

Teatteri Jurkka

Oppimateriaalipaketti
lukiolaisille

**Teatteri Jurkan oppimateriaalipaketti
lukiolaisille opettaa teatterista ja
teatterin keinoin.**

Sisällys

Esipuhe	1
Johdanto	3
Mitä on teatteri?	3
Kuka voi tehdä teatteria?	3
Lämmittely	5
Teatterin osa-alueet	8
Teatterihallinto	8
Dramaturgi ja näytelmäkirjailija	10
Ohjaaja	13
Suunnittelijat	15
Lavastaja	15
Valo- ja videosuunnittelijat	17
Pukusuunnittelija ja maskeerauksen suunnittelija	19
Äänisuunnittelija	20
Näyttelijä	22
Yleisö	26
Teatterin tyylilajit	28
Komediala	28
Tragediala	29
Kamarinäytelmä	29
Monologia	30
Musiikkiteatteri	30
Tehtäviä tyylilajeista	32
Teatterihistoria	33
Antiikin ja keskiajan teatteri	33
Renessanssin teatteri	35
Valistus ja romantiikka teatterissa	39
Teatterin realismi	42
Moderni teatteri	45
Teatteri Suomessa	53
Tehtäviä ja harjoituksia teatterin historiasta	63
Keskeinen kirjallisuus	65
Liitteet	66

Esipuhe

Tämän oppimateriaalipaketin sisältö on kirjoitettu erityisesti lukiolaisia ajatellen. Oppimateriaali on luotu suhteessa uuteen opetussuunnitelmaan ja laaja-alaisen oppimisen tavoitteisiin. Tavoitteena on vahvistaa erityisesti oppilaiden vuorovaikutusosaamista ja monitieteistä ja luovaa osaamista. Teatterin ja draaman keinoja käyttämällä oppilaat oppivat taitoja, joista heille on hyötyä mm. jatko-opintojen ja työelämän esiintymis- ja vuorovaikutustaitoja vaativissa tilanteissa sekä audiovisuaalisen kulttuurin tulkinnassa ja analyysissä. Oppimateriaalipaketin sisältö valottaa myös teatterin rakenteita ja yhteiskunnallisia ulottuvuuksia.

Oppimateriaalipaketin tarkoitus on antaa opettajille materiaalia, jonka avulla he voivat käyttää draamaa ja teatteria työkaluna osana opetusta. Esimerkiksi äidinkielen sisällöissä oppimateriaalipaketin materiaalia voi hyödyntää vuorovaikutustaitojen kuten kielen ja nonverbaalisen viestinnän ja roolien analysointiin, apukeinona esiintymistaitojen, kontaktin ja kohdentamisen harjoitteluun sekä retoristen keinojen käytännön harjoituksiin, mutta myös alatekstin ja monitulkintaisuuden konkreettiseen tarkasteluun ja näyttämönlukutaidon kehittämiseen. Teatterin ympäristössä tekstien tulkinta toteutuu monimuotoisena ja laaja-alaisena käsityksenä tekstistä niin kirjoitettuna kuin puhuttuna, mutta myös visuaalisena ja auditiivisena kerrontana. Oppimateriaali sisältää käytännön harjoitusten lisäksi myös tiedonhakua ja keskustelu- ja kirjoitustehtäviä.

Materiaali antaa mahdollisuuksia myös eri oppiaineita yhdistävien kokonaisuuksien toteuttamiseen. Sisältöjä voi hyödyntää esimerkiksi kielten opiskelussa, jolloin voidaan tutustua teoksiin niiden alkuperäiskielellä. Kuvaamataidon opetuksessa erityisesti visuaalisen suunnittelun (lavastus, puvustus, maski, valo) tehtävät nousevat keskiöön suhteessa tekstin tulkintaan. Oppimateriaalipaketin teatterihistoriaa käsittelevä osa on helppo yhdistää sekä historian opetukseen, että esimerkiksi kirjallisuutta käsitteleviin sisältöihin. Voitte tutustua esimerkiksi siihen, miten historialliset tapahtumat ovat vaikuttaneet teatteritaiteen ja kirjallisuuden uusien tyylilajien kehittymiseen. Oppimateriaalipaketin sisältöjä ja tehtäviä voi hyödyntää myös esimerkiksi teatterin lukiodiplomin (TELD8) suorituksessa.

Oppimateriaali muodostuu viidestä osasta. 1) Johdannossa pohditaan yleisellä tasolla mitä teatteri on ja kuka voi tehdä teatteria sekä sivutaan teatterialalle johtavia koulutuksia. 2) Lämmittely-osiossa on harjoituksia, jotka sopivat esimerkiksi ryhmäyttämiseen, keskittymiseen ja kehon lämmittelyyn esimerkiksi ennen esiintymistä tai näyttelijäntyön tehtäviä. 3) Luvussa Teatterin osa-alueet käydään läpi teatterin eri ammattilaisia mukailen teatterin tuotannon kaarta aina ensimmäisestä ideasta ensi-iltaan. Mukana on aiheeseen ja ammattiin liittyviä

tehtäviä ja harjoituksia. 4) Luvussa Teatterin tyyllilajit esitellään tiiviisti muutamia keskeisiä tyyllilajeja ja muotoja. Osion lopussa on materiaaliin liittyvät tehtävät. 5) Teatterihistoria-osiossa käydään poimien läpi teatterin historiaa ensin yleisemmällä tasolla ja lopuksi Suomen näkökulmasta. Osion lopussa on teatterihistoriaan liittyviä tehtäviä.

Oppimateriaali on vapaasti käytettävissä koulujen ja harrasteryhmien tarpeisiin. Oppimateriaalista voi ottaa vain yhden harjoitteen tai sen avulla voi koostaa useampia erilaisia kokonaisuuksia. Materiaalia voi jakaa myös oppilaiden omaan opiskeluun lähdemateriaaliksi kirjoitelmiin ja tutkielmiin tai aiheesta enemmän kiinnostuneille. Kukin opettaja on oman ryhmänsä asiantuntija ja voi muokata tai soveltaa harjoituksia ryhmälleen sopiviksi tai käyttää materiaalia osittain muun materiaalin yhteydessä. Oppimateriaalissa olevien lämmittelyyn ja näyttelijäntyöhön liittyvien harjoitusten jälkeen on suositeltavaa purkaa harjoitus keskustelemalla oppilaiden kanssa.

Oppimateriaalipaketissa ei ole käytetty suoria lähdeviitteitä, mutta Teatterihistoriaa käsittelevän osuuden keskeisin lähdekirjallisuus löytyy oppimateriaalipaketin lopusta. Lähteinä on käytetty ensisijaisesti yliopistotasosta lähdekirjallisuutta sekä muuta painettua materiaalia, kuten teattereiden historiikkeja, mutta myös mm. luentomuistiinpanoja Helsingin yliopiston teatteritieteen kursseilta ja esseitä vuosilta 2007-2011. Tehtäviin liittyvät aineistot, kuten kohtaukset, monologit, haastattelut ja yhdistämistehtävät löytyvät liitteistä. Kaikki lainattu materiaali on Tekijänoikeuslain 22§ mukaisen sitaattioikeuden mukaisesti lainattua.

Teatteri Jurkan oppimateriaalipaketin on koostanut yleisötyö- ja tuotanto-koordinaattori Iida Rekonen. Rekonen on koulutukseltaan filosofian maisteri (FM) pääaineenaan teatteritiede. Teatteritieteen lisäksi Rekonen on opiskellut mm. kasvatustiedettä, kotimaista kirjallisuutta ja viestintää.

Johdanto

Mitä on teatteri?

Tutkija Eric Bentley määritteli teatterin ytimekkäästi vuonna 1964: “A esittää olevansa B, kun C katsoo”. Tässä näkökulmassa A ja C ovat todellisia henkilöitä ja B on näytelmän hahmo. Teatteri on taidemuoto, jossa näyttelijät esiintyvät yleisölle hyödyntäen puhetta ja liikettä ja joskus myös laulua. Yksinkertaisimmillaan teatteri on siis sitä, että näyttelijä esiintyy ja katsoja katsoo.

Teatterin voi myös ymmärtää taidelaitoksena, konkreettisena talona, jossa teatteria tehdään. Sana teatteri, joka toistuu useissa kielissä helposti tunnistettavana sanana - (engl.) *theatre/theater*, (ruot.) *teater*, (ransk.) *theatre*, (saks.) *theater*, (es.) *teatro*, (it.) *teatro* ja (ven.) театр (*teatr*) - on peräisin kreikan kielen sanasta *theatron*, joka “tarkoittaa katselemiseen tarkoitettua paikkaa”.

Teatteri voi tarkoittaa myös teatteriesitystä, näytäntöä. Puhekielessä usein puhutaankin teatterissa käymisestä kun käydään katsomassa esityksiä. Teatteriin voidaan puhekielessä viitata myös negatiivisessa mielessä epäaitona käyttäytymisenä, teeskentelynä, hämähäksinä tai bluffina, kun jokin on “pelkkää teatteria”. Tällöin teatteri viittaa osittain myös näyttelijäntyöhön.

Vaikka teatteri sisältää valtavan määrän eri alojen ammattilaisista aina näyttelijöistä ohjaajiin, näytelmäkirjailijoista tuottajiin, lipunmyyjistä vahtimestareihin, ompelijoista puuseppiin ja valosuunnittelijoista muusikoihin, on kaikkein tärkein osa teatteria lopulta yleisö. Jokainen teatterin henkilökunnan jäsen aina teatterinjohtajasta harjoittelijaan työskentelee yhteistä päämäärää kohti tuottaakseen esityksen yleisön nähtäväksi. Tämän oppimateriaalipaketin avulla voi tutustua teatterin eri osa-alueisiin, ammatteihin, tyylilajeihin ja teatterin historiaan.

Kuka voi tehdä teatteria?

Teatteria voi tehdä kuka vaan!

Teatteria voi harrastaa esimerkiksi harrastaja- tai nuorisoteattereissa sekä kansalaisopistoissa ympäri Suomea. Suomesta löytyy myös kesäteatteri liki jokaisesta kunnasta. Monet suomalaiset ovatkin harrastaneet teatteria tavalla tai toisella jossain elämänvaiheessa. Teatteriharrastuksessa opituista taidoista on laajasti hyötyä työelämässä työskentelipä sitten melkein missä ammatissa tahansa. Esiintyminen ja

Teatteri Jurkka

vuorovaikutustaidot ovat tärkeässä osassa alalla kuin alalla. Myös teatteriesitysten katsomista kutsutaan teatterin harrastamiseksi. Ammattiteattereita Suomesta löytyy ympäri maan. Monissa kaupungeissa on useampiakin ammattiteattereita ja alueteatterit vievät kiertäviä esityksiä sinnekin, missä ei ole omaa teatteria.

Teatterin ammattilaiset tulevat monenlaisista eri taustoista. Moniin teatterialan ammatteihin opiskellaan yliopistossa, mutta joihinkin teatterin ammatteihin opiskellaan myös ammattikoulussa tai ammattikorkeakoulussa. Jos henkilö työskentelee teatteriammattissa ilman alan koulutusta, puhutaan ammattiin päätymisestä “pystymetsästä”. Nykyisin teatterityöhön päätyminen ilman asianmukaista koulutusta on kuitenkin erittäin harvinaista.

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulusta valmistuu mm. näyttelijöitä kahdella eri kielellä (suomi, ruotsi), tanssijoita, ohjaajia, näytelmäkirjailijoita sekä valo- ja äänisuunnittelua. Syksystä 2021 alkaen myös lavastusta voi opiskella Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun lisäksi näyttelijäksi voi opiskella myös Tampereen yliopiston teatterityön tutkinto-ohjelmassa (Näty). Aalto-yliopistossa voi opiskella pukusuunnittelua.

Lisäksi teatterissa tarvitaan mm. myynnin ja markkinoinnin sekä taloushallinnon osaajia, puuseppiä ja metallityön taitajia, ompelijoita, suutareita ja modisteja, maalareita ja koristemaalareita, kampaajia ja maskeeraajia sekä asiakaspalvelun ammattilaisia. Näihin ammatteihin opiskellaan monissa eri oppilaitoksissa.

Teatterista kiinnostunut voi opiskella myös Helsingin yliopistossa teatteritiedettä, josta valmistuneet löytävät työuransa laajasti erilaisissa ammateissa teatterin ja kulttuurin sekä taiteentutkimuksen kentillä. Ammatilliseen suuntautumiseen vaikuttaa merkittävästi opiskelijan omat kiinnostuksen kohteet. Teatteritieteilijöitä työskentelee mm. tutkijoina, toimittajina, tuottajina, tiedottajina ja taidelaitosten johtotehtävissä.

Lämmittely

Teatteriharjoitus alkaa usein lämmittelyllä, jossa keho ja mieli saatetaan sopivan keskittyneeseen tilaan yhteisten pelien ja leikkien avulla. Lämmittelyharjoitukset sopivat erinomaisesti myös oppituntien alkuun joko johdatuksena teatteriaiheeseen tai mahdollisesti vain sellaisenaan piristämään ja luomaan keskittyneempää ilmapiiriä. Harjoitukset toimivat hyvin myös ryhmäytymisen apuna.

Nimi ja liike

kesto: ~5 min

ryhmätehtävä

toteutus: paikalla / etäyhteydellä

Ryhmä seisoo piirissä. Yksi tekee liikkeen ja sanoo oman nimensä. Koko ryhmä toistaa liikkeen ja nimen. Tämän jälkeen seuraava oppilas tekee oman liikkeensä ja sanoo nimensä ja niin edelleen, kunnes jokaisen nimi ja liike on toistettu.

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on rikkoa jää ja tutustua toisiin ja harjoitella turvallisella tavalla muille esiintymistä ja itsen esittelyä.

1-2-3

kesto: ~5 min

paritehtävä

toteutus: paikalla

Parit seisovat vastakkain ja laskevat kolmeen niin, että ensimmäinen sanoo yksi, toinen kaksi ja ensimmäinen taas kolme, johon toinen vastaa yksi ja niin edelleen. Kun laskeminen alkaa sujua muutetaan harjoitusta niin, että ykkösen tilalle tulee aina taputus. Sen jälkeen kakkosen tilalle laitetaan jalan polkaisu ja kolmosen tilalle kyykkäys. Harjoituksen edetessä varioidaan numeroiden sanomisen ja liikkeiden yhdistelmiä.

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on tiivistää keskittyminen käsillä olevaan tilanteeseen

Kopiokone

kesto: ~5-10 min
ryhmätehtävä
toteutus: paikalla

Ryhmä seisoo piirissä. Aloittaja tekee liikkeen ja ääneen, jotka seuraava toistaa mahdollisimman samanlaisena eteen päin aina seuraavalle ja niin edelleen. Liike ja ääni kiertää piirissä rikkinäisen puhelimen tavoin. Kukin saa vuorollaan toimia liikkeen lähettäjänä.

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on lisätä keskittymistä ja tarkkaavaisuutta.

Assosiaatiopeli

kesto: ~5-10 min
ryhmätehtävä
toteutus: paikalla / etäyhteydellä

Ryhmä on piirissä. Aloittaja sanoo sanan, seuraava toistaa aloittajan sanan ja lisää sen perään oman sanansa, kolmas toistaa sekä aloittajan että seuraavan sanat järjestyksessä ja lisää jälleen omansa. Näin sanajono kasvaa kerta kerralta yhdellä sanalla. Jos joku tekee virheen sanajonossa, hän putoaa pois. Harjoitusta jatketaan, kunnes jäljellä on enää yksi sanarimpsun muistava. Harjoitukseen osallistuvat eivät saa käyttää kynää ja paperia, mutta opettaja voi halutessaan kirjoittaa sanat listaan ja toimia näin tarkastajana.

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on lisätä keskittymistä ja harjoittaa muistia. Harjoituksen jälkeen voi olla mielenkiintoista purkaa millaisia muistitekniikoita etenkin pitkälle pelissä selvinneet käyttivät. Näistä muistitekniikoista voi olla hyötyä myös mm. puheiden pitämisessä.

Swish, bang, doing

kesto: ~5-10 min

ryhmätehtävä

toteutus: paikalla

Ryhmä seisoo piirissä. Jos ryhmä ei ole tehnyt harjoitusta aikaisemmin on hyvä aloittaa ensin pelkällä yhdellä liikkeellä. Aloittaja pyyhkäisee käsillä sivuun ja sanoo “swish”, käsien osoittamalla puolella oleva jatkaa samalla liikkeellä. Kun liike kulkee sujuvasti koko ryhmän läpi, on aika ottaa mukaan myös “bang” ja “doing”, joilla liikkeen suuntaa ja kulkua voidaan muuttaa. Vuoron osuessa kohdalle osallistuja voi osoittaa sormella toista osallistujaa ja sanoa “bang”, jolloin vuoro hyppää sormen osoittamalle osallistujalle, joka jatkaa liikettä edelleen eteen päin. Osallistuja voi myös muuttaa liikkeen suuntaa nostan kädet ylös vuoron osuessa hänen kohdalleen ja sanoa “doing”, jolloin vuoro palautuu liikkeen hänelle lähettäneelle. Tarkoitus on saada liike kulkemaan ryhmässä mahdollisimman nopeasti.

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on lisätä keskittymistä, toimia ryhmänä ja kehittää reaktiokykyä.

Mielikuvaharjoitus käsillä

kesto: ~5-10 min

ryhmätehtävä

toteutus: paikalla / etäyhteydellä

Ryhmä istuu piirissä. Yksi pitelee käsissään kuvitteellista esinettä ja tekee siihen esineeseen olennaisesti liittyvää toimintaa, esimerkiksi soittaa viulua. Muu ryhmä arvaa mitä esittäjä tekee ja millä välineellä. Kun arvaus osuu oikeaan, vuoro vaihtuu seuraavalle oppilaalle, joka kuvittelee jälleen oman esineen ja toiminnan.

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on kehittää mielikuvitusta ja harjoitella mimiikan perusteita sekä harjoittaa keskittymistä.

Teatterin osa-alueet

Teatterissa työskentelee useiden eri alojen ammattilaisia olipa kyse sitten pienestä huoneteatterista kuten Teatteri Jurkka tai suuresta usean eri näyttämön talosta. Tässä luvussa käymme läpi muutamia teatterin eri ammatteja ja osa-alueita erilaisten harjoitusten ja tehtävien avulla sekä tutustumme teatterin tuotantorakenteeseen.

Teatterihallinto

Näytelmän matka näyttämölle alkaa teatterihallinnossa usein jo vuosia ennen kuin se päätyy yleisön silmien eteen. Teatterinjohtaja yhdistelee eri teoksista sopivat kokonaisuudet yhtenäisiksi ohjelmistoiksi. Kokonaisuuden muodostumiseen vaikuttavat mm. teosten tyylilajit ja esitysten tuotannolliset kustannukset kuten näyttelijöiden määrä ja mahdolliset erityistarpeet. Teatterinjohtaja suunnittelee ohjelmiston useaksi vuodeksi etukäteen ja kokoaa yleisölle tarjottavan esitysten kattauksen.

Kun ideat ovat muotoutuneet ja saaneet selkeämmät ääriiviivat, teatterinjohtaja esittelee ne muulle teatterin hallinnossa työskenteleville ja suunnitelma hyväksytään tai palataan vieläideoimaan. Kun idea esityksestä on hyväksytty tuotannolliset esityöt voivat alkaa. Ennen kuin esityksestä voidaan tehdä tuotantopäätös on otettava selvää mm. näytelmien oikeuksista tai tilattava näytelmäkirjailijalta kokonaan uusi näytelmä tai esimerkiksi kirjan dramatisointi näytelmäksi. Usein esitykselle myös valitaan ohjaaja jo tässä vaiheessa. Toisinaan esitys voidaan valmistaa myös menetelmällä jossa teksti syntyy osana harjoitusprosessia.

Tuotantopäätöksen jälkeen esitykselle tehdään alustava budjetti ja suurpiirteinen suunnitelma sen paikasta ohjelmistossa. Tällöin myös markkinointiosasto aloittaa työnsä ja suunnittelee esitykseen liittyvän sisällön julkaisemisen aikataulun ja ns. myynnin kärjen.

Markkinointi ja viestintä jatkavat työtään koko esityksen elinkaaren ajan, vaikka työn painopiste painottuu teoksen alkuvaiheisiin ja kulminoituu viimeistään ensi-iltaan julkaistavan käsiohjelman kirjoittamiseen. Teatterin johto sen sijaan siirtyy hiljalleen taas uusien teosten työstämiseen, kun painopiste vastuusta esityksen saattamiseksi katsojien saataville siirtyy yhä enemmän muille toimijoille kuten ohjaajalle.

Mikä on ohjelmisto ja mitä se kertoo?

kesto: ~20 min

yksilö-, pari- tai ryhmätehtävä

toteutus: paikalla / etäyhteydellä

Teatterissa aikaa tarkastellaan koulujen lukuvuosien tapaan tuotantovuosina, jotka jakautuvat syksyn ja kevään tuotantokausiin. Tulevan syksyn ohjelmistot julkaistaan yleensä edellisenä keväänä ja kevään ohjelmiston puolestaan syyskauden loppupuolella. Tutustukaa teattereiden ohjelmistoihin niiden nettisivuilla (esimerkiksi <https://www.jurkka.fi/>). Millaisia kokonaisuuksia ohjelmistosta syntyy? Jos teette tehtävän jakautuneena pienempiin ryhmiin, on mielenkiintoista tarkastella useamman eri teatterin ohjelmistoja ja keskustella havainnoista. Miten teattereiden ohjelmistot eroavat toisistaan? Voiko ohjelmistorakenteesta tehdä päätelmiä teatterin ohjelmisto- linjauksesta tai kohdeyleisöstä?

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on hahmottaa teatterin ohjelmisto kokonaisuutena ja sitä kautta ymmärtää teatterinjohtajan ja teatterihallinnon työtä. Samalla opitaan lukemaan ohjelmiston kokonaisuudesta vihjeitä teatterin kokonaislinjasta.

Tunnista markkinoinnin kärki

kesto: ~15 min

yksilö-, pari- tai ryhmätehtävä

toteutus: paikalla / etäyhteydellä

Valitkaa kiinnostava esitys ja tarkastelkaa siitä jaettua markkinointimateriaalia teatterin nettisivuilla. Esitys voi olla jo saanut ensi-iltansa tai olla vasta tulossa ensi-iltaan. Vastaa seuraaviin kysymyksiin:

- Mikä on kyseisen esityksen markkinoinnin kärki?
- Millä lauseilla, henkilöillä tai kuvilla esitystä myydään?
- Millaiselle yleisölle esitys on suunnattu?

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on tutustua ja tunnistaa myyvän tekstin käyttämiä vaikuttamisen keinoja.

Kirjoita markkinointiteksti

kesto ~15-20 min

yksilö- tai paritehtävä

toteutus: paikalla / etäyhteydellä

Valitse teatterin ohjelmistosta kiinnostava näytelmä, lue sen esittely nettisivuilta ja kirjoita sille uusi lyhyt markkinointiteksti. Sinun ei ole tarvinnut nähdä esitystä tai lukea näytelmää. Ammatillaiset joutuvat usein kirjoittamaan tekstit näkemättä esitystä jo ennen kuin harjoitukset on aloitettu tai joskus jopa ennen kuin näytelmän teksti on valmis. Mikä esityksessä on kiinnostavaa? Millaisia asioita haluat nostaa esiin? Onko tekijöissä joku tunnettu nimi, joka voisi kiinnostaa yleisöä (näytelmäkirjailija, ohjaaja, näyttelijä)? Millaista yleisöä tavoittelet? Miten esityksen tyyli heijastuu tekstiin?

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on tunnistaa ja soveltaa käytäntöön vaikuttamaan pyrkivän ja myyvän tekstin keinoja.

Dramaturgi ja näytelmäkirjailija

Dramaturgi on kansainvälisesti käytetty teatterialan ammattinimike, jolla on eri maissa hieman eri painotuksia. Suomessa dramaturgilla tarkoitetaan useimmiten henkilöä, joka muokkaa valmiin kirjallisen materiaalin näytelmän muotoon, sovittaa sen näytelmäksi eli tekee näytelmän dramaturgian. Onnistuneen dramaturgian tekeminen on vaativaa. Se vaatii tekijältään materiaalin ymmärtämistä ja oman näkökulman löytämistä. Dramaturgin tulee myös hallita ja tuntea esityksellisten ja draamallisten keinojen käyttäminen.

Näytelmäkirjailija eroaa dramaturgista siinä, että kirjoittaa itsenäisesti kokonaan uusia näytelmiä. Esimerkiksi Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa dramaturgian ja näytelmän kirjoittamisen koulutusohjelmassa opiskellaan sekä dramaturgin että näytelmäkirjailijan työtä ja niiden lisäksi myös näytelmien kääntämistä. Monet ammatillaiset työskentelevätkin sekä dramaturgeina että näytelmäkirjailijoina.

Näytelmät kirjoitetaan muotoon, jossa on repliikit, eli vuorosanat, on kirjoitettu kunkin roolihahmon nimen perään. Repliikkien lisäksi näytelmätekstissä voi olla parenteseja, joissa selitetään lyhyesti näyttämön tapahtumia.

Tutustu näytelmätekstiin

kesto ~15 min

yksilö-, pari- tai pienryhmätehtävä

toteutus: paikalla / etäyhteydellä

Tutustu näytelmätekstiin ja siihen liittyviin käsitteisiin. Lue katkelma Hella Wuolijoen näytelmästä *Niskavuoren Heta* (liite 1) ja vastaa alla oleviin kysymyksiin lukemasi katkelman perusteella.

- Mitä osia näytelmätekstiin sisältyy?
- Mitä ovat repliikit? Entä parenteesit?
- Mikä on näytelmän nimi ja kuka sen on kirjoittanut?
- Milloin näytelmä on kirjoitettu?
- Kuka on tarinan päähenkilö? Entä ketkä ovat tarinan sivuhenkilöitä?
- Mitä kohtauksen alku kertoo siinä esiintyvistä henkilöistä? Entä Hetasta ja Akustista?
- Mitä tarkoittaa väliverho ennen kohtauksen alkua?
- Missä kohdassa on kohtauksen käänne?

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on tutustua näytelmätekstiin ja tunnistaa sen erityispiirteet.

Dramatsoi kohtaus proosateoksesta

kesto: useampi oppitunti

yksilö-, pari- tai pienryhmätehtävä

toteutus: paikalla / etäyhteydellä

Valitse lyhyt kohtaus esimerkiksi suosikkikirjastasi. Pohdi mitä kohtauksessa esiintyvät hahmot tavoittelevat ja miten voit ilmentää sen käyttämällä vain puhuttuja repliikkejä. Muista, että dramatisointi on aina tulkinta alkuperäisestä materiaalista. Pohdi siis mikä on valitsemasi kohtauksen ydin ja keskity sen esiin tuomiseen.

Dramatsoi kohtaus ja kirjoita se näytelmän muotoon. Huomioi, että kohtauksen tulee olla selkeä yksittäinen kokonaisuus, jossa on alku keskikohta ja loppu. Tässä harjoituksessa on parempi kirjoittaa dialogia kuin monologia. Valmiit kohtaukset voidaan esittää koko ryhmälle joko näytellen tai lukudraamana.

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on opetella soveltamaan näytelmätekstin tekniikoita käytännössä. Dramatisoinnissa kohtauksen dynamiikka on jo valmis, mutta tehtävän haasteena on kirjoittaa kohtaus kirjoittamatta toimintaa tai alatekstiä näkyviin.

Kirjoita oma kohtaus tai pienoisnäytelmä

kesto: useampi oppitunti

yksilö-, pari- tai pienryhmätehtävä

toteutus: paikalla / etäyhteydellä

Tämä tehtävä sopii erinomaisesti Teatterin lukiodiplomin (TELD8) osaksi. Omassa tekstissä kannattaa lähteä liikkeelle, jostain itseä kiinnostavasta aiheesta. Voit kirjoittaa esimerkiksi itsellesi sattuneen tai kuulemasi hauskan tai surullisen tapahtuman, tai lehdestä lukemasi uutisen ympärille. Valitse hahmot ja pohdi mitä voit kertoa hahmoista pelkän dialogin avulla. Voit käyttää kirjoittamisen apuna esimerkiksi seuraavia kysymyksiä:

- Kuinka monta hahmoa kohtauksessa on?
- Mitä hahmosi tavoittelevat?
- Miten hahmosi puhuvat? Millaisia sanoja he käyttävät?
- Mitä voit kertoa hahmoista sen kautta miten he puhuvat?
- Mistä he ovat kotoisin ja millaisessa maailmassa he elävät?
- Puhuvatko hahmosi totta vai tarkoittavatko he sanoillaan jotain muuta kuin todella sanovat?
- Millainen on hahmojen suhde toisiinsa?
- Mikä on kunkin hahmon suhde käsillä olevaan tilanteeseen?

Kirjoita kohtaus näytelmän muotoon. Huomioi, että kohtauksen tulee olla selkeä yksittäinen kokonaisuus, jossa on alku keskikohta ja loppu, sen ei kuitenkaan tarvitse kertoa koko näytelmän tarinaa. Valmiit kohtaukset voidaan esittää koko ryhmälle joko näytellen tai lukudraamana.

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on syventää kontaktia näytelmätekstin muotoon ja soveltaa opittua käytäntöön. Samalla opetellaan hahmojen luomista ja tutkitaan kielen mahdollisuuksia kertoa henkilöstä ja heidän välisestä suhteestaan. Harjoituksessa on myös mahdollisuus kokeilla alatekstin kirjoittamista.

Muistilista kirjoitustehtäviin

- Kirjoita tekstisi näytelmätekstin muotoon.
- Muista kirjoittaa ennen repliikkiä aina sen hahmon nimi, joka repliikin sanoo.
- Kirjoita repliikkeihin vain se, mitä hahmo sanoo. Älä kuvaile toimintaa.
- Kirjoita parenteeseihin vain kaikkein keskeisimmät näyttämöllä tapahtuvat asiat. Draamatekstissä ei ohjata näytelmää, se on ohjaajan tehtävä.
- Kohtauksessa tulee tapahtua jokin käänne, eli asiat ovat kohtauksen lopussa eri tavalla kuin sen alkaessa.

Ohjaaja

Ohjaajalla on vastuu ja valta päättää esityksen taiteellisesta kokonaisuudesta. Hän on esityksen taiteellinen johtaja. Ohjaajat työskentelevät usein projektiluontoisesti ilman vakituista työpaikkaa.

Ohjaaja on mukana esityksen valmistamisessa heti alusta alkaen. Yhdessä teatterinjohtajan kanssa hän sopii esityksen tyylistä ja mahdollisista erityistarpeista. Ohjaajalla täytyykin olla selkeä kuva tavoiteltavasta lopputuloksesta jo yli vuosi ennen harjoitusten alkamista. Hän on myös mukana valitsemassa näytelmän roolitusta teatterin johdon kanssa.

Ennen harjoitusten alkua ohjaaja sopii taiteellisten suunnittelijoiden kanssa millaista esitystä ollaan tekemässä. Ohjaaja myös kertoo mitkä tarpeet esimerkiksi lavasteiden, pukujen ja tarpeiston suhteen ovat keskeisimmät ja tarvitaan käyttöön jo heti harjoitusten alusta lähtien. Ohjaaja toimii yhteistyössä myös teatterin markkinointi- ja viestintäosaston kanssa esitykseen liittyvän markkinoinnin ja käsiohjelman sisältöjen ja estetiikan osalta.

Harjoitusvaihetta varten ohjaaja tekee harjoitussuunnitelman, jonka mukaan harjoituksissa edetään. Tämän suunnitelman perusteella näyttämötekniikka ja näyttelijät tietävät mitä kohtauksia milloinkin harjoitellaan. Harjoituksissa ohjaaja ohjaa erityisesti näyttelijöiden toimintaa. Ohjaaja toimii harjoitustilanteessa yleisön silmien korvikkeena ja kertoo näyttelijöille, mitä katsomoon välittyy. Hän antaa palautetta myös lavastuksesta, puvuista, maskeerauksesta, valoista, videoista ja äänimaailmasta ja vastaa siitä, että esityksen taiteellinen kokonaisuus ja rytmi toimii.

Ohjaajan työ ei pääty ensi-iltaan, vaan hän käy valvomassa esityksiä muutaman kerran esityskauden aikana ja tarkistaa, että teos ei muutu liikaa siitä millaiseksi se on ohjattu.

Ohjaajan työ vaatii vahvaa visiota ja kykyä tulkita draamatekstejä. Ohjaaja myös vastaa teatterille siitä, että teos saadaan ensi-iltaan sovittuna ajankohtana. Ohjaajan työssä keskeistä on myös hyvät vuorovaikutustaidot ja ihmistuntemus. Hyvä ohjaaja saa jokaisen työryhmän jäsenen tuntemaan itsensä tärkeäksi osaksi työryhmää ja tekemään parhaansa parhaan mahdollisen lopputuloksen saavuttamiseksi.

Kohtauksen suunnittelu

kesto: ~15 min

yksilö- tai paritehtävä

toteutus: paikalla / etäyhteydellä

Jokaisen kohtauksen voi tulkita ja toteuttaa lukemattomilla eri tavoilla. Teatterissa ei ole oikeita tai väärää vastauksia, vaan tulkinnan kokonaisuus ratkaisee. Lue katkelma Laura Ruohosen näytelmästä *Yksinen* (liite 2) ja suunnittele miten ohjaisit kohtauksen. Käytä suunnitelmasi apuna seuraavia kysymyksiä:

- Mitä kohtauksessa tapahtuu?
- Mitä hahmot tekevät?
- Mitä hahmot tavoittelevat?
- Missä kohtaaminen tapahtuu?
- Missä aikakaudessa kohtaaminen tapahtuu?
- Missä tyylihaluat kohtauksen tehdä?

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on tutustua ohjaajan työhön ja tunnistaa näytelmätekstin monien tulkintojen mahdollisuus. Keskeistä harjoituksessa on paitsi mielikuvituksen käyttäminen myös oman tulkinnan perustelu suhteessa tekstiin.

Valokuvat

kesto: ~30 min

pienryhmätehtävä

toteutus: paikalla

Jaa oppilaat pienryhmiin. Kukin oppilas ohjaa vuorollaan edellisen tehtävän kohtaussuunnitelman pohjalta muut ryhmän jäsenet pysäytettyyn kuvaan, joka valokuvan tavoin kuvaa hänen näkemystään kohtauksesta ja sen tunnelmasta. Tärkeää harjoituksessa on ohjata muita sanallisesti tuoden esiin oma visio ja tavoiteltu tunnelma.

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on vahvistaa vuorovaikutustaitoja. Ohjaajana toimiva oppilas etsii keinoja ilmaista toiveensa kuvassa esiintyville oppilaille näyttämättä eteen tai koskematta heitä. Harjoituksessa opetellaan myös hyväksymistä, ohjaaja ei tee työtä yksin, vaan lopputulos syntyy yhteistyöllä.

Kohtauksen / pienoisnäytelmän ohjaaminen

kesto: useampi oppitunti
pienryhmätehtävä
toteutus: paikalla

Jaakaantukaa pienryhmiin. Kukin oppilas saa vuorollaan ohjata oman kohtauksensa. Harjoituksessa keskitytään erityisesti yhteistyö- ja vuorovaikutustaitoihin ja taiteellisen kokonaisuuden hahmottamiseen.

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on vahvistaa yhteistyö- ja vuorovaikutustaitoja. Ohjaajana toimiva oppilas etsii keinoja ilmaista toiveensa kuvassa esiintyville oppilaille näyttämättä eteen tai koskematta heitä. Harjoituksessa opetellaan myös hyväksymistä, ohjaaja ei tee työtään yksin. Yhdessä syntynyt kokonaisuus on enemmän kuin osiensa summa.

Tämä harjoitus sopii jatkoksi aiemmille harjoituksille tai niiden kanssa esimerkiksi Teatterin lukiodiplomin (TELD8) työstämiseen. Teatterin lukiodiplomin kohdalla työstettävä kohtaus tai pienoisnäytelmä valitaan tai kirjoitetaan (ks. Kirjoita oma kohtaus tai pienoisnäytelmä, sivu 12) lukiodiplomiin sopivaksi. Lukiodiplomin tapauksessa ohjaaja ohjaa valittuja näyttelijöitä.

Suunnittelijat

Suunnittelijat työskentelevät yhteistyössä ohjaajan kanssa. Yhdessä suunnittelijoita ja ohjaajaa kutsutaan taiteelliseksi työryhmäksi. Suunnittelijoiden työ alkaa usein jo kauan ennen harjoitusten alkamista, kun sovitaan esityksen visuaalisesta linjasta ja tyyllilajista. Kukin suunnittelija vastaa oman alueensa suunnitelmista ja toisinaan myös toteutuksesta. Isoissa teattereissa on usein omat ompelimot, kampaamot ja verstaat, mutta pienemmissä teattereissa suunnittelijan on pystyttävä tarvittaessa toteuttamaan suunnitelmansa myös itse.

Lavastaja

Lavastaja vastaa esityksen visuaalisesta kokonaisuudesta yhdessä ohjaajan ja muun taiteellisen työryhmän kanssa. Hän suunnittelee näytelmän lavastuksen, eli sen näyttämölle rakennettavan ympäristön, jossa näytelmä tapahtuu. Lavastuksella rakennettavat ympäristöt voivat olla mitä tahansa ja usein lavasteiden pitää taipua pienillä muutoksilla useiksi eri ympäristöiksi.

Lavastuksessa pelataan usein mielikuvilla ja vihjauksilla; asioiden ei tarvitse aina olla konkreettisesti juuri sitä, mitä ne näytelmän maailmassa esittävät vaan esineet taipuvat useaan eri käyttötarkoitukseen. Näyttämöllä jokainen esine nousee erityisen huomion kohteeksi. Kaikille näyttämöllä olevilla esineillä ja rakenteilla tulee olla perusteltu merkitys esityksen kannalta.

Lavastaja rakentaa suunnitelmastaan pienoismallin, joka esitellään ohjaajalle ja teatterin väelle. Pienoismallista käy ilmi myös se mitkä lavasteiden osat ovat paikallaan koko näytelmän ajan ja mitkä liikuteltavia. Kun suunnitelma on hyväksytty, lavastaja piirtää siitä tarkat rakennuspiirustukset, joiden pohjalta lavasteet rakennetaan. Lavasteet voivat seistä omilla jaloillaan, olla näyttämöpainoilla pystyy tuettuja kulisseeja tai jopa roikkua ilmassa. Lavastukseen kuuluvat myös huonekalut kuten pöydät ja tuolit.

Lavasteet eivät ole mitä tahansa rakennelmia, vaan niiden pitää sopeutua näytelmän tarpeisiin. Niiden pitää olla varastoitavissa ja rakennettavissa yhä uudelleen ja uudelleen. Niiden pitää olla riittävän tukevia kannatellakseen tarvittaessa näyttelijöiden painon, mutta samalla niin kevyitä, että niitä voidaan liikuttaa lihasvoimalla. Lavasteiden on myös oltava turvalliset käyttää, jottei kukaan esimerkiksi pääse tippumaan korkealta pimeällä näyttämöllä.

Suunnittele lavastus

kesto: ~30 min

yksilö-, pari- tai pienryhmätehtävä

paikalla / etäyhteydellä

tarvikkeet: erilaisia kyniä ja paperia

Lue katkelma Laura Ruohosen näytelmästä *Yksinen* (liite 2). Piirrä lavastussuunnitelma katkelmaa varten. Jokainen saa tulkita katkelman omalla tavallaan eikä oikeita tai vääriä vastauksia ole. Onko suunnitelmasi kenties naturalistinen, symbolistinen, minimalistinen tai jotain ihan muuta? Mikä on lavastussuunnitelmasi keskeisin elementti? Huomioi lavastussuunnitelmassa myös kohtauksen värimaailma, mitä kohtauksessa tapahtuu ja miten näyttämöllä liikutaan. Esitelkää suunnitelmat ryhmälle.

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on hahmottaa teatterilavastuksen mahdollisuudet ja rajoitukset, ja tunnistaa, miten teatterissa esineitä käytetään symbolisesti. Jokaisella näyttämölle nostetulla esineellä tulee olla merkitys.

Rakenna lavastuksen pienoismalli

kesto: useampi oppitunti

*yksilö-, pari- tai pienryhmätehtävä
paikalla*

tarvikkeet: erilaisia askartelutarvikkeita

Rakenna edellisessä harjoituksessa suunnittelemastasi lavastuksesta kolmiulotteinen pienoismalli. Kiinnitä huomiota etenkin pienoismallin mittasuhteisiin. Voit käyttää erilaisia materiaaleja aina sinitarrasta ja muoviluvahasta pahveihin ja puutikkuihin mallin rakentamisessa. Voit myös tulostaa kuvia esineistä, joita lavalla nähdään. Tärkeintä mallissa on hahmottaa suunnitelman visuaalinen maailma ja eri osioiden mittasuhteet.

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on hahmottaa näyttämö ja oma suunnitelma kolmiulotteisesti. Pienoismallissa tulee ottaa visuaalisuuden lisäksi huomioon se miten näyttelijät liikkuvat näyttämöllä ja sisään / ulos näyttämöltä. Erinomaisessa toteutuksessa on suullisesti tai kirjallisesti tuotu esiin myös se, millaisista materiaaleista oikea lavastus valmistettaisiin.

Valo- ja videosuunnittelijat

Valosuunnittelija vastaa esityksen valaistuksesta. Valo on olennainen osa esityksen visuaalista kokonaisuutta. Valo vaikuttaa tilaan ja sen tunnelmaan ja sillä voidaan myös ohjata katsojan huomio haluttuun suuntaan. Valoilla myös nostetaan esiintyjät esiin näyttämöllä. Hyvä valosuunnittelu voi nostaa esityksen aivan uudelle tasolle.

Videosuunnittelija vastaa teoksessa käytettävästä liikkuvasta kuvasta. Videot voivat olla osa valaistusta tai osa lavastusta. Videolla voidaan tuoda elävyyttä näyttämökuvaan. Toisaalta videot voivat olla myös suorana toistettavaa kuvaa näyttämöltä tai näyttämön takaa. Näin katsojille voidaan luoda mahdollisuus esimerkiksi tarkastella läheltä näyttelijän kasvojen ilmeitä. Videota voidaan käyttää esityksen tyyliä ja valituista teatterin keinoista riippuen yhtäläillä vahvistamaan näytelmän illuusiota kuin rikkomaan sitä.

Valo vaikuttaa monella eri tasolla. Se voi olla suoraa tai heijastettua, kovaa tai pehmeää, tarkkarajaista tai reunoilta liukenevaa, kylmää, lämmintä tai vaihtua väristä toiseen. Näyttämön valaisemiseen käytetään erikokoisia valonheittäjiä, jotka voidaan ripustaa kattoon tai näyttämötorniin tai ne voidaan ohjata valaisemaan näyttämöä sivusta tai lattian rajasta. Valojen väriä voi vaihtaa ja niissä voidaan käyttää erilaisia goboja eli varjostimia, jotka luovat valokiilaan jonkin tietyn kuvion, jonka tarkkarajaisuutta voidaan säätää.

Esityksen valaisemiseen käytetään usein lukuisia eri valonheittäjiä, joiden avulla esitykseen on luotu kymmeniä, jopa satoja eri valotilanteita. Valosuunnittelija tekee suunnitelman, joka täsmentyy ja hioutuu lopulliseen muotoonsa harjoitusten edetessä. Kukin valotilanne rakennetaan lopulta heitin kerrallaan erillisen valopäivän aikana, jolloin koko esitys käydään läpi valotilanne kerrallaan. Esityksessä valot seuraavat omaa näyttämötoimintaa tukevaa käsikirjoitustaan, johon on merkitty kunkin valotilanteen iskut ja vaihdokset.

Värien tunnelmat

kesto: ~10 min

yksilö- tai ryhmätehtävä

paikalla / etäyhteydellä

Katsokaa kuvia erilaisista väreistä (liite 3), pohtikaa yksin kirjoittaen tai yhdessä keskustellen millaisia mielikuvia ja assosiaatioita värit herättävät. Millaisiin ympäristöihin tai tunnelmiin värit sopivat?

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on tunnistaa värien vaikutus ajatteluun ja tunnelmaan. Harjoitukseen yhteydessä voi käydä läpi myös värioppia tai esimerkiksi kirjoittaa lyhyen ajatuksenvirta tekstin jostain tietystä väristä. Voitte myös etsiä teattereiden sivuilta kuvia esityksistä ja tutkia värien käyttöä niiden valaistuksessa.

Valaise esine

kesto: ~20 min

yksilö-, pari tai pienryhmätehtävä

paikalla / etäyhteydellä

tarvikkeet: erilaisia valaisimia, huiveja tai muita varjostimia sekä valaistava esine

Valitse valaistava esine ja aseta se sopivalle alustalle esimerkiksi lattialle, pöydälle tai tuolille, joka toimii näyttämönä. Pimennä tila. Käytä erilaisia valaisimia ja varjostimia luomaan haluamasi tunnelma niin, että esine nousee esille taustastaan. Huomioi miten esineen ja sen taustan väri ja materiaali vaikuttavat valoihin. Voit halutessasi ottaa lopuksi kuvan asetelmasta valaistuna (muista laittaa salamavallo pois päältä, ettei se muuta rakentamaasi valotilannetta).

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on tutkia käytännössä valon suunnan ja värin vaikutusta esineeseen ja asetelman tunnelmaan.

Pukusuunnittelija ja maskeerauksen suunnittelija

Pukusuunnittelija ja maskeerauksen suunnittelija vastaavat esityksen visuaalisesta ilmeestä hahmojen osalta. Puvustus ja maski antavat viitteitä mm. näytelmän ajasta, paikasta ja roolihahmon persoonasta sekä statuksesta. Puvustus käsittää hahmojen vaatteet. Maskeeraus käsittää teoksesta riippuen niin meikit, kampaukset, peruukit kuin mahdolliset kasvoihin tai korviin kiinnitettävät lisäosat. Pukujen värimaailma vaikuttaa olennaisesti myös valosuunnitteluun.

Puvustus samoin kuin peruukit ja mahdolliset lisäosat voivat vaikuttaa merkittävästi myös näyttelijäntyyöhön. Asu voi auttaa näyttelijää sujahtamaan roolihenkilön nahkoihin ja monet näyttelijät haluavatkin saada etenkin roolissa käytettävät kengät jalkaansa mahdollisimman pian. Toisaalta näyttämöllä käytetään usein myös sellaisia vaatteita, joiden kanssa liikkumiseen tarvitaan harjoitusta, esimerkiksi pitkät takit, viitat tai laahukselliset helmat vaativat tarkkuutta liikkuesssa ja muuttavat käyttäjänsä liikeratoja heidän hallitessaan kangasmassaa. Samoin pitkä peruukki tai kasvoilla oleva naamio voi vaatia näyttelijältä totuttelua.

Suunnittele puvustus

kesto: ~30 min

yksilötehtävä

paikalla / etäyhteydellä

Lue monologit Laura Ruohosen näytelmästä *Yksinen*, William Shakespearen näytelmästä *Myrsky* ja Anton Tšehovin näytelmästä *Lokki* (liite 4). Valitse yksi hahmoista ja suunnittele hänen puvustuksensa monologikohtauksessa. Voit tehdä suunnitelman piirtäen tai esimerkiksi kollaasitekniikalla. Millainen asu hahmolla on, mitä materiaaleja ja värejä hän käyttää, mitä puvustus voi kertoa hahmosta? Lisää suunnitelman yhteyteen lyhyt selvitys siitä mikä on näytelmän tyyli, mihin aikakauteen näytelmä sijoittuu ja millaisia materiaaleja puvustuksessa käytetään.

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on löytää keino ilmentää roolihahmon ominaisuuksia puvustuksen kautta ja hyödyntää omaa taiteellista näkemystä. Keskeisiä taitoja ovat luetun ymmärtäminen, hahmon täydentäminen luetun monologin pohjalta ja oman idean esiin tuominen.

Suunnittele maskeeraus

kesto: ~30 min

yksilötehtävä

paikalla / etäyhteydellä

Lue monologit Laura Ruohosen näytelmästä *Yksinen*, William Shakespearen näytelmästä *Myrsky* ja Anton Tšehovin näytelmästä *Lokki* (liite 4). Valitse yksi hahmoista ja suunnittele hänelle maskeeraus. Voit tehdä suunnitelman piirtäen. Millaiset hiukset hahmolla on: minkä pituiset, minkä väriset, millaisella kampauksella? Millaiset kasvot hahmolla on: mitä kaikkea voidaan tehdä meikillä? Lisää suunnitelman yhteyteen lyhyt selvitys siitä mikä on näytelmän tyylilaji, mihin aikakauteen näytelmä sijoittuu ja käytetäänkö maskeerauksessa peruukkia tai lisäosia / naamioita.

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on löytää keino ilmentää roolihahmon ominaisuuksia maskeerauksen kautta ja hyödyntää omaa taiteellista näkemystä. Keskeisiä taitoja ovat luetun ymmärtäminen, hahmon täydentäminen luetun monologin pohjalta ja oman idean esiin tuominen. Harjoituksen voi tehdä yhdessä myös edellisen harjoituksen kanssa niin, että oppilaat jatkavat oman pukuluonnoksensa pohjalta täydentämään hahmon maskeerauksen tai niin, että oppilaat vaihtavat keskenään luonnoksia ja suunnittelevat maskin toisen oppilaan pukuluonnoksen pohjalta.

Äänisuunnittelija

Äänisuunnittelija luo esityksen auditiivisen maailman. Äänisuunnittelijan työvälineitä ovat ääni ja ääniteknologia. Hän vastaa sekä esityksessä käytettävästä musiikista että äänitehosteista ja näyttelijöiden ja toisinaan myös esineiden mikityksestä. Äänisuunnittelija saattaa myös säveltää esityksessä käytettävän musiikin. Äänisuunnittelijaa käytetään niin musiikkiteatterissa kuin puheteatterissa.

Ääni tekee esityksen maailmasta kokonaisen. Äänellä voi vaikuttaa kohtauksen tunnelmaan. Musiikilla voidaan antaa katsojalle ohje siitä, miten näyttämön tapahtumia tulisi tulkita. Äänitehosteilla voidaan täydentää illuusio näytelmän todellisuudesta ja nostaa esiin asioita. Ääni voidaan myös suunnata tulemaan eri suunnista, jolloin näytelmän maailmaa voi laajentaa myös näyttämön ulkopuolelle.

Etenkin suuremmilla näyttämöillä näyttelijöillä käytetään mikrofoneja. Vaikka koulutetun näyttelijän ääni kantaakin tarvittaessa koko saliin, voidaan mikrofoneja käyttämällä tuoda näyttelijälle mahdollisuus käyttää ääntään laajemmalla skaalalla niin, että yleisö kuulee kuiskauksetkin. Tämä myös säästää näyttelijän ääntä, kun esityksiä on useita viikossa. Samalla ääneen voidaan tarvittaessa lisätä erilaisia efektejä.

Musiikin tunnelma

kesto: ~15 min

yksilötehtävä

paikalla/etäyhteydellä

Kuunnelkaa yhdessä musiikkikappale (kappale voi olla mikä tahansa, mutta harjoituksen kannalta hedelmällisintä on käyttää instrumentaalimusiikkia). Jokainen kuuntelee musiikkia hetken rauhassa silmät kiinni ja pohtii kappaleen herättämää tunnelmaa. Voitte pohtia vastauksia mm. seuraaviin kysymyksiin joko itsekseen kirjoittaen tai ryhmässä keskustellen.

- Tuleeko musiikista mieleen jokin väri? Mikä?
- Välittääkö musiikki jonkin tunteen?
- Millainen energia musiikissa on?
- Mihin vuodenaikaan musiikki sopisi?
- Millainen toiminta sopisi musiikkiin? Entä millainen ei sopisi missään tapauksessa?

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on tunnistaa musiikin vaikutus mielikuviin. Harjoitusta voi jatkaa myös esimerkiksi elokuvapätkien katsomisella ensin ilman ääniä ja sitten äänen kanssa, ja keskustella sitten ääniraidan vaikutuksesta katselukokemukseen.

Ehdotuksia harjoituksessa käytettäviksi kappaleiksi:

- Frédéric Chopin, Prélude, Op 28: No. 4
- Recomposed by Max Richter, Vivaldi, The Four Seasons, Spring 1
- Igor Stravinsky, Le sacre du printemps, Danse de la terre
- Jules Massenet, Méditation, oopperasta *Thaïs*

Suunnittele äänimaisema

kesto: ~15 min

yksilö-, pari- tai pienryhmätehtävä

paikalla/etäyhteydellä

Lue katkelma Laura Ruohosen näytelmästä *Yksinen* (liite 2). Kirjoita ylös millaisilla äänillä loisit ympäröivän maiseman ja täydentäisit katkelman tunnelman. Pohdi sekä musiikkia että ääniefektejä. Miten saisit välitettyä oikean ympäristön ja tunnelman, vaikka katsoja sulkisi silmänsä? Esittele suunnitelmasi muille.

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on laajentaa käsitys näytelmätekstistä ja näyttämökuvasta kohti äänimaailmaa. Pohtikaa yhdessä miten erilaiset äänet voisi toteuttaa.

Näyttelijä

Näyttelijä esiintyy näytelmissä eläytyen eri rooleihin. Näyttelijä onkin yleensä suurelle yleisölle tutuin ja näkyvin teatterialan ammatti. Näyttelijä voi työskennellä niin teatterissa kuin elokuva- ja TV-tuotannoissa sekä ääninäyttelijänä. Suomessa näyttelijäntaiteen koulutusta annetaan Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun näyttelijäntaiteen koulutusohjelmassa ja Tampereen yliopiston teatterityön tutkinto-ohjelmassa (Näty). Opinnot kestävät viisi vuotta. Näyttelijäntaiteen opinnoissa opiskellaan mm. erilaisia näyttelijäntekniikoita, puhetta, tanssia, laulua, akrobatiaa ja näyttämötaistelua. Valmistuttuaan näyttelijät ovat Teatteritaiteen maistereita (TeM).

Teatterissa näyttelijän työviikko on kuusipäiväinen. Työtä tehdään maanantaista lauantaihin ja useimmiten työpäivä jakautuu kahteen osaan. Työajat sitoutuvat harjoitus- ja näytösaikatauluihin. Päivisin harjoitellaan tulevaa ohjelmistoa ja iltaisin joko jatketaan harjoituksia tai esiinnyään näytöksissä. Lauantain työpäivä voi koostua joko harjoituksesta ja näytöksestä tai kahdesta näytöksestä. Ei myöskään ole lainkaan epätavallista, että näyttelijä työskentelee samaan aikaan useissa eri teoksissa, jolloin päivällä voidaan harjoitella yhtä teosta ja iltaisin näytellään vuoropäivin kahdessa muussa teoksessa. Harjoitusten ja näytösten lisäksi näyttelijät osallistuvat mm. puku- ja maskisovituksiin sekä lehdistötilaisuuksiin.

Näyttelijän on pidettävä hyvää huolta kehostaan. Työn fyysisyys vaatii näyttelijän keholta paljon, sillä harjoitukset ja esitykset on jaksettava päivästä ja illasta toiseen. Monet näyttelijät harrastavatkin monipuolisesti liikuntaa, esimerkiksi juoksemista ja kuntosaliharjoittelua ja muita kehon kuntoa ylläpitäviä tai taitoa kehittäviä lajeja. Toisinaan näyttelijät myös tarvitsevat rooleissaan joitain tiettyjä erityistaitoja, joka voi olla mitä tahansa aina viulun soittamisesta potkunyrkkeilyyn, silloin rooliin joko valitaan nämä taidot hallitseva näyttelijä tai vaihtoehtoisesti rooliin valittu näyttelijä opettelee tarvittavat taidot.

Näyttelijät voivat työskennellä joko kiinnitettyinä, eli vakituisessa kuukausipalkkaisessa työsuhteessa teatteriin, tai freelancereina, eli vapaina taiteilijoina, jotka työskentelevät useille eri työnantajille. Freelancerin palkkaus vaihtelee teoskohtaisesti. Palkkaus perustuu useimmiten harjoitus- ja näytöskorvauksiin, jotka maksetaan toteutuneiden harjoitusten ja näytösten mukaan.

Näyttelijän haastattelu

kesto: ~10 min

yksilötehtävä

paikalla / etäyhteydellä

Lue näyttelijä Markus Järvenpään haastattelu (liite 5). Pohtikaa ryhmässä millaisia ajatuksia haastattelu herättää. Miten Järvenpää kuvailee näyttelijän työtä? Vastasiko todellisuuden kuvaus aiempia oletuksianne näyttelijän ammatista?

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on tutustua näyttelijän ammattiin ja tunnistaa miten mahdolliset omat ennakkokäsitykset eroavat näyttelijän arjesta.

Aakkoskohtaus - improvisaatioharjoitus

kesto ~15 min

ryhmätehtävä

paikalla / etäyhteydellä

Ryhmä asettuu kahteen jonoon, etäyhteydellä työskenneltäessä voidaan järjestys sopia etukäteen. Jonojen ensimmäiset henkilöt aloittavat kohtauksen, jossa ensimmäinen repliikki alkaa A:lla, toinen B:llä, kolmas C:llä, neljäs D:llä ja niin edelleen.

Jos improvisoija jää jumiin tai esittää repliikin, joka alkaa väärällä kirjaimella, huudetaan "ulos!" ja virheen tehnyt joutuu jonon hännille ja jonosta seuraava astuu hänen tilalleen. Ö-kirjaimen jälkeen kohtaus voidaan joko lopettaa tai aloittaa uudelleen A:sta.

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on tutkia kohtauksessa tyrmäystä ja hyväksyntää ja oppia sietämään mokailua ja pääsemään siitä yli.

Jähmy - improvisaatioharjoitus

kesto: ~20 min

ryhmätehtävä

paikalla

Yksi osallistujista menee näyttämölle / tilan eteen ja alkaa tehdä jotain fyysistä toimintaa, esimerkiksi harjaa hampaita tai hakkaa halkoja. Ryhmän vetäjä voi milloin tahansa huutaa “jähmy”, jolloin toiminta näyttämöllä jähmettyy, eli esiintyjä pysähtyy kuin patsaaksi siihen asentoon, jossa oli huudon kuullessaan.

Tilanteen pysäyttänyt henkilö liittyy aloittajan sekaan näyttämölle ja aloittaa uuden tilanteen jo näyttämöllä olevan henkilön kanssa. Kun osallistujia on enemmän kuin yksi, saa kohtauksissa käyttää myös puhetta. Tarkoitus on kuitenkin pitää tilanne fyysisesti elossa.

Jälleen ryhmän vetäjä huutaa “jähmy” ja seuraava osallistuja ottaa ensimmäisen osallistujan paikan ja asennon ja aloittaa uuden kohtauksen inspiroituen siitä mihin asentoon edellisessä kohtauksessa on jääty. Harjoitus etenee niin, että jokainen pääsee vuorollaan kohtaukseen ja aina näyttämöllä pidempään ollut osallistuja korvataan uudella henkilöllä.

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on tutkia kohtauksessa tyrmäystä ja hyväksyntää, kontaktia ja näyttelijäntyön fyysistä ulottuvuutta.

Monologi

kesto: ~45 min (esitykset) + kotona tehtävä tekstin opettelu ja harjoittelu

yksilötehtävä (esitetään ryhmälle)

paikalla / etäyhteydellä

Lue neljä monologia (liite 6) ja valitse itsellesi mieluisin. Harjoittele teksti ulkoa ja esitä se ryhmälle.

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on harjoitella esiintymistä ja roolin rakentamista sekä tutkia erilaisia keinoja tekstin opetteluun. Monologiharjoitusta voi käyttää osana myös puheen pitämiseen liittyvissä opinnoissa ja tutkia mitä yhteistä ja mitä eroja on monologilla ja puheella.

Dialogi

kesto: ~20 min

paritehtävä

paikalla

Näyttelijän tehtävänä on puhalttaa teksti henkiin. Saman tekstin voi esittää useilla eri tavoilla ja luoda tilanteeseen erilaisia merkityksiä. Opetelkaa oheinen dialogi, eli vuoropuhelu.

A: Hei.

B: Moi.

A: Kiva paita.

B: Kiitos.

Esittäkää nyt dialogi eri tilanteissa:

- ystävät tapaavat pitkän ajan jälkeen
- koulukiusaaja ja kiusattu törmäävät koulun käytävällä
- ensimmäinen koulupäivä ja tutustut uusiin ihmisiin
- saman henkilön uusi seurustelukumppani ja ex-seurustelukumppani tapaavat ensimmäisen kerran
- lääkäri ja potilas juuri ennen syöpädiagnoosin paljastamista
- ystävykset, joista toinen on järjestänyt toiselle yllätyssynttärin
- ihastuneet kohtaavat ensitreffeillä
- opettaja ja oppilas, kun oppilas on juuri tunkenut 25 vaahtokarkkia suuhunsa

Keksikää lisää tilanteita. Halutessanne voitte improvisoida kohtaukselle jatkoa.

Lisähaastetta harjoitukseen saa pohtimalla kohtauksen tilanteille tyylilajit. Miten tyylilaji vaikuttaa tilanteeseen? Miten farssi ja tragedia eroavat toisistaan? Entä miten kohtaaminen muuttuu, jos se olisikin osana musikaalia?

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on tutkia niitä keinoja miten näyttelijä voi tuoda alatekstin näkyviin sanoilla ja fyysisellä olemuksellaan. Keskustelkaa ja sanallistakaa oppilaiden kanssa niitä keinoja, joita kohtauksessa on nähty käytettävän ilmaisemaan suhdetta toiseen henkilöön.

Yleisö

Teatteriesitystä seuraamaan saapunutta joukkoa ihmisiä kutsutaan yleisöksi. Ensi-illassa esitys on valmis ja se esitetään ensimmäistä kertaa yleisölle. Useimmiten koeyleisöä on ollut paikalla jo ennakkonäytöksissä, mutta ohjaajalla on lupa muuttaa esitystä aina ensi-iltaan asti. Yleisö on keskeinen osa teatteria, sillä ilman yleisöä teatteriesitystä ei ole. Teatteria tehdään yleisöä varten. Toisinaan yleisö myös osallistuu esitykseen, näin on esimerkiksi improvisaatioteatterissa. Toisaalta myös silloin, kun yleisöä ei suoranaisesti osallisteta esitykseen, on yleisö osa teatteriesitystä vuorovaikutuksen kautta.

Perinteisesti teatterissa vaikuttaa ns. näyttämösopimus. Se pitää sisällään teatterin katsomiseen liitetyt yksinkertaiset kirjoittamattomat säännöt, kuten: yleisön paikka on katsomossa ja näyttelijöiden paikka on näyttämöllä. Yleisö seuraa kuinka näyttelijät näyttelevät roolihahmojaan ja tapahtumia seurataan osana yhteistä "leikkiä". Nykyteatterin osalta tämä ei kuitenkaan ole aina näin yksinkertaista. Yleisöä voidaan osallistaa esitykseen monin eri tavoin rikkomalla ns. neljäs seinä katsomon ja näyttämön välillä. Osallistaminen voi kevyimmillään olla vain yleisön suoraa puhuttelemista ja toisinaan osaa yleisöstä saatetaan pyytää osallistumaan esitykseen jollain tietyllä tavalla tai jopa nousemaan näyttämölle.

Teatteri on hetkessä kiinni olevaa taidetta, joka syntyy ja katoaa samassa hetkessä. Vaikka näyttelijät toistavat esityksen useita kymmeniä kertoja, on jokainen esitys omanlaisensa. Yleisöllä ja yleisöstä näyttämölle virtaavalla energialla on merkittävä osa illan esityksen kokonaisuudessa.

Keskustelutehtävä

kesto: ~5-10 min

ryhmätehtävä

paikalla / etäyhteydellä

Keskustelkaa yhdessä ja vastatkaa seuraaviin kysymyksiin:

- Oletko koskaan käynyt teatterissa?
- Mikä on yleisön rooli teatterissa?
- Mitä yleisö voi antaa esiintyjälle?
- Miten yleisön oletetaan toimivan?
- Miten yleisö löytää teatteriin?
- Mitä tarkoittaa kohdeyleisö?

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on virittää oppilaat aiheeseen ja tunnistaa teatterissa käymiseen liittyviä konventioita.

Teatterin ohjelmistoon tutustuminen

kesto: ~15-20 min

*yksilö-, pari-, pienryhmä- tai ryhmätehtävä
paikalla/etäyhteydellä*

Tutustukaa Teatteri Jurkan ohjelmistoon (<https://www.jurkka.fi/>). Valitkaa jokin esitys ja keskustelkaa seuraavista kysymyksistä:

- Mistä esityksessä on kyse?
- Kenelle esitys on suunnattu?
- Kiinnostaako esitys sinua? Miksi/miksi ei?
- Menisitkö katsomaan tätä esitystä?
- Millainen esitys kiinnostaisi sinua?

Opettajalle: Opettaja voi myös valita etukäteen esityksen, jonka tiedot hän haluaa oppilaiden etsivän. Harjoituksen tarkoitus on oppia etsimään tietoja teatteriesityksistä ja tunnistaa esittelytekstistä olennaiset tiedot esityksestä. Samalla pohditaan myös omia mieltymyksiä ja kiinnostuksen kohteita.

Kirjoita teatterikritiikki

kesto: ~30-45 min (+ teatteriesityksen katsominen)

yksilötehtävä

paikalla / etäyhteydellä

Käy katsomassa teatteriesitys ja kirjoita siitä kritiikki. Voit rakentaa teatterikritiikkisi esimerkiksi niin kutsuttujen Manzoniin kysymysten varaan:

1. Mitä teatterin tekijät yrittivät tehdä?
2. Miten he onnistuivat siinä?
3. Oliko kaikki sen arvoista?

Käy kysymykset läpi numerojärjestyksessä ja pidä huolta siitä, että arvioit esitystä sen omista lähtökohdista käsin. Viimeisen kysymyksen kohdalla on aika pohtia omaa katsojakokemusta. Muista kertoa arviossa myös missä esitys tapahtui ja ketkä sen olivat tehneet. Keskeiset tiedot esityksen tekijöistä löydät teatterin nettisivuilta tai käsiohjelmasta.

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on oppia sanallistamaan oma teatterikokemus sekä tutustua myös esityksen genreen. Tehtävässä on myös mahdollisuus tunnistaa eri teatterin ammattilaisten panos lopullisessa yleisölle esitettävässä teoksessa. Harjoituksen painopiste on oppilaan oman ajattelun esiin tuomisessa.

Teatterin tyyllilajit

Tässä osiossa käydään lyhyesti läpi muutamia teatterin tyyllilajeja ja niiden ominaispiirteitä. Osiota lukiessa on hyvä huomioida, että se ei ole kattava katsaus teatterin tyyllilajeihin vaan pieni raapaisu, jossa esitellään tyyllilajeista vain muutama. Osiota voi hyödyntää oppimateriaalina joko osittain tai kokonaisuutena. Materiaali toimii myös laajemman tyyllilajeihin keskittyvän keskustelun pohjana. Teatterin tyyllilajeihin liittyvät tehtävät on koottu tämän osion loppuun. Materiaali sopii hyvin yhdistettäväksi esimerkiksi “Teatterin osa-alueet” ja “Teatterihistoria” -osioiden sisältöihin.

Komedia

Teatterin symbolina käytetään usein hymyilevää ja surullista naamiota. Naamiot edustavat komediaa (hymyilevä) ja tragediaa (tragediaa), joita yleisesti pidetään vanhimpina tyyllilajeina. Lyhyesti sanottuna komedia tarkoittaa huvinäytelmää. Alun perin tämä tarkoitti sitä, että näytelmässä oli onnellinen loppu. Komedia on aina sisältänyt myös naurua. Komedian huumori on historiallisesti liittynyt ihmisten huvittavien pirteiden liioittelulle ja esiin tuomiselle.

Pitkään komedian hahmoina nähtiin vain alempien yhteiskuntaluokkien ihmisiä kuten palvelijoita ja työläisiä. Komedioiden varhainen kehitys onkin tapahtunut pitkälti kaduilla ja toreilla kansan parissa. Aluksi komedianäytelmien tapahtumapaikkana ja vakiolavasteena oli geneerinen katunäkymä. Varhaiset komediat olivat tyylliltään räävittömiä ja jopa rivoja. Aikojen saatossa tyyllilajien ja yhteiskuntaluokkien väliset tiukat erot ovat hiljalleen hälventyneet ja komedian aiheet laajentuneet. Jo varhain komedian sisälle kehittyi erilaisia tyyllilajeja. Esimerkiksi jo 1600-luvulla tapakomediat nostivat tapahtumien keskiöön ylempien sosiaaliluokkien henkilöitä ja näytelmien huumori syntyi sosiaalisten tilanteiden kuvauksesta. Tunnettuja komedioita ovat esimerkiksi Molièren *Tartuffe* (1664) ja Marie Jonesin *Kiviä taskussa* (*Stones in His Pockets*) (1996).

Farssi

Farssi on vauhdikas komedian laji, joka perustuu ennen kaikkea tarkalle rytmille. Farsseissa nähdään väärinkäsityksiä, yhteensattumia ja absurdeja tilanteita unohtamatta verbaalista huumoria. Juoni kiihtyy usein loppua kohti. Farssin tarkoitus on saada katsojat hymyilemään ja nauramaan. Tunnettuja farsseja ovat esimerkiksi Michael Fraynin *Saranat ja sardiinit* (*Noises Off*) (1982) sekä Henry

Lewisin, Jonathan Sayerin ja Henry Shieldsin *Näytelmä joka menee pieleen (The Play that Goes Wrong)* (2012).

Tragedia

Tragedia, kuten komediakin, on antiikin kreikasta peräisin oleva tyyllilaji. Lyhyesti sanottuna tragedia tarkoittaa murhenäytelmää. Useimmiten tragedian tunnistaakin viimeistään surullisesta lopusta. Aristoteles on *Runousopissaan* analysoinut tragediaa. Hänen mukaansa tragediassa on merkittävää mm. selkeä juoni ja rakenne. Traagiset tapahtumat käynnistää *hamartia* eli traaginen erehdys. Tragediassa keskeistä on yleisön mahdollisuus samaistua näytelmän henkilöihin ja kokea näytelmän avustamana hallitusti vihan ja säälin tunteita, näin saavutetaan *katharsis* eli emotionaalinen puhdistuminen.

Tragedia nähtiin pitkään ylempien yhteiskuntaluokkien taiteena ja sitä myös arvostettiin enemmän kuin kansanomaisena pidettyä komediaa. Tragedian hahmoina nähtiinkin pitkään ennen kaikkea ylhäisön edustajia. Usein traagiseen lopputulokseen johti kuitenkin liika ylpeys ja oman kuolevaisuuden unohtaminen. Porvariston nousun myötä myös tragedioissa kuvattujen henkilöiden yhteiskuntaluokat laajenivat. Realismin myötä tragedioiden henkilöinä nähtiin myös köyhälistöä.

Tunnettuja tragedioita ovat esimerkiksi William Shakespearen *Othello* (1603) ja Tennessee Williamsin *Lasinen Eläintarha (The Glass Menagerie)* (1944).

Kamarinäytelmä

Kamarinäytelmä on pienelle näyttämölle tarkoitettu intiimi, usein lyhyehkö näytelmä. Kamarinäytelmä viittaa ensisijaisesti näyttämön kokoon, jolle näytelmä on kirjoittaessa tarkoitettu. Kamarinäytelmä voi olla yhtä hyvin koominen kuin traaginen, puhenäytelmä tai musiikkinäytelmä. Käsitteenä kamarinäytelmän lanseerasi vuonna 1907 ruotsalainen kirjailija August Strindberg, joka kirjoitti vuosina 1907-1910 yhteensä neljä näytelmää tukholmalaiselle Intima Teaterille. Näistä kuuluisin on *Aavesonaatti (Spöksonaten)* (1907). Myös esimerkiksi Edward Albeenin klassikkoteosta *Kuka pelkää Virginia Woolfia? (Who's Afraid of Virginia Woolf?)* (1962) voidaan pitää kamarinäytelmänä.

Monologi

Monologi tarkoittaa yksinpuhelua tai yhden näyttelijän näytelmää. Monologi viittaa siis ensisijaisesti esityksen tai kohtauksen muotoon. Monologi voi yhtä hyvin olla traaginen kuin koominenkin. Yksinpuheluna monologi voi olla suoraa puhuttelua yleisölle tai toiselle näyttelijälle tai se voi sanoittaa roolihenkilön sisäistä pohdintaa. Yhdelle näyttelijälle kirjoitettuna näytelmänä monologi voi sisältää useita eri roolihahmoja, jotka toteutetaan kaikki yhden näyttelijän toimesta. Monologi voi olla yhtä hyvin lyhyt yksittäinen teksti tai täysimittainen näytelmä. Monologi voi olla myös musiikkiteatteria.

Kuuluisia monologeja ovat esimerkiksi Hamletin monologi hänen nähtyään isänsä haamun Shakespearen näytelmässä *Hamlet* (~1599–1601) sekä Duncan McMillanin *Every Brilliant Thing* (suomennettu nimillä *Parasta elämässä* ja *Kaikki hienot Jutut*) (2013), joka esitetään tiiviissä vuorovaikutuksessa yleisön kanssa.

Musiikkiteatteri

Musiikkiteatteri on teatterin muoto, jossa musiikki on oleellinen osa tarinankuljetusta ja erityisesti sen emotionaalista sisältöä. Musiikkiteatteri vaatii esiintyjiltä näyttämöllisen osaamisen lisäksi myös vahvaa laulutaitoa. Musiikkiteatterin taustalla on musiikkinäytelmien perinne, joissa musiikki sai yhä suuremman roolin näytelmässä. Euroopassa kehittyivät musiikkiteatterin muodot ooppera ja operetti. Jatkumona oopperalle ja operetille 1800-luvulla Amerikassa muodostui musikaali, joka yhdisti vaudevillistä tutun kevyen musiikin oopperan ja operetin muotoon.

Musikaali

Musikaali yhdistää dialogia, laulua ja tanssia. Laulut ja tanssit voivat olla yksittäisiä numeroita, mutta teos voi olla myös läpisävelletty. Musikaalissa käytetään pääsääntöisesti viihdemusiikkia ja usein teosten sävellykset heijastelevatkin aikansa populaarimusiikin tyylejä. Musikaaleja löytyykin tyylillisesti laidasta laitaan niin poppia, rockia, countrya, jazzia ja räppä, mutta myös klassista musiikkia lähestyviä tyylejä. Musikaalia pidetään usein kevyenä, hauskana ja viihteellisenä tyylinä, mutta musikaaleissa käsitellään myös kipeitä tai ajankohtaisia aiheita aina tasa-arvosta mielenterveysongelmiin. Musikaalien näyttelijöiltä vaaditaan näyttämöilmaisun hallinnan lisäksi myös erinomaista tanssi- ja laulutaitoa.

Maailmalla suuria musikaalin keskuksia ovat New Yorkin Broadway ja Lontoon West End, joissa suosituimmat teokset voivat pysyä ohjelmistossa useita vuosia. Tunnettuja musikaaleja ovat esimerkiksi Stephen Sondheimin *West Side Story* (1957) ja Lin-Manuel Mirandan *Hamilton* (2015).

Ooppera

Oopperassa musiikki ja näytelmä yhdistyvät kokonaisuudeksi. Oopperat ovat läpisävellettyjä ja usein niissä käytetään täysmittaista sinfoniaorkesteria. Orkesterin koko kuitenkin vaihtelee hieman aikakauden ja säveltäjän mukaan. Oopperan tekstiä kutsutaan libretoksi. Toisin kuin näytelmissä, joissa näytelmän tekijäksi ilmoitetaan yleensä näytelmäkirjailija, oopperateoksista puhutaan niiden säveltäjien nimillä libretistien jäädessä taka-alalle. Sanan ooppera on koettu usein viittaavan usein vakavaan ja traagiseen tarinaan, onhan oopperan taustalla nimenomaan antiikin tragedioiden perinne. Monet oopperoiden tarinoista ovatkin surullisia ja usein myös mahtipontisia. Oopperan sisällä on kuitenkin myös koomisia ja kevyitä sävyjä.

Oopperassa käytetään näyttelijöiden sijaan klassisen koulutuksen saaneita oopperalaulajia. Oopperalaulajat roolitetaan äänialojen mukaan. Teokset lauletaan usein alkukielellä, mutta yleisöä varten teksti usein käännetään ja sitä voi seurata näyttämön yllä tai sivussa olevasta tekstityslaitteesta. Tekstin seuraaminen suoraan oopperalaulusta, vaikka laulu olisikin katsojan omalla äidinkielellä, vaati usein harjoittelua. Useimmiten oopperoissa kuullaan kahta eri laulutapaa: resitatiiveja eli puhelaulua, jossa tarinan juonta kuljetetaan eteenpäin sekä aarioita, jotka ovat virtuoottisia lauluosuuksia, joiden aikana esitetään useimmiten yksi keskeinen ajatus, tuokiokuva tai tunnelma. Aariat ovat usein oopperoiden tunnetuimpia osuuksia, joita esitetään myös teoksista irrallaan esimerkiksi konserteissa. Oopperan pää- ja sivurooleja näyttelevien solistien lisäksi teoksissa voidaan nähdä kuoron esittämiä joukkokohtauksia. Lauluosuuksien lisäksi oopperoissa kuullaan orkesterin esittämiä alku-, väli- ja loppusoittoja.

Tunnettuja oopperoita ovat esimerkiksi Giuseppe Verdin *La Traviata* (1853), Giacomo Puccinin *Turandot* (1926) ja Richard Wagnerin *Lentävä Hollantilainen* (*Der fliegende Holländer*) (1843).

Tehtäviä tyylilajeista

Yhdistä tyylilaji ja selitys

kesto: ~5 min

yksilö- / paritehtävä

paikalla / etäyhteydellä

Yhdistä viivalla tyylilaji ja sen selitys (liite 7).

Opettajalle: Tehtävän voi tehdä lämmittelynä ennen aiheeseen tutustumista tai materiaalin kertauksena.

Tunnista tyylilaji

kesto: ~15 min

ryhmätehtävä

paikalla / etäyhteydellä

Keskustelkaa tuntemistanne näytelmistä ja tunnistakaa niiden tyylilajeja. Mikäli oppilailla ei ole riittävästi teatterikokemuksia keskustelun pohjaksi, voitte ottaa keskusteluun mukaan myös elokuvat.

Kysymyksiä keskustelun tueksi:

- Millaisia tyylilajeja tunnistatte?
- Löydätkö tyylilajeista alakategorioita, joita ei yllä ole lueteltu?
- Mistä tyylilajin tunnistaa?
- Miten tyylilaji vaikuttaa tapaan katsoa esitystä?
- Luoko tyylilaji jotain tiettyjä ennakko-odotuksia katsomiskokemukselle?

Opettajalle: Tehtävän tarkoituksena on herättää oppilaat tunnistamaan tyylilajeja ja siten parantamaan omaa näyttämönlukutaitoaan. Keskustelua voi jatkaa myös siihen mitä hyötyä tyylilajien tunnistamisesta on.

Teatterihistoria

Tässä oppimateriaalin osiossa käydään lyhyesti läpi teatterihistoriaa. Materiaali käsittelee vain länsimaista teatteria. Esimerkiksi Aasiassa on omat monimuotoiset teatteriperinteensä ja -historiansa, jotka monin paikoin eroavat merkittävästi länsimaisesta teatteriperinteestä. Osion otsikoiden alle on tiivistetty laajojakin ajanjaksoja ja ajassa kuljetaan nopeasti eteen päin poimien kiinnostavia palasia teatterihistoriaa sieltä ja täältä. Materiaali sopii hyvin yhdistettäväksi esimerkiksi historian ja äidinkielen opetukseen, jolloin oppilaat saavat laajemman käsityksen aikakauden luonteesta, tapahtumista ja taiteesta. Osiota voi hyödyntää joko osittain, esim. opetukseen liittyvä kappale tai aihealue kerrallaan, tai laajempänä kokonaisuutena. Teatterihistoriaan liittyvät tehtävät on koottu tämän osion loppuun.

Antiikin ja keskiajan teatteri

Teatteritaiteen tarkasta alkuperästä ei voida olla täysin varmoja. Usein kuitenkin ajatellaan teatterin saaneen alkunsa riittien, toistuvien juhlien ja tarinankerronnan pohjalta, kun niiden muoto on hiljalleen siirtynyt kohti esityksen muotoa.

Antiikin aikana kreikkalaisen tragedian tiedetään kehittyneen suositusta lauletusta ja tanssitusta eepisestä runoelmasta dityrambista, joka oli osa Dionysoksen, kasvillisuuden, hedelmällisyyden ja viinin jumalan, palvontamenoihin liittyvää keväistä karnevaalia. Ateena kasvoi taide-elämän keskuksesi ja Dionysosjuhlat kasvoivat ja kehittyivät lopulta panhelleeniseksi juhlaiksi. Hiljalleen kuoron lisäksi näyttämölle nousi ensin yksi ja sitten useampia roolihenkilöitä.

Ateenan ”kultakaudelle” (400-luvulla eaa.) sijoittuu myös teatterin ja draaman nousu. Viikon mittaisilla festivaaleilla kilpailtiin mm. tetralogioilla, joihin kuului kolme tragediaa ja sarjan päätti räävitön ja farssimainen satyyrinäytelmä (komedia). Voittajista äänestettiin ja he saivat huomattavan palkinnon sekä korkean statuksen. Aluksi palkittiin vain kirjailijat, mutta pian myös näyttelijät saivat omat palkintonsa. Näytelmäkilpailujen yleisö edusti laajasti eri yhteiskuntaluokkia ja näytelmäkilpailut olivat tärkeä osa Ateenalaista yhteiskuntaa.

Roomassa teatterin asema ja tyyli oli erilainen kuin Kreikassa. Roomassa teatteri oli osa viihdekoneistoa, jonka tehtävänä oli tuottaa kansalle ja ylhäisölle huvia.

Antiikin teatterit olivat ulkoilmanäyttämöitä, joskin kreikkalaiset ja roomalaiset teatterit erosivat hieman toisistaan. Kreikkalaisissa teattereissa puolikaaren muotoon rakennetuista katsomoista katsottiin alas suorakaiteen muotoiselle

näyttämölle. Sanan teatteri alkuperä tulee kreikan sanasta *theatron*, joka tarkoittaa katsomispaikkaa. Antiikin teattereiden akustiikka oli hyvä. Vaikka säilyneet antiikin tragediat sisältävät kovaakin väkivaltaa, ei sitä kreikassa koskaan esitetty näyttämöllä, vaan tapahtumat sijoittuivat näyttämökuvan ulkopuolelle ja niistä vain kerrottiin yleisölle. Näyttelijät käyttivät naamioita. Komedija ja tragedianaamiot ovatkin vakiintuneet teatterin symboliksi.

Aristoteles analysoi *Runousoppissaan* (~330–320 eaa.) tragediaa ja sen rakennetta. Näytelmien jakaminen viiteen näytökseen ja ajatus alusta, keskikohdasta ja lopusta ovat peräisin jo antiikin tragedioista. Vaikka antiikin komediasta ei ole säilynyt tietoja samaan tapaan kuin tragedioista, tiedetään että myös nauru ja komedia olivat tragedioiden ohella olennainen osa Dionysosjuhliä. Antiikin näytelmistä joitakin on säilynyt tähän päivään asti, esimerkiksi Sofokleen *Kuningas Oidipus* tai Euripideen *Troijan naiset*.

Keskiajalle tultaessa etenkin pääsiäiseen liittyvät juhlallisuudet muuttuivat runsaiksi ja näytelmällisemmiksi kohti liturgisen draaman muotoa. Myös muille kirkkopyhille syntyi omia näytelmiään. Niiden kehitys oli nopeampaa ja tapahtui aiemmin kuin pääsiäisnäytelmän, joka ylösnousemuksen vuoksi oli uskonopin kannalta juhlista keskeisin. 1200-luvulle tultaessa esityksiin tuli mukaan yhä enemmän henkilöitä ja tarinaa laajennettiin. Esityksiin kuului myös lauluja sekä komediallisia kohtauksia vakavan vastapainoksi. 1400-luvulla näytelmiin liitettiin myös riitakohtauksia ja kansankielisiä jaksoja. Liturgiset draamat näyteltiin kirkoissa jumalanpalvelusten yhteydessä.

Liturgiset draamojen muoto toimi mallina myös kirkkotilojen ulkopuolella esitetyille näytelmille, joita esitettiin esimerkiksi toreilla. Toiminta laajeni kirkkojen ja papiston ulkopuolelle etenkin suurien Corpus Christi -juhlien myötä, joihin liittyi laajoja näytelmäsarjoja ja kulkueita. Jopa kymmenosaisten näytelmäsarjojen toteuttamisesta huolehtivat kirkon sijaan kaupungit ja niiden killat. Toreille ja kaduille levittäytyneet esitykset muuttuivat paikallisiksi juhliksi, joihin osallistui koko kaupunki. Näytelmien aiheet tulivat raamatusta ja pyhimystarustoista, mutta mukaan liitettiin myös porvariston elämästä kertovia aiheita. Kulkueissa oli mukana suuria lavastettuja vaunuja. Lisäksi esitettiin ns. *tableaux vivants* eli eläviä kuvaelmia, joissa esitettiin kohtauksia staattisina kuvina. Muita esityksen muotoja olivat miimiset kuvaelmat ja puhutut runomuotoiset kuvaelmat. Näytelmäsarjat saattoivat kestää päiviä tai jopa viikkoja. Esiintyjät olivat paikallisia nuoria miehiä, mutta ohjaaja oli usein työhön palkattu ammattilainen. Tärkeässä osassa oli myös tehostemestari, pyroteknikko, joka vastasi esityksen tehosteista. Tehostemestari kiersi usein kaupungista toiseen juhlien perässä. Laitteet ja erityistehosteet olivatkin olennainen osa näytöstä.

Keskiajan uskonnollinen draama on Euroopan teatteriperinteen kannalta yhtä vaikuttava kuin kreikkalainen tragedia. Eurooppalaisen teatteriperinteen voidaankin sanoa syntyneen kaksi kertaa uskonnollisesta kultista. Molempien perinteiden syntyyn on liittynyt myös musiikkia, laulua ja uskonnollisia tapahtumia jäljittelevää toimintaa. Kummankin perinteen rinnalla on elänyt ja kehittynyt myös komediallinen ja karnevalistinen kulttuuri. Kuten antiikin Ateenassa myös keskiajan Euroopassa teatteri oli osa elämäntapaa. Keskiajan näytelmistä esimerkkejä ovat farssimainen *Mestari Patelin* 1400-luvulta ja moraalinäytelmä *Jokamies* 1500-luvulta. Tieto tekijöistä on hävinnyt aikojen saatossa.

Renessanssin teatteri

Renessanssi viittaa sekä tiettyyn aikakauteen että taiteen tyyliuuntaan. Renessanssi (ransk. *renaissance* tai ital. *rinascimento*) tarkoittaa uudelleen syntymistä ja viittaa antiikin Kreikan ja Rooman taiteen intohimoiseen tutkimiseen ja ihailuun, millä oli merkittävä vaikutus ajan Eurooppalaiseen taiteeseen ja sen kehitykseen. Teatterin osalta renessanssi merkitsi näytelmäkirjallisuuden elpymistä ja uudenlaisen draaman syntymistä, lavastustaiteen ja teatteriarkkitehtuurin uudistumista sekä näyttelijän ammatin läpimurtoa. Renessanssin teatterissa irtauduttiin kirkon vaikutuspiiristä, maalliset aiheet yleistyivät ja kansalliset traditiot yhdistyivät antiikin aineistoihin. Samalla teatteri kuitenkin alkoi saada yhä enemmän kansallisia erityispiirteitä, kun uskonnollisten aiheiden tarjoama yhteinen pohja murtui.

Englanti

Englannin renessanssiteatteria pidetään yhtenä Euroopan teatterihistorian kukoistavimmista ajoista. Näyttelemisen siirtyi ammattilaisille ja luvan varassa toimiville ryhmille. Ryhmät toimivat muodollisesti ylhäisten henkilöiden suojeluksessa ja passiivisen tarkkailun alaisena. Teatteriseurueiden yleisin muoto oli osakeyhtiö, joissa oli kolmenlaisia jäseniä: osakkaita, palkattuja miehiä ja oppipoikia. Oppipojat työskentelivät ylläpitosopimuksella, opiskelivat ammattiin ja näyttelivät tyttörooleja. Ajan kanssa he saattoivat saada palkallisen sopimuksen ja edetä jopa osakkaiksi. Näyttelijöiden lisäksi ryhmään palkattiin mm. muusikoita, puvustajia, puuseppiä ja maalareita. Seurueet toimivat erillisissä teatterirakennuksissa.

Julkiset teatterit olivat kehämäisiä rakennuksia, joiden sisällä oli ulkoilmanäyttämö. Halvimmat katsomopaikat olivat seisomapaikkoja permannolla. Rikkaammat seurasivat esitystä parvekkeilta ja aateliset omista aitioistaan. Yhteiskuntaluokat eivät sekoittuneet teatterin katsomossa. Väliaikoja esityksissä ei ollut. Julkisten teattereiden toiminta rajoittui kesäaikaan. Yksityiset teatterit toimivat sisätiloissa. Kolmantena esityspaikkana toimi hovi.

Yksi kuuluisimmista teatteriseurueista oli *Lord Chamberlain's Men*, joka korotettiin vuonna 1603 kuninkaan seurueeksi ja sai nimen *The King's Men*. Tässä seurueessa työskenteli myös William Shakespeare (1564–1616). Vaikka Shakespeare on koko englanninkielisen maailman tutkituin kirjailija, hänen elämästään tiedetään varmaksi hyvin vähän. Shakespeare syntyi nahkurin perheeseen ja kävi koulua, muttei päässyt jatkamaan yliopistokoulutukseen perheen taloudellisten haasteiden vuoksi. Päädyttyään Lontooseen Shakespearen ura kirjailijana lähti rakettimaiseen nousuun. Shakespearen tuotannon hämmentävä monimuotoisuus ja kielen hallinta on herättänyt myös kysymyksiä siitä olisiko Shakespeare sittenkin vain peitenimi jonkun ylhäisen henkilön kirjoituksille. Toisaalta monimuotoisuuden voi selittää myös toimiminen useiden yhteiskuntaluokkien risteyksessä.

Shakespeare kirjoitti vähintään 38 näytelmää. Näytelmiä on kuitenkin aikojen saatossa muokattu surutta, joten niiden alkuperäisestä asusta ei ole täyttä varmuutta. Shakespeare kirjoitti näytelmänsä ensisijaisesti teatteriseurueen käyttöön ja näyttämöllä esitettäväksi, mutta niitä julkaistiin myös kirjoina. Näytelmät voidaan jakaa karkeasti kolmeen kategoriaan: komedioihin, tragedioihin ja historiallisiin kuningasnäytelmiin. Näistä viimeinen oli renessanssin aikana syntynyt uusi lajityyppi. Shakespearen näytelmille on tyypillistä sekoittaa komediaa ja tragediaa. Etenkin tragedioissa on hulvattomia koomisia hahmoja kuten *Romeon ja Julian* (~1595 tai 1591) imettäjä, *Macbethin* (~1601–1608) portinvartija tai *Kuningas Learin* (~1601–1608) narri, jotka tuovat hetken helpotuksen tilanteen muuttuessa muutoin liian synkäksi. Vastaavasti komedioissa on hahmoja, jotka traagisuudessaan herättävät myötätuntoa. Shakespearen komedioissa pelataan usein kahdella juonikuviolla, jotka sekoittuvat toisiinsa kuten *Loppiaisaatossa* (~1601–1608), tai tuodaan taikamaailma todellisen maailman rinnalle mahdollistaen minkä tahansa tapahtuman kuten *Kesäyön unelmassa* (~1594–1597) tai *Myrskyssä* (~1610–1611). Näytelmien hahmot ovat moniulotteisia ja antavat näyttelijälle haastetta. Myös näytelmissä käytetty kieli on hyvin rikasta. Ajalle tyypillisesti myös Shakespearen näytelmät on kirjoitettu runomittaan käyttäen jambista pentametriä eli nk. silosäettä.

Shakespearea voi huoletta sanoa kuuluisimmaksi Englannin renessanssin kirjailijoista. Kirjailijoita ja näytelmiä oli kuitenkin paljon eikä Shakespeare ollut aikansa ainoa taitava kirjailija. Shakespearen lisäksi mainittakoon hieman häntä edeltänyt vahvan tunnepitoinen Christopher Marlowe (1564–1593), joka on yksi niistä henkilöistä joita on epäilty mahdolliseksi haamukirjoittajaksi Shakespearen tekstien takana, ja Shakespearen jälkeen tullut Ben Jonson (1572–1637), joka myös toimitti ensimmäisen Shakespearen teosten kokoelman.

Ranska

1600-luvulla ranskalainen teatteri oli Euroopan huipulla. Teatteri elämä oli vilkasta niin maaseudulla kiertävien seurueiden parissa, teatteritaloissa kuin hovissakin. Erityisesti hovissa nautittiin myös varhaisista baletin muodoista ja hallitsijat osallistuivat myös itse esityksiin, esimerkiksi Ludvig XIV:n lempinimi Aurinkokuningas sai alkunsa hänen esiinnyttyään auringon roolissa Jean-Baptiste Lullyn (1632–1687) säveltämässä baletissa *La Ballet de la Nuit* (1653). Komedian ja tragedian rinnalle syntyivät myös uudet teatterin tyyllilajit kuten pastoraali eli paimennäytelmä ja melodraamamainen tragikomedialla, jossa tragediamaiselle näytelmälle annettiin lopuksi onnellinen loppu.

Yksi merkittävimmistä ranskalaisista näytelmäkirjailijoista oli Molière (1622–1673), jonka ansioihin lukeutuu erityisesti komedioiden nostaminen uudelle tasolle. Molière oli hoviverhoilijan poika, joka sai hyvän koulutuksen, mutta valitsi teatterin rakastuttuaan näyttelijättäreen. Hänen teatteriseurueensa ei menestynyt heti, vaan teatterihanke kaatui ja seurue siirtyi kiertämään. Kiertäessä seurueen taidot kehittyivät. Molière itse toimi sekä näytelmäkirjailijana että näyttelijänä. Lopulta Molière sai läpimurtonsa Ludvig XIV:sta avustuksella. Seurueen ensimmäinen menestysnäytelmä oli *Sievistelevät hupsut* vuonna 1659. Molièren näytelmissä onkin nähtävissä yhteiskunnallinen pohjavire ja valtaapitävien ylimielisyyden ja turhamaisuuden pilkkaaminen. Molièren ryhmä kohosi kuninkaan suosikiksi ja sai vuonna 1665 nimen *Troupe du Roi* (kuninkaan seurue). Lopulta Molièren seurue hävisi Lullyn oopperaseurueelle kuninkaan suosiossa ja ryhmä päätyi Versailles'n sijasta näyttelämään yhä enemmän Pariisissa Palais-Royalin näyttämöllä. Molière kuoli 17.2.1673 *Luulosaira*an neljännen esityksen jälkeen. Hänet haudattiin vain muutama päivä myöhemmin salaa yöllä, koska hän oli kirkonkirouksessa. Ranskan vallankumouksen aikaan Molièren hautapaikka oli jo unohtunut tuntemattomaksi. Molièren näytelmistä muistetaan erityisesti myös *Tartuffe* (1664) ja *Saituri* (1668). Molièrää pidetään myös valistusajan edelläkävijänä.

Ranskassa Aristoteleen *Runousoppia* tulkittiin hyvin ahtaasti ja normatiivisesti. Klassisen draaman ideaalit otettiin kirjaimellisesti. Tämä tarkoitti näytelmissä ajan-, paikan- ja toiminnan ykseyden vaatimusta. Lyhyesti tämä tarkoittaa sitä, että näytelmän tapahtumat muodostavat yhden selkeän toiminnan kokonaisuuden, joka tapahtuu yhdessä paikassa kronologisessa järjestyksessä ilman hyppäyksiä ajassa. Aikalaiset menestyneet näytelmäkirjailijat kuten Shakespeare eivät kuitenkaan välittäneet näistä ideaaleista. Ranskassa kardinaali Richelieun perustama *Académie Française* valvoi näytelmien oikeaoppisuutta. Kuitenkin jo 1700-luvun draamassa sääntöjä rikottiin laajasti. Näytelmiin vakiintui viiden näytöksen rakenne ja näytökset alettiin jakaa kohtauksiin henkilöiden saapumisten ja poistumisten mukaan. Ranskassa näytelmiä alettiin kirjoittaa runomittaan aleksandriinisäkeinä, joka sopii erinomaisesti Ranskan kieleen. Ranskalaisen klassismin mestarina mainittakoon antiikin tragedioiden pohjalta kirjoittanut Jean Racine (1639–1699).

Faidran rooli Racinen kirjoittamassa näytelmässä *Phèdre* on noussut ranskalaisen draaman suureksi naisrooliksi, jonka koetaan mittaavan näyttelijän suuruuden samaan tapaan kuin Shakespearen Othellon tai Learin roolit.

Italia

Italian renessanssiin kuului olennaisesti antiikin ihanteiden tavoittelu. Tämä näkyi näytelmäkirjallisuuden lisäksi myös lavastuksessa. Renessanssin ja barokin aikana lavastaminen ottikin merkittäviä edistysaskelia, joita on nähtävissä yhä tämän päivän teattereissa. Yksi ajan uutuuksista oli perspektiivilavastus. Siinä näyttämöllä oli perspektiivivaikutelmaa vahvistavat maalatut sivukulissit, lisäksi taustakangas oli maalattu perspektiiviin. Tämä loi näyttämölle uudenlaisen tunteen kuvan syvyydestä. Perspektiivin illuusio toimi kuitenkin vain suoraan edestä katsottaessa, joten katsomon arvokkaimmaksi paikaksi muodostui permannon keskiosa, johon kuva näyttäytyi täydellisimpänä. Lavasteet vakiintuivat eri tyyllilajeihin niin, että tragediat tapahtuivat palatseissa, komediat kadulla ja pastoraalinäytelmät metsäisessä maisemassa. Myöhemmin myös itse teatterirakennukset kehittyivät ja antiikin kolme sisääntuloaukko muuttuivat yhdeksi suureksi näyttämöaukoksi, jonka kautta katsojalle avautui uusi maailma. Staattiset näyttämökuvat alkoivat kuitenkin tylsistyttää katsojia. Suurten näyttämökuvien vaihtojen peitoksi kehittyi ensin esirippu ja sitten köysistö yhä moninaisempien ja nopeampien näyttämökuvien vaihtamisen avuksi. Näyttämötekniikan kehittyminen mahdollisti suuremman tarkkuuden ja nopeuden sekä vähensi tarvittavien apuhenkilöiden määrää. Italiasta näyttämökuvalliset keksinnöt levisivät ympäri Eurooppaa.

Teatterin kehitys ei rajoittunut vain hoviin ja ylhäisön piirissä tapahtuvaan teatteriin. Kiertävissä teatteriseurueissa näyttelijöiden ammattitaito kehittyi suvereniuteen asti. Commedia dell'arte pidetäänkin yhtenä merkittävimmistä inspiraation lähteistä Eurooppalaisessa teatterissa. Commedia dell'arte on renessanssin aikana Italiassa syntynyt improvisaation perustuva näyttelemisen traditio, joka levisi ympäri Eurooppaa ja sen kukoistuskausi jatkui 1500-luvulta aina 1700-luvulle asti. Esitykset tapahtuivat kaduilla ja näyttämöksi riitti irtolava ja taustakangas. Näytelmiä ei kirjoitettu vuorosanojen tarkkuudella, vaan esityksen pohjana oli juonirunko, jonka pohjalta näyttelijät improvisoivat. Esityksiin kuului myös piloja (*lazzi*), joita yleisö osasi odottaa. Kaduilla esitetyt commedia dell'arten esitykset olivat tyyliään karkeita ja räävittämiä, mutta tyyli ja aiheet silottuivat hovin porttien avautuessa esiintyjille.

Commedia dell'artelle tyypillisiä ovat näytelmästä toiseen toistuvat tunnistettavat vakiohahmot. Näyttävät puvut ja naamiot vakiinnuttivat hahmon ulkonäön ja häivyttivät näyttelijöiden yksilöllisiä piirteitä. Ilmeettömyyden vastapainona korostuivat fyysinen ja äänellinen ilmaisu. Hahmot voidaan jakaa karkeasti kolmeen ryhmään: palvelijat (*i zanni*), vanhukset (*i vecchi*) ja rakastavaiset (*gl'innamorati*). Hahmoissa oli mukana myös sosiaalista kritiikkiä, esimerkiksi palvelijoilla oli aina

nälkä, ylhäiset hahmot olivat pöyhkeitä ja nuoret miehet kroonisessa rahapulassa. Monet hahmoista ovat helposti tunnistettavia, kuten akrobaattinen ja kujeileva palvelija harlekiini (*arlecchino*) ja rikas ja saita vanhus tai isä Pantalone. Commedia dell'arten vaikutukset näkyivät vahvasti mm. ranskalaisen Molièren tuotannossa. Nykyajan kirjailijoista commedia dell'arten perintöä voi nähdä Dario Fon tuotannossa.

Renessanssin aikana sai alkunsa myös ooppera. Sen lähtökohtana oli dramma per musica eli läpilaulettu musiikinäytelmä. Juonta kuljettamaan kehittyivät kevyesti säestetyt puhelauluosuudet eli resitatiivit kun taas virtuositeettia esittelevät aariat kertovat esimerkiksi suurista tunteenpurkauksista. Ensimmäinen tähän päivään asti säilynyt ooppera on Claudio Monteverdin *L'Orfeo* vuodelta 1607.

Valistus ja romantiikka teatterissa

Valistuksen aikana porvaristo nousi aristokraattien rinnalle kulttuuria ylläpitävänä luokkana. Teatteritaloihin alettiin rakentaa enemmän parvia ja aitioita. Lämpioistä ja auloista tuli tärkeitä porvariston kohtaamis- ja näyttäytymispaikkoja. Myös katsomossa vilkutettiin tutuille ja tarkkailtiin ylempien luokkien pukuja. Salit olivat koristeellisia, jopa siinä määrin, että ne jättivät näyttämön varjoonsa, ja näkyvyys näyttämölle oli monin paikoin keho. Joitakin katsojia saattoi toisinaan kiinnostaa myös itse esitys, mutta kuuluisat näyttelijät ja pukuloisto sekä näyttämölliset tehokeinot olivat usein kiinnostavampia. Porvariston nousun myötä myös näytelmien sisällöt alkoivat muuttua. Teatteria alettiin pitää julkisen kasvatuksen välineenä. Näytelmissä korostuivatkin hyveet kuten ahkeruus, hurskaus, moraali ja kunnia sekä sopivan ammatin harjoittaminen ja hyvät naimakaupat. Opettavainen draama herätti vastareaktioina myös parodiaa ja satiireja. Tämän seurauksena 1700-luvulla myös teatterisensuuri kiristyi.

Naiset pääsivät yhä laajemmin nousemaan näyttämölle, vaikka heidän asemansa ei aluksi ollutkaan juuri katutyttöä parempi. Italialaisen Carlo Goldonin (1707–1793) näytelmissä oli paljon itsenäisiä ja toimeliaita naishahmoja. Goldonin varhaisimmissa näytelmissä, kuten *Kahden herran palvelijassa* (1745), näkyy myös commedia dell'arten perintöä. Ranskalaisen Caron de Beaumarchais'n (1732–1799) *Figaron häät* (1778) oli aikansa menestyskomedia. Jouni on taitavasti rakennettu, monimutkainen ja yllättävä, mutta samalla Beaumarchais onnistuu kritisoimaan feodaalijärjestelmää Figaron hahmon kautta. Teksti joutui sensuurin hampaisiin ja se kiellettiin, mutta se kulki niin tehokkaasti kädestä käteen, että esittämiskielto kävi turhaksi. Vain pari vuotta myöhemmin Wolfgang Amadeus Mozart sävelsi näytelmän pohjalta oopperan *Le Nozze di Figaro* (1786).

Valistuksen aika näkyi myös Pohjoismaisessa teatterissa. Ruotsissa Kuningatar Kristiinan hovissa järjestettiin paljon näytöksiä. Tanskalais-norjalaisen Ludvig Holbergin (1684–1754) näytelmässä *Jeppe Niilonpoika* (1722) kuvataan kattavasti tanskalaista yhteiskuntaa ja eri säätyjä. Näytelmien keskushenkilöt eivät valistusajalla olleet enää yksiselitteisesti tragediassa yläluokkaisia ja komediassa alempisäätyisiä, vaan eri yhteiskuntaluokat alkoivat näkyä näyttämöllä yhä laajemmin.

Yksi kuuluisimmista valistusajan filosofeista Voltaire (1694–1778) oli kiinnostunut aktiivisesti myös teatterista. Näytelmissään hän yhdisti klassismin näytelmien säännöt eksoottisiin ympäristöihin ja teatterin tehokeinojen käyttöön. Näyttelijän tärkeimpinä ominaisuuksina pidettiin tunnetta, älyä ja innoittumista. Etenkin tragedioiden näyttelemisessä tyyli oli kuitenkin pateettisen deklamoivaa. Muun muassa valistusfilosofi Denis Diderot (1713–1784) pohti tunneherkkyyden etuja ja haittoja näyttelijäntaiteessa ilmaisun näkökulmasta. Tunteisiin heittäytymisen nähtiin tuovan lisää syvyyttä esiintymiseen, mutta viileämmän suhtautumisen tulkittiin tuovan ilmaisuun varmuutta ja tasalaatuisuutta ilta toisensa jälkeen.

Käännös valistuksen ajasta romantiikkaan ei ollut selkeä vaan klassismin ja romantiikan taidehistorialliset ominaispiirteet ovat toisiinsa monin tavoin kietoutuneita. Teatterilavastus sai pontta nationalismin nousun myötä ja kansalliset maisematyypit alkoivat muotoutua. Teatterivalaistuksessa siirryttiin ensin kynttilöistä säädettäviin öljylamppuihin, mutta vasta kaasuväli mahdollisti romantiikan ajan teatterin tunnelmavalaistukset. Romantiikan juuret ovat syvällä 1700-luvulla, mutta vasta 1800-luvun tapahtumat, vallankumoukset ja ihmisen pahuuden paljastuminen antoivat sysäyksen romantiikalle.

Saksassa sturm und drang (myrsky ja kiihko) -liike 1700-luvun loppupuolella ennakoiki romantiikan tunnekuohua ja paatosta. Liike oli ennen kaikkea kirjallinen ja sen piirissä syntyi myös näytelmiä. Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) oli aikansa monilahjakkuus, jolla on oma osuutensa myös teatterihistoriassa. Hän kirjoitti näytelmiä, näytteli, ohjasi ja kaiken muun aktiviteettinsa ohella myös johti Weimarin hoviteatteria. Hän myös kirjoitti kuuluisat ohjeet näyttelijöille (*Regeln für die Schauspieler*), joissa hän korostaa mm. hallittua ja säännösteltyä näyttämökäyttäytymistä ja huoliteltua näyttämöpuhetta. Goethen kuuluisin näytelmä lienee *Faust* (1829). Erityisesti älykäs huumori ja Mefistoteleen meukas rooli tekevät teoksesta erinomaisen. Omaperäisenä ja väkevänä draamatikkona Goethen edelle nousee taustaltaan keskiluokkainen ja Saksan Shakespeareksikin nimitetty ystävänsä Friedrich Schiller (1759–1805). Koulutukseltaan Schiller oli lääkäri, mutta hän kirjoitti näytelmiä jo opiskeluaikanaan. Antauduttuaan draaman kirjoittamiseen, hänen näytelmänsä nauttivat suurta suosiota ja niitä myös käännettiin mm. ranskaksi. Schillerin tuotannosta nousee erityisesti historia-aiheet kuten näytelmissä *Maria Stuart* (1800) ja *Orleansin neitsyt* (1801) sekä vapauden teema kuten näytelmässä *Wilhelm Tell* (1804).

Romantiikka merkitsi uskoa ideaalimaailmaan, mutta se sisälsi myös kaksijakoisuutta, sillä romantikot tiedostivat ettei ideaali maailma ei voinut toteutua tässä ja nyt. Romantiikkaan liittyy myös taiteilijaneron myytti, jossa taiteilija toimii välittäjänä ikuisen ja tämänpuoleisen välillä. Romantiikan näytelmät syrjäyttivät ranskalaisen klassismin ja näytelmät vapautuivat kolmesta ykseydestä ja dogmaattisesta jaosta eri lajityyppien välillä. Samalla irtauduttiin myös rationalismista ja ahtaasta opettavaisuudesta, joiden tilalle tulivat mystiikka, satu, suuret tunteet, ideaalit ja hallitsemattomat ja väkevät luonnonvoimat. Keskeisen romantiikan teoreetikon August Wilhelm Schlegelin (1767–1845) mukaan näytelmässä sävy, tunne ja luonne ovat juonta tärkeämmät. Myös romanttinen näyttelijämyytti, eli ajatus näyttelijästä boheemina työssään hulluuden rajoille siirtyvänä kakarana (*enfant terrible*), näyttelijänä, on peräisin 1800-luvulta. Vakavasti ottaen suurista tunteenpurkauksistaan tunnetuiksi tulleet 1800-luvun kuuluisimmat näyttelijät saattoivat olla myös teknisesti hyvin taitavia demonien riivaamaksi tulemisen sijaan.

1800-luvulla teatterin leimallisin lajityyppi oli romantiikan historialliset draamat, jolle tyypillistä oli runollinen lennokkuus, mahtipontisuus ja idealistisuus. Romantikoista on syytä nimetä venäläinen Nikolai Gogol (1819–1852), jonka *Reviisori* (1836) on venäläisen komedian perusteoksia. Ranskalaisen Victor Hugon (1802–1885) *Hernanin* (1830) ensi-iltaa ja esityksiä säestivät romantikkojen ja traditionalistien väliset mellakat. Edmond Rostand (1868–1918) oli romantiikan suosittu myöhäinen edustaja, jonka kynästä on peräisin näytelmä *Cyrano de Bergerac* (1897). Toinen 1800-luvun alkupuolen suosituimmista muodoista oli melodraama, jossa esitystä höystettiin usein musiikilla. Melodraamassa tyypillisesti paha oli yksiselitteisesti paha ja hyvä hyvää ja näytelmissä onnellinen loppu. Näytelmissä käsiteltiin kuitenkin aikakauden kollektiivisia pelkoja ja uskomuksia ja moraaliset ratkaisut lisäsivät yhteenkuuluvuuden tunnetta. Samoja suurten tunteiden ja katumuksen tehokeinoja nähtiin myöhemmin myös naturalistisissa näytelmissä.

1800-luvulla teatteri ja ooppera olivat etenkin kaupunkiporvariston seuraelämän ja vapaa-ajan keskeinen näyttämö. Teatteritalojen lämpiöissä eli aulatiloiissa käytiin näyttäytymässä ja tapaamassa muita ihmisiä. Eri teattereilla oli omat yleisöpohjansa, jotka määräytyivät sosiaalisten ryhmien mukaan. Eri yhteiskuntaluokat eivät tavanneet toisiaan, mutta valtavien oopperatalojen yläparville mahtui myös alempien yhteiskuntaluokkien edustajia nauttimaan esityksistä, mikä teki oopperasta erityisen kiinnostavan taidemuodon nationalistien näkökulmasta.

Teatterin realismi

Realismia käsitteenä käytetään teatterissa kuvaamaan niin aikakautta, ideologiaa kuin tyyllilajia. Aikakautena teatterin realismi sijoittuu 1800-luvun loppupuoliskolle ja aikakaudelle tyypillistä oli nimenomaan yhteiskunnallinen realismi ja porvariston valta. 1850-luvulta alkaen aikakauden ihmisiä ja yhteiskunnan epäkohtia kuvaavat näytelmät lisääntyivät. Erityisesti silloin, kun näytelmillä on haluttu vaikuttaa yhteiskunnallisiin oloihin ja puuttua vääryyksiin ja epäkohtiin, voidaan realismista puhua myös taiteellisena ideologiana. Tällöin taiteen voidaan katsoa nostavan esiin jotain pintaa syvempää tai rakenteellista tasoa ja paljastavan näin mahdollisuuden muutokseen. Taiteellisena ideologiana realismiin liittyy vahvasti pyrkimys parantaa alempien yhteiskuntaluokkien asemaa, puuttua epäkohtiin ja korjata niitä. Tyyllilajina realismi voidaan nähdä tapana esittää asiat sellaisina kuin ne oikeasti ovat, miltä ne oikeasti näyttävät, mikä vaikutti oleellisesti myös näyttelijäntyöhön lisäten tarkkuutta ja karsien suuria eleitä. Realismi onkin vakiintunut yhdeksi teatterin sitkeimmistä ja yleisimmistä tyyllilajeista, jopa siinä määrin että sitä voisi kutsua normiksi, jota vasten uusia teatterin ilmiöitä on peilattu.

Realismin yhteydessä on syytä nostaa esiin myös Georg Büchner (1813–1837), vaikka hän ei ajallisesti suoraan realismiin kuuluisikaan. Büchner kuoli lavantautiin vain 23-vuotiaana, mutta hänen jäämistöstään löytyi aineisto ja kohtauksia näytelmään *Woyzeck*, jossa ensimmäistä kertaa draaman historiassa alempiin yhteiskuntaluokkiin kuuluva henkilö kokee traagisen kohtalon. Näytelmä on vahvasti yhteiskunnallinen ja siinä mielessä aikaansa edellä. Näytelmä perustuu tositapaukseen vuodelta 1821, missä köyhä mies oli tappanut vaimonsa, jonka kanssa hänellä oli yhteinen lapsi. Tapauksen käsittely jatkui yhä miehen teloituksen jälkeen, kun oikeuslääketieteellisissä julkaisuissa pohdittiin oliko mies ollut syyntakeettomassa tilassa ja oliko mielentilatutkimukselle annettu tutkinnassa riittävää painoarvoa. Näytelmänä *Woyzeck* on mustasukkaisuusdraama, jossa Woyzeckin mielenterveys murenee samalla kun hän on menettämässä vaimonsa Marien. Näytelmä on tyyllillisesti ainutlaatuisen niukka. Myös repliikit ovat tiiviitä ja osittain arvoituksellisia, mutta niissä on runollista voimaa. *Woyzeck* sai kantaesityksensä vasta 1913. Alban Berg sävelsi näytelmän pohjalta oopperan, joka sai kantaesityksensä 1925.

Ohjaajan ammatti alkoi eriytyä hiljalleen vasta 1800-luvun puolivälistä lähtien. Sitä ennen näytelmäkirjailijat olivat usein vastanneet näytelmiensä esillepanosta ja heidän rinnallaan teatterinjohtajat olivat usein toimineet tuottaja-ohjaajina. Näyttelijät hoitivat osuutensa omien taitojensa mukaan ja tuottaja-ohjaajan vastuulle jäi huolehtia esityksen visuaalisuudesta lavastajan kanssa ja pitää huolta siitä, että avustajina toimivat väkijoukot mahtuivat näyttämölle ja osasivat liikkua sisään ja ulos oikeaan aikaan. Esityksissä visuaalisuus oli merkittävässä osassa ja lavastustaide kehittyi ja teknisistä innovaatioista kilpailtiin. Erilaiset efektit, jotka elävöittivät

näyttämökuvaa olivat suosittuja ja yhdestä lavastuksesta siirryttiin kohti useampia näyttämökuvia. Kaasuvaloon siirtyminen mullisti teatterivalaistuksen. Ensimmäinen kaasuvalon käyttöön ottanut teatteri oli *Chestnut Street Theatre* Philadelphiassa (1816). Aluksi etenkin näyttelijättäret pitivät kaasuvaloa liian raakana ja kovana, mutta yleisesti kaasu paransi valaistuksen tehoa, mahdollisuuksia ja sävyjä. Kaasuvalon myötä myös koko näyttämö saatiin paremmin käyttöön, kun valo ei rajoittunut enää vain ramppiin. 1840-luvulla otettiin käyttöön kontrollipöytä, josta voitiin säätää kaikkia valoja. Kaasuvalo oli kuitenkin altisti teatterit tulipaloille. Kokeiluja sähkövalolla tehtiin jo vuosisadan puolivälissä ja kehitettiin mm. ensimmäisen spottivalo. Lopulta sähkövalo syrjäytti kaasuvalon 1800-luvun loppupuolella.

Modernin draaman isäksikin kutsutun norjalaisen Henrik Ibsenin (1828–1906) merkitys eurooppalaisella ja amerikkalaisella draamalle on valtava. Hänen teoksissaan eri maailmankatsomukset ja elämänvaiheet asetetaan toisiaan vasten. Hän tarttui rohkeasti suuriin aiheisiin ja tulkitsi näytelmissään aikakautensa aatteita. Ibsenin täysipainoiset henkilökuvat toivat realismiin ennennäkemättömän draamallisen tehon. Hän kirjoitti myös paljon henkilön luonnetta kuvaavia näyttämöohjeita, jotka toimivat näyttelijän apuna roolihenkilöä rakentaessa. Ibsenin näytelmissä ei tapahdu mitään ilman selkeää motiivia ja suhdetta näytelmän pääkonfliktiin. Henrik Ibsen syntyi kohtuullisen varakkaaseen kauppiasperheeseen Etelä-Norjassa, mutta perhe köyhtyi hänen ollessaan vielä lapsi. Vuonna 1851 hän pääsi esiin pienoisenäytelmällä ja alkoi työskennellä dramaturgi-näytelmäkirjailijana. Ibsenin varhaistuotanto on sävyiltään kansallisromanttista. Ibsenin muutettua ulkomaille 1864, hänen töissään alkaa näkyä selkeämpi näkemys kotimaasta. Roomassa hän kirjoitti mm. suuren runonäytelmä *Peer Gyntin* (1867), joka loi Ibsenille mainetta. *Peer Gynt* sai kuitenkin kantaesityksensä vasta vuonna 1876, jolloin Edward Grieg sävelsi näytelmään musiikin. Realismin läpimurto oli jo tapahtunut Euroopassa ja Ibsen innostui yhteiskunnallisesta realismista. Kööpenhaminassa vuonna 1879 kantaesitetty *Nukkekot* oli aikanaan maailmansensaatio ja suuri skandaali. Ajatus avioliiton ja lapsensa hylkäävästä naisesta oli aikalaisille kumouksellinen. *Nukkekodin* lisäksi Ibsen kirjoitti muitakin porvarillist ajulkisivua ravistelevia näytelmiä, kunnes hänen myöhäistuotantonsa sävy muuttui enemmän kohti yksilöetiikkaa ja symboliikkaa. Ibsenin myöhäistuotannosta mainittakoon *Villisorsa* (1884) ja *Hedda Gabler* (1890). Vuonna 1891 Ibsen palasi pysyvästi Norjaan juhlistuna kirjailijana.

Teatterin realismin sisällä on nähtävissä myös oma pieni oppositionsa, naturalismi. Naturalismin läpimurto teatteritaiteessa oli 1880–1890-luvuilla. Kyse oli kuitenkin aluksi pienten teatterien ilmiöstä, jota vastaan myös hyökättiin. 1880-luvulla alettiin perustaa pieniä intiimiteattereita suurien teatteritalojen ohelle. Näissä pienissä teattereissa voitiin esittää uusia yhteiskunnan epäkohtia tarkastelevia näytelmiä. Naturalisteille tärkeää oli näyttää esimerkiksi henkilöiden puhe ja käytös sellaisena kuin se olisi ”oikeassakin elämässä”. Myös ajatus ns. neljännessä seinästä oli

naturalisteille oleellinen ja näytelmä pyrittiin näyttelemään kuin yleisöä ei olisi. Tämä todenmukaisuuden vaatimus vaikutti myös näyttelijäntyölle asetettuihin vaatimuksiin ja pienimuotoinen tila jo itsessään vaati luopumaan suurelleisyydestä. Myös lavasteilta vaadittiin todenmukaisuutta. Aiheet haettiin alemmista yhteiskuntaluokista ja teoksissa kuvattiin yksityiskohtaisesti kurjuutta, likaisuutta, väkivaltaa ja seksuaalisuutta. Naturalistinen sekä realistinen draama olivat aikanaan myös suoria sosiaalisia kannanottoja, jopa protesteja, sekä osa yhteiskunnallista keskustelua.

Naturalismin aatteet ja visuaaliset sekä näyttelemisen tapaa koskevat tavoitteet yhdistyivät kirkkaimmin Moskovan Taiteellisessa Teatterissa, joka avattiin vuonna 1898. Siitä tuli Venäjän vapaamielisen älymystön suosikki ja se kohosi ensin Venäjän johtavaksi teatteriksi ja pian sen maine kiiri myös maailmalle. Moskovan Taiteellisesta Teatterista tuli vuosisadan vaihteen suurin suunnannäyttävä. Sen perustivat Vladimir Nemirovitš-Dantšenko (1858–1943), joka vastasi ohjelmistovalinnoista ja yleisohjauksen päälinjoista, sekä Konstantin Stanislavski (1863–1938), joka vastasi henkilöohjauksesta ja näyttelijöiden harjoittamisesta, mikä lisäksi Stanislavski myös näytteli itse. Ajan myötä Stanislavskista kehittyi merkittävä näyttelijäntyön analyysoija ja kouluttaja, jonka metodeja opiskellaan yhä. Stanislavski pohti erityisesti tunteen ja toiminnan suhdetta ja sitä millä tekniikoilla näyttelijä kykenisi tuomaan roolihenkilön sisäisen maailman näyttämölle ilta illan jälkeen. Aikaisemmissa kirjoituksissaan hän painottaa näyttelijän sisäistä työtä avaimena oikeanlaiseen toimintaan, mutta myöhemmissä kirjoituksissa painottuu ajatus toiminnasta oikean tunnetilan herättäjänä.

Moskovan Taiteellisen Teatterin merkittävin kirjailija oli Anton Tšehov (1860–1904). Tšehov oli koulutukseltaan lääkäri, mutta elätti sisaruksiaan ja muuta perhettään kirjoituksillaan. 30-vuotiaana tehty matka Siperiaan toimii Tšehovin elämässä vedenjakana, jonka jälkeen hän keskittyi lääkärintyöhönsä. Oman hoitamattoman tuberkuloosinsa vuoksi hän joutui vetäytymään Jaltalle, missä hän kirjoitti merkittävimmät näytelmänsä. Tšehov avioitui Moskovan Taiteellisen Teatterin näyttelijän Olga Knipperin kanssa ja kirjoitti hänelle eräät merkittävimmistä naisrooleistaan. Tšehovin neljä päänäytelmää ovat *Lokki* (1895), *Vanja-eno* (1899), *Kolme sisarta* (1901) ja *Kirsikkatarha* (1904) (suomennettu myös nimellä *Kirsikkapuisto*). Näytelmiä yhdistää täyttymättömät toiveet, onnettomat rakkaudet, upeat roolihenkilöt ja heidän rikas sisäinen maailmansa sekä se, ettei henkilöillä tunnu olevan mitään mahdollisuuksia vaikuttaa omaan elämäänsä.

Ruotsalainen August Johann Strindberg (1848–1912) muistetaan paitsi myrskyisästä luonteestaan myös suunnannäyttäjänä 1900-luvun teatteriin. Strindberg kirjoitti näytelmien lisäksi myös proosaa. Hänen naturalistinen näytelmänsä *Neiti Julie* (1888) kuuluu yhä teatterin kaanoniin. Näytelmän kantaesityksessä Kööpenhaminassa nimiroolin näytteli Strindbergin suomalaissyntyinen ensimmäinen vaimo Siri von Essen. Strindbergin hahmoja on

alusta asti moitittu kapeiksi ja erityisesti jotkin hänen naishahmonsensa ovat jopa kohtuuttoman epäoikeudenmukaisia. Henkilökuvaajana Strindberg olikin raivokkaan subjektiivinen eikä pyrkinyt peittämään näkökulmiaan. Strindbergin myöhäiseen tuotantoon kuuluvat kamarinäytelmät kuten *Aavesonaatti* (1907) tai *Uninäytelmä* (1901) loivat tietä jo ekspressionismille ja absurdismille. Ennen kuolemaansa Strindberg oli Ruotsin työväenliikkeen ja liberaalien juhlimaa vapaamielisyyden esitaistelija, mutta kokonaisuudessaan hän oli silti liian ristiriitainen noustakseen kansalliskirjailijan asemaan.

Moderni teatteri

Teatterihistoriassa 1900-lukua kuvaa jatkuva uudistuminen ja muutokset, erilaiset ismit sekä halu nähdä ja tehdä asiat uudella tavalla. Maailmansotien ravistelemalla vuosisadalla unelma ja kokemus modernista eli vahvana teatteritaiteessa. Yhden suuren kokonaisuuden sijaan modernin teatterin luonne on pikemminkin sirpaleinen.

Vuosisadan alkupuoli

Vuosisadan vaihteen aika oli mullistusten aikaa teatterin näyttämökuvassa. Sveitsiläinen Adolphe Appia (1862–1928) ja englantilainen Edward Gordon Craig (1872–1966) työskentelivät kumpikin tahoillaan uudistaen teatterin visuaalista ilmettä. He tulkitsivat näyttämön visuaalista tilaa yhtenä kokonaisuutena, skenografiana, joka kattoi paitsi lavastuksen myös ihmiskehot, puvut ja valot. Siinä missä Appia työskenteli enimmäkseen erakoituneena omien piirustustensa ja suunnitelmiansa parissa pyrki Craig puolestaan saamaan ideoitaan toteutettua myös käytännössä, mutta riitaantui toistuvasti, kunnes hänkin erakoitui omien luonnostensa pariin. Miesten ajattelussa on monia yhtymäkohtia, mutta myös selkeitä eroja painotuksissa. Appia oli innostunut Richard Wagnerin (1813–1883) kokonaistaideteoksen ideasta, mutta pettyi teosten näyttämötoteutuksiin, jotka eivät tehneet oikeutta Wagnerin teoksille 1800-luvun lopulla. Appia halusi irrottautua lavasteiden kaksiulotteisuudesta ja tuoda näyttämön syvyyden ja korkeuden osaksi visuaalista kokemusta. Hän painotti valon mahdollisuuksia luoda tilantuntua näyttämölle. Appian mukaan teatteritaiteen ydin ei ole kirjallisuus tai puhe, vaan tila, liike ja valo. Craigin puolestaan painotti toiminnan ja liikkeen merkitystä. Hänen mukaansa näyttämön tarkoitus ei ollut jäljitellä jotain tilaa, vaan luoda itsessään toiminnan tila. Hän näki myös puhutun tekstin alisteisena kokonaisuudelle. Craigin ajattelussa myös näyttelijän yksilöllisyys menetti merkityksen. Craig, jopa ehdotti näyttelijän korvaamista ns. *Über-Marionettella* (ylimarionetilla), joka toimisi konemaisen kuuliaisesti kokonaisuuden vaatimukseen vastaten. Toinen Craigin intohimoista oli kineettiset, itsestään liikkuvat lavastukset. Appia ja Craig tapasivat toisensa vuonna 1919 ja järjestivät yhteisen näyttelyn vuonna 1922. Appian ja Craigin

ajatukset merkitsivät modernin skenografian lähtölaukausta ja korostivat ohjaajan roolia kokonaisuuden hahmottajana ja esityksen luojana.

Futuristit halusivat luoda jotain aivan uutta, sillä uusi aika vaati uutta taidetta. Ominaista futurismille oli vanhojen arvojen ja ihanteiden kumoaminen ja yleisön osallistaminen. Teatterin osalta futurismi näkyi välittömänä ja kabreemaisena muotona, jossa pyrittiin luomaan esiintyjien yleisön välinen sekoittuminen. 1920-luvun alussa futuristit lähestyivät yhä enemmän Mussolinia ja fasisteja. Futuristien maskuliiniset ihanteet ja energisyys olivat lähellä fasistien ihanteita. Sotaa pidettiin energisyyden ylimpänä muotona. Venäjällä futuristit olivat tsaarin vallan vastustajia ja poliittisia radikaaleja. Dada puolestaan on yhteisnimi kaikelle runoudelle, joka yhtäaikaan on ja ei ole. Runous muodostuikin dadan keskeiseksi taiteenlajiksi. Keskeinen ajatus dadan taustalla oli, ettei maailman järjettömyyten voi vastata muulla kuin järjettömyydellä. Dadaistit hylkäsivät tietoisesti ajatuksen taideteoksen perinteisen kokonaisuuden muodostamisesta. Dada sai alkunsa ensimmäisen maailmansodan aikana, mutta jo 1920-luvun alussa dadaistien joukko hajosi ja sekoittui muihin joukkoihin, etenkin surrealisteihin. Alkuun surrealistit eivät mieltäneet itseään yhdeksi ryhmäksi ja nimi vakiintui vasta vuonna 1938 Pariisin näyttelyn jälkeen. Teatterin kannalta merkittävin surrealisti oli ensimmäisessä maailmansodassa kuollut Guillaume Apollinaire (1880–1918). Hänen näytelmänsä *Teiresiaan tissit* (*Les mamelles de Tirésias*, 1903/1917) on määritelmältään *drame surréaliste*. Surrealismissa korostui unen ja alitajunnan merkitys sekä tietoisuudesta irti pyristeleminen osana luomisprosessia. Teatteria elävöitti se, että surrealistiset kuvataiteilijat työskentelivät myös teatterin parissa. Erityisesti tanssin piirissä *Ballet Russes* oli 1900-luvun alkupuolella osa surrealismien näyttämöä. Osittain surrealistien kanssa samanhenkistä ajattelua edusti Bauhaus, jossa tehtiin myös näyttämöllisiä kokeiluja. Erilaiset tyyliuunnat olivat kuitenkin enimmäkseen pienten piirien toimintaa ja aikakauden traditionaalinen teatteri jatkoi samalla toimintaansa.

Sinä missä sodan jälkeinen Pariisi oli sodan aiheuttamista menetyksistä huolimatta täynnä ilottelua ja uskoa tulevaan, oli Saksa menettänyt kaiken mahdollisen ja maa oli käynyt läpi sodan lisäksi myös vallankumouksen. Taidepiireissä valtaa sai erityisesti taiteilijan, usein ahdistunutta, maailmankokemusta heijastavaan ilmaisuun keskittyvä ekspressionismi. Se oli saanut alkunsa jo 1910-luvulla, mutta sen merkitys kasvoi ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Teatteriin ekspressionismi saapui kuvataiteen kautta ja vaikutti ensin skenografiassa. Teatterin ekspressionismi näkyi myös dramatiikassa, jossa näytelmät kuvattiin usein yhden keskushenkilön kautta. Keskushenkilö saattoi edustaa esimerkiksi ideaa, joka kasvaa pakkomielteeksi. Tai näytelmä saattoi käsitellä sukupolvien välistä ristiriitaa esimerkiksi isänmurhan tematiikan kautta. Tyyliuunta vaikutti myös näyttelijäntyöhön vaatien ulospäin purkautuvaa, ekspressiivistä näyttelemistä. Ekspressionismille tyypillistä onkin henkilöiden sisäisen maailman korostuminen, joka voi näkyä mm. korostetun kauniina ja lyyrisinä tai yhtäläillä makaabereina

unikuvina. Ekspressionismilla oli voimakas vaikutus myös 1920-luvun suomalaisessa teatterissa. Voimakas ilmaisu ja eettinen paatos puhuttelivat erityisesti työväenteattereiden yleisöä sisällissodan jälkeisissä tunnoissa.

Yhdysvaltalainen Eugene O'Neill (1888–1953) oli tyylikokeilija ja monipuolinen näytelmäkirjailija. Hän sai koulutuksensa Harvardin yliopiston näytelmäkirjailija-workshopissa, jossa tutustui uusiin eurooppalaisiin suuntauksiin. Uransa aikana hän kokeili monia erilaisia ei-realistisia muotoja ja tyylejä sekä dialogissa että näyttämöllä. O'Neillin yksi suurimmista menestyksistä on kolmiodraama *Intohimot jalavien alla* (1924). O'Neillin kuoleman jälkeen hänen jäämistöstään löytyi näytelmä *Pitkän päivän matka yöhön* (kirjoitettu 1941), joka kertoo näytelmän hahmojen kautta O'Neillin oman perheen tarinan noin vuodelta 1912, jolloin O'Neill käsi tuberkuloosista. Näytelmän keskiössä on äidin morfiini riippuvuus ja isän haluttomuus maksaa nuoremman poikansa lähettäminen keuhkoparantolaan. *Pitkän päivän matka yöhön* sai kantaesityksensä Tukholman Dramatenissa vuonna 1956. O'Neillille myönnettiin Nobelin kirjallisuuspalkinto vuonna 1936

Venäläisen avantgarden pohja on 1910-luvun Moskovassa ja Pietarissa. Yksi kuuluisimmista 1910-luvun avantgarde-teoksista on Igor Stravinskyn baletti *Kevätuhri* (1913, koreografia: Vatslav Nižinski). Myös teatteri eli Venäjällä kiihkeää uudistumisen aikaa. Moskovan Taiteellisen Teatterin kokeilustudion nuorista ohjaajista koostui venäläisen avantgarden kärki. Vsevolod Meyerhold (1873–1940) liittyi Moskovan Taiteellisen Teatterin henkilökuntaan 1898. Välikiriko Stanislavskin kanssa tapahtui kuitenkin jo 1902, kun Meyerhold asettui realismia vastaan ja korosti näyttelijän ja kirjailijan alisteisuutta ohjaajalle. Hänen mukaansa ohjaaja vastasi siitä, mikä teatterissa oli kaikkein olennaisinta, eli rytmistä, väreistä, muodoista ja esteettisyydestä. Hän halusi asettaa sisällön ja muodon ristiriitaan tavalla, joka aktivoi katsojan. Vuosina 1908–1918 Meyerhold toimi Keisarillisten teatterien johtajana, mikä käsitti sekä Aleksandrinskin draamateatterin että Mariinskin oopperan ja baletin. Vallankumouksen jälkeen hän liittyi bolševikkien riveihin. Vuonna 1920 Lenin pyysi häntä koulutuksen ja kulttuuriasiain kansankomissaarion teatteriosaston johtoon. Tästä alkoi venäläisten teattereiden vallankumoukskampanja *Teatterin lokakuu*. Meyerhold luopui asemastaan 1921. Hän jatkoi opettamista ja alkoi käyttää termiä biomekaniikka, joka viittaa näyttelijän valmiuteen ja tekniikkaan käyttää eri ilmaisuvälineitään irrallaan toisistaan, esim. tehdä vaikeita akrobaattisia temppuja samalla puhuen tai laulaen. Syksyllä 1922 Meyerhold alkoi opettaa Valtiollisessa teatterikoulussa, missä hän jatkoi biomekaniikan työstämistä oppilaittensa kanssa. Vuotta myöhemmin hän sai oman teatterin, jossa hän jatkoi futuristisia ja konstruktivistisia kokeiluja, mutta kulttuuri-ilmapiiri oli alkanut muuttua. Leninin kuoleman jälkeen Stalin onnistui keskittämään vallan itselleen. 1930-luvun alussa Moskovan Taiteellisen Teatterin johtoon nousi uusi neuvostosukupolvi, joka teki esityksiä Stalinistisen kulttuuripolitiikan dogman, sosialistisen realismin hengessä. Sosialistisen realismin tuli kuvata realistisin keinoin sosialismin voittokulkua ja utopian toteutumista.

Muille ilmaisun muodoille ei jäänyt sijaa. Moskovan Taiteellinen Teatteri nostettiin esimerkkiteatteriksi ja Stanislavski sen keulakuvaksi, vaikkei mies itse enää ohjannut. Vuonna 1938 Meyerholdin teatteri lakkautettiin, mutta vanha isähahmo Stanislavski tarjosi hänelle töitä omassa teatterissaan. Vuonna 1939 Meyerhold piti viimeisen puheensa, jossa hän yritti puolustautua ja vakuuttaa lojaaliuttaan hallitukselle. Hänet kuitenkin vangittiin, hänen vaimonsa surmattiin raa’asti. Meyerholdia itseään kidutettiin ennen kuin hänet lopulta teloitettiin vuonna 1940.

Venäläisen avantgarden henkilöistä mainittakoon myös kirjailija Anton Tšehovin veljenpoika Mihail Tšehov (1891–1955), joka oli yksi Stanislavskin parhaita näyttelijöitä. Hän jatkoi näyttelijöiden opettamista Stanislavskin oppien pohjalta. Vuonna 1928 hän emigroitui Eurooppaan ja muutti 1938 Yhdysvaltoihin, jossa hän ennen kaikkea opetti näyttelijöitä sekä New Yorkissa että Hollywoodissa. Hänen opetuksessaan keskeiseksi nousee näyttelijän sisäinen työ roolin rakentamisessa. Englanniksi hänet tunnetaan nimellä Michael Chekhov.

Saksalainen Erwin Piscator (1893–1966) oli yksi tärkeimmistä poliittisen teatterin kehittäjistä. Piscator toimi aktiivisesti työväenliikkeen teatterin parissa. Hänen mukaansa muodon tuli olla yksinkertaista ja sisällön vallankumouksellista. Ominaista Piscatorille oli poliittinen massateatteri ja ulkoisen tehon voimakas hakeminen. Piscatorista toimi *Berliner Volksbühnen* johtajana 1924–1927. Piscator käytti pyörönäyttämöä osana nopeita ja avoimia näyttämövaihtoja. Muita hänen käyttämiään tyylikeinoja olivat filmi- ja valokuvaprojisoinnit, näyttämön simultaaninen käyttö, dokumentaarisen materiaalin käyttäminen osana näytelmätekstiä, revyyin ja kabareen rytmin hyödyntäminen, laulut ja kuorot. Natsien noustessa valtaan Piscator emigroitui ensin Neuvostoliittoon ja lopulta Yhdysvaltoihin. Yhdysvalloista hän palasi poliittisen vainon vuoksi takaisin saksiaan 1950-luvun alussa. 1960-luvulla hän vaikutti dokumentaarisen draaman parissa.

Italialaisen kirjailijan Luigi Pirandellon (1867–1936) näytelmien lähtökohtana oli se, että kaikki totuudet ovat suhteellisia. Hänelle teatterissa korostuikin todellisen ja illuusion todellisuuksien tasa-arvoisuus. Pirandellon näytelmistä muistetaan erityisesti *Kuusi henkilöä etsii tekijää* (1921), jossa kuusi keskeneräistä hahmoa keskeyttävät teatteriharjoituksen ja toivovat tarinansa esitettävän teatterissa. Näyttelijöiden esittäminä tarina muuttuu ja henkilöt joutuvat sekaantumaan harjoituksiin ja lopulta on vaikeaa erottaa ”teatteri” ”todellisuudesta”. Pirandello sai kirjallisuuden Nobel-palkinnon vuonna 1934.

Federico García Lorca (1898–1936) oli aikanaan Espanjan kansainvälisesti tunnetuin runoilija. Hän kirjoitti runoja ja näytelmiä, joita toteutti ystäväpiirinsä taiteilijoiden kanssa. Lorca aloitti surrealistina ja päätyi lopulta yhdistämään teoksissaan kansanomaista ja yksinkertaista komiikkaa ja traditiota runollisuudesta tinkimättä. Lorcalta muistetaan erityisesti näytelmä *Veren häät* (1933). Vuonna 1936

Espanjan sisällissodan aikana oikeistokapinalliset Francon kannattajat vangitsivat ja surmasivat Lorcan hänen kotiseudullaan Granadassa.

Antonin Artaud (1896–1948) oli ranskalainen teatterin uudistaja ja runoilija. Artaud liikkui aluksi surrealisti piireissä ja näkin surrealismissa kaipaamansa vallankumouksen. Artaud’lle tärkeintä oli henkinen ja psyykinen vallankumous eikä sosiaalisilla tai taloudellisilla suhteilla ollut hänelle merkitystä. Hän uskoi, että teatteri voisi vapauttaa ihmiskunnan kaikesta haitallisesta. Artaud oli myös kiinnostunut itämaisestä teatteriperinteestä ja kaipasi länsimaiseen teatteriin enemmän ritualistisia aineksia. Hänet muistetaan parhaiten *Julmuuden teatterista*. Julmuuden teatteri tarkoitti paitsi yleisön fyysistä ravistelua, johon liittyi esitykseen liittyvien kovien äänten, pakkoliikkeiden, raivon ja väkivallan herättämät tunteet, myös psyykkistä ja moraalista julmuutta äärimmäisen rehellisyyden muodossa. Artaud’n huoli omasta mielenterveydestään kuului läpi hänen näkemyksistään teatterista. Hän nosti esiin yksilön psyken ja joukkojen ongelmat: alitajunnasta kumpuavan pelon ja kauhun sekä eksistentiaalisen angstin, joka erottaa ihmiset toisistaan ja johtaa väkivaltaan ja tuhoon. Artaud’n mielenterveysongelmat yhdistyivät huumausaineaddiktioon ja hänet tuomittiin laitoshoitoon. Hän kuitenkin jatkoi kirjoittamista ja piirtämistä elämänsä loppuun saakka. Vielä ennen hänen kuolemaansa hänen ystävänsä saivat hänet vapautettua parantolasta. Artaud’n ajatukset teatterista vaikuttivat vahvasti 1960-luvun teatterin kokeilijoiden, kuten Peter Brookin ja Jerzy Grotowskin, työhön.

II maailmansodan jälkeen

Toisen maailmansodan jälkeen elettiin vahvasti sodan voittaneiden osapuolten maailmassa. Sodan loppuminen loi uskoa tulevaan. Hiljalleen länsi ja itä kuitenkin erkanivat toisistaan yhä vahvemmin ja poliittiset jännitteet johtivat kylmään sotaan. Teatterissa nähtiin politisoitumista: Neuvostoliitto painosti kohti sosialistista realismia ja länsimaaisessa teatterissa korostui yhä enemmän totalitarismin kritiikki. Yleisesti länsimaissa vallitsevassa tylissä korostuivat kuitenkin siveysnormiston käsittely, realistinen estetiikka ja psykologisia nyansseja etsivä tapa näytellä. Poikkeuksena yleisestä linjasta erottuvat brechtiläisyys ja absurdi teatteri.

Bertolt Brecht (1898–1956) on yksi merkittävimmistä vaikuttajista toisen maailmansodan jälkeisessä teatterissa. Brecht kirjoitti runoja ja näytelmiä jo koululaisena ennen opiskelua Münchenin yliopiston filosofisessa tiedekunnassa. Brechtin varhaisessa tuotannossa on nähtävissä ekspressionismin henkeä. Esimerkiksi näytelmässä *Baal* (1918) on nähtävissä sodan herättämä ahdistus. Brecht muutti Berliiniin 1922. Hän sai vaikutteita Luigi Pirandelloilta, josta erityisesti leikkittely teatterin eri todellisuuksien kanssa näkyy vahvasti myös Brechtin omissa töissä. Brecht tutustui vuonna 1927 säveltäjä Kurt Weilliin (1900–1950), jonka kanssa yhteistyössä syntyi Brechtin läpimurtoteos *Kolmen pennin ooppera* (1928). Hitlerin noustua valtaan Brecht pakeni perheineen Saksasta, sillä avoimesti

vasemmistolaisena hän tiesi olevansa natsien mustalla listalla. Brecht vietti maanpakovuotensa ensin Euroopassa ja 1940-luvulla myös Yhdysvalloissa, mistä hän kuitenkin palasi Eurooppaan poliittisista syistä 1940-luvun lopulla. Maanpakovuosien aikana Brecht kirjoitti sekä teoreettisia tekstejä, runoja, proosaa että ns. suuret näytelmänsä: *Setšuanin hyvä ihminen* (1938), *Äiti Peloton ja hänen lapsensa* (1939), *Galilein elämä* (1938) ja *Kaukasialainen liitupiiri* (1944). Maanpaossa ollessaan Brecht vieraili myös Suomessa Hella Wuolijoen vieraana Iitissä. Vuonna 1950 Brecht anoi ja sai Itävallan kansalaisuuden. Hän työskenteli DDR:ssä, mutta oli jatkuvassa ristiriidassa stalinistisen sosialistisen realismin vaatimuksen kanssa. Brecht ei ehkä langennut Stalin-kulttiin, mutta ei myöskään kritisoinut avoimesti Stalinia, vaikka ei noudattanutkaan taiteessaan vaadittuja muotoja. Brecht kuoli sydänkohtaukseen elokuussa 1956. Hänet haudattiin Itä-Berliiniin berliiniläisille suuruuksille varatulle hautausmaalle.

Brechtistä ei voi puhua puhumatta eepisistä teatterista. Eepinen teatteri on vastavoima aristoteeliselle draamalle. Sen keskiössä on illuusion ja eläytymisen vastustaminen. Brechtin mukaan teatterin tulee maailmankuvaltaan palvella oivaltamista. Katsoja asetetaan vastakkain näyttämön tapahtumien kanssa. Eepinen teatteri voidaan nähdä vastavoimana myös wagneriaanille kokonaistaideteoksen ajatukselle, sillä eepisessä teatterissa osatekijät pyritään erottelemaan selkeästi. Brecht kritisoi myös klassikkojen palvontaa ja kannusti sovittamaan niitä rohkeasti oman ajan tarpeisiin. Yksi keskeisimmistä eepisen teatterin keinoista on vieraannuttaminen eli *Verfremdungseffekt*. Sillä tarkoitetaan tutun tekemistä oudoksi, millä pyritään herättämään oivalluksia ja kannustaa asioiden tarkasteluun ja uuteen ymmärtämiseen. Vieraannuttaminen muistuttaa yleisöä tosi maailmasta teatterin ulkopuolella. Vieraannuttamisen tarkoituksena on herättää kriittinen ihmettely, joka Brechtin mukaan on yhteiskunnallisen vaikuttamisen ensimmäinen aste.

Maailmansotien jälkeen yhdysvaltalainen teatteri eli kultakauttaan ja toimi inspiraationlähteenä myös eurooppalaiselle teatterille. Amerikkalaista teatteria leimasivat tuotantojärjestelmästä johtuvat piirteet. New Yorkin suuret teatteritalot olivat kalliita vuokrata. Teatterit pyörivät sijoittajien rahoilla ja niiden myös odotettiin tuottavan voittoa sijoittajille. Usein näytelmäkirjailija tarjosi tekstiään kuuluisalle ohjaajalle tai tuottajalle, jotka mahdollisesti vaativat tekstiin muokkauksia. Joskus näytelmistä tehtiin myös pilottikokeiluja ennen suuremmille näyttämöille tuomista, kuuluisien nimien kiinnittämistä ja korkeita tuotto-odotuksia. Näyttelijöiden koulutuksessa merkittävimpiä nimiä olivat Lee Strasbergin johtama *The Actor's Studio* ja Michael Chekhov, joiden molempien opetus perustui Stanislavskin opeille. Vaikka vallitsevana tyylilajina oli realismi, oli siinä kuitenkin läsnä esittämisestä tietoinen taso. Näytelmissä julkisivu ja alla piilevät salaisuudet olivat jännitteisessä suhteessa toisiinsa. Realismin pinnan alle kirjoitetut jännitteet olivat usein psykologisia tai eroottisia. Kirjailijoista esiin nousee erityisesti kaksi nimeä: Tennessee Williams ja Arthur Miller.

Tennessee Williamsin (1911–1983) läpimurtoteos oli vuonna 1945 ensi-iltansa Broadwaylla saanut *Lasinen eläintarha*. Williams oli todella suosittu ja tuottelias näytelmäkirjailija. Teoksissaan hän toi näyttämölle ihmisten padotut tunteet, seksuaalisuuden sekä sairauden. Keskeisenä teemana hänen teoksissaan voidaan nähdä erilaisuus. Päähenkilö on usein yhteisöstään poikkeava yksilö, joka toimii katalyyttinä tapahtumille. Näytelmissään Williams luo latautuneita tilanteita, mutta jättää samalla paljon tulkinnan varaan. Näytelmissä ei oteta moraalisesti kantaa eivätkä henkilöhahmot ole sen paremmin sankareita kuin konniakaan. *Lasisen eläintarhan* lisäksi Williamsilta muistetaan erityisesti näytelmät *Viettelysten vaunu* (1947) ja *Kissa kuumalla katolla* (1955).

Siinä missä Tennessee Williams jätti paljon tulkinnan varaan, antoi Arthur Miller (1916–2005) tarkoituksensa ja moraalisensa näkyä näytelmissään. Hänen näytelmissään käsitellään monesti yhteiskunnallisia jännitteitä. Millerin läpimurtoteoksessa *Kauppamatkustajan kuolema* (1949), tarina kerrotaan takaumina päähenkilö Willy Lomanin muistojen kautta, joten katsoja tietää mitä näytelmän henkilöt piilottelevat toisiltaan. Näytelmän teemana on omien epärealististen kuvitelmiensa varassa elävät ihmiset ja amerikkalaisen unelman mureneminen. Näytelmään *Tulikoe* (1953) Miller taas sai inspiraation Yhdysvaltojen 1950-luvun alun kommunistivainoista, mutta verhosi aiheen historiallisiin pukuihin ja 1600-luvun Salemin noitavainoihin.

Amerikkalaisista suurnimistä mainittakoon vielä Edward Albee (1928–2016), joka uskalsi näytelmissään kuvata myös sivistyneistön, keski- ja yläluokan ongelmia, vaikka suurin osa teatterin yleisöstä koostu näistä ryhmistä. Kenties tunnetuimmassa näytelmässään *Kuka pelkää Virginia Woolfia* (1962) Albee kertoo tarinan yliopistoympäristössä tapahtuvasta alkoholin kyllästämästä illanvietosta, jossa vanha pariskunta sanallisesti raatelee toisensa heillä vieraana olevan nuoren pariskunnan edessä. Samalla paljastuvat menneisyyden pettymykset ja kipeimmät haavat.

Absurdin teatterin tekijöiden joukko muodostuu keskenään hyvinkin erilaisista näytelmäkirjailijoista. Termin absurdismi määritteli englantilainen tutkija ja näytelmäkirjailija Martin Esslin vuonna 1961 ilmestyneessä kirjassaan *Theatre of the Absurd*. Esslinin mukaan absurdikkoja yhdisti se, etteivät heidän teostensa maailmat noudata tunnistettavia arjen logiikan ja realismin konventioita. Yksi merkittävimmistä absurdin teatterin nimistä on irlantilainen kirjailija ja näytelmäkirjailija Samuel Beckett (1906–1989). Häneltä muistetaan erityisesti hänen näytelmänsä *Huomenna hän tulee* (*En attendant Godot*, 1952). Alun perin ranskaksi kirjoitetussa humoristisessakin näytelmässä kaksi kulkuria odottavat päivästä toiseen Godot-nimistä henkilöä unohduksen tuomalla optimismilla. Becket sai Nobelin kirjallisuuspalkinnon vuonna 1969. Myös hyvin eri tavalla kirjoittava englantilainen Harold Pinter (1930–2008) lasketaan Esslinin määritelmän perusteella usein absurdikoksi. Koulutukseltaan Pinter oli sekä näyttelijä että

näytelmäkirjailija. Pinterin näytelmille on tyypillistä näennäinen arkipäiväisyys, jossa kuitenkin jätetään valtavan paljon asioita selittämättä tai avoimiksi. Pinteriä voikin huoletta kuvata alatekstin ja jännitteiden luomisen mestariksi. Kirjallisuuden Nobel-palkinnon Pinter sai 2005. Pinterin lukuisista näytelmistä mainittakoon *Rakastaja* (1963) ja *Petos* (1978).

Sosialistisissa maissa teatteri eli kaksoiselämää. Teatteri oli valtiollisen järjestelmän kautta vahvasti kontrolloitua. Perinteiset taidelaitokset, jotka noudattivat klassikkolinjaa maustettuna riittävällä määrällä venäläistä ohjelmistoa voivat verrattain hyvin. Sen sijaan kokeellisen teatterin puolella oltiin hyvin ahtaalla. Tämä ei kuitenkaan tarkoittanut sitä, etteikö teatterin parissa olisi myös tehty kokeiluja. Puolalainen näyttelijä Jerzy Grotowski (1933–1999) muistetaan ns. *köyhästä teatterista*. Käyhä teatteri tarkoittaa teatteria, joka on niin askeettinen ja riisuttu, ettei jäljelle jää enää muuta kuin näyttelijä ja katsoja. Grotowskin esityksissä ei juurikaan käytetty maskeerausta, näyttelijät soittivat musiikin itse ja lavastus oli karsittu vain keskeisimpiin tavaroihin. Kaiken ytimenä oli näyttelijäntyön intensiteetti. Grotowski käytti termiä *via negativa* (poistamisen tie), mikä tarkoittaa kaikkien esteiden poistamista ilmaisun tieltä. Tavoitteena oli näyttelijän kyky olla täysin paljaana yleisön edessä. Grotowskin opetusten pohjalla oli sekä Artaud'n että Stanislavskin ajatuksia näyttelijäntyöstä. Hän kuitenkin painotti, että näyttelijän antautumisesta ja heittäytymisestä huolimatta toiminnan piti koko ajan olla kontrolloitua ja hallinnassa, jotta vältytään kliseiseltä ilmaisulta. Myöhemmin Grotowski alkoi tutkia yhä enemmän myös rituaaleja. Hänen näkemyksensä mukaan näyttelijä edusti oman suuremman uskalluksensa voimin edusti näyttämöllä rituaalinomaisesti katsojaa. Grotowski opetti näyttelijöitä elämänsä loppuun asti.

Peter Brook (1925–) on englantilainen ohjaaja ja yksi tärkeimmistä Artaud'n ja Grotowskin ajattelun levittäjistä. Brook työskenteli 1960-luvulla Royal Shakespeare Companyn johdossa aikana, jolloin siitä kehittyi paitsi Englannin paras kiinteä teatteri myös maan johtava avant-garde-teatteri. Brook teki kokeiluja erityisesti Artaud'n julmuuden teatterin parissa ja inspiroi lukuisia nuoria teatteriryhmiä ympäri maailmaa. Tältä ajalta merkittävimpana ohjauksena voidaan nähdä Brookin ohjaus Peter Weissin (1916–1982) näytelmästä *Marat/Sade* (1964). Pian Brook ja hänen enssemblensa kuitenkin siirtyivät kohti poliittista teatteria ottaen kantaa mm. Vietnamin sotaan. Brookin teatteriajattelun keskiössä on neljä tilaa, jotka esitellään vuonna 1968 julkaistussa kirjassa *The Empty Space* (suom. *Tyhjä tila*, 1969). Brookin jaotteluun kuuluvat (1) paikalleen jämähtänyt institutionalisoitu tai läpeensä kaupallinen *kuolettava teatteri*, (2) rituaalisia juuria etsivä ja uskonnollisuutta lähestyvä *pyhä teatteri*, (3) *karkea teatteri*, jonka mahdollisuuksia käytetyt keinot rajoittavat vaikka kansanomaisen komiikka, karnevalismin ja vulgaarin läsnäolo ovatkin hyviä asioita, (4) sekä *välitön teatteri*, jossa yhdistyy ammattitaitoisuus, pyhä ja karkea ja joka on ennen kaikkea muuntautumiskykyinen. Näistä välitön teatteri nähdään teatterin tavoiteltavana tilana. Brook painottaa harjoittelun,

esittämisen sekä yleisön läsnäolon merkitystä. Työssään hän on keskittynyt yhä enemmän tarinankerrontaan teatterin ytimenä.

Italialainen näytelmäkirjailija, ohjaaja, lavastaja ja näyttelijä Dario Fo (1926–2016) oli Suomessakin hyvin tunnettu, sillä hän vieraili ja esiintyi Suomessa usein. Fo ja hänen vaimonsa Franca Rame (1929–2013) muistetaan erityisesti jo 1950-luvulla perustetusta *Nuova Scena* -teatteriryhmästään. Fo oli laaja-alainen teatterialan osaaja, taidemaalari ja italialaisen kansanperinteen ja -musiikin tutkija ja hänen työssään on nähtävissä mm. commedia dell’arten keinojen hyödyntäminen. Fo muistetaan ankarasta yhteiskunnallisesta kritiikistä ja poliittisesti kantaa ottavasta satiirista. Hän oli avoimen vasemmistolainen ja poliittinen radikaali, mikä johti mm. uhkauksiin, sensuuriin ja porttikieltoihin. Folle tyypillistä oli myös taitava ja kekseliäs komiikka. Häneltä muistetaan erityisesti keskiaikaiseen ilveilijänäytelmiin perustuva monologi *Mysterio Buffo* (1969) sekä näytelmät *Erään anarkistin tapaturmainen kuolema* (1970) ja *Ei makseta, ei makseta* (1974). Fo sai Nobelin kirjallisuuspalkinnon vuonna 1997.

Teatteri Suomessa

1600-luvun Suomessa ei vielä oltu nähty ammattiteatteria. Kotimaisia teattereita ei vielä ollut eikä ulkomaiset ammattiteatterit tai -näyttelijät vierailleet kaukaisessa Suomessa. Tieto teatterista kulki esimerkiksi ruotsalaisten opiskelijoiden ja Euroopassa matkustelleiden tiedemiesten mukana Turun Akatemiaan (nyk. Helsingin yliopisto). Vuonna 1640 Turun Akatemian avajaisissa nähtiin opiskelijoiden valmistama teatteriesitys. Näytelmän nimi oli *Studentes (Opiskelijat)*. Esityskielestä ei ole varmuutta, mutta todennäköisesti näytelmä esitettiin latinaksi tai ruotsiksi. Näytelmä oli mukaelma puolalaisesta näytelmästä ja vaikka teksti on kadonnut on näytelmän sisällöstä löytynyt merkintöjä joiden perusteella näytelmän tiedetään käsitelleen opiskelijaelämää ja ylistäneen ahkeruutta.

Turun Akatemiasta löytyivät teologinen, filosofinen, lääketieteellinen ja oikeustieteellinen tiedekunta ja sen tehtävänä oli ensisijaisesti kouluttaa uusia pappeja, virkamiehiä, lääkäreitä ja upseereista kruunun tarpeisiin. Muiden oppiaineiden rinnalla Turun Akatemiassa opiskeltiin mm. miekkailua ja tanssia. Teatteritoiminta ylioppilaiden keskuudessa on ilmeisesti ollut aktiivista. Viimeisin tieto esitystoiminnasta löytyy vuodelta 1671. Syitä esitystoiminnan loppumiseen arvellaan olleen teatterin suosijana tunnetun kenraalikuvernööri Pietari Brahen lähtö Suomesta 1653, jolloin myös näytäntöjen järjestäminen akatemian tiloissa loppui. Ilmeisesti myös opiskelijoiden aiheuttamat järjestyshäiriöt kaupungilla sekä yleisen ilmapiirin muuttuminen uskonnollista puhdasoppisuutta ihailevaksi aiheuttivat esitystoimintaan kieltoja ja rajoituksia.

1700-luvun puolivälistä alkaen Suomessa kiersi useita vierailevia teatteriryhmiä. Esityskielet vaihtelivat venäjältä saksaan ja ruotsista ranskaan eikä yleisö aina ymmärtänyt esityksessä käytettyä kieltä. Silti teatterissa käyminen oli hyvin suosittua. Esityksiä järjestettiin milloin missäkin tiloissa aina ylhäisön salongeista vaunuvajoihin, pihamaille, erilaisiin latoihin ja ullakoihin. Olosuhteet esityksissä saattoivat etenkin talvisin olla haastavat ja esiintyjät ja katsojat hytisivät kylmästä. Samaan aikaan myös amatöörinäyttelemisestä tuli suosittua. Amatöörinäytöksiä esitettiin erityisesti yksityistilaisuuksissa ja seurapiireissä. Kiertuetoiminta ja amatöörinäytännöt totuttivat yleisöä teatterin seuraamiseen ja loivat pohjaa suomalaisen ammattimaisen teatterin syntymiselle. Vaikka sivistyneistöön kuuluvat harrastajanäyttelijät eivät olleet halukkaita siirtymään ammattilaisiksi, hillitsi heidän tukensa ammattikuntaa kohtaan tunnettuja ennakkoluuloja.

Vasta 1800-luvun alkuvuosikymmeninä Suomessa alettiin rakentaa enemmän pysyviä teatteritiloja, vaikka toki muutamia teatteritiloja oli jo 1700-luvun loppupuolella esimerkiksi Viipurissa. Teatteritalot olivat aluksi usein puisia ja niitä tuhoutui tulipaloissa. Turkuun rakennutettiin ensimmäinen teatteritalo vuonna 1817 (tämä tuhoutui tulipalossa vain kymmenen vuotta myöhemmin) ja Helsinkiin 1827. Turussa uusi teatteri otettiin käyttöön vuonna 1839 ja samalle paikalle rakennettiin vuonna 1866 teatteritalo, joka on yhä tänäkin päivänä Åbo Svenska Teaterin käytössä. Alkuaikoina taloissa näytelivät lähinnä kiertävät seurueet. Esityskaudet vaihtelivat muutamista yksittäisistä esityksistä useiden kuukausien mittaisiin esityksperiodeihin. Teatterikeskustelussa kuultiin myös kriittisiä ääniä mm. siitä kuinka paljon teatterirakennuksiin laitettujen rahojen avulla oltaisiin voitu vähentää puutetta. Soraäänissä tuomittiin teatterin lisäksi myös seurapiiriesitykset ja tanssiaiset.

Fennomaanien piirissä kotimainen teatteri nähtiin mahdollisuutena edistää kansallista kulttuuria. Merkittäviksi tapahtumaksi nousi mm. Zacharias Topeliuksen (1818–1898) sanoittama ja Fredrik Paciuksen (1809–1891) säveltämä ooppera *Kaarle kuninkaan metsästys* (1852), jonka lopussa laulettuun *Maamme*-lauluun myös yleisö osallistui. Juhlissa pidetyt innostavat puheet johtivat lopulta teatteri talon rakentamiseen. Vuonna 1860 rakennettu teatteritalo paloi jo kolmen vuoden sisään avajaisista, mutta sen paikalle rakennettiin uusi kivinen teatteritalo Nya Teatern, joka on yhä Svenska Teaternin käytössä.

Yksi varhaisimmista suomalaisista merkittävänä pidettävistä näytelmistä oli Josef Julius Wecksellin (1838–1907) kirjoittama ruotsinkielinen *Daniel Hjort*, joka kantaesitettiin 1862. *Daniel Hjort* on juoneltaan Hamletin kaltainen kostonnäytelmä, joka sijoittuu Nuijasodan aikaiseen Suomeen. Vaikka sitä ei näytelmässä suoraan sanota, käsittelee se samalla myös kirjoitusajankohtansa kuumaa kysymystä kielestä ja kansallisesta identiteetistä.

Kotimaisen teatterin synnyn kannalta tärkeäksi muodostui vuonna 1869 perustettu Suomalainen seura, joka liittyi tiiviisti suomalaisen teatterihistorian kanonisoimaan juhlaan Aleksis Kiven (1834–1872) *Lean* suomenkielisestä ensiesityksestä 10.5.1869, josta suomalaisen ammattiteatterin katsotaan saaneen alkunsa. Esityksen takana olivat Kaarlo Bergbom (1843–1906) ja Emil Nervander (1840–1914). Nimiroolin näytteli ruotsalaissyntyinen tähtinäyttelijä Charlotte Raa (1838–1907), joka ei silloin vielä osannut sanaakaan suomea. Vuorosanat käännettiin hänelle ruotsiksi ja hän opetteli ne sitten suomenkielellä sanasta sanaan ulkoa, koska ei kielitaidottomana olis unohduksen sattuessa pystynyt improvisoimaan kohtauksessa.

Kieliryhmien väliset suhteet kärjistyivät ja suomenkielisen teatterin perustaminen eriytyi kotimaisen teatterin perustamisen kokonaisuudesta. Suomenkielisiä näyttelijöitä ei juuri löytynyt, mutta sen sijaan löytyi lupaavia “näyttelijänalkuja”, joita voitiin kouluttaa. Kaarlo Bergbom vastasi haasteeseen ja ryhtyi johtajaksi, kun Suomalainen Teatteri perustettiin toukokuussa 1872. Sivistyneistön amatöörinäyttelijät eivät olleet halukkaita ryhtymään ammattilaisiksi, mutta innostus läpäisi kaikki yhteiskuntaluokat ja lopulta tulokkaita saatiin koottua riittävästi teatterin henkilökunnaksi. Moni näyttelijöistä puhui yhä äidinkielenään ruotsia, mutta henkilökuntaan liittyi myös muutamia suomea äidinkielenään puhuvia nuoria kuten Ida Aalberg (1857–1915). Aalbergista kuoriutui myöhemmin yksi Suomalaisen Teatterin merkittävimmistä näyttelijöistä. Alkuun näyteltiin Arkadia-teatterissa, joka sijaitsi kaupungin laidalla nykyisen Arkadiankadun alussa, ennen kuin Kansallisteatterin kansallisromanttinen graniittilinna vihittiin käyttöön 1902 ja teatterin nimi vaihdettiin Suomen Kansallisteatteriksi. Myös kiertäminen maakunnissa kuului Suomalaisen Teatterin toimintaan alusta lähtien. Alkuaikoina Suomalaiseen teatteriin lukeutui myös oopperaosasto, joka myöhemmin eriytyi teatterista. Bergbomin johtajakauden aikana kotimainen näyttelijäntaide ja ja taito saavuttivat ammatillisen hyväksynnän.

Suomenkielinen teatteri tarvitsi kipeästi ohjelmistoa. Aleksis Kiven näytelmien, joista mainittakoon mm. *Nummisuutarit* (1864) ja *Kullervo* (1859), lisäksi suomenkielisiä näytelmiä oli vähän. Ohjelmistoon suomennettiin eurooppalaisia näytelmiä mm. Shakespearea ja Molièria, Ibseniä ja Strindbergiä sekä Holbergin *Jeppe Niilonpoika*. Merkittäväksi nousi myös yhteistyö suomalaisten näytelmäkirjailijoiden kuten Minna Canthin (1844–1897) kanssa. Canthin näytelmistä suurin osa sai kantaesityksensä Suomalaisen Teatterin näyttämöllä. Näistä mainittakoon *Työmiehen vaimo* (1885) ja *Kovan onnen lapsia* (1888) ja *Anna-Liisa* (1895). Merkittäväksi osaksi ohjelmistoa nousi myös Teuvo Pakkalan (1862–1925) näytelmä *Tukkijoella* (1899), johon musiikin sävelsi Oskar Merikanto (1868–1924).

Myös ruotsinkielisellä puolella kohdattiin haasteita, sillä Nya Teaternin näyttämön ovet pysyivät pitkään kiinni suomenruotsalaisilta näyttelijöiltä. Kolmen vuosikymmenen ajan ruotsalaiset näyttelijät hallitsivat teatteritalon näyttämöä, joka

vuodesta 1887 lähtien tunnettiin nimellä Svenska Teatern. Suomenruotsalaiset näyttelijät kehittivät kuitenkin taitojaan muilla näyttämöillä ja valloittivat Svenska Teaternin näyttämön 1910-luvun lopulla. Svenska Teaternista tuli kotimainen ruotsinkielisen teatterin päänäyttämö.

Suomalainen Teatteri sai pian seuraa toisesta suomenkielisestä teatterista kun kiertävä Suomalainen Kansanteatteri perustettiin vuonna 1887. Suomalaiseen Kansanteatteriin siirtyi muutamia Suomalaisen Teatterin näyttelijöitä, mutta enimmäkseen näyttelijäkunta ammattimaistui ja hankki taitonsa työn ohessa. Kymmenen vuotta perustamisen jälkeen teatteri jakaantui sisäisten ristiriitojen vuoksi, mutta vuonna 1899 teatteri yhdistyi jälleen nimellä Suomalainen Maaseututeatteri, josta tuli ammattimaistumisen myötä maan toiseksi tärkein suomenkielinen teatteri. Nimessä mainittu maaseutu tarkoitti ensisijaisesti sitä, että teatteri esiintyi Helsingin ulkopuolella. Kolmas suomenkielinen ammattiteatteri oli Tampereen Teatteri, joka perustettiin vuonna 1904.

1900-luvun alkupuolella myös työväen teatteritoiminta vilkastui ja suurimmat teattereista kiinnittivät johtajaksi ammattilaisen ja alkoivat maksaa näyttelijöille esiintymiskorvauksia. Esimerkiksi vuonna 1901 perustettu Tampereen Työväen Teatteri noudatti suomalaiselle työväenteatteriperinteelle ominaisia piirteitä. Alusta asti teatterin johdossa oli ammattikentällä kokemuksen hankkineita henkilöitä. Teollistuminen takasi sekä riittävän yleisöpohjan että innokkaiden harrastajien riittävyuden, mikä johti ennen pitkää toiminnan ammattimaistumiseen. Lisäksi mainittakoon vuonna 1907 perustettu Kansan Näyttämö Helsingissä, mikä eri vaiheiden ja näyttämöiden yhdistymisten kautta edelsi vuonna 1965 perustettua Helsingin Kaupunginteatteria.

Vuoden 1918 sisällissota vaikutti myös teattereihin. Valkoisina pidetyt teatterit sulkivat ovensa punaisten hallitessa Helsinkiä, mutta harrastajapohjaiset työväen näyttämöt pysyivät toiminnassa. Tampereella sisällissota aiheutti yllättävän vähän teattereiden sisäisiä ristiriitoja ottaen huomioon kaupungin poliittisen aseman. Tampereen Työväen Teatterin johtaja ja loistavana näyttelijänä tunnettu Arne Orjatsalo liittyi punaisiin kun taas tampereen teatterin Jalmari Lahdensuo lähti kaupungista ja liittyi valkoisten tukijoukkoihin. Näyttelijöiden kokemukset sisällissodasta vaihtelevat. Siinä missä Kansallisteatteri pystyi maksamaan näyttelijöiden palkat myös sulun ajan jäivät näyttelijät toisaalla usein palkatta. Sodan päätyttyä porvarilliset teatterit palasivat toimintaan heti toukokuussa, mutta työväenteattereiden toiminnan käynnistäminen kesti puolesta vuodesta vuoteen.

Minna Canthin viitoittamalla polulla suomalaisina näytelmäkirjailijoina jatkoivat mm. Maria Jotuni (1880–1943), jonka näytelmistä mainittakoon *Miehen kylkiluu* (1914), *Kultainen vasikka* (1918) ja *Tohvelisankarin rouva* (1924) sekä Maiju Lassilan nimimerkin suojissa kirjoittanut Algot Untola (1868–1918), jonka teoksista mainittakoon *Viisas neitsyt* (1913) sekä myös näyttämölle sovitettu romaani

Tulitikkuja lainaamassa (1910). Itsenäistyneen Suomen teatterikenttää kuvasi yhä vahva ammatillistuminen ja organisoituminen niin porvarillisten kuin työväenteatterien piirissä. 1930-luvulla rahan puute ajoi kuitenkin monissa kaupungeissa teatterit yhdistymään, jotta vähäisiä valtiontukia saatiin ohjattua keskitetympin. Samalla kaupungit ottivat suuremman roolin paikallisten teattereiden rahoituksessa. Toisaalta tämä tarkoitti myös työväenteattereiden osittaista katoamista, mikä aiheutti vastustusta työväestössä. Vaikka porvarillisten teattereiden ja työväenteattereiden ohjelmistot eivät merkittävästi poikenneetkaan toisistaan, henkinen etäisyys taustoihin ja esimerkiksi esityspaikkoihin saattoi olla pitkä. Teattereiden yhdistyminen alkoi 1930-luvulla ja tuli lopullisesti päätökseen vasta 1960-luvulla, jolloin nykyinen kaupunginteattereiden verkko vakiintui.

Sotavuodet vaikuttivat myös teatterialaan. Neuvostoliiton hyökätessä 1939 suurin osa teattereista lopetti toiminnan. Palkanmaksujärjestelyt vaihtelivat teattereittain. Asepalvelukseen sopivat miehet joutuivat rintamalle tai muihin tehtäviin. Asemasodan aikaan järjestettiin esityksiä, mutta yleisö oli jatkuvassa valmiudessa lähtemään tarvittaessa pommisuojiin. Nuorista miehistä oli pulaa ja taloudellinen niukkuus vaikutti skenografisiin ratkaisuihin. Jatkosodan aikana viihdytysjoukoissa toimi useampikin rintamateatteri. Rintamateattereissa uransa aloitti useita uuden sukupolven näyttelijöitä mm. Eeva-Kaarina Volanen (1921–1999). Rintamalla olosuhteet esityksille olivat puutteelliset ja ryhmät ottivat suuria riskejä kiertäessään myös lohkojensa etulinjoissa. Epäsuhta näyttelijöiden sukupuolijakaumassa jatkui vielä sodan jälkeenkin, vaikka teattereihin kiinnitettiin paljon nuoria näyttelijöitä. Sodan päättymisen jälkeen kulttuurivasemmisto oli merkittävässä roolissa virittämässä uutta kulttuuriyhteistyötä Neuvostoliiton kanssa. Sotien jälkeen perustettiin myös Yleisradio, jonka Radioteatterilla oli laaja kuulijakunta etenkin maaseudulla jälleenrakennuksen aikaisessa Suomessa. Sotavuodet johtivat kuitenkin myös edistysaskeliin näyttelijän ammatin kannalta mm. toimien pontimena näyttelijän eläketurvan kehittämiseen ja uuden Teatterikoulun perustamiseen (1943).

Hella Wuolijoki (1886–1954) oli suomenvirolainen näytelmäkirjailija, poliitikko ja Yleisradion pääjohtaja. Hänen *Niskavuori*-näytelmäsarjansa on ollut merkittävä osa suomalaista näytelmäkirjallisuuden traditiota sekä kansakunnan tarinankerrontaa. *Niskavuori*-näytelmät kertovat Niskavuoren perheen kautta suomalaista historiaa aina 1880-luvulta 1940-luvulle. Näytelmissä korostuva sukupuolten, sukupolvien ja sosiaalisten ryhmien väliset jännitteet. tarinat keskittyvät erityisesti vahvoihin naishahmoihin. Wuolijoki ei kirjoittanut sarjaa kronologisessa järjestyksessä. Sarjasta mainittakoon näytelmät *Niskavuoren nuori emäntä* (1940), *Niskavuoren naiset* (1936) ja *Niskavuoren Heta* (1950). Wuolijoki muistetaan myös poliittisesti kiisteltyinä henkilönä. Vuonna 1933 hän kirjoitti näytelmän *Laki ja järjestys*, jossa hän käsitteli vuoden 1918 sotaa jakaen pohjimmiltaan sympatiansa sodan hävinneelle osapuolelle. Oikeusministeriö kielsi näytelmän vain kahden esityksen jälkeen. Wuolijoki toimi Talvisodan aikana myös diplomaattisena välittäjänä

rauhantunnusteluissa. Välirauhan aikana 1940-luvun alussa Wuolijoki majoitti saksasta maanpaossa olevan Bertolt Brechtin seurueineen. Brechtin ja Wuolijoen yhteistyönä syntyi näytelmä *Herra Puntila ja hänen renkinsä Matti* (1940), joka on maailmalla eniten esitetty Brechtin näytelmä.

Sotien jälkeen suomalaisessa teatterissa nähtiin uuden sukupolven nousu ja Suomessa nähtiin myös selkeästi vaihtoehtoista teatteria kuten Brechtin uutuusnäytelmiä. Toisaalta merkittäviksi nousivat myös Kansallisteatterin johtajanakin toimineen Eino Kaliman (1882–1972) sisäsyntyistä ja herkkää näyttelijän ilmaisua tavoittavat Tsehovin näytelmien ohjaukset, joiden ympärille syntyi oma vain osittain vaihtuva ensemble. 1950-luvun alussa pienet näyttämöt edustivat teatterin uutta formaattia. Pienet näyttämöt sopivat suuria paremmin intiimien kamarinäytelmien esittämiseen. Suomi oli tässä suhteessa hieman jäljessä. Euroopassa 1900-luvun alussa perustettiin pieniä teattereita naturalismin ja symbolismin hengessä, mutta Suomessa ne olivat jääneet perustamatta. Pieniä näyttämöitä rakennettiin vanhojen teatteritalojen yhteyteen ja perustettiin uusia huoneteattereita kuten Intimiteatteri ja Teatteri Jurkka. Emmi Jurkka (1899–1990) perusti tyttärensä Vappu Jurkan (1927–2012) kanssa Teatteri Jurkan vuonna 1953. Teatteri Jurkka onkin suomalaisten pienteattereiden pioneeri. Teatteri Jurkka löysi nopeasti tilan Vironkadulta, missä se yhä tänäkin päivänä sijaitsee. Teatteri Jurkka on sananmukaisesti huoneteatteri, jossa yleisö on jatkuvasti lähellä katsojaa. Läheisyys mahdollistaa erityislaatuisen vuorovaikutuksen katsojan ja esiintyjän välillä ja katsoja näkee tarkasti näyttelijän hienovaraisimmatkin ilmeet ja eleet. 1950-luvun lopulta 1970-luvulle uudistusten keskipisteeksi nousi ruotsinkielisellä teatterikentällä erityisesti Vivica Bandlerin (1917–2004) luotsaama *Lilla Teatern*, sekin pienellä näyttämöllä toimiva teatteri. Lillanissa näyteltiin syksyisin vakavia näytelmiä ja kokeilevia uutuuksia ja keväisin talous tasapainotettiin esittämällä revyytä ja farsseja. Bandler oli myös merkittävä tekijä Suomen ja Ruotsin välisten teatterikontaktien ylläpitäjänä.

1960-luvun teatterin murrosta ennakoivat mm. lisääntynyt vapaa-aika, parantuneet liikenneyhteydet ja maaltamuuton seurauksena kasvaneet teatteriyleisöt. Elinkeinorakenteen muutos kasvatti teollisuutta ja nosti kaupunkien verotuloja, jolloin kulttuuriin voitiin panostaa aiempaa enemmän. 1960-luvun alkupuolelta alkoikin varsinainen teatteritalojen rakentamisen aalto. Uusia rakennuksia rakennettiin sekä jo olemassa oleville teattereille, että uusille vasta perustettaville teattereille. Tyypillisiä ajan teatterirakennuksille ovat suuret ja leveät näyttämöt kuten mm. Helsingin Kaupunginteatterissa, Turun Kaupunginteatterissa ja Tampereen Työväen Teatterissa, suuren näyttämön lisäksi teattereihin rakennettiin usein myös pienet studionäyttämöt kokeellisempaa ja haastavampaa ohjelmistoa ajatellen. Kasvun myötä alkoi muotoutua nykyinen kaupunginteattereiden toimintatapa. 1960-luvun ohjelmistoissa painottuivat mm. suuret musikaalit, myös vuoden 1918 sekä toisen maailmansodan tapahtumat nousivat aiheina käsittelyyn.

Maaltamuuton tunteja käsiteltiin kansallisromanttisten aiheiden parissa, myös näyttämöestetiikkassa oli kansallisromanttinen pohjavire.

Suurten ikäluokkien esiinmarssi Suomalaisella teatterikentällä voidaan katsoa alkavan *Lapualaisoopperan* ensi-illasta *Ylioppilasteatterissa* 21.3.1966. Jo aiemmin Ylioppilasteatterin olivat vallanneet Teatterikoulun opiskelijat (ja tulevat opiskelijat) ja Ylioppilasteatterista oli tullut tulevien ammattilaisten oma areena. Arvo Salon (1932–2011) kirjoittama ja Kaj Chydeniuksen (1939–) säveltämä *Lapualaisooppera* antoi äänen vasemmistolaisnuorisolle. Näytelmä käsittelee lapuanliikkeen harjoittamaa oikeistoväkivaltaa 1930-luvulla. Näyttämöllä kahta vastapuolta, punaisia ja mustia, kahta vastakkain aseteltua kuoroa olivat esittämässä joukko tulevia teatterin ammattilaisia. Teos voidaan nähdä paitsi sukupolvimanifestina myös Suomen vasemmistohistorian uudelleenkirjoittamisena, mikä asettuu osaksi 1960-luvun laajempia teemoja. Myöhemmin nämä taistolaisnuoret tulivat hallitsemaan Suomalaista teatterikenttää.

Kalle Holmberg (1939–2016) kiinnitettiin Helsingin Kaupunginteatteriin ohjaajaksi heti hänen valmistuttuaan Teatterikoulusta vuonna 1965. Tätä ennen hän oli jo ehtinyt toimia vuoden Ylioppilasteatterin johtajana. Holmbergin ohjaukset olivat dynaamisia ja energisiä. Suuriin joukkokohtauksiin saatiin voimaa Teatterikoulun oppilaista, missä Holmberg toimi rehtorina vuosina 1968-1971. Holmbergin ohjauksissa näkyi vasemmistopoliittinen pohjavire sekä polarisoituneen keskusteluilmapiirin vaikutukset. Ralf Långbacka (1932–) oli työskennellyt kahden kieliryhmän välissä ohjaten niin suomenkielisille kuin ruotsinkielisille näyttämöille. Långbackan 1960-luvun ohjauksista muistetaan erityisesti hän Suomen Kansallisteatteriin ohjaamansa Peter Weissin *Marat/Sade*. Näytelmä oli herättänyt kohua Euroopassa ja niin tapahtui myös Helsingissä. Kansallisteatterista Långbacka siirtyi Svenska Teaternin apulaisjohtajaksi ja taiteelliseksi johtajaksi ja sieltä Göteborgiin ennen kuin Långbacka ja Holmberg aloittivat menestyksekkään kautensa Turun Kaupunginteatterin johtajana ja pääohjaajana.

Långbackan ja Holmbergin kautta Turun Kaupunginteatterissa vuosina 1971–1977 kutsutaan kotkien kaudeksi. Turussa heidän linjansa oli esittää klassikoita ajanmukaisesti tulkittuina ja etsiä aitoa kansanomaisuutta. Linjan taustalla oli vasemmistolainen pohjavire ja se oli linjassa eurooppalaisen “demokraattisen kansanteatterin” ideaalin kanssa. Långbackan taiteellisen teatterin teesien mukaisesti heidän mukanaan tuli myös ensemble nuoria teatterintekijöitä ja tähtinäyttelijöitä kuten Esko Salminen, Vesa-Matti Loiri, Heikki Kinnunen, Rose-Marie Precht, Heidi Krohn, Marja Packalén ja Juha Muje sekä pukusuunnittelijaksi Liisi Tandefelt ja dramaturgi Ritva Holmberg. Turun Kaupunginteatteri alkoi elää suurta suosion aikaa ja näytti tietä myös valtakunnallisesti. Bussit toivat ihmisiä kaukaakin esityksiä katsomaan. Erityisesti Holmbergin ohjaus Aleksis Kiven *Seitsemästä veljeksestä* vuodelta 1972 on jäänyt merkkipaaluksi suomalaiseen teatterihistoriaan. Esityksen tempo oli nopea ja

siirtymät kohtauksesta toiseen loivat emotionaalisia merkityksiä. Suuri osa jännitteestä syntyi Esko Salmisen Juhanin ja Juha Mujeen Eeron välisestä komiikasta. Näyttelijäntyö oli fyysistä ja lavastus yksinkertaistettua ja symbolista. Puvustuksessa oli luovuttu perinteisestä pellavaisista paidoista, jotka oli korvattu kunkin veljeksien luonnetta kuvaavilla asuilla kun taas Toukolan poikien asut olivat yhdenmukaiset 1850-luvun ylioppilaiden univormut. Näin kylän poikien väliset tappelut oli käännetty 1970-luvun hengen mukaisesti luokkataisteluksi. Kotkien kausi toimi vasemmistolaisen teatteriestetiikan voimannäyttönä ja kiistattomana todisteena siitä mikä kaikki oli mahdollista, jos vain sille annettiin puitteet. Nykynäkökulmasta katsottuna ohjelmisto oli todella mieskeskeistä eikä naisnäkökulmia juuri nähty. Vaikka esitykset vakuuttivat kriitikot läpi poliittisten leirien, ei vauhdikas kausi sujunut täysin soraäänittä. Turussa oli työläisten lisäksi myös vankka operetteja rakastava porvarillinen yleisöpohja, joka kaipasi viihdettä. Långbacka kohtasikin ohjelmistosuunnittelussa myös haasteita kunnallisen hallinnon kanssa. Kaikki näytelmät eivät olleet menestyksiä ja joidenkin poliitikkojen ja sanomalehtien kanssa oli toistuvasti ristiriitoja. Kauden päättyessä Långbackan ja Holmbergin ohella Turusta lähtivät myös ensemblen keskeiset tähtinäyttelijät.

1960 ja 1970 -lukujen taitteessa nuoret teatterintekijät alkoivat perustaa myös pieniä ryhmämuotoisia teattereita. Työtä kaupunginteattereissa ei aina koettukaan tavoittelemisen arvoiseksi, sillä omassa ryhmässä oli mahdollisuus muuttaa työskentelytapoja omaa ideologiaa vastaavaksi. Tämän liikehdinnän seurauksena syntyivät mm. Ryhmäteatteri ja KOM-teatteri, Ahaa-teatteri sekä tanssiteatteri Raatikko. Poikkeuksellista Suomen ryhmämuotoisissa teattereissa verraatuna esimerkiksi muihin Pohjoismaihin on se, että ne ovat alusta lähtien toimineet ammattiteattereina.

1980-luvulle tultaessa poliittinen ilmapiiri muuttui ja kulttuuri-vasemmistolaisuus kriisiytyi ja esimerkiksi ympäristönäkökulma nousi uudella tavalla esiin. Vuonna 1977 valmistuneet Teatterikoulun oppilaat irtaantuivat opettajiensa aatemaailmasta (taistolaisuus) viimeistään kesällä 1978 esitetyn näytelmän *Pete Q - eli nuorallatanssijan kuolema*. *Pete Q* otti temaattisesti kantaa taiteilijan tehtävään uusien ja tuntemattomien teiden kulkijana. *Pete Q* koettiin uutena alkuna ja henkisenä vapautumisena taistolaisuudesta. Kulttuurin kenttä moninaistui ja kokeellisuus ymmärrettiin olennaiseksi osaksi taidekielen uudistumista. Naisnäkökulma nousi vahvana esiin ja myös homoseksuaalisuus teemana sai jalansijaa. Tämän kokeilun ja uudistumisen ilmapiirin airuena 1980-luvulla toimi erityisesti Ryhmäteatteri.

Ainoastaan suomenkielisessä teatteri- koulutuksessa arvomaailma kääntyi hetkeksi merkittävästi vanhakantaisemmaksi Jouko Turkan (1942–2016) toimiessa Teatterikorkeakoulussa vuosina 1981–1988 näyttelijäntöön professorina sekä osan ajasta myös rehtorina ja ohjaajantöön professorina. Jouko Turkan merkitystä suomalaisessa teatterihistoriassa ei voida ohittaa. Turkka käytti ohjauksissaan

Teatteri Jurkka

simultaanista näyttämökuvaa ja sisäkkäisiä aikatasoja, mikä mahdollisti tilanteiden temaattisten yhteyksien assosioinnin. Lisäksi hänelle tyypillistä oli dynaaminen tyhjän näyttämön käyttö ohjauksissa. Turkan näyttelijän estetiikkaan liittyi vahva aistillisuus erityisesti pidäkkeisyyden ja peittelyn kautta tilanteissa, joissa roolihahmot ovat pakahtumaisillaan tunteisiin. 1980-luvun keskustelussa Turkasta oli tullut näkijä, nero, joka visionäärisesti lausui omat totuutensa maailmasta. Hiljalleen Turkan ohjauksissa ja kirjoituksissa makaaberit, erotisoitunut, homofobinen ja naisvihamielinen aines alkoi peittää alleen muun.

Samanlaisia piirteitä oli Turkan työssä Teatterikorkeakoulussa, jolloin näyttelijätyön koulutuksessa korostuivat kehollisuus, eroottisuus ja urheilullisuus sekä äärimmäisyyksiä tavoitteleva fyysinen ja emotionaalinen estetiikka. Erityisesti naiskuva oli kapea ja seksistinen ja suuressa ristiriidassa muuten yhteiskunnassa alaa saavaan naiskuvaan. Opetuksen eettisyyttä kyseenalaistettiin myös julkisessa keskustelussa. Turkan lähtölaskenta Teatterikorkeakoulusta alkoi Jumalan teatterin myötä ja erityisesti Pohjoisen teatteripäiviltä 1987, missä avantgardistinen ja radikaali teatterikorkeakoulun opiskelijoista koostunut ryhmä hyökkäsi Oulun kaupunginteatterissa yleisöä kohtaan mm. vaahtosammuttimilla sekä ulosteita heittämällä. Ryhmän toiminnan katsottiin ylittävän taiteellisuuden rajat ja toiminta käsiteltiin rikosoikeudellisena tapauksena. Vaikka Teatterikorkeakoulu virallisesti irtisanoutui ryhmän toiminnasta, asettuivat Jouko Turkka ja Jussi Parviainen tukemaan ryhmää, tosin korostaen omaa erillisyyttään tapahtumista. Kuohunta tapauksen ympärillä johti muutamien Teatterikorkeakoulun oppilaiden ja opettajien erottamiseen. Erotettujen joukossa oli myös Jouko Turkka. Myöhemmin Turkan oppilaat ovat laajasti puhuneet autoritäärisen opetuksen ongelmista, jopa väkivallasta ja opiskelijoiden traumatisoitumisesta, mutta toisaalta myös neutraaleista kokemuksista. Turkan opetuksessa käyttämiä harjoitteita on dokumentoitu Anneli Ollikaisen kirjassa *Lihat ylös!* (1988). Turkan kaudesta Teatterikorkeakoulussa on myös kirjoitettu sekä henkilökohtaisia kokemuksia käsitteleviä teoksia että väitöskirjoja.

Taiteellisuuden ja oman ilmaisun etsimisen korostaminen ajoi suurten laitosteattereiden johtajat ongelmien äärelle, kun taiteellisen ja viihteellisen ohjelmiston välinen juopa kasvoi. Siinä missä yleisö janosi myös viihdyttävää ohjelmistoa, kasvoi alan sisällä ajatukset siitä, ettei taiteellinen ohjaaja voinut edes välityönä ohjata viihteellisiä esityksiä. Siinä missä 1980-luvun nousukaudella talous antoi myöten esittää jotain ohjelmistoa myös väljemmille katsomoille, iski 1990-luvun lama teattereihin kovaa. Vaikka uuden teatteri- ja orkesterilain myötä valtionavustukset muuttuivat harkinnanvaraisista henkilötyövuosiin sidotuiksi, jäi rahallinen vastine valtion ja kuntien leikkauksien jälkeen alhaiseksi. Teatterit olivat yhä enenevässä määrin riippuvaisia lipputuloista. Ohjelmistot viihteellistyivät ja kaupallistuivat, ja teatterit esittivät hyvin myyviä komedioita, farsseja ja musikaaleja haastavamman taiteellisen ohjelmiston jäädessä sivummalle. 1990-luvulla myös improvisaatioteatteri löi läpi Suomessa.

1990-luvulla syntyneet uudet teatteriryhmät jäivät usein ns. lainsuojattomiksi, eli valtionosuusjärjestelmän ulkopuolelle, koska ne eivät pystyneet tai aina edes halunneet luoda pysyviä työpaikkoja, jota avustus vaati. Samaan aikaan vähenevät julkiset varat tarkoittivat myös vähemmän töitä vieraileville näyttelijöille isoissa teattereissa, kun teatterit karsivat kuluja ja miehittivät teoksia enimmäkseen taloihin kiinnitetyillä näyttelijöillä. Tämä tietenkin on omiaan lisäämään eriarvoisuutta teatterikentällä. Vapaan kentän toimijoilla rahoitus haetaan vuosittaisina avustuksina. Osasta vapaan kentän ryhmistä on kasvanut pysyviä pienteattereita mm. Rakastajat-teatteri, Vanha Juko ja Teatteri Telakka.

Vaikka lähihistoriasta on vaikea tunnistaa niitä asioita, jotka jäävät historiaan, voidaan todeta, että 1990- ja 2000-luvuilta alkaen kotimainen draama on elänyt nousukautta. Laura Ruohonen (1960—) on yksi käännetyimmistä ja kansainvälisesti menestyneimmistä suomalaisista näytelmäkirjailijoista. Hänen näytelmistään mainittakoon *Olga* (1995), *Kuningatar K* (2003) ja *Sotaturistit* (2008). Näytelmäkirjailija ja ohjaaja Reko Lundán (1969—2006) kirjoitti mm. KOM-teatterin menestyneet perhesuhteita käsittelevät näytelmät *Aina joku eksyy* (1998) ja *Teillä ei ollut nimiä* (2001). Mika Myllyaho (1966—) on työskennellyt laajasti suomalaisella teatterikentällä ja vuodesta 2010 lähtien hän on toiminut Kansallisteatterin pääjohtajana. Myllyahon näytelmistä mainittakoon Ryhmäteatterissa kantaesitetty suurmenestys *Paniikki* (2005), joka on komedia todellisista ja kuvitelluista miehenä olemisen kriiseistä. Näytelmäkirjailija, ohjaaja ja käsikirjoittaja Juha Jokela (1970—) nousi suuren yleisön tietoisuuteen kirjoittamallaan ja ohjaamallaan liike-elämän kivaaseen tahtiin ja kilpailuun pureutuvalla komedialla *Mobile Horror*, joka sai ensi-iltansa Teatteri Jurkassa vuonna 2003. Jokelan tuotannosta mainittakoon myös uskontoa, moniarvoisuutta ja suvaitsevaisuutta pohtiva näytelmä *Fundamentalisti* (2006), joka *Mobile Horrorin* tavoin on käännetty usealle eri kielelle. Pasi Lampela (1969—) on näytelmäkirjailija, kirjailija ja ohjaaja, joka on julkaissut useita näytelmiä, novellikokoelmia ja romaaneja. Näytelmissään Lampela kuvaa usein yhteiskunnan kipupisteitä ja ongelmia pureutuen isoihin teemoihin intiimin kamarinäytelmän muodossa. Lampelan laajasta tuotannosta mainittakoon historialliseen kehykseen asetettu valtaa ja pahuutta käsittelevä *Markiisin unet* (2000) sekä kaunistelemattomasti huumeongelmia kuvaava *Nollaneljäviisi* (2006). Sofi Oksanen (1977—) on paitsi kirjailija myös näytelmäkirjailija. Näytelmässään *Puhdistus* (2007) Oksanen käsittelee Viron lähimenneisyyttä kahden naiskohtalon Aliiden ja Zaran kautta. Huippusuosion saavuttanut *Puhdistus* julkaistiin vuotta myöhemmin romaanin muodossa ja ooppera *Puhdistus* sai kantaesityksensä Suomen Kansallisoopperassa vuonna 2012.

Tehtäviä ja harjoituksia teatterin historiasta

Mikä on hyvää näyttelemistä?

kesto: ~10 min

pienryhmä- / ryhmätehtävä

paikalla / etäyhteydellä

Lue Hamletin ohjeen näyttelijäseurueelle (liite 8) Shakespearen näytelmästä *Hamlet*. Näytelmätekstin kautta pääsemme lähimmäksi sitä, mitä Shakespeare oletettavasti on ajatellut näyttelemisestä. Keskustelkaa yhdessä.

- Mitä katkelma kertoo renessanssin näyttelemisen tyylistä?
- Vastaako Hamletin antamat ohjeet sitä, millaiseksi kuvittelet renessanssin teatterin?
- Miten Hamletin ohjeet ovat suhteessa tämän päivän näyttelemiseen tai omaan käsitykseeni hyvästä näyttelemisestä?

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on pohtia ja keskustella siitä mitä oletamme ja mitä todella tiedämme historiasta.

Yhdistä kirjailija ja näytelmä

kesto: ~5 min

yksilö- / paritehtävä

paikalla / etäyhteydellä

Yhdistä viivalla kirjailija ja oikeaan näytelmään (Liite 9).

Opettajalle: Tehtävän tarkoitus on kerrata osion sisältöjä ja tunnistaa keskeisiä tekijöitä ja teoksia.

Yhdistä kirjailija ja tyyli

kesto: ~5 min

yksilö- / paritehtävä

paikalla / etäyhteydellä

Yhdistä viivalla kirjailija ja oikeaan tyyliin (Liite 10).

Opettajalle: Tehtävän tarkoitus on kerrata osion sisältöjä ja tunnistaa keskeisiä tekijöitä.

Yhdistä suomalainen kirjailija ja näytelmä

kesto: ~5 min

yksilö- / paritehtävä

paikalla / etäyhteydellä

Yhdistä viivalla kirjailija ja oikeaan näytelmään (Liite 11).

Opettajalle: Tehtävän tarkoitus on kerrata osion sisältöjä ja tunnistaa keskeisiä tekijöitä ja teoksia.

Teatterihistorioitsijan haastattelu

kesto: ~10 min

yksilötehtävä

paikalla / etäyhteydellä

Lue tutkija Laura-Elina Ahon haastattelu (liite 12). Pohtikaa ryhmässä millaisia ajatuksia haastattelu herättää. Miten Aho kuvailee tutkijan työtä? Vastasiko todellisuuden kuvaus aiempia oletuksianne tutkijan ammatista?

Opettajalle: Harjoituksen tarkoitus on tutustua teatterihistorioitsijan ammattiin ja tunnistaa miten mahdolliset omat ennakkokäsitykset eroavat työn arjesta.

Tutkielma valitsemastasi aiheesta

kesto: ~30 min – useampia oppitunteja riippuen toteutuksen laajuudesta

yksilö-/pari-/pienryhmätehtävä

paikalla/etäyhteydellä

Tutustu tarkemmin valitsemaasi aikakauteen, tyyliin tai henkilöön ja valmista aiheesta lyhyt tutkielma tai esitelmä. Esittele työsi koko ryhmälle.

Opettajalle: Tehtävän tarkoitus on harjoitella tiedonhakuja, tieteellisen kirjoittamisen perusteita sekä esitelmän tapauksessa myös esiintymistaitoja. Teatterihistorian sisällöt yhdistyvät sulavasti esimerkiksi historian ja kirjallisuuden sisältöihin.

Keskeinen kirjallisuus

Oppimateriaalipaketin historiaa käsittelevän osuuden keskeisimmät lähde-
teokset

KOSKI, PIRKKO (2013), *Näyttelijänä Suomessa*, WSOY.

PAAVOLAINEN, PENTTI, VON BOEHM, JUKKA & MAKKONEN, ANNE (1993 /
2005 / 2016), *Eurooppalaisen teatterin historiaa*, Teatterikorkeakoulun
julkaisusarja 55. <https://disco.teak.fi/euteatteri/>

PAAVOLAINEN, PENTTI (2005 / 2016), *Suomen teatterihistoria*,
Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 53. <https://disco.teak.fi/teatteri/>

Yllämainittujen lisäksi huomioita mm. eri teattereiden historiikeista sekä
luentomuistiinpanoja ja esseitä Helsingin yliopistosta vuosilta 2007-2012.

Liitteet

Liite 1

Hella Wuolijoki

Niskavuoren Heta

Kahdeksankuvaelmainen draamallinen kertomus

Kantaesitys Tampereen Työväen Teatterissa 1950.

HENKILÖT:

HETA, Niskavuoren tytär	VALLESMANNI
AKUSTI, hänen miehensä, entinen Niskavuoren renki	VALLESMANSKA
JAAKKO	ROVASTI
ALIINA heidän lapsensa	RUUSTINNA
KERTTU	TOHTORI
JUHANI, Niskavuoren isäntä, Hetan veli	KORINTERIN IITA
LOVIISA, Niskavuoren emäntä	NIKKILÄN EMÄNTÄ
KUSTAAVA, Hetan nuorempi sisar	TORPPARI SALMINEN
SANTERI LAMMENTAUSTA, isäntä	TORPPARI JOKINEN
SIIPIRIKKO	TORPPARI NIEMINEN
MAANOJAN ROOPE	JANNE, kyytimies
ANTTILAN MARI, Akustin äiti	MIKKO, kyytimies
	PIIKALIKKA

KUVAELMAT:

- I Hetan ja Akustin häät. (Niskavuoren salissa viime vuosisadan lopulla.)
- II Heta saapuu Muumäelle. (Muumäen tuvassa heti häitten jälkeen.)
- III Muumäki kasvaa. (Muumäen tuvassa 8 vuotta myöhemmin.)
- IV Uusi pytinki on valmis. (Muumäen salissa. Häistä on kulunut 16 vuotta.)
- V Isäntien pojat menevät sotaan. (Muumäen salissa kansalaissodan aikana.)
- VI Kartano ostettiin ja torpat erotettiin. (Muumäen salissa 20-luvun alussa.)
- VII Kunnallisneuvos tekee kuolemaa. (Isännän huoneessa Muumäellä vuoden kuluttua edellisestä.)
- VIII Akustin lopputili. (Isännän huoneessa pari viikkoa myöhemmin.)

Vaikean muutoksen vuoksi myös ensimmäisen osan jälkeen vähäinen odotus.

VÄLIVERHO

TOINEN KUVAELMA
Heta saapuu Muumäelle.

Pimeä, köyhä tupa. Ikkunan alla pöytä ja pari penkkiä. Vasemmalla muurin luona saavi ja hylly, jossa on talouskaluja. Oikealla vanhan Marin sänky ja muurin vieressä joitakin laatikoita. Vanha Mari istuu sängyn laidalla. Siipirikko, noin 15-vuotias ontuva tyttö, keittää kahvia muurin luona. Penkillä istuu Siipirikon isä, Maanojan Roope.

ROOPE

Minä sanoin jo Mantalle, että kyllä Akusti siksi tarkka poika on, että se vielä isäntänä kuolee. Aamusta varhain ja yöhön myöhäseen se aina on raatanut. Ja olihan se mukava, kun teidätkin oitis tänne haki niin pian kun oman talon sai. Ei jättänyt äiteänsä vieraitten nurkkiin.

VANHA MARI

Akusti meinasi, että olisin nuorelle emännälle avuksi, mutta enhän minä taida jaksaa. (*Yrittää nousta ylös.*)

SIIPIRIKKO

Täti istuu vaan. Kyllä minä lehmät lypsän.

VANHA MARI

Hukassahan minä olisin ilman tuota likkaa.

ROOPE

Kyllä se raukka yrittää senkun raajarikko jaksaa.

VANHA MARI

Missä sinä, Roope, nyt työssä olet?

ROOPE

Päiväläisenä minä vaan oon Huovilassa.

VANHA MARI

Kuules, Siipirikko, hae tuosta lootasta kuppeja ja porstua kaapissa taitaa olla leipää ja kahvemaitoa.

SIIPIRIKKO

Kyllä minä haen. (*Menee porstuaan.*)

ROOPE

Kas kun eivät käskeneet teittiä häihin.

VANHA MARI

Mitäs minä kivulloinen ihminen siellä olisin tehnyt.

SIIPIRIKKO

(*Palaa.*) Tulevat, tulevat tuolla Kantolan takana. Akusti ajaa niin kovaa ja nuori emäntä istuu vieressä ja kahdella hevosella kapioida perässä tuodaan.

VANHA MARI

(*Hätäntyneenä*) Voi, pitäisihän minunkin tässä jotain hosua. Kuule, Siipirikko, katso kiehuuko se kahvi ja pullakin pitää panna pöytään. Voi, hyvät ihmiset, eihän täällä ole mikään kuin pitäisi. Mitä Akusti nyt sanoo! Mitäs minun nyt pitäisi oikein tehdä, enhän minä vanha ihminen osaa tässä mitään. Ja Akusti sanoi että minunkin pitäisi miniääni palvella...

ROOPE

Älkää häitäilkö, kai nuori emäntä itse tietää mitä tahtoo. Eihän se mitään kelpuuttaisi, vaikka Herran enkeli itse hosuisi.

SIIPIRIKKO

(*On koettanut järjestää kuppeja pöytään.*) Tämä maito taitaa olla hapanta?

VANHA MARI

Voi, voi, ja lehmätkin on vielä lypsämättä. (*Ulkoa kuuluu puhetta.*) Tuossa ne jo ovatkin, lähdenpähan sentään vastaan. (*Lähtee vaivalloisesti. Siipirikko yrittää tukea häntä.*) Anna olla, kyllä minä tästä itsekin. Akustikin peljästy, jos minä sinun avullasi vastaan kompuroin. (*Lähtee ulos.*)

SIIPIRIKKO

Muakin pelottaa, isä, lähdetään kotia.

ROOPE

Älä nyt siinä! (*Katselee ikkunasta pihalle.*) Kyllä on tavaraa ja kimpsuja ja kampsuja, ei sitä isosta talosta vähillä tulla... Kyllä sen Akustin kelpasi vaikka väkisin ottaa.

SIIPIRIKKO

Isä, et saa sellaista puhua. Akusti on niin hyvä ja jalo ihminen.

(*Akusti ja Heta tulevat sisään. Heta kompastuu kynnykseen. Heidän perässään tulevat vanha Mari ja kyytipojat kantaen matkatavaroita, jotka laskevat lattialle ja poistuvat hakemaan lisää.*)

Liite 2

Laura Ruohonen

Yksinen

Kantaesitys Teatteri Jurkassa 21.9.2006.

HENKILÖT:

HILPI K. KORPI-WIKMAN, silmälääkäri

JUULIA RAMONA NIVA, arkkitehti

TOR SJÖLUND, hyvin nuori merimies

JUULIA

Mikä tämän saaren nimi siis oli?

HILPI

Tämän saaren nimi on Östra Österskär mutta paikalliset sanoo östäöstätsä ja minun kartallani tämän nimi on Yksinen.

JUULIA

Östäöstätsä? Missä me nyt tarkalleen ollaan?

HILPI

Jossain tuosta kartan reunasta arvioisin kymmenen senttiä tuonne päin.

JUULIA

Ei olla kartalla?

HILPI

Ei tällä kartalla.

JUULIA

Mikset lähettänyt mulle karttaa, jolla ollaan? Olis ollu aika paljon hyödyllisempää saada kartta jolla ollaan. Olis ollu aika paljon helpompi työskennellä.

HILPI

Ei sitä nyt kaikkea ehdi ja oletkos itse muka elämässäs aina kaiken niin mallikkaasti ja aikataulussa hoitanu! Nyt lopetetaan jauhaminen, tulee kylmä. Lyö ne paalut pystyyn, niin päästään lähtemään.

JUULIA

Mä katson nyt ensin tätä maastoa.

HILPI

Ihan vapaasti. Siitä vaan kättelet, kunhan et jää kuppaamaan.

JUULIA

Mikä tää kivikasa on?

HILPI

Pois vaan. Räjätetään. Se on halpaa ja nopeeta.

JUULIA

Tää on joku raunio?

HILPI

Lyö ne kepit siihen, tässä se paikka on.

JUULIA

Ei kyllä tää on joku raunio. Näitä kiviä on käsitelty. Tää on ollu joku... tää muoto... joku... tää on joku vanha...

HILPI

Juu juu juu, nunnat on aikoinaan rakentaneet tänne jotain hökkeleitä, johan mä sanoin, kun täällä oli se lepratautisten karkotuspaikka.

JUULIA

Ei me voida raunioiden päälle rakentaa! Haetaan toinen paikka.

HILPI

Tämä on hyvä! A. Wikman itse valitsi tämän vuonna kuusikymmentäkolme! Itse sanoit, että tämä on hyvä.

JUULIA

En sanonu!

HILPI

Sanoit.

JUULIA

En ole voinu sanoa. Tämä on täysin epäonnistunu paikka, kuoppa. Pitää mennä ylemmäs, mätäneee muuten talosta alin hirsikerta samantien. Hirrestähän tämä tulee, vai ootko senkin suhteen muuttanu mieltäs?

HILPI

Ei me voida mennä ylemmäs, johan mä sanoin, silloin talo näkyy liian aikaisin merelle. Mä olen varta vasten pitänyt huolen, ettei kukaan tiedä, että me ollaan täällä nyt.

JUULIA

Näytä sitä rakennusoikeutta.

HILPI

Tähän me se Wikmanin kanssa aikanaan katottiin! Ei vaan koskaan ehditty rakentaa ja sitten se kuoli ja jätti mut yksin. (*intoshimoisesti*) Paskapää! Ennen sanottiin, että katajan polttaminen karkottaa talosta vainajien henget. Mutta meilläpä se on toisin päin! Minä kun nämä ryteiköt poltan niin oikein houkuttelen Wikmanin kummittelemaan itselleni! Siitä vaan nurkkakivet äkkiä paikoilleen, täällä on kiveä loputtomiin. (*Siirtää rauniosta kiven.*)

Juulia siirtää kiven samantien takaisin

HILPI

Mitä sä teet?

JUULIA

Siirrän tän kiven takaisin!

HILPI

Mitä? (*Aikoo siirtää kiven*)

JUULIA

Älä koske siihen!

HILPI

Mitäs tää nyt taas on?

JUULIA

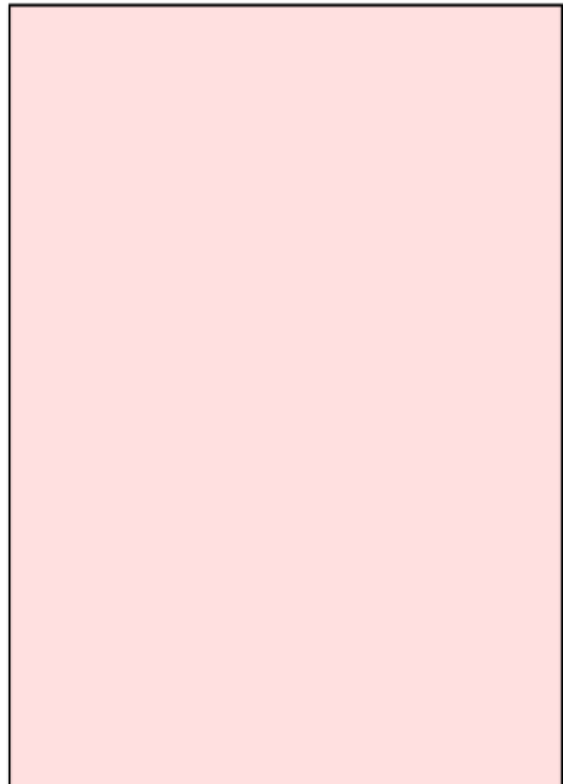
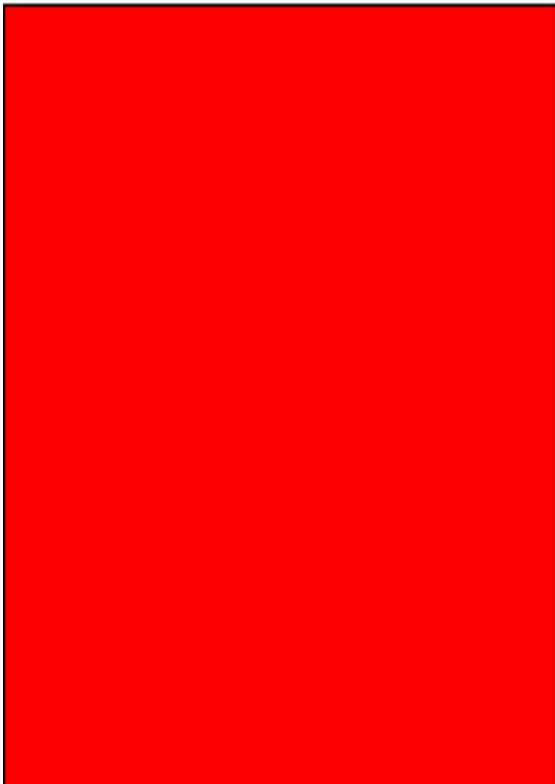
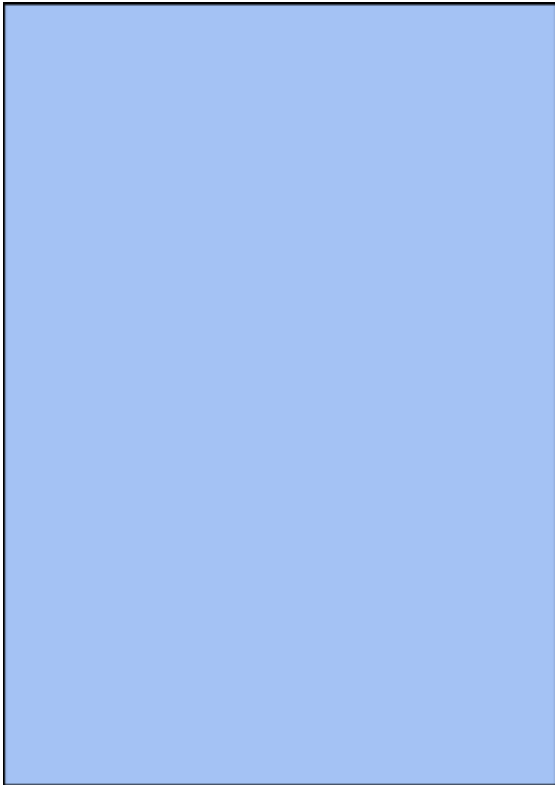
Muinaismuistolaki.

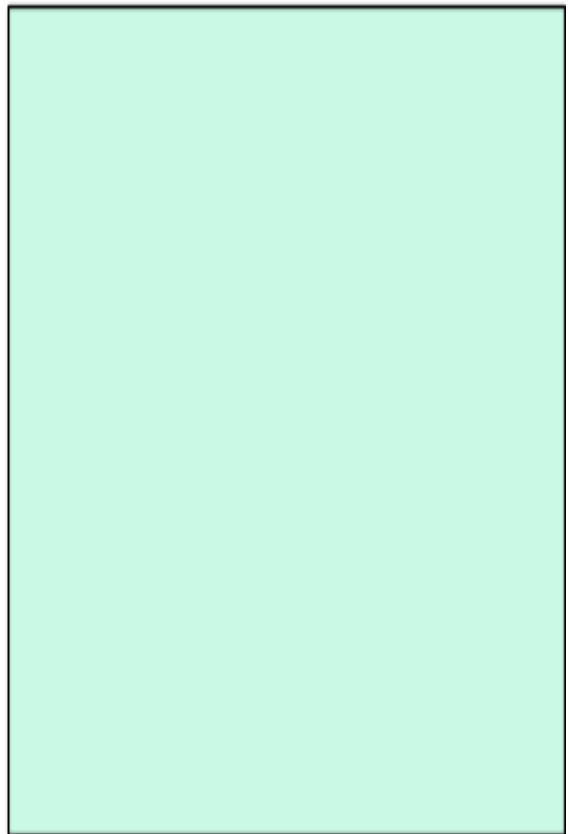
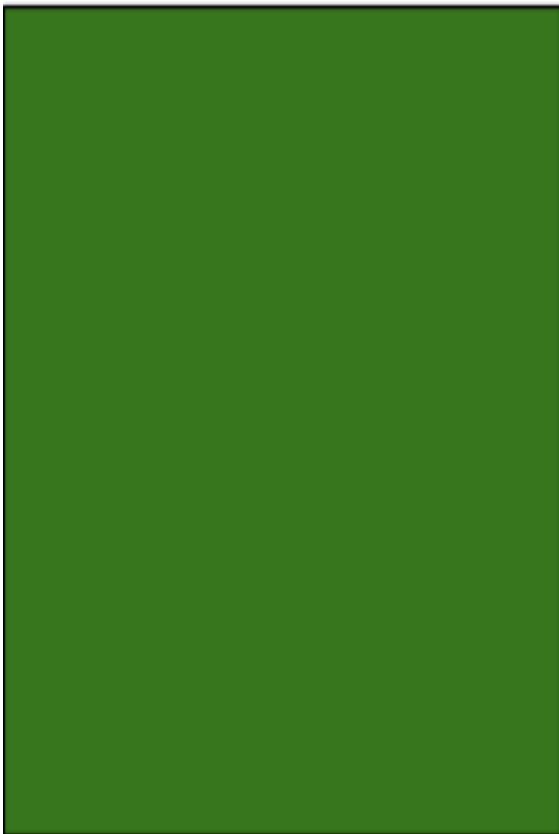
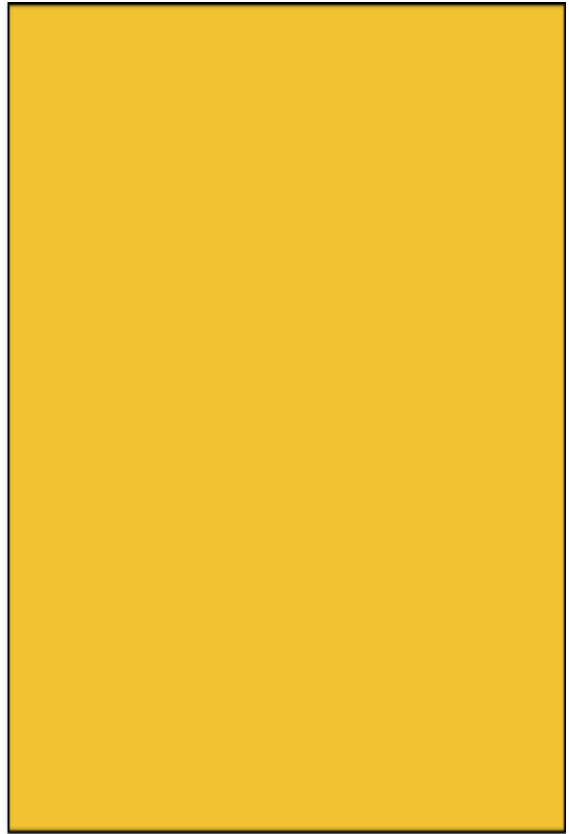
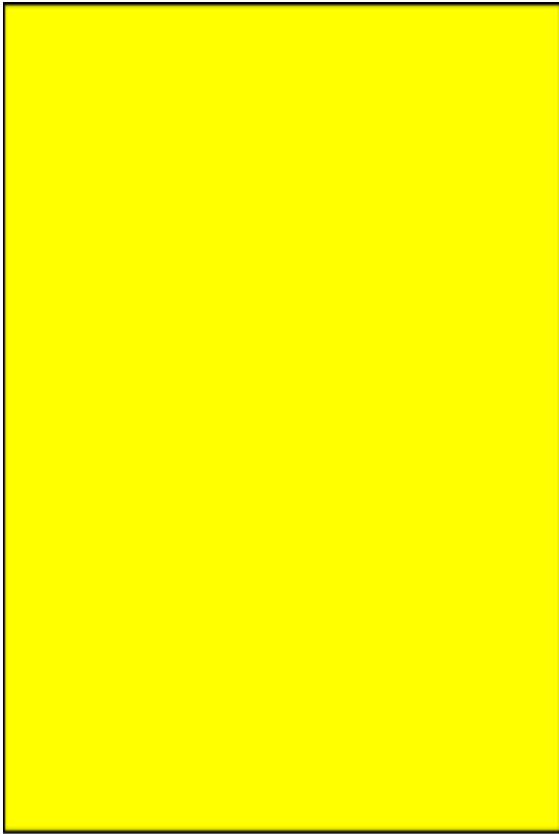
HILPI

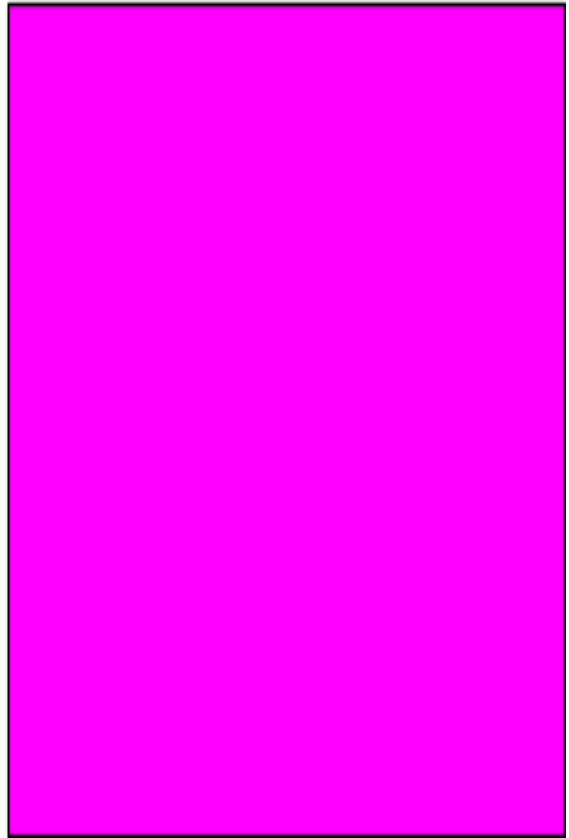
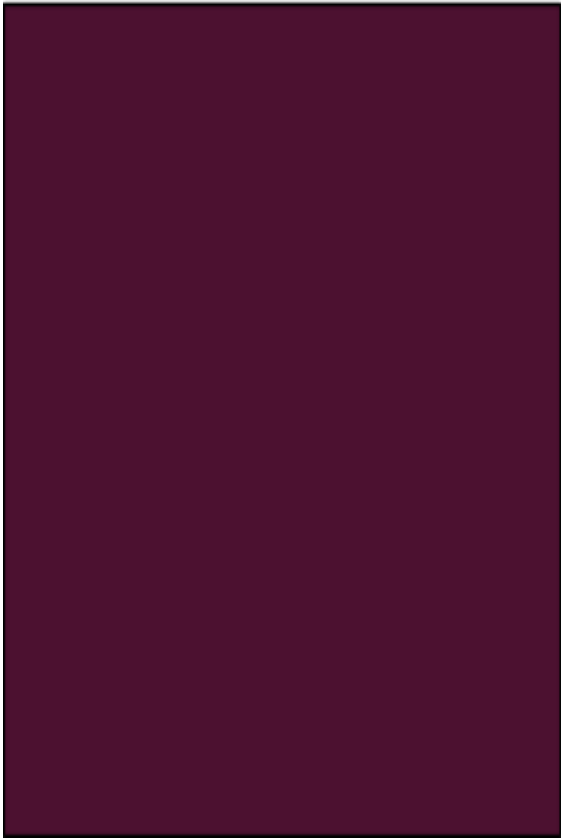
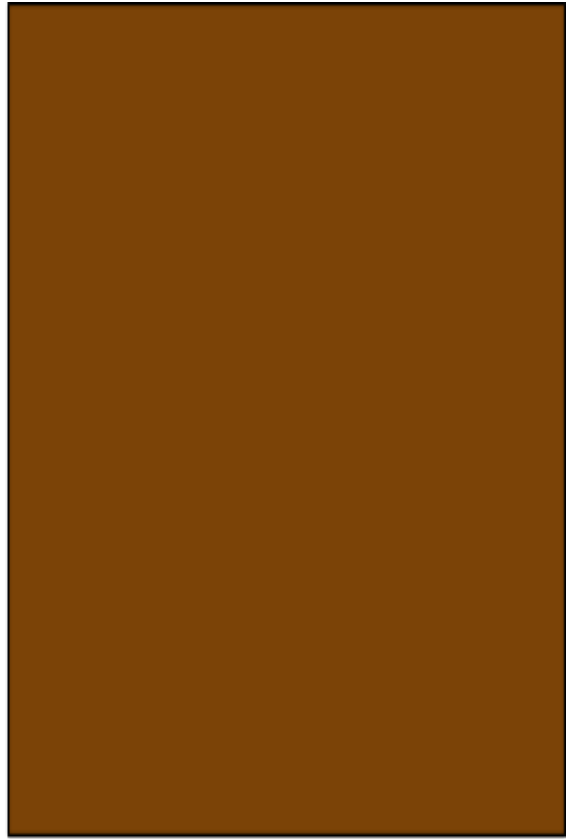
Mitä?

JUULIA

Muinaismuistolaki. Tämä kivi on osa muinaismuistoa! Itse asiassa tänne ei pitäis rakentaa ollenkaan!

Liite 3





Liite 4

Laura Ruohonen *Yksinen*

Kantaesitys Teatteri Jurkassa 21.9.2006.

HENKILÖT:

HILPI K. KORPI-WIKMAN, silmälääkäri
JUULIA RAMONA NIVA, arkkitehti
TOR SJÖLUND, hyvin nuori merimies

HILPI

Ei ole totta? Ja tällaista opetetaan meidän verorahoilla? Minkä takia tätä ei kukaan sano ääneen! Että kaikki rakennukset on rakennettu satakahdeksankymmentä-senttisille miehille! Vaan entäs me kaikki muut! Kysyn vaan! Entäs me muut! Kukaan ei tiedä minkälaista on elämä kun koskaan ei yletä jalat maahan, kun istuu tavallisessa tuolissa, mitä se tekee itsetunnolle, että saa elää aina kuin lapsi liian isojen tavaroiden keskellä, ottaa pallin alle kun nostaa lautasen omasta kaapista, varpailaan saa kurotella ja syödä leuka pöydänreunassa, aina tuntea olevansa väärää kokoa, liian pieni ja surkea täyttämään edes tavallista tuolia.

Sen takia mä kerään antiikkia: en siksi että tykkäisin, vaan siksi, että silloin tällöin sattuu kohdalle riittävän pieni palli ja tarpeeksi matala pöytä. Nykyään on joka suunnittelijalla mielessä pitkä mannekiini, joka heiluttelee sohvassa kilometrin pituisia koipiaan ja kaikki me muut hukutaan sinne sohvatyynyjen sekaan.

Tässä talossa pitää joka rappusen ja tuolin ja ovenkahvan olla mun kokoani. Mutta sillä lailla, että näyttää komealta. Siksi mä sut valitsin. Että olet tommonen pikkuinen. Lehdessä kyllä näytit nuoremmalta. Nykyään sanotaan nelikymppisiä nuoriksi ja vanhoja ei saa sanoa vanhoiksi, ne on kypsiä tai varttuneita, mutta minä en kaunistele, minä sanon suoraan, että olen vanha ämmä, josta kukaan ei tykkää!

William Shakespeare

Myrsky

Suomentanut Matti Rossi.

Kirjoitusajankohta ajoitettu noin vuosiin 1610-1611.

HENKILÖT:

ALONSO, Napolin kuningas
 SEBASTIAN, Alonson veli
 PROSPERO, Milanon oikea herttua
 ANTONIO, Prosperon veli, vallan
 anastanut Milanon herttua
 FERDINAND, Napolin kuninkaan
 poika
 GONZALO, vanha rehellinen
 neuvosmies
 ADRIAN, lordi
 CALIBAN, villi ja rujo orja
 TRINCULO, narri

STEFANO, juoppo kellarimestari
 LAIVAN KAPTEENI
 PUOSU
 MERIMIEHIÄ
 MIRANDA, Prosperon tytär
 ARIEL, ilmanhenki
 IRIS
 CERES
 JUNO
 NYMFEJÄ
 ELONKORJAAJIA

Tapahtuu syrjäisellä saarella.

PROSPERO

Te purojen ja kukkuloiden, tyynten
 järvien ja metsiköiden keijut,
 te, jotka jälkeäkään hiekkaan jättämättä
 ajelette takaa merto, kun se vetäytyy,
 ja pakenette, kun se nousee jälleen;
 te pienet peikot, jotka kuutamolla
 rakennatte happamia ruohoympyröitä,
 joihin emolampaat eivät koske;
 ja te, joiden huvina on sienten
 taikominen keskiyöllä esiin maasta
 ja riemuita kun iltakellot soivat,
 teidän avullanne - vaikka vähävoimaisia
 välineitä olettekin - olen himmentänyt
 keskipäivän auringon, nostattanut tuulet
 kamppailemaan keskenään
 ja kiihottanut vihreänä lainehtivan meren

ja taivaan siniholvin rajuun sotaan;
jurähtelevälle ukkoselle annoin tulen
ja löin halki Juppiterin vankan tammen
hänen omalla salamallaan;
kallioiset niemet panin keinumaan
ja tartuin jurakoista mäntyjä ja seetrejä
ja paiskasin ne maahan. Minun käskystäni
haudat ovat herättäneet nukkujansa,
auenneet ja oksentaneet heidät ulos.
Mutta tästä karkeasta taikuudesta
minä luovun, ja kun osaan luoda
taivaallista musiikkia - sitä syntyy
minulta jo nyt - niin toteutan tahtoni
ja palautan järkiinsä nuo, joiden aivot
sävelteni taikavoima kirkastaa,
sen jälkeen isken poikki sauvani
ja meren syvyyteen sen upotan,
ja paljon luotilangan mittaa syvemmälle
hautaan kirjat.

Anton Tšehov

Lokki

Suomentanut Martti Anhava.

Kantaesitys Pietarissa 17.10.1896.

HENKILÖT:

IRINA NIKOLAJEVNA ARKADINA, avioliitossa Trepljova, näyttelijä
 KONSTANTIN GAVRILOVITŠ TREPLJOV, hänen poikansa, nuori mies
 PJOTOR NIKOLAJEVITŠ SORIN, Arkadinan veli
 NINA MIHAILOVNA ZARETŠNAJA, nuori tyttö, rikkaan tilanomistajan tytär
 ILJA AFANASJEVITŠ ŠAMRAJEV, eläkkeellä oleva luutnantti, Sorinin tilanhoitaja
 POLINA ANDREJEVNA, hänen vaimonsa
 MAŠA, heidän tyttärensä
 BORIS ALEKSEJEVITŠ TRIGORIN, kirjailija
 JEVGENI SERGEJEVITŠ DORN, lääkäri
 SEMJON SEMJONOVITŠ MEDVEDENKO, opettaja
 JAKOV, työmies
 KOKKI
 SISÄKKÖ

Tapahtuu Sorinin kartanossa. - Kolmannen ja neljännen näytöksen välillä kuluu kaksi vuotta.

NINA

Miksi te sanotte että olette suudellut maata jota pitkin olen kävellyt? Minut pitää tappaa. (*Ottaa tukea pöydästä.*) Olen niin uuvuksissa! Saisikin levähtää... levähtää! (*Kohottaa päänsä.*) Minä olen lokki... Väärin. Olen näyttelijä. No niin! (*Kuulee Arkadinan ja Trigorinin naurun, häristää korviaan, juoksee sitten vasemman puoleiselle ovelle ja katsoo avaimenreiästä.*) Hänkin on täällä... (*Palaa Trepljovin luo.*) No niin... Ei se mitään... Niin... Hän ei uskonut teatteriin, nauroi vain minun unelmilleni, ja vähitellen minäkin lakkasin uskomasta ja masennuin. Ja sitten rakkaushuolet, mustasukkaisuus, alituinen pelko vauvan vuoksi... Minusta tuli pikkusieluinen, mitätön, näyttelin ajatuksettomasti... En tiennyt mitä olisin tehnyt käsilläni, en osannut seisoa näyttämöllä, en hallinnut ääntäni. Te tiedätte millaista se on, kun tuntee näyttävänsä kurjasti. Olen lokki. Ei, väärin... Muistatteko, te ampua pamautitte lokin? Sattui tulemaan mies, huomasi ja nitisti joutessaan... Pikku kertomuksen aihe... Ei se niin ole... (*Hieroo otsaansa.*) Mitä minä?... Minä puhun teatterista. Nyt en enää niinkään... Olen jo oikea näyttelijä, nautin ja riemuitsen

esiintyessäni, juovun näyttämöllä ja tunnen olevani ihana. Ja nyt täällä oleillessani olen vain kulkenut ympäri, kulkenut ja miettinyt, miettinyt ja tuntenut kuinka henkiset voimani kasvavat päivä päivältä... Nyt minä tiedän, Kostja, ymmärrän että meidän työssämme, oli se sitten näyttämöllä esiintymistä tai kirjoittamista, tärkeintä ei ole maine, ei loisto, ei se mistä minä olen uneksinut, vaan sietokyky. Kykene kantamaan ristisi ja usko. Minä uskon eikä minun enää tee niin kipeätä, ja kun ajattelen kutsumustani, en pelkää elämää.

Liite 5

Näyttelijän haastattelu: **MARKUS JÄRVENPÄÄ**

Mikä on koulutuksesi?

Valmistuin Teatteritaiteen maisteriksi vuonna 2008. Opiskelin näyttelijäntyön koulutusohjelmassa Teatterikorkeakoulussa vuosina 2004-2008. Valmistumisen jälkeen olen opiskellut näyttämötaistelua ja syventänyt ammattitaitoani eri kursseilla mm. Chekhov -tekniikassa. Viimeisimpänä lisäyksenä olen opiskellut myös teatteripedagogiikkaa.

Miten päädyit näyttelijäksi?

Olen aina tykännyt esiintyä. Päädyin 14-vuotiaana isoveljeni perässä nuorisoteatteriin kotikaupungissani Lappeenrannassa. Nuorisoteatterista muodostui minulle hyvin tärkeä harrastus ja yhteisö. Kävin ilmaisutaidon lukion Tampereella, mutta pidin yhä yhteyttä nuorisoteatterin ystäviini Lappeenrannassa. Mietin ensin psykologian tai sosiaalipsykologian opintoja yliopistossa ja hain opintoihin pääsemättä kuitenkin opiskelijaksi. Välivuosinani työskentelin Matkahuollossa ja opiskelin sosiaalipsykologiaa avoimessa yliopistossa. Kahden väli vuoden jälkeen uskaltauduin lopulta hakemaan Teatterikorkeakouluun ystävieni kannustusten saattelemana ja pääsinkin sisään heti ensimmäisellä yrittämällä.

Missä olet työskennellyt?

Olen työskennellyt sekä pääkaupunkiseudun suurissa teattereissa että pienemmissä teattereissa kuten Ryhmäteatteri ja Teatteri Jurkka. Tämän lisäksi olen työskennellyt eri teattereissa ympäri maata, joista tärkeimpänä voisi mainita Turun Kaupunginteatterin, jonne olen tehnyt yksittäisistä teattereista eniten rooleja. Lisäksi olen esiintynyt eri kokoisilla festivaaleilla kuten Lainsuojattomat ja Tampereen Teatterikesä ja keikkaillut ympäri Suomen etelästä pohjoiseen ja idästä länteen. Olen tehnyt työtä sekä kiinnitettynä näyttelijänä että freelancerina.

Millainen on tavallinen työviikkosi kiinnitettynä näyttelijänä entä freelancerina?

Kiinnitettynä näyttelijänä maanantaista perjantaihin päivät kuluvat melko samalla kaavalla. Aamupäivällä on harjoitukset kymmenestä kahteen, jonka välissä syön hätäisen lounaan puolen päivän tauolla. Aamuharjoituksen jälkeen nukun päiväunet, haen lapsen päiväkodista, urheilen ja tapaan perheenjäseneni ennen illan harjoitusta tai näytöstä. Kuudeksi palaan teatterille harjoitukseen tai valmistautumaan illan näytökseen. Toki harjoitusten määrä ja kesto voivat vaihdella hieman teoksesta ja roolista riippuen. Harjoituksissa vietetystä ajasta määrää ohjaaja. Lauantaisin päivän täyttää kaksi esitystä. Sunnuntaina nuollaan haavat ja nukutaan seuraavaa viikkoa varten.

Freelancerin päivä alkaa sähköpostin lukemisella ja kalenterin tarkistamisella. Freelancerina kalenterin sujuva ja tarkka käyttö on oleellinen taito. Aamulla voi olla harjoitus Helsingissä ja illaksi pitää ehtiä näyttökseen Turkuun. Seuraavana aamuna Turusta on kiirehdittävä Tampereelle kuvauksiin. Samalla kalenteriin tulisi mahduttaa tavallinen arki perheen kanssa sekä urheilu ja lepo. Perhe tietenkin arvostaa myös sitä, että tietävät missä milloinkin mennään ja millä aikataululla. Viikot voivat olla keskenään hyvinkin erilaisia ja työnantajia on useita. Tietenkin teatterin harjoitusaikataulut rytmittävät päiviä. Teatterityön lisäksi työkalenterista voi kuitenkin löytyä mm. kuvauksia, dubbauksia, äänikirjojen lukemista ja opetuskeikkoja.

Mikä työssäsi on mukavinta?

Ihmiset. Teatterissa työskentelee monenlaisia persoonallisia ja mukavia ihmisiä, joiden seurassa mielellään viettää elämänsä. Tunnistan kyllä itsessäni tarpeen esiintyä, mutta ehdottomasti tärkeintä työssäni ovat työtoverit.

Entä mikä työssäsi on helpointa?

Nykyään teatterityö on minulle pääsääntöisesti helppoa. Olen vuosien varrella oppinut, että näyttelijäntyöstä on kauhean helppo tehdä itselleen vaikeaa. Kokemuksen myötä oppii luottamuksen siihen, että minä riitän, jolloin työ voi välillä olla varsin helppoa ja mukavaa. Usein kyllä tuntuu siltä, että näyttelijän ammatti on samaan aikaan maailman helpoin ja maailman vaikein työ.

Mikä työssäsi on raskainta?

Sairaana työskenteleminen ja pikavaihdot ovat raskaita. Etenkin ennen Covid-19-pandemiaa on ollut todella suuri kynnyks perua näytös pienen flunssan vuoksi ja aiheuttaa teatterille tuhansien eurojen tappiot. Pikavaihdossa, kun asu ja maski vaihdetaan jopa sekunneissa, kiire tekee tilanteesta todella stressaavan. Onneksi apuna on aina huippuammattilaiset.

Entä mikä työssäsi on vaikeinta?

Vaikeaa on erottaa oma työ esityksen vastaanotosta. Esimerkiksi, jos esitys saakin murskakritiikin, asiaa on vaikea olla ottamatta henkilökohtaisesti, kun on antanut työlle kaikkensa.

Mikä on ollut suosikkiroolisi ja miksi?

On hankala valita vain yhtä. Näyttelijänä aina kuuluu rakastua tavalla tai toisella omaan roolihenkilöönsä, oli se sitten hankala, tyhmä tai ilkeä. Mielessä usein onkin juuri ne roolit, jotka sillä hetkellä ovat työn alla. Usein kuitenkin palaan mietteissäni Raskolnikoviin *Rikoksesta ja rangaistuksesta*. Raskolnikovin ajattelu on omalaatuista ja tunnistettavaa, ja toisaalta teos itsessään oli minulle rakas. Samoin *Anna Kareninan* Vronski herättää yhä vuosien jälkeen tunteita. Suurena fantasian fanina oli myös mahtavaa päästä näyttelemään Aragornin rooli.

Minkä roolin haluaisit näytellä? (tai joku muu ammatillinen haave)

Shakespearen suuret roolit kuten kuningas Lear tai Macbeth kiinnostavat. Haluan myös ohjata, mitä pääsenkin pian tekemään.

Minkä ohjeen antaisit näyttelijän urasta haaveilevalle nuorelle?

Uskalla haaveilla ja uskalla yrittää. Tämä on maailman paras ammatti, mutta tälle on annettava koko elämänsä.

Liite 6

Anton Tšehov *Kirsikkatarha*

Suomentanut Martti Anhava.

Kantaesitys Moskovan Taiteellisessa Teatterissa 17.1.1904.

HENKILÖT:

RANEVSKAJA, Ljubov Andrejevna, tilanomistajatar.

ANJA, hänen tyttärensä, 17-vuotias.

VARJA, hänen ottotyttärensä, 24-vuotias.

GAJEV, Leonid Andrejevitš, Ranevsjakan veli.

LOPAHIN, Jermolai Aleksejevitš, kauppias.

TROFIMOV, PjotrSergejevitš, opiskelija.

SIMEONOV-PIŠTŠIK, Boris Borisovitš, tilanomistaja.

CHARLOTTA IVANOVNA, kotiopettajatar.

JEPIHODOV, Semjon Pantelejevitš, konttoristi.

DUNJAŠA, sisäkkö.

FIRS, lakeija, 87-vuotias ukko.

JAŠA, nuori lakeija.

OHIKULKIJA.

ASEMAPÄÄLLIKKÖ.

POSTIVIRKAILIJA.

VIERAITA, PALVELUSVÄKEÄ.

Tapahtuu Ljubov Ranevskajan maatilalla.

LOPAHIN

Minä.

Tauko.

Ljubov Andrejevna on lamaantunut; hän kaatuisi jollei seisoi nojatuolin ja pöydän tuntumassa. Varja ottaa vyöltään avainnipun, heittää sen keskelle salongin lattiaa ja menee.

Minä ostin! Hetkinen vain, hyvä herrasväki, olkaa niin hyvät, minun pääni on sekaisin, en voi puhua... (*Nauraa.*) Me tulimme huutokauppaan, Deriganov oli jo siellä. Leonid Andreitšillä oli vain viisitoista tuhatta, Deriganov pani velan päälle

suoraan kolmekymmentä. Minä näin mistä tuulee, kävin kiinni, nostin neljäänkymmeneen. Hän neljäkymmentäviisi. Minä viisikymmentäviisi. Hän siis nostaa aina viidellä, minä kymmenellä... Tulihan siitä valmista. Velan päälle minä panin yhdeksänkymmentä ja minulle jäi. Kirsikkatarha on nyt minun! Minun! (*Nauraa hohottaa.*) Jumala nähköön, hyvä herrasväki, kirsikkatarha on minun! Sanokaa minulle, että olen humalassa, että en ole täysissä järjissäni, että tämä on kuviteltua kaikki... (*Polkee jalkaansa.*) Älkää naurako minulle! Jospa minun isäni ja vaarini nousisivat haudoista ja näkisivät koko tämän tapauksen, kuinka heidän Jermolainsa, piiskattu ja oppimaton Jermolai, joka sai juosta talvet paljasjaloin, kuinka tuo sama Jermolai on ostanut maatilan jota ihanampaa ei maailmassa ole. Minä ostin maatilan jolla vaari ja isä olivat orjina, jonka keittiöönkään heitä ei päästetty. Minä nukun, tämä on vain unennäköä, minusta vain tuntuu tältä... Tämä on teidän mielikuvituksenne hedelmä, jonka tietymättömyyden pimeä peittää... (*Nostaa avaimet ja hymyilee leppeästi.*) Viskasi avaimet, haluaa osoittaa että hän ei ole enää emäntä täällä... (*Helistää nippua.*) No jaa, samantekevää

Orkesteri kuuluu virittävän soittimiaan.

Hei, soittajat, soittakaa, minä tahdon kuunnella teitä! Tulkaa kaikki katsomaan kuinka Jermolai Alekseitš panee kirveen heilumaan kirsikkatarhassa, kuinka puut menevät nurin. Me rakennamme huviloita ja meidän lapsenlapsemme ja lapsenlapsenlapsemme saavat nähdä täällä uuden elämän... Pelit soimaan!

Musiikki soi, Ljubov Andrejevna on luhistunut tuolille istumaan ja itkee katkerasti.

(*Moittivasti*) Miksi, miksi te ette kuunnellut minua? Raukka kiltti pieni, nyt ei paluuta ole. (*Kyyneltyen.*) Oi että kaikki tämä kävisi äkkiä, että meidän töksähtelevään ja onnettomaan elämäämme tulisi äkkiä jokin muutos.

William Shakespeare

Romeo ja Julia

Suomentanut Yrjö Jylhä.

Tyyliseikkojen nojalla näytelmän kirjoitusajankohdaksi on arveltu vuotta 1595, mutta eräät merkit viittaavat siihen, että näytelmä voisi kuitenkin olla jo vuodelta 1591.

HENKILÖT:

ESCALUS, Veronan ruhtinas.
 PARIS, nuori ylimys, ruhtinaan
 sukulainen.
 MONTAGUE JA CAPULET, kahden
 keskenään eripuraisen suvun
 päämiehet.
 CAPULETIN SETÄ.
 ROMEO, Montaguen poika.
 MERCUTIO, ruhtinaan sukulainen,
 Romeon ystävä.
 BENVOLIO, Montaguen veljenpoika,
 Romeon ystävä.
 TYBALT, rouva Capuletin veljenpoika.
 VELI LORENZO, fransiskaanimunkki.
 VELI JOHANNES,
 fransiskaanimunkki.
 BALTHASAR, Romeon palvelija.
 SIMSON, Capuletin palvelija.

GREGORIUS, Capuletin palvelija.
 PIETARI, Julian imettäjän palvelija.
 ABRAHAM, Montaguen palvelija.
 APTEEKKARI.
 KOLME SOITTAJAA.
 KUORO.
 PARIKSEN HOVIPOIKA.
 ROUVA MONTAGUE.
 ROUVA CAPULET.
 JULIA, Capuletin tytär.
 JULIAN IMETTÄJÄ.
 VERONAN PORVAREITA.
 KUMMANKIN PERHEEN
 SUKULAISIA.
 NAAMIOITUJA.
 VARTIJOITA.
 PALVELIJOITA JA SEURALAISIA.

Tapahtumapaikka: Verona; viidennen näytöksen alussa Mantua.

JULIA

Hyvästi! — Milloin kohdataan, ties Luoja.
 Mua kylmä kauhunväre puistattaa,
 pian elon lämmön suonissa se hyytää.
 Takaisin kutsun lohdukseni heitä. —
 Imettäjä! — Vaan auttaisko hän tässä?
 Osani synkän näytellä saan yksin.
 Siis esiin pullo! —
 Vaan entä jos ei vaikuta se lainkaan?
 Niin huomisaamuna mun naittavatko? —

Ei; tää sen estää. — Lepää sinä tuossa.

(Laskee tikarin viereensä.)

Mut myrkkyä jos on se, jonka munkki
sekoitti viekkaasti mun surmakseni,
ett' ei tää liitto häpeää tois hälle,
kun ensin minut Romeoon hän vihki?
Niin, sitä pelkään; ei, en sitä usko:
koettu onhan hurskaaksi hän aina. —
Vaan entäpä jos hautaan kannettuna
heräänkin, ennen kuin on Romeo tullut
pelastamaan mua? Kauhistava tila!
Niin enkö silloin tukehdu ma holviin,
jonk' inha suu ei raitist' ilmaa hengi,
lepää kuolleena, kun Romeo saapuu?
Tai jos jään eloon, eikö niin käy mulle,
ett' yön ja kuolon kauhukuvitelma
ja myös tuon paikan hirveys — tuon holvin
ja vanhan kätköpaikan, johon monen
vuossadan mittaan sullottuina luut
on kaikkien mun esivanhempaini;
ja jossa Tybalt, vasta hautaan pantu,
verisnä lahoo liinoissaan; ja jossa
öin aaveet liikkuvat, niin sanotaan —
voi, eikö niin käy, että minä, kesken
kun herään löyhkään ilkeään ja parkuun, —
kuin maasta reväistyjen katkojuurten,
mi siltä järjen vie, ken parun kuulee; —
voi, niin jos herään, hulluks enkö tule
yön julman kauhuista ja hurjasti
käyn leikkimään es'isäin nikamilla,
pois Tybaltia raasta liinoistaan
ja vimmoin jonkun kantataaton luulla
kuin nuijall' iske aivojani päästä?
Kas tuota! Serkun haamun nään, niin luulen:
hän etsii Romeota, jonka miekka
lävisti hänen ruumiinsa. — Seis, Tybalt! —
Ma tulen, Romeo! Sun maljas juon!

(Heittäytyy vuoteelle.)

Esa Leskinen

Hyvin päättyy kaikki

Kantaesitys Ryhmäteatterissa 28.9.2006.

HENKILÖT:

BARTHOLOMEUS

BALTHAZAR

VLADIMIR

MIRIAM

Tapahtumapaikka: Purkutuomion saanut autiotalo. Lattialla kaikenlaista romua, ikivanha jääkaappi, roskapönttö, vanhoja akkuja, keikkuva pöytä, sohva jonka pehmustuksesta pistää esiin vieterkeitä. Katosta roikkuu johto, jossa on yksi ainoa hehkulamppu. Lattia on osittain veden vallassa. Taustalla ovi ja rikkoutunut ikkuna.

MIRIAM

Kun mä olin pieni, niin mä olin aika yksinäinen ja kävelin paljon itsekseni metsässä tai järven rannalla. Mä ajattelin usein mun isääni, jota mä en koskaan saanu tuntea enkä tietää siitä mitään, mutta jota mä silti jollain kummalla tavalla kaipasin. Mä en tiedä johtuko se siitä yksinäisyydestä, mut yks kaunis päivä mä huomasin, että mä osaan puhua puiden ja kivien kanssa.

Tauko.

Mulla oli sellainen oma kivi, se oli niinku mun lempikivi, sellanen iso siirtolohkare, se oli ainakin kaks kertaa korkeempi kun mä. Se kivi oli monta vuotta mun paras ystävä. Sillä mä aina istuin kun mä en halunnu olla kotona. Mä juttelin sille kivelle, ja se jutteli mulle takaisin, kerto mulle tarinoita ja lohdutti mua kun mä olin surullinen. Mulle naurettiin aina ja kaikki piti mua hulluna, mut mä tiesin että mä en ole hullu, ja mä tiesin että jonain päivänä mulle tapahtuis jotain erityistä.

Tauko.

Sitten tuli se yö, kun mä karkasin kotoa. mä olin silloin neljätoista. Mä heräsin keskellä yötä enkä voinu enää nukkua. Kaikki oli jotenkin, sellasta kaunista musiikkia, niinku sfäärien soittoa. mä sytytin valon, nousin ylös sängystä ja katsoin ulos ikkunasta. ulkona sato lunta, tuuli tuprutti sitä kevyenä utuna. Oli täysikuu, kaikki kylpi kirkkaassa valossa, melkein ku päivällä. Mä näin että meidän pihalla seiso pieni tyttö. Se oli kääriytyny huiviin ja talvitakkiin. Se käänsi päätään ja katso

ylös suoraan mun ikkunaan. Silloin tuuli puhalsi huivin sen päästä, ja mä näin että se oli ihan saman näkönen kun minä. Ihan saman näkönen. Se katso mua hetken suoraan silmiin, siinä kuunvalossa, sitten se kääntyi ja lähti kävelemään poispäin. Mä vedin äkkiä päälleni takin, huivin ja kengät ja juoksin ulos. Mä näin sen kävelevän kauempana tiellä, kuunvalo heitti sen ylle puitten varjoja. Mä yritin tavoittaa sitä, mutta vaikka mä kuinka juoksin, se näytti aina kulkevan yhtä kaukana. Mä seurasin sitä pitkän aikaa, koko meidän pienen nukkuvan kaupungin läpi, torin poikki, tyhjien kauppakujien ja vanhankaupungin sokkeloiden läpi. Välillä mä kadotin sen kokonaan näkyvistä. Mutta aina mä näin sen taas. Vaikka mä olin aivan poikki, mä en antanu periksi. Lopulta mä tajuan, että mä olen taas meidän kotipihalla. Sitä toista tyttöä ei näy missään. Mä nostan katseeni ja katson ylös mun ikkunaan, ja mä näen, että se toinen tyttö seisoo siellä, mun ikkunassa, ja katsoo alas suoraan muhun. Silloin tuuli puhalttaa huivin mun päästä. Ja se tyttö siellä ylhäällä, se vilkuttaa mulle ja vetää verhot ikkunan eteen. Valo sammuu mun huoneessa.

Tauko.

Mä seison yksin siinä pihalla ja yhtäkkiä mä tiedän, että mä en enää koskaan voi mennä takaisin kotiin. Mä käännyn, ja lähden kävelemään, ja mä kävelen pitkään, niin pitkään kuin yötä riittää, mä kävelen kunnes mä en näe enää mitään, ja on ihan pimeää, mä olen sisältä ihan tyhjä, ja mä pelkään, mä pelkään kuolemaa. Mä pysähdyn. Mä suljen silmät ja makaan liikkumatta, makaan niin pitkään että kaikki menee ohi. Nukunko mä? En tiedä. Kun mä herään, mun vieressä istuu suuri mustaturkkinen koira. Se on kai kulkukoira, sen turkki on nuhjuinen ja se katsoo mua niin vakavana. Ja mä huomaan että on aamu. Enkä mä puhu, en ajattele mitään, mutta jostakin mun sydämeen nousee sellanen älytön rakkaus. Ja mä ja se koira katsellaan kahdestaan auringon nousua, ja äkkiä mä kuulen jonkun puhuvan – vai olenko se mä – hiljaisella äänellä: “Katso, Jumalan maja ihmisten keskellä! Ja hän on asuva heidän keskellensä, ja he ovat hänen kansansa, ja Jumala itse on oleva heidän kanssaan, heidän Jumalansa; ja hän on pyyhkivä pois kaikki kyyneleet heidän silmistänsä, eikä kuolemaa ole enää oleva, eikä murhetta, eikä parkua eikä kipua ole enää oleva, sillä kaikki entinen on mennyt.”

Tauko.

Siinä koko juttu. Siinä me sitten istuttiin, minä ja se musta koira.

Jussi Moila

Veitset leikkaa ilman

– Pohjoinen tragedia neljässä henkilössä

Kantaesitys Teatterikorkeakoulussa 2006.

HENKILÖT:

KUORO

MIES joka huojui varjonsa yllä

VAIMO

POIKA joka eli lumen alla

NAINEN

VAMMAINEN

VAMMAINEN JASKU

TÄTI

NUKET

ISÄ JA ÄITI

POIKA joka paloi tuntematta tulta

YSTÄVÄ

PASI

NAINEN joka tunsi syyllisyyttä

NAISEN ÄITI

VIERAS MIES

POIKA

NAISEN ISÄ

MIES

NAISEN VELI

POIKA

Olen n. 194 cm pitkä. Olen kova syömään. Olen jo täysi-ikäinen, mutta välillä aika lapsellinen. En ole erityisen hyvä missään. Kuten jo sanoin, olen 19-vuotias. Olen syntynyt täällä, mutta olen kyllä käynyt muuallakin. Monet sanovat, että olen ns. mukava kaveri. Olen ollut musiikkiluokalla ala- ja yläasteella. Yläaste jäi kesken.

Minulla ei ole oikein harrastuksia, mutta olen kyllä kokenut kaikkea. Olen joskus pelannut koripalloa, koska olen niin pitkä. Haluaisin mennä käymään Helsingissä ja nähdä jonkun tv-sarjan kuvauksia “linssin toiselta puolelta”.

Minun koirani nimi on Killi ja se on 14 vuotta vanha. Se on syntynyt vetten äärelle. Se oli joskus hirveä haukkumaan ja murisemaan vieraille, mutta vanhemmiten se on rauhoittunut. Nykyään se makailee paljon. Sillä on jo harmaata turkkia. Nykyään se tekee joskus kakat sisälle. Se on jo eläkeiässä. Killi ei tykkää pakkasesta. Killi on nykyään aika rauhallinen, kun se on niin vanha. Killi on paimenkoira. Se paimensi meitä kun se oli nuori. Killi on syntynyt vetten äärellä. Sen oikea nimi on Killi Killukka. Se on älykäs koira ja se tykkäsi nuorempana uimisesta. Se tykkäsi hakea keppiä. Se on muuten aika vanha.

Panda on suomalainen makeistekijä. Se tekee lakritsia ja suklaata. Sen konvehdit ovat Suomen suosituimpia, ja Lakumix pussi on Suomen suosituimpia makeispusseja. Mansikoita voi syödä niin paljon kuin haluaa, koska niistä ei tule lisää painoa.

Hassisen kone -niminen bändi hajosi vuonna 1982. Se on klassikkobändi. Hassisen koneen jälkeen tuli Sielunveljet, se oli Suomen rankimpia rockbändejä. Sen hittibiisi on Rappiolla. Sen jäsenet ovat joskus käyttäneet huumeita.

Koulu jota käyn on lähellä Haukiniemen risteystä. Tämä on tavallaan uskonnollinen paikka. Tämä on vanha paikka. Tämä ei ole täysin tavallinen koulu. Täällä puhutaan välillä Jeesuksesta. Hassisen koneella on laulukin Jeesuksesta. Sen nimi on Jeesus tulee.

Kaiken kaikkiaan, olen aika pitkä. Monet koripalloilijat ovat silti minua pitempiä. Maailman pisin mies oli noin 250 cm, ellen ole ihan väärässä.

Minun sähköpostiosoitteeni on poika.elilumenalla@luukku.fi. Voitte lähettää minulle postia jos haluatte, ei ole pakko.

Minun äidin äiti on muuten vielä elossa kuten myös isän isä. Isänisä asuu aika lähellä. Mulla on muuten kaksi veljeä. Kumpikaan ei asu kotona. Toinen asuu omassa kämpässä ja toinen Helsingissä.

Kaikenkaikkiaan elämäni menee ihan hyvin. Vielä kun saisi laihdutettua 30 kiloa. Nähdään kun tavataan. Hyvää loppuelämää kaikille. Olkoon se onnellinen. Olkoon voima kanssanne. Se on tsau.

Liite 7

Yhdistä tyyllilajit oikeaan selitykseen

Komedia

Yksinpuhelu tai näytelmä yhdelle näyttelijälle.

Tragedia

Näytelmä, jossa on laulu- ja tanssinumeroita.

Monologi

Murhenäytelmä, jossa on surullinen loppu.

Kamarinäytelmä

Läpikäsitelty teos, jossa on virtuoottisia lauluosuuksia.

Musikaali

Huvinäytelmä, jossa on onnellinen loppu.

Ooppera

Pienelle näyttämölle tarkoitettu näytelmä.

Oikeat vastaukset:

- Komedia** → *Huvinäytelmä, jossa on onnellinen loppu.*
- Tragedia** → *Murhenäytelmä, jossa on surullinen loppu.*
- Monologi** → *Yksinpuhelu tai näytelmä yhdelle näyttelijälle.*
- Kamarinäytelmä** → *Pienelle näyttämölle tarkoitettu näytelmä.*
- Musikaali** → *Näytelmä, jossa on laulu- ja tanssinumeroita.*
- Ooppera** → *Läpisävelletty teos, jossa on virtuoottisia lauluosuuksia.*

Liite 8

William Shakespeare

Hamlet

Suomentanut Eeva-Liisa Manner.

Kirjoitusajankohta ajoitettu noin vuosiin 1599-1601.

HENKILÖT:

CLAUDIUS, Tanskan kuningas.
 GERTRUD, hänen puolisonsa.
 HAMLET, Tanskan prinssi.
 HORATIO, Hamletin ystävä.
 POLONIUS, valtion varain ja tapain ministeri.
 LAERTES, hänen poikansa.
 OFELIA, hänen tyttärensä.
 RINALDO, hänen palvelijansa.
 MARCELLUS, upseeri.
 BERNARDO, upseeri.
 FRANCISCO, sotamies.

CORNELIUS
 VOLTIMAND
 GÜLDENSTERN hovimiehiä.
 ROSENCRANTZ
 OSRIK
 FORTINBRAS, Norjan prinssi.
 PAPPI.
 KAKSI HAUDANKAIVAJAA.
 NÄYTTELIJÄSEURUE.
 MERIMIEHIÄ.
 SANANTUOJIA.
 SOTILAITA.
 HAMLETIN ISÄN HAAMU.

Tapahtuu Tanskassa.

HAMLET

Esitä puhe niin kuin minä tein äsken, selkeästi ja kevein korostuksin, sillä jos messuat niin kuin niin monet näyttelijät tekevät, voisi yhtä hyvin huutokauppias pamista säkeeni julki. Äläkä myöskään huido käsilläsi ilmaa, näin, vaan käytä eleitä varoen, sillä juuri silloin kun esitetään rajua tunteenpurkausta, intohimon myrskyä tai peräti hurrikaania, täytyy näyttelijän hallita esitystään niin että puhe käy sulavasti. Minua loukkaa kun kuulen miten joku peruukkipäinen pöllö repii intohimon riekaleiksi ja huutaa korvat lukkoon permantorahvaalta, joka ei juuri muuta tajuakaan kuin tolkutonta elehtimistä tai meteliä. Mokoma riehuja ansaitsisi piiskaa. Välttäkää te sitä.

1. NÄYTTELIJÄ

Varmasti, herra.

HAMLET

Älä silti ole myöskään liian laimea, vaan seuraa oman harkintasi opastusta: sovita toiminta tekstiin ja teksti toimintaan, ja erityisesti varo että et ylitä luontaista kohtuullisuutta. Sillä kaikki liioittelu on vierasta näyttelemisen olemukselle: näyttelijän tehtävänä on aina ollut ja on vastakin pitää peiliä luonnon kasvojen edessä, näyttää hyveelle sen piirteet, pilkata pahaa ja osoittaa aikakaudelle ominainen henki ja tavat. Jos esitys siis on joko yletön tai lattea, se voi tosin tietämätöntä naurattaa, mutta arvostelukykyyistä se vain loukkaa. Ja ymmärtäväinen arvostelu, sen myönnätte varmaan, painaa enemmän kuin salintäysi muiden mielipiteitä. On näyttelijöitä joita olen kuullut älyttömästi kehuttavan, mutta joiden puhe ja käytös ei ollut kristityn eikä pakanan eikä ihmisen ylimalkaan: he rehentelivät ja mölysivät niin, että luulin turvemoukan ihmisiä rustanneen, niin tökerösti he apinoivat ihmistä.

1. NÄYTTELIJÄ

Toivon, että me olemme siitä viasta aika lailla parantuneet.

HAMLET

Parantukaa siitä kokonaan! Äläkä anna niiden, jotka näyttelevät narria, puhua enempää kuin heitä varten on kirjoitettu, sillä muutamat heistä nauravat itse saadakseen hölmöt nauramaan kanssaan, vaikka juuri samanaikaisesti jokin tärkeä kohta näytelmässä vaatisi kaiken tarmon ja taidon. Se on viheliäistä ja osoittaa sääliä kunnianhimoa narrissa, joka niin tekee. Menkää nyt ja laittautukaa valmiiksi.

Liite 9**Yhdistä kirjailija oikeaan näytelmään****Euripides***Saituri***William Shakespeare***Troijan naiset***Molière***Kolmen pennin ooppera***Johann Wolfgang von Goethe***Kauppamatkustajan kuolema***Henrik Ibsen***Kolme sisarta***Anton Tšehov***Macbeth***Arthur Miller***Faust***Bertolt Brecht***Nukkekot*

Oikeat vastaukset:

Euripides	→	<i>Troijan naiset</i>
William Shakespeare	→	<i>Macbeth</i>
Molière	→	<i>Saituri</i>
Johann Wolfgang von Goethe	→	<i>Faust</i>
Henrik Ibsen	→	<i>Nukkekot</i>
Anton Tšehov	→	<i>Kolme sisarta</i>
Arthur Miller	→	<i>Kauppamatkustajan kuolema</i>
Bertolt Brecht	→	<i>Kolmen pennin ooppera</i>

Liite 10**Yhdistä kirjailija oikeaan tyyliin**

Sofokles	<i>valistuksen aika</i>
William Shakespeare	<i>absurdi teatteri</i>
Caron de Beaumarchais	<i>renessanssi</i>
Victor Hugo	<i>antiikki</i>
Henrik Ibsen	<i>romantiikka</i>
Bertolt Brecht	<i>amerikkalainen realismi</i>
Arthur Miller	<i>eeppinen teatteri</i>
Samuel Beckett	<i>realismi</i>

Oikeat vastaukset:

Sofokles	→	<i>antiikki</i>
William Shakespeare	→	<i>renessanssi</i>
Caron de Beaumarchais	→	<i>valistuksen aika</i>
Victor Hugo	→	<i>romantiikka</i>
Henrik Ibsen	→	<i>realismi</i>
Bertolt Brecht	→	<i>eepinen teatteri</i>
Arthur Miller	→	<i>amerikkalainen realismi</i>
Samuel Beckett	→	<i>absurdi teatteri</i>

Liite 11**Yhdistä kirjailija oikeaan näytelmään****Aleksis Kivi***Kultainen vasikka***Minna Canth***Mobile Horror***Maria Jotuni***Kuningatar K***Teuvo Pakkala***Nummisuutarit***Hella Wuolijoki***Työmiehen vaimo***Laura Ruohonen***Niskavuoren nuori emäntä***Sofi Oksanen***Tukkijoella***Juha Jokela***Puhdistus*

Oikeat vastaukset:

Aleksis Kivi	→	<i>Nummisuutarit</i>
Minna Canth	→	<i>Työmiehen vaimo</i>
Maria Jotuni	→	<i>Kultainen vasikka</i>
Teuvo Pakkala	→	<i>Tukkijoella</i>
Hella Wuolijoki	→	<i>Niskavuoren nuori emäntä</i>
Laura Ruohonen	→	<i>Kuningatar K</i>
Sofi Oksanen	→	<i>Puhdistus</i>
Juha Jokela	→	<i>Mobile Horror</i>

Liite 12

Teatterihistorioitsijan haastattelu:

LAURA-ELINA AHO

Mikä on koulutuksesi?

Olen koulutukseltani filosofian maisteri ja valmistun vuoden kuluessa filosofian tohtoriksi. Olen opiskellut historiaa Jyväskylän yliopistossa ja sen jälkeen Helsingin yliopistossa teatteritiedettä ja taidehistoriaa. Pääaineeni maisteritutkinnossa oli teatteritiede.

Miten päädyit tutkijaksi?

Aloittaessani historian opinnot opiskelin samaan aikaan myös muusikon ammattitutkintoa (pääaineena pop/jazz-laulu) ja harrastin paljon tanssia ja teatteria. Tuolloin ajattelin vielä haluavani teatterialalle esiintyjänä ja että matkalla sinne tekisin ”odotellessa” muita itseäni kiinnostavia opintoja. Historiaa hakeuduin opiskelemaan yläasteella ja lukiossa heränneen kiinnostuksen vuoksi.

Historian kandidaatintyön ohjaaja tiesi muista tekemisistäni ja ehdotti Jyväskylän teatterihistoriaa käsittelevää aihetta. Hän vinkkasi arkistoaineistoista, joita voisin tutkia. Tuota työtä tehdessäni rakastuin arkistotutkimuksen tekemiseen ja ymmärsin, että asioita joista olen ollut kiinnostunut, mutta joita olin pitänyt elämässäni täysin erillisinä saarekkeina, voisi olla mahdollista yhdistää. Tuon tajuamisen seurauksena hain Helsingin yliopistoon teatteritieteen oppiaineeseen.

Monelle omasta teatteriurasta haaveileville teatteritiede on ollut aine, jota on haettu opiskelemaan, koska on arveltu sen olevan jotakin sellaista, mitä teatterista kiinnostuneena voisi opiskella sillä aikaa kun ovet näyttelijä- tai ohjaajaopintoihin eivät vielä ole auenneet. Itselleni kävi kuitenkin niin, että kandityötä ja gradua tehdessäni tunsin aitoa iloa siitä, että saan sukeltaa asioihin, jotka ovat minusta kiinnostavia ja innostavia. En osannut edes ajatella muita kuin historian tutkimuksen aiheita myös teatteritieteen opinnäytteitä tehdessäni. Maisterin tutkintoni valmistumisen jälkeen kysyin professoriltani kannattaisiko minun hakea jatko-opintoihin ja jatkaa opinnäytteissä käsittelemieni teemojen tutkimista. Sain häneltä ajatukseeni tukea ja näin tieni tutkijaksi alkoi.

Missä olet työskennellyt?

Teen väitöstutkimustani Helsingin yliopistolle, mutta yliopiston ulkopuolisella rahoituksella. Toisin sanoen itsenäistä väitöskirjatyötäni ovat rahoittaneet lukuisat tutkimusrahoitusta myöntävät säätiöt.

Tutkimustyön ohella olen työskennellyt useaan otteeseen Teatterimuseon arkistossa, erilaisten teatteriaineistojen inventointi- ja järjestämistyössä. Olen toiminut paneelikeskustelijana ja keskusteluiden vetäjänä erilaisissa teatterialan tilaisuuksissa ja vierailut luennoimassa Teatterikorkeakoulun opiskelijoille. Olen myös kirjoittanut tilaustyönä erään teatterihistorian alalle suuntautuneen julkaisun. Näitä erilaisia työtehtäviä voi kuvata kulttuurialan freelance-töiksi.

Juuri nyt työskentelen myös teatterialan palkintoja ja apurahoja myöntävän Ida Aalberg -säätiön asiamiehenä.

Millainen on tavallinen työviikkosi?

Työviikkoni ovat hyvin erilaisia. Teen väitöskirjatutkimustani tutkimusartikkelien muodossa, ja työviikkoihini vaikuttaa paljon se missä vaiheessa olen jonkin tietyn artikkelin suhteen.

Mikäli olen artikkelin suhteen alkuvaiheessa, päiviin sisältyy työskentelyä arkistoissa tutkimusaineistojen parissa sekä paljon lukemista ja kirjoittamista. Mikäli työ on jo edistynyt keskityn löytämään tekstile julkaisukanavan. Jos se on jo löytynyt, keskityn tekstin muokkaamiseen mahdollisten asiantuntija-arvioiden pohjalta.

Sivutyöni johdosta työviikkoihin sisältyy myös paljon säätiön juoksevien asioiden hoitamista, kuten apurahahakuihin liittyvää viestintää ja järjestelyä, säätiön kokousten esivalmistelua ja päätösten täytäntöönpanoa.

Mikä työssäsi on mukavinta?

Arkistoihin ja muihin aineistoihin sukeltaminen, ehdottomasti. On upeaa saada omin käsin tutkia vaikkapa 150 vuotta sitten kirjoitettuja näytelmäkirjoituksia tai taiteilijoiden kirjeitä ja päästä sillä tavoin lähelle ne laatineiden ihmisten maailmaa. Rakastan arkistojen tunnelmaa.

Mukavaa on toisaalta myös kommunikointi ja ajatusten vaihtaminen muiden saman tyyppisiin kysymyksiin perehtyneiden ihmisen kanssa ja löytää yhteinen kieli jaettujen innostuksen aiheiden äärellä.

Lisäksi vapaus laatia omat aikataulut on erittäin mukava asia, mutta tuo myös mukanaan ison vastuun asioiden etenemisestä.

Entä mikä työssäsi on helpointa?

Helpointa on löytää jatkuvasti uusia kiinnostavia asioita ja kysymyksiä. Voisin jatkaa loputtomiin uusien aineistojen haalimista.

Mikä työssäsi on raskainta?

Tutkimusrahoituksen hakeminen ja epävarmuuden sietäminen niiden saamisen suhteen.

Entä mikä työssäsi on vaikeinta?

Tutkimusartikkelien kirjoittaminen on mielestäni vaikeaa, mutta vaikeutensa vuoksi myös palkitsevaa. Koen aina uudelleen haastavaksi sen, että saan tutkimani asiat sellaiseen tekstuaaliseen muotoon, että muutkin ymmärtävät mitä olen tutkinut ja miksi.

Mikä on ollut suosikki tehtäväsi?

Kysymykseen siitä, mikä työssäni on mukavinta viitaten, arkistotyössä vastaan tulee jatkuvasti upeita helmiä, kuten äärimmäisen kiinnostavien historian henkilöiden kirjeenvaihtoja, joihin voisin upota loputtoman pitkiksi ajoiksi.

Millaisia ammatillisia haaveita sinulla tällä hetkellä on?

Toivon, että pystyn väitöstutkimuksen valmistuttua jatkamaan teatterihistorian tutkimuksen tekemistä muodossa tai toisessa. Nautin kuitenkin myös toisenlaisista tehtävistä, joissa tutkijan taidoista hyötyä, kuten luennoimisesta ja keskustelujen vetämisestä. Ehkäpä haaveeni on saada jatkaa tällaisella monipuolisella tiellä.

Minkä ohjeen antaisit tutkijan urasta haaveilevalle nuorelle?

Seuraa omia kiinnostuksen kohteitasi, ja vaikka ne eivät näennäisesti liittyisikään parhaillaan opiskelemaasi aineeseen, kerro niistä rohkeasti opettajillesi. He saattavat yllättää ja antaa vinkkejä siihen miten voisit hyödyntää niitä opinnoissasi.

Opinnäytteiden kannattaa rakentua sellaisille aiheille, joista olet aidosti kiinnostunut. Toisaalta niiden tekemisen kautta saattaa löytyä sellaisia asioita, joita et ollut ymmärtänyt olevan olemassa!

Tutkijan työssä tarvitaan aika paljon epävarmuuden sietämistä rahoitusasioiden suhteen. Tutkimusrahoitusten kenttä on varsin kilpailtu ja toisinaan projektilleen saattaa joutua odottamaan rahoitusta pitkäänkin. Ennen kaikkea tutkijan työhön tarvitaan kuitenkin rohkeutta ja intoa seurata omia kiinnostusten kohteita!