

# Kun materiaalina on Toinen

Dialogisuus ryhmälähtöisessä  
teatteritaiteessa ohjaajan näkökulmasta.

HANNA RYTI

*”Kohtaamisessa kukaan ei ole täysin tietämätön eikä kukaan täysin viisas” (Paulo Freire)*

# Kun materiaalina on Toinen

Dialogisuus ryhmälähtöisessä  
teatteritaiteessa ohjaajan näkökulmasta.

HANNA RYTI



Kuvaaja Kasper Nordman

TIIVISTELMÄ 3.9.2015

TEKIJÄ Hanna Ryti		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Teatteriohjeittajan maisteriohjelma	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Kun materiaalina on Toinen		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) Esim. 40 s.	
<p>TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI TYRMÄ ensi-ilta 19.8.2015, studio 4, Teatterikorkeakoulu, Dramaturgia ja ohjaus Hanna Ryti Valosuunnittelu Riikka Karjalainen, Lavalla Tuija Minkkinen, Kalle Pulkkinen ja Emilia Sinisalo.</p> <p>Taiteellinen osio on suoritettu TeaKissa <input checked="" type="checkbox"/> Taiteellinen osio on suoritettu muualla (tekijänoikeuksista on sovittu) <input type="checkbox"/></p>			
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>Opinnäytetyö sisältää taiteellisen ja kirjallisen osion. Taiteellinen osio on nimeltään Tyrmä ja se sai ensi-iltansa 19.8.2015 Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun tilassa Studio 4. Kirjallinen osio on nimeltään "Kun materiaalina on Toinen" ja se tarkastelee taiteellisen työn prosessia ohjaajan näkökulmasta dialogisuuden kontekstissa.</p> <p>Peilaan kokemustani ohjaajana ja aiheilähtöisen devisingprosessissa luodun esityksen esitysdramaturgina dialogisuusfilosofian keskeisiin teemoihin, esimerkiksi Paulo Freiren ajatuksiin (vallankumous)johtajasta ja johtajuudesta, Emmanuel Lévinasin ajatuksiin Toisesta ja Minä-subjektista sekä mm. Jean-Paul Sartren ajatuksiin Toiselle-olemisesta ja Simone de Beauvoirin ajatukseen yhteisestä nautinnosta.</p> <p>Etsin työssäni väylää aitoon kohtaamiseen esiintyjän/näyttelijän kanssa. Pohdin dialogisuuden mahdollisuuksia ohjaajantyössä, koska koen, että kohtaamiseen asettuminen on ollut itselleni hankalaa ja että varsinkin haasteiden edessä alan helposti ohjata päämäärä edellä, en tilannetta kuunnellen. Kuvailen harjoitusprosessin synnyttämiä tuntemuksiani ja yritystäni antautua dialogiin esiintyjän kanssa. Reflektoin työntilanteessa esiin nousseita ajatuksiani suhteessa valittuun toimintatapaan ja päämäärääni olla mahdollisimman kuunteleva ja tilaa antava ohjaaja.</p> <p>Kuvaan harjoitusprosessin eri vaiheita ja käytänteitä sekä esiintyjän "kokemusasiantuntijuuteen" liittyvää vaatimusta vapaudesta omaan materiaaliin suhteessa ohjaajantaiteeseen ja asemaan ryhmässä. Käsittelem ohjaajuuteen liittyviä käytänteitä suhteessa valtaan, auktoriteettiasemaan ja tottumukseen. Pohdin, mikä omista ohjaajantyön käytänteistäni liittyy todella hyväksi havaittuihin tapoihin kohdata ryhmä ja tehdä taidetta ja mikä osa taas on olemassa vain oman pienuuteni peittämiseksi ja asemani pönkittämiseksi.</p> <p>Näen ohjaajan tehtävän mahdollistajan, tukija, aukkipuhujan, katsojan ja kommentoijan tehtävänä ja mietin työssäni ohjaajan tehtävän laatua suhteessa työryhmän kokoon, luottamukseen, työilmapiiriin ja yhteiseen huumoriin. Kirjoitan auki hyvän ohjaustavan prosessikohtaisuutta, sitä, että jokaisessa prosessissa ohjaajan tehtävä on vähän erilainen. Toisissa harjoitustilanteissa riittää muutama kommentti, toisissa prosesseissa näyttelijä tarvitsee taluttajaa. Toisissa prosesseissa ohjaajalla on enemmän vastuuta ja valtaa, joissain työryhmissä demokraattinen toiminta, tilan antaminen ja ryhmän kuunteleminen on mahdollista. Dialogisuus ei onnistu ohjaajalta yksin, dialogi vaatii kaksi osapuolta, joten ohjaajan tehtävä on aina suhteessa ryhmään ja prosessiin.</p>			
<p>ASIASANAT Ohjaajuus, ohjaajantaide, ryhmä, dialogisuus.</p>			



# SISÄLLYSLUETTELO

---

JOHDANTO	9
1. TOISEN KOHTAAMISESTA	12
<i>1.1 Toinen ja ohjaajan etiikka</i>	12
<i>1.2 Kommunikaatio</i>	15
<i>1.3 Ohjaaja – vallankumousjohtaja</i>	16
<i>1.4 Katse, katsominen, katseen kohteena oleminen</i>	18
<i>1.5 Sanat – nähdyn sanoittaminen</i>	21

---

2. TYRMÄ	23
<i>2.1 Lähtökohdat</i>	23
<i>2.2 Ryhmä muotoutuu</i>	24
<i>2.3 Työskentelytavat</i>	26
<i>2.5 Dialogisuus</i>	32

---

3. LOPUKSI	40
LÄHDELUETTELO	42





## JOHDANTO

Lopputyöni sai alkunsa sattumasta. Kurssitoverini Tuija Minkkinen on mukana Kansallisteatterin kiertuenäyttämön ”Vapauden kauhu” -vankilateatteriprojektissa ja veti sen puitteissa ryhmää Kylmäkosken vankilassa. Tuija kertoi projektista usein ja jollain tapaa kaikki hänen kertomansa detaljit ja anekdootit näyttäytyivät minulle täysin valmiina kohtauksina. Jokin vankilamaailman ehdottomuudessa sai minut näkemään kertomukset näyttämöllisinä kuvina. Mielikuvat olivat erittäin visuaalisia, kuin otoksia valmiista esityksestä. Minulla oli mielessäni mm. kuva kohtauksesta, jossa on sininen valo, hiilihappojään tekemä usva ja miesvanki, joka istuu laverilla ja keskustelelee hiiren kanssa.

Tuija oli suunnitellut tekevänsä kokemuksensa pohjalta esityksen, joka on mahdollista tilata kotiin kirjemuodossa. Ajatuksena oli listata tehtäviä, jotka jollain tapaa voisivat tuoda kirjeen lukijalle kokemuksen vankilasta. Tuija kaipasi kirje-esitykseensä dramaturgiaa. Tarjouduin, mutta ehdotin, että tekisimme myös esityksen, jonka pohjana olisivat Tuijan kokemukset vankilasta. Haaveilin fiktiivisistä kohtauksista, visuaalisesta tykityksestä, tarinoista, joissa mielikuvitus ja tosi menevät sekaisin. Olin jo kehitellyt eteenpäin kohtausta vangista ja hiirestä, kohtauksessa hiiri muuttuisi naiseksi, joka on välillä äiti ja välillä rakastaja.

Vankila oli alkanut kiinnostaa minua järjestelmänä vasta Tuijan kertomusten myötä. Mieheni työskentelee vankilassa, mutta hänen kertomuksensa eivät sytyttäneet minua esityksellisessä mielessä. Nyt myös mieheni kertomukset alkoivat kiinnostaa, koska ne olivat osin ristiriitaisia Tuijan kertoman kanssa. Aloin kiinnostua kysymyksestä, minkälainen järjestelmä vankila oikeastaan on ja toisaalta minkälainen se ei ole.

Kun Tuija suostui yhteiseen esitykseen, alkoi hyvin nopeasti tuntua oudolta, että minulla oli niin vahvoja mielikuvia tulevasta esityksestä. Kyseessä olisi myös Tuijan taiteellinen lopputyö ja oli ilmiselvää, että Tuijan kokemukset vankilamaailmasta olisivat yksi keskeinen lähtökohta sen kysymyksen työstämiselle, mikä vankila on. Olisi tuntunut epäreilulta asettaa Tuija sellaiseen asemaan, että minä määrään sinisen valon ja hiilihappojään ja

Tuijan osa on esittää hiirtä, vain miesnäyttelijä puuttuu. Koin, että jos olisin toiminut edellä mainitulla tavalla, olisin oikeastaan ohittanut Tuijan kokemuksen vankilasta, vain kuvittanut omaa mielikuvaani Tuijan kertomusten pohjalta. Esiin nousi kysymys, miten tehdä esitys, jossa kaikkien taide toteutuu, kaikkien ääni tulee kuuluville, mutta ei silti jouduta tekemään taiteellisia kompromisseja.

Olen aiemminkin kohdannut kysymyksen työssäni. Vuosia sitten tein esitystä, jossa halusin kokeilla mahdollisimman fiksattua, koreografisoitua näyttelijäntyötä, joka oli sukua piirretyille. Osa näyttelijöistä ymmärsi tyyllilajin ja osasi tarjota tyyllilajiin sopivia eleitä ja asetelmallisia stillkuvia, mutta osa näyttelijöistä liikkui tavallisesti, eikä joko halunnut tai osannut ehdottaa hahmoilleen juuri minkäänlaista toimintaa. Tästä seurasi, että suurelta osin ohjaajantyöni oli koreografisoimista, saatoin ohjata esimerkiksi niin, että pyysin nostamaan kättä, siirtämään sen jälkeen päätä ja katsomaan oikealle. Työryhmän kymmenestä näyttelijästä kaksi oli suorastaan raivoissaan valitusta työtavasta. Vaikka esitys onnistui ja siitä pidettiin, oli ilmiselvää, että nämä kaksi näyttelijää eivät kokeneet päässeensä toteuttamaan itseään taiteilijoina. Taas olin saman kysymyksen äärellä. Miten pitää kiinni tyyllilajista ja taiteellisista päämääristä, ilman, että joku tulee jyrätyksi? Miten toteuttaa dialoginen prosessi, jossa ei kuitenkaan ole taiteellisia kompromisseja?

Tutkin tässä kirjallisessa työssäni, mitä tarkoittaa dialogisuus ohjaajantyössä ja miten näyttelijä/esiintyjä voisi tulla kuulluksi ilman, että ohjaaja joutuu luopumaan oikeudestaan olla ohjaaja ja tehdä ohjaajantaidetta. Peilaan taiteellisen opinnäytetyöni Tyrmä-esityksen syntyprosessia ja omia kokemuksiani mm. Kasvatusfilosofi Paulo Freiren ajatuksiin vallankumouksesta ja sen johtamisesta, Filosofi, fenomenologi Emmanuel Lévinas'n ajatuksiin Toisen ja toiseuden kohtaamisesta sekä esimerkiksi Filosofi, eksistentiaalisti Jean-Paul Sartren ajatuksiin Toiselle-olemisesta.

Etsin työssäni väylää aitoon kohtamiseen esiintyjän/näyttelijän kanssa. Pohdin dialogisuuden mahdollisuuksia ohjaajantyössä, koska koen, että kohtamiseen asettuminen on aina ollut itselleni hankalaa ja että varsinkin haasteiden edessä alan helposti ohjata täysin päämäärä edellä, en vähääkään

tilannetta kuunnellen. Koen, että tämä ei (ainakaan aina) ole ollut hedelmällinen tapa edetä ja että olen saattanut saada näyttelijän tai muun työryhmän jäsenen pikemminkin lukkoon kuin tekemään parempaa esitystä. Etsin siis tapaa olla parempi ohjaaja.

Tämän kirjallisen työni olen jakanut kahteen osaan. Ensimmäisessä osassa tarkastelen teatteriohjaajan näkökulmasta erilaisia teoreettisia lähestymistapoja dialogisuuteen. Toisessa osassa esittelen taiteellisen opinnäytetyöni, jossa teoria tuli minulle käytäntöön. Erityisesti keskityn tarkastelemaan minun ja Tuijan välistä työskentelyä.

# 1. TOISEN KOHTAAMISESTA

## *1.1 Toinen ja ohjaajan etiikka*

Jean-Luc Nancy (2010, 48) kirjoittaa mutkattomasti, että ”toiseus on sitä, että ollaan sellaisia kuin ollaan”. Pidän ajatuksesta, siitä, että toinen on joku, joka on ruumiissaan, joka on sellainen kuin on. Tällaisen mutkattomuuden tavoittaminen harjoituksissa olisi mainiota. Oma kompleksisuus kuitenkin vaikeuttaa mutkatonta suhtautumista toisiin, joten etsin vastausta kohtaamisen mutkattomuuteen myös muilta kirjoittajilta.

Tutkija Riikka Jokinen (1997, 98) kirjoittaa filosofi Emmanuel Lévinasin etiikasta yhteiskuntapolitiikan liseniaatintyössään, että se ”perustuu ajatukselle subjektin ja toisen epäsymmetriasta”. Hän kuvailee Lévinasin ajatusta niin, että kasvokkain kohtaamisessa Toinen kyseenalaistaa subjektin vapauden ja kutsuu vastuuseen. Toisen ensimmäinen sanominen on eettinen käsky ”älä tapa”. Sitä ei sanota ääneen, vaan se näkyy toisen kasvoissa. ”Kasvojen merkitystä ei voida välittää sanottuna---vaan kasvot sanomisellaan kieltävät tappamasta” (Jokinen, *ibid.*). Kyseessä ei siis ole äänen sanottu käsky, eikä se välttämättä estä toisen hengen riistämistä. Se on kuitenkin käsky, jolla Toinen on ilmaissut oikeutensa olla olemassa. Minä-subjekti on vastuussa toisesta, riippumatta siitä, onko toisella vastuuta minusta.

Mielestäni tämä Lévinasin ajatus, jota Jokinen edellä tulkitsee, on ohjaajan etiikan ytimessä. Älä tapa on perustavanlaatuinen pyyntö ja se pitää sisällään myös käskyn olla kävelemättä yli, käskyn olla tappamatta muita taiteellisessa prosessissa. Jokisen (1997, 101) mukaan Lévinas kirjoittaa tietoisuuden herättämisestä, siitä, että kun minä-subjekti kuulee eettisen käskyn älä tapa, ”subjektin egoistinen tahto korvautuu hyvällä tahdolla, vastuuna Toisen puolesta (Jokinen, *ibid.*)”. Tästä on kysymys, kun ohjaaja todella näkee näyttelijänsä ja ryhmänsä jäsenet. Tällöin ohjaaja ei syvenny pelkästään oman visionsa toteuttamiseen, vaikka se onkin keskeisellä sijalla taiteellisessa työskentelyssä – vaan kuulee ja näkee jokaisen työryhmänsä jäsenen.

Kun pohdin dialogisuutta ohjaajan työssä, pohdin ohjaajan etiikkaa. Mitä se on ja mitä se voisi olla. Kirjailija-filosofi Simone de Beauvoir puhuu anteliaisuudesta. Hän kuvaa, kuinka voimme lähestyä toisia ihmisiä käytännöllisesti ja päämääräsuuntautuneesti tai toisaalta esteettisesti. Esteettinen asenne tarkoittaa Beauvoirille iloa ja nautintoa ilman haltuunoton pyrkimystä. Samantapainen idea on myös Beauvoirin etiikan keskiössä. ”Eettinen elämä edellyttää --- että käsitämme toiset ihmiset ja heidän elämänsä riippumattomina tavoitteistamme ja pyrkimyksistämme” (Heinämaa 2005, 45). Beauvoir kirjoittaa naisesta ja miehestä ja rakastelusta, mutta ajatus on siirrettävissä teatteriharjoituksiin. Vaikka ryhmällä on yhteisenä päämääränä ensi-ilta, en voi pitää ryhmän jäseniä omien tavoitteitteni välineinä, vaan olisi suotavaa antautua yhteiseen iloon.

Kasvatustieteen tohtori Eija Mattila pohtii artikkelissaan ohjauksen etiikkaa. Hän ei tosin puhu teatteriohjaamisesta vaan sosiaaliohjaajan työstä, mutta näen eettisessä pohdinnassa yhtäläisyyksiä. Mattila lainaa Lévinasta:

*Ohjattava ei ole ”ongelma” eikä ohjaaja ole ”ratkaisu”. Vähintään kaksi asiantuntijaa hakee ratkaisuja epäsymmetrisessä dialogissa (Lévinas 1996). Näin ohjaus kunnioittaa ihmisen ainutlaatuisuutta, oma-aikaisuutta ja voimavaroja.*

Lévinas rinnastaa eettisen suhteen äidin suhteeseen syntymättömään lapseensa, koska ”eettisessä suhteessa minun ruumiini altistuu toisen vaatimukselle ilman omaa aktiivisuuttani. ”Hyvä tahto on sitä, että subjekti hyväksyy oman olemassaolonsa sisältämän vieraan elementin” (Jokinen, 1997 102). Subjektin erillisyys ja yhteys Toisen kanssa tapahtuu yhtä aikaa. Tämä kuvaa mielestäni oivallisesti myös taiteellista prosessia ryhmässä. Ohjaajan täytyy pystyä sisällyttämään visioonsa koko työryhmänsä. Oma näkemys ja erillisyys muiden mahdollisista näkemyksistä on olemassa samanaikaisesti yhteyden ja kasvokkain olemisen kanssa. Jokaisen on tultava kuulluksi.

*”Kysymys saattaakin siis olla siitä, että jokaisen näkökulma tai puheenvuoro on hyväksyttävä niin sanotusti ”perimmäiseksi” – ei yhtä*

*hyväksi, oikeaksi tai todeksi vaan ennemminkin yhtä välttämättömäksi kuulla ja kuunnella.”* (Jokinen 1997, 136)

Lévinasin mukaan todellisuus rakentuu kohtaamisesta. Ihmisen on siis tärkeintä nähdä, kuunnella ja antautua dialogiin. Mutta miten tämä suhteutuu taiteelliseen päämäärään, tinkimättömyyteen, mitä taiteellisen päämäärän saavuttaminen vaatii? Lévinasin etiikassa on keskeistä se, että Toisen etua pitäisi pitää omaa etua tärkeämpänä (Jokinen 1997 123), asettaa Toinen etusijalle, mutta kuinka arvioida taiteen etu? Voiko taide todella olla kohtaamista?

Teatteritaide perustuu rakenteille ja on siinä mielessä totaalista. Näyttämöteoksen tekeminen vaatii tilaa, markkinointia, tuotantoa, joko kunnallista rahoitusta tai apurahojen hakemista säätiöiltä tai valtiolta. Teatterin tekemisen prosessi perustuu niin ikään (ainakin useimmiten) tietyille rooleille; ohjaaja näyttelijä, lavastaja, valosuunnittelija jne. Valta-asetelmat ovat olemassa näissä rakenteissa. Teoksen luominen on aina suhteessa edellä mainittuihin rakenteisiin sekä oman rakenteen luomista. Esityksen dramaturgia on rakenne, joka kannattelee kokonaisuutta. Esitys toimii tietynlaisella logiikalla, omien esitysprosessissa syntyneiden lainalaisuuksiensa mukaan. Kaikki taiteelliset interventiot, esitykset ja muodot pitävät sisällään rakenteita, joihin kietoutuu hierarkioita, ne ovat siis myös valtarakenteita. Tässä mielessä todellinen kohtaaminen taiteen kontekstissa on rajoittunutta. Koen, että taiteella on oikeus omalakisuuuteen, kompromissittomuuteen, omasta rakenteesta kiinni pitämiseen – muuten se ei olisi taidetta - kyse on siitä, miten kohdata taiteen rakenteen sisällä.

Jos nojaa ajatukseen siitä, että jokaisen näkökulma on ”perimmäinen” ja antautuminen kohtaamiseen tärkeintä, pitäisin olennaisena mahdollisuutta keskusteluun ainakin ennen varsinaisten harjoitusten alkua. Asioiden sanoittaminen, valtarakenteiden ääneen lausuminen ja työskentelytapojen etukäteen auki puhuminen voisivat liennyttää kuilua taiteen ehdottomuuden ja toimijoiden dialogin välillä.

## 1.2 *Kommunikaatio*

Freiren mukaan ajattelu tapahtuu juuri kommunikaatiossa (Freire 2005, 82). Freire puhuu opettajasta ja oppilaista, mutta opettaja-sanana voisi korvata ohjaajalla ja oppilaat työryhmällä; ”Ohjaaja ei voi ajatella työryhmänsä puolesta, eikä hän voi tyrkyttää heille ajatteluaan. Aito ajattelu, joka ottaa todellisuuden vakavasti, tapahtuu kommunikaatiossa, ei eristyksessä norsunluutornissa.” (Freire, *ibid.*)

Freire puhuu paljon maailman muuttamisesta ja vallankumouksesta. Hänelle tämä puhe on konkreettista, koska hänen pedagogiikkansa sijoittuu Etelä-Amerikan tilanteeseen 1970-luvulla, jolloin lukutaidottomat maatyöläiset olivat suoranaisia orjia. Freire puhuikin paljon sorrosta ja sorretuista, päämääränä oli todellakin vapauttaa ihmiset orjuudesta. Minulle Freiren puhe toimii myös symbolisella tasolla. Freire (2005, 97) kirjoittaa, että ihmiset muuttavat maailmaa sanomalla, nimeämällä sen. Minulle tässä on teatterin ydin. Me ryhmässä nimeämme maailman ja sitä kautta haemme yhteyttä todellisuuteen. Me teemme näkyväksi havaitsemiamme asioita. Esimerkiksi Tyrmä-produktiossa avasimme katsojille vankilamaailmaa ja sen merkityksiä. Toisaalta nimeäminen liittyy myös työryhmän työskentelyyn, siihen, että lausutaan ääneen työskentelytavat, työroolit ja päämäärät. Minulle nimeämisestä ovat siis puhuminen ja näkyväksi tekeminen. Freirelle nimeämisen ele on dialogin ytimessä; ”Dialogi on eksistentiaalinen välttämättömyys” (Freire, *ibid.*).

*”Dialogissa kohdanneiden osapuolten yhdistetty reflektio ja toiminta kohdistuu maailmaan, jota halutaan muuttaa ja inhimillistää, ei sitä voida pelkistää yhden ihmisen ajatuksiksi, jotka hän ”tallettaa” toisiin. Dialogi ei myöskään voi olla pelkkää keskustelun osapuolten ”kulutettavaksi” tarkoitettujen ajatusten vaihtoa. Se ei voi myöskään olla vihamielistä, poleemista väittelyä sellaisten ihmisten välillä, jotka eivät ole sitoutuneet maailman nimeämiseen eivätkä totuuden etsintään vaan ovat pikemminkin julistamassa omaa totuuttaan. Koska dialogi on yhteyttä niiden välillä, jotka nimeävät maailmaa, se ei voi olla tilanne, jossa jotkut nimeävät toisten puolesta.”* (Freire 2005, 97.)

Ohjaaja ei siis freireläisittäin voi asettua asemaan, jossa hän nimeää maailman muiden puolesta, se on tehtävä yhdessä, jotta maailmasta tulee yhteinen. Freiren mukaan dialogia ei voi ilman rakkautta. Hän kuvaa, kuinka rakkaus tarkoittaa sekä dialogin perusta, että dialogia itsessään (Freire 2005, 98). Freire korostaa, että dialogia ei voi olla myöskään ilman uskoa. Dialoginen ihminen uskoo toiseen ihmiseen jo ennen kuin he kohtaavat kasvokkain (Freire 2005, 99). Ja toisaalta ”Ilman uskoa ihmiseen dialogi on farssi, joka ennen pitkää vääjäämättä vajoaa holhoavaksi manipulaatioksi (Freire mts. 100)”. Ohjaajan on uskottava ja luotettava työryhmäänsä, jotta todellinen kommunikaatio on mahdollista.

### ***1.3 Ohjaaja – vallankumousjohtaja***

Ajattelen ohjaajuutta mahdollistajan, tukijan, aukipuhujan, katsojan ja kommentoijan tehtävänä. Joskus ohjaaja vain luo puitteet ja sanoo muutaman kommentin, joskus hän suorastaan taluttaa näyttelijää. Ohjaajalla on vastuu kokonaistilanteesta, työskentelyilmapiiristä ja siitä, että kaikki ryhmän jäsenet tietävät missä mennään ja mikä on heidän tehtävänsä prosessissa. Joissain prosesseissa ohjaajan pitää kantaa enemmän vastuuta ja sitä kautta käyttää valtaa, joissain prosesseissa demokraattisempi toiminta on mahdollista.

Koska Freire puhuu konkreettisesta vallankumouksesta, hän puhuu myös vallankumousjohtajasta. Hyvä ohjaaja voisi rinnastua tähän vallankumousjohtajan oikeamieliseen ja vahvaan hahmoon siinä mielessä, että päämäärä on yhteinen, sisällöt ja keinot on puhuttu auki tai jopa sovittu yhdessä, mutta yksi johtaa joukkoa. Ohjaaja on etujoukossa, johtamassa porukkaansa kohti päämäärää, joka pitää sisällään esityksen, suhteen yleisöön ja yhteiskuntaan, kommunikaation ja esityksen herättämät kysymykset sekä sen, miten esitys mahdollisesti muuttaa maailmaa tai ainakin yksilöä, joka on käynyt katsomassa valmiin esityksen.

Freire (2005, 182) kuvaa, kuinka ”kumppaneina he pitävät toisiaan yhdenvertaisina”, mutta korostaa, että dialogisuus ei tarkoita sitä, ettei dialogissa olisi sijaa johtajuudelle. Johtajilla on freiren mukaan perustavanlaatuinen ja korvaamaton rooli, mutta he eivät alista eivätkä



manipuloi. (Freire 2005, 186-187). Tämä on mielestäni erittäin tärkeä seikka, joka hyvin usein dialogisuudesta puhuttaessa ohitetaan. Dialogisuus EI tarkoita sitä, että kaikesta pitää päättää demokraattisesti tai sitä, että kaikkien pitäisi toimia samalla tasolla kuin muiden. Ryhmässä on erilaisia rooleja ja asemia. Dialogisuus ei tarkoita, etteikö omaa mielipidettään saisi sanoa ääneen tai etteikö voisi olla suorasanaainenkin. Dialogisuuden ytimessä on kumppanuus ja kuunteleminen, ei tasapäistäminen.

*”Dialogisen toiminnan ominaispiirteenä on yhteistyö, jota voi olla ainoastaan tasavertaisten subjektien kesken, vaikka he saattavatkin toimia eri tasoilla ja heillä voi siten olla erilainen vastuu toiminnasta”.* (Freire 2005, 187)

Auktoriteetti ja autoritäärisyys eivät ole sama asia. Vapaus ja auktoriteetti ovat olemassa suhteessa toisiinsa. Ristiriita vapauden kanssa vältetään niin, että auktoriteetti rakastaa vapautta. Voi olla auktoriteettiasemassa ja silti antaa tilaa muille, antautua dialogiin, esimerkiksi luomalla raamit, joiden sisällä toimitaan. Freire kuvaa, kuinka järjestäytyminen vaatii sekä auktoriteettia että vapautta. (Freire 2005, 198). Tässä Freire vastaa kysymykseeni siitä, voiko (rakenteille rakentuva) taide oikeastaan olla kohtaamista. Kyllä voi, koska valta ja vapaus ovat suhteessa toisiinsa, toista ei ole ilman toista. Dialogisessa teoriassa yhteys on keskeisellä sijalla. Kuten Freire (2005, 190) kirjoittaa, yhteys synnyttää yhteistyötä, ”joka sulauttaa kansan ja johtajat”.

Freire (2005, 166-169) puhuu myös henkilökohtaisen menestymisen halusta, jota hän pitää eliitin manipulaation välineenä. Täytyy jälleen muistaa, että Freire puhuu todellisesta vallankumouksesta, siitä termit, mutta ajatus sopii yhtä hyvin kuvaamaan sitä, miten työryhmän yhteinen päämäärä hajoaa, jos työskentelyn keskeiseksi tavoitteeksi nouseekin kunkin tarve onnistua yksilönä. Freire kuvaa, kuinka porvarillinen henkilökohtaisen menestymisen tarve hajottaa ”sorretut ryhmiksi yksilöitä, jotka toivovat saavansa itselleen joitain lisäetuja”. Yhteinen päämäärä siis pirstaloituu jokaisen yksilölliseksi tarpeeksi onnistua.

Jos ohjaaja (tai joku muu taiteellisen prosessin jäsen) lähtee tekemään esitystä ainoana päämääränään oma onnistuminen (joka on eri asia kuin ryhmän onnistuminen), on hyvän esityksen synnyttäminen työläämpää. Kohtaamista ei tapahdu, jos mieli on koko ajan lopputuloksessa, eikä prosessissa, kohtaamisessa. Jos prosessi on epäonnistunut, on paljon vaikeampaa saada aikaan hyvä, onnistunut esitys, joka elää ja hengittää, koska työryhmä on se, joka saa esityksen eloon. Ohjaaja ei tee yksin mitään. Vallankumousjohtaja ei voi olla olemassa ilman kansaa eikä ohjaaja ilman työryhmäänsä.

Tein 2000-luvun alussa esityksen, jonka loppukohtaus oli maailmanlopun kuva, jonka keskellä yksi lähes hengissä selvinnyt konttaa. Tätä konttaajaa näyttellyt henkilö sanoi minulle pariinkin otteeseen, että kohtaus tuntuu hänestä epämukavalta, eikä hän oikein löydä siihen tulokulmaa. Itse olin ohjaajana sitä mieltä, että kohtaus toimii oikein hyvin eikä sitä ole syytä muuttaa. Kannustin näyttelijää vain konttaamaan ja kakomaan, kuten oli sovittu. Yleisö piti esityksestä, myös sen loppukohtauksesta ja koin onnistuneen ohjaajana. Jälkikäteen palautekeskustelussa kävi ilmi, että näyttelijä oli ollut todella musertunut siitä, että joutui tekemään kohtauksen niin kuin tehtiin ja että hän oli hävennyt kohtausta ja hänen päällimmäinen kokemuksensa oli, että esiintyminen oli kamalaa ja hän oli huono. Tämä on mielestäni esimerkki tilanteesta, jossa ohjaaja on tähdännyt vain omaan onnistumiseensa eikä ole piitannut ryhmän onnistumisen tunteesta. Tällainen kokemus voi vähitellen vähintäänkin syödä työskentelyilmapiiriä ja sitä kautta vaikuttaa myös valmiin esityksen onnistumiseen.

#### ***1.4 Katse, katsominen, katseen kohteena oleminen***

Janne Seppänen pohtii teoksessaan ”Katseen voima” katsomista ja visuaalista kuvastoa. Hän analysoi kiinnostavasti filosofi Jean-Paul Sartren ajatusta katsottuna olemisen tunteesta.

*”Katsottuna olemisen tunne ei siis edellytä ehdotonta varmuutta, että joku tietty fyysinen ihminen näkee minut. Silti minuun suuntautuu ”katse”, jonka*

*otan huomioon käyttäytymisessäni. Vaikka tällainen katse ei olisikaan kenenkään silmissä, sillä on silti haltija, jota Sartre kuvaa sanalla Toinen. --- Sartren mukaan yksi tietoisuuteemme kuuluva piirre on oleminen-Toiselle. Toinen on välttämätön ehto sille, että voin ylipäänsä tulla tietoiseksi itsestäni.---Toisen läsnäolo herättää itsetietoisuuden.” (Seppänen 2001, 111-112)*

Kiinnostavalla tavalla Sartre kuvaa, kuinka teatteriharjoitusten tilanne on läsnä hyvin tiiviisti koko ajan ihmiselämässä. Ihminen tulee tietoiseksi itsestään, kun hän joko on tai kuvittelee olevansa katseen kohteena. Toki tämä itsetietoisuuden mekanismi on toisilla paljon vahvempi kuin toisilla ja ehkäpä näyttelijän ammattitaitoon kuuluu häivyttää tietoisuutta katseen kohteena olemisesta tai vaihtoehtoisesti löytää katseenkohteena olemisesta nautintoa.

Eriyisen kiinnostavaa on se, että vaikka mekanismi on välttämätön, Seppänen tulkitsee sen myös traagiseksi. Subjektin olemassa olo on riippuvaista Toisen objektina olosta;

*”Toisen katse orjuuttaa ja rajoittaa olemistani ja saattaa herättää myös häpeän tunteita. ”Sartre kirjoittaa, kuinka häpeä on häpeää itsestä, se on sen tosiasian tunnistamista, että minä todellakin olen Toisen arvioivan katseen objekti.”” (Seppänen 2001, 112)*

Sartren ajatukset katseen kohteena olemisesta rinnastuvat Foucaultin ajatukseen siitä, että ihminen sisäistää valvovan silmän ja asettuu näin vapaaehtoisesti vallitsevaan normiin, ihmisestä tulee siis koneiston osa (Foucault 2005).

Foucaultin yhteiskuntakritiikissä ihmisten välinen todellisuus näyttäytyy hyvin raadollisena, mutta pidän katsetta ja kahteen kohteena olemista myös hyvin luonnollisena ihmisten välisenä kommunikaationa. Kysymys on kaikesta siitä, minkälainen katse Toiseen suunnataan ja miten Toinen sen kokee. Teatterin todellisuudessa näyttelijä ja esiintyjä asettuvat lavalle tietoisena siitä, että heitä tullaan katsomaan. Ensin heitä katsoo ohjaaja ja sen jälkeen yleisö. Kuten sanottua, pidän olennaisena sitä, miten ohjaaja katsoo. Maaria Rantanen (2006, 161-162) korostaa väitöskirjassaan luottamussuhdetta. Hän

kirjoittaa, että jos näyttelijällä ei ole luottamusta ohjaajaan voi katsottavaksi asettautuminen olla vaikeaa.

Pohdin seminaarityössäni sitä, miten ohjaaja luo työskentelyilmapiiriä. Haastattelin näyttelijöitä heidän kokemuksistaan ja myös siinä yhteydessä nousi esiin katse.

*“Ei se katse sinänsä, se liittyy siihen, miten se ilmapiiri ylipäättään on luotu ja siihen liittyy kaikki elekieli ja se, miten sitä sanallista palautetta jotenkin annostelee. Kyllä se aina, vaikka tuttukin ihminen olis katsomassa, niin siinä on aina tietynlainen paine, vaikka olis kuinka rento tilanne. Se on hyvä paine myös, koska se saa tekemään asioita. Välillä on tosi kaksijakonen suhtautuminen siihen, että se on hyvä asia, mutta stressaava joskus, siinä jotenkin tasapainottelee. Mut ehkä laittaa ne isommat paineet sivuun, kun on tehny niin pitkään. Se liittyy siihen yleiseen ilmapiiriin, että jos se katse on kauheen sellanen kriittinen tai negatiivinen niin sitten se voi hankaloittaa sitä tekemistä, ja sit se tunnelma vaikuttaa ja myös jos kehon kieli kertoo jotain muuta kuin sanallistetaan tai ei sanallisteta ollenkaan.(N2)” (Ryti 2014, 13)*

Seminaarityössäni näyttelijöiden haastatteluissa korostui rennon ilmapiirin varmistaminen. Näyttelijät kokivat, että katsominen on selkeästi vallankäyttöä ja jos valta-asemaa korostetaan, se voi viedä pohjaa luottamukselta ja halukkuudelta asettua katsottavaksi.

*“Sauerin perhe-malliksi nimeämässä mallissa kieli on kannustavaa ja tila yhteinen (Sauer 2005, 168-170). Jos näyttämötoimintaa vertaa (hyvään) perheeseen voisi ohjaajan katsetta ehkä verrata vanhemman lapseensa suuntaamaa katsetta - - - lempeää, rakastavaa ja hyväksyvää katsetta.” (Ryti 2014, 15)*

Sosiologi Georg Simmel tarkastelee kahden subjektin kohtaamista katseiden vaihtamisen aktissa. Hänelle katseiden vaihtamisessa ihmisen tunnistavat ja tunnustavat toisensa. Kun katseet kohtaavat, molemmat osapuolet sekä saavat että antavat, katsoessaan katsoja paljastaa itsensä. (Seppänen 2001, 100-101.) Ohjaajana juuri tämä kiinnostaa minua ja tunnistan tämän. Joskus näyttelijän

katsominen ujostuttaa minua. Valta-asemaan asettuminen ja katsojaksi siirtyminen ei kaikissa tilanteissa ole mutkatonta ja läsnä on myös itsensä paljastaminen. Katsoessani paljastan – tai siltä se tuntuu – sisimpääni. Myös Simmel ajattelee, että ”kasvot tarjoavat tien toisen ihmisen sisäiseen perustaan” (Seppänen, *ibid.*).

Simmel argumentoi, että katse luo paitsi vuorovaikutusta myös vuorovaikutuksessa olevien minuutta, subjektiutta (Seppänen, *ibid.*). Tämä on kiinnostavaa teatteriharjoitusten kontekstissa. Tapa katsoa ja olla katsekontaktissa luo minua ohjaajana ja näyttelijää näyttelijänä – kontaktissa syntyy tapamme olla ja toimia harjoituksissa. Pidänkin itselleni tärkeänä tapana kehittyä ohjaajana mennä ujoutta ja epämukavuutta kohti, antautua sisimpäni paljastamiseen. Kun epämukavuus väistyy, katse kirkastuu. Huomio siirtyy epämukavuudesta antautumiseen, kohtaamiseen.

Nancy (2010, 60) kirjoittaa ruumiillisuudesta ja ruumiissa olemisesta ja toteaa, että ”ruumiin näkemisessä näkö itse venyy ja väljentyy”. Nancy mukaan ruumista ei voida tajuta yhdellä katseella, eikä katse voi käsittää aspektien kokonaisuutta. Näkeminen on Nancyille ”fragmentaalista, fraktaalista ja pimentyvää”. ”Sitä paitsi ruumiin näkee joku toinen ruumis”, hän toteaa. Nancy ajatus on siinä mielessä olennainen, että ei pidä harhautua määrittelemään näyttelijää tai luulemaan, että katsominen antaa aukotonta tietoa, silloin tulee nostaneeksi itsensä muiden yläpuolelle. Olennaista ohjaajan katseessa on katsoa tarkasti lavaa/tapahtumapaikkaa ja sen tapahtumia, ei arvioida ihmisiä tai edes kuvitella, että pystyisi siihen – muiden arvostelu ei ole ohjaajan tehtävä, kohti päämäärää auttaminen on.

### ***1.5 Sanat – nähdyn sanoittaminen***

Yksi vaikeimmista tehtävistä ohjaajana on sanoittaa se, mitä on nähnyt ja varsinkin se, mitä haluaisi nähdä – siis palautteen antaminen. Janne Seppänen (2001, 37) kirjoittaa ”kieli --- tihkuu ihmiseen ja ihmisestä ulos aistimellisuuden koko kirjon läpi. Sanat tuntuvat, kuuluvat, maistuvat, näkyvät”. Tulkitsen Seppäsen tekstiä niin, että sana ei ole ainoastaan jotakin, joka sanotaan ja tulkitaan, vaan valitut sanat, sanamuodot ja tapa sanoa osuvat ihmiseen, palautteen vastaanottajaan ja luovat ilmapiiriä. Liikaa ei pidä varoa ja ammattilaisilla on varmasti ammattilaisen paksu nahka, mutta

pidän tärkeänä sitä, että ohjaaja pyrkii sanoittamaan näkemänsä ja hakemansa eettisesti. Ei palvele myöskään päämäärää, jos onnistuu saamaan näyttelijän lukkoon. Sanat ja ilmaisut luovat harjoitusten todellisuutta.

Palautetta ei anneta myöskään pelkästään sanoin. Keho, läsnäolon tapa ja katse ovat palautteen antamista. Martin Buberin (1999) mukaan dialogi alkaa kääntymisestä toista kohden, intentiosta. Dialogi tapahtuu (myös) katseena, kehollisena asenteena ja asentona, energiana ja dynamiikkana. Ei siis ole samantekevää, minkälainen on ohjaajan kehollinen viesti, vaikka sanat olisivatkin taiten aseteltuja.

Itse olen saanut joskus palautetta siitä, että olen pelottava hahmo, varsinkin kun puhun isolle joukolle. Vaikka tarkoitus ei ole koskaan ollut olla pelottava tai autoritäärinen, voi reilun äänen käyttäminen ja kiivas puhetahti antaa väärän viestin. Jos vain luettelee asiat paperista tiukasti kovaan ääneen, ei antaudu kohtaamiseen tai ainakaan anna viestiä, että olisi valmis kohtaamaan.

Anu Koskinen (2013, 177-178) kuvaa väitöskirjassaan, kuinka autoritäärisessä ohjauksessa näyttelijä saattaa pyrkiä esittämään ohjaajalle näyttelevänsä oikein. Tällöin ohjaaja ei luo näyttelijälle suotuisia työolosuhteita vaan pikemminkin työnteon esteitä. Jos tilanne on sellainen, että näyttelijä esittää tekevänsä töitä suojellakseen itseään, paras mahdollinen tulos tuskin toteutuu. Siksi olisi äärimmäisen tärkeää pitää huoli siitä, minkälaisena ohjaaja työryhmälle näyttäytyy. Korostan jälleen, että auktoriteetti ja autoritäärinen eivät ole samoja asioita. Voi huoletta olla ohjaajan asemassa ja silti antaa tilaa esimerkiksi kysymyksille palautteesta. Aina sekään ei ole itsestäänselvyys.

Olen nyt käsitellyt dialogisuutta ohjaajan näkökulmasta eri teoreetikkoihin tukien. Nyt siirryn käsittelemään taiteellista opinnäytetyötäni Tyrmäproduktiota, jossa pyrin dialogiseen suhteeseen työryhmäni kanssa.

## 2. TYRMÄ

### *2.1 Lähtökohdat*

Lopputyöni sai alkunsa kurssitoverini Tuija Minkkisen kokemuksista vankilamaailmasta. Innostuin mielikuvista, joita Tuijan kokemukset synnyttivät. Näin valmiita, voimakkaan visuaalisia näyttämökuvia ja paloin halusta päästä toteuttamaan niitä. Tuija oli suunnitellut tekevänsä kirjeesityksen, johon kaipasi dramaturgiaa. Tarjouduin, mutta ehdotin, että tekisimme myös esityksen, jonka pohjana olisivat Tuijan kokemukset vankilasta. Kirje-esitys jäi sittemmin kokonaan, kun aloimme työstää näyttämöteosta.

Alun perin ideana oli nimenomaan tehdä esitys vankilan maailmasta ja vangeista Tuijan kertomusten pohjalta. Minua sytyttivät erityisesti kuvaukset totalitaarisesta järjestelmästä, jossa vangilta tapetaan kukatkin sellistä. Kun esityksen suunnitteluvaihe oli käsillä, kävin katsomassa Tuijan ja vankien tekemän esityksen, jossa vangit mm. kertoivat elämästään. Aloin tuntea tarvetta tutustua vankilainstituutioon muutenkin kun Tuijan kautta. Tarpeeseen oli myös käytännön syy; Tuijalla oli vaitiolovelvollisuus, joten kaikkea hänen kokemaansa ei ollut mahdollista ottaa materiaaliksi esitykseen.

Teimme lopulta mittavan taustatyön työryhmässä. Minä, Tuija ja Kalle Pulkkinen haastattelimme useita ihmisiä, luimme vankilainstituutiosta monista eri näkökulmista, luimme kirjallisuutta häpeästä, joka nousi haastateltavien puheenvuoroissa keskeiseksi teemaksi ja vierailimme vankiloissa.

Vaikka keräsimme muutakin materiaalia, läpi harjoitusprosessin kulki silti mielessäni kysymys, kuinka käyttää Tuijan kokemusta materiaalina ilman, että kävelen hänen ylitseen. Miten ottaa toisen kokemus ja hänen olemuksensa materiaaliksi ilman, että hän alistuu pelkäksi esityksen raaka-aineeksi ja hukkaa äänensä, mutta toisaalta ilman, että joudun tekemään taiteellisia kompromisseja sen suhteen, mitä haluaisin nähdä lavalla? Sama kysymys toistui muidenkin työryhmän jäsenten kohdalla, kun esitysmateriaaliksi alkoivat nousta (ainakin implisiittisesti) henkilökohtaiset

elämäntilanteet ja lapsuuden kokemukset. Päätin pyrkiä prosessissa mahdollisimman suureen dialogisuuteen ja lausuin tämän päämääräni myös ääneen. Halusin kokeilla, minkälaisen prosessin tuottaa mahdollisimman tilaa antava ja kuunteleva ohjaaja.

Olen jo aiemmin ollut kiinnostunut kysymyksestä, miten teatteritaiteessa voisi toteutua koko työryhmän taide, niin, ettei kukaan joudu luopumaan päämäärästään kuitenkin niin, ettei jouduttaisi tekemään taiteellisia kompromisseja. Tämän prosessin lähtökohdissa korostui kysymys siitä, miten kaikkien ääni on mahdollista tulla kuuluviin ilman, että joudutaan vesittämään taiteellisia päämääriä. Olen kiinnostunut ohjaajan roolista myös sitä taustaa vasten, että useat ohjaajaopiskelijat ovat keskusteluissa kokeneet, että ohjaajan rooli on ainoa teatteriproduktioiden rooleista, jonka olemassaolon oikeutusta jatkuvasti kyseenalaistetaan. Ohjaaja koetaan varsinkin näyttelijäopiskelijoiden taholta usein pikemminkin rajoitteena kuin mahdollistajana.

Käsittelen tässä kirjallisessa työssäni kokemustani dialogisuudesta Tyrmäproduktion ohjaajana. En arvioi omaa tai muiden toimintaa oikein-väärin akselilla, vaan pikemminkin yritän hahmottaa vaikeuksia, joita dialogisuuden toteuttamiseen liittyi. Vaikeudet olivat enemmänkin omia sisäisiä esteitäni kuin mitään konkreettisia hankaluuksia. Reflektoin omaa ajattelua ja toimintatapojani suhteessa tapahtuneeseen ja erityisesti Tuijan asemaan kokemusasiantuntijana. Koska näkökulmani on ohjaajan näkökulma, en pyri arvioimaan muiden antautumista dialogiin tai panosta dialogisuuden toteutumiseen vaan pohdin yksinomaan omaa asemaani dialogin mahdollistajana.

## ***2.2 Ryhmä muotoutuu***

Kun oli selvää, että tulemme toteuttamaan esityksen, aloimme pohtia työryhmää. Halusimme fyysisen miesesiintyjän, koska alkuperäinen ajatuksemme oli tehdä ruumiillinen vain vähän puhetta sisältävä esitys. Olimme kiinnostuneita siitä, miten vankilassa olemisen, järjestelmän totaalisuus, näkyy ruumiissa. Myös mielikuva vankilakundista oli vahva, ei varmaankaan vähiten siksi, että Tuija oli työskennellyt nimenomaan miesten



kanssa. Kysyimme tanssilla opiskelevaa Kalle Pulkkista mukaan ja hän oli kiinnostunut. Kolmatta esiintyjää etsittiin pitkään. Tähtäimessä oli miesnäyttelijä, mutta aikataulut sopivat huonosti kaikille ehdokkaille. Lopulta luovuimme ajatuksesta ja päädyimme tekemään esityksen, jossa on kaksi esiintyjää. Riikka Karjalainen tuli valosuunnittelijaksi varsin varhaisessa vaiheessa, eli ryhmä oli koossa jo alkuvuodesta, kun suunniteltu ensi-ilta oli elokuun puolivälissä.

Aloitimme varsinaiset harjoitukset toukokuun puolivälissä. Ennen sitä meillä oli muutama tapaaminen, joissa pohdimme esityksen lähtökohtia ja tematiikkaa. Puhuimme Tuijan kokemuksista ja siitä, mitä ne meissä herättävät. Toukokuun aikana kävimme myös tutustumassa Vantaan vankilaan ja Hämeenlinnan vankilaan. Haastattelimme vankilapastoria, vankilan johtajaa, rikosseuraamusesimiestä ja kahta vankilassa istunutta henkilöä. Luimme Foucaultia, vangin filosofiaa ja muuta vankilainstituutiota käsittelevää kirjallisuutta. Keskustelimme paljon ja ideoimme mahdollisia kohtauksia.

Tuijan kanssa tapasimme useammin ja keskustelimme enemmän kuin muun ryhmän kanssa. Emme olleet aiemmin työskennelleet yhdessä ja aistin tiettyä epäluottamusta. Tuija olisi halunnut lyödä lukkoon asioita ja tietää, mitä kohti ollaan menossa. Ymmärsin toki tarpeen, ja ehkä läsnä oli myös pelko siitä, etten osaa antaa tilaa hänen mielipiteilleen ja kokemuksilleen. Itse halusin pitää asiat mahdollisimman auki ja makustella vaihtoehtoja, enkä halunnut tehdä mitään päätöksiä ilman koko ryhmää. Tilanne helpottui heti, kun koko ryhmä alkoi kokoontua ja puhe oli intuitiivista ja vapaata. Luottamus ja ryhmähenki rakentuivat nopeasti kuin itsestään. Tähän vaikutti varmasti se, että aika nopeasti vankiloiden todellisuus ja lainalaisuudet alkoivat vertautua paitsi luettuun kirjallisuuteen ja teoriaan myös meidän omiin kokemuksiimme. Tuntui välttämättömältä ymmärtää luettua ja haastateltavien kertomuksia omien kokemusten kautta.

Esitys alkoi muotoutua ensin mielikuvissa ja puheissa ja sitten myös konkreettisesti näyttämöllä, kirjoitin tekstiä keskustelujen ja harjoitusten pohjalta. Oli yhä selvempää, että esitys ei missään nimessä ole fiktio, eikä se kuvita Tuijan vankilakokemuksia vaan se muotoutuu ryhmän näköiseksi

prosessissa, joka onkin yllättäen hyvin henkilökohtainen. Olin täysin unohtanut valmiit kuvat, joissa hiilihappojää höyryää, mikä oli varmasti prosessin kannalta hyvä.

Taustamateriaalin ja keskustelujemme myötä häpeä ja arvottomuuden kokemukset nousivat keskeisiksi teemoiksi ja puhuimme työryhmässä paljon mm. terapiakokemuksistamme, lapsuudestamme ja muista sellaisista asioista, jotka rinnastuivat jollain tapaa ns. ”perusvangin” elämäkokemuksiin. Etsimme omasta tunnemaastostamme sellaisia kohtia, jotka jollain tapaa voisivat resonoida vangin kokemuksen kanssa. Toisen ymmärtäminen palautuu itseen, omiin kokemuksiin ja etsimme dialogia oman elämämme ja vankien elämän välillä. Pohdimme sitä, miksi meistä ei tullut rikollisia vaan ihmisiä, jotka nyt kiinnostuneena tekevät esitystä vankilamaailmasta.

### ***2.3 Työskentelytavat***

Se, että harjoitukset sijoittuivat toukokuun loppuun vaikutti paljon harjoitustyyliin. Koko työryhmä oli toukokuussa kevään töistä väsynyt, energiat olivat alhaalla ja kaikki olisivat jo halunneet olla lomalla. Pidimme lyhyitä harjoituksia ja pitkiä taukoja. Vetelehdimme ja juorusimme, välillä kokeilimme asioita, mutta sitten taas eksyimme sivupoluille juttelemaan. Harjoitusrytmi oli löysä ja väljä. Kaikissa produktionissa sellainen ei sopisi, mutta nyt koko ryhmä tuntui olevan löysän teotavan tarpeessa. Puhuimme vähintään yhtä paljon tai enemmänkin kuin varsinaisesti harjoittelimme.

Tämä verkkainen rentous ryhmäytti porukan kuin vahingossa. Syntyi oma tapa olla ja luottaa muihin ryhmän jäseniin. Hihiteltiin huonoille jutuille ja sille, että ei tehdä mitään. Neljän hengen ryhmässä sekään ei haitannut, että lähes poikkeuksetta joku oli myöhässä. Asia toki vaati sen, että sanottiin ääneen, että olemme nyt hieman laiskoja ja kysyttiin ryhmän jäseniltä, vaivaako se jotakuta, ettemme ole kovin tehokkaita. Olisi varmasti luonut jännitteitä, jos joukossa olisi ollut joku, joka olisi tarvinnut itselleen aktiivisempaa työskentelyä ja tiiviimpää rytmiä.

Toki olimme koko ajan matkalla päämäärämme, esitykseen. Kokeilimme kirjoittamiani kohtauksia, luimme tekstiä, jota olin tuottanut harjoitusten pohjalta ja teimme jopa kaksi läpikävelyä sillä tekstillä, mikä oli siinä vaiheessa olemassa. Kokeilimme näyttämökuvaa, ripustimme kattoon lakanan, joka jäi myös valmiiseen esitykseen. Kokeilimme ja työstimme ideaamme häpeäkopista. Saimme jo keväällä harjoituksiin ensimmäisen prototyypin häpeäkopista, mikä oli hienoa, koska kopista oli muotoutumassa dramaturgisesti tärkeä elementti. Lopulta lähes kaikki näyttämöelementit olivat olemassa loppukevästä. Kesällä kirjoitin kolme uutta kohtausta ja muutin kohtausjärjestystä, mutta pääosin keväällä luotu materiaali oli se, minkä varaan esitys rakentui.

### **Esityskäsikirjoitus**

Esityskäsikirjoitus syntyi orgaanisesti, dialogissa koko ryhmä kanssa. Tekstin työstöprosessissa koin, että kaikki olivat tasavertaisia ja tulivat kuulluksi, vaikka minulla olikin siinä mielessä auktoriteettiasema, että tuotin tekstin ja valitsin kohtauksen näkökulman. Koen, että freireläinen ajatus yhteistyöstä toteutui.

Teimme vankilavierailut ja haastattelut ideana saada tietoa vankilajärjestelmän hierarkiasta, sen puutteista ja ongelmista sekä vankien taustoista. Löytyisikö taustoista vankeja yhdistäviä asioista, oliko ehkä olemassa joku perusvanki? Monissa haastatteluissa sivuttiin häpeää ja rikkinäistä perhetaustaa. Myös kuvaukset järjestelmän ongelmista ja hierarkioista olivat yhteneviä. Koska olimme kiinnostuneita valtarakenteista etsimme foucaultlaisittain samankaltaisia valtarakenteita myös muualta yhteiskunnasta. Luontevana vertailukohteena nousi esiin teatteri, jossa hierarkiat ovat varsin näkyviä.

Prosessi lähti sellaiseen suuntaan, että kaikki työryhmän jäsenet tarvittiin esitykseenkin. Mitä enemmän puhuimme ja harjoittelimme, sitä selkeämmäksi kävi, että minun täytyy olla lavalla myös itse. Esityskäsikirjoitukseen päättyi koko työryhmämme. Kaikki esiintyivät omilla nimillään, myös valosuunnittelija Riikalla oli muutama repliikki. Olisi ollut outoa, jos ohjaajan rooli olisi sivuutettu, varsinkin kun esityksemme käsitteli

valtarakenteita. Kertakokeilun jälkeen tiesin, etten voi millään sekä ohjata, että olla lavalla niin paljon kuin olin kirjoittanut itselleni vuorosanoja. Niinpä kolmas esiintyjä nousi taas esiin. Palkkasimme ryhmän jatkoksi näyttelijä Emilia Sinisalonen esittämään minua ja itseään.

Emilian mukaantulo toi esitykseen jälleen yhden lisätason. Käsikirjoitukseen oli ehtinyt muotoutua oman prosessimme taso, jossa esitämme itseämme lavalla, Tuija kokemusasiantuntijana, Kalle kunnollisena ihmisenä, Hanna ohjaajana ja Riikka valosuunnittelijana. Sen lisäksi oli olemassa vankilan fiktiivinen taso, jossa Tuija ja Kalle esittävät vankeja ja vartijoita. Mukana oli myös häkkikanan elämän allegorinen taso. Lisäksi käsikirjoituksessa oli mukana kommentteja haastateltavilta ja taustakirjallisuudesta. Nyt tuli myös taso, jossa Emilia esittää minua. Uusi taso tuntui hyvältä lisältä teatterihierarkian kuvaamiseen ja sen vertautumiseen vankilahierarkiaan, mutta oli toki jännittävää lähteä kesälomalle niin, ettei käsikirjoitus ole valmis ja mukaan tuli täysin uusi tekijä, joka on ulkopuolinen yhteisestä prosessista.

Olin kirjoittanut esityskäsikirjoitusta rinnan harjoitusten kanssa, vähän sen mukaan, mitä esitys tuntui tarvitsevan. Kesän aikana luin ja kirjoitin tekstin pari kertaa kokonaan uudelleen läpi, avasin teemoja, poistin pari kohtausta ja lisäsin pari. Vaikka Emilian mukaan tulo lisäsi tasoja, se myös helpotti dramaturgian kirkastamista, koska kaikissa kohtauksissa oli mahdollista olla kaksi näyttelijää ja yksi kommentaattori. Haastatteluista ja taustamateriaalista nousseet kommentit olivat olennainen osa esitystä ja välillä oli hyvin haastavaa saada kommentit mukaan dialogin lomaan, kun lavalla oli vain kaksi esiintyjää.

Merkillepantavaa tässä kirjoitustavassa, jossa kirjoittaja (ja ohjaaja) oli jatkuvasti dialogisessa yhteydessä ryhmään oli sen helppous. Teksti syntyi vähitellen ja tuntui, että dialogisuuden toteutuminen näin orgaanisessa prosessissa oli vaivatonta. Toisaalta tällainen työskentelytapa usutti riskien ottamiseen. Kun kysyin, mitä esitys tarvitsee enemmänkin kuin mitä minä haluan, tuli mukaan paljon sellaisia keinoja, joiden kanssa en ole lähtökohtaisesti sinut. Olen esimerkiksi lähes poikkeuksetta vihannut esityksissä tyyliä, jossa pudottaudutaan roolista ”omaksi itseksi” ja esittäydtyään. Tyrmä-esitys oli täynnä tämän tyyppistä toimintaa. En

liemmin ole koskaan aiemmin ole tehnyt esitystä, jossa lavalla on mikrofoneja, joihin käydään heittämässä kommentteja ikään kuin esityksen ulkopuolelta. Keinot ovat toki tuttuja nykyteatterikeinoja, mutta itse en ollut niitä aiemmin käyttänyt. En ollut myöskään ennen tehnyt esityskäsikirjoitusta, jossa olisi ollut yhtä paljon tekstiä kuin Tyrmäesityksessä. Aiemmin tekemäni esityskäsikirjoitukset ovat keskittyneet pikemminkin fyysiseen ilmaisuun, siis parenteeseihin.

Riskinottaminen oli tässä produktiossa hyvin luontevaa, koska se ei ollut tarkoitushakuista vaan prosessin sanelemaa. En myöskään joutunut puolustelemaan ratkaisujani ryhmälle, koska ryhmä oli mukana kirjoitusprosessissa niin, että uusia kohtauksia kokeiltiin harjoituksissa yhdessä. Ei ollut ongelmia ja yhtä ratkaisijaa, vaan monta asiantuntijaa samassa dialogissa. Jokaisen mielipide oli yhtä *perimmäinen* ja tuli kuulluksi, vaikka kaikkien näkemykset eivät varmasti toteutuneetkaan. Toisaalta näkemykset olivat suurelta osin yhteisiä, koska prosessi oli yhteinen. Meidät kaikki oli vihitty mukaan sen kulkuun alusta asti.

### **Elokuun harjoitukset**

Emilian tulo ryhmään sujui vaivatta. Yhteinen huumori satoi hänet osaksi porukkaa jo ensimmäisenä päivänä. Olin ainoa, jolla oli yhteistä työhistoriaa Emilian kanssa, sikäli liikkuvaan junaan hyppääminen olisi voinut olla vaikeaakin. Toisaalta se, että tekeillä oleva esitys oli niin selkeästi työryhmän näköinen, helpotti tekemistä, koska Emilia saattoi (ja hersyvästi tekikin niin) kommentoida omaa ulkopuolisuuttaan lavalla. Siitä syntyi lisää huumoria ja keveyttä raskaaseen aiheeseen.

Toki Emilialla oli tukenaan myös vahva ammattitaito ja hieno asenne. Hän oli valmis heittäytymään näyttämölle hyvin kevyellä taustatyöllä ja ymmärryksellä. Emilia sanoikin alkupäivinä useaan kertaan, että ”en tajua juuri mitään, mutta kaikki käy”. Asenne oli mahtava, koska Emilian tullessa mukaan poppooseen, oli ensi-iltaan vain pari viikkoa.

Meillä oli onnea sen suhteen, että kaikki tulivat toimeen niin hyvin ja tietty paineettomuus saatiin säilytettyä aivan loppuun asti. Paineettomuus näkyi myös siinä, että tein muutoksia kohtausjärjestykseen ja tekstiin vielä aivan muutama päivä ennen ensi-iltaa, eikä kukaan ollut asiasta erityisen harmissaan. Pidettiin itsestään selvänä, että jos esitys tarvitsee tätä, me suostumme siihen. Tässä näen yhteyden prosessin dialogisuuteen ja siihen, että esitys oli päämääränä yhteinen. Kukaan ei ollut sortunut Freiren kuvaamaan henkilökohtaisen menestymisen tarpeeseen.

Mutkattomaan suhtautumiseen vaikutti varmasti myös se, että olin itsekin lavalla, vieläpä alasti, joten en päästänyt itseänikään helpolla. En tietenkään tarkoita, etteikö ohjaaja-dramaturgin pesti tarkoittaisi yhtäläillä itsensä likoon laittamista ja vastuun kantamista, mutta ehkä on niin, että esiintyjille likoon laittaminen tulee selkeämmin näkyväksi esillä olemisen ja katseen kohteeksi asettumisen kautta. Ja tietysti tässä tapauksessa sitä kautta, että joutuu mukautumaan lavalla uuteen käsikirjoitukseen.

## **Lopputulos**

Esitystä voisi ehkä luonnehtia dokumenttiteatteriksi siinä mielessä, että sen lähtökohdat ovat dokumentaariset. Lähtökohtana olivat Tuijan kokemus vankilassa työskentelystä, työryhmän omat kokemukset häpeästä ja vankilassa olleiden ja siellä työskentelevien haastattelut. Janne Junntila kuvaa kirjassaan Dokumenttiteatterin uusi aalto taiteellista dokumenttiteatteria näin:

*Taiteellisessa dokumenttiteatterissa korostuu tekijän tai tekijäkollektiivin oma näkökulma ja tulkinta. Dokumentaarista aineistoa käytetään ja yhdistellään taiteellisen teoksen ehdoilla. Tavoitteena on tavoittaa myös ilmiöiden abstrakti taso. (Junntila 2012, 21)*

Junntila (2012, 289-290) haastattelee kirjassaan New Yorkilaisen The Civilians ryhmän ohjaajaa Steve Cossonia, joka kuvaa esityksiään tutkivaksi teatteriksi. Hänen päämääränään on erityisesti päästä jyvälle ihmisen ajattelun rajoituksista. Hän ei koe, että hänen tekemänsä teatteri olisi puhtaasti dokumenttiteatteria, sillä häntä ei ensisijaisesti kiinnosta tiedon

välittäminen vaan draamallisen kysymyksen esittäminen. Samaistuin Cossonin kuvaukseen.

Hyvin usein lähden produktioni liikkeelle laajasta taustatutkimuksesta, tarpeesta ymmärtää eri näkökulmia ja saada aiheesta sekä faktaa, että tunnepohjaista, kokemukseen perustuvaa tietoa. Mutta en pidä kovinkaan tärkeänä kaiken faktan saamista esitykseen – pikemminkin haluan juuri kysyä kysymyksiä. Vastausten etsiminen jää katsojan harteille. Niin tässäkin teoksessa. Meillä oli Tyrmässä selkeä näkökulma, mutta emme antaneet juurikaan vastauksia.

Esitys oli myös vahvan visuaalinen, kuten olin alkujaankin kuvitellut, vaikka emme toteuttaneetkaan sinistä kohtausta, jossa on hiilihappojäätä. Esityksessä oli useita visuaalisesti hienoja hetkiä, valosuunnittelu tuki onnistuneesti dramaturgiaa ja loi tunnekokemusta katsojille.

Katsojat luonnehtivat esitystä ”täysiveriseksi nykyteatteriksi” ja ”fragmentaariseksi teatteriksi”, yhtä hyvin nämäkin kuvaukset sopivat esitykseen. Käytimme vähän jos ollenkaan aikaa esityksen tyylilajin sanallistamiseen tai sen esitysten kentälle sijoittamiseen. Se ei tuntunut tärkeältä. Tärkeämpää oli välittää kokemus vankilasta yleisölle ja hyvin moni katsoja myös kuvaili katsomiskokemustaan siten, että voi sanoa päämäärän onnistuneen. Katsojapalaute oli hyvin suurelta osin erittäin positiivista ja monet olivat kokeneet esityksen hyvin kehollisena.

## **2.5 Dialogisuus**

### **Uuno Kailas –case**

Koska tutkimuskohteeni kirjallisessa työssä on nimenomaan dialogisuus, olin taiteellisessa työssä jatkuvasti tietoinen omasta suhteestani muihin ryhmän jäseniin. Pyrin toteuttamaan dialogisuutta ja ottamaan muut huomioon kanssataiteilijoina. Eräässä sisältökysymyksessä konkretisoitui hienosti se, mitä dialogisuus ehkä voisi olla. Tuija halusi tuoda esitykseen Uuno Kailaan runon ”pallokentällä”. Ymmärsin kyllä erittäin hyvin, että runo liittyi tematiikkansa tähden produktioomme, koska siinä kuvataan ulkopuolisuutta ja häpeää, mutta tyyllisesti se oli jotain aivan muuta, kuin mitä olimme tekemässä. Sanoin suoraan Tuijalle, etten ole yhtään varma, voiko runon ottaa osaksi esitystä, koska en keksi, miten se istuisi kokonaisuuteen. Tuija luki runoa harjoituksissa ja itselleni tuli olo, että siihen pitäisi saada joku käsittämätön twist, jotta sen voisi ottaa osaksi esitystä. Ehdotin lintupukua täysin intuitiivisesti, vailla mitään sen kummempaa perustelua. Tuija ehdotti lintupuvun lisäksi lintuhäkkiä. Lintupukua ei ollut, mutta puvustossa oli kanapuku. Otimme sen. Saimme myös häkin tarpeistosta. Sovimme päivän, jolloin runoa kokeillaan näiden vieraannuttamiskeinojen kanssa.

Kun päivä koitti, Tuija halusi puhua ennen kuin aloitetaan. Hän koki olevansa lukossa, koska pelkäsi, että runo otetaan pois esityksestä. Häntä jännitti ja hänellä oli olo, että hänen on onnistuttava, että runoa ei viedä häneltä. Lisäksi hän piti puheen siitä, miksi runo on hänelle tärkeä. Puhe oli koskettava ja kiinnostava ja siinä oli sellaista metatasoa, jota esitys kaipasi.

Kun aloimme kokeilla kohtausta Tuija unohti tekstin ja pyysin häntä siinä kohdassa kertomaan runosta ja miksi se on hänelle tärkeä. Välillä hän muisti runotekstin ja jatkoi sen puhumista. Sitten pyysin häntä analysoimaan runoa. Välillä Tuija otti Kanan pään pois, koska se ei ollut erityisen mukava päällä ja sitten taas jatkoi runoa ja sen analyysiä. Kohtausta oli yhtäkkiä täysin valmis ja täysin esityksemme kuvastoon sopiva. Sattumalla ja intuitiolla oli toki suuri osuus kohtausten luomisessa, mutta jollain tapaa koin, että ”Uuno Kailas –casessa” myös konkretisoitui se, mitä tarkoittaa kun kompromissin sijaan saadaan synteesi. Kun kaksi näkökulmaa kohtaa, saadaan enemmän kuin yksi



näkökulma. Koen, että kun molemmat olivat oikeasti auki, kohti toista ja valmiita kokeilemaan toisen ehdottamaa asiaa, syntyi jotain enemmän kuin saatoimme kuvitella.

### **Aktiivinen ryhmä – ryhmän jäsenten oma tila**

Yksi vaikea asia dialogisuuden toteutumisessa on se, että kun antaa ryhmän muille jäsenille tilaa, ei tilaa voi enää vallata takaisin ilman, että se tuntuu väkivaltaiselta. Kaikille jäsenille tilan antaminen tarkoittaa sitä, että puhetta on paljon ja että se harhailee. Usein harhailu vie perille, löytyy näkökulma, mitä muuten ei löytyisi, mutta aina harhailulle ei ole aikaa. Miten hallita harjoitustilannetta, kun on antanut tilaa yhteiselle tekemiselle materiaalinkeruu- ja tutkimusvaiheessa ja sitten pitäisikin siirtyä harjoittelemaan, eli tilanteeseen, jossa ohjaajalla pitäisi olla viimeinen sana ja ulkopuolinen katse?

Freiren ajatus tasavertaisesta kumppanuudesta niin, että ei kuitenkaan olla samassa asemassa ei olekaan aivan niin yksinkertainen kuin miltä se kuulostaa. Miten olla vapautta rakastava auktoriteetti? Miten asettaa rajat, mutta antaa vapautta? On vaikeaa rehellisesti hahmottaa, mikä ryhmäprosessin työtavassa, jossa kaikilla on oikeus ilmaista mielipiteensä, on hankalaa ja työtä haittaavaa ja mikä ainoastaan käy ohjaajan omanarvontunnolle. Onko pelko tilanteen hajoamisesta aiheellinen? Onko oikeasti olemassa se vaara, että esityksestä ei tule niin hyvä, kuin voisi tulla? Onko mahdollista, että nimenomaan tilan antaminen keskustelulle tuottaa huonoja kompromisseja? Varmasti toisinaan on. Mutta ainakin minun oli vaikea hahmottaa, milloin kyse onkin omasta pienuudestani, siitä, että haluan väen vängällä takertua ohjaksiin.

Huomasin prosessin aikana ajattelevani useasti, että näin pienessä ryhmässä moni sellainen asia on mahdollinen, mikä isossa ryhmässä tuottaisi kaaosta. Kun lavalla on kaksi ihmistä, ei tuota suurta ongelmaa, jos kollega haluaa neuvoa vastaanäyttelijäänsä (kunhan neuvo on vilpittömän eikä pidä sisällään hierarkioiden rakentamista). Mutta jos ihmisiä olisi lavalla seitsemän, olisi aikamoinen kaaos, jos kaikilla olisi oikeus neuvoa toisiaan. Yritin saada kiinni omasta ajatuksestani. Koin ehkä, että päästin itseni liian helpolla, kun ryhmä

on pieni. Että astuin toisinaan sivuun ja annoin sellaisten tilanteiden tapahtua, joiden en antaisi tapahtua isommassa ryhmässä. Vaikka se on täysin luontevaa, podin siitä huonoa omaatuntoa, tai ehkäpä huonoa ohjaajuutta.

Vaikka olen vakuuttunut siitä, ettei mitään yleispätevää ”tee näin, niin onnistut” -ohjaajuutta ole olemassa, vaan hyvä ohjaajantaide ja ohjaajantyö on teoskohtaista, olin silti epävarma siitä, voinko toimia näin. Omaan reflektointiin tarpeeseen liittyy Sartren käsite Toiselle-oleminen. Olen tietoinen katseesta, joka suuntautuu minuun ja arvioi ammattitaitoani. En uskalla täysin luottaa siihen, että tämä riittää, koska tunnen arvioivan katseen. Koin olevani en-niin-ammattitaitoinen ohjaaja, kun en täpäkästi puuttunut kaikkeen, mihin ohjaaja *voisi* puuttua asemastaan käsin.

Hyvä ohjaustapa syntyy prosessissa, suhteessa ensembleen, sisältöön ja päämäärään. Siitä, mitä tietty juttu ja tietty ryhmä tarvitsee. Pauliina Hulkko (2011, 124) kuvaa nykyteatterikirjassa työtavakseen ”Esiintyjäerityisyyden, performer-specific”, joka tarkoittaa ”esiintyjän erityisen ruumiillisen olemistavan huomioon ottaminen, sen kuunteleminen ja sitä kautta työstäminen”. Tämä on lähestymistapa, joka kuulostaa hyvin luontevalta ja dialogiselta – tehdä sellaista, mikä syntyy juuri tällä kokoonpanolla parhaiten. Näin mielestäni toimimme Tyrmän prosessissa, esityksestä tuli työryhmän näköinen kokonaisuus. Läsä oli Beuvoirin lanseeraama ”esteettinen asenne” eli ilo ja nautinto ilman haltuunoton pyrkimystä.

### **Dialogin ja ohjaajantaiteen välinen ristiriita.**

Loppuprosessin aikana alkoi tuntua hyvin vaikealta pitää tilaa auki muiden kommenteille. Varsinkin Tuijan tapa ottaa tila tuntui hankalalta kohdata, vaikka meillä oli hyvä keskusteluyhteys, eikä sellaista tilannetta ollut, että ylitseni olisi kävelty. Kuten todettua, en kokenut, että olisin voinut muuttaa työskentelytapaa kesken kaiken, olin antanut sananvapauden koko työryhmälle ja sananvapaus oli säilytettävä. Olinhan päättänyt kokeilla antaa mahdollisimman paljon tilaa, kuunnella mahdollisimman paljon ja halusin pitää päätöksestäni kiinni.

Jouduin työskentelemään paljon oman pienuuteni kanssa. Lähes päivittäin ajattelin harjoituksissa, että jos työryhmä olisi suurempi, tästä ei tulisi mitään. Kaikki olivat koko ajan äänessä. Toisaalta aina heti tämän ajatuksen perään kysyin itseltäni, mitä sitten. Mitä se haittaa, että kaikki kommentoivat? Miksi kaikki eivät saisi olla äänessä, kun se kerran toimii tässä prosessissa. Tosi asia on, että tämä työskentelytapa tuotti edelleenkin paljon oivalluksia ja hyvää materiaalia, todennäköisesti enemmän kuin mitä yksinäni mahdollisesti olisin saanut aikaan. Kolme avoinna ollutta kohtausta, joiden odotin selkiävän harjoituksissa pikkuhiljaa, avautuivat jo heti harjoitusten ensimmäisenä päivänä juuri siksi, että keskustelimme niistä avoimesti yhdessä. Jäsensimme myös esityksen eri tasoja yhdessä ja se tuntui paljon kevyemmältä ja helpommalta kun jos olisin selittänyt niitä auki yksin. Silti epäilin koko ajan, onko tämä nyt fiksua. Oletettavasti epäily liittyi vahvasti juuri siihen mielikuvaan, minkälainen on hyvä ohjaaja, miten ohjaajan vastuuta kannetaan ja miten ohjaajan näkemystä välitetään. Vaikka olin tietoisesti purkamassa näitä ennakkoluuloja, huomasin olevani niiden vanki.

Oli toki myös paljon tilanteita, joissa kuljettiin sellaisella rajalla, että annoinko liikaa ohjaajalle kuuluvaa vastuuta pois. Tilanteita, joita en ikäpäivänä olisi missään muussa prosessissa hyväksynyt. Esimerkkinä mainittakoon tilanne (joka toistui muutaman kerran), että Tuija tuli harjoituksiin ja ilmoitti lyhentäneensä tekstiä. Tässä produktiossa moni tekstipätkä oli tekstiä, jota hän oli tuottanut minun ohjaamanani ja minä olin muokannut valmiiksi tekstiksi. Se oli myös tekstiä, jota hän puhui lavalla itsenään. Siinä mielessä oli järkeenkäypää, että hän muutti tekstiä itse. Toisaalta kokonaisvastuu dramaturgiasta, tekstistä ja ohjauksesta oli minulla. Minulla on oikeus viimeiseen sanaan ohjaajan asemassa, niin koen. Olisi ollut eri asia, jos Tuija olisi tehnyt ehdotuksen ”sopiiko, että lyhennetään näin”, mutta ilmoitusasiatyyppisenä tilanteena koin tilanteet niin, että reviiirilleni tultiin. Tässä prosessissa kuitenkin – ehkäpä siksi, että olin ääneen lausunut dialogisuuden päämääräkseni – hengitin syvään ja sitten kävimme Tuijan tekemät muutokset yhdessä läpi. Ne vaikuttivat aivan hyviltä ja hyväksyin ne. Mitään ongelmaa ei siis ollut, kun hengitin syvään ja annoin katkerien ajatusten mennä samaa tietä kuin ne tulivatkin.

Tilanteita, joissa minun piti hengitellä syvään alkoi olla enemmän, kun ensi-ilta läheni. Tuija, jolla toki oli myös hyvin keskeinen rooli esityksessä ”kokemusasiantuntijana”, otti ja käytti tilaa harjoituksissa paljon enemmän kuin Kalle ja Emilia. Se oli toki ymmärrettävää hänen asiantuntija-asemastaan käsin, joka esityksessään ääneen sanottiin. Hänet lanseerattiin esityksen alussa ”kokemusasiantuntijaksi”. Hän ehkä koki, että joutuu vastaamaan henkilökohtaisesti esityksen sisällöstä eri tavalla kuin me muut. Hän halusi pystyä allekirjoittamaan täysin joka ikisen tavuviivankin.

Tuija kuvaili jälkikäteen, että prosessi oli hänelle turvallinen, koska hänellä oli oikeus näyttää epävarmuutensa, eikä esittä, että kaikki on ok. Kommentti oli minulle tärkeä, hieno kohteliaisuus, ja liittyy mielestäni Lévinasin ajatukseen ”älä tapa” –käskystä. Koen, että olimme kohdanneet Tuijan kanssa ja olin osannut antaa tilaa hänelle sellaisena tekijänä kuin hän on. Ensi-illan lähestyessä dialoginen lähestymistapa alkoi kuitenkin tuntua pikemminkin taakalta kuin riemuvoitolta. Itse tykkään ennen ensi-iltaa lyödä asioita lukkoon, kokeilla niitä ja vasta sitten muuttaa, jos ei toimi. Tuija halusi enemmänkin edelleen puhua ääneen yksityiskohtia, palata keskustelemaan jostakin ajatuksesta, jota oli pohtinut kotona ja miettiä ääneen jonkin kohtauksen toimivuutta. Hän halusi sanoittaa omia näyttelijän ratkaisujaan ja tapansa tehdä suhteessa sisältöön. Se oli tässä prosessissa hänen tapansa lähestyä asioita, tarve hyväksyä ja ymmärtää ennen kuin alkaa toimia, tarve sanoa ääneen epävarmuutensa, jotta sen voi ylittää.

Itse olen ylipäättään ehkä toiminnallisempi ja myös nopearytmisempi kuin Tuija ja kohtaamiseen antautuminen tuntui välillä turhautavalta. Työryhmässämme oli kuitenkin onnistuttu luomaan syvä keskinäinen luottamus, joten en puuttanut asiaan, enkä pakottanut omaan tapaan toimia. Tiesin, että kyse ei ole siitä, että Tuija haluaisi olla hankala tai pyrkisi pelaamaan valtapelejä, vaan kyse oli siitä, että hänkin halusi tehdä parhaan mahdollisen esityksen, vaikka pyrkimys välillä näyttäytyikin ohjaajalle esityksen tekemisen häiritsemisenä. Yhteinen huumori helpotti hankalahkojen tilanteiden ohittamista. Buberilaista intentiota oli silti koko ajan vähemmän ja ehkä se myös osaltaan lisäsi Tuijan epävarmuuden tuntemuksia. Oli varmasti aistittavissa, että kehollinen asenteeni ei ollut aivan niin positiivinen kuin aiemmin.

Jossain toisessa porukassa olisi ollut pakko puuttua epävarmuuden ääneen lausumiseen. Epäuskon jakaminen muiden kanssa voi tuottaa lisää epäuskoa. Yhtäkkiä saattaa lavalla olla monta ihmistä, jotka eivät usko tiettyyn kohtaukseen, vaikka siinä ei aiemmin ole ollut ongelmaa. En usko, että tässä produktiossa oli hetkeäkään olemassa tällainen vaara, mutta taas joku ”yleispätevä ohjaajuus” nosti päätään ja ajattelin, että esiintyjän liiallinen tilan saaminen voi tuottaa yleistä epävarmuutta, koska esiintyjällä saattaa mennä sekaisin oma epävarmuus ja kohtauksen toimivuus. Tuntui taas kerran hankalalta hakea rajaa ohjaajan asiantuntijuuden ja kohtaavan kumppanuuden välillä. Yritin pitää mielessäni dialogisuuden peruseriaatteen; Minä-subjekti on vastuussa toisesta, riippumatta siitä, onko toisella vastuuta minusta. Ohjaajana minulla oli vastuu Tuijan kokemuksesta, halusin kunnioittaa hänen tarvettaan esiintyjänä.

Jouduin myös myöntämään, että joskus esiintyjän kokemus voi olla syvempi kuin se, mikä näkyy ohjaajalle. Pari päivää ennen ensi-iltaa Tuija äkkiä toivoi ensimmäisen kohtauksen läpimenemistä, koska hän ei syttynyt kohtaukseen ja hänellä oli uskonpuutetta. Minun mielestäni ensimmäisessä kohtauksessa ei ollut minkäänlaista ongelmaa ja ajattelin hiljaa mielessäni, että Tuijan kokema epävarmuus oli esiintyjän ongelma, joka esiintyjän pitäisi itse hoitaa, eikä kuormittaa sillä muuta työryhmää. Itselleni tyypillinen ”nyt vaan runnotaan tämä valmiiksi” –asenne se siellä kolkutteli alitajunnassa. En sanonut mielipidettäni Tuijalle - yritin pitää kiinni sitoutumisestani dialogiin. Menimme läpi ensimmäisen kohtauksen ja muutimme sitä hiukan, parempaan suuntaan ja Tuija sai uskonsa takaisin. Tuija siis koki kehossaan, että jokin kohtauksessa ei aivan toimi, vaikka se näyttäytyi minulle valmiina kohtauksena. Kohtauksesta tuli parempi kun mietimme sen uusiksi vielä kerran. Dialogisuus siis auttoi tässäkin kohti parempaa esitystä, kun suostuin vastustuksestani huolimatta kuulemaan Tuijan kokemuksen.

Juuri ennen ensi-iltaa oli vielä yksi tilanne, joka jäi erityisesti mieleeni. Kävimme läpi viimeistä kohtausta, joka ei ollut siihen asti toiminut kovin hyvin, koska sitä ei oltu ehditty harjoitella kunnolla kuin pari kertaa. Tuija koki, että kohtauksen asemointi sai hänet lukkoon, että yleisön edessä hän alkoi pelkästään miettiä asemointia, jolloin ajatus ja herkkyys katoaa. Hän

koki, ettei enää ehdi sisäistää asemointia ja kohtaus menee vain huonompaan suuntaan. Ehdotin pelkkää kävelyä ja tekstin läpilukua ja siihen ryhdyttiin, mutta heti kun ehdotin jotain tämän lisäksi, Tuija totesi, että ”Hanna kulta, älä nyt yhtään ohjaa mua.” Se oli vaikea hetki ohjaajalle. Ymmärsin, että on todellinen vaara, että jos jatkan ohjaamista, Tuija menee lukkoon juuri ensi-illan kynnyksellä. Toisaalta ärsytti lähtökohtaisesti aivan hirveästi, että meillä oli kohtaus, joka ei toiminut ja esityksen näyttelijä ei halunnut, että kohtaus tehdään valmiiksi. Päätin kuitenkin luottaa tässäkin kohdassa esiintyjääni ja teimme vain yhden ehdottoman sopimuksen kohtauksesta; viimeisellä repliikillä pitää olla asemassa, johon voi jäädä kunnes valot ovat laskeneet.

Jälkikäteen mietin tilannetta. Missä tahansa muussa produktiossa olisin todennäköisesti räjähtänyt ja alkanut rähjätä, ettei näyttelijällä ole oikeutta sanoa ohjaajalle, että älä ohjaa, jos kohtaus ei toimi. Tässä esityksessä kuuntelemisen rajaa oli alusta asti koko ajan venytetty ja olin jo monen monta kertaa niellyt ylpeyteni. En vielä kukaan ole sitä mieltä, että esiintyjällä olisi oikeus kieltäytyä ohjaamisesta. Mielestäni on itsestään selvää, että ohjaajalla on oikeus ohjata, se on hänen työroolinsa ja häneen palautuu, jos kohtaus ei toimi. Huono kohtaus on yhtä kuin huonosti ohjattu kohtaus. Toisaalta olen sitä mieltä, että tässä produktiossa oli varmasti oikein (ainakin sillä hetkellä) jättää ohjeet sanomatta. On uskottava näyttelijäänsä, koska kuten Freire sanoo, usko on dialogin pohja ja ilman uskoa ei voi olla dialogia. Uskoin esiintyjää, kun hän sanoi, että tässä on lukkoon menemisen vaara. Ja ehkäpä se olikin keskiössä; ääneen lausuttu epävarmuus, luottamuksen osoittaminen ja pyyntö, tehtäisiinkö nyt näin.

Luottamus kannatti, koska kohtaus toimi ensi-illassa paremmin kuin ennen, joskaan ei edelleenkään täydellisesti. Toisaalta en voi tietää, olisiko kohtaus kuitenkin toiminut vielä paremmin ja jollain tapaa loksahduttanut kohdilleen, jos olisin vaatinut sen harjoittelemista tarkemmin. Päätin kuitenkin luottaa siihen havaintoon, ettei mitään jokaiseen tilanteeseen sopivaa hyvää ohjaajuutta ole, vaan se syntyy suhteessa ryhmään ja produktion tarpeisiin. Tuija kaipasi tilan antamista tässä kohtaa, eikä ole olemassa ehdotonta oikeaa vastausta siihen, olisiko minun vain pitänyt pitää kiinni ohjaajan oikeudesta ohjata. Jatkoimme kohtauksen työstämistä ensi-illan jälkeen läpi esitysten,

annoin kohtauksesta palautetta ja puhuimme siitä. Viimeisessä esityksessä kohtaus oli valmis.

### 3. LOPUKSI

Dialogisuus ei ole mahdollista yksin. Jotta prosessi voisi olla dialoginen, se edellyttää myös muilta kuin ohjaajalta antautumista kohtaamiseen, dialogiin. Ohjaajalta ei voi vaatia dialogisuutta, jos muu työryhmä ei ole valmis kohtaamaan ja kuuntelemaan. Tässä projektissa olen kuitenkin tarkastellut dialogisuutta nimenomaan ohjaajan näkökulmasta. Näin ollen en ole ollut kiinnostunut muiden toiminnasta suhteessa dialogisuuteen. En myöskään ole pyrkinyt arvottamaan muiden toimintaa, vaan refleктоimaan omia ajattelumalleja ja toimintatapoja dialogisuuden näkökulmasta.

Dialogisuus ei tarkoita omasta työroolista tai asemasta luopumista. Ohjaajan ei tarvitse luopua auktoriteetistaan ollakseen dialoginen. Ohjaajalla kuuluu olla viimeinen sana, silti hän voi olla auki, antaa tilaa ja kohdata. Kuvaamassani Tyrmä-produktiossa halusin kuitenkin nimenomaan kokeilla, kuinka pitkälle voin mennä tilan antamisessa ja kuuntelemisessa. Kokeilu oli erityisen kiinnostava suhteessa siihen kysymykseen, kuinka paljon totutut työskentelymallit liittyvät omaan pienuuteen, eli siihen, että haluaa tarrautua ohjaajan asemaan vain aseman pitämisen halusta ja kuinka paljon on kyse oikeasti hyväksi havaituista käytännöistä.

Dialogisuus on paperilla helpompaa kuin käytännössä. Täysin järkevät, luontevilta kuulostavat toimintatavat voivatkin käytännössä tuntua jollei utopistisilta niin ainakin hankalilta toteuttaa taidekontekstissa, jossa harvoin on tilaa kompromisseille. Oli äärimmäisen mielenkiintoista kokeilla, kuinka dialoginen on mahdollista olla, ilman että luopuu ohjaajuudestaan.

Tyrmän prosessissa dialogisuus oli todennäköisesti luontevampaa kuin monessa muussa, koska kyseessä oli ryhmälähtöinen prosessi, jossa idea esityksestä syntyi yhdessä taustatöitä tehden. Olisi todennäköisesti ollut paljon hankalampaa luoda samanlainen kuunteleva ilmapiiri produktiossa, jossa on valmis teksti ja joku, joka ns. omistaa idean.

Orgaaninen, pakoton työskentely tuottaa dialogisuutta. Myös luottamus ryhmänjäsenten kesken luo ilmapiiriä, jossa on helpompaa antaa tilaa muille.



Kun voi olla varma, että kaikki teot ovat tekoja yhteisen päämäärän saavuttamiseksi, eikä kukaan pelaa valtapelejä, on mahdollista väljentää raameja.

Nyt kun olen käynyt ”mahdollisimman pitkällä” katsomassa, mitä dialogisuus ohjaajantyössä voi olla, ajattelen, että voin helpommin toteuttaa dialogisuuden peruseriaatteita myös ns. tavanomaisissa teatteriprosesseissa. Haluan olla ohjaajana dialoginen, mutta ymmärrän myös, ettei hyvän ohjaajan idea toteudu erilaisissa produktioissa samalla tavalla. Yleispätevää hyvää ohjaustapaa ei ole olemassa, vaan hyvä ohjaustapa on aina suhteessa produktion ja työryhmän jäseniin.

Pidän Tyrmän tekoprosessin jälkeen omana kehityshaasteena erityisesti poisoppimista kuvitellun Toisen kuuntelemisesta. Se kuvitteleman Toinen, joka pääni sisällä työtäni katsoo, on hyvin ankara, kriittinen ja arvottava ja estää minua olemasta paras mahdollinen ohjaaja. Haluan siirtyä pois Toiselle-olemisesta kohti ryhmälle olemista. Ryhmän kanssa on mahdollista keskustella, neuvotella ja olla kontaktissa toisin kuin päänsisäisen katseen kanssa, joka saa minut enemmänkin esittämään ohjaajaa kuin olemaan ohjaaja.

Yksi ohjaajan ensimmäisistä tehtävistä suhteessa ryhmään on niiden raamien etsimisessä, joiden sisällä näyttelijä/esiintyjä voi saada vapautta. Joskus raamien pitää olla hyvin tiukat, toisinaan vapautta voi olla hyvin paljon, niin kuin Tyrmä-esityksessä oli. Välttämättä tiukka raami ei tarkoita dialogisuudesta luopumista, sen ilmenemismuodot voivat olla toisenlaiset. Tärkeintä on antautua kohtaamiseen, kuunnella ja nähdä, antaa toisen olla Toinen, eikä yrittää ottaa häntä haltuun, oman päämäärän välineeksi.

## LÄHDELUETTELO

Buber, M. 1999. Minä ja Sinä. (suom. Pietilä, J.) Juva: WSOY

Foucault, M. 2005. (suom. Nivanka, E.) Tarkkailla ja rangaista. Helsinki: Otava.

Freire, P. 2005. Sorrettujen pedagogiikka. Tampere: Vastapaino.

Heinämaa, S. 2005. Halussa tai rakkaudessa – Simone de Beauvoir rakastelun mahdollisuuksista. Artikkelikirjassa J. Oksala, & L. Werner (toim.), Feministinen filosofia . Helsinki: Gaudeamus.

Jokinen, R. 1997. Tietämättömyyden etiikka – Emmanuel Lévinas, modernin subjektin tuolla puolen. Jyväskylä: SoPhi Yhteiskuntatieteiden, valtio-opin ja filosofian julkaisuja 15.

Koskinen, A. 2013. Tunnetiloissa: Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä. Acta Scenica 34. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Lehtinen, V. 2005. Sukupuoli ja filosofinen tyyli. Artikkelikirjassa J. Oksala, & L. Werner (toim.), Feministinen filosofia . Helsinki: Gaudeamus.

Nancy, J-L. 2010. Filosofin sydän – corpus, tunkeilija. Helsinki: Gaudeamus.

Rantanen, M. 2006. Takki väärinpäin ja sielu riekaleina - näyttelijöiden kokemuksia työstressistä ja -uupumuksesta. Acta Scenica 18. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Seppänen, J. 2001. Katseen voima. Tampere: Vastapaino.

Painamattomat lähteet:

Mattila, E. 2006 Ohjaus kutsuu vuorokuunteluun. Artikkelikirjassa Kever-verkkolehti 4/2006, ISSN 1796-8283

Ryti, H. 2014 Hyvä pössis – ohjaaja ilmapiirin luojana. Tutkimusseminaari. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.