamme alituinen ongelma on *miten pääsemme pois itsemme tieltä?* Miten voimme muuttua tiehyeksi jonka kautta meitä puhutaan? Uskon, että osa vastauksesta on hyväksyä kauhu alkumotivaationa ja kuunnella sitten koko keholla, mitä siitä kehittyy.

Bogart puhuu kuuntelemisesta koko keholla. Hänen mukaansa pelko on yksi taiteilijan energiaa luova voima. Taiteilijan tulee Bogartin (2001, 97) olla rohkea oman kauhunsa edessä.

Minulle olennainen piirre teoksessa on sen elinvoima. Tämä elinvoima tai energia on heijastusta taiteilijan rohkeudesta oman kauhunsa edessä. Taiteen luominen ei ole pakoa elämästä vaan siihen tunkeutumista. Näin retrospektiivin Martha Grahamin varhaisista tanssiteoksista ennen seurueen valitettavaa lakkauttamista. Olin hämmästynyt, että teokset, kuten *Primitive Mysteries*, jotka nyt ovat yli viisikymmentä vuotta vanhoja, olivat *vieläkin* uskaliaita ja suojattomia.

Myös Ellen Lauren puhuu Grahamista hyvin lempeään sävyyn. Graham oli Laurenin (2007) mukaan yksi suurista, rohkeista ihmisistä, joka loi oman harjoitustavan oppilailleen ja samalla nykytanssijoille kokonaan uuden tavan olla näyttämöllä. Grahamin (1937, 102, suom. tekijän) mukaan vain harjoittelu voi antaa vapauden.

Graham käytti usein opettaessaan sanontaa, että ”jotkut teistä ovat tuomittuja taiteilijoiksi”²³. Tällä lauseella hän ymmärsi suurempien voimien olemassaolon, ja esiintyjän avoimuuden välttämättömyyden niiden edessä. Bogart (2001, 97) kertoo erään Grahamin opiskelijan epäillessä arvojaan ja taidettaan, Grahamin kuiskanneen hänelle seuraavaa:

²³ http://en.wikipedia.org/wiki/Martha_Graham_%28dancer%29 (27.3.2007), suom. tekijän

On olemassa vitaalisuus, elinvoima, vireys joka kääntyy sinun kauttasi toiminnaksi, ja koska sinua on olemassa vain yksi kaikkina aikoina, tämä ilmaisu on ainutkertainen. Ja jos tukit sen, se ei koskaan tule olemaan minkään muun välikappaleen kautta ja se menetetään. Maailma ei saa sitä. Ei ole sinun asiasi määrittää miten hyvä se on, miten arvokas se on, eikä miten se vertautuu muihin ilmaisuihin. Sinun asiasi on pitää se itselläsi selvästi ja suoraan, pitää kanava avoinna. Sinun ei tarvitse uskoa itseesi tai työhösi. Sinun on pysyteltävä avoimena ja suoraan tietoisena yllykkeistä, jotka sinua motivoivat.

Anne Bogartin (2001) mielestä Martha Grahamista oli tulossa keskeinen voima 1920-luvulla. Häneen vaikuttivat ne ideat, jotka loivat ekspressionismin myös muilla taiteen alueilla. Ellen Laurenin (2007) mukaan 1920- ja 1930-luvut olivat sitä aikaa, jolloin nykytanssi tutki uusia ilmaisumuotoja ja erkani klassisesta baletista, ja Graham löysi käsitteensä verimuisti, *blood-memory*, jolla hän tarkoittaa sitä, että keho muistaa asioita ja että voimme myös opettaa kehomme muistamaan asioita.

Laurenin (2007) mukaan kehomme muistaa asioita koko ajan. Haistamme jotain ja yhtäkkiä muistamme kokonaisen pitkän sarjan tapahtumia. Tai kuulemme jotain, tai tunnemme tietyn tunteen. Kehomme muistaa käytännöllisiä asioita, sillä muuten emme voi toimia. Kehomme muistaa aivan yksinkertaisia asioita, kuinka esimerkiksi painaa hissin nappulaa. Kun jokin säikäyttää kehoamme, se muistaa kääntyä pois ja juosta toiseen suuntaan. Voimme opettaa kehomme tekemään tiettyjä asioita, voimme opetella sarjan tanssiaskeleita ja muistamme ne, emme vain mielessämme, vaan kehomme kautta. Itse asiassa liikkeet on tehtävä uudelleen, jotta ne voi muistaa ja oivaltaa uudelleen. Tätä asiaa Martha Graham kutsuu Laurenin mukaan siis verimuistiksi. Laurenin mielestä tämä muisti on hyvin oleellinen missä tahansa harjoittelussa, sillä sen mukaan et vain opeta mieltäsi muistamaan harjoitusta, vaan erityisesti kehoasi. (Lauren 2007.)

Grahamin käyttämät ilmaisut lihasmuistista, ruumiin muistista ja verimuistista kietoutuvat mielestäni yhteen. Vaikka ilmaisuja on useita, ne tarkoittavat käytännön työn kannalta lähes samoja asioita. Kenties Grahamin määrittely on aikojen saatossa syventynyt ja mitä Lauren opetti, oli hänen pääte-pisteensä. Grahamin teos (1937) puolestaan valottaa hänen ajatteluaan aivan Grahamin uran alkuvaiheilla.

5.5 Jerzy Grotowskille ruumis on muisti

The Performer, with a capital letter, is a man of action. He is not a man who plays another. He is a dancer, a priest, a warrior: he is outside aesthetic genres. Ritual is performance, an accomplished action, an act. Degenerated ritual is a spectacle. I don't want to discover something new but something forgotten. Something which is so old that all distinctions between aesthetic genres are no longer of use.

Jerzy Grotowski

Puolalainen teatteriohjaaja ja teoreetikko Jerzy Grotowski (1989, 258) haluaa muistaa jotain kauan sitten unohdettua kirjoituksessaan *Performer*. Hän viittaa esiintyjään sanoilla tanssija, pappi ja soturi. Grotowskin mukaan koko meidän ruumiimme muodostaa muistin ja tässä kehomuistissa on erilaisia ulospääsypisteitä, joita ei tule tukkia luomisprosessissa keskittymällä vain joihinkin tiettyihin kehon osiin. Grotowski (1989, 121-122) kuvailee kehomuistia seuraavalla tavalla.

Kehomuisti. Luullaan, että muisti on erillään muusta ruumiista. Todellisuudessa asia on toisin, ainakin näyttelijöillä. En tarkoita, että ruumiilla olisi muisti. **Ruumis on muisti.** Kehomuisti on avattava. Kehomuistia ei voi vapauttaa itseään käskemällä: nyt on hidastettava rytmiä, muunnettava yksityiskohtien järjestystä, ja niin edelleen. Juuri käskeminen aiheuttaa sen, ettei kehomuisti vapaudu. Käskemisessä on kyse ajatuksen toiminnasta. Mutta jos antaa ruumiin sanella erilaisia rytmejä siten, että yksityiskohtien tarkkuus säilyy, alati niitä muuttaen ja ikään kuin uuden yksityiskohdan ilmasta siepaten, niin mikä sanelee? Se ei ole ajatus, muttei myöskään sattuma. Elämä itse osallistuu tapahtumaan. Kyse on kehomuistista. Voitaisiin ehkä puhua **kehoelämyksestä**, sillä tämä tapahtuma ylittää muistin. Kehomuisti tai kehoelämys yhdistyneenä elämäkokemukseen sanelee.

Tämä kehomuisti tai -elämys voi Grotowskin (1989, 127) mukaan määrittää myös harjoituksia:

Tietty luottamus voidaan löytää mikäli kehomuistin olemassaoloa ei kielletä. Elämä avautuu. Kehomuisti sanelee rytmin, osatekijöiden järjestyksen ja niiden vaihtelun, kuitenkin siten, että kaikki elementit ovat yhä konkreettisia. Ne eivät hajoa ”alkulimaksi”. Kyse ei ole ulkoisesta tarkkuudesta, joka ilmenee taiteellisissa yksityiskohdissa. Konkreettiset elementit ovat joka tapauksessa olemassa. Me emme sanele tuon kehityskulun luonnollista sykintää. **”Se” sanelee, ”se” tekee.** Lopulta asioihin puuttuu se, mikä on menneisydessämme (tai tulevaisuudessamme) elävää. Silloin on vaikea sanoa, onko kyse harjoituksesta tai jonkinlaisesta ”ennakkoesityksestä”. Kyseessä voi olla meidän kontaktimme toiseen ihmiseen, toisiin ihmisiin, omaan elämäämme, joka tehdään eläväksi ja joka saa tässä kehityskulussa ruumiin. Jos kehoelämys haluaa viedä toisaalle, kyseessä voivat olla inhimilliset olennot, tila, meissä oleva maisema, aurinko, valo, valon puute, avonainen tila, suljettu tila – laskelmoimatta. **Kaikki tämä on osa kehoelämystä.**

Tuo Grotowskin kuvailema ”se” on hyvin epämääräinen. Voisiko kyseessä olla Stanislavskin ja Grahamin mainitsema luomisvoima? Kehoelämys viittaa myös hyvin henkilökohtaiseen prosessiin, mikä on Grotowskin teatterifilosofian mukaan kaiken luovan työn ytimessä. Ellen Laurenin kurssin harjoitusten perusteella voin omaan kokemukseeni (Kamula 2007) viitata sanoa, että tuo ”se” voi olla lähes mikä tahansa impulssi. Sitä on vain kuunneltava, jolloin siitä tulee näyttelijälle toimintaa määrittävä tekijä.

6 SUZUKI-METODI

Löysin ensimmäistä käytännön tietoa Suzuki-metodin harjoituksista James R. Brandonin *Training at the Waseda Little Theatre* -artikkelista *The Drama Review* –lehden *Workshop Issue* numerossa 4/1978²⁴. Tämä luku pohjautuu siis sekä teoreettiseen, että empiiriseen tutkimukseen tästä näyttelijäntöön harjoitusmetodista sekä Suzukin filosofiasta. Suzukin metodi ei suinkaan ole ainoa metodi maailmassa, mutta kuuntelemistaidon kehittämisen kannalta hyvin valaiseva ja tutkimisen arvoinen. Koska näyttelijäntöötä ei voi oppia ilman, että olisi itse sitä tehnyt, käytän aineistona myös omaa kokemustani Laurenin kurssilta. Kolmantena peilinä käytän Laurenin kurssilla vuonna 1995 olleen Paul Allainin (2002) kuvausta Suzuki-metodin nykyisistä harjoituksista kirjassa *The Art of Stillness*. Kuvitus koostuu pääosin James Brandonin (1978), Tadashi Suzukin (1985) ja Paul Allainin (2002) kirjojen kuvista.

6.1 Tadashi Suzukin teatterityö

Japanilainen teatteriohjaaja ja filosofi Tadashi Suzuki on kehittänyt omaa näyttelijäntöön harjoitusmetodiaan Stanislavskin teatteriteorian pohjalta. Suzuki-metodi ei siis ole Stanislavskin järjestelmän vastainen, vaan kuten Ellen Lauren (2007) asian ilmaisi, Suzuki-metodilla ja Stanislavskin ajatuksilla on selkeä yhteys:

Myöhemmin elämässään Stanislavski palasi takaisin ajatukseen fyysisestä toiminnasta keino-
na tunteen muistamiseen. Hän erkani tunnemuistista väylänä sisään, koska hänestä tuli oma-
hyväinen ja ihmiset, näyttelijät vain avautuivat ja itkivät ja hajosivat, syntyivät uudelleen,
kaikkea tätä. Mikä oli myös hienoa, sillä se oli 50-lukua. Hän oli siis hyvin paljon tekemisissä
fyysisen toiminnan kanssa kuten myös Martha Graham. Sinä et voi, hän sanoi, sinä et voi
tanssia halusta liikkua, sinun tulee tanssia tunteesta liikkeeseen ja omasta elinvoimastasi liik-
keessä. Sama juttu myös Suzuki-harjoituksissa, ei ole kysymys liikkeistä, on kysymys siitä
tunteesta, emotionaalisesta ja aisteihin perustuvasta, mikä sinulla on liikkeen tekemisen koke-
muksen sisällä.²⁵

Tadashi Suzukin mukaan kulttuuri on ruumiissa ja kulttuurinen yhteiskunta on sellainen, missä ih-
misruumiin havainto- ja ilmaisumahdollisuuksia käytetään kokonaisvaltaisesti; kun ne mahdollista-
vat perusteet kommunikaatiolle. Sivistynyt maa ei Suzukin mukaan ole kuitenkaan aina kulttuurinen
yhteiskunta. (Suzuki 1989.) Kommunikaatiosta puhuvat myös Martha Graham ja Stanislavski.
Myös heille se on luovan työn edellytys.

Suzuki pyrkii säilyttämään ruumiin kokonaisvaltaisen yhteyden teatterin kontekstissa. Hän ei tee si-

24 Samaisessa numerossa on myös viittaus Anne Bogartin varhaisempiin kokeiluihin performanssin alalla.

25 Suom. tekijän

tä pelkästään palaamalla perinteisiin japanilaisiin *No-* ja *kabuki*-teatterin muotoihin, vaan valjastamalla niiden ainutlaatuiset hyveet luodakseen jotain ylimaallisen ajankohtaista harjoittelua modernin teatterin tarpeisiin. (Suzuki 1989.) Suzukin mukaan *No*-teatteria on kuvailtu jalkojen taiteeksi. Myös klassinen baletti ja *kabuki* -teatteri ovat riippuvaisia jalkojen käytöstä. Suzuki asettaa samat vaatimukset myös teatterille. (Suzuki 1985, 6.) Ajatusta jalkojen yhteydestä maahan on kuitenkin Suzukin harjoittelussa korostettu. Tämä tulee hyvin esiin harjoituksissa, kuten tamppauksessa²⁶.

Tadashi Suzukin metodi pohjautuu ajatukseen siitä, että ihmisruumista koossapitävät ja tasapainottavat voimat ovat keskittyneet lantion alueelle. Tämä ei ole suinkaan hänen keksintöään, mutta tapalla, millä näyttelijät saadaan tietoisiksi tästä alueesta tamppaamalla ja polkemalla maata jaloillaan on Suzukin mukaan erityistä juuri hänen harjoittelulleen. Jalat ovat Tadashi Suzukin mukaan ihmisruumiin viimeinen osa, joka on pysynyt kirjaimellisesti yhteydessä maahan, joka on kaikkea ihmisten toimintaa tukeva pohja. Meidän on Suzukin mukaan oltava tietoisia siitä, että ruumiimme on yhteydessä maahan juuri jalkojen kautta. Itse asiassa ihmisruumis ja maa ovat Suzukin mukaan erottamattomat, sillä ensimmäinen on osa jälkimmäistä, tarkoittaen, että kun me kuolemme, me palaamme jälleen maaksi. (Suzuki 1986, 9.)

Metodinsa avulla Suzuki pyrkii tiedostamaan ihmisruumiin sisäisen psyykkisen herkkyyden ja sen perustavanlaatuisen muistin olemassaolon ja käyttämään sitä täysillä. Maan polkeminen jaloilla on universaali fyysinen liike, joka on tarpeen todella tiedostaaksemme oman ruumiimme tai luodaksemme ”fiktiivisen” tilan, jota voisi myös kutsua ritualistiseksi tilaksi, jossa voimme saavuttaa henkilökohtaisen muodonmuutoksen. (Suzuki 1989.) Myös Grotowski (1989, 82-106) teki kokeita löytääkseen ritualistisen teatterin alkulähteet, mutta totesi paradoksaalisesti, että vasta luopuessaan ritualistisen teatterin etsimisestä, hän alkoi todella lähentyä sitä.

6.2 Historiallista taustaa

Japanilainen teatteriohjaaja ja filosofi Tadashi Suzuki kehitti tämän erityisen näyttelijäntyön metodinsa alkujaan yhdessä Waseda Sho-Gekijo (*Waseda Little Theatren*) teatterin kanssa. Hän perusti tämän ensemble-muotoisen teatterin vuonna 1965, jolloin ryhmä ei vielä käyttänyt säännöllistä harjoitusmetodia. Suzukin mukaan heidän varhaiset tuotantonsa olivat niin kauheita, että heidän oli pakko ryhtyä kehittämään tarvittavia harjoituksia tilanteen korjaamiseksi. Metodien kehittäminen alkoi seitsemän vuotta myöhemmin, vuonna 1972. Näyttelijät kokoontuivat töiden jälkeen neljänä iltana viikossa harjoittelemaan Suzukin johdolla. Suzuki oli kehittänyt näyttelijöiden kanssa sarjan harjoi-

26 Katso luku 3.4.1 Tamppaus

tuksia, joita he kutsuvat oppiaineiksi, *disciplines*, jotka yhdistivät äänen ja ruumiin. Ne ovat joustavia ja niissä on variaation mahdollisuus, vaikka ne ovatkin rakenteeltaan hyvin täsmällisiä. Jokaisesta harjoituksesta ensimmäinen tunti on varattu näille oppiaineille, joista osa tehdään joka harjoituksessa niin että näyttelijät toistavat niitä lähes 200 kertaa vuodessa, toiset taas tehdään kerran viikossa tai harvemmin. Uusia oppiaineita luodaan tarvittaessa. Nämä harjoitukset ovat äärimmäisen vaativia niin fyysisesti kuin psyykkisesti. (Brandon 1978.)

Ellen Laurenin mukaan tämä harjoitusmetodi on syntynyt japanilaisen teatterin tarpeesta siirtää vanhojen näyttelijöiden virtuositeetti nuoremmille, jotta teatteri säilyttäisi ilmaisuvoimansa. Harjoittelu on elämäntapa, ja jokainen päivä on erilainen, mutta näyttelijän työ on harjoitella. Vaikka päivittäinen taso harjoittelussa vaihtelee, jo säännöllisen harjoittelun olemassaolo nostaa näyttelijän taiteen tekemisen tasoa. (Kamula 2007.)

6.3 Käytäntöä

Näyttelijä Terhi Suorlahti (2005, 54) kuvaa Suzuki-metodia japanilaisesta teatteriperinteestä ammentavaksi ja siitä kehittyneeksi fyysiseksi ja vokaaliseksi metodiksi.

[P]ainopiste on keskustan, alavartalon ja näyttelijän painovoiman harjoitteilla. Fyysiset harjoitteet yhdistettynä tarkkaan ja voimakkaaseen äänityöskentelyyn harjoittavat näyttelijän kokonaisvaltaista kehon kontrollointia. Ne luovat mahdollisuuden kehon ja puhutun sanan yhdistymiseen siten, että puheesta tulee yksi fyysisen eleen variaatioista.

Tinkimätön fokusointi, keskittyminen ja yhdenmukaisuus askelsarjoissa loivat *suzuki*-tunneista meditatiivisen ja näyttelijän energiaa keskittävän tilanteen, jossa sisäinen kamppailu saattoi tulla käsinkosketeltavaksi ja katsojan nähtäväksi.

Ellen Laurenin pitämästä kurssista järjestettiin yleisölle avoin harjoitus 1.3.2007 Ylioppilasteatterin tiloissa, Helsingissä. Toimittaja Marie Jaakkola (HS15.3.07) kuvaa katsojakokemustaan Suzuki-metodin harjoituksesta seuraavalla tavalla:

Parikymmentä näyttelijää seisoo keskellä Ylioppilasteatterin studion lattiaa. Seisoo vain. Nainen kulkee heidän välissään ja tökkii ihmisiä voimakkaasti kylkeen. Kukaan ei horjahda – näyttelijät seisovat paikallaan vankkumattomina kuin patsaat.

Tästä avoimesta harjoituksesta on myös olemassa videotaltiointi, joka on sekä Kuriton Companyn, että tutkijan hallussa.

6.4 Oppiaineet

Tadashi Suzuki kutsuu Brandonin (1978) mukaan harjoitteitaan oppiaineiksi (*discipline*), koska hänen mielestään on tärkeää, että näyttelijät ajattelevat niitä juuri näyttelijäntyön oppiaineina. Jotkut kutsuvat harjoitusta myös Suzuki-metodiksi²⁷. Oppiaineet eivät ole siis vain harjoituksia tai fyysistä kehonrakennusta. (Brandon 1978.) Brandonin (1978, 36) mukaan Suzuki tekee usein kommentteja liittyen tähän asiaan. Hän oli myös kysynyt Suzukilta, mitä tämä tarkoittaa.

Joka kerta kun näyttelijä ajattelee vain harjoittelevansa tai treenaavansa lihaksiaan, hän huijaa itseään. Nämä ovat näyttelemisen oppiaineita. Jokaisen oppiaineen jokaisena hetkenä näyttelijän tulee ilmaista tunnetta jostain tilanteesta hänen oman ruumiillisen tulkintansa mukaisesti. Sen vuoksi en kutsu niitä harjoituksiksi (*undo*) tai fyysiseksi kuntoiluksi. Ne opettajat eivät mene näyttämölle. Me menemme. Tiedän, että lihaksiin sattuu ja rinta huohottaa oppiaineiden aikana. Sillä ei ole väliä. On näyteltävä siitä huolimatta.²⁸

Myös Ellen Lauren kiinnitti tähän asiaan huomiota alusta alkaen. Nämä harjoitukset ovat kokonaisvaltaisesti näyttelijäntyön harjoituksia, vaikka ne samalla käsittelevät myös ihmisen henkilökohtaisia fyysisiä ja psyykkisiä piirteitä. Suzukin mukaan ulkoinen fyysinen työ on siis avain sisäisen tunteen saavuttamiseen.

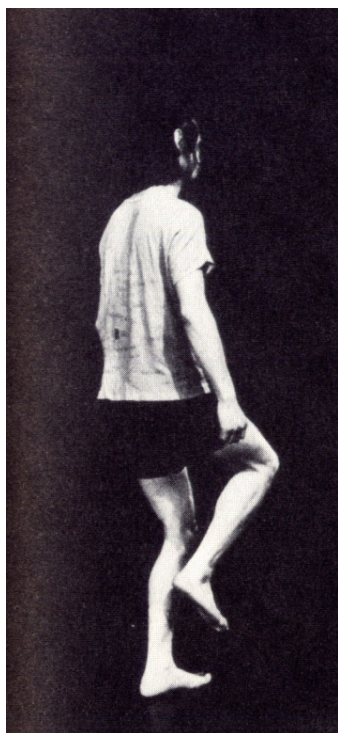
Esittelen tässä kappaleessa ne oppiaineet, joita Suzuki-metodiin on kuulunut vuodesta 1978 ja vertaan niitä harjoitteisiin, joita teimme Ellen Laurenin kurssilla. Olen tukeutunut metodin kuvaamisessa pitkälti Hawaijin yliopiston professorin James R. Brandonin kuvauksiin vuodelta 1978, jolloin hän oli osallistunut harjoitukseen Tadashi Suzukin johdolla ja myös haastatellut tätä. Seuraan Brandonin logiikkaa oppiaineiden järjestämisessä ja vertaan niitä Ellen Laurenin opetukseen Suzuki-metodin harjoitteista keväällä 2007. Pidän mukana myös Allainin (2002) kuvauksia, sillä myös hän on osallistunut Laurenin kurssille. Allainin (2002, 98-99) ensimmäinen kokemus suzuki-tekniikasta on Italiasta vuodelta 1995, jolloin Suzuki esitteli Laurenin parhaaksi kouluttajaksi tekniikalleen. Tuolloin Allain (2002, 99) myös totesi, ettei tekniikkaa voi opiskella kirja kädessä, vaan se on koettava itse. Eli Deetzin fenomenologisen teorian mukaan, emme voi tietää mitään, mitä emme ole itse kokeneet. Mikäli harjoitukset ovat siis muuttuneet tai en ole itse kokenut niitä, kerron myös sen. Suorlahden (2005) haastattelussa Ellen Lauren kertoo suzuki-metodin pysäyttävän ja hiljentävän kehomme ulkoiset liikkeet niin, että näyttelijä pääsee käsiksi siihen, mikä virtaa luonnostaan. Suzuki-metodin harjoittelu on siis karsii ja puhdistaa näyttelijän tilaan, josta käsin näyttelijän sisäinen liike tulee näkyväksi.

27 Tämä ei ole siis sama asia kuin viulunsoiton opetuksessa käytettävä Suzuki-metodi.

28 Suom. tekijän

6.4.1 Tamppaus

Näyttelijän harjoittelun ensimmäinen vaihe alkaa Suzukin mukaan kontaktista lattian kanssa. Hänen mukaansa näyttelijän perusaistimus omasta kehollisuudestaan syntyy juuri jalkojen kautta. Suzukin mukaan jalkojen pituudella ei ole mitään tekemistä harjoitusten suorittamisen vaikeuden kanssa. Siihen ei myöskään vaikuta kehon voimakkuus. Näillä harjoituksilla pyritään löytämään näyttelijän sisäinen kehotietoisuus ja tekemällä harjoituksen hän voi osoittaa tehneensä tuon löydöksen. Näin näyttelijä tulee tietoiseksi oman kehonsa useista eri herkkyyserroksista. (Suzuki 1986, 8-12.)



Brandon (1978, 31) kuvailee Suzuki-metodin ensimmäistä perusharjoitusta seuraavalla tavalla:

Oppiaine # 1. Tamppaus (*Stamping*). Kaikki 20 esiintyjää ovat piirissä näyttämöllä. Torso on kannateltu, suora, muotoiltu lujaan pakettiin. Suzuki korjaa jokaisen asennon, joka on löysä, veltto, vääntynyt tai huolimaton. Kädet ovat alhaalla tai taivutettuina irti sivuista, sormet puristettuina rennosti nyrkkiin. Polvet on suunnattu suoraan eteenpäin ja koukistettu hieman alaspäin ”laatikko”-asentoon. Asento tulee kabukista, mutta se on äärimmäisempi. Assistentti soittaa kappaleen ”Shinnai Banashi”, joka on popularisoitu versio kabukimelodiasta, jossa on menevä rytmi. Polvet syvään taivutettuina, näyttelijät pyöriivät ympyrässä, tampaten musiikin tahtiin. Suorat (*flat*) jalkaterät lyövät tarkalleen ruumiin keskustan alle. Keskittyminen on hurjaa. Kaikki muut kohdat ruumiista pidetään liikkumattomina, paitsi jalat. Ääni on korvia huumaava. Olemme rakennuksen toisessa kerroksessa ja tuntuu kuin koko rakennus huojuisi. Musiikki kestää kolme minuuttia. Hiljaisuus. Näyttelijät pysähtyvät ja kaatuvat sitten maahan kasoiksi. ”Pudotkaa kuin marionetit, joilta katkaistaan köysi”, neuvoo Suzuki.²⁹

Myös Lauren opetti meille tämän harjoituksen, joka on säilynyt tismalleen samana yli kolmekymmentä vuotta. Luultavasti myös Laurenin käyttämä musiikki on sama, sillä tunnistan Brandonin kuvaileman huilukohdan. Myös ”kuulomuistimme” toimi kurssilla musiikin myötä, sillä aina kuullessamme tuon mainitun Shinnai Banashi –kappaleen, olimme automaattisesti lähdössä tekemään tamppausta. Japaniksi tämän perustamppausliikkeen nimi on *ashi bumi*, joka tarkoittaa yksinkertaisesti askelta ja ääntä. Harjoitus sai seuraavilla kerroilla kuitenkin vielä jatkoa, kuten myös Brandonin (1978, 31) kurssilla.

Huilumusiikki hiipii sisään. ”Nouskaa yhdellä ainoalla liikkeellä. Älkää riuhtoko. Antakaa musiikin liikuttaa teitä.” Me yritämme. Rintakehämme huohottaa edellisestä harjoituksesta ja raajojemme retkottaessa ruumiissamme ei ole yhtään voimaa, joten nouseminen, kääntyminen ja liikkuminen etunäyttämölle yhdellä ainoalla liikkeellä vaativat keskittymistä, voimaa ja kekseliäisyyttä. Tämä oppiaine tehdään yleensä joka ilta, yleensä ensimmäisenä. Suzuki on harvoin tyytyväinen. Jotkut näyttelijät ovat tehneet tamppausta jo neljä vuotta, mutta silti Suzuki tarkkailee ei-toivottuja velttouksia ja rikkinäisiä liikkeitä meissä kaikissa. Tämä oppiaine

²⁹ Suom. tekijän, kuva Suzuki 1985: kuva 20. Foot stamping.

on petollisen yksinkertainen, mutta se vaatii jatkuvan energiatason ylläpitämistä. Keskeyttymisen puute näkyy välittömästi.

Brandonin kuvailema olotila on hyvin tuttu. Koko kolmen minuutin tamppauksen ajan jouduin taistelemaan itseäni vastaan. Alkuun teimme tamppausta ympyrässä, mutta jo toisella harjoituskerralla liikuimme vapaasti tilassa. Teimme oppiaineen kurssin aikana viisi kertaa, ja jokaisella kerralla tuntemus oli erilainen. (Kamula 2007.)

6.4.2 Sivuaskel eli ”Basic Number One”

Suzukin metodiin kuuluu sarja perusliikkeitä, joita toistetaan päivästä päivään ja vuodesta toiseen. Treenin säännöllisyys ei kuitenkaan tee niiden suorittamisesta yhtään helpompaa, sillä kyse on keskittymisestä. Näitä liikesarjoja Ellen Lauren kutsuu nimellä *Basic Number One, Two, Three* ja *Four*. Tässä Brandonin (1978, 31-32) kuvailemana niistä ensimmäinen.

Oppiaine # 2. Sivuaskel (*Side Step*). Suzuki määrää puolet ryhmästä näyttämölle. Kasvot on käännetty eteenpäin ja jalat on taivutettu aukikiertoon ja koukistettu hieman alaspäin. Suzuki lyö maata miekkansa kädensijalla ja laskee liikkeen järjestystä. ”Yksi!” Vetäiskää oikea jalka ylös, eteenpäin ja polkaiskaa se sivulle liikuttaen samalla paino oikealle jalalle. ”Kaksi!” Liu’uta vasen jalka viereen saadaksesi jälleen aikaa alkuasennon. ”Kolme!” Taivuta jalkojasi kunnes pakarat lepäävät kantapäiden päällä, paino on varpailla. ”Neljä!” Nouse ylös seisoma-asentoon. Toista vasemmalle puolelle. Torson tulee olla täysin pystysuorassa. ”Älkää taipuko kun liikutte”, Suzuki sanoo. Potku ulos ja tamppaus perustuu Kabukin *mie* asentoon. Oppiaine jatkuu.³⁰

Toisin kuin Suzuki, Ellen Lauren käytti iskun antamiseen keppiä, josta lähtee todella voimakas ääni. Se on jonkinlainen bambukeppi. Lauren selitti kepin käytön näyttelijän auttamiseksi. Voimakas ääni antaa näyttelijälle voimakkaan impulssin. Hän voisi myös sanoa ”up and go”, mutta se tuottaisi löysän impulssin ja löysää liikettä. Keppi siis tukee meitä ja työskentelyämme. (Kamula 2007.)

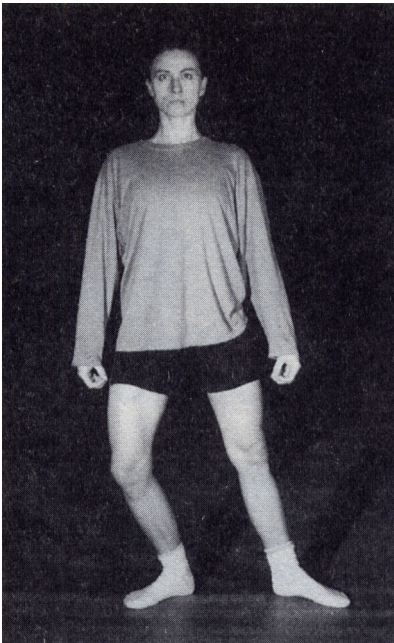
Brandonin seuraavasta kuvauksessa on nähtävissä, kuinka vaikeaa äänen ja liikkeen yhdistäminen voi myös näyttelijälle olla. Oppiaine sisälsi kurssillamme aivan samoja asioita kuin Brandonin (1978, 31-32) kuvaus antaa ymmärtää, lukuun ottamatta laulua.

Suzuki laskee epäsäännöllisesti. ”Älkää kehittäkö rytmiä. Olkaa valmiina, tulipa lasku milloin tahansa. Laulakaa!” Lasku on numerossa kolme. Kyykimme kantapäidemme varassa. Ryhmä laulaa unisonossa ”Nagasaki Bluesia”, suoraan ulos, mahdollisimman voimakkaasti, ilman nyansseja, ilman vibratoa, täsmällisellä ääntämyksellä. Ääni on mykistävä. Suzuki antaa merkin nousta, hyvin hitaasti, laulun jatkuessa. Jalat loppujen lopuksi suurenevat laulun viimeisen kahden minuutin aikana. Se on hyvin vaikeata. Suzuki jatkaa laskemista, ja liike jatkuu. Jalat alkavat vapista. Liikkeistä tulee hutiloituja. Eräs näyttelijätär antaa kivun välähtää kasvoillaan, kun hän pitää ykköslaskun asentoa yllä laulaessaan, kaiken painon ollessa yhden syvään taivutetun jalan päällä. ”Riittää. Seuraava ryhmä,” Suzuki kommentaa. Toinen puoli ryhmää nousee näyttämölle ja opiskelu jatkuu.³¹

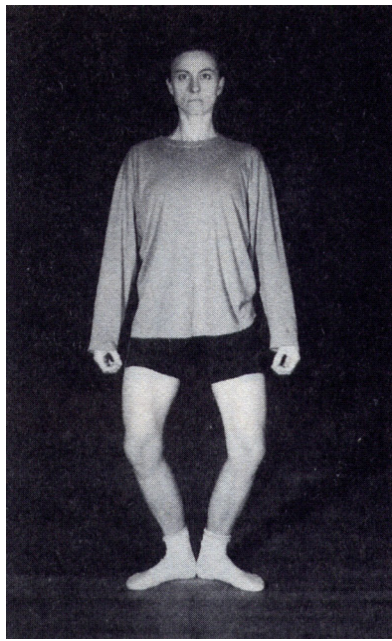
30 Brandon 1978:31-32, suom. tekijän

31 Suom. tekijän

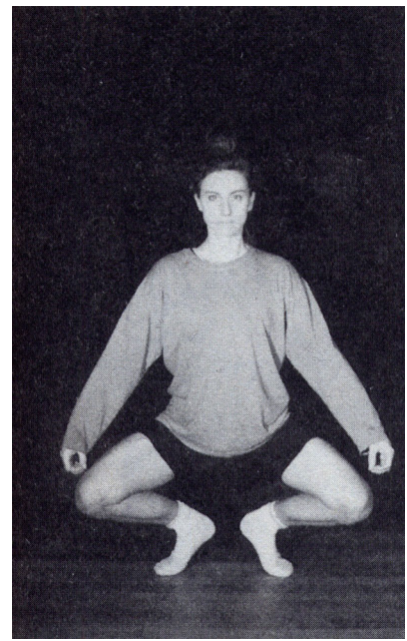
Laurenin pitämällä kurssilla työskentelimme vasta puheen, yhden ennakkoon opetellun monologin ja dialogin, sekä oman vapaavalintaisen tekstin kanssa. Lauren opetti meille näitä perusliikesarjoja yhteensä neljä, jotka täydentyivät kurssin kuluessa. Keskittymisen kannalta perusliikesarjat ovat todella oivallisia. Kyse on valmiudesta, joka vaatii keskittymistä. Liike ei lähde ennen kuin opettaja on antanut impulssin. Keskittyminen siis suuntautuu kepin kuuntelemiseen, mikä on myös tavallaan hyvin vapauttavaa.



a



b



c

Tässä kuvasarjassa on siis nähtävissä ”Basic Number One” -sarjan liikkeet Allainin (2002, 102-103) mukaan.³² Harjoituksen perusasento on balettianssijoille tuttu aukikierto, mistä liike siis alkaa. Tästä asennosta siirrytään asentoon (a) nopealla liikkeellä. Oikea jalka liikutetaan keskustan alaisena kuvan (a) osoittamaan asentoon. Ei siis ole tarkoitus liikuttaa vain jalkoja, vaan siirtää keskustan painopistettä sivuun, jolloin asentomme näyttää kuvan (a) asennolta. Tästä asennosta näyttelijä voi milloin tahansa nostaa vasemman jalkansa horjumatta, sillä paino lepää oikealla jalalla. Toisella iskulla vasen jalka vedetään oikean jalan viereen (b), ja paino tasataan molemmille jaloille. Kolmannella iskulla siirrytään asentoon (c), jolloin on tärkeää pyrkiä pitämään kantapäät lähellä toisiaan ja yläruumis suorana. Jalat ovat edelleen aukikierrossa. Tästä asennosta nousta neljännellä iskulla jälleen takaisin perusasentoon, josta liike lähtee uudestaan vasemmalle jalalle.

Ellen Lauren pyysi meitä usein nostamaan painottoman jalkamme ylös korjataksimme näin virheelisen asentomme. Tämä liikesarja ei ole vaikea, mutta henkilökohtaiset ongelmat näkyvät silti heti.

³² Suom. tekijän. Kuvat The Suzuki Method: Basic Number One.

Teimme kurssilla harjoituksia kahdessa ryhmässä, kuten myös Suzuki, jolloin opimme paljon myös katselemalla toisten työskentelyä. Kirjoitin kurssipäiväkirjaani (Kamula 2007) seuraavalla tavalla:

On myös todella opettavaista katsoa, kun muut tekevät. Ongelmat paistavat niin kirkkaasti läpi. Jokaisen harjoituksen jälkeen Ellen nimittäin osoittaa suurimmat yhteiset virheet kaikille oman kehonsa kautta. Milloin on hartiat jumissa, milloin ongelma missäkin. Tavoite on selkeä: keskusta kuntoon. Ellen vain näyttää meille suunnan, mitä kohti meidän tulisi mennä. Mutta tuohon selkeään päämäärään pääseminen vaatiikin sitten kovaa työtä. Ja harjoittelua!

6.4.3 Jalkojen kielioppi eli erilaiset kävelyt

Japanilainen nykyteatteri on Suzukin mukaan kauheata katsottavaa juuri siksi, ettei se enää tiedosta näyttelijöiden jalkatyöskentelyn tärkeyttä. Myös realistisen teatterin kenkien käyttö rajoittaa Suzukin mukaan näyttelijän työtä; käytämme jalkojamme näyttämöllä aivan kuin jokapäiväisessä elämässä. (Suzuki 1986, 7-8.)

Seuraava Suzukin oppiaine liittyy kävelemiseen. Suzukin tekniikassa on hyvin suuri paino jalkojen erilaisilla käyttötavoilla, ja hänen tekniikkaansa onkin tästä syystä myös kutsuttu jalkojen kieliopiksi. Myös Suzukin itse käyttää filosofiastaan nimitystä *The Grammar of the Feet*. Brandon (1978, 32-33) kuvaa kävelyharjoitusta seuraavalla tavalla:

LIUKUVA ASKEL

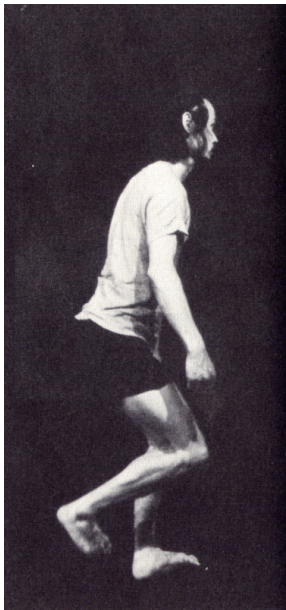


Oppiaine # 3. Kävelyt (Walking). Koko ryhmä liikkuu ympyrässä, unisonossa ”Shinnai banashi” kappaleen tahtiin. Musiikissa on viisi osiota; jokaiseen osioon liittyy erilainen kävely. Ensimmäinen on liukuva askel, *sliding step*. Polvet pidetään yhdessä, varpaat osoittavat sisään, naiselliseen tyyliin, ja jalat menevät limittäin. Sillä aikaa kun polvet pidetään tiukasti yhdessä, jalkaterä liikkuu tasaisesti lattiaa pitkin. Se on yhdistelmä *No* teatterin liukuvasta askeleesta (*suri ashi*) ja *Kabukin* naisellisesta kävelystä.

Laurenin johdolla harjoittelimme useampia kävelyitä. Kävelyt tehtiin useimmiten diagonaalissa huoneen poikki, eikä ympyrässä, kuten Brandon mainitsee. Kävelyt tehtiin pidemmissä sarjoissa. Opettelimme joka päivä uuden kävelyn ja lisäsimme sen edellisiin. Demopäivänä meillä oli muistisamme jo kymmenen erilaista kävelyä. Ensimmäisenä kävelynä teimme tamppausharjoituksesta tu-

tun kävelyn, jonka nimi on *ashi bumi*, toisena kävelynä juurikin tämän Brandonin yllä kuvaaman liukuvan askeleen, joka Laurenin mukaan juontaa juurensa japanilaisesta hamekävelystä ja sen vuoksi jalka liu'utetaan sivulla pyöreän kaaren kautta, ettei hame jää kävellessä jalkojen alle. Tämä liike kulkee japaniksi nimellä *ushi mata*. Kävelyihin kuuluivat edelleen jalan sisä- ja ulkosyrjällä kävelyt, sekä varpaillakävely, aivan kuten Brandon on kuvannut.

KÄVELY JALAN ULKOSYRJÄLLÄ

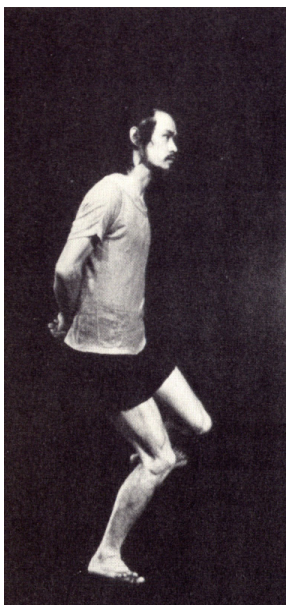


Jalan ulkoreuna on maata vasten. Varpaat ovat kippurassa ja lantio on au-ki; liike on kuin poimisit jotain maasta varpaillasi. Kehossa säilytetään pyöreä linja, aivan kuin polvien välissä olisi pallo. Jalkaterissä on puolestaan suora linja eteenpäin. Brandon (1978, 32-33) kuvaa kävelyä seuraavalla tavalla.

[K]ävellään jalan ulkosyrjällä. Polvet on taivutettu terävästi ulospäin ja jalkaterä pidetään pystysuorassa alemman jalan linjan mukaisesti. Jalka koukataan ylös ja tampataan suoraan ruumiin alle, painon ollessa jalan ulkosyrjällä.³³

Tämän kävelyn opettelimme vasta Laurenin kurssin toisella viikolla. Se on jo hieman haastavampi. Lauren lohdutti meitä, kun tuskailimme tämän kävelyn vaikeutta, että jokaisella näyttelijällä on omalle keholleen helpot ja vaikeat kävelynsä.

KÄVELY JALAN SISÄSYRJÄLLÄ



Kolmanneksi kävellään jalan sisäsyryjällä. Jalkaterät on taivutettu ulospäin, polvet sisäänpäin. Jalka potkaistaan ulos sivusuunnassa ja tuodaan takaisin lattiaan painavalla lakaisuliikkeellä. Se on vaikea, hankala liike. Lantiolla on taipumus pyöriä ja torso yrittää tasapainottaa potkua kompensoivalla liikkeellä toiselle puolelle. Suzuki huutaa ”kauheaa” meille kaikille yleisesti. Ilmeisesti olemme liian vastenmielisiä, että hän tekisi tarkkoja korjauksia. Hän antaa meidän jatkaa.³⁴

Brandonin (1978, 32-33) yllä kuvailema jalan sisäsyryjällä kävely on hyvin vaikeaa tehdä hitaasti. Liike lähtee lantiosta ja se liikuttaa jalkoja puolelta toiselle. Polvien tulee pysyä koko ajan yhdessä.

33 Suom. tekijän. Kuva Suzuki 1986: 19.

34 Suom. tekijän. Kuva Suzuki 1986: 20.

VARPAILLA KÄVELY

Neljäntenä on varpailla kävely. Kädet suorana sivuilla nousemme niin korkeille varpaille kuin pystymme. Ruumis on niin lähellä tikkua kuin mahdollista. Askeleet ovat todella pieniä. ”Liukukaa” Suzuki huutaa, ”Leijukaa. Kuin naru olisi kiinnitetty napaanne. Älkää pomppiko! Vain nilkat ja polvet liikkuvat! Suorana! Katsokaa suoraan eteenpäin! Ei ylös - alas liikettä. Kellukaa!” Suzuki ei kritisoi. Hän rohkaisee ja tukee meitä, sillä tämä on helppo kävely ja osaamme sen melko hyvin.

Laurenin kurssilla teimme useita harjoitteita varpailla kävellen ja se onnistui mainiosti, aivan kuten Brandonilla (1978, 32-33). Vaikka tämä kävely tuntuu helpolta, myös sitä tehdessä oli koko ajan muistettava liikkeen pysäyttäminen jokaisen askeleen jälkeen.

Lisäksi harjoittelimme Laurenin kurssilla kyykkyasennossa tehtävää torakka-kävelyä, *cockroach*, joka on hyvin lähellä Ankka-kävelyä³⁵, sekä nopeaa *suffle* -kävelyä, joka liikkuu tilassa suoraan eteenpäin, jalkapohjien liukuvalla liikkeellä. Kävelysarjaan kuuluu myös sivuaskel, jossa kuljetaan sivusuunnassa, jalkaterien tehdessä puolikaaren edessä kulkusuuntaan päin. Painopiste siirtyy tasaisesti jalan mukana. Tämä samainen pyöreä sivuaskel tehtiin myös kääntäen fokusta puolelta toiselle. Tämä kääntyvä liike oli nimetty Tshehovin mukaan Vanja Enoksi. Sivusuunnassa kulkevia kävelyitä oli myös ristiaskel, joka vuorotellen avasi ja sulki jalkojen asennon. Oppiaineeseen ei kurssillamme kuulunut Brandonin (1978, 32-33) kuvaamaa viidettä vaihetta, jossa kävelyitä olisi tehty vapaasti improvisoiden.

Viidennen musiikin osion aikana jokainen näyttelijä kävelee jonkin valitsemansa mielialan tai hahmon mukaan. ”Olkaa äärimmäisiä! Tehkää jotain!” Suzuki kehottaa. Yksi näyttelijä kävelee yhdellä jalalla, toinen nytkähtelee kouristuksenomaisen kivun kourissa, yksi kävelee pehmeästi, toinen loikkii raskaasti, yksi nykii itseään sivuttain, yksi venyttää askeltaan musiikin neljän laskun yli, toinen taas vaihtaa hahmoa (ja kävelytyyliä) joka neljännellä iskulla.³⁶

Allainin (2002, 107-111) mukaan kävelyitä on yhteensä kymmenen ja niiden luokittelu vastaa Brandonin yllä kuvaamia. Vanja eno -liikettä hänellä ei kuitenkaan ole mukana kuvauksessaan, mutta kävelyissä on sen sijaan mukana variaatio ”basic number one” -liikkeestä. Tämä kävely kulkee diagonaalissa eteenpäin, eli jalan liikesuunta on varpaiden suuntaan, eikä suoraan sivulle, kuten ”basic number 1” -oppiaineessa. Tämä kertoo myös siitä, että kävelytekniikka on myös vuosien saatossa kehittynyt ja Lauren on myös ollut mukana luomassa uusia kävelyitä. Tätä ajatusta tukee myös Allain (2002), jonka mukaan Lauren on myös ollut kehittämässä metodiin uusia harjoituksia. Täytyy myös muistaa, että Suzukin mukaan Ellen Lauren on hänen metodinsa ensimmäinen opettaja (Allain 2002:134).

35 Katso luku 3.4.9 Ankka-kävely

36 Suom. tekijän

6.4.4 Kehon perusasento

Oppiaine # 4. Kehon perusasento. (*Basic body posture*). Suzukin mielestä asento ja ryhti ovat perustavanlaatuinen asia (kuten myös jokaiselle *No* ja *Kabuki* esiintyjälle). Hän luennoi tästä aiheesta ryhmälle useita kertoja viikossa. He eivät ole kyllästyneitä. He hyväksyvät asian välttämättömyyden ja osallistuvat kuin kuulisivat asiasta ensimmäistä kertaa. Kaksi perusasentoa joita käytetään oppiaineissa ovat: lantio työnnettynä taakse (*koshi o dasu*) ja lantio työnnettynä eteen (*koshi o ireru*). Kävely ja tamppaus oppiaineissa näyttelijä valitsee jommankumman, ei ole väliä kummanko. Ensimmäinen asento on otettu *No* teatterista. Se nostaa rintaa eteenpäin ja antaa tunteen uteliaisuudesta, jopa aggressiosta, mutta se on vaikeampi noista kahdesta liikkumiseen. Kun makaat maassa kasvot maahan päin, työnnä lantio terävästi ylös liikuttamatta mitään muuta ruumistasi, löytääksesi *koshi o dasu* –asennon. Tai seisaaltaan, taivuta kehoasi lantiosta lähtien eteenpäin kunnes torso on samansuuntainen lattian kanssa ja nosta sitten pää ja torso ylös, pitäen lantion liikkumattomana.³⁷

Tätä Brandonin (1978, 33) kuvailemaa ensimmäistä *koshi o dasu* -asentoa Lauren ei edes maininnut kurssilla, joten tämä oppiaine on siis kenties vuosien saatossa muuttunut tai puolittunut. Lauren korosti kuitenkin kehon perusasennon merkitystä koko ajan. Olennainen osa harjoittelua on keskustan tukipisteen löytäminen ja sen tiedostaminen kaikessa liikkeessä ja puheessa. Toinen Brandonin (1978, 33) kuvailemista perusasunnoista sen sijaan kuulostaa samanlaiselta kuin Laurenin kurssilla.

Toinen asento tulee *Kabukista*. Ensi alkuun se vaikuttaa luonnottomalta, mutta kunhan keho tottuu siihen, se mahdollistaa sulavan mutta myös voimakkaan liikkeen. Kun lantio työnnettään eteen, tapahtuu useita asioita. Selkärangasta tulee suora (tavoistamme johtuen selkärangamme taipuvat yleensä taaksepäin juuri lantion yläpuolella). Ruumiin paino asettuu suoraan lantion päälle. Alavatsa ja lantio muodostavat vakaan asemalaiturin, tukipisteen liikkeelle. Jalat liikkuvat helposti, ja painoa voidaan siirtää nopeasti eteenpäin, taaksepäin tai sivulle. Tämä asento ei korosta rintaa, antaen koko keholle valmiin mutta levollisen, puolustuskannalla olevan ulkomuodon. Löytääksesi *koshi o ireru* –asennon, makaa kasvot alaspäin, paina lantiota maahan tai seisaaltaan, koukista hieman polvia samalla kun käännät lantiota eteenpäin, pitäen huolta ettei selkäranka taivu eteenpäin.³⁸

Näistä asunnoista Lauren opetti meille siis ainoastaan tämän Brandonin kuvaileman jälkimmäisen *koshi o ireru* -asennon, joka on lähtökohtana kaikille harjoituksille. Keskustan tasapainopiste löytyy juuri tämän asennon kautta. Suzuki-metodin perusasento tulee siis *Kabukista*. Toisaalta on myös mahdollista, että Lauren ei opettanut meille Brandonin mainitsemaa ensimmäistä asentoa juuri sen haastavuuden vuoksi. Myöskään Allain ei mainitse toista asentoa, joten luultavasti Lauren ei ole opettanut sitä hänelle.

37 Suom. tekijän

38 Suom. tekijän

6.4.5 Yhdellä jalalla seisominen

Oppiaine # 5. Yhdellä jalalla seisominen (*One-leg stand*). Osallistujat seisovat oikealla jalallaan, polvet tiukasti taivutettuina. Vasen jalka on nostettu mahdollisimman ylös lattiasta (nivusten tai vyötärön korkeudelle) ja pidetään kehon lähellä. Torso on suora. Pidämme asennon huojumatta viisi, kymmenen, 20 sekuntia. Suzuki lyö penkkiä miekallaan. Astumme suoraan alas vasemmalle jalallemme ja nostamme oikean. Pysähdys. Askel ja pito. Askel ja pito. Suzukin rytmi on, kuten muissa vastaavissa oppiaineissa, epäsäännöllinen. Et koskaan tiedä, milloin käsky tulee. Sinun täytyy olla valmiina sitä varten jatkuvasti. Keskittymisen tunne on mahtava. ”Älkää pomppiko! Pitäkää pääanne korkeus koko ajan samana. Ajakaa jalka alas kohtaamaan maata.”, Suzuki huutaa. Huomaan, että haluan nostaa hieman tukijalkaa toisen jalan ollessa matkalla alas, jolloin ruumiin paino lakkaa hetkellisesti vaivaamasta. Se on helppo tapa, luonnollinen tapa. Ja se on sitä, mitä Suzuki ei halua. Jalkojen tulee olla riippumattomia torsosta. Niiden pitää olla vapaat liikkumaan sillä aikaa kun torso on vakaa. Se on vaikeaa, mutta on hyvin selkeää, mitä Suzuki odottaa meidän kehojemme tekevän.³⁹



Tämän Brandonin (1978, 34-35) kuvaaman oppiaineen opettelimme Laurenin johdolla nimellä ”Basic number 3”. Tämä askel oli myös osa puhe- ja dialogiharjoitusta ja sen avulla teimme myös soveltavia harjoituksia, ”taisteluita” vastakkain parin kanssa. Allain (2002) kuvaa myös samaisen harjoituksen, johon hänellä on lisätty tietty käsien asento.⁴⁰ Käsia emme Laurenin kurssilla vielä ottaneet mukaan. Tämä asento lähtee siis yhdellä jalalla seisovasta

asennosta, ja jalkojen vaihtaminen tapahtuu myös samassa asennossa. Ylhäällä oleva jalka siis laskeaan juuri tukijalan viereen ja samalla toinen jalka nostetaan koukaten ilmaan.

6.4.6 Kyykistyminen

Oppiaine # 6. Kyykistyminen (*Squatting*). Ryhmä aloittaa seisaaltaan, jalat aukikierrossa. Hitaasti me kyykistymme, kunnes pakarat osuvat kantapäihin. Paino on tasapainotettu varpaille. Palaamme seisoma-asentoon. Sitten me lausumme yhteen ääneen kuoropuheen *Troijan Naisista*. Tämän jälkeen me lausumme liikkuessamme seisaalta kyykkyyn tai toisinpäin, jatkaen liikettä niin kauan kuin puhe kestää. Suzuki huutaa meitä puhumaan lujempaa. Lauseemme eivät ole yhtäaikaisia. ”Uudestaan!” hän huutaa. ”Uudestaan!” Hidas nouseminen ja kyykistyminen on kidutusta reisille. Suzuki pakottaa meidät erottautumaan lihaskivusta säilyttääksemme yksinäisen vokaalisen kaavan. Tiedän, etten ole ainoa, jota sattuu, sillä useat

39 Suom. tekijän

40 Kuva Allain 2002: *The Suzuki Method: Basic Number Three* /b

esiintyjät lopettavat liikkeen ja vain seisovat lausuessaan.⁴¹

Tämä Brandonin (1978, 35) kuvailema oppiaine oli yhdistetty Ellen Laurenin kurssilla ”Basic number One” –sarjaan. Kyykistymisliike on siis sama kuin Brandonin kuvaaman # 2 oppiaineen kolmas ja neljäs isku. Teimme näitä kyykistymisiä Laurenin kurssilla sekä ilman puhetta, että puheeseen yhdistettynä. Tavoitteena oli aina yhdistää puhe ja liike yhtäaikaiseksi toiminnaksi. Nousu kyykkyasennosta tuli kestää juuri tietyn laskun tai monologin ajan. Liikkeen on tarkoitus lähteä täsmälleen yhtä aikaa puheen kanssa ja loppua tismalleen samaan aikaan. Tämä oli hyvin vaikea harjoitus ja vaati äärimmäistä keskittymistä. Vaikeinta oli liikkeen tasainen jaksottaminen puheeseen tai laskuihin.

6.4.7 Polvistuminen

Brandonin (1978, 35) seuraavaksi kuvaama oppiaine valottaa hieman *The Trojan Women* -esityksen arvosteluissa kuvattua Shiraishi Kayokon puheteknistä taustaa. Tuota Jukka Kajavan sanoin ’suomalaisille hieman outoa, rikkonaista estetiikkaa’.

Oppiaine # 7. Polvistuminen (*Kneeling*). Näyttelijät polvistuvat jalat kaukana toisistaan, asettaen kätensä lattialle polvien eteen. Katsomme suoraan yleisöön, ja lausumme yhteen ääneen puheen *Troijan Naisista*. Puhe lausutaan joka kerta samalla tavalla: täsmällisellä ääntämyksellä, hengitykset tarkalleen tietyissä paikoissa, vokaaliset lauseet puhutaan nopealla ja säännöllisellä rytmillä painottamatta mitään tavuja enemmän kuin toisia. Tämä on yksi fyysisesti helpoista oppiaineista, mutta yhteen ääneen puhuminen on uuvuttavaa. Polvistumisasento ja puheen nopea toimitus (*ippon choshi*) on otettu tunnetusta *Kabuki* näyttelemistekniikasta.⁴²

Tätä oppiainetta emme tehneet Laurenin kurssilla erillisenä, vaan yhteen ääneen lausuminen oli osa kaikkia puheharjoituksia. Sovimme tekstiin yhdessä ryhmän kanssa kohdat, joissa hengitämme, ja niissä todellakin hengitimme joka kerta lausuessamme opettelemaamme tekstiä Tshehovin *Kirsikkapuistosta*. Lauren halusi myös aina kuulla nuo hengityskohdat, sillä yritimme myös usein hengittää hyvin nopeasti. Vaikka puhe tulikin suorittaa nopeasti ja täsmällisesti, ei hengityksen kanssa saanut Laurenin mukaan kiirehtiä. Sille täytyy antaa oma hetkensä, joka ei välttämättä ole kovin pitkä, mutta se saa silti olla rauhallinen. Toisaalta teimme tätä harjoitusta kenties myös tiedostamattamme kerratessamme yhdessä hengityksen paikat tekstistä. Istuimme piirissä ja lausuimme tekstiä yhteen ääneen. Lauren ei antanut ohjetta tiettyyn asentoon, mutta jotkut kopioivat istuma-asentonsa suoraan häneltä, jolloin tulos on voinut olla lähes harjoituksen mukainen. (Kamula 2007)

41 Suom. tekijän

42 Suom. tekijän

6.4.8 Selän taivutus

Seuraavaa Brandonin (1978, 36) kuvailemaa oppiainetta emme tehneet Laurenin kurssilla, eikä sitä ole myöskään tehnyt Allain. Kuvaan sen kuitenkin, jotta voimme nähdä, kuinka äärimmäisten harjoitusten kautta Suzuki on metodiaan kehitellyt.

Oppiaine # 8. Selän taivutus. (*Backbend*). Näyttelijät ottavat parit. Toinen istuu risti-istunnassa lattialla, samalla kun toinen seisoo toinen jalka toisen ja toinen toisen reiden päällä. Ensimmäinen taivuttaa itseään taaksepäin, kunnes pää ja selkä makaavat suorana lattialla. ”Laulakaa!” Suzuki komentaa. Laulamme ”Nagasaki Bluesin”. Suzuki tömäyttää lattiaa miekaltaan. ”Ylös!” Me nousemme takaisin istuma-asentoon nostaen ensin pään ja leuan rintaa vasten, sitten rullaten kehon ylös. ”Uudestaan!” Tällä kertaa laulamme noustuamme takaisin istuma-asentoon. Teemme tämän kaksi, kolme kertaa. Joidenkin täytyy lopettaa, tai pitää ruumistaan osittain ilmassa, tai tehdä istumaan nousut käsien avustuksella. Vaihdamme paikkoja. Seisominen toisen reisien päällä on hieman yksinkertaisempaa (tosin ei niin kivuliasta). Tasapainoa on vaikeaa pitää yllä, kun tunnet jännittyneet lihakset jalkojesi alla. Tiedät, kuinka vaikeaa partnerillasi on, joten yrität olla hellä. Et anna varpaittesi porautua lihakseen yrittäessäsi pitää tasapainosi. Kun kamppaillet pitääksesi jalat suorina, Suzuki nuhtelee, ”Älä liiku! Älä kiemurtele! Tämä on hirvittävän musertava harjoitus, jota suurin osa lähestyy pelonsekaisella kunnioituksella.”⁴³

Tämän harjoituksen kanssa emme työskennelleet. Kuten Brandon kertoo, oppiaine aiheutti pelonsekaista kunnioitusta ja kipua. Suzuki-harjoitusten itsetarkoitus ei ole aiheuttaa fyysistä kipua, vaikka lihaskipua saattaakin ilmetä harjoitusten alkuvaiheessa, mikäli fyysinen harjoittelu ei ole tuttua.

Pelkkää selän taivutusta lattiaan, ilman että kukaan seisoisi reisiemme päällä, teimme myös Ellen Laurenin kurssilla, ja siinä tyyli vastasi edelleen Brandonin kuvailemaa. Tällöin kuitenkin jalat nousivat helposti ylös maasta. Myös tämän harjoituksen tavoite on keskustan tukipisteen paikallistaminen ja tasaisen liikkeen toteuttaminen. Kehossamme on tietty kohta, jonka pyrimme ylittämään hyvin nopeasti. Henkinen taistelu täytyy siis käydä itseään ja omaa kehoaan vastaan joka kerta.

43 Suom. tekijän

6.4.9 Ankka-kävely

Tämä oppiaine oli luultavasti mukautunut osaksi muita kävelyitä, sillä Ellen Lauren ei erikseen maininnut ankka-kävelyä. Sen sijaan teimme jo aiemmin mainitsemaani torakka-kävelyä, jota tämä Brandonin (1978, 36) kuvailema asento kuvaa hyvin tarkasti. Myös Allain (2002) käyttää kävelystä nimitystä ankka-kävely, mutta uskon että Lauren ja Allain ovat tarkoittaneet samaa asiaa, sillä kuvan perusteella asento näyttää täysin samalta kuin Laurenin meille opettama torakka-kävely.



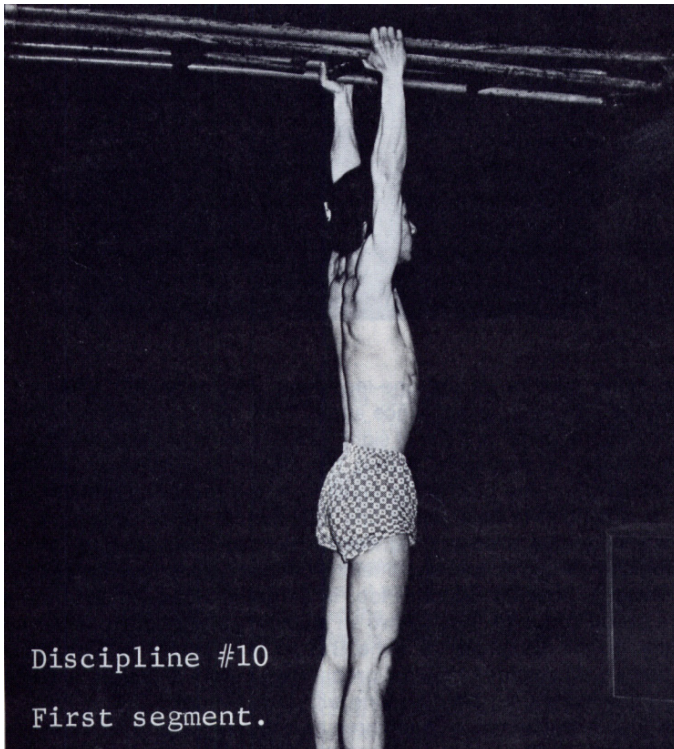
Oppiaine # 9. Ankka-kävely (Duck walk). Näyttelijät menevät kyykkyyn, pakaroiden levätessä kantapäiden päällä (kuten oppiaineessa # 6). Katsomme suoraan eteenpäin ja ojennamme itseämme eteenpäin, kädet ulkona ja kämmenet ylöspäin käännettyinä. Sitten kävelemme ankka-kävelyllä näyttämön läpi neljä kertaa. Puolet ryhmästä on näyttämöllä kerrallaan. ”Te pompitte!” Suzuki nuhtelee meitä. ”Älkää vain liikkuko! Kuvitelkaa, että hyökkäätte vihollista kohti! Kätenne ovat peitset! Juoskaa vihollisenne läpi!” Vain kourallinen ryhmästä onnistuu. Reisien kontrolli ei pidä. Me hoi-pumme ja kiemurtelemme, erityisesti neljännellä ylitysker-ralla. Suzuki on pettynyt. Hän saarnaa, ”Näyttäkää ruumiinne yleisölle. Teidän jalkanne väsyvät ja niinpä te hidastatte? Te näyttelette! Te ette voi hidastaa! Te olette menossa tappa-maan jonkun. Esitelkää itsenne! Näytelkää!”⁴⁴

Tässä oppiaineessa tulee hyvin esiin Suzukin harjoitusten perimmäinen luonne. Oppiaineissa on aina kyse näyttelemisestä. Vaikka kehomme väsyisi, on näyttelijän silti näyteltävä koko ajan. Hänellä on päämäärä ja siitä on pidettävä kiinni. Tämä taistelu on myös henkisesti hyvin raskasta.

6.4.10 Metallitikkaat

Seuraavaa oppiainetta Brandonkaan (1978, 37-39) ei ole itse kokeillut, vaikka hän osallistui-kin ki-vuliaaseen selän taivutus -harjoituksen. Myöskään me emme Ellen Laurenin kurssilla tehneet tätä oppiainetta. Kuvaan sen kuitenkin tässä, jotta tietäisimme, kuinka äärimmäisiin harjoituksiin Suzu-kin oppiaineet ovat aikanaan menneet.

⁴⁴ Suom. tekijän. Kuva Allain 2002: Duck walk



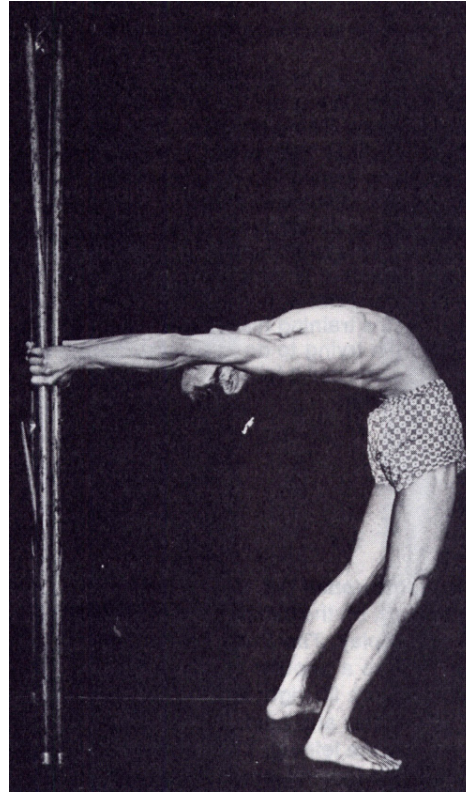
Oppiaine # 10. Metallitikkaat (*The metal ladder*). Tämä on ainoa oppiaine, jota ainoastaan tarkkailin kahden näyttelijän työskennellessä vuorollaan.

Kaksi näyttelijää on kasvotusten näyttämöllä, ja molemmat pitävät päänsä yläpuolella raskaita, rautaputkesta tehtyjä metallitikkaita. He kyykistyvät, nostavat oikean jalan ja tasapainoilevat. Tämä on sama asento kuin yhdellä jalalla seisomisessa (oppiaine # 5). He astuvat eteenpäin yhdessä, nostavat toisen jalan ja hakevat tasapainon jälleen. He ottavat neljä askelta; kolmanteen askeleeseen mennessä he ovat ohittaneet toistensa näkölinjan. Askelten sarjalle ei ole ääneen laskeutuja tai muita iskuja. Askelten ajoitus riippuu herkkyydestä havaita parin lihasten valmius, tai vihjeet hengityksen kaavoista, tai muista vastavista. Fyysisesti on hyvin vaikeaa tasapainotella yhdellä jalalla horjumatta tai tampata jalka maahan pomppimatta samalla, kun kantaa tikkaita, jotka painavat kenties 30 naulaa. Tämä on selvästi erityinen oppiaine. Jokainen katselee intensiivisesti. Jos apua tarvitaan, kaksi muuta näyttelijää

seisoo näyttämöllä. Myös Suzukin asenne on erilainen. Hänen kommenttinsa ovat hiljaisia ja säästeliäitä. Hän ei kritisoi. Kaksi kerrallaan kaikki näyttelijäryhmän jäsenet, jopa pienimmät tytöt, tekevät harjoituksen. Joillekin Suzuki sanoo hiljaa, ”Pyydän. Ole varovainen.” Eräs hoikka näyttelijä käyttää kokonaisen minuutin henkiseen valmistautumiseen ennen kuin nostaa tikkaat. Kukaan ei ole tyytyväinen. Kukaan ei suorita oppiainetta täydellisessä kontrollissa.

Laurenin kurssilla teimme tästä Brandonin kuvailemasta harjoituksesta johdetun version parityöskentelynä, jossa ”taistelimme” paria vastaan Basic nro 3 askeleella, laskien jokaisen askeleen suomeksi. Aloitimme siis eri puolilta näyttämöä ”Basic Number Three” –asennosta ja tavoitteemme oli kohdata näyttämön keskellä säilyttäen kontaktin. Metallitikkaita emme kuitenkaan käyttäneet ja kädet olivat sivuilla perusasennossa. Metallitikas-harjoituksessa on kuitenkin Brandonin (1978, 37-39) mukaan vielä viimeinen vaihe:

Vahvimmat miehet, ei kolmea tai neljää enempää illassa, lisäävät viimeisen vaiheen kävelyiden jälkeen: he laskevat tikkaiden toisen pään näyttämölle taivuttamalla selkensä kaarelle taaksepäin. Kymmenen sekunnin levon jälkeen, he joko päästävät irti tikkaista (vierellä katsovan apulaisen käsiin) ja suoristautuvat takaisin seisoma-asentoon, tai nostavat tikkaat takaisin alkuperäiseen asentoon pään päällä. Tämän viimeisen vaiheen fyysinen rasitus on hermoja raastavaa. Yksi näyttelijä yrittää ja onnistuu. Kaksi muuta yrittävät: toinen heistä päästää tikkaista irti ja toinen menettää tasapainonsa ja häntä autetaan. Suzuki päättää oppiaineen.⁴⁵



Kuvasarjassa näkyvässä 'metallitikas'-oppiaineessa Tadashi Suzukilla on ollut mielessään näyttelijäntyön kokonaisvaltaisuus. Kuvat löytyvät Brandonin (1978, 38-39) artikkelista.

Tietysti se rakentaa voimaa. Mutta enemmänkin tämä harjoitus vaatii taipuisuutta ja hyvää hengityskontrollia. Se opettaa lantion pitämistä (*koshi o ireru*) -asennossa, koska se on ainoa tapa, jolla ruumis voi taipua taaksepäin kannatellen samalla niin paljon painoa.⁴⁶

Tämä metallitikas-harjoitus siis tukee Suzukin mukaan ajatusta *koshi o ireru* -asennon⁴⁷ tärkeydestä näyttelijän kehon hallinnassa. Tässä voisi olla siis yksi lisäperuste myös sille, miksi Lauren opetti meille vain tämän asennon. Mutta harjoituksella on Brandonin (1978, 37-40) mukaan myös toinen merkitys:

Raskaiden tikkaiden nostaminen opettaa psyykkistä keskittymistä. Ja näyttelijät tietävät, että se on vaarallista ja että heidän täytyy valmistautua sen tekemiseen. Se opettaa heitä arvostamaan ja suojelemaan ruumistaan. Keräät myös itsevarmuutta, kun toimit äärimmäisellä tasolla.

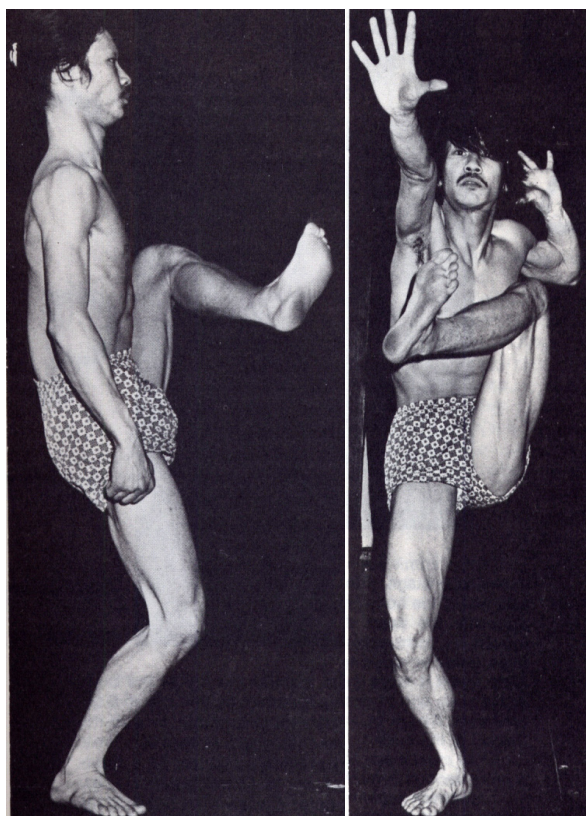
Tämä harjoitus on siis ollut äärimmäinen psyykkisen keskittymisen testi. Suzuki on oivaltanut, että näyttelijälle on annettava niin vaativia tehtäviä, että hänen on pakko keskittyä, oman ruumiinsa kustannuksella. Tämä vaatii myös näyttelijöiltä todella paljon itsetuntemusta ja omien rajojen tiedostamista. Onneksi tuo tiedostaminen voi syntyä myös vähemmän vaarallisten oppiaineiden kautta Suzuki-metodin nykyisessä muodossa. Ainakin tämä oli minun kokemukseni Laurenin kurssin jälkeen. Emmekä me edes puhuneet metallitikkaista.

46 Suom. tekijän

47 Tämä asento on esitelty oppiaineessa # 4, kehon perusasento.

6.4.11 Lahjoituslista

Tätä oppiainetta emme tehneet lainkaan Ellen Laurenin kurssilla. Tosin ehdimme opiskella tekniikkaa vain kaksi viikkoa, toisin kuin Brandon (1978), joka oli seurannut Suzukin opetusta viiden viikon ajan, osallistuen tänä aikana noin 15:lle harjoituskerralle. Allain (2002) oli puolestaan osallistunut ensimmäisellä kurssillaan 12 päivän opetukseen, jonka opettajana siis toimi myös Lauren. Tämä Brandonin (1978, 40-42) esittelemistä harjoituksista viimeinen oli Suzukin näyttelijöille mieluisin.



Oppiaine # 11. Lahjoituslista (*The subscription list*).

Tämä oppiaine yleensä päättää harjoitussession. Liikkeet perustuvat hyvin löyhästi sankaripappi Benkein poistumis (*roppo*) –liikkeisiin *Kabuki*-teatterin tanssinäytelmässä *The Subscription List*. Se sisältää neljä liike-segmenttiä, jotka esitetään *Kabuki*-näytelmän musiikista tehdyn populaarimusiikin version tahdissa. Ensimmäisessä segmentissä näyttelijät nostavat oikean jalan ylös ruumiinsa eteen (vyötärö ylhäällä jos mahdollista). Me supistamme vartalomme ja pysymme paikallamme. Seuraavassa musiikin tahdissa, poljemme lujaa oikealla jalalla ja nostamme vasemman. Tämä toistetaan 24 kertaa.

Toisessa segmentissä jalkaliikettä jatketaan ja siihen lisätään *roppo*-käsiliikkeet: toinen käsi ojennetaan eteen ja toinen on taivutettu korvan taakse. Sormet on levitetty leveästi auki ilmaisemaan energiaa. Tämä toistetaan 24 kertaa.⁴⁸

Ensimmäinen segmentti vaikuttaa ”Basic Number Three” –harjoituksen seisomiselta yhdellä jalalla. Toisessa osiossa siihen lisätään Allainin (2002, 105-106) kuvaamat käsiliikkeet.

⁴⁸ Suom. tekijän. Kuvat Brandon 1978, 41.



Kolmannessa segmentissä nostetaan jalat kuten aiemmin, kädet nostetaan kettu (*kitsune*)- eleeseen: toinen käsi ojennetaan eteen ja toinen on koukistettu korvan taakse. Käsivarret ovat kaarevat ja nyrkit roikkuvat taivutetuista ranteista alaspäin. Me huudamme ”ha” ja pysähdymme. Seuraavalla musiikin tahdilla me pudotamme jalan ja kädet ja rentoudumme kokonaan samalla kun päästämme uloshengityksellä äänen ”tsu”. Tämä toistetaan 22 kertaa.

Neljännessä segmentissä tamppaamme ja hyppäämme oikealla jalalla eteenpäin, vasen jalka taivutettuna taakse samalla kun kädet napsahtavat *roppo*-asentoon. Pysähdymme. Seuraavalla tahdilla toistamme saman toisella jalalla. Tämä toistetaan 28 kertaa.⁴⁹

Aasialaisen teatterin tuntijaan Brandoniin (1978) Tadashi Suzuki oli tehnyt vaikutuksen erityisesti tavoitteellaan yhdistää perinteisen japanilaisen teatterin tekniikat modernin teatterin tarpeisiin. Al-
lainin (2002, 95-119) mukaan Suzuki-metodin harjoituksiin kuuluvat myös perussarjat 2 ja 4, sekä patsas-harjoitukset. Teimme myös näitä Ellen Laurenin kurssilla. Varsinkin patsasharjoituksiin liittyy hyvin olennaisena osana äänenkäyttö.

Kuten voimme harjoitusmetodin kuvauksista päätellä, Suzuki on hakenut hyvin äärimmäisiä harjoitteita näyttelijän keskittymiskyvyn parantamiseen. Hän on ehtinyt yli kolmenkymmenen vuoden aikana myös kehittää metodologiaan, mikä tulee myös ilmi tekemäni vertailun kautta. Suzuki on sanonut ABC:n haastattelussa Arts National -ohjelmassa (ennen vuotta 1989), että tämä metodi on luotu tietynlaisen teatterin tarpeisiin. Tadashi Suzuki halusi itse tehdä työtä tällä tavalla ja tuo ajatus oli hänellä mukana hänen suunnitellessaan harjoituksia. Jollain tavalla se on siis puolueellinen ja näyttää vain yhden tavan ajatella. Käytännön harjoittelun kautta on puolestaan nähtävissä tuloksia myös kuuntelemistaidon kehittymisenä (Lauren 2007).

49 Brandon 1978:40-42, myös kuva.

7 VIEWPOINTS-TEKNIikka

*History shows that the great theatre of the world, whether in Greece or the Orient, had its roots in the dance, and that the theatre of any culture is only as great as its dance. Why should not all those so deeply concerned with the modern drama see that it is not possible for the order of progress to be different?*⁵⁰

Martha Graham, 1932

Anne Bogart kertoo yhdessä ohjaaja Tina Landaun kanssa työskentelystään näkökulmien parissa kirjassa *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition* (2005), jota ei kuitenkaan ole vielä valitettavasti suomennettu. Käsittelen tässä luvussa Bogartin ja Landaun viewpoints-tekniikkaa selvittämällä tekniikan historiaa heidän yhdessä kirjoittamansa teoksen kautta. Selvitän myös tekniikan taustatekijöitä yhdistäen tiedon omaan kokemukseeni Laurenin kurssilta. Kaikki kappaleen lainaukset ovat tekijän suomentamia, ellei toisin mainita.

Näyttelijä Terhi Suorlahden (2006) artikkeli Teatterilehdessä 6/05 on ensimmäinen avaus Suomessa Anne Bogartin käyttämään *viewpoints* -tekniikkaan. Annette Arlanderin suomentamassa *Ohjaaja valmistautuu*-kirjassa (2004) tekniikkaa ei vielä käsitelty käytännössä vaikka siihen viitataan. Suorlahti (2006, 54) kuvaa tekniikkaa seuraavasti:

Modernin tanssin maailmasta ammentava *viewpoints*-metodi toimi tärkeänä vastaparina *suzukille*. ”*Viewpoints* on liikkeen filosofia, joka kehittää näyttelijöiden välistä kieltä, sanastoa, jonka kautta he voivat tulla näytelmän fyysisen toiminnan kollektiivisiksi koreografeiksi.”[---] *Viewpoints* on ennen kaikkea yhteisen kuuntelemisen kyvyn harjoitusta: ensemblen suunta, tahto ja ajatus johdattavat improvisaation kulkua.

Modernin tanssin maailma, mistä Bogartin ja ohjaaja Tina Landaun kehittämä *viewpoints* -tekniikka on saanut alkunsa, pohjautuu tanssijan ja koreografien Mary Overlien kehittämään tekniikkaan *The Six Viewpoints*. *Viewpoints*⁵¹ –sana on sanan näkökulma tai näkökanta (*viewpoint*) monikkomuoto, mikä tarkoittaa siis joko mentaalista asennetta tai kirjaimellisesti näkökulmaa. Viewpoints-tekniikassa kyse on enemmän juuri mentaalisen asenteen muutoksesta kuin konkreettisesta tekniikasta. Käytän jatkossa suomenkielistä sanaa näkökulma tarkoittaessani jotain tekniikan osaa tässä merkityksessä. Puhuessani tekniikasta yleisesti ottaen käytän sanaa *Viewpoints*.

50 Graham 1937:100

51 Oxford English Dictionary 1989: *viewpoint*: A point of view: **a.** A mental position or attitude from which subjects or questions are considered. **b.** In literal sense.

7.1 Omien tarkoitusperien tutkiminen

Anne Bogart kertoo Miira Sippolan (2006) artikkelissa aloittavansa jokaisen esityksensä kohdalla teatterin peruskysymysten miettimisestä. Hän myös myöntää, etteivät uudet tekniikat muuta teatteria, mutta on oleellista olla tietoinen siitä, kuinka työskentelee näyttämön kanssa.

Teatteria, ja sen myötä yleisöä, muuttaa se, kuinka näyttelijät ovat yhdessä näyttämöllä. Meidän tehtävämme teatterintekijöinä on tutkia omat tarkoitusperämme. Emme saa valehdella. Ja sen jälkeen meidän pitää kuunnella yleisöä, sitä, kuinka ihmiset hengittävät huoneessa, opiskella sitä mikä saa ihokarvat nousemaan, ottaa yleisö mukaan prosessiin. Eikä vain ottaa mukaan, vaan tehdä yleisölle tilaa. Antaa heidän mielikuvitukselleen tilaa.

Teatterintekijän tehtävänä on siis Bogartin mukaan tutkia omat tarkoitusperämme valehtelematta ja tämän jälkeen kuunnella prosessin kehittymistä. Halusin tutkia kuuntelemista, sillä koen sen tärkeäksi ja olen jälleen päätenyt Bogartin ajatusten pariin tutkimukseni, Laurenin käytännön oppien ja taustavaikuttajien ajatusten kautta. Koska Lauren vaikutti minuun, tutkin hänen tarkoitusperiään selvittämällä myös samalla omia tarkoitusperiäni. Lähestyin kysymystä myös puheviestinnän kuuntelemisen tutkimuksen kautta. Nyt olen päätenyt jälleen Bogartiin ja äärimmäisen oleellisen kysymyksen äärelle: mitkä ovat omat tarkoitusperäni teatterintekijänä? Vastaus tähän kysymykseen on aina tulkintaa ja olen pyrkinyt löytämään perustan omalle tulkinnalleni Deetzin fenomenologisen ajattelun mukaan omaan kokemukseeni kautta. Minulle teatteri on kuuntelemisen taidetta.

Ellen Lauren (2007) lähestyi samaa kysymystä haastattelussa esimerkillä tanssin määrittelemisestä. Mary Overlien *The Six Viewpoints* –harjoitusmetodi, joka on Bogartin tekniikan lähtökohta, syntyi tuon määrittelyn ympäriltä. Overlien ympärillä oli ryhmä ihmisiä, jotka halusivat kysyä, mitä on tanssi? Kun joku kulkee näyttämön läpi ja istuu tuolille, onko se tanssia? Kuinka sen voi määrittellä? Tämä ryhmä halusi tehdä uudet säännöt ja rikkoa vanhoja. Sillä aina meillä on kuitenkin samat perusolosuhteet, aika ja tila. (Lauren 2007.) Anne Bogart esittää tuon saman kysymyksen teatterin suhteen. Mitä on teatteri? Miten tanssin määrittelemisen peruskysymykset soveltuvat teatterin käytäntöihin? Bogartin vastaus muotoutui Viewpoints-tekniikan muotoon.

7.2 Työskentelyä teatteriryhmässä

Viewpoints-harjoittelun perimmäinen opetus on Anne Bogartin mukaan nöyryys. He eivät ole Tina Landaun kanssa keksineet systeemiä, jota maailma peilaa. Ennemmin on kyse luonnollisesta maailmasta, joka pitää sisällään ajattomia ja säännöllisiä käyttäytymisen malleja. Bogart ja Landau ovat käyneet omat kamppailunsa löytääkseen ja nimetäkseen nuo kaavat ja mallit, minkä jälkeen he ovat ottaneet ne osaksi työtään teatteritaiteen parissa. (Bogart ja Landau 2005, 210.)

Anne Bogart kertoo työskentelystään SITI-Companyssä kirjan jälkipuheessa. Jo ryhmän alkuajoista lähtien oli selvää, että säännöllinen harjoittelu on se liima, joka pitää ensemblen kasassa. Se pitää heidät uteliaina, kyseenalaistavina ja kehittyvinä. Viewpoints- ja Suzuki-harjoitukset ovat ryhmän fyysisen ja äänellisen harjoittelun perusta. Kompositiotyöskentely muodostaa puolestaan lähestymistavan sekä uusien esitysten, näytelmäklassikoiden, uusien näytelmien, tanssiteatterin että oopperan harjoituksiin. Ryhmän tavoite on kolmiosainen: 1) Luoda, esittää ja kiertää uusilla esityksillä. 2) Mahdollistaa ja tuottaa eteenpäin vievää harjoittelua uusille teatterintekijöille. 3) Luoda mahdollisuuksia kulttuuriselle vaihdolle teatterialan ammattilaisten ja yleisöjen kanssa ympäri maailman. (Bogart ja Landau 2005, 211-212.)

SITI-Company on esityskiertueella pitkiä aikoja vuosittain. He aloittavat jokaisen harjoituksen noin 40 minuutin pituisella harjoituksella. Ensin 20 minuuttia Suzuki-metodin mukaisia harjoituksia ja lopuksi 15 minuutin mittainen Viewpoints-harjoitus musiikin kanssa, mitä seuraa hyvin lyhyt palautte. Kaikki seurueen näyttelijät toimivat myös tekniikoiden opettajina ja myös kompositiotyöskentely on sellainen työkalu, jota he sekä käyttävät, että opettavat. Bogartin mukaan ryhmän ohjenuorana on brechtiläinen ”näytä se minulle” lähestymistapa näyttämötilanteita luodessa. (Bogart ja Landau 2005, 212-213.)

Kompositiotyöskentely on Bogartin ja Landaun (2005, 13) mukaan esityksen ”luojalle”, ohjaajalle, käsikirjoittajalle, esiintyjälle tai suunnittelijalle, sama kuin Viewpoints on näyttelijälle; metodi taiteen tekemiseen. Koska olen rajannut tutkimukseni käsittelemään vain näyttelijän työtä oman kokemukseni kautta, rajaan kompositiotyöskentelyn käsittelyn pois tästä tutkimuksesta.

Viewpoints-tekniikka palvelee apukeinona myös harjoituskauden aikana. Yhteisen kielen ja sanaston jakaminen selkeyttää prosessia. ”Tilallinen suhteisi on hieman heikko tuossa kohdassa, voisitko korjata asian?” tai ”Luulen, että kohtaasi kaipaa lisää kiihdytystä.”. Jos harjoitukset ovat jumissa, Viewpoints-harjoituksen tekeminen voi auttaa löytämään ratkaisun kohtaukseen. Kompositioharjoitukset sisältävät pikahistorian, varaston viittauksia ja ideoita, joista näyttelijä voi ammentaa materiaalia kohtaukseen. Nämä lähestymistavat toimivat siis hyvin käytännöllisellä tasolla, mutta ne eivät ole Bogartin ja Landaun (2005, 212-213.) mukaan mikään ”tekniikka” tai ”dogmi”, vaan kehittyvä tutkimuskäytäntö teatterin kieleen ja näytelmän mysteereihin syventymiseen.

Tämä lähestymistapa teatteriin on Bogartille enemmän kuin tekniikka, enemmän kuin tapa pitää ryhmä koossa; se on olemisen filosofia maailmassa, johon hän voi uskoa. Tuon filosofian sisällä ei

ole vastauksia, vaan sitä kautta me ilmaisemme ennemminkin oman näkemyksemme asioista, oman näkökulmamme. Nämä prosessit tarjoavat ikkunoita, joiden läpi voimme lyhyen aikaa nähdä selkeämmin. (Bogart ja Landau 2005, 213.)

7.3 Lähtökohtana dekonstruktio

Tanssija, koreografi Mary Overlien 1970-luvulla kehittämä *The Six Viewpoints* –tekniikka aloittaa näkökulman kääntämisen heti. Tarkastelen hänen ajatuksiaan Overlien internetsivuston pohjalta. Teatterin ja tanssin dekonstruktiossa eivät päde ’perinteisen teatterin’ säännöt, vaan asiat on nähtävä uudella tavalla:

Jotta voisi opiskella *The Six Viewpoints* –tekniikkaa on välttämätöntä luopua perinteisistä teatterin konsepteista. Tämä prosessi ei ole niin raju kuin miltä se kuulostaa. Se ei tarkoita luopumista historiasta, vaan yksinkertaisesti näkökulman muutoksen lisäämistä. Kokemus *The Six Viewpoints* –tekniikkaan menemisestä on täysin erilainen kuin perinteisissä teatteriharjoituksissa. Sen sijaan, että aloitettaisiin ajatuksella teatterin tekemisestä, tämä lähestymistapa alkaa teatterin ottamisesta erilleen. Tämän tehtävän selvittämiseen tarvitaan taitoa erotella kokonaisuus olennaisiin osiinsa, eli dekonstruktioita.⁵²

Tämä sama dekonstruktion vaatimus oli lähtökohtana myös Ellen Laurenin opetuksessa. Käsitys teatterin eri osa-alueiden hierarkiasta tulee Viewpoints-harjoittelussa purkaa ja kääntää kumoon. Ohjaaja, näyttelijä, kirjailija, valosuunnittelija, puvustaja, muusikko, maskeeraaja ovat kaikki tasa-arvoisessa asemassa esitykseen nähden. Tämä sama tasa-arvoisuuden vaatimus koskee myös näyttelijöitä lavalla. Jokaisella on samanlainen oikeus näytellä ja asettaa työnsä esille.

Vielä tarkemmin ajateltuna Bogartin ja Landaun kehittämän Viewpoints-tekniikan dekonstruktion vaatimus koskee näyttelijän työn, eli toiminnan tarkastelua eri osiin purettuna. Peruslähtökohta on kuitenkin hyvin yksinkertainen.

Siemen kaikelle työlle *The Six Viewpoints*- tekniikassa perustuu yksinkertaiseen toimintaan, seisomiseen tilassa. Tästä perspektiivistä taiteilija voi lukea tilannetta ja oppia päivittäisen kokemuksen kautta. Tilan informaatio, ajan kokemus, muotojen tuttuus, liikkeen kinesteettisten ominaisuuksien laatu ja säännöt, sen logiikan mahdollisuudet, joilla muodostamme tarinoita ja olotiloja ja tunteiden vaihtoa, jotka muodostavat kommunikaatioprosessin elävien olentojen välillä. Nämä ovat ne kuusi materiaalia, jotka on nimetty *The Six Viewpoints* –tekniikassa ja muodostavat perustan dekonstruktioiselle teatterille.⁵³

Mary Overlien tekniikan kuusi näkökulmaa koskevat siis tilaa, aikaa, muotoa, tunnetta, liikettä ja tarinaa. Hän esittelee jokaisen näkökulman teatteriin internet-sivullaan esimerkkien ja harjoitusten avulla. Nämä harjoitukset löytyvät kirjasta *The Six Viewpoints Practice Workbook*, joka sisältää noin 60 perusharjoitusta tähän tekniikkaan.

52 http://sixviewpoints.com/Theory_3.html (4.4.2007)

53 http://www.sixviewpoints.com/Theory_3.html (4.4.2007)

Viewpoints ei ole vain tanssijoille suunnattu tekniikka. Ellen Laurenin mukaan kukaan ei voi ”tehdä” *viewpointsia*” koska se ei ole tekemistä, vaan näkemistä. Se on mentaalisen näkökulman vaihtamista. Tämän vuoksi se on nimenomaan näyttelijäntyön tekniikka, jonka avulla on helpompi lähteä liikkeelle luovaan työhön. Kun on olemassa yhteinen kieli, voi yhdessä kokeilla, mitä sen avulla syntyy. (Lauren 2007.)

Tällaisessa työskentelyssä ei ole Mary Overlien mukaan ennakko-oletusta siitä, mitä teatteri on, miten sitä tulisi luoda tai mitä sen tulisi sanoa ja miten. Tätä työtä lähestyttäessä taiteilija huomaa Overlien mukaan ottavansa näyttämön haltuun niiden realiteettien rajoissa, jotka ovat vapaita toisten käsityksistä tehdä teatteria. Tällaisessa lähestymistavassa taiteilijaa haastetaan kehittämään omaa toimisuutta, kuria pysyä keskittyneenä ja löytämään perspektiiviä. Tämän saavuttaminen vaatii sellaista fyysistä harjoitusta, joka keskittyy kehoon hyvin yksityiskohtaisesti. Se vaatii kehon ja mielen kouluttamista niiden tehtäviin.⁵⁴

Anne Bogartin (Bogart ja Landau 2005, 5) mukaan Mary Overlien lähestymistapa tekniikkaan oli ja on edelleen absoluuttinen. Hän on järkkymätön järjestelmänsä puhtauden suhteen. Overlien harmiksi ja iloksi hänen oppilaansa ja kollegansa lähtivät kehittämään ja laajentamaan hänen tekniikkaansa tunnustaen hänen keksintöjensä nerouden ja niiden välittömän merkityksen teatterille.

Yksi Overlien työn jatkajista oli juuri Anne Bogart. Hänen ja Tina Landaun tiet kohtasivat vuonna 1987, josta lähtien he ovat työskennelleet Viewpoint-tekniikan parissa kehittäen ja laajentaen Overlien näkökulmia yhteensä yhdeksään fyysiseen näkökulmaan, sekä myöhemmin myös äänenkäytön näkökulmiin. Keskittymisharjoituksiin Anne Bogart on puolestaan löytänyt Suzuki-metodin, joka keskittyy kehoon hyvin yksityiskohtaisesti. Bogart kouluttaa näyttelijöidensä kehoa Suzuki-metodin harjoitusten kautta, ja mieltä Viewpoints-tekniikalla. Internetin tietosanakirjan Wikipedian Viewpoints-tekniikan tiedot ovat hyvin vajavaiset. Jotain olennaista informaatiota sieltäkin tosin löytyy:

Anne Bogart luopui Mary Overlien näkökulmista tunteesta ja tarinasta, koska nämä asiat dominoivat useimpien näyttelijöiden ajattelua. Niitä ei ollut tarpeen erottaa omiksi näkökulmiksi. Bogartin Viewpoints-työskentelyssä näyttelijät kutsutaan työskentelemään eristettyjen aiheiden parissa, jotka ovat sen lähes kaiken näyttelijäntyön harjoittelun kattavan narratiivisen asenteen ulkopuolella.⁵⁵

Tämän vuoksi en myöskään esittele Mary Overlien käyttämiä tunteen ja tarinan näkökulmia tutkimuksessani, sillä ne lävistävät kaiken teatterityön tekemisen ja niiden harjoittamiseen on varmasti yhtä monta näkökulmaa kuin on tekijöitäkin.

⁵⁴ http://sixviewpoints.com/Theory_3.html (4.4.2007)

⁵⁵ <http://en.wikipedia.org/wiki/Viewpoints> (8.4.2007)

The Six Viewpoints -tekniikan yksinkertaisuus perustuu Mary Overlien mukaan henkilökohtaiseen kontaktiin perusmateriaalien kanssa. Tämä lähestymistapa yhtyy idän harjoitusmenetelmiin, jotka pohjautuvat opiskelijan omaan ymmärrykseen elämästä ja heidän oman totuutensa löytämiseen. Tässä työssä ei ole opettajaa, ei tuomitsevaa auktoriteettia sen tietoisuuden yläpuolella, joka liittyy ymmärrykseen siitä, että jokainen osa on osa kokonaisuutta.⁵⁶

7.4 Näkökulmien määrittelyä

Mitä Viewpoints-tekniikka sitten oikein käytännössä on? Anne Bogart ja Tina Landau lähestyvät määritelmää kirjassaan useista eri näkökulmista vuosien käytännön kokemuksen kautta. Määritelmä tekniikasta ei heidän mukaansa ole edelleenkään täysin kattava, sillä on kyse luovasta työstä, mutta näiden avulla voi saada työhön jonkinlaista näkökulmaa ja tarttumapintaa.

Viewpoints on Bogartin ja Landaun (2005, 7-8) mukaan ensinnäkin filosofia, joka on käännetty tekniikaksi, jolla voi harjoittaa esiintyjä, rakentaa ensemblen ja luoda liikettä näyttämölle. Toiseksi se on sarja nimiä, jotka on annettu tietyille ajassa ja tilassa olevan liikkeen peruseriaatteille; nämä nimet puolestaan muodostavat kielen, jolla voi puhua näyttämön tapahtumista. Kolmanneksi Viewpoints tarkoittaa näkökulmia tietoisuuteen, jota esiintyjä tai teoksen luoja voi käyttää hyväkseen työskennellessään.

Bogart ja Landau (2005, 8) työskentelevät yhdeksän fyysisen näkökulman parissa, ajan ja tilan näkökulmissa. Myös heidän kirjansa keskittyy suurimmaksi osaksi fyysisiin näkökulmiin, vaikka he ovat myöhemmin kehittäneet myös äänelliseen työskentelyyn omat näkökulmansa. Nämä äänen näkökulmat käsittelevät erityisesti ääntä suhteessa liikkeeseen. Fyysiset ja äänelliset näkökulmat lävistävät toisensa jatkuvasti ja niiden suhteelliset arvot vaihtelevat riippuen taiteilijan tai opettajan tai produktion tyylistä. Fyysiset näkökulmat jakautuvat ajan ja tilan näkökulmiin. (Bogart ja Landau 2005, 8.)

7.5 Ajan näkökulmat

Mary Overlien näkökulma aikaan koskee näyttelijän kykyä havaita ja kokea ajan kestoa ja sen säännöstelyn tapoja. Suurin vaikeus ajan opiskelussa näyttämön peruskielenä on Overlien mukaan ajan erottaminen niistä säännöistä, joita olemme luoneet arkikieleemme. Seuraava aikaharjoitus on suunniteltu tuomaan esiintyjät jo tiedetyn ohi työskentelemään jälleen tuntemattoman ajan kanssa. Laaja

⁵⁶ http://sixviewpoints.com/Theory_3.html (4.4.2007)

dialogi vallitsee ajan tunnettujen osien, rakenteiden ja mittaamisen, tuntien, minuuttien, sekuntien, päivien, viikkojen, jne. kanssa. Ajasta löytyy myös paljon tunnettuja sanontoja, jotka vaikuttavat asenteeseemme, kuten ”Aika lentää!” ja ”Aika parantaa haavat” ja ”Ajoitus on tärkeintä”.

Harjoitus: Kävely, pysähtyminen, tietoisuus ajasta.

Tämä harjoitus voidaan tehdä joko yksin tai ryhmässä. Liikkeen sanasto on käveleminen ja pysähtyminen kuten ensimmäisessä tilaharjoituksessa, eikä mitään muita ruumiin liikkeitä tule käyttää. Kun pysytellään yksinkertaisessa ruumiissa, jonka kautta ei yritetä ilmaista mitään, varmistetaan, että keskittyminen pysyy ajassa. Tämän työn kohde on keskittyä ajan pituuteen seistessä, sen pituuteen kävellessä, kävelyn tempoon ja näiden elementtien yhdistämiseen. Tätä työtä ei voi kiirehtiä tai pakottaa julistamaan itseään. Jollain oudolla tavalla tämä työ on kaikkein tehokkainta jos sitä lähestytään aistillisesti ja aikaa tunnustellen.⁵⁷

Harjoituksen hyöty on Overlien mukaan siinä, että tällaisten harjoitusten avulla näyttelijä sopeutuu ajan kanssa pelaamiseen, mikä laajentaa näyttelijän kykyä asettaa painotuksia, ilmaista nyansseja ja pitää asioita elossa näyttämöllä. Bogartin ja Landaun (2005, 8) mukaan aikaan liittyviä näkökulmia on Viewpoints-tekniikassa yhteensä neljä; *tempo*, *toisto*, *kesto* ja *kinesteettinen reaktio*, joista viimeinen liittyy myös Overlien näkökulmaan liikkeestä.

7.5.1 Tempo

Tempo tarkoittaa Bogartin ja Landaun (2005, 8) mukaan yksinkertaisesti näyttämöllä tapahtuvan liikkeen nopeutta; kuinka nopeasti tai hitaasti jokin asia siis tapahtuu näyttämöllä.

Jokaisen näkökulman esittelyyn ja tutkimiseen käytännössä tulisi käyttää riittävästi aikaa. Tempon vaihteluiden ollessa kyseessä näyttelijän tulisi myös tarkkailla sitä, mitä tempon vaihtelu saa hänessä itsessään aikaan. Millaisen tunteen saman liikkeen tekeminen hitaasti tai nopeasti herättää hänessä, entä katsojissa? Näkökulmien kautta, erityisesti työskennellessämme ääripisteiden kanssa, houkuttelemme Bogartin ja Landaun (2005, 35-37) mukaan asioita tapahtumaan. Näyttelijä voi myös harjoitella nopeampaa ja nopeampaa tempoa, jotta hän pystyy toteuttamaan tempon vaihdoksen näyttämöllä helpommin ja sulavammin.

7.5.2 Kesto

Kesto määrittää Bogartin ja Landaun (2005, 8) mukaan sitä, kuinka pitkään liike tai sarja liikkeitä jatkuu. Kesto liittyy Viewpoints-harjoittelussa erityisesti siihen, kuinka pitkään yhdessä työskentelevä ryhmä pysyy tietyn liikesarjan tai osan sisällä ennen kuin se muuttuu.

Bogartin ja Landaun (2005, 40-41) kokemusten mukaan keskittyminen näyttämöllä tapahtuvien asioiden kestoon auttaa näyttelijää tiedostamaan, kuinka kauan on riittävän pitkä aika, että näyttämöllä tapahtuu jotain ja päinvastoin; mikä on liian pitkä aika, että näyttämön toiminta kuolee?

⁵⁷ http://sixviewpoints.com/Theory_3.html (4.4.2007)

Myös keston suhteen työskentelemme Bogartin mukaan usein hyvin kohteliaasti. Vältämme asioita, jotka kestävät todella kauan, tai jotka muuttuvat hyvin nopeasti.

7.5.3 Kinesteettinen vastaus

Bogartin ja Landaun (2005, 8) mukaan kinesteettinen vastaus tarkoittaa sitä, miten näyttelijä voi vaistomaisesti reagoida ulkoiseen ärsykkeeseen. Kyseessä on spontaani reaktio liikkeeseen, eleeeseen, ääneen tai ehdotukseen, joka tulee yksilön itsensä ulkopuolelta. Kyseessä on impulsiivinen liike joka aiheutuu aistien stimulaatiosta. Esimerkkinä kinesteettisestä vastauksesta Bogart mainitsee sen, kun joku taputtaa kätensä yhteen silmiesi edessä ja räpäytät silmiäsi vastauksena; tai kun joku paukauttaa oven kiinni ja nousee samalla äkillisesti, hetken mielijohteesta ylös tuolistasi. (Bogart ja Landau 2005, 8.)

Mary Overlien tekniikan mukaan näyttelijän kyky havaita, kokea ja samaistua kineettiseen tunteeseen sisältyy kaikki liikkeen näkökulmaan. Kun alamme etsiä liikkeen kieltä, meidän tulee Overlien mukaan olla hyvin tietoisia siitä, että emme lisää ulkonaista rytmiä, emmekä organisoimme liikettä suunniteltuihin muotoihin.

Harjoitus: Kineettinen palaute/Teen mitä ruumiini haluaa.

Tämä harjoitus on yksilöharjoitus, jonka tavoitteena on tuottaa liikettä tunteen kautta. Seistesasi harjoitussalissa, tuo keskittymisesi ruumiisi tuntemuksen tasolle. Salli ruumiisi liikkua jonkin tunteen vuoksi tai tuottaaksesi jonkinlaisen tunteen. Salli aistien dialogin virrata sisään loogisena virtana ja tarkkaile, mistä kineettinen logiikka muodostuu. Mikä on tämän tunteen sanasto?⁵⁸

Tämän liikeharjoituksen hyöty on Overlien mukaan siinä, että tällainen työ ei tuota kaunista liikettä. Harjoitusta ei ole suunniteltu stimuloimaan liikkeiden keksimistä tai luomista. Se on suunniteltu vahvistamaan ruumiin, tunteen ja toiminnan yhteyttä.

Bogartin ja Landaun (2005, 16) mukaan tunnetta ei voi pakottaa. Tämän pakottamisen ja tunteen muokkaamisen sijaan Viewpoints-tekniikka sallii kesyttämättömän tunteen nousemisen todellisesta fyysisestä, verbaalisesta ja kuvitteellisesta tilanteesta, josta näyttelijät löytävät yhdessä toisensa.

Harjoiteltaessa kinesteettistä vastausta tulee huomio Bogartin ja Landaun (2005, 42) mukaan kiinnittää siihen, milloin asiat tapahtuvat: nämä impulssit tulevat alkuun siirtää pois itsestä ja antaa näin toisten ihmisten tekemisten päättää sen, koska liike alkaa tai päättyy.

⁵⁸ http://sixviewpoints.com/Theory_3.html (8.4.2007)

7.5.4 Toisto

Toisto tarkoittaa Bogartin ja Landaun (2005, 9) mukaan jonkin asian toistamista näyttämöllä. Toisto sisältää sekä a) sisäisen toiston: liikkeen toistamista omassa kehossa, että b) ulkoisen toiston: oman kehon ulkopuolisen liikkeen, muodon, tempon, eleen tai muun sellaisen toistamista.

Harjoituksissa toiston näkökulmaa harjoitellaan vaihtamalla seurattavaa henkilöä, tämän etäisyyttä tai tietoisuutta siitä, mitä on tapahtunut jo aiemmin harjoituksessa. Toiston näkökulma kattaa siis myös ajallisen toiston. (Bogart ja Landau 2005, 43.)

7.6 Tilan näkökulmat

Tilan hahmottaminen tarkoittaa Mary Overlien mukaan näyttelijän kykyä havaita, nähdä ja tuntea fyysisiä suhteita tilassa. Ihmisillä on luonnollinen kyky tuntea tila. Tämän vuoksi näyttelijän on mahdollista puhua yleisölle heidän tilaa kohtaan tuntemansa empatian kautta.

Tilaharjoitus: kävelemistä ja pysähtymistä tilassa.

Ryhmä- ja yksilöharjoitus, jossa liikkeen sanasto on tiukasti rajattu kävelemiseen ja pysähtymiseen. Älä siis lisää liikkeitä kävelemisen päälle. Älä lisää ruumiiseen muotoja sen yksinkertaisimman seisoma-asennon lisäksi. Älä myöskään kiinnitä huomiota ajoitukseen, vaan huomioi näiden sijaan sijoittumistasi tilassa suhteessa huoneeseen ja toisiin esiintyjiin. Kaikki polut, tilalliset muodot ja asennot tulevat osaksi esityksen sanastoa. Tutki lattian laajuutta, seinien välimatkaa, ihmisten välimatkaa. Dialogi tilan kanssa voi kehittyä tämän harjoituksen tiukasta tarkkailun periaatteen noudattamisesta.⁵⁹

Teimme tätä harjoitusta myös Ellen Laurenin kurssilla, tosin yleensä käveleminen ja pysähtyminen olivat vain yksi osa luomaamme kieltä. Tämä harjoitus on kuitenkin yksi lähtökohta ja olennainen myös Bogartin ja Landaun Viewpoints -tekniikassa. Tilan näkökulmiin kuuluvat *muoto*, *ele*, *arkkitehtuuri*, *tila-avaruudellinen suhde* ja *topografia*.

7.6.1 Muoto

Bogartin ja Landaun (2005, 9) mukaan muoto tarkoittaa niitä ääriviivoja tai hahmotelmia, joita kehomme muodostavat tilassa. Kaikki muodot voidaan rikkoa joko 1) viivoiksi; 2) kaariksi tai 3) viivojen ja kaarien yhdistelmäksi. Tämän vuoksi Viewpoints-harjoittelussa luodaan muotoja, jotka ovat pyöreitä, kulmikkaita tai yhdistelmä näistä kahdesta. Lisäksi muoto voi olla joko 1) staattinen tai 2) tilan läpi liikkuva. Lopuksi, muoto voidaan luoda kolmella eri tavalla: 1) kehon suhteella tilassa; 2) kehon suhteella arkkitehtuuriin, mikä luo muodon; tai 3) kehon suhteella toisiin kehoihin, mikä luo muodon.

⁵⁹ http://sixviewpoints.com/Theory_3.html (4.4.2007)

Muodon hahmottaminen merkitsee Mary Overlielle näyttelijän kykyä havaita, tuntea ja nähdä fyysisiä muotoja.

Muotoharjoitus: 1-1 Muoto

Tämä on pariharjoitus, jossa yksi esiintyjä tekee ruumiillaan muodon ja pitää sen niin kauan, kunnes toinen esiintyjä on tehnyt oman muotonsa. Kun toinen asento on muotoiltu, ensimmäinen esiintyjä saa vaihtaa asentoa. Tämä menettely mahdollistaa sekä oman, että parin kehon tarkastelua. Harjoituksella ei haeta niinkään suurta ”muotojen keskustelua” vaan tarkkailua. Muotojen yhteys toisiinsa ei ole alkuun olennaista. Harjoituksen fokuksen tulisi olla muotojen katsomisessa ja näkemisessä. Tälle tulisi myös antaa riittävästi aikaa ja esiintyjien tulisi kääntää päätään ja todella katsoa muotoja. Kun esiintyjät näkevät hyvin he voivat nopeuttaa ajoitustaan ja lopulta limittää toimintaansa ilman liikkumisen ja pysähtymisen rajoitusta.⁶⁰

Bogartin ja Landaun (2005) määritelmä on selvästi Overlien harjoitusta tarkempi ja artikuloitumpi. Voimme siis seurata Viewpoints-tekniikan kehityksen kulkua Overlien tiukasta määrittelystä.

7.6.2 Ele

Ele tarkoittaa Bogartin ja Landaun (2005, 9-10) määrittelemänä liikettä, joka aktivoi jonkun yksittäisen kehon osan tai osia; ele on muoto, jolla on alku, keskikohta ja loppu. Eleitä voi tehdä käsillä, käsivarsilla, jaloilla, päällä, suulla, silmillä, jalkapohjilla, mahalla tai millä tahansa ruumiinosalla tai ruumiinosien yhdistelmällä, jotka voidaan eristää muusta kehosta. Ele jaetaan sekä käyttäytymiseen liittyvään eleeseen, että ilmaisevaan eleeseen.

1) Käyttäytymiseen liittyvä ele kuuluu konkreettiseen, fyysiseen maailmaan, jonka me näemme joka päivä. Se on realistinen ele, joita voi nähdä ruokakaupassa tai metrossa: rapsutus, osoitus, heilutus, niistäminen, kumartaminen, tervehtiminen. Tällainen ele voi antaa informaatiota esimerkiksi näyttämöhahmosta, aikakaudesta, fyysisestä kunnosta, olosuhteista, säästä tai vaatteista. Siinä voi myös olla taustalla ajatus tai pyrkimys johonkin. Käyttäytymiseen liittyvä ele voidaan jakaa edelleen yksityiseen ja julkiseen eleeseen, jolloin tehdään ero niiden toimintojen välillä, joita tehdään joko yksin tai toisten läheisyydessä.

2) Ilmaiseva ele tarkoittaa puolestaan abstraktia tai symbolista elettä, joka ilmaisee sisäistä tilaa, tunnetta, tahtoa, ideaa tai arvoa; sitä ei ole tarkoitettu yleiseksi tai realistiseksi eleeksi. Se on universaali ja ajaton, eikä sellaisia eleitä yleensä ole totuttu näkemään ruokakaupassa tai metrossa. Ilmaisevalla eleellä voi esimerkiksi ilmaista sellaisia tunteita kuten ”ilo”, ”suru” tai ”viha”. Se voi myös ilmaista tietyn näyttelijän tunnetta Hamletin sisäisestä olemuksesta. Tai Tshohovin näytelmiä tehdessä voisi luoda ja työskennellä ilmaisevia eleitä ”ajasta”, ”muistista” tai ”Moskovasta”. (Bogart ja Landau 2005, 9-10.)

⁶⁰ http://sixviewpoints.com/Theory_3.html (4.4.2007), suom. tekijän

7.6.3 Arkkitehtuuri

Arkkitehtuuri käsittää Bogartin ja Landaun (2005, 10-11) mukaan sen fyysisen ympäristön, jossa työskennellään ja kuinka tietoisuus siitä vaikuttaa liikkeeseen. Kuinka usein me näemme produktionia, joissa on ylellinen, monimutkainen lavastus, joka peittää näyttämön, ja silti näyttelijät pysyttelevät keskellä näyttämöä, eivätkä käytä tai tutki ympäröivää arkkitehtuuria juuri lainkaan. Kun arkkitehtuurin kanssa työskennellään näkökulmana, opimme tanssimaan tilan kanssa, olemaan dialogissa huoneen kanssa, antamaan liikkeen, erityisesti muotojen ja eleiden nousta ympäristöstämme. Arkkitehtuuri on jaettu seuraaviin osiin:

- 1) Kiinteä massa. Seinät, lattiat, laipiot, huonekalut, ikkunat, ovet sekä muut kiinteät rakenteet.
- 2) Tekstuuri. Onko kiinteä massa puusta, metallista vai kankaasta vaikuttaa ja muuttaa liikettä, jonka luomme suhteessa siihen.
- 3) Valo. Valon lähteet tilassa, ja esimerkiksi varjot, joita muodostamme suhteessa näihin lähteisiin.
- 4) Väri. Liikkeen luomista tilassa olevista väreistä lähtien; esimerkiksi kuinka yksi punainen tuoli useiden mustien tuolien seassa vaikuttaa koreografiaamme, jonka luomme suhteessa tuohon punaiseen tuoliin.
- 5) Ääni. Äänet, jotka muodostuvat arkkitehtuurista, esimerkiksi jalkojen ääni lattiaa vasten tai oven narahdus.

Arkkitehtuurin kanssa työskennellessämme luomme lisäksi tilallisia metaforia antaen muodon esimerkiksi sellaisille tunteille kuin ”selkä seinää vasten”, ”loukussa” tai ”lost in space”. (Bogart ja Landau 2005, 10-11.)

7.6.4 Tilallinen suhde

Tilallinen suhde tarkoittaa Bogartin ja Landaun (2005, 11) mukaan välimatkaa näyttämöllä olevien objektien välillä, erityisesti 1) keho suhteessa toiseen kehoon; 2) yksi tai useampi keho suhteessa kehojen ryhmään; tai 3) kehon suhde arkkitehtuuriin.

Mitkä ovat kaikki ne mahdolliset etäisyydet, joita näyttämöllä olevilla asioilla on? Millaiset ryhmittelet sallivat meidän nähdä näyttämökuvan selkeämmin? Millaiset ryhmätilanteet ehdottavat tapahtumia tai tunteita, tai ilmaisevat energiaa? Sekä tosielämässä, että näyttämöllä, meillä on tapana asettautua kohteliaasti kahden tai kolmen askeleen päähän henkilöstä, jonka kanssa keskustelemme. Kun tulemme tietoisiksi tilallisen suhteen luomista ilmaisullisista mahdollisuuksista näyttämöllä, alamme työskennellä vähemmän kohteliaasti, mutta dynaamisemmilla etäisyyksillä äärimmäisestä

läheisyydestä äärimmäiseen etäisyyteen. (Bogart ja Landau 2005, 11.)

7.6.5 Topografia

Topografia kattaa Bogartin ja Landaun (2005, 12) mukaan pinnanmuodostuksen, lattiakuvion ja sen rakenteen, jonka luomme liikkeellä tilan läpi. Määrittellessämme pinnanmuodostusta, voimme esimerkiksi päättää, että alanäyttämön alueella on suuri tiheys, jolloin siitä on vaikeaa mennä läpi, kun taas ylänäyttämöllä on puolestaan pienempi tiheys, jolloin se vaatii sulavampaa liikettä ja nopeampia tempoja. Ymmärtääksemme lattiakuvion voimme kuvitella, että jalkapohjamme on maalattu punaisiksi; kun liikumme tilassa jalkapohjamme jättävät lattiaan ajan myötä kuvion, jonka on tuo Bogartin ja Landaun nimeämä lattiakuvio. Lisäksi esityksen suunnittelu tai näyttämöllepano sisältää aina valintoja työskentelytilan koosta ja muodosta. Voimme esimerkiksi valita työskentelemmekö kapealla kolmen jalan mittaisella kaistaleella koko näyttämön halki tai valtavassa kolmionmallisessa muodossa, joka peittää koko lattian. (Bogart ja Landau 2005,12.)

7.7 Viewpoints-harjoittelun käytännöstä

Alussa ihmiset luulevat, että viewpoints on enimmäkseen jonkin asian tekemistä, liikkumista, älykkäänä olemista. Ja joskus on hauskaa katsoa, kun ihmiset leikkivät. Mutta todella korkealla tasolla, taiteellisella tasolla viewpoints on silloin kun kuunteleminen on todella puhdasta.

Ellen Lauren, 2007

Viewpoints-harjoittelu rakentuu eri näkökulmien vaihtelusta ja niiden huomioimisesta yksi kerrallaan harjoitusten kautta. Oma matkani *Viewpoints* -maailmaan avautui kurssilla vähitellen, harjoitusten edetessä. Prosessi on hyvin henkilökohtainen ja liittyy koko elämänfilosofiaan, kuten Mary Overlie sanoi. Voisin kuvailla matkaani sanoilla teatterillisen ajattelun dekonstruktiosta rekonstruktioon. Ensin purimme Viewpoints-tekniikan kautta näkökulmat näyttämön toimintaan omiksi yksiköikseen, jonka jälkeen yhdistimme näkökulmat jälleen yhdeksi kokonaisuudeksi, joka sisältää nämä kaikki näkökulmat.

Ensimmäisen kurssipäivän jälkeen pohdin tekniikkaa seuraavasti (Kamula 2007):

Viewpointsissa on mahtavaa, miten toisten matkiminen ja seuraaminen, impulssien kuunteleminen tuottaa kuvia ja suorastaan koreografioita! Päämäärä ja suunta on aina olemassa. Tilassa on virtaus, liike, toisen asian (liikkeen) kuolema on uuden (liikkeen) alku. Tää kurssi on myös hyvin psykologista. Menemme siis itseemme. Ei tarvitse ”tehdä”.

Tekemämme perusharjoitukset liittyivät alkuun tilaan, jossa yksi kerrallaan sijoitimme itsemme tilaan suhteessa siihen tai sen arkkitehtuuriin, jollakin kiinnostavalla tavalla. Tämä ei tarkoittanut siis

minkään esityksen tekemistä tilassa, vaan ainoastaan sijoittumista kiinnostavasti. Kävelimme näyttämölle valitsemaamme paikkaan ja käännyimme kohti yleisöä. Tavoitteena on nähdä itsensä myös katsojan silmin, eli nähdä oma työskentelynsä katsojan näkökulmasta. Tämä on tavallaan myös ohjaajan asemaan asettumista, tai siihen pyrkimistä, jolloin ryhmä toimii yhdessä Terhi Suorlahden sanoin esityksen kollektiivisina koreografeina. Kaikki tiedostavat sen, mitä ohjaaja näkee. Pohdin asiaa ensimmäisen kurssiviikon jälkeen seuraavin sanoin (Kamula 2007):

Nämä treenit ovat arvokkaita myös ohjaajalle. Että pystyy auttamaan näyttelijää kertomalla, missä on ongelma. Ja nuo ongelmat täytyy kohdata ja käsitellä, että ne voi ottaa mukaan ja käyttää materiaalina. Nämä treenit auttavat hahmottamaan tilaa ja energiaa, kuuntelemaan kaikkea, mitä näyttämöllä tapahtuu ja reagoimaan siihen. Näkökulmat ovat kaikki koko ajan läsnä, mutta niistä voi aina keskittyä johonkin tiettyyn. Ne eivät katoa, sillä ne ovat olemassa koko ajan. On vain kyse siitä, että huomaamme ne ja osaamme käyttää niitä apunamme.

Bogartin ja Landaun (2005, 7) mukaan Viewpoints-tekniikan peruslähtökohdat ovat ajattomia ja kuuluvat liikkeen luonnollisiin periaatteisiin. Myöhemmin Bogart ja Landau ovat nimenneet omat näkökulmansa myös äänelle. Äänityöskentelyssä emme vielä päässeet Laurenin kursilla kovinkaan pitkälle, mutta tekniikka on kuitenkin perusajatukseltaan sama. Äänestä tulee tiedostaa sen eri osien mahdollisuudet erillisinä, jotta ne voi jälleen yhdistää kokonaisuudeksi ja luoda sitä kautta näyttämölle myös äänellisiä tapahtumia.

7.8 Näkökulmia äänen kanssa työskentelyyn

Viewpoints-tekniikan ääneen liittyvät näkökulmat ovat Bogartin ja Landaun (2005, 106) mukaan hieman erilaiset kuin fyysiset näkökulmat. Nämä vokaaliset näkökulmat pitävät sisällään *tempon, keston, toiston, kinesteettisen vastauksen, muodon, eleen, arkkitehtuurin, äänen korkeuden, voimakkuuden, kiihdytyksen/hidastuksen, soinnin ja hiljaisuuden*. Äänen kanssa työskennellessä ei siis käytetä esimerkiksi topografiaa. Bogartin ja Landaun mukaan työskentely näidenkin näkökulmien kanssa on aloitettava yksi kerrallaan. Jokaisen vokaalisen näkökulman kehittäminen yksilöllisesti johtaa merkittävään tietoisuuteen äänityökalun potentiaalista, sekä puhujan että kuuntelijan osalta.

Äänen näkökulmien yhdistäminen aikaan ja tilaan vaatii jo näyttelijöiltä todella kovaa keskittymistä ja äärimmäisen hyvää kuuntelemistaitoa, emmekä vielä päässeet näiden kanssa kovinkaan pitkälle Laurenin kurssilla. Myös Bogartin ja Landaun (2005) kirja keskittyy ensin kuuntelemisen oppimiseen. Vasta fyysisten harjoitusten jälkeen aloitetaan puhuminen.

Mitä tapahtui kurssilla? Löydettyämme hienon yhteisen sävelen kehojemme kuuntelun kautta, lisäsimme harjoituksiin myös vapaavalintaisen tekstin. Kun aloimme puhua, unohdimme aluksi kehomme täysin. Keskityimme ainoastaan tekstimme muistamiseen. Tämä kohtaaminen osoitti, että meidän oli aloitettava jälleen alusta. Oli kuunneltava yhä tarkemmin.

8 KUUNTELEMISTA JA KOHTAAMISTA

”Liikkumattomuuden ja harkitun liikkeen huikeaa dynamiikkaa.”

Jukka Kajava, 1989

Harjoittelu tähtää hienojen esitysten tekemiseen. Suzukin *The Trojan Women* -esitys on tästä loistava esimerkki. Ellen Laurenin (2007) mukaan näyttelijäntyössä on kysymys energian välittämisestä näyttelijältä katsojalle. Pystyäkseen täyttämään tuon tehtävän, näyttelijän tulee pystyä pitämään moottorinsa käynnissä koko esityksen ajan. Itseään kuuntelevan näyttelijän on avattava kuuntelemistaan myös näyttämölle, vastaanäyttelijäänsä. Tällöin voi siis syntyä kohtaaminen. Suzuki-metodi ja Viewpoints-tekniikka voivat yhdessä tuoda näyttelijälle paremman tietoisuuden itsestä, jolloin myös toisten kuunteleminen on helpompaa. Ja tällöin näyttämöllä voi tapahtua mitä tahansa ja näyttelijät ovat mukana hetkessä. He osaavat kuunnella, itseään, toisiaan ja ympäröivää maailmaa.

Tadashi Suzuki, Anne Bogart ja Ellen Lauren ovat tehneet pitkään yhteistyötä. Suzuki on ilmeisesti myös tavannut Grotowskin vuonna 1975, jolloin Suzukin ohjaama esitys *On the Dramatic Passions* oli vierailulla Varsovassa ja Grotowskin kutsusta myös Wrocławissa⁶¹. Heidän toimintamallinsa ja filosofiansa tuntuvat olevan hyvin lähellä toisiaan. He ovat molemmat Stanislavskin ”oppilaita”, mutta heidän lähestymistapansa kumpuavat aivan eri kulttuureista. Grotowskin juuret ovat länsimaiset, ja Suzuki ammentaa puolestaan itämaisen teatterin perinteestä. Tavoite heillä on kuitenkin sama: teatterin ja näyttelijäntyön kehittäminen. Tuota tapaamista seuraavana vuonna SCOT myös muutti Tokiosta pieneen Togan kalastajakylään, jonne Suzuki rakensi oman teatterinsa ja jatkoi harjoituksia. Tarkastelen tässä luvussa näyttelijäntyötä Grotowskin, Suzukin ja Bogartin oppeja ja ajatuksia vertaillen.

8.1 Instrumenttina oma keho

Puolalainen teatteriteoreetikko ja ohjaaja Jerzy Grotowski (1989, 41) määrittelee teoksessa *Kohti köyhää teatteria* näyttelijän ihmiseksi, joka työskentelee julkisesti ruumiillaan. Ruumiin tulee olla näyttelijälle alistainen ja kelvoinen instrumentti, joka kykenee toteuttamaan tietyn henkisen toiminnan. Jos taas ruumista käytetään rahan ja katsojan miellyttämiseen, muuttuu näyttelijäntyö Grotowskin mukaan prostituution kaltaiseksi. Kun näyttelijä ponnistelee kohti itsessään piilevää totuutta, hän antaa samalla Grotowskin (1989, 42) mukaan katsojalle mahdollisuuden vapautua samassa

61 SCOT:in historiikki ITI:n materiaalista 1989

prosessissa.

Kun näyttelijä ei esittele ruumistaan rahan ansaitsemiseksi, kun hän vapauttaa ruumiinsa kaikille henkisille kiihokkeille, kun hän polttaa ruumiinsa, kun hän ikään kuin tuhoaa sen, hän ei enää myy organismiaan, vaan uhraa sen toistaen yhä uudelleen ruumiinsa lunastamisen teon. Silloin hän saavuttaa jotain pyhyden kaltaista.

Jotta pysyvä teatteriryhmä voisi toimia tällaista luomistyötä toteuttaen, on sen Grotowskin (1989, 41-42) mukaan löydettävä tietyt harjoitus- ja etsintämetodit. Tosiasiassa nämä harjoitukset yrittävät Grotowskin (1989, 28) mukaan johdatella näyttelijää vain tarvittavanlaatuiseen keskittymiseen:

Tämä prosessi ei ole tahdonalainen, vaikka se vaatii keskittymistä, luottamusta, avoimuutta ja lähes täydellistä työhön paneutumista. Tämä prosessi on yhteydessä passiiviseen tilaan, se on passiivista valmiutta aktiivisen partituurin suorittamiseen.

Anne Bogartin ja Tina Landaun (2005, 32-33) mukaan Viewpoints opettaa harvinaislaatuista kuuntelemista. Voidakseen työskennellä tehokkaasti teatterissa, alalla, joka vaatii intensiivistä yhteistyötä, taito kuunnella on erittäin olennainen rakennusaine. Ja silti on hyvin vaikeata kuunnella – kuunnella oikeasti. Viewpoints-harjoittelun kautta opimme kuuntelemaan koko kehollamme, koko olemuksellamme. Ennen kuin koemme kuuntelemisen koko keholla, emme voi Bogartin ja Landaun mukaan ymmärtää, miten harvinaislaatuinen tapahtuma se on. Harvinaislaatuinen kuunteleminen tarkoittaa Bogartin ja Landaun mukaan kuuntelemista koko keholla ilman ideaa lopputuloksesta. Kun jotain tapahtuu huoneessa, jokainen läsnäolija on valmis vastaamaan välittömästi, ohittaen aivojen etulohkon tehtävänään toimia vaistonvaraisesti ja intuitiivisesti. (Bogart 2005:32-33.)

8.2 Henkilökohtainen henkinen prosessi

Näyttelijä voidaan Grotowskin (1989, 29) ajattelun mukaan johdattaa henkiseen prosessiin, kun rooli luodaan tietyksi merkkijärjestelmäksi, jossa merkit ylittävät jokapäiväisyyden ilmaisten sen, mitä reaktioiden takana oikeasti on. Tässä voimme käsitellä roolia Prahan koulukunnan teorian mukaisesti näyttämöhahmon luomista. Grotowskin (1989, 29) ihminen peittää usein perusilmaisunsa.

Pelosta, henkeen kohdistuvasta uhasta tai äärimmäisestä ilosta aiheutuneen psyykkisen sokin hetkellä ihminen ei objektiivisen tarkkailijan silmin käyttäydy ”luonnollisesti”, vaan ”poikkeavasti”. Hurmion hetkellä, äärimmäisessä henkisessä tilassa ihminen ryhtyy luomaan merkkejä, hän tanssii, ilmaisee itseään rytmisesti, laulaa. **Tämä on merkki siitä, ettei jokapäiväinen arki-ilmaisumme ole todellinen perusilmaisumme.** Ja lopulta sisäisen prosessin ja ulkoisen muodon välille syntyy molemminpuolinen jännite, suhde, joka vahvistaa molempia; muoto toimii suitsien tavoin ja henkinen prosessi kuin valjaissa reuhtova, spontaaniin reaktioon pyrkivä eläin.

Näyttelijän henkinen prosessi siis pyrkii spontaaniin reaktioon tietyn muodon sisällä. Aivan kuten Bogartin ja Landaun pyrkimys harvinaislaatuisesta kuuntelemisesta antaa ymmärtää. Grotowskin ilmaus valjaissa reuhtovasta eläimestä viittaa hyvin voimakkaaseen sisäiseen energiaan. Tuo energia

täytyy kuitenkin pitää valjaissa. On pystyttävä pidättelemään energiaa siihen asti, kunnes impulssi tulee ja energia voidaan hetkellisesti vapauttaa. Tämä on Laurenin (2007) mukaan Suzukin harjoittelun ydin. Äärimmäisen nopean liikkeen ja liikkumattomuuden asettaminen rinnakkain herättää myös katsojan: katsoja toivoo, että näyttelijä pystyy tekemään työnsä. Lauren puhuu energiasta, joka näyttelijän tulee valjastaa kehoonsa ja jota päästetään säännöstellen ulos liikkeen kautta. Näyttelijän sisäinen liike voi olla asteikolla 1-10 täydessä kymmissä, mutta ulkoisesti hän ilmaisee siitä vain 7. Sisäinen energia tulee Laurenin mukaan näkyväksi silloin, kun sitä täytyy pidätellä. (Kamula 2007.)

Tabujen rikkominen ja esteiden eliminoiminen ovat vain osa Grotowskin tekniikkaa. Vasta luopuessaan rituaaliteatterista Grotowski (1989, 82-106) pääsi työryhmineen lähemmäs teatterin rituaalista luonnetta. Myös Suzukin *The Trojan Women* -esitystä kuvattiin ritualistisen teatterin taidonnäytteeksi. Suzuki ei kuitenkaan pyri kohti vanhoja rituaaleja, vaan teatteritaiteen uudistamiseen. Hän on käynyt ja käy yhä läpi omaa prosessiaan. Prosessi on Grotowskin (1989, 45) mukaan jatkuva, eikä näyttelijän tekniikka ole näin ollen koskaan lopullinen:

[J]okaisessa vaiheessaan se on oman itsen etsimistä, provokaatiota, hurjuutta, omien salaisten esteiden ylittämistä, ikään kuin ylemmällä tasolla olevien teknisten rajoitusten esille tulemistä ja niiden voittamista. Tämä koskee jokaista esityksen osaa, ruumiin ilmaisukykyä, elettä, kasvonaamion luomista, jokaista näyttelijän ruumiillista yksityiskohtaa. Henkinen tekniikka on kuitenkin kaikkein ratkaisevin tekijä.

Grotowskin vaatima henkinen tekniikka tulee myös hyvin esiin sekä Suzuki-metodin harjoitteissa, että Viewpoints-tekniikassa. Molemmat tekniikat vaativat äärimmäistä keskittymistä. Keskittymistä omaan itseen ja toisiin näyttelijöihin, kuten kurssin aikana opin (Kamula 2007):

Suzukin yksi etu on se, että sen avulla on mahdollista mennä kohti ongelmakohtia. Katsojalle on myös mielenkiintoista nähdä, kun näyttelijä/ihminen kohtaa ongelmansa ja pyrkii menemään niistä läpi, eikä anna periksi. Myös Viewpoints auttaa kohtaamaan ihmisiä ihmisinä, ei pelkästään toisen sukupuolen edustajina. Emme myöskään voi erottaa omia havaintojamme ja merkityksiämme tilanteista, joissa olemme. Pyrkimys kohti yksinkertaista päämäärää muodostuu mielenkiintoiseksi toisen ihmisen kohtaamisen kautta. Kun lakkaamme näyttelemästä ja ryhdymme vastaanottamaan informaatiota ympäriltämme, meille avautuvat kaikki mahdollisuudet tehdä mitä tahansa.

Myös Grotowski (1989, 36) puhuu katsojan henkisestä energiasta.

Kun teatteri vielä oli osa uskonnollista elämää, mutta kuitenkin jo **eriytynyt**, se vapautti katsojan henkisen energian ruumiillistamalla myytin, loukkaamalla sitä ja häpäisemällä sen juhlallisesti. Tällaisesta operaatiosta seurasi, että katsoja havaitsi uudelleen oman totuutensa myytin totuudesta ja saavutti pelon kautta katharsiksen.

Nykyisin tilanne on kuitenkin Grotowskin mukaan toinen, sillä olemme paljon vakuuttuneempia järjestä. Tämä aiheuttaa sen, että kollektiivinen samastuminen myyttiin on käynyt mahdottomaksi. Myös Martha Graham varoitteli aikanaan tanssin liiallisesta järjeistämisestä. On joitain asioita, joi-

ta ei voi selittää, ne voi vain tehdä. Anne Bogartin ja Tina Landaun (2005, 22) mukaan niitä voi kuitenkin osoittaa. He viittaavat Ludwig Wittgensteinin ajatukseen, ”jos et voi sanoa sitä, osoita se”. SITI-Companyn 20 minuutin mittaisissa Viewpoints-harjoituksissa on Ellen Laurenin mukaan käytökelpoista materiaalia ehkä noin viisi minuuttia. Silloin tapahtuu kohtaaminen. Näitä kohtauksia Anne Bogart osoittaa. Se on hänen työtään ohjaajana. Löytääkseen noita hetkiä, on ryhmän jatkuvasti harjoiteltava yhdessä.

8.3 Impulssien virta

Impulssien virta on loppumaton, kun vain pystyy keskittymään niiden kuuntelemiseen ja vastaanottamiseen. Kurssilla huomasin tämän vaikeuden hyvin konkreettisesti. Huomasin, että oma ongelmiani oli impulssien valikoiminen. ”Ei tuo ole hyvä impulssi, en ota sitä.” Impulssi tulee, sitä ei pidä valita. Säännöt tuntuvat alkuun rajoittavilta, mutta teatterissa on sääntöjä sen tähden, että ne voidaan myös rikkoa, taiteen vuoksi. Ei rikkomisen takia. (Kamula 2007.)

Myös Martha Graham (1937, 108) puhuu impulssien vastaanottamisesta. Hän puhuu tanssin muodon tuottamasta tunteesta, jonka hän sallii itsensä ottaa vastaan. Hän ei tietoisesti aja itseään tuohon tunnetilaan ennen esitystä, vaan yrittää kovasti antaa asioiden tapahtua itselleen. Hän pysyttelee niin vapaana kuin mahdollista kaikista pakotetuista tai epäolennaisista yllykkeistä.

Näyttelijän henkisen prosessin äärimmäinen vaatimus tuottaa Grotowskin mukaan katsojalle näkyvien henkisten impulssien virran. Kyseessä ei ole taitojen laskeminen yhteen, vaan esteiden eliminointi, eli Grotowskin (1989, 28) termein, *via negativa*.

Me pyrimme henkisen prosessin aikana ilmenevien, näyttelijän elimistön mahdollisesti aiheuttamien esteiden poistamiseen. Sisäisen prosessin onnistuminen edellyttää, että näyttelijän elimistön tulee vapautua kaikesta vastustuksesta siten, että sisäisen impulssin ja ulkoisen reagoinnin välillä ei ole minkäänlaista aikaeroa. Impulssin tulisi itsessään olla samanaikainen reaktio.

Viewpoints-tekniikan keskittyminen kinesteettiseen vastaukseen on lähellä tämänkaltaista tavoitetta. Grotowskin *via negativa* on siis yksi olennainen taustafilosofia myös Ellen Laurenin opettamille tekniikoille. Impulssien virran tiedostaminen on myös Viewpoints-harjoittelussa käänteentekevä hetki. Bogart ja Landau (2005, 42) kuvaavat tämän hetken kuvatessaan harjoitusta kinesteettisen vastauksen tiedostamiseen käytännössä.

Tässä vaiheessa harjoittelua keskitytään siihen, *milloin* liike tapahtuu. Ennen tätä harjoitusta on esiteltty tempo ja kesto, mutta kinesteettinen vastauksen kanssa esitellään myös luopuminen valinnasta. Ei ole enää sinun tehtäväsi päättää, mikä on oikein tai väärin, hyvää tai pahaa – on käytettävä kaikkea. Jos joku juoksee sinua päin – käytä sitä! Jos ryhmä vaihtaa yhtäkkiä hitaaseen liikkeeseen – käytä sitä! Anna kaiken muuttaa itseäsi. Vaikka tämä on yksi prosessin vaikeimmista vaiheista, se voi myös olla kaikkein vapauttavin. Tämä on se hetki, jolloin yksilön harteilta otetaan taakka siitä, että hänen tulisi ”olla kiinnostava”, ”olla kekseliäs” tai ”keksiä asioita”. Jos yksilö on avoin, kuuntelee koko kehollaan, näkee maailman pehmeän fokuksen kautta, hänen ei tarvitse tehdä muuta kuin ottaa vastaan ja reagoida. (Bogart ja Landau 2005, 42.)

Grotowskin (1989, 45) mielestä näyttelijän taidon oleellisin osa on pysähtymisessä ja totuuden katsomisessa. Tällainen totuuden katsominen silmiin vaatii Grotowskin (1989, 46) mukaan näyttelijältä erityislaatuisia keskittymisharjoituksia, nöyryyttä ja itsensä altistamista.

Keskittymisellä ei ole mitään tekemistä narsismin ja omista kokemuksista nautiskelemisen kanssa. Keskittyminen ei kohdistu siihen, mitä voisimme kutsua ”minäksi”, vaan siihen, mitä voisimme kuvailla sanalla ”sinä”.

8.4 Kokonaisvaltainen teko

Grotowski (1989, 47) lähestyy keskittymistä myös ihmisen anatomian kautta. Hän miettii näyttelijän anatomiaa koskevan menetelmän kehittämisen tarpeellisuutta, jonka avulla juuri keskittymiseen liittyvät alueet ruumiissa voitaisiin löytää.

Olisi myös syytä tutkia tiettyjä elimistön alueita, joihin kätkeytyy potentiaalisia energiakeskuksia. Muun muassa ristiselkä tai vatsanpohja sekä jossain määrin myös aivojen valoherkät keskukset voivat toimia tällaisina keskuksina. Näihin alueisiin liittyviä harjoitteita tulisi suorittaa yksilöllisesti kunkin henkilön psyykkisten edellytysten mukaisesti. Hoputtamista on tässä yhteydessä syytä välttää.

Näiden lauseiden kautta myös Suzuki-metodi saa taustaa Grotowskin ajattelusta. Kaikissa Suzuki-metodin harjoitteissa on kyse keskustan hallinnasta ja sen liikuttamisesta. Tuo keskus ei ole mikään yksittäinen organismi, vaan se sijaitsee kaikkien raajojemme leikkauspisteessä, niin kutsutussa tasapainopisteessä⁶². Tämä keskustan ajatus on myös tuttu esimerkiksi itämaisista taistelulajeista. Kuitenkin Suzukin luomat harjoitteet eivät varsinaisesti keskity soturin, vaan juurikin näyttelijän taitojen hiomiseen. Toisaalta Grotowski viittaa esiintyjään kirjoituksessaan *Performer* juurikin tanssijana, soturina ja pappina. Tämän viittauksen kautta voimme myös ymmärtää yhteyden itämaisiiin taistelulajeihin. Grotowski (1989, 71) viittaa myös tällaiseen ruumiissamme olevaan keskukseseen kirjoittaessaan Antonin Artaudista tekstissään *Hän ei ollut kokonainen*:

⁶² Kamula 2007 ref. Lauren, kurssimuistiinpanot

Artaud havaitsi aivan oikein, että ruumiissa on tietty keskus, joka hallitsee urheilijan reaktioita – tai näyttelijän, kun tämä haluaa ilmaista psyykkistä toimintaa kehonsa välityksellä.

Artaud ei kuitenkaan Grotowskin mukaan luonut näyttelijälle konkreettista tekniikkaa, vaan ainoastaan erittäin hedelmällisen esteettisen ehdotuksen laajentaa omia mahdollisuuksiaan. Grotowski (1989, 66-67) kirjoittaa näyttelijän taiteen ytimeistä. Tämä ydin on juurikin Artaud'n teatterifilosofian innoittama:

Tarkoitan tällä näyttelijän **täyttä tekoa**, sitä että näyttelijä tekee kaikki tekonsa kokonaisena itsenään, ei vain rajoitettuna, puisevana käsien tai jalkojen eleenä, kasvojen irvistyksenä, loogisena äänenpainona ja lopulta koko organismia kontrolloimaan kykenemättömänä ajatuksena. ”Täydelle teolle” vastakkaisessa tapauksessa organismi kuolee ja sen impulssit ovat näennäisiä. Täyden reaktion ja ajatuksen ohjaaman reaktion ero on yhtä suuri kuin puun ja siitä irti hakatun oksan välillä. Henkistä ei pidä erottaa fyysisestä. Näyttelijän ei tulisi vain värittää ”hengen aktia” elimistöllään, vaan **suorittaa se kokonaisvaltaisesti**.

Tähän kokonaisvaltaiseen tekoon näyttelijä Grotowskin (1989, 68) mukaan kasvaa toteuttaessaan rehellisyyden, avautumisen, paljastumisen ja antautumisen rajatila-aktin:

Tämä teko on toteutettava siten, ettei ainuttakaan tapoihin liittyvää estettä väistetä. Edelleen tämän äärimmäisen rehellisyyden aktin on muodostuttava elävässä organismissa, impulsseissa, hengityksessä, ajatuksen ja veren rytmissä. Tämän teon tulee olla alistunut ja se on suoritettava tietoisesti. Se ei saa hajota kaaokseksi ja muotojen anarkiaksi. Tämän teatterimuodon avulla tehdyn teon tulee olla **kokonainen**. [---] Se antaa meille mahdollisuuden **reagoida kokonaisvaltaisesti**. [---] Normaalisti me emme reagoi kuin puolittaisesti.

Miten se tehdään? Tämä kysymys on Grotowskin mielestä esitettävä kerran elämässä. Siinä on asian ydin ja tämän kysymyksen esitti Grotowski (1989, 72) mukaan ensimmäisenä jo Stanislavski:

Hän kokeili herkeämättä eikä hän tarjonnut näyttelijöille reseptejä, vaan reseptien löytämistä omasta itsestään. Jokaisessa konkreettisesti tilanteessa hän kehotti näyttelijää vastaamaan kysymykseen: miten se tehdään? Siinä on asian ydin.

Grotowskin mielestä tämä kysymys on täysin oikeutettu, sillä metodi syntyy aina tietoisuudesta. Yksityiskohtiin tullessa kysymystä ei kuitenkaan kannata jäädä toistelemaan, sillä sitä kautta luodaan hänen mukaansa vain stereotyyppisiä ja kliseitä. Tämän vuoksi Grotowski (1989, 72) turvautuu tässäkin vaiheessa *vie negatiivaa*, on siis esitettävä itselle kysymys, ”miten olla tekemättä? Mitä ei tule tehdä?”.

Grotowski pyrki omalla tavallaan ilmaisemaan samoja havaintoja kuin Suzuki. Myös Grotowskin ajatus siitä, että harjoitukset ovat vain keino tarvittavanlaisen keskittymisen saavuttamiseen, on hyvin mielenkiintoinen, sillä keskittyminen on hyvin olennaista myös Suzuki-metodissa. Kaikki sen

oppiaineet vaativat äärimmäistä keskittymistä, joten Grotowskin mainitsema tarvittavanlaatuinen keskittyminen on siis harjoiteltavissa oleva asia. Suzukin luoma harjoitusmetodi on yksi tapa lähestyä asiaa konkreettisesti. Suzukin ja Viewpoints-tekniikan ajattelun yhdistäminen puolestaan tuottaa myös mielenkiintoista katsottavaa, kuten kurssipäiväkirjastani (Kamula 2007) voitte lukea:

Lopuksi teimme harjoituksen kaikista 9:stä näkökulmasta. Siinä vasta tulikin hiki. Myös ryhmän keskittyminen ”putosi” syvemmälle tasolle harjoituksen myötä. Aivan mahtavaa katsottavaa! Suorastaan nautinnollista! Ja kuinka loistavasti näyttelijät olivat suhteessa tilaan ja toisiinsa! Energiaa! Tällä tavalla syntyy koreografia kuin itsestään. [---] Myös näyttelijän keho voi ajatella, ja se tekee sitä.

Viewpoints-harjoittelu kehittää puolestaan kykyä kohtaamiseen. Ja se myös näkyi Ellen Laurenin pitämällä kurssilla.

EPILOGI

Teatterikorkeakoulun näyttelijäntyön professori, näyttelijä Vesa Vierikko kertoo Anna-Leena Ekroosin (2007) haastattelussa, mikä on hänen mielestään tärkeintä näyttelijäntyössä:

Kuunteleminen. Ja voidakseen kuunnella on näyttelijän ensiksi harjoitettava, harjoitettava ja harjoitettava. Kun on huolellisesti harjoitellut, on vapaa kuuntelemaan mitä näyttämöllä tapahtuu ja reagoimaan siihen. Jos harjoittelun unohtaa, ei pysty kuuntelemaan ja silloin alkaa helposti jyrätä muita.

Olen selvittänyt tutkimuksessani kuuntelemistaidon kehittämistä teatterityössä. Olen saanut selville, että vaikka yksilön kuuntelemiskapasiteetti on vakio, voimme tehostaa tuon kapasiteetin käyttöä harjoittelemalla. Tutkimukseni mukaan tämä on osoitettavissa jo improvisaatioteatteriharrastuksen aloittavien henkilöiden keskustelukuunteluajanteen (CLS) mittauksilla.

Tutkimuksessani sovelsin Laura Januskin keskustelukuuntelemisen kapasiteettia mittaavaa CLS-tutkimusta vertailututkimuksena improvisaatioharrastuksen aloittaneisiin henkilöihin. Kapasiteetin käytön tehostaminen edellyttää kuuntelemistaitojen kehittymistä, mitä voidaan parantaa esimerkiksi juuri improvisaatioteatterin kautta. Tämän väitteen tukena on myös tilastollisesti merkitseviä tuloksia kommunikatiivisen kompetenssin osalta. CLS- ja Puhumisen aikajänne (Ss) mittareiden tulokset näyttivät myös suuntaa positiiviselle kehitykselle, mutta tulokset eivät olleet tilastollisesti merkitseviä. Yksilötasolla viidellä koehenkilöllä kahdeksasta oli nähtävissä positiivista kehitystä CLS-tuloksissa.

Kuunteleminen teatterityössä vaatii sekä äärimmäistä keskittymistä ympäröiviin impulsseihin, että kehomme kokonaisvaltaista kuuntelemista. Anne Bogart on ymmärtänyt tämän. Hänen teatterifilosofiansa mukaan perinteiset teatterin hierarkiat on käännettävä tasa-arvoisiksi toimijoiksi, jolloin kohtaaminen ja aito yhteistyö teatterissa mahdollistuvat. Anne Bogartin ja Tina Landaun ajattelu tunnetaan nimellä Viewpoints-tekniikka.

Bogartin ja Landaun ajattelu on ollut ohjenuoranani koko tutkimukseni ajan, sillä he puhuvat kuuntelemisesta ja sen tärkeydestä juuri teatterin kontekstissa. Olen myös päätenyt tarkastelemaan japanilaisen teatteriohjaajan Tadashi Suzukin työtä näyttelijäntyön parissa. Opiskelu ei tämän tutkimuksen osalta ole ollut pelkkää kirjojen selailua, vaan konkreettista toimintaa, mikä on teatterin tutkimuksessa mielestäni ainoa keino syvempään ymmärrykseen teatterista ilmiönä. Suzukin filosofia on hyvin kiehtovaa, samoin kuin hänen tekniikkansa opiskelu käytännössä. Bogartin tekniikkaan yhdistettynä se tuottaa upeaa energiaa näyttämölle. Oppaanani tällä fenomenologisella tutkimusmat-

kalla on ollut näyttelijä Ellen Lauren (2007), joka myös puhuu harjoittelun suhteesta näyttelijäntyöhön haastattelussa:

Harjoittelu. Ajatellaan sitä kuin urheilijat, sanotaan vaikka jääkiekkoilijat. Harjoitellaan, nousee aamulla ylös, tehdään kierroksia jäällä, lämätään kiekkoa ja tehdään harjoituksia maali-vahdin kanssa. Tehdään kaikkia näitä teknisiä asioita, jotka jääkiekon maailmassa ovat kuin Suzuki-harjoituksia tai avoimen improvisaation tekemistä Viewpoints-tekniikan kautta, mitkä ovat harjoittelua. Mutta sitten tulee oikea peli, etkä voi tehdä mitään suunnitelmia. Jääkiekon pelaaja ei tiedä, mitä tulee tapahtumaan, mutta hänet on koulutettu vastaamaan hyvällä tavalla, kun jotain tapahtuu: hän ei menetä tasapainoaan, pitää fokuksensa, syöttää suoraan ja näkee, missä on se tila, mistä hän voi päästä läpi, luistelee takaperin ja pysyy valppaana siitä, missä kiekko on. Tuo on se hetki, jolloin vaisto ja harjoittelu kohtaavat ja reagoivat kuuntelemisen kautta itse peliin. Näyttelijöille se on sama asia. Harjoitellaan, sekä mieltä, että kehoa, nopeutta, voimaa, tasapainoa, hyvää puhetta, hengitystekniikkaa ja kuuntelemista, improvisaation harjoittelua. Kuunnellaan huonetta, harjoitellaan reagoimista. Ja sitten tulee harjoitukset tai esitys, mutta yleensä harjoitukset, joissa luodaan jotain. Tuolloin harjoittelu katoaa. Siitä vain päästetään irti. Ja silloin vain reagoidaan, tai luodaan jotain.

Laurenin (2007) mukaan improvisaatio on joka hetki läsnä näyttämöllä. Myös menneisyys ja nykyisyys ovat läsnä ja jotta niihin voidaan vastata improvisaation kautta, on kuunneltava. Vain tällöin voi syntyä kohtaaminen. Suzuki-metodi vapauttaa näyttelijän kuuntelemaan itseään keskittymisen kautta. Kun vielä opitaan kuuntelemaan vastaanäyttelijää ja kaikkia muita näyttämön impulsseja ja niihin ollaan valmiita reagoimaan, voidaan puhua kuuntelemisen taiteesta. Viewpoints-tekniikan kautta aistimme avautuvat kuuntelemaan asioita itsemme ulkopuolelta. Kun kaikki näyttämöllä tekevät näin, voi syntyä kohtaaminen. Emme enää kuuntele pelkästään korvillamme, vaan koko kehollamme. Tällöin olemme valmiita suorittamaan Grotowskin (1989, 68) vaatiman kokonaisvaltaisen teon näyttämöllä.

Viewpoints-tekniikan mukaan tasa-arvoisessa teatterityössä näyttelijällä, valolla, äänellä, ja kaikilla muilla näyttämön toiminnan luojilla on samanlainen oikeus asettaa työnsä näyttämölle. He ovat kaikki samalla viivalla. Impulssi voi tulla mistä tahansa, keneltä tahansa. Näyttelijän on pystyttävä reagoimaan noihin impulsseihin, mikä on mahdollista vain äärimmäisen keskittymisen ja kuuntelemisen kautta.

On aika päättää tämä tutkimus ja suunnata katse eteenpäin. Olen nyt käynyt läpi omat tarkoitukseni ja voin pysähtyä hetkeksi kuuntelemaan itseäni.

Minulle teatteri on kuuntelemisen taidetta.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Painamattomat lähteet:

ILOMÄKI, IRMA; MÄKI, ELINITA JA VÄLIKOSKI, TUULA-RIITTA 2003 *Kuuntelemisen tutkimuksesta ja Ohjeet CLS:n ja Speaking Span'in tekoon & USA:n tilastot*. Painamaton ohjeistus CLS-tutkijoille.

JANUSIK, LAURA A. 2003 *Conversational Listening Span: A Proposed Measure of Conversational Listening*. College Park, University of Maryland: Department of Communication. Painamaton.

JANUSIK, LAURA A. & ILOMÄKI, IRMA; MÄKI, ELINITA JA VÄLIKOSKI, TUULA-RIITTA 2004 *Conversational Listening Span: Comparative Research In Finland And In USA*. Esitelmä ILAn konferenssista Floridasta huhtikuussa 2004. Painamaton.

KAMULA, DISA 2007 Kurssimuistiinpanot Ellen Laurenin pitämältä Suzuki-metodin ja Viewpoints-tekniikan kurssilta 26.2.-10.3.2007, Helsingissä, Ylioppilasteatterin tilassa. Kurssin järjestäjä Kuriton Company.

LAUREN, ELLEN 2007 Haastattelu 5.3.2007 Helsingissä. Haastattelija Disa Kamula.

SUZUKI, TADASHI 1989 *Culture Is The Body! The Theory and Practice of My Method of Training Actors*. Painamaton teksti ITI:n taustatiedoista SCOT *Suzuki Company of Togan* –esitteessä.

Painetut lähteet

ALLAIN, PAUL 2002 *The Art of Stillness – The Theater Practice of Tadashi Suzuki*. Methuen Publishing. Palgrave Macmillan. New York.

BOGART, ANNE 2001 *Ohjaaja valmistautuu. Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista*. Alkuteos *A Director Prepares, Seven Essays on Art and Theatre*, suom. Annette Arlander (2004). Like. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

BOGART, ANNE + LANDAU, TINA 2005 *The Viewpoints Book – A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. Theatre Communications Group, Inc. New York.

CICERO, MARCUS TULLIUS 55 eKr. *Puhujasta*. Alkuteos *De Oratore*. Suomentaja Aulikki Vuola (2006). Gaudeamus Kirja. Tampere. Tammer-Paino.

GRAHAM, MARTHA 1937 *Martha Graham: The Early Years*. Da Capo Series in Dance. Edited by Merle Armitage. Da Capo Press, Inc. New York.

GROTOWSKI, JERZY 1989 *Kohti köyhää teatteria*. Alkuteos *Teksty z lat 1965-1969* toimittivat Janusz Degler & Zbigniew Osinski. 2. uudistettu painos, suomennos Martti Puukko 2006. Ensimmäinen painos ilmestyi nimellä *Hän ei ollut kokonainen* (Teatterikorkeakoulu ja Painatuskeskus 1993) Esko Salervon toimittamana. LIKE. Otavan Kirjapaino Oy. Keuruu.

KOPONEN, PIA 2004 *Improkirja. Mitä yhteistä on filosofialla, pullopersesialla ja vapaalla pudentuksella?* LIKE. Otavan Kirjapaino Oy. Keuruu.

LITTLEJOHN, STEPHEN W. 2002 *Theories of Human Communication*, Belmont, CA: Wadsworth Group.

LEHTIRANTA, ERKKI 2004 *Musiikin korkeammat oktaavit – ääni ja musiikki meissä ja maailmankaikkeudessa*. Dialogia Oy. Hakapaino Oy. Helsinki.

VARILA, ILMARI (toim.) 2006 *ORFEO PEDAGOGIIKKA. Orfeo puhallin ja laulupedagogiikka. Osa III, luvut 5-7*. Omakustanne.

STANISLAVSKI, KONSTANTIN 1926 *Elämäni näyttämötaiteen palveluksessa*. Suom. Eino Westlund (1966). WSOY. Porvoo.

STANISLAVSKI, KONSTANTIN 1938 *NÄYTTÉLJÄN TYÖ – Omakohtaisen luovan eläytymisen saavuttamiseksi – Oppilaan päiväkirja*. Alkuteos *RABOTA AKTJORA NAD SOBOIY*, suom. Juhani Konkka (1951). TYÖVÄEN NÄYTTÄMÖIDEN LIITTO r.y. Jyväskylä. Osuuskunta Työn Voima i.l. Kirjapaino.

STANISLAVSKI, KONSTANTIN 1948 *Luonteen kehittäminen – Näyttelijän työ II*. Alkuteos *RABOTA AKTERA NAD SOBOJ II*, suom. Ulla-Liisa Heino (1970). Kustannusosakeyhtiö Tammi. Helsinki. KK:n kirjapaino.

SUZUKI, TADASHI 1986 (1985). *The Way of Acting – The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*. Alkuteos japaniksi *Ekkyo suru Chikara*. Translated by J. Thomas Rimer. Theatre Communications Group, Inc. New York.

Lehtiartikkelit ja kritiikit

BENTLEY, SHEILA C. 1993 *Listening and Memory* –artikkeli teoksessa Andrew D. Wolvin ja Carolyn Gwynn Coakley (toim.), *Perspectives on Listening* (chapter 5), *The Communication and Information Science Series*, New Jersey.

BRANDON, JAMES R. 1978 *Training at the Waseda Little Theatre*. Artikkeli lehdessä *The Drama Review. Workshop Issue*. Vol.22, 4/1978, (T80).

DIAMOND, ELIN 2005 *Johdatus esitykseen ja kulttuuripolitiikkaan*. Artikkeli teoksessa Koski Pirkko (toim.) *Teatteriesityksen tutkiminen*. Like. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

EKROOS, ANNA-LEENA 2007 *Saatana saapuu Ryhmäteatteriin*. Artikkeli lehdessä *Kulttuurihai-tari* 3/2007.

JANUSIK, LAURA A. 2002 *Teaching Listening: What Do We Do? What Should We Do?* artikkeli lehdestä *International Journal of Listening*, vol 16, 5-39.

KAJAVA, JUKKA 1989 *Mennyt elää, tuleva kiinnostaa*. Kritiikki *Helsingin Sanomat* 18.5.1989.

QUINN, MICHAEL 1990 *Tähteys ja näyttelemisen semiotiikka*. Alkuteos *Celebrity and the Semiotics of Acting*, suom. Johanna Savolainen (2005), Artikkeli teoksessa Koski Pirkko (toim.) *Teatteriesityksen tutkiminen*. LIKE. Keuruu: Otavan kirjapaino.

SIPPOLA, MIIRA 2006 *Kulttiohjaajan tuntosarvet*. Artikkeli lehdessä *Teatteri* 8/06.

STÅLHAMMER LEO 1989 *Troijan naiset unohtumaton elämys*. Kritiikki *Suomenmaa* 22.5.1989.

SUORLAHTI, TERHI 2005 *Anne Bogartin opit. Fyysistä näyttelijyyttä New Yorkissa*. Artikkelit lehdessä *Teatteri* 6/05.

VÄLINORO, ANNE 1989 *Suzuki keskittää katsojan huomion*. Kritiikki *Aamulehti* 18.5.1989.

Internetlähteet:

International Listening Association ILA

Tieto haettu 25.9.2007

URL: <http://www.listen.org/Templates/home.htm>

Kuriton Company

Tieto haettu 5.4.2007

URL: <http://www.kuriton.com/index.php>

Martha Graham from Wikipedia, the free encyclopedia

Tieto haettu 27.3.2007

URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Martha_Graham_%28dancer%29

Oxford English Dictionary 1989

Tieto haettu 26.9.2007

URL: <http://helios.uta.fi:2243/> (vaatii kirjautumisen)

SITI Company

Tieto haettu 25.7.2007

URL: <http://www.siti.org/>

Six Viewpoints A deconstructive approach to theater

Tieto haettu 4.4.2007

URL: <http://www.sixviewpoints.com/>

Viewpoints from Wikipedia, the free encyclopedia

Tieto haettu 8.4.2007

URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Viewpoints>

LIITTEET

LIITE 1

Ellen Laurenin haastattelu 5.3.2007 Helsingissä, Postitalon Wayne's coffeessa. Haastattelija Disa Kamula.

Tekstissä lihavoidut kohdat liittyvät kuuntelemiseen ja alleviivattuja kohtia on myös lainattu tutkimuksessa. (Tekijän huom.)

Ellen Lauren: Have you ever been to the U.S?

Disa Kamula: Yes, I have been. Once. In Nebraska. In 1999

E Student, exchange student?

D Yes. As a Lions exchange

E Yeah, those are great programs.

D Definitely

E Nebraska. Cause I thought that your English is very American sound to me.

D I was there 6 weeks

E Aha.

D Yeah, so, but I was young and

E Yeah.

D But it was a good experience for growing up and like taking care of yourself and after that I went to Tampere, because I'm not from there originally, I came from a little small village where's like 6500 people.

E Really small.

D Really small. It's called Nilsia.

E North?

D Yeah. Near Kuopio. So.

E You're a country girl.

D Yep.

E Aa. That's great!

D And that's why I feel so awkward here in the big city.

E Everyone's a little awkward in the city. So, what can I?

D Well. I think I will get lot of information from your course, but also like, because, well, I made some notes and my thesis is about memory and listening and improvisation. Those are the three big things. So this is the like field or themes that we're discussing, I hope. If it goes somewhere else, it's ok. I can edit or what ever.

E That's great.

D And that comes from like this observation or like that many of my friends they do improvisation, improvisational theatre and my friend wrote a book about impro, and she just mentioned that one of the things that impro makes better is listening, but there was like no more. It was like impro makes you listen better. And I grabbed this and got some tools from speech communication and there's this professor from Iowa, or something, Laura Janusik,

E I don't know

D Okey, but, she's from the states anyway and she has this conversational listening span test

E Aha.

D And I used it for people who had started improvisational theatre. So they are just beginners and just amateur players. And I tested them because that test is about listening and

E Mmha.

D And you can have a measure about your level how much information you can get

E you can remember and

D Yeah

E respond.

D Yeah.

E This is what I heard.

D And so its basically about work memory or working memory.

E Right

D So that's the field.

E Yeah. It's fascinating. But actually very similar to a subject that my company's working on right now, which is about the brain and the ability and the different parts of the brain that we use, emotionally and for memory and how chemically the brain changes, when you're in love and when you're angry and it's really amazing. **Anne always says, if you had to give one verb to the act of theatre, making theatre, she would say, it's to remember. Making theatre is about memory. Listening is about the present and impro, or your response to all of that is about the future. So it's existing in three places at the same time. But this idea of memory is huge in the theatre and in terms of the work we're doing for couple of reasons. One is, at some point as human beings when we are listening, we stop listening. Although we think we still. There's an exercise where you listen and you repeat exactly what the other person said, back. And the other person is like: nonono, I didn't say we'll go to the store, I said we *might* go to the store.**

D Yeah.

E And this time we will. So then you realize how complicated communication is, because we're always listening through our own desire about what we want to hear, our concentration is going somewhere else, we project something else on the other person. So actually, listening is a very, very interesting problem in the theatre when you trying to make work. And trying to make work that is born out of the spontaneous reaction to the quality of your listening.

D So is this, we've been doing this viewpoints and the Suzuki, and they both like deal with this listening and concentration

E On a very deep level

D Yeah, so are these for you, you have a long history of acting and in theatre altogether, are these the best ones you've ever seen or is there any others? Why these?

E **For me these are the most profound. And the most efficient way of training. I know a lot of different trainings that are good, but not quite cover the amount of area that theatre training needs to cover, because it's about being human. So it's very complicated. And these two trainings, particularly when they are side by side really cover a huge range of experience and skills. So for instance, in Suzuki training, you are listening absolutely to the room, and to the instructor, and the stick, but you're also mostly listening inside to yourself, to your own concentration, you're listening to the quality of your body, you're listening to the quality of, in a way for me, listening is also feeling. Sensation. So you are feeling, how accurate are you, how fast are you, are you still, are you really still. Listening for where tension is, hands, neck, face, mind. Viewpoints is about listening out in the world on an extraordinary level. Where you are sending out like a sea-creature your tentacles, to sense some other sonar or radar coming back at you. When everyone on stage is doing that, then you have a meeting, right? And something happens. But it can only happen when you listen.**

And in the beginning of viewpoints people think that it's mostly about doing stuff, moving, being clever. And at sometimes that's fine to watch somebody play. But really high level, artistic level in the viewpoints is when the listening is really pure. And as you say, listening without any agenda, without any, you haven't determined any result that you want, you just get what you get, and then you respond to it as your instincts take you. And real listening is hard.

D Yeah.

E Our culture is, particularly in U. S. listening is, we're visual culture now and it's just like so overwhelming. And listening, it's not an oral culture anymore. I think Finland is still a little more oral, speaking culture.

D So from listening we come to this conversation, which is also something we've been discussing.

So that you have to have a conversation between your focus,

E Mmha.

D yourself and then also the other actors.

E Mmha.

D So is it necessary to have this conversation? And what about the other actor? What's a good counter-actor, or how would you describe it?

E Yeah, I think I understand what you're saying. **There is always room on the stage for opposition, or if everyone is always just doing the same thing then soon the work doesn't really go anywhere fresh. What you learn to do is, make choices. Sometimes you can move away from the whole group and just listen to other things in the room. You can listen, on some level, you can listen to, I mean you can literally listen to the other sounds, not just the other actors, but there's always other sound; outside the building, ventilation, somebody's in the audience shuffling, moving, somebody outside the door. And you can respond to those things too. You can listen to your own thing going in your head.**

D Like this fighting with the gods.

E Yeah. You can listen to that, you can listen to your own music, you can. And you can play with that. But you need to make sure that either the group is supporting that or you by doing that are supporting the group. So that the improvisation doesn't split into just seven different people doing their own thing, although I have seen that, it's kind of interesting too. So again, for everything I say, oh this is what it is, there's an opposite truth, because it's art, you know, and art is, you can't capture it.

D It just goes.

E And it brakes rules.

D Yeah.

E So the moment you set up some idea, something comes and knocks it down. And it's also, yes, that's true, that can also happen.

D So all the rules are just to be broken, or, in training and?

E No I mean, **rules are so helpful as you said, it's so refreshing to come in and there's a set, structure that you can push on, and it's firm and you can, aah this is so great to have something resist me and I can really work and know that I can lean on this thing, it won't fall over, I don't have to justify it in my head, just work with it. At the same time there's always room, when you work really closely with rules, those moments when they break, the real ones, not just when you wanna fuck around, the real moments of art where rules break down and something new is born. They're very obvious when they happen, but they come out of deep concentration on the rules. And then something chances, right. It's very. Again in the viewpoints, when you begin, and sometimes it's young men, young guy energy, they always want to do stuff and be the boss and make sure that they're forcing their ideas on people and they are constantly braking the rules from the beginning, but they start from a place of not playing with the rules. When they finally settle down and they begin to use the rules, then they find that freedom on the other side, after they pass through a period of time when they must line up with the rules of stage. It's true of anything, you have to stand on the past, firmly, to build something new. In architecture, in painting, in music and in theatre. **So, I think what Suzuki did was, he took some very basic rules about the human body, but he began to break rules about using very old training in a contemporary world. To wake up the body again on stage. And he started making classic plays in this really, you could say it is classic but it's very avant-garde at the same time. If he uses antique kimono, traditional Japanese, he turns them backwards or cuts them off. So that he's taking structure from the past and Japanese historical structure and changing it. And the same with the viewpoints. Viewpoints came out of a group of people who wanted to ask what is dance. You know, again. When somebody walks across the stage and sits on a chair, is that dance? How do you define it? And they wanted to make new rules and brake old ones. But you always have the same conditions, time and space, right?****

D That we have been talking about. And it's so true. You asked us, what's the biggest problem in

Finnish theatre life and I think it's time when you are asking, and your company is asking these questions about what is theatre.

E Yes.

D And I think that is really big and important question because we are seeing it, like you said, actors are not working, they are not giving the energy, people don't come, and then there's movies and everything, which is like they want to have something and

E then everybody just stays home. It's more comfortable, right? I can order movie and order food.

D But there's no energy or

E Yeah, and I'm sure, I don't know, people want me to go see something at the national theatre and I'm sure it's just awful, you know. I'm sure the actors are fine, and the set is fine, and they're doing great plays, fine, but for me it doesn't, I would rather go to watch the train tracks or something. It just, it's sort of dead theatre for me. You know this kind of good, solid, safe realism which is about my emotions and I'm really acting, I'm really crying, I'm really... **And it's so strange now in the world we live in. You know that this is, this is what people want when they go to the theatre. They want to see the same thing that they see on the television or in the movies or on the street. They want, don't freak me out, don't make me feel stupid, don't challenge me, I need a story and I need it to be entertaining. It's all over the world. And I'm sure it's very good, you know, as theatre companies go. It's honestly not my taste so much anymore, though. This kind of acting always makes me crazy 'cause I see so much potential in the room. I see a group of actors who could be so good if they just were listening. (laughter) Really. To other things. But there's few people now that are pointing out how to do this. And I'm very lucky to have found these two people in my life that thought me, to listen and to look at the world.**

D So you are referring to Anne and Suzuki?

E Yeah. It's pretty amazing that I should have this collision as an actor.

D So when did that happen?

E I was working with Suzuki in the 1980's. I began as a student and then he invited me at one point to be in one of his productions and I'm still doing this production, even when it's about 18 years later. And this idea is, we don't have it in the U.S., is the idea that your project doesn't change, you change. So if I go back to this same piece I made as a young girl 18 years ago, it's the same like a sundial, I'm different. So I can see myself and how I've changed by performing this same role. Suddenly you are not so fast anymore, but I have more *gravitas*, more understanding about how to be still. Or I'm not so strong in my legs but maybe I have some other ability to fill this form with my life, experience.

D That's really interesting.

E Yeah. It is. 'Cause the body is always going down. That's just the facts, and that's also another part of training, it tries to keep you as best as you can be. But the body's always changing down-down-down-down. But for an actor the funny thing is, your understandings are going up-up-up-up-up.

D So they are compensating.

E So when you know the most, when you should play Romeo or Juliet, you're old. But that's always the case. And if you have a really brave director, like Suzuki, he sees the world and casts old lady as Juliet. Because he knows that she can create a quality of a young person in her inside. And then the body, if it's well trained, can create images for the audience. And after five minutes, the audience forgets and doesn't care.

D And they see this young Juliet.

E And they see this young Juliet and they get sad when she has a little trouble. (laughter)

D A little?

E Yeah, she has quite bit of trouble, but they believe. I'm convinced that as human beings we believe anything if it's done with deep integrity and really, and it's hard. In other words it's, it may not be our taste but we always get engaged when we are watching something that is really hard and we know it's hard. Athletes can do this for us, we might not, it might be a little boring, but you, they really having to jump that ski jump or do those amazing things on ice skates. We lost that sense in the theatre at some point, you know.

D What do you think it is? Where did we go wrong?

E I think it's a combination of things, certainly theatre always is the first thing to suffer in culture when other things come from progress or capitalism or technology. Theatre, of course, used to be a community way of communicating to each other and talking about problems in the society. This is what the Creeks did. And they worked out issues about family and work and military and what you do with these things, we don't know how to handle this, we're young civilisation. So they all would get together and talk about these things. And the theatres were built, as I said, near the hospitals.

D Yeah

E So if your grandmother was sick you could take her there and you could watch theatre all day. You know that. We are so far away from that idea and its' become a very particular thing also in a relationship to other modern entertainment form witch the audience can get and think they're having the same experience they would get in theatre. So few people really understand and when you bring someone to live theatre, they're always so surprised; oh, I like that! Or wow, cool! Or they really have so little understanding of how it's done, you know. To ask someone to pay attention for one hour of their life and look in one direction and not eat and it's not... I think people only do that for church, maybe. And certainly sporting events, rock concerts, these are the places now where people gather and use their energy and go crazy and stay focused. **Theatre got a bad rap because it got split of in to the upper class and once you cut of all the people from the advantages of theatre, it'll always die. It'll just always die when it becomes exclusive.**

D So how can we bring it back to life?

E I think we are, I mean we spent 4-5 hours in the morning everyday for these two weeks trying to bring it back to life. I really have a very strong feeling for the small movements mean a great deal. Because you can't ... I'm not the kind of person to create revolutions and I don't have the kind of brainpower to influence and have a whole change happen, but I can be part of it. And I can do my part, and I feel responsibility because I found myself in a very important position working as a western girl with this amazing Japanese person and Anne Bogart. And I couldn't tell you why that happened, but I feel responsible to handing that experience to other young people, who will then do their thing with it. I believe in the small, day by day, moment to moment –interaction will make a difference, I really do. And I think the world right now is so deeply broken, I'm coming from the point of view of being very discouraged American. And I really think that the artists are going to pull it back together, I think artist exchange, you and I are sitting here today talking, you know. And then we'll find and look across the room and there will be someone from Pakistan and then somebody from Vietnam and then somebody from London and we'll all talk, and we'll all have the same problems. We'll all be thinking about the same things in our work, right. We all want the same voice in the world.

So, when I go to festivals I know that the *detaugn* or diplomacy is going to be, because the art is continue, to cross the border, to go to Israel, to go to a music festival in Iraq, you know. It's just not going to happen because on such a high level in the government and in the business community they aren't listening anymore to each other. It's completely broken down, the ability, the desire. Even when they sit on those big tables with translators and microphones, nobody's listening. They already have made their choices and they're so angry, they all have different metaphors. Muslim and Christian metaphors are completely different and you can't, when you are really stuck there, you can't hear somebody else's point and how they came to that point of view. So, again. And that will happen on stage too or in training, that you meet somebody and just, good! Because we're human, you know. We always come up against the other. And it takes a lot of patience, and sometimes you just have to walk away. Not everybody can be your best friend and not everybody's going to work the same way, or agree, even in the arts. I have a lot of enemies because of how strongly I feel about the way I think things should be done. And it makes so much sense to me when I talk about it, actually my point of view is really offensive to lot of people.

D Why is that?

E I think people think that I am a little bit too involved with structure and discipline and these ideas, and that theatre comes from a place of freedom and emotion and they just have different ideas about this.. I don't believe in realism. I don't really think that even when I do it, because I'm an actor like everybody, I'm not really doing realism. It doesn't exist. It's not real. There's lights and the telephone is fake and people are painted, look at me! That's not real. Now, I can be natural, but even that is a strange word, naturalism. Because it's not natural. Theatre is extremely artificial to talk about the things we can't fake. Again it's this weird paradox

D and it's the rule we all agree, that ok, its theatre.

E That's right, it's theatre.

D What about this blood memory? How do you understand it?

E Well, it's not my term, it's Martha Grahams, the great choreographer

D The mother of the viewpoints?

E No, Martha Graham is actually the mother of many things, she's a great contemporary dancer, Mary Overlie is the mother of the viewpoints, the great, one of the mothers.

D Ok.

E Martha Graham was one of the great brave people in the world, who created a system of training also for her dancers and a whole new way of being on stage as contemporary dance. Right in the time 1920's 1930's when contemporary dance was exploring new things and being away from classic, ballet, she had this idea of blood-memory that the body remembers things. That you can teach your body to remember something and it remembers all the time. You can smell something, Prust writes about this right, and suddenly a whole long book comes out. Or you hear something, or there's a certain feeling. Or your body remembers other, practical things, or else we can't function, right? Body remembers, just simple tasks, you know, to push the elevator-button, you know, just simple skill like that. Your body remembers when something scares it, to move away, to run in the different direction. Body remembers how to do certain things, you can be taught series of dance steps, and you'll remember it, not just in your head, right. You can get out and remember it through the body... forget, forget, oh yeah, yea yea yea, you actually have to do it to remember it. To realize it again. So, she calls these things blood-memory. And she even talked about it on many deep-deep levels that I can't explain, about how deep your blood memory goes, what are the things you actually do remember. But it's really interesting when you're learning some training that you're not just teaching your mind, but you're really teaching the body. So that if I say right now to the group in the morning: Basic number one. There's still some people who, unless the whole group does it then they'll know,

D which one is it

E But they're not. So they're , A – they're not listening, they're just repeating something like a monkey, then they maybe registering "oh, yeah, basic number 1, I've heard that, but they're not physically remembering what that is, so then they don't have any goal about what they're trying to do. So when I say you need this blood memory, it's about, if I pull my leg this way it's a feeling, I remember this feeling and I'm going to try to get that feeling again. Yeah. Put that feeling in my storage and when Ellen says Basic number 1, or 3, that's a feeling I'm going to try to find again. Because that's really what the training is, not the movements, but the feelings inside the movement.

D So, it is about the feeling also?

E Oh yeah. It's all about feeling.

D Good. Good to hear. So is there a then some kind of relationship between this blood memory and the feeling and Stanislavski's, this feeling-memory?

E Oh yeah.

D So is it the same thing?

E In some sense yes. Later in his life Stanislavski went back to the idea of physical action to get that emotional recall. And he got away from emotional recall as being the way in. Because he got self-indulgent and people, actors were just going out and crying and braking down and

being born again, things like this, which is fine, it was the 60's, 50's. So he's very involved with physical action to get that real feeling and Martha Graham, same thing, you can't, she said, you can't dance out of desire for movement you have to dance out of feeling for the movement and your own life force in the movement. Same at the Suzuki-training, it isn't about the movements, it's about the feeling, emotional and sensational, that you have inside of the experience of doing the movements.

D Wou. Ok.

E But you were having that, right? For instance this morning we went a little more strong and you're up there going "my legs are really tired and I'm surprised." Now, those are two different kinds of feelings. They're both very real and they're very common, right. I'm tired and woe, I'm not, what is this? We're going really hard today, suddenly. So you're having a response already. Then when you start after that initial level of stuff, what you begin to also listen for are other interesting things. Other, deeper levels of experiencing. Oh, what does it feel like if I try to go with as much speed as possible because I have an image of tiger. I'm going to play with some image in my head or I'm going to play... I'm right now doing a project and I'm lady Macbeth, so I'm going to do this training this morning like I'm lady Macbeth. It's not for anybody, just for me. And to get back some information. And you can perform the training and get feeling back. all kinds of stuff. It's interesting if you stomp around for a long time, fall down and stand up as lady Macbeth that's very interesting thing and probably an interesting performance for her. It's not realistic, but it's closer to the actual feeling of the character. As I said this morning, you can't act emotions. Emotions don't hang in the air like bubbles, they're in the body. And what you have to do is to locate a character's energy. So we're speaking a scene from Cherry orchid and it's Fransesgaia and she's thinking about this place where she watched her little son drown and she's thinking about her childhood and she's thinking about having to sell the cherry orchid and she's thinking about getting old and so many things are going on, but you can't act those. You have to act this amazing woman's energy as she's trying to capture the past and the future in one moment. "Oh, my childhood", if only I could do this. If only I could forget that. And be present, no I can't be present, it's too painful, I want to be in the future. And that's a state she's in. It's not hrrrr, fine, wavy.

D So does this energy also change when the role changes and the feeling change the play goes on?

E Oh, yeah.

D So is it the energy-level you are changing as an actor?

E The quality of the energy is always changing. The level of the energy shouldn't drop. So if I play a character who gets sad, sad, sad and ends really sad, I can be still and dark and appear not to have much physical, but inside it's important that you don't match that. As the actor inside always has to have really high energy. The characters energy maybe changes, but they never should be the same, right, you're performing and using your own tools to perform something for an audience. If you're really tired as the character, the actor isn't supposed to be really tired. That's film. That's what film work is. But I think even in film, to play very tired you have to still be super intense inside and the good, really good film actors, you can just see it. You can just see them able to stay so fast inside, Robert De Niro, these really great film actors. And I don't know how to do it. I usually have too much movement, too big for film.

D Yeah

E But peoples biggest mistake is to drop the energy to solve the problem of having no control. So we never get any better and you can see it all the time on the stage. In the big dramatic scenes, where the big tragedies, King Lear, has to fall apart or... Most actors don't have the ability to perform really big stuff without losing control. And of course there are great actors who don't do Suzuki and viewpoints –training, you know. It just happens to be really great training that came along, but I don't think they're the only training. They're just what I do. There's a lot of other things out there.

D So, how about this center? How would you describe it? What is it?

E What is it. It's so, everybody right now talks about it in the world, because it's there's lots of yoga

classes now, pilates classes now, but also an athletics. It's always been the area of the body that you train when the training is really good. Ballet, modern dance, if you play tennis, you're using your center of gravity. Center of gravity is just literally the middle of your body in your hips or pelvis area, where everything comes to, in the human body everything meets at one point. And there's a point in the body, like on a map, you could say this is the center of finland, right. So the center of Ellen is here, and when I have the consciousness and control of it I begin to control all the major issues of my body, my arms and legs, my head, my speed, my stops, my voice, my breathing. And we particularly in the west we traditionally say it's where your emotions live. I don't know in Finnish, but we have lots of expressions in English about, I have butterflies in my stomach

D We have that too

E Or I felt something in the pit of my stomach, we say when you have, something hits you and you're worried like ah. All this idea about that the feeling is also here. And technically it's where you breath, it's your diaphragms down there. It's not a big mystery, or a shakra or anything. Many different people talk about it in different ways. For me it's the need, more practical it is, the more valuable it is, because then it's not a concept it's a reality and you can train it.

D So it's simple and

E It's simple.

D No big mystery?

E No, nonononono. No big mystery. You use it every single day when you stand up and sit down in a chair. Your body naturally uses it. When something quickly comes at you, you move out of the way, you're moving instinctually from your center of gravity. You really do. If you'd push a car stuck in the snow, somebody said help me, would you push? you would push, not with your arms, you would push with your center of gravity, cause that's where the body gets its power in to the legs. Your body knows how to do it already.

D So we are just waking it up again?

E In some sense yeah. It's very natural. And when you refine it and you wanna be a great athlete you have to study it and train it to jump, run, move fast or swing a ball. But all those sports, like tennis or baseball or something, they all talk about the center of gravity. That you throw the ball from your... Or darts. You can't throw it from. You have to actually use your body. So you get your balance, that's where all ballerinas move from. And they're thought somekind of braver sense of center up, up u p up up up and open, open open. But they're actually finding their corse strength it's that to balance on this amount of space with whole body, you have to be strong.

D Have you done ballet?

E Oh, well, yeah I had to do a role in a play that we made at one point, so I taught myself just fake ballet, but I have never, no I've never taken ballet. But I have a great respect for it. I don't, it's weird, and I think it's a little sick but I think it's beautiful, amazing and there's certain companies I really love watching, so. Have you done ballet?

D No, but dancing. And maybe one class.

D You talked today about Eugenio Barba and related to him is also Jerzy Grotowski.

E Well yeah, because they talk about the state of readiness in the body. All training is about also developing not just work, but neutral. Because without having a really high level of being in neutral place you can't make work. John Cage's whole idea is that you can't hear music unless you have silence on either side of the music. Or you can't make a painting until that you begin with nothing on the canvas. And then you make one movement on the canvas. It's the same for an actor. And Grotowski talks about it, Suzuki certainly talks about it, Eugenio Barba calls it *sats*, which means you're not dead, you're ready. Your engine's going, brake is on, and you're ready to do, speak, move, speak and move. But you can see how difficult it is to put those two things together or pull them apart.

D Yeah.

E Just simple, simple exercises to kind of look at, oh, that's hard.

D But it's also possible. Cause you get these moments that you can do it.

E Yeah, exactly.

D And then you're like, it is possible.

E Yes. It just takes practice. And once you practice it and start to learn how to do it, it doesn't stay, you know, you have to keep practicing. That's the part about training you either love or hate, which is, you always have to train. Cause you always go down on your condition. You don't hit a place and then it's great, finished! And you have to develop a little bit of a love affair with that or life is just miserable. But everybody loves and hates training. Me too. There are days, years, when I was just like "I can't do it one more day." I'm just tired, or I'm bored or you have all kinds of relationships with the things that are in your life for a long time.

D So these rehearsals: Suzuki is more about structure and viewpoints is like open and improvisation? What's the relationship between improvisation and listening?

E Well think about it like this. The training, lets think about it like an athlete. And I just use something like hockey. You train, you get up in the morning and you do laps around the ice and you do swat back and forth and you train with the goalie, and you do all these technical things that in the hockey world are like Suzuki training or doing open improvisations in viewpoints, they're training. But then comes game-time, or rehearsal and you can't make any plans. The hockey player doesn't know what's going to happen, but he's trained to respond in a good way when it does happen. And not loose his balance, right, to keep his focus, to shoot straight, to see where the space is that he can get through, to go backwards, to support "oh where is it now?" to watch really fast, so that is the moment when instinct and training meet and response by listening to the actual game, it's the same thing for an actor. You train, in both your body, speed, strength, balance, good speaking, breathing and your listening, improvisation training. Really listen to the room, respond training, and then you get in rehearsal or performance, but mostly rehearsal when you're making something. And that's when all that goes away. Just let it go. And now you just respond, or put something out there. And you have a structure 'cause you're rehearsing a project, so you have either a text or a situation, and that's when the training goes away. Training is training. It's for the studio, it's not for to show your training on stage. Like a musician doesn't play scales. You want to hear Rachmaninov, and when you hear Rachmaninov, you know how many hours that artist has spent training. Or a dancer, you know how many hours at the bar, demipoint, point, tandue, tandue, bade pure, bade pure ...

D So it's really long time.

E Yeah.

D There's lot for me to think about. Thank you for the interview.

E My pleasure.

SUOSTUMUS CLS -TUTKIMUKSEN KOEHENKILÖKSI:INFORMED CONSENT FORM - FINLAND

Projekti/ aihe:	<i>Conversational Listening Span: A Proposed Measure for Conversational Listening</i> Kuuntelemisen aikajänteen mittaaminen keskusteluissa.
Osallistujan ikä (alle 18-v. vanhempien suostumus) & tietoa tutkimuksesta.	Olen 18-vuotias tai vanhempi . Olen terve ja suostun osallistumaan tutkimukseen, jota johtavat Andrew Wolvin & Laura Janusik in the Department of Communication at the University of Maryland College Park, Maryland 20742-7635. Suomalaisessa osuudessa vastuuhenkilöinä ovat lehtorit Tuula-Riitta Välikoski, Elinita Mäki ja Irma Ilomäki Tampereen yliopiston puheopin laitokselta, 33014 Tampereen yliopisto. E-mail: tuula-riitta.valikoski@uta.fi , irma.ilomaki@uta.fi , elinita.maki@uta.fi .
Tutkimuksen tarkoitus	Tutkimuksen tarkoituksena on vahvistaa kuuntelemisen aikajänne -mittarin (the Conversational Listening Span, a measure of working memory.) toimivuutta .
Menettelytavat:	Tutkimuksessa osallistun keskusteluun, jossa minulta kysytään kysymyssarjoja, jotka toistan omin sanoin ja vastaan niihin. Olen tietoinen, että tutkimukseen kuluu aikaa 30-45 minuuttia.
Luottamuksellisuus	Kaikki tutkimuksessa kerätty materiaali on luottamuksellista ja nimeäni ei mainita missään vaiheessa. Antamani tiedot ryhmitellään muiden tietoihin kun tutkimusta raportoidaan ja esitellään Koska tutkimukseen kuuluu ääni- ja videonauhoitteita, ymmärrän että tutkija(t) voivat tunnistaa minut käsitellessään aineistoa; kuitenkin he käyttävät vastauksiani referoidessaan aina osallistujakoodiani eivätkä nimeäni. Nauhoitteet säilytetään turvallisesti identiteettiäni suojaamiseksi. Nauhoitteet ja tiedot säilytetään vähintään viisi vuotta tästä päivästä lukien ja/tai viisi vuotta siitä lukien kun tätä materiaalia käytetään jossain julkaisussa.
Riskit	Ymmärrän ettei osallistumiseeni liity mitään henkilökohtaisia riskejä.
Nauhoituslupa	Ymmärrän että osia tutkimuksesta on tarpeen videoida ja/tai ääninauhoittaa ja annan siihen luvan. Ja tutkimuksen päättyessä minulle vielä tiedotetaan tarkasti mitä osia tallennettiin ja minulle annetaan mahdollisuus hyväksyä tai hylätä tallenteiden käyttö. Koska tutkijat voivat aineistoa käsitellessään tunnistaa kuvani ja ääneni , ymmärrän että täydellinen nimettömyys ei ole taattua. Edelleen ymmärrän ja annan suostumukseni nauhoitteiden käyttämiseen myöhemmissäkin tutkimuksissa jota tämän tutkimuksen vastuuhenkilöt ja/tai heidän opiskelijansa tekevät ja ymmärrän että vastaukseni ja henkilöllisyyteni tällöin pysyvät luottamuksellisina. Ymmärrän että ääni- ja kuvanauhoitteet säilytetään sillä tavoin kuin edellä olevassa 'luottamuksellisuus' -kohdassa on sovittu.
Hyödyt	Ymmärrän että tutkimus ei ole suunniteltu auttamaan minua henkilökohtaisesti, vaan tutkimus tähtää ihmisen työmuistin toiminnan uudelleenlaiseen mittaamiseen.
Oikeus keskeyttää & mahdollisuus kysyä	Ymmärrän että minulla on mahdollisuus esittää kysymyksiä tutkimuksesta , vain keskeyttää osallistumiseni ilman rangaistusta ja/tai kieltäytyä vastaamasta joihinkin tiettyihin kysymyksiin ja/tai kieltää ääni/kuvanauhoitteiden käytön tässä tutkimuksessa.
Tutkimuksen johtaja	Dr. Andrew Wolvin, Department of Communication, 2130 Skinner Building University of Maryland, College Park, MD 20742-7635 Phone: 301-435-6521; E-mail: awolvin@deans.umd.edu
Tutkimustulosten saatavuus:	Ymmärrän että voin tutustua tämän tutkimuksen tuloksiin toukokuussa 2004 , yhteystiedot: <i>Laura Janusik</i> at the above listed address or at Janusik@wam.umd.edu sekä suomalaisten vastuuhenkilöiden Tuula-Riitta Välikosken, Irma Ilomäen ja Elinita Mäen e.m. E-mail -osoitteilla.

Osallistujan allekirjoitus _____

Nimen selvennys _____

Pvm. _____

Olen tutustunut tällä sivulla oleviin "nauhoituslupa"-kohdan ehtoihin ja suostun nauhoituksiin _____ (merkitse
nimikirjaimillasi)

**Taustatiedot:
ID, Demographic, and Coding Information - Finland**

Olet saanut kooditunnisteen ja kaikki tietosi kirjataan vain koodillasi, ei nimelläsi. Tämä auttaa varmistamaan luottamuksellisuutta. Koodiasi ei voida yhdistää nimeesi. Koodisi merkitään tämän sivun ylälaitaan.

Ole ystävällinen ja täytä alla olevat tiedot. Tietojen antaminen ei ole pakollista mutta se auttaa tutkimustulosten käsittelyssä ja varmistaa että mukana on erilaisia osallistujia.

Ikä : _____ Sukupuoli : _____nainen _____mies

Monesko opiskeluvuosi? : _____1. _____2. _____3. _____4. _____5.

Tavallisin arvosanani yliopistokursseista:

- _____ 3.00 – 2.5
- _____ 2.49 – 2.00
- _____ 1.99 – 1.5
- _____ 1.49 – 1.00
- _____ .99 – 0
- _____ en ole vielä saanut arvosanoja

Kansallisuus:

- _____suomalainen
- _____jokin muu, mikä? _____

Äidinkieli: _____suomi _____jokin muu, mikä? _____

Arvioi asteikolla 0 - 10 (0 = epämukavaa ja 10 = erittäin mukavaa) miten mukavalta sinusta tuntuu keskustella suomen kielellä (jota tässä tutkimuksessa käytetään keskustelukielenä ; USA:n vastaavan tutkimuksen englanninkielen sijasta (ympyröi yksi vaihtoehdoista)

Erittäin epämukavaa Erittäin mukavaa
 0 _____1_____2_____3_____4_____5_____6_____7_____8_____9_____10

VAIN TUTKIJOIDEN KÄYTTÖÖN. ÄLÄ KIRJOITA TÄMÄN VIHVAN ALAPUOLELLE.

Pisteet:

Perceived Interpersonal Competence (Likert)	
Communicative Competence	
Conversational Listening Span - English	
Conversational Listening Span - Finnish	

Tutkijan koodi

Osallistujan koodi

**Taustatiedot:
ID, Demographic, and Coding Information - Finland**

Olet saanut kooditunnisteen ja kaikki tietosi kirjataan vain koodillasi, ei nimelläsi. Tämä auttaa varmistamaan luottamuksellisuutta. Koodiasi ei voida yhdistää nimeesi. Koodisi merkitään tämän sivun ylälaitaan.

Ole ystävällinen ja täytä alla olevat tiedot. Tietojen antaminen ei ole pakollista mutta se auttaa tutkimustulosten käsittelyssä ja varmistaa että mukana on erilaisia osallistujia.

Ikä : _____ Sukupuoli : _____nainen _____mies

Monesko opiskeluvuosi? : _____1. _____2. _____3. _____4. _____5.

Tavallisin arvosanani yliopistokursseista: _____ (3 decimals)

Onko sinulla jokin diagnosoitu oppimisvaikeus? _____ei _____kyllä

Selvitä tarkemmin, mikä: _____

You identify primarily as: (check only one major and one minor category)

- | | |
|--|--|
| <input type="checkbox"/> American Indian or Alaska Native | <input type="checkbox"/> Hispanic (check one below) |
| <input type="checkbox"/> Asian (Check one below) | <input type="checkbox"/> Cuban, Cuban-American |
| <input type="checkbox"/> Chinese, Chinese American | <input type="checkbox"/> Mexican, Mexican-American, Chicano |
| <input type="checkbox"/> Filipino/Pilipino, Filipino-American | <input type="checkbox"/> Puerto Rican |
| <input type="checkbox"/> Korean, Korean-American | <input type="checkbox"/> South American |
| <input type="checkbox"/> South Asian (Indian, Pakistani, Bangladeshi, etc.) | <input type="checkbox"/> Other Spanish/Hispanic/Latino |
| <input type="checkbox"/> Japanese, Japanese-American | <input type="checkbox"/> Black, non-Hispanic or African American |
| <input type="checkbox"/> Southeast Asian (Laotian, Cambodian/Kampuchean, etc.) | <input type="checkbox"/> Black or African American and White |
| <input type="checkbox"/> Vietnamese | <input type="checkbox"/> Middle Eastern |
| <input type="checkbox"/> Other Asian | <input type="checkbox"/> Mixed-ethnicity |
| <input type="checkbox"/> Asian and White | <input type="checkbox"/> Native Hawaiian or other Pacific Islander |
| <input type="checkbox"/> French, French Canadian | <input type="checkbox"/> White, non-Hispanic |
| <input type="checkbox"/> German | <input type="checkbox"/> Norwegian |
| <input type="checkbox"/> Italian | <input type="checkbox"/> Jamaican |
| <input type="checkbox"/> Slavic | <input type="checkbox"/> <u>Scandinavian</u> |
| | <input type="checkbox"/> Other not listed |

äidinkieli: _____suomi _____jokin muu, mikä? _____

Syntymämaa: _____

Äidin syntymämaa: _____

Odotatut selitykset ennenkuin täytät seuraavan osion:

KIINNOSTUKSEN ALUEET:

Ajattele aiheita, josta keskusteleminen on sinulle mieluista elämässä. Se voi olla mitä vain. Oleta kiinnostukseksi tuohon asiaan 100 pisteen arvoiseksi. Sitten määrittele kiinnostuneisuusasteesi jokaiseen allaolevaan aiheeseen vertaillen niitä halutuinpaan (omaan) aiheeseen. Kuvaa kiinnostustasi millä tahansa numerolla 0:sta (ei kiinnostava) 100:aan (äärettömän erittäin kiinnostava).

- | | |
|--|-----------------------------------|
| <input type="checkbox"/> televisio | <input type="checkbox"/> musiikki |
| <input type="checkbox"/> yliopistoelämä Tampereen yliopistossa | <input type="checkbox"/> urheilu |
| <input type="checkbox"/> historia ja politiikka | |

Kommunikatiivinen kompetenssi –mittari: (Communicative Competence Scale)
11.11.2003

Osallistujan (Participant's) koodi: _____ Tutkijan koodi: _____

Tehtävänanto: Pidä osallistuja (P = Participant.) koko ajan mielessä kun vastaat näihin kysymyksiin, ja pohjaa vastauksesi vain ja ainoastaan vuorovaikutukseesi hänen kanssaan tämän tutkimuksen aikana (KOKO tämän tutkimuksen), ja koeta välttää etteivät aiemmat arviointisi ja/tai havaintosi hänestä vaikuttaisi tähän arviointiisi.

Käytä seuraavaa asteikkoa. Voit käyttää joko oikeaa tai vasenta reunaa mutta johdonmukaisesti jompaakumpaa.

Vahvasti eri mieltä		Eri mieltä		En osaa sanoa tai neutraali		Samaa mieltä		Vahvasti samaa mieltä
=		=		=		=		=
1	2	3	4	5	6	7	8	9
_____	1.	P:stä on helppoa tulla toimeen ihmisten (minun) kanssa(ni).						_____
_____	2.	P osaa mukautua erilaisiin tilanteisiin.						_____
_____	3.	Minusta on palkitsevaa puhua P:lle.						_____
_____	4.	P osaa menetellä ihmisten (minun) kanssa(ni)tehokkaasti.						_____
_____	5.	P on hyvä kuuntelija (verbaalisti JA nonverbaalisti).						_____
_____	6.	P:n henkilökohtaiset suhteet ovat (minusta) lämpimiä ja viehättäviä.						_____
_____	7.	P:lle (minun) on helppo puhua.						_____
_____	8.	P:n keskustelukäyttäytyminen on "sulavaa".						_____
_____	9.	P osoittaa muille (minulle) ymmärtävänsä heitä (minua).						_____
_____	10.	P ymmärtää muita ihmisiä (minua).						_____
_____	11.	P on rentoutunut puhuessaan ja tuntee olonsa mukavaksi.						_____
_____	12.	P kuuntelee mitä ihmiset (minä) puhu(n)vat hänelle.						_____
_____	13.	P on mielellään läheinen ja persoonallinen muiden ihmisten (minun) kanssa(ni).						_____
_____	14.	P on tehokas keskustelija.						_____
_____	15.	P tukee muita (minua).						_____
_____	16.	P:lle ei tuota vaikeuksia tavata vieraita ihmisiä (minua).						_____
_____	17.	P on tarkkaavainen keskustelun havainnoija (verbaalin JA nonverbaalin).						_____
_____	18.	P on yleensä rentoutunut keskustellessaan uusien tuttavuuksien (minun) kanssa(ni).						_____
_____	19.	P on kiinnostunut siitä mitä muut (minä) puhu(n)vat.						_____
_____	20.	P on hyvin mukana keskustelussa.						_____
_____	21.	P nauttii sosiaalisista tilanteista, joissa hän voi tavata uusia ihmisiä.						_____
_____	22.	P on miellyttävä henkilö.						_____
_____	23.	P on joustava.						_____
_____	24.	P ei pelkää puhua asemaltaan ylemmille/ auktoriteeteille (minulle).						_____
_____	25.	Ihmiset (minä) voi(n)vat uskoa huolen(i)nsa P:lle.						_____