

Kirsi Kärnä

**HETKI NÄYTTELIJÄN TILALLISENA JA
KEHOLLISENA KOKEMUKSENA**
Piaf- musiikkiteatteriesityksen kontekstissa

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta
Pro gradu- tutkielma
Huhtikuu 2019

TIIVISTELMÄ

Kirsi Kärnä: Hetki näyttelijän tilallisena ja kehollisena kokemuksena *Piaf- rajun elämän lauluja* musiikkiteatteriesityksen kontekstissa

Teatterin- ja draaman tutkimuksen oppiaineen pro gradu- tutkielma, 70 s.

Tampereen yliopisto

Huhtikuu 2019

Miksi näyttelemineen tuntuu hyvältä? Ei koko ajan, mutta hetkittäin. *Hetkiin* tuntuu tiivistyvän jotain oleellista taiteesta ja elämästä. Tätä tutkielmaa on motivoinut omakohtainen, hyvä esiintymiskokemus *Piaf- rajun elämän lauluja*- musiikkiteatteriesityksessä. Esiintymiskokemukseni Édith Piafina oli täynnä hetkittäisiä, positiivisia tuntemuksia, joita olen kuvaillut esimerkiksi ”rakkaudeksi”. Kuinka lähestyä niin ohikiitävää asiaa kuin *hetki*? Entä miten puhua hyvästä esityskokemuksesta?

Tarkastelen näyttelijän kokemusta esitystilanteesta ensisijaisesti *kehollisuuden* ja *tilan* käsitteiden avulla. Koin esitystilän synnyttämän esiintyjän ja katsojan suhteen ja laulamisen suurimmiksi haasteikseni esitystä harjoitellessa. Koen selvinneeni haasteista kunnialla ja siksi suhteutan esityksessä kokemani tunneskaalan näihin tekijöihin.

Lähestyn ilmaisua, erityisesti laulamista fenomenologian keinoin. Tuon esiin laulamisen ja kuuntelemisen kehollisuuden *empaattisen kuuntelemisen* kautta ja pohdin *äänen* ja *ilmaisun* suhdetta. Tutkielmassani korostuu myös teoksen ennakkosuunnittelussa ja harjoitusvaiheessa tehtyjen ratkaisujen, erityisesti esityksen katsoja- esiintyjä- suhteen tutkimisen osuus. Suhde ymmärretään tässä *tilan* kautta, ja sillä on tällöin sekä *fyysinen* että *psykykinen* ulottuvuus. Hahmottelen tila- käsitysten avulla esiintymisen fyysisiä olosuhteita ja näyttelemisen tapaa sekä tiloja, joissa esiintyminen tapahtuu. Lopulta tarkastelen myös niitä *psykykisiä*, *kokemuksellisia* tiloja, joita erityisesti laulaminen toimintana voi avata sekä laulajan että katsoja- kuuntelijan kokemukseen. Tilalla tarkoitetaan siis monia asioita. Se on vain yksi olemassaolon ulottuvuus, mutta olemassaoloa ja eksistentiaalista tilaa tuskin voi erottaa toisistaan.

Tuon vielä esille näyttelijän esitystilanteessa kokemien *omien tunteiden* ja tuntemusten kirjon, jota tarkastelen kognitiivisen psykologian avulla. Näyttelijän esitystilanteessa tuntemat tunteet ja tuntemukset eivät liity roolin mahdollisesti tuntemiin tunteisiin. Minä ammattilaisena ja yksityishenkilönä tunnen esimerkiksi riemua haasteiden voittamisesta, tyydytystä kykyjen riittävydestä ja nautintoa laulun korkean lopukkeen laulamisesta. Nämä tunteet liittyvät *näyttelijän tehtäviin*, ei roolihahmoon.

Tutkimusaiheeni kiertyy henkilökohtaisten kokemusteni ympärille, mutta toivon keskustelun ja kohtaamisen mahdollisuutta erityisesti *kokemuksellisuuden* ymmärtämisen kautta. Ensisijaisesti toivon tämän toteutumista laitosteatteriympäristössä, jotta näyttelijän luova potentiaali osattaisiin hyödyntää paremmin ottamalla näyttelijä mukaan jo esityksen suunnitteluvaiheeseen.

Avainsanat: näyttelijä, hetki, kokemus, tila, keho, empaattinen kuunteleminen, fyysinen tila, psykykinen tila, fiktion tila, tehtäväkeskeiset tunteet, kohtaaminen

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

HETKI

Chwila

Kuljen viheriöivällä kukkulalla.
Ruohikko, kukkaset ruohon joukossa
kuin lasten kuvakirjoissa.
Taivas on kevyen usvan peitossa, hetki hetkeltä sinertyen.
Maisema levittäytyy äänettömänä yli mäen harjanteiden.

On kuin täällä ei olisi koskaan ollut mitään kambri- tai
siluurikausia,
toisiaan vasten jyristen iskeviä kallioita
toistensa päälle kasautuvien vuorten ja rotkojen
muodostumista,
ei öitä tulen loimotuksessa
ja päiviä syvän pimeyden sylissä.

On kuin tasanteet eivät olisi liikkuneet tätä kautta
kuumeisissa houreissaan
jäisen kylmyyden kourissa väristen.

On kuin vain jossain muualla meret olisivat raivonneet
ja repineet hajalle taivaanrannan ääret.

On kello yhdeksän kolmekymmentä paikallista aikaa.
Kaikki on omalla paikallaan ja sulassa sovussa.
Laaksossa pieni puro ihan niin kuin pieni puro.
Polku polkuna niin kuin aina on ollut ja on.
Metsä metsänä ikuisesti, amen,
ylhäällä lentää lintuja, lentävinä lintuina lentäen.

Niin kauas kuin silmä kantaa, täällä vallitsee hetki.
Yksi niistä maanpäällisistä hetkistä
joiden soisi jatkuvan.

Wisława Szymborska (2004, Teoksessa Hetki - runokirja)

Sisällys

1 Johdanto.....	2
1.1. Aineisto ja lähdekirjallisuus	4
1.1.2 Fenomenologinen ajattelu.....	8
1.1.3 Teatteri tapahtumana.....	10
1.2 Aika ja hetki	12
1.2.1 Draaman ja näyttämön aika.....	14
1.2.2 Historiallisen tapahtuman esittäminen	16
2 Laulaminen lähtökohtana	18
2.1 Empaattinen kuunteleminen.....	19
2.2 Ääni ja ilmaisu.....	22
3 Tila.....	25
3.1 Todellinen tila: Saivo- näyttämö.....	26
3.1.1 Ympäristönomainen tila	29
3.1.2 Etäisyys	32
3.1.3 Esiintyjän psyykkinen tila.....	34
3.2 Fiktio tila: <i>Piaf</i>	37
3.2.1 Musiikkidramaturgia.....	39
3.2.2 Laulun maailman fiktiivinen tila.....	41
3.2.3 Lyriikka	43
3.2.4 Édith Piaf: historiallinen hahmo roolina	46
4 Elly Konijnin teoria näyttelijän tunteista	50
4.1 Esiintyminen	51
4.1.1 Näytteleminen	52
4.1.2 Näyttelijän tehtävät.....	53
4.2 Nico H. Frijdan kognitiivinen emotioteoria.....	57
5 Pohdintaa osallisuudesta hetken kokemukseen	60
6 Aineisto ja lähteet.....	63

1 Johdanto

Tämän tutkielman lähtömotivaatio on uupumus työhön, jota rakastan. Työ laitosteatteerin näyttelijänä on 14 vuoden jälkeen pakottanut minut pysähtymään hetkeksi, ja toisaalta herättänyt halun tarkastella analyttisemmin oman työn, näyttelijäntyön, luonnetta.

Työni parhaita puolia on, hiukan ironisesti, ”voima” tai ”energia” jota koen saavani enemmän kuin menettäväni olkoon esitys (fyysisesti) kuinka raskas tahansa. Se on käytännössä yhtä kuin plusmerkkinen tunne esityksen aikana ja sen jälkeen, mutta ei ennen esitystapahtumaa. Se on ”hyvä fiilis”, ”lento” tai jopa ”rakkaus”, ja se vaikuttaa minussa fyysisesti ja henkisesti vahvistaen ja vireyttäen oloani. Näyttelemisen siis *tuntuu* hyvältä. En halua ajatella kokemustani pelkästään aivosähkön ja hormonien aikaansaamaksi, enkä koe olevani tässä ammatissa pelkästään elämystrippailua varten. En ikimainmassa suostuisi laskuvarjohyppyyn, mutta voin viettää elämästäni kaksi tuntia joka ilta monen kuukauden ajan kapealla catwalkilla ihmisten keskellä esiintyen Édith Piafina. Mistä johtuu, että näyttelemisen tuntuu hyvältä? Tarkalleen ottaen, ei tunnu aina ja koko ajan. Mutta *hetkittäin* ja niiden hetkien kannattelemaa on oikeastaan koko työntekoni mielekkyys.

Hetkeen tuntuu tiivistyvän jotain olennaista elämästä. Näyttelemistilanteeseen liittyvät hetket ovat parhaimmillaan tällaisia ”rakkauden” kaltaisia näyttelijän omia tuntemuksia, joista yleisö ei välttämättä tule tietoiseksi. Näyttelijä pyrkii pitämään roolistaan kiinni. Hetkissä kiteytyy enemmän kuin sen hetkisten osien summa. Merkityksellinen, voimaa antava, mieleen jäävä hetki on aina jotain enemmän: enemmän kokemusta, ymmärrystä, kiitollisuutta, hämmästyä, oivallusta, tunnetta. Huonoimmillaan tyhjyyttä, kauhua ja avuttomuutta.

Ajattelen, että ihmisen kyky kokea sisällöllisesti rikkaita ohikiitäviä hetkiä riippuu jotenkin kyvystä *antautua*. Merkittävälle hetkelle ominaista tuntuisi olevan sen yllättävyys ja ennakoimattomuus. Sellaiseen varustautuminen tuntuu nopeasti ajateltuna mahdottomalta. Antautuminen ei tarkoita luovuttamista eikä epämääräistä heittäytymistä kohtalon armoille vaan jonkinlaista aktiivista tilanteelle avautumista, herkistymistä, tässä ja nyt- tapahtumisen mahdollistamista. Älyllisyys, ennakkoluuloisuus ja asenteellisuus vie nähdäkseni ihmistä päinvastaiseen suuntaan, kun järjen ääni pyrkii minun ja hetken väliin.

Teatterin kontekstissa *katsomistilanteen* hetken kokemisen eteen tehdään paljon esitöitä. Käsikirjoitetaan, suunnitellaan, harjoitellaan, ohjataan, treenataan, lavastetaan, puvustetaan, meikataan, mainostetaan. Teatterin kaksituntinen esitys on siten tiivistettyä, kondensoitua aikaa, jossa kaikki ”turha” loistaa poissaolollaan. Kokemisen arvoisiksi katsotut hetket puolestaan tuodaan esille. Kaikki tapahtuu yhteisesti jaetussa esitystilanteessa katsojan ja esiintyjän välisessä vuorovaikutuksessa. Siinä kaikki valmistelu joko merkityksellistyy tai sitten ei.

Lähestyn tämän tutkielman kautta hetkeä tilallisena ja kehollisena kokemuksena omien näyttelijän kokemusteni pohjalta. Tarkastelen hetken kokemuksellisuutta aineistoni, *Piaf- rajun elämän lauluja-* musiikkiteatteriesityksen esimerkkien valossa (ensi- iltana 24.3.2017). Pääkysymykseni ovat subjektiivisen esiintymiskokemuksen innoittamia, sillä *Piafissa* sain haastaa itseäni näyttelijänä ja koin onnistuneeni. Mihin siis suhteuttaisin onnistumisen kokemukseni ja hyvät hetkeni?

Suurimmat haasteet omasta näkökulmastani olivat esitystilanteen synnyttämä esiintyjän ja katsojan välinen suhde sekä laulaminen. Onnistuminen on haasteisiin vastaamista ja niiden ylittämistä. Kysynkin tässä tutkielmassa mitä tila tarkoittaa fyysisessä ja henkisessä mielessä. Miten tila vaikuttaa teatteriesitykseen ja toisinpäin? Millaista tilaa näyttelijä tarvitsee, käyttää ja tuottaa? Entä katsoja? Laulaminen oli myös haaste monessa mielessä. Ei ollut järkevää yrittää imitoida Édith Piafa. Strategiani oli lopulta Piafin äänitteiden kuunteleminen ja siinä välittyvän kehollisuuden aistiminen ja omaksuminen omaan äänelliseen ilmaisuun.

Tutkija Mika Hannulan (2007, 241-243) mukaan *kokemuksellisuus näyttäytyy paitsi subjektiivisena kokemuslaatuna, myös vuorovaikutusta ja kohtaamista mahdollistavana tekijänä*. Kokemuksellisuuden käsittäminen ainutkertaisena ja ainutlaatuisena yksilöllisenä kokemuksena asettaa eettisen pohdinnan alle kokemuksen yhteisen jakamisen mahdottomuuden tai mahdollisuuden. Hannula pohtii kohtaamista erityisesti taiteen tutkimisen yhteydessä. Teatteriin sovellettuna on myös mielenkiintoista kysyä, *voivatko katsoja ja näyttelijä koskaan oikeasti kohdata?* Pyrin omien esimerkkieni kautta avaamaan näyttelijän kokemusta esitystilanteesta ensisijaisesti tilan ja kehollisuuden kautta. Lähdekirjallisuuteni avulla lähestyn myös katsojan kokemusmaailmaa teatterissa. Jos tila ja kehollisuus ovat jaettavissa olevia asioita kokemustasolla, näkisin mahdollisuuksia kokea esitystä *yhdessä*, jaettuna hetkenä. Toisaalta, en voi koskaan tietää miltä katsojasta oikeasti *tuntuu*. Eikä katsoja pääse minun pääni sisään.

Jotta kokemuksen tutkiminen taiteen kontekstissa ei jäisi yksittäisen ihmisen tuntemusten erittelyksi, vaan saisi laajemman, intersubjektiivisen ja kriittisen kehyksen, tutkija- taiteilijat Taneli Tuovinen ja Riikka Mäkikoskela ehdottavat suhtautumaan taiteellisen toiminnan kokemukseen

tutkimuksellisenä asenteena, tutkijan paikkana (Tuovinen & Mäkikoskela 2018, 227-230). Taiteilija voi suhtautua ammattitaitoiseen toimintaansa kokemuksen koetteluun paikkana, kuten esimerkiksi näyttämöllä näyttämöä tutkinut Mikko Bredenberg (2017) on tehnyt. Käsitteet muotoutuvat ja saavat merkityksensä ensisijaisesti taiteellis- tutkimuksellisissa työprosesseissa, kuten Bredenberg huomauttaa (2017, 18). Valmista kuvastoa ei ole tai se ei täysin sovi kuvaamaan omaa kokemusta. Sanojen merkitys muotoutuu taiteellisen työskentelyn kokemuksellisuudessa. Siksi minäkin varmaan puhun ”rakkaudesta” ja joku toinen ”lennosta” kuvaillessamme samaa kokemusta.

Tätä kirjoittaessani *Piafin* viimeisestä esityksestä on kulunut yli vuosi. Taiteellista työtäni esitykseen valmistautumisessa ja itse esitystilanteissa ei ohjannut tietoinen tutkimuksellinen asenne. En osannut aavistaa, että tulisin tekemään tutkielmaa esityksestä. Kuten edellä totesin, taiteellisen tutkimisen välineet ja tavoitteet voivat olla osin samoja kuin taiteellisessa toiminnassa. Jään miettimään kuinka omakohtainen kokemuksellisuus *Piafissa*, hetket, joita näyttelijät kutsuvat ”kuplan puhaltamiseksi”¹, ”kannatteluksi”, ”yhteydeksi”, ”energiaksi” ja ”pössikseksi”, voisivat sisältää välineet myös niiden tutkimiseen.

Kokemukseen syventyminen on minulle ammatillisessa mielessä hermeneuttinen kehä: minulla on tietynlaista esiymmärrystä aiheestani sekä kokemuksellisesti kehoni kautta että kognitiivisesti ymmärtäen. Esiymmärrys osin muuttuu ja korjaantuu ymmärryksen ja tulkinnan edetessä, mutta ei täysin muutu vaan säilyttää kosketuksen aikaisempaan. Tämä esiymmärrys tässä kontekstissa on ennen kaikkea omaa ruumiillisuuttani.

1.1. Aineisto ja lähdekirjallisuus

Tutkielmani aineistona oleva *Piaf- rajun elämän lauluja-* musiikkiteatteriesitys (myöh. *Piaf*) sai ensi-iltansa Rovaniemen teatterin Saivo-näyttämöllä 24.3.2017 ja esityskausi loppui 26.5.2017. Uusintaensi-ilta oli 4.10.2017 ja tämä esityskausi loppui 12.12.2017. Esityksiä näillä kahdella esityskaudella oli yhteensä 38 kpl. (Rovaniemen teatterin *Esirippu*-ohjelmistolehti syksy/2017 ja kevät/2017). Teksti on Helena Anttosen kirjoittama² ja esityksen ohjasi Rovaniemen teatterin ohjaaja Eljas Liinamaa³. Esitin nimiroolia, Édith Gassionia, joka tuli myöhemmin tunnetuksi laulaja

¹ esim. Katja Kiuru (2017) kuvailee kirjassaan *Palasina ja kokonaisena* ”toimivaa” esitystilannetta.

² Teksti valmistui ja se kantaesitettiin vuonna 2015 kirjailijan ohjaamana Porin Teatterissa.

³ Työryhmään kuului näyttelijöiden ja kapellimestarin lisäksi peruukkimestari-maskeeraaja Kaisa Mylläri, valo-/äänisuunnittelija Miksa Koponen, näyttämömiehes Sami Saari ja teatterilla siviilipalvelustaan suorittanut tanssija Atte Herd. Herdin työpanos ja tekninen osaaminen osoittautui lopulta äärettömän tärkeäksi, sillä tuotannollisista syistä

Èdith Piafina⁴. Kertojan/ Èdithin miesten rooleja esitti näyttelijä Markku Lukka. Esityksessämme oli lavalla myös muusikko Minna Siitonen, joka säesti esityksen lauluja ranskalaistyypillisellä musette- haitarilla ja sähköpianolla. Lisäksi hän esiintyi ilman kirjoitettuja vuorosanoja Èdithin sisarpuolena (Simone), Gerny's- kabareen harjoituspianistina (Yvette) ja Èdithin luottosäveltäjänä ja -pianistina (Marquerite Monnot). Esityksessä kuultiin 19 live- musiikkinumeroa ja äänisuunnittelija ajoi Piafin aikakaudelle⁵ tyypillistä (tausta)musiikkia ennen esitystä, väliajalla ja esityksen jälkeen noin 20 minuuttia, sillä Saivo- tilan baari oli auki esityksen jälkeen niin pitkään kuin ihmisiä tilassa riitti.

Vaikka iso osa esityksen kestosta oli livemusiikkia, varsinaista säestävää orkesteria esityksessä ei ollut. Esitystilassa oli kuitenkin koko esityksen ajan läsnä ”haamuorkesteri” eli soittimet joihin muusikko ja miesnäyttelijä välillä tarttuivat: punaisella sametilla verhoiltu sähköpiano ja kontrabasso. Lisäksi haitari ja marssirumpu kulkivat esiintyjien mukana näyttämölle ja sieltä pois tarpeen mukaan.

Aineistona tätä tutkielmaa varten olen käyttänyt esityksestä 6.5.2017 tehtyä tallennetta, näytelmän käsikirjoitusta, ohjaaja Liinamaan kanssa tekemääni haastattelua, esityksestä julkaistuja mainos- ja markkinointimateriaaleja, sanomalehtikritiikkejä, yleisöpalautteita, esityksen harjoituksista otettuja valokuvia ja omia muistiinpanojani ja muistojani.

Tilan ja esityksen suhteesta kattavin suomeksi ilmestynyt teos on Annette Arlanderin taiteellisen väitöstutkimuksen kirjallinen osa *Esitys tilana* (1998), jonka vaikutus ulottuu myös Mikko Bredenbergin väitöstutkimukseen *Näyttämöllinen kuvittelu* (2017). Arlander käsittelee tilaa merkityksiä luovana paikkana fyysisen esitystilan ja tekstin kuvaamien tilojen tasolla sekä esittäjien ja katsojien välisinä tilallisina suhteina. (Arlander 1998, 6) Esittelen Arlanderin ajatusten viitoittamana esitystilamme Saivon ja esityksemme tilalliset ratkaisut. Teen dramaturgisen katsauksen *Piafin* fiktion tilakäsitykseen esitystekstin ja laulujen lyriikoiden kautta ja liitän mukaan pohdintaa historiallisten tapahtumien ja hahmojen esittämisestä Freddie Rokemin⁶ ajatusten pohjalta.

työryhmämme tekninen osasto oli välillä Lapin kiertueella! Työryhmälle ei ollut nimetty erillistä pukusuunnittelijaa, lavastajaa eikä tarpeistosta vastaavaa henkilöä, joten laitosteatteerituotannoista poiketen työryhmällemme säilytettiin tavallista enemmän työtä ja vastuuta.

⁴ Rooliluettelossa vain nimellä Edith

⁵ Viihdyttävää tanssimusiikkia 1940-50-luvuilta. Juuri ennen esityksen alkua seisoin verhoissa, josta kuului näyttämön puolelle hyvin ja tunnistin ainakin ”Kuningaskobran” instrumentaaliversion.

⁶ Freddie Rokem (2000) *Performing History*

Annette Arlanderin väitöskirjassaan esittämä näkökulma tilaan on ohjaajan tai katsojan. Mikko Bredenberg puolestaan lähestyy tilaa omassa väitöskirjassaan fenomenologisesti suuntautuen, kehollisesti näyttelijän näkökulmasta. Bredenbergin mukaan näyttelijä voi näytellessään ”avata tilaa” eli näyttämöllistää reaalitytilaa kehollisten mielikuvien ja niihin olennaisesti liittyvien ruumiintuntemusten avulla. Näyttelijä siis kuvittelee aluksi itsensä *katsojan näkökulmaa* käyttäen kuvittelulle näyttämölle. Näyttelijä *kehollistaa* näin itsensä jonkinlaiseksi hahmoksi jonkinlaiseen kuviteltoon tilaan. Esiintyessään lopulta reaalilla näyttämöllä, näyttelijä *ruumiillistaa* omaa kehollista mielikuvaansa. Näin esityksen *reaalitytila* ja kuvittelun *näyttämöllinen tila* lomittuvat. Esiintyessään näyttelijä näin ikään kuin vaikuttuu omasta kuvittelustaan. Bredenberg olettaa, että alkuperäinen, näyttelijän katsojan näkökulmasta luotu näyttämöllinen mielikuva, avaa mahdollisuuden sekä näyttelijälle että katsojalle kokea kehollisesti samaa tilaa. Ruumiintuntemukset yhdistävät katsojan ja näyttelijän ja näin näyttämöllinen kuvittelu voi vaikuttaa sekä näyttelijän että katsojan tilakokemukseen. (Bredenberg 2017, 144.) Bredenbergin hiukan vaikeaselkoiseen filosofis- käytännölliseen ajatteluun olin tutustunut jo vuonna 2015 Rauman kaupunginteatterissa⁷ hänen vetämällään kurssilla, jossa opettelimme näyttämöllisen kuvittelun periaatteita käytännössä. Bredenberg kohdistaa huomiota erityisesti näyttelijän mahdollisuuksiin toimia roolin valmistamisen ja roolihenkilön rakentamisen sijaan ”näyttämöllepanijana”, siis eräänlaisena ohjaajana (Bredenberg 2017, 11).

Laulamisen kokemus painottuu tutkielmani kontekstina olevan *Piaf- rajun elämän lauluja*-esityksen takia, sillä laulaminen ilmaisumuotona poikkeaa puheilmaisusta⁸. Musiikintutkija Anne Tarvaisen väitöskirja *Laulajan ääni ja ilmaisu* (2012) avaa mielestäni mielenkiintoisia näkökulmia laulamiseen, musiikin keholliseen kuuntelemiseen ja äänen ilmaisumahdollisuuksiin liittyen

⁷ 25.-26.11. 2015 Rauman kaupunginteatterissa väitöskirjatutkija- taiteilija Mikko Bredenberg luennoi ensin aiheesta ”näyttämöllinen kuvittelu” ja sitten teimme käytännön harjoitteita. Etsimme omaa luontevaa paikkaa tilassa ja lähdimme tällaisesta tila- ajatuksesta liikkeelle tuottamaan mahdollista esitysmateriaalia. Näyttämö saattoi ensimmäisessä mielikuvassa olla mitä vain, mielikuvia ei pyritty rajoittamaan kysymällä onko tämä mahdollista. Minua esimerkiksi ärsytti Heimo Korhosen jatkuva puhetulva ja mielikuvassani Heimo oli näyttämölläni, joka oli jonkinlainen trampoliini. Minä hallitsin trampoliinia liikkeilläni ja joka kerta kun Heimo yritti sanoa jotain, minä hyppäsin ja Heimo ponnahti kevyesti ilmaan. Toiminta jatkui niin kauan, kunnes Heimo ei enää puhunut (Omat muistiinpanot 25.11. 2016). Kurssille osallistui koko Rauman kaupunginteatterin näyttelijäkunta: Mona Lehtola, Raisa Sorri, Timo Julkunen, Joni Kuokkanen, Heimo Korhonen ja tämän tutkielman tekijä. Kurssilla ollut näyttelijä Joni Kuokkanen teki yhteistyötä Mikko Bredenbergin kanssa vuonna 2016 oman tekstinsä kanssa. Toimin tuottajana tässä ”Muistamisia”- esityksessä, jonka ensi-ilta oli 6.9.2016 Turussa Leafin tehdassalissa. Bredenbergin näyttämöllinen ajattelu tuli esiin näyttelijän kokemuksena vapaudesta, joka hänellä oli suhteessa näyttämön tilaan. Toisin sanoen asemointi lähti näyttelijän omista impulsseista ja tunteista ja tuotti sisällön ja muodon suhteen orgaanisesti. (Keskustelut Joni Kuokkasen kanssa, 10.9.2016).

⁸ Näyttelijän näkökulmasta laulaminen ja puhuminen on saman tarinankerrontafunktion toteuttamista, mutta laulaminen vaatii erityistaitoa. Olen sitä mieltä, että laulaminen eroaa puheteatterista erityisesti katsojan kokemuksessa.

vaikkakaan hän ei liitä ajatuksiaan suoraan teatterin maailmaan. Pohdin myös *Piaf*- teoksen musiikkidramaturgiaa Richard Kislainin (1995) ja Millie Taylorin (2012) ajatusten pohjalta⁹ .

Oma koulutustaustani on elokuvanäyttelemisen pilottikoulutuksessa Helsingin ammattikorkeakoulu Stadiassa 2000-2004. Koulutuksemme punainen lanka oli runsas käytännön harjoittelu kameran edessä ja takana ja metodisena suunnannäyttäjänä oli amerikkalaisen elokuvanäyttelijä- ohjaaja Judith Westonin ajatuksiin perustuva oppi ”parhaasta amerikkalaisesta näyttelijäopetuksesta, sen soveltamisesta, hänen (Westonin) omien kokemuksensa ja oivallustensa yhdistämisestä”¹⁰ . Jo vuosia olen pohtinut roolin ja oman itseni suhdetta esimerkiksi tunneilmaisun kannalta. Vaihtuvat ohjaajat tuntuvat vaativan aina erilaista ilmaisua, kollegoilla on omia käsityksiään asiasta ja yhteistä ymmärrystä on kokemukseni mukaan vaikea saavuttaa. Ihmettely johdatti minut ensin näyttelijä- tutkija Anu Koskisen väitöskirjan äärelle¹¹ ja sieltä sivupolkua myöten alankomaalaisen Elly Konijnin näyttelijän tunteita käsittelevän tutkimuksen äärelle¹² . Konijn käsittää näyttelijän näyttämöllä tuntemat tunteet irrallisiksi suhteessa niihin tunteisiin, joita tämä näyttelee hahmollaan olevan (Konijn 2002, 64). Konijn vastasi myös kysymykseeni, joka muotoutui *Piafin* esitysten aikoihin eli kuinka puhua siitä miltä *minusta* tuntuu? Kuinka tämä minun pakahduttavan upea kokemukseni suhteutuu tähän esitykseen? Kokeekohan katsoja ollenkaan samanlaisia tunnelmia kuin minä? Miten puhua näyttämökokemuksesta, jolle en keksi muuta nimeä kuin rakkaus? Viekö puhe rakkauden kokemuksesta näyttelijää jonnekin taidesfääriin jonne katsojan kokemuksella ei ulotuta? Konijnin käsittämä näyttelijän työ tapahtuu käsityöläisotteella (2002, 66) jolloin näyttelijä tekee työtään kuten kuka tahansa alansa ammattilainen ja pyrkii tekemään kaiken niin hyvin kuin mahdollista. Tämä tunnetaan myös hiukan kyynisenä lähestymistapana näyttelemiseen¹³ , mutta minusta se on kiinnostava ajattelutapa ja siksi halusin sisällyttää Konijnin ajatuksia tähän tutkielmaan.

Sidon siis kokemuksen käsittelyn sekä *esityksen valmistamiseen liittyviin seikkoihin (tila, laulaminen) että itse esitystilanteen yhteyteen koska esitys rakentuu näistä molemmista*. Käytän esitystilanteen kuvaamisessa lähtökohtanani Willmar Sauterin (2000) *teatteritapahtuman* käsitettä. Teatteri voidaan pohjimmiltaan Sauterin mukaan (2000, 2) ymmärtää kommunikatiivisena

⁹ Richard Kislain 1995: *A Look at the American Musical Theatre*. Millie Taylor 2012: *Musical theatre, realism and entertainment*.

¹⁰ Judith Weston 1999: *Näyttelijän ohjaaminen*. Ote kirjan suomentajan ja näyttelijäkurssimme vetäjän, elokuvaohjaaja Päivi Hartzellin esipuheesta ko. kirjaan. s.10

¹¹ Anu Koskinen 2013: *Tunnetiloissa. Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä*.

¹² Konijn, Elly 2002: *The actor's emotions reconsidered: A psychological, task-based perspective*. Teoksessa Zarrilli, Philip B. (toim). *Acting (Re)considered*.

¹³ kts. esim. Teatteri & Tanssi + Sirkus- lehti 2/ 2019, 36-37, näyttelijä Pekka Strangin haastattelu.

prosessina, jossa esiintyjän ja kaiken esillä olevan avulla tuotettu sisältö merkityksellistyy vasta vastavuoroisessa kommunikaatiotilanteessa katsojien kanssa. Voidaan ajatella siis asioiden *tapahtumista*, joka on teatteriesityksessä aktiivista tässä ja nyt- toimintaa. Jotta ymmärtäisin, miten hetki muodostui minulle merkitykselliseksi, kysyn myös *hetken tapahtumista*.

1.1.2 Fenomenologinen ajattelu

Yrittäessäni hahmottaa mikä kaikki *Piafissa* näyttelemisessä eli yleisön keskellä esiintymisessä oli ruumiillista, huomaan ajatusteni siirtyneen konkreettisiin asioihin. Mikään ei ollut ei- ruumiillista. Lähellä istuvien ihmisten ja lamppujen lämpö, laulamisen fyysinen tuntu, tilan muodot, esityksen rytmi, yleisön ja ruokien tuoksut jne. Eli tavallaan nämä melko abstraktit ja mystiset ilmaukset ”kuplan puhaltamisesta” ja ”yhteydestä” ovat palautettavissa aistisuuteen ja kehollisuuteen, ruumiilliseen kokemiseen! Aistisuuden ja kehollisuuden tuottamaa kokemuksellisuutta voidaan ymmärtää fenomenologian kautta.

Fenomenologinen menetelmä, erityisesti ranskalaisen filosofi Maurice Merleau- Pontyn (1908-1961) ja hänen edeltäjänsä Edmund Husserlin (1859-1938) ajatukset ovat tutkielmaani suuntaavia majakoita. Käytän ajatteluani ohjaamaan myös ns. kolmannen polven fenomenologiaa¹⁴, erityisesti musiikista kirjoittaessani. Merleau- Ponty painottaa ruumiillisuuden roolia kokemuksessa (Hotanen 2010, 134). Ihminen on ruumiillisesti läsnä maailmassa, hän on ruumiillinen subjekti ja tekee havaintoja ruumiillisesti aisteillaan. Havainnon kokemus puolestaan avaa suhteen maailmaan. Fenomenologisessa ajattelussa erotetaan kaksi tapaa, jolla maailmaa ja asioita voidaan tarkastella. Arkipäiväinen, *luonnollinen asenne* ohjaa kokemaan asioita perinteiden, tottumusten ja ennakkoletusten kautta. *Intuitiivinen asenne* puolestaan perustuu Edmund Husserlin kehittämään *intuitio-*käsitteeseen, joka tarkoittaa välitöntä havaintoa. (Pulkkinen 2010, 33.) Intuitiivinen asenne tarkoittaa läsnäolevan välitöntä kokemista. Musiikintutkija Anne Tarvainen (2012, 123) tuo esille, että kun intuitio on kokemusta ”ennen tieteen, uskonnon ja kulttuurin vaikutusta” se ei käytännössä voi onnistua, mutta siihen ohjaavaa asennetta voi tietoisesti käyttää hyväkseen löytääkseen uusia havaintoja tutuista ilmiöistä. Intuitioon suuntaaminen auttaa lisäksi tulemaan tietoiseksi ajattelua ohjaavista tulkinnoista.

¹⁴ Musiikintutkija Anne Tarvainen käyttää termiä kuvaamaan oman tutkimuksena *Laulajan ääni ja ilmaisu* (2012) metodia, jossa hän alkuperäisten ajattelijoiden (mm. Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty) sijaan tukeutuu heidän ajatuksistaan pidemmälle kehitettyihin, käytännönläheisiin sovelluksiin.

Havainto voi lähemmin tarkasteltuna osoittautua toisenlaiseksi kuin aluksi havaittu, hämäännymme ja meidät valtaa hetkeksi ihmetys. Tässä vaiheessa Platon ja Aristoteles hymyilevät hyväksyvästi, sillä ihmettely on filosofian perusta. Ihmetys on irtiotto arkisesta asenteesta ja suhteesta maailmaan. Husserl nimittää *fenomenologiseksi reduktioksi* tällaista liikettä, joka ”keskeyttää luonnollisen asenteen ja tuo esiin suhteemme maailmaan, itsemme maailmaan suuntautuneina, siis intentionaalisuuden”. (Hotanen 2010, 135-136.) Esimerkiksi laulajan ilmaisun tarkastelussa reduktio tarkoittaa sitä, että ilmaisua ei käsitetä jonkin representaatioksi, se ei ole esimerkiksi kategorisesti ”tunteiden ilmaisua” tai ”musiikin esittämistä”. Tarvaisen mukaan (2012, 128) musiikille *antautuminen*, kokevan kehon aistiminen voi avata kokemukenttää ja ”herkistää kuulijaa sellaisille aistimuksille, jotka ovat aiemmin jääneet pimentoon.”

Yrittäessäni tavoittaa *Piaf*-esityksen erityislaatuisia hetkiä, ne näyttäytyvät minulle kokemuksina. Lähestyessäni kokemusta minun on yritettävä kuvailla sitä, jotta sitä voisi ymmärtää ja tutkia. *Kuvailulla* pyritään fenomenologisessa lähestymistavassa käsitteellistämään ainutkertaisia kokemuksessa ilmeneviä asioita, jotka tavallaan jo tiedämme mutta jotka ovat saattaneet peittyä erilaisten selitysmallien kuten kulttuuristen konventioiden tai teorioiden alle. Fenomenologisen kuvailun avulla pyritäänkin löytämään reittejä kohti ”tuntematonta”. Siksi omat sanat kuvaavat henkilökohtaista kokemusta parhaiten.

Ilmiön kuvailu selittämisen sijaan sopii käsitykseeni siitä, että emme elä valmiissa maailmassa, vaan olemme koko ajan ikään kuin matkalla. Teatteriesityskin on matka, se alkaa jostain ja päättyy jonnekin mutta välillä tapahtuu jotain ja sille jollekin on annettava mahdollisuus ilmestyä. Se jokin tekee meistä näyttelijöistä ja katsojista, rooli -oletetuista suorittajista ihmisiä toisillemme. Se jokin kohtaamisessa ei ole harjoiteltua. Se tapahtuu, jos sille antaa tilaa tapahtua. Se on antautumista, avautumista, kohtaamista. *Piafissa* antautuminen katsojien hyväksynnälle ja lämmölle ja punaisille silmille herkisti minut kokemaan ”rakkauden”. Lämmin olo valtasi minut päästä varpaisiin. Kylvin siinä. Mielessäni heittäydyin katsomoon, jossa yleisön kädet kannattelivat minua. Kokemani ”rakkauden” selittäminen muulla tavoin olisi outoa ja kiusallistakin, siitä puhuminen ja sen kuvaileminen on helpompaa. Näyttelijä Laura Rämä kuvaa esiintymiskokemustaan P*llurallisesityksessä:

”Välillemme syntyi hetkittäin uusi paikka, jonka säännöt muokkautuivat hetki hetkeltä. Jotain tapahtui, jokin koskettui, jotain muuttui, jotain kysyttiin yhdessä ja erikseen. Tämä ”jokin” muuttui lopulta muistoksi ja tarinoiksi.” (Rämä 2017, 66.)

1.1.3 Teatteri tapahtumana

Teatteri voidaan pohjimmiltaan ymmärtää kommunikatiivisena prosessina, jossa esiintyjän ja kaiken esillä olevan avulla tuotettu sisältö merkityksellistyy vasta vastavuoroisessa kommunikaatiotilanteessa katsojien kanssa. Voidaan ajatella siis asioiden *tapahtumista*. Esittelen seuraavaksi lyhyesti teatterintutkija Willmar Sauterin (2000) käsitteitä teatterin tapahtumaluonteen selventämiseksi.

Teatteritapahtuma ei koskaan ilmene tyhjiössä vaan se on aina suhteinen. Se tapahtuu jossain, tietyssä ajassa, tietyssä paikassa ja tietyssä kontekstissa. Tämä edellyttää kahta asiaa: niitä, jotka tekevät esityksen (*presentation*) ja niitä, jotka tekevät siitä havaintoja (*perception*). Sauter puhuu *teatterillisuudesta* (2000, 31) jolla hän pyrkii korostamaan esiintyjä- katsoja- suhteen olennaista ja esille asettuvan arvioimista. Samalla teatteritapahtuman kommunikaatiomalli laajenee koskemaan periaatteessa kaikenlaista julkista esiintymistä, jossa esiintyjän ja katsojan välinen, molemminpuolinen kohtaaminen tai kommunikaatio on olennaista.

Sauter (2000, 7) esittää kolme fenomenologista tasoa, jotka vaikuttavat teatteriesityksen aikana: *sensorinen*, *taiteellinen* ja *symbolinen*. Ajallisesti tapahtumassa risteilevät aivan ensiksi emotionaaliset, sensorisen tason reaktiot: niin katsoja kuin esiintyjäkin aistii läsnäoloa ja keskittymistä. Esiintyjä voi tehdä huomioita katsojien ikärakenteesta, ihmisten ryhmittymisestä ja jopa terveydentilasta. Katsoja puolestaan voi päätellä esiintyjän iän, nimen ja tehdä vertailua muihin samantyyppisiin näyttelijöihin ja rooleihin. (Sauter 2000, 32-33.)

Kuvailen hiukan *sensorisen* tason kommunikaatiota *Piaf*-esityksen alusta. Näkökulma on esiintyjän. Näen ihmiset, joku huomaa minutkin pimeydessä. Eniten näen lepattavia kynttilöitä. Savukone suhisee. Täytyy yrittää pidättää hengitystä, muuten savu saattaa kuivattaa koko äänikalustoni ja ensimmäinen fraasi menee harakoille. Haitari. Valo catwalkille. Minna. Luke. Valo syttyy takanani. Savua on liikaa, näen vaivoin ihmiset, jotka katsovat minua. Miksi tuo mies hymyilee, onko mun peruukki vinossa? Se onkin nainen, hups. Tunnen ihmisten läsnäolon fyysisenä lämpönä, kuulen astioiden kolahduksia baarin puolelta, miksi ne eivät osaa olla hiljaa, siinä on vain kangas välissä, ihmiset siirtelevät penkkejään. Näen sen kameran, jonka tiesin odottavan katsomossa. Alkaa ärsyttää. Se tuntuu keskittymisen herpaantumisenä, katkoksenä. ”Miksi tätä pitää kuvata esitystilanteessa, miksi ei harjoituksissa, miten minä nyt tuon kamalan ison kameran kanssa näyttelen, sehän vie yhden ihmisen paikan?” Päästäkseni näistä esiintyjä -minän havainnoista pois keskityn ääneeni, kävelyyn, suuntiin. Minulla on mielikuvia asioille, tarkkoja

merkkejä, joita seuraan, joihin kohdistan, jotka suoritan kuin suunnistusrastit. Jos on huono päivä, ne auttavat eteenpäin. Haluan havaita asiat, jotka liitän juuri tähän kappaleeseen, muu häiritsee. Minulla on tietty *score*, jonka mukaan menen. Asetan rajat esiintymiselleni, en paljasta vielä mitään tulevasta. Minä katson nyt teitä. *Joulukadulla*-kappaleen lopussa kysyn äänettä katsojilta kenen nämä kengät ovat, aion nyt laittaa ne jalkaani ja sitten aion kävellä täältä ulos, katsominen on ohi, se on moi moi.

Sensorinen kommunikaation taso pysyy tai olisi esityksen kannalta tärkeätä pysyä koko esityksen ajan. Sauter (2000, 33) painottaa tämän kommunikaatiotason merkityksellisyyttä koko esityksen kannalta: jos *esiintyjä* koetaan mielenkiintoiseksi, itse esityksellä on mahdollisuus pitää katsoja otteessaan loppuun asti. Jos taas esiintyjä esimerkiksi puutteellisen ilmaisun tai väärän koodikielen takia koetaan epäkiinnostavaksi tai huonoksi, ei teksti, eivät lavasteet eivätkä edes lipunmyyjät voi tilannetta pelastaa.

Ensimmäiset aistimukset ja havainnot rakentavat Sauterin mukaan (2000, 7) seuraavan, *taiteellisen* kommunikaatiotason. Tämä taso erottaa teatterillisen tapahtuman arkipäivästä. Näyttelijä asettuu tietoisesti katsottavaksi ja jotain esitetään. Katsoja on tässä suhteessa osa esityksperinteen traditiota. Jos katsoja pystyy ”lukemaan” esityksen koodikieltä- tyyliä tai genreen kuuluvaa esitystapaa- (*encoded actions*) hän kokee mielihyvää pystyessään tunnistamaan ja arvioimaan tapahtumia. Yleisön hyväksyntä on tärkeätä myös esiintyjälle, sillä katsojan kamppailu ja hämmennys kyllä välittyy näyttämölle. (Sauter 2000, 32, 54-55.) Esimerkiksi *Piafia* katsomaan tullut katsoja varmasti olettaa, että Édith Piafia näyttelevä henkilö osaa laulaa ja esityksessä kuultava musiikki on Édith Piafin tuotantoa.

Edellisten kommunikaatiotasojen päälle rakentuu esityksen merkityksiä luova *symbolinen* taso. Katsoja rakentaa tulkintoja eleiden esittävyuden (*embodied action*) tunnistamisen pohjalta. Mikään ei itsessään ole symbolista ennen kuin se sellaiseksi on tulkittu. (Sauter 2000, 56-57). Musiikki esimerkiksi itsessään ei ilmaise korrektisti että ”Piaf eli Pariisissa” eikä ovenkahva muutu Marcel Cerdaniksi ennen kuin näyttelijä merkitsee kahvan rakkauslaulullaan mahdollisesti sellaiseksi. Senkin jälkeen, jos laulajan esitys on huono, katsoja voi nähdä pelkän ovenkahvan Marcelin sijaan. Esityksen kokonaisuus aukeaa katsojalle nimenomaan symbolisella tasolla, jos aukeaa. Merkitykset liimautuvat toisiinsa synnyttäen uusia mahdollisia merkityksiä. Näyttelemineen on tässä vaiheessa katsojalle sekä *esiintyvää* että *esittävää*: läsnä on edelleen sensorinen taso, tunneperäinen ja älyllinen suhtautuminen esiintyjään (Sauter 2000, 33). Katsoja näkee näyttelijän esiintyvän (ehkä jopa Kirsi Kärnän) tekevän tekojaan ja toisaalta myös koodattujen eleiden ja niiden ruumiillistamisen tuottaman esittävyuden, joiden perusteella hän voi muodostaa fiktiivisen

mielikuvan sanotaan nyt vaikka Piafista. Édith Piaf on läsnä ainoastaan näyttelijän tarjoamien mielikuvien myötä, katsojan päässä! Katsoja reagoi tunneperäisesti eläytymällä tai samastumalla kuvitteelliseen hahmoon ja älyllisesti tulkiten näyttämöllistä toimintaa. Ymmärtämällä esitystilanteen dynaamisuutta ja merkityksen muodostumisen hetkellisyyteen sidottua luonnetta, näen esitystilanteen kauneuden. Teatteritapahtumassa esittäminen ja vastaanottaminen on samanaikaista. Esitys ei ole olemassa artefaktina, jota voi levittää, monistaa, kuluttaa tai pistää seinälle katsottavaksi. *Esitys on yhteisen luomisen hetki.*

1.2 Aika ja hetki

Meitä kehoitetaan usein ”tarttumaan hetkeen”¹⁵, vaikka käytännöllisessä mielessä pelkkä ajatuskin tuntuu mahdottomalta. Hetki vaikuttaa ajallisessa mielessä liian lyhyeltä ja aineettomalta, jotta siinä voisi oleilla tai siihen voisi tarttua, pitää siitä kiinni. Vai sisältyykö kehotukseen syvempi tarkoitus? Onko *hetki* kallisarvoisempi kuin muu aika? Mikä tekee hetkellisestä, minimaalisen pituisesta ajanjaksosta erityisen ja tarttumisen arvoisen? Tunnistanko hetken, kun se tulee, vai pitääkö sitä houkutella, jotta se tulee? Miten otan sen kiinni?

Filosofit Platonista ja Aristoteleesta alkaen ovat ratkoneet hetken olemusta ja ilmenemistapaa. Voimme ymmärtää hetken fysikaalisena ajan kulumiseen liittyvänä ilmiönä, kellonaikoina ja kuukausina, mutta käsitteellisen tason filosofisessa mielessä hetken olemus eli sen *tapahtuminen* jää silloin selvittämättä. Tutkielmani otsikkona komeileva ”Hetki tilallisena ja kehollisena näyttelijän kokemuksena” voisikin tarkoittaa *tilallisen ja kehollisen kokemuksen tapahtumista*, siis tilaan ja/ tai kehollisuuteen liittyvän hetken kokemista.

Tällaisesta hetken tapahtumisesta on kirjoittanut psykoterapeutti Daniel N. Stern (2004). Anne Tarvainen soveltaa väitöskirjassaan Sternin osittain fenomenologisia käsityksiä *läsnäolon hetkistä*¹⁶ (present moment) erityisesti musiikin tarkasteluun¹⁷. Mielestäni käsite kuvaa hyvin ja antaa rakenteen myös omille hetken kokemuksilleni teatterissa. Sternin tarkoittama läsnäolon hetki ilmenee subjektiivisena ajallis- tilallisena kokemuksena tässä ja nyt (Tarvainen 2012, 169, ref. Stern 2004, 14). Se on tietoisuudessa ilmenevä muutaman sekunnin pituinen hetki, joka ei sanallistu

¹⁵ ”Carpe diem”. Lentävä lause on peräisin antiikin runoilija Horatiukselta, joka runossaan kehottaa Leuconoë- nimistä naista käyttämään kaiken mahdollisen ajan hyväkseen ja olemaan luottamatta huomiseen.

¹⁶ Musiikintutkija Anne Tarvainen suomennos.

¹⁷ Sternin kirjoituksista on tehnyt suomenkielisen referaatin Anu Rasinkangas (2007): Tämänhetkisyydet (*present moments*) Daniel J. Sternin näkökulmana psykoterapiaprosessissa <http://www.psykoterapia-lehti.fi/tekstit/rasinkangas307.htm> (luettu 26.3.2019)

kuitenkaan heti kokemisen hetkellä. Läsnaolon hetki on tietoinen *tuntemus* ja kokonaisvaltainen kokemus siitä, että jotain tapahtuu juuri nyt. Läsnaolon hetki edellyttää tietoisuutta, mutta tietoisuus ja läsnaolon hetki eivät ole keskenään synonyymejä. Hetki ikään kuin aukeaa muutaman sekunnin aikana ja muodostaa näin myös emotionaalisen, subjektiivisen ajan muovaaman ”draaman kaaren”. Syntyäkseen Sternin kuvailema läsnaolon hetki tarvitsee jonkinlaisen muutoksen, henkisen tai fyysisen särön toimintaan, paikkaan tai aikaan. (Tarvainen 2012, 179 ref. Stern 2004, 10.) Koko ajan ei siis Sternin käsityksen mukaan voi olla läsnä. Elämä on toisteista ja täynnä rutiineja. Entä taiteen kokemisessa?

Kokemukseni esiintymisestä on joskus niin intensiivinen, että ajantajuni katoaa ja näytös tuntuu kestävän vain ”hetken aikaa”. Periaatteessa tällöin kysymyksessä voi olla optimaalista kokemusta kuvaava ”flow”-tila (Csikszentmihalyi 1990, 19). Aikaulottuvuuden katoaminen tapahtuu paitsi itsessään riittävän ja iloa tuottavan toimen tekemisessä kuten flow-tilassa niin myös eläytymisessä. Tällöin kokemus itsestä tavallaan katoaa ja ihminen sulautuu osaksi toimintaansa. Tällainen kokemus piirtyy ihmiselle ilman ajan muovaamaa draaman kaarta. Toisaalta on mahdollista, että samaa esitystä toistettaessa illasta iltaan, *pienetkin muuttujat saattavat kokemuksen tasolla muodostua merkittäviksi läsnaolon hetkiksi*. Luvussa 1.1.3 esimerkiksi kuvaan hetkeä, jolloin huomasin katsomossa kameran. Tämä havainto piirtyi minulle erityisenä läsnaolon hetkenä, jossa oli tavallaan myös oma pieni draaman kaari: Näen kameran. Alkaa ärsyttää. Se tuntuu keskittymisen herpaantumisenä. Jotta pääsisin katkoksen yli, suuntaan keskittymiseni ääneeni, kävelyyni, suuntiini.

Elämme *lineaarisesti* etenevässä maailmassa ja olemme aistivia, havaintoja tekeviä ihmisiä. Itse asiassa teemme niitä koko ajan, tiedostamatta ja tiedostaen. Lineaarisuus on havaitsemisen kannalta tärkeää sillä ilman ajan jatkuvuutta kokemusmaailmamme olisi arvaamattomasti vaihtuva, kuin tuulenvire veden pinnalla. Kokemus ajan etenemisestä integroi yhdessä tiladimension kanssa ”minää”, ”minun maailmaani” ja myös muita: ”sinää” ja ”ulkomaailmaa” (Tähkä 1989, 72-73). Lineaarisuus mahdollistaa myös ainutlaatuisen nykyhetken kokemisen. Usein se tosin on vaikeaa, koska olemme ajatuksissamme joko menneessä tai tulevassa. Toisaalta, ihmisen kokemusmaailman aika, *psykkinen aika*, on sirkulaarista, kehämäistä. Nykyhetken kokemus syntyy menneen ja tulevaisuuden luomasta kuvasta ja toisaalta nykyhetki määrittelee näitä aina uudestaan.

Kokemukselliseen, psykkineseen aikaan eli myös Sternin käsityksen mukaisesti läsnaolon hetkiin liittyy käsityksiä ajan ominaisuuksista parantajana, rajoittajana, kirittäjänä ja jäsentäjänä. Erotuksena intersubjektiivisesta kellon ja kalenterin lineaarisen vääjäämättömästä ajasta, kokemuksellisuudessa on kyse ihmisen kyvystä kokea asioita eri tahtisina, erilaisissa järjestyksissä

ja eri kestoisina. Puhutaan siis jonkinlaisesta ajantajusta, joka kyllä liittyy käsityksemme ajasta lineaarisesti mitattavana määreenä, mutta kauttaaltaan epätarkempaan: ”jokin kestää hetken aikaa”. Henkilökohtainen aikakäsitys ja sen kokemuksellinen *intensiivisyys* muodostuu ajan henkilökohtaisesta sisällöstä ja siitä, kuinka assosioituneita aikaan olemme (Toivonen- Kauppi 1999, 15). Siinä ajassa missä yhden aika käy pitkäksi odottaessa ”hetken päästä” tapahtuvaa asiaa, toisen ”hetken päästä” onkin miltei heti. Esityksessä tapahtuva ”black out” eli tahaton unohdus voi näyttelijästä tuntua kuumottavan pitkältä, kun taas katsoja ei välttämättä tilannetta edes huomaa. Joku voi suunnitella tulevaisuuttaan niin ettei tavallaan elä tätä hetkeä, vaan sitä aikaa, joka tapahtuu ”hetken päästä”. Rakastunut taas voi kokea jokaisen hetken ikuisuutena. Aikaa pyritään joskus manipuloimaan esimerkiksi huumeilla, mutta ajan pysäyttävä kokemuksellinen hetki on mahdollista myös muuten. Se voisi olla Szymborzskan *Hetki*-runon kaltainen kokemus luonnon kauneudesta tai taide- elämys, joka vangitsee tunteet ja ajatukset niin, että on mahdollista kokea unohtumaton ”ikuisuuden hetki”. Tällainen kokemus on itsessään ajaton, siinä ei ole menneisyyden kokemusmaailmasta vastaavuutta tai tulkintataustaa eikä tulevaisuuden kannalta mitään parempaa odotettavissa. Siinä nykyhetki näyttäytyy sellaisenaan, vailla mitään lisättävää.

1.2.1 Draaman ja näyttämön aika

Teatteri on hetken taidetta. Tapahtumana se etenee ajassa hetki hetkeltä ja kestää tietyn ajan. Näyttelemine ja laulaminen on siis myös hetken taidetta, koska kokemuksellisena toimintana ne ovat jatkuvasti eteneviä ja kykenemättömiä palaamaan ajassa taaksepäin¹⁸. Kun jokin asia on tehty tai sanottu, ei voi enää peruuttaa tai muuttaa suoritusta. Se jää olemaan ja vaikuttamaan esityksen ajaksi.

Juha-Pekka Hotinen (2002, 88) erottaa teatteriesityksestä kolme aikatasoa, jotka ovat läsnä yhtä aikaa esityksen aikana. Välittömästi kun esitys alkaa, elämän reaaliaika muuttuu *näyttämön nykyhetkeksi*, näyttämön ajaksi. *Juonen aika* on oma tasonsa ja *tarinan aika* omansa mutta jos tarinaa tai juonta ei ole, voidaan näyttämön aikaa ajatella *toiminnan* ja *tapahtuman aikana*, kuten Richard Schechner Hotisen mukaan ehdottaa. Esityksen aikatasot ovat mielikuvituksen rajoissa muunneltavissa. Esityksessä voidaan siis rullata tuhat vuotta eteen- tai taaksepäin tuosta vain. Voidaan palata takauman kautta selvittelemään mitä tapahtui tai kuulla ja nähdä simultaanisesti

¹⁸ ”Korjaamisen” mahdollisuus liittyy joihinkin näyttelemistä esiintymismuotona käyttäviin tapahtumiin esim. Forum-teatteriin, improvisaatiotekniikoihin ja teekkarispeksi- perinteeseen, jossa ”omstart”- huudolla kohtausta voidaan muokata loputtomiin.

monta versiota. Voidaan esittää sama henkilö lapsena ja aikuisena yhtä aikaa. Voidaan esittää kahdessa tunnissa koko Édith Piafin elämä kehdosta hautaan. *Toiminnan* tasolla reaaliaika on edelleen lineaarinen eikä omaa kokemusta voi palata korjaamaan, jos jokin näyttämöllä vaikkapa ”kohtauksessa numero 5: tuhat vuotta sitten” tuntui epäonnistuvan.

Näyttämön nykyhetken rytmittämiseen on useita keinoja. Näytelmäkirjailijat esimerkiksi pyrkivät ohjailemaan aikaa tekstiin tekemillään merkinnöillä. Kirjailija voi ajatella hetkiä käsikirjoitukseen kirjoittamalla sen tekstiin konkreettisesti¹⁹, mutta esimerkiksi Helena Anttosen *Piafissa* ei ollut tällaisia merkintöjä. Merkinnät ovat aina suuntaa- antavia, kirjailijan ajattelemia mahdollisuuksia, jotka rytmittävät yleensä paremminkin tekstiä luettuna kuin varsinaista tekstistä tehtyä esitystä. Esitystilanteen kommunikatiivinen luonne luo mielestäni lukemattomia mahdollisuuksia esityksen rytmille ja hetkittämiselle. Kun *Piafissa* valotilanne vaihtui näyttämöllä ja ensimmäinen tahti *Hymni rakkaudelle* -kappaletta lähti samalla soimaan, tunnelma vaihtui myös rytmisesti edeltävästä vauhdikkaasta ja dynaamisesta kohtauksesta. Kun laulu loppui, esityksen rytmin kannalta oleellista oli, että syntyneitä hetkeä ei saanut hukata rynnistämällä tekstissä eteenpäin. Tunnelmassa oli hyvä viipyä juuri niin kauan, että sen vaikutus ei ihan vielä alkanut hiipua. Rytmillä ja rytmillämisellä on kehollinen vastine.

Näitä hetkiä on mahdoton etsiä tekstistä, ne syntyvät esitystilanteen kommunikatiivisessa jännitteessä. Niitä on myös ikävä kyllä mahdotonta toistaa mekaanisesti. Ajan lineaarisuuden takia joka ilta samat asiat *on eletävä* uudestaan, katsottava mitä tapahtuu. Ajattelen teatteriesityksen sisältämiä hetkiä tekstin tai muun esitysmateriaalin ”konkretisoitavina”, materiaalisina mahdollisina aineksina. Se mikä materiaalista konkretisoituu esitystilanteeseen, on ollut tekstissä implisiittisesti koko ajan, mutta vasta kohtaaminen yleisön kanssa, tapahtuma, saa ne mahdollistumaan, tapahtumaan. Kuvasin alaluvussa kappaleessa 1.1.3 odottamattoman kohtaamisen kameran kanssa. Kamera ei tietenkään ollut esitystekstissä mainittu asia eikä sitä harjoitusten perusteella osannut odottaa näkevänsä katsomossa. Vasta esiintyjien ja katsojien kohtaamisessa syntyy sitä jotain, joka tekstissä ei suoraan ole. Syntyy kohtaamisia kameran kanssa, spontaaneja tanssikohtauksia, sanatonta yhteenkuuluvuutta. Tai sitten ei. Jokainen esitys on uusi esitys. Uusi mahdollisuus.

Entä miten näyttämön aika suhteutuu historialliseen tapahtumaan, sen uudelleen esittämiseen? *Piaf-rajun elämän lauluja* ”herätti henkiin” Édith Piafin, joten koen mielekkääksi sivuta seuraavaa kysymystä: Millä tavoin menneen ajan tapahtumat ylittävät ajan ja tulevat ymmärretyiksi ja koskettaviksi teatterin tässä ja nyt- hetkessä?

¹⁹esim. Tauko/ Biitti

1.2.2 Historiallisen tapahtuman esittäminen

Yksi tärkeimmistä historian tapahtumien esittämisen käsitettä määrittävistä piirteistä on teatterintutkija Freddie Rokemin (2000, 6) mukaan *esittämisen nyt- hetken ja itse historiallisten tapahtumien menneisyyden välinen aikaero*. Teatterin viitekehyksessä historian esittäminen sisältää kaksi tai jopa kolme aikatasoa: tapahtumien ajan, näytelmän kirjoittamisen ajan ja esitysjajan, jos se on eri kuin kirjoitusajankohta. Historian esittäminen pyrkii vahvistamaan tasojen aikaeroa tai löytämään uutta tasojen välisestä dialektiikasta (2000, 19). Muunlainen historian esittäminen, museoiden säilyttävä artefaktien esittely, dokumenttidraama tai television live- lähetys on Rokemin mukaan (2000, 8) pikemminkin asioiden raportointia.

Aikaeroa voisi tarkastella historioitsijan näkökulmasta. Historioitsijan tehtävään on esittää ”virallinen” totuus menneitä tapahtumia koskevien ja käytettävissä olevien dokumenttien pohjalta. Historiallista menneisyyttä voidaan kuitenkin kuvata monella tavalla riippuen historian kirjoittajan näkökulmasta. Näkökulma voi olla kriittinen, ideologisesti vääristynyt ja jopa historiaa tahallisesti vääristelevä. Tästä nouseekin mielenkiintoinen eettinen kysymys: kuka tai kenen puolesta historiankirjoitus puhuu?

Kollektiiviset identiteetit, ovatpa ne sitten kulttuurisia tai etnisiä, kansallisia tai vaikkapa ylikansallisia, kehittyvät menneisyyden tiedostamisesta. Teatteri osallistuu hyvin voimallisesti jatkuviin menneisyyttä käsitteleviin representaatioihin ja väittelyihin, toisinaan kyseenalaistaen, toisinaan vahvistaen historiallisen perinnön hegemonisen tulkinnan, jonka perusteella näitä identiteettejä rakennetaan (Rokem 2000, 3. suom. Johanna Savolainen²⁰)

Historia muuttuukin jatkuvasti, vaikka menneisyys ei muutu. Menneisyyden tapahtumista esitetään jatkuvasti uusia puolia esimerkiksi näkökulmia vaihtamalla, sillä tunnettu tosiasia on, että historia on yleensä voittajien, ei uhrien kirjoittamaa. Pitkälti se on ollut myös valkoisten miesten kirjoittamaa. Suurin osa tämän päivän historioitsijoista pitää itseään tavalla tai toisella ”tarinankertojina”, väittää myös Rokem (2000, 9). Historioitsija- tarinankertojat kokoavat menneisyyttä pala palalta historian tapahtumien kanssa läheistä sukua olevan kerronnallisuuden kautta. Aristoteles puolestaan teki eron historioitsijaan ja runoilijaan juuri kertomisen tapaan liittyvällä perustelulla: toinen kertoo mitä on tapahtunut, toinen kertoo mitä voisi tapahtua. (Aristoteles 1997, luku 9, 168. suom. Paavo Hohti) Aristoteles lisäsi kuitenkin, että huolimatta historian näennäisestä hajanaisuudesta suurin osa runoilijoista käyttää historioitsijan metodeja

²⁰ Teoksessa Koski, Pirkko 2005 (toim.): Teatterin ja historian tutkiminen. s.250

yhdistelemällä näennäisesti toisistaan liittymättömiä tapahtumia ja korostamalla niiden merkitystä toisiinsa. (1997 luku 25, 189. Suom. Paavo Hohti.)

Historian uudelleen esittäminen on näkökulman hakemista. Historiaa käsittelevät esitykset teatterissa sisältävät Rokemin mukaan (2000, 7) nykyään usein metateatterillisiä tasoja, joiden kautta ne haluavat osoittaa ”kuinka historiaa käsittelevät esitykset rakentuvat”. Katsojille halutaan ilmaista selkeästi se, että tämä *on* teatteriesitys mutta tämä *viittaa* todellisiin tapahtumiin. Rokemin mukaan kyse on myös länsimaisen teatterin realistisen perinteen uudelleenarvioinnista: uusien esteettisten diskurssien avulla teatteri arvioi omia teatterillisiä ilmaisutapojaan kriittisesti (Rokem 2000, 7). Asioita tarkastellaan esimerkiksi kriittisesti ja allegorisesti.

Historia on tavallaan yhtä kaaosta vailla alkua, keskikohtaa ja loppua ennen kuin siitä tehdään jonkinlainen yhteenveto ja ”kaoottiset tapahtumien virrat” asetetaan esteettiseen kehykseen. Teatteri esimerkiksi luo esteettisesti uudelleen jotain, mikä on jo tehty menneisyydessä ja antaa tälle tapahtumalle toissijaisen ilmaisun. Tällainen tulkinta historiallisen tapahtuman esittämisestä pitää Rokemin mukaan (2000, 6) sisällään ”aavemaisen” ulottuvuuden- se sallii jo kuolleiden ilmestyä keskuuteemme aivan kuten *Hamletin* ensimmäisessä kohtauksessa, kun Hamletin isän haamu ilmestyy linnan vartijoille.

Tämä tuo esiin näyttelijän osuuden. Esityksen tässä ja nyt- hetki korostaa näyttelijän osuutta ja tekee hänestä Rokemin mukaan (2000, 9) ikään kuin sillanrakentajan menneisyyden tapahtumien ja teatterin nyt- hetken välille. *Näyttelijä on tapahtumien silminnäkijä, todistaja*. Juuri näyttelijän rooli ja näkökulma tapahtumien silminnäkijänä määrittelee lopulta suhteen jonka esitys luo historiallisen menneisyyden kanssa. Rokem kutsuukin näyttelijää eräänlaiseksi ”hyperhistorioijaksi”.²¹

²¹ Palaan näyttelijän osuuteen myöhemmin luvussa 3.2.4 Édith Piaf: historiallinen hahmo roolina.

2 Laulaminen lähtökohtana

Tässä pääluvussa käsittelen laulamista kehollisena ilmiönä äänen ja ilmaisuuden kannalta. Laulamisen onnistuminen oli tärkein lähtökohtani valmistautuessani *Piaf- rajun elämän lauluja*-esitykseen. Aluksi esittelen työtapaani *Piafissa* ja analysoin sitä musiikintutkija Anne Tarvaisen väitöskirjassaan esittämien kehollisen aistimisen ulottuvuuksien avulla sekä laulajan että kuuntelijan kokemuksen tasolla. Siirryn kehollisen kokemuksen kautta hahmottamaan ilmaisuuden tuottamia merkityksiä.

Laulu on minulle tuttu aihe lauluopintojen myötä, mutta sitä käsitellään laulutunneilla yleensä fysiologisena, äänen tuottamiseen liittyvänä ilmiönä. Äänen yhdistäminen laulajaan tuntuu itsestään selvältä ajatukselta, mutta itse asiassa se ei vielä riitä, jotta voisi syvemmin ymmärtää laulamisella tapahtuvaa *ilmaisu*a. Juuri ilmaisu koskettaa kuuntelijaa.

Tarvaisen (2012, 36) mukaan laulajan ilmaisu voidaan tarkastella fenomenologisesti ilman että sitä tarvitsee välittömästi kytkeä varsinaisen äänen ominaisuuksiin. Kuuntelija voi lähestyä musiikkia paitsi korvillaan, myös kehollaan. Kehollinen kuunteleminen voi Tarvaisen mukaan (2012, 128-131) olla joko tietoista *herkistymistä* subjektiivisten kokemusten alueella tai musiikille *antautumista*, jolloin musiikki voi haltuunottavilla voimillaan vyöräyttää kuuntelijassa esiin koko tunteiden kirjon. *Keho on kokemuksen fyysis- biologinen paikka*. Kokemus syntyy kehossa ja keho on myös kokemuksen tutkimisen väline, määrittelee Tarvainen (2012, 37). Kehollisesti ymmärrettynä laulajan ilmaisu näyttäytyy siis omana tunnistettavana ilmiönään.

Orientoiduin *Piaf*-esitykseen alusta asti laulamisen kautta, koska laulut muodostivat yli puolet esityksen materiaalista. Minusta tuntui erityisen tärkeältä, että pystyn laulamaan kuin Édith Piaf. En tarkoita, että pystyisin täysin samanlaiseen ääneen. Kukaan ei pysty enkä ole imitaattori²². Kysymys oli kuitenkin periaatteessa samoista asioista kuin imitaatiossa eli tunnistettavuudesta ja olennaisten piirteiden esittämisestä sekä laulaen että näyttämöllisesti ruumiillistaen. Käytin *Piafissa* samaa työskentelytapaa kuin muutama vuosi aiemmin valmistautuessani Joensuun kaupunginteatterin *Katri Helena eli kuu järven yllä* (2013) -esitykseen²³, jossa esitin Katri Helena. Kehitin tuolloin oman työskentelytapani avuksi siinä epätoivoiselta tuntuvassa tilanteessa, että kun otin Katri

²² Imitoinnissa esim. fysiologiset reunaehdot kuten ääniväylän erilainen koko ja muoto eri laulajilla rajoittavat imitoinnin mahdollisuuksia (Tarvainen 2012, 210). Ääniväylä on äänihuulien ja huulien välissä oleva tila, nenäontelo mukaan lukien ja se vaikuttaa äänen persoonalliseen ”saundiin”. (Sadolin 2011, 158.)

²³ Ilpo Tuomarila: *Katri Helena eli kuu järven yllä* (2013) Joensuun kaupunginteatteri ohj. Mikko Rasila)

Helenan roolin vastaan niin tajusin pian, että enemmän kuin mitään muuta minuun roolin tekijänä tulee kohdistumaan odotuksia juuri *laulun* tasolla. Minua ja minun ääntäni tullaan vertaamaan nimenomaan kuuluisaan laulajaan mutta en pysty piiloutumaan ääneni kanssa mihinkään rooliin koska laulaminen on intiimi ja oman äänen paljastava ilmaisumuoto. Äänellä toisin sanoen ei ole ”roolia” vaikka minulla näyttelijänä sellainen olisikin. Tuli olo, että minun on oltava katrihelenampi kuin Katri Helena itse. Tuntui että olisi paljon helpompaa esittää fiktiivistä hahmoa, jolle voi kuvitella kaikenlaisia ominaisuuksia kuin keskuudessamme edelleen vaikuttavaa ja näin ollen tiukempiin ennakkoehtoihin rakennettavaa iskelmäikonia. Koska tulkitsin laulamisen suurimmaksi haasteekseni, aloin *kuunnella* Katri Helenan levytyksiä ja katsoin Youtubesta hänen tv-esiintymisiään²⁴. Halusin, että kehoni saisi laulun haltuunsa niin että ääni ja ilmaisu lähtisi ”luonnostaan” oikealla tavalla, vaikka en tarkemmin osannut perustella miksi se niin tekisi. Esiymmärrykseni ja aiemman laulukokemukseni perusteella tiesin kuitenkin, että laulaminen on fyysinen toiminto. Kuunteleminen tuntui välittävän minulle juuri laulun fyysistä ”suoritusta” ja ajattelin että jos saan ”tartunnan” tällä tavoin, olen jo askelen verran lähempänä tavoitettani eli tunnistettavaa äänellis- ilmaisullista roolihahmoa. Samoin tein Édith Piafin kanssa²⁵.

2.1 Empaattinen kuunteleminen

Musiikintutkija Anne Tarvaisen mukaan laulajan ilmaisua voi kuuntelijana ymmärtää kehollisesti aistien kuuntelijan oman *liikesensitiivisyyden* pohjalta. Laulajan ilmaisu ilmenee ”kehon kokemuksessa, ja siihen liittyvät liikelaadut voi aistia tuntemuksina kehon sisätilassa, proprioseptiikassa”²⁶ (Tarvainen 2012, 367). Tällaista kehollisesti eläytyvää kuuntelutapaa Tarvainen (2012, 21) kutsuu *empaattiseksi kuuntelemiseksi*. Jos siis antaudun kuuntelemaan musiikkia kehollisesti se vaikuttaa minussa vähän samalla tavoin kuin jos seuraisin tyttärenti

²⁴ Katri Helenalla on vaikuttava diskografia, noin 600 levytettyä kappaletta. En tiedä kuinka monta kappaletta kuuntelin ennen kuin lopetin.

²⁵ Piaf on levyttänyt 435 kappaletta. Äänitteelle tallennettu laulu kuulostaa aina erilaiselta kuin live-tilanteessa esitetty laulu. Ensinnäkin taltioinnille on mahdollista koostaa esitys useammasta ”otosta”, efektoida ja muokata ääntä jne. Esitys saatetaan siten ”väkevöittää”²⁵, täydellistää sen hetket. Tällä tähdätään kuulijan koukuttamiseen, turhat herpaantumiset on jätetty pois ja kuuntelijan odotetaan pysyvän laulavan hahmon läheisyydessä eläytyen laulajan ääneen ja ilmaisuun (Tarvainen 2013, 73). Äänite voi olla teknisesti myös niin huono, että äänestä on vaikea sanoa mitään. Esimerkiksi savikiekoille tallennetut runolauluesitykset tai Hiski Salomaan Amerikan-levytykset antavat kuulokuvan melodiasta, mutta laulajat ovat varmasti kuulostaneet ”paremmalta” livenä. Piafin aikaan studiotyöskentely lienee ollut yksinkertaista, kaikki laulussa kuuluva äänitettiin kerralla. Remasteroidut, digitoidut versiot vanhoista äänitteistä edustavat Piafin kohdalla täydellistämistä.

²⁶ Proprioseptiset aisteihin kuuluvat tasapaino-, liike- ja asentoaistit. Nämä ovat kytköksissä muun muassa tunteiden kokemiseen.

taitoluistelusuoritusta. Liikunnan filosofiasta kirjoittanut Timo Klemola (2005, 100-101) kuvaa kehollista eläytymistä *mikroliikkeiksi*. Nähty liike aiheuttaa katselijassa impulsseja, liikkeen ”alkuja”, joiden avulla katselija eläytyy näkemäänsä. Minä huomaan aina hikoavani ja nykiväni jäähallin katsomossa, kun tyttäreni tekee jäällä monimutkaisia liikesarjojaan. Eläydyn siis suoritukseen fyysisesti. Klemola tarkoittaa (2005, 100) että keho tekee ymmärretyksi sen, mitä on nähty. Kehollahan on jo kokemuksen kautta tietoa, kuinka esimerkiksi hypätään, vaikka en ole itse olekaan koskaan hypännyt kaksoisrättiä.

Keholla on myös kokemus laulamisesta, ainakin suurimmalla osalla ihmisistä. Puhutaan *mimeettisestä hypoteesista (mimetic hypothesis)* (Tarvainen 2012, 142 ref. Cox 2001, 195) joka tarkoittaa, että kuuntelija ikään kuin imitoi laulajan tuottamia ääniä äänettömästi ja mimeettisesti, Tulkitseen Klemolan tarkoittavan samaa, sillä hän huomauttaa (2005, 103) että ”liikkeen harjoittaminen on aluksi imitointia ja toistoa”. Itsekin huomaa joskus eläytyvänsä johonkin lauluun elehtimällä melkein huomaamatta: tapaillemalla ääniteitä, väännelemällä kasvoja jne. Tällaiset reaktiot ovat kokemukseni mukaan tavallisia eikä niistä aina ehkä tule edes tietoiseksi.

Èdith Piafin levytyksiä kuunnellessani minuun tekivät vaikutuksen erityisesti laulajan korkealta ja kovaa soivat pitkät vokaalit joidenkin laulufraasien lopuissa. Esimerkiksi *Padam padam*- laulun päättävän fraasin ”*Qui bat comme un coeur bois*” viimeinen sana ”bois” (lausutaan ”buaa”) kestää Piafin tulkitsemana Bb-sävelkorkeudessa 8 tahtia. Kuunnellessani äänitteeltä tällaista pitkää korkealla soivaa ääntä, aloin vaistomaisesti tuottaa ”tukea”, s.o jännittää alavatsani ja alaselkäni lihaksia sekä kylkilihaksia lapaluista pallean korkeudelle asti, jolloin kylkiluuni levenivät ulospäin. Se tapahtui automaattisesti, laulamatta, koska kehollinen kokemus aiemmasta laulamisesta kertoo minulle, että tällaisen korkean, pitkän äänen tuottaminen vaatii keholta tällaista liikettä (tukea).

Kuuntelemisessa tapahtuva fyysinen *myötätunteminen* (engl. *fellow feeling*) on myös esiintymistilanteessa olennaista. Yleisön täytyy voida vaivatta, teoretisoimatta ymmärtää esiintyjän liikkuvan kehon todellisuutta (Tarvainen 2012, 144 ref. Frith 1996, 205-206). Tämä on olennaista kaikissa esittämissä taiteissa, Frithin mukaan kuitenkin erityisesti musiikillisessa kommunikaatiossa. Esiintyjän kehollaan ilmentämät tunteet välittyvät juuri myötätuntemisen kautta, katselija - kuuntelija saattaa pidättää hengitystään tai ylläpitää samantapaista jännittyneisyyttä kehossaan kuin esiintyjä.

Piafin levytyksiä kuunnellessani palautin mieleeni myös ne ulkoiset olosuhteet, jotka vaikuttivat hänen ääneensä ja ilmaisuunsa. Tarvainen tuo esille, kuinka ympäristö muokkaa kehon liikkeellisuutta (2012, 160-161). Piaf aloitti katulaulajana ollessaan vielä melkein lapsi. Äänen piti

siis kuulua liikenteen hälyn läpi, sillä luonnollisesti mitään sähköistä äänenvahvistusta ei ollut käytössä. Tämä äänen liikkeellinen laatu on mielestäni kuultavissa edelleen myös Édith Piafin laulutallenteissa. Piaf ei juuri kuiskaile eikä käytä huokoista ääntä, vaan laulaa selkeästi ja voimakkaasti. Kuuntelijana voin aistia hänen äänellisessä ilmaisussaan hänen kehonsa energiaa ja liikkeitä. Laulajat oppivat erilaisia kehossa olemisen tapoja ja asenteita myös kuunnellessaan toisia laulajia, kirjoittaa Tarvainen (2012, 161). Ilmeisesti Édith Piaf kuunteli ahkerasti katulaulaja-aikanaan aikansa suosikkilaulajien levytyksiä²⁷

Kykenemme siis aistimaan toisistamme asioita kehollisesti, ja pääsemään näin kuunneltavan laulajan ilmaisuun kiinni. Pystymmekö kuunnellen kuitenkin koskaan jakamaan esiintyjän kokemusta? Katsojana ja kuuntelijana voimme *samastua* ja *eläytyä* näyttelijän tai laulajan esitykseen. Samastuminen on voimakas kokemus oman ja vieraan minuuden yhteydestä, jopa ykseydestä. Eläytyminen taas tekee eron oman, ja toisen kokemuksen välille. Kuuntelijan ja katsojan eläytymisessä on kyse esiintyjän liikkeiden tuntemisesta omassa kehossa, vaikka itse ei liiku. Timo Klemolan mukaan (2005, 100-101) kehollisesti eläytyen voi siis kokea jotain samankaltaista kuin mitä toinen on mahdollisesti kokenut, tai mitä itse voisi mahdollisesti kokea tekemällä vastaavan liikkeen.

Anne Tarvainen kuvailee (2012, 147) kuinka laulaja ja kuuntelija voivat tuntea kehossaan musiikin haltuunottavat voimat. Esimerkiksi liikuttuminen tuntuu kehossa impulssinomaisena liikkeenä; vavahduksena, palan tuntumisena kurkussa, värityksenä jne. Musiikillinen ilmaisu pääsee kehollisesti vaikuttamaan suoraan selkäyttimeen ennen kuin hetkestä ehtii muodostaa tietoista mielipidettä tai kategorisointia. Tarvainen tuo esiin useiden tutkijoiden esimerkkien mukaisesti (2000, 149) liikettä, koskettamista ja tuntemista kuvaavien sanojen kytkeytyneisyyden. Jokin ”liikuttaa” tai ”koskettaa”. Tunteet voidaankin käsittää tuntoaistin sisäiseksi ilmentymäksi. Toisaalta ”minä liikun” ja ”minä olen liikutettu” eroavat ymmärrettävällä tavalla toisistaan. Joko siis päätän itse liikkua tai antaudun liikutettavaksi. Kuuntelemisen kokemuksessa liikuttumisen kannalta on tärkeätä se, että kokemuksessa on jotain itselle juuri tässä ja nyt hetkessä merkityksellistä. *Empaattinen kuunteleminen* on Tarvaisen mukaan (2012, 145) eläytyvää, keholla

²⁷Simone Bertaut´n (1984) *Piaf- Jumalani kuinka olen elänyt*- elämäkerrassa on kuvaus tällaisesta: ”Edithillä oli tapana pysähtyä julisteiden eteen, jotka mainostivat `oikeita` taiteilijoita, niitä, jotka lauloivat sellaisissa varietee-teattereissa kuin Pacra, l’Européen, A.B.C, Bobino tai Wagram: Marie Dubas, Fréhel, Yvonne Georges, Damia, kaikki `suuret`. Bulevardeilla saattoi mennä kuuntelemaan heidän laulujaan automaateista. He olivat todellisia taiteilijoita, ja Édith kuunteli ahneesti. `Ihan kuin mä näkisin ne`, hän sanoi. `Älä naura, kun mä kuuntelen niitä, niin mä näen ne. Äänillä on muodot ja kasvot, ne elää ja liikkuu, ääni on kuin käden viivat, kellään ei ole samanlaista`.” (Berteaut 1984, 43. Suom. Leena Jokinen)

tapahtuvaa kuuntelemista jolla ”pyritään tavoittamaan laulajan ilmaisun herättämiä liikelaatuja ja samalla reflektoimaan, millainen on oma kyky kokea näitä erilaisia laatuja”.

2.2 Ääni ja ilmaisu

Laulajan näyttelemisen uskottavasti on vaativa tehtävä näyttelijältä, joka ei ole varsinaisesti missään vaiheessa erikoistunut laulamiseen ja musiikkiteatteriin. Aiemmin kerroin tuskailustani Katri Helenan roolin kanssa. Tuolloin tein päätöksen, että ääneni on minun ja sillä mennään. Ääni-imitaatio ei voi tulla kysymykseen. Kuuntelemisen kautta löysin tavan ”mennä roolini nahkoihin” ja pystyin lopulta tuottamaan ilmeisen uskottavaa Katri Helenan kaltaisuutta ilmaisuuni. Kehollinen empatia tuotti siis tiedostamattani kehollista ilmaisua. Édith Piafin kohdalla kehollinen kuuntelemisen työtapana osoittautui jälleen toimivaksi ja nyt osasin jo odottaa, että löydän kuuntelemisen kautta kehollista ilmaisua lauluuni. Toisaalta jouduin taas kerran pohtimaan suhdettani *ääneen*.

Ääni syntyy äänihuulten värähtelystä. Äänen laatu eli väri taas syntyy sen kulkiessa ääntöväylän läpi. Ääntöväylä on äänihuultien ja huultien välissä oleva tila, nenäontelo mukaan lukien. Sen muoto ja koko vaikuttavat keskeisesti äänen väriin. Sekä miehillä että naisilla lauluääni voi olla vaalea tai tumma, pieni tai suuri. Jokaisen laulajan ääntöväylä on erilainen, ja siksi jokaisen laulajan äänen värikin on erilainen. (Sadolin 2011, 158. Suom. Jaakko Mäntyjärvi)

Kehon ontelot ja ääniväylän muoto ja liikkeet vaikuttavat siis siihen, millaiseksi ääni lopulta muodostuu. Kaikki luonnolliset äänet muodostuvat perussävelestä ja sen yläpuolisista osasävelistä eli yläsävelistä. Äänen ”saundi” eli väri muodostuu yläsävelsarjan osasävelten keskinäisistä voimakkuussuhteista eli käytännössä niistä äänihuulten tuottaman äänen osasävelistä, jotka resonoiivat ääniväylässä parhaiten. (Tarvainen 2012, 79.) Mitä lyhyempi ääntöväylä, sitä kirkkaampi ja heleämpi ääni ja vastaavasti putken pidentyessä ääni tummenee. Äänen väriä voi harjoittaa muuntamalla ääntöväylää eli kurkunpään, kielen, suun, kitalaen ja nenäontelon sijoitusta ja asentoa (Sadolin 2011, 174).

Édith Piafilla oli voimakas, tunnistettava ääni ja persoonallinen tapa käyttää vibraattoja. Lisäksi ääni oli minusta metallinen ja kiinteä²⁸. Sitä on kuvailtu rintaääneksi, jossa kuuluu nasaalisuus. Tällainen

²⁸ Metallisuus on CVT-laulutekniikan määre. Puhe- ja lauluäänessä on aina tietyn verran metallia, muuten se ei kuulu vaan tulee ulos melkein pelkkänä hengityksenä. (Sadolin 2011, 81.)

ääni on luonteeltaan kantava. Piafin ääntä kuvaili eräs sanomalehtimies runollisesti aivan tämän uran alkuaikoina:

Ja se ääni, se kylmä ääni, väriltään kuin osterit joita bistrojen edessä avataan määristä koreista, ääni jota ei voi määritellä, käheä ja täyteläinen, yhtä aikaa tavanomainen ja ainutlaatuinen...Se kostea, vilustunut, vielä lapsenomainen vaikka jo toivonsa menettänyt ääni käy sisimpään, vääjäämättä, juuri kun sitä ei ajattele, ja saa hölmöimpien ja kuluneimpien laulujen typerääkin typerämmät sanat tuntumaan omassa lajissaan ylivertaisilta ja ehdottomilta. (Brierre 2013, 55. Suom. Nana Sironen)

Suomeksi Édith Piafin tuotantoa levyttäneen ja vuosia oman *Pakko saada laulaa*-esityksensä²⁹ kanssa Suomea kiertäneen Susanna Haaviston ääni taas on pehmeä, matala ja huokoinen. Oma ääneni on oman kuulokuvani mukaan melko metallinen eikä yhtään tumma tai huokoinen. Lehtiarvio *Piaf*-esityksestä arvioi ääntäni ”heleäksi” (Uusi Rovaniemi 31.3.2017). En kauheasti pidä ääneni kuuntelemisesta, omasta mielestäni kuulostan nauhoitettuna usein ärsyttävän nasaaliselta³⁰.

Ääni on siis aina oma. Se on henkilökohtainen fysiologisista syistä ja sen luonnollisia ominaisuuksia pystyy kehittämään. CVT- äänenkäyttökäytännön kehittäjä Cathrine Sadolin (2011, 6) esimerkiksi ei usko, että kenenkään ääni olisi niin ainutlaatuinen, ettei vastaavaa enää tule. Jonkun tietyn äänen ihailussa hänen mukaansa *äänenuodostustekniikan* ihailusta, ei erityisesti äänen erityisyydestä. Sadolinin mukaansa piafmainen vibraattokin on vain harjoittelukysymys³¹.

Laulamisen harjoittelu on hyvin fyysinen prosessi. Vaatii runsaasti harjoitusta, jotta ääni toimisi laulaessa halutulla tavalla. Silti ”oikein laulaminen” ei ole pelkkää tekniikkaa, vaan oman persoonan integroimista musiikilliseen ilmaisuun. Tarvitaan laulajan omia tunteita, muistoja ja odotuksia, jotta ääni ruumiillisena tapahtumana ja laulaminen elettyinä ruumiillisuutena olisivat yhdessä koskettavaa musiikillista ilmaisua, kuten laulaja Tiina Mäntymäki toteaa. (2007, 195.) Itse asiassa esiintyjä voi olla teknisesti laadukas, mutta juuri ilmaisuvoiman eli oman persoonan integroimisen puute saattaa latistaa esitystä niin, ettei se ”kosketa” kuuntelijaa. Esiintyjä on tällöin rajoittanut oman persoonansa osuutta esimerkiksi esiintymisjännityksen takia ja ilmaisun *liike* on pysähtynyt. Liike on tässä yhteydessä ymmärrettävissä analogiaksi musiikillisten elementtien kuten

²⁹ *Pakko saada laulaa*. Kirj. ja ohj. Susanna Haavisto. Saman niminen levytys, jolle Haavisto on suomentanut Piafin tuotantoa.

³⁰ Oman äänen kuulemiseen vaikuttaa äänen kulkeminen ääniaaltoina ilman välityksellä, jolloin oma korva kuulee oman äänen. Tämän lisäksi oma ääni välittyy itselle kallon luiden kautta ja kuulokuva muodostuu näistä kahdesta lähteestä. Oma ääni kuulostaa siis aina itselle erilaiselta kuin muille! (Sadolin 2011, 229).

³¹ Sadolin erottaa kaksi vibraton tuottamisen tapaa: vasaravibrato eli äänihuulivibrato ja kurkunkäpävibrato. Piaf käytti vasaravibratoa, joka lienee tullut häneltä luonnostaan, sillä samaan tapaan vibratoa käyttävät monet (itseoppineet) kansanlaulajat. (Sadolin 2011, 209.)

melodian ja äänenvoimakkuuden ja psyykkisen, metaforisen ”liikkeen” kanssa. (Tarvainen 2012, 151, Mäntymäki 2007, 195.) Jokainen esiintymistilanne synnyttää kuitenkin kommunikaation kautta dialogia eli merkityksiä esiintyjän ja yleisön välille, olipa ilmaisu liikkeessä tai ei. (Mäntymäki 2007, 195.) Kyse on taiteilijan tekemästä tulkinnasta eli teknisen suorittamisen muuttumisesta taiteelliseksi esitykseksi jota katsoja/ kuuntelija tulkitsee.

Myös äänenlaadun vaihtelut ja muutokset ovat Tarvaisen mukaan (2012, 90) osa laulajan tulkintaa ja tunneilmaisua, koska laulaessa tunteet vaikuttavat äänihuulten toimintaan. Esimerkiksi esiintymisjännitys saattaa kiristää lihaksia, jolloin äänessä ja sitä kautta ilmaisussa välittyvä kehollinen jännittyneisyys. Tällaiset tahattomatkin äänenlaadun muutokset merkityksellistyvät kuuntelijalle jollain tapaa sillä Tarvaisen mukaan (2012, 91) kaikki laulajan tuottamat äänet, siis ilmaisulliset äänet, ovat kuuntelijalle potentiaalisesti merkityksellisiä. Vaikka ilmaisun virtaavuudessa olisi katkoksia esimerkiksi jännityksestä johtuen, kuuntelija voi silti tulkita ilmaisua muulla tavoin kuin mahdollisesti ”puutteellisena hengitystekniikkana” (Tarvainen 2012, 101). Muita tällaisia äänenlaadun vaihteluun vaikuttavia asioita ovat esimerkiksi äänen käheys, kovat alukkeet ja sanojen lausumisen erikoinen tapa. Yhtä lailla myös säntillinen sanojen lausuminen, äänen kirkkaus ja selkeys voivat ilmentää tuntemista. Laulaja saattaa tietoisesti hakea itselleen sellaista tunnetilaa, joka vaikuttaa laulamisen motoriikkaan niin että laulamisen liikkeet olisivat ”tunteikkaita” ja sitä kautta ääneen välittyisi jotakin erityistä.

3 Tila

Tässä pääluvussa hahmotan tilan ja kokemuksen suhdetta teatteriesityksen kontekstissa. Käsitän tilan tässä tutkielmassa sekä fyysisenä että psyykkisenä muuttujana. Käsitteen avulla hahmottelen siis esiintymisen fyysisiä olosuhteita ja näyttelemisen tapaa sekä tiloja, joissa esiintyminen ja erityisesti laulaminen tapahtuu. Lopulta tarkastelen myös niitä tiloja, joita laulaminen ja näytteleminen toimintana voi avata sekä laulajan että katsoja- kuuntelijan kokemukseen. Tilalla tarkoitetaan siis monia asioita. Se on vain yksi olemassaolon ulottuvuus, mutta olemassaoloa ja eksistentiaalista tilaa ei voi erottaa toisistaan, sillä olla ihminen on olla maailmassa, kuten Heidegger on asian ilmaissut³².

Annette Arlanderin mukaan (1998, 12) *tilan* muuttuminen arkikokemuksen ylittäväksi *paikaksi* on kokemuksena parhaimmillaan sekä esiintyjälle että katsojalle erityinen elämys. Teatterissa paikka-ajattelu on keskeinen: ihmisten fyysisellä läsnäololla on korostunut merkitys toisin kuin nykyisen mediateknologian aikana yleensä, kun ihmisen sijainnilla ei ole oikeastaan mitään merkitystä. Tuon esille Rovaniemen teatterin Saivo- teatteritilan metamorfoosin *Piaf*-esityksen paikaksi näyttämön ja katsomon uudelleenarvioinnin kautta. Nämä uudelleenarvioinnit liittyivät yhtäältä ohjaajan tekemään *Piafin* esitystekstin sisällön tulkintaan ja toisaalta työryhmällemme annetun Saivo-teatteriravintolatilatilan ulottuvuuksiin ja haasteisiin. Teatteritilaan liittyvä uudelleenarvointi on myös omakohtaisen kokemukseni reflektointia, sillä näyttelijänä kokemus esiintymisestä ympäristönomaisessa tilassa, jossa katsojia oli joka puolella ympärilläni, poikkesi totutusta ”tuolla ovat katsojat ja täällä näytellään”- asetukselta ja näyttelijä joutui (pääsi) kohtaamaan katsojan niin sanotusti silmästä silmään.

Esityksessä yhdistyy Annette Arlanderin (1998, 16) mukaan kaksi tasoa: se on sekä *teos että tapahtuma*. Edellä esittelin Willmar Sauterin (2000) esitystapahtuma- käsitteen ja siinä katsojan ja esiintyjän välillä vaikuttavat kommunikaatiotasot. Annette Arlander käyttää termiä *esityskompositio* kuvaamaan sitä perustaa, jolle esitys tapahtumana voi syntyä.

esityskompositio tai -suunnitelma sisältää kiinnostavasti kolme esityksen ja yleisön välistä *tilasuhdetta*: 1) näyttämö- katsomo- suhteen, 2) tekstin puhuttelutavan (mikäli tekstiä käytetään) ja 3) esittäjä- katsoja- suhteen. Jokainen esityskompositio sisältää myös jonkinlaisen tarjouksen katsojan paikaksi. Se on paitsi esityksen fyysinen katsomiskulma, myös näkökulman ehdotus, joka voi joskus olla jopa rooli suhteessa esitykseen (Arlander 1998, 17). Tila on Arlanderin tarkastelussa

³²Arlander 1998, 21 sit. Heidegger 1954, 139-156, Heidegger 1975, 145-161

siis sekä merkityksiä luova paikka että katsojan ja esiintyjän välinen fyysinen ja psyykinen suhde (Arlander 1998, 47-48).

Esittelen ensin *Piafin* fyysisen esitystilän ja käsittelen sen katsomo- näyttämösuhdetta myös esiintyjän ja katsojan välisenä kokemuksellisenä elementtinä. Kokemukset fyysisestä ja psyykkisestä tilasta liittyvät olennaisesti yhteen ja muodostavat Arlanderin mukaan tilan voiman (1998, 17). Liitän tähän yhteyteen myös esityksen skenografian tarkastelua fiktion tilan ja toisen ajan ja paikan illuusion tavoittelemisen osana. Tämän jälkeen syvennyn *Piafin* kuvitteelliseen, draaman luoman fiktion tilaan ja pohdin millaista tilaa näyttelijäntyö, laulu ja musiikki voivat synnyttää. Tarkastelen tässä yhteydessä myös esityksen musiikkidramaturgiaa.

Annette Arlanderin näkökulma tilaan on ohjaajan tai katsoja positio. Teen huomioita omasta työskentelystäni *Piaf*- esityksen näyttelijänä keskustellen myös Mikko Bredenbergin näyttelijäpositiota hyödyntävän näkökulman kanssa ja kysyn, kuinka oma työskentelyni loi *Piafin* näyttämöllistä tilaa. Koen, että harjoituksissa työskennellessäni loin paljon ”päänsisäistä” yksityiskohtaista rikkautta, jonka avulla reaalinäyttämön tyhjä tila näyttämöllistyi minulle erityisellä tavalla ja vaikutti siten ilmaisuuni erityisesti lauluissa. Bredenbergin mukaan (2017, 92-93) näyttelijä luo näytellessään *näyttämöllistä tilaa* ja vaikuttaa siten myös katsojan kokemukseen tilasta.

3.1 Todellinen tila: Saivo- näyttämö

Piafin esitystila oli Rovaniemen teatterin eli Lappia-talon ravintolateatteritilaksi remontoitu Saivo-näyttämö³³. Siellä on A-oikeuksin varustettu baari ja monenlaiseen muotoon järjestettävissä oleva esiintymistila yleisölämpioineen ja esiintyjille tarkoitettuine takatiloineen. Katsojan saapuessa Lappia- talon yläaulasta rappusia pitkin alas Saivoon vastassa on ensin baari ja pieni yleisölämpio.

³³”saivo”- sanan etymologiasta kiinnostavasti esim. <https://www.kuudesaisti.net/artikkelit/aiti-maa/saamelainen-mytologia-saivojarvet-ja-saivo-tunturit> (viitattu 27.2.2019) Saivo tulee saamen kielen sanasta *sáiva*, joka liittyy saamelaisessa uskonnossa esimerkiksi tiettyihin kirkasvetisiin, laskujoettomiin järviin. Niissä uskottiin olevan kaksi pohjaa ja näin ollen niiden kautta oli mahdollista päästä tuonpuoleiseen maailmaan. Rovaniemen Teatterin kellarinäyttämön nimeäminen Saivoksi on mielestäni hieno oivallus. Se huomioi teatterin maantieteellisen sijainnin saamelaisalueella liittäen nimityksen myös teatterin ”*sáivankaltaisuuteen*”: teatteri on *sáivan* kaltainen liminaalitala, jossa on mahdollista siirtyä ”jonnekin” ajassa ja paikassa. Erika Fischer- Lichte mieltää teatterin *liminaalitalaksi*. Hänen mukaansa ”(...) the actor’s skill in staging the identity of a role outside ‘the mode of belief’ seems to be the precondition to opening a liminal field to spectator which allows him to play with different identities and possibly even encourages him to make a change to his identity” (Fischer- Lichte 2002, 4.) Näkemys viittaa rituaaliin, jossa kuitenkin pääasiassa shamaani tai ”esiintyjä” muuttuu. Initiaatorituaalissa pojasta tulee mies, susiparista aviopari tai shamaanista susi, joka pääsee tuonpuoleiseen hakemaan tietoa. Teatterissa ”muuttuja” on Fischer- Lichten mukaan potentiaalisesti katsoja, sillä näyttelijä harvoin ”muuttuu roolikseen”.

Useimmissa Saivoon tuotetuissa esityksissä baari on rajattu esitystilasta omaksi tilakseen esiripun tapaisilla sivuun vedettävillä kangasverhoilla ja näin oli myös *Piafissa*. Varsinaisessa esitystilassa tai teatterisalissa on erilaisia kiinteitä tasoja, yhdet rappuset (uloskäynti musiikkiopiston puolelle), tukevia lattiasta kattoon ulottuvia kannatinpylväitä, invaluiska ja kolme uloskäyntiä. Keskeisellä paikalla tilassa on muuta tilaa askelman verran matalampi laaja ”monttu”, josta pääsee myös näyttelijöiden takatiloihin. Monttu on rajattu näistä takatiloista kangasverhoin. Monttu on luonteva esiintymispaikka siinä tapauksessa, että yleisö voidaan sijoittaa sen laidoille. Tällöin täytyy kuitenkin rakentaa nouseva katsomo, jotta näkyvyys olisi joka paikasta hyvä.

Piafin ohjaaja Eljas Liinamaalle Saivon tila näyttäytyi uhkana ja mahdollisuutena. *Piaf* annettiin hänelle tehtävänantoluonteisesti ja hiukan yllättäen ohjattavaksi, jolloin aikaa ennakkosuunnitteluun ei juuri jäänyt³⁴. *Piafin* ei myöskään ollut erikseen osoitettu lavastajaa, joten suunnittelu lähti aivan alusta: mitä teemme tilalle ja kuinka se toimisi tekstin sisällön kanssa parhaiten. Käytännössä piti ratkaista, kuinka hyödynnämme erikoisen tilan, eli missä on esiintymistila ja minne sijoitetaan yleisö:

No totta kai se että sai kerran sellasen vapauden, ei ollu lavastajaa jolla olis tässä auktoriteetti ja sitte se vaan tuli jossain vaiheessa kun puhuttiin (...) että mitä jos sen tilan läpäisee joku jonkunlainen risti ni sit ajattelin et korokkeilla risti (...) samalla väistettiin se ramppi mikä mua niinku harmitti et jos ihminen kerran niinku kuolemansa jälkeen herää ja saa sen puheenvuoron jossain klubilla niin kyllä sen sillon pitää olla jotenkin keskuudessa. Eikä siellä rampin takana koska silloinhan se on edelleen siellä jossain jalustalla katseen kohteena ja näin nyt se on siellä keskellä. (Ohjaaja Eljas Liinamaan haastattelu 11.10.2018. Haastattelija Kirsi Kärnä)

Saivo on paitsi teatterisali myös ravintola. Alkuperäinen tilan käyttäjä oli Lapin maakuntamuseo vuosina 1975-2002³⁵. Lappia- talo remontoitiin 2012-2015 ja tällöin Saivo sai nykyisen kaltaisen ravintolateatterin ilmeensä. Ohjaajan tilasuunnittelussa Saivo pysyi ravintolana, kun tekstin esiintyisyys- teemaa korostettiin. Ravintolasta muotoutui ravintolateatteri. Näin tekstin sisältö saatiin vastaamaan tilan orgaanista käyttöä ja päinvastoin. Tila oli siis itsessään loppujen lopuksi melko valmis lavastus vaikkakin yleisön ja esiintyjien sekä haamuorkesterin paikka täytyikin ratkaista. Katsojille rakennettiin tilaan pöytäryhmiä, paikkanumerointia ollut. Katsoja saattoi itse valita paikkansa tilassa. Kuvassa Saivo ilman lavasteita³⁶.

³⁴ Eljas Liinamaan haastattelu 11.10.2018. Haastattelija Kirsi Kärnä

³⁵ https://fi.wikipedia.org/wiki/Lapin_maakuntamuseo (katsottu 2.4.2019)

³⁶ <https://www.rovaniementeatteri.fi/lappia-talo/esittely/> (katsottu 2.4.2019)



Kuva: Rovaniemen Teatteri

Kun tilaan tuotiin punaisella matolla päällystetty catwalk ja montun takareunaan punaiset laskosverhot, tilan luonne ei olennaisesti muuttunut niin että se olisi esittänyt jotain muuta paikkaa kuin mikä se edelleen tuntui olevan: kellariravintola. Ravintolailmettä tehostettiin tilan tunnelmallisella valaistuksella ja pöytiin asetetuilla ravintolan menuilla ja tuikkukynttilöillä. Myös Saivon baarihenkilökunnan asut tukivat ideaa ranskalaisesta kellariravintolasta. Jopa valo- ja äänimestarilla oli esityksissä baskeri päässään. Esitystilanne saattoi näin muistuttaa autenttista Édith Piafin uran alkuaikojen keikkaa.

Helena Anttosen tekstissä on viittaus Édithin lapsuudessaan kokemaan uskonnolliseen kokemukseen. Édith Piafista otetuissa valokuvissa näkyy myös usein kaulassa risti-aiheinen koru. Ohjaajan visio tilaa halkovasta vinosta catwalk-rististä muotoutui lopulta työryhmän yhteistyössä ideoimaksi T:n malliseksi catwalk-ristiksi. Keskelle Saivon tilaa rakennettiin noin puoli metriä leveä, montun läpi kulkeva catwalk. Se koottiin 20 cm korkuisista peräkkäin asetetuista podestoista. Käytävän korottaminen oli käytännön sanelema ratkaisu. Esiintyjät eivät olisi ravintolamaisessa tilassa näkyneet montun pohjalta kuin lähimpänä istuville katsojille. Toisaalta catwalkin korottaminen oli hienovaraista hommaa, sillä Saivon tila on teatteritilaksi matala. Ensin korotimme käytävää noin puolen metrin korkeudelle, mutta tajusimme nopeasti, että se on liikaa-valonheitinten paahteessa peruukkini kuumentui kovasti ja pelkäsin että se syttyy palamaan! Catwalkin toisessa päässä oli punaiset laskosverhot, joita näyttämömies pystyi sivusta nostamaan ja laskemaan. T-ristin ”poikkiviiva” rakennettiin podestoista laskosverhojen eteen poikittain ja pituutta tällä korokkeella oli noin 6 metriä. Monttua halkovan catwalkin toinen pää oli yleisölle tarkoitettujen pöytien keskellä ja se päättyi pieniin tilassa kiinteästi oleviin rappusiin. ”Haamuorkesterilla” eli sähköpianolla ja kontrabassolla oli oma kiinteä paikkansa näyttelijöiden

takatiloihin vievän verhoaukon edessä, montussa catwalkin vieressä. Catwalkin symbolinen risti ei välttämättä välittynyt katsojille, koska sitä ei voinut nähdä kunnolla lattiatasosta. Esiintyjänä olin kuitenkin tietoinen rististä ja sen lukuisat assosiaatiot kristinuskoon, uhriin ja kärsimykseen ja toisaalta kaikenlaisiin elämän risteyskohtiin synnyttivät ajatuksia, mielikuvia ja kehollisia tuntemuksia, joita pystyin hyödyntämään roolityöskentelyssä. Risti toi näyttelijän toiminnalle myös selkeän logiikan: se oli paikka, jossa pääasiallinen toiminta ja tarinan kannalta kaikkein tärkein aina tapahtui. Muualla tilassa saattoi käydä mutta catwalk kylpi melkein koko esityksen ajan valossa ja se ohjasi näin myös katsojien katseen suuntaa.

3.1.1 Ympäristönomainen tila

Teatteriesitysten fyysiset tilaratkaisut voidaan jakaa esityksen ja yleisön, eli katsomo-näyttämösuhteen mukaan joko *suoraan edestä nähtävään* (frontal) tai *ympäristönomaiseen* (enviromental) (Arlander 1998, 14). Tärkein muuttuja tässä määrittelyssä on katsojan paikka eli se, kuinka esitys suhteutuu katsojan fyysiseen katsomiskulmaan. Ympäristönomaisuus toteutuu, kun esitys *ympäröi* katsojaa skenografian tai hajautettujen esityspisteiden avulla. Tällöin esitys mieltyy ”ympäristöksi”: se on luotu tilaksi, ei kehystetyksi kuvaksi. Esitys on ikään kuin maailma, jossa katsoja käy. Annette Arlander (1998, 33) esittelee tämän Arnold Aronsonin näkemyksen väitöskirjassaan erityisesti omiin näyttämöteoksiinsa sovellettuna taiteellis- tutkimuksellisenä ulottuvuutena.

Ympäristönomainen näyttämöllepano edellyttää, että katsoja ei voi nähdä tai hallita koko esitystä yhdellä kertaa. Katsoja on enemmän tai vähemmän asetettu katsomisen valinnan eteen joko esityksen keskelle tai keskipisteeksi. (Arlander 1998, 35.) Katsojan huomiota ei näin fokusoida yksiselitteisesti. Tässä mielessä ympäristönomaisuus voi olla myös katsojien ennako- odotuksien vastainen ja aiheuttaa erikoisia tilanteita:

Piafissa Édithin ensimmäinen sisääntulo oli usein yleisöä hämäävä. Minä (Édith) hiivin esityksen aluksi pimeyden turvin esitystilan ääri laidalla oleville rappusille. Sen jälkeen valot nousivat catwalkille ja Kertojan roolia esittävä Markku Lukka ja muusikko Minna Siitonen tulivat tilaan ja vaihtoivat poskisuudelmia. Siitonen asettautui pianon taakse ja Lukka tervehti yleisöä sen aikaa. Hänellä oli kädessään naisten mustat kengät, jotka hän kävi asettamassa hellästi punaisten verhojen eteen ja aloitti sitten luennoitsijan tyyliin:

KERTOJA: Satayksi vuotta sitten, joulukuun yhdeksäntenätoista päivänä tuhat yhdeksänsataa viisitoista, syntyi Pariisissa tyttö joka sai nimen Édith Gassion. (*Piaf* s. 2)

Tässä vaiheessa Lukka osoitti kädellään minuun päin ja näin *yritti* siirtää katsojan fokuksen minuun. Takanani oleva kirkas lamppu syttyi ja savukone puski teatterisavua ympärilleni. Tällä tavoiteltiin jotain mystistä hahmoa. Asemointini oli haastava joidenkin tilassa olijoiden näkyvyyden kannalta: toisaalta olin melkein lähimmän pöytäseurueen sylissä ja toisaalta täsmälleen seuraavan pöytäryhmän selkien takana. Katsojista osan piti taivutella itseään ja kääntää jo valmiiksi aseteltuja tuolejaan uuteen suuntaan, jotta minut olisi voinut havaita. Usein puhuinkin ensimmäiset repliikkini itsepintaisesti tyhjyyteen tuijottaville selille mikä jännitti tunnelmaa; mitä tästä tulee, jos en saa huomiota itselleni?

Katsojan paikkaa voidaan siis määrittää sekä tilaratkaisuun että skenografisin keinoin. *Piafissa* katsojat ympäröitiin skenografialla: lavastuksella, valaistuksella ja esiintyjien puvustuksella³⁷ luotiin vaikutelma ranskalaisesta kellariravintolasta. Istuessaan ravintolassa katsojat tulivat osaksi esityksen visuaalista maailmaa ikään kuin elävinä lavasteina. Katsojien osuus esityksessä korostui toki muutenkin kuin visuaalisesti:

Etä jos käsitellään esiintyjyyttä ja sellasta esiintyjän ja yleisön suhdetta niin katsojalla tai yleisöllä tai kuulijalla on myöskin näkyvä rooli siinä mielessä. Metahommaa et joutuu katsoja tiedostamaan omat positionsa että miten lähelle vaikkapa uskaltautuu näyttämöalueen keskiosia tai muitten katsottavaksi tai jollain tavalla katsoja joutuu tiedostamaan koko ajan olevansa osa tätä jutunkin käsittelemää taiteilijuutta, esiintyjyyttä ja vuorovaikutusta. Sitä ei pysty kattomaan niinkään ulkopuolelta ja etänä. (Eljas Liinamaan haastattelu 7.10.2018. Haastattelija Kirsi Kärnä)

Arlander soveltaa tutkimukseensa myös teatterintutkija Peter Eversmanin (1992) ajatuksia tilan fyysisestä rakenteesta ja teatterillisestä käytöstä suhteessa katsojan kokemukseen esityksestä tilana. Periaatteessa kyse on siitä, missä määrin katsoja *tietää* katsovansa esitystä ja missä määrin hän torjuu tai unohtaa oman maailmansa ja *uppoutuu* näytelmän maailmaan (Arlander 1998, 69 sit. Eversman 1992, 106-107.) Skenografialla voidaan pitkälti määritellä esitystilän fiktiivistä aspektia.

Kun tila on itsessään lavastus, kuten *Piafissa*, valaistuksella voidaan nostaa esiin tilan merkityksiä toisin kuin teatteritilassa, jossa varsinainen tila pyritään häivyttämään ja luomaan näin illuusio

³⁷ Esiintyjät, baarin henkilökunta, näyttämömies ja jopa valo- ja äänimestari oli puettu ajanmukaisiin tai viitteellisiin asuihin.

toisesta paikasta (Ervasti 2017, 35). *Piafissa* ravintosalia ei pyritty millään lailla häivyttämään, päinvastoin ravintolamaisuutta korostettiin. Valoilla kuitenkin luotiin illuusiota toisesta ajasta ja paikasta. Erityisesti dramaattiset, suoraan ylhäältä tai takaseinästä vaakasuoraan tilaa leikkaavat spottivalot loivat Édithin lauluihin fiktiivistä tilaa.



Kuva: Rovaniemen Teatteri/ Kaisa Sirén

Toisaalta esityksimaailman tilasta saatettiin siirtyä korostamaan esitystilannetta valaisemalla myös yleisöä ja oikeastaan koko esityksen ajan osa katsojista istui valossa, katsottavina.

Saivossa valonheittäjiä ei voi piilottaa tilan mataluuden takia. Ainoat illuusiota tuottavat, piilossa pysyneet valonheittäjät olivat catwalkin alle kiinnitetyt ”kebab- ketjut” eli valoketjut, jotka korostivat catwalkia ja catwalkin toiseen päähän rappusten syvennykseen sijoitettu heitin, jolla pystyttiin luomaan esiintyjästä dramaattisia varjoja punaisiin verhoihin ja catwalkille. Tilassa oleviin tukipylväisiin valosuunnittelija kiinnitti katulyhdyn mallisia valaisimia, jotka loivat lähinnä tunnelmaa ravintolaan. Lisäksi catwalkin risteyskohtaan kattoon oli ripustettu värivalosarja, jonka syttyminen synnytti tilan Gerny’s- kabareelle ja korosti ironisesti Édithin itsetuhoista juopottelua aivan esityksen lopussa.

Piafissa katsojat sijoitettiin ympäristönomaiseen tilaan, jolloin he näkivät toisensa. On mahdollista, että tällainen katsojajositio saattoi vähentää uppoutumista esityksen fiktiiviseen maailmaan. Eräässä *Piafin* esityksessä Rovaniemellä hyvin tunnettu lääkäri esimerkiksi nukahti kesken esityksen ja se kyllä huomioitiin katsojien keskuudessa. Toisaalta, kuten Arlanderkin huomauttaa (1998, 71), katsojille tarjottu ”rooli” esityksen maailman osana voi toimia jopa illuusiota tukevana ”elävänä lavastuksena”.

Arlanderin mukaan katsojilla on usein odotus siitä, että teatterissa esitetään ja kuvataan fiktiivinen maailma (Arlander 1998, 75). *Piafissa* näitä odotuksia mielestäni vahvistettiin antamalla yleisölle

iso rooli ”ranskalaisen kellarikapakan väkenä”. Tästä seurasi myös välittömästi esityksen intensiteettiin vaikuttava taso: kun katsojia oli vähän, esittäminen oli paljon raskaampaa kuin jos katsojia oli täysi salillinen.³⁸ *Piafin* yleisöpalautteissa yleisesti ottaen kiiteltiin ravintolamaista tilaratkaisua³⁹.

3.1.2 Etäisyys

Ympäristönomaisuus liittyy myös katsojan ja esittäjän suhteeseen konkreettisesti etäisyytenä tai läheisyytenä. Ympäristönomaisiksi rakennetuissa esityksissä, kuten *Piafissa*, etäisyydet esiintyjän ja katsojien välillä saattavat vaihdella esityksen aikana.

(...) alkukelassa se ramppi oli siitä häivytetty. Että ollaan niinku kosketusetäisyydellä yleisöstä tai tullaan iholle ja myös tää yleisön sijoittelu siten että et sen pitää olla periaatteessa osittain aleatorinen eli sattumanvarainen sen yleisön kokemuksen. Periaatteessa esityksestä saa niinku olennaisimmilta osin istupa missä vaan niin samankaltasen kokemuksen mutta jokainen meistä on ainutkertainen näkökulma tai vinkkeli tai se että miten lähelle esiintyjä tulee ja mikä olennaista niin tää pakottaa katsojat keskenään johonkin kontaktiin niinku väkisin näkee toisensa, joutuvat ehkä ventovieraan kanssa vastatusten pöydän ääreen tai vieretysten (...) (ohjaaja Eljas Liinamaan haastattelu 7. 10.2018. Haastattelija Kirsi Kärnä)

Ohjaaja Liinamaan mukaan häivytetty ramppi liitti katsojat ja esiintyjät läheisemmin toisiinsa. Hän halusi näin saada aikaan vaikutelman, että Édith on ”keskuudessamme, ei millekään jalustalle nostettuna”⁴⁰. Liinamaa korosti ratkaisullaan fyysisen tilan jakamista esiintyjän ja katsojien kesken ja yhteistä esityskokemusta. Fyysinen ramppi ei siis erottanut Édithiä ja katsojia tilassa. Lisäksi ohjaaja Liinamaa ”käänsi” rampin *Mon Dieu*- laulun ajaksi. Lauloin kappaleen ranskaksi selin yleisöön. Edessäni olevat punaiset verhot avattiin laulun alussa ja edessä aukesi kuviteltu yleisömeri, jossain tämän rampin, neljännen seinän takana. Näin muodostunut ramppi olikin minua ja katsojia yhdistävä; mehän olimme samalla puolella tilassa! Esitystilanne oli jännittävä minulle esiintyjänä fyysisen läheisyyden takia, mutta sitä se oli varmasti myös niille katsojille, jotka eivät

³⁸ Saliin sai ottaa korkeintaan 120 katsojaa. Vähimmillään katsojia oli oman muistini mukaan 19 kpl.

³⁹ Rovaniemen teatterin spontaanit yleisöpalautteet (narikalle kerrotut ja yleisölämpiön aulaan palautelaatikkoon pyytämättä jätetyt) kaudelta 2016/17. Piafia koskevia palautteita 56 kpl. Tila mainittu positiivisessa mielessä 12 kertaa. Yksi katsoja oli pahoittanut mielensä, kun tila oli niin täynnä, että hän joutui istumaan pylvään taakse.

⁴⁰ Eljas Liinamaan haastattelu 11.10.2018. Haastattelija Kirsi Kärnä

olleet tottuneet tämänkaltaiseen teatterin tilankäyttöön. Annette Arlanderin mukaan (1998, 46) esitystilan ympäristönomaisuus ja oman katsomispaikan sijoittuminen esityksen kehukseen eli keskelle esitystä saattaa tuntua katsojasta ahdistavalta. Katsoja joutuu nimittäin esityksen aikana *valitsemaan* mitä katsoo, kääntelemään päätään, tuoliaan ja se saattaa aiheuttaa hänessä hermostumista ja ahdistusta. Esitykseen eläytyminen on tällöin vaikeampaa ja Édith Piaf- niminen roolihahmo saattaa tuntua vain ärsyttävältä esiintyjältä. Toki kysymys on paljolti myös katsojan ennako- odotuksista ja siitä kuinka esitystilanne suhteutuu niihin.

Fyysisen rajan poistaminen usein vahvistaa psyykkistä eli henkistä rajaa katsojan ja esiintyjän välillä, päättelee Arlander (1998, 14). Ympäristönomainen tilaratkaisu ei siten välttämättä ole itsetarkoituksellinen katsojan osallistamisen tai yhteisöllisyyden lisäämisen keino. Esiintyjän ja katsojan välinen etäisyys pystytään säilyttämään myös muutoin kuin fyysisen välimatkan avulla.

Tilaa voidaan ajatella myös kulttuurisidonnaisena sosiaalisena etäisyytenä ympäristöpsykologian tapaan. Seppo Aura, Liisa Horelli ja Kalevi Korpela (1997, 138) tuovat esiin Edvard Hallin (1959, 1966) kehittämän *proksemiikan*, joka on tutkimusala fyysisen etäisyyden ja sosiaalisen tilan käyttämisestä. Ihmisten tilantarve vaihtelee. Teatterin katsomossa pieni ahtaute katsomossa ei välttämättä haittaa, tilanahtaus ruuhkabussissa tai hississä voi menetellä olosuhteiden pakosta myös. Toisaalta, jos mahdollista, ainakin minä istun bussissa mieluiten yksin ja olen hississä niin kaukana muista ihmisistä kuin mahdollista. Hetkelliset intiimietäisyydet eivät ole sosiaalisesti merkitseviä, kun ne tapahtuvat julkisilla paikoilla. Näyttämön hahmojen väliset etäisyydet vastaavasti ovat erityisen merkitseviä.

Hallin mukaan (Aura ja muut 1997, 139-140) voidaan erottaa intiimi-, persoonallinen-, sosiaalinen- ja julkinen alue ihmisten kanssakäymisessä. Julkinen alue alkaa kuuden metrin ylittyessä suhteessa itseen, sosiaalinen alue vastaa suurin piirtein huoneen kokoa, persoonallinen alue on noin käsivarren mitta ja intiimillä alueella ollaankin jo melkein iholla. Näiden lisäksi erotetaan *henkilökohtainen tila* tai ”territorio”, jolla pyritään säätelemään tarvittaessa ”minän rajoja” (Aura ja muut 1997, 141). Omia henkilökohtaisen tilan rajoja säätelee kulttuuristen sääntöjen lisäksi oma persoonallisuus, kanssakäymisen ja toiminnan luonne ja tilan ominaisuudet. *Piafin* esiintymistilanteessa intiimi kosketusetäisyys oli tilan asettama olosuhde, mutta juuri henkilökohtainen tila saneli vuorovaikutuksen laatua.

Mulle esiintyjänä se välillä tuntu siltä että olenko minä tunkeileva siis esiintyjänä että tuunko minä liian lähelle, laulanko minä liian kovaa ja silloin se kysymys menee ehkä niinpäin et onks täs äänisuunnittelussa jotain vikaa et me ei pystytä olemaan näin lähellä että toi selkeästi kärsii toi ihminen. Että kärsiikö sen sen takia et me ollaan

liian lähellä toisiamme vai sen takia et mä laulan niin lujaa et sen kuulolaite hajoo. Tosi monta asiaa menee koko ajan päässä kun toinen ei halua ottaa vastaan. Toisaalta taas ne hetket kun ihminen katsoo suoraan silmiin ja on niinku et laula mulle lisää ja mä oon vaan et kyllä mä laulan sulle lisää et tää on niin hieno tilanne niin ne on ne valtavimmat kokemukset siitä esityksestä. (Eljas Liinamaan haastattelu 11.10.2018, haastattelija Kirsi Kärnä kertoo esiintymiskokemuksestaan *Piafissa*.)

Tilanne oli esiintymisen kannalta muutenkin haastava, koska katsojien etäisyydet suhteessa minuun vaihtelivat ja vain osa katsojista istui kosketusetäisyydellä. Ilmaisun piti kantaa myös julkisen tilan perälle parinkymmenen metrin päähän.

Tilan voima perustuu fyysisen (aistittavan) ja psyykkisen (aavistettavan) yhteenkietoutumiseen ja dynamiikkaan. Jos siis fyysinen ramppi on poistettu, on psyykkisen rampin vahvistuttava, jotta yhteensulautuminen vältettäisiin (ellei ole tarkoitus nimenomaan oleilla tilassa vailla varsinaista ”esitystä”). *Piafissa* oli myös traagiseksi tarkoitettuja kohtauksia, joissa psyykkinen ramppi eli henkinen etäisyys fyysisesti lähellä olevasta katsojasta loi ”tilaa” esittää raskaita ja Èdithille henkilökohtaisia asioita. Vaikka välillä tuntuikin pahalta kuulolaitesedän puolesta, niin enemmän katsojien fyysinen läheisyys kuitenkin nostatti yhteistä tunnelmaa ja palkitsi.

3.1.3 Esiintyjän psyykkinen tila

Minne näyttelijä menee etääntyessään fyysisen tilan rajoituksista? Mitä näyttelijässä tapahtuu psyykkisessä tilassa? Psyykkinen tila on näyttelijän sisäinen tila, katsoja ei voi päästä sinne. En kuitenkaan pidä ajatuksesta, että näyttelijä menisi ”tiloihin”. Se on näyttelijäpuhetta ja tarkoittaa omaan todellisuuteen sulkeutumista, aistien rajoittamista, ylemmyyttä suhteessa katsojaan, jopa jonkinlaista pelosta ja epävarmuudesta johtuvaa ilmaisun puristamista tai holtittomuutta. Ei. Näyttelijän psyykkinen tila on pikemminkin liikkeessä olevaa kehollista havaitsemista ja aistihavaintojen ja assosiaatioiden tuomaa *keveyttä* reaali maailmaan nähden. Erityisesti *Piafissa*, kun lähimmät katsojat olivat intiimietäisyydellä minusta eli reaali maailma oli kädenojennuksen päässä, oli tärkeätä rajata kohtauksia niin, että pääsin emotionaalisesti käsiksi esimerkiksi lauluihin. Olen kuvailut kokemustani pro gradu- tutkielman tutkimussuunnitelmaa laatiessani oppimispäiväkirjassani seuraavasti:

Näyttämö oli TYHJÄ. Eihän siellä ollut mitään. Pelkkä T:n muotoinen kapea catwalk. Niin kun mulla ei ollut ”mitään”! niin mullahan oli kaikki. Mulla oli mukulakiviä, mulla oli katulamppujen peili, märkä, kylmä, oli ikkunat joiden takana porvarit söivät, oli muuri, jossa kasvoi murattia ja jota minä kuin lisko kiipesin, oli sali äärettömyyteen saakka täynnä ihmisiä, yleisömeri oikeastaan. Oli rikostovereita, oli vieteltävä mies, kuin kuvajainen, oikea ja silti pelkkä mielikuva, se toi surua, koska siinä oli se kaksoisvalotus. Mulla oli vaikka mitä. (Kirsi Kärnän oppimispäiväkirjamerkintä 3.7.2018)

Keveys kuvaa mielestäni kuvittelun vapautta aineellisen maailman painoa vasten. Se tuntuu joltain, jonka kautta minun persoonallinen työni voi asettua näyttämölle ilman tuntikausien pohjustavaa keskustelua ohjaajan kanssa päämääristä ja suunnista. Näyttelijä Mikko Bredenbergin kehittämän näyttelijän työtavan, *näyttämöllisen kuvittelun* perustana toimii fenomenologinen reduktio. Lyhyesti sanottuna reduktio on teko, joka irrottaa meidät totunnaisesta, arkipäiväisestä ajattelusta, siitä, joka on meidän hyväksytyä todellisuuttamme (Bredenberg 2017, 72). Tunnen heti keveyttä ajatellessani, että kuvittelulla ei tarvitse olla tiukkaa vastaavuutta todellisuuden kanssa. Välitön havainto vaikkapa teatteritilasta sisältää paljon sellaista, joka tulee sivuutettua koska se ei avaudu arkipäiväisellä asenteella. Tarvitaan ”tietoisuuden suoritus”, astuminen pois arkipäiväisen havainnoimisen tilasta intentionaaliseen tilaan: pois valmiista tulkintamalleista ja ”luonnollisista” selityksistä. Tätä on reduktio. Näyttelijälle tyhjällä näyttämöllä ei ole tyhjää vaan se on Bredenbergin (2017, 25) tarkoittama *näyttämöllisen kuvittelun materiaallinen perusta*:

(...) täällä ovat kadunkulma ja kylmä valo, porvareiden ikkunat korkealla ja lunta jaloissa, ei kenkiä, jalat palelevat. Minä suljen arkipäiväisen tilan tyhjän catwalkin pois tarkastelustani. Olen kuin Pavlovin ehdollistunut koira. Ensimmäiset tahdit musiikkia, valonvaihto ja siinä se on: leveä bulevardi, korkeat talot, minä leijun ilmassa, (koska näen ikkunasta sisälle, siellä syödään juustoja, viiniä, lämpimät kynttilät valavat ihmisten kasvoille yhteenkuuluvuutta, minä olen ulkopuolinen, konkreettisesti!) (Kirsi Kärnän oppimispäiväkirjamerkintä 3.7. 2018)

Näyttelijä- tutkijana Bredenberg on pyrkinyt ”avaamaan sitä tapaa, jolla näyttelijä luo näytellessään tilaa ja vaikuttaa sikäli myös katsojan kokemukseen tilasta” (Bredenberg 2017, 93). Edellisessä kuvaan itseäni leijumassa. Se on mielikuva, joka minulle nousi jo varhain harjoitusvaiheessa liittyen *Piafin* ensimmäiseen laulunumeroon *Joulukadulla* (*Piaf*, s. 2). Kappaleen tekstissä laulun minä on yksin kadulla. Kaikki muut viettävät valoa säteilevien ikkunoiden takana lämmintä, porvarillista,

kadehdittavan aineellista joulua. Laulun minä ei löydä lämpöä, eikä lopulta edes tähteä taivaalta. Tiesin, että minun on kappaleen aikana päädyttävä catwalkin toiseen päähän. Matka ei ole pitkä, noin 10 metriä, mutta siitä piti tehdä pitkä koska kappaleessa on monta säkeistöä. Niinpä kuvittelin mielessäni Riemukaarelle päättyvän monta kaistaa leveän tyhjän alueen. Se oli ehkä tie tai ehkä se vain tasaista maata. Talot molemmin puolin olivat korkeita ja leijuminen mahdollisti ikkunoista sisään katsomisen. Katsominen oli suoraa ja häikäilemätöntä. Ajattelin että minua ei näy, olen jollain tapaa läpikuultava, minä vain katson. Tätä laulun aikana tapahtuvaa ruumiillistettua kuvittelua olen kuvannut myös luvussa 1.1.3. Kuvitteluni muodostaa juuri sen *scoren*, josta kuvauksessa puhun: näyttämöllisen toimintani reitit, suunnat ja rytmin. Niiden *sisältö puolestaan on kuvittelulla syntyvää näyttämöä*.

Bredenberg esittää, että hahmottamalla itsensä kuvittelulle tai reaalille, olemassa olevalle näyttämölle katsojan näkökulmasta käsin, näyttelijä luo samalla itselleen *kuvitteellisen kehon*. Se voi lentää kuten omassa kuvittelussani, se voi olla ihmismäinen tai pelkkä kasvoton ihmismäinen muoto.

Siinä tapauksessa, että kuvitteellinen keho ei noudata kaikkia reaalisen ruumiini rajoituksia, kohtaan näyttelijänä aina välttämättä kysymyksen: tuleeko kuvitteellisen kehon ilmentyä jollain tavalla reaalissa ruumiissani ja miten reaalinen ruumiini voi silloin ilmentää kuvittelemani kehoa? Voin kohdata tämän kysymyksen reaalisen ruumiini ja kuvitteellisen kehon erosta monin eri tavoin ja eri asentein. Vaikkapa: Mielenkiintoista! Miten voisin ilmentää reaalilla ruumiillani kuvittelemani Jättiläistä? Tai: Ahdistavaa! En taivu kuvittelemani kehon asentoon! (Bredenberg 2017, 54- 55)

Tietenkään en voinut fyysisesti lentää laulaessani *Joulukadulla*- kappaletta. Minun täytyi jotenkin asettaa kuvittelemani lentävä hahmo realinäyttämölle⁴¹. Realinäyttämön tyhjiys, tarpeiston ja lavastuksen poissaolo sekä valosuunnittelijan asentamat ”tähdet”, kirkkaat pistevalaisimet siellä täällä katossa helpottivat prosessia. Kuvittelussa ilmennyt lentämisen keveys kulki mukanani nyt ikään kuin ilmaisu suuntaavana ajatuksena. *Joulukadulla*- kappaleen teksti on rankka ja synkkä, mutta kuviteltu lento ehkä kevensi sen ilmaisu. Bredenbergin mukaan (2017, 139) *kehollisella tasolla katsoja voi näyttelijän kanssa jakaa kuviteltua näyttämöä*. Hän perustelee väitettään asettamalla näyttelijän katsomaan omaa näyttämöllistä mielikuvaansa. Kuvitteellisen katsojaposition ottaminen on näyttelijän keino ohjata itseään. Tähän perustuu Bredenbergin (2017,

⁴¹ Mikko Bredenberg (2017, 130-132) kuvaa tällaista työvaihetta ”projisoimiseksi”, ”sisentymiseksi” ja ”erottelemiseksi”. Ne ovat erilaisia ruumiintekniikoita, joiden kautta näyttelijä määrittää suhdetta näyttämöllisen mielikuvansa ja realinäyttämön yhdistyessä.

140) mukaan myös mahdollinen mielikuvien yhteisyys. Mielikuvien riittävä samankaltaisuus on *jaetun kuvittelun tila*.

Oletan, että suhteellisen keveä ilmaisutapani *Joulukadulla*- kappaleessa välittyi kehollisesti kuuntelija- katsojalle jonkinlaisena keveytenä. Esitystallennetta katsoessani kuulen, että ääneni ei ole puristeinen, tekstin kuvaamaa ahdistusta ilmentävä vaan toteava, suora. Yhdessä laulun tekstin kanssa ilmaisuni vaikuttaa jotenkin mielenkiintoiselta. Kuvitteluni joka tapauksessa eristi minut psyykkisen rampin avulla laulun fiktiiviseen maailmaan.

3.2 Fiktio tila: *Piaf*

Kun lähtökohtana esitykselle on draamateksti kuten *Piafissa*, se sisältää yleensä vihjeen tai oletuksen siitä missä tarina tapahtuu. Perinteinen dramaturgia sisältää vihjeitä tilasta sekä dialogissa että sekundääritekstin tasolla⁴². *Piafin* sekundääritekstissä ei kuitenkaan ole yhtään varsinaista näyttämöohjetta tai suoraa viittausta tapahtumapaikaksi, joten niitä täytyi etsiä dialogista ja laulujen lyriikoista. *Piafissa* kaikki tekstiin kirjoitettu dialogi tapahtuu Édithin, Kertojan, Kertojan ottamien roolien (Isä, Leplee, Asso, Cocteau, Yves) ja yleisön välillä. Katsojat huomioidaan tekstissä monta kertaa, kun joko Edith tai Kertoja osoittaa repliikkinsä suoraan heille. Tavallaan yleisön edustajat on kirjoitettu näytelmään kolmanneksi rooliksi. *Piafin* esityksessä yleisö otettiin monin tavoin mukaan tarinaan. Katsojia roolitettiin esityksessä puhuttelemalla ja nimeämällä heitä ainakin Lauuillan katsojiksi, Ohikulkijoiksi, Hienostokorttelin väeksi, Gerny's- yökerhon asiakkaiksi, Taiteilijoiksi, Sutenööreiksi ja Rikollispomoiksi. Nimeäminen loi dramaturgisesti esitykseen fiktion aikaa ja paikkaa, ja laajensi kohtausten ”kokoa” intiimeistä kahden hengen kohtauksista massiivisiksi jopa sadan hengen kohtauksiksi.

Anttosen draamatekstissä on käytetty kertojaa. Se korostaa teatteriesityksessä eppisyyttä; tarina tai tapahtuma kerrotaan eikä siihen eläydytä. Kertoja pystyy luomaan yleisölle tunteen tässä- ja nyt- tapahtumisesta eli draamatekstin ja vastaanottotilanteen yhtäaikaaisuudesta. Annette Arlander (1998, 17) huomauttaa myös, että suhteellisen pienissä tiloissa voi olla miellyttävämpää seurata esiintyvää kuin erityisen eläytyvää esittämistä. Saivo- näyttämön tila ei ole suuren suuri, joten Kertojan ja Édithin suoraan katsojille suunnattu puhetapa antoi itse asiassa tekstin kautta vihjeen myös reaalisen

⁴² Sekundääritekstiä on kaikki ei puhuttavaksi tarkoitettu teksti plarissa: rooliluettelo, puhujan nimeäminen, esipuhe, otsikot ja näyttämöohjeet

tilan käytöstä. Toisaalta roolihenkilöiden vähäinen lukumäärä kertoo saman asian. *Piaf* on ”pienen puolen juttu”.

Piafissa oli oikeastaan kaksi kertojaa: Kertoja ja Èdith. ”Kertojan” rooli on Helena Anttosen draamatekstistä tulkittavissa jonkinlaiseksi historioitsijaksi tai esitelmöijäksi, joka haluaa kertoa yleisölle traagisen tarinan suuresta laulajattaresta. Hän pääsee myös ääneen ensimmäisenä, hänellä on hallussaan Èdithin kengät ja hän ”manaa” Èdithin henkiin. Kertoja esittelee aluksi tarinan taustat käyttäen adjektiivien väritettyä, dramaattista kieltä. Èdithin syntymä tapahtui Kertojan mukaan ”vuoden pimeimpänä ja kylmimpänä aikana kurjassa Bellevillen kaupunginosassa”, lapsuudessaan Èdith oli ”heiveröinen, sokea ja avuton”. Èdithin äitiä Kertoja kuvaa ”levottomaksi, juopoksi ja pahasuiseksi”. Kun päästään kronologiassa Èdithin ensimmäiseen julkiseen esiintymiseen, Kertoja tempautuu tai tempaistaan mukaan tarinan illuusioon, hän häviää olemasta ja muuttuu sekundääritekstin mukaan Isäksi. Joko kyseessä on leikki, jota molemmat haluavat leikkiä tai sitten jompikumpi kertojista haluaa kertoa oman näkemyksensä Isästä. Esityksessä Kertoja otti Isän roolin vapaaehtoisesti ja veti Èdithin mukaan leikkiin. Isä jonglööri ja teki kaikenlaisia hauskoja ilmeitä ja näin siirryttiin hetkeksi Èdithin lapsuuteen. Helena Anttosen teksti toimii saman dynamiikan varassa loppuun asti: tarina etenee kronologisesti Èdithin syntymästä kuolemaan saakka Kertojan ja Èdithin ottaessa vuoron perään suunvuoron kertoen omaa versiotaan tarinasta suoraan yleisölle. Kerronnan vastapainoksi laulut syventävät kohtauksia ja päästävät katsojat kiinni Èdithin tunteisiin.

Olennaista esiintyjä- katsoja- suhteessa on se, tunnustaako esiintyjä avoimesti katsojan läsnäolon. Jos katsojan läsnäolo tunnustetaan avoimesti ja katsojaa puhutellaan suoraan, on mahdollista, että tilanteessa saattaa syntyä jonkinlainen spontaani dialogi. Katsojan läsnäolon voi tunnustaa myös epäsuorasti esim. siten että katsoja ei ole olemassa roolihenkilölle, mutta näyttelijälle kylläkin. Tällöin näyttelijä esimerkiksi rytmittää puhettaan suhteessa katsojien reaktioihin. Katsoja voi myös olla roolihenkilölle olemassa mutta ei katsojana vaan jonakin esityksen maailmaan kuuluvana ominaisuutena. Arlanderin mukaan (1998, 178-179) kaikkein suurin vaikutin esittäjä- katsoja- suhteessa saattaa olla esiintyjän henkilökohtainen tapa näytellä. Esityskompositiossa pitääkin olla improvisointivaraa, jos aikoo puhutella katsojaa suoraan, koska silloin niin näyttelijä kuin katsojakin ”pääsee irti”. Tämän huomasimme Kertojaa näyttelevän Markku Lukan kanssa molemmat. Katsojat saattoivat rentoutua avoimessa kontaktissa niin, että dialogia näyttelijöiden kanssa alkoi syntyä spontaanisti. Tilanteet olivat yleensä hauskoja ja kerran sain jopa kukkakimpun esitystä seuraavana päivänä katsojalta, jonka kanssa oli tullut turistua esityksessä.

3.2.1 Musiikkidramaturgia

Millie Taylorin mukaan musiikkiteatterin tutkimuksessa keskitytään usein siihen, kuinka hyvin tai huonosti musiikki palvelee teoksen tarinaa ja juonta. Musiikkiteatteri koostuu Taylorin näkemyksen mukaan (2012, 12) eräänlaisesta integraation kaanonista⁴³, jonka ulkopuolella on kerronnaltaan eriytyneitä musiikkiteatteriesityksiä kuten revyyt, biografiset ja kooste- eli jukebox- musikaalit. Helena Anttosen *Piaf* asettuu tämän joukon jatkoksi.

(...) documentary style compilations (bio- musicals) whose texts are biographical rather than fictional such as *Jersey Boys* (2004), the story of Frankie Valli and The Four Seasons- and *Buddy* (1989)- the story of Buddy Holly. These musicals appear to eschew developed or complex narrative in favour of a simple plot or biography as the excuse to revisit the favourite songs. (Taylor 2012, 150).

Piafin käsikirjoitus on ohut, 24 sivua, mutta esityksen kesto oli kuitenkin väliaikoinen noin 2 tuntia. Lauluilla ja musiikilla on siis merkittävä osuus esityksessä. Minkäänlaista nuotistoa (*score*) *Piafissa* ei ollut, eikä käsikirjoitus sisältänyt myöskään laulujen sanoja. Kapellimestari-muusikkomme etsi nuotit kirjastosta ja netistä ja minä valikoin niihin suomennetut sanat. Teimme sovitusvalinnat yhteistyössä. Lisäksi jokaisen kappaleen kohdalla piti etsiä tekijänoikeuksia nauttiva taho ja kysyä lupa kappaleen esittämiseen.

Anttosen draamatekstissä ei ole kohtauksia. Musiikkinumeroit rytmittävät tekstiä kuitenkin kohtauksenomaisesti ja muodostavat sisällöllisesti yleensä suoran jatkumon edeltävästä dialogikohtauksesta. Musiikilla on Richard Kislanin (1995, 214-217) mukaan teatterissa erilaisia funktioita, se on hänen mukaansa sitä, mitä se *tekee*.

Musiikki ensinnäkin vahvistaa draamassa tunnetta tavalla, johon puhekieli ei yllä. Henkilö esimerkiksi puhkeaa lauluun, kun tunne on käymässä liian isoksi. *Piafissa* erityisesti kuoleman käsitteleminen loi laulun paikan. Lapsen kuoleman kohtaaminen synnytti *Karnevaalilyön* ja Édithin rakastetun, Marcel Cerdanin kuolema *Mon Dieun*. Musiikilla voidaan myös vahvistaa draamallista toimintaa ja tunnelmaa. Musiikki voi enteillä, vihjata ja antaa jollekulle hahmolle tietynlaista persoonaa vaikkapa aina kun tämä tulee näyttämölle tai hänestä puhutaan tai häneen viitataan. Tästä

⁴³ Integraatio- tai *yhtenäismusikaalit* (Kaisa Paavolaisen käyttämä termi) kehittyivät kevyemmistä musikaalikomedioista 1940-60 luvulla Yhdysvalloissa. Ne eivät ole läpisävellettyjä vaan koostuvat laulu-, tanssi- ja puhekohtauksista kuitenkin niin että ne muodostavat dramaturgisen kokonaisuuden, jonka tarkoitus on kuljettaa juonta ja syventää henkilöahmoja. Ensimmäisenä yhtenäismusikaalina pidetään Richard Rogersin ja Oscar Hammerstein II:n *Oklahoma!* :a vuodelta 1943. 1960-70-luvuilla yleistyi ns. *teemamusikaali* (Paavolaisen suomennos). Lineaarinen juoni korvautui useasta näkökulmasta käsitellyllä teemalla tai metaforalla. Megamusikaali syntyi 1980- ja -90- luvuilla Tällaisten suurmusikaalien samankaltaisia produktioita toteutetaan ympäri maailmaa. (Paavolainen 2013.) <http://rakkaudestamusikaaliin.blogspot.com/p/sanasto.html> (luettu 3.4.2019)

käytetään myös nimitystä *leitmotif* eli johtoaihe- tekniikka. Musiikilla luotiin *Piafissa* tunnelmaa ja paikanvaihdoksia. Édithin tekemä Amerikan- kiertue merkittiin kontrabasson soittaessa walking base- komppia⁴⁴, Marguerite Monnot, Édithin luottosäveltäjä esiteltiin *Mon Legionnaire*- kappaleen harjoitustilanteena ja esityksen muusikon säveltämät muunnelmat musette- valssista⁴⁵ virittivät esityksen alussa ”ranskalaista” tunnelmaa ja sulkivat tarinan esityksen lopussa.

Piafissa haitari oli keskeinen soitin. Se toimi ikään kuin Édithin alitajunnan äänenä. Tekstin alussa Kertoja kertoo säälivään sävyyn Édithin lapsuuden kuluneen sokeana. Esityksessä haitaristi alkoi tällöin soittaa pisteääntä, Édith reagoi siihen ja vastasi Kertojalle:

ÉDITH Miten niin avuton? Kuka vaan erottaa että tuo on Carmenin tuoksu. Ja tämä on Rosen käsi. Ja kuulee että juuri nuo ovat Marien askeleet. Ja näkee kaikki muutkin äänet. Puheen, hyräilyn, laulun...Ei ole mitään ihanampaa kuin ääni. Siksikö minä myöhemmin suljin silmäni kun lauloin? Ettei olisi mitään muuta kuin ääni. (*Piaf*, 3)

Myöhemmin pisteääni pakottaa Édithin laulamaan ja käsittelemään suruaan lapsen kuolemasta. Tekstin lopussa Kertoja kokoaa tarinan monologillaan kertoen Édithin kuolemasta. Olin tässä vaiheessa näytellyt sairaan ja rampautuneen Édithin fyysisesti kutistuneena ja heikkona. Haitari kuitenkin ”herättää” Édithin Kertojan monologin aikana takaisin ”kuolemattomuuteen” ja antaa Édithille mahdollisuuden esityksen viimeiseen sanaan, joka on laulu *En kadu mitään*. Kiskanin mukaan musiikki voi määrittää ja ylläpitää dramaattista mielentilaa. Lisäksi se voi yhdistää esityksen osia toisiinsa ja aikaansaada tanssin. Tanssinumeroita Piafissa ei ollut lukuun ottamatta ironista *Karusellini*- numeroa. Édithin rakastettu on kuollut ja Édith purkaa ahdistustaan juhlimalla kosteasti. Tein Édithille lauluun pienen can can- numeron. Ironia tuli siitä, että tämä can can- tanssija oli liian huonokuntoinen ja humalassa onnistuakseen luomaan keveän ja iloisen vaikutelman.

Laulujen erottaminen dialogista omiksi maailmoikseen oli mielestäni minun ja ohjaajan yhteinen dramaturginen ratkaisu. Toinen vaihtoehto olisi varmasti ollut esittää kappaleet ikään kuin ”konserttiversioina”. Lauluilla on musiikintutkija Anne Tarvaisen (2012, 275) mukaan yleisesti ottaen mahdollista irrottautua draaman ajallis- paikallisesta tilanteesta ja muodostaa oma sisäinen maailmansa, *laulun maailman fiktiivinen tila*.

⁴⁴ Bassolinja, joka jäljittelee kävelyn rytmia. Tunnetaan erityisesti jazzin, bluesin ja rockabilly- tyylien bassolinjana. <https://en.wikipedia.org/wiki/Bassline> (luettu 3.4.2018)

⁴⁵ 1800-luvulla Ranskassa syntynyt valssityyli, jonka otti vaikutteita monelta suunnalta ja muodostui suosituksi erityisesti haitarilla soitettuna. [https://fi.wikipedia.org/wiki/Musette_\(harmonikka\)](https://fi.wikipedia.org/wiki/Musette_(harmonikka)) (luettu 3.4.2019)

3.2.2 Laulun maailman fiktiivinen tila

Laulaja on laulaessaan harvoin ”oma itsensä”. Laulun teksti muodostaa yleensä mielikuvan *laulun minästä*, henkilöstä, joka kertoo kyseistä tarinaa (Tarvainen 2012, 115). Tekstin ”minä” ei ole sama asia kuin laulun kirjoittaja, vaan tarinan maailmassa eksplisiittisesti tai implisiittisesti esiin tuleva hahmo. Piafissa laulaja oli melkein kaikissa numeroissa Édith.

Kertojalle rakennettiin yksi laulunumero. Taustamateriaalia Édithin roolia varten hankkiessani olin lukenut Simone Berteat’n Piaf- elämäkertakirjasta *Jumalani kuinka olen elänyt* kuvauksen nuoresta Yves Montandista (alkuperäinen nimi Ivo Livi). Hänen ja Piafin kohtaaminen oli kirjan mukaan jonkinlainen kuumottava koe- esiintyminen. Ivo esitti Berteaut’n sanoin (1984, 232) ”vanhoja amerikkalaisia viisuja, epäaitoja cowboy- lauluja”. Anttosen tekstissä ei kuvailla Yves’ia mitenkään ja me työryhmän kanssa päätimme laajentaa Anttosen tekstiä. Yves saikin esittää kuluneen cowboy- laulunumeron.

Laululla on oma ”tilansa” suhteessa ympäröivään maailmaan (Tarvainen 2012, 275). Laulun tila on fiktiivinen, ”maisemallinen” tila, johon laulun minä sijoittuu. Se on paikka, jossa laulun tarina tapahtuu. Erityisesti laulun **sanat** avaavat ”maisemaa”. Jos Édith kerran pystyi ”näkemään äänet” (*Piaf*, 3; Berteaut 1984, 43), katsoja- kuuntelijalla on tietysti sama mahdollisuus ”nähdä” laulun avaamia maisemia:

6.MUSIIKKI: KARNEVAALIYÖ (*Piaf*, 6)

Karnevaaliyö/ suuret kellot lyö/ soinnut haitarin/ saa mut sekaisin

Tanssin kuuma yö/ on tanssijoiden työ/ joka ilta saan/ kuulla riemuaan

Kiertyy lukossa avaimeni/ pyörii kolmasti ympäri noin

sekoittuu ääniin rakkauteni/ miten pakoon niiltä päästä voin

Tuo kumu sävelten/ seinää kiiveten/ saavuttaa ne mun/ huoneen lukitun

Karnevaaliyö suuret kellot lyö/ soinnut haitarin saa mut sekaisin

se sama kertosa ei suruani näe/ ja kun katson kuolemaa/ ne soittaa lujempaa

Miks kuollut suruuni mä silloin en/ kun yksin mut jätit kulkemaan

edes huuto hauraan sydämen/ ei saa niitä vaikenemaan

Aina samaa sävelmää/ se on yhdentekevää/ itke tyttö vaan/ ja ne jatkaa riemuaan

ja ne huutaa kiihkoaan/ pitää kaiken omanaan/ ne saavat palkkion/ minä karvaan tappion! (suom. Susanna Haavisto)

Tämä teksti, *Karnevaaliyö*- niminen kappale, on *Piafissa* kohdassa, jossa Édith havahtuu ymmärtämään, että hänen lapsensa on kuollut. Tämä tausta ohjasi kappaleen esittämistä. Kappaleen teksti vilisee pakahduttavia sanoja kuten ”suru”, ”kuolema”, ”sekaisin” ja käskymuotoinen ”itke”. Tarvaisen mukaan (2012, 276) kokemus laulun maailman tilasta on yksilöllinen ja siihen voi liittyä paljon assosiativisia elementtejä. Omat assosiaationi pakahduttavista sanoista muodostivat ääneni kautta jonkinlaista ahtautta ja pakahduttavaa olotilaa. Laulun dynamiikka alkoi esityksessä hyvin pienestä äänestä, pitkistä tauoista sanojen välillä ja fyysisestä liikkumattomuudesta. Se päättyi lähes huutoon, äänen säröilyyn ja fyysiseen tempoiluun. Ikään kuin olisin ollut karpänen hämähäkin verkossa. Seuraavassa kuvailen *Karnevaaliyö*- kappaleen esittämistä.

Tyhjässä esitystilassa ei ole lasta eikä sairaalan sänkyä. On valo, joka sammuu toisella puolen salia, suoraan minun edessäni ja uusi liian kirkas valo syttyy muutaman sentin päässä minusta, suoraan yläpuolellani, muodostaen valokeilan tai valoseinän. Se ohjaa toimintaani, pakottaa minut reagoimaan siihen. Haitarin pisteäni esittää myös oman vaatimuksensa. Se ei lopu, ellen muuta sen säveltä. On alettava laulaa. Samalla etäännyin edeltävän kohtauksen avoimesta kontaktista ja yleisön kanssa flirttailusta omaan sisäiseen tilaan:

Istun likaisella lattialla, huone on iso mutta tila on ehkä yksiö. Ovi on suoraan edessäni ja siinä on vanhanaikainen lukkopesä, siihen ulkoapäin työnnetty avain näkyy siis sisällä. Tässä lukossa se jostain syystä toimii näin. Minulla ei ole paljoa päällä. On kuuma ja pimeää. Kuuluu sambamusiikkia, en näe kulkuetta mutta tiedän että se on jossain lähellä. (Oppimispäiväkirjamerkintä 3.7.2018. Kirsi Kärnä)

Reaalinäyttämöllä on edelleenkin vain minä- esiintyjä ja verhopäädyssä haitaristi- esiintyjä, joka katsoo minua ja pitää yllä pistävän kimeää ääntä haitarista.

Näkikö katsoja kuvittelemanani yksiön? Entä seinän? Ehkä. Eteeni catwalkille heijastui pimeyden leikkaava pystysuora valo tai valoseinämä. Mikko Bredenberg (2017, 143) pitää yhtenä näyttelijän taidon ulottuvuutena kykyä ohjata katsojakokemusta yhdistämällä reaalinäyttämö ja oma näyttämöllinen mielikuvansa. Mistä tiedän mitä katsoja kokee tai näkee? Ainakin yhteinen keskittyminen, kontaktin intensiivisyys ja latautunut hiljaisuus kertovat minulle sensorisella tasolla, kuinka ilmaisuni ”uppoaa”. Bredenberg (2017, 143) käyttää sanaa ”tartuttaminen” kuvaamaan näyttelijän pyrkimystä synnyttää katsojan kanssa kokemus yhteisestä näyttämöllisestä tilasta. ”Hengitykseni, liikkeen ja ääneni pidäkkeisyydellä pyrin esitystilanteessa määrittelemään, voisiko sanoa tartuttamaan, katsojan ruumiin”, Bredenberg kirjoittaa.

Tunnistan omassa työskentelyssäni eroavaisuuksia Bredenbergin metodiin, koska hänen ehdottamansa työtavan käyttäminen ei ollut minulle *Piafin* aikaan tietoista. Sain kuitenkin paljon ”tilaa” ohjaajalta ja myös tyhjä näyttämötila ohjasi minua etsimään omia ratkaisuja. En tietoisesti mielestäni ohjaillut katsojaa näkemään samaa kuin minä. ”Näkyjeni” tuottama ruumiillisuus, kyseisessä *Karnevaaliyö*-kappaleessa esimerkiksi korkkiruuvimainen fyysinen kierteisyys laulajan mentaalista umpisolmua ilmentämässä toivoakseni välittyi katsojalle.

3.2.3 Lyriikka

Laulujen sanat luovat maisemia. Musiikkiteatteriesityksen kontekstissa laulujen sanoituksilla on myös muita tehtäviä. Millie Taylorin (2012, 154) esittelemässä elämäkertamusikaalissa (*bio-musical*) laulut sanoituksineen ovat oletettavasti ainakin osalle katsojille tuttuja. Musiikillisen materiaalin tunnistaminen aktivoi Taylorin mukaan katsojia liittämään kappaleita omaan elämäänsä. Tällainen *henkilökohtaisesta nostalgiasta nouseva osallisuus* on myös katsomossa jakautuva piirre ja parhaimmillaan yhteinen tunnistamisen nostattama mielihyvä synnyttää aivan toisenlaisen esitystilanteen kuin esitys, jonka materiaalia yleisö ei etukäteen tunne.

Richard Kislán on jaotellut laulujen sanat sen mukaan, mikä tehtävä niillä on musikaalissa⁴⁶. Käyn seuraavaksi *Piafin* kappaleet läpi soveltaen Kislánin mallia. *Piafin* lauluthan ovat Édith Piafin ohjelmistosta poimittuja, tunnettuja kappaleita. Ne edustavat ranskalaista chanson- perinnettä. Chansoneissa lyriikka on keskeistä, jopa musiikin kustannuksella. Piafin tuotanto on viihteellisempää, sanoituksiltaan yksinkertaisempaa kuin lajin ns. kirjallinen haara, jota esim. Jacques Brel edustaa. Yhteistä melkein kaikelle chanson- perinteelle on sanoituksissa esiintyvä pessimistinen rakkauskäsitys, individualismi, auktoriteettivastainen elämäkatsomus, pasifismi, raha, ja hiukan yllättäen ekologinen ja kansainvälinen ajattelu. (Tölkki 1984, 9-10.) Minua kuitenkin kiinnostaa, missä määrin Kislánin lähinnä integraatiomusikaaleihin soveltuva ajattelu ylittää Piafin kaltaiseen elämäkertamusikaaliin. Laulujen tehtävät musikaalissa ovat: 1) rakkauslaulut (*ballads*), 2) hurmauslaulut (*charm songs*). Ne vapauttavat hymyn ja antavat tunteen siitä, että kaikki tulee päättymään hyvin, 3) huumori/ hauskuutuslaulut (*comedy songs*), Laukaisevat jännitystä, kääntävät turhautumisen nauruksi. 4) Minä olen -laulut (*I am -songs*), sanat ovat erityisen tärkeät, tämän tyyppinen laulu kertoo jotain olennaista hahmosta ja tilanteesta. 5) Minä haluan -laulut (*I want -songs*) tuovat esiin hahmon halun ja/tai toiveet ja kuljettavat juonta. *I want -*

⁴⁶ Käytän tässä Satu Rätty-Tuomisen suomennoksia tämän pro gradu- tutkielman pohjalta (2014)

laulun aikana tapahtuu yleensä muutos juonessa. 6) Erikoismateriaali (*special material*). Viimeinen kategoria sisältää erityyppisiä lauluja, joilla ei ole mitään edellä mainittua funktiota. Niitä on voitu kirjoittaa esim. esityksen vetonaulalle henkilökohtaisiksi briljeerausnumeroiksi. (Kislan 1995, 197.)

Kappaleet ovat esitysjärjestyksessä.

1. *Joulukadulla (Le Noël de la rue)* aloitti esityksen. Koska se on melko tuntematon kappale, luulisin että sanoja kuunneltiin sen vuoksi tarkasti. Joulukadulla voisi olla ”Minä olen”- kappale: *Mihin noin kiire työllä, kun lentää paljain päin/ Kai tahtoo hän bulevardelle silmät tähtinä kimmeltäin* (suomennos Esko Elstelä). Laulaja kertoo nuoresta tytöstä kolmannessa persoonassa, mutta tulkitsin esityskontekstissa laulavani itsestäni, hahmostani. Hahmo ja tarina tulevat esitellyiksi.

2. *Hanuristi (L'accordéoniste)* on myös hän-muodossa kerrottu surullinen tarina ilotytöstä, joka rakastuu haitaristiin ja sitten menettää hänet sodan takia. Esityksessämme sen laulaa 9-vuotias Edith, kun hänet on pakotettu esiintymään. Laulua voisi tässä yhteydessä pitää erikoismateriaalina, se on varhainen briljeerausnumero, joka tarkoitus oli loksauttaa Isän suun auki ja antaa tarinaan viite siitä, mitä on tulossa.

3. *Padam, padam* on ”minä olen”-laulu, Piaf muistaa ensimmäisen vakavasti otettavan miessuhteensa, tekee siitä pilkkaa ja vakuuttaa elämänhaluaan jopa melko mahtipontisesti: *Säästän surua päivään myös huomiseen/ elämäni soi laulussa jolla on/ kivisydän/ sydän kivinen* (suomennos Susanna Haavisto). Se voisi olla myös ”charm song”, koska Piaf ei välitä sydänsuruista vaan porskuttaa eteenpäin ja kutsuu yleisöä mukaan samaan kaikkivoipaisuuteen.

4. *Karnevaaliyö (Les Flons-flons de bal)* on tuskainen rakkauslaulu. Se on sijoitettu tekstissä pitkän ja melko kepeän alkuhulinan leikkaavaksi elementiksi. Piaf tajuaa, että hänen lapsensa on kuollut ja musertuu. Sanat kertovat piinallisesta yksinäisyydestä, tämä voisi olla myös ”minä olen”-laulu.

5. *Oikeus rakastaa (Le Droit d'aimer)* -kappaleessa sanoitus on pääosassa. Se on ”minä tahdon”-laulu, sitä toistetaan laulussa monta kertaa ja se on myös tarinan juonen kannalta olennainen: Minä tahdon rakastaa, siitä tässä on kyse. Mutta saanko, se on toinen asia. *”Päivä nousee tai laskee/ hehkuun tai hämärään/tuo auringon tai varjon/ ihmisten elämään/ saa mennä tavan mukaan/tuo meno muun maailman, kunhan ei estä kukaan että rakastan* (suomennos Esko Elstelä). Tähän päättyi myös ensimmäinen puoliaika, Piaf laulaa valokeilassa dramaattisessa asennossa viimeiset sanat ja black out.

6. *Sous le ciel de Paris* on Piafin briljeerausta, koska se päätettiin laulaa ranskaksi käsikirjoituksesta poiketen. Piaf muistelee Pariisia ennen sotaa, ollaan kellarissa, pommit jytisevät. Se on kuin toive tai muisto paremmista ajoista, yksityinen hetki, jonka Kertoja keskeyttää.

7. *Milord* näyttäytyy hyvän mielen ja elämänilon ”hurmauslauluna”. Piaf esiintyy nyt kapakassa, laulaa Henri Contet’ksi nimetylle katsojalle. Suruihin tarjotaan naurua, laulua ja tanssia lääkkeeksi. Laulu on vetovoimainen ja jättää kuulijansa hyvälle mielelle.

8. *Tungos (Que nadie sepa mi sufrir / La Foule)* -kappale haki esityksessämme paikkaa. Se on alun perin sijoitettu seuraavanlaiseen kohtaan:

KERTOJA: Edith rakasti riitelemistä ja Yves Montandista hän sain vertaisensa riitelijän. He olivat yhtä intohimoisia.

EDITH: Myös rakkaudessa.

13. MUSIIKKI: TUNGOS

KERTOJA: Edith Piaf muokkasi Montandista suuren laulajan ja näyttelijän. (*Piaf*, 16)

Tässä paikassa *Tungoksen* lyriikka olisi asettunut kertomaan yksi yhteen näyttämötilanteen tapahtumat, sillä Markku Lukka oli tilanteessa oululaismurretta mokeltava cowboy- asuinen Yves. Vaihdoin kappaleen paikan seuraavaan kohtaukseen, Amerikan kiertueen ”lavanumeroksi”. Näin laulun sisältö, intohimoinen surullisesti päättyvä rakkaustarina näyttäytyy erikoismateriaalina, briljeerausnumerona, jollaisena se toteutettiin. Se oli toinen ”ihanpiaffi” laulunumero esityksessä.

9. *Hymni rakkaudelle (L’hymne pour l’amour)* on yksi maailman tunnetuimpia rakkauslauluja. Kunnon musikaalilaulussa pyritään sanomaan ”minä rakastan sinua” sanomatta sitä näillä sanoilla. Susanna Haaviston suomentama laulu tarjoilee pakahduttavia vertauskuvia ja ikivihreä melodia jää helposti soimaan päähän. *Taivas saa nyt alas romahtaa/ tuhotulvaan peittyä voi/ jos me yhteen vain nyt jäämme/ kaiken muun pois viedä saa!* (suomennos Esko Elstelä)

10. *Mon Dieu* voisi olla ”minä tahdon”-laulu. Sanoituksessa toistuu, kuten myös *Oikeus rakastaa*-kappaleessa samat sanat ”minä tahdon” ja ”anna minun”. Tämä laulettiin ranskaksi, suomennosta ei ole. *Laissez-le-moi/ encore un peu/ Mon amoureux/ Un jour, deux jour, huit jours/ Laissez-le moi/ Encore un peu/ Á moi!* (*Anna minun pitää hänet/ vielä vähän aikaa/ Rakkaani/ Päivä, kaksi, kahdeksan päivää! / Anna minun pitää hänet/ vielä vähän aikaa/ Itselläni!* (suora käänös: Elina Siitonen)

11. Piaf on *Karusellini (Mon Manège à moi)* -kappaleessa esityksen loppupuolella alkoholisoitunut ja yrittää vääntää siitä vitsiä. Kuitenkin hilpeän sanoituksen kertosäe: *On niin hyvä olla näin/ kun voi olla kahden näin/ Kun saa elää kahden näin/ Näin nyt onnenpyörään jäin/* (suomennos Esko Elstelä) jää kesken ja Piaf ottaa pullosta sen aikana pitkän huikan. Sydän on särkynyt lopullisesti eikä laulu voi sitä korjata. Kappale on tavallaan ”Minä olen”-laulu, vaikkakin sen ristiriita on ilmeinen.

12. *Motoristi* on Piafin myöhäistuotannon kappale ja esityksessäkkin se on sijoitettu melkein loppuun. Musikaaleissa ”yhdenentoista hetken laulu” on numero, joka yhdistää solistin, kuoron ja orkesterin ja antaa esityksen lopulle voimaa, ”roihauttaa” vielä kerran. *Motoristi* on myös jotenkin ymmärrettävissä huumorilauluksi, sillä se pelaa sanoituksella ja useimmiten sain yleisön myös nauramaan tässä kappaleessa sanoituksen huumorille. Koko pieni orkesterimme, piano ja patarumpu olivat mukana.

13. Viimeinen kappale *En kadu mitään (Non, je ne regrette rien)* on myös ”minä olen”-laulu. Tässä seison, enkä muuta voi ja näin se meni.

Useimmat kappaleet näyttäisivät lyriikaltaan olevan ”Minä olen”-laulun tyyppisiä tilannetta ja hahmoa kuvaavia kappaleita. Édith Piafin elämäkertaa myötäilevään kerrontaan yhdistettynä laulut muodostavat dramaturgisen kaaren, jossa laulujen minä kulloinkin näyttäytyy. Millie Taylorin mukaan (2012, 150) elämäkertä toimii ikään kuin ”tekosyynä” päästä nostalgisiin ja dramaattisiin tunnelmiin laulujen kautta. Tämän perusteella nimeän *Piafin* biografiseksi musikaaliksi. Kislanin mukaan musikaalin ydinsanomana pitää aina viestittää että ”life is worth it”, elämä voittaa (Kislan 1995, 4). Piafin traaginen tarina paketoidaan *En kadu mitään* -kappaleeseen ja meidän esityksessämme valoa kohti kävelemiseen. Ehkäpä tässä tapauksessa voidaan todeta, että ”life was worth it”?

3.2.4 Édith Piaf: historiallinen hahmo roolina

Historiallinen henkilö Édith Giovanna Gassion syntyi 19.12.1915 Pariisin kurjassa Bellevillen kaupunginosassa epämääräisiin oloihin. Hän aloitti katulaulajana ja esiintyi ensin taiteilijanimellä La Môme Piaf (pikku varpunen) ja myöhemmin nimellä Édith Piaf. Hän teki lyhyen elämänsä aikana menestyksekkään kansainvälisen uran ranskalaisen chansonin laulajana ja kuoli vain 47-vuotiaana 1963. Hän myös sanoitti ja sävelsi itse ja esiintyi näyttelijänä teatterissa ja elokuvissa. Édith Piafin elämästä on kirjoitettu lukuisia elämäkertoja, joista on suomennettu kaksi: Simone

Berteaut'n *Piaf- Jumalani kuinka olen elänyt!* (suom. Leena Jokinen ja Heikki Kaskimies 1984) ja Jean-Dominique Brierren *Édith Piaf- Hymni rakkaudelle* (suom. Nana Sironen 2013). Piafista on myös tehty kaksi elämäkertaelokuvaa. Claude Lelouch ohjasi vuonna 1983 elokuvan nimeltä ”*Édith ja Marcel*” (*Édith et Marcel*). Meidän työryhmämme katsoi harjoitusvaiheessa *Pariisin varpune- Édith Piaf (La Môme*, ohj. Olivier Dahan 2007) -elokuvan, jonka pääosan esittäjä Marion Cotillard sai roolistaan Oscar-palkinnon parhaasta naispääroolista.

Palaan luvussa 1.2.2 esittelemääni Freddie Rokemin esittämään ajatukseen näyttelijästä historiallisen tapahtuman *todistajana*. Rokem (2000, 196) viittaa Michel de Certeau'n ajatukseen, jonka mukaan historia ja siitä tehty kirjoitus eli historiografia sisältävät todellisuuden ja siitä tehdyn diskurssin välisen paradoksin. Historiografia yhdistää nämä käsitteet, mutta siellä missä niiden välinen yhteys ei ole kuviteltavissa, sen on toimittava ”ikään kuin” (jos) nämä käsitteet liittyisivät yhteen. Teatteri ja esityksen fiktiivisyys luodaan myös käyttämällä ”jos”- tilannetta. Teatterissa, filmissä ja televisiossa toden ja siitä kertomisen raja on häilyvä, sillä teatterillinen esittäminen perustuu elävän ihmisen luomaan *mise- en- scèneen*. Tavallaan siis historiallisesta tosiasiasta luotu fiktiivinen esitys muuttuu uudelleen todeksi elävän ihmisen esittämänä. Tosi ja tarina, historiallinen todellisuus ja siitä tehty diskurssi, sekoittuvat yhteen esityksen ”jos”- tilanteessa. *Näin näyttelijä*, kirjoittaa Rokem (2000, 13) *toimii siis historiallisen menneisyyden ja teatterin (tai elokuvan) ”kuvitteellisen” nykyhetken yhdistäjänä, ”hyperhistorioitsijana”, elävänä menneisyyden tapahtumien todistajana*. Näyttelijän toimiessa todistajana tai ”silminäkijänä” hänen ei tarvitse pyrkiä olemaan neutraali tai objektiivinen, koska historiakaan ei sitä ole. Esityksen suhde menneisyyteen kehittyy nimenomaan antamalla *katsojille* mahdollisuus nähdä menneisyys uusin silmin ja tehdä omia tulkintoja.

(...) et jotain on unohtunut sinne kellarinäyttämölle ja siellä joku jalustalle nostettu hahmo voisi herätä ja ottaa puheenvuoron (...) silloin se tottakai laajenee siihen et se on vaan ylipäättään elämänsä niin sanotusti sille taiteelle uhrannut ja jalustalle nostettu ihminen joka sit sai vielä niinku puheenvuoron jossa saa vielä niinkun kuolemansa jälkeen vastaväittää että mitä kaikkea muuta tähän liittyy. Ulkopuolisen katseen jalustalle nostama olento nii siin oli jotain sellasta yleismaailmallista niin että mitä se on jos antaa voimavaransa ja henkensä ja terveytensä ja koko niinku elämänenergiansa johonkin niinku intohimosta johonkin jossa pystyy tulemaan näkyväksi ja kuulluksi ja antamaan joillekin jotain. Ja sitten vielä lopulta maksaa sen sitten niinku terveydellään ja hengellään. Joku semmonen et mikä on se arvo siinä et polttaa sen kynttilän molemmista päistä koska loppujen lopuksi mikä olisikaan parempikaan käyttö elämälle. (Ohjaaja Eljas Liinamaan haastattelu 11.10.2018. Haastattelija Kirsi Kärnä)

Ohjaaja nosti ohjauksessaan keskeiseksi esiintyjyyden. Suosio ja suoranainen henkilöpalvonta, jota Édith Piaf jo eläessään ilmeisesti koki, paitsi rajoitti, myös kiihdytti hänen omaa elämäänsä varmasti monin tavoin kietoutuneena. Jonkinlaisen taiteilijamyytin mukaisesti voisi ajatella, että Édith Piaf uhrautui taiteelle. Hänhän menehtyi melko nuorena ajettuaan itsensä loppuun. Näkemys samastaa voimakkaasti hänen elämänsä ja taiteensa. Ajattelen, että jokaisessa hyvässäkin tarinassa, kuten vaikkapa Piafin elämäkerrassa ⁴⁷ on aina aukkoja, mahdollisuuksia nähdä toisin. Historiankirjoitus, kuten vaikkapa Kertojan itsepintainen yritys kertoa Édith Piafin tarina ”niin kuin pitää” on aina subjektiivisen valinnan tulosta ja näin ollen se on läheistä sukua fiktiolle, kirjoittaa Mari Hatavara (2010, 102). Hatavaran näkemykseen on helppo yhtyä, kun hän toteaa: ”Nykyajasta katsoen menneisyys usein näyttää valheellisen järjestäytyneeltä ja sen tapahtumat ymmärrettäviltä. Siksi erilaiset tavat välittää hetkellisyttä ja mahdollisuuksien avoimuutta ovat tärkeitä menneisyyden esittämisessä.”

Rokem (2000, 13) pitää menneisyyden esittämistä teatterissa myös yhteisen suremisen symbolina. Herättämällä hetkeksi henkiin jotain jo peruuttamattomasti mennyttä, voidaan hänen mukaansa yhteisesti käsitellä tuota menetystä ja yrittää palauttaa se mielikuvituksen, ymmärryksen ja tunteiden tasolla, hän kirjoittaa. Erityisesti musiikki aktivoi kokemaan tunteita. Varsinkin tutut kappaleet pystyvät herättämään kuulijassa henkilökohtaisia ja intertekstuaalisia assosiaatioita, toteaa Millie Taylor (2012, 155). Nähdäkseni tähän perustuu yleensä elämäkertojenkin tehokkuus; niitä katsovat ja niitä lukevat ihmiset, joilla on jo lähtökohtaisesti joku suhde esitettyyn asiaan. Yhdessä uudelleenkoettu tapahtuma aktivoi tunteita ja ryhmään kuuluvuuden tunnetta, toteaa elämäkertamusikaaleista kirjoittanut Taylor (2012, 152).

Marion Cotillard valmistautui *La Môme*:n kuvauksiin etsimällä Édith Piafista kaiken mahdollisen tiedon ja antamalla sen ruokkia omaa sisäistä prosessiaan. Hän halusi tehdä itseensä ”riittävästi tilaa Piafin asettua” ilman että itse tuntisi katoavansa, kuten hän kuvaa valmistautumistaan Piafin rooliin Jean-Dominique Brierren *Édith Piaf- Hymni rakkaudelle*- teoksessa (Brierre 2013, 234. Suom. Nana Sironen). Cotillard ei omien sanojensa mukaan kokeillut eleitä, kävelytapaa eikä ääntä, jotta kuvaustilanne säilyisi mahdollisimman tuoreena:

Kun olin ensimmäisissä kuvauksissa ja kuulin ”Käy!”, suustani tuli se ääni, jota en tunnistanut. Mikä sokki! Se oli sitä paitsi enemmän kuin vain ääni: tunsin ruumiissani Piafin kävelytyylin. Se oli melkein mystistä: siitä hetkestä alkaen Piaf ei oikeastaan

⁴⁷ Erityisesti Simone Berteaut´n *Piaf- Jumalani kuinka olen elänyt* (1984) sisältää vauhdikasta kieltä ja koukuttaa tarinallisuudellaan.

jättänyt minua. Kyse ei ollut siitä, että olisin hallinnut sen, vaan ennemmin siitä, että se oli minussa. (Brierre 2013, 235. Suom. Nana Sironen)

Tietynlainen ”lisätty totuus” liittyy aina historiallisen hahmon esittämiseen. ”Totuus” koostuu mielikuvista, faktatiedoista, muiden tekemistä roolityöt ja esiintyjän omasta persoonasta. Kaikkea tietoa ei voi saavuttaa. Kaiken todenperäisyyttä ei voi varmistaa. Täytyy siis sorvata. Omassa roolityössäni merkittävä ulkoinen seikka oli Édithin pituuden liioittelu. Hän oli alle 150 cm⁴⁸ pituinen. Édithin pituus näkyy erityisesti hänestä otetuissa valokuvissa. Normaalipituiset ihmiset näyttävät jättiläisiltä hänen vierellään ja Édith kurkottaa monessa kuvassa muita kohti leuka edellä. Liioittelin tätä lyhyydestä kertovaa elettä niin että sain esityskauden loputtua käydä pari kertaa hierojalla ”poistamassa roolia”.

Lisättyä totuutta rooliin tuo totta kai maski, peruukit ja puvustus. Sekä meidän *Piafissamme* että Dahanin filmissä Édith vanhenee. Meidän esityksessämme Édith vanheni väliajalla viidessä minuutissa maskin avulla. Cotillard oli kuvausten aikaan 31-vuotias ja hänen vanhentamiseensa kului joka aamu viisi tuntia.

”Ongelmallista on näytellä 40- 47- vuotiasta naista, joka näyttää viisitoista vuotta vanhemmalta ja on silti kuin tyttönen.” (...) Elämänsä loppupuolella Piafilla on terveydentilansa ja lääkkeiden takia ohentunut tukka. Tämän vaikutelman aikaansaamiseksi Marion Cotillard suostui siihen, että häneltä ajettiin etummaisat hiukset pois, jotta hiusraja nousi. Sitten hänelle pantiin päähän tekopäänahka ja peruukki. Vanhentuneen ja railakkaan elämän turmeleman ihon vaikutelma viimeisteltiin liimaamalla hänen kasvoilleen lateksikerros, jota muokattiin siveltimellä. (...) ”Lateksin, akryylin ja liiman seos oli tiukkaa tavaraa ja kasvoista lähti ihoriekaleita...” (Brierre 2013, 236. Suom. Nana Sironen)

Cotillardin suoritusta kiitettiin sen erityisen ”ylettömyyden” ansiosta. Liioittelemalla eleitä, asentoja, raihnaisuutta ja synkkyyttä Cotillard ”näyttää totuuden siitä Piafista, joka hänen sisällään on” (Brierre 2013, 236. Suom. Nana Sironen). Biografiset roolit ovat syystä näyttelijöille hankalia sillä niihin on ladattu ennakolta paljon odotuksia ulkonäön, äänen ja eleiden suhteen. Cotillard selvästi liioitteli asioita ja teki näin Oscarin arvoisen roolisuorituksen. Tavallaan hän venytti niitä mielikuvia, joita meillä Piafista on: yksinäisyyttä ja ylettömyyttä. Erityistä Édith Piafissa minulle on se, etten ajattele häntä roolina vaan kokonaisena esityksenä. Lauloin lauluja, joita itse olen nuorempana kuunnellut ja joita ihailen edelleen. Puin päälleni mustan mekon, peruukin ja maskit. Sain hartiani jumiin spastisesta elekielestä. Kaikesta päätellen *tein* roolia. Silti tunnen onnistuneeni ennen kaikkea esityksessä, yleisön kanssa.

⁴⁸ 147 cm (Brierre 2013, 236)

4 Elly Konijnin teoria näyttelijän tunteista

Tässä luvussa palaan johdannossa esittämiini havaintoihin näyttämökokemuksen *tuntumisesta*. Käsittelen tätä tuntumista alankomaalaisen Elly Konijnin *tehtäväkeskeisen tunneteorian* (task-emotion)⁴⁹ valossa (Konijn 1995, 66). Konijn on tutkinut näyttelijän tunnemaailmaa näyttämöolosuhteissa, irrallaan niistä tunteista, jotka näyttäisivät esityskontekstissa kuuluvan roolille. Suurin osa näyttelijöiden tuntemiseen ja tunneilmaisuun liittyvästä keskustelusta käydään yleensä näyttelemisen *esittävän* puolen alueella eli kysytään, kuinka näyttelijä ilmaisee roolin tunteita, miten hän nämä tunteet tuottaa ja mikä on näyttelijän omien tunteiden osuus tässä prosessissa. Tällaisessa keskustelussa korostuu erityisesti näyttelijän koulutus ja yleensäkin näyttelijäntyön metodologia ja toisaalta katsojan perspektiivi. Konijn nostaa esiin näyttelemisen *esiintyvän* puolen (*doing*), jolloin päästään tämän tutkielman kannalta oleellisiin näköaloihin: näyttelemistilanteen kokemukseen näyttelijän kantilta katsoen. Konijnin empiiristen tutkimusten mukaan (1995, 64) juuri kukaan näyttelijä työtavasta tai metodista riippumatta ei näyttäisi tuntevan roolinsa tunteita. Konijnin teorian mukaan näyttelijän näyttelemistilanteessa tuntemat tunteet ovat ”emotions related to the `doing` of the acting” eli juurikin näyttelemisen esiintyvään puoleen liittyvät tunteet.

Tällaisia näyttelijän ammattilaisena kokemia, *näyttelemistilanteeseen* liittyviä tunteita on Konijnin mukaan (1995, 64) lähestyttävä psykologian keinoin, sillä tunteilla on luonteva psykologinen perusta. Konijn sovelsikin tutkimuksissaan Nico H. Frijdan kognitiivista tunneteoriaa, jossa tunteen käsitetään syntyvän vuorovaikutuksessa ympäristön eli esimerkiksi esitystilanteeseen kuuluvien osasten kanssa:

(...) emotions arise from an individual's interaction with the environment and that they are functional reactions regarding an individual's concerns in coping with environmental demands. If situational demands impinge upon an individual's concerns, an emotion will arise, either because his concerns are threatened, or the situation offers a potential satisfaction of personal interests, motives or goals. The result of the interaction between individual concerns and situational demands is called the situational meaning-structure, which forms the basis of an emotional experience and defines a specific emotion (Konijn 2002, 66 ref. Frijda, 1986.)

⁴⁹ Vapaa suomennos voisi olla *tehtävään liittyvät tunteet* tai *tehtäväsidonnaiset tunteet*, mutta esimerkiksi Anu Koskinen on väitöskirjassaan jättänyt termin suomentamatta. *Tehtäväkeskeinen tunneteoria* on oma suomennokseni.

4.1 Esiintyminen

Määrittelen nyt tarkemmin, mitä oikeastaan tarkoitan esiintymisellä, näyttelemisellä ja näyttelemisen esittävällä ja esiintyvällä puolella. Näytteleminen on ehdottomasti esiintymistä toisille, jotka katsovat, mutta toisaalta vaikkapa juhlapuhuja esiintyy puoluekokouksessa yleisölleen tai tuomari oikeuden edessä. Mikä näyttelemisessä sitten eroaa muusta esiintymisestä? Esittämistä teoretisoidessa törmää helposti suomen kielen rajoituksiin, sillä ”esittäminen” voi tarkoittaa ainakin kolmea asiaa: se viittaa representaatioon (jokin asia esitetään edustamalla tai kuvaamalla sitä, esimerkiksi roolihahmoa esitetään), presentaatioon (joku asia tuodaan esille, suora kontakti esiintyjän ja katsojan välillä- esimerkiksi runon lausuminen) ja performanssiin (jonkun asian toimeenpanemiseen, tekemiseen). (Arlander 2010, 88.)

Esiintyjän esiintymisaste vaihtelee Michael Kirbyn *On acting and not- acting-* esseessä⁵⁰ esittämän skaalan mukaan ei-näyttelemisestä näyttelemiseen nimenomaan representaation vaihtelun mukaan (Kirby 2002, 43). Kirbyn mukaan näyttelemisen ja ei- näyttelemisen välinen raja voidaan hahmottaa siihen vaiheeseen, kun esiintyjä alkaa aktiivisesti esittää jotain. Näytteleminen on siis *esiintyjän aktiivinen teko* ja näyttämöllisen vaikutelman on synnyttävä jostakin mitä näyttelijä tekee erotuksena jostain mitä esiintyjälle tehdään. Näyttelijän aktiivisuus ilmenee simulaationa, teeskentelynä, tekeytymisenä (*feign*), jonakin toisena esiintymisenä (*impersonate*) tai esittämisenä (Kirby 2002, 40). Kun representaation määrä on suuri ja esiintyjä kykenee ottamaan mukaan monia tasoja, on esiintyminen Kirbyn mukaan (2002, 45) monikerroksista näyttelemistä (*complex acting*). Monikerroksisessa näyttelemisessä esiintyjä näyttelee yhtä aikaa tilannetta, tunnetilaa, fyysisiä ominaisuuksia, olosuhteita ja kun tähän lisätään vielä puhetta, laulua tai liikettä tilanne komplisoituu edelleen. Kuka tahansa pystyy Kirbyn määritelmän mukaan näyttelemään (2002, 46), mutta kuka tahansa ei pysty näyttelemään monikerroksisella tavalla sillä monimutkaisuuteen kuuluu olennaisesti tekniikka ja taito.

Näyttelemistä luonnehtii myös enemmän tai vähemmän fiktiivisen *esitysmaailman* (matriisi) läsnäolo. Hahmo toimii tekstin tai muun materiaalin mukaan annetuissa olosuhteissa ”ikään kuin”-maailmassa. Esitysmaailma on tällöin esiintyjien puolella, erotuksena katsojista. Toisaalta esitysmaailma on laajennettavissa niin että se ympäröi sekä katsojan että esiintyjän. Kun esitysmaailma on vahva, esiintyjän teko tulee merkitykselliseksi ja se tulee esittäneeksi jotain. Esiintyjä voi myös pudottaa esiintymisensä esitystilanteen tasolle (todellinen maailma).

⁵⁰ Kirby, Michael 2002. Teoksessa Zarrilli, Phillip B. (toim.) *Acting (Re)considered*

4.1.1 Näytteleminen

Suurimman osan näyttelijäntyyön määritelmistä voi palauttaa oletukseen, että näyttelijä on näytellessään ikään kuin kaksi, kirjoittaa Anu Koskinen (2013, 22). Näyttelijä on näyttämöllä itsenään toteuttamassa (*doing*) näyttelemisen prosessia. Hän esiintyy ja tästä kaikki läsnäolijat ovat tietoisia. Toisaalta näyttelijä on myös se, mitä hän näyttelee eli näyttelemisprosessinsa tulos. Hän itsenään ”katoaa” roolin sisään; esittää tapahtumia ja toimintoja, joiden kannalta hänen oma persoonansa ei ole kiinnostava. Tästä näyttelemisen kaksoistietoisuudesta puhuu myös Bert O. States. Hän erottaa fenomenologisesti näyttelemisestä esiintyjyyden ja esittäjyyden (2002, 25-28, 33-38). Käytännössä esiintyminen ilman esittävää ulottuvuutta ei ole näyttelemistä vaan muuta esiintymistä. Tällainen kaksoistietoisuus on luonnollinen osa näyttelijän ammattia ja sille on monta lempinimeä; ”hallittu skitsofrenia” on niistä ehkä kuvaavin. Käytännön näyttelijäntyyön kannalta tällainen dualistinen vastakkainasettelu näyttelijän (itsen) ja roolin kesken on epäoleellista, koska näytellessään näyttelijä kuitenkin kokee itsensä yhdeksi, yhtenäiseksi toimijaksi.

States puhuu itseilmaisevasta (*self- expressive*) ja esittävästä (*representational*) moodista. Esittävän puolen tarkastelu tuo esiin näyttelijän roolityöskentelyn. Sitä tarkastellessa kysytään usein, kuinka hyvin näyttelijä on ”sisällä roolissa” tai ”muuttunut roolikseen”. Esiintyvä puoli kääntää katseet roolin sijasta näyttelijään ja näyttelijän itse- ilmaisuun: ”No matter how he acts, there is always the ghost of a self in his performance” (States 2002, 24). Itse-ilmaiseva näyttelijä esiintyy ikään kuin roolinsa puolesta. States kuvailee kuinka esimerkiksi isojen roolien näyttelijä ikään kuin ”lyö vetoa” yleisön kanssa onko hänessä ”tarpeeksi näyttelijää” tekemään juuri tämän roolin (2002, 25). Tällainen esiintyjyyden korostus voi tapahtua myös yleisön keskuudessa, jos teatteriin mennään vaikkapa *Papin perheen* sijaan nimenomaan katsomaan ”Jenteä”⁵¹.

Hahmotan omaa näyttelemistäni niin että *minä olen* esiintymistilanteessa se, joka on luonut tämän toisen, jota nyt esitän, roolin. Tämä toinen voisi olla jonkun toisen näyttelijän luomana erilainen, mutta nyt se on tällainen, aika lailla minunlainen. Se elää minun ruumiissani, se käyttää minua elämiseensä mutta minä sanelen sen rajat koska sillä ei ole omaa ruumista eikä omia aivoja. Sillä on omat kokemukset siinä maailmassa, jossa se elää. Näitä kokemuksia on ollut luomassa aluksi näytelmäkirjailija, sitten dramaturgi, ohjaaja ja minä yritän selvittää niitä itselleni ja tutustua hahmoon ennen kuin lopulta otan hänet nahkoihini. Se hahmo on kokonainen henkilö, vaikka se kävisi näyttämöllä vain muutaman kerran esityksen aikana. Jotkut hahmot, roolit, tulevat lähemmäs

⁵¹ Pirjo ” Jente” Leppänen, rovaniemeläinen teatteri- ja elokuvanäyttelijä, käsite ja legenda jo eläessään (s.1949). Esiintyi 50-vuotistaiteilijajuhlaroolissa Rovaniemen teatterissa kaudella 2018- 19 Minna Canthin *Papin perheen* äitinä uudessa sovituksessa (tehnyt Sakari Hokkanen).

itseä kuin toiset ja silloin niistä myös muodostuu itselle näyttelijänä tärkeämpiä kokemuksia. Näitä hahmoja tai niiden ominaisuuksia ehkä ihailee, niihin voi verrata itseään ja niistä luopuminen voi olla raskasta.

Olipa suhde näyttelijän ja roolin kesken läheinen tai etäinen, kokemus *esiintymisestä* on kuitenkin aina vain näyttelijän oma. Nimenomaan tämän *esiintymiskokemuksen* tasolla näyttelijä tuntuu eroavan roolista selkeästi: minä koen esitystilanteessa erilaisia tunteita ja asioita kuin roolihahmoni vaikka ne joissain kohti menisivätkin yksi yhteen. *Minä* koen esiintymistilanteen tuottaman rakkauden, *roolihenkilöni* kohtalo taas on kuolla yksin huumeisiin. Toisaalta, vaikka roolihenkilö nauttisi elämästä ja minä näyttelijänä pyrkisin esittämään näitä hahmon tunteita niin aidosti ja uskottavasti kuin osaan, niin itse esitystilanteessa voi olla jotain, jonka takia esiintyminen *kokemuksena* olisikin minulle näyttelijänä raskas.

Lainaan Elly Konijnilta ajatusta, jonka mukaan näyttelijä voidaan käsittää ammattilaisena ja yksityishenkilönä (Konijn 2002, 66). Ammattilaisena näyttelijä on joku, joka tekee näyttämöllä ammattilaisen tehtäviä. Hän on tietyn roolin tai tehtäväsarjan läpiviejä, jota voidaan kutsua käsityöläiseksi tai taiteilijaksi⁵². *Nimenomaan tähän ammattilaisaspektiin kytkeytyvät sellaiset tunteet, joilla ei ole suoraa yhteyttä roolihahmon tunteisiin.* Konijnin mukaan (2002, 66) näyttämöllä koetut tunteet liittyvät näyttelijän *tehtäviin*: roolin läpiviemiseen, harjoitus- ja esitystilanteeseen ja kuvaan itsestä ammattilaisena. Tunteminen tai tunteen kokeminen kiinnostaa minua tämän tutkielman yhtenä lähtökohtaisena teemana: jos näyttelemisen hetkittäin tuntuu hyvältä ja kannattelee työni merkitystä, kuinka siitä pitäisi puhua?

4.1.2 Näyttelijän tehtävät

Nyky näkemyksen mukaan näyttelijän omien tunteiden ja roolihahmon tunteiden välisessä suhteessa voidaan nähdä kolme päälinjaa (Konijn 2002, 64). Ensinnäkin metodinäyttelemisen kehitti amerikkalainen Lee Strassberg oman Stanislavski- tulkintansa pohjalta. Konijn puhuu ”sitoutuneesta” tyylistä (*involvement*) jossa omat tunteet valjastetaan roolihahmon tunteiden ilmaisuun, tavoitteena uskottavuus ja spontaani vaikutelma tunneilmaisussa. Katsojan toivotaan

⁵² Kun puhutaan näyttelemisestä käsityöläisyytenä, sillä voidaan tarkoittaa neutraalilla tavalla työn konkreettisuutta ja käytännöllisyyttä. Sillä voidaan myös tehdä tarkoituksenmukaisesti ero liian korkealentoiseksi koettua taiteilijuutta kohtaan tai vastavuoroisesti korostetaan taiteilijuutta vertaamalla käsityöläisyyttä rutiinien manerisoimaan taitojen esittelijään. Käsityö voidaan ymmärtää myös rutiinien ja liukuhihnatuotannon vastakohtaksi, eikä se sulje näin käsitettynä taiteilijuutta pois. Hyvä näyttelijäntyo on kuin hienoa taidekäsityötä, uniikkia ja omaperäistä. (Koskinen 2013, 25.)

tuntevan samaistumista, tunnistamista ja empatiaa hahmoa kohtaan (Konijn 2002, 65). Toinen hahmotustapa on lähtöisin Denis Diderot'n, Meyerholdin ja Brechtin ajatusmalleista. Konijn nimeää ne "irrationaalisiksi" (*detachment*) lähestymistavaksi, jonka mukaan näyttelijän ei tulisi tuntea niitä tunteita, joita hahmo näyttäisi tuntevan. Näyttelijän etäisyys roolistaan antaa hänelle mahdollisuuden synnyttää intensiivistä tunnetta katsojassa (Konijn 2002, 65). Kolmas linja Konijnin mukaan on "itse- ilmaiseva" (*self-expressive*): 1960-70- luvuilla näyttelijöiden hakeutuminen omiin ryhmiin instituutioiden ulkopuolelle uudisti myös ilmaisua. Syntyi Happeningeja, ryhmäteattereita ja työtävät muokkasivat ilmaisua ja esityksiä, kun esimerkiksi improvisaatiota ja devisingia käytettiin esitysten valmistamiseen. Grotowskia ja Brookia mukailleen näyttelijä esittää tässä suuntauksessa "aidoimman itsensä lavalla", katsojalle halutaan "paljastaa tosi itse" sosiaalisen naamion alta. Rooli toimii näin välineenä näyttelijän itseilmaisulle. (Konijn 2002, 65.) Kaikki nämä kolme Konijnin hahmottamaa näyttelemisen suuntausta ottavat omalla tavallaan kantaa siihen, kuinka näyttelijän tulisi toimia tunteiden näyttelemisen suhteen kaksoistietoisuutensa (eli esiintymisen ja esittämisen suhteen) kanssa. Lopulta ne ottavat kantaa myös näyttelijän dilemmaan eli siihen, tunteako vai eikö näyttämöllä.⁵³

Konijnin mukaan näyttelijän, joka esittää tunteita näyttämöllä, ensimmäinen tehtävä näyttelemistyylistä riippumatta on luoda *sisäinen malli* aiotusta hahmon tunteesta. Tämä, näyttelijän mielikuvituksellaan luoma malli, on ikään kuin näyttelijän tunne- ilmaisun punainen lanka esityksen aikana. Toinen tehtävä on esittää *hahmon uskottava ja vakuuttava tunne- ilmaisu*. Kolmas tehtävä on *toistaa harjoiteltua* esityksen muotoa esityksissä. Konijnin mukaan tämä idea tulee selvimmän esiin Grotowskin kirjoituksissa, joissa hän vertaa näyttelemistä musiikkiesitykseen ja vertaa sitä partituuriin (*score*) tai musiikin notaatioon. (Konijn 2002, 65.) Tämän tehtävä tunnistan hyvin. Näyttelijäntyyön vertaaminen musiikkiin on erityisen kuvaavaa koska näyttelijä tekee asioita

⁵³Anu Koskinen esittää väitöskirjassaan tiiviin "historiikin" k.o aiheesta käydyistä teoreettisista keskusteluista (2013, 52- 67). Denis Diderot (1713-1784) teoretisoi *Näyttelijän paradoksissa* vuonna 1773: "Suuri tunneherkkyys synnyttää keskinkertaisia näyttelijöitä, keskinkertainen tunneherkkyys joukoittain huonoja näyttelijöitä ja tunneherkkyden täydellinen puuttuminen on loistavan näyttelijän edellytys" (Koskinen 2013, 53 sit. Diderot 1987, 20). Diderot kuten myöhemmätkin teoreetikot ovat tietenkin aikansa lapsia ja teorioille on löydettävissä myös yhteiskunnallisia vaikuttimia kuten Diderot'n tapauksessa vallinnut yleinen järkeä ihannoinut rationalistinen ajattelutapa. Myöhemmin Konstantin Stanislavski (1863-1938) esitti kaikkein selvimmän päinvastaisen näkemyksen näyttelijän tunneilmaisusta. Hänen mukaansa näyttelijän tuli "kokea jokaisella esityskerralla roolin mukaiset teot, ajatukset ja tunteet kuin ne olisivat hänen omiaan" (Koskinen 2013, 56, sit. Stanislavski 2011, 261-301). Samaan oli päätyneet jo Aristoteles Runousopissaan: " (...) esittävät tunteita uskottavimmin ne, jotka ovat näissä tunnetiloissa, raivostunut raivoa ja vihastunut vihaa todenmukaisemmin. Siksi runous on lahjakkaan tai hullun työtä: edellinen kykenee omaksumaan tunnevaikutelmia ja jälkimmäinen tempautuu niihin." (Aristoteles 1997, 176.)

rytmisesti, aistien ja tilanteen vaatimalla tavalla, mutta kuitenkin harjoitellun pohjan tai kartan avulla. Esittelin oman *scoreni* kuvauksen luvussa 1.1.2. Näyttelijän neljäs tehtävä Konijnin mukaan on *luoda tunne- ilmaisussa illuusio aitoudesta, spontaaniudesta ja ”tosielämästä”*. Sitoutuneen tyylin illuusio aitoudesta tarkoittaa Konijnin mukaan (2002, 65) hahmon tunteiden ”läpielämistä”. Itseilmaisevan suunnan aitouden ilmaisu puolestaan saavutetaan erityisesti ”hetkessä elämisen” eli esimerkiksi improvisaation synnyttämän spontaaniuden ja aidon läsnäolon kautta. Brechtin etäännytetty näyttelijä pyrkii ”tosielämän” näkökulmaan esittämällä ”mahdollisia” olosuhteita ja näin aktivoimalla katsojaa ottamaan kantaa. Myös vieraannuttamiseksi, eli roolista ulos astuminen ja roolin kommentoiminen pyrkivät tuottamaan ”totta” ilmaisuun.

Toinen, tämän tutkielman kannalta tärkeä, näyttelijäntyön teorioita yhdistävä piirre on ajatus siitä, että näyttelijä toimii *yhtä aikaa* neljällä eri esitystasolla näytellessään. Konijnin (2002, 66) mukaan 1) näyttelijä näyttelee omana itsenään arkisine toimineen 2) käsityöläisote eli näyttelijä esittää näyttelemistehtäviä tai tekee näyttelijäntyötä niin hyvin kuin mahdollista 3) näyttelijä operoi luomallaan hahmon sisäisellä tasolla 4) näyttelijä käyttäytyy hahmon lailla ollessaan. Esitysanalyseissä ei pystytä erottamaan eri tasojen emotionaalisia muutoksia. Jokaisella esitystasolla on kuitenkin oma emotionaalinen kerroksensa, joka voidaan määritellä ja jonka kanssa näyttelijän täytyy toimia. Ensinnäkin näyttelijä on aina yksityinen ihminen, jolla on omat yksityiset tunteet. Toiseksi, kun näyttelijä käsitetään käsityöläiseksi, mukaan astuvat näyttelijän tehtäviin liittyvät tunteet, joita Konijn kutsuu nimellä *tehtäväkeskeisiksi tunteiksi* (task- concerns). Kolmanneksi näyttelijä operoi hahmon aiottujen tunteiden kanssa mielikuvituksessaan ja neljänneksi hän esittää hahmoa, jolla on tunteet.

Näyttelijäntyötä perinteisesti tarkastelemalla näyttelijän *käsityöläisotteella suorittama työ* ja siihen liittyvät tunteet jäävät helposti vaille huomiota. Oikeastaan vain ramppikuume ja keskittyminen tunnustetaan. Ulkopuolinen näyttelijäntyön tarkastelu johtaa Konijnin mukaan (2002, 69) helposti myös ajatukseen, että näyttelijä todella tuntee näyttelemänsä hahmon tunteita tai esitystilanteessa ne vastaavat toisiaan.



Kuva: Rovaniemen Teatteri/ Kaisa Sirén

Näyttelijä tuntee jotain? Kuva esittää näyttelijä Kirsi Kärnä Édith Piafin roolissa. Mitä kuvassa näkyy? Ehkäpä jonkinlaista tilanteeseen sidottua tunneilmaisua. Käsityöläis- silmälasien kautta ja kuvassa olevana näyttelijänä tässä näkyy minulle myös kuvanottohetken ajatus. Kuva on otettu läpimeno-harjoituksesta eräänä tiistaisena aamupäivänä Rovaniemen Teatterin Saivo- näyttämöllä. Valokuvaaja Sirén seuraili esitystä osin lavalla, osin katsomosta käsin ja tämä nimenomainen kuva on minun osaltani tietoinen, esille asettava ele, suorastaan poseeraus. Ajattelin, että ”nyt Kaisa saa hyvän kuvan, piafmaisen, kohtalokkaan”.

Voin itkeä näyttämöllä mutta se ei tarkoita sitä, että minä itse olisin erityisen surullinen. Minun hahmoni itkee ja minä annan hänelle kyynelini ja kehoni. Yksityiset tunteeni saattavat häivähtää mukana ja itkun simuloiminen jopa saattaa vaikuttaa minussa kehollisesti empatian avulla. Itku ja nauru fyysisinä akteina kuuluvat yhteen ja ne pystyvät yleensä synnyttämään lihastyöllä, manipuloimalla palleen seudun lihaksia katkonaisen hengityksen avulla. Ymmärtääkseni Karjalan itkijänaiset ja toisaalta naurujooga perustuvat tällaiseen lihasjumppaan; ne pikemminkin synnyttävät tunnetta kuin tarvitsevat sitä syntyäkseen. Konijnin esittämässä näyttelijäntyön nelijaossa minua kiinnostaa eniten näyttelijän *työn* taso ja mahdollisuus tarkastella näyttelemistilanteessa koettuja tunteita erillään roolille kirjoitetuista tunteista.

4.2 Nico H. Frijdan kognitiivinen emootioteoria

Elly Konijnin *task- emotion*-teoria perustuu alankomaalaisen Nico H. Frijdan kognitiiviseen emootioteoriaan. Tunteet syntyvät teorian mukaan yksilön kommunikoidessa ympäristönsä kanssa, jolloin ihmisessä väistämättä syntyy toiminnallisia reaktioita, kun omat pyrkimykset törmäävät ympäristön vaatimuksiin. Jos tilanteen vaatimukset törmäävät yksilölle merkityksellisiksi katsottuihin pyrkimyksiin, syntyy Frijdan mukaan tunne (Konijn 2002, 66). Tunne syntyy joko siksi että tilanne on uhkaava tai siksi, että se tarjoaa potentiaalista tyydytystä henkilökohtaisten tavoitteiden tai mielenkiinnon suhteen. Tällaista tilanteen vaatimusten ja henkilökohtaisten pyrkimysten vuorovaikutusta Frijda kutsuu *tilannekohtaiseksi merkitysrakenteeksi*. Rakenne muotoilee perustan tunteen kokemukselle ja määrittelee tarkemman tunteen. Juuri tällaisen merkityksen muodostumisrakenteen vuoksi Konijn esittää, että näyttelijän todelliset tunteet näyttämötilanteessa ovat hänen omiaan eivätkä juuri vastaa näyteltyihin hahmon tunteisiin. (Konijn 2002, 66). Todelliset tunteet liittyvät tässä tapauksessa näyttelijän käsityöläisyyteen, tehtäviin, joita näyttelijä esitystilanteessa näyttämöllä suorittaa.

Mitkä ovat sitten näyttelijän pääasialliset pyrkimykset (*concerns*)? Psykologisesti voidaan erottaa neljä erilaista kategoriaa (*task -concern*): kompetenssi eli kyvykkyys, elämyshakuisuus, imago tai vaikutelma ja estetiikkaan liittyvät motiivit (Konijn 2002, 67). Eniten painottuu kompetenssi, joka johtuu siitä paineesta, joka näyttelijällä on, kun hänen täytyy suoriutua arvioivan yleisön edessä monimutkaisista tehtävistään.

To acquire skills and techniques to cope with environmental demands, one's own desires and emotions, the need for self-development and self-esteem are regarded as central drives related to the concept of competence. For an actor it is not possible to conceal lack of competence. (Konijn 2002, 67)

Yleisön edessä oleminen on stressaava tehtävä. Konijn (2002, 67) viittaa psykofysiologisiin tutkimuksiin, joista käy selkeästi ilmi, että näyttelijän stressitaso on esiintymistilanteessa korkealla. Elämyshakuisuus liittyykin juuri tähän, sillä voidaan ajatella, että joko psyykkistä tai fyysistä jännitystä kaipaava asettaa itsensä tietoisesti esille illasta toiseen. Imagoon liittyvät huolenaiheet ovat läheistä sukua vaikutuksen tekemiselle. Ihmisellä on luontainen tarve tehdä vaikutus ja antaa hyvä kuva itsestään tullakseen hyväksytyksi ja kuuluakseen joukkoon. Näyttelijä haluaa Konijnin mukaan roolinsa kautta tulla hyväksytyksi siten, että kun rooli tunnustetaan hyväksi myös näyttelijä saa tunnustuksen siitä, että ammattitaitoinen näyttelijä. Esteettiset motiivit puolestaan voivat liittyä

esimerkiksi näyttelijän tarpeeseen luoda ja olla kekseliäs. Luovuudesta saa Konijnin mukaan (2002, 67) myös nautintoa, sillä esimerkiksi huutaminen niin, että tietää tekevnsä sen rikkomatta äänihuuliaan tuottaa tietynlaista nautintoa, joka ei liity huutavan hahmon tunnetilaan.

Näyttelijä on tietoinen näyttelemistilanteesta koska sitä sanelee tilannekohtainen merkitysrakenne eli näyttelijän omat toiveet, odotukset ja pyrkimykset ”törmäävät” esitystilanteessa yleisön odotuksiin. Konijnin mukaan (2002, 67) tilanne tuottaa näyttelijälle objektiivisuutta (tässä olen, en voi paeta) ja todellisuudentajua (tuolla on yleisö ja minä tässä nyt näyttelen). Tätä tietoisuutta asioiden todellisuudesta tarvitaan, jotta tunne lavalla voi todella syntyä. Hahmon tulkinta ja vakuuttava tunneilmaisu sekä yleisön liikuttaminen ja mielenkiinnon vangitseminen ovat vaikeita tehtäviä (*high demand task*) sillä näyttelijän täytyy lyhyessä ajassa täyttää monta vaatimusta. Tilanteen arvioiminen vaikeaksi ja tässä ja nyt -toimimisen vaatimuksen paine nostaa näyttelijän tunteiden intensiteettiä. Vieraat elementit, kuten tietoisuus vaikkapa katsomossa istuvasta tärkeästä ohjaajasta voivat vielä nostaa jännitettä ja toisaalta tilanteen tutuus hillitsee jännitystä. Kuinka selättää epäonnistumisen riski, joka on aina olemassa? Kestääkö ääneni? Kiinnostuuko yleisö? Muistanko? Pystynkö? Tällaisiin kysymyksiin liittyy voimakkaita tunteita ja ne ovat nimenomaan suhteessa näyttelijän ammattitaitoon. Konijnin mukaan tällaisia tunteita voidaan kuvata haasteiksi (*challenge*):

Challenge is considered a central emotion during the performance of acting tasks, provided that rehearsals were successful, which may lead to the optimal experience of flow (Csikzentmihalyi and Csikzentmihalyi, 1988; 1992). Thus, an actor experiences emotions related to challenge; generally positive feelings of concentration, excitement, tension, flow, courage, guts, strength, and so forth. (Konijn 2002, 68).

Esitys itsessään on ymmärrettävissä näyttelijän tunteiden kontekstiksi (Konijn 2002, 68), jolloin näyttelijä käsityöläisenä voi käyttää hyväkseen tilanteesta nousevia tunteita ja muokata niitä sopiviksi hahmolle. Tällaista tunteiden säätelyä Konijn nimittää niiden muotoiluksi (*shaping*) erotuksena arkipäivän tunteiden säätelystä. Konijn uskoo, että muotoilemalla näyttelijän tehtäviin liittyviä pyrkimyksiä (*task-concern*) niin että ne pystyvät ilmenemään ulkoisissa ja nähtävissä roolihahmon tunteissa, ne tuovat ”eloa” ja ”lämpöä” roolihahmon ilmaisuun.

The behaviour and expressions of the actor will thus be analysed and interpreted in accordance with the dramatic circumstances of the character and the dramatic context of the play, whereas the perceived “authenticity” of the emotional expression may

stem from the radiation of underlying real task-emotions and related action tendencies. The radiation of task-emotions of the actor in performance probably contributes to his power to convince, to the actor's presence, the liveliness of the expression, and to the illusion of spontaneity of character-emotions. (Konijn 2002, 69).

Tunnistan Konijnin ajatuksen. Yleisön keskellä tunne omien taitojen riittämisestä ja pelon ja jännityksen hallitsemisesta toi ilmaisuuni paljonkin ”esityslisää” eli jotain, mitä harjoituksissa ei ollut. Minä tunsin rakastavani yleisöä ja minusta tuntui, että minua rakastettiin!

5 Pohdintaa osallisuudesta hetken kokemukseen

Kohtaaminen ja kokemuksellisuus liittyvät taiteellisessa toiminnassa ja tutkimisessa yhteen, sanoo tutkija Mika Hannula (2007, 241). Tutkimusaiheeni koskettelee omaa yksityistä esiintymiseen liittyvää kokemusmaailmaani *Piaf*- musiikkiteatteriesityksessä eli taiteellista toimintaani. Taiteellisessa toiminnassa eli näyttelemisessä näyttelijän ja katsojan kohtaaminen on tietysti orgaaninen osa esityksen tapahtumista. Myös kokemuksellisuus käsitteellistyy ymmärrettävästi tämän kohtaamisen kokemuksen kautta. Tässä tutkielmassa olen tutkinut erityisesti näyttelijän kokemusta esitystilanteesta *tilallisena ja kehollisena ilmiönä*. Olen pohtinut myös, *voisiko oma kokemukseni olla jossain määrin samanlainen kuin katsojan kokemus*. Eli pystymmekö koskaan lopulta kohtaamaan, näyttelijä ja katsoja? Olen tuonut esille erilaisia tilaan ja kehollisuuteen liittyviä olemisen tapoja, joita olen tarkastellut paitsi näyttelijän, myös katsojan/ kuuntelijan kannalta. Olen näin pyrkinyt muodostamaan lähinnä *itselleni* käsitystä kaikesta siitä, mikä näyttelijän hyvään esityskokemukseen saattaa vaikuttaa. Tämä tutkielma luotaa omaa kokemustani, mutta toivon että se *kohtaisi* keskustelukumppanin teatterimaailmasta.

Vuorovaikutuksen kokemuksellisuus tarkoittaa Hannulan mukaan (2007, 242) että lähtökohtana on minkä tahansa kahden eri kokemuksen samanaikainen tapaaminen. Jos molemmat osapuolet hyväksyvät sen, että molempien erilaiset kokemukset samasta asiasta ovat lähtökohtaisesti samanarvoisia, voi tapaaminen eettisessä mielessä johtaa *kohtaamiseen*. Täällä ei ole vielä muita, joten aloitan itsestäni.

Ajattelen hetken omaa näyttelijän taivaltani. Kaikki kokemukseni harjoittelusta ja esiintymisistä ovat suodattuneet lävitseni ja jättäneet jonkinlaisen jäljen minuun. Ne kohtaavat minussa keskustellen, kolisten toisiaan vasten, epävarmoina nurkkiin vetäytyen, keskenään riidellen ja omaa tilaa vaatien varmoina siitä, että vain minä olen oikeassa, vain tämä on totta. Ne etsivät balanssia keskenään. Ne vaativat tulla muodostetuksi eettiseksi käytännöksi, jota minä näyttelijänä voin noudattaa, johon voin tukeutua ja joka voi tuottaa jossain mielessä ”minun taidettani”. Kohtaamisen voi kai aloittaa näinkin, omien kokemusten kanssa?

Kohtaamisessa on kyse kokemuksellisuuden ja sen ainutlaatuisuuden kunnioittamisesta puolin ja toisin, sanoo Hannula (2007, 243). Hannula kysyy myös (2007, 241) kuinka tällainen kohtaaminen voisi muodostua prosessiksi, jota hän kutsuu *kolmanneksi tilaksi*; tilaksi, jonka osapuolet keskinäisessä vuorovaikutuksessa luovat ja joka kuuluu vain sen ohimenevän hetken heille molemmille. Kohtaamisen tavoitteet ovat eettisesti mittavat: keskinäinen kunnioitus ja

vastavuoroinen hyväksyntä. Tavoitteet eivät Hannulan mukaan tule koskaan valmiiksi, etenemme askel askeleelta, mutta emme ehkä koskaan pääse ”perille”. Tämä ei kuitenkaan ole ongelma vaan kohtaaminen on aina mahdollisuus ”luoda ja luovia, olla maailmassa, olla yhdessä” (2007, 241). En halua väittää, että tietäisin mikä on paras tai oikea tapa näytellä, mutta aion esittää muutamia huomioita, joita tämän tutkielman aikana olen hyvästä esityskokemuksestani pystynyt eristämään.

Lähtökohtaisesti näyttelijäntyö on oman kokemukseni mukaan laitosteatterissa alisteinen joka ikiselle näyttämöön vaikuttavalle elementille, sillä näyttelijä tulee tuotantoon viimeisenä. Värit, muodot, etäisyydet, audiokuva, lavastus, puvustus, maski ja tukan malli on yleensä annettu olosuhde. Tämän tuo esille myös Mikko Bredenberg (2017, 20):

Näyttämöllinen kuvittelu on aina läsnä teatterin taiteellisessa prosessissa, tapahtuipa se sitten niin sanotussa vapaassa ryhmässä tai instituutioteatterissa (laitosteatterissa). Eroja ilmenee nähdäkseni vain siinä, mitkä teatterin ammattiryhmät ja missäkin taiteellisen työskentelyn vaiheessa osallistuvat näyttämölliseen kuvitteluun. Näyttämöllinen kuvittelu on läsnä muun muassa instituutioteatterien niin sanotussa ennakkosuunnitteluvaiheessa, jossa taiteellinen työskentely alkaa usein tulevan esityksen ohjaajan, lavastajan, pukusuunnittelijan sekä valo- ja äänisuunnittelijoiden yhteisellä ideoinnilla. Tämä ideointi tapahtuu merkittävässä määrin nimenomaan näyttämöllisesti kuvittelemalla. Pidänkin erityisen valitettavana, että instituutioteattereissa esityksen näyttelijät eivät useinkaan (saa) osallistu(a) ennakkosuunnitteluvaiheeseen. Syitä tähän perustellaan usein tuotannollisista näkökulmista käsin. Tällainen ratkaisu mielestäni kuitenkin leikkaa perusteettomasti näyttelijät irti prosessista näyttämöllisen kuvittelun näkökulmasta.

Usein näyttelijä joutuu ”soluttautumaan” ja ”suostumaan” ennakkosuunnittelussa määriteltyihin raameihin ja näyttämöllisiin ratkaisuihin, kuten Bredenberg (2017, 20) tuo ilmi.

Entäpä jos ei tarvitsisi? Mitä se voisi tarkoittaa tuotannolle, entä näyttelijälle itselleen? Muistutan että puhun nyt laitosteatterituotannoista. Olen sitä mieltä, että varsinkin isoa, esityksen kannalta olennaisen tärkeää roolia kantavan näyttelijän tulisi voida vaikuttaa omaan työhönsä jo suunnitteluvaiheessa, ainakin *kuunnellen ja ehdottaen*. Jotenkin henkisesti suostuen. Jotenkin ymmärtäen näyttelijää esityksen tekijänä, katsojasuhteen asiantuntijana, esityksen tapahtumisen asiantuntijana. Näyttelijällä voi olla sellaista kokemuksellista, arvokasta tietoutta, jota esiintymättömällä tekijällä ei ole. Kaikki esityksen suunnitteluun osallistuvat tekijät kuitenkin haluavat esityksen onnistuvan ja siinä ketjussa näyttelijän osuus on fataali.

Tila on vaikuttava elementti esityksessä. Sen pohtimiseen, erityisesti katsoja- esiintyjä suhteen pohtimiseen, soisi aina löytyvän tuotannoissa enemmän aikaa. Tila voi olla oivaltava lavastus tai

raaka tila, jossa esitys aiotaan järjestää. Tila vaikuttaa näyttelijäntyöhön ja tietysti toisinkin päin. Kuitenkin katsojan paikka on tilan huomionarvoisin paikka, koska esitys haluaa tulla nähdyksi ja kuulluksi, kehystettynä ja helposti katsottavana tai aleatorisena, osittain havaittavana. Mikä tahansa ratkaisu on, sillä on kokemuksellinen merkityksensä. Mieleton kommunikaatorihmasto risteilee katsojan ja esiintyjän välillä esitystilanteessa. Kun molemmat osapuolet ”luottavat” esitystilanteeseen; kun katsoja kokee havaitsevansa tarpeeksi ja oleellista ja esiintyjä aistii vapautumisen katsomossa, energiaa vapautuu puolin ja toisin. Luulisin, että tätä energiaa oli Piafissa ylenpalttisesti ja se on juuri sitä vapautunutta, ”helpon” kokemuksen energiaa, jota olen kutsunut ”rakkaudeksi”.

Tilan luovat ratkaisut voivat kääntyä kaikkien eduksi kuten *Piafissa* koen käyneen. Ne synnyttivät kokemuksellisuutta ja hetkiä, joilla on ilmeisen kauaskantoisia, positiivisia seurauksia. Tila on lopultakin teatterissa yhteisen kohtaamisen paikka. Oma kokemukseni esityksen syntymisestä yleisön kanssa tukee tätä ymmärrystä. Ehkä tekijyys, joka mielletään esityksen ohjaajalle ja suunnittelijoille kuuluvaksi tarkoittaakin näyttelijälle **esiintymistilanteen tekemistä** ja tällöin osallisia siihen tekijöinä ovat esiintyjä JA katsoja.

6 Aineisto ja lähteet

Aineisto:

Anttonen, Helena. 2015. *Piaf- rajun elämän lauluja*. Näytelmä.

- Esitystaltiointi DVD: *Piaf-rajun elämän lauluja*. Ohjaus Eljas Liinamaa. 6.5. 2017 Rovaniemen teatteri.

Dahan, Olivier. 2007. *La Môme- Pariisin varpunen*. Elokuva.

Esirippu syksy/2017, kevät/2017. Rovaniemen Teatterin ohjelmistoesitteet.

Haavisto, Susanna. 2009. *Pakko saada laulaa*. CD-levy.

Issakainen, Tenka. 29.3.2017. *Varpusen riemukas lento*. Lapin Kansa. Lehtileike.

Kuure, Veera 30.3.2017. Lämmin ja vilpitiön potretti. Uusi Rovaniemi. Lehtileike. /

<https://www.lapinkansa.fi/uusirovaniemi/teatteriartio-lammin-ja-vilpitiön-potretti-15973897/>
[viitattu 3.4.2019]

Kirsi Kärnä: Oppimispäiväkirjamerkinnot 07/18 (painamaton)

Liinamaa, Eljas. 11.10.2018. Haastattelu. Haastattelijana Kirsi Kärnä (painamaton)

Ramppivalo 1/2017 Rovaniemen teatterin ohjelmistoesitteet ja uutislehti

Rovaniemen teatterin katsojapalautteet, kevät 2017 (painamaton)

-Teatterin kuva- arkisto

Painetut lähteet:

Aristoteles. 1997. *Runousoppi*. Teoksessa Aristoteles: Teokset. Osa 9. Retoriikka: Runousoppi. Suomennos Paavo Hohti. Tampere: Gaudeamus

Arlander, Annette. 1998. *Esitys tilana*. Teatteritaiteen taiteellispainotteisen tohtorintutkimuksen kirjallinen osuus. Acta Scenica 2. Helsinki: Teatterikorkeakoulu

- 2010. *Tekijä esiintyjänä- Esiintyjä tekijänä*. Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) Nykyteatterikirja. Helsinki: Like

- Aura, Seppo & Horelli, Liisa & Korpela, Kalevi.** 1997. *Ympäristöpsykologian perusteet*. Porvoo: WSOY
- Berteaut, Simone** 1984. *Piaf- Jumalani kuinka olen elänyt!* Lyhentäen suomentaneet Leena Jokinen & Heikki Kaskimies. 5. painos. Juva: WSOY. Ranskankielinen alkuteos PIAF
- Brierre, Jean- Dominique.** 2013. *Édith Piaf -hymni rakkaudelle*. Suomentanut Nana Sironen. Helsinki: Art House. Ranskankielinen alkuteos Édith Piaf: Sans amour on n'est rien du tout
- Csikszentmihalyi, Mihaly.** 1990. *Flow- elämän virta*. Suomentanut Ritva Hellsten. Helsinki: Rasalas
- Ervasti, Tarja.** 2017. *Löydettyjä tiloja, pieniä aurinkoja*. Teoksessa: Humalisto, Tomi & Karjunen, Kimmo & Kilpeläinen, Raisa (toim.) *Avauskulmia. Kirjoituksia valosuunnittelusta*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu
- Fischer- Lichte, Erika.** 2004. *History of European Drama and Theatre*. Translation Jo Riley. London: Routledge. First published in German in 1990 as *Geshichte des Dramas*
- Hannula, Mika.** 2007. *Vuorovaikutuksesta ja maailmassaolemisesta*. Teoksessa: Pitkänen, Risto (toim.) *Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus
- Hatavara, Mari.** 2010. *Historia kuvina, jälkinä ja esityksinä Leena Landerin Käskyssä*. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy
- Hotanen, Juho.** 2010. *Merleau-Ponty ja ruumiillinen subjekti*. Teoksessa: Miettinen, Timo & Pulkkinen, Simo & Taipale, Joonas (toim.) 2010. *Fenomenologian ydinkysymyksiä*. Helsinki: Gaudeamus
- Hotinen, Juha-Pekka.** 2002. *Tekstuaalista häirintää- kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Helsinki: Like
- Kislan, Richard.** 1995. *The Musical: A Look at the American Musical Theatre*. New York London: Applause
- Klemola, Timo.** 2005. *Taidon filosofia- filosofin taito*. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy
- Koskinen, Anu.** 2013. *Tunnetiloissa- Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä*. Acta Scenica 34. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.

- Mäntymäki**, Tiina. 2007. *Laulun paikka. Esittäminen ja laulajan kokemuksen rakentuminen*. Teoksessa: Mäkinen, Olli & Mäntymäki, Tiina (toim.) Taide ja liike. Vaasa: Vaasan yliopiston tutkimuksia 282
- Pulkkinen**, Simo. 2010. *Husserlin fenomenologinen menetelmä*. Teoksessa: Miettinen, Timo & Pulkkinen, Simo & Taipale, Joonas (toim.) Fenomenologian ydinkysymyksiä. Helsinki: Gaudeamus
- Rauhamaa**, Raisa. 2019. *Vastuun ottamalla voi auttaa muita*. Näyttelijä Pekka Strangin haastattelu. Teatteri & Tanssi + Sirkus- lehti 2/2019. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teatteri
- Rokem**, Freddie. 2005. *Näkökulma historiallisten tapahtumien esittämiseen*. Suomentanut Johanna Savolainen. Teoksessa: Pirkko Koski (toim.) Teatterin ja historian tutkiminen. Helsinki: Like
- 2000. *Performing History*. Iowa City: University of Iowa Press
- Sadolin**, Cathrine. 2011. *Kokonaisvaltaisen äänenkäytön tekniikka*. Suomentanut Jaakko Mäntyjärvi. Copenhagen: Shout Publishing. Tanskankielinen alkuteos. 1998. Komplet Sangteknik
- Sauter**, Willmar. 2005. *Teatteritapahtuma. Uusia alkujia*. Suomentanut Johanna Savolainen. Teoksessa: Pirkko Koski (toim.) Teatteriesityksen tutkiminen. Helsinki: Like
- 2000. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press
- Szyborska**, Wislawa. 2014. *Hetki*. Teoksessa: Hetki-runoja. Suomentanut Martti Puukko. Helsinki: Like
- Tarvainen**, Anne. 2012. *Laulajan ääni ja ilmaisu- kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk*. Tampere: University Press.
- Toivonen**, Veli-Matti & **Kauppi**, Timo. 1999. *Aika muovailuvahana-NLP ja henkilökohtaisen ajan rakenne*. Helsinki: ai-ai
- Tuovinen**, Taneli & **Mäkikoskela**, Riikka. 2018. *Taiteellinen toiminta kokemuksen koettelun paikkana*. Teoksessa: Toikkanen, Jarkko & Virtanen, Ira A. (toim.) Kokemuksen tutkimus VI. Rovaniemi: Lapland University Press
- Tähkä**, Riitta. 1988. *Psykoanalyttinen näkökulma ajan kokemiseen*. Teoksessa: Pirkko Heiskanen (toim.) Aika ja sen ankaruus. Helsinki: Gaudeamus
- Tölkki**, Esa. 1984. *Ranskalainen chanson*. Helsinki: Kirjastopalvelu oy

Weston, Judith. 1999. *Näyttelijän ohjaaminen*. Suomentanut Päivi Hartzell. Jyväskylä: Nemo

Digitaaliset lähteet:

Bredenberg, Mikko. 2017. *Näyttämöllinen kuvittelu*. Väitöstutkimus. Acta Scenica 49. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu

https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/221338/Acta_Scenica_49.pdf?sequence=1 [luettu 9.4.2019]

Konijn, Elly. 2002. *The actor's emotions reconsidered: A psychological, task-based perspective*.

Teoksessa Zarrilli, Phillip B. (toim.) *Acting (Re)considered*. 2nd edition. London: Routledge

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/tampere/detail.action?docID=235058> [luettu 9.4.2019]

Kirby, Michael. 2002. *On Acting and Not-acting*. Teoksessa Zarrilli, Phillip B. (toim.) *Acting (Re)considered*. 2nd edition. London: Routledge

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/tampere/detail.action?docID=235058> [luettu 9.4.2019]

Paavolainen, Kaisa. 2013. *Michael Kunzen draamamusikaalista*.

-*Sanasto*.

<https://rakkaudestamusikaaliin.blogspot.com/p/blogin-lahteista.html> [luettu 3.4.2019]

Rasinkangas, Anu. 2007. *Tämänhetkisydet (present moments) Daniel Sternin näkökulmana psykoterapiaprosessissa*.

<http://www.psykoterapia-lehti.fi/tekstit/rasinkangas307.htm> [luettu 8.4.2019]

Rämä, Laura. 2018. *Vieraan tuntuma- kosketus taiteellisessa prosessissa tekijyyden jakana*. Teatterin- ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma.

<http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/103395/1526384471.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
[luettu 8.4.2019]

Räty-Tuominen, Satu. 2014. *Vuonna -85 Manserock- musikaalin lyhyt oppimäärä*. Teatterin- ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma.

<http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/95861/GRADU-1404203207.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [luettu 6.4.2019]

States, Bert O. 2002. *The Actor's Presence: Three Phenomenal modes*. Teoksessa: Zarrilli, Phillip B. (toim.) *Acting (Re)considered*. 2nd edition. London: Routledge

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/tampere/reader.action?docID=235058> [luettu 9.4.2019]

Tampereen yliopiston e- kirjasto 2019: MOT-sanakirjasto, Kielikone Oy

<https://mot-kielikone-fi.libproxy.tuni.fi/mot/uta/netmot.exe> [viitattu 9.4.2019]

Taylor, Millie. 2012. *Musical Theatre, Entertainment and Realism*. London: Routledge

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/tampere/detail.action?docID=806868> [luettu 11.4.2019]

wikipedialähteet:

<https://www.kuudesaisti.net/artikkelit/aiti-maa/saamelainen-mytologia-saivojarvet-ja-saivo-tunturit>
[luettu 27.2.2019]

<https://en.wikipedia.org/wiki/Bassline> [luettu 3.4.2018]

[https://fi.wikipedia.org/wiki/Musette_\(harmonikka\)](https://fi.wikipedia.org/wiki/Musette_(harmonikka)) [luettu 3.4.2019]

https://fi.wikipedia.org/wiki/Lapin_maakuntamuseo [luettu 2.4.2019]

<https://www.rovaniementeatteri.fi/lappia-talo/esittely/> [luettu 2.4.2019]