



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN

2012

OPINNÄYTETYÖ

Ohjaajan työ

Ohjaamisen käytäntö ja teoria produktioissa

You´re my hit and you´re my shit ja

FINLANDIA

SIRPA RIUTTALA



Kuva: Vilja Pursiainen

OHJAAJANTYÖN KOULUTUSOHJELMA



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN

2012

OPINNÄYTETYÖ

Ohjaajan työ

Ohjaamisen käytäntö ja teoria produktioissa
you´re my hit and you´re my shit ja
FINLANDIA

SIRPA RIUTTALA

TIIVISTELMÄ

Päiväys: 30.3.2012

TEKIJÄ Sirpa Riuttala		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Ohjauksen koulutusohjelma	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Ohjaajan työ		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 41 s.	
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI You ´re my hit and you ´re my shit Taiteellinen osio on suoritettu TeaKissa <input checked="" type="checkbox"/> Taiteellinen osio on suoritettu muualla (tekijänoikeuksista on sovittu) <input type="checkbox"/>			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
Opinnäytteeni kirjallisessa osiossa käsittelen ohjaamisen käytäntöä ja teoriaa kahdessa syksyllä 2011 ensi-iltansa saaneessa produktiossa. Ensimmäinen produktio on taiteellinen lopputyöni You ´re my hit and you ´re my shit ja toinen on heti edellisen jälkeen Helsingin Kellariteatteriin ohjaamani FINLANDIA. Näkökulmana on oma ohjaajuus suhteessa perinteeseen. Puran esitysten tekoprosessit hahmottaakseni omia työtapojani ja antaakseni niille nimiä. Käsittelen erityisesti äänisuunnittelun sekä ei-dialogisten tekstien roolia omista ohjauksistani sekä työryhmän roolia sisällöntuottamisen kannalta. Pysin käsittelemään prosessien aikana nousseita kysymyksiä ja havaintoja tavoitteenani luoda omaa ohjaajantyön teoriaa käytännön havaintojen pohjalta. Lopuksi kerron lyhyesti käsiteltyjen havaintojen suhteesta laiteatterissa työskentelyyn.			
ASIASANAT Ohjaaminen, näyttelijät, esitys, kuoro, kompositio, dramaturginen sommittelu, monologi, läsnäolo näyttämöllä, äänisuunnittelu, ei-dialogiset tekstimuodot näyttämöllä, runo näyttämöllä, laulu näyttämöllä.			

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO	9
<i>Johdanto</i>	9
<i>You´re my hit and you´re my shit</i>	9
<i>FINLANDIA</i>	10

OHJAAMISEN TEORIA JA KÄYTÄNTÖ ESITYKSISSÄ YOU´RE MY HIT AND YOU´RE MY SHIT JA FINLANDIA	11
<i>Ohjaajan tehtävä</i>	11
<i>Työryhmän sitouttaminen</i>	12
<i>Mitä on läsnäolo näyttämöllä?</i>	16
<i>Ohjaajan otteessa kohti ensi-iltaa</i>	18
<i>Kollektiivinen kirjoittaminen</i>	20

TILAN JA AIHEEN SUHTEESTA	23
<i>Tila ja aihe</i>	23
<i>Ohjaaja analyysin vai esityksen tekijänä?</i>	25
<i>Kompositio</i>	28
<i>Keskiössä pienet esitykset</i>	30

RUNO JA LAULU	31
<i>Kuoro</i>	31
<i>Monologi ja kuoro</i>	33
<i>Runo ja laulu</i>	35

LOPUKSI	39
LÄHTEET	41

JOHDANTO

Johdanto

Opinnäytteeni kirjallisessa osiossa käsittelen ohjaamisen käytäntöä ja teoriaa kahdessa viimeksi ohjaamassani produktiossa. Ensimmäinen produktio on taiteellinen lopputyöni *You´re my hit and you´re my shit* ja toinen on heti edellisen jälkeen Kellariteatteriin ohjaamani FINLANDIA. Näkökulmana on oma ohjaajuus suhteessa perinteeseen. Puran esitysten tekoprosessit hahmottaakseni omia työtapojani ja antaakseni niille nimiä. Käsittelen erityisesti äänisuunnittelun sekä ei-dialogisten tekstien roolia omissa ohjauksissani sekä työryhmän roolia sisällöntuottamisen kannalta. Pyrin käsittelemään prosessien aikana nousseita kysymyksiä ja havaintoja tavoitteenani luoda omaa ohjaajantyön teoriaa käytännön havaintojen pohjalta. Seuraavissa kappaleissa esittelen lyhyesti mainitut esitykset.

You´re my hit and you´re my shit

You´re my hit and you´re my shit toteutettiin Teatterikorkeakoulun isoon teatterisaliin. Tila on noin neljäkymmentä metriä syvä ja noin viisitoista metriä leveä, korkeutta löytyy noin kymmenen metriä, tosin tilaa halkoo useat huoltosillat noin kuuden metrin korkeudessa. Kolmen ja kuuden metrin korkeudessa tilaa reunustaa parvet joissa voi rajoitetusti myös näytellä. Kuljetimme yleisöä alemmaa parvea pitkin takatilasta varsinaiseen katsomoon, jolloin yleisö sai nähdä koko esitystilan yläperspektiivistä. Tilan dramaturgia hahmottui alusta asti kolmiulotteisesti myös ylätilan kattavaksi. Tila jätettiin lähes tyhjäksi, ja sivukatteiden puuttuessa useat sisääntulot ratkaistiin kiipeilemällä alas silloilta. Silloille rakennettiin myös kohtauksia. *You´re my hit and you´re my shit* -esityksessä yleisö liikkui paikasta toiseen ja siirtymät rytmittivät esitystä. Esityksestä tuli tavallaan kolminäytöksinen. Ensimmäinen näytös tapahtui ulkona autioituneen viljasiilon alla hylätyillä lastauslaitureilla ja jatkui korkeassa aulatilassa. Näissä osioissa seistiin ja katsomissuunta oli ylöspäin. Tämän jälkeen yleisöä pyydettiin nousemaan näyttelijöiden perässä portaita pitkin ensimmäiselle huoltoparvelle, jota pitkin kulki reitti katsomoon. Esitystilaan tultiin siis ”takaoven kautta”. Toisessa näytöksessä istuttiin katsomossa ja katsottiin aluksi isoa tilaa sellaisenaan, jonka jälkeen tila rajattiin valkoisella silkillä noin neljän metrin päästä ensimmäisestä rivistä. Kolmannessa näytöksessä silkki nostettiin ”portiksi” ja

yleisöä pyydettiin siirtymään kankaan ali näyttämön takaosaan. Siellä katsomissuunta kääntyi aluksi alaspäin katsojien jalkojen alle rakennettuun kotiin, jossa näyttelijät nauroivat ja makailivat lattialla sunnuntaiaamutunnelmassa. Yleisö seisoi ritilöillä näyttelijöiden päällä. Lopussa avattiin jälleen etäisyys mutta tällä kertaa katsottiin tyhjää katsomoa. Lopuksi vielä tanssittiin yhdessä esiintyjien kanssa. Monet katsojat kokivat esityksen voimakkaan kehollisena kokemuksena. Ohjatessani pyrinkin suuntaamaan huomiota keholliseen kokemukseen katsoessani kohtausta. Suljen silmät ja kuuntelen; tapahtuuko kehossani mitään, nouseeko kylmiä väreitä, naurattaako? Unelmieni esitys nostaa ihon kananlihalle ja vedet silmiin ennen kuin yhtään sanaa on sanottu.

FINLANDIA

FINLANDIA sai ensi-iltansa 3.12.2011 Helsingin Kellariteatterissa. Esitys oli syksyllä 2011 Kellariteatteriin pääsykokeiden kautta päässeiden uusien jäsenien ensimmäinen produktio. Mukana oli kaksitoista 18–25 -vuotiasta nuorta esiintyjää. Lisäksi uusiksi jäseniksi valittiin tuottaja ja kirjoittaja. Ensimmäisen produktio tarkoitus oli tutustuttaa uudet jäsenet teatterin toimintaan ja antaa samalla teatteriin liittyvää koulutusta. Kellariteatteri on toiminut 1950-luvulta alkaen samoissa tiloissa Liisankadulla toiminta-ajatuksenaan luoda kiinnostavaa ja korkeatasoista tekemistä nuorille ja saada heidät pois kadulta. Toiminta on ollut alusta alkaen kunnianhimoista ja yhteydet erilaisiin teatterialan koulutusta tarjoaviin tahoihin tiiviit (KEMPPI 2006, 68–79).

FINLANDIAN tiladramaturgia oli perinteisempi kuin *You´re my hit and you´re my shit* -esityksen, joskin myös FINLANDIASSA esitys laajeni tilan ulkopuolelle, mutta katsojat pysyvät paikoillaan. Kellariteatteri on pieni ja matala punatiilinen esitystila, joka alun perin toimi taloyhtiön halkovarastona. Työtapa materiaalin jalostamisessa oli samankaltainen kuin *You´re my hit and you´re my shit*issä. Avaan työtappaa tarkemmin myöhemmissä kappaleissa.

OHJAAMISEN TEORIA JA KÄYTÄNTÖ ESITYKSISSÄ YOU´RE MY HIT AND YOU´RE MY SHIT JA FINLANDIA

Ohjaajan tehtävä

Ohjaajan työ on auttaa ryhmää synnyttämään esitys. Ohjaaja on kuin kättilö joka auttaa esityksen maailmaan. Oikeissa synnytyksissä kättilö auttaa äitiä synnyttämään lapsen tai toisinsanoen auttaa lasta syntymään.

Kiinnostavampaa on ajatella, että ohjaaja-kättilö auttaa lasta/esitystä syntymään. Näin esityksellä, aivan kuten syntyvällä lapsellakin, on oma itsenäinen arvonsa eikä hän/se ole kenenkään toisen jatke, vaan jotain kaikille aivan uutta ja tuntematonta. Vertauksessa äiti on ryhmä eli esityksen toiminnalliset toteuttajat ja esitys on lapsi. Esitys syntyy tekijöistä mutta on itsenäinen, uusi olento. Ilman kättilöä lapsi ei ehkä selviä maailmaan, mutta syntymän jälkeen kättilön tulee jatkaa elämäänsä eikä kiinnittyä syntyneeseen lapseen. Äiti eli toteuttava työryhmä (näyttelijät ja esitysteknikot) jatkaa matkaa lapsen eli esityksen kanssa. Kättilö-ohjaaja menee tässä vaiheessa kahville, kotiin tai uusiin töihin, uusiin synnytyksiin. Kättilövertauksesta nousee kysymys tekijänoikeuksista. Kuka omistaa teoksen, joka sisältää monien ihmisten eri tavoin tuottamaa materiaalia? Kuka merkitään teoksen kirjoittajaksi, jos tekstejä on kehitelty prosessin kuluessa ja heitelty tekijältä toiselle? Täytyykö esitys aina merkitä jonkun nimiin?

Ohjaaja saa esityksestä yleensä joko haukut tai uuden sulan hattuunsa. Näin on myös minun kohdallani. En ole edes pyrkinyt häivyttämään omaa tekijyyttäni esitysten taustalla. Uskon, että oman nimen näkyminen esityksen yhteydessä parantaa omia työllistymismahdollisuuksiani ja tuo ehkä myös yleisöä. Molemmat tässä opinnäytteessä käsitellyt esitykset ovat olleet kaikesta työryhmälähtöisyydestä huolimatta voimakkaasti ohjaajan teatteria. Molemmissa esityksissä on paljon omia tekstejäni ja kohtausjärjestys eli kokonaisdramaturgia on minun tekemäni. Tässä kohtaa ohjaajan rooli sulautuu dramaturgin rooliin. Enää en ratko näytelmäkirjailijan asettamaa ongelmanratkaisutehtävää nimeltä näytelmä vaan rakennan kompositiota prosessin aikana tehtailluista palasista. Finlandiassa vastasin lisäksi äänisuunnittelusta, mikä ennestään lisäsi valtaani.

Mainostan mielelläni näitä esityksiä omina ohjauksinani. Esitykset ovat hyviä ja voin seistä niiden takana, monet sanovat että niissä näkyy ”ohjaajan kädenjälki”. Tällä ilmeisesti tarkoitetaan, että minulle on kehittymässä tunnistettava tyyli, jonka perässä osa ihmisistä tulee katsomaan esityksiäni. Sirpa Riuttalasta on ehkä tulossa pienen piirin brändi jonka jälki näyttää tietynlaiselta.

Työryhmän sitouttaminen

Ohjaaja toimii harjoituksissa työnjohtajana. Hän luo raamit työskentelylle ja pitää huolta että niistä pidetään kiinni. Prosessin edetessä esiintyjät testaavat ohjaajaa monella tavoin. Työtilanteet saattavat alkaa valua kohti jutustelua tai riehumista. Keskittyminen syvenee jälleen, jos ohjaaja suostuu komentamaan esiintyjät takaisin työhön. Suostumisella tarkoitan sitä, että ohjaaja ymmärtää kurinpidon kuuluvan johtajan työnkuvaan ja rooliin ryhmänjäsenenä. Työnjohtamisen ei tarvitse olla raskasta jos siihen suhtautuu työn osa-alueena ja sopimuksena minun ja ryhmäläisten välillä. Ohjaajantyössä pätee monet samat lainalaisuudet kuin muissakin johtamistehtävissä: nouse tuolista ja mene näyttelijöiden luo, innostu niin innostat, naura ja reagoi koko keholla, suunnittele harjoitukset ja pidä kiinni sovituista tauoista ja työajoista. Ohjaajan ei aina tarvitse tietää vastauksia, mutta jos tietoa löytyy, sitä ei tulisi pimittää. Uskon, että mitä avoimemmin ohjaaja osaa pitää koko työryhmän mukana luovassa prosessissa, sen sisäistyneempi esityksestä tulee esittäjilleen.

Ohjaajan tulee olla alati tietoinen vallastaan työryhmän johtajana. Nöyryys unohtuu kun huomaa kaikkien tottelevan ja yrittävän kaikkensa miellyttääkseen johtajaa. Korskeus karisee kun ohjaaja ymmärtää johtajuuden toisen puolen; vastuun kokonaisuudesta. Valta ja vastuu kulkevat käsikkäin. Kokonaisvastuulla tarkoitan vastuuta siitä että prosessi kulkee eteenpäin. Jokainen ryhmänjäsen kantaa omalta osaltaan vastuuta kokonaisuudesta, mutta ohjaaja kertoo mitä seuraavaksi tehdään ja ottaa vastuuta päivittäisen toiminnan etenemisestä, siitä että juttu valmistuu ensi-iltaan mennessä. Lisäksi ohjaajalla on perinteisesti ”viimeinen sana” myös taiteellisessa mielessä, ja näin on ollut myös molemmissa tässä työssä käsitellyissä esityksissä.

Aluksi teetin molemmissa projekteissa tehtävän ” Mitä esiintymisen osa- aluetta haluan tutkia tässä projektissa?” Vastaus saattoi olla konkreettinen tai

abstrakti ja siitä tuli työstää sooloesitys. Esityksen nähtyään ryhmä jakoi vaikutelmansa tekijälle jonka jälkeen tekijä sai itse puheenvuoron.

Keskustelun lopuksi muotoiltiin vastaus lauseen muotoon, esimerkiksi ”Haluan tutkia tanssijaa minussa” tai ”Haluan oppia olemaan rauhassa kontaktissa lavalla”. FINLANDIASSA lauseet muotoutuivat useimmiten alkamaan sanoilla ”Haluan oppia...” kun taas ”You´re my hit and you´re my shit” -esityksen esiintyjät aloittivat sanoin ”Haluan tutkia...” Ero selittynee sillä, että esiintyjät ovat eri vaiheissa suhteessa teatteriin.

Teatterikorkeakoulussa mukana olleista esiintyjistä osalla oli kymmenien vuosien ura takana näyttelijänä, ja opiskelijoistakin suurimmalla osalla oli kandiopinnot jo takanapäin. Kellariteatterissa esiintyjien keski-ikä oli vain 21 vuotta ja teatteri monille uudehko aluevalloitus. Lisäksi uusien produktion keskeinen funktio on kouluttauminen ja teatterin peruselementtien hahmottaminen. Kellariteatterissa vallitsee avoin oppimisen ilmapiiri. Siellä ei vielä tarvitse olla ”mitään” toisin kuin Teatterikorkeakoulussa, jonne pääseminen on ehkä monen näyttelijän suurin meriitti ammattilaisuran loppumiseen saakka. Teatterikorkeakoulun diskurssi suosii ”tutkimista” eikä suorasukainen ”haluaisin oppia näyttelemään” -repliikki enää tunnu mielekkäältä. Omien tavoitteiden tarkentaminen on joka tapauksessa tärkeää sekä työnteon mielekkyyden että henkilökohtaisen kehittymisen kannalta. Tavoitteiden mahdollisimman selkeä artikuloiminen tekee niistä saavutettavia ja motivoi työskentelemään yhä keskittyneemmin. Esiintyjien omat tavoitteet sitouttavat projektiin henkilökohtaisella tasolla ja ovat ohjaajalle työkaluja esiintyjän ohjaamisessa.

Teatterin on perinteisesti katsottu olevan diktatorinen (asiantuntija)organisaatio, jossa ohjaaja päättää lähes kaikesta. Oma työtapani näissä kahdessa produktiossa on organisatorisella tasolla hyvinkin diktatorinen, mutta sisällön kannalta prosessit ovat demokraattisempia. Demokratia ei tässä tapauksessa tarkoita pelkästään keskustelua, vaan sitä, että kaikilla on mahdollisuus tarjota visioita esitykseen. Tarjoaminen tapahtuu konkreetian tasolla demojen kautta. Useat niistä päätyvät lähes sellaisenaan lopulliseen esitykseen, vaikka niiden roolitus saattaa muuttua.

Kunkin ryhmäläisen esiintyjyyttä käsittelevän esityksen kautta pyrin hahmottamaan mitä esiintyjä haluaisi produktiossa tehdä, missä osa-alueessa aistin lämpöä ja energiaa tai mahdollisia pelkoja ja turhaumia. Toisin sanoen demojen kautta pyrin tutustumaan esiintyjään ja hahmottamaan mitkä ovat

hänen vahvuutensa. Lisäksi on tärkeää pohtia, miten esiintyjä saataisiin sitoutumaan ja motivoitumaan tekemiseen yhä syvemmin. Jos esiintyjä työskentelee itselleen merkittävän asian parissa, lavalla oleminen välittyy katsomoon kiinnostavana ja merkityksellisenä. Tapausesimerkkinä mainittakoon FINLANDIASTA eräs miespuolinen esiintyjä, joka koki yksin olemisen lavalla haasteelliseksi. Hän kertoi kuinka helpolta hänestä tuntui näytellä muiden kanssa, mutta sooloja hän oli tähän asti vieroksunut. Nyt hän halusi ottaa haasteen vastaan ja toivoi saavansa soolopaikan esityksestä. Niinpä järjestin hänelle sen. Hän otti työskentelemisen vakavasti ja teki paljon kotitöitä. Kohtauksen harjoittelu oli miellyttävää, koska varsinaisen taidollisen harjoittelun esiintyjä oli tehnyt kotona. Meidän ei tarvinnut harjoitella esim. tekstiä yhteisellä ajalla, vaan pääsimme heti syvemmälle kohti tulkintaa (kyseessä oli laulu). Ensimmäisten yleisöjen kanssa esiintyjä oli jännittänyt, mutta toistojen kautta jännitys helpotti ja esiintyjä sai kohtauksesta henkilökohtaisen ”voiton”.

Projektin edetessä muistuttelin ryhmäläisille heidän omista haasteistaan. Muistutin heitä heidän yksilöllisestä vastuustaan ottaa oma ”Haluan oppia...” -lause näkökulmaksi tehtäviin ja harjoitustilanteisiin. Tällä tavoin siirsin vastuuta esiintyjän motivoitumisesta ja viihtymisestä hänelle itselleen. Kaikki valinnat mitä näyttämöllä tehtiin tulivat merkittäviksi kun esiintyjällä oli selkeä näkökulma omaan työskentelyynsä. Oman tavoitteen tai haasteen artikuloiminen yhä uudelleen toi merkitystä omalle työlle. Kun työryhmäläiset lisäksi tiesivät toistensa tavoitteet, he auttoivat toisiaan niiden saavuttamisessa. Henkilökohtaisen tavoitteen jakaminen toi ryhmäläisiä lähemmäs toisiaan. Ryhmäläisten luottamus toisiaan kohtaan lisääntyi ja keskinäinen kunnioitus ja arvostus voimistuivat.

Ihmiset liittyvät toisiinsa inhimillisellä tasolla juuri heikkouksien ja haavojen kautta. Epätäydellisyyden ja vajavaisuuden hyväksyminen itsessä ja toisessa tuo ihmisen lähelle toista. Heikkouden tunnistaminen toisessa tuo helpotuksen tunteen; muutkin täällä kamppailevat samanlaisten kysymysten äärellä.

Demokraattista työskentelyssä oli siis sisällöntuottamisen vapaus. ”You´re my hit and you´re my shit” -prosessissa suunnittelijat toivat paljon materiaalia ja ehdotuksia yli ammattirajojen. Äänisuunnittelija ehdotti näyttämökuvaa heiluvista mikeistä ja kuudesta pianosta tilassa, valosuunnittelijan ja lavastajan kanssa pohdittiin tiladramaturgiaa.

Säännölliset keskustelut suunnittelijoiden kanssa työprosessin aikana antoivat minulle impulsseja ohjaukselliseen ajatteluun ja pitivät suunnittelijat kartalla projektin etenemisestä. ”Finlandiassa” käytimme samaa työtapaa sisällöntuottamisen kohdalla, mutta esiintyjien tuotokset vaativat enemmän ohjauksellista jatkokehittelyä. Silti ne toimivat hedelmällisinä impulsseina esitystä ajatellen, ja tätä kautta esiintyjät jakoivat kokemuksen yhteisestä visiosta.

Diktatorista työskentelyssä on se, että minä ohjaajana valitsen palaset jotka tulevat lopulliseen esitykseen. Teen myös esitysdramaturgian eli asettelen palaset haluamaani järjestykseen. Tärkein työvälineeni tässä valinta- ja järjestelytyössä on intuitio. Palaset järjestäytyvät aivoissa erilaisiksi kohtausjonoiksi, joissa tunnelma johdattaa toiseen. Mitään analyttistä tai loogista periaatetta en tietoisesti käytä. Ideat kohtauksista ja niiden kuljetuksista tulevat mieleen aivojen levätessä joskus illalla sängyssä, toisinaan pyöräillessä tai syödessä. Luovassa työvaiheessa on tärkeää, että joutenololle ja ideoiden kypsyttylle on tilaa ja aikaa.

Materiaalia tuotetaan vähintään noin viisinkertainen määrä siihen verrattuna mitä lopulta nähdään esityksessä. Runsaassa materiaalintuotossa on hyötynsä; esiintyjät tottuvat vähitellen katseenalaisuuteen ja alkavat tiedostaa valintojaan näyttämöllä. Kun aikaa demon valmisteluun on niukasti, on luotettava ensimmäiseen impulssiin ja opittava esittämään keskeneräistäkin materiaalia. Kaikki katsovat toistensa esitykset ja tätä kautta muodostuu myös kollektiivinen käsitys siitä mikä toimii ja mikä ei. Tämä johtaa vähitellen esityksen tyyliin ja esiintymisen tavan hahmottumiseen kokemuksellisella tavalla. Lisäksi pikkuesityksistä tulee parhaimmillaan kollektiivista omaisuutta, jotakin yhdessä koettua ja sitäkin kautta merkittävää. Prosessi säilyy jatkuvasti avoimena ja jaettuna kun esiintyjät toimivat toisilleen yleisönä ja näyttävät vuorollaan jotakin itsestään. Jokainen joutuu laittamaan itsensä likoon ja ottamaan vastuun esityksestään ja valinnoistaan kun ohjaaja ei ole ollut turvaamassa prosessia. Ja kun pikkuesitysten teko arkistuu, myös pelot liittyen omaan esiintyjyyteen jäävät taka-alalle tehtävänannon tieltä ja epäonnistumisen pelko pienenee. Oikeastaan kysymys on luovuuden esteiden raivaamisesta. Ohjaajana tärkein tehtäväni tässä vaiheessa on luoda turvallinen, tasa-arvoinen ja kunnioittava ilmapiiri harjoituksiin. Jokainen esiintyjä tuntee muiden esiintyjien

henkilökohtaisen haasteen ja juuri henkilökohtaisen jakaminen saa ihmiset tukemaan toisiaan myös muissa tehtävissä. Ei haittaa vaikka epäonnistuu.

Mitä on läsnäolo näyttämöllä?

Aloitimme siis sekä TeaKissa että Kellariteatterissa jokaisen esiintyjän omien esiintyjäntyötä koskevien haasteiden ja toiveiden kartoituksella ja etenimme kohti yhteistä luovaa tilaa. Esityksissä tärkeäksi nousi omalla äänellä puhuminen ja henkilöiden luonnosmaisuuksuus. Näyttämölle nousevat hahmot olivat fragmentteja henkilöistä, tarinan osasia, kohtaukset aloituksia ja viitteitä jostakin. Esityksessä jaettiin yleisön kanssa tietoisuus siitä, että olemme teatterissa, me esiinnyimme teille ja te saatte nauttia, tuntea ja kokea esityksen katsojina kuten haluatte. Konkretian tasolla tämä tarkoitti etsiytymistä katsekontaktiin yleisön kanssa, hahmon pudottamista ja uudelleen rakentamista katsojien edessä. Puhuimme lahjan antamisen ideasta suhteessa yleisöön. Ennen esitystä saatoin sanoa ryhmälle: ”Antakaa toisillenne, antakaa yleisölle sitä mitä teillä itsellänne tänään on sydämen päällä”. Tällainen antamisen idea on armollinen. Ei tarvitse yrittää repiä itsestään tehoja joita ei ole, ei tarvitse rajata itseään johonkin tiettyyn henkiseen tilaan voidakseen esiintyä, riittää kun on avoin ja läsnä tässä hetkessä tapahtuvalle vuorovaikutukselle. Prosessin aikana pyrin vaalimaan rakastavia ja positiivisia tunteita ryhmässä. Leikimme paljon, kehitimme uusia leikkejä ja teimme toisillemme erilaisia kehollisia kosketuslämmittelyjä. Pyrin siihen, että lavalla oleminen olisi luonnollista ja helppoa, katsottavana olemisesta tulisi miellyttävä olo ja että näitä tunteita haluaisi jakaa myös yleisölle. Päivittäisen energiatason hyväksyminen palautuu armolliseen ihmiskäsitykseen, jossa kaikkein tärkeimmiksi arvoiksi nousevat rehellisyys ja jatkuvat muutokset. Pyrkimys sovittujen tehtävien suorittamiseen läsnäollessa on riittävä haaste jokaiseen esitykseen. Ja jos joku kohtaaminen menee autopilotilla, se ei haittaa, sillä jokainen sekunti lavalla on uusi mahdollisuus ”saada kiinni tästä hetkestä”.

Läsnäolon käsite teatterissa on paradoksi, sillä näyttelijäthän ovat joka tapauksessa läsnä ruumiillaan tilassa mikäli kysymys ei ole esitystekniikan kautta toteutettavasta esityksestä. Fyysinen läsnäolo on teatterissa lähes itsestään selvää. Kuitenkin suurin osa meistä osaa sanoa, milloin näyttelijä on kokonaisvaltaisesti ”läsnä” ja milloin taas ”toisaalla”. Läsnäololla tarkoitetaan tässä yhteydessä jotakin inhimillisesti tunnistettavaa, henkistä läsnäoloa.

Ehkä läsnäolo tarkoittaa kuuntelemista ja kykyä ottaa vastaan aitoja impulsseja tässä ja nyt. Mutta onko kuitenkin kyse vain siitä, että hyvin ”läsnäoleva” näyttelijä osaa vain esittää läsnäolevansa paremmin kuin joku toinen. Voiko läsnäoloa näytellä? Vai aistiiko katsoja milloin esiintyjä on lavalla totuudellisesti ”läsnä”. Voiko kysymys olla energiatasoista? Jos näyttelijä tulee lavalle alhaisella energiatasolla, katsoja aistii sen kinesteettisesti ja kaikilla muillakin aisteillaan. Ehkäpä näyttelijän toiminnan rytmi on ennalta-arvattava, tilanne tuntuu kuolleelta koska näyttelijä ei avaa kehollista ja älyllistä tietoisuuttaan tilassa. Hän on sulkeutunut itseensä ja omaan ruumiiseensa, hän on unessa eikä kykene vastaanottamaan impulsseja. Vastakohtana on esiintyjä, joka ottaa kontaktia yleisöön ja aistii tilassa vallitsevan rytmin ja atmosfäärin koko tietoisuudellaan. Hän koppaa pallon jo sisääntulossa ja saa yleisön kiinnostumaan itsestään, hän sähköistää näyttämön, tekee siitä uuden ja tuntemattoman jälleen. Minna Leino on sanonut, että läsnäolo on sitä, että katsoja voi ihastua esiintyjään. Tämä ei mielestäni päde ihan jokaisessa esityksessä mutta FINLANDIAN kohdalla näin ainakin tapahtui. Festivaalivierailulla Viron Viljandissa katsojat kertoivat kuinka olivat sukupuoleen katsomatta rakastuneet esiintyjiin yksi kerrallaan esityksen edetessä. Jos esityksen sisällöt antavat myöten, ihastumisen tunteet ovat mahdollisia. Toisaalta esiintyjän voidaan kokea olevan läsnä vaikka hän ei olisi ihastuttava; kaikki eivät osaa rakastua kuvottavaan haudankaivajaan mutta hänen läsnäolonsa voi silti olla yleisön mielestä kiistaton.

Toisaalta myös ohjaus ja dramaturgia voivat vaikuttaa katsojan kokemukseen esiintyjän läsnäolosta. Katsojaa voi johdatella kohti erilaisia tunteita säätämällä kohtaustenvälisiä tempovaihteluita, säätämällä valaistusta ja musiikkia jne. Ainakin ohjauksella voi vähentää esiintyjän mahdollisuuksia läsnäoloon, mutta toisaalta hyväkään ohjaus ei välttämättä pelasta näyttelijää jos hän on ”toisaalla”.

Ohjaaja voi auttaa esiintyjää saamaan itsestään parhaat puolet esiin näyttämöllä. Tämä juuri on mielestäni ohjaajan työtä. Saada esiintyjät tuntemaan esitys läpikotaisin omakseen, saada heidät toimimaan yhdessä kokonaisvaltaisesti ja avaamaan itsensä ja esitys yleisölle. Kysymys on sekä dramaturgiasta, siitä mikä tulee minkäkin jälkeen, sekä siitä miten näyttelijät uskaltavat luottaa omaan käsitykseensä yhteisestä esityskohtaisesta rytmistä ja toimia sen mukaisesti kiihdyttäen tai rauhoittaen kokonaistemppoa. Kysymys omistajuudesta nousee jälleen esiin. Näyttelijän täytyy tuntea teos

omakseen jotta hän voi jakaa siitä muille. Omistajuus syntyy luottamuksesta. Ohjaajan tärkein tehtävä läpi prosessin on valaa luottamusta. Luottamusta itseen ja toiseen, luottamusta taiteellisiin valintoihin, luottamusta ohjaukseen ja luottamusta suhteessa yleisöön. Vain tätä kautta syntyy peloton ja lempeä ilmapiiri jossa väitän esiintyjän olevan parhaimmillaan.

Ohjaajan otteessa kohti ensi-iltaa

Ensi-illan lähestyessä ohjaajantyön diktatorinen puoli alkaa nostaa päätään. Ohjaaja päättää mitä esitykseen lopulta tulee, hän tekee lopulliset valinnat. Näin ainakin on ollut kaikissa esityksissä joissa olen ollut mukana joko ohjaajana tai muussa roolissa. Tekemällä valinnan ohjaaja tuhoaa kaikki muut vaihtoehdot. Kun esiintyjät tavoittavat demoissaan pelottoman ja spontaanin tilan, ohjaaja lausuu kohtalokkaat sanat: ”Pidä se” (BOGART 2004, 54). Tästä alkaa näyttelijän haastavin työ: yritys toistaa ohimennyt hetki, muuttaa improvisaatio taiteeksi. Näyttelijän täytyy löytää uusi, syvempi spontaanisuus tämän sovitun muodon puitteissa. Anne Bogart valaisee ohjaajan väkivaltaa kirjassaan ”Ohjaaja valmistautuu”. Hän painottaa kommentoinnin tärkeyttä. Näyttelijälle on olennaista, että ohjaaja sanoo jotakin, minkä ympärille hän voi rakentaa seuraavan yrityksensä. Vaikeneminen vähentää epäonnistumisen riskiä, mutta silloin ei myöskään ole edistymisen mahdollisuutta. (BOGART 2004, 59).

Ensi-illan lähestyessä kaikki mikä edistää esityksen valmistumista on välttämätöntä ja sallittua (WESTON 2001, 29). Paineen kasvaessa työskentely muuttuu kurinalaisemmaksi. Ohjaaja pitää yllä työjärjestystä eikä vapaalle keskustelulle ole tilaa samalla tavoin kuin prosessin alkuvaiheessa. Harjoituskauden alussa aikaa käytetään tuhlailevasti tutustumalla ja jakamalla mielipiteitä nähdystä ja koetusta. Projektin alkupuoliskolla valetaan luottamus ja luodaan yhteiset työtavat. Kun siirrytään läpimeno vaiheeseen, ohjaajan valta kasvaa, eikä aina voi olla mukavana. Jos työryhmä luottaa ohjaajaan, se kestää diktatuurin ja ajoittaiset kovat sanat ja kurin. Joskus koen silti ahdistusta harjoitusten jälkeen koska minusta tuntuu, etten ole ollut tarpeeksi ystävällinen. Koen huonoa omaatuntoa jos olen joutunut määrittelemään kohtausta voimakkaasti eikä näyttelijä ole saanut kiinni ideastani. Teatterissa työskennellään kuitenkin kohti yhteistä päämäärää joka on esitys. Teatteria tehdään yleisölle, ja lopulta määrää esitys, en minä tai ”mun fiilikset”. Ohjaaja katsoo että kaikki esityksessä liikkuu samalla

asteikolla eli on jollain tavalla linjassa tai suhteessa kokonaisuuteen. Ensi-iltaan saakka esitys säilyy tiiviisti ohjaajan otteessa. Lämpimien jälkeen ohjaaja antaa palautteen, yksityiskohtia hiotaan tiiviillä tahdilla eikä tuntemusten jakamiselle ole liiemmin tilaa. Analyysille, tunteille ja teorioille on paikkansa, mutta se ei ole välittömässä harjoitustilanteessa. Silloin on vain intuitiivinen artikulointi keskellä toimintaa (BOGART 2004, 62). Ohjaaja on lopulta aika yksinäinen katsojan roolissaan, hänen täytyy luottaa omaan intuitiiviseen päätökseensä ja uskaltaa määritellä. Näiden määritelmien, rajojen kautta esiintyjät voivat ponnistaa kohti luovaa, spontaania hetkeä ja yleisöä.

Kun minulta kysytään, mistä esitykseni kertoo, vastaaminen on aina yhtä vaikeaa. Mistä minä tietäisin? Keskellä prosessia en kykene artikuloimaan koko esityksen sisältöä päälauseella tai premissillä kuten perinteinen, ennakkosuunnittelunsa huolella työpöydän äärellä rustannut ohjaaja pystyisi. Päälauseella tarkoitetaan esityksen keskeisen sisällön puristamista yhteen virkkeeseen. Esimerkiksi: ”Suomalainen nuorisoyritys syrjäytyy, jos se ei saa yhteiskunnassa tilaa”. Esityksen sisällön tiivistäminen päälauseeksi tuntuu väkivaltaiselta. En minä ole esitys, esitys on itse paras määrittelijänsä, ohjaajana teen valinnat intuitiolla, kuunnellen kompositiota. Esityksen päälauseeseen voi jokainen katsoja muodostaa itse nähtyään esityksen. Olen alisteinen esitykselle, sen täytyy saada syntyä ilman minun asettamaa analyttistä sapluunaa. Tässä maailmanajassa on mielestäni epäilyttävää määritellä esityksen sisältö yhdellä lauseella. Nykyaika on minulle hassu sana; täynnä epävarmuuksia ja epätotoisuuksia, subjektiivisuutta ja identiteetin jakautumista. Maailma on avautunut ainakin länsimaiselle ihmiselle ja sitä kautta ihminen saa impulssinsa yhä laajemmalla alueella. On mahdotonta puhutella esimerkiksi kaikkia suomalaisia teatterin kautta niin, että jokainen katsoja sisällyttäisi samat merkitykset käyttämiini merkkeihin ja symboleihin. Taiteen tehtävä ei ole enää ismien luominen tai joukkojen yhteenkuuluvuuden tunteen vahvistaminen tai muu sensellinen. Varmojen tosilauseiden viljely ei kuulu maailmankuvaani, minun todellisuuteni ei rakennu faktoille. Enää. Nuorempana kirjoittelin päälauseita elämälleni ja se sai maailman tuntumaan hallittavammalta. Aikuisena olen huomannut että ei ole muuta varmaa kuin muutos. Tämän tosilauseen ajatteleminen saa kuitenkin ahdistuksen nostamaan päätään, joten kivointa on lopulta kuitenkin syödä joka aamu kaurapuuroa ja kuunnella radiosta samaa kanavaa ja nauttia rutiineista.

Päälauseen kirjoittaminen on tarpeellista esityksen myymisen kannalta, ja se auttaa yleisöä luomaan suhteen esityksen kanssa. Myyminen on aina ollut osa taidetta ja teatteria. Esitys pitää määritellä jotta herätetään yleisön kiinnostus. Teatteri on jakamisen taidetta eikä siksi voi sulkeutua vain itseensä. Esityksellä on nimi, esimerkiksi FINLANDIA, joka jo itsessään antaa viitteitä sisällöstä. Esitys on suhteessa nimeensä samalla tavoin kuin maalaus, romaani tai sanomalehti. Sana Finlandia kantaa merkityksiä isänmaallisuudesta, sodasta, hiihdosta, maantieteestä, viinasta ja niin edelleen. Yrittämällä analysoida esitystä se laajenee kohti ympäröivää yhteiskuntaa ja asettuu suhteeseen sen kanssa. Rajat antavat katsojille uusia konteksteja esityksen seuraamiseen, aivan kuten ohjaajan sanat auttavat näyttelijää eteenpäin omassa työssään.

Analysointi esityksen valmistuttua on tietysti hauskaa ja ehkä hyödyllistäkin. Katson ohjaamaani esitystä ja löydän jatkuvasti uusia merkityksiä. Esitys ei tyhjene vaan elää omaa elämäänsä kuin itsenäinen olento. Kuin pieni lapsi jonka äiti on synnyttänyt, esitys ilmaisee oman tahtonsa ja asettuu yllättäviin suhteisiin ympäristönsä kanssa, esitys kasvaa mittoihinsa huolimatta sen tekijöistä.

Kollektiivinen kirjoittaminen

Esityksen tekeminen on kollektiivista luomista. Näin on varsinkin silloin, kun ryhmän jäsenet työskentelevät eri tiloissa ja omalla ajallaan esityksen parissa. Tilallinen levittäytyminen johtaa ohjaajan kontrollin vähenemiseen mikä taas näkyy esiintyjien ja suunnittelijoiden vapauden lisääntymisenä. Sekä Finlandiassa että You´re my hit and you´re my shit:ssä yleisin kohtausten syntyreitti oli tehtävänannon pohjalta esityksellisen demon tuottaminen pienryhmässä.

Ideasta kohtaukseksi -prosessi kulki esimerkiksi näin: Lämmittelyn jälkeen luen äänen kuusi parenteesia tekstistä, toisella lukukerralla ryhmäläiset ilmoittavat mikä parenteesi kutkuttaa heitä eniten. Sitten jakaannutaan ryhmiin, sovitaan työskentelyaika, yleensä 10–20 minuuttia, jonka jälkeen kokoonnutaan jälleen yhteen ja esitetään tuotokset muulle ryhmälle. Joskus käy niin, että kukaan ei kiinnostu jostain parenteesista. Tällainen tapahtuma kieliä aina jostakin; onko kohtausidea epäselvä vai onko kyse liian isosta aiheesta yksin tai kaksin työskenneltäväksi? Jos taas moni ihminen kiinnostuu samasta tekstistä, onko siinä jotakin erityisen jaettavaa juuri

meille, jotakin mihin meidän tulisi kiinnittää erityishuomiota. Ryhmän intuitio tarjoaa korvaamatonta tietoa.

Molemmissa produktiossa kannustin esiintyjä viemään demoja uusiin tiloihin ja miettimään myös tilallisuuden aspektia. Tällä työtavalla kohtausten ”pohjat” olivat valmiit 20 minuutissa ja esiintyjillä kokemus idean toteutuksesta elävässä esiintymistilanteessa. Esiintyminen muulle ryhmälle jättää jälkeensä esiintyjään, hän muistaa paremmin mitä on tehnyt, hänen kehonsa kantaa kokemuksellista tietoa rytmistä, suunnista ja volyymistä. Kohtauksen ensiesitys on tapahtunut kuin varkain samalla kun käsitys yhteisestä asteikosta hahmottuu.

Esityksellinen demoaminen on erittäin palkitseva työtapa. Ohjaajana näen nopeasti onko materiaalista mihinkään ja muut ryhmäläiset saavat kokemuksen ”kokonaisesta pikkuesityksestä” jolla on alku ja loppu. Tällä tavoin teoksen maailma hahmottuu vähitellen pienten esitysten katsomisen ja kokemisen kautta. Tunnelma on katossa, koska jokainen ensiesitys jännittää hieman lavan molemmin puolin. Ilmassa on odotusta; joka kerta olemme uuden ja tuntemattoman äärellä. Alkuvaiheen luomiskaudella tuntuu että materiaalia tursuilee joka puolelta, eikä edes rajaaminen tunnu vaikealta. Luotan intuitioon valinnoissani. Yksi demo nostaa hien pintaan, saa kiljahtelemaan taikka vakavoitumaan. Toinen demo tuntuu yhdentekevältä tai epätarkalta, havainto maailmasta karkaa ulottumattomiin. Parasta työtavassa on, että usein valinta on kollektiivinen ja tapahtuu yhteisymmärryksessä. Kaikki haravoitu materiaali on jättää jälkensä meihin ja lopulliseen esitykseen.

Kollektiivinen kirjoittaminen on siis jatkuvaa luopumista. Ryhmäläinen tuottaa materiaalia, luo kohtauksen vain esittääkseen sen yhden ainoan kerran omalle ryhmälle. Tai jos oma tuotos valitaan jatkokehittelyyn, voi olla että oma alkuperäinen idea hämärtyy taka-alalle. Kirjoitetun tekstin tasolla minun pitää uskaltaa antaa oma tekstini muiden riepoteltavaksi, ja niin on käynytkin. Finlandiassa tekstiäni on ”paranneltu” sopimaan paremmin riimin mittaan ja tekstiäni on jatkettu, kirjoitettu eteenpäin. Omat tuotokset asetetaan yhteisen tarkastelun alle, niiden omistajuus hämärtyy. Luopuminen tuottaa toisaalta myös riemua. Tursuilevat ideat heitetään olan yli, joku ottaa kopin ja muuntaa ideasta omanlaisensa. Ideat rönsyilevät ja tuottavat erilaista hedelmää eri ihmisissä. Kun tekstin tai kohtauksen omistajuus häviää, tuleekin yhtäkkiä rikas olo; mikä on meidän, on myös minun, ja meillä on

täällä ideoita ja katsottavana olemisen riemua yllin kyllin. Me elämme impulssien yltäkyläisyydessä koska meidän ei tarvitse keksiä mitään itse, riittää kun suuntaan katseeni itsestäni ulospäin.

TILAN JA AIHEEN SUHTEESTA

Tila ja aihe

Teosten *Finlandia* ja *You´re my hit and you´re my shit* kokonaisdramaturgia ei määrittynyt minkään kirjallisen periaatteen mukaisesti. Esitysten dramaturgia rakentui intuitiivisesti painottaen tilakokemusta ja rytmiä. Tilakokemuksella tarkoitan tilan tuntua fyysisenä elementtinä, mutta myös ennakkokäsityksiä ja -tuntemuksia tilasta. Tilan muodon ja sen haasteiden ”selättäminen” oli yksi prosessien päämääristä. Halusimme tehdä jotakin uutta tilassa, avata ja kaivella tilaa tutustuen sen mahdollisuuksiin prosessin aikana.

Teatterisalin antamat impulssit vaikuttivat määräävästi esityksen *You´re my hit and you´re my shit* dramaturgiaan ja kohtausten sisältöihin. Tällainen tilasta ammentava dramaturgia tuntuu mielekkäältä, koska käyttämällä jo olemassa olevaa, merkityksiä itsessään kantavaa tilaa vältetään keinotekoiselta keksimiseltä. Heini Junkkaala sanoi syksyllä 2011 lastenteatterikurssilla pitämällään luennolla, että kirjoittajan ei tarvitse keksiä vaan löytää itsestään. Sama pätee tilalähtöisessä ohjaamisessakin sillä erotuksella, että ohjaajan ei tarvitse löytää kaikkea itsestään, vaan luoda mahdollisuus etsinnöille tilassa. Tila kantaa merkityksiä ja tarinaa usealla tasolla. Fyysinen tila on tehty alun perin johonkin tarkoitukseen aikakaudelle tyypillisellä tavalla, siihen ovat jättäneet merkkinsä sen käyttäjät tai tyhjillään olemisen kaudet, remontit ja muutostyöt, kulumiset ja kolaukset. Esitystila sijaitsee jossakin, se on usein osa jotakin organisaatiota ja sillä on omistaja. Kuka hallinnoi tilaa ja päättää mitä siellä esitetään, ketkä tilaa käyttää ja kuka asustaa naapurissa? Kantaako tila edustamansa instituution kautta arvoja tai toimintatapoja? Tilan maantieteellinen sijainti, valo tai valottomuus sekä asema kaupunkiyhteisössä vaikuttavat siihen, minkälaisia merkityksiä tilalle voidaan lukea. Esitys ei siis koskaan synny neutraaliin tyhjiöön.

Iso teatterisali on nykyään lähinnä esityskäytössä lukuun ottamatta koulun juhlaikäyttöä. Kokemuksellisesti teatterisali vaikutti uudelta, tyhjältä ja hieman vihamieliseltä. Tehdaskäytön ajoista ei ole silmiinpistäviä merkkejä tilassa, tosin hallimaisuus ja tilaa halkovat metalliset sillat muistuttavat tuotantoajoista. Ensimmäiset vierailut tilassa *You´re my hit and you´re my shit*:in tiimoilta nostivat päällimmäiseksi tuntemukseksi valtavat etäisyydet; käveleminen tilan päästä toiseen kestää n. 20 sekuntia. Prosessin kuluessa

pelottava hallimaisuus ”selätettiin” mutta etäisyys/läheisyys -suhteen tutkiminen kulki mukana esityksiin asti. Jaoimme kiinnostuksen tilaan suunnittelijoiden kanssa. Meitä kiinnosti tilan pitkien etäisyyksien tutkiminen ja tilan rytmittäminen valojen ja lavastuksen keinoin. Teatterisalin takaosassa sijaitseva monttu avattiin ja katettiin ristikoilla, jolloin takanäyttämölle luotiin yleisöltä aluksi salattu tila, josta käsin kuitenkin pystyimme tuottamaan valoa ja ääntä. Montun pariaksi etunäyttämölle rakennettiin betoninen neliökoroke, jonka laitamilla törrötti punainen tanssitanko. Tanssitangon parina oli takanäyttämöllä montusta yläparvelle johtavat punaiset tikkaat. Neliöiden ja punaisten yksityiskohtien avulla tilaan löydettiin rytmiä ja katsomiskulmaa ja suuret etäisyydet saatiin herkullisella tavalla näkyviksi.

Kellariteatteri Helsingin Liisankadulla on monessa suhteessa teatterisalin vastakohta. Tila on pieni ja matalahko. Punatiiliset kaaret halkovat tilaa tehden siitä entistä matalamman tuntuisen. Liisankadulta tilaan kantautuu raitiovaunujen kolina. Tilan tekniikka on vuosikymmenien takaa, joka kulma kodikkaasti rempallaan ja remontin tarpeessa. Teatterin toimijoista kukaan ei saa palkkaa, vaan toiminta perustuu täysin vapaaehtoisuudelle. Näin on ollut jo yli 50 vuotta. Katonrajassa olevista ikkunoista ohikulkijat näkevät milloin pätkän käynnissä olevaa esitystä, harjoituksia tai raivokkaita bileitä klo viideltä aamulla. Kellariteatteri sijoittuu mielestäni kiinteämmin osaksi kaupunkia kuin Teatterikorkeakoulun teatterisali. TeaK on tavallaan laboratorio, jonka ensisijainen päämäärä on opettaa miten teatteria tehdään, kun Kellariteatteri on kuitenkin koulutustehtävästään huolimatta esityksiä tuottava instituutio, jonka ensimmäinen tehtävä on tuottaa esityksiä. Ilman esityksiä ei olisi Kellariteatteria, mutta Teatterikorkeakoulu voisi periaatteessa toimia ilman esitystoimintaa.

Kun aloitin FINLANDIAN suunnittelun, taiteellisen lopputyöni harjoitusprosessi oli vielä käynnissä. Kun päätin hakea uusien jäsenien produktion ohjaajaksi, oli aihe minulla jotenkin valmiina. Elettiin kevättä 2011. Suurimmat impulssit hakea ohjauspaikkaa Kellariteatteriin oli ainutkertaisuuden kokemus; jos en tee tätä juttua nyt, en luultavasti koskaan tai ainakaan pitkään aikaan päädy ohjaamaan Kellariteatteriin. Minulle jutusta tuli tavallaan tietoisesti viimeinen harrastaja-nimikkeellä tehty esitys. Keväällä valmistun ja minusta tulee ammattilainen, ja töistä pitäisi ruveta pyytämään palkkaa, mutta tämän jutun halusin vielä tehdä rakkaudesta Kellariteatteriin. Sanalista juttua ajatellen syntyi nopeasti; olinhan vuosi

sitten tullut Madridista vuodenmittaiselta matkalta ja olin saanut etäisyyttä kotimaahani. Ehkä FINLANDIAN aihe oli olemassa riippumatta tilasta. Toisaalta suunnittelin projektia juuri minulle tuttuun Kellariteatterin tilaan, joten en voi varmasti tietää, kumpi tuli ensin.

FINLANDIAN toinen aihe nuoruus nousi työryhmästä. Heistä monet olivat uuden elämänvaiheen kynnyksellä ja pohtivat tulevaisuutta silti nauttien nykyhetkestä. Improvisaatioissa ja pienryhmissä tuotetuissa pikkudemoissa nuoruus nousi tavalla tai toisella keskiöön ja vaati käsittelyä. Tämä aihe ei ollut sanalistalla tai suunnitelmissani läsnä, mutta tuli lopulta esityksen toiseksi kantavaksi aiheeksi Suomen rinnalle.

Lavastusta ja tilaa pohdittaessa minulle oli alusta alkaen selvää, että Kellariteatterin tilaa ei voi tätä esitystä varten lavastaa täyteen. Mietin erilaisia mahdollisuuksia kirkastaa tilan ilmettä ja tuoda elämää tilaan. Lopulta päätimme kokeilla puuhaketta lattianpeitteenä. Laaduksi valikoitui vaalea koivuhake, jonka kävin itse hakemassa peräkärryllä Loimaalta. Hake levitettiin ensin kauttaaltaan näyttämölle, mutta sitten oivalsimme, että se tulee rajata esityksen aluksi Suomen muotoiseksi. Hake valaisi tilaa vaaleudellaan ja toi tilaan miellyttävän puun tuoksun. Hakkeen käyttö harjoituksissa oli karnevalistista leikkiä. Sitä heiteltiin, maisteltiin, kasteltiin ja sinne haudattiin ihminen. Tätä kautta hake tilan elementtinä toi sisältöjä esitykseen, eli tila toimi jälleen impulssina kirjallisen aiheen sijaan.

Tilan ulottuvuudet toimivat inspiraationa myös seuraavassa kohtauksessa: FINLANDIA päättyy ulkona kadulla tapahtuvaan jaksoon, jossa esiintyjät lähestyvät katonrajan ikkunoita eläiminä, kurkkivat sisään tutkien katsojia ja sytyttävät kynttilän teatterin ikkunalaudalle. Yleisö seuraa kohtausta pienestä ikkunasta ja kuuntelee samalla esiintyjien toisesta ikkunasta kertomia omakohtaisia tarinoita aiheesta ”mistä olen kotoisin?” Eläimet kivikaupungissa, tarinat pikkukaupunkien metsistä ja lähiöistä yhdistyvät Liisankatua ajavan raitiovaunuun kolahduksiin. Todellisuus sekoittuu fiktion, teatteri paikantuu konkreettisesti osaksi elävää kaupunkia ja esitystilanteen nyt-hetki korostuu.

Ohjaaja analyysin vai esityksen tekijänä?

Opiskelin ennen Teatterikorkeakouluun pääsyäni Helsingin yliopistossa kotimaista kirjallisuutta. Kokemukseni mukaan oppiaineen piirissä vaikutti edelleen käsitys, että mistä tahansa tekstistä on olemassa ”oikea” analyysi.

Tekstillä on siis salattu intentio, tekstin voi ymmärtää ja purkaa osiin oikein tai väärin. Runoja analysoidessa oli tavallista, että opettaja palautteessa ilmoitti, että tämä on kiinnostavaa tulkintaa tekstistä, mutta analyysiä tämä ei ole. Edelleen analyysi pyrki siis etsimään tekstin syvintä tasoa, faktoja, jo olemassa olevaa merkitystä, joka usein tuntui olevan lähellä kirjailijan intentiota. Uudenlaisen luennan, uusien yhteyksien ja viittausten luominen ei ollut kokemukseni mukaan arvokasta. Opetettiin siis analyysi- ja ajattelumallia, jonka avulla pystyi purkamaan minkä tahansa tekstin mihin tahansa tarkoitukseen. Hotinen kirjoittaa esseessään (HOTINEN 2002, 208–228) kuinka analyysiin käytettävät työkalut olisi vaihdettava joka kerta, riippuen tekstistä ja analyysin tai luennan tarkoituksesta. Etsinkö tekstiä ohjattavakseni, luenko kirjoittaakseni tutkielman tai saadakseni tukea teorialle. Hotisen mielestä jokaisen tekstin kohdalla on muutettava sille asetettavat kysymykset jotta voidaan saada uudenlaisia vastauksia. Jos jokaiselta tekstiltä kysyy samat kysymykset, saa myös samanlaisesta logiikasta kumpuavat vastaukset. Hotisen mukaan interrogatiivisessa luennassa analyysiä ei enää voi erottaa tulkinnasta. Tekstistä on tullut merkitysten tapahtumapaikka, esityksen kautta olemassa oleva liikkuva elementti.

Vuoden yliopistolla opiskeltuani pääsin Teatterikorkeakouluun opiskelemaan ohjausta. Analyysi vaihtui ohjaussuunnitelmaan, joka on mielestäni hyvä esimerkki tiettyä tarkoitusta varten tehdystä analyysistä. Ohjaussuunnitelman tekeminen suuntautuu esitykseen, sen päämääränä on toimiva esitys. Ja haluan tässä yhteydessä painottaa sanaa toimiva, sillä ohjaussuunnitelma sisältää perinteisesti yksityiskohtaiset kuvaukset kohtausten kestoista, henkilömäärästä ja tapahtumista. Tätä analyysimallia kutsutaan lakanaksi. Lisäksi ohjaaja voi analysoida näytelmää kirjallisesti seuraavien kysymysten äärellä: Mistä tämä näytelmä kertoo minulle? Miksi haluan tehdä sen juuri nyt? Mikä on aihe? Jne. Ensimmäiset kolme vuotta tein tarkan ohjaussuunnitelman jokaisesta ohjaamastani tekstistä. Kirjoitin silmät ja suut täyteen analyysia henkilöistä, näytelmän maailmasta ja konkreettisista keinoista joilla nämä saadaan näkyviksi. Etsin sinnikkäästi yhteen lauseen tiivistyvää aihetta jonka olisin voinut allekirjoittaa. Kyseessä oli usein uusi suomalainen kantaesitys eli oman luokkakaverin tuore teksti. Jälleen oli suotavaa käydä keskustelua tekstin kirjoittajan kanssa hänen intentioistaan. Teksti ei edelleenkään ollut puhtaasti esityksen materiaalia vaan esitys oli enemmän tai vähemmän tekstin representaatio. Esitys syntyi

pitkälti jo ohjaajan tai suunnitteluryhmän työpöydällä. Mittani täyttyi kun ohjasin neljäntenä opiskeluvuotena musikaalin ”Mitä sinustakin tulee?” Prosessi oli useiden näyttelijöiden lopputyö, siinä oli mukana useita säveltäjiä, bändi, pieni kuoro ja epätasaisesti sitoutunut suunnittelijaryhmä. Prosessin jälkeen lopetin ohjaamisen kahdeksi vuodeksi koska ohjaaminen ei enää tuntunut mielekkäältä. Suurimmat syyt lopettamiseen olivat prosessin ja esityksen ongelmaratkaisuluonteessa. Päällimmäinen kokemus prosessista oli ongelmanratkaiseminen. Kirjoittaja kirjoittaa näytelmän jonka ohjaaja ratkaisee. Yhdessä työryhmän kanssa sitten etsitään kuumeisesti jotakin, joka avaisi tekstin ja paljastaisi meille miten esitys tulee tehdä sen sijaan, että yhdessä lopputyötään tekevien näyttelijöiden kanssa olisimme kaivelleet heitä kiinnostavia sisältöjä, suunnitelleet esitystä alusta asti yhdessä ja luoneet musikaalisen lopputyön, josta me kaikki olisimme voineet olla ylpeitä ilman tilivelvollisuutta kirjoittajalle tai säveltäjille.

Seuraavaksi nousin taas pitkästä ajasta itse lavalle. Historiani ennen Teatterikorkeakoulua on lähes pelkästään näyttelemistä joten esiintyjän rooli oli tuttu ja veti puoleensa. Aluksi minun oli tosi vaikea hyväksyä itseäni näyttelijänä Teatterikorkeakoulussa. Kuvittelin, kuinka muut koululaiset arvostelevat tekemisiäni ja ihmettelevät miksi ohjaajan pitää näytellä. Nykyään minua ei enää kiinnosta mitä muut ajattelevat kaksoisroolistani. Näyttelemisestä on hyötyä ohjaamisessa ja toisinpäin, eikä ole mitään järkeä lokeroida omaa tekemistään ja rakentaa sitä kautta esteitä luovuudelle.

Suoritin monologikurssin 3. vuosikurssilaisten kanssa, tanssin ja osallistuin Essi Räisäsen kandityöhön ”Kaupunkirapsodia” (Kirj. Iida Hämeenanttila). Sitten toteutin unelmani ja lähdin näyttelijävaihtoon Madridiin. Näytellessä näin monta mielenkiintoista ohjausprosessia toiselta puolelta. Essi Räisäseltä opin uudenlaisen, aukijättävän ja esiintyjän vastuuta korostavan tavan ohjata. Näyttelin myös hänen lopputyössään ”Kuusisormiset” jossa työskentelimme paljon juuri esiintyjyyttä koskevien kysymysten parissa. Riittävän monta prosessia näyttelijänä läpikäytyäni mieleni alkoi taas tehdä rajan toiselle puolen, ohjaamaan, mutta ei enää muiden sisältöjä epätoivoisesti ratkoen ja täyttäen vaan rohkeasti intuitioon luottaen ja uutta työtapaa etsien.

Kirjoitan edelleen ohjaussuunnitelmia. Ne ovat vaan aika erilaisia kuin ennen. Kirjoitan sanalistoja ja piirrän kuvia. Sanalistat ovat itsessään kuin runoja, näyttämölle sopivia pätkiä. Kun harjoittelu on edennyt muutamia viikkoja, hahmottelen esityksen kuva kovalta paperille. Sitten kirjoitan uuden

sanalistan, jossa on kohtausten otsikot allekkain paperilla. Tämän mukaan toimimme jatkossa ja teemme erilaisia läpimenoja. Lista tulee usein muutoksia, mutta suuret linjat kuten alku ja loppu hahmottuvat usein tässä vaiheessa.

Kompositio

Omat ohjauksen haasteet kahdessa käsittelemässäni prosessissa liittyvät usein sanallistamiseen. Kuinka löytää sanat kuvaamaan aistillisia, kehollisia kokemuksia? Ohjatessani käytän paljon sanaa kompositio, millä tarkoitan taideteoksen sommittelua, osien muodostamaa harmoniaa. ”Kuunnelkaa kompositiota!” saatan sanoa. Esiintyjät herkistävät kehonsa, avaavat aistinsa ja suuntaavat huomionsa aktiivisesti ulospäin kohti käsillä olevaa tekemistä, yhteistä rakennelmaa. Avoin hereilläolo ja keskittyminen ovat komposition tärkeimmät edellytykset. Ryhmässä esiintyjät eivät aina ymmärrä, että jokaisen panos on tärkeä, yhden herpaantuminen saattaa aiheuttaa koko rakennelman vinksauttamisen. FINLANDIAN prosessissa olen saanut huomata, kuinka esiintyjien kyky havainnoida itseään ja toisia tilassa kasvaa harjoittelemalla. Äänimaisemat kuulostavat syvemmillä ja niissä on päivä päivältä enemmän elämää. Kompositio tarkentuu jokaisella toistokerralla ja ensemble alkaa soida yhdessä. Ilman harjoittelua ja keskittymistä ote herpaantuu ja äänimaisemat kuulostavat kuolleilta, yksittäisten ihmisten äänet erottuvat tympeällä tavalla eikä minussa katsojana liikahda mikään.

Katja Krohn lanseerasi ohjaajantyön perusteet -kursilla käsitteen ”asteikko”. Sillä hän tarkoitti näyttelijäntyön ääripäitä, millä asteikolla liikutaan. Mikä on ilmaisun taso, volyyymi, kuinka isosti ilmaista esimerkiksi tunteita tai millainen on esityksen tyyli ja poiketaanko siitä ja kuinka paljon? Tai kuinka tarkkaa on henkilöhahmojen psykologia, piirretäänkö pienellä vai suurella siveltimellä? Sama käsite pätee myös kompositioajatteluun. Missä kohtaa oma ääni- fiktiivisen henkilön ääni -asteikolla liikutaan, millaiseen asteikkoon ohjauksen keinot asettuvat? Millainen on tämän esityksen erityinen asteikko? Väitän, että jokaisen taiteellisen teatteriesityksen tulee luoda oma asteikkonsa, oma olemisen tapansa. Tämä ei tarkoita, etteivätkö samat asiat voisi kulkea prosessista ja esityksestä toiseen. Kysymys on jakamisesta ja uudelleen löytämisestä. Kehollisia ja aistillisia kokemuksia on hankalaa välittää sanoin, ne pitää kokea yhdessä. Juuri yhdessä kokemisen kautta syntyy esityksen jaettu maailma.

Harjoitteiden kautta saadaan yhteistä kokemuspintaa. Tehtävänantojen pohjalta tehdyt pienet esitykset ja niiden katsominen ovat myös jaettava kokemusta ja asteikon haravoimista. Läpimeno on harjoituksena yhteistä asteikkoa vahvistava kokemus. Kaikkien ryhmän jäsenten mahdollisimman tiivis läsnäolo harjoituksissa helpottaa yhteisen asteikon löytymistä. Muiden katsomisen kautta syntyy käsitys siitä, miten juuri tässä esityksessä tulisi olla lavalla. Myös kysymys ”miltä sinusta tuntuu kun teet noin?” herkistää esiintyjän kehon ja mielen ja tuottaa uusia impulsseja.

Kun ihminen katsoo toista ihmistä liikkeessä, hän kokee kinesteettistä empatiaa (IKONEN, MOISALA, TIKKALA 2011, 19); katsoja tunnistaa liikkeen itsessään, omassa ruumiissaan ja ymmärtää kehollaan, ei pelkästään älyllään. Kinesteettinen empatia tarkoittaa tässä siis katsojan kehollisia peilikokemuksia suhteessa näyttämön ruumiisiin. Esiintyjä asettuu katsottavaksi ruumiineen, omalla persoonallisella kehollaan. Yleisö reagoi ja tuntee kokonaisvaltaisesti näyttämön tapahtumiin. Kaikki ovat läsnä yhteisessä tilassa ruumiineen. Tämä on mielestäni merkittävää. Teatterissa on läsnä olevana todellinen fyysisen ja sosiaalisen kohtaamisen mahdollisuus. Se korostuu jos näyttelijät ovat suorassa kontaktissa katsojiin ja näyttämön ja katsomon raja ylitetään toistuvasti erilaisen teoin.

Dramaturginen sommittelu on osa kompositiota. Kuten aiemmin kirjoitin, tässä työvaiheessa tärkein työkaluni on intuitio. Esityksessä *You´re my hit and you´re my shit* kohtaukset jakaantuivat selvästi esitystilojen mukaan ja sommitteleminen oli helpompaa. Finlandiassa kohtausten järjestely oli vapaampaa, sillä näyttämökuvan vaihtoja tai yleisön siirtoja ei ollut. Koreografiopiskelija Jarkko Partanen avasi minulle työtapaansa keväällä 2011 näin: ”Työstämme materiaalia, ja sitten laitan parhaimman kohtaukset viimeiseksi ja toiseksi parhaimman ensimmäiseksi.” Tässä yksinkertaisessa lausahduksessa on itua; hyvän alun ja lopun väliin mahtuu vähän epävarmempaa materiaalia, sellaista mistä ei tiedä miten se tulkitaan, miten se ”uppoaa” katsojaan. Kohtausten ”parhausjärjestys” on tietysti makuasia, mutta jos lasketaan mukaan tilalliset efektit ja ideat, äänelliset ja valolliset tehot sekä esiintyjien taituruuteen liittyvät tehot yhdistettynä sisällöllisiin vaikutelmiin, on tosiasia että toiset kohtaukset ovat parempia, kuumempia ja kiinnostavampia kuin toiset. Aloituksen ja lopetuksen tulee olla voimakkaita eleitä monella tasolla. Niiden tulee jollakin tavalla heijastaa teoksen maailmaa.

Muu materiaali sijoitellaan vahvan alun ja lopun väliin niin, että se sisältää riittävästi vaihtelua rytmissä, tilassa ja tunnelmassa. Kun työtapa on ryhmän demojen kautta esitykseksi, on tärkeää että jokainen kohtaus on itsessään kiinnostava pienoismaailma. Tai kyllä näin tulisi olla vaikka työtapa olisi toisenlainenkin, sillä mitä järkeä on esittää keskinkertaista jos voi tehdä erinomaista?

Sekä FINLANDIA että You´re my hit and you´re my shit alkavat puhelaulukohtauksella ryhmässä ja sukeltavat sen jälkeen kohti nonverbaalista näyttämöä palatakseen takaisin tekstin pariin myöhemmin. You´re my hit and you´re my shit kääntyy lopussa uudestaan kohti liikettä ja musiikkia, kun taas FINLANDIA syvenee nimenomaan puheen kautta kohti loppua.

Keskiössä pienet esitykset

Esityksellisyys on FINLANDIAN ja You´re my hit and you´re my shit:in työpörosessien ytimessä. Joka päivä teimme esityksiä toisillemme ja teimme valintoja jotka lukitsevat merkityksiä. Esittämällä oman demonsa tietyllä tavalla muulle ryhmälle esiintyjä on jo tehnyt koko joukon valintoja koskien tyyliä, asteikkoa ja sisältöjä. Juuri tällä mikrovalintojen tekemisen tasolla prosessit olivat äärimmäisen kollektiivisia. Esiintyjät saivat tuottaa esityksen täysin vapaavalintaisin metodein keskustelemalla, improvisoimalla tai vaikkapa arpakuutiota heittämällä, kukaan ulkopuolinen ei voinut puuttua pienryhmän päätöksentekoon tai työtapoihin. Tämän vuoksi ryhmä oli myös vastuussa omista valinnoistaan pikkuesityksessä, kuten he tulisivat olemaan vastuussa näyttämöllä myös lopullisesta esityksestä. Esityksellisyyden tulisi mielestäni olla teatterin harjoittelemisen ytimessä, sillä mitä muuta teatteri on kuin esitys? Totuttautuminen katseenalaisuuteen ja päivittäinen esitystilan ja -tilanteen virittäminen herkistää esiintyjän kuuntelemaan vuorovaikutusta katsojan ja oman itsen välillä sekä ymmärtämään esitystilanteen häkellyttävän ainutkertaisen luonteen.

RUNO JA LAULU

Kuoro

You´re my hit and you´re my shit -esityksen prosessissa huomasin nopeasti, että dialogiset, näyttämölle itseensä sulkeutuvat kohtaukset eivät sovi tähän esitykseen. Oivallus tapahtui intuitiivisesti ja jaetusti työryhmän kesken.

Psykologiset tilanteet tuntuivat tunkkaisilta ja poikkesivat jo tehtyjen kohtausten linjasta. Itse asiassa välttelin dialogeihin tarttumista, ne eivät tuntuneet ohjauksellisesti kiinnostavilta tai kuumilta. Draaman jälkeinen teatteri -kirjassa puhutaan nykyteatterin korostumisesta fiktion sijasta tilanteena, jossa ovat läsnä esiintyjät ja yleisö. Nykyteatteri toimii teatron-akselilla, jonka toinen pää on näyttämö ja toinen pää katsoja.

Tekstimuodoissa luovutaan dialogisesta ja draamallisesta tilanteesta ja siirrytään esimerkiksi kohti kuoroa jossa ihmisryhmän äänet ovat samansuuntaisia antiteettisen, ristiriitaa ja vastakkainasettelua hakevan vuoropuhelun sijaan. Kuoro ja monologi murtavat draamallisen maailmankaikkeuden dialogisen sulkeutuneisuuden (LEHMANN 2009, 224–228). Dialogisella sulkeutuneisuudella tarkoitetaan tilanteen jäämistä näyttämön henkilöiden väliseksi, näyttämön maailman sisäiseksi selkkaukseksi. Kuoro murtaa tämän akselin hahmolta toisella kääntämällä puheen suunnan tavalla tai toisella kohti yleisöä, kohti tämän päivän maailmaa. Monologi voi avata sulkeutuneisuutta esimerkiksi suuntautumalla kohti yleisöä ja asettamalla puhujan kontekstiin yleisön päivittäisen todellisuuden kanssa. Monologi voidaan myös jakaa usealle puhujalle, tai puhua kuorossa, jolloin monologi ei enää olekaan yksinpuhelua vaan puhumista yhdessä, jolloin useat kehot ”tarkoittavat” omaa asiaansa samassa tekstissä. Kohtaus ei enää jännity vain dialogin varaan fiktiivisen maailman tilanteeksi, jossa fiktion henkilöillä on tahdonsuunnat ja sepitetyt ”elämät” joita yleisö seuraa kuin saippuaopperaa nautiskellen juonesta ja samaistumisesta henkilöihin ja tarinaan.

Kuoro on palannut näyttämölle antiikista ja toimii yleisön peilinä ja kumppanina näyttämöllä. Yleisö on joukko ihmisiä joka katsoo kuoroa teatron-akselin toisessa päässä: näyttämöllä. Kun tekstiä käsitellään kuorossa, se kiinnittyy laajempaan ihmisjoukkoon. Kuoro häivyttää puhujan yksilöyden ja tätä kautta sanan oma todellisuus, musiikillinen muoto ja rytmi koetaan uudella tavalla.

Toisaalta kuoro voi myös puhua yksittäisen puhujan äänessä taustalla resonoiden. Tällöin ääni tavallaan irtoaa kasvoista, subjektista, mutta säilyy yksilöllisenä. Ääni jää välitilaan, saa monet kasvot. Syntyy ”väliruumiin ääni”.

Omissa ohjauksissani kuoro on yksi keskeisimmistä muodoista näyttämöllä. Olen laulanut lähes koko elämäni kuorossa ja voimaannuttava kokemukseni yhdessä laulamisesta ja kertomisesta on varmasti vaikuttanut ohjauksiini. Kuoro on aina joukkovoimaa, mutta sitä ei olisi ilman yksilöitä. Yksilöt yhdessä muodostavat kuoron yhteisen ilmeen antamalla omat ruumiinsa tarinoineen, muotoineen ja sointeineen kuorolle. Teksti ja musiikki synnytetään yhdessä, mutta samaan aikaan jokainen kuorolainen puhuu ja laulaa yksin omalla äänellä. Kollektiivisessä tekemisessä on läsnä jokaisen yksilön maailma.

Näyttämöllä kuoro on yleisön peili. Kuoro on muotona tasa-arvoinen, katsoja saa valita ketä katsoo. Kuoron puhuma teksti tulee kuulijan korviin tekstinä ilman psykologisia yksilön intentioita tai tahdonsuuntaa. Tai ehkä tahdonsuuntaa on, mutta vivahteita on yhtä monta kuin on kuorolaisiakin. Esityksissäni kuorojen fiktiivinen kehys on kevyt tai olematon. Esiintyjillä voi olla esim. kansiot käsissä mutta yleisölle ei kerrota keitä esiintyjät esittävät. He ovat vain esiintyjä, näyttelijöitä tässä ja nyt, teille siellä yleisössä. Kuoron tuominen näyttämölle ei siis edellytä fiktiivisen maailman luomista taustalle, kuoron ei tarvitse sisältyä tarinaan vaan se voidaan ottaa annettuna, osana teatterillista kieltä ja estetiikkaa.

You´re my hit and you´re my shitissä oli kohtaaminen nimeltä ”Aikuiskapina”, jossa kuuden hengen kuoro käveli yleisön eteen kansiot kädessä ja aloittivat yhteen ääneen tekstin huutamisen jonka päätteeksi huusivat vielä Maamme-laulun. Kohtaaminen oli kammottavan kehollinen. Yleisössä elettiin tyrmistyksestä torjuntaan, jotkut pitelivät korviaan. Kohtaaminen aiheutti suoran kehollisen reaktion katsojissa. Katsomo ikään kuin jähmettyi kun huuto peitti alleen kaiken muun tilassa. Teksti oli hauska ja toteutus kohtuuton, mutta katsomo vapautui nauruun tai muihin reaktioihin vasta seuraavassa kohtauksessa, jossa yleisölle annettiin jälleen etäisyyttä ja fiktiivistä ”suojausta” suhteessa esitykseen. Tällä tavoin kuoroa voi käyttää suoran puhuttelun välineenä suhteessa yleisöön. Huutaminen lavalla aiheuttaa varmasti reaktion yleisössä, taidetta onkin sitten miettiä mitä sillä tavoitellaan, mikä on oikea kesto ja suhde muihin kohtauksiin.

Kuorotyöskentely kiinnostaa minua koska siinä erilaiset ihmisyydet tulevat näkyviksi samansuuntaisessa toiminnassa. Variaatiot olemisen tavoissa saman asian äärellä paljastavat alueita tuntemattomasta, kuorotyöstä tulee enemmän kuin osiensa summa. Kysymys on kommunikaatiosta, katsojasta ja esiintyjästä jotka ovat ruumiillaan läsnä teatteritilanteessa. Neljäs seinä puretaan tai oikeastaan asetetaan katsojan taakse, katsoja siis otetaan mukaan teatteritilanteeseen. Teatterissa esiintyjä jakaa itsestään yleisölle, tekee jakamisen tai antamisen aktista näkyvää. Teatteri on leikkiä yleisön kanssa, sopimuksia ja niiden purkamista.

Helsingin Sanomien kriitikko Suna Vuori kirjoittaa esityksen ”Maamme” kritiikissä: ”Onko jossain joku, jonka mielestä kuorolausunta on kiinnostavaa?” (HS 28.10.2011, Kulttuuri). Mielestäni lause paljastaa kriitikon onnettoman nykyteatterin tuntemuksen. Kuoro on nykyteatterin keskeinen ilmaisumuoto, joka kiinnostaa ainakin minua ja tiedämpähän pari muutakin ihmistä joita se kiinnostaa. Kävin katsomassa kyseisen esityksen ja ymmärrän kriitikon tuohtuneisuuden ja väitteet esityksen pitkäpiimäisyydestä, mutta lausahdus kuorolausunnasta oli perustelematon heitto, johon jäi kaipaamaan lisäselityksiä. Kuoro on käytetty elementti myös suomalaisessa nykyteatterissa, kuten Kristian Smedsin esityksissä sekä Andriy Zholdakin Anna Kareninassa eikä sitä voi ohittaa tai leimata vanhanaikaiseksi. Kuoro on nykyaikaa! Se on läsnä jatkuvasti joukkona, peilaamassa yleisöä. Kiinnostavissa uusissa teatteriesityksissä henkilöt puhuvat yksin mutta kuin yhdestä suusta, tai yhdessä kuin yhdestä suusta. Tekstiä käsitellään massana, materiaalina, jolloin ääni irtoaa puhujan kehosta ja tekstin puhumisen fyysinen akti korostuu ja puhujan mahdollinen intentio suhteessa toiseen näytelmän henkilöön haalistuu. Puhe suuntautuu kohti yleisöä purkauksenomaisesti irrotten henkilöhahmosta.

Monologi ja kuoro

Lehmann puhuu kirjassaan nykyteatterin trendistä monologisoida suuria draamoja ja muita tekstejä. (LEHMANN 2009, 240?) Monologi on yleinen nykyteatterin tekstimuoto koska se on mahdollista suunnata suoraan yleisölle. Se ei odota vastausta vastapeluriltaan. Monologi toimii kuorotekstinä, samoin erilaiset runot ja laulut. You´re my hit and you´re my shit -esitystä edeltävässä tekstityöpajassa kirjoittamisen lähtökohtana oli Grind-core -musiikki, aggressiivinenkin lyhyt muoto, jossa pyritään mahdollisimman

tiiviseen ja ytimekkääseen kirjoitusasuun. Kirjoitimme ryöppyäviä vihamonologeja, rakkauspurkauksia, runoja ja yhden repliikin kohtauksia. Lisäksi yritimme tiivistää klassikkonäytelmiä sivun mittaisiksi.

Purkauksenomainen, subjektiivinen ja joskus tunteellinen teksti sopii kuorotekstiksi, sillä asenteellisuus ja kohtuuttomuus asettuvat herkulliseen asemaan yleisön ja vastaanottajaan väliin. Kuorossa asiat nousevat näkyviin, tarkastelun alla oleviksi ilmiöksi maailmassa. Dialogisessa muodossa sama asia on fiktiivisten ihmisten välillä, luoduissa olosuhteissa, poissa minusta katsojana, etäällä näyttämöllä. Suora puhe yleisölle kutsuu mukaan leikkiin, osalliseksi esityksen käsittelemistä aiheista ja teemoista.

Hyvä kuoroteksti on rytmisesti kiinnostava, tekstin äänteiden ja asettelun kannalta innostava, puhuttaessa toimiva itsenäinen taideteos. Hyvä kuoroteksti kutsuu lukemaan ääneen ja mahdollistaa variaatioita rytmissä ja sävelkorkeudessa. Yhden henkilön suuhun vaikeasti ajateltavat tekstit saattavat istua kuoroon ja toisinpäin. Mitään yksittäistä sääntöä ei ole, mutta kokemuksesta oppineena tiedän, että huonoa tekstiä ei saa toimimaan kuorollakaan. Kuoro sen sijaan paljastaa tekstin heikkoudet nostamalla sanan oman soinnin ja soljunnan pintaan.

Monologi sopii siis käsiteltäväksi kuorossa, sillä se suuntautuu usein suoraan yleisölle. Monologi on mielestäni kiinnostava lähtökohta kohtaukselle, sillä useimmiten se sisältää näkökulman. Tekstiä purettaessa voi siitä rakentaa myös dialogisen kohtauksen, jossa näkökulma määrittyy monologin puhujan kautta tai jotakin muuta kiinnostavaa reittiä. Monologia kirjoittaessani minun on helppo olla asenteellinen ja puhujan puolella toisin kuin dialogia kirjoittaessa. Monologin puhuja voi mielestäni olla helpommin tietoinen myös teatteritilanteesta, siitä että puhuja kertoo tarinaansa fiktion/esityksen sisältä yleisölle, joka koostuu todellisista ihmisistä. FINLANDIAN monologit sisälsivät lähinnä kahdenlaista materiaalia; näyttelijöiden tuottamaa ”mistä olen kotoisin?” -puhetta ja minun kirjoittamaani purkauksenomaista tekstiä suoraan yleisölle joko omista toiveista tai siitä mikä ottaa päähän. Muu esityksen tekstimateriaali oli lähinnä runoa ja laulua. Yhtään varsinaista dialogia ei tässäkään esityksessä kuulla.

Runo ja laulu

Esityksessä Finlandia kaikki äänimaailma oli näyttelijöiden esitystilanteessa tuottamaa. Harjoittelukaudella iso osa huomiosta suuntautui äänimaisen luomiseen ja hiomiseen sekä varsinaisten laulujen harjoitteluun.

Työskentelimme paljon ihmisäänien parissa. Ajatuksena oli, että esityksellä olisi alusta loppuun saakka soiva pohjasävel, syvä pohjavirta joka kulkee väijäämättä. Pohjasävelen päälle rakennettiin erilaisia harmonioita.

Päämääränä oli saada koko tila soimaan näyttämön sivutiloja myöten. Kaikki kohtaukset olivat liikkuvassa suhteessa pohjavirtaan ja ammensivat siitä. Ihmisääni resonoi myös katsojan kehossa, vaikuttaa alitajuntaan ja tekee katsomiskokemuksesta kokonaisvaltaisemman.

Laulujen säveltäminen on minulle myös ohjaussuunnittelua. Joskus kirjoittaessa tiedän että tekstistä voisi tulla laulu. You´re my hit and you´re my shitissä tartuin myös muiden kirjoittajien teksteihin ja tein niistä lauluja. Laulun tunnelma, rytmi ja harmoniat ennakoivat omalla erityislaatuisella tavallaan tulevaa esitystä. Äänidramaturgiasta muodostuu yksi esityksen seurattavista juonteista. Esityksen vertaaminen konserttiin avaa uusia muodollisia mahdollisuuksia. Teatteriesitys kantaa painolastinaan ymmärrettävyyden ja tarinallisuuden vaatimusta, konserttiin mennessä ihmiset odottavat silkkaa aistinautintoa. Konsertissa ei esitetä tunteita, mutta katsojat saattavat silti kokea niitä. Teatterissakin voisi välillä toimia näin; tuoda esille tekijöiden mielestä tasokasta ja merkittävää, viimeisteltyä materiaalia ja antaa katsojan rakentaa konteksti ja tarina materiaalin ympärille niin halutessaan. Tällainen tapa hahmottaa teatteriesitys on valitettavasti vain harvalla; kummassakaan tässä työssä käsiteltyjen esitysten kritiikissä ei millään tavalla syvennytty esitysten dramaturgiaan taiteellisenä keinona tai uutena avauksena, vaan koettiin esitykset kohtausten sarjaksi jota on sitten referoitu kritiikeissä ilman sen suurempaa pohdintaa (MÄKELÄ 2011).

Teatterimusiikki on erilaista kuin esimerkiksi keikoilla soitettava musiikki. Teatterissa musiikin ja äänen tulee olla sopivan ”harvaa” ja musiikin tekemisen akti saa olla näkyvä, oli se sitten työläs, helppo tai amatöörimäinen. Soittaminen ja laulamminen on kiinnostavaa näyttämötoimintaa. Miksi? Koska soittamalla ja laulamalla on mahdollista luoda uusia kerroksia esitykseen. Elävä musiikki lähtee aina tästä hetkestä, tekijöiden tämän hetken mielialasta ja fyysisestä tilasta. Musiikki kulkee käsikkäin tuntemattoman kanssa, sen

vaikutusta on vaikea äylyllistää. Se kuljettaa ja keinuttaa meitä ja asetta näyttämön visuaaliset tapahtumat uuteen yhteyteen. Musiikki vaikuttaa suoraan alitajuntaan ja on täynnä vaihtuvia affekteja. Se on samalla äärimmäisen matemaattista, siinä on kestoja ja tempoja, sävelten välimatkaa toisistaan. Musiikkikappaleen soittaminen elävänä yleisön edessä on myös toiston taidetta, ponnistelemista todellisten eli ”ei näyteltyjen” haasteiden edessä. Miksi pidän liveinä tehtyä äänimaailmaa arvokkaampana kuin nauhalta soitettua musiikkia? Ehkä käsitykseni esityksestä kudoksena, jossa kaikki osaset ovat riippuvaisia toisistaan saa lisää liikkumatilaa elävän äänimaailman kautta. Jos musiikki soitetaan nauhalta, se on ennalta määrättyä tempollisesti ja volyymitaan. Jos taas esiintyjät tuottavat ääntä itse, koko esitys tulee todeksi heidän ruumiissaan, harjaantuessaan he pystyvät säätämään volyyymia ja esimerkiksi kappaleiden hienoisia tempovaihteluita päivän mukaan esityksen eduksi. Musiikki syntyy ruumiissa ja vaikuttaa katsojan ruumiiseen ilman välikäsiä. Katsoja myös näkee miten musiikki syntyy. Musiikista tulee konkreettista ja elävää kudosta, joka on joka esityksessä erilaista. Katsoja ymmärtää myös tämän; olen ainutkertaisen kokemuksen äärellä. Musiikin digitaalinen toistaminen, siirtäminen, kopioiminen ja löytäminen on tullut koko ajan helpommaksi ja äänentoistolaitteiden taso on huikkea. Silti minua kiinnostaa orgaaninen ääni, joka päivä erilainen ja riippuvainen kantajastaan. Äänen kautta välittyvä lämmin läsnäolo kantaa mukanaan vahvaa elämäntunnetta. Äänitelevä ihminen on elossa, hän ottaa yhteyttä katsojaan ja asettaa itsensä alttiiksi. Äänitelevä ihminen kommunikoi.

Teatterissa ääni on aktiivisessa suhteessa muiden näyttämön elementtien kanssa. Minua häiritsee teatteriesitykset, joiden äänisuunnittelu on lähinnä jännitteen luomista ja kannattelua puhuvien päiden taustalla. Tällaista teatteria näkee valitettavan usein. Teatteria, jossa äänen tehtävä on vain tukea näyttämötoimintaa, johdattaa tunnelmasta toiseen tai ryydittää. Ryydittäminen tarkoittaa, että ääni ei tuo kohtaukseen mitään uutta tai omaa, vaan vahvistaa jo tiedettyä, tuttua. Parhaimmillaan esityksen äänimaailma luo omat lakinsa ja herkistää korvat; mitäs täällä oikein tapahtuu? Mistä tuo ääni tulee ja miten? Äänen ei tarvitse olla katsojalle ymmärrettävää, koska katsoja ei välttämättä huomaa mitä hänen korvansa kuulee, vaan tulee johdatelluksi alitajuntansa alueelle ja seuraa näyttämöä kokonaisvaltaisesti, koko ruumiillisella tietoisuudellaan.

Kun esiintyjät tuottavat äänen ruumiillaan, ääni ei voi olla ryydittämistä koska se on kiinni esiintyjässä. Näyttelijä ei voi esiintyä äänen ”päällä” koska on itse ääni. Äänestä tulee ruumis ja toisinpäin, esiintyjät antavat painoarvoa äänimaailmalle koska he esityksen ”keskuksina” luovat sen elävässä tilanteessa yleisön kanssa. Ääni tulee näkyväksi kun esiintyjät antavat äänelle kasvot ja kehon. Äänen mystinen voima ei silti katoa mihinkään. Useiden kehojen luoma äänimaailma synnyttää jälleen jotain enemmän kuin äänet erikseen. Käsillä on jotakin jännittävää ja kaikille uutta ja tuntematonta.

You ´re my hit and you ´re my shitissä työskentelin äänisuunnittelija Viljami Lehtosen kanssa. Hän tuotti kaiken äänen liveinä yhdessä esiintyjien kanssa, vaikka äänentoistoa käytettiinkin. Viljami sävelsi kappaleen kuudelle pianolle, ja opetti partituurin esiintyjille. Hän soitti myös luupaten, eli rakensi kappaleen päällekkäistä luoppien avulla, soittaen jokaisen osan liveinä ensimmäisen kerran. Lisäksi ryhmässä oli näyttelijä Vesa Vatanen, joka halusi henkilökohtaisena haasteenaan tutkia näyttelijäntyön ja soittamisen yhdistämistä. Heidän avullaan teoksen äänimaailma sai lisää voimaa ja musiikillisuutta.

Kuuden pianon kappaleesta lähti käyntiin erityisestä äänen kautta kulkeva kohtausten jono joka havainnollistaa esityskieltäni. Ensin esiintyjät kiipeilivät vuorollaan kukin omalle pianolleen ja samaan aikaan katosta laskettiin mikrofoneja, jotka kappaleen aikana laitettiin heilumaan isossa kaaressa. Sitten pianonsoittajat siirtyivät mikrofonien alle lattialle makaamaan ja valot mikrofoneissa syttyivät. Keinuvien mikrofonien ympärillä oli käynnissä perinteinen ja banaaliksikin kuvailtu kohtaaminen, jossa mies kertoo kuinka löysi ihanan naisen karaokebaarista. Mies ja nainen juoksenteleivät tilassa ja antavat mikrofoneille lisää vauhtia, välillä nainen puhuu mikrofonin kunnes kohtaaminen päättyy naisen ”katoamiseen”. Nainen muuttuu yhdeksi mikrofonien alla makaavista kehoista. Näyttämölle jää heiluvien mikrofonien valaisemat kuiskivat ruumiit. Perustilanne yhdistyy visuaalisesti ja auditiivisesti herkulliseen kuvaan, ”taide” kiinnittyy arkiseen ja toisinpäin. Draamallinen kohtaaminen sijoittuu moniselitteisen, ennemmin tilataiteellisen tapahtuman yhteyteen jolloin banaalista materiaalista kehittyikin esitystaidetta. Tämä jakso oli mielestäni yksi taiteellisen lopputyöni onnistuneimpia.

Runon asema molempien esitysten teksteissä oli merkittävä. Kun tutustuin ohjaajan taiteeseen ajattelin, ettei runo sovi näyttämölle. Ajattelin että runo lausutaan pönöttäen tukevasti puhujapöntössä tai sitten runo ylivivataan

tunteellisella ilmaisulla. Näiden prosessien aikana runo on kääntänyt toisen poskensa. Runo taipuu lauluksi ja näyttämölliseksi kuoroteokseksi. Runolla on mittansa tai mitattomuutensa mutta joka tapauksessa runossa kielen oma rytmi korostuu esityksen sisältönä ja rytmittäjänä. You´re my hit and you´re my shit sisälsi paljon erilaista mittaa ja lauluksi kääntyvää runoa. Runon voi suunnata suoraan yleisölle tai se voi kuulua tilassa ilman näkyvää puhujaa. FINLANDIASSA tekstiä puhutaan paljon katsomon alta tai pimeydestä. Runoon perustuvaa auditiivista kohtausta voisi kutsua vaikka tilalliseksi runoksi. Työskentelimme FINLANDIASSA myös viittomien kanssa, eli loimme esimerkiksi tutulle kansanlaululle yhteiset viittomat joista rakentui koreografiaa. Teatterissa on paikkansa myös yksinkertaiselle ja makaaberille (riimi)runoudelle. Sellaisille luomuksille, jotka eivät luettuina sykehdytä, mutta lavalla ne tuntuvat hyvällä tavalla tunkeilevilta, hellyttäviltä tai ehkä mauttomilta mutta jotenkin silti tosilta. Runo on löytänyt tiensä takaisin näyttämölle.

LOPUKSI

Kirjallisessa lopputyössäni olen haravoinut oman esitys- ja työkieleni kannalta tärkeitä kohtia antaakseni niille nimiä ja hahmottaakseni työprosessien tyypillisiä vaiheita. Tällä hetkellä työskentelen ensimmäisen ammattiteatteriohjaukseni parissa Kotkan Kaupunginteatterissa ja olen huomannut, että ohjaamisen haasteet ovat laitosteatterissa hyvin erilaisia kuin työskenneltäessä nuorten teatteriopiskelijoiden tai -harrastajien kanssa. Laitosteatterissa moninaiset teatterintekemisen konventiot ovat muuttuneet vallitseviksi työtavoiksi, joita on vaikea murtaa varsinkin kun halukkuus toisiin tekemiseen on kokemukseni mukaan vähäistä. Turvallisuushakuisuus kiilaa valitettavasti avoimuuden edelle. Yhtäkkiä menetelmät ja työtavat jotka ovat tuottaneet kiinnostavaa materiaalia molemmissa tässä työssä käsitellyissä prosesseissa, saavat näyttelijät lukkiutumaan ja ahdistumaan.

Kokemuksesta viisastuneena ymmärrän, että yksi tärkeä osatekijä työryhmän sitoutumisessa omannäköiseeni työskentelyyn on tietty vapaaehtoisuuden aste. Teatterikorkeakoulussa työryhmä muodostui tekijöistä, jotka itse ottivat yhteyttä minuun ja halusivat työskennellä kanssani. Lisäksi pyysin joitakin henkilökohtaisesti mukaan esiintyjiksi tai suunnittelijoiksi. Kellariteatterissa asetelma oli vieläkin hedelmällisempi, sillä pääsykokeiden kautta valikoitui ihmisiä, jotka halusivat tehdä teatteria palavasti ja avoimin sydämin. Ammattiteatterissa asia on usein toisin; näyttelijällä on hyvin vähän sananvaltaa produktion, ohjaajan tai roolin valinnassa. Hän on mahdollisesti ollut ammatissa jo kymmeniä vuosia, ja teatterista on tullut vain työtä, keino hankkia rahaa. Tämä saattaa mielestäni johtaa siihen, että näyttelijä väsyä henkisesti, alkaa suojella itseään eikä kykene sitoutumaan työskentelyyn koko persoonallaan. Pahimmassa tapauksessa yleinen epävarmuuden ja -luottamuksen ilmapiiri leviää koko työryhmään ja tarmoton ja passiivinen tunnelma haittaa työskentelyä. Toisaalta jos taiteen tekeminen perustuu vapaaehtoisuuteen ja haluun, rohkeus lisääntyy ja todelliset syyt tehdä teatteria välittyvät katsojille saakka. Jos motiivi tehdä taidetta on sumea, päivittäinen työskentely on vailla pontta ja iloa. Omien motiivien selvittäminen ja jatkuva päivittäminen on tärkeä osa taiteilijan työtä. Myös työryhmässä on hyvä keskustella, mitä pohjimmiltaan haluamme esityksellämme välittää ja millaisista arvoista kumpuaa työskentelykulttuurimme ja tapamme kohdella työkavereita. Parhaimmillaan

arvoista keskusteleminen lisää sitoutumista ja erityistä merkityksellisyyden tunnetta. Taiteellinen työ teatterissa vaatii rohkeutta hypätä kohti tuntematonta kerta toisensa jälkeen. Se ei ole aina helppoa, mutta se on välttämätöntä.

LÄHTEET

- BOGART, Anne 2004: Ohjaaja valmistautuu. Like, Jyväskylä.
- ESKOLIN, Masi 2009: Tänään täällä, huomenna poissa: mietelmiä. Opinnäytteen kirjallinen osio. Teatterikorkeakoulu, Helsinki
- HOTINEN, Juha-Pekka 2002: Tekstuaalista häirintää – Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta. Like, Jyväskylä.
- IKONEN, MOISALA, TIKKALA 2011: Kehon kokemusta sanoittamassa, luova liike kehotietoisuuden edistämässä. Opinnäytetyö. Metropolia Ammattikorkeakoulu, Helsinki
- KEMPPI, Eeva 2006: Puheenvuoroja klitsusta. Like, Helsinki.
- LEHMANN, Hans Thies 2009: Draaman jälkeinen teatteri. Like, Helsinki.
- MÄKELÄ, Martti 2011: Finlandia (Luettu 29.12.2011) Saatavilla www-muodossa <http://www.skenet.fi/artikkeli/11/12/finlandia>
- SAATSI, Riko 2009: Merkintöjä näyttämöstä ja sen ehdollistumista. Opinnäytteen kirjallinen osio. Teatterikorkeakoulu, Helsinki.
- WESTON, Judith 1999: Näyttelijän ohjaaminen. Nemo/Taik, Jyväskylä.
- VUORI, Suna 2011: Kenelle Suomi kuuluu? Helsingin sanomat 28.10.2011, kulttuuri. Saatavilla www-muodossa <http://www.hs.fi/kulttuuri/teatteri/artikkeli/Kenelle+Suomi+kuuluu/HS20111028SI1KU04ov3>