

Maailman Epäluotettavuudesta

HEIDI SYRJÄKARI



Maailman
Epäluotettavuudesta
Valittuja otteita Dea Loherin näytelmästä
Viattomuus

HEIDI SYRJÄKARI

TIIVISTELMÄ

Päiväys:

TEKIJÄ Syrjäkari Heidi		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Teatteriohjeittajan maisteriohjelma	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Maailman Epäluotettavuudesta		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ 82 sivua	
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Maailman Epäluotettavuudesta – valittuja otteita Dea Loherin näytelmästä Viattomuus 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"/>
<p>Maailman Epäluotettavuudesta on näyttelijä Heidi Syrjäkarin Teatteriohjeittajan maisterikoulutusohjelman taiteellis-pedagoginen opinnäytetyö.</p> <p>Opinnäytetyön taiteellinen osio on ohjaus Dea Loherin Viattomuus näytelmästä, nimeltään Maailman Epäluotettavuudesta. Se sai ensi-iltansa Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa 14.2.2014.</p> <p>Opinnäytteen kirjallisessa osiossa Heidi Syrjäkari purkaa taiteellisen työn prosessia osiin ja nimeää sen osia tavoitteenaan ymmärryksen lisääminen teatteriesityksen tekemisestä. Hän käsittelee taiteellisen työprosessin lähtökohtia, erittelee sen vaiheita ja keskittyy tarkastelemaan työryhmässä ohjaajana toimimista. Hän nostaa esiin useita ongelmakohtia ja pyrkii analysoimaan valintoihin johtaneita päätöksiä. Ohjaajana osiossa hän keskittyy erityisesti ohjaaja-näyttelijä sekä ohjaaja-työryhmä suhteisiin. Hän pohtii valtaa ja vastuuta, pimahtamista, väsymistä, näyttelijänohjaamista ja esityksestä irti päästämistä. Lopulta hän pohtii ohjaajan oman tilan tarvetta ja ei-ymmärtämistä taiteellisessa työprosessissa.</p> <p>Johtopäätöksissä hän summaa löytyneitä ohjaamisen työvälineitä sekä hahmottelee ohjaaja-näyttelijä, teostaiteilija suhteiden sovelluksia opetustyöhön. Opinnäytteen loppuun hän suuntaa katseensa tulevaisuuteen ja hahmottelee uutta asennetta taiteelliseen työhön.</p>			
ASIASANAT Teatteri, ohjaaja, taiteilijuus, teatteriohjeittaja, Suzuki, Viewpoints, Dea Loher, ohjaaja-näyttelijäsuhde, ryhmän ohjaaminen, henkilökohtaisuus, kieli, kommunikaatio, Maailman Epäluotettavuudesta-esitys, ei-ymmärtäminen			

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO	9
LÄHTÖKOHDAT	11
<i>Matka opiskelijaksi</i>	11
<i>Opinnäytetyön lähtökohdat</i>	12
<i>Dea Loherin näytelmä ja sovitus</i>	13
<i>Ryhmä</i>	16
<i>Tekotapa</i>	18
<i>Suzuki Acting Method</i>	20
<i>Viewpoints filosofia</i>	21
<i>Pohdinta lähtökohdista</i>	22
<hr/>	
PROSESSI - VIATTOMUUDESTA MAAILMAN EPÄLUOTETTAVUUDEKSI	25
<i>Prosessin vaiheet</i>	26
<i>Prosessissa: kieli ja kommunikaatio, teksti ja tekniikat</i>	30
<i>Prosessissa: lavastus, visuaalisuus ja yhteistyö</i>	36
<i>Prosessissa: mikä onnistui</i>	38
<hr/>	
OHJAAJANA	40
<i>Vastuu, valta ja annetut olosuhteet</i>	40
<i>Pimahtaminen, läpimeneminen, sietäminen</i>	44
<i>Taisteluasenne, pelko ja väsyminen</i>	46
<i>Näyttelijän kanssa: huomio ja kontakti</i>	47
<i>Esityksestä irti päästäminen vai hylätyksi tuleminen?</i>	52
<i>Ohjaajan oma tila ja sisäinen rehellisyys</i>	55
<i>Ei-ymmärtäminen, intuitio ja päätöksenteko</i>	57
<hr/>	
JOHTOPÄÄTÖKSET	62
<i>Lopuksi: paluumatkalla</i>	69
<hr/>	
LÄHTEET	70
LIITE 1: OHJAAJAN TYÖVÄLINEET	73
LIITE 2: ESITYSARVOSTELU SKENET.FI SIVUSTOLLA	76
LIITE 3: VALOKUVIA ESITYKSESTÄ	79

JOHDANTO

Tässä kirjallisessa opinnäytetyössä pyrin ymmärtämään taiteellisen opinnäytetyöni *Maailman Epäluotettavuudesta* esityksen tekoprosessia. Tutkin toisaalta projektille asettamiani lähtökohtia, tuotannollisia ja taiteellisia valintoja, toisaalta ryhmän toimintaa ja ohjaajuuttani.

Pyrin tässä kirjallisessa työssäni näkemään yhteyksiä omaan aiempaan taiteelliseen työhöni näyttelijänä ja hahmottamaan minkälaista ohjaajuutta haluan opetustyössäni toteuttaa.

Tavoitteeni on jäljittää hedelmällistä taiteellista työprosessia ja sen toteutumisen reunaehdot. Yritän ymmärtää mitä minulle ja meille esityksen tekoprosessissa tapahtui. Tämän kirjallisen työn toivon auttavan minua kääntämään havaintoni työvälineiksi taiteelliseen hyvinvointiin ja eettiseen ohjaamiseen. Taiteellisella hyvinvoinnilla tarkoitan mahdollisuutta toteutua taiteilijana. Koen tämän olevan ammattitaiteilijan ja opettajan työn jatkuva haaste. Tämän työn pedagoginen tavoite on siten oman kokemukseni ymmärtäminen ja tiedon rakentaminen sen pohjalta.

Löysin ohjaamisesta paikan, jossa joudun kohtaamaan omia henkilökohtaisia haasteitani taiteilijana ja ihmisenä. Tämä työ on yritykseen artikuloita tätä kohtaamista ja rinnastaa havaintojani toisten taiteilijoiden kokemusten kanssa.

Etsin myös sanoja, joilla kuvata taiteellista prosessia. Näyttelijänä olen aina uudelleen tilanteessa, jossa en osaa selittää miten teen työtäni. Osittain uskon että niin täytyykin olla. Taide, teot näyttämöllä ja vuorovaikutus yleisön kanssa puhuvat puolestaan. Mutta opettaessani tarvitsen myös sanoja ja sisältöjä. Niitä etsin tämän työn kirjoitusprosessissa.

Otan vapauden kirjoittaa asioista jotka ovat itselleni mielenkiintoisia ja tärkeitä. Haluan sanoittaa taiteellista prosessia, jotta voin kommunikoida ja opettaa siitä käsin. Tämä tarkoittaa subjektiivisuutta. Kirjoittaessani työryhmän yhteisestä prosesessista, voin tavoittaa vain oman kokemukseni ja näkökulmani. Toivon lukijan ottavan tämän huomioon kuvaillessani *Maailman Epäluotettavuudesta* esityksen tekoprosessia.

Samaan aikaan pyrin ei-yymmärtämään, irrottautumaan tavoitteistani ja pyrkimyksistä. Tämä työ kertoo nimensä mukaisesti maailman epäluotettavuudesta. Se avaa maailmassa olemisen epäluotettavuutta, muutokselle antautumista ja etsii avaimia näiden sietämiseen.

”Me näemme vaivaa löytääksemme meitä ympäröiville tapahtumille, meidän elämällemme, maailman tapahtumille selityksen ex post siinä toivossa, että siten pystyisimme, soveltaen samaa lainomaisesti vaikuttavaa sääntöä, vaikuttamaan tulevaisuuteen. Mutta tämä kausaalinen yhteys on itse asiassa olemassa ainoastaan jälkikäteen, eikä kenelläkään, ei meillä, ei millään jumalalla eikä edes luonnolla itsellään ole hallussaan tietoa siitä kuinka meidän käy. Voisimme aivan yhtä hyvin heittää noppaa.”

Ote Ellan kirjoittamasta kirjasta *Maailman Epäluotettavuudesta* (Loher 2013, 77)

Kirjoittaessani tätä työtä sisälläni kasvaa toinen olento. En tiedä kuka hän on ja miten pitkän matkan elämää vietämme yhdessä. Ei-tietämiselle antautuminen on suuri matka.

LÄHTÖKOHDAT

Matka opiskelijaksi

Aloitin opiskelijana Teatteri- ja tanssipedagogiikan laitoksella syksyllä 2011. Siihen mennessä olin ollut freelancenäyttelijä valmistumisestani 2002 lähtien ja työskennellyt monipuolisesti sekä teatteri-instituutioissa että vapaalla kentällä. Olin saanut tehdä mielenkiintoisia, omaehtoisia teoksia mm. teatteriryhmässäni Kuriton Companyssa sekä viettänyt säännöllisesti osan vuodesta Mosambikissa opettaen yliopistolla teatteriopiskelijoita.

Kuitenkin kun tulin Teatterikorkeakouluun, tajusin miten väsynyt olin ollut olosuhteiden rakentamiseen, rimpuiluun yhteiskunnan kovenneissa arvoissa ja jatkuvaan taisteluun vähenevistä resursseista. Olin melkein 40-vuotias ja työn tekemisen rakenteita oli yhtä vähän kuin 20-vuotiaana. Tulotkin olivat suurin piirtein samoissa luvuissa. Tajusin että kävin sisäisen taiteilijani eloonjäämistäistelua. Tämä näkyi siinä että minun oli vaikeata antautua oppimaan. Olin koko ajan puolustus-kannalla, kävin taistelua Taiteilijaminäni puolesta, Opettajaminää vastaan.

Mielestäni taiteilijan tehtävä on kyseenalaistaa omien tekojensa ja pyrkimystensä motiiveja, ja yrittää pysyä sisäisesti rehellisenä niiden suhteen. Kuitenkin kyseenalaistamiseen voi hukkaa ja kadottaa voimansa, varsinkin jos rämpi yksin tai koko ajan samojen ihmisten kanssa. Kun kadottaa oman taiteellisen voimansa tai pettyy syvästi yhteiskuntaan, on todella vaikea opettaa nuoria taiteilijoita, missä päin maailmaa tahansa.

Tästä lähtökohdasta käsin opiskelu tuli minulle hyvään aikaan. Minun oli kuitenkin suostuttava oppimaan ja tämä vei aikaa melkein kolme vuotta.

Taiteen oppimisenkin yhteydessä oppija voi kokea maailmansa järkkävän. (Anttila 2011, 170)

Opinnäytetyön lähtökohdat

Pedagogiikan opintojen loppupuolella opettajani Riku Saastamoinen ehdotti minulle ohjaamista. Aluksi vastustin ideaa ajatellen, että se olisi mahdotonta. Miten pystyisin ohjaamaan ilman minkäänlaista koulutusta?

Ajatus jäi kuitenkin itämään mieleeni ja sai lisää innoitusta muutamasta seikasta. Seurasin monena vuonna Mosambikissa portugalilaisen opettajakollegani ohjaavan opiskelijoitamme sekä lopputöissä että ohjaajantyön kurssilla. Tajusin nyt toiselta puolelta näyttämöä kuinka hyvä ohjaaja herättää näyttelijän luovuuden. Hän avaa tilanteen ja virittää työtilanteen, yhtä aikaa turvallisen ja kutkuttavan. Ymmärsin että ohjaajan työkaluista on paljon apua näyttelijäopiskelijoiden opettamisessa. Tajusin myös että kehittyäkseni näyttelijänä ja pystyäkseeni opettamaan näyttelijäntyötä minun olisi hyvä nähdä miten ohjaaja oikein näkee ja kokee koko taiteellisen työprosessin. Lisäksi ymmärsin ohjaajan työkaluja tarvittavan energettisen työtilanteen luomiseen näyttelijäntyön tunnille. Silti epäröin esityksen ohjaamisen vastuuta.

Sitten törmäsin Dea Loherin tekstiin *Viattomuus*. Se kolahti. Kerron tästä yksityiskohtaisemmin seuraavassa luvussa.

Kolmas seikka liittyy teatteriryhmääni Kuriton Companyyn. Olemme vuosien varrella opiskelleet Suzuki Acting Method ja Viewpoints filosofiaa erikseen näyttelijöinä ja yhdessä treeniryhmänä, mutta haasteeksi on koitunut soveltaa tekniikoita teoksen valmistamiseen. Tiedämme että amerikkalainen SITI Company luo teoksia Viewpoints tekniikalla. Halusin tutkia itse miten tekniikoita voi käyttää teoksen valmistamiseen.

Dea Loherin näytelmä ja sovitus

Näyttelijänä suhde tekstiin on ollut minulle melkein aina ongelmallinen; olen kokenut monta kertaa vierautta näytelmän muotoa kohtaan. Peruskohtaus käännteinen on tuntunut vaikealta hahmottaa ja teennäiseltä luoda toiminnaksi näyttämölle. Olen hahmottanut tekstiä paremmin mielikuvien, roolihenkilöiden, yksityiskohtien, assosiaatioiden tai äänimaisemien kautta. Lisäksi teksti on tuntunut minusta vähiten kiinnostavalta esityksen elementiltä; liike, ääni ja tilan visuaalisuus ovat kiinnostaneet enemmän.

Näyttelijänä minulle on ollut myös vaikeata luoda johdonmukaista roolikaarta, varsinkin jos teksti on kovin psykorealistinen. Olen kokenut etteivät ihmiset ole sellaisia, loogisia ja johdonmukaisia. Tästä lähtökohdasta tulevana olin yllättynyt ja inspiroitunut kun sain käsiini Emilia Pöyhösen näytelmätekstin *Kuka tahansa meistä* Ilmaisuverstaan ”Näyttelijä kohtaa näytelmäkirjailijan” kurssilla syksyllä 2010. Yhtäkkiä kädessäni oli teksti, jonka tunnetason ja tapahtumat ymmärsin mutta jonka muoto oli jotain aivan muuta kuin näytelmän. Ja ennen kaikkea sen tarkkaan harkittu kieli vetosi minuun. Minulla ei ollut hajuakaan miten sitä lähestyisi näyttämöllä, mutta se ei tuntunut haittaavan kontaktiani tekstiin. Hämmästykseni vieressäni istui elävä näytelmäkirjailija, joka ei ollut edes kovin kiinnostunut siitä miten se tehdään näyttämölle. Hänen kanssaan keskustelimme tekstin lähtökohdista ja valinnoista. Jatkoimme *Kuka tahansa meistä* tekstin parissa ohjaaja Saana Lavasteen kanssa johdolla ja esitimme sen KOM teatterin lukudraamana.

Tämän jälkeen aloin työstää sooloesitystä nimeltä *Solta*. Pyysin Emiliaa dramaturgiksi työryhmään ja aloitimme hedelmällisen työprosessin yhdessä esitystaiteilija Tuomas Laitisen kanssa. Käsittelimme Soltassa masennuksen teemaa antiikin Kore/Persefone myytin kautta. Tuomas Rounakaran myötä esitykseen tuli itkuvirsiperinteestä ammentava nykyitku. Liikuimme aihepiiriltä samankaltaisissa maastoissa kuin *Kuka tahansa meistä näytelmä* tai *Viattomuus*. Masennus, suru, osattomuus, lamaannus, kuolemanhalu,

ulkopuolelle ajautuminen, alitajunta, outo maisema, myyttisen ja arkisen sekoittuminen.

Emilian kautta sain käsiini myös Dea Loherin näytelmän *Viattomuus*, jota Emilia syksyllä 2011 käänsi. Lukukokemus oli hämmentävä; samaan aikaan kun ymmärsin tunnetason ja maiseman täysin, olin aivan ymmälläni muodon, kielen ja tematiikan suhteen. Näytelmä koostuu episodeista, joista useimmissa henkilöt joutuvat eettisten valintojen eteen. Loppua kohden kohtaukset ja henkilöt alkavat limittyä. Lisäksi mukana kulkee kohtauksia, joissa roolihenkilöitä ei ole merkitty tekstiin. Nämä kohtaukset ovat tekstityypiltään melko anarkistisia ja Emilia on kääntänyt ne kääntäjän vapauksia käyttäen. Hän kuvailee omassa opinnäytetyössään Vääjäämättömyyden häirintää (2008) kohtaamistaan Loherin *Viattomuuden* kanssa näin.

Huolella tyyliä, suorastaan ylätyylistä kieltä. Häpeämättömän runollisesti yritteliäitä monologeja. Hajoavaa kieltä.

Vieraannutettuja kohtauksia, joissa kaikki puhuvat kolmannessa personassa. Kuoroja. Elokuvallisia monologeja. Mahdottomia repliikkejä, täysin mahdottomia. Kökköhumoria. Kokonaisuus kirkas, huoliteltu, laaja, klassinen jollain ylitsepääsemättömällä tavalla. Kuitenkin episodimainen logiikka. Vitsimurtumia.

Fiktiota, eittämättä ja väistämättä täyttä fiktiota. Häpeämätöntä fiktiota, hirveän tietoista omasta fiktiivisyydestään. Välillä pitkällä taiteen puolella, sielläkin häpeämättä. Jollain ärsyttävällä tavalla virtuoottista, raskaista muodoista huolimatta keveää ja ilmavaa tiputtelua. Tiheitä draamallisia kohtauksia, niitä myös. Valovuosien päässä arkipuheesta ja – realismista, aivan taiteen puolella. Ja silti jotenkin kummallisen konkreettista.

(Pöyhönen 2008, 5)

Tämän kaiken hämmentävän kiehtovuuden keskellä kiinnitin huomioni saksalaisen näytelmäkirjailijan yritykseen kirjoittaa afrikkalaisista siirtolaisista. Se on aihepiiri, jota olen pohtinut paljon työskennellessäni Mosambikissa. Loherin tekstin ristiriitainen maahanmuuttajien kuvaus kummastutti minua. Heidän tilanteensa oli yhtä aikaa samastuttava ja uskottava, mutta puhumansa kieli etäännytetty, epäuskottava afrikkalaiseksi siirtolaiseksi.

Keväällä ja syksyllä 2013 Suomessa uutisoitiin laajalti afrikkalaisten pakolaisten yrityksistä saapua Eurooppaan Välimeren yli. Uutisissa oli lähes joka päivä uusi uhriluku. Vaikutti siltä että Välimeren pohja alkaa täyttyä parempia elinmahdollisuuksia etsivien afrikkalaisten ruumiista. Tämä korosti teoksen laittomien siirtolaisten tarinaa ja koin sen yhä tärkeämmäksi kertoa. Ymmärsin myös että minulla olisi Mosambikin opetuskokemukseni pohjalta mahdollisuus koota työryhmä, jossa Fadoulin ja Elision rooleja näyttelisivät afrikkalaiset opiskelijani.

Emilia viittaa Loherin ”poliittisuuteen” näin.

Minulle keskeinen ja inspiroiva asia on ollut eepin tyypittelyn mukanaan tuoma mahdollisuus siihen, että henkilöt ovat enemmän kuin itsensä; he edustavat paitsi itseään, myös kaltaisiaan, ja tekevät sen sillä tavalla näkyvästi, että eivät jää ”esimerkkitapausten” tasolle. Tässä on minusta jokin taiteellisesti mahdollinen tulokulma yhteiskunnalliseen tematisointiin, jota Loher kyllä käyttää. (Pöyhönen 2008, 9)

Afrikkalaisten tarinan lisäksi minulle kolahti Loherin Eurooppa kuvaus; filosofi Ellan katkera ja hajoava tilitys humanismin kuolemasta ja luonnontieteiden noususta, Sokerien hirvittävä ja hauska perhehelvetti sekä oman lapsen, rakkauden ja kosketuksen kaipuu keskellä harmaata satamakaupunkia tuntuivat inspiroivalla tavalla tutulta.

Loher kunnioittaa kärsimystä. Hänelle se ei ole pelkkä efekti. Hän todella yrittää ymmärtää kärsimystä ja kertoa siitä. (Pöyhönen 2008, 10)

Jos pohdin *Viattomuutta* suhteessa aiempiin teoksiini, kärsimyksen kuvaaminen tuntuu keskeiseltä ja tärkeältä. Mitä taiteilija kertoo sen lisäksi on mielestäni olennaista ja tässä Loher on nerokas. Hän ei jätä kärsimyksen vangiksi.

Vieraannuttaminen on voimakasta ja ylitsepääsemätöntä, mutta kunnioittavaa: sitä käytetään näkemisen mahdollistamiseksi, ei alentamiseksi tai kosiskelemiseksi. Loher itse kertoo haluavansa herättää katsojissa ”älykkään naurun”, joka sekä viihdyttää että etäännyttää, saa miettimään. (Pöyhönen 2008, 10)

Vasta matkan varrella tajusin miten iso lähtökohta Loherin näytelmä oli. Sen muoto oli arvoituksellinen, kieli etäännytettyä ja tekstimassa valtava. Ymmärsin myös että Fadoulin ja Elision pitäisi puhua suomea. Kevään 2013 mittaan selvisi, etten tulisi saamaan suomennoksen kantaesitysoikeuksia enkä ehkä oikeuksia ollenkaan. Tämä tarkoitti tekijänoikeusneuvottelua tekstin osista. Aloin ymmärtää, että tekstistä täytyy tehdä sovitus ja että tarvitsen pikaisesti dramaturgin apua.

Ryhmä

Mielestäni esityksen yksi tärkeimmistä lähtökohdista on sen työryhmä. *Maailman Epäluotettavuudesta* työryhmä kasaantui melko luontevasti niiden ihmisten ympärille, joiden kanssa minulla oli yhteistä historiaa. Osan kanssa olin tehnyt taiteellista työtä pitkään, osa oli minulle uusia tuttavuuksia.

Maailman Epäluotettavuudesta esityksen työryhmä koostui näyttelijöistä Terhi Suorlahti, Juha Sääski, Maija Arhola, Absalão Narduela ja Horácio Guiamba. Terhi Suorlahti on kanssani Kuriton Companyn toinen taiteellinen johtaja, opiskelutoverini Turun taideakatemiasta 1998-2002 sekä pitkäaikainen taiteilijatoveri ja ystävä. Juha Sääski on näyttelijä ja teatterintekijä Höyhentämöstä (ent. Teatteri Naamio ja Höyhen). Absalão Narduela ja Horácio Guiamba olivat neljännen vuosikurssin näyttelijäopiskelijoita Eduardo Mondlanen yliopiston Taiteen ja viestinnän laitoksen teatterikurssilta (*Escola de Comunicação e Artes*). Olin toiminut heidän äänenkäytön opettajanaan vuodesta 2010. Maija Arhola oli neljännen vuoden näyttelijäopiskelija Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun näyttelijän koulutusohjelmasta ja näyttelijöistä minulle ainoa uusi tuttavuus.

Dramaturgi Henriikka Himma oli neljännen vuoden dramaturgiopiskelija Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun dramaturgian koulutusohjelmasta. Skenografi Anton Verho oli viidennen vuoden valosuunnittelun maisteriopiskelija Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun Valo- ja äänisuunnittelun koulutusohjelmasta. Pukusuunnittelija, Kristian Palmu oli kolmannen vuoden valosuunnittelun opiskelija Valo- ja äänisuunnittelun koulutusohjelmasta ja Eero Pulkkinen oli kolmannen vuoden äänisuunnittelun opiskelija Valo- ja äänisuunnittelun koulutusohjelmasta.

Muu työryhmä oli Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun Opetusteatterin henkilökuntaa. Läheisimmin työskentelimme näyttämöestari Heikki Rostin ja tuottaja Johanna Aution kanssa. Kuriton Companyn tuottaja Hinriikka Lindqvist osallistui myös tuotantotehtäviin. Tuotanto oli yhteistuotanto Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun ja Kuriton Companyn välillä. Kuriton Company osallistui maksamalla palkat Terhille ja Juhalle sekä tiedotusyhteistyöllä.

Työryhmä oli kutsuttu koolle monesta taustasta. Kuriton Company, Teak, Höyhentämö, ECA ja Teatterikorkeakoulu. Yhteensä 5 näyttelijää, 3

suunnittelijaa, dramaturgi ja minä. Tämän lisäksi prosessia ja harjoituksiamme seurasi ajoittain neljä ohjaavaa opettajaa. Sampo Pyhälä tilasuunnittelua, Riku Saastamoinen ohjausta, Janne Hast äänisuunnittelua ja Tiina Pirhonen näyttelijäntyötä.

Ryhmää koskeva tärkeä lähtökohta oli se, ettei ryhmällä ole yhteistä työskentelykieltä. Puhuimme koko työryhmän kanssa englantia, jota Absalão ei ymmärrä kunnolla. Sovituksen saimme käännettyä portugaliksi. Joten ohjasin Absalãota portugaliksi, Horáciota ja Maijaa englanniksi ja Terhiä ja Juhaa ja Maijaa suomeksi.

Tekotapa

Näin kirjasin lähtökohtiani elokuussa 2013.

”Tavoitteeni on tutkia tekstin, toiminnan ja näyttelijän kehollisuuden suhdetta ohjaajan työn näkökulmasta. Tutkia ohjaamista työtehtävänä. Tutkia puhetta, ääntä ja kieltä. Tutkia ryhmän toimintaa ja omaa prosessiani sen ohjaajana.

Esityksen tekotapa on kollaboratiivinen; näyttelijäensemble osallistuu teoksen näyttämölle panoon ohjaajan johdolla. Viewpoints filosofia jakaa näyttämön omistajuutta näyttelijöille. Haluan tutkia miten pitkälle vastuun jakamisessa voidaan mennä ja miten ohjaajan rooli asettuu tällaisessa työprosessissa. Toiseksi haluan tutkia miten monikielinen ja kulttuurinen näyttelijäjoukko ryhmäytyy ja kykenenkö yhdessä tehtävillä harjoitteilla sitä edistämään. Kolmas tutkimuskohteeni on itse taideteos. Miten se muotoutuu, minkälaista materiaalia Suzuki -ja viewpoints harjoitteet tuottavat itse taiteelliseen prosessiin vai tuottavatko mitään? Miten esityksen kaari rakennetaan tekstin katkelmista, minkälaisia dramaturgisia valintoja teemme? Miten ohjaajan työn

vaiheet ja vastualueet hahmottuvat? Viattomuus on ensimmäinen ohjaukseni ja uskon että prosessi tulee olemaan monella tavalla haastava ja hedelmällinen.

(Tuotantohakulomake elokuu 2013)

Todellisuudessa ajattelin että vain kollaboratiivisuuden kautta selviäisin uudesta tehtävästäni ohjaajana. Ymmärsin, että olisin riippuvainen koko työryhmästä ja erityisesti näyttelijöistä. Lähtökohtaisesti ajattelin kollaboratiivisuuden tarkoittavan näyttelijäensemblen vastuunottoa näyttämökuvien rakentamisesta. Ajattelin, että yhteinen treenaaminen johdattaisi meidät tekemisen äärelle ja ymmärtämään näyttämön todellisuutta. Kaipasin myös harjoituksiin tekemistä, jossa saisin vain katsoa näyttelijöitä. Ajattelin tämän auttavan minua hahmottamaan mistä olen ohjaajana kiinnostunut. Paljon tämän enempää en osannut suunnitella ohjaamiseni lähtökohtia, vaikka olin kuuliaisesti ohjaussuunnitelman tehnytkin.

Valitsin harjoittelemisen lähtökohdaksi itselleni tuttuja näyttelijäntyön tekniikoita, joita olen käyttänyt sekä äänenkäytön opetuksessa (Suzuki) että fyysisen näyttelijäntyön opetuksessa (Viewpoints). Näistä olen myös itse näyttelijänä saanut paljon hyvää vastusta ja innoitusta.

Suzuki metodiin tutustuin ensimmäisen kerran 1998 Teatterikorkeakoulun kurssilla, jonka veti liettualainen näyttelijä Vesta Grabstaite. Uusi kosketus metodiin tuli vuonna 2005 kun vasta perustettu Kuriton Company valitsi treenitekniikoikseen Suzuki metodin ja Viewpoints tekniikan. Ryhmän perustajajäsen näyttelijä Terhi Suorlahti oli käynyt kesällä 2005 SITI Companyn järjestämän intensiivikurssin Yhdysvalloissa ja tästä inspiroituneena perustimme fyysisen musiikkiteatteriensemble Kuriton Companyn. Ryhmän toimintaperiaatteisiin määriteltiin taiteellisen toiminnan rinnalle treenaaminen. Muutaman vuoden treenasimme säännöllisesti. Vuonna 2007 Kuriton Company kutsui SITI Companyn toisen taiteellisen

johtajan, näyttelijä Ellen Laurenin pitämään Suzuki Method ja Viewpoints kurssia Suomeen. Nykyään Ellen ja SITI Company vierailevat säännöllisesti Teatterikorkeakoulussa sekä ammattikentällä. Vuodesta 2011 olemme treenanneet Suomessa japanilaisen näyttelijän Yuko Takedan johdolla.

Seuraavassa luvussa esittelen lyhyesti tekniikat sekä oman näkökulmani niihin. Luvussa Prosessin vaiheet kerron miten tekniikat olivat käytössä esityksen valmistamisprosessissa.

Suzuki Acting Method

Kansainvälisesti tunnetun japanilaisen teatteriohjaaja Tadashi Suzukin ja Togan Suzuki Companyn kehittämä metodi, jonka tarkoitus on ihmiskehon kokonaisuuden säilyttäminen teatterikontekstissa ja näyttelijän sisäisen ilmaisuvoiman paljastaminen. Ankaru fyysinen kurinalaisuus, joka ammentaa niinkin erilaisista lähteistä kuin baletti, perinteinen japanilainen ja antiikin kreikkalainen teatteri sekä kamppailulajit, tähtää näyttelijän fyysisen ja emotionaalisen voiman lisäämiseen joka hetki näyttämöllä. Huomio on näyttelijän alavartalossa ja jalkojen liikkeiden variaatioissa, haastaen näyttelijän hengityksen kontrollin ja keskittymisen. (SITI Company, käännös kirjoittajan)

Riku J. Korhonen kirjoittaa lisensiaattityössään Fokus: näyttelijöiden kokemuksia keskittymisestä (2013) ”Suzukin monista eri aineksista luoma metodi ei perustu puhuttuun sanaan ja on sen vuoksi pystynyt kehittämään eräänlaisen universaalien ruumiintekniikan. Sen harrastajat ympäri maailmaa voivat kohdata aidosti harjoituksissa, puhutun kielen ulkopuolella. Se on eräänlainen kinesteettinen sanakirja, jonka omaksuttuaan voi lähteä melkeinpä mihin maanosaan tahansa ja löytää sieltä teatteriryhmän, jonka Suzuki-harjoituksiin voi saman tien osallistua. (Korhonen 2013, 65)

Suzuki metodista voi lukea lisää Tadashi Suzuki: *Body of Culture* (Zarilli 2002, 163-167) tai Tadashi Suzuki: *The Way of Acting* (1987) sekä useista Teatterikorkeakoulun opinnäytetöistä mm. Olli Kontulainen ja Maria Saivosalmi-Katinas.

Itselleni Suzuki metodin harjoittaminen on tarjonnut mahdollisuuden mitellä omia fyysisiä ja psyykkisiä voimia esitystilanteen kaltaisessa olosuhteessa. Jatkuvat haasteeni liittyvät hengityksen säätelyyn ja jännitysten purkamiseen. Vuosien varrella treeni muuttuu yhä enemmän mentaaliseksi itsensä ja oman kehon rajoitusten hyväksymiseksi. Täsmällisyys, tarkkuus, keskittyminen sekä voiman ja läsnäolon kokemus ovat Suzuki tekniikan harjoittamisesta saamiani lahjoja.

Viewpoints filosofia

Improvisaatiotekniikka, joka kehittyi postmodernin tanssin maailmasta. Sen määritteli ensimmäisenä koreografi Mary Overlie, joka hajoitti esityksen hallitsevat elementit – tilan ja ajan – kuuteen eri kategoriaan. Hän kutsui lähestymistapaansa kuudeksi näkökulmaksi (Six Viewpoints). SITI Companyn jäsenet ja Anne Bogart ovat laajentaneet Overlien näkemyksiä ja soveltaneet niitä näyttelijöille. Viewpoints mahdollistaa näyttelijäryhmän toimimisen yhdessä spontaanisti, intuitiivisesti ja luoden näyttämökuvia nopeasti. Se kehittää joustavuutta, tarkkuutta ja liikkeen voimaa ja tekee ryhmän leikkimisen mahdolliseksi. (SITI Company, käännös kirjoittajan)

Viewpoints on tarjonnut minulle kontekstin improvisoida tilallisesti ja liikkeellisesti näyttelijänä. Havainnon avautuminen, ihmettely, kehollinen kontakti vastaanäyttelijöihin ja kaiken olemassa olevan näkeminen osana ”esitystä” ovat Viewpoints treenistä saamiani lahjoja.

Olen viehtynyt seuraavaan Anne Bogartin määritelmää, koska se tiivistää miksi valitsin Viewpointsin harjoitustekniikaksi *Maailman Epäluotettavuudesta* esitykseen.

Viewpoints is a philosophy translated into a technique for 1) training performers; 2) building ensemble; and 3) creating movement for the stage (Bogart 2005, 7).

Näyttelijäryhmän jäsenistä Terhi ja Juha olivat tehneet Viewpointsia Ellen Laurenin ja muiden vetäjien ohjaamina. Täten heillä oli ns. ensi käden tietoa harjoitteista sekä kokemuksia treenaamisesta muiden näyttelijöiden kanssa. Horacio ja Absalão olivat tehneet molempia tekniikoita vain minun johdollani osana äänenkäytön opetusta Maputossa. Maija ei ollut koskaan tehnyt kumpaankaan, mutta Viewpointsin tila-aika ajattelu oli hänelle tuttua nykytanssin kontekstista.

Dramaturgi Henriikka oli kuullut Viewpoints tekniikasta mutta kukaan muu suunnittelijaryhmästä ei kummastakaan. Alkuperäinen ajatukseni oli että voisin jakaa koko työryhmälle Viewpoints tila- ja aika ajattelun ja saisimme tästä työkalun sanoittaa ennakkosuunnittelutyötä. Tämä osoittautui liian aikaa vieväksi enkä lopulta kokenut mielekkääksi tyrkyttää omia työtapojani muille.

Pohdinta lähtökohdista

Kun nyt tarkastelen teoksen lähtökohtia, ymmärrän mitä dramaturgi Henriikka sanoi purkutapaamisessa: ”Vähempikin olisi riittänyt”. Lähtökohtia oli paljon ja monenlaisia. Lisäksi ne olivat osittain ristiriidassa keskenään. Esimerkiksi ajatukseni kollaboraatiosta ei saanut tilaa toteutua, koska valitsemiani lähtökohtia oli niin paljon.

Suunnittelijaryhmän oli vaikea hahmottaa miten Suzuki- ja viewpoints tekniikoiden harjoittaminen kuuluu esityksentekoprosessiin. Tämä sinänsä ei ollut ongelma, koska minulle tekniikat olivat johdonmukainen valinta ja tutkimuskohde. Mutta se ehkä hidasti yhteistyön alkua.

Suurin lähtökohdista nouseva haaste oli Loherin teksti ja sen kanssa työskenteleminen. Aistin työryhmässä jatkuvan kysymyksen siitä, mitä me tekstillä teemme? Minkälaisen suhteen minä ohjaajana ja koollekutsujana tekstiin otan, mikä on ehdotukseni etenemisestä?

Tiesin kyllä, että Loherin teksti on tekijöilleen suuri haaste, mutta en ymmärtänyt mitä se tarkoittaa. Minulla ei ollut välineitä purkaa tekstiä eikä tutkia sen erilaisia tekstityyppejä. Vaikka Emilia Pöyhösen asiantuntijuus olisi todennäköisesti ollut vielä enemmän käytettävissäni, en pyytänyt apua. Minun oli vaikea asettua oppijaksi ohjaajan roolin sijaan. Osittain se johtui siitä että halusin tehdä ammattilaisesityksen eikä minulla kuitenkaan ollut tuotantobudjettia, jolla korvata apu. Näen nyt kirjoittaessani että oma asenteeni esti minua altistumasta vuorovaikutukselle tekstin kanssa ja kysymästä kenties tärkeitä kysymyksiä siitä minkälaisen esityksen aion tekstistä tehdä.

Tämän seurauksena minulla oli hyvin vähän materiaalia, jolla kommunikoida suunnittelijatyöryhmän kanssa. Kädessäni oli ainoastaan Loherin Viattomuus näytelmä. Henriikan ohjaava opettaja, dramaturgian professori Katariina Nummisen ehdotuksesta yritin kirjoittaa aihepaperia; 10 sivua teoksen aiheesta. Siitä tuli melkoinen pakkopulla ja suoritus, joka sai minut häpeän kouriin oman ajatteluni hataruudesta. Yritin kyllä kysyä kysymystä, mikä aihe, miten ja missä se näkyy minulle, mistä aiheesta voisi olla kysymys, voisiko se olla jotain muuta kuin sanojen tiivistelmä, mutta en kyennyt muotoilemaan sitä yksin. Henriikka toimi onneksi keskustelukumppaninani, ehdotti työkaluja ja oli lopulta myös ohjaajan henkisenä tukena prosessissa.

Lopulta meillä oli kädessämme Loherin teksti, aihepaperi ja dramaturginen lakana. Tämän lisäksi Roy Anderssonin elokuva Toisen kerroksen lauluja, joka osoittautuikin tärkeimmäksi työryhmän yhteiseksi referenssiksi. Pidimme elokuvaa avaimena Loherin tekstiin, sillä hän oli haastattelussa sanonut katsoneensa elokuvaa kirjoittaessaan *Viattomuus* näytelmää.

Dramaturgi Henriikka toimi työparinani ja ehdotti jo yhteistyömme alkuvaiheessa, että hän kirjoittaa näytelmästä sovituksen, jonka näyttämöllistämme. Tämä oli konkreettinen tarjous, joka vei työskentelyämme eteenpäin.

Haasteeksi osoittautui aikataulu, joka ei ihan riittänyt siihen että olisin ohjaajana kyennyt luomaan itsenäisen suhteen sovitukseen. *Viattomuus* näytelmän rakenne ja kohtaukset kummittelivat pitkään mukana.

Yhteenvetona voi sanoa että lähtökohtien rajaaminen olisi luonut meille aikaa ja ymmärrystä syventyä. Valintojen tekeminen olisi voinut tehdä näkyväksi sitä mitä *Viattomuus* näytelmässä oli jo läsnä ja viedä itse esitystä pidemmälle. Minuun taisi iskeä ahneus näytelmän edessä, halusin toteuttaa siitä mahdollisimman monta henkilöä, teemaa ja näkökulmaa.

PROSESSI - VIATTOMUUDESTA MAAILMAN EPÄLUOTETTAVUUDEKSI

Prosessin vaiheet

Opinnäytetyöesitykseni valmistelu alkoi kevättalvella 2013, noin vuosi ennen ensi-iltaa. Kävin kuuntelemassa Dea Loheria suomalaisten näytelmäkirjailijoiden illassa Kansallisteatterin Lava-klubilla ja sain omistuskirjoituksen Loherilta juuri julkaistuu Peruskivet-antologiaan, jossa *Unschuldin* suomennos *Viattomuus* julkaistiin. Omistuskirjoituksen päivämäärä oli 14.2.2013, tasan vuosi ennen ensi-iltaamme 14.2.2014. Myöhemmin keväällä tapasin Emiliaa ja juttelimme tekstistä. Emilia näytti projektille vihreää valoa, vaikka arveli että minun olisi vaikea saada kantaesitysoikeutta tekstille. Yritin selvittää asiaa Näytelmäkulmasta mutta kävi ilmi että oikeuksia pitäisi vain hakea, ajan kanssa selviäisi saanko niitä vai en.

Valmistelin samaan aikaan matkaa Mosambikiin. Halusin mennä käymään yliopistolla ja keskustella mahdollisuudesta saada kaksi opiskelijaa vaihtooppilaina Teatterikorkeakouluun. Halusin myös aloittaa harjoitukset ja kokeilla onnistuisiko tekstin tekeminen suomeksi.

Ennen matkaa selvittelin myös tuotantoaikatauluja. Halusin pyrkiä valmistumaan keväällä 2014, joten minun pitäisi tehdä opinnäytetyöesitykseni viimeistään helmikuussa. Opetusteatterista sain viestiä että helmikuu on aivan tukossa ja ainoa mahdollisuus olisi jakaa esitystila ja treeniaika toisen pedagogian laitoksen opiskelijan kanssa.

Epävarmassa tilanteessa tekstin, aikataulun ja yhteistyötahon suhteen, en uskaltanut kiinnittää työryhmää. Ajattelin että minulla ei ole tarpeeksi varmoja faktoja. Eniten tästä valinnastani kärsi dramaturgian työtöntti.

Hänen työtään olisi helpottanut suuresti, jos hän olisi pystynyt tutustumaan tekstiin jo kesällä. Myös tekijänoikeuksien hakemisessa dramaturgi olisi voinut auttaa paljon.

Ennen lähtöäni pyysin spontaanisti mukaan visualisti Anton Verhoa, joka jäi pohtimaan asiaa. Niinpä lähdin Maputoon toukokuussa tietämättä saanko tehdä tekstin, ilman työryhmää ja aikataulua ja ilman varmuutta vaihdon onnistumisesta. Homma oli harvinaisen levällään ja koin että en pysty siihen enempää vaikuttamaan.

Prosessin vaiheet

Seuraavassa erittelen ja nimeän prosessin vaiheet. Teen näkyväksi niitä moninaisia säikeitä, joista taiteellisen teoksen valmistaminen saa alkunsa sekä yritän hahmottaa miten *Maailman Epäluotettavuudesta* teoksen työprosessi eteni. Ensimmäistä Alkusäikeet vaihetta olen käsitellyt yksityiskohtaisesti luvussa Lähtökohdat.

- | | |
|--|------------------------|
| 1. Alkusäikeet | <i>2010-2012</i> |
| 2. Olosuhteiden luominen | <i>kevät 2013</i> |
| 3. Materiaalin työstö | <i>syksy 2013</i> |
| 4. Sovitus ja ennakkosuunnittelu | <i>syksy 2013</i> |
| 5. Treenijakso ja sovituksen harjoittelu | <i>tammi 2014</i> |
| 6. Tilan rakentaminen | <i>helmi 2014</i> |
| 7. Esityksen rakenteen löytyminen ja harjoittelu | <i>tammi-helmi</i> |
| 8. Esitykset | <i>14.2.-1.3.2014</i> |
| 9. Purku | <i>maalis-huhti</i> |
| 10. Kirjoittaminen | <i>helmi-loka 2014</i> |

Alkusäikeet

2010:

Ilmaisuverstaas ry:n järjestämä ”Näyttelijä kohtaa näytelmäkirjailijan” työpaja, jossa kohtasin Emilia Pöyhösen ja hänen näytelmänsä *Kuka tahansa meistä* ensi kertaa.

KOM Teksti: Kuka tahansa meistä-lukudraama

2011:

Solta-matka manalaan sooloesityksen valmistamisprosessi, kevät

Ohjaajantyö-kurssi Teatterikorkeakoulussa, syksy

-Viattomuus tekstin kohtaaminen ja käännökseen tutustuminen

-kurssin tehtävänantona rakensin toimivan koneen tekstin pohjalta

-Ohjaussuunnitelman ensimmäinen luonnos

-Ohjasin näytelmän 5.kohtauksen Löytö, jossa Jaana Taskinen oli sokea strippari Absoluutti ja Gabriele Gorio laitton maahanmuuttaja Fadoul

-Ensimmäinen kosketus tekstin ohjaamiseen ja ilo siitä

2012:

Solta-matka manalaan sooloesityksen harjoitukset ja esitykset Teatteri Naamiossa ja Höyhenessä

Solta esitykset Maputossa, adaptaatio mosambikilaiseen todellisuuteen. Esityspaikkoina rautatieasema, yliopiston kellari ja paikallinen baari

Opetusperusharjoittelu Maputossa ECA:ssa

4 Teatterikorkeakoulun opiskelijaa Maputossa ECA:ssa kurssilla 3 viikkoa. Mukana mm. Anton Verho ja Henriikka Himma

Olosuhteiden luominen

2013:

GLOMUS Camp Tansaniassa: yhteistyöneuvottelujen aloitus Teakin ja ECA:n välillä, vaihto-ohjelmien sisällyttäminen hakemukseen

Peruskivet- antologian julkaiseminen. Dea Loherin kohtaaminen Lavaklubilla.

Tekijänoikeuksien hakuprosessi alkaa

Tila- ja tuotantoaikataulun neuvottelu Opetusteatterin kanssa alkaa

Neuvottelut Kuriton Company tuotantoyhteistyöstä ja apurahojen haku

Näen Erik Söderblomin ohjauksen *Oskuld* (Viattomuus) Viirus Teatterissa

Visualisti Antonin kanssa ensimmäinen keskustelu, ideointi ja tilan pohtiminen

Näyttelijät Terhi ja Juha mukaan

Mosambik: 7 *Irmaos* (7 veljestä) prosessin seuraaminen ja kaaoksen hallinta. Näyttämöllä koko 3.vuosisikurssi näyttelijäopiskelijoita ECA:sta

Virallisen luvan pyytäminen tuntien seuraamiseen, keskustelut opettajien kanssa vaihto-opiskelijan/opiskelijoiden valintaprosessista. Horacion ja Absaläon valinta vaihto-opiskelijoiksi.

Materiaalin työstö

Harjoitukset Maputossa, Työpaja I *kesäkuu*

Dramaturgi Henriikka mukaan, Viattomuus näytelmän purkaminen lakanaksi alkaa, aiheen kartoitus *Elokuu*

Työryhmä kasvaa: Visualisti Anton yhteistyössä Kristianin kanssa, Maija näyttelijäksi *Syyskuu*

Työpaja II *lokakuu*

Terhi, Juha, Heidi, Henriikka, Kristian, Anton. Emilia vieraillee kertomassa tekstistä ja käännöksestä työryhmälle

Sovitus *Viattomuus* tekstistä ja ennakkosuunnittelu

Työpaja III *joulukuu*

Äänisuunnittelija Eero ja näyttelijä Maija mukaan

Suunnittelijoiden työstöviikko *joulukuu*

Anton, Kristian, Eero, Heidi, Henriikka

2014:

Horacio ja Absalão saapuvat Suomeen *tammikuu*

Treenijakso ja sovituksen harjoittelu

Harjoitukset treenisalissa 511 7.1.-27.1.

Ensimmäinen läpimeno 24.1. ja tämän jälkeen joka viikon perjantai

Tilan rakennus

Harjoitukset Studio 2:ssa, puvut, äänet, valot

Esityksen rakenteen löytäminen ja harjoittelu

3.2.-14.2.

Esitykset

Ensi-ilta 14.2.2014

10 esitystä

24.4.2014 osallistuminen Teatterikorkeakoulun isännöimään Afrikka seminaariin. *Maailman Epäluotettavuudesta* esitys osana seminaaripäivää,

keskustelutilaisuus, jossa mukana teatteritieteilijä Awo Mana Asiedu Ghanasta.

1.3. viimeinen esitys

Purku

3.3.-5.3. Tilan purku

17.3. Purku näyttelijöiden kanssa

Purku Henriikan kanssa 19.4.2014

Purku suunnittelijoiden Anton, Kristian, Eero kanssa 12.5.2014

Kirjoittaminen *helmi-lokakuu*

Opinnäytteen kirjallisen osion työstö: prosessin purku, sanoittaminen ja oivallusten artikulointi.

Prosessissa: kieli ja kommunikaatio, teksti ja tekniikat

Tämän esityksen tekoprosessissa kieli ja kommunikaatio, teksti ja tekniikat lomittuvat toisiinsa. Käsittelen niitä tässä kappaleessa yhdessä, vaikka ne yksinkin olisivat yhden opinnäytteen aihe.

Harjoitusprosessissa käytin Viewpoints filosofiaa ja Suzuki metodia moneen tarkoitukseen niin kuin lähtökohdissa arvelin. Suzuki treenaamisen energiaa ja keskittymistä käytin omaan virittäytymiseeni ohjaajana sekä ennakkosuunnittelu- että harjoituskaudella.

Yhteisillä työpaja- ja treenijaksoilla Viewpoints harjoitteita vetäessäni harjoittelin katsomista ja havainnointia, hetkessä ohjaajana toimimista sekä ohjeiden antamista. Koin että tämä toimi tärkeänä ensi askeleena ryhmän ohjaamiseen ja uuden työroolin omaksumiseen näyttelijäkollegoiden edessä.

Vaikka en ollut tehnyt päätöstä treenata Suzukia ja Viewpointsia juuri tämän tekstin takia, tekniikat tuntuivat toimivan hyvin tekstin kanssa. Terhi tiivisti tämän mielenkiintoisesti. Hän sanoi että Suzuki tekniikassa voi harjoitella eettisten valintojen edessä oloa ja yksilön taistelua kun taas Viewpointsissa enemmän horisontaalista, postmodernia olemista (Terhi 24.2.2014).

Studio 2:n näyttämölle päästessämme teimme aluksi tilaan tutustumisharjoituksina Viewpoints harjoituksia. Lähinnä käytin Flow, Open Session, Architecture ja One Up harjoitteita (Bogart 2005).

Haasteeksi muodostui kohtausten rakentaminen. Olin lähtökodissa ajatellut että rakennamme näyttämökuvia ja kohtauksia Viewpoints harjoitteiden pohjalta, mutta alusta alkaen tekstityö ja harjoitteet tuntuivat kulkevan omaa polkuaan. Työpaja II:ssa (lokakuu 2013) Terhin ja Juhan kanssa olimme improvisoineet Viewpointsia inspiraationa käyttäen kohtauksille pohjia. Tämä tuntui toimivan kun roolihenkilöihin vasta tutustuttiin. Myös Horácio huomasi tämän:

I started to create Fadoul only when I came here. He was born in exercises. In all viewpoints exercises I was looking for Fadoul, I was looking how does he walk, how is he connected with Absoluutti and Elisio. I was constructing him a bit by bit in exercises. (Horácio 17.3.2014)

Kun tuli aika rakentaa kohtauksia, en osannutkaan enää käyttää Viewpoints harjoitteita apuna. Tuntui myös ettei harjoitusten tekemiseen enää ollutkaan aikaa. Minua vaivasi lisäksi se ettemme olleet oikeassa tilassa. Harjoitushuone

oli mittasuhteiltaan aivan erilainen kuin Studio 2 ja se häiritsi tilallista hahmotuskykyäni. Viewpoints työskentelee voimakkaasti käsillä olevan hetken ja tilan lähtökohdista. Se avaa mahdollisuuksia nähdä mikä nyt on olemassa. Koin katsojana ja ohjaajana suurta ristiriitaa siitä että yritin kuvitella kohtauksia Antonin minulle demoamaan skenografiaan. Viewpoints työskentelee materiaalista, arkkitehtuurista, valosta, näyttelijän kehosta käsin. Nämä konkreettiset elementit olivat harjoitusprosessissa jatkuvassa muutoksessa enkä osannut iloita tästä muutoksesta vaan kuvittelin että minun pitäisi jotenkin hallita sitä.

Totta on myös, etten oikein osannut kääntää tekstin tunnelmia näyttämökielelle, tuntui että tarvitsen paljon aikaa kokeilla ja nähdä eri vaihtoehtoja. Lopulta päädyin asemoimaan monet kohtaukset skenografiseen suunnitelmaan vaikka tämä tuntui minusta tylsältä ratkaisulta.

Viewpointsharjoitteissa todistamani ryhmän vaistomainen kyky rakentaa ennalta-arvaamattomia näyttämökuvia kuivui kokoon. En osannut yhdistää tekstiä niihin. Maija puuttui tähän purkukeskustelussamme.

We could have used the viewpoints tools on stage, to point out that vocabulary we had, we could have used to create conscious connection between scenes. (Maija 17.3.2014)

Tämä oli se potentiaali, jota en osannut ottaa käyttöön tässä prosessissa. Näin ollen keskeiseksi muodostui näyttelijäryhmän tutustuminen toisiinsa Suzukia ja Viewpointsia tehden. Yhteisen kielen puuttuessa tämä korostui ja teki näyttelijät tasa-arvoisiksi näyttämöllä olemisen suhteen. Maija puhui tästä purkukeskustelussa:

It was so important to make viewpoints together, mostly because of the language, but also for us who speak Finnish, it is so much easier to get to know when you can really go close to each other and not only stare into eyes. Our way of making viewpoints was röyhkeä, not being afraid. (Maija 17.3.2014)

Terhi puhui Afrikka-seminaarin yhteydessä esityksen jälkeen samankaltaisesta asiasta:

Viewpointsia harjoittaessamme olimme tasa-arvoisia ilman kieltä ja pystyimme käsittelemään kulttuurisia eroja näyttämön kielellä, esimerkiksi etäisyydellä ja rytmillä. (Terhi 24.2.2014)

Terhi jatkoi vielä siitä miten näyttelijän sisällä oleva eläin on yhteydessä toisen näyttelijän sisällä olevaan eläimeen. He ovat yhteydessä toistensa energiaan, rytmiin, kehoon aistien, kosketuksen, intuition, arvaamisen ja ymmärtämisen psykologian maailmassa.

Tämän kommunikaation katsominen ohjaajana oli yksi tämän projektin lahjoja. Oli ihmeellistä nähdä miten näyttelijät maailman eri laidoilta olivat virittäytyessään niin samanlaisia, kykeneviä herkkyyteen ja kontaktiin.

Suzuki on tekniikkana haastavampi, koska siinä on niin tarkka muoto. Kuitenkin ryhmä koki myös Suzukin treenaamisen merkittävänä. Mielestäni Suzukin energia ja keskittyminen kannattelivat varsinkin alkuvaiheessa näyttelijöiden energian suuntaamista ja olen varma että tekstien toistaminen harjoitteissa edesauttoi Horácion ja Absalãon suomen kielen kehollistamista.

Suzuki opened me, all the pain, and hard work, it makes my body light and capable to move however I want. Suzuki and viewpoints made us a one person and viewpoints made us connected. So when I am there lying under the stage in the beginning, I can feel where Maija is and I can feel where Rouva Sokeri is. I am already connected. (Absalão 17.3.2014)

Suzuki builds up unity. (Juha 17.3.2014)

Also viewpoints helped me in speech, I used tempo changes, of course Maija helped me a lot in scenes, but I also used tempo to create speech, because I did not always remember the meaning. (Horácio 17.3.2014)

Tämä Horácion kommentti tuo esiin jotain hyvin mielenkiintoista tekstin kanssa työskentelystä. Tekstiin voi suhtautua myös rytmeinä ja tempon muutoksina, ilman merkitystä. Esityksissä Horácion teksti oli voimakasta ja ymmärrettävää. Kuitenkin niin että suomenkielisen tekstin puhumisen vaikeus ja haaste loi kommunikaatioon ylimääräistä keskittymistä ja läsnäoloa, jonka katsojat myös aistivat. Horácion näyttelijänlaadulle tämä teki hyvää; hänen ilmaisunsa yksinkertaistui ja läsnäolo vahvistui. Voin sanoa näin, koska olen nähnyt häntä neljän vuoden aikana paljon näyttämöllä.

Harjoituksissa yhteisen kielen puuttuminen säilyi jatkuvana haasteena. Horácio ja Absalão tekivät uskomattoman oppimissuorituksen suomen kielen opettelussa enkä edes minä olisi uskonut miten hieno näyttämöteko siitä muodostuu *Maailman Epäluotettavuudesta* esitykseen.

Kielen harjoittelemista Absalãon kanssa. Hidasta työtä. H ja A ovat tottuneet siihen että autan aina, jos eivät osaa. Tiina (Pirhonen, näyttelijöiden ohjaava opettaja) sanoi tänään harjoituksissa että ”lopeta”. ”Älä enää auta, vaan anna näyttelijän toistaa tekstiä vaikka sata kertaa kohtauksessa”. Ja näin tapahtui! Kun en koko ajan korjannut, Absalão alkoi kuin alkoikin muistaa tekstiä. Olin halunnut auttaa kohtauksen eteenpäin menemisessä, jotta kaikkien ei tarvitse seisoa näyttämöllä kun yksi tankkaa repliikkejä. Mutta Absalão ei tarvinnutkaan pelastamista vaan aikaa ja rauhaa harjoitella. (Työpäiväkirja 1.2.2014)

Työskentelyssä kieli oli jatkuva tasa-arvokysymys. Mitä kieltä puhutaan missäkin tilanteessa; kuka on sisällä ja kuka jää ulkopuolelle keskustelusta? Ohjaajana tämä oli vaikea kysymys. Mietimme pitkään Henriikan kanssa syksyllä miten edesautamme Horácion ja Absalãon integraatiota ryhmään. Löysimme onneksi marraskuussa Brasiliasta Loherin *Viattomuuden* portugaliksi käännettynä. Henriikan osuudet käännsimme yhdessä. Näin meillä oli ainakin kaikilla koko sovitus käsissämme. Aikaisemmin olimme työskennelleet englantilaisen käännöksen kanssa.

Työskennellessämme tajusin, että väistämättä kaikki kärsivät yhteisen kielen puuttumisesta. Absalão jäi usein keskustelussa ulkopuoliseksi kun en voinut aina ottaa kääntäjän roolia. Välillä minun vain täytyi ajatella itse ja reagoida toisten näyttelijöiden kysymyksiin ja ajatuksiin.

Yhteisen kielen puuttuessa menetimme koko työryhmän yhteiset keskustelut, jotka olivat olleet meille tärkeitä sekä kesäkuun työpajassa Maputossa että lokakuun ja joulukuun työpajoissa Helsingissä. Tämä oli osittain oma valintani ja johtui ajanpuutteesta. Halusin nähdä materiaalia näyttämöllä ja toiminnassa. Kuitenkin tällä ratkaisulla söin näyttelijöiden mahdollisuuksia päästä yhteisen, temaattisen pöydän ympärille ja tämän myötä lisäsin omaa työtaakkaani. Ajanpuutteen takia toimin kollaboratiivista lähtökohtaani vastaan. Myös ryhmän koko vaikutti tähän.

Tämä syvensi jakoa, joka työryhmässä oli jo ilmeinen: suomalaiset ja mosambikilaiset. Näytelmän ja sovituksen maailmassa tämä jako oli: Afrikkalaiset ja Eurooppalaiset. Terhillä ja Juhalla oli vain muutama kohtaus yhdessä Absalåon ja Horácion kanssa. Maija sukkuoi molempien maailmojen välissä. Tajusin etukäteen että Absalåolla ja Maijalla ei ole yhteistä työkieltä ja silti heillä on aika paljon kohtauksia yhdessä. Luotin siihen että molemmat olisivat avoimia toisiaan kohtaan ja tekisivät kaikkensa luodakseen kontaktin. Näin tapahtuikin. Maijan osuus Horácion ja Absalåon kielen opettelussa oli ratkaiseva. Onneksi hän oli juuri samana syksynä työskennellyt ruotsiksi ja tiesi minkälaista on opiskella repliikki repliikiltä koko teksti. Hänen avullaan luimme kaikki Fadoulin ja Elision repliikit nauhalle ja he harjoittelivat tekstejä kaikki illat kotonaan. Maija myös valoi uskoa siihen, että molemmat oppivat tekstit.

Näistä haasteista käsin on ihmeellistä, että näyttelijäryhmä kuitenkin koki yhteishenkeä ja nautti yhdessä tekemisestä.

For me it was the fear that I went through. Group helped me, I was feeling us together. (Horácio 17.3.2014)

Ehkä me menimme koko työryhmä jonkun pelon läpi, sillä aiemmin minäkin olen pelännyt näyttelijöiden ryhmää. Sitä suoraa ja teeskentelemätöntä energiaa, jonka edessä joutuu kohtaamaan itsensä ja reagoimaan nopeasti kanavoiden juuri tuota energiaa. Näyttelijöissä on myös jotain ihmeellistä; uskoa, antautumista ja aitoa halua tehdä parhaansa yhdessä.

Tässä tärkeimmässä; yhdessä tekemisessä, me onnistuimme.

The effort that it takes to make the work is the point. The quality and intensity of the team's effort combined with the attentiveness necessary in the heat of engagement becomes part of the product. The participation of everyone involved in the realization of the project makes the experience exponentially richer. The collective undergoing on the part of the artistic teams brings about productions that engage audiences in ways that are participatory rather than passive. (Bogart, 2007, 50)

Bogart sanoittaa hienosti osallistamista ja sitä miten tekijöiden osallisuus teoksesta houkuttelee yleisöä osalliseksi, vaikka esitys muodoltaan ei olisikaan osallistava. Koen sekä Suzuki tekniikan että Viewpointsin avaavan reittejä tämän kaltaiseen näyttelijöiden näyttämön omistajuuteen.

Prosessissa: lavastus, visuaalisuus ja yhteistyö

Tässä kappaleessa käsittelen yhteistyötä skenografi Antonin, Kristianin ja äänisuunnittelija Eeron kanssa. Lainaan tässä ohjaaja Maija Sallaksen ajatuksia esityksen visuaalisuudesta:

Koen sen säveltämisenä eri välineillä. Minulle on esimerkiksi tärkeätä että lavastajalla on voimakas oma näkemys. Se on toiminut aina kaikkein parhaiten. Minulla on tapana palaveroida intensiivisesti lavastajan kanssa, tuon omia kuvia ja teen väriehdotuksia ja keskustelen, mutta yleensä en puutu millään tapaa siihen millainen se lopullinen tilaratkaisu on. Minusta on paljon mielenkiintoisempaa että siellä on joku itse asiassa vaikeakin väite kuin että siinä tuntuisi heti helpolta operoida. Tilaratkaisun pitää väittää jotain siitä teoksesta. (Sallas 1998, 263)

Olisinpa lukenut tämän Maijun ajatuksen ennen ennakkosuunnittelujaksoa. Suurimman väännön kävimme lavastuksen perusratkaisun äärellä. Korotettu lattia ja näyttämön leveys ja litteys tuntuivat minusta aluksi aivan kamalilta ratkaisuilta. Jotenkin tajusin kuitenkin Antonin ajatuksen siitä että voimakas teksti vaatii ”selkeän siveltimen vedon” tilaan. Mietin ja tuskailin asiaa koko joululoman. Pelkäsin väärää ratkaisua ja sitä että toista todellista vaihtoehtoa ei ollut olemassa.

Toisaalta minulla itselläni oli alusta asti visio leveästä näyttämöstä. Olin päättänyt sen jo ensimmäistä kertaa Studio 2:ssa käydessäni. Ranta oli minulle keskeinen tekstistä nouseva kuva ja siksi halusin sen näkyvän sekä konkreettisesti että mielentilana. Aika lailla oikeastaan seurasin ensimmäisiä mielikuviani ja assosiaatioitani. Ne ikään kuin kannattelivat työprosessia.

Toisaalla Maiju jatkaa

Pienoismallin kanssa minä käyn läpi jutun kolme tai neljä kertaa etukäteen riippuen työkumppanin kärsivällisyydestä. Että tässä tapahtuisi tuo ja kun vaihdetaan näin niin tämä tapahtuisi taas tässä. Harvoin se lopullinen työ on sen näköinen, mutta siinä on tehty joitakin vaihtoehtoja pois. Ja testattu sitä lavastusta: jos

joku tilanne on siinä mahdollinen yhdellä tavalla niin se on luultavasti mahdollinen toisellakin tavalla.

(Sallas 1998, 264)

Niin! Näinhän mekin vähän työskentelimme, tosin malli oli valmis myöhään emmekä ehtineet käydä sitä läpi rauhassa. Tapahtumapaikkojen miettiminen ja näyttämön logiikan pohtiminen oli kivaa, sellaista hauskaa näpertelyä. Jos meillä olisi ollut enemmän aikaa, olisin halunnut tutkia tilaa enemmän näyttelijöiden kanssa. Kaikkein hauskimpia harjoitusten hetkiä olivat ne kun koko ensemble improvisoi tilassa.

Aikataulun takia meidän piti ankkuroida tapahtumat tilaan jo harjoitushuoneessa. Tämä oli tylsä ratkaisu. Teimme muutamia kokeiluja näyttelijöiden kanssa tilassa, ja niistä jäi jotain esitykseen, mutta kaikkina tällä työ jäi kesken. Olen silti tyytyväinen että lavastuksen kokonaisratkaisu toimi ja visuaalisuus sai positiivista palautetta. Roy Anderssonilta lainattu perspektiivi ja päällekkäiset kuvat ajatus toteutui omalla tavallaan näyttämöllä. Se toteutui erityisesti äänisuunnittelussa. Onnistuimme myös tavoittamaan jotain simultaanisuuden ideasta, siitä että näyttelijät olivat näyttämöllä koko ajan ja näyttämö oli enemmänkin elävä maisema kuin tapahtumapaikka.

Prosessissa: mikä onnistui

Edellisten löytöjen lisäksi onnistuimme siinä että saimme esityksen ensi-iltaan ja työryhmässä säilyi hyvä henki, lähtökohtien haastavuudesta huolimatta. Erittelen tähän muutaman itselleni tärkeän onnistumisen hetken.

Ensimmäinen on Horácion ja Absalãon integroituminen osaksi työryhmää ja heidän panoksensa näyttämöllä. Suomen kielen ja erityisesti Emilia Pöyhösen kääntämän Dea Loherin kielen puhuminen näyttämöllä oli mielestäni Teko. Yllätyin itsekin siitä miten pitkälle he pääsivät tekstin kanssa työskennellessä.

He onnistuivat sekä opettelemaan aivan uuden äännejärjestelmän että kielen rakenteen. Näiden lisäksi he fyysistivät tekstin niin että puhe oli uskottavaa ja halutessaan sitä pystyi seuraamaan realistisesti ”näiden henkilöiden” puhumana.

Toisaalta katsojalle välittyi vieraan aksentin replikoinnin ja painotuksen myötä aivan toisenlainen tekstin taso. Musiikillinen tapa käsitellä sanoja rytmienä, äänneiden jonoina ja epätavallisina volyymin vaihteluina toi kieleen dynamiikka, joka avasi aivan toisenlaisia merkityksiä kuin olimme sinne tietoisesti rakentaneet. Loherin tekstiin kirjoittama vieraannutus tuli näin esiin ennalta-arvaamattomana. Tämän lisäksi käytimme sekä Horácion että Absalõon äidinkieltä, *shanganaa* ja *lomwea*.

Itselleni tärkeä hetki oli kun harjoitusprosessin loppuvaiheessa: ensi-iltaviikolla, vihdoinkin tajusin minkälaisella logiikalla näyttämöimme toimii. Sain siitä kiinni erään yksityiskohdan kautta. Esityksen keskivaiheilla filosofi Ella alkaa lukea sitaattia omasta kirjastaan nimeltä *Maailman epäluotettavuudesta*. Kaikki näyttämöllä yhtä aikaa olevat näyttelijät alkavat lukea tai hokea mielessään tekstipätkää. Tekstin palaset alkavat kertautua näyttämötilassa ja lopulta katsomme näyttelijäjoukkoa, joka resitoi tekstiä roolivaatteissa mutta itsenään. Äänisuunnittelija Eero lisäsi taustalle jumittuvan pianotrillin, joka korosti eleettömästi tekstiä. Kakofonia oli hillitty, mutta mielenkiintoinen. Sitten palataan takaisin, kohtausten ja ”fiktio” maailmaan.

Jos olisin osannut rajata tekemisen näkökulmia paremmin etukäteen, olisin varmasti mennyt alusta asti enemmän tähän, tekstin musiikillisen käsittelyn suuntaan.

OHJAAJANA

Tässä luvussa pyrin kuvaamaan niitä olotiloja ja ajatuksia, joita ohjaamiskokemuksestani nousi. Osa niistä on tuttuja opetustyöstäni tai ne liittyvät laajemmin tapaan tehdä taiteellista työtä.

Maailman Epäluotettavuus prosessissa oma työroolini oli moninainen. Koska esitys oli taiteellinen opinnäytetyöni, koin että suurin vastuu prosessin kulusta oli minulla. Kokoonkutsujana minulla oli vastuu myös työoloista: tiloista, aikataulusta ja resursseista.

Työprosessissa toimin sekä järjestäjänä että ohjaajana. Tein kaikki aikataulut sekä tilavaraukset. Aikataulullisesti suurin valinta oli tehdä esitys olosuhteeseen, jossa harjoitusaikamme esitystilassa oli vain 3 viikkoa. kävimme tästä keskustelua suunnittelijatyöryhmän kanssa, mutta lopullisen päätöksen tein minä. Tämä päätös vaikutti kaikkiin olosuhteisiin.

Vastuu, valta ja annetut olosuhteet

Käsittelen tässä kappaleessa vastuuta, valtaa ja esityksen tekemisen olosuhteita yhdessä, koska ne mielestäni kietoutuvat yhteen.

Prosessissa olin mielestäni tietoinen siitä, että otan koollekutsujana paljon vastuuta ja että sitä minulta myös oletetaan. Jälkeenpäin voin nähdä että esittelin työryhmälle ohjaajaroolin, jossa lähes kaikki vastuu on minulla. Se oli tuttuutensa takia helppo toteuttaa: teatteri-instituutiot sekä myös vapaan kentän teatterituotannot toimivat pitkälti näin.

Anna-Mari Karvonen puhuu Teatterilehdessä (3/2014) dramaturgiasta näin ”Olosuhteet, tuotannon tavat ja työskentelytavat ovat valintoja, jotka luovat dramaturgiaa, sitä, miten teos syntyy ja on – sekä millaiset toteutumisen ehdot se itselleen asettaa. Millä tavoin se asettuu osaksi ympäristöään? Uskon,

että uudet dramaturgiat kehittyvät, kun uskalletaan poiketa tuotannossa säännönmukaisuudesta. Tämä vaatii, että rakennetaan tuotantoja eri tavalla ja suhtaudutaan olosuhteisiin niin, etteivät ne ole annettuja, vaan otettuja ja käytettyjä”

Tämä olisikin tosi haastavaa Opetusteatterin tuotantorakenteessa. Teatterikorkeakoulun Opetusteatteri toimii kuin keskikokoinen laitosteatteri. Tuotannot luokitellaan A, B, C tuotantoihin ja resurssit määritellään sen mukaisesti. Tilatoiveeni oli remontin takia ylibuukattu Studio 2 ja koska koulutusohjelmalleni oli tuossa tilassa jaossa keväällä vain yksi vapaa ajankohta, jouduin valitsemaan lyhyemmän harjoitusajan. Koin että jouduin tekemään ratkaisuja ahtaalla, epävarmana siitä mitä voin vaatia ja mitä en. Suhtauduin olosuhteisiin nimenomaan annettuina ja yritin parhaani mukaan sopeutua niihin.

Laitosteatterirakenteessa ja tiukassa aikataulussa oli minulle myös paljon tuttua, olen Kuriton Companyn toisena taiteellisena johtajana ollut aikatauluttamassa montaa projektia ja luonut raameja myös laitosteatteriympäristössä. Näyttelijänä olen monta kertaa mennyt kahdeksanviikon tuotantoaikataulun läpi. Ajattelin että osaan sen takia toimia juuri tuossa systeemissä uudessa roolissa. Se tuntui tutulta ja jopa turvalliselta, vaikka tiedän kokemuksesta näyttelijänä, että tiukka aikataulu ja ennakkosuunnittelu eivät ole taiteellisen työn kannalta hedelmällistä. Ehkä valitsin työolosuhteen myös siksi että se tarkoitti minulle ”oikean esityksen” mallia; ammattimaisesti toteutettua esitystä. Halusin ikään kuin vain astua ohjaajan paikalle, enemmän kuin antautua prosessille ja opetella ohjaamista. Voi sanoa että minua vei eteenpäin egoismi, halusin koetella voimiani ohjaajana, olla ”oikea” ohjaaja. Toisaalta voi olla että tämä oli ainoa keino uskaltaa hypätä niin suureen työrooliin. Tein kuten näyttelijä tekee; heittäydyin uuteen rooliin täysillä.

Miten sitten jakaa valtaa ja vastuuta työryhmässä? Anne Bogart kirjoittaa kirjassaan *and then, you act*

Ownership in the *why* is central to positive collective action.
Even if the member does not agree with a decision, at least there is an understanding about why the choice is made.
(Bogart 2006, 44)

Olen samaa mieltä. Kun viimeisellä harjoitusviikolla vihdoinkin älysin jakaa pohdintaani ja kykenin artikuloimaan ongelman, jota ratkaisemme, kaikki aktivoituivat työstämään ongelmaa sitoutuneesti. Sekä näyttelijät että suunnitteluryhmä asettuivat työn äärelle rauhallisesti ja yhdessä. Olin ällistynyt.

Jos tarkastelen lähtökohtiani vallan ja vastuun näkökulmasta, näkyviin tulee tosiasia, että minä valitsin olla ohjaaja ja produktion koollekutsuja. Valitsin ohjaajan roolin ja kaiken mitä oletan tuohon rooliin kuuluvan. Kuva, jonka olin ohjaajuudesta muodostanut, perustui omiin kokemuksiini näyttelijänä. Ennen ohjausprosessia kykenin vain vähäisessä määrin erittelemään ohjaajan eri työtapoja ja täten tekemään valintoja niiden suhteen. En artikuloinut tai purkanut käsityksiäni ohjaajuudesta etukäteen. Puhuin työryhmälle kollaboratiivisuudesta; yhdessä tekemisestä ja vastuun jakamisesta, mutta en konkretisoinut niitä mihinkään ratkaisuihin. Tämän lisäksi olin itse päättänyt suuren osan olosuhteista. Minulla ei ollut suunnitelmaa vastuun jakamisesta, eikä toisaalta tilaa sille tapahtua. Ehkä juuri siksi sitä ei oikein tapahtunutkaan. Odotin suunnittelijoilta samanlaista itsenäistä toimeen tarttumista kuin mitä olin nähnyt ammattilaistuotannoissa, mutta minulla ei ollut välineitä koordinoita tätä työskentelyä.

Näyttelijöiden kanssa olin erilaisessa tilanteessa. He todellakin osallistuivat, ottivat vastuuta omasta työstään ja vaativat minulta päätöksentekoa ohjaajana. Näissä tilanteissa toimimme usein työparina dramaturgi Henriikan

kanssa, mikä helpotti painetta ja vastuuta minun suuntaani. Toisaalta meitä oli kaksi tekemässä päätöksiä ja välillä piilouduin liian pitkäksi aikaa Henriikan selän taakse.

Nyt voi sanoa suoraan että minä valitsin roolini ja sen minkälaiseksi se muodostui. Valinnassa oli varmasti näyttelijän haltuunoton tarvetta, jopa kosta ohjaajia kohtaan. Myös puhdasta narsismia; halua olla se jolla on valtaa, olla kerrankin keskipisteenä. Näyttelijänä teatteria tehdessäni olen kokenut että ohjaaja on keskipisteenä ja korjaa lopuksi potin, vaikka esitysten alkaessa ja usein harjoituksissakin näyttelijä on keskipisteenä.

Ohjaajan ja näyttelijän suhde on aina ladattu merkityksillä, toiveilla ja odotuksilla, hyväksytyksi tulemisen kaipuulla sekä suurella yhteyden janolla. Näyttelijänä nämä ovat niitä asioita, joita eniten ohjaajalta toivon. Sen lisäksi, että ohjaaja haluaa tehdä hyvän esityksen ja omaa välineet sen tekemisen. Odotan, että hän luotsaa meidät läpi prosessin, tietää milloin työntää ja milloin hellittää.

Omat kokemukseni näyttelijä-ohjaaja suhteessa ovat olleet kilpailun täyttämiä. Olen jatkuvasti kilpaillut huomiosta ja hyväksynnästä toisen näyttelijöiden kanssa. Toki minulla on ollut hyviäkin kokemuksia, mutta tämä tunnemaasto on ollut keskeinen: epävarmuus siitä tulenko nähdyksi, olenko tarpeeksi kiinnostava, hauska, syvä, älykäs, heittäytyvä, rakastettava... Liian usein harjoitusprosessia on leimannut vertailu muihin näyttelijöihin ja heidän saamansa huomion tarkkailu.

Tätä taustaa vasten ei kai ole ihme että ohjaajan roolissa oli ihanaa se, että alusta asti sain itse huomiota.

*Ohjaajana on juovuttavaa kun toiset kuuntelevat ajatuksiani.
Olen kuin X.X. kertomassa emotinaalisesta tarttumapinnastani
teokseen ja omista kokemuksistani. Miten monta kertaa*

olenkaan näyttelijänä ollut tuossa tilanteessa, yrittänyt ymmärtää mitä ohjaaja sanoo kun se kertoo juuri tuon asian elämästään, tuon muiston, havainnon, tilanteen... Mutta uskonko siihen että asiat välittyvät tätä kautta? En ole varma. Ainakin tilanteeseen liittyvä narsistinen ulottuvuus oli voimakas. Oli kivaa kun toiset kuuntelivat itsestään selvästi, oli kivaa kun sain muodostaa ajatuksia ilman kiirettä. Samaan aikaan oli tosi ahdistavaa kun en osannutkaan sanoa johonkin teemaan mitään. (Työpäiväkirja 1.9.2013)

Koin itseni tärkeäksi ja arvostetuksi. Sitä kamalampaa oli kun harjoituskauden loppuvaiheessa menetin tämän aseman. Tunsin kuinka osaamattomuuteni paljastui ja koin julkista häpeää työryhmän edessä. Kaikki aivan konkreettisesti katsoivat minuun, enkä osannut vastata mitään... En kuitenkaan kuollut tuohon tunteeseen, ja jollain tavalla kykenin myös jatkamaan työn tekoa. Tätä pidän suurimpana oppimiskokemuksena.

Pimahtaminen, läpimeneminen, sietäminen

Tänään meinasin pimahtaa, mutta en pimahtanut. Irrottauduin porukasta, join kahvia yksin, kävin vessassa, ajattelin hetken ja löysin uuden reitin. Löysin uuden ehdotuksen miten etenemme työskentelyssä. Mikä helpotus. (Työpäiväkirja 15.10.13)

Ja sitten pitää uskaltautua ahdistukseen. Vaikka on hirveää mennä kotiin harjoitusten jälkeen kun ei ole keksinyt mitään ratkaisua ja tuntuu että yhtäkkiä on kadottanut senkin mistä nyt ylipäättäänsä oli kyse, on se usein työn vaatimus. Useimmiten asia ratkeaa seuraavassa tai sitä seuraavassa harjoituksessa ja paljon paremmalla tavalla kuin olisi luullutkaan. Se että kaikki ovat

lähteneet ahdistuksensa kanssa kotiin, on auttanut sitä ratkaisua kohti. (Sallas 1998, 268)

Kadottaminen, hallinnan menettäminen ja kontrollista irti päästäminen on tosi vaikeaa ohjaamisessa, se on vaikeaa kaikessa taiteellisessa työssä, mutta erityisesti se oli vaikeaa minulle tässä projektissa, koska olin sen koollekutsuja, alullepanija, loppuun asti viejä ja viimeisen vastuun kantaja. MINUN TAITEELLINEN LOPPUTYÖNI. Työroolilähtökohta kahlitsi. Tietämisen ja keksimisen paine oli suuri. Mielenkiintoista on, että tuosta sanahirviöstä oli mielessäni kadonnut pedagogis- etuliite, en nähnyt työtäni enää taiteellis-*pedagogisena* opinnäytetyönä. Tämä oli varmasti oireellista.

Ohjaajani Riku sanoi minulle monta kertaa, että miten vähemmän sinulla on odotuksia ohjaajan työtehtävälle, sen parempi. Tajusin tämän järjellä, mutta en osannut eritellä odotuksiani. Jos olisin osannut eritellä, olisin ehkä kyennyt purkamaan niitä. Minua ajoi jokin muu vaikutin. Halusin Onnistua, halusin tulla nähdyksi Taiteilijana, halusin tehdä Esityksen.

Tältä osin valmistauduin keskeneräisesti työtehtävääni. Valmistauduin tekemällä konkreettisia asioita: aikatauluja, vaihto-ohjelmaneuvotteluja, yhteistyöneuvotteluja, tekijänoikeusneuvotteluja, tilaneuvotteluja. Rakensin olosuhteita niin kiihkeästi etten ymmärtänyt rakentaa sisäisiä olosuhteita: taiteellisen työn olosuhteita. En osannut vapauttaa itseäni odotuksista. Mitä omaan taiteellis-pedagogiseen työhön valmistautuminen olisi sitten voinut olla? Ehkäpä omien sisäisten motiivien pohtimista. Omien mieltymysten selkiyttämistä tai omiin mieltymyksiin kytkeytymistä; taideteoksia, estetiikka, rytmejä, ajattelua.

Ensimmäistä kertaa ohjaavana näyttelijänä olisin esimerkiksi voinut etsiä tietoa niistä ohjaajista, joiden kanssa olen tehnyt töitä. Näyttelijä kun näkee prosessit sisäkautta. Maiju Sallaksen haastattelun lukeminen Koirien ajama kettu kirjasta (1998) oli äärimmäisen mielenkiintoista, koska olen itse ollut

Maijun ohjauksessa kaksi kertaa; kahdessa erilaisessa produktiossa ja teatterissa.

Taisteluasenne, pelko ja väsyminen

Teatterilla ja taiteella pitää olla paikka ja aika tapahtua, konkreettisesti seinät joiden sisällä toimintaa ei tarvitse perustella. Sieltä voidaan kurkotella vaikka miten kauas. Mutta perustyöskentelyolosuhteet pitää olla. Tilaa ja aikaa ja ihmiset. Piste. 10-vuotisen freelancer työskentelyni keskeinen haaste on ollut juuri tämä: olosuhteiden rakentamiseen menee niin paljon energiaa ettei sitä enää riitä taiteen tekemiseen. Tai sitten kun olen seinien sisällä, paineet ovat niin kovat, että se vaikeuttaa työntekoa.

Työssä väsyminen ei ole minulle vain tähän projektiin kuuluva seikka vaan olen viime vuosina väsynyt lähes poikkeuksetta työprojekteissani. Pidän väsymistä merkinä energian kulumisesta, huonosta aikataulusta, blokista mielessä ja olemuksessa, sydämessä. Mitä on meneillään, mikä minua väsyttää? Ja mitä väsymisestä seuraa?

Maaailman Epäluotettavuudesta prosessissa väsymisen seurauksena en enää nähnyt mitä olimme tekemässä; en nähnyt mikä esityksessä on tärkeintä, en sitä millä asialla ollaan saattikka mikä olemisen laadussa olisi ominaisinta. En kyennyt ohjaamaan, koska en pystynyt erittelemään mitä olin läpimenossa juuri nähnyt. Vaarallinen tilanne: ohjaaja on poissa pelistä.

Luulen että omalta kohdaltani väsymyksen juuret ovat taiteilijakuvassani. Olemukseeni on syöpynyt Tarkovskin taiteilijakuva: omistautuva, uhrautuva. Tässä ei mielestäni ole mitään pahaa, Tarkovski innoittaa minua. Ongelmaksi muodostuvat omat vaatimukseni olla juuri tietynlainen Taiteilija ja jatkuva riittämättömyyden tunne. En koskaan yllä siihen minne pitäisi.

Atro Kahiluoto puhuu haastattelussa epäonnistumisen pelosta avoimesti.

Tämä liittyy onnistumisen haluun. Minusta tuntuu, että tätä työtä tehdessä pitäisi saada kokonaan mielensä irti kysymyksestä, miten tämä otetaan vastaan, hyväksytäänkö tämä, onko tämä onnistunut - ja käytännössä mieltä painaa kuitenkin ohjaustilanteessa, tajuaako tätä kukaan ja mitä tästä tulee. (Kahiluoto 1998, 121)

Kun häneltä kysytään mitä sitten pelkää, hän vastaa

niin sanottua epäonnistumista, että yleisö ei rakasta minua, etten olekaan lahjakas. Tuo on ehkä se kaikkein perimmäinen pelko, että jokin tuntuisi todistavan, etten olekaan lahjakas. (Kahiluoto 1998, 121)

Minulle oli tärkeää lukea Atro Kahiluodon puhuvan samasta pelosta, joka itselläni on. Pelkäämme molemmat paljastuvamme ettemme olekaan oikeita Taiteilijoita. Mutta että pelko onkin jaettu ohjaajien (ja ehkä muidenkin taiteilijoiden) parissa!

Tätä kirjoittaessani alan ymmärtää, että jos opetan taiteilijuutta, minun on tärkeää ymmärtää pelkoon ja epäonnistumiseen liittyvää dynamiikkaa syvällisesti.

Näyttelijän kanssa: huomio ja kontakti

Näyttelijää ohjatessa keskeiseksi minulle nousi uskallus olla kontaktissa toiseen. Harjoituskauden tiivistyessä koin että etäännyin emotionaalisesti näyttelijöistä. Se oli kummallista. Esityskauden lopussa ihmetystä herätti oma kylmyyteni ja välinpitämättömyys. Näyttelijät ja heidän asenteensa alkoi ärsyttää. Miksi?

Kenties reaktioon vaikutti odotusarvoni prosessin kulusta; näyttelijänä kontakti vastaanäyttelijöihin syvenee ja avaudumme emotionaalisesti matkalla kohti ensi-iltaa. Ohjaajan prosessi kulkee toiseen suuntaan.

En jotenkin kyennyt puhumaan näyttelijöille esityksestä loppuaikana. En saanut enää kiinni mistään ajatuksesta. En nähnyt teosta. Tai pikemminkin en enää tuntenut mitään. Se oli todella outoa. Koin myös että näyttelijät jotenkin hyljeksivät minua. En tiedä onko tämä todellista vai ei, mutta olen huomannut joskus ohjaajista paranoiaa näyttelijöitä kohtaan, ja reaktioni oli jotain samankaltaista.

Etääntyminen voimistui näyttämön, valojen ja äänten rakentamisvaiheeseen; näyttelijät ikäänkuin katosivat näyttämölle ja takahuoneeseen. Oma suhtautumiseni muuttui välineellistäväksi: aloin ajatella ja kohdella heitä ryhmänä sekä jaella käskyjä kovalla äänellä. Tämä liittyi tottakai myös siihen että työroolini muuttui yhä enemmän työnjohtajaksi. Mitä enemmän harjoituksissa oli porukkaa ja mitä enemmän esityksessä elementtejä, tärkeäksi muodostui mihin keskitytään missäkin harjoituksessa. Anne Bogart kirjoittaa huomion laadun tärkeydestä.

Ohjaajana suurin panokseni tuotantoon ja ainoa todellinen lahja, jonka voin tarjota näyttelijälle, on huomioni. Kaikkein tärkeintä on huomioni laatu. Mistä itseni osasta käsin minä huomioin? Seuraanko menestystä haluten vai seuraanko kiinnostuneena käsillä olevasta hetkestä? Toivonko näyttelijän esittävän parastaan vai haluanko todistaa oman ylemmyyteni? Hyvä näyttelijä voi välittömästi erottaa huomioni ja kiinnostukseni laadun. Välillämme on herkkä pelastusköysi. Jos tuo köysi muuttuu kyseenalaiseksi, näyttelijä tuntee sen. Jos oma egoni tai haluni tai kärsivällisyyden puutteeni halventavat sitä, köysi välillämme muuttuu alentavaksi. (Bogart 2001, 83)

”Mistä itseni osasta käsin minä huomioin?” on hyvä kysymys ja edellyttää ohjaajalta aikamoista itsetietoisuutta. Minulla tuntui olevan vaikeaa myös hyväksymisen kanssa. Jotain kummallista tapahtui kontaktissamme, kun minua alkoi ärsyttää näyttelijöiden tunteellisuus. Olisiko niin että koin suhteemme niin yksipuoliseksi että aloin hermostua siihen että toiset saa olla tunteellisia ja toisten (eli minun) pitää olla järkevä. Tämä kuulostaa ihan järkeenkäyvältä.

... jotain siinä riippuvuudessa on joka vetää pois kontaktista. Aivan kuin olisin jättänyt näyttelijät siinä vaiheessa kun he alkoivat vastustaa minua. En enää kyennyt suhtautumaan vilpittömästi. Enkä myöskään kyennyt haastamaan tai keskustelemaan asiasta. Reipas konflikti olisi varmasti auttanut ja puhdistanut ilmaa, mutta juuri se ei ole ydinosaamistani. Ehkä siksi esityksestäkin tuli vähän arka. Ohjaaja-näyttelijä suhde vaatii voimaa ja uskallusta olla kontaktissa toiseen. (Työpäiväkirja)

Milja Sarkola (2010) kirjoittaa, että hän ei katso näyttelijää toivoen hänen onnistuvan vaan hän on kiinnostunut itse esitystapahtumasta.

Tämä tarkoittaa sitä että olipa näyttelijä hyvä tai huono, monipuolinen tai yksipuolinen, virtaavassa tai staattisessa tilassa, ylpeyden tai häpeän vallassa- koko asia kiinnostaa minua *tapahtumana*. (Sarkola 2010, 157)

Tämä on mielestäni kiinnostava näkökulma ja vaatii ohjaajalta kykyä tyhjentyä yhä uudelleen omista odotuksista näyttelijää kohden. Ehkä näyttelijän ja ohjaajan suhdetta, heidän välistä kontaktiaan voisi lähestyä myös näyttelemiseen liittyvän antamisen ja vastaanottamisen kautta. Anne Bogart lainaa tässä hauskesti filosofi Martin Buberin (1993) ajatusta näyttelijäntyöhön.

I watched an episode of the television program Inside the Actors' Studio with the cast and writers of the comedy sitcom Will and Grace as guests. At one point, the creators of the show were asked where the name Will and Grace came from. "Oh," answered the head writer, "from the philosopher Martin Buber: the will to go out and the grace to receive." I bolted upright when I heard this. Buber's notion of will and grace has everything to do with acting, I thought. The will to go out is feedforward, and the grace to receive is feedback. Acting is about the dynamic play of extending out and receiving back: will and grace. (Bogart 2007, 95)

Tämä on kauniisti sanottu näyttelemisestä ja sitä voisi mielestäni hyvin laajentaa myös näyttelijän ja ohjaajan suhteeseen. Minulla oli suuri etuoikeus tehdä töitä hyvien näyttelijöiden kanssa. Kun sanon hyvien, tarkoitan antelioiden. Ryhmäni näyttelijät olivat anteliaita jokainen omalla tavallaan. Horácio ja Absalão osoittivat vankkumatonta luottamusta minua kohtaan. He kuuntelivat jokaista kommenttiani ja kokeilivat kaikkea mitä ehdotin. Kokeilemisen jälkeen pystyimme yhdessä nauramaan huonoille ideoille. Mutta molemmat kokeilivat ilman vastaväitteitä. Se tuntui suurelta lahjalta. Terhi ja Juha taas olivat hyvin erilaisia. Tietenkin myös sen takia että minulla on molempien kanssa jo pitkä historia.

Ensimmäisessä työpajassa Terhin ja Juhan kanssa ehdimme analysoida tekstiä rauhassa yhdessä ja avata keskusteluyhteyttä. Minulle heidän panoksensa näkyi näyttämötyön lisäksi huomioissa, kysymyksissä, kyseenalaistuksissa ja havainnoissa. He haastoivat ohjaajaa, kuten Maijakin. Suhde Maijaan ja hänen roolihahmoonsa Absoluuttiin oli erityinen, koska olin itse sukeltanut sisään *Viattomuus* näytelmään juuri Absoluutin tunnemaailman kautta.

Tajusin että etsin itseäni näyttelijänä. Samastun Absoluutin rooliin, sokeaan strippariin. Katsomisen ristiriitaan. Uin Fadoulin ja Absoluutin (rakkaus)

tarinaan sisään. Molemmat ovat toistensa projektit, tarvitsevat toisiaan jonkin oman asian toteuttamiseen. Ja väri, ihonväri. Voinko tehdä esityksen suhteestani ihonväriin, onko se rasismia, onko se terapiaa vrt. valkoisuuden fenomenologia. Saako valkoinen puhua suhteestaan tummaan, mustaan? Saako tummaa ihoa rakastaa? Etsin Absoluutin herkkyyttä, voimaa, halua, ristiriitaa. (Työpäiväkirja 4.9.2013)

Maijan kanssa työskennellessä harjoitusajan vähyys vaivasi minua eniten. Tuntui ettei koskaan ollut aikaa syventyä, istua alas ja keskustella ja harjoitella. Se oli turhauttavaa meille molemmille. Suomen kielen opettelu vei harjoitusaikaa Absoluutin, Fadoulin ja Elision kohtauksilta. Toisaalta se rakensi siltaa näyttelijöiden välille.

Jos nyt tarkastelen ohjaamistani, ymmärrän että minulla on paljon oppimista kontaktissa ja uskaltamisessa. Maiju Sallas on onneksi paininut samankaltaisten haasteiden kanssa.

Aikaisemmin pakenin henkilöohjausta. Ei ehkä ollut eväitä... Minulla oli taipumus ruveta peesaamaan, vetämään takaisin, korvaamaan muilla keinoilla ideoitani, niin että näyttelijä selviytyy vähemmällä. En ikään kuin viitsinyt kohdata vaikeutta näyttelijän kanssa. ... Sudenkuoppa on ruveta pelkäämään jotain työkumppania niin ettei uskalla puuttua hänen asioihinsa – vaikeuksien vältteleminen. Toisaalta on myös ymmärrettävä milloin joku tämäntyyppinen ongelma on ihmissuhdevaikeus ja milloin se johtuu työvaiheesta, jolloin ihminen pitääkin jättää rauhaan. (Sallas 1998 , 269)

Esityksestä irti päästäminen vai hylätyksi tuleminen?

Minun oli vaikea päästää irti projektista. Ensin oli vaikea päästää irti esityksistä, jopa virittäytymisestä, siitä että olisin mukana ennen esitystä. En oikein löytänyt rooliani siinä. Katsoin yhtä lukuunottamatta kaikki esitykset. Tuon yhden poissaoloni jälkeen ryhmä oli jotenkin muuttunut, näreissään. Valittivat kaikenlaisista asioista enkä oikein koskaan saanut selville mistä oli kysymys. Sen jälkeen annoin vielä yksityiskohtaista palautetta ja osa näyttelijöistä hermostui tästä. Omasta näkökulmastani korjasin ja tarkensin asioita, joita emme ehtineet harjoituskaudella tehdä. Ne selkiyttivät kulkua ja tekivät esityksen rytmistä mielenkiintoisemman.

Näyttelijät tekivät ennen esitystä yhden tai kaksi Suzuki harjoitusta ja yhden viewpoints improvisaation. Tämä vakiintui ensimmäisellä esitysviikolla. Toisella viikolla en ollut itse enää aloitteellinen virityksen suhteen. Ajattelin että parempi jos itse päättävät mitä tehdä. Haaste oli siinä että tarpeet olivat niin erilaiset. Yht' äkkiä ryhmän heterogeenisuus tuli näkyviin uudestaan esitykseen valmistautumisessa.

Ennen viimeistä esitystä näyttelijät eivät halunneet tehdä viewpointsia. Anton oli ottanut valokuva puolitoista tuntia ja näyttelijät kokivat että olivat jo lämpöisiä. Hehän olivat tehneet jo tilanteita yhdessä. Minusta se oli käsittämätöntä, koska se oli ryhmän viimeinen mahdollisuus improvisoida yhdessä. Istuin katsomossa loukkaantuneena, mutta en puuttunut tilanteen kulkuun. Näin että valokuvia ottaessa oli tapahtunut jotain, aistin ilmassa energiaa ja sähköä. He olivat jo käyneet yhteisen tekemisen ja intensiteetin maailmassa. Silti kiukuttelin itsekseni, haukkuen mielessäni laiskoja näyttelijöitä. Kaipa tunsin itseni ulkopuoliseksi ja minua harmitti esitysten loppuminen. Olin jotenkin mustasukkainen siitä että minua ei enää tarvita.

Päädyin puhumaan teatteriohjaaja Liisa Isotalon kanssa ohjaamisprosessista (Teak 28.5.2014). Hän puhui avoimesti siitä miten rankkaa saattaa olla, kun näyttelijäryhmä ensi-illan lähestyessä hylkää ohjaajan. Näyttelijät työntävät ohjaajan pois esityksen tekemisen keskiöstä. Kuten heidän täytyy, ottaakseen teoksen aidosti omakseen. Se saattaa olla ohjaajan kannalta karmivaa. Hän vertasi näyttelijän prosessia murrosikäiseen nuoren itsenäistymisprosessiin, siihen miten näyttelijä ja näyttelijäryhmä ottavat teoksen haltuunsa. Tässä yhtälössä ohjaajan on väistyttävä, ja ohjaaja saattaa todella kokea tämän hylkäämisenä. Ohjaaja, joka oli produktion alussa kaiken alullepanija ja keskiössä, on lopuksi ylimääräinen ja ulkopuolinen.

Tuntuu että itse en oikein osannut tehdä tätä. Kävin ”valvomassa” kaikki esitykset. Lisäksi olin muutenkin tilassa läsnä ennen esitystä: pyörin ja järjestelin, vastaanotin yleisöä ja hengailin paikalla. Annoin paljon palautetta, koska halusin ottaa esityksistä kaiken irti. Tämä vei meitä ehkä väärin suuntiin. Miten olisin voinut päästää esityksestä irti hedelmällisesti? Tuntui että niin monet asiat jäivät kesken. Nyt kirjoittaessani huomaan että roikuin itse esityksessä ja prosessissa.

SYMBIOOSI esityksen kanssa voi olla haitallista, esitys ei pääse kasvamaan eikä tulemaan ”omaksi itsekseen” kun ohjaaja kontroloi ja kyttää koko ajan sen kehittymistä. Eikä myöskään ohjaaja pääse näkemään minkälainen teos on ulkopuolisen silmin tai edes välimatkan päästä. Miten ohjaaja tästä olosuhteesta edes kykenisi sanoittamaan sitä? (Työpäiväkirja 30.5.2014)

Ohjasin pian Maailman Epäluotettavuudesta prosessin jälkeen We Are Half Way There esityksen. Sen prosessi oli ihana; lähtökohtana Bon Jovin biisit, pieni ja tuttu työryhmä, selkeä yhteinen tunnemaasto nuoruudessa, ja feministinen hassuttelu. En juurikaan suunnitellut harjoituksia etukäteen ja vastuu teoksesta oli tasaisesti jakautunut. Työ oli vapauttavaa ja luovaa.

Mutta tässäkin prosessissa törmäsin emotionaaliseen kylmyyteen ensi-iltapäivänä ja irtipäästämisen vaikeuteen. Rakennus- ja ensi-iltapäivä oli raskas. Jälleen kerran se sama tunne, että en pääse kyytiin. Emotionaalisesti. Oli vaikea jutella ihmisten kanssa ensi-illan jälkeen. Olin jotenkin niin eri junassa, tilanteen ulkopuolella. Aivan kuin minä olisin eri ajassa kuin muut. Se mitä muut kokevat esityksen kanssa ei ole vielä tapahtunut minulle. Tai päinvastoin. Muut saapuvat sinne missä minä olen ollut jo pitkään. Jään jotenkin ulkopuoliseksi siitä kontaktista, joka tapahtuu yleisön ja esiintyjien/esityksen välillä. Vai tältäkö ohjaajasta aina tuntuu, että loppujen lopuksi ei omista tekemäänsä esitystä? Ja se pitää vain hyväksyä. Ja että niin pitääkin tapahtua!

Teatteriohjaajien retoriikkaan kuuluu usein ilmaisu ”esityksestä luopuminen”. Teatteriohjaaja *luovuttaa* esityksen harjoitusten loppuvaiheessa näyttelijöille ja muulle esitystä pyörittävälle työryhmälle. Tämä kertoo siitä, että hän on omistanut jotakin, josta hän nyt voi, tai josta hänen täytyy, luopua. Kaikki eivät luovu. Jotkut *valvovat* esitystä haukkana, pyrkivät estämään sitä ilmaisemaan itseään. Kaikki eivät pyri omistamaan. Joillekin teatteriohjaajille luopuminen merkitsee luopumista siitä prosessista, missä kaikki tekijät ovat olleet osallisina. Siitä kaikkien on jossakin vaiheessa luovuttava, paitsi teoksen, joka jää elämään. (Sandqvist 2013, 264)

Sandqvist jatkaa kirjoittaen luopumisen vaikeudesta ja siitä että joskus luopuminen voi olla niin vaikeaa että ohjaaja ennen ensi-iltaa kiristää otettaan teoksesta.

Ensi-illan lähestyessä pitäisi kaikkien tekijöiden kyetä päinvastoin keventämään omaa otetta teoksesta, jota esitys olisi täysin omavarainen, itsenäinen ja vapaa (Sandqvist 2013, 264).

Jonkin omistaminen, omana pitäminen, on monimutkainen asia. Taiteilija voi ajatella, että minulla on unelma: ohjata, näytellä, tehdä teos, jokin taiteellinen ilmaisu. Se on *minun* unelmani. Mutta eikö unelman voi ajatella itsenäiseksi? Että vaikka unelma on minun, on sillä oma olemus ja tahto. Se on samanaikaisesti minun ja minusta riippumaton. Minussa siinnyt ja syntynyt, mutta jonkin ulkoisen impulssin, vaikuttimen, seurauksena, kuin syntyvä lapsi, joka on jo heti oma itsensä. Minä en siis ehkä omistakaan unelmaani. Minun unelmani ei ole minun. (Sandqvist 2013, 264)

Nämä ajatukset saivat minut pohtimaan etäisyyttä. Näyttää siltä että prosessin loppuvaiheessa, ensi-illan lähestyessä olisikin ollut hyvä lisätä etäisyyttä teokseen, palata takaisin erillisyyteen. Tämä on päinvastainen prosessi kuin näyttelijän. Siksi en varmasti tunnistanut sitä. Toimin kuten näyttelijä toimii ja etsiydyin yhä lähemmäs teosta ja työryhmää.

Ohjaajan oma tila ja sisäinen rehellisyys

Jollain tavalla yksinäisyys tai ulkopuolisuus on väistämätön kokemus ohjaajalle. Ohjaamisprosessiin kuuluu eksistentiaalista yksinäisyyttä. Minulle se oli rankka kokemus, vaikka ymmärrän sen välttämättömyyden. Ainakin silloin kun hyväksyin yksinäisyyden ja pyrin työskentelemään itsenäisesti, sain yhteyden omiin ajatuksiini ja ideoihini.

Produktion edetessä, väsymyksen lisääntyessä ja ajan loppuessa kadotin kokonaan tunneyhteyden teokseen. Katsoin läpimenoja enkä tuntenut enää mitään. Se oli pelottavaa. Astuin näyttelijöiden ja suunnittelijaryhmän eteen enkä osannut sanoa mitä olin nähnyt. Pystyin kyllä kertomaan puutteita puvustuksessa, äänessä, ehkä jopa valossa, yksityiskohtia näyttelijäntyöstä. Mutta aivan kuin pääsy sinne, mistä esitys kertoo tai minkälaisia tunteita se minussa herättää, olisi sulkeutunut. Ehkä myös jotenkin surin sitä mitä

teoksesta oli tullut. Se konkretisoitui tuntemattomaksi. Yritin päästää irti omista haaveistani, assosiaatioista ja visioistani, mutta se vei aikaa ja voihan olla että jossain kohtaa olin luopunut liikaa omista ideoistani.

Eniten hahmotan tuota kylmyyden ja välinpitämättömyyden tilaa niin että se tuli paineesta tuntea, nähdä, todistaa, muodostaa siitä joku mielipide nopeasti. Näyttelijöiden tarpeesta tulla nähdyksi, suunnittelijoiden tarpeesta saada vahvistusta työnsä suunnalle. Ehkäpä upposin toisten tarpeisiin niin etten kuullut omia tarpeitani. Oman taiteellisen työni tarpeita, hitto. Tämähän se on; miten kuunnella taiteellisen työn tarpeita, mitä ruokaa juuri nyt kaipaankin, kaipaanko välineitä, vai kaipaanko vaihtelua, kaipaanko kollegiaalisuutta vai kaipaanko muuta ajateltavaa? Mikä on se menetelmä jolla tätä voisi selvittää? Voisiko lähestyä kehollisesti? Ottaako etäisyyttä vai mennäkö läpi ja syvemmälle? Mikä olisi sellainen ohjaajan, näyttelijän tai opettajan työkalu, joka auttaisi näkemään oman tarpeen?

En oikeastaan keksi kuin sisäisen rehellisyyden. Tyhjentää mieltä meditaatiolla, etsiä taiteellista ruokaa ja ideoita muilta taiteilijoilta, keskustella ja artikuloida kollegoiden kanssa, saattaa olemuksensa ”toiseen asentoon” juosta, ajaa pyörällä, istuttaa kasveja, jutella perheen kanssa. Joka tapauksessa jotain jossa kokee vapautta ja hyväksyntää, juuri sellaisena kuin on, jotain joka ei tunnu velvollisuudelta. Jotain joka vapauttaa, luo energiaa. Ehkä näitä reittejä pitää vain etsiä lisää ja sitkeästi. Tuntuu että nämä voisivat olla itsenäisen taiteellisen työprosessin välineitä.

Luulen että kadotin yhteyden tunteisiini suoritusorientaation takia. Ajattelin varmaan että minun pitää luotsata tämä laiva satamaan hinnalla millä hyvänsä. Ja tottahan se onkin, ohjaajalla on vastuu loppuun asti, mutta onko sen arvoista että menettää kosketuksen omiin tunteisiinsa.

Risto Santavuori kirjoittaa artikkelissaan Oranssin värinen T-paita että ihmisellä on kaksi olemisen tapaa, jotka tulevat esiin kahden erilaisen

havaitsemistavan kautta (Santavuori 2008, 74) Tavanomaisessa *suorittavassa tietoisuudessa* emme itse asiassa havaitse yhtään mitään, koska pyrimme suuntaamaan huomionamme mihin tahansa. *Havaitsevan tietoisuuden olotilassa* aistimusten vaeltaminen pysähtyy kun, ensisijainen huomio kiinnittyy siihen, mikä jotenkin on merkityksellisyydessään kutsunut puoleensa (Santavuori 2008, 74).

Tunnistan havaitsevan tietoisuuden olotilan seuraamistani Viewpoints harjoitteista. Muutamissa hetkissä koin juuri tuon aistimusten vaeltamisen pysähtymisen kun jokin improvisaatioissa tapahtuva yksityiskohta vei huomioni hetkeksi kokonaan. Suurimmaksi osaksi katsoin harjoituksia ja läpimenoja *suorittavassa tietoisuudessa*, valmiina toimimaan, ratkaisemaan, ymmärtämään, kesyttämään.

Ohjaaja tarvitsee tilaa ja rauhaa ajatella, sulatella näkemäänsä. Omalta kohdalta tuhlasin aikaa huolehtimalla käytännön asioista. Ymmärrän nyt että huoli on päänsisäisen tilan viemistä, huoli sitoo energiaa. Huoli on valheellista läheisyyttä teokseen ja näyttelijöihin.

Kuinka tehdä teokselle tilaa itsessä? Ruokkia taiteellista tulta ja inspiraatiota, eikä tukehtua käytännön säätöön ja arkisen elämän puristukseen. Onko olemassa jokin luova virta, johon kytkeytyä ja minkälainen voimavara se voisi olla?

Ei-ymmärtäminen, intuitio ja päätöksenteko

Purkukeskustelussa dramaturgi Henriikan kanssa kävi ilmi, että kyvyttömyyteni tehdä päätöksiä ja sitoutua niihin rasitti työryhmää. Ymmärrän tämän hyvin. Energiaa menee hukkaan, jos jo tehtyjä päätöksiä pitää avata ja vatvoa. Mistä olisin sitten voinut tietää, että olen tehnyt oikean päätöksen? Olisinko voinut hyväksyä sen etten tiedä varmasti ja sitoutua silti

päätöksentekoon? Olisinko voinut luottaa intuitiooni, ensimmäisiin assosiaatioihin ja työstää niitä eteenpäin.

Käytän intuitiota opetustilanteessa. Tarkoitan sillä opiskelijan kehon havainnoimista sekä ryhmän energian lukemista. Muutan suunnitelmaani intuitiivisten havaintojen pohjalta. Yritän avautua aistimaan ja kuunnella mihin olisimme nyt valmiita astumaan.

Maailman Epäluotettavuudesta ennakkosuunnitteluvaiheessa aloimme käyttää suunnittelijoiden kanssa *intuitio* sanaa. Skenografi Anton taisi alkaa puhua siitä ensimmäiseksi. Hän syöti minulle skenografisia ideoita sen enempää perustelematta, välillä vedoten intuitioon, välillä liittäen ne omaan kelaansa visuaalisuudesta. Koin tämän lähestymistavan osittain virkistäväksi, osittain hajottavaksi. Olin itse niin kiinni Dea Loherin alkuperäistekstissä, sen ymmärtämisyrityksissä ja omissa assosiaatioissani, että välillä heitot tuntuivat pirstaloivan työskentelyä.

Havaitsin että tärkeintä minulle oli tehdä näkyväksi ensimmäiset mielikuvat. Sen jälkeen pystyin luopumaan niistä. Silti haastavinta *Maailman Epäluotettavuus* prosessissa oli irrottautua *Viattomuus* tekstin aiheuttamista assosiaatioista. Intuitiokompassini meni tästä sekaisin. Kuten Lähtökohta luvussa totesin; olisimme koko työryhmä tarvinneet paljon pidemmän ajan sovituksen pureskelemiseen.

Suunnittelijoiden kanssa työskentely toi ajan mittaan ideoiden heittälyyn koheesiota. Meille kehittyi ikään kuin yhteinen intuitio; taju siitä kuinka tämä näyttämö ja teos toimivat. Erityisesti harjoituskauden loppupuolella, aivan ensi-illan lähestyessä, meillä oli yhteinen maailma ja ajattelutapa. Tämä oli euforinen kokemus minulle ohjaajana.

Mitä tämä tieto on, kuinka sitä voisi sanoittaa ja tehdä intuitiosta vielä tietoisemman työkalun? Tai kuinka käyttää intuitiota ja analyysia yhdessä?

Annemari Untamala (2014) kirjoittaa väitöskirjassaan intuitiosta näin

Using *intuition* is connected to *applying* knowledge subconsciously while *practising*. Using *intuition* takes courage, but the use of it increases courage. Participants dare to use their *intuition* because they have gained confidence from earlier stages of the co-confidencing process. They also build confidence when they use intuition. When *practising*, participants put their confidence into practice. When the conscious is controlling the subconscious, it is difficult to trust the *intuition*. In order to promote intuitive action requires the participant to loosen some of their control. (Untamala 2014, 103)

Untamala yhdistää intuition toimintaan ja rohkeuteen. Hän kirjoittaa intuition olevan yhteydessä ryhmässä vallitsevaan luottamukseen. Tämän allekirjoitan. Kun ryhmässä vallitsee luottamus toisten työtä kohtaan ja päästään käsiksi näyttämön konkreettisiin ratkaisuihin, intuitiivisiin päätöksiin luottaa enemmän tai niitä uskaltaa kokeilla rohkeammin. Prosessi on itseään ruokkiva, on hauska kokeilla ja tehdä päätöksiä. Toisaalta rohkeutta antaa myös se että näkee työn etenevän. Kokemus omasta rohkeudesta myös kannustaa eteenpäin.

Todellisuuden tutkimuskeskuksen kirja Ei-yymmärtämisen eteisessä sisältää Eero-Tapio Vuoren artikkelin Tajunnan ensimmäinen huone. Vuori hamuilee siinä ideoidensa alkuperää. Hän kuvaa itseään ovimiehenä, joka odottaa eteisessä ideoiden ilmestymistä.

Pitää ovea auki, että sisään yleensä pääsee. Ja kuten ovimiehellä, myös minulla on omat hyvät ja huonot hetkeni. Välillä ovi käy yhtenä, ideat tulevat ja menevät, kiihkeällä rytmillä. .. Taiteilija ei voi välttää kohtaamisia yhä uudestaan sen kammottavan rajan,

tyhjiyden ja kuilun – jossa mitään ei tule – kanssa. ...Yleensä se tarkoittaa sitä että olen liian kiinnittynyt johonkin muuhun, rahahuolet painavat tai sosiaalisen elämän vaikeudet. (Vuori 2008, 14)

Kyse on siis myös tilan tekemisestä ideoille; tiedolle meissä. Pohdin tätä edellisessä kappaleessa kun ymmärsin huolen täyttävän mieleni. Ideoille ei ollut tilaa, koska olin niin huolissani siitä miten tästä selvitään.

Annetaan Vuoren jatkaa

Asiakkaan ei saa antaa odottaa liian kauan eteisessä – tai kyseessä on nopeasti entinen asiakas. Tätä olen itse yrittänyt kehittää: herkkyyttä havaita idea kun se saapuu. Tunnistaa se ja kevyesti ohjata se peremmälle (tajuntaani). Ideat odottavat sisään-pääsyä ei-ymmärtämisen eteisessä. Nuo epämääräiset hahmot; nimettömät, muodottomat, käsittämättömät, järjettömät, hirtittävät, sumean kirkkaat olennot. (Vuori 2008, 15)

Vuori kirjoittaa kauniisti ideoista. Niiden nimettömyydestä, muodottomuusta, omituisuudesta ja siitä että on tärkeä ottaa ne vastaan sellaisina kuin saapuvat. Tämä koskettaa minua. Ajattelen, että omia ideoita ei saa kritisoida heti, muuten ne kuolevat, eivätkä seuraavatkaan enää halua tulla tietoisuuteen.

Ei-ymmärtäminen on tilan antamista sille mikä on vielä muodotonta tai oudon muotoista, sumeaa ja tulemisen tilassa – eikä sovi lukittavaksi mihinkään valmiiseen kategoriaan, paitsi tietenkin väkisin. Tässä mielessä ei-ymmärrys on myös viehtymystä mysteeriiin, käsittämättömään ja äärettömään. Mysteeri on jotain mitä lähtökohtaisesti ei voi ymmärtää, sen voi vain kokea – siksi se on mysteeri. (Vuori 2008, 32)

Tällöin ohjaajan tehtävä on tehdä tilaa itsessään ideoille, sisäiselle tiedolle ja intuitiolle. Avautua ja kuunnella, sekä luoda olosuhteet, joissa muutkin voivat näin tehdä. Tällöin päätöksenteko voi olla intuition kannattelemaa tai sitten vapauttavaa sattumaa. Tärkeintä on että päätöksiä tehdään eikä työ lamaannu sen yhden oikean päätöksen etsimiseen.

JOHTOPÄÄTÖKSET

Yritän tässä kappaleessa vetää yhteen ja artikuloida matkan varrella oppimaani sekä etsiä oivalluksistani yhtäläisyyksiä opetustyöhön. Tarkastelen näin ollen omaa kokemuksellista oppimiseni tapahtumaa ja rakennan tietoa siitä käsin.

Lähden liikkeelle takaperin. Mielestäni vasta oma ei-yymmärtämisellä antautumiseni mahdollisti uuden tiedon käsittelemisen ja sille avautumisen. Tämä tapahtui jossain määrin *Maailman Epäluotettavuudesta* esityksen prosessissa, mutta ennen kaikkea kirjoitusprosessissa.

Esityksen tekoprosessissa antauduin ei-tietämisen prosessiin, joka aiheutti suurta hämmennystä ja ahdistusta, häpeääkin. Koen kuitenkin oppineeni paljon sekä (nyky)teatteriesityksen tekemisestä että ihmisenä olemisesta, itsestäni. Opin myös asioita, jotka paljastavat keskeneräisyyttä, jota en olisi halunnut tietää.

Tässä mielessä ohjaaminen oli minulle juuri tarpeeksi suuri haaste ja erityisesti sitä oli Dea Loherin näytelmä.

Tämän kirjallisen osan työstäminen oli minulle prosessin artikuloimisen, jäsentämisen ja itseymmärryksen väline. Minun täytyi saada prosessoida tapahtunutta ajan kanssa ja välimatkan päästä. Tulevan työni kannalta oli tärkeää löytää ei-yymmärtämisen ja ei-tietämisen käsitteet.

Not-knowing can give space for something new to emerge.
(Untamala 2014, 114) (Silvennoinen 2008, 155)

Annemari Untamalan (2014) johtopäätelmät teatteriopettajien oppimisesta auttoivat minua hahmottamaan millaista työtä olen tehnyt opinnäytteeni parissa.

Practising skills helps participants recognize their own abilities. They appreciate their tacit knowledge. It is meaningful knowledge for them and it builds the theoretical basis for their teaching. When participants become more aware of their artistic skills, thinking and visions and their conception of theatre, they feel more competent. They try to find they own way of teaching, developing their own personal pedagogical skills and their own sense of being a teacher. .. This helps participants better understand their own practice and its' uniqueness. (Untamala 2014, 102)

Tämän oppimisen ja tiedonrakennuksen prosessin toivon auttavan minua työssäni teatterin opettajana. Seuraavassa havaintoja prosessista.

Kirjoittaessani tätä työtä ensimmäinen esiin artikuloitunut asia oli pelkoni hallinnan menetyksestä; halusin ehdottomasti hallita työprosessia ja teoksen rakentumista. Huoleni ja vastuuni teoksesta olivat niin suuria, että se haittasi omaa antautumistani taiteelliselle työprosessille. Huoli myös hämäsi minua. Huoli vei sisäistä ajattelutilaa ja kun huolehdin, vaikutti siltä että teen työtä. Mutta huoli väsyttää, sen sijaan että vapaa ajattelu, haaveilu ja keskittyminen luovat energiaa. Sillä on todella merkitystä MITEN ajattelee projektia.

Minusta kannattaa antautua heti ensimmäisellä sekunnilla. Tajunnallisten tekniikoiden, kuten meditaation, hypnoosin ja shamanistisen työskentelyn ytimessä on mielestäni juuri antautuminen. Antautuminen hetkelle, intuitiolle tai näylle, antautuminen tilanteelle tai antautuminen toisen vietäväksi, ohjailtavaksi. Taiteen tekemisessä on kysymys näistä ihan

samoista asioista, sekä näyttelemisessä että ohjaamisessa. (Vuori 2008, 30)

Minulle vaikeinta ohjaamisessa oli tasapainoilla sen välillä mitä minun pitäisi hallita ja viedä eteenpäin ja minkä vain antaa olla. Kokemattomuudestani johtui se, etten tunnistanut ohjaajan työprosessin vaiheita enkä kyennyt erottamaan toisistaan päätöksenteon ja toisaalta prosessille antautumisen hetkiä. Tämän saman epävarmuuden kanssa kamppailee myös teatteriohjaaja. Milloin antaa olla ja antaa kypsyä, milloin taas ottaa aktiivinen rooli ja rajata, puuttua, kommentoida. Opetettavilla on myös hyvin erilaisia tarpeita ja toiveita opettajan hallintaa kohtaan. Tärkein uusi havainto minulle oli, että hallitsemattomuudesta voisi nauttia. Että arvaamattomuus juuri tekee taiteen tekemisestä niin ihanaa. Ville Sandqvist kirjoittaa asiasta näin.

Teatteriohjaajan ammatti on kiehtova. Se, mikä minua siinä kiehtoo, on prosessin hallitsemattomuus. Se, että ensi-ilta on välttämättä ennakoimaton, yllättävä. Minun on paljon vaikeampi ennakoita niin sanottua lopputulosta silloin kun ohjaan verrattuna siihen kun näyttelen.

Teatteriohjaajan haaste on viime kädessä se, kuinka antaa kaikkien muuttujien vapaasti vaikuttaa työhön samalla kun hän pyrkii viemään esitystä kohti yhtenäistä, yhteen soivaa, ilmaisua. (Sandqvist 2013, 265)

Ajatus unelmien, ideoiden, teosten autonomiasta on kiehtova ja helpottava. Kaikki ei silloin olekaan minun, Tekijän, kädessäni. Jos lähtökohtaisesti en hallitse teoksen prosessia, minun on ehkä helpompi asettua kuuntelemaan, minkälaiseksi teos haluaa muotoutua.

Hiljentymisen ja maailman kuunteleminen on vaikeaa. Se edellyttää että päästämme hetkeksi irti tarpeestamme kontrolloida tilannetta. Antautuminen, oleminen, keskittyminen ovat kaikki melkoisen huomattavia haasteita elämänmuodollemme, koska hallinnantarve (tai siis oikeastaan turvattomuus) on meissä niin syvällä. (Vuori 2008, 30)

Näihin ajatuksiin on helppo yhtyä, mutta prosessin keskellä epätietoisuudessa kulkeminen on hermoja riipivää. Mutta ehkä tähän auttaa kokemus ja taiteellisten prosessien läpimeneminen, yksinkertaisesti teosten tekeminen, altistuminen ei-tietämiselle yhä uudelleen ja uudelleen.

Vuori löytää minusta oivaltavasti sanat hallinnantarpeemme ydinkysymykselle, turvattomuudelle. Koen hänen kanssaan, että elämänmuotomme suurimpia haasteita on valintojen tekeminen yksin. Se, että yksilönvapaus ja vastuu on niin suuri ja rajaamaton, että se on melkein mahdoton kantaa. Yhteisö ei enää anna vastauksia tai kannattele yksilöä. Auktoriteetteja ei ole. Siksi yksilö antautuu kaikenlaisten epävarmuuksien keskellä yksin maailman epäluotettavuudelle. Mielenkiintoista on että sekä Martin Buber tai vaikkapa Sören Kierkegaard kannustavat meitä löytämään turvan juuri tuntemattomaan hyppäämisestä. Siitä että kyky hypätä takaa meidän liittyneisyytemme maailmaan ja että turvattomuus olikin vain mielen luoma harha.

"Kohtaamiset eivät järjestäydy maailmaksi, mutta jokainen niistä takaa sinun liittyneisyytesi maailmaan. Maailma, joka sinulle näin näyttäytyy, on epäluotettava, koska se ilmenee sinulle aina uutena, ja et voi saada sitä sanoihin; sillä ei ole tiheyttä, koska kaikki läpäisee siinä kaiken; sillä ei ole kestoa, koska se tulee myös kutsumatta ja katoaa vaikka pitäisimme siitä kiinni; se ei

ole havainnollinen, jos tahdot tehdä sen sellaiseksi, menetät sen.
(Buber 1993, 55-56)

Kirjoittaessani tätä opinnäytettä ymmärsin että olen kiinnostunut suhteista: suhde maailmaan, suhde toiseen, suhde itseen, suhde teokseen ja suhde taiteelliseen työhön. Suhteessa olemiseen liittyy väistämättä etäisyys, miten kaukana ja erillinen olen, miten läheinen ja liittynyt kykenen olemaan. Tämä voisi olla hyvä työkalu sekä taiteilijana toimiessa että opettaessa. Erilaiset työroolit opettajana edellyttävät etäisyyden ottamista ja erillisyyden säilyttämistä. Toisaalta niin opettajan kuin taiteilijan työ on koko persoonan lävistävää toimintaa, jossa heittäytyminen ja kosketetuksi tuleminen ovat tärkeitä suunnannäyttäjiä. Oman tilan varjeleminen ja tietoisesti etäisyyden ottaminen voisivat tuoda uudenlaista ilmavuutta opetustyöhöni.

Tässä opinnäytetyössä tasapainoilin kahden ohjaajaroolin välillä. Toisaalta olin taiteellisen kokonaisuuden Ohjaaja, joka oli valinnut lähtökohdat, tuotannolliset olosuhteet ja työryhmän itsenäisesti. Toisaalta olin projektin Koollekutsuja, joka halusi rakentaa teosta kollaboratiivisesti. Nämä molemmat ovat hyödyllisiä rooleja myös opettaessa. Niiden valintaan johtavien syiden täytyy olla selkeät ja avoimet kaikille asianosaisille. Mielestäni Ohjaajan rooli voi olla hyvin käyttökelpoinen näyttelijäntyön opetuksessa. Se luo näyttämölle energiaa ja katsottavana olemiseen tietynlaisen jännitteen. Tässä roolissa kokonaisvastuu työtilanteesta on ohjaajalla.

Koollekutsujan roolissa vastuu prosessin kulusta on jaettu. Opetustilanteessa tämä voisi tarkoittaa koko ryhmän suurempaa osallisuutta kokonaisuuden suunnittelussa, tavoitteiden laatimisessa ja työtapojen valinnassa. On johdonmukaista että koollekutsuja asettuu vielä enemmän myös itse oppijaksi ja ihmettelijäksi, osaksi koko prosessia. Konstruktivistisen tiedon rakennuksen mukaisesti ryhmä rakentaa työskentelyn edetessä omaa jaettua

käsitystään opittavasta asiasta. Tämän kaltainen työskentely edellyttää opettajalta vielä suurempaa ei-ymmärtämiselle ja ei-tietämiselle antautumista, *kuuntelemista*.

Keskeneräisenä toisten kanssa oleminen mahdollistaa ajatusten muuntumisen ja altistaa uusille näkökulmille. Se luo myös hyväksyvää ilmapiiriä koko työryhmään. Kenenkään ei tarvitse teeskennellä että on älykkäämpi kuin onkaan. Tämä voi olla opetustilanteessa vapauttavaa.

Minusta kuuntelemisen voi aloittaa ymmärtämisestä tai ei-ymmärtämisestä. Se joka aloittaa kuuntelun ymmärtämisestä ei oikeastaan kuuntele lainkaan. Hän on jo päättänyt mielessään mitä toinen yrittää sanoa. Siksi mitään uutta ei tule koskaan esille. Sen sijaan ei-ymmärtämisen kautta asioiden lähestyminen pyrkii tietoisesti vastustamaan meillä verissä olevaa tarvetta hallita ja pyrkimystä selittää ilmiö ennen kuin se oikeastaan on edes tullut olevaksi. (Vuori 2008, 32)

Lopuksi palaan vielä Annemari Untamalan ajatuksiin teatteriopettajien kokemuksista.

There are situation in teaching theatre that cannot be planned in advance and it takes ability to be situational; to be present to use the knowledge and experience that one has, intuitively.

When *practising* is taking place and when there is no time or room for reasoning and planning, fast reacting invites the use of *intuition*. Participants can decide to trust their *intuition*, but in achieving the courage needed to act, it helps to have a confident attitude and belief in the nature of theatre even when not-knowing is part of the process. (Untamala 2014, 103)

Annemari Untamala kirjoittaa että intuitiiviseen päätöksen tekoon ja toimintaan antaa rohkeutta usko itse teatterin luontoon (Untamala, 2014). Kierryn tästä takaisin teatterin tekemisen äärelle.

Katselen *Maailman Epäluotettavuudesta* esityskuvia ja mieleni valtaa suuri rakkaus ja lämpö. Miten hienon esityksen teimmekään yhdessä. Miten sen maailma saikin juuri tuon visuaalisen muodon. Fadoul, Absoluutti, Rouva Sokeri, Franz, Elisio ja tietenkin Roosa. Näyttelijät, jotka halusivat heittäytyä esitykseen maailmaan, etsivät toisiaan ja luottivat toisiinsa. Suunnittelijoiden kreisit ideat ja yhteinen työskentelyimme. Dea Loherin kummallinen teksti ja yhteinen hämmennys ja mielenkiinto sen äärellä. Rakasta, elettyä elämää.

Opiskelujen lopuksi alan hahmottaa, että minulle sekä näyttelijänä että taiteilijana merkityksellinen oman äänen etsiminen ja oman taiteellisen työn hahmottaminen, voisi olla se maasto, josta myös opetukseni kumpuaa. Tässä palaan omaan käsitykseeni maailmasta ja taiteen tekemisestä. Pitkien eksistentiaalisten kamppailujen jälkeen, olen hetken rauhallisemmassa tilanteessa, haistelemassa uutta ilmaa ja mahdollisuuksia. Uusi elämä sisälläni.

Haluan toivoa lisää taidetta tehtäväksi, lisää opetuksellisia hetkiä ja jatkumojia, lisää outoja kohtaamisia. Vähemmän pelkoa ja puristeisuutta, enemmän iloa ja heittäytymistä. Taiteen tekemisen rakkautta ja nautintoa. Siitähän tässä on kysymys! Tarvitsemme taidetta ja taiteen tekemistä, jotta pystyisimme elämään ihmisinä, ymmärtämään tätä maailmaa, jossa elämme. Hahmottamaan edes vähän sitä moninaista ihmisyyttä, joka meitä ympäröi päivittäin arjessa tässä lähellä sekä koko maailmassa. Ja miten elämme kaikki yhdessä tällä planeetalla erilaisissa todellisuuksissamme. Tällä hetkellä, juuri nyt! Tälle mysteerille antautuminen ja siitä tietoisena elämän jatkaminen eteenpäin.

Tämä suunta tuntuu minusta mielekkäältä nyt.

Lopuksi: paluumatkalla

Meren horisontin äärellä kulkee Roosa, avattu varjo kädessään. Hän kulkee veden rajaan. Hän laskee varjon kädestään sulkematta sitä, tuuli puhaltaa sen veteen, aallot vievät sen pois. Hän riisuutuu hitaasti, taittelee vaatteensa yksitellen kokoon ja asettelee ne pinoon, kuin viikkaisi niitä kaappiin.. Hänen liikkeensä ovat sulavat ja keskittyneet. Hän jättää pinon taakseen. Hän menee tulevaisuuteen.

(Loher 2013, 84)

LÄHTEET

Anttila, Eeva. 2011. Array of Dialogue, Dialogical atmosphere.

Luentomuistiinpano 24.11.2011. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Anttila, Eeva. 2011. Taiteen tieto ja kohtaamisen pedagogiikka teoksessa Taiteen jälki. Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä. Toim. Eeva Anttila. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja. Helsinki: Edita Prima Oy.

Bogart, Anne. 2007. and then, you act. making art in an unpredictable world. New York and London: Routledge.

Bogart, Anne. 2004. Ohjaaja valmistautuu. Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista. Suom. Annette Arlander. Teatterikorkeakoulu ja Like. Jyväskylä: Gummerus.

Bogart, Anne & Landau, Tina. 2005. The Viewpoints Book. A Practical Guide to Viewpoints and Composition. New York: Theatre Communication Group.

Buber, Martin. 1993. Minä ja Sinä. Suom. Jukka Pietilä. Juva: Wsoy.

Isotalo, Liisa. 2014. Keskustelu Teatterikorkeakoulun kahvilassa 28.5.2014

Jokela, Juha. Kolumnissa Aihelähtöisten näytelmäkirjailijoiden maa. Teatteri&Tanssi+Sirkus 03/2012

Kahiluoto, Atro. 1998. Haastattelu kirjassa Koirien ajama kettu. Toim. Kaisa Korhonen. Elektra. Teatterikorkeakoulun ja Liken julkaisusarja.

Karvonen, Anna-Mari. 2014. Haastattelu artikkelissa Dramaturgin taide. Kirjoittanut Maria Kilpi. Teatteri&Tanssi+Sirkus 03/2014.

Korhonen, Riku J. 2013. Fokus: näyttelijöiden kokemuksia keskittymisestä. Licensiaattityö. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Loher, Dea. 2013. Viattomuus. Suom. Emilia Pöyhönen. (Alkuperäisteos Unschuld julkaistu 2003) Julkaisussa Peruskivet. Kuusi näytelmää saksankielisiltä näyttämöiltä. Toim. Jukka-Pekka Pajunen ja Alexandra Strang. Goethe-Institut Finland. Tallinna:Printon Trükikoda AS.

Pöyhönen, Emilia. 2008. Vääjämättömyyden häirintää- eepisyys, poissaoleva utopia ja kärsimykseen suhtautuminen, fokuksessa Dea Loherin tuotanto. Opiinäytetyö, Dramaturgian koulutusohjelma. Teatterikorkeakoulu.

Sandqvist, Ville. 2013. Minä Hamlet, näyttelijäntyön rakentuminen. Teatterikorkeakoulu. Helsinki: Edita Prima Oy. Acta Scenica 31.

Santavuori, Risto. 2008. Artikkelit Oranssin värinen t-paita kirjassa Ei-yymmärtämisen eteisessä. Toim. Todellisuuden tutkimuskeskus. Vaajakoski: Gummerus. Pdf versio <http://siivola.org/eye/eye.pdf> (luettu 2.6.2014)

Sallas, Maiju. 1998. Haastattelu kirjassa Koirien ajama kettu. Toim. Kaisa Korhonen. Elektra. Teatterikorkeakoulun ja Liken julkaisusarja. Juva:Wsoy.

Sarkola, Milja. 2010. Dialoginen toiminta harjoittelussa ja esittämisessä. Teoksessa Nykyteatterikirja- 2000-luvun alun uusi skene. Toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki:Like.

Silvennoinen, Tommi. 2008. Artikkelit Aidattu ymmärrys teoksessa Ei-yymmärtämisen eteisessä. Toim. Todellisuuden tutkimuskeskus. Vaajakoski: Gummerus. Pdf versio <http://siivola.org/eye/eye.pdf> (luettu 2.6.2014)

Untamala, Annemari. 2014. Coping with Not-knowing by Co-confidencing in Theatre Teacher Training: A Grounded Theory. University of the Arts Helsinki, Theatre Academy. Helsinki: Edita Prima Ltd.

Vuori, Eero-Tapio. 2008. Artikkelit Tajunnan ensimmäinen huone teoksessa Ei-yymmärtämisen eteisessä. Toim. Todellisuuden tutkimuskeskus. Vaajakoski: Gummerus. Pdf versio <http://siivola.org/eye/eye.pdf> (luettu 2.6.2014)

SITI Company verkkosivu <http://siti.org/content/training> (luettu 15.6.2014)

Muu taustamateriaali

Andersson, Roy. 2000. Toisen kerroksen lauluja. DVD. Rakkautta ja anarkiaa. Helsinki: Panvision.

Numminen, Katariina. 2010. Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa. Teoksessa Nykyteatterikirja- 2000-luvun alun uusi skene. Toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki:Like.

Rantala, Raija-Sinikka. 2009. Klovni. Kun käänsin toisen posken. Helsinki: Like.

Saastamoinen, Riku. 2007. Köyhyyden filosofia- ohjaamisen ja opettamisen yhteydet. Opinnäytetyö. Tanssi- ja Teatteripedagogiikan laitos. Teatterikorkeakoulu.

Sandqvist, Ville. 2014. Ilmaisui-Havainto-Virhe. Teoksessa Tulevan tuntumassa. Esseitä taidealojen yliopistopedagogiikasta. Toim. Teija Löytönen. Helsinki: Unigrafia Oy. Aalto-yliopiston julkaisusarja.

Tadashi, Suzuki. 1987. The Way of Acting: The Theatre Writings. New York : Theatre Communications Group.

Tadashi, Suzuki. 2002. Body of Culture. Teoksessa Acting (Re)Considered. Theoretical and Practical Guide. Toim. Zarilli, Phillip B. New York and London: Routledge.

Taskinen, Jaana. 2013. Opinnäytteen taiteellinen osio: Hylkääminen. Teatteriopettajan maisteriohjelma. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Työpäiväkirjat 2012-2014. Heidi Syrjäkari.

Työryhmän purkukeskustelu 17.3.2014.

LIITE 1: OHJAAJAN TYÖVÄLINEET

I Ohjaajan vastuut

- Taiteellisen työprosessin suunnittelu yhdessä työryhmän kanssa
- Vastuu ajankäytöstä harjoituksissa. Ohjaaja työnjohtajana rajaa työaikaa ja huolehtii että varattu aika käytetään tarvittavaan työvaiheeseen
- *pro arte*, huolehtii että ollaan taiteen äärellä, ei egojen tai pelkästään yhdessäolon tai jonkun muun alatavoitteen
- laatii aikataulut, jotka mahdollistavat tarpeeksi tarkoituksenmukaista työaikaa: pöydän ääressä istumista, keskustelua tai näyttämöaikaa
- Valitsee ja rajaa materiaalia yhdessä dramaturgin kanssa, huolehtii että työllä on suunta
- Huolehtii työilmapiiristä
- Tekee päätöksiä materiaalin, työryhmän, olosuhteiden suhteen
- sopii eri työvaiheista työryhmän kanssa: rakennus, pukujen sovitus, läpimenot, valokuvaus yms.
- tiedonvälitys, oikeat ihmiset paikalla ja harjoituksissa oikeaan aikaan

II *Maaailman Epäluotettavuudesta* prosessin hedelmät omaan opetustyöhöni voisivat olla oivalluksia seuraavista teemoista.

1. Mitä on rehellinen kollaboraatio?
 2. Ei-yymmärtäminen
 3. Irtipäästämisen välttämättömyys
 4. Oma tila
 5. Ohjaamisen tekniset työvälineet
1. Kollaboraation täytyy olla todellista yhteisomistajuutta ja tekemistä, ei vain puhetta tai idea. Missä olosuhteissa kollaboraatio voi tapahtua? Mitkä ovat todelliset työroolit? Työtapojen sanoittaminen prosessin

aluksi tai sitten sitoutuminen tutkimiseen, sillä mikään kiinteä määritelmä kollaboraatio ei ole.

2. Ei-ymmärtäminen osaksi omaa tiedon rakennusta. Miten haravoida omaa mieltä, hiljentyä ja antaa aikaa ideoiden muotoutua. Toisen kunnioittaminen mysteerinä.
3. Irtipäästämisen välttämättömyys. Oivallus siitä että pitää päästää irti, muuten kasvu ei tapahdu. Ei taideteoksen kasvu eikä opiskelijan kasvu. Läheisyyden ja etäisyyden säätely tietoisesti sekä opettaessa että ohjatessa.
4. Oman tilan varjeleminen ja oman sisäisen puutarhan hoito. Virittäytymisen, spontaanisuuden ja luovuuden viljely.
5. Löytyneet työvälitteet: tekstin käsittelyn ABC

III Tekstin käsittelyn ABC

A Dramaturginen lakana: kohtausta kerrallaan kirjataan ylös:

aika, paikka, henkilöt, toiminta, henkilösuhteet, pyrkimykset, mitä on tapahtunut, mitä tulee tapahtumaan, muutos, tilanne tiivistettynä, rönnyt, kerronta

(Lainattu Elina Snickarilta, lisätty kerronta osio)

B Keskuskuva: Central Image aiheen verbaalisen pohtimisen rinnalla.

(Lainattu Juha Jokelalta)

Taiteilija pyrkii määrittelemään tekemisensä sisäistä motiivia, karkaa toistuvasti sanoilta, koska se liittyy sanojen ohella kehoon, identiteettiin ja alitajuntaan. Aihe on jonkinlainen pyrkimys määrittellä, miten taiteilija teoksessaan asettuu muita ihmisiä ja maailmaa vastaan. (Jokela 2012)

C Kohtausanalyysi (mitä, missä, milloin, ketkä ja miten tämä kohtaus liittyy kokonaisuuteen, esitykseen) Mitä tämä kohtaus rikkoo tai rakentaa?

III Työparius sekä dramaturgin että lavastajan kanssa

VI Suzuki ensemblen yhteisenä tekniikkana sekä näyttelijän energian suuntaamisen tekniikkana.

V Viewpoints kuuntelemisen tekniikkana ja ensemblen yhteisenä kielenä

LIITE 2: ESITYSARVOSTELU SKENET.FI SIVUSTOLLA

Maailman Epäluotettavuudesta



Kuva: Mitro Härkönen

Teatterikorkeakoulun Maailman epäluotettavuudesta on näkymä epätoivoiseen mielenmaisemaan.

Maailman epäluotettavuudesta on nimensä veroinen esitys. Sen sisäinen maailma on läpeensä synkkä ja toivoton. Esitys koostuu lyhyistä, eri paikkoihin ja ihmiselämiin sijoittuvista jaksoista. On varsin osuvaa, että ohjaaja kertoo käsiohjelmassa järkyttyneensä alkuperäisen näytelmän lukemisesta.

Esitys perustuu saksalaisen **Dea Loherin** näytelmään *Viattomuus* vuodelta 2003. Esitys on ohjaajansa **Heidi Syrjäkarin** Teatterikorkeakouluun teatterinopettajan maisteriohjelman opinnäytetyö. Sen tuottamisessa on ollut mukana Kuriton Company.

Näyttämökuva on vangitseva. Skenografit **Anton Verho** ja **Kristian Palmu** ovat pienin oivalluksin rakentaneet toivottoman kauniin maailman. Osin sahalla katkottu sohva ja läpinäkyvä, tuhrainen bussipysäkki ovat pieniä epätoivon paikkoja. Näyttämän suuri takaseinä otetaan takaa valaistuna, hehkuvana käyttöön siluettien luomiseen, kun toivoa tuntuu olevan edes vähän.

Hahmoja traagisesta tragikoomiseen

Näyttelijöistä kaksi, **Absalão Narduela** ja **Horácio Guiamba**, ovat vaihtopiskelijoita Mosambikista. He esittävät vaikuttavin puheenvuoroin kahta erään eurooppalaisen satamakaupungin laitamalla piileskelevää, laittomasti maahan tullutta miestä. Selkäpiitä karmii se tapa, jolla he puhuvat hahmoissaan vakavasti kohtalosta ja siitä, mihin osaan täällä synnyttään. Varsinaisesti esityksen sisältöönhän ei liity tieto siitä, että suomi ei ole heidän äidinkieltensä, mutta vaikuttavista näyttelijäntaidoista se kertoo.

Hahmokavalkadi vaihtelee traagisesta tragikoomiseen. On **Maija Arholan** esittämä sokea, näkemisestä haaveileva tankotanssija ja **Terhi Suorlahden** tietokirjailija, joka pitää puheita humanismin merkityksettömydestä ja pimahtaa. **Juha Sääsken** roolityö omissa nuoruudenkuvitelmissaan vellovana, diabeteskuolemaan valmistautuvana vanhana kommunistinaisena on sydäntä särkevän todellinen. Kaiken yläpuolella istuu makuupussista ja saappaista rakennettu hahmo, joka edustaa sitä yhtä mahdollisuutta: hypätä pois elämästä, hyiseen mereen.

Vertauskuva masentuneen mielenmaisemasta

Esityksen maailmaan suhtautuminen realistisesti olisi uuvuttavaa. Mikään kohtalo tai hahmojen dynamiikka ei ole mahdoton, mutta toistuva kauhea kauneus voi synnyttää vastareaktion, kyvyttömyyden ottaa vastaan enää yhtään toisistaan näennäisen irtonaista, surullista ihmiskohtaloa.

Maailman epäluotettavuudesta on pikemminkin maisena kuin tarina. Se on mielenmaisema. Kaikki on lopulta näköalatonta ja toivotonta. Tältä täytyy näyttää sen mielessä, jota makuupussista rakennettu hahmo edustaa. Eräässä

kohtauksessa ihmisjoukko kokoontuu huutamaan hyppyä suunnittelevalle, että tekisi sen jo, muiden arki häiriintyy odottelusta. Väkijoukko yltyy viskomaan häiriötekijää hedelmillä. Näyttämökuva on mieletön.

Itsetuho kulkee esityksessä mukana alusta saakka, pienin ja suuremmin viittauksin ja elein. Mielessä se on monella hahmolla. Maailma painaa ja on vaikeaa jaksaa. Eniten elämässä kiinni ovat kuitenkin juuri paperittomat siirtolaiset, ja heidänkin ympärillään mereen mennään ja piikkiin kuollaan, kun muutakaan ei ole.

Maailman epäluotettavuudesta on herkkyydellä ohjattu sukellus masentuneeseen mieleen. Se on avaus siitä, miltä ihmisestä voi tuntua reunalla, kun hyppy hyytävään mereen odottaa jalkojen alla.

Tiina Vanhanen – 24.02.2014 Skenet.fi

LIITE 3: VALOKUVIA ESITYKSESTÄ



Kuva 1. Maailman Epäluotettavuudesta esitys 1.3.2014. Kuva: Anton Verho
Absalão Narduela (Elisio), Horacio Guiamba (Fadoul) ja Maija Arhola (Absoluutti)



Kuva 2. Maailman Epäluotettavuudesta esitys 1.3.2014. Juha Sääski (Rouva Sokeri)
Kuva: Anton Verho



Kuva 3. Maailman Epäluotettavuudesta esitys 1.3.2014. Juha Sääski (Rouva Sokeri), Maija Arhola (Franz) ja Terhi Suorlahti (Roosa). Kuva: Anton Verho



Kuva 4. Maailman Epäluotettavuudesta esitys 1.3.2014. Juha Sääski (Helmut)
Kuva: Anton Verho



Kuva 5. Maailman Epäluotettavuudesta esitys 1.3.2014. Terhi Suorlahti (Roosa) ja Absalão Narduela (Elisio). Kuva: Anton Verho

Kuva 6. Maailman Epäluotettavuudesta esitys 1.3.2014. Horacio Guiamba (Fadoul)





Kuva 7. Maailman Epäluotettavuudesta esitys 1.3.1014. Juha, Horacio, Absalao, Terhi ja Maija. Kuva: Anton Verho



Kuva 8. Maailman Epäluotettavuudesta esitys 1.3.2014. Maija Arhola (Absoluutti)
Kuva: Anton Verho