



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN

2011

OPINNÄYTETYÖ

Huviretki ei-ymmärtämiseen

IRENE KAJO

*Minä lähtisin oikein mielelläni – mikäpä sen estäisi –
retkelle seurassa, johon kuuluisi pelkkiä ei-keitään.
Tietysti vuoristoon, minnepä muualle?*

(Franz Kafka, Huviretki vuoristoon)



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN

2011

OPINNÄYTETYÖ

Huviretki ei-yymmärtämiseen

IRENE KAJO

TEATTERIOPETTAJAN MAISTERIOHJELMA

TIIVISTELMÄ

Päiväys 29.9.2011

TEKIJÄ Irene Kajo	KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Teatteriopettajan maisteriohjelma		
KIRJALLISEN OSION/TUTKIELMAN NIMI Huviretki ei-ymmärtämiseen	KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ & LIITTEET 58 sivua + liite (2 sivua)		
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Huviretki vuoristoon			
SÄILYTETTÄVÄ MATERIAALI Kirjallinen opinnäytetyö			
Opinnäytteen saa julkaista verkossa	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista verkossa	<input checked="" type="checkbox"/> Kyllä <input type="checkbox"/> Ei
<p>Huviretki ei-ymmärtämiseen pyrkii purkamaan ja uudelleen jäsentämään käsitteitä esitys, esiintyjä, katsoja ja ohjaaja. Millainen on teatterin tekemisessä ja arvioinnissa käytettävä teatterin työkalupakki, joka rajoittaa alan uudentumista? Millaisia muutoksia teatterissa kaivataan etenkin teatteriohjaajan ja -opettajan tehtävässä? Työn pyrkimys on haastaa lukija pohtimaan teatteriopettajan ja -ohjaajan työhön liittyviä vallan käytön kysymyksiä ja pohtimaan millaista pedagogiikkaa itse tekijänä harjoittaa. Työ kuvaa ei-ymmärtämistä yhtenä tapana lähestyä teatterin tekemistä ja esittelee ei-ymmärtämisen pedagogiikan vaihtoehtoisena lähestymistapana.</p> <p>Työssä käydään läpi opinnäytteen taiteellista osiota <i>Huviretki vuoristoon</i> etenkin käsitteiden <i>toinen, ei-ymmärtäminen, ei-ratkaiseminen, välitila ja ahdistus</i> kautta. Tämän lisäksi olennaista aineistoa ovat nykyteatteria käsittelevä kirjallisuus, sekä erilaiset filosofiset ja taideteoreettiset tekstit.</p>			
<p>ASIASANAT ei-ymmärtäminen, ei-ratkaiseminen, välitila, toinen, ahdistus, pedagogiikka</p>			

Sisällysluettelo

<i>Johdanto</i>	7
<i>Lähtökohdat</i>	10
TYÖSKENTELYMAASTO	10
LÄHTÖKOHTANA EI-YMMÄRTÄMINEN	13
<i>Olemisesta ja jakamisesta</i>	16
ESIINTYJYYDESTÄ.....	22
OHJAAJANA	28
TOINEN LÄHESTYY	33
OSALLISTUJIEN OLEMISESTA.....	38
<i>Välissä ahdistaa</i>	42
AHDISTUKSESTA.....	42
VÄLITILA.....	47
<i>Ei-ymmärtämisen pedagogikka</i>	49
<i>Lähteet</i>	57

Johdanto

Seuraavassa kuvaan lähtökohtia taiteellis-pedagogisen opinnäytetyöni taustalla.

I

Reilu vuosi sitten kirjoitin seuraavanlaisen tekstin:

Yllätys näyttämöllä

Viettäessään rauhaisaa iltaa lavalla he havahtuivat yhtäkkiä siihen, ettei heillä ollut esitystä. Alkoi säntäily ja ryntäily, kunnes pellavatukkainen harjoittelija keksi, että yhteistuumin heidän tulisi pystyttää esitys. Ryhdittiin toimeen. Järjesteltiin heitä ympäri tilaa, laitettiin pimeyttä ja valoa. Tiivistettiin tunnelmaa, väliin muutama hauska lipsahdus, eläväisyyden takeeksi. Rohkeasti otettiin katsekontaktia kohti tyhjää katsomoa. Toinen seisoj toisaalla ja oli surullinen, toinen toisella puolella nauroi, kun surullinen katsoi. Yksi keksi soittaa päälle kapakkapianoa, sille taputettiin. Lopussa sammutettiin valot ja tultiin rivissä tyhjän katsomon eteen. Oltiin selviydytty, niin luultiin. Tuli ihmiset paikalle, mutta kukaan ei tiennyt, että todellisuudessa he olivat synkän tynnyrin pohjalla, kalpein kasvoin, yrittivät pilkistellä valonkaistaletta, mutta sitä ei näkynyt. Tynnyrissä haisi hiiva ja kostea puu. Kuului vain yleisön mylvivät alodit tai joukkonaurut, joista ei tässä pimeydessä ollut edes lämmikkeeksi.

II

Teatterin tekijänä olen aina ollut kiinnostunut teksteistä. Aikoinaan tulin teatterin pariin erilaisten lausuntakurssien kautta. Lausunnassa minua kiinnosti aikoinaan ja kiinnostaa yhä vapaus. Lausuja saa itse valita tekstit, joita työstää, ja tekstien kanssa työskentely voi olla hyvinkin vapaata, sillä sitä eivät sido samat lainalaisuudet kuin teatteriesityksen tekemistä. Katri Mehto kuvaa liseniaattityössään lausunnan erityislaatuisia mahdollisuuksia:

Lausunnan seurannaistaiteenomaisuuteen, ominaislaatuun, jossa lausunta ”lainaa” kaiken muualta (runoudesta, teatterista), liittyy myös postmoderni mahdollisuus, mahdollisuus nomadimaiseen asenteseen, jossa taide ja taiteilija ei tunnusta kotipesää, sääntöjä, traditioita, vaan yhdistää

siekailematta kaikkea mitä eteen sattuu, jonkinlaisena bricoleurinä, taiteellisten tilkkutäkkien tekijänä. Kuten Helena Sederholm on esittänyt, nykytaide voi olla tilapäistä, muodoltaan avointa, se voi olla prosessi, se voi olla paikallista, se voi muuttaa kontekstiaan, se voi lainata, käyttää kaikkea, sen sijaan että se olisi modernin taiteen kaltaisesti staattista, yhtenäistä, edistyksellistä, vakavaa, yhteiseen aatemaailmaan ja koulutettuun yleisöön tukeutuvaa. (2008, 180)

Lausunnassa olen nähnyt mahdollisuuden erilaisilla tekniikoilla leikittelyyn. Asia, joka vuosien aikana aikoi vaivata minua, oli lausunnan kytkeytyminen puheeseen. Mietin, mitä voisi olla lausunta ilman puhetta, mitä tekstin ilmaisu ilman sanoja? Seminaarityössäni ”Sanasta lihaksi” (2011), tarkastelin sitä, miten ilmaista tekstiä ilman puhetta ja etenkin miten ruumiillistaa tekstiä. Tekstillä tarkoitan tässä kirjallista materiaalia kuten runoja, novelleja, romaaneja, näytelmiä. Seminaarityössäni kuvaan lähtökohtiani tämän kysymyksen tarkasteluun seuraavanlaisesti:

Olen kokenut esiintyjänä ja katsojana, että tekstien esittäminen siten, että huomio on erityisesti puheessa ja lausuja on lavalla kertomassa tekstiä suoraan yleisölle, ei enää inspiroi minua. Tunnen, että ilmaisu rajoittuu lausunnan painolastin alla. Lausuntatraditiossa siis painotetaan hyvin puhuttua kieltä, jossa huomio on puheen ilmaisuvoiman tarkkuudessa. Tällöin huomion keskipisteenä on tietysti myös esiintyjän hyvin artikuloitu kokonaisuus, tietynlaisen ruumiillisen olemisen ideaali. Lausunta sisältää paljon puhetekniikkaan liittyvää oppimista ja sen erityistä arvostamista. Teksti puhuttuna on lausunnassa aina keskiössä. Välillä tuntuu, että itse teksti omana itsenäisenä olentonaan kaapataan lausujan sinnikkääseen työstöön ja tällöin se jopa katoaa tai kutistuu ilmaisultaan tiettyihin raameihin sopivaksi. Kärjistäen: lausunnassa teksti on ulospuhuttuja sanoja. Ainakaan en ole vielä nähnyt esitystä, jossa teksti olisi jotain muuta kuin puhetta, yhtäläillä, yhtä tasavertaisena osana olemassa, mutta ei sanoina. Olen nähnyt, miten äänet, liike tai muu vastaava voi tukea tekstiä, mutta en siten, että se korvaisi tekstin, olisi sitä. (2011, 6)

Lopetin seminaarityöni seuraaviin sanoin:

Kun etsitään reittiä ilmaista tekstiä ilman puhetta, ollaan eräänlaisessa välitilassa. Poistutaan tekstin sanojen viitoittamalta turvalliselta reitiltä

kohti tuntematonta. Kun sanat eivät enää valaise reittiä, on otettava kaikki aistit käyttöön ja lähdettävä hapuilemaan kohti uutta reittiä. (2011, 24)

Tälle reitille halusin lähteä opinnäytetyötä tehdessäni. Halusin ohjata esityksen, joka lähtisi samasta kysymyksestä: miten ilmaista tekstiä ilman puhetta, mutta joka vielä enemmän kuin aiemmissa kokeiluissa lähtisi kohti tuntematonta. Ajatuksenani oli, ettei mitään teatteriin liittyviä konventioita otettaisi annettuina, siis toteutettaisi niitä vain sen tähden, että näin on aiemminkin tehty. Tarkoitus oli yhdessä työryhmän kanssa tarkastella tutkivalla otteella sitä, miten monin eri tavoin tekstiä voi lähestyä. Ajatuksena oli, että tällainen lähestymistapa on portti jonnekin toisaalle, ehkäpä avarampaan maastoon, jossa voi pohtia omaa esiintyjyyttä ja esitystä ylipäänsä.

Olin turhautunut ja kyllästynyt ajatellessani sitä, millaisena teatterin tekeminen minulle näyttäytyi. Olin itse tynnyrin pohjalla, ja tavalla tai toisella sieltä oli päästävä pois.

Lähtökohdat

TYÖSKENTELYMAASTO

Lähtiessäni suunnittelemaan lopputyötä asetuin tietynlaiseen maastoon teatterintekijänä, johon on vaikuttanut muun muassa opiskeluni, esitykset, joissa olen ollut mukana, yleinen teatteria koskeva keskustelu, lukemani alan kirjallisuus ja keskustelut muiden teatterintekijöiden kanssa. Halusin tai en tietyt teatteriin liittyvät konventiot, odotukset ja oletukset vaikuttavat minuun. Voin asettua vastustamaan joitain tiettyjä teatterintekemisen traditioita tai pyrkiä ymmärtämään niitä, pohtimaan, miten ne minuun tekijänä vaikuttavat. Etenkin olen kiinnostunut pohtimaan sitä, mikä rajoittaa rohkeuttani kokeilla uusia asioita ja haastaa sitä, mitä olen aiemmin oppinut.

Harjoittelujakson aikana pohdin paljon sitä, miksi esityksiä ylipäänsä tehdään ja ketä varten. Tämä juontuu paljolti omista kokemuksista katsojana, toistuvasta tunteesta, että olen paikalla esiintyjä varten tapahtumassa, jossa he pahimmillaan vain esittelevät teknisiä taitojaan. Kysymys on siitä, miksi istun, yleensä vielä epämurkavalla penkillä, ja katson, kuinka esiintyjät toimivat, hikoilevat, nauravat, jännittävät jättäen minut ulkopuolelle, kokemuksestaan ulkopuoliseksi. Minussa oli toive, että voisin tulla kosketetuksi ja huomioduksi.

Harjoitteluprosessin alussa haastattelin kaikki mukaantulijat ja kysyin heiltä, millaisen teatteriesityksen he itse haluaisivat nähdä ja kokea. Tässä vastauksia:

”haluaisin tuntea itseni tosi tärkeäksi”

”ei olis valmiiksi pureskeltu, että mua koeteltais”

”haluaisin kokea jotain, joka herättää jotain, tunteita”

”haluaisin kokea ahdistusta, raja, kuinka pitkälle voi mennä ja miltä se tuntuu”

”olis kokemuksellinen, mistä tulee hyvä olo, piristää arjen yläpuolelle”

Itse koin erittäin tärkeäksi kysyä: mitä tällä hetkellä tarvitaan? Ajattelen, että teatteri on paikka, joka voisi vastata tähän tarpeeseen ja tunnen, että tämä kysymys liian usein unohdetaan teatteria tehdessä.

Halu päästä irti teatteriesitykseen liittyvien odotusten mukanaan tuomasta painolastista edellyttää sen kysymyksen tarkempaa pohtimista, mitkä asiat

ovat esteenä uuden kehittämiseksi. Teatteriesityksen peruskomponentteina voidaan pitää näyttelijää, ohjaajaa, esitystä ja katsojaa. Lyhyesti, ohjaaja ohjaa näyttelijöitä omien visioidensa mukaisesti ja tästä seuraa esitys, joka esityksessä esitetään katsojille. Niin sanottu perinteinen dramaturgia tuntui ahdistavalta, laskelmoidulta, tylsältä, yllätyksettömältä ja tuotteistetulta. Ne välineet, joilla teatteriesitystä arvioidaan, ovat se vankila, jonka muurien sisällä meidän tekijöiden oletetaan pysyvän, esimerkkeinä juoni, rytmi, jännite, ajoitus, aiheen läpäisevyys, tarkkuus, taitavuus, henkilöhahmojen psykologinen syvyys. Nämä välineet muodostavat teatteriesityksen työkalupakin, joka sisältää niitä komponentteja, joita teatteriesitykseen ajatellaan perinteisesti kuuluvan. Näistä komponenteista en ollut kiinnostunut. Halusin kokeilla ja kokea, mitä niiden tilalla voisi olla.

Ajatus relationaalisuuden estetiikasta tarjosi kiinnostavan näkökulman tekemiseen. Tätä käsittelee Nicolas Bourriaud kirjassaan *Relational Aesthetics* (1998). Lyhyesti kuvattuna relationaalisuuden estetiikka pyrkii olemaan itse olosuhteet, eli ei esimerkiksi esittämään, millainen on parempi maailma vaan olemaan sitä hetken verran. Relationaalisuuden ajatus kytkeytyi työskentelyyn kysymyksellä: mitä tarvitaan? Mitä nykymaailmassa elävä ihminen tarvitsee, mitä minä tarvitsen? Millaiseen esitykseen itse haluaisin mennä, miten haluaisin tulla kohdatuksi ja kohdelluksi?

Mistä sitten halusin päästä irti ja mitä tavoitella? Millainen on minulle ideaali tapa työskennellä, millainen unelmien esitys tekijänä ja kokijana?

Ideaalissa työskentelyssä luovuttaisiin kontrollista, hallinnasta ja sitä kautta pelosta. Pelosta, että se mitä teemme ei täyttäisi teatteriesitykseen liittyviä odotuksia, että sen ylipäänsä pitäisi olla jonkinlainen ollakseen kelvollinen. Luopuisimme teatterintyökalupakista, joka sisältää ne komponentit, joita yleisesti pidetään välttämättöminä esityksen osasina. Luopuisimme odotuksista, jotka koskevat valmista lopputulosta, eikä työskentelyä suuntaisi suorittaminen. Esityksen tekemistä eivät kahlitsisi mitkään teatterin tekemiseen liittyvät konventiot. Emme pyrkisi valmiiseen, vaan iloitsisimme keskeneräisyydestä ja siitä, ettemme tiedä, miten esitys tulee vaikuttamaan meihin ja muihin. Haluaisimme olla ei-yymmärtämisen tilassa. Kestäisimme epävarmuutta ja epämukavuutta. Emme pyrkisi tekemään miellyttävää esitystä vaan pitäisimme kiinni siitä, mikä meistä on kiinnostavaa ja

kokeilemisen arvoista. Emme pohtisi, onko se soveliaista tai mitä muut ajattelevat siitä. Uskoisimme, että jos jokin on minulle tarpeeksi kiinnostavaa ja merkityksellistä, sen täytyy olla sitä myös jollekin toiselle. Arvostaisimme sitä, jos yksikin ihminen saisi esityksestä jotain. Työryhmässä työroolit olisivat liukuvia siten, että halutessaan kukin voisi ottaa vastuuta ohjauksesta tai jostakin toisesta alueesta. Työtehtävät eivät jakautuisi sen mukaan, kenellä on mistäkin eniten kokemusta vaan kunkin oman kiinnostuksen mukaisesti.

Artikkelissa ”Että tapahtuisi jotain totta” (2005) Aila Lavaste siteeraa Leea Klemolan teatteripäiväjulistusta. Tässä julistuksessa Klemola kuvaa paljolti sitä, minkä ajattelen teatterin tekemisessä olevan oleellista.

Ainut syy minulle koskaan mennä vapaaehtoisesti teatteriin on toive siitä, että tapahtuisi jotain totta, että joku lakkaisi hetkeksi näyttölemästä. Että hetken voisi kokea sen, että joku uskaltaa paljastaa minulle, mitä hän oikeasti pelkää, toivoo tai ajattelee, että joku rohkenee ottaa sen riskin, että häntä pidetään mitättömänä, estyneenä, pinnallisena, rumana, tyhmänä, hoitoon ohjattavana, iljettävänä tai sääliettävänä. Että joku uskaltaisi paljastaa itsensä sillä uhalla, ettei hänestä sen jälkeen enää pidetä. (2005, 9)

Uskon, että jatkuvasti kontrolloimme tekemisiämme ja että teatteriesityksen valmistamiseen liittyy monia kontrolliin liittyviä kysymyksiä. Kontrolloimme itseämme harjoituksista alkaen, liittyen siihen, mitä uskallamme itsestämme paljastaa. Esitystilanne pyritään usein pitämään hyvin kontrolloituna, jotta esiintyjät, ohjaaja ja katsojat voivat koko ajan tietää, miten asiat etenevät. Esitystilanteessa oleellinen onkin kysymys siitä, kuka kontrolloi esitystä, kuka määrittelee sen, miten tilanteessa saa toimia, mikä on sallittua ja mikä kiellettyä, mitkä ovat ne odotukset, jotka kohdistuvat omaan tekemiseen, entä ne, jotka kohdistuvat katsojaan? Usein ollaan tietoisempia siitä, mitä odotetaan omalta työskentelyltä, ei niinkään siitä, mitkä odotukset ja oletukset kohdistuvat heihin, jotka tulevat katsomaan työtä. Näitä kysymyksiä halusin myös opinnäytetyössäni pohtia.

Kirjoittaessani tätä työtä löysin sattumalta vuonna 2008 tekemäni teatterimanifestin, jonka olen tehnyt opiskellessani Metropolia-ammattikorkeakoulussa teatteri-ilmaisun ohjaajaksi. Kiinnostavasti suurin osa manifestin teeseistä toteutui taiteellista osuutta ohjatessani, vaikka olin jo unohtanut sen olemassaolon.

Epätäydellisyyden manifesti

- Jos haluat miellyttää ja tunnet itsesi valmiiksi, lopeta välittömästi teatterin tekeminen.
- Luota intuitioon, luota pelkoon. Mitä epävarmempi olet, sitä todennäköisemmin olet jonkin aidon asian äärellä.
- Uskalla olla keskeneräinen, avuton, haavoittuva ja ruma.
- Katso yleisöä ja lopeta esiintyminen.
- Mokaa usein ja ole reilusti paska.
- Älä tarjoile valmiita maailmoja. Älä ole valmis.
- Jos et tiedä, mene kohti sitä.
- Jos esiintyessäsi tiedät tekeväsi jonkin roolin, liikkeen tai muun sellaisen hyvin, älä tee sitä enää koskaan.
- Kun esiintyessäsi vaivaannut, pelkäätkä tiedä, mitä tapahtuu, olet oikealla tiellä.
- Vältä naurattamista, eheyttä, kauneutta, sulkeutuvia rakenteita ja opettamista.
- Kokeile sitä, mitä et ole aiemmin nähnyt ja tehnyt.
- Työryhmän ei tule pyrkiä eheyteen tai samuuteen. Juhlikaa eriäviä mielipiteitä, kritiikkiä ja haastamista.
- Jos koko ajan on mukavaa, jokin on pahasti pielessä.
- Teatterin tekeminen, kuten elämä yleensä, ei ole pääsääntöisesti hauskaa — nauti siitä!

LÄHTÖKOHTANA EI-YMMÄRTÄMINEN

”En tiedä”, huudahdin soinnittomasti, ”enhän minä tiedä.” (Franz Kafka: Huviretki vuoristoon)

Opinnäytettä pohtiessani minulle oli oleellista, että työryhmäni kanssa uskaltautuisimme työskentelemään ei-ymmärtämisen tilassa. Käsite on problemaattinen, ja tulinkin siitä usein haastetuksi, esimerkiksi siten, että tiedämme jo niin paljon, ettemme voi olla ei-ymmärtämisen tilassa. Itse käsitteen olen poiminut Todellisuuden tutkimuskeskuksen julkaisusta *Ei-ymmärtämisen eteisessä* (2008). Ohjauksessani oli tarkoitus lähestyä tekstejä ei-ymmärtämisen kautta, ajatella tekstejä lähtökohtaisesti vieraina, aivan kuin uusina ihmisinä, jotka ensimmäisessä tapaamisessa harvoin paljastavat

rahtuakaan omasta sisimmästään. Eero Tapio Vuori avaa ei-ymmärtämistä väittämällä, että ”jos haluamme ymmärryksen huoneeseen, on kuljettava ei-ymmärtämisen eteisen kautta. Muuten joudumme näennäisen ymmärtämisen huoneeseen tai lukitun ymmärtämisen huoneeseen.” (2008, 28)

Ei-ymmärtämisen käsitteen pohtimiseen sain myös innoitusta Teatterikorkeakoulussa järjestetyltä Runolliset ruumiit -kurssilta, joka oli osa Näyttelijäntaide ja nykyaika -tutkimushanketta. Esa Kirkkopelto, hankkeen vastuullinen johtaja, työryhmineen käsitteli kiinnostavasti sitä, miten lähestyä tekstiä.

Suhde runoon on aluksi tiedostamaton. Tehdään runo itsellemme oudoksi. Ei yritetä ymmärtää. Tarkastellaan runoa ”virittyneessä” tilassa. Ja tästä tilasta annetaan merkitysten syntyä, jos ne ovat syntyäkseen. Oma ruumiimme kohtaa runon jonakin vieraana ruumiina. Suhde on näin alusta asti ruumiillinen. (2009, 2)

Olenaisimpana mieleeni jäi ajatus juuri vieraaksi tekemisestä. Ei siis oleteta tekstin olevan jonkinlainen, esimerkiksi analysoimalla sitä, vaan tutustutaan siihen kuin vieraaseen ihmiseen ilman että todella voi tietää, millaiseksi kohtaaminen sen kanssa muodostuu. Ajattelen, että ei-ymmärtäminen sisällyttää itseensä tämän, että se on vastakohta haltuunotolle ja tietämiselle.

Työskentelyn alussa tavoittelin paljon sitä, mihin ei-ymmärtämisen kautta mennään, mutta ajan kuluessa näkökulmani muuttui. Nykyään ajattelen ennemminkin niin, että kyse ei ole siitä, että mentäisiin jonnekin, vaan siitä, että ollaan paikassa, ei-ymmärtämisen tilassa tai paremminkin ei-ymmärtämisen ja ymmärtämisen välissä, ei-ymmärtämisen eteisessä. Aiemmin ajattelin, että välitila on portti jonnekin, ehkäpä alitajuiseen ja tiedostamattomaan, nykyään, että välitila on tila, itse päämäärä, ei reitti. Miellän välitilan tilaksi, joka on välillä:

- ymmärtämisen ja ei-ymmärtämisen
- tietämisen ja ei-tietämisen
- hallitun ja hallitsemattoman
- tiedostetun ja tiedostamattoman

Välitila on tila, jossa nämä molemmat ovat läsnä.

Ei-ymmärtämisen lisäksi muita tärkeitä käsitteitä, jotka kulkivat mukana

harjoitteluprosessin aikana, olivat:

- raja, kynnys
- välitila, välinen
- ei-yymmärtämiseen liittyvät ei-tietäminen ja ei-ratkaiseminen
- intuitio, suggestio, hypnoosi
- toinen
- ahdistus

Olemisesta ja jakamisesta

Käsittelen seuraavassa ohjaustani suhteessa lähtökohdissa esiteltyihin teemoihin. Miten nämä kysymykset konkretisoituivat opinnäytteeni taiteellisessa osiossa?

Taiteellinen osio toteutui helsinkiläisessä harrastajateatteri Kellariteatterissa. Harjoittelimme lokakuusta 2010 alkaen, ja tapahtumat, yhteensä 12 kappaletta, sijoituivat aikavälille 19.2.–12.3.2011. Kaikki työryhmäläiset itseni mukaan lukien olivat Kellariteatterilaisia, iältään 19-31 vuotta.

Työskentelyn pohjana oli kunkin valitsema teksti, joita ei missään vaiheessa käyty sanallisesti läpi. Näiden lisäksi käytimme yhteisinä teksteinä Kafkan novelleja. Työryhmän kanssa paneuduimme harjoitteluvaiheessa etenkin seuraaviin teemoihin:

Teksti — sanat — kieli

- tekstin hajoaminen ja kasaantuminen jälleen yhteen
- miten kielen/tekstin rakenne tulee näkyväksi, kuulluksi
- kuuleminen on aistimista, miten kuuleminen voi olla ruumiillinen kokemus
- Ruumis ja teksti
- tekstin ruumiillistaminen, millaista ruumiillisuutta teksti tuottaa
- tekstin kohtaaminen toisena/vieraana ruumiina vastakohtana haltuunotolle
- miten teksti ja sanat vaikuttavat tekijän ruumiiseen
- Toinen = ”yleisö”
- katsojasuhde ei ole itsestään selvä ja annettu, vaan problematisoidaan siten, ettei kukaan joudu automaattisesti katsojaksi ns. perinteisessä/ritualisoidussa muodossa
- sen pohtiminen, miten näitä rituaaleja voi muuttaa, millainen toisenlainen rituaali esim. sisääntulo teatteriin voi olla
- miten kohdata toinen tekstillä, miten koskettaa toista tekstillä, tässä eri aisteihin paneutuminen

Hypnoosi/transsi/suggestio

- kysymyksenä voiko tekstiin hypnotisoida, tekstistä hypnotisoitua, ylipäänsä sen pohtiminen mitä hypnoosi on

Intuitiiviset esillepanot

- teksteistä lyhyessä ajassa tehnyt esillepanot, ajatus toimia ilman analyysia ja ymmärtämistä luottaen ensimmäisiin mielikuviin

Välitila

- Onko välitila hallitun ja hallitsemattoman välissä vai missä? Mihin välitilasta mennään vai onko koko idea olla siinä, ei poistua sieltä? Ollaan siis kynnyksellä, jota ei ylitetä, sen pohtiminen, miten tämä ylittää sisä- ja ulkopuolen vastakkaisuuden.
- millainen on kielen välitila
- välitilan yhteys intuitiivisuuteen

Harjoittelun ja tapahtumien aikana keskustelimme teatterin tekemiseen liittyvistä käsitteistä ja päädyimme käyttämään seuraavia:

<i>Lähtökohta</i>	<i>Muunnos</i>
esitys	tapahtuma, huviretki
katsoja	toinen, katsoja/kokija
esiintyjä	tekijä, palvelija, työntekijä, esiintyjä

Toisille jaettavaksi muodostui löyhästi teksteihin perustuva kokonaisuus nimeltään *Huviretki vuoristoon*. Kutsun *Huviretkiä vuoristoon* tapahtumaksi, erotuksena esitykseen. Tarkemmin kutsuisin sitä kokemukselliseksi tapahtumaksi tai sitten määrittämättä ainoastaan *Huviretkeksi*. Tapahtuma tuntui toimivalta määritelmältä *Huviretken* muodon tähden. Se muistutti rakenteeltaan hieman huvipuistoa tai vanhanaikaista bordellia, jonne ihmiset tulevat viettämään aikaa ja halutessaan saavat mennä laitteisiin tai yksityisiin huoneisiin. Ihmiset, jotka tulivat paikalle, luovuttivat aluksi kaikki henkilökohtaiset tavaransa ja saivat valita itselleen mieluisan istuinpaikan tilasta, jota aloimme kutsua välitilaksi. Tämän jälkeen he saivat kirjeen, jossa oli seuraavanlainen teksti:

Tervetuloa Huviretkelle vuoristoon

Istut tällä hetkellä tilassa, joka on paikka sinua varten. Täällä voit viettää aikaa omassa rauhassasi. Tilassa tarjoillaan teetä ja tekstejä luettavaksi. Tarjoiltavat tekstit ovat olleet lähtökohtina työskentelyssämme.

Halutessasi voit lähteä kokeilemaan, millaisia tapahtumia eri ovien takaa löytyy. Voit myös viettää koko huviretken tässä tilassa, jos haluat. Voit itse määritellä, kuinka moneen tapahtumaan osallistut. Tapahtumiin tullaan noutamaan halukkaita tietyn väliajoin. Osallistuminen kaikkiin tapahtumiin on vapaaehtoista, ja voit milloin tahansa poistua tilasta, johon olet mennyt. Et voi tehdä virheitä tai toimia väärin. Kysy neuvoa, jos jokin asia jää epäselväksi.

Voit lähteä huviretkeltä milloin haluat. Kerro tästä frakkipukuiselle henkilölle. Tällöin sinulle tullaan avaamaan ovi ja saat takaisin henkilökohtaiset tavarasi. Sisäänkäynnin vieressä on kirja, johon voit halutessasi kirjoittaa tunnelmiasi huviretkeltä.

Voit viipyä huviretkellä aina klo 21 asti. Viittätoista minuuttia ennen kuin ovet sulkeutuvat asiasta kerrotaan osallistujille.

Toivotamme sinulle antoisaa retkeä.

Ihmisiä noudettiin erilaisiin tapahtumiin, joita tilassa oli. Näitä olivat:

Aistihuone

Erilaisin harsoin rajattu tila, jossa oli monenlaisia astiärsykeitä: tuoksuja, syötäviä asioita, erilaisia laatikkoja avattavaksi, ääninauha kuunneltavaksi jne. Tilaan otettiin 1–3 ihmistä kerrallaan. Verhon takana oli kaksi työryhmäläistä, jotka liikkuvat, ja näitä varjoja sai seurata, jos halusi. Toinen työryhmäläisistä soitti välillä klarinettia. Tilasta sai poistua milloin halusi.

Esitys ei-kenellekään

Yhdelle ihmiselle kerrallaan tehtävä tapahtuma, jossa yksi työryhmästä soitti pianoa ja tilaan tulijan oli mahdollista liikkua miten halusi. Näin syntyi yhteistyönä esitys ei-kenellekään, joka päättyi kaukaisuudesta kuuluviin aplodeihin.

Takatila

Takatilaksi kutsuttiin kahta hyvin pientä huonetta, joissa kaksi ryhmäläistä työskenteli pohjanaan Kafkan novelli Korppi novelli ja Hanna Haurun romaani Kuolleitten saari. Toinen huoneista oli lavastettu lumiseksi, ja toisessa oli pahvinpaloja ja kynttilöitä. Taustalla soi radion kohinaa ja tekniset halausohjeet. Se, mitä takatilassa tapahtui, muuttui aina joka tapahtumassa.

Tekijät muuntelivat myös tapaa, jolla olivat kontaktissa takatilaan tulijoihin. Erotuksena muihin tapahtumiin tekijät olivat suurimman osan ajasta selkeästi roolissa.

Suggestiomatka

Kafkan Huviretki-novellista ja perussuggestiotekstistä oli tehty yhdistelmä. Ihmiset saivat maata retkialustoilla, ja yksi työryhmästä luki tekstin rauhallisella äänellä

Suggestionauhat

Välitilassa oli kaksi erilaista suggestionauhaa. Toinen käsitteli koirarodun valintaa, toisessa luettiin numeroita yhdestä kahteensataan.

Vessat

Toinen vessoista oli muutettu vedenalaiseksi maailmaksi, jossa soi äänimaisema ja valo sihtaantui ja eli eri tavoin asetettujen kristallien kautta. Henkilö, joka ohjattiin tilaan, istui penkillä, joka oli irrotetun pesualtaan tilalla, ja hän sai upottaa jalkansa vesiastiaan. Tämän jälkeen hänen niin halutessaan hänen jalkansa pestiin ja hän sai käsiinsä tuoksuvoiteen. Sitten hän sai viettää tilassa niin kauan aikaa kuin itse halusi. Tämä huone oli käytössä yhdessä tapahtumassa.

Toinen vessa toimitti vessan tehtävää, mutta siellä soi sama äänimaisema kuin edellisessä ja se oli valaistu eri tavoin kuin muut tilat.

Oleellinen osa tapahtumaa oli se, etteivät osallistujat olleet missään erillisessä tapahtumassa, joihin heitä noudettiin, vaan heillä oli mahdollisuus viettää aikaa välitilassa omassa rauhassaan esimerkiksi lukien tai ollen tekemättä mitään.

Huviretki vuoristoon -tapahtumassa otimme käyttöön toimistoa lukuun ottamatta kaikki Kellariteatterin tilat, myös vessat. Ajatus oli, että heti kun ovi avautuu, tulija on jo tilanteessa, ei siis odota, että ovi avautuu varsinaiseen teatteritilaan. Tapahtuma laajeni myös kotiin vietävän esityksen muodossa. Esitys oli kirjekuoressa, ja sen sai avata milloin itse parhaaksi näki. (Esitys liitteenä.). Ajatukseen kotiin vietävästä esityksestä saimme vaikutteita Todellisuuden tutkimuskeskuksen esityksestä Mail Order Experimance

[MOE] – Kotiin tilattava kokemusesitys. TTK:n nettisivuilla tekijät itse kuvaavat esityksen olevan esitystaiteellinen kokeilu, joka kysyy: mikä esitys on? Ja erityisesti mikä on katsojan osuus esityksen syntymisessä? Kotiin vietävässä esityksessä kiinnostavaa on tapahtuman/esityksen laajentuminen irti teatterin tiloista. Siinä katsoja on enää hyvin vähän tekijöiden kontrolloinnin alaisena, sillä hän saa itse määrittää miten ja milloin esityksen toteuttaa.

Osana *Huviretki vuoristoon* -tapahtumaa yksi työryhmäläinen työsti tuoleja, joita kävi sijoittamassa eri puolille Helsinkiä. Tuoleista ei kerrottu tulijoille, vaan ihmiset saattoivat satunnaisesti bongaila niitä eri paikoissa kaupungilla.

Toiveena olisi myös ollut jollain tavalla aloittaa tapahtuma ennen kuin ihmiset tulivat paikalle, mutta tämän suunnittelu jäi keskeneräiseksi. Puhuttiin esimerkiksi siitä, että jokainen saisi henkilökohtaisen kirjeen ennen tapahtumaan tuloa tai ihmiset noudettaisiin tapahtumaan eri puolilta Helsinkiä, jolloin kukin tulisi paikalle omaa henkilökohtaista reittiä pitkin. Teatteritilat ovat yleensä hyvin tarkkaan rajattuja laatikkoja. Ne on järjestetty siten, että yleisölle on tietty paikka, esiintyjille toinen, tämän lisäksi ovat odotustilat, vessat jne. Tilaratkaisut usein jo järjestävät perinteisen positiot katsojalle ja esiintyjille. Ohjauksessani minua kiinnostikin ajatus siitä, miten teatteritila voisi laajentua ja miten esitys voisi laajentua erilaisiin tiloihin. Harjoittelun edetessä aloin yhä enemmän pohtia sitä, mikä tila teatteri on ja missä se voi sijaita: ruumiissani, katsojassa, ulkona, sisällä, rajattuna, rajattomana, *mielentilana*.

Ohjausprosessin aikana palasi mieleeni useasti Lassi Nummen runo *Tila* joka oivallisesti käsittelee runon keinoin tilaan liittyviä kysymyksiä, joita harjoittelussa pohdimme.

Tila?

Tämä huone on tila

*– tuolien väli, välimatka seinään, katseen kantama
tuonne perälle, valossa tai hämärässä*

käytävä ulos, kaupunki, maailma.

Päivä ja yö. Rakkaus

on mielen tila, riemu, murhe. Kuolema.

Sarastus. Ylösnousemus. Elämä,

itse elämä on tila, ulottuvuudet kaikkiin suuntiin,

avaruus, josta milloin tahansa voi syöksyä

taivaan kappale irronnut, matkalla

mustaan aukkoon

niinkuin koko maailma voi mikä hetki hyvänsä

syöksyä mustaan aukkoon

vieden kaikki, osakkeet ja osakkaat,

koko pörssin, joka vielä äsken

talouden tilan kääntyessä suotuisaksi

kohosi pilviin.

Jokainen tila on tilanne,

jokainen tila on tilaisuus

joka on otettava hallintaan

aikaa, läsnäoloa, ulottuvuuksia kuunnellen.

Sen voi tehdä vain

joku jolla ei ole ulottuvuuksia,

piste maailmankaikkeudessa.

Ihmistajunta.

Sinä. Minä.

Lassi Nummi (2000)

Mikä sitten on se tila ja paikka, jossa ihminen on? Ihminen on tässä ja nyt.

Mitä sitten on tässä olemisen? Tässä hetkessä olemisen on olemista menneen

ja tulevan välissä, olemista, jossa ei antaudu kummallekaan. Ehkäpä tässä ja nyt olemisessa on luovuttu tilanteen kontrollista. Teatterissa puhutaan paljon tässä hetkessä olemisesta, siitä että esitys ”onnistuu” parhaiten, kun esiintyjät ovat tässä ja nyt, illuusiassa, että kaikki mikä tapahtuu on uutta. Toisto on usein problemaattista. Tällöin takana ovat kokemukset, joita yritetään toistaa, ja usein tyypillisesti käy niin, ettei siihen enää kyetä, jolloin koetaan epäonnistuminen. Tämä on haasteellista etenkin perinteisten tekstiin pohjautuvien näytelmien esittämisessä, sillä niissä on usein tarkoin määritelty, miten tulee toimia ja missä rytmissä. Myös tapa olla kontaktissa toisiin esiintyjiin ja yleisöön on useasti etukäteen määritelty, joten liikkumavaraa on vähemmän.

ESIINTYJYYDESTÄ

Millaiseksi muodostui esiintyisyys tapahtumassa? Jollain tapaa esiintyisyys asettui vasten sitä, minkä voimme mieltää perinteiseksi näyttelijäntyöksi, jota hallitsee erityisesti yksilökeskeinen ajattelu. Millaista olemisen tapaa yksilökeskeisyys tuottaa? Mistä tähän nojaava esiintyjä saa palautteen ja kokemuksen siitä, että hän tehnyt työnsä hyvin?

Näyttelijäntaide on yksilökeskeistä. Tähän ajatteluun meitä valmennetaan erilaisten koulutusjärjestelmien kautta ja etenkin julkisuudessa käytävässä keskustelussa ja näyttelijäntyötä koskevassa uutisoinnissa. Näyttelijäntaide korostaa yksilön tekemisen laatua hänen omassa suorituksessaan, yksittäisessä roolissa. Julkisuus tietysti rakastaa tähtiä ja nostaa mielellään valitsemiaan henkilöitä erityislahjakkuuksiksi. Mutta julkisuus on vain pieni osa yksilökeskeisyyden korostumista. Yleisesti on vakiintunut puhetapa, joka korostaa näyttelijän työtä tekevän yksilöllisiä ominaislaatuja. Pääsääntöisesti esimerkiksi *Helsingin Sanomat* teatteriesitysten arvosteluissa nostaa esille näyttelijöitä sen mukaan, olivatko he esimerkiksi ”herkullisen hyviä” tai ”ylivirittyneitä”. Keskustellessa ihmisten kanssa, jotka ovat harjoittelemassa jotakin näytelmää, korostuu usein oma kamppailu roolityön kanssa, ei niinkään koko esitys ja sen merkitys esiintyjälle.

Ville Sanqvist kirjoittaa *Teatterikorkeakoululehdessä* (2011) artikkelissa ”Roolin suhde näyttelijään” seuraavasti:

Näyttelijä voi halutessaan keskittyä vain oman teoksensa työstämiseen.

Se minkäläistä teosta, kokonaisuutta, esitystä, hänen roolinsa on osa, ei välttämättä näyttelijää kiinnostaa. Eikä sen onnistuneen lopputuloksen kannalta tarvitsekaan kiinnostaa. (2011, 43)

Tämä lienee melko yleinen ajattelutapa ja mielestäni kertoo jotain hyvin oleellista teatteriesityksen rakentamisesta ja työroolien rajoista ja rajoitteista.

Oma yksilösuoritus nousee merkitykselliseksi. Muistan useita esityksiä, joissa esiintyjän ominaisuudessa olen tyytyväisenä hoitanut omaa tonttiani, mutta ajatellut, että esitys itsessään sisältää paljon elementtejä, jotka olisin tahtonut tehdä toisin. Pahimmillaan olen ajatellut, että esitys on huono, mutta tyytynyt siihen, että hoidan hommani. Tähän vaikuttaa sekin, että esiintyjänä osallistumiseni kokonaisuuden muokkaamiseen on usein rajoitettu.

Esiinnyin useammassakin esityksessä suunnitellessani ohjausta ja harjoituskauden aikana. Mieleeni jäivät tietyt saamani palautteet, jotka olivat tämän kaltaisia:

”sä olit tosi hyvä, mutta X oli jotenkin pihalla, ja se vähän häiritsi”

”olisi pitänyt kiinnittää huomiota rytmiin, nyt monet vaihdot oli ihan samanrytmisiä, mutta Y oli kyllä todella hyvä”

”sinä ja X olitte kyllä parhaimmat, mutta ne muut ei olleet oikein uskottavia”

Kiinnostavaa on se, että tämäntyyppistä palautetta tulee todella usein, siis palautetta, jossa keskitytään tiettyihin yksilösuorituksiin ja siihen, miten ne onnistuivat tai eivät onnistuneet. Yleinen tapa on arvioida esitystä teatterityökalupakilla, johon kuuluvat edellä mainitut rytmi, vaihdot, jännite ynnä muut, jolloin esitys voidaan pilkkoa yksittäisiksi osasiksi ja niitä voidaan arvostella. Tämä on erittäin epäkiinnostavaa, etenkin sen vuoksi, että arvioista kuuluu, ettei katsoja ole tullut kohdatuksi tai kosketetuksi, vaan ennemminkin hän on suorittanut teatteriesityksessä käymisen ja tietää hyvin, mitä siltä odottaa.

Pamela Tola haastatteli ja kuvasi kirjaansa *Miksi näyttelen* (2007) lukuisia suomalaisia näyttelijöitä. Lähes poikkeuksetta kaikki vastaukset käsittelevät näyttelijän työtä näyttelemisenä, esillä olona. Yksilökeinen työtapa tuli myös vastuksissa esille.

Ilkka Heiskanen: Miksi näyttelen?: Olen addikti väkeville tunteille. Minä heikko ihminen! Näyttelen itseäni varten! (2007, 94)

Riina Uimonen: Luultavasti jokaisella näyttelijällä on jonkinlainen tarve olla esillä, itselläni on ainakin. Kun mietin, miksi haluan näytellä, on narsismi ainakin osasyynä tässä. Seurassa olen usein aika hiljainen ja ujo, näyttämöllä voin päästää irti noista tunteista. (2007, 138)

Tämä on tietysti täysin ymmärrettävää, sillä onhan näyttelijän koulutuskin oman itsen harjoittamista esillä oloa varten. On ainakin vaikea kuvitella, että esimerkiksi Teatterikorkeakoulun näyttelijäntyönlaitoksella pohdittaisiin vakavasti sitä, voiko näyttelijän ammattia toteuttaa siten, ettei esimerkiksi ole ”lavalla” ollenkaan, vaan itsen tilalla on vaikkapa tuoli tai ääninauha. Tai mitä on näyttelemisen, jossa ei enää näytellä?

Kun näyttelijän työ on näin valmiiksi pedattua, miten siihen soveltuvat nykyteatterin tarjoamat uudet muodot? Mitä tapahtuu näyttelijälle, joka haastetaan luopumaan näyttelemisestä? Mitä tapahtuu ohjaajalle, jos hänen tärkein tehtävänsä ei olekaan seurata näyttelijäntyöskentelyä ja ohjata sitä tavalla, joka palvelee kokonaisdramaturgiaa? Mitä tekee ohjaaja, jos lavalla ei olekaan ketään? Entä katsoja, joka kuvittelee pääsevänsä katsomon hämärään seuraamaan sopivan etäältä muiden kokemia tunteita ja tapahtumia? Kaiken takana voi myös ajatella olevan kysymyksen: mitä ja ketä varten teatteria ylipäänsä tehdään?

Näyttelemisen käsitteeseen kuuluvat olennaisesti ammattirajat: kuka on näyttelijä ja kuka ei? Perinteisen ajattelun mukaan oikea näyttelijä on Teakin näyttelijäntyönlaitokselta valmistunut, Tampereen Näytykin saattaa mennä, mutta monenlaisista ammattikorkeakouluista valmistuneet teatteri-ilmaisun ohjaajat ynnä muut eivät tätä titteliä itselleen saa, saattavat jopa uhata oikeita näyttelijöitä yrittämällä heidän tontilleen. Puhumattakaan sitten ”pystymetsäläisistä”, joiden on hyvä tehdä töitä ainakin parikymmentä vuotta ennen kuin saattavat saada mahdollisuuden käyttää nimitystä näyttelijä.

Yhtenä esimerkkinä asian konkretisoitumisesta: kävin katsomassa keväällä Teakissa esityksen, jossa koeteltiin esitysmuodon rajoja. Toisen ajan esityksestä katsoin näytelmää, toisen puolen olin takatilassa, jossa sain katsomosta käsin seurata esiintyjien valmistautumista. Kiinnostavimmaksi osaksi esitystä minulle muodostui maskeeraajien ja puvustajien työ. He valmistelivat esiintyjä, viettivät aikaa virkaten ja valmistellen rekvisiittaa. Heidän olemisensa tapa verrattuna näyttelijöiden tapaan olla oli erityisen

kiinnostavaa. Kun esitys loppui, näyttelijät tulivat kumartamaan, mutta puvustat ja lavastajat eivät. Olin pettynyt, sillä olin seurannut heidän työskentelyään puolet esityksestä ja nähnyt sen oleellisena osana esitystä. Kuitenkin joku/jotkut olivat määritelleet, että aplodit kuuluvat näyttelijöille, ja että ainakaan tässä tapauksessa puvustajat ja maskeeraajat eivät kuulu tähän ryhmään. Kysymys liittyy myös ammattirajojen valvontaan. Esimerkiksi näyttelijäntyön ajatellaan olevan jotain niin erityistä, ettei kuka tahansa voi tuosta noin vain alkaa näytellä ja selviytyä tehtävästä vieläpä hyvin, vaikka tiedämme, että näinkin voi tapahtua. Sama koskee ohjaajan tehtävää.

Terike Haapoja kuvaa *Teatterilehdessä* (2005) kiinnostavasti samanlaisia tunteja:

Mietin haastatteluun tullessani, että miksi vaikkapa näyttämömies on näyttämöllä monesti kiinnostavampi kuin näyttelijä. Ajattelen sen johtuvan siitä, että näyttelijätekee usein niin puhdasta ja eheää muotoa. Jos fiktio on liian eheä, jännite sen jatoden väliltä katoaa. Virtuottisuus jättää katsojan helposti ulkopuoliseksi esityksenmaailmassa. (2005, 12)

Yksilökeskeisessä työtavassa esityksen rakenne voi alkaa hallita esiintyjää. Kun rakenne on etukäteen tarkasti määritelty ja kontrolloitu, esiintyjän varmuus kasvaa. Tämä tekee hänen työstään helposti vähemmän elävää, etäistä ja ulkokohtaista. Yksilökeskeinen näyttelijä operoi teatterin työkalupakilla, hänen ammattitaitoonsa kuuluu muun muassa tarkkuus, virtuottisuus, eläytyminen, ajoituksen hallinta, kehon ja puheen hallinta. Yksilökeskeisessä työtavassa oleellista on ulkopuolelta tuleva palaute, jota antaa esisijaisesti ohjaaja. Hän kertoo näyttelijälle, miten tämä on työstään suoriutunut. Omat sisäiset kokemukset sivuutetaan helpommin, sillä niillä ei ole merkitystä esityksen kokonaisuuden suhteen.

Nykyteatteri tarjoaa näyttelijälle haasteita. Se laajentaa käsitystä siitä, mikä on näyttelemistä, ja odottaa näyttelijältä uudenlaista osaamista, joka ei enää nojaa onnistuneeseen yksilösuoritukseen tai koulutuksessa hankittuihin teknisiin taitoihin. Artikkelissa ”Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa” (2011) Hanna Helavuori kuvaa, mitä esiintyjä nykyteatterissa muun muassa on:

Voisin ehkä puhua paikalta siirretystä ja sivuun astuvasta esittämisestä. Virtuottisuuden sijaan ”ei mitään”, ”läpinäkyvyys”, ”välittömyys”, ”kökköys”, ”kömpelyys”, ”luonnosmaisuus” ovat sanoja, joilla voisi

luonnehtia esittäjän työtä. Ehkä myös sanalla ”esinemäisyys”, jolla tarkoitan sitä, että esiintyjä suorittaa tehtäviä ilman, että hän yrittää ilmaista mitään ennalta sovittua. (2011, 103)

ja jatkaa myöhemmin

Nykyteatterissa esiintyjä on myös tällainen kokemuksellisen ja aistimellisen esittämisen ”tutkija”, joka tarkastelee esittävyyttä sekä oman että myös katsojan/osallistujan kokemuksen kautta. (2011, 105)

Nykyteatterissa esiintyjä astuu sivuun, ja näin otetaan askel pois ihmiskeskeisyydestä ja sitä kautta yksilösuorituksen merkityksellisyydestä. Virtuoottisuus, jonka voisi ajatella olevan yksi perinteisen teatterin keskeisimpiä elementtejä, lakkaa olemasta merkityksellistä tai kiinnostavaa. Kiinnostavampaa on särö. Tämän särön kautta ajattelen myös kohtaamisen toisten kanssa olevan mahdollisempi. Esiintyjän ja katsojan välissä ei ole niin paljon rakenteita suojaamassa nähdyksi tulemiselta. Nykyteatterissa esiintyjänä oleminen on myös usein kytköksissä katsojaan, hän on tapahtuman merkityksellinen osa eikä väistämättä katsomon pimeyteen hukkuva kasvoton hahmo, joka tulee näkyväksi vasta loppuaploдий aikana. Tämä vaatii esiintyjältä aivan uudenlaisia taitoja. Hänen vastuunsa kokonaisuudesta kasvaa, eikä hän voi tuudittautua siihen, että ohjaaja kertoo, onko hänen ”suorituksensa” hyvä. Ajattelen, että uutta etsivässä teatterityötavassa oleellisia taitoja esiintyjällä ovat muun muassa kyky itsenäiseen työskentelyyn, epävarmuuden ja keskeneräisyyden kestäminen, itseohjautuvuus, tietoisuus omista tarpeista ja haluista, tutkimuksellinen ajattelutapa, läsnäolon taito, perehtyneisyys kontrollin ja vallankäytön kysymyksiin, valmius luopua yksilökeskeisestä työtavasta ja vastuun ottaminen kokonaisuudesta, valmius monitieteelliseen työskentelyyn, itsearviointi, kyseenalaistava ja uutta etsivä ajattelu sekä valmius liukua työroolista toiseen.

Millaiseksi sitten työryhmäläisten oma kokemus muodostui siitä, millaisia esiintyjä he olivat? Haastattelussa kysyin heidän kokemuksiaan omasta esiintyjyydestään tapahtumassa.

”mun mielestä ratkaisevaa siinä retkessä oli just se että jos sä meet näytelmään, niin yleensä se on silleen et ne näyttelee mahdollisimman hyvin niiden maailmaa ja katsojana sä sukellat niiden maailmaan, tässä meni

enemminkin niin että katsoja sulkeltaa omaan maailmaan”

”me luotiin maailma ihmisen... ihmisen oma maailma tuotiin ihmisen ulottuville”

Vastaukset kuvaavat mielestäni sitä, miten esiintyminen perinteisessä merkityksessä menettää merkityksensä. Esiintyjä ikään kuin siirtyy syrjään, samaan tapaan kuin Helavuori edellä kuvaa esiintyjän tekevän nykyteatterissa. Osallistujan kokemus muuttuu esiintyjää olennaisemmaksi.

Osa myös koki, että heillä oli selkeä rooli, joka poikkesi arkiminästä.

”Olin todellakin roolissa... kokeilin hetkiä että en ollut ja silloin menetin kontaktin toiseen, eikä synkannut kokijan kanssa. Ihminen oli sekunnin huoneessa ja lähti pois, heti kun avasin suuni sain jäämään, oli draaman kaari”

”käytävässä sama rooli kuinolin töissä ravintolassa, olin palvelijana...”

Kiinnostavasti osa havainnoi, että koki esiintyvänsä vaikkei olisi ollut fyysisesti läsnä.

”Aiemmin ajattelin että kun mä näyttelen mä esiinnyn, nyt taas se miten ikinä mä olenkaan, jos se on jollain tavalla symbolistista sille katsojalle, se on esiintymistä. Jos mä lähden esiintymispaikalta, se on myös esiintymistä että mä en ole siellä, se on sille ihmiselle merkityksellistä.”

”koin, että meillä olisi ollut esitys ilman varjojuttuakin, ei siihen välttämättä ketään tarvitse, siellä on meidän jälki, meidän harjoittelun tulos, se oli vain sellaista lisämauste, että siellä oli liikettä, elävää ihmistä”

”mulla kyllä muuttu suhde esiintymiseen vahvasti, se mielikuva kun loppujenlopuksi huomaa että kaikenlainen oleminen on esiintymistä... sua ei tarvitse edes nähdä, olla edes samassa huoneessa, sekin jo merkitsee”

Tekijöillä oli myös kokemus siitä, miten esiintyminen oli yhteistä olemista, ja että se itsessään oli riittävää.

”tuli ajatus miten esiintyjät ja yleisö ollaan samassa tilassa, jotenkin vaan ollaan”

Kokemukset esiintyjänä olosta vaihtelivat siis suuresti eri ihmisten kesken ja tapahtuman sisällä.

OHJAAJANA

Lopputyötä tehdessäni asetuin ohjaajan rooliin. Traditionaalisesti ohjaajalla nähdään tiettyjä tehtäviä, kuten näyttelijöiden ohjaaminen, kokonaisuudesta huolehtiminen ja omaan taiteelliseen näkemykseen perustuva kokonaisuuden hallinta.

Teatterilehdessä (7/2005) artikkelissa ”Ohjaajan tontin uudet rajat” on eri teatterintekijöiden käsityksiä ohjaajan tehtävästä. Haastateltu on muun muassa Kaisa Korhosta, joka puolustaa ohjaajan olemassaoloa ja jopa pelkää ohjaajuuden katoamista. Hänen mukaansa ”ohjaajassa kiteytyy ajattelija, fokuosija, valitsija, innoittaja, innoittaja sekä päättäjä” (2005, 10).

Etenkin näistä minua kiinnostavat sanojen 'valitsija' ja 'päättäjä' merkitykset.

Ohjaaja siis päättää ja valitsee, omasta tehtävästään käsin hän on tähän oikeutettu. Pahimmillaan ja yleisimmillään ohjaaja määrittelee sen, mikä on kiinnostavaa, ”hyvää näyttelijäntyötä”. Hän hallitsee kokonaisuuden ja hallinnoi sitä katsellen katsomosta käsin. Usein ohjaaja onkin ainoa, joka näkee esityksen ulkoapäin ja siten arvottaa sitä, tekee muutoksia ja päätöksiä, jotka palvelevat kokonaisuutta. Tällöin yksilöt palvelevat kokonaisuutta, eikä yksittäisen esiintyjän kiinnostuksilla suhteessa oman näyttelijäntyön tutkimiseen välttämättä ole merkitystä.

Olessani esiintyjä olen usein ollut tilanteissa, joissa ohjaaja on valinnut esitykseen sellaisia kohtauksia, joissa teen jotain ohjaajan määritelmän mukaan hyvin ja varmasti, siis vaikkapa toistan jotain tiettyä roolia, joka minulta jo sujuu. Tällöin työskentely, jossa olen epävarmempi tai tuntemattomalla vyöhykkeellä, usein sivuutetaan. Ei ole aikaa tutkia, mitä esiintyjässä voisi tapahtua, jos hän saisi pysähtyä tutkimaan, mitä nämä tuntemattomat alueet hänelle antavat. Ollaanhan rakentamassa esitystä, jolla on tietty muoto, ja kun tavarajuna on kerran lähtenyt liikkeelle, se pysähtyy vasta pääteasemallaan, ensi-illassa.

Teatteriajattelussa on tapahtunut muutosta, jota käsittelee esimerkiksi Teatterikorkeakoulun ESTAITE-linjalta valmistunut Terike Haapoja *Teatterilehdessä* (2005):

Haapoja kokee, että teatteritalot ovat rakentuneet tietyn esityskäsityksen ympärille. Tämä esityskäsitys on monitaiteinen, mutta siihen liittyy hyvinkin lukkoon lyötyjä taiteenlajien ja siis myös ammattialojen välinen

hierarkia. Ammattitaidon ajatus sisältää käsityksiä hyvin tekemisen kriteereistä, jotka ovat aina suhteessa teos- ja taidekäsitteeseen.

Äänisuunnittelija voi olla loistava esiintyjä, jos esiintymisen ideaalina ei pidetä mimeettistä tai virtuoottista taitoa. Vastaavasti näyttelijä voi olla kiinnostava ohjaaja, kun hyvää esitystä ei ajatellakaan katsomon edessä aukeavan elokuvallisen tarinan hallittuna kulkuna. (2005, 11–12)

Aloittaessani harjoituksia olin paljolti perinteisen ohjaajan roolissa eli huolehdin aikatauluista, ohjasin harjoitukset ja etukäteen päätin, mitä harjoituksissa tehdään; seurasin kun muut tekivät, en niinkään osallistunut. Joistain tehtävistä luulin irtisanoutuneeni heti alussa, kuten siitä, että päättäisin, mikä on kiinnostavaa. Parin kuukauden kuluessa aloin ymmärtää, että suunnitellessani harjoitukset tein jo rajauksia, tein siis päätökset siitä, mitä harjoituksissa tehdään.

Noin puolessa välissä harjoituksia ajauduin ohjaajan tehtävässä jonkinlaiseen umpikujaan. En kokenut enää mielekkääksi perinteisellä tavalla ohjata harjoituksia, siis päättää, mitä kulloisellakin tapaamiskerralla tehtäisiin. Työskentely ei-ymmärtämisen ja ei-ratkaisemisen ilmapiirissä oli myös aiheuttanut runsaasti ahdistusta työryhmässä. Päädyin tekemään esityksen ryhmälle. Ajattelen tämän olevan särö, joka muutti tehtävääni ja rooliani ohjaajana. Ensin luin paperista etäältä kolme sivua erilaista teoriaa, joka liittyi kysymyksiin, joita käsitelimme. Tämän jälkeen asetuin muiden eteen hyvin lähelle, istuin tuolilla ja laitoin sanelulaitteen päälle. Laitteelta tuli seuraava teksti, jonka olin lukenut itse nauhalle aiemmin. En ollut valmistellut etukäteen sitä, mitä tekisin nauhan aikana.

II osa käytäntö

Istu muiden eteen hyvä. tehtävä alkaa sinua jännittää. et tiedä miksi, tai tiedät ajattelet heitä. ihmisiä edessäsi, hengitä. Ole tässä. Aamulla heräsit puristavaan tunteeseen että olet tehnyt hirvittävän virheen, että olet..., nyt sinua itkettää etkä ole varma saatko tehdä niin, sillä sinä olet Sinä olet... eikä kukaan ei tahdo auttaa sinua, mutta eihän näin ei toki sittenkään ole laita. Hengitä. eihän näin toki sittenkään ole laita. mutta onko asettamasi kysymys liian suuri, oletko kohtuuton, kun vaadit muita mikä sinua kiinnostaa. Mikä sinua oikeasti kiinnostaa Irene Kajo. Mieti tätä kysymystä. Mieti tätä kysymystä nyt.

Sulje silmät. ole toisaalla

Mutta sinä et ole toisaalla vaan olet tässä

et ole ulkona vaan olet sisällä

avaa silmät, katso muita, ole läsnä

kaikki tämä aika ratkaista kysymys

kysymysten kysymys

mihin kysymykseen haluat vastauksen?

tältäkö tuntuu kun et tiedä, mutta haluat tietää ja haluat luovuttaa mutta et

pysty

Mikä sinua kiinnostaa?

Mihin kysymykseen haluat vastauksen?

Mikä on se kysymys

kysymysten kysymys

mihin kysymykseen haluat vastauksen

Mieti sitä

mieti sitä nyt.

Ja nyt ylimääräisenä tehtävänä sinulla on juuri nyt mahdollisuus tehdä mitä haluat. tehdä mitä todella haluat. Älä anna toisten ihmisten, minkään odotusten, teatterin, esitystytäiteen tai performanssin konventioiden rajoittaa sinua. Sinulla on 5 minuuttia aikaa. Mikä mahdollisuus, käytä se, käytä se nyt

(viisi minuuttia kuluu)

10.9.8.7.6.5.4.3.2.1.0. Tehtävä on päättynyt.

Halusin asettaa itseni siihen lähes mahdottomaan tehtävään, jonka olin työryhmäläisille antanut, eli pohtimaan sitä, mikä minusta on oikeasti kiinnostavaa ja mitä tekisin, jos minulla olisi kaikki mahdollisuudet ilman rajoituksia.

Harjoittelun ilmapiiri ja sitä kautta myös rakenne muuttui. Pidimme aina jonkinlaisen yhteisen aloituksen, joka saattoi sisältää esimerkiksi fyysistä lämmittelyä tai sitten keskustelua. Tämän jälkeen kaikki alkoivat puuhailla niiden asioiden parissa, jotka ketäkin kiinnostivat, itseni mukaan lukien.

Tämä oli mielestäni suuri muutos ohjaajan tehtävässä, en enää hallinnut kokonaisuutta, en aina tiennyt, mitä muut tekivät. Tämä jatkui tapahtumakauden loppuun asti. Kiertelin välillä kysymässä, miten työskentely sujui, ja auttamassa, jos apua tarvittiin, usein ei tarvittu. Sitten keskityin niihin asioihin, jotka itse koin tärkeiksi itselleni tapahtumassa.

Työryhmän haastattelussa ohjaajuudesta tuli seuraavanlaisia huomioita:

”rooli muuttui, lopussa olit osa meitä, teit samoja juttuja, sustakin tuli esiintyjä... loppuvaiheessa ei enää tarvittu, ohjattiin itse itseämme toinen toisiamme”

”alusssa olit perinteisellä tavalla ohjaaja, määrittelit miten lämmitellään, mitä harjoitellaan, alku oli perinteisin muoto”

”perinteisessä näytelmässä ohjaaja istuu katsomossa ja katsoo kylmällä silmällä miten yleisö tätä kelaa, tässä enemmän sitä että varmistaa että asiat pyörii... ilman arvottamista mitä perinteinen ohjaaja tekee”

Tämä perinteiseen verrattuna toisenlainen rooli ei ole aina helppo vastaanottaa, sillä odotus siitä, miten ohjaajan tulisi toimia, on niin vahva. Olin päättänyt, etten ohjaajana määrittele sitä, mikä on kiinnostavaa, eli näin ollen en toiminut myöskään valitsijana sen suhteen, mitä materiaalia tapahtumaan tulee. Halusin, että kaiken pohjana toimisi työryhmäläisten oma kiinnostus itse valitsemiensa asioiden tutkimiseen. Vaikka alussa rajasinkin sitä, mitä harjoituksissa tehtiin, niin lopulta työryhmäläiset saivat täysin vapaasti lähteä siihen suuntaan, joka heitä kiinnosti. Yhtenä ahdistuksen tuottajana olikin sen kysymyksen kysyminen: mikä minua kiinnostaa tässä maailmassa?

Kysymys siitä, mikä minua kiinnostaa, osoittautui mitä tuskallisimmaksi kysymykseksi. Yksi ahdistusta aiheuttava tekijä oli vapaus, se, etten ohjaajana määritellyt sitä, mitä tullaan tekemään. Tässä vaaranpaikat ovat seuraavia: ei löydetä vastausta siihen mikä kiinnostaa, joten ei tehdä mitään, löydetään liian paljon kiinnostuksen kohteita eli ei pystytä rajaamaan, ei pystytä miettimään kysymystä, sillä se on liian laaja ja täten lamauttaa, kysymys muuttuu liian merkitykselliseksi eli etsitään koko ajan sitä, mikä todella kiinnostaa eikä kiinnitytä mihinkään, vaan luovutaan edellisestä, kun seuraava kiinnostavampi asia nousee esille. Riskeistä huolimatta halusin pysyä valinnassani olla määrittelemättä materiaalin arvoa. Tähän

suhtautuminen olisi kahtalaista. Osalle vapaus ja itsemääritys oli toimiva tapa työskennellä:

”mä tein siitä niin merkityksellistä ja hyvää kuin mä itse halusin tehdä”

osalle haastavampaa:

”sitä kaipaa, että joku sanoo, että tämä on toimii, pidä kiinni tästä, tai sitten sanoo että tätä kannattais miettiä uudelleen”

Yritin myös itse keskustelun aikana selventää omaa ohjaajan tehtävääni seuraavanlaisesti:

”Mä en olisi osannut sanoa, en tiennyt toimiko se. Se toimii jos se toimii sulle. Jos se on sulle itselle tarpeeksi kiinnostava ja merkityksellinen niin silloin se toimii. Mutta mä en voi tietää sitä silloin kun se on tekeytymässä. Mä voin katsoa sun kasvoja, mä voin katsoa sun kehoa, kuunnella sua, siitä yrittää saada kiinni ja kysyä oikeita kysymyksiä, että mikä meininki sulla on.”

Vaikka valitsemani ohjaustyylit ei siis ollut helppo vastaanottaa, koen, että näin kannatti toimia. Perinteisessä ohjaustyylissä pysyminen olisi varmasti helpottanut kaikkien oloa ainakin tilapäisesti. Se ei mielestäni ole riittävä syy väistää uuden mukanaan tuomaa ahdistusta ja hämmennystä, etenkin, kun nämä ovat vain yksittäisiä pisteitä pitkällä matkalla.

Uudenlaiselle ohjaajankuvalle on tarvetta. Teatteri on muutoksessa, eikä vanhojen työtapojen vaaliminen voi kehittää uutta. Miksi sitten ylipäänsä tarvitaan uutta? Jos olisimme aina vain vaalineet vanhaa, pukeutuisimme vieläkin toogaan ja naamioihin. Kyse on alan kehittämisestä maailmassa, jossa olemme mukana monenlaisissa vallankäytön ja kontrollin verkostoissa. Ohjaaja, joka kyseenalaistaa oman vallankäyttönsä, avaa uudenlaisen mahdollisuuden teatterin tekemiselle. Muuttuneet suhteet muuttavat kaikkea, ja tämä tuottaa toisenlaisia esityksiä, toisenlaisia kohtaamisia. Ehkä juuri sellaisia, joita ihminen tässä ajassa kaipaa. Miksi väistää sitä, mistä vielä emme tiedä? Eikö tutkiminen, kokeilu ja uudelle avautuminen ole teatteritekemisen ytimessä?

Millaista tapaa toimia ja millaisen esityksen sitten tuotti se, että ohjaajana asetuin ei-yymmärtämisen olotilaan? Omasta kokemuksestani käsin koin, että työryhmäläisistä tuli asiansa omistajia. Kun toistuvasti väistin perinteistä ohjaajan tehtävää, siirtyi työskentelyn painopiste kohti omaa. Ryhmäläiset

työskentelivät etenkin loppua kohden tavalla, jota määritti oma kiinnostus, ja ainakin minusta tuntui, ettei tätä työskentelyä määritellyt jokin ”ulkopuolisen katse”, vaan tahto ja uskallus tehdä asioita. Kun joku ulkopuolinen ei vapauta sinua epävarmuudesta määrittelemällä esimerkiksi sitä, mikä tekemisessäsi on hyvää, täytyy varmuuden löytyä omasta itsestä, tai sitten voi löytyä voimavaroja kestää tätä epävarmuutta, jopa nauttia siitä.

Loppua kohden tunsin, että minulla ei todella enää ollut valtaa vaikuttaa asioihin. Tapahtumakauden aikana en tiennyt, mitä muissa tiloissa tapahtui. En nähnyt, mitä tapahtui. Aina illan tapahtuman jälkeen jaoimme kokemuksiimme siitä, millaista oli ollut, mutta sain tietää asioista saman verran kuin muutkin, en yhtään sen enempää. Tämä on täydellisessä vastakohtassa perinteisen ohjaajan roolin kanssa. Perinteistä roolia edustava ohjaaja voi esityksissä seurata tapahtumia ulkopuolelta ja antaa sitten palautetta. En voinut antaa palautetta, sillä en todella tiennyt, mitä eri tiloissa tapahtui. Muutamaan otteeseen yritin kyllä kontrolloida tapahtumia, kuten esimerkiksi silloin kun takatilassa työskentelevät kertoivat aina muuttavansa sitä, mitä ovat tekemässä. Yritin silloin ehdottaa, että kannattaa ehkä pysyä vanhassa, kun kerran siitä oli tullut hyvää palautetta (siis osallistujilta). Tämä vain osoittaa, että itsekkin olin paikoin hämmentynyt siitä, miten esitystä voidaan tehdä ja mikä oma roolini on. Napakalla tavalla takatilassa työskentelijät kertoivat minulle, että aikovat tehdä mitä ikinä heitä kiinnostaa, se on tärkeintä, ei se, miellyttääkö tekeminen yleisöä. Hyvä näpätys minulle.

TOINEN LÄHESTYTY

Käytän katsoja/kokijasta myös käsitettä *toinen*. Tämä tuli käyttöön ohjaukseni aikana. Kun emme enää puhuneet esityksestä vaan tapahtumasta, tuntui hankalalta ja jotenkin epäsopivalta puhua katsojasta, kun katsominen ei ollut keskeinen elementti tapahtumassa. Käsite katsoja/kokija tuntui myös asemalta, jossa haiskahti kontrollointi ja etukäteen toisen aseman määrittäminen. Kun pohdimme, mitä odotuksia ja jännitteitä liittyy siihen, että on jokin ennalta määrätty päivämäärä, jolloin olisi jotain jaettavaa, aloin puhua siitä, miten toinen lähestyy ja mitä se meissä aiheuttaa. Tämä liittyi katsoja-käsitteen purkamiseen. Paikalle ei ollut tulossa ihminen katsojan roolissa vaan toinen ihminen, joka meidän oli mahdollista kohdata ja jonka oli

mahdollista kohdata meidät.

Toinen joutuu uuden eteen tullessaan esitykseen, joka ei noudata odotettua kaavaa. Tästä kirjoittaa Jukka-Pekka Hotinen kirjoituksessaan *Esitys – tapahtuma?* (1994/2001)

Monesti, kun tekijät lähestyvät itselleen outoa tyyliä ... katsojasuhde joutuu kriisiin. Katsoja kokee esityksen turhauttavaksi, jos hän ei tiedä, millä periaatteilla esitys toimii. Hän ei kenties kykene altistumaan esityksen vietäväksi vaan haluaa hallita sen eli tuntea käytetyt periaatteet.

Kyvyttömyys altistua, herkistyä, on sama pulma muuallakin: monet ahdistuvat aina tuntemattoman edessä. (1994/2001, 231)

Kysymys on siitä, uskooko toiseen vai perääntykö. Voiko katsoja antautua uudelle, jos hänellä ei ole varmuutta siitä, miten hänen tulisi toimia. Tämä voi Hotisen mukaan johtaa siihen, että tekijä ”katsojien reaktiosta pelästyneenä säättää esityksensä vastaamaan paremmin katsojien kykyä lukea esitystä” (1994/2001, 232). Tässä asettuvat pohdittavaksi myös ne odotukset, joilla katsojat tulevat esitykseen. Tulevatko he unohtamaan maailman, tarkastelemaan ulkopuolelta, millainen se on, vai olemaan siinä. Kysymys liittyy representaation, presentaation ja relationaalisuuden estetiikan kysymyksiin. Representaation estetiikan valitseminen tuntuu helpoimmalta ratkaisulta, puolin ja toisin. Siinä kohtaaminen, hallinta ja särö ovat pohdintoja, jotka voi helposti unohtaa.

Voisin väittää, että yleisesti teatteriesityksien valmistamisessa suunta on sisäänpäin. Työryhmä on ensisijaisesti kiinnostunut siitä, miten heidän tuottamansa toiminta vaikuttaa heihin, miten esimerkiksi roolin työstäminen vaikuttaa näyttelijään. Olemme kiinnostuneita siitä, mitä minussa tapahtuu, kun esiinnyn. Harvemmin on kiinnitetty huomiota katsojan kokemuksiin.

Tuomas Laitinen artikkelissa ”Katsoja esityksen tekijänä” (2011) toteaaakin, että kun ruumiillisuus on aina ollut teatterin ytimessä, etenkin nykyteatterissa ja performanssissa, keskiössä on ollut lähinnä esiintyjän ruumis. Tällöin jää huomiotta se, että esitys on ruumiillinen kokemus myös katsojalle. Laitinen viittaa Martin Buberin filosofiaan ja kuvaa sen rakentuvan seuraavasti:

Minä-Se-suhteina ja Minä-Sinä-suhteina. Minä-Se-suhteessa Minää leimaa itsekeskeisyys ja kokemuksellisuus. Minä-Sinä-suhteessa persoonallisuus ja yhteyteen asettuminen muiden persoonien kanssa.

Analogisesti esityksen voi ajatella avautuvan vastaanottajalle subjektin kokemuksena tai yhteyteen asettumisena, osallisuutena. Ensisijaisesti kokemuksena avautuessaan esitys seuraa individualistista ja minäkeskeistä ihmiskäsitystä, ensisijaisesti yhteistyönä avautuessaan se seuraa suhteisiin perustuvaa ihmiskäsitystä. (2011, 251)

Ajattelen että Minä-Sinä-suhde on lähtökohtaisesti haastavampi, minkä tähden väistämme sitä. Tähän liittyy myös oleellisesti se, millaisessa teatterin tekemisen kulttuurissa olemme eläneet.

Ranskalainen filosofi Emmanuel Levinas (1906–1995) on tullut tunnetuksi muun muassa ajatuksistaan toiseudesta ja Toisen kohtaamisesta. Marika Tuohimaa käsittelee Levinasin ajatuksia artikkelissaan ”Emmanuel Levinas ja vastuu Toisesta”. Tuohimaan mukaan Levinas kritiikin kohteena on ”tiedollinen tapa tehdä maailma omaksi, mikä tekee maailman hallittavaksi ja rajatuksi” ja jatkaa, että Levinasin mukaan ”Toinen ihminen on keskeisesti sellainen toiseus ja vieraus, joka purkaa omaksi tekevää ja totaliteetiksi kääntyvää ajattelua” (2002, 36). Levinasin mukaan toinen on aina ensisijainen, itseä tärkeämpi. Voisiko näin olla myös esitystilanteessa, ei vain esiintyjien suhteessa toisiinsa vaan myös suhteessa katsojiin. Toisen kohtaaminen on haastavaa. Levinasin mukaan mitä lähempänä toinen on, sitä etäämpänä hän on. Välimatka säilyy aina, vaikka pyrkisin niin lähelle kuin mahdollista. Välimatka säilyttää toisen erilaisuuden. Toisessa tärkeintä on se, mikä on käsittämätöntä, ei se, mikä on tuttua. Miten voisimme esitystä harjoitellessamme välttää toisen totalisointia? Ettemme laittaisi esitykseen tulevia johonkin tietynlaiseen rooliin, odottaisi heidän käyttäytyvän tietyllä tavalla. Tämä liittyy edellä käsiteltyihin kysymyksiin siitä, kuka kontrolloi esitystä. Olemmeko oikeasti kiinnostuneita toisen kokemuksista ja arvostamme kunkin tapaa vastaanottaa sitä, mitä olemme valmistaneet vai olemme asettaneet toisten kohtaamiselle ennakkoon joitain odotuksia, joiden mukaan sitten määrittelemme, oliko kohtaaminen onnistunut vai epäonnistunut? Toinen on aina ennalta-arvaamaton, hallitsematon ja tuntematon. Tuohimaan mukaan Levinas esittää että ”toinen ihminen edustaa sellaista vierautta ja toiseutta, jota Minä ei voi koskaan loppuun asti tietää” (2001, 36). Toista ei siis voi hallita tietämisellä, vaan osa toisesta jää meille aina tuntemattomaksi ja vieraaksi. Tätä vierautta meidän tulisi ennemminkin

juhlia kuin väistä.

Toisen kohtaamiseen liittyy oleellisesti kosketus. Kosketus on raja-aistimus vieraan ja toisen välillä. Kosketuksella ei saa haltuun, vaan välimatka säilyy. Mitä sitten on antautuminen toiselle? Opinnäytettä tehdessäni pohdimme työryhmässä sitä, miten toista voi koskettaa, ja mitä silloin tapahtuu. Koskettaminen on aisteista erityislaatuinen sen kaksoisaistimuksen kautta, eli et voi koskettaa tulematta kosketetuksi, mutta voit kuulla tulematta kuulluksi, nähdä tulematta nähdyksi. Koskettamisen kautta toisen vieraus tulee ilmi. Kosketuksessa toiseen on aina riski. Ajattelen, että tämä riski on tuntematon, että en voi tietää, mitä minussa tapahtuu, mitä koskettaminen saa aikaan, miten se minua muuttaa. Tämä riski on otettava, eikä tule tyytyä kontrollointiin.

Toisen kanssa kohtaaminen jättää aina jäljen, emmekä voi etukäteen määritellä millainen tämä jälki on. Voi myös ajatella, että toinen on työryhmän jäsenten ja yleisön lisäksi myös esitys. Omassa ohjauksessani pohdin myös lähtökohtana olleita tekstejä ajatellen, voisiko myös teksti olla toinen, ja voisiko sen kanssa työskentely jättää yhtä lailla jäljen kuin elävä ihminen, onhan tekstikin ihmisen olemisen jatke, ihmisen tahra.

Kohtaaminen toisen kanssa on aina ennakoimatonta, yllättävää. Kutsun säröksi sitä hetkeä, jolloin jokin yllättävä, odottamaton asia liikuttaa meitä. Särö tuo jotain uutta esiin, se vaikuttaa meihin. Tällöin poistutaan tuttuudesta. Särö paljastaa maailmasta jotain, mitä ei ole ajatellut tai huomioinut, koska sitä ei ole tarvinnut huomioda tai paremminkin sen havaitseminen olisi ollut mahdotonta ilman säröä.

Onko särö se repeämä, kun esimerkiksi esityksessä tapahtuu jotain, mihin ei ole varautunut, vaikkapa että yleisö reagoi odottamattomalla tavalla? Väitän, että esiintyvä ihminen, kuka tahansa esillä oleva yrittää välttää säröä viimeiseen asti, tiedostaen tai tiedostamatta. Särö aiheuttaa usein ahdistuksen ja kaaoksen, sillä siihen ei voi itse vaikuttaa. Kontrolli ja hallinta on illuusio, joka auttaa selviytymään elämästä. Eikö särön esiintyminen voisi olla myös riemullista, odotettua? Voisinko ohjaajana yrittää järjestää harjoitteita, joissa särö tulisi ilmi, vai onko kyse jostain sen kaltaisesta, jota ei voi ennakoida, jolle ei voi luoda olosuhteita? Voiko säröä kuulostella, tutkia? Ajattelen säröä ohjauksessani suhteessa toisiin/yleisöön. Voisiko esityksen järjestäytyminen

epäoletetulla tavalla aiheuttaa yleisössä särön kokemuksen?

Toisen kohtaamiseen liittyy oleellisesti kysymys kontrollista. Kuka kontrolloi kohtaamista?

Yksi kontrollin muoto on katse. Kuka katsoo ja ketä? Mitä saa katsoa? Kuka määrittelee sen, mitä katsotaan? Esitystilanteessa pääsääntöisesti katsoja katsoo esiintyjää, ja esiintyjä kontrolloi sitä, mitä katsoja katsoo, tai ainakin elää siinä fantasiassa, että kuvittelee voivansa kontrolloida katsetta.

Yhä enemmän minua on alkanut kiinnostaa, mitä tapahtuu, jos esiintyjä katsoo katsojaa, tasavertaisena tai tasavertaisuuteen pyrkien. Onko esiintyjän mahdollista välttää katseen kohteena oleminen, ja voiko katsoja olla katseen kohde? Entä kun katseet kohtaavat ja esiintyjä koskettaa katsojaa? Tulee särö, joka rikkoo teatterin perusodotuksia.

Katseeseen liittyy oleellisesti hallinta. Katseessa kiinnostavaa on tässäkin kohden ihmisen usko siihen, että hän hallitsee katsettaan, että hän kuvittelee näkevänsä kaiken, mikä on nähtävää. Ohjauksessani teimme testejä liittyen siihen, mikä tulee havaituksi, kun näköaisti poistetaan. Tutkimme sitä, miten toisen katse vaikuttaa ja onko mahdollista harjoittaa ”katseen alla olemisen taitoa”.

Esitystilanteessa haluaa usein olla nähty sellaisena kuin itse toivoo olevansa. Olla ihailun ja kontrolloidun katseen alaisena. Tämän vastakohtana on oman äänen löytäminen. Kun ei ole riippuvainen toisen katseesta mahdollistuu itsen esiin nouseminen. Mitä tämä tarkoittaa? Liittyykö tämä toisen paineeseen, Levinasin ajatuksia mukaillen oman totaliteetin avautumiseen, siihen, että kun voi hyväksyä toisen toiseuden, voi hyväksyä sen myös itsessään? Tällöin voi tapahtua vaikuttuminen, joka jättää jäljen. Entä jos esitys on katsojalle kiinnostavampi, kun lavalla ei ole yhtäkään ihmistä? Voinko luopua siitä, että minua katsotaan?

Risto Santavuori käsittelee artikkelissaan ”Tajunta todellisuuksien näyttämönä – kirjoitussarja ihmisestä, taiteesta ja tajunnasta” (2008) hypnoosin ja esityksen välistä yhteyttä ja kysyy:

Ketä varten esitys tai hypnoosi on olemassa? Onko katsoja tai hypnoosin asiakas toimenpiteiden kohde vai itse aktiivinen toimija, jonka kokemuksesta käsin nämä ilmiöt oikeastaan vasta ovat olemassa! (2008, 2)

Kysymys on oleellinen. Ketä varten esityksiä tehdään?

OSALLISTUJIEN OLEMISESTA

Mikä on katsojien osallisuus esityksessä? Usein katsoja unohdetaan, ja hänen tehtävänsä esityksessä jää siihen, että hän saapuu paikalle, istuu penkillä ja lopuksi taputtaa. Sinällään tässä ei ole mitään väärää, ongelmalliseksi asia muuttuu, jos työryhmässä ei pohdita, miten katsojiin ollaan kontaktissa ja mitä odotuksia katsojaan suunnataan. Eli otetaan tietyt asemat ja asetelmat annettuina, kyseenalaistamatta tai pohtimatta niitä sen enempää.

Työryhmän kesken pohdimme paljon meidän ja katsojien eli meidän ja toisten välistä suhdetta. Monet tähän suhteeseen liittyvät asetelmat tulevat ikään kuin annettuina, kuten että esiintyjä tietää, mitä tulee tapahtumaan, toisin kuin katsoja, tai että esiintyjä on tekijä ja katsojan tehtävä on seurata tekemistä. Työryhmässä pohdimme muun muassa seuraavia jaotteluita. Tässä ne ovat esitetty vastakkaisina, vaikka usein ovat liukuvia, päällekkäisiäkin.

Minä ja toinen, välisistä suhteista esityksessä

aktiivinen	passiivinen
voi vaikuttaa siihen mitä tapahtuu	ei voi vaikuttaa siihen mitä tapahtuu
saa osallistua	ei saa osallistua
toive että osallistuisi	toive että ei osallistuisi
on itse tekijä	on tekemisen kohteena
on alttiina	laittaa itsensä alttiiksi
on kokija	tuottaa kokemuksia toiselle
hallitsee tapahtumia	ei hallitse tapahtumia
tietää mitä tulee tapahtumaan	ei tiedä mitä tulee tapahtumaan
huomio toisessa	huomio itsessä
huomio toisen reaktioissa	huomio omissa reaktioissa
huomio sisäänpäin	huomio ulospäin
toinen vaikuttaa tekemiseen	toinen ei vaikuta tekemiseen

Tapahtumaan osallistujilla oli mahdollisuus sen aikana kirjoittaa ajatuksistaan ja kokemuksistaan kirjaan, joka olikin ahkerasti käytössä. Tämä kirja on suorin reitti yrittää päästä kiinni katsojien kokemuksiin.

Kirjoitusten muoto oli sen kaltainen, että sain vaikutelman, että moni syventyi enemmän itseensä, ei niinkään ulkokohtaisesti pohtimaan tapahtumaa. Tapahtumasta tuli monelle henkilökohtainen ja

kokemuksellinen.

”Odottamaton huviretki Vuoristoon. Aluksi hieman ahdisti, sitten alkoi ruumiinosissa tuntua erilaisia tuntemuksia. Sitten rentouduin, tunsin mielettömän hyvää ajatonta oloa itseni kanssa. Nauratti, itkettikin... Tuntui, että tunsin kaiken.”

”Olotila on hyvä ja äärimmäisen rentoutunut. Vatsanpohjaa kutkuttaa ja kaikki tuntuu hieman epätodelliselta. Mutta samaan aikaan koen olevani erityinen ja antavani itselleni tilaa ajatella, vain hengittää.”

”Käännyin jotenkin sisäänpäin, sellainen yhteys omaan itseeni -kokemus.”

”Olemisen ydin – juuri tässä, nyt. Tämä hetki. Turvallisuus. Turva. Yhteys – yhteisö. Hengitys. Olen olemassa.”

”Olen tainnut olla vähän hukassa. Luulen että löysin itsestäni jotain palasia. Ehkä myös rakastuin.”

Kirjoituksissa tulee myös ilmi, miten raja esiintyjän ja katsoja/kokijan välillä on rikkoutunut. Ajattelen, että tapahtumassa kokijoita olivat kaikki paikalla olleet ja myös tekijät, sillä asiat muuttuivat eläviksi ja kohtaamiset todellisiksi vasta kun molemmat olivat läsnä: Ne, jotka olivat valmistelleet, ja ne, jotka olivat tulleet paikalle. Ei tavallaan ollut sellaisia tapahtumia, jotka olisivat toimineet ilman toista, toisin kuin vaikkapa perusnäytelmässä, jota voidaan veivata vaikka tyhjille katsomoille, ja silti muoto säilyy. Keskeistä onkin, että fokuksessa ei ollut tekijöiden välinen kontakti vaan tekijöiden ja paikalle tulleiden välinen kontakti.

Kirjassa olleet kirjoitukset olivat paikoin muodoltaan, voisi jopa sanoa runollisia, omia teoksiaan. Tässä otteita:

*”Kihis kahis koki kuhis
suupatti kautele naimannan vohis
elokimpale kuuntele taikaa”*

*”Tänään halusin olla yksin
Tänään en halunnut ketään lähelle
en iholle, en samaan
huoneeseen”*

*”II VIRHE**ROSKA**LANKA**TARA-PA-PAM-PAM-PA-PAA**MATOLLE ELÄMÄ”**”Kaunis Korppi ei Kadu tai Katkeruuteen Kaadu.**Mitä Mies tekisi saappailla jos**hänellä ei ole jalkoja”*

Nämä lainaukset kertovat mielestäni siitä, että rationaalinen puoli on hellittänyt otettaan ja teatteriesityksen analysoinnin työkalupakki on hetkeksi unohdettu. Osallistujien kommentit kertovat paljon tapahtuman laadusta, millainen siitä tuli. Ei-yymmärtämisen kautta työskentely tuotti omanlaisensa maailman. Käytän sanaa maailma, sillä tapahtuma ei näyttäytynyt selvärajaisena vaan ennemminkin ympäröivänä. Tapahtuma ympäröi meidät, niin tekijät kuin osallistujat. Tapahtumasta tuli tilassa kelluva, ihmisissä elävä, hetkissä muotoutuva kohtaaminen. Emme tienneet, mitä meille tulisi tapahtumaan, emme sitä, miten tekemämme vaikuttaisi ihmisiin. Tämä ilmeni tavassamme olla ja siinä, miten tapahtuma oli rakentunut. Tapahtuma ei ollut meidän kontrolloitavissamme vaikka sillä olikin rakenne, se, mitä tapahtui oli aina tilannesidonnaista. Se riippui siitä, millaisia ihmisiä kunakin iltana tuli paikalle ja miten meidän ja heidän välinen kohtaaminen sujui. Tähän muotoon vaikutti ei-yymmärtäminen. Siinä olimme jatkuvassa liikkeessä työryhmänä, ihmettelyn tilassa, paikoin hämmentyneitä mutta levollisia.

Osallistujien ja tekijöiden välisen rajan murtumasta jäi eräs hetki erityisesti mieleeni. Kaikki tapahtumat olivat päättyneet ja kaikki olivat välitilassa, työryhmän jäsenet mukaan lukien. Istuimme kaikki hiljaa, kukin omiin ajatuksiin vaipuneena. Kenelläkään ei ollut kiire minnekään, mitään ei tarvinnut tapahtua. Oli vain kokemus yhteisestä jakamisesta, yhteisestä ajattomuudesta. Tällaiset hetket erosivat radikaalisti siitä, millaisia kokemuksia minulla oli ollut aiemmin esiintyjänä. Tällaisina hetkinä koin vahvasti olevani enemmän osallistuja kuin tekijä, sillä olin vapaa olemaan niin

kuin itse halusin, ilman että minun tarvitsisi huolehtia mistään.

Kiinnostavaa onkin se, miten määritellä sitä olemisen tapaa, joka teatteriesityksessä tai tapahtumassa on. Ennemmin kuin esiintymisen tavoista olenkin kiinnostunut olemisen tavoista. Kimmo Modig käsittelee artikkelissaan ”Äänen strategioita nykyteatterissa” (2011) sitä, miten hänen oma olemisensa teatterisalissa tai vaikkapa kävelyllä ei suuresti eroa toisistaan. Modig kuvaa, miten teatteriesitys usein koetaan arjesta eroavana erityisenä kokemuksena ja vertaa sitä omiin kokemuksiinsa yleisössä ollessaan ja kotona oleillessaan sekä listaa erilaisia ”tapahtumia”, joista hän ei kerro, ovatko ne tapahtuneet esityksessä vai kotona, kuten: ”juttelen tuttavien kanssa niitä näitä, kuvittelen, että minua tuijotetaan, juon kahvia” (2011, 60).

Jäin pohtimaan, miten minun oma olemiseni poikkesi tapahtumatilanteissa arkipäivän tilanteista ja listasin näitä kokemuksia tapahtumailtoina.

kehoni on rento ja valpas

istun ja ajattelen omiani

koetan olla oma itseni

kiinnitän huomiota siihen, että hengitys virtaa tasaisesti

otan kontaktia minulle tuntemattomiin ihmisiin omana itsenäni

mietin, mitä muut ajattelevat

ärsyynnyn, kun joku ei käyttäydy minun odottamallani tavalla

Pohtiessani näitä omia olemiseni tapoja tapahtumassa havaitsin, ettei se paikoin eronnut tavastani olla arkipäivän eri tilantessa. Vertailukohtana voisi ajatella perinteistä esitystilannetta, jossa olen ollut selkeästi esiintyjän roolissa. Jo fyysisesti nämä olemisen tavat eroavat toisistaan. Keho on usein jännittyneempi, täynnä adrenaliinia, ja katseen sekä liikkeen suunnat on selkeästi määritelty. Omat ajatukset yrittää pitää poissa, jotta voisi täydellisesti keskittyä kyseiseen hetkeen eikä unohtaisi repliikkejä.

Välissä ahdistaa

”kuolemaa väistävä on kuoleman tavoittelema”

Työskentelystä nousi selvästi esiin teemoja, joihin haluan laajemmin paneutua. Ne ovat ahdistus, ei-ymmärtäminen ja välitila. Välitila kytkeytyy olennaisesti ei-ymmärtämisen käsitteeseen ja tämä taas ahdistukseen. Ahdistuksesta olen kiinnostunut sen laajassa, ontologisessa merkityksessä.

AHDISTUKSESTA

Heideggerin ajatukset ovat aina kiinnostaneet minua, ja uuden potkun hänen suuntaansa sain syksyllä 2010 Sami Santasen Teatterikorkeakoululla pidetyllä kurssilla ”Tila, eksistenssi ja ruumiillisuus”. Monista ajatuskuvioista saankin kiittää Santasen haastavaa luennointitapaa. Päädyin Heideggeriin, sillä hän käsittelee ahdistusta tavalla, josta löydän yhteyksiä työskentelyymme.

Teatterin tekemisessä ahdistus on sana, jota ei voi välttää. Etenkin ahdistus nostaa päätään, kun ensi-ilta lähestyy. Ahdistaa se, onko esitys tarpeeksi valmis, onko se kelvollinen, mitä siitä tullaan ajattelemaan, mitä juuri minusta tullaan ajattelemaan. Esiintyjillä ahdistus liittyy usein esiintymistilanteeseen: ahdistaa se, selviääkö lavalla, mokaako, onko muuten vain surkea ja yleisö huomaa sen. Ahdistus voi liittyä harjoitteluun, turhautumiseen, kun asiat eivät etene tai toivottuja asioita ei tapahdu esimerkiksi omassa näyttelijän työssä. Harjoittelun kohdalla puhutaan usein omalta miellyttävyysalueelta tai turva-alueelta poistumisesta. Tämä tapahtuu, kun esiintyjä joutuu vastakkain tuntemattoman kanssa, tekee tai kokee jotain, mikä on hänelle uutta. Tämä paljastaa hänestä itsestään jotain, mitä ei ole aiemmin nähty, ja hän toimii tavalla, jossa ei tunne itseään varmaksi vaan ennemminkin epävarmaksi. Näihin tilanteisiin sisältyy usein ahdistusta. Uuden kohtaaminen ja tuntemattomaan meneminen pelottaa. Kiinnostavaa on, miten paljon ahdistus liittyy yksilökeskeisyyteen, siihen, että itsen esillä oleminen on kaiken keskiössä. Jos esiintyjällä olisi kokonaisvaltainen omistajuus työstettävään teokseen, olisiko ahdistus vähäisempää?

Omassa ohjauksessasi ahdistus oli vahvasti läsnä kaikilla työryhmäläisillä.

Ajattelen sen liittyvän oleellisesti siihen, että työskentelyssä liikuteltiin käsitteitä ohjaaja, esiintyjä, katsoja ja esitys. Näillä käsitteillä ei ollut sitä sisältöä, joka niissä oletetaan olevan, esimerkiksi ohjaajana en määritellyt sitä, mikä on hyvää materiaalia esitystä varten, esiintymisessä ei ollutkaan oleellista se, mitä esiintyjä näytti itsestään ulospäin, esitys muuttui tapahtumaksi. Tällöin puuttui varmuus siitä, miten asioiden kuuluisi mennä. Työryhmäläisillä ei ollut aiempaa kokemusta tämän kaltaisesta työskentelystä, joten heillä ei ollut vertailukohtaa, johon työskentelyä olisi voinut peilata. Tällöin ollaan tilanteessa, jolloin ei voi tietää, mikä on oikein ja mikä väärin. Ajattelen, että käsitteiden ei-ymmärtäminen, ei-tietäminen ja välitilassa oleminen parissa työskentely aiheutti ahdistusta. Kiinnostavaa on miettiä miksi.

Ahdistus saa meidät luopumaan, ohittamaan ja unohtamaan. Koska emme halua olla ahdistuksen tilassa, luovumme siitä, mikä ahdistusta aiheuttaa. Mikä meissä ohjaa tätä vetäytymistä? Mikä mahdollistaisi sen, että emme vetäytyisi vaan pysyisimme siinä, missä olemme? Väistämättä jossain vaiheessa ahdistus loppuu tai ainakin lievenee.

Haastatellessani työryhmää kysyin ahdistuksesta, siitä, mikä sitä aiheutti ja missä tilanteissa se ilmeni.

Yksi haastateltava nimeää ahdistuksen suurimmaksi syyksi esityksen
”koko ajan painoi se että jossain vaiheessa tulee se esitys”
 ja kun kysyn mikä olisi voinut helpottaa tilanne, hän jatkaa
”Helpotusta olisi tuottanut, jos ei missään vaiheessa olisi tarkoitus tuodakaan tätä esiin”

Kiinnostavaa on se, miten juuri esiin tuominen aiheuttaa ahdistuksen. Esiintuominen on paljastavaa. Mikä esiintuomisessa on suurin uhka? Esiintuominen jo sanana paljastaa, että kyse on jonkin asian asettamisesta muiden nähtäväksi ja koettavaksi. Se voi sisältää myös ajatuksen, että jotain on piilossa, ja esiintuomisen tilanteessa se paljastuu. Tällöin esiintuojalla ei ole enää kontrolloinnin mahdollisuutta. Se, mikä on ollut yksityistä, tulee jaetuksi, ja jakamisen tilanteessa on vaikea hallita sitä, mitä tapahtuu. Ajattelen, että tämä koskee myös teatterin perinteisimpiäkin muotoja eikä vain kokeellisempaa teatteria, jossa huomio saattaa olla vaikkapa epävalmiina toisten kohtaamisessa. Esiintuomisen tilanteessa ovat aina läsnä

toiset, jotka ovat meidän hallintamme ulottumattomissa. Tämän lisäksi toisen voi ajatella olevan myös itsessämme, sen olevan tuntematon osa itseä. Itsensä täydellinen kontrollointi on aina illuusio.

Ahdistuksen syyksi yksi haastateltava kertoi olevan sen, ettei esitystä harjoiteltu tarpeeksi:

”jos esitystä tehdään tavoite on että se hiotaan loppuun, tässä ei hiottu mitään, oma käsitys, että esitys pitää olla hiottu.”

Toinen taas oli aivan vastakkaista mieltä:

”mitä tiukemmin mä laitan jotain lukkoon... sitä enemmän se aiheutti mulle ahdistusta. Suurin kriisi oli kun mä olin saanut aikaan valmiin esityksen, menetin kaiken kiinnostuksen”

ja jatkaa myöhemmin, että häntä ahdistaisi *”peruuttamattomuus, tunne että nyt tässä hiotaan, sellaista on tehnyt niin paljon.”*

Eräs toinen haastateltava jatkaa, että *”lukkoon lyöminen tuntui ahdistavalta.”*

Osalla oli myös pelko, ettei treenaaminen ollut hyödyllistä:

”mihin keskittyä ettei aika treeneissä ole ajanhukkaa”

Vapaus paneutua siihen, mikä itseä kiinnosti, oli yksi syy ahdistukseen

”on tottunut tiettyyn rytmiin, tekemisen meninkiin... oli niin paljon mahdollisuuksia, pitäiskö heittää hanskat tiskiinkin... ei mitään mihin tarttua”

”vapaus joka meille suotiin oli äärimmäisen ahdistavaa... sitä ihmiset haluaa yli kaiken sitten kun saa ei tiedä mitä tehdä”

Heidegger käsittelee työssään laajalti ahdistusta. Perustan ajatukseni Heideggerista jo edellä mainitsemaani Sami Santasen luentosarjaan ja Heideggerin teokseen *Oleminen ja aika* 1926/2000. Yksi Heideggerin peruskäsitteistä on maailmassa-oleminen. Heideggerin mukaan maailmassa-oleminen, *In-der-Welt-Sein*, on paikallista. Oleminen kohdistuu paikkaan, ollaan jotain paikkaa. Tämä paikka on ruumillista olemista. Maailmassa-oleminen toteutuu ahdistuksen kautta. ”Se, mikä ahdistaa, minkä edessä ahdistus ilmenee, on maailmassa-oleminen sellaisenaan” (2000, 235). Meidät on heitetty maailmaan. Ahdistus itsessään on arvoituksellinen. Ahdistuksella ei ole paikkaa. Heideggerin mukaan ahdistus syntyy siitä, ettemme tiedä ketä ahdistaa, miksi ahdistaa ja mikä ahdistaa. Ahdistus on epäpersoonallista, ja näin ollen se ei ole meidän hallittavissamme. Ei-mitään tulee esiin, ja se mykistää meidät. (235)

Olevat vetäytyvät ja silloin ei-mitään tulee esiin. ”Se, minkä edessä täälläolo vetäytyy, on kuitenkin oleva, joka itse vetäytyy. Se on siis täälläolo itse” (234). Tämä on outoa, kummaa, *unheimlich*.(238)

Oleellista on siis, että ahdistavan aiheuttaa se, kun joutuu kohtaamaan *ei-mitään*. Pohdin, voisiko olla jokin yhteys käsitteiden ”ei-mitään” ja ”ei-ymmärtäminen” välillä. Jos ajatellaan näin, työskentely käsitteen ei-ymmärtäminen kanssa aiheuttaa ahdistusta, sillä se, kuten ei-mitään, ei ole meidän hallittavissamme, emmekä ymmärrä sitä. Arvoitus säilyy ratkaisemattomana.

Ratkaisemisen paine ja toive on valtava. Ajattelen hallinnan illuusiota, ajattelen fantasioita tietämisestä, ymmärtämisestä ja valmiista. Valmistetaan esitys, valmistetaan eli tehdään valmista. Harjoitellaan, jotta olisi jokin lopputulos. Olen havainnut harjoituksissa, että esitys itsessään on lähde, josta pulppuaa monta huolta, jotka käsittelevät sitä, miten ehdimme saada valmista aikaan, että tietäisimme, että ymmärtäisimme, että emme olisi epämääräisiä, että meillä olisi ratkaisuja ja suuntia. Tämä kaikki on tietysti hyvin ymmärrettävää, halu olla valmis ja vastaanottaa toinen ilman, että paljastuu. Onko esityksen valmistaminen vain ahdistuksen välttämistä, ja miksi ahdistusta pitää välttää? Mitä tapahtuu jos tässä olotilassa suostutaan olemaan?

Konkreettisesti ahdistuksen voi ratkaista tai paremminkin peittää tekemällä päätöksiä esimerkiksi siitä, mitä esitetään, kuka esittää ja missä ja millä tavoin. Tähän liittyy myös se, että oma tekeminen tuntuu järkevältä, mielekkäältä, kiinnostavalta. Ovatko nämä päätökset vain hämäystä ja rauhoittelua omalle mielelle, jotta ei tarvitsisi olla ahdistuksen olotilassa? Mutta eikö ahdistus silti ole olemassa, se on vain peitetty. Mitä tämä tarkoittaa esityksen suhteen, voidaanko ratkaisut jättää tekemättä ja mitä siitä seuraa? Kysymys onkin siitä, ettei asiaa voi tietää kokeilematta, menemättä niin sanotusti. loppuun asti. Miten kauan voimme olla ei-tietämisen olotilassa, rajalla? Tämäkin sinällään on valheellista, sillä tiedämme jo paljon. Mutta ehkä kysymys konkretisoituu toisen saapumiseen, ensi-iltaan, asioiden ilmitulemiseen, eli siihen, kuinka kauan voimme harjoitella ilman että toisen paine ja ahdistus pakottaa meidät tekemään ratkaisuja. Minua kiinnostaa, voiko tämä olotila jatkua esityksissä ja sen yli.

Sillä ratkaisemisessa väistämättä menetetään jotain oleellista. Onko tietämisen vastakohta ratkaiseminen? Jos rinnastan käsitteet ei-yymmärtäminen ja Heideggerin ei-mitään, tapahtuu seuraavaa: kun se, mitä ei-ymmärrä ratkaistaan ymmärtämällä, se ei ole enää ei-mitään, ja näin ollen oleva pakenee, etäännyy, jolloin ei olla enää maailmassa. Jolloin ehkä kadotetaan kaikki se, mikä olisi ollut tutkimisen arvoista.

On ajatus, että ”kuolemaa väistävä on kuoleman tavoitteleva”. Eikö voisi ajatella että maailmassa-olemista väistävä on *unheimlichin* tavoitteleva? Ja mitä tämä voisi tarkoittaa suhteessa esityksen tekemiseen? Tämän kysyminen nousee omista kokemuksistani esiintyjänä ja nyt ohjaajana lopputyössäni seurattessani omia ja työryhmämme reaktioita, kun esitys on ikään kuin asetettu verhon taakse, ja se siintää epämääräisenä muotona aiheuttaen kysymyksiä, epäilyjä, ahdistusta. Ja vaikuttaa siltä, että iloa ja helpotusta se tuottaa vain unohtuessaan, silloin kun ollaan tässä ja nyt, ei edessä eikä takana.

Ohjaukseni yhtenä tavoitteena oli oleminen rajalla, välitilassa tai ehkä paremminkin pyrkiminen tähän tilaan. Voisiko ajatella, että tällöin *unheimlich* tulee esiin, ja se ahdistaa meitä? Pyrkiminen rajalle ei ole lähtökohtaisesti miellyttävää. Yritys olla tilassa, jossa ei kiinnitytä oleviin, on ahdistavaa, eikä ahdistuksessa viipyily useimmiten houkuta meitä. Miksi sitten pyrkisimme siihen, että maailmassa-oleminen paljastuisi meille?

Yasuhiko Murakami käsittelee artikkelissaan ”Me emme tienneet mitä meille tapahtui – näkökulmia todellisuuden fenomenologiaan” tilanteita, ”joissa jotakin tapahtui, mutta emme tienneet mitä meille tapahtui” (2009, 97). Traumaattisia tilanteita, jotka ylittävät kauheudessaan käsityskykymme. Murakami kirjoittaa sietämättömän todellisuuden kohtaamisesta, jolla ei ole määrättyjä rakenteita. Tämä horjuttaa meidän mieltämme. Jäin pohtimaan artikkelin pohjalta kysymyksiä, jotka kytkeytyvät ahdistukseen.

Rakenteet ovat siis illuusio, joka jäsentää todellisuuttamme. Voiko siis olla, että näiden purkaminen ja paljastaminen horjuttaa todellisuuden jäsentämistämme, ja tämä taas aiheuttaa ahdistusta? Rakenteilla viitataan tässä aivan konkreettisiin teatterin rakenteisiin, tapaan, jolla esitystä rakennetaan ja mielessä jäsennetään, aina harjoittelusta yleisön kohtaamiseen. Esityksen tekeminenhän on yksi tapa hallita todellisuutta. Mitä

siis tapahtuu, kun näistä rakenteista luovutaan? Kun rakenteiden illuusio horjuu, maailma tulee näkyväksi. Heideggerin mukaan tämä maailman paljastuminen on tavoiteltavaa vaikkakin ahdistavaa. Murakamin teoriassa maailman eli siis todellisuuden kohtaaminen johtaa yksilön tuhoutumiseen.

VÄLITILA

Yksi keskeinen käsite, jota työryhmän kanssa pohdimme, oli välitila. Pohdimme, mitä välitila voisi olla konkreettisesti, mitä mielen tasolla. Ohjaukseni yhtenä tavoitteena oli oleminen rajalla, välitilassa tai paremminkin pyrkiminen tähän tilaan.

Välitila on kahden tilan välissä. Ollaan siis kynnyksellä. Mitä on sitten oleminen kynnyksellä? Kynnys on välitila, siinä ei olla ulkona eikä sisällä. Pia Sivenius käsittelee muun muassa kynnyksen käsitettä artikkelissaan ”Silmän kääntö” (1997). Sivenius tarkastelee filosofi Jean-Luc Nancyn analyysia Velazquesin maalauksesta *Hovinaiset*, jossa huomio kiinnittyy siihen, että katsoja jää maalauksessa ikään kuin kynnykselle.

Nancy puolestaan esittää ajatuksen, että katsoja itse on kynnys ja samalla tavoin taulun materiaalia kuin väri ja kangaskin ja ohittaa näin ajatuksen sisä- ja ulkopuolen vastakkaisuudesta syvyyden esityksessä. Esiin nousee kysymys pääsystä (l'accès) omalaatuiseena ulottuvuutena. ”Pääsy ei ole sola tai suuaukko. Se on ulottuvuus, vyöhyke, taso” (Nancy 1994, 115)

Kun katsoja itse on kynnys, tapahtuu tietynlainen avautuminen maalaukselle ja maalauksessa, toteutuu pääsy sen makuun ja valoon. (1997, 50)

Kiinnostavasti kysymys ei ole pääsystä jonnekin vaan ennemminkin ulottuvuudesta. Kynnys siis ylittää sisä ja ulkopuolen vastakkaisuuden. Kiinnostavaa onkin juuri oleilu kynnyksellä, ei astuminen siitä jommalle kummalle puolelle. Tämä ajatus kytkeytyy myös Todellisuuden Tutkimuskeskuksen esille tuomaan käsitteeseen *ei-yymmärtämisen eteinen*. Eteinenkin on kynnyksen tavoin välissä. Kynnyksellä olemiseen liittyy ratkaisemisesta ja hallinnan illuusiosta luopuminen. Kynnyksellä antautuu sille, että on välissä eikä pyri sieltä pois. Kynnyksellä oleminen on jatkuvaa liikettä, jota ei pyritä pysäyttämään ratkaisemalla. Jos pyrittäisiin ratkaisuun, oltaisiin jo poistettu kynnykseltä. Kynnyksellä altistuu tilanteelle, jolloin

tilannetta ei arvoteta sen mukaan, että minä onnistun, on sen määreenä sitten vaikkapa eläytyminen, kontaktin saaminen, kokonaisuus tai ymmärrettävyys.

Ruumiillisesti kynnyksellä oleminen kytkeytyy mielestäni groteskiin ruumiiseen. Kirjallisuudentutkija Mihail Bahtinin mukaan groteski ruumis on alati muotoutuva, sillä se ei koskaan pysähdy. Sitä luodaan ja rakennetaan jatkuvasti. Se sivuuttaa läpäisemättömän pinnan, joka rajoittaa ruumiin erilliseksi ja valmiiksi. Groteski ruumis ei esitä vain ulkoista vaan myös ruumiin sisäisen kuvan. (1965/2002, 281–282) Groteskin ruumiin voi siis tulkita sisällyttävän yhtä aikaa kehon ja ruumiin, Bahtinin mukaan jopa koko maailman. Groteski ruumis ei siis suostu kummallekaan puolelle, vaan se sisällyttää sisäänsä molemmat ja pysähtymättömänä karttaa määrittelyjä.

Välitilaa pohtiessa käsitelimme hypnoosia yhtenä välitilan muotona. Suomen Hypnoosiyhdistys kuvaa nettisivuillaan hypnoosia seuraavanlaisesti:

Hypnoositila ymmärretään muuntuvana tajunnantilana, mikä kokemuksellisesti on tila selkeän valvetilan ja unitilan välillä. Se on hyvin rentoutunut ja keskittynyt olemisen tunne. Tässä olotilassa mieli on avoin uuden oppimiseen ja eri asioiden uudelleenmäärittymiseen. Kielikuva ... tällöin mielen tietoisien osan ja tiedostamattoman osan vuoropuhelu tehostuu... mieli avautuu, kuvaa hyvin ilmiötä. (<http://www.shy.fi>)

Hypnoosin kohdalla kysymykseksi nousee, onko hypnoosilla saavutettu tila välitila vai ei. Jos miellän, että välitila on maailmassa-olemista, niin silloin hypnoosi näyttäytyy osittain vastakkaisena, sillä se on ulkopuolisen ainakin osittain kontrolloima tilanne, jolla on useimmiten selkeä päämäärä.

Ei-ymmärtämisen pedagogiikka

Teatterikentällä käydään runsaasti keskustelua siitä, millaisia muutoksia teatteri kaipaa. Käsitteet ohjaaja, katsoja, esitys ja esiintyjä ovat tämän keskustelun ytimessä. Näihin tulisi lisätä myös käsitteet teatteriopettaja ja teatteripedagogiikka. Se, mikä koskee teatteriin liittyviä oletuksia, koskee myös teatterin opettamista. Kyse ei ole vain sisältöjen muuttumisesta vaan toisenlaisesta näkökulmasta opettajan työhön. Ajattelen, että ohjaaja on aina, tai ainakin ideaalisti olisi, myös opettaja. Sekä ohjaajan että opettajan tehtävä vaatii uudenlaisia lähestymistapoja.

Olen aiemmassa käsitellyt ei-ymmärtämistä suhtautumistapana teatteriesityksen valmistamiseen. Seuraavassa käsittelen sitä, millaista pedagogiikkaa ei-ymmärtäminen tuottaa ja miten siihen suhteutuvat käsitteet ei-ratkaiseminen ja ei-tietäminen. Millainen pedagoginen lähestymistapa ei-ymmärtäminen on? Millaisia pedagogisia kysymyksiä sen parissa työskentely tuo mukanaan? Miksi ei-ymmärtämisen pedagogiikka on tärkeää?

Keskeisintä ei-ymmärtämisessä on, että se asettuu vastakohtaksi kontrollille ja hallinnalle. Opettajana tai ohjaajana se on asettumista ei-tietäjäksi, vastakohtana tietämiselle. Ei-ymmärtämisen voi ajatella olevan asenne tai lähestymiskulma, johon tekijänä haluaa pyrkiä.

Se ei varsinaisesti siis tarkoita sitä, ettei ymmärtäisi tai tietäisi mitään; väistämättä teatteriopettajana tietää paljon monenlaista tekniikkaa ja teoriaa suhteessa teatteriin. Kysymys on halusta asettua ei-ymmärtämisen tilaan. Tämä edellyttää luopumista. Etenkin luopumista vallasta.

Se, joka ajattelee olevansa tietäjä ja ymmärtäjä, kontrolloi tilannetta. Hän päättää, mitä tehdään ja jopa miten tehdään ja ohjaa tekemistä tiettyyn ennaltamäärättyyn suuntaan. Opettaja, jolla on selvät mielikuvat siitä, mitä hänen tunneillaan tulee oppia, opettaa eteenpäin sitä, mitä itse jo tietää erotuksena heihin, jotka opiskelevat eli eivät vielä tiedä. Opettaja myös tietää, mitä on tiedettävä. Usein opettaja on oppimisen ulkopuolella, sillä hän on jo oppinut asiat, joita hän opettaa. Opetustilanteessa voi tapahtua siten, että opettaja ikään kuin säätää oppilaat omalle tajuudelleen tai että oppilaat säätyvät opettajan taajuudelle. Itse tunnistan tämän kokemuksen niiden opettajien kanssa, jotka ovat asettuneet tietäjinä oppilaidensa yläpuolelle.

Silloin opetus etenee opettajan ehdoilla, ja opetustilanteessa on luovuttava omastaan. Oleellinen kysymys on: saavatko oppilaat muotoutua omakseen?

Aiemmin käsittelin kontrolliin liittyviä jaotteluja suhteessa esitystilanteeseen. Näitä samoja jaotteluja on oleellista pohtia myös opettajan työssä. Kuten jo aiemmin kirjoitin, kyse ei ole dikotomisesta jaottelusta vaan erilaisista positioista, joita opetustilanteessa voi ottaa.

Opetustilanteessa yleisesti oletetaan, että opettaja hallitsee tilannetta. Hän tietää, mitä tulee tapahtumaan erotuksena opetettaviin. Opettajaan ja ohjaajaan liittyy odotuksia tietämisestä. Ajatellaan, että opettaja omaa jotain erityistä tietoa, jota opetettavilla ei ole, ja näin hän on pätevä myös määrittelemään, millainen toiminta on oikeanlaista. Ääripäänä kontrolloivasta opettajasta on tilanne, jossa opettaja pitää kiinni opetussuunnitelmastaan vaikka olisi parempi pysähtyä tai muuttaa suuntaa. Joustamattomuus voi johtaa tilanteeseen, jossa oppimista ei tapahdu, mutta näennäisesti opetus etenee. Ohjaajan tehtävästä ajatellaan, ehkä vielä selkeämmin, että ohjaaja tietää kokonaisuudesta enemmän kuin ohjattavat. Ohjaaja antaa ohjattavilleen palautetta sen mukaan, mihin suuntaan heidän tulisi hänen mielestään mennä. Työryhmä voi nojata ohjaajaan, sillä hänellä ajatellaan olevan kaikki langat käsissään.

Artikkelissa ”Tietämättömän opettajan oppitunti” (2010) Susanna Lindberg käsittelee Joseph Jacotot'n 1800-luvulla tekemää pedagogista kokeilua. Kaiken pohjana oli ajatus tietämättömästä opettajasta. Kiinnostava on etenkin Jacotot'n ajatus siitä, että opettajan tietäminen tyhmistää opetettavan. Tämä tapahtuu, kun opettaja pitää oppilaita tietämättöminä ja selittää asiat heille. Tässä selittämistapahtumassa oppilas oppii ennen kaikkea sen, että opettajaan verrattuna hän on tietämätön. Tämän vastakohtaksi Jacotot ehdotti, ettei opettajan pitäisikään selittää vaan oppia itse. Tähän sisältyy myös radikaali ajatus, että tietämätön opettaja on yhtä hyvä opettaja kuin tietäväkin. (2010, 278)

Toisen kohtaaminen on olennaisin osa opetustilannetta. Levinasin ajatuksia mukaillen lähtökohtana opettaja voi pitää, että toinen on aina itseä viisaampi ja tietää aina enemmän omasta suhteestaan opetettavaan asiaan kuin opettaja. Ei-ymmärtämisen pedagogiikassa opettaja siis luopuu tietäjän asemasta ja asettuu altiiksi ei-ymmärtämiselle. Tällöin hän asettuu samaan

tilanteeseen opiskelijoiden kanssa, ei hallinnoimaan tilannetta ulkoapäin. Hän myös luopuu arvostelijan ja arvottajan tehtävästä. Tämä tekee opettajasta haavoittuvamman. Tämä on vaikeaa, sillä opettaja on usein muodostanut identiteettinsä nojaten auktoriteettiasemaansa. Tästä luopuessaan hän joutuu tuntemattoman eteen. Tuntematon on usein uhkaavaa ja epämiellyttävää. Ennen kuin se muuttuu tutuksi on väistämättä edessä vaihe, jolloin tuntee avuttomuutta, hämmennystä ja paljastumisen pelkoa opiskelijoiden edessä.

Ei-yymmärtämisen pedagogiikkaan kytkeytyy oleellisesti ei-ratkaiseminen. Ei-ratkaiseminen tarkoittaa sitä, että antaa tilanteiden edetä omalla painollaan, ilman että vauhdittaa tai auttaa opiskelijoita eteenpäin kuuntelematta heidän omaa tahtiaan edetä. Opettaja on tehtävässään usein tilanteessa, jossa opiskelijat pyytävät neuvoa sen suhteen, mitä heidän tulisi tehdä ja miten toimia. On väistämättä helpompaa kertoa ”oikeat” vastaukset ja saada näin kaikki työn touhuun kuin antaa opiskelijan painiskella, jopa turhautuneena, jonkin tietyn asian parissa. Opettaja voi antaa opiskelijalle oikotien ja näin helpottaa omaa tehtäväänsä ja hetkellisesti myös opiskelijan oloa. Ei-ratkaiseminen suuntaa opiskelijoiden huomiota opettajan reaktioista omiin havaintoihin. Tämä ei tarkoita, että opettaja jättäisi opiskelijan yksin. Hänen tapansa auttaa ei tällöin perustu siihen, että on jokin tietty oikea tai hyvä johon opiskelijan pitää pyrkiä, vaan on olemassa opiskelijan henkilökohtainen reitti kohti hänen omaa ääntään, jonka hän voi löytää vain itse sitä etsimällä. Opettajan tehtävä on auttaa suuntaamaan työskentelyä kohti omaa ääntä.

Koulumaailmassa uudenlaista pedagogiikkaa kehitetään jatkuvasti eivätkä edellä esitetyt asiat ole mitään uutta. Mutta onko asia näin myös teatteriopetuksessa ja etenkin ohjaajantyössä? Kuinka paljon teatteripedagogista ajattelua kehitetään ja halutaan kehittää? Erotuksena teatterimaailmaan koulumaailmassa opettajaan suuntautuu enemmän vaatimuksia organisaation ja vanhempien taholta, mikä rajoittaa uuden pedagogisen ajattelun jalkauttamista käytäntöön. Teatteri taidealana saa helposti opetustilanteessakin enemmän vapauksia. Teatterin kentällä voisi olla mahdollisuus radikaalimpaan keskusteluun ja kokeiluihin kuin mitä tällä hetkellä on. Mikä rajoittaa muutosta? Olemmeko liian kiinni teatterityökalupakissa ja ohjaajan monoliitin kaltaisessa asemassa, johon

puuttumiseen ei löydy rohkeutta?

Ohjaustilanteissa Huviretkä tehdessä olin useasti tilanteessa, jossa ryhmäläiset kysyivät minulta, mitä heidän tulisi tehdä tai mitä mieltä olin heidän tekemästään. Näissä tilanteissa saatoin vastata, etten tiedä, tai esittää kysymyksiä. Välttelin viimeiseen asti sanomasta, mitä seuraavaksi mielestäni kannattaisi tehdä tai toisaalta kertomasta, mikä minusta oli heidän tekemisessään kiinnostavaa. Päädyin tähän, sillä ajattelin, että ohjaajan asemassa sillä, että kerron jonkin asian olevan mielestäni kiinnostava, suuntaan tekijän huomion pois siitä, mikä häntä itseään kiinnostaa siihen, mikä minua kiinnostaa. Tilanne olisi mielestäni toinen, jos olisin ollut alusta pitäen selkeästi vain yksi ryhmäläisistä, en ohjaaja. Tilanteen tekee haastavaksi se, mitä tehdä odotuksille, joita ei täytä?

Aiemmin kysyin, millaista olemisen tapaa yksilökeskeisyys tuottaa ja mistä tähän nojaava esiintyjä saa palautteen ja kokemuksen siitä, että hän on tehnyt työnsä hyvin. Entä silloin, kun esiintyminen ei perustukaan yksilökeskeisyydelle, miten silloin tekijä kokee tekemänsä mielekkääksi ja millaista palautetta hän tarvitsee? Olennaista on, ettei palaute tule ensisijaisesti ulkoapäin vaan itseltä. Tekijän täytyy kyetä itse arvioimaan omaa tekemistään, arvostamaan ja tarvittaessa kehittämään sitä. Palautteen antajina kaikki työryhmään kuuluvat ovat tasa-arvoisessa asemassa. Tämä on haasteellista ja vastakohtaista sille, miten teatterissa perinteisesti toimitaan.

Opettajana ja ohjaajana tulee väistämättä haastetuksi, jos asettuu tietämisen ja kontrollin ulkopuolelle, sillä sitä useimmat odottavat. Näistä luopuminen voi aiheuttaa opiskelijoissa ja työryhmäläisissä epävarmuutta, turvattomuutta, turhautumista ja hämmennystä. Omassa ohjauksessa kohtasin kaikkia näitä reaktioita. Miten siis toimia? Oman ajattelutavan avaaminen on olennaista, eikä vain alussa vaan koko harjoituskauden ajan. Vaikkei asettuisi tietäjäksi ja ratkaisijaksi, voi silti auttaa toisia eteenpäin. Itse koin toimivaksi tavaksi jatkuvan kysymisen. Jos joku työryhmästä oli jollain tavalla jumissa oman tekemisensä kanssa, saatoin käyttää runsaasti aikaa pohtiakseni sitä, mitä olin nähnyt ja kokenut toisen tekemisessä. Tämän perusteella mietin, millä kysymyksillä voisni auttaa eteenpäin, mitkä kysymykset saattaisivat avata solmua. Joskus kysymykset tulivat tilanteessa nopeasti ja intuitiivisesti, joskus mietin niitä yötä myöten. Tunsin syvää

vastuuta työryhmäläisistä. Välillä tunsin polttavaa halua ratkaista asiat, esimerkiksi vain sanoa, että tämä on hyvä ja tämä säilytetään tai että tämä on kiinnostavaa, tartu tähän. Mitä pidemmälle työskentely eteni, sitä selvemäksi minulle tuli, että se, mikä minusta on kiinnostavaa, määrittyy täysin omien subjektiivisten mieltymysteni mukaan. Siinä ei ole mitään pahaa, mutta työskentelyssä, jonka ytimessä on kysymys: mikä minua kiinnostaa, kysymykseen vastaamiseni olisi sotinut nimenomaan tätä ydintä vastaan.

Koin, että kysyminen oli ratkaisemisen vastakohta. Tietysti myös kysymyksillä voi manipuloida ja johdatella, mutta ainakin yritin pitää fokuksen tärkeimmässä eli tekijän haluissa, toiveissa ja kiinnostuksen kohteissa. Kiinnitin myös huomiota siihen, millaisina näin tekijät, en aina niinkään siihen, mitä he tekivät. Miten he voivat, olivatko he innostuneita, hämmentyneitä tai ahdistuneita? Olivatko he väsyneitä vai täynnä energiaa? Kysyin myös usein heiltä, miten he voivat ja millainen olo heillä oli. Tämä mielestäni kertoi siitä, millaisessa vaiheessa työskentely oman materiaalin kanssa oli.

Olen käsitellyt ahdistusta ja hämmennystä, sitä, mitä kohtaamme kun työskentelemme ei-ymmärtämisen alueella. Se pitää sisällään myös paljon muuta. Ajattelen, että ahdistus on osa tätä, mutta vain väliaikaisesti. Ahdistus myös kertoo siitä, että työskennellään todella merkityksellisten asioiden äärellä, yhdentekevät asiat harvoin aiheuttavat ahdistusta.

Mitä sitten kohtaamme ei-ymmärtämisen alueella? Ajattelen, että ei-ymmärtämisen kautta työskentelyssä kohtaamme itsemme. Sen osan itsestämme, toisistamme ja maailmasta, joka useimmiten on meille peitettyä. Tämän peitetyn paljastuminen on arvokasta, sillä se laajentaa tapaamme nähdä maailmaa ja olla maailmassa. Havaitsemme merkityksettömyyttä siellä, missä ennen oli meille merkitystä, ja syvää merkitystä asioissa, jotka ennen ohitimme. Kun luovumme kontrollista, hallinnasta, tietämisestä ja oikean etsimisestä, näiden tilalla tulee jotain uutta. Mitä tämä uusi on? Mihin ei-ymmärtäminen vie? Yksi vastauksista on, etten tiedä, mutten hetkeäkään epäile, etteikö matka sinne kannattaisi. Voin vain arvailla ja nojata omaan kokemukseeni. Mika Waltaria siteeraten ”suomukset putosivat silmiltäni”. Omalla kohdallani teatterintekijänä ja ihmisenä tunsin sen kaltaista vapautta,

jota en ennen ollut tuntenut. Tunsin hetkellisesti, että kaikki voi olla mahdollista, ettei tekemistäni rajoita mikään, ja tämän vuoksi aivan uudenlaisia ajatuksia alkoi virrata mieleeni. Uusia reittejä alkoi piirtymään sinne, missä ennen en nähnyt mitään. Se, mikä oli ollut pelottavaa pimeyttä, alkoi täyttyä väreillä ja muodoilla, jotka olivat vieraita ja kiehtovia. Tapahtumissa tunsin myös paikoin minulle aivan uudenlaista jakamista sekä paineetonta ja täysin siinä hetkessä olevaa yhteyttä toisten ihmisten kanssa. Ajattelen, että teatteri on paikka kohtaamiselle, ja tässä ajassa, jossa kohtaamista, sekä itsen että toisten, väistetään, se on erityisen tärkeässä asemassa. On tarve toisenlaisille tavoille tehdä teatteria. Siksi tarvitaan ei-yymmärtämisen pedagogiikkaa.

Jos perinteiseen opetus ja ohjaustapaan liittyvät sanat hallinta, kontrolli, valta, auktoriteetti ja tietäminen, ei-yymmärtämisen pedagogiikka tarjoaa näiden tilalle jotain uutta. Kuten jo aimmin kirjoitin ohjaajan roolia käsitellessäni: kun yksi muuttuu muuttuvat kaikki. Kun opettaja tai ohjaaja luopuu edellämaituista, myös opiskelija ja esiintyjä joutuvat luopumaan tietyistä vakiintuneista tavoista olla, joita usein suuntaa auktoriteetin miellyttäminen ja auktoriteetilta palautteen odottaminen, kilpailu, onnistumisen ja epäonnistumisen kysymykset. Opiskelija tai esiintyjä parhaimmillaan vapautuu suuntaamasta työskentelyään auktoriteetille ja lähtee kohti tuntematonta. Tämä vapauttaa hänen ilmaisuaan ja olemistaan yleensä. Vaikutukset jatkuvat teatterin ulkopuolelle.

Ei-yymmärtämisen kautta työskenteleminen aiheuttaa murtumia teatterin rakenteeseen. Kun tämä murtuma tapahtuu, tulee myös käsiteltäväksi yleinen suhde todellisuuteen. Todellisuutta koskevat kysymykset aktivoituvat teatterin kautta ja laajenevat näin koskemaan elämää, olemista sinänsä. Näin ollen jaettavaksi voi tulla jotain syvää, inhimillisellä tasolla tunnistettavaa, joka on löytynyt tämän työtavan kautta.

P.S.

Tämä ei liity mihinkään eikä etenkään tähän lopputyöhön, ei minuun, ei ystäviini, ei perheenjäseniini, uraani, rakkauselämäni, kouluuni, ei pieneen koiraan. Tämä on yksinkertaisesti näin: vihaan taiteilijamulkeroita. Vihaan ja halveksin jokaista mulkeroa joka herää asunnossaan, haisee hieltä, silliltä, tupakalta, väljähtyneeltä kaljalta, paperipinolta. Sekoitus loppumatonta itsekehua, oman erityisyyden palvontaa, ripaus marttyyriä ja hyppysellinen aitoa kusipäämäisyyttä: siitä on taiteilijamulkero tehty. Ja varoituksen sana: tämä ei katso ikää ei sukupuolta. Voisi ajatella, että mulkero on aina keski-ikäinen pallomahamies, joka yrittää pöksiä kikkeliään jokaiseen itseään 20 vuotta nuorempaan omenanraikkaaseen ihelijatyttöön, mutta ei pidä paikkaansa, tämän mulkerolajin edustajia löytyy nuorista tytöistä, eläkeläisistä, äänenmurrosikäisistä pojista, pro-feministimiehistä, lesbotankotanssijoista, jokaiselta alalta, mitä ihminen on viisaudessaan kehitellyt, mulkeroiden suut, jätelavat avautuvat loppumattomaan jaaritukseen omista tekemisistä, muiden taiteilijoiden nimien mainitsemisesta, pedagogiikan, perheen, toisen sukupuolen, omien kollegoiden, kahdeksasta neljään -elämän, lapsien, ammattikoululaisten, harrastajien, pystymetsäläisten, nuorien, vanhojen, kokemattomien, kokeneiden halveksimisesta, loppumatonta puhetta, virtaa sanat minä tein, näin, elämä, jossa ei ole muuta kuin teatteriesityksiä, tauluja, performansseja, kitarasooloja, kaikkea sitä mitä muut pitävät normaalina he ovat keittäneet siitä perverssin keiton jota keittävät ja juovat, keittävät ja juovat ja yrjöilevät meidän päälle, suu aukeaa eikä koskaan sulkeudu he vaeltavat keskuudessamme ja ovat taiteilijoita isolla T:llä, he tietävät, ymmärtävät, osaavat, katsovat kaukaa kapealla putkella ja jakavat oikeutta maailmassa, jossa millään muulla ei ole väliä kuin sillä, että se oma on isompi, parempi, todempi, vakavampi, ironisempi, humoristisempi, ymmärrettävämpi, käsittämättömämpi, ennakkoluulottomampi, villimpi, kumartelemattomampi, raaempi, rouhempi, raastavampi, tekijänsä näköinen, muita ajatteleva, muut unohtava, itseä varten, toisia varten, aiheen tähden, ilman aihetta, rooleilla ja ilman, eläytyen ja videoprojisoinnilla korvattavissa, yhden tähden ihme, cästingissä valittu, kokeissa koeteltu, koko työryhmän vereslihat ja perskarvat

kaikki samassa sopassa, mutta kaikkein tärkein kaikista, niitä muita mulkeroita Parempi, todellista taidetta, koulutuksella kruunattu, saunailloissa ja hikisissä verkkareissa todennettu, terapiassa väännetty, oma elämä uhrattu, aamen. Nyt täytyy lopettaa, sillä minun on pakko oksentaa välillä, viillellä ranteita, katsoa lotto ja kauniita ja rohkeita, jotta selviän tästä, mutta ehkä mulkeroa pahempi on vielä mulkeron palvoja, se harmaudessa vaeltava omasta ajattelusta pelossaan luopunut alempi, mutta ei siitä nyt tällä kertaa enempää. p.p.s. tämä oli kertakäyttöviitsi, mutta en ole pahoillani siitä.

Lähteet

- Bahtin, M. 2002 (1965). Keskiajan ja renessanssin nauru. Helsinki: Like
- Bourriaud, N. 2002 (1998). Relational Aesthetics. Les presses du réel
- Heidegger, M. 2000 (1926). Oleminen ja aika. Jyväskylä: Vastapaino
- Helavuori, H. 2011. Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa. Teoksessa
Nykyteatterikirja. Toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like
- Hotinen, J.-P. 2002. Tekstuaalista häirintää – kirjoituksia teatterista,
esitystaiteesta. Helsinki: Like
- Johnsson, J. et al. 2008. Todellisuuden tutkimuskeskus Ei-yymmärtämisen
eteisessä. Vaajakoski: Gummerus
- Kafka, F. 2010. Kootut kertumukset. Toim. Hannu-Pekka Lappalainen.
Helsinki: Otava
- Kirkkopelto, E. 2009. Olotiloja ja siirtymiä, Runolliset ruumiit 9.12.2009 ja
Runoteoria III, 15.12.2009. Helsinki: Teatterikorkeakoulu
- Laitinen, T. 2011. Katsoja esityksen tekijänä. Teoksessa Nykyteatterikirja.
Toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like
- Lavaste, A. 2005. Että tapahtuisi jotain totta. Teoksessa Näytös vailla loppua.
Teatterin ja tanssin vuosi 2005. Toim. Kaisa Korhonen ja Katri
Tanskanen. Helsinki: Like
- Lindberg, S. 2010. Tietämättömän opettajan oppitunti. Tiede ja Edistys. 4
- Mehto, K. 1998. Lausunta taiteena ja tapahtumana - tekstikeskeisyys,
esittäjäkeskeisyys ja lausunnan positiot lausuntaa koskevan kirjallisen
aineiston ja teatteritutkimuksen viitekehyksessä. Helsingin
Yliopiston humanistisen tiedekunnan lisensiaattityö.
- Modig, K. 2011. Äänen strategioita nykyteatterissa. Teoksessa
Nykyteatterikirja. Toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like
- Mukarami, Y. 2009. Emme tienneet mitä meille tapahtui – näkökulmia
todellisuuden fenomenologiaan. Tiede ja Edistys 2
- Nummi, L. 2000. Tila. Julkaisematon
- Ruuskanen, Annukka 2011. (toim) Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi
skene. Helsinki: Like
- Santavuori, R. 15.11.2010. ”Tajunta todellisuuksien näyttämönä –
kirjoitussarja ihmisestä, taiteesta ja tajunnasta” Osa 2. Esitystaide

hypnoosina. hypnologia.com/lehdet/0802/tajunta082.html?

Sanqvist, V. 2011. Teatterikorkea No:1. Roolin suhde näyttelijään. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Silde, M. 2005. Ohjaajan uuden tontin rajat. Teatterilehti 7.

Sivenius, P. 1997. Silmän käänö. Tiedotustutkimus 3.

Tola, P. 2007. Miksi näyttelen. Ajatus kirjat. Jyväskylä: Gummerus

Tuohimaa, M. 2001. Emmanuel Levinas ja vastuu Toisesta. Niin & näin 3.

WWW-dokumentit:

Suomen hypnoosiyhdistys. Saavavilla (<http://www.shy.fi>). (luettu 30.11.2010)

Mail Order Experimance [MOE] – Kotiin tilattava kokemusesitys. Saatavilla (<http://www.todellisuus.fi/moe>). (luettu 1.9.2010)

Liite 1. Esitys kotiin vietäväksi

1. Valitse mukava paikka ja asetu siihen.
2. Lue Franz Kafkan novelli Huviretki vuoristoon.

En tiedä, huudahdin soinnittomasti, enhän minä tiedä. Jollei kukaan tule, sitten kukaan ei tule. Minä en ole tehnyt kenellekään mitään pahaa, kukaan ei ole tehnyt minulle mitään pahaa, mutta kukaan ei tahdo auttaa minua. Ei tosiaankaan kukaan. Mutta eihän näin toki sittenkään ole laita. Paitsi ettei kukaan auta minua, muuten ei tosiaankaan kukaan olisi minulle ystävällinen. Minä lähtisin mielelläni – mikäpä sen estäisi – retkelle seurassa, johon kuuluisi pelkkiä ei-keitään. Tietysti vuoristoon, minnepä muualle? Kuinka nämä ei-ketkään tungeksivat yhteen, nämä monet ojentuneet ja käsikoukkuihin tarttuneet käsivarret, nämä monet, lyhkäisten askelten erottamat jalat. Tietenkin kaikki ovat frakissa. Me kuljemme heissun keissun, tuuli puhaltaa niiden aukkojen lävitse, jotka me ja meidän jäsenemme jättävät avoimiksi. Kaulat vapautuvat vuoristossa. On ihme että me emme laula.

3. Sulje silmäsi ja anna ajatustesi viipyillä tekstissä.
4. Sano ääneen viisi ensimmäistä sanaa, jotka tulevat mieleesi tekstistä.
5. Vastaa seuraaviin kysymyksiin joko mielessäsi tai ääneen. Voit sulkea silmäsi aina yhden kysymyksen luettuasi.

a) Mikä väri sinulle tulee ensimmäisenä mieleen tekstistä?

b) Jos teksti olisi huone, millainen se olisi?

Voit ajatella esimerkiksi seuraavia asioita:

- Minkä väriset seinät huoneessa on?
- Onko siellä huonekaluja? Minkä värisiä ne ovat? Minkä näköisiä?

- Onko huoneessa muita ihmisiä?
- Mitä muuta huoneessa on?
- Onko huoneessa ikkunoita? Millainen maisema ikkunasta näkyy?

Voit halutessasi myös kirjoittaa ja/tai piirtää vastauksesi.

6. Esitys on päättynyt, kiitos osallistumisesta.