

**Demokraattista
työryhmää etsimässä**
Tapaus Rechnitz (Tuhon enkeli)

PETRI TUHKANEN



VALOSUUNNITTELUN KOULUTUSOHJELMA

VALOSUUNNITTELUN KOULUTUSOHJELMA

Demokraattista työryhmää etsimässä

Tapaus Rechnitz (Tuhon enkeli)

PETRI TUHKANEN

TIIVISTELMÄ

Päiväys:

TEKIJÄ Petri Tuhkanen		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Valosuunnittelun koulutusohjelma	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Demokraattista työryhmää etsimässä		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 78 s.	
<p>TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Valosuunnittelu, Elfriede Jelinek: Rechnitz (Tuhon enkeli) Ensi-ilta 7.4.2015 Teatteri Monttu/Tampere ja 15.1.2016 Kiasma-teatteri/Helsinki</p> <p>Taiteellinen osio on suoritettu TeaKissa <input type="checkbox"/></p> <p>Taiteellinen osio on suoritettu muualla (tekijänoikeuksista on sovittu) <input checked="" 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>Opinnäytteeni kirjallisessa osiossa käsittelen omaa työtäni teatterin visuaalisena suunnittelijana. Minua on aina kiinnostanut ihmisten väliset kommunikaation tasot, etenkin kun työskentelen sosiaalisessa ammatissa, jota suunnittelu minulle edustaa. Työskentelyyn teatterissa väistämättä kuuluu kysymykset johtajuudesta ja eri osa-alueiden hierarkiasuhteista. Mikä on minun roolini työympäristössä tai mikä haluaisin sen olevan? Näitä hierarkioita ja kysymyksiä olen pyrkinyt purkamaan tässä opinnäytteeni kirjallisessa osiossa valosuunnittelijan näkökulmasta.</p> <p>Ensimmäisessä luvussa avaan henkilökohtaista matkaani teatterin parissa ja pyrin selkiyttämään motiiveja, joihin perustan työskentelyni teatterin visuaalisena suunnittelijana. Pyrin myös avaamaan henkilökohtaista tapaani ajatella suunnittelutyöstä ja taiteilijuudesta yleensä.</p> <p>Toisessa luvussa pohdin tarkemmin suunnittelijan roolia työryhmätyöskentelyssä ja etenkin hänen suhdettaan suunnittelijana ohjaajaan, joka perinteisesti on koettu työryhmän selkeäksi johtajaksi. Esittelen tässä yhteydessä teorian jaetusta johtajuudesta. Lisäksi pohdin kysymystä, mikä minulle on ideaali työryhmä.</p> <p>Kolmannessa luvussa pyrin analysoimaan jaetun johtajuuden teorian valossa omaa työskentelyäni työryhmässä. Esimerkkinä omasta työskentelystäni käytän Jalostamo-kollektiivin tuottamaa Rechnitz (Tuhon enkeli) -näytelmää. Jalostamo-kollektiivi on teatterin vapaalla kentällä toimiva ammattilaisista koostuva ryhmä, jota olen ollut perustamassa vuonna 2012. Kolmannessa luvussa esittelen myös Rechnitz (Tuhon enkeli) produktion taiteellisia ratkaisuita valokuvien kautta.</p> <p>Keskityn opinnäytetyössäni nimenomaan kirjoittamaan työskentelystä ryhmässä. Lopputulos eli taideteos – tässä tapauksessa teatteriesitys puhukoon puolestaan niille, jotka sen kokivat. En pyri tarjoamaan vastauksia, vaan enemmänkin kysymään ja herättämään lukijassa kysymyksiä. Uskon, että vain kysymysten kautta todellinen oppiminen on mahdollista.</p>			
<p>ASIASANAT</p> <p>teatteri, valosuunnittelu, skenografia, valosuunnittelija, yhteistyö, jaettu johtajuus, valon dramaturgia, Elfriede Jelinek, Rechnitz, demokraattinen työryhmä, Jalostamo-kollektiivi</p>			

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO	9
KÄSITYÖLÄISESTÄ TAITEILIJAKSI JA TAKAISIN	11
DEMOKRAATTISTA RYHMÄTYÖTÄ ETSIMÄSSÄ	17
<i>Demokraattinen ryhmätyöskentely teatterissa</i>	17
<i>Jaettu johtajuus</i>	21
<i>Ehdotus ideaalista työryhmästä</i>	26

TAPAUKSET RECHNITZ (TUHON ENKELI) JA JALOSTAMO-KOLLEKTIIVI	31
<i>Näytelmä</i>	31
<i>Ensimmäiset askeleet</i>	32
<i>Kohti yhteistä</i>	33
<i>Kohti konkretiaa</i>	38
<i>Lopputuloksen analyysi</i>	45
<i>Taiteellinen prosessi kuvina</i>	47
<i>Uudestaan aiheen äärellä</i>	55

LOPUKSI	58
LÄHDELUETTELO	59
<i>Internet lähteet</i>	61

LIITTEET	62
<i>Rechnitz (Tuhon enkeli) esitystiedot</i>	62
<i>Rechnitz (Tuhon enkeli) – Tekninen rider 2016</i>	64
<i>Kuvalähteet</i>	74
<i>Kiitokset</i>	78

JOHDANTO

Opinnäytteeni kirjallisessa osiossa käsittelen omaa työtäni teatterin visuaalisena suunnittelijana. Minua on aina kiinnostanut ihmisten väliset kommunikaation tasot, etenkin kun työskentelen sosiaalisessa ammatissa, jota suunnittelu minulle edustaa. Teatteri on sosiaalinen ympäristö taiteen tekemiselle. Harvoin teatteriteosta tekee täysin yksin ja ainoastaan omista lähtökohdista. Työskentelyyn tässä ympäristössä väistämättä kuuluu kysymykset johtajuudesta ja eri osa-alueiden hierarkiasuhteista. Mikä on minun roolini työympäristössä tai mikä haluaisin sen olevan? Näitä hierarkioita ja kysymyksiä olen pyrkinyt purkamaan tässä opinnäytteeni kirjallisessa osiossa valosuunnittelijan näkökulmasta.

Ensimmäisessä luvussa avaan henkilökohtaista matkaani teatterin parissa ja pyrin selkiyttämään motiiveja, joihin perustan työskentelyni teatterin visuaalisena suunnittelijana. Pyrin myös avaamaan henkilökohtaista tapaa ajatella suunnittelutyöstä ja taiteilijuudesta yleensä.

Toisessa osassa pohdin tarkemmin suunnittelijan roolia työryhmätyöskentelyssä ja etenkin suunnittelijan suhdetta ohjaajaan, joka perinteisesti on koettu työryhmän selkeäksi johtajaksi. Esittelen tässä yhteydessä teorian jaetusta johtajuudesta. Jaettu johtajuus määritellään yksilöiden väliseksi dynaamiseksi vuorovaikutusprosessiksi yksilöiden välillä ryhmässä, jossa yksilöt pyrkivät johtamaan toisiaan saavuttamaan ryhmän yhteiset tavoitteet. Suurin erottava tekijä jaetussa johtajuudessa suhteessa perinteisiin johtajuusmalleihin on se, että tieto ei liiku vain vertikaalisti, alaspäin johtajalta alaisille, vaan tieto liikkuu enemmänkin horisontaalisesti. Valta ja vastuu jakautuu ryhmän jäsenten kesken, jotka ovat ryhmässä tasavertaisia.

Kolmannessa osassa pyrin analysoimaan jaetun johtajuuden teorian valossa omaa työskentelyäni työryhmässä. Esimerkkinä omasta työskentelystäni käytän Jalostamo-kollektiivin tuottamaa Rechnitz (Tuhon enkeli) – näytelmää. Jalostamo-kollektiivi on teatterin vapaalla kentällä toimiva suunnittelijoista ja näyttelijöistä koostuva ryhmä, jota olen ollut perustamassa vuonna 2012. Kollektiivin perusperiaatteisiin kuuluu pyrkiä tekemään

taiteellisesti kunnianhimoisia lihassa tuntuvia produktioita, jotka ottavat aktiivisesti kantaa yhteiskunnassa pinnan alla muhiviin kysymyksiin. Työskentely oman ryhmän kanssa tuo omanlaisensa näkökulman mukanaan kun toimin produktiossa suunnittelijana ja samaan aikaan ryhmämme toisena taiteellisena johtajana.

Keskityn opinnäytetyössäni nimenomaan kirjoittamaan työskentelystä ryhmässä. Lopputulos eli taideteos – tässä tapauksessa teatteriesitys puhukoon puolestaan niille, jotka sen kokivat. En myöskään pyri tarjoamaan vastauksia, vaan enemmänkin kysymään ja herättämään lukijassa kysymyksiä. Uskon, että vain kysymysten kautta todellinen oppiminen on mahdollista.



KÄSITYÖLÄISESTÄ TAITEILIJAKSI JA TAKAISIN

Teatteri ja esittävä taide ovat tulleet elämäni takaoven kautta. Olin opiskellessani hienopuusepäksi Ikaalisissa, kun eräs kaveri sattui kysäisemään, että huvittaisiko minua tulla auttamaan erään näytelmän lavasteiden rakentamisen kanssa? Siitä se lähti, matka, jonka yksi iso pysäkki on tässä. Olen valmistumassa Teatterikorkeakoulusta teatteritaiteen maisteriksi. Tämä on varmasti asia, joka ei olisi tuolloin, 14 vuotta sitten, tullut kenenkään tuntemani ihmisen mieleen. Tässä kuitenkin olen ja on hyvä välillä pysähtyä pohtimaan mikä minut on tähän tuonut.

Tästä ensikosketuksesta lähtien teatteri on kiehtonut minua. Teatterissa on mahdollista synnyttää maailma, joka on tosi ja epätosi yhtä aikaa. Teatteri näyttäytyy minulle kommunikaatioareenana, jossa kommunikointi on mahdollista ulottuvuuksiin pysähtymättä – kommunikointi kokonaisvaltaisesti kaikkia aisteja käyttäen ja täten saavuttaen mahdollisuuden koskettaa ihmistä henkilökohtaisesti. Tässä kommunikaatiossa suunnittelijan rooli on erittäin merkittävä. Visuaalinen kerronta luo pohjan sille maailmalle tai tarinalle, jonka haluamme tekijöinä tuoda toisten nähtäväksi ja koettavaksi.

Aloittaessani teatterikoulun vuonna 2010 minulla oli todella vahva identiteetti hienopuuseppänä, käsityöläisenä. Tiesin, että olin käsistäni taitava ja todella hyvä valmistamaan erilaisia esineitä puusta ja muistakin materiaaleista. Työkokemus ja tehdyistä töistä saatu kiitos lisäsivät tätä jo syntyneitä käsityöläisen itseluottamusta ja halua kehittyä. Olin kuitenkin alkanut kaipaamaan abstraktimpaa ilmaisua. Jotain, mihin minulla ei ollut välineitä ja jotain, mikä ei olisi niin konkreettista kuin se, mitä tein käsityöläisenä. Pohjimmiltaan tästä syystä halusin haastaa itseni hakemaan kouluun uudestaan ja näin heittäytyä tuulen vietäväksi kohti tuntematonta.

Koulun alettua olin yhtäkkiä taas pisteessä nolla. Ainakin yritin olla. Teatterikoulun aloitus oli sukellus johonkin täysin uuteen ja tuntemattomaan. Olinhan minä tehnyt töitä teatterin parissa jo joitakin vuosia ja valo oli siinä määrin tuttua mitä näkemiseen tulee. Varsinainen ajattelu valon kautta oli minulle kuitenkin uutta. Suunnittelijan rooli teatterissa oli minulle uusi ja

monisäikeinen asia. Koreografi Jyrki Karttunen kirjoittaa mielestäni hyvin suunnittelijan roolista Auringon aika –julkaisussa, johon on koottu eri tekijöiden kirjoituksia yhteistyöstä valosuunnittelijoiden kanssa. Tunnistan ajatuksen siitä, että kun teatteria ei tunne, niin on vaikea hahmottaa mikä on se todellinen työ mitä valosuunnittelija teatterissa tekee.

”Rivikansalainen tuntuu ajattelevan, että pitääkö valoa nyt erikseen suunnitella. Tai jos kerron olevani tanssija, ensimmäiseksi kysytään laihdutusvinkkejä tai venyttelyohjeita. Tässä maailmanajassa, kun kaikki pitäisi konseptoida palveluksi, ei tunnuta ymmärtävän ja arvostavan mitään immateriaalista, joka ei tuota välitöntä tulosta.” (Karttunen 2011, 45.)

Valo on elementti, jolla näyttämöllä olevat asiat tehdään joko nähtäviksi tai hävitetään pimeyteen. Valo on minulle teatterissa, samoin kuin luonnossa, elämän synnyttäjä. Valosuunnittelija työskentelee tämän välineen kanssa. Valosuunnittelijana minä en ainoastaan pyri valaisemaan esiintyjää, vaan pyrin synnyttämään tilan esiintyjän ympärillä henkiin.

Valosuunnittelulla on minulle erityinen asema teoksen kokemisessa. Minulle se luo yhteyden katsomon ja näyttämön välillä synnyttäen visuaalisen merkityksen katsojalle. Visuaaliset merkitykset ovat jokaiselle henkilökohtaisia, mutta tekijä voi pyrkiä manipuloimaan katsojaa haluamaansa suuntaan. Visuaalinen merkitys muodostuu katsojan omasta havainnosta ja oivalluksesta, joka johtaa ymmärrykseen. Tämä visuaalisten merkitysten luoma yhteys ei luonnollisesti synny yksin valosuunnittelusta, vaan yhdessä esityksen muiden visuaalisten osa-alueiden kanssa. Valon tuoma merkitys ei kuitenkaan ole käsin kosketeltavissa, vaan ennen kaikkea aistittavissa. Se on esityksessä tai tilassa jotakin, mikä on sanoin vaikeasti kuvailtavissa, mutta kuitenkin ilmaisua, joka ei synny ilman valoa.

Intohimo

”Mikä se on sellainen pappi, joka ei Jumalaansa mieli – sitä kutsutaan leipäpappiksi. Taiteilijastakin voi tulla leipätaiteilija. Sellainen antaa pikkasen taiteellisia lausuntoja ilman, että sillä on mitään hengen paloa sisällään.” (Smeds 2005, 29.)

On aivan turha tehdä yhtään mitään, jos ei ole intohimoa. Intohimossa piilee asioiden merkitys minulle itselleni ja tätä kautta myös toisille. Uskallan väittää, että tämä intohimo näkyy myös lopputuloksessa, oli sitten kysymyksessä musiikki, kuvataide, teatteri tai mikä tahansa muu taiteenala.

Taiteilijalla on oltava tuo näytelmäkirjailija-ohjaaja Kristian Smedsin mainitsema palo sisällään. Olen huomannut suunnittelijana työskennellessäni, että minulle tämä palo on kaikki kaikessa. Minun on löydettävä tarkoitus tekemiselleni, muuten minun on vaikea antaa itsestäni kaikkea potentiaalia teoksen tekemiseen. Taiteen tekemisestä tulee muuten leipätyötä. Siitä tulee työtä, joka käydään vain suorittamassa ja sitten lähdetään tekemään jotain, mikä oikeasti kiinnostaa. Minulle tämä tarkoittaa sitä, että minun on löydettävä tekemisestäni jokin henkilökohtainen taso, oli sitten kysymyksessä jokin asia tai ilmiö, jota haluaa tutkia tai yksinkertaisesti kiinnostava aihe tai näkökulma teokselle. Olen huomannut, että tekemistäni värittää nimenomaan tämä henkilökohtainen taso. Kaikki työt, joihin olen ryhtynyt, ovat jollain tasolla sisältäneet jonkin henkilökohtaisen näkökulman. Niin kuin lavastaja George Tsy-pin toteaa eräässä haastattelussa: *”Suunnittelu näyttämölle on tekosyy paeta omaan haavemaailmaansa.”* (Davis 2001, 156.)

Viimeisten vuosien aikana moni asia on muuttunut, niistä eniten oma suhtautumiseni suunnitteluun. Ehkä sitä voisi sitten kutsua taiteilijaksi kasvamiseksi. Ainakin tästä meille koulussa on paljon puhuttu. Kuusi vuotta opiskelua Teatterikorkeakoulun valosuunnittelun koulutusohjelmassa on avannut silmiäni näkemään maailmaa toisin. En koe, että olisin jotenkin ollut koskaan kovin sulkeutunut näkemyksissäni, mutta iso muutos on silti tapahtunut. Koen, että olen kasvanut ensin käsityöläisestä taiteilijaksi ja nyt kun katson taaksepäin olen tullut takaisin hyvin lähelle käsityöläisyyttä. Henkisesti ainakin.

”Pahinta mitä suunnittelija voisi kuvitella, on että pidettäisi duunarina tai käsityöläisenä. Hän päinvastoin pyrkii siihen, että hänen suhteensa lopputulokseen olisi välillinen; koska hän kamppailee taiteellisesta liikkumatilasta yleensä ohjaajan kanssa, hän haluaa nähdä työnsä luonteen

samankaltaisena kuin ohjaajan. Samalla tavoin kuin ohjaaja tekee työtään näyttelijöiden avulla, valo- tai äänisuunnittelijakin haluaa työskennellä suorittavan henkilökunnan avulla.” (Hotinen 2002, 352.)

Tämä dramaturgi Juha-Pekka Hotisen hiukan jopa provosoiva lainaus sai minut pohtimaan tosissaan omaa suhdettani työhön ja sen tekemisen tapoihin. Miten koen suunnittelijana työn tekemisen? Käsityöläisyys on minun kohdallani vain muuttanut muotoaan. Oli käytävä poissa, jotta pystyi näkemään sen, mikä on tärkeintä. Sen sijaan, että työstäisin verstaassa huonekaluja puusta, teen tänä päivänä enimmäkseen töitä tietokoneella. Kuitenkin piirrän, luonnostelen, kirjoitan, rakennan pienoismalleja ja niin edelleen. Teen edelleen osittain sitä, mitä tein käsityöläisenäkin.

Hotisen mukaan yksi tapa rakentaa ammattikuvansa välillisen ja lyhytaikaisen suhteen varaan valosuunnittelijana, on kieltäytyä ajamasta omia esityksiään. Samalla tavalla esimerkiksi ohjaaja korostaisi työnsä välillisyyttä kieltäytymällä valvomasta esityksiä. Tällä tavalla pyritään korostamaan sitä, että minun työni on vain suunnittelutyötä joka loppuu ensi-iltaan jolloin esitys on valmis. (Hotinen 2002, 352.)

Minulle esitys ei kuitenkaan ole valmis vasta kun viimeisen esityksen jälkeen ja sittenkin vasta kun on tullut lopullinen päätös, että tätä esitystä ei enää esitetä. Eli esitys haudataan. Ennen sitä esitys on elävä organismi joka kaipaa minun huomiotani. Suunnittelijana minun tulee kantaa siitä vastuu. En tarkoita sitä, että haluaisin tai edes voisin olla ajamassa tai valvomassa jokaista esitystä jonka olen suunnitellut. Luonnollisesti minunkin tulee voida luottaa esimerkiksi operaattoriin siinä, että hän kunnioittaa esitystä ja hoitaa työnsä parhaalla mahdollisella tavalla illasta toiseen. Tarkoitan nimenomaan sitä, että kannan vastuun siitä, että näin tapahtuu. Kannan tätä vastuuta käymällä paikan päällä katsomassa esityksiä. Näin varmistan, että kaikki on kunnossa. Olen tällöin myös hereillä ja avoin impulsseille, jotka saattaisivat johtaa muutoksien tekemiseen esitykseen.

Olen huomannut, että oikeastaan nautin todella paljon myös ideoitteni konkreettisesta toteuttamisesta, esitysteni ajamisesta ja niin edelleen. Teen näitä asioita mielelläni. En todellakaan vieroksu konkreettista työtä, jossa

kädet saattaa likaantua, vaan päinvastoin. Minun on hankala pitää itseni pois sieltä, keskittyä vain suunnittelijana olemiseen. Väitän myös, että jos haluaa kehittyä jossakin oikeasti hyväksi, on osattava perusteet. Ei voi suoraan hypätä huipulle. On aloitettava alusta ja tehtävä töitä sen eteen, että kehittyy.

Rechnitz (Tuhon enkeli) -produktio on ollut työhistoriani opettavaisin projekti tähän asti. Sen laajuus kaikin puolin oli tiedossa alkumetreiltä asti, mutta silti yllätti lopulta. Teoksen taiteellisia saavutuksia saavat muut arvioida. Itse en koe sitä tarpeelliseksi. Minulle suurin asia oli oppiminen, niin käytännönläheinen kuin taiteellinen ja abstraktikin. Olen todella iloinen, että valitsin nimenomaan tämän teoksen lopputyökseksi, koska se mahdollisti esimerkiksi ohjaavan opettajan saamisen keskustelukumppaniksi matkan varrelle. Ohjaavan opettajan läsnäolo oli mahtava lisä. Harvoin niin sanotussa oikeassa työelämässä on mahdollisuus pitää kollegaa keskustelukumppanina koko prosessin ajan. Tästä huolimatta on erittäin tärkeää muistaa mitä näyttelijä Yoshi Oida kiteyttää hyvin opettamisesta ja oppimisesta seuraavassa lainauksessa.

”Opettaminen on yksinkertaisesti jonkun muun kokemus. Opettaja on kulkenut polun, ja sinä katsot jälkiä tomussa. Ne voivat antaa vihjeitä siitä minne mennä. Mutta jäljet ovat jonkun muun menneisyys, ei sinun tulevaisuutesi. Kaikki kirjat ja kurssit ovat vain karttoja toisten ihmisten menneisyydestä. Omaksu ne, käytä ne hyväksesi, mutta muista että oma polkusi on erilainen, ja sitä polkua sinun on seurattava. Älä kopio toisen polkua; käytä heidän tietojään, mutta muista että maisema jonka halki oma polkusi kulkee, on ainutlaatuinen. Silti paradoksi pysyy: sinun täytyy löytää oma polkusi, mutta et näe sitä kun olet sillä, vasta kun olet kulkenut sen päähän.” (Oida 2008, 121.)

Tässä kiteytyy myös hyvin, miten olen kokenut matkani valosuunnittelua opiskellessa Teatterikorkeakoulussa. Minulla on ollut etuoikeus opiskella kahden professorin opetuksessa ja nähdä myös sisältäpäin isoja muutoksia Suomen taide- ja teatterikoulutuksessa, kun Taideyliopisto muodostettiin. Isot muutokset ja uudet avaukset ovat olleet omiaan avaamaan katsettani eteenpäin ja kohti tuota omaa päämäärää, joka on vielä onneksi näkymättömissä. Opettajat, joiden opetuksessa olen saanut opiskella ovat

olleet nimenomaan suunnannäyttäjiä kuitenkin vaatimatta, että heitä lähdetäisiin sen kummemmin seuraamaan heidän omalla polullaan. He ovat taitavasti avanneet ovia omille ajatuksille ja tarjonneet konkreettisia työkaluja, joita voin omalla polulla hyödyntää. Kiitos siitä!

Olen selkeästi löytänyt identiteettini valosuunnittelijana. Olen huomannut, että minulla on myös selkeä tie, jota kuljen. Tie on viemässä minua syvemmälle esittävän taiteen maailmaan. Tien varrelta olen löytänyt ihmisiä ja paikkoja, joista on muodostunut minulle koti ja perhe. Kuitenkin se, mikä tien päässä odottaa, ei toivottavasti selviä koskaan. Matka on minulle tärkeintä. Minulle suunnittelijana ja taiteilijana teatterin tekeminen on nimenomaan prosessia. Se on matka teoksen ja työryhmän yhteiseen maailmaan. Uskon työryhmän voimaan.



DEMOKRAATTISTA RYHMÄTYÖTÄ ETSIMÄSSÄ

Demokraattinen ryhmätyöskentely teatterissa

Mitä on demokratia? Demokratia sanana tarkoittaa kansanvaltaa. Sillä kuvataan kansanvaltaan perustuvaa valtionjärjestystä tai hallitusmuotoa. Demokratian perusajatuksena on, että hallintovalta nousee kansasta ja toteuttaa kansan tahtoa. Tässä yhteydessä en kuitenkaan tarkoita poliittista järjestelmää kun käytän sanaa demokratia. Demokratialla tarkoitan tasa-arvoa työskentelyssä. Demokraattisella työskentelyllä tarkoitan sitä, että etenkin taiteelliset päätökset tehdään yhdessä ryhmän kesken.

Onko demokratia mahdollista taiteellisessa prosessissa? Entä mitä demokratia sitten tarkoittaisi? Vai tarvitseeko demokratiaa ylipäättänsä teatterissa? Onko teatterin taiteellisessa työryhmässä muita johtajia kuin ohjaaja? Näitä kysymyksiä olen kysynyt itseltäni moneen otteeseen niin opiskellessa kuin työelämässäkin ja huomaan, että näitä aiheita olemme kollegojen ja opiskelutovereiden kanssa sivunneet lukemattomissa keskusteluissa. Etenkin kysymys ohjaajan roolista työryhmässä on noussut korostuneesti näissä keskusteluissa esille. Valosuunnittelun professori Tomi Humalisto pohtii väitöskirjassaan valtaa seuraavasti:

”Kollektiivisessa taiteellisessa toiminnassa kysymys vallasta ja vastuusta on hankala ja usein myös arkaluontoinen. Taiteen tekemiseen liittyy ajatus vapaudesta ja autonomiasta. Taiteilija voi yksin työskennellessään ratkaista taidettaan koskevia sisällöllisiä ratkaisuja yksimielisesti. Vapauden ja itsenäisyyden ideaali aiheuttaa välittömästi ristiriitoja taiteilijatyöryhmissä, mikäli he kaikki suhtautuvat teokseen omana teoksenaan. Yhteistyö vaatii pelisääntöjä, joissa sitoudutaan usein hierarkkisiin malleihin, vaikka tasa-arvoiset tai jopa rinnakkaiset työtavat ovat yhtä mahdollisia.” (Humalisto, 2012, 51.)

Perinteisesti Suomessa esittävän taiteen kentällä on kaivattu vahvaa ja lujaa johtajuutta. Kuitenkin selkeästi viimeisen parinkymmenen vuoden aikana on ollut huomattavissa selkeä kehitys kohti tasaveroisempaa työskentelytapaa,

jossa ammattiroolit liukuvat enemmän toistensa päälle. Nähtävissä on ohjaajan aseman selkeä muutos. (Humalisto 2012, 69–70.)

Ohjaaja ryhmänjohtajana/ Ohjaajan rooli

Perinteet ovat kuitenkin perinteitä, joten niistä on hyvä aloittaa. Dramaturgi Juha-Pekka Hotinen (2002, 185) kirjoittaa Tekstuaalista häirintää -kirjassa julkaistussa artikkelissa vahvan kannanoton ohjaajan vallasta. Hän linjaa että, nykyaikainen ohjaajakäsitys syntyi kahden perusajatuksen varaan, jotka olivat luonnonmukaisuuden ihanne ja tarve kokonaisuuden hallintaan.

Luonnonmukaisuudella tässä tarkoitetaan sitä, että lauma tarvitsee aina vahvan johtajan, alfan, joka johtaa laumaa niin sanottua yhteistä päämäärää kohti. Päämäärä on kuitenkin ikävän usein johtajan luoma päämäärä eikä todellakaan yhteinen.

Perinteisessä mielessä ohjaaja on ollut työryhmän johtaja ja vastannut viimekädessä päätöksistä kaikissa taiteellisissa kysymyksissä. Hänellä on ollut aina viimeinen sana myös muiden osa-alueiden työhön. Wikipediassa ohjaaja määritellään näin: *”Ohjaaja on henkilö, jolla useamman ihmisen tuottamassa taiteellisessa tuotannossa viime kädessä on vastuu ja valta teoksen taiteellisista puolista.”* (fi.wikipedia.org/wiki/Ohjaaja, 29.3.2016) Ohjaaja Kaisa Korhonen (1998, 7) määrittelee ohjaajan työn Koirien ajama kettu – kirjan esipuheessa näin: *”Ohjaaminen on käytännöllisen ja henkisen työn kummallinen, jopa epätodennäköinen risteymä. On helpompi nimetä mitä se ei pidä sisällään kuin mitä se pitää. Siinä on kaikkea.”* Laura Jäntti vastaavasti määrittelee ohjaajuutta Koirien ajama kettu -kirjassa olevassa Korhosen haastattelussa seuraavasti: *”Eikö ohjaaminen ole tekstin tai sen materiaalin – ei ehkä välttämättä kirjallisen materiaalin – valottamista tietystä näkökulmasta.”* (Korhonen 1998, 87.) Atro Kahiluoto puolestaan määrittelee omaa työtään ohjaajana samassa kirjassa seuraavasti: *”Minun mielestäni ohjaajan tehtäviin kuuluu luoda mahdollisimman tarkka näkemys siitä, minkälaiseen lopputulokseen pyritään, mitä tällä esityksellä halutaan sanoa. Ja periaatteessa hänen pitäisi tietää keinot, joilla lopputulokseen päästään.”* (Korhonen 1998, 118.) Näistä pienistä lainauksista mielestäni saa hyvän käsityksen siitä, kuinka perinteisessä mielessä ohjaajan työ käsitetään ohjaajien itsensä toimesta.

Minulle on ollut aina selvää, että ohjaajan yksi tehtävä voi olla toimia työryhmän työnjohtajana. Kuitenkin näyttelijän roolityön ohjaaminen ja näytelmätekstin sovituksen tekeminen vaativat erilaista koulutusta ja ammattitaitoa kuin se, että ohjaajuus olisi työryhmän ainoa positio, josta käsin järjestellään vaikkapa esityksen rytmiä (Silde *Teatteri* 7/2005). Mielestäni ohjaajan tulisi ensi-sijaisesti työskennellä nimenomaan näyttelijöiden kanssa heidän roolityönsä parissa. Se on selkeästi hänen vastuualueensa. Ideaali tilanteessa ohjaajan ei tarvitsisi niinkään pyrkiä hallinnoimaan kaikkia osa-alueita ja pyrkiä tarjoamaan pohjaideoita esimerkiksi suunnittelijoiden työskentelylle.

Suunnittelijan rooli

Ennen kun yritän määritellä valosuunnittelijan roolia sen syvemmin, on pakko hiukan sivuta aihetta, joka on varjostanut ammattikuntaamme sen lyhyen historian ajan Suomessa. Professori Tomi Humaliston mukaan suomalaisen valosuunnittelun identiteettikehitykseen on liittynyt asennevamma. Tämä pienoinen negatiivinen särö alan kehityksessä on pitkälti johtunut pyrkimyksistä saada valosuunnittelijat alan koulutuksen myötä yhdeksi varteenotettavaksi taiteelliseksi ammattikunnaksi ohjaajien, lavastajien ja näyttelijöiden rinnalle. Ala ei kuitenkaan uudistu niin nopeasti kuin välillä toivotaan ja tietyt hierarkiat ja työskentelytavat ovat selkeästi laahanneet perässä suhteessa koulutukseen ja sitä kautta valmistuneiden valosuunnittelijoiden ammatillisen identiteetin kehitykseen. Humalisto toteaaikin väitöskirjassaan, että tavoittamattomat ideaalit ja tiukentuneet asenteet politisoivat työskentelyä, korostavat kilpailua tai taistelusetelmia ja saavat alalla työskentelevät tiedostamaan työskentelyhierarkioiden olemassaolon. (Humalisto 2012, 82.) Vaikka minun aloittaessani valosuunnittelun opiskelun vuonna 2010 Teatterikorkeakoulussa, valosuunnittelijat olivat jo selkeästi vakiinnuttaneet asemansa teatterikentällä, siitä huolimatta tunnistan hyvin historian taakan varjostamassa alaamme.

Lavastaja Ming Cho Leen mukaan suunnittelijan tulisi ajatella niin kuin ohjaaja, mieluummin kuin pakottaa ohjaajaa ajattelemaan niin kuin suunnittelija (Davis 2001, 44). Suunnittelijana tulee olla myös monella tavalla poliitikko. Pitää kyetä luovimaan hankalissa ja paineistetuissa tilanteissa ja

säilyttää hermonsa, ettei tilanne riistäydy käsistä. Valosuunnittelija Kimmo Karjusen (2011, 74) mukaan: *”Työnä valosuunnittelu on 95-prosenttisesti kommunikaatiota työryhmässä ja 5 prosenttia on suunnittelua ja toteuttamista. Yhtä paljon valosuunnittelua on tietää, mitä muut tekevät ja, että muut tietävät mitä valolla aiotaan tehdä. Muutenhan valo on pelkkä kakkukoriste.”* Valosuunnittelijan työnkuvat vaihtelevat todella paljon. Perinteisesti valosuunnittelija on työryhmästä ehkä eniten teknisen henkilökunnan ja taiteellisen suunnitteluryhmän välissä. Valosuunnittelijan läheisin työpari onkin usein varsinkin isommissa teatteritaloissa valaistusestari ja hänen alaisensa valoteknikot. Pitkän linjan valosuunnittelija Tomi Tirranen (*Teatteri* 7/2003) toteaa lakonisesti vuonna 2003 *Teatteri* –lehteen kirjoittamassaan artikkelissa: *”1960-luvun valaistussuunnittelun todellisuus Suomessa oli sitä, että vähän ennen ensi-iltaa ohjaaja sanoi valaistusestariille, että haluaa tähän kohtaukseen tätä ja tuohon tuota. Niin mentiin ensi-iltaan kenenkään haluamatta kuulla mitään mistään muusta työtavasta. Ohjausta, lavastusta ja pukuja suunniteltiin. Loput tehtiin jossain välissä.”* Onneksi asiat ovat radikaalisesti muuttuneet sitten 60-luvun, mutta kuitenkin samaa keskustelua rooleista ja hierarkioista käydään edelleen. Valosuunnittelijan rooli työryhmässä määräytyykin nykyään monesti sekä taiteilijan että työryhmän tarpeista. Useimmiten ohjaaja, lavastaja ja valosuunnittelija laativat yhdessä näyttämöratkaisut.

Demokratia minulle

Produktioissa, joissa olen työskennellyt en ole kokenut suunnittelijana, että olisin kaivannut enempää tilaa itselleni ja ajatuksilleni kuin, mitä olen saanut. Monet kollegat ovat kuitenkin kokeneet, että heille ei anneta tarpeeksi tilaa taiteelliselle työskentelylle. Tämä kysymys tilan puutteesta ei ole millään tavalla uusi ja se on varmasti täysin tapauskohtaista. Teatterihistoria on täynnä erilaisia valtataisteluita ammattiryhmien välillä. Näihin valtataisteluihin en tässä kirjallisessa työssäni aio suuremmin syventyä. Väitän kuitenkin, että kysymys tasa-arvoisesta työskentelystä on edelleen ajankohtainen teatterialalla tai ainakin huomaa, että itse kiinnitän siihen paljon huomiota.

Demokratiaa ei ole se, että yksi henkilö antaa toisille mahdollisuuden tarjoilla ideoita ja sitten valitsee haluamansa herkut näistä käyttöönsä. Juha-Pekka Hotinen kutsuu tätä rakenteelliseksi demokratiaksi: Juuri rakenteellinen demokratia istuttaa ohjaajan taiteelliseksi yksinvaltiaaksi, eikä minne hyvänsä – vaan katsomoon. Ohjaaja katselee harjoituksia katsomossa, yleisön paikalla, aivan kuin jonkinlaisena yleisön edunvalvojana; hän viimeistelee, karsii, rytmittää eri tekijöiden tuotokset katsojalle mieluisaksi kokonaisuudeksi. Jos haluaisi kärjistää, voisi sanoa että juuri hänen suppean demokratiakäsityksensä mukainen demokratia turvaa hänelle paikan tekijöiden ja yleisön, esityksen ja katsojan välissä, filttinä, sensorina, poliisina. (Hotinen 2002, 186.)

Pyrkiessäni löytämään kirjoitettua materiaalia erilaisista työskentelytavoista ja nimenomaan erilaisista johtamismalleista teatterissa, lähestulkoon kaikki, mitä on kirjoitettu johtamisesta, käsittelee nimenomaan ohjaajan näkökulmasta työskentelyä. Tämä on toisaalta hyvinkin ymmärrettävää, koska ohjaajasta on tullut ainakin Suomessa laajalti se henkilö, kenen vastuulle tai saavutukseksi teatteriesitykset etenkin julkisuudessa nostetaan.

Jaettu johtajuus

Tässä kappaleessa esittelen teorian jaetusta johtajuudesta. Tehdessäni taustatutkimusta törmäsin kauppatieteiden maisteri Toni Ruuskan vuonna 2009 Helsingin kauppakorkeakoulussa tehtyyn maisterin tutkinnon tutkielmaan – *Jaettu johtajuus teatteriharjoituksissa - Kolme erilaista työryhmää, kolme erilaista johtajaa*. Tässä tutkielmassa Ruuska on seurannut kolmen teatteriproduktion harjoituksia ja tutkinut, kuinka johtajuus jakautuu työryhmässä. Huomasin heti, että tässä on minulle paljon materiaalia omaan työhöni ja käytänkin tämän kappaleen lähdemateriaalina pitkälti Ruuskan tekemää tutkimusta. Jaettu johtajuus soveltuu mielestäni hyvin yhdeksi näkökulmaksi johtajuuden jakautumisesta kun tarkastellaan työryhmän toimintatapoja teatterin taiteellisissa prosesseissa.

Jaetun johtajuuden määritelmä

Jaetun johtajuuden johtavat tutkijat Craig Pearce ja Jay Conger vuonna 2005 tehdyssä tutkimuksessa *Shared Leadership – Reframing the Hows and Whys of Leadership* määrittelevät jaetun johtajuuden dynaamisena vuorovaikutusprosessina yksilöiden välillä ryhmässä, jossa yksilöiden tehtävänä on johtaa toinen toistaan saavuttamaan ryhmän ja organisaation tavoitteet. Suurin ero perinteisiin johtamis- ja johtajuusmalleihin on siinä, että tieto ei valu ainoastaan ylhäältä alas – johtajalta alaisille, vaan liikkuu enemmän horisontaalisesti. Johtajuus, valta ja vastuu on jaettu yksilöiden kesken, jotka ovat ryhmässä tasavertaisia, eikä johtajuus ole sidottu ainoastaan johtajaksi nimettyyn yksilöön ja hänen muodolliseen asemaansa. (Ruuska 2009, 5.)

Jaetun johtajuuden edut

Tutkimuksessaan *Shared leadership in teams: an investigation of antecedent conditions and performance* tutkijat Jay Carsoni, Paul Tesluk ja Jennifer Marrone (2007) määrittelevät jaetun johtajuuden tilaksi, jossa yhteinen vaikutus yhdistettynä ryhmän jäsenten vuorovaikutukseen voi merkittävästi parantaa ryhmän tai organisaation tehokkuutta. Viimeisten vuosien aikana on julkaistu useita muitakin tutkimuksia, joissa on todettu yhteys jaetun johtajuuden ja tehokkuuden välillä (esim. Pearce & Sims, 2002). Jaettu johtajuus ja perinteinen yksilökeskeinen johtajuus ovat toistensa vastakohtia (Carson, Tesluk, Marrone 2007). Tutkijat määrittelevät jaetun johtajuuden sen perusteella, miten monesta lähteestä johtajuutta ilmenee. Toisessa ääripäässä on ryhmä, jota johtaa vain yksi henkilö ja toisessa ääripäässä ryhmä, jonka sisällä kaikki ryhmän jäsenet vuorollaan toimivat johtajina eri tilanteissa. (Ruuska 2009, 5-6.)

Jaetussa johtajuudessa johtajuus siirtyy yksilöltä toiselle eikä keskity vain yhdelle. Näissä ryhmissä ryhmän jäsenet sekä johtavat että seuraavat johtajaa riippuen ajasta ja tilanteesta. Tärkeimmät päätökset tehdään kollektiivisesti ryhmän kesken. Kuitenkin siitä riippuen, kuka ryhmässä omaa suurimman asiantuntijuuden käsiteltävään aiheeseen, voidaan joitakin johtamisen osaluoteita jakaa ryhmän sisällä. (Ruuska 2009, 6.)

Käytännössä

Professori Sanna Karkulehto käyttää kirjoittamassaan artikkelissa – *Johtamisesta mahdollistamiseen. Muuttunut yhteiskunta, luovat toimialat ja uudet johtamismallit* – esimerkkinä jaetusta johtamisesta Suomen suurinta mainostoimistoa SEK & Greytä. SEK & Greytä johtaa yhden johtajan sijasta viisi johtajaa. Mainostoimiston ylimpään johtoon on kutsuttu ryhmä, jonka edustajien osaamisalueet ja taustat täydentävät toisiaan. Mainosalalla perinteisen yhden johtajan esille nostamisen sijaan yrityksessä toteutetaan jaetun johtamisen mallia, koska sen avulla yrityksen uskotaan pääsevän parempiin tuloksiin. Mallia on otettu tiedemaailman tutkijaryhmistä, joihin on koottu alojen parhaita osajia. (Karkulehto & Virta 2006, 153.) Tämä on hyvä esimerkki siitä, kuinka alansa huipulla toimiva yritys pyrkii uudistamaan johtamiskulttuuria ja löytämään uusia tapoja toteuttaa yhteisiä päämääriään. Vaikka kysymys on kaupallisesta yrityksestä, ei se tavaltaan toimia luovana ympäristönä eroa juurikaan teatterista.

Vaatimukset ryhmältä/ympäristöltä

Jaetun johtamisen mahdollistaa tietynlainen toimintaympäristö. Tässä toimintaympäristössä tulee olla vahvasti läsnä luottamus ja sitoutuminen (Ruuska 2009, 9). Luottamus kehittyy toistuvan, merkityksellisen ja jatkuvan vuorovaikutuksen kautta, jossa ryhmän jäsenet alkavat tuntea olonsa hyväksi ja avoimiksi jakamaan henkilökohtaisia kokemuksiaan. Ryhmän jäsenten ideat uskalletaan ja voidaan kyseenalaistaa ilman pelkoa tai riskiä siitä, että tulisi torjutuksi. Syntyäkseen jaettu johtajuus vaatii sellaisen ilmapiirin, missä on mahdollisuus olla välillä tehokas johtaja ja välillä tehokas työntekijä. Tutkimuksissa on myös ilmennyt, että jaettu johtajuus toteutuu todennäköisemmin silloin, kun ryhmän jäsenet ovat mahdollisimman ammattitaitoisia. (Pierce & Sims 2000.) Sitoutumisen aste on myös tärkeä tekijä jaetun johtajuuden esiintymisessä. Kun ryhmä on todella sitoutunut, auttaa se omaksumaan ryhmän arvot, uskomukset ja tavoitteet. Toisaalta sitoutuminen auttaa myös ryhmän jäseniä sietämään epävarmuutta.

Vastuu/vapaus

Yksi vaikuttava tekijä jaetun johtamisen mahdollistamiseksi on ryhmän jäsenten henkilökohtainen vastuunottaminen ryhmän tuloksista ja

tavoitteiden saavuttamisesta. Toisaalta nimenomaan jaettu johtajuus vasta mahdollistaa tämän vastuunottamisen. Mitä tiiviimpi ja yhtenäisempi ryhmä on, sitä enemmän siinä ilmenee keskinäistä luottamusta ja tällöin se rohkaisee ryhmän jäseniä ottamaan vastuuta ryhmän tavoitteiden saavuttamiseksi. (Ruuska 2009, 10.)

Ryhmän koko

Edellä mainittujen seikkojen lisäksi jaettuun johtamiseen ilmenemiseen vaikuttaa suuresti ryhmän koko. Ruuskan tutkimuksen mukaan Pearcen ynnä muiden tutkimuksissa on selvästi ilmennyt, että mikäli ryhmän koko on ylittänyt 12 henkilöä, on jaetun johtajuuden ilmeneminen harvinaista. Optimaalinen koko ryhmälle tässä yhteydessä on ollut 4–8 henkilöä. Näissä ryhmissä työskentely ja päätöksenteko on ollut tehokkainta. Mitä suurempi määrä ryhmässä on henkilöitä, sitä haastavampaa on hyödyntää jäsentensä yhteistyötä. Samalla vaarana on, että ryhmän sisään alkaa muodostua alaryhmiä, mikä vaikeuttaa merkittävästi jaetun johtajuuden syntymistä. (Ruuska 2009, 11-12.)

Lähestulkoon kaikissa edellä mainituissa tutkimuksissa, joissa käsitellään jaettua johtamista, tulokset viittaisivat siihen, että tällä mallilla ryhmä suoriutuu yksinkertaisesti paremmin työtehtävistään.

Suhde luovuuteen

Oman aiheeni kannalta erittäin oleellinen tutkimus on tutkijoiden Charles Hooker ja Mihaly Csikzentmihalyin – *Flow, Creativity and Shared Leadership. Rethinking the Motivation and Structuring of Knowledge Work*, 2003. Tässä tutkimuksessa he käsittelevät etenkin jaetun johtamisen suhdetta luovaan toimintaan. Heidän mukaansa jaettu johtajuus edistää ryhmässä positiivisia kokemuksia. Positiiviset kokemukset taas ovat välttämättömiä luovan prosessin kannalta. Jaettu johtajuus vaikuttaa ryhmään ja sen jäseniin lisäämällä mahdollisuuksia positiivisille kokemuksille sekä myös flow-kokemuksille, jotka puolestaan johtavat luovuuteen ja ryhmän menestymiseen työssään. (Hooker & Csikzentmihalyi 2003.) Kliseisestihän sanotaankin, että parhaat ratkaisut ja ideat taiteessa löytyvät nimenomaan flow-tilassa.

Flow-kokemukset yhdistetään yleisesti omistautumiseen, intohimoon ja rakkauteen harrastustaan tai ammattiaan kohtaan (Hooker & Csikzentmihalyi 2003). Elämänsä kunnossa oleva huippu-urheilija ei millään tasolla mieli muuta maailmaa tehdessään maailmanennätystä tai voittaessaan olympiakultaa. Kaikki ajatukset ja voimavarat on keskitetty nimenomaan suoritukseen eikä mikään muu ole merkityksellistä sillä hetkellä. Samoin näyttelijä teatterin lavalla tai muusikko soittaessaan saavuttaa flown omaisen tilan, jossa aika ja paikka häviävät ja asiat vain tapahtuvat. Itse olen valosuunnittelijana huomannut, että etenkin live-musiikkiin valoja tehdessäni, minulla on mahdollisuus uppoutua soittamaan valopöytää ja näin saavuttaa flown kaltainen tila. Se on tila, jossa olen avoin impulsseille ja osun jokaiseen iskuun kuin itsestään. Flow'n käsite kuvaa hyvin tätä jopa transsin omaista tilaa, jossa keskittyminen suoritukseen on niin kokonaisvaltainen, että itse suoritus tuntuu tapahtuvan lähes automaattisesti (Ruuska 2009, 13).

Flow on mielentila, jossa ihminen keskittyy täydellisesti tehtävään menettäen tietoisuuden ajasta, paikasta, itsestään sekä muista tehtävän suorittamisen kannalta epäolennaisista asioista. Flow-kokemuksille on myös tyypillistä se, että ulkoiset palkkiot eivät vaikuta niiden syntymiseen (Hooker & Csikzentmihalyi 2003). Hookerin ja Csikzentmihalyin (2003) tutkimuksen mukaan jaetun johtajuuden vaikutukset perustuvat siihen, että työstä tulee tekijälleen miellyttävämpää ja työntekijät kokevat, että heillä on selkeästi enemmän valtaa vaikuttaa omaan työhönsä. Tätä kautta työstä tulee tekijälleen selkeästi merkityksellisempää.

Tutkielmassaan Ruuska (2009, 19) toteaa, että näitä tutkimuksia jaetun johtamisen suhteesta luovuuteen voi suoraan soveltaa teatterin työryhmän toimintaan näytelmän harjoitusprosessin aikana. Vaikuttamalla ryhmän myönteisiin kokemuksiin ja flow-kokemuksiin, jaettu johtajuus vaikuttaa positiivisesti luovuuteen ja ruokkii uusia ideoita ryhmätyöskentelyssä.

Jaettu johtajuus ei suinkaan ole vastaus kaikkiin ryhmän kohtaamiin haasteisiin eikä se luonteensa puolesta missään nimessä sovi toimintamalliksi kaikille ryhmille. Jaettu johtajuus on ideaalimalli ja teoria, jonka mukaan johtajuus voidaan jakaa, mutta se ei ole sidoksissa yksilön asemaan organisaatiossa. (Ruuska 2009, 15.) Jaettu johtajuus ei välttämättä sovi

perinteisen funktionaalisen organisaation toimintamalliksi, mutta uskon, että esim. teatteriryhmissä ja varsinkin asiantuntijaorganisaatioissa jaettu johtajuus toimii paremmin kuin perinteiset hierarkkiset tavat johtaa. Täytyy kuitenkin muistaa, että tässä puhutaan vain teoreettisella tasolla. Käytännön tilanteissa teatteriryhmän tai asiantuntijaorganisaation toimintaan vaikuttaa niin monia eri asioita, että voi olla hyvin vaikea edes tunnistaa, mitä johtamistapoja kulloinkin on käytössä.

Seuraavaksi lähdän purkamaan paradoksia tasa-arvoisesta taiteellisesta työskentelystä sekä omastani sekä meidän Jalostamo-kollektiivi-teatteriryhmämme näkökulmasta. Mitä demokraattinen työskentely voisi olla? Onko se utopiaa? Todennäköisesti. Utopioita kuitenkin pitää olla.

Ehdotus ideaalista työryhmästä

Mikä on sitten ideaali työryhmä minulle? Tässä kappaleessa pyrin selkeyttämään ajatuksiani demokraattisesta työryhmässä työskentelystä luomalla fiktiivisen toimintamallin, joka olisi mielestäni ideaali demokraattisen työskentelyn mahdollistamiseksi taiteellisessa työskentelyssä teatterissa. Rajatakseni hieman aihetta, keskityn pohtimaan suunnittelijoiden ja ohjaajan suhdetta työskentelyssä. Näyttelijöiden tai esiintyjien roolin näen työryhmässä hieman toisenlaisena jo senkin vuoksi, että he eivät pysty näkemään kokonaisuutta ulkoapäin. Näyttelijät tai esiintyjät voivat hyvin kuulua myös suunnittelevaan työryhmään, mutta tässä tapauksessa rajaan heidät pois ryhmästä, jotta aihe ei muutu liian laajaksi. Tämä toimintamalli on nimenomaan luotu toteuttamaan yhteistyötä taiteellisessa työskentelyssä, jotta demokratia toteutuu.

Aloitin listaamalla asioita, jotka kuvaavat ryhmää:

- Ryhmässä on maksimissaan kymmenen jäsentä.
- Ryhmän jäsenet tuntevat toisensa hyvin ja arvostavat toisiaan alansa ammattilaisina.
- Ryhmän jäsenet ovat selkeästi ammattilaisia omilla aloillaan.
- Ryhmän jäsenet luottavat jokaiseen jäseneseen täysin.

- Ryhmän jäsenet ovat erittäin motivoituneita ja oma-aloitteisia.
- Ryhmän jäsenillä on yhteinen taiteellinen päämäärän.
- Kuka tahansa ryhmän jäsen soveltuu ryhmän johtajaksi.
- Ryhmällä on vapaus määritellä itsensä uudelleen aina niin halutessaan.

Roolijaot ja yhteinen prosessi

Valosuunnittelija edustaa ryhmässä valollisen ajattelun ammattilaista. Valosuunnittelijan erityisosaamisalue on valo ja sen käsittely tilassa ja ajassa. Hän ei kuitenkaan ole vaan valosuunnittelija vaan myös tarkkasilmäinen havainnoitsija taiteellisissa kysymyksissä. Esimerkiksi esitysdramaturgian saralla valosuunnittelijan ja ohjaajan tai esitysdramaturgin työnkuvat yhtyvät erityislaatusisesti. Valosuunnittelijan, kuten ohjaajankin, tärkeimpiä tehtäviä on esityksen rytmin luominen. Tässä kohtaa yhteisestä taiteellisesta keskustelusta ja demokraattisesta päätöksenteosta on varmasti molemminpuolista konkreettista hyötyä. Samalla tavalla valosuunnittelija, lavastaja, pukusuunnittelija ja videosuunnittelija luovat yhdessä esityksen visuaalisen ilmeen. Mitä avoimempi keskustelu näillä suunnittelijoilla on prosessin aikana, sen parempi lopputulos mahdollisesti on.

”Teatterissa on yksinkertaisimmillaan kaksi tapaa tehdä valollisia asioita: valaista teosta tai toimia valosuunnittelijana. Jos kysymyksessä on valosuunnittelu, valosuunnittelija toimii taiteellisessa työryhmässä tasavertaisena jäsenenä yhdessä ohjaajan, lavastajan, sekä puku- ja äänisuunnittelijan kanssa.” (Kilpeläinen, 2008, 5.)

Selkeimmillään on asia juurikin näin niin kuin skenografi-valosuunnittelija Raisa Kilpeläinen valosuunnittelun opinnäytteessään toteaa. Tasavertainen työskentely ryhmässä mahdollistaa usein paremman lopputuloksen. Molemmat tavat, valaisu ja varsinainen valosuunnittelu voivat kuitenkin sisältää enemmän variaatioita.

Ohjaaja on demokraattisessa työskentelytavassa muille suunnittelijoille tasavertainen työkuppani, hän on yksi suunnittelijoista, eikä pelkästään ryhmän johtaja. Demokraattisesta näkökulmasta produktioissa aloitetaan työskentely joko hänen, ohjaajan tai jonkun toisen työryhmän jäsenen aloitteesta. Aloitteentekijällä ei ole merkitystä. Ryhmä pyrkii olemaan alusta

lähtien samalla viivalla. Ohjaajan ei tarvitse aina olla produktion alullepaneva voima. Hänen ei tarvitse olla koko produktion moottori, joka jääräpäisesti puskee omaa visiotaan eteenpäin ja masinoi muut tekemään töitä hänelle. Tällaista yksittäistä moottoria ei tarvita, koska ryhmä itsessään on moottori.

”Mielestäni jokainen osa-alue näyttämöllä on vahva – ei se mene niin, että ohjaajan ääni voittaa kaikessa. Ohjaajalla on ilo ja oikeus olla se, joka lobbaa omia ideoitaan läpi. Mutta työ voisi olla paljon kollektiivisempaa. Ihan yhtä hyvin valosuunnittelija voisi sanoa haluavansa nähdä esityksen, jossa on tietynlainen valo, ja sitten ruvettaisiin porukalla miettimään, miten tällainen syntyy.” (Kauppinen, Teatteri 7/2008.)

Kuten ohjaaja Heta Haanperä Teatteri-lehden artikkelissa toteaa, kollektiivisessa työskentelyssä alullepanija voi siis olla kuka tahansa työryhmästä, jolloin lähtötilanne on jo täysin toinen, kuin sellaisessa tilanteessa, jossa työryhmä lähtee toteuttamaan voimakkaasti ohjaajan visiota. Monessa tilanteessa on täysin luonnollista ja perusteltua, että ohjaaja on selkeästi työnjohtaja. Kuitenkin, kun tullaan taiteellisiin kysymyksiin, demokraattisuuden pitäisi astua kehiin.

Demokraattinen työskentely taiteellisissa kysymyksissä on mielestäni työryhmälle hedelmällistä, joskaan ei aina helpoin tapa työskennellä. Parhaimmillaan taiteilijaryhmä suunnittelee, visioi, kokeilee, tutkii ja toteuttaa yhdessä miettimänsä taiteellisen lopputuloksen, joka on näiden kaikkien asioiden yhteissumma. Yhdessä kehiteltynä ideoissa saatetaan päästä paljon pidemmälle kuin yksittäisen taiteilijan henkilökohtaisessa ideassa.

Ohjaaja on suunnittelijaryhmässä siis yksi taiteellinen työkumppani muiden joukossa. Hän on demokraattisessa työskentelyssä tasavertainen työryhmän jäsen muiden ryhmäläisten kanssa. Siinä, missä valosuunnittelijan erityisalue on lopulta vastata valosuunnittelun taiteellisesta ja teknisestä toteutuksesta niin, että se vastaa haluttua taiteellista visiota, on ohjaajan erityisalueena ratkoa näyttelijöiden tai esiintyjien kanssa näyttämötilanteet toimiviksi kokonaisuuksiksi siinä maailmassa, jonka suunnittelijaryhmä on näyttämölle yhdessä luonut. Pohjimmiltaan kaikki suunnitellaan yhdessä, mutta lopulta, kukin ammattilainen ottaa vastuun oman osa-alueensa käytännön

toteutuksesta. Optimitilanne olisi siis se, että ryhmässä työskenneltäisiin tasavertaisesti saman asian äärellä ja yhteistä päämäärää kohti. Ryhmässä kaikki ovat luottamuksellisesti tervetulleita kommentoimaan toistensa osa-alueita, mutta loppujen lopuksi jokainen taiteilija vastaa oman osa-alueensa päätöksistä. Tämä olisi mielestäni demokratiaa.

Koen, että tekijät voivat lokeroitua työryhmässä keskittyen pääasiassa omaan osa-alueeseensa tai sitten työryhmä voi toimia demokraattisena yhteisönä, jossa jokaisella on mukanaan ammattiosaaminen joltakin tietyltä osa-alueelta. Minulle tämä tarkoittaa konkreettisesti sitä, että toivon työryhmältä vahvaa dialogia kaikista taiteellisista ratkaisuista. Jokaisella produktiolla ja työryhmällä tulisi olla mahdollisuus määritellä itsensä kyseisen produktion suhteen uudestaan. Lokeroituminen vain omiin poteroihin ei mielestäni synnytä kovinkaan rikasta lopputulosta. Tällä en kuitenkaan tarkoita, etteikö sekin tapa voisi toimia jossakin yhteydessä, mutta se ei ole ominaista demokraattisessa työskentelyssä.

Tilanteet ja roolit voivat elää ja muuttua saman produktion sisällä. Aina roolien ei tarvitse olla kiveen kirjoitettuja alusta lähtien, mutta työskentelytapojen on tärkeää olla kaikille osapuolille selkeitä, jottei tule ikäviä yllätyksiä matkan varrella.

Demokratian toteutuminen vaatii usein optimaaliset olosuhteet ympärilleen. Käytännössä se tarkoittaa sitä, että ryhmä ei saa olla liian suuri. Tämä sen takia, että suuremmissa ryhmissä yhteinen päätöksenteko alkaa vaikeutua. Suurin asia, mitä demokraattisuus vaatii, on mielestäni luottamus. Luottamuksen pitää olla olemassa kaikkien ryhmän jäsenten kesken ja joka suuntaan.

Pääsääntöisesti koen vahvasti halua työskennellä nimenomaan demokraattisissa työryhmissä. Tällaisessa ryhmässä voin rohkeasti ottaa kantaa ja herättää keskustelua muustakin kun vain oman erityisosaamisalueeni asioista. Luonnollisesti on monia tapoja työskennellä, eikä tässä asiassa ole oikeaa tai väärää tapaa. On olemassa myös paljon sävyjä, välimuotoja ja vaihtoehtoisia toimintamalleja. Tämä luomani malli on idealistista visiointia, ja tuskin koskaan kaikki mainitsemani asiat voivat olla

juuri tuon ideaalin mukaan todellisuudessa mahdollisia tai yksiselitteisiä. Roolit menevät aina ristiin ja henkilöiden persoonat ja toimintatavat vaikuttavat paljon työskentelyyn. On kuitenkin huomionarvoista, että ryhmänjohtajuus ja hierarkiat ovat puhuttaneet jo pitkään niin Teatterikorkeakoulussa kuin teatterikentälläkin.

Itse ainakin uskon siihen, että kun pelisäännöt ovat selvät ja luottamus toisiin syntynyt, taiteelliset saavutukset tai tulokset ovat taatusti antoisammat niin tekijöille kuin kokijoillekin. On mietittävä, miten teemme töitä, ei vain mitä teemme. Emme voi saavuttaa taiteellisesti uutta, elleimme muuta työskentelytapojamme.

TAPPAUS RECHNITZ (TUHON ENKELI) JA JALOSTAMO-KOLLEKTIIVI

”Työprosessi on aina riippuvainen konkreettisesta tilanteesta: ihmisistä, koneista, rahasta, tiloista, ajasta jne.” (Hedström 2007, 111.)

Tässä luvussa esittelen Elfriede Jelinekin Rechnitz-näytelmän ja pyrin käsittelemään Jalostamo-kollektiivin *Rechnitz (Tuhon enkeli)* -tuotannon etenemisvaiheita edellä mainitsemani jaetun johtajuuden näkökulmasta. Kutsun tätä jaettu johtajuutta tässä yhteydessä demokraattiseksi työskentelyksi. Miten demokratia ilmeni tuotannon eri vaiheissa? Toteutuiko demokratiaa työskentelyssä, ja jos toteutui, mikä siihen johti?

Näytelmä

Työsuunnitelmassaan työryhmä esittelee tekeillä olevan näytelmän näin:

Itävaltalaisen, Nobel-palkitun nykykirjailija Elfriede Jelinekin Rechnitz (Tuhon enkeli) -näytelmä käsittelee eurooppalaista lähihistoriaa ja ihmisen pahuutta. Se nostaa käsittelyyn kysymykset yksilön ja kansakunnan haluttomuudesta sekä toisaalta kyvyttömyydestä myöntää pahuuden läpäisemä, traumaattinen lähimenneisyytensä. Näytelmän keskeisiä teemoja ovat traumatisoituminen, syyllisyys, pahuus ja eheytyminen.

Jelinek käyttää näytelmässä lähtökohtanaan Luis Bunuelin elokuvaa Tuhon Enkeli sekä dokumentaarista materiaalia Rechnitzin linnassa vuonna 1945 tapahtuneesta, 180 unkarin-juutalaisen massamurhasta. Euroopan merkittävimpiin ja vaikutusvaltaisimpiin sukuihin kuulunut kreivitär Margit Thyssen-Batthyany järjesti yhdessä rakastajansa, Gestapo-viranomaisena ja Rechnitzin natsipuolueen johtajana tunnetun Frank Podezinin kanssa orgiat, jotka loppuivat viimeiseen ”juhlanumeroon” -keskitysleiriltä Rechnitziin toimitettujen juutalaisten massamurhaan läheisellä pellolla. Teksti assosioi laajasti käsitellen mm. vaikenemisen, muistamisen ja väkivallan teemoja, piirtäen lopulta ääri-ilmiöiden, kuten joukkomurhien ja kannibalismin tuhoaman maiseman.

Näytelmäteksti on esseemäinen, assosiatiivinen selonteko niistä lähihistorian hirmuteoista, joita kenenkään ei tulisi unohtaa. Näytelmä on raaka ja moniulotteinen ja samalla erityisen vaikuttava näyttämöteksti. Teksti haastaa nykynäytelmän rakenteen liki 160-sivuisella assosiaatiovyöryllään. Näytelmän toteuttaminen on taiteellisesti radikaali ja rohkeutta vaativa tulikoe. Elfriede Jelinekin teksti on järkyttävä ja ravisteleva muistutus siitä kuinka kansakunnan traumat ja niiden kieltäminen leimaa historiaa. Saksa ja Itävalta käsittelevät menneisyyttään vieläkin valikoiden, pyrkien sivuuttamaan jotkut historiansa osat. Elfriede Jelinekiä mukailleen, jos me unohtamme hirmuteot, me olemme vaarassa toistaa historian suurimpia epäoikeudenmukaisuuksia. Rechnitzin linnan tapahtumista sekä koko Thyssenien suvun historiasta kerrotaan vieläkin vain tiettyjä, tarkoin valittuja osia. Näihin eivät kuulu muun muassa suvun tarinan antisemitistiset puolet.

Ensimmäiset askeleet

Rechnitz-tuotannossa demokraattinen työskentely oli vahvasti läsnä. Tämän ilmenemiselle suotuisat edellytykset antoi Jalostamo-kollektiivin toimintaperiaatteisiin kuuluva puoli, että emme halua identifioitua ryhmänä joka toteuttaa jonkun yksittäisen taiteilijan visiota, vaan nimenomaan taiteilijakollektiivina, joka kutsuu esimerkiksi ohjaajia työskentelemään kanssaan. Jalostamo-kollektiivi on alun perin perustettu siitä tarpeesta, että siinä jäsenenä olevat ihmiset ovat kokeneet halua tehdä taidetta yhdessä. Tehdä taidetta, joka haastaa niin tekijät kuin katsojatkin. Taidetta, jota ei voi missään tilanteessa pitää itsestänselvyytenä. Taide on meille välttämättömyys, tapa elää ja kommunikoida tässä yhteiskunnassa.

Rechnitz (Tuhon enkeli) -projekti sai saanut alkunsa minun ja puolisoni näyttelijä Anna Lipposen tarpeesta kerätä mielenkiintoinen ryhmä kasaan ja tehdä teatteriesitys. Alusta lähtien oli selvää, että halusimme käyttää tavanomaista enemmän aikaa teoksen valmistamiseen ja työryhmä rakentui pikkuhiljaa tämän tosiasian ympärille. Ohjaajan valinta oli luonnollisesti ensimmäinen askel kohti produktiota, josta tuossa vaiheessa emme tienneet mitään. Olin juuri edellisenä syksynä tehnyt ohjaaja Hilikka-Liisa Iivanaisen

kanssa Kotkan kaupunginteatterissa Hedda Gabler –produktion ja osittain tästä yhteistyöstä inspiroituneena kysyin häneltä, kiinnostaisiko häntä lähteä mukaan hieman erilaiseen tuotantoon. Tästä kaikki lähti. Syksy 2012.

Valosuunnittelun professori Tomi Humalisto pohtii koollekutsujan roolia *Toisin tehtyä, toisin nähtyä – esittävien taiteiden valosuunnittelusta muutosten äärellä* väitöskirjassaan näin:

”Aloitteen tekeminen asettaa koollekutsujan lähes poikkeuksetta työskentelyn johtohahmoksi. Tämän aseman mukana työskentelyyn välittyy, jo ennen varsinaista työskentelyä alkua, aihevalintoja, rajauksia ja mieltymyksiä, joista muodostuu helposti työryhmän lähtökohta ja jotka vaikuttavat keskeisesti myöhempään työskentelyyn. Kutsuva taho saa automaattisesti etulyöntiaseman teoksen konseptin ja sisällön muodostamisessa suhteessa kutsuttaviin, ja toimii eräänlaisena tilaajana.”
(Humalisto 2012, 84.)

Tällä Humalisto ei kuitenkaan tarkoita sitä, että koollekutsuja muodostaisi aina tuotantoon lähtökohtaisesti alistavan tai riistävän toimintakulttuurin (Humalisto 2012, 84). Kuitenkin väistämättä vaikka toiminnan aloittavalla kutsuvalla taholla olisi vilpittömät pyrkimykset tasa-arvoiseen lähtötilanteeseen, ottaa hän aina jonkinlaisen varaslähdön suhteessa muihin kutsuttaviin. Rechnitz-produktion suhteen me kolme – Jalostamo-kollektiivin taiteellinen johto ja ohjaaja – olimme väistämättä etulyöntiasemassa suhteessa muuhun työryhmään, jonka keräsimme ympärillemme. Ryhmän koollekutsumisessa teimme työtä yhdessä niin, että jokainen meistä kolmesta toi keskusteluun mukaan vaihtoehtoja, joista sitten päätettiin yhdessä. Kuitenkin niin, että viimeinen sana oli Jalostamo-kollektiivin taiteellisella johdolla.

Kohti yhteistä

Varsinainen teos, Elfriede Jelinekin Rechnitz (Tuhon enkeli), valikoitui samanaikaisesti kun kasasimme työryhmää ympärillemme. Aluksi annoimme teatteriryhmänä vierailevalle ohjaajalle vallan johtaa tilannetta eteenpäin. Hän sai omista henkilökohtaisista lähtökohdistaan miettiä, mikä olisi se teos,

minkä yhdessä mahdollisesti toteuttaisimme. Luonnollisesti keskustelimme vaihtoehtoista ja niitä oli muitakin kuin lopulta valittu teos. Lopputulokseen kuitenkin päästiin varsin nopeasti ja yksimielisesti, kun meille tarjoutui mahdollisuus tuottaa suomenkielinen kantaesitys Elfriede Jelinekin näytelmästä Rechnitz (Tuhon enkeli). Ilman keskinäistä luottamusta tämän tyyppinen dialogi ei olisi ollut mahdollista ja olikin hienoa nähdä, kuinka tämä luottamus taiteellisen johdon ja ohjaajan välille syntyi kuin itsestään. Tähän luonnollisesti vaikutti jo aikaisemmin tekemämme yhteistyö.

Kun varsinaista teosta lähdettiin suunnittelemaan, pyrimme alusta lähtien tekemään sen ryhmässä. Suunnittelijaryhmässä olivat ohjaaja, suomentaja, äänisuunnittelija, pukusuunnittelija ja minä, joka vastasin lavastus-, valo- ja videosuunnittelusta. Myös muu työryhmä saattoi olla paikalla, mikäli se koettiin yhdessä tarpeelliseksi. Jokainen työryhmän jäsen toi panoksensa suunnittelupöytään. Luonnollisesti suunnitteluryhmän koko eri palaverissa vaihteli. Näyttelijät osallistuivat ensisijaisesti niihin suunnittelupalaveriin, joissa keskustelimme tekstin sisällöistä ja suunnittelimme yhteistä maailmaa, mutta eivät niihin palaveriin, joissa suunnittelimme konkreettisia asioita, joita toisimme näyttämölle.



Rechnitz -työryhmä kokoontui toukokuussa 2014 Koneen säätiön Saaren kartanon residenssiin kahden viikon mittaiselle työpajajaksolle. Ryhmäkuva ensimmäiseltä päivältä.

Koska valmista käännöstä ei vielä alkuvaiheessa ollut, haarukoimme enemmänkin yhteisiä motiiveja ja teemoja teoksen ympärille. Suunnittelun alkuvaiheessa keskustelimme yksinkertaisimmillaan siitä, mistä kukin oli joskus haaveillut tai, mitä oli toivonut näkevänsä näyttämöllä. Nämä keskustelut sitoivat ryhmää selkeästi yhteen ja aloimme löytää yhteistä maastoa, johon perustaa maailma varsinaiselle teokselle. Teoksesta tiesimme sen myös, että teksti ei todellakaan olisi tavanomainen näytelmä, jossa olisi perinteisesti roolihenkilöitä ja repliikkejä, vaan enemmänkin proosaa. Se olisi tekstivyyöry, joka sisältää valtavan määrän viittauksia ja monimutkaisia assosiaatioketjuja, joiden ymmärtämiseen ja käsittelemiseen tarvitsisimme aikaa.

Iso vaikuttava tekijä tässä prosessissa oli nimenomaan aika. Niin kuin aiemmin mainitsin, olimme alusta lähtien suunnitelleet, että tämän teoksen tekemiseen haluaisimme käyttää tavanomaista enemmän aikaa. Aikataulu oli suunniteltu niin, että teoksen valmistusprosessi levittäytyisi kahden vuoden jaksolle. Tämä mahdollisti aivan toisen tyyppisen työskentelyn yhdessä kuin yleensä teatterissa. Yhteistä aikaa vietettiin niin palaverien kuin workshop-jaksojenkin aikana. Etenkin workshop-jaksot olivat minulle suunnittelijana erittäin tärkeitä.

Näiden jaksojen aikana eristimme osittain itsemme muusta maailmasta ja vietimme yhdessä aikaa teoksen ja ryhmämme yhteisen maailman parissa. Yhdessä vietetty aika eristyksissä loi mahdollisuuden yhteisen maaston ja historian synnylle. Tämä luonnollisesti oli omiaan tukemaan yhdessä tekemisen tunnetta ja luottamuksen syntyä ryhmän kesken. Luonnollisesti kun toimitaan läheisesti ja avoimesti yhdessä, eivät kaikki tuntemukset ja kokemukset ole positiivisia. Kuitenkin ilman negatiivisten tunteiden käsittelyä ei ole mahdollista saavuttaa todellista luottamusta toisiin.

Erityisenä, minun mieleen jääneenä esimerkkinä ryhmäytymisprosessista oli erään musiikkivideon kuvaustilanne, jossa ryhmässämme tapahtui selkeä konflikti, joka lopulta tiivistyi ryhmäämme. Musiikkivideon tekeminen oli yksi harjoite muiden näyttämöharjoitteiden joukossa, ja tutkimme sillä näytelmän teemoja. Lähdimme toteuttamaan kuvauksia sen pohjalta, mitä minä, joka kuvasin videon, sekä ohjaaja olimme suunnitelleet ennakkoon. Periaatteessa

tilannetta lähestyttiin melko ohjaajajohtoisesti aluksi. Kuitenkin tilanteen johtamista monimutkaisti heti alusta lähtien se, että minä näin materiaalin kameran linssin läpi ja näin ollen ohjasin muun muassa esiintyjä hyvinkin konkreettisesti. Koska johdin tilannetta kuvaajastatukseni takia, näin jälkikäteen tulkitsen, että ohjaaja turhautui omaan ohjaajan rooliinsa jollain tasolla. Tämä aiheutti ohjaajan vetäytymisen johtamistehtävästä ja näin ollen vastuu kuvausten loppuun viemisestä siirtyi minulle.



Janne Hast a.k.a Mr. Päärynä. Piikkipäärynä-musiikkivideon kuvauksissa.

Lopulta kuvaukset saatiin vietyä hyvin loppuun, mutta videota ei koskaan ”julkaistu”, koska tilanne kriisiytyi siihen suuntaan, että emme enää olleet tekemässä ohjaajan kanssa yhteistä lopputulosta. Tämä oli minulle henkilökohtaisesti iso pettymys. Olin kuvitellut, että sain vihdoinkin kiinni jostain, mikä mielestäni hyvällä tavalla liittyi teoksen maailmaan.

Kuvaustilanteessa minä toimin siis selkeästi johtajana, osin sen takia, että minulla oli kamera kädessäni ja osin siksi, että minulla oli selkeä kuva siitä, mitä olimme tekemässä, ehkä toisin kuin ohjaajalla tässä tilanteessa.

Lopputulos oli mielestäni loistava ja se olisi ollut esimerkiksi täysin julkaisukelpoista ennakkomarkkinointimateriaalia teokselle. Lopulta tilanteen ratkaisussa kuitenkin painoi enemmän ohjaajan sana kuin omani, tai ehkä

annoin vain periksi, ja siksi videota ei koskaan käytetty missään. Keskustelimme asiasta hyvässä hengessä, vaikka olimmekin täysin eri mieltä ratkaisusta. Näitä tilanteita on mielestäni tultava, jotta pääsemme ryhmässä lähemmäksi toisiamme. Tämä lähentyminen selkeästi myös tapahtui tämän pienen episodin jälkeen.

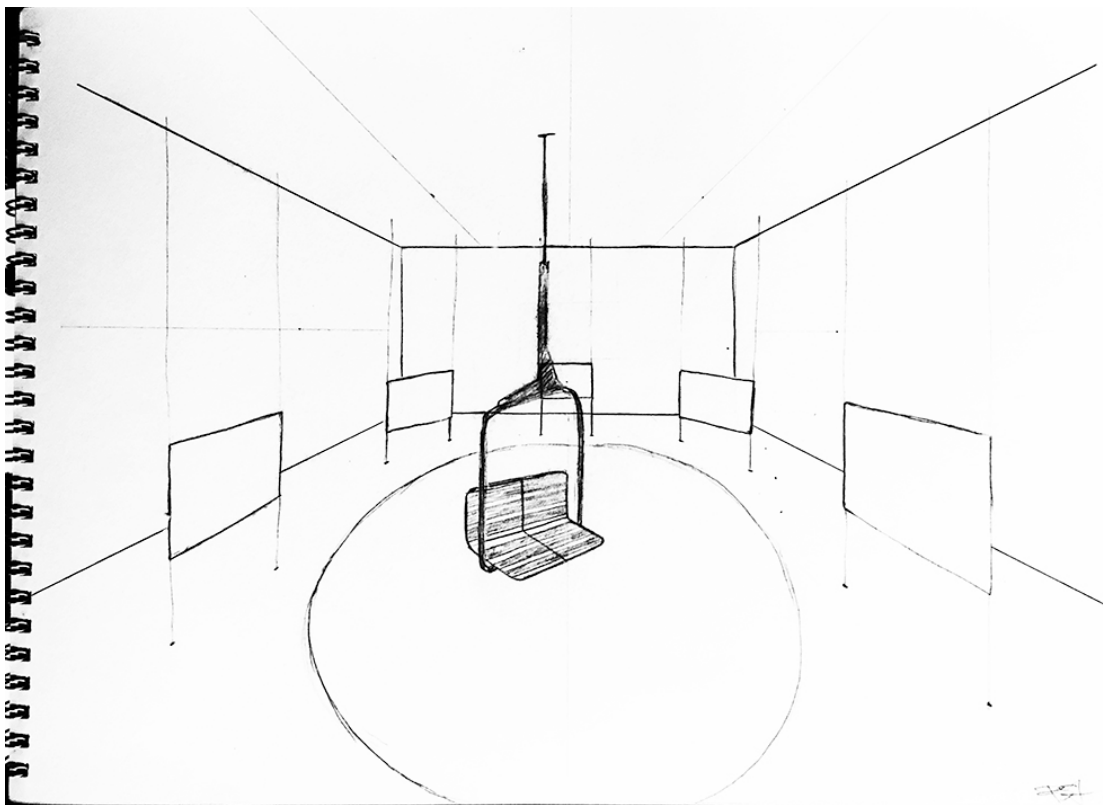
Yksittäiset negatiiviset tapahtumat pois lukien, matka teoksen yhteiseen maailmaan oli positiivinen. Saavutimme ryhmässä monia herkullisia hetkiä, jotka olivat omiaan tukemassa yhteisen päämäärän ja tiiviin ryhmän syntymisessä. Työpajajaksoilla ihmiset kykenivät heittäytymään taiteen vietäviksi ilman, että olisi tarvinnut takertua kankeisiin roolirajoihin. Korostetuimmillaan tämä toteutui myös siinä, että suunnittelijat esiintyivät, jokainen sai valikoida demoissa käytettävää musiikkia, kaikki kirjoittivat itse tekstejä joita käytettiin ja niin edelleen. Meillä oli ryhmässä vapaus kommentoida toistemme osa-alueita ja näin kommunikoida syvemmin henkilökohtaisella tasolla. Tämän ennakkosuunnittelu- ja ryhmäytymisvaiheen kokemuksen nojalla olimme valmiita sukeltamaan yhdessä syvemmälle Rechnitzin maailmaan.



Koneen säätiön Saaren kartanon residenssissä järjestimme viimeisenä päivänä juhlat Rechnitzin hengessä. Luonnollisesti piti ottaa ryhmäpotretti.

Kohti konkretiaa

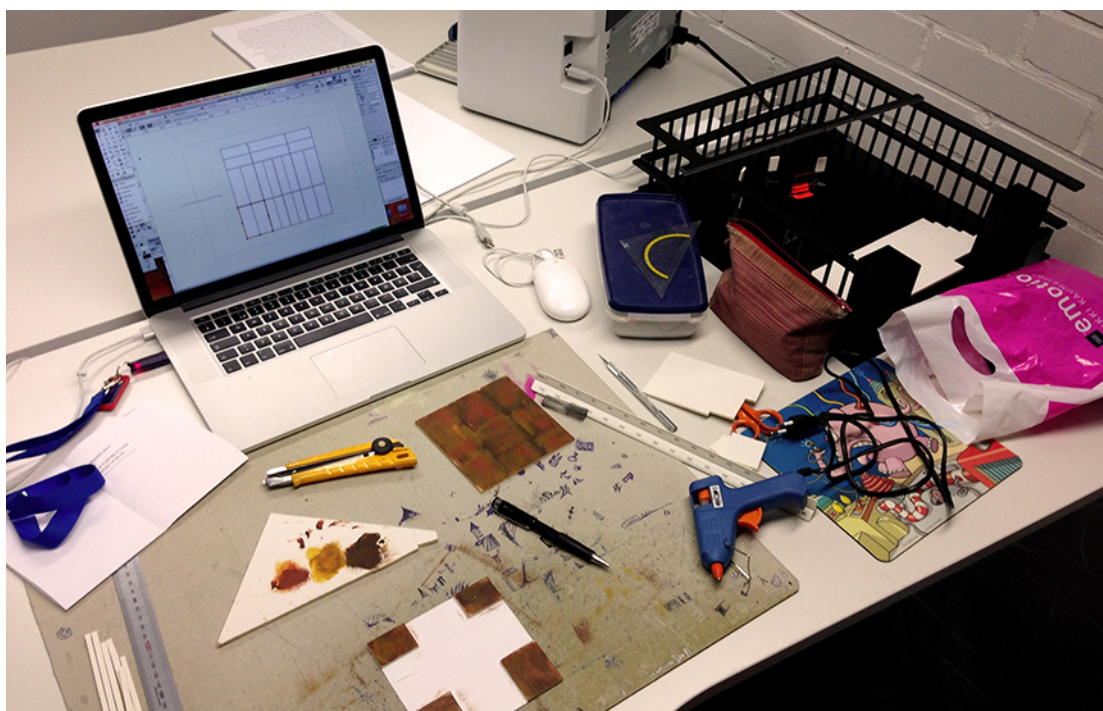
Ennakkosuunnitteluprosessin aikana olimme ideoineet ja luoneet puitteet esitykselle toteutua. Minusta tuntuu aina kuitenkin siltä, että näyttämölle mentäessä asiat muuttuvat. Muutos ei lähtökohtaisesti välttämättä ole ollenkaan negatiivinen asia, mutta se silti on olemassa. Keskeneräisyys on vahvasti läsnä. Koskaan ei näyttämölle mennä valmiiseen lavastukseen, valmiisiin valotilanteisiin ja niin edelleen. Ei minun mielestäni pidäkään mennä. Tämä on kuitenkin yksi suunnittelijan paradoksi. Suunnitelmat, jotka tuntuvat niin oikeilta ja hyviltä, voivatkin hetkenä minä hyvänsä romahtaa kuin korttitalo



Ensimmäinen luonnos Rehnitz esityksen tilaratkaisusta.

Tuotannolliset puitteet vaikuttavat valtavasti prosessiin varsinaisessa esitystilassa. On aivan eri asia tehdä teosta vapaan teatteriryhmän kanssa, jolla ei ole omaa harjoitustilaa, kun vaikkapa laitosteatteerissa, jolloin harjoitellaan yleensä näyttämöllä, missä esitystä myös esitetään. Rehnitz -produktio edusti vahvasta tätä ensimmäistä vapaan ryhmän mallia.

Jalostamo-kollektiivilla ei ole omaa harjoitustilaa ja olimmekin harjoitelleet lukuisissa tiloissa ennen Tampereelle, lopulliseen esityspaikkaamme saapumista. Tampereella Teatterimontussa realisoitui tilanne, että aikaa näyttämöllä oli yllättävän vähän. Olimme kyllä varautuneet tähän, mutta ainakin minulle suunnittelijana monet asiat olisivat voineet mennä tuotannollisesti ja taiteellisesti toisin. Aikataulut luodaan aina edeltä käsin ja niissä on vaikea ottaa huomioon kaikkia mahdollisia mutkia, joita tuotanto tuo mukanaan. Meillä tällainen painetta kasaava asia oli se, että käännös valmistui hitaasti suhteessa ennalta luotuihin aikatauluihin.



Tampereella minulla oli teatteritilan vieressä oma työhuone. Tämä mahdollisti töiden tekemisen, vaikka emme päässeet näyttämölle. Täällä vasta rakensin lopullisen pienoismallin.

Kun saimme käännöksen helmikuussa 2015, meillä oli varsinaisten näyttämöharjoitusten alkuun Tampereella enää kaksi viikkoa ja esitysdramaturgian tekeminen oli käytännössä vasta alussa. Työskentely Tampereella alkoi kahden viikon näyttämöjaksolla, jonka jälkeen olimme taas toisissa tiloissa harjoittelemassa ennen kuin pääsisimme takaisin näyttämölle. Näin jälkiviisaana on sanottava, että koska olimme tietoisia siitä, että kahden viikon näyttämöjakson jälkeen emme pääsisi varsinaiseen esitystilaan vähään aikaan, olisi meidän pitänyt jo tuossa vaiheessa päästä heti harjoittelemaan fyysisesti näyttämölle. Nyt meille kävi niin, että kun aloitimme työskentelyn

Tampereella, istuimme pöydän ääressä suurimman osan tästä kahdesta viikosta ja näyttämö seisoj tyhjillään. Tämä oli minulle suunnittelijana todella raskasta. Olin välillä jopa suoraan sanoen epätoivoinen. Vaikka teos selkeästi eteni, minun työni tuntui seisovan paikoillaan. Ideat ja asiat, joita olisin halunnut kokeilla ja nähdä näyttämöllä, jäivät suurelta osin kokeilematta tässä vaiheessa. Halusin kuitenkin luottaa ohjaajaan ja antaa hänen johtaa tässä kohtaa tilannetta sen sijaan, että olisin yksin tai yhdessä esiintyjien ja toisten suunnittelijoiden kanssa kriisiyttänyt tilanteen ja pakottanut harjoitukset näyttämölle. Tämä tuskin olisi johtanut mihinkään hyvään vaan päinvastoin. Fakta oli kuitenkin se, että tekstin sovitus oli tehtävä, jotta pääsisimme oikeasti eteenpäin teoksen kanssa. Sovittamisen ohessa sain onneksi lisäaikaa videojärjestelmän odottamattomien teknisten haasteiden ratkomiseen.



Kolme viikkoa ennen ensi-iltaa jouduimme esitystilasta viikoksi evakkoon. Sain käyttööni tyhjillään olleen toimiston, johon sain pystytettyä videojärjestelmän, joka oli käytössä esityksessä. Tämä mahdollisti elintärkeän videoiden ennako-ohjelmoinnin. Tässä tilanteessa olisi ollut katastrofaalista menettää viikko työskentelyä videoiden parissa.

”Esitys on elävä olento ja sen tulisi pysyä sellaisena. Sen paradoksi on, että se saa muotonsa toistamalla ja on harjoitustilanteessa joka hetki vaarassa muuttua täytetyksi linnuksi. Mikään ei ole koskaan valmista teatterissa. Kaikki on keskeneräistä. [...] Tiedän, että jos pysyn rehellisenä ja erotan mikä on hyvää ja mikä huonoa, ratkaisut löytyvät. Ne eivät löydy pakottamalla vaan tulevat omalla ajallaan. Kaikkihan on prosessin tulosta. Itse prosessi on mielenkiintoinen, myös katsojien kohtaaminen. Esityksen täytyy päästä katsojien luokse prosessina ei tuotteena”. (Korhonen 2008, 58.)

Tässä asiassa olen vahvasti samaa mieltä kuin ohjaaja Kaisa Korhonen edellisessä lainauksessa. Esitys on elävä olento ja sen tulisi pysyä sellaisena. Jokainen suunnittelija löytää varmasti omat työkalunsa tämän paradoksin kohtaamiseen. Omani on ollut improvisaatio.

Olen huomannut, että rakastan improvisoimista. Miten sitä voi sitten valosuunnittelijana improvisoida? Yksi tapa on varmasti edetä prosessimaisesti ilman sen suurempia suunnitelmia ja seurata sitä, mihin harjoitukset esitystä vievät ja sitä mukaa reagoida. Minulle valosuunnittelijana improvisoiminen tarkoittaa sitä, että olen ennakkosuunnitteluvaiheessa päässyt jonkinlaiseen lopputulokseen siitä, mitä tulen tekemään. Suunnitellun valokattauksen pyrin toteuttamaan mahdollisimman nopeasti harjoitusten alkuvaiheessa, jolloin mahdollistuu improvisoiminen harjoituksissa. Improvisoisella tarkoitan nimenomaan suunnitelmaan pohjautuvalla valosetillä erilaisten valotilanteiden kokeiluja, tunnelmien hakemista, selkeästi eri suuntien kokeiluja, kompositiokokeiluja, värikokeiluja ja niin edelleen.



Valotilannekokeilu näyttämöharjoituksesta, jossa harjoittelimme yhtä musiikkinumeroista.

Edellä kuvailemani lähestymistapa on minulle erittäin luonnollinen. Teatteria tehdessä tämä ei välttämättä ole kaikista helpoin tapa ja vaatii ohjaajalta sekä muilta luottamusta ja kärsivällisyyttä kestää erilaisia kokeiluja, mutta kestetäänhän sitä näyttelijöidenkin roolin hakemista. Miksi ei valosuunnittelija voisi harjoituksissa hakea omaa juttuaan? Muutenkin olen kokenut, että minun on valosuunnittelijana tärkeää olla mukana harjoituksissa mahdollisimman paljon. Läsnäolon kautta on mahdollista tehdä huomioita, joita ei ainoastaan läpimenoja näkemällä ole mahdollista tehdä. Olemalla läsnä harjoituksissa osallistun suunnittelijana myös jatkuvasti dialogiin muun työryhmän kanssa ja näin maailmasta on mahdollisuus syntyä yksi ja yhteinen.

Kun vihdoinkin pääsimme työskentelemään näyttämöllä Tampereella, ja minun visuaaliset ratkaisuni alkoivat olemaan kasassa, työ alkoi edetä vauhdikkaasti ja erittäin luonnollisesti. Etenkin ohjaajan ja äänisuunnittelijan kanssa meillä oli erittäin avoimet, hyvät välit ja kommunikaatio toimi niin kuin sen pitääkin. Myös pukusuunnittelija oli välillä mukana keskusteluissa. Iltaisin harjoitusten jälkeen me kolme vietimme paljon aikaa teatteritilassa asioita rakentaen ja

ratkoen. Luonnollisesti, koska vietimme paljon aikaa yhdessä, syntyi välillemme vahva side ja tapa toimia. Tässä voi nähdä tavallaan tilanteen, jossa suuremman ryhmän sisälle syntyy pienempi ryhmä, joka toimii toisenlaisella kommunikaation tasolla kuin isompi ryhmä, johon tämän pienen ryhmän yksilöt samanaikaisesti kuuluvat. Toisin kuin voisi ehkä olettaa, välillä näiden pienien ryhmien kasaantuminen on välttämätöntä prosessin etenemisen kannalta. Tässä tilanteessa me kolme, tai oikeastaan neljä, olimme ne, jotka istuivat katsomossa ja näkivät näyttämötilanteen niin sanotusti ulkopuolelta. Tällöin meidän vastuullamme oli havainnoida kokemaamme ja tehdä näyttämöllisiä ratkaisuja. Tätä emme kuitenkaan tehneet kukaan yksin vaan nimenomaan usein miten ryhmässä, kuitenkin omiin osaamisalueisiimme keskittyen.



Valojen ja videon ohjelmointia yömyöhään. Olen huomannut, että valotilanteiden tekeminen on helpompaa nimenomaan harjoitusten jälkeen. Tällöin saa olla yksin ideoidensa kanssa ja rauhassa kokeilla niitä ilman, että kukaan tulee keskeyttämään. Ehkä tämä liittyy myös siihen, että on luonnollisempaa sytyttää valoja yöllä kuin päivällä.

Luottamus luonnollisesti välillä rakoili, mutta saimme kuitenkin ryhmän pysymään kasassa. Tilaa ryhmässä vapautumiselle oli. Hienona esimerkkinä

muistan äänisuunnittelijamme spontaanin reaktion eräissä harjoituksissa. Hän oli pitkään istunut pää tietokoneen näyttöjen takana hiljaa seuraten tilannetta näyttämöllä. Yhtäkkiä pää nousee ylös ja hän keskeyttää harjoitukset ja huudahtaa: ”Nyt iski visio linssiin!”. En edes muista, mikä se visio oli, todennäköisesti ei edes mikään suuri asia, mutta tärkeää tässä mielestäni oli nimenomaan se, että näin voi tehdä. Meillä oli selkeästi vapaus antaa vision iskeä linssiin ja heti kertoa se muille. Sellainen vapaus on harvinaista. Tämä vapaus liittyy myös flow-tilaan, josta jaetun johtajuuden tutkimuksessa puhuttiin. Visioiden iskeminen linssiin tapahtuu nimenomaan silloin kun saavutetaan flown kaltainen tila. Asiat ja ratkaisut tulevat kuin itsestään ja sitä vaan seuraa itse perässä. Näiden impulssien seuraaminen vaatii kuitenkin herkkyyttä, läsnäoloa ja luottamusta ympärilleen. Muuten ne eivät koskaan pääse pintaan asti.



Rechnitz pressikuvaus. Valokuvien ottaminen teatteriteoksesta voi olla yllättävän haastavaa. Hyvän valokuvaajan löytäminen ei aina ole niin yksinkertaista. Vaikka joku olisi valokuvaajana hyvä, hän ei välttämättä osaa kuvata esityksiä, eikä hänellä välttämättä ole osaamista näyttämölliseen ajatteluun.

Näyttämöllisen ajattelun kautta kuvaaja on tilanteiden päällä ja osaa poimia oikeat hetket teoksen kannalta kuvattaviksi. Petri Kovalainen, joka toimi meillä kuvaajana, on pitkän linjan ammattilainen ja kuvannut paljon teatteria. Yksi oleellinen asia minun näkökulmastani on se, että kuvaaja käy katsomassa teoksen läpimenon etukäteen ennen varsinaisia kuvauksia. Tämä mahdollistaa sen, että voimme keskustella valosta suhteessa kameraan ja kuvaaja saa kiinni siitä, kuinka kohtauksista saisi parhaimmat kuvat aikaiseksi.

Viimeiset päivät ennen ensi-iltaa menevät usein sellaisessa huurussa, että jälkikäteen niihin on vaikea palata. Nämä ovat kuitenkin kokemuksen mukaan ne hetket, jolloin teos saa oikeasti lopullisen muotonsa, ja se joko lähtee lentoon tai sitten ei. Rechnitz lähti lentoon, se on selvää. Omalta osaltani kaikki asiat eivät todellakaan olleet valmiit, mutta niin kuin aiemmin mainitsin teos on mielestäni valmis vasta siinä vaiheessa kun se haudataan. Minulle oli suunnittelijana hieno mahdollisuus operoida kaikki esitykset, joita Tampereella esitettiin ja näin minulle avautui myös mahdollisuus elää teoksen mukana. Pienet ja jotkin isommatkin yksityiskohdat elivät koko esityskauden ajan ja muutamme yhdessä joitakin merkittäviäkin asioita kokonaisuudessa. Tämä mielestäni kuuluu elävään prosessiin olennaisesti. Teoksen tulee elää ja lentää koko esityskautensa eikä lähteä laskeutumaan heti ensi-illan saatuaan.

Lopputuloksen analyysi

Rechnitz (Tuhon enkeli) oli minulle henkilökohtaisesti monella tavalla onnistunut prosessi. Luonnollisesti oli asioita, joita varmasti tänä päivänä tekisin toisin, mutta nälkä ainakin jäi. Demokraattinen työskentely saavutti tasoja ja muotoja, joita ei olisi ennalta arvannut. Tätä demokraattisuutta ei kuitenkaan oltu mitenkään päätetty ottaa yhteiseksi lähestymistavaksi vaan se rakentui itsestään ryhmän prosessissa. Prosessin analysoiminen jälkikäteen demokraattisen työskentelyn näkökulmasta tuntuu kuitenkin ihan luontevalta.

Demokratia näyttäytyi eniten etenkin prosessissa matkalla kohti varsinaista esitystä. Se, miten demokraattisuus lopputuloksessa näkyi, on huomattavasti vaikeampi määritellä. Itselleni esiin nousee tärkeimpänä se, että Rechnitz oli ennen kaikkea koko työryhmän esitys. Mielestäni se näkyy lopputuloksessa. Niin näyttelijöillä, visuaalisuudella kuin äänellä sekä musiikilla on omat isot hetkensä ja silti yhdessä ne muodostavat tasaisesti myös kokonaisuuksia eivätkä vain toimi yksin ja erillään. Kokonaisuuden hahmottaminen on kuitenkin viime kädessä katsojan käsissä ja katsoja harvemmin arvio teatteriteoksia demokraattisuuden näkökulmasta.

Lopullisen näyttämöteoksen kohdat, jotka minulle eniten kuvastavat demokraattisuutta, ovat esimerkiksi visuaaliset, toiminnalliset ja äänelliset kuljetukset, jotka johtavat esitettyihin niin sanottuihin musiikkinumeroihin. Näissä kohdissa koko ryhmä korostetusti toimii synkronoidusti yhdessä, saavuttaen selkeän päämäärän. Kuljetukset sitten kulminoituvat musiikillisiin speaktaakkeleihin, jotka olivat estetiikaltaan oleellisia kokonaisuuden kannalta. Musiikilliset numerot toivat esitykseen mukaan haluamaamme viihteellistä kuvastoa ja äänellistä ilmaisu.

Entä sitten, onko jotain kohtia, joissa esimerkiksi ohjaajan valta tai jonkin yksittäisen muun suunnittelijan valta korostetusti olisi näkynyt? Varmasti on, mutta niiden määrittäminen sisältäpäin, mistä minä asioita katson, on erittäin vaikeaa. Isoja vääntöjä käytiin esityksen alun valitusta muodosta, joka oli luento. Minulle suunnittelijana tämä muoto oli jotenkin todella kankea ja se ei meinannut istua muuhun prosessissa rakentuneeseen kokonaisuuteen. Ajallisesti esitys painottui myös vahvasti tähän luento-osioon. Tämän valitun esteettisen muodon staattisuus vaivasi pitkään, mutta onneksi siihen löytyi yhdessä tasaisuutta rikkova monologien sarja, jolla saatiin ratkaistua tämä haasteellinen, korostuneesti ohjaajalta tullut valinta luentotilanteesta. Monologit rikkoivat esityksen rytmin yhdessä näyttelijän, valon ja äänen keinoin. Ne rakentuivat aina terävän leikkauksen kautta isoon tunnelman muutokseen. Konkreettisesti valoissa se tarkoitti, että käänsin valon suunnan ylhäältä edestä ja takaa tulevasta valosta täysin sivuvalopainotteiseen kuvaan. Värimaailma oli myös eri näissä suunnissa. Tämäkin ratkaisu tuli yhdessä ja hyvässä hengessä, vaikka vahvoja sananvaihtoja aiheesta käytiin.

Yhdessä saavutimme taiteellisesti kunnianhimoisen kokonaisuuden, josta esitys oli vain yksi osa, lopputulos. Lopputulos on kuitenkin se osa-alue, joka esityksistä jää niin sanotusti historiaan. Jokainen palanen tätä kokonaisuutta oli oleellinen, ja ilman jokaista palasta kokonaisuudesta ei olisi tullut yhdessä tehtyä taideteosta.

Taiteellinen prosessi kuvina



Jalostamo-kollektiivin Rechnitz (Tuhon enkeli) -sovitus jakaantui kolmeen osaan, joista ensimmäinen oli luento. Visuaalisesti nämä kolme osaa erottuivat selkeästi toisistaan. Luento-osan valotilanne oli hyvinkin staattinen ja video oli selkeästi informatiivisessa asemassa.



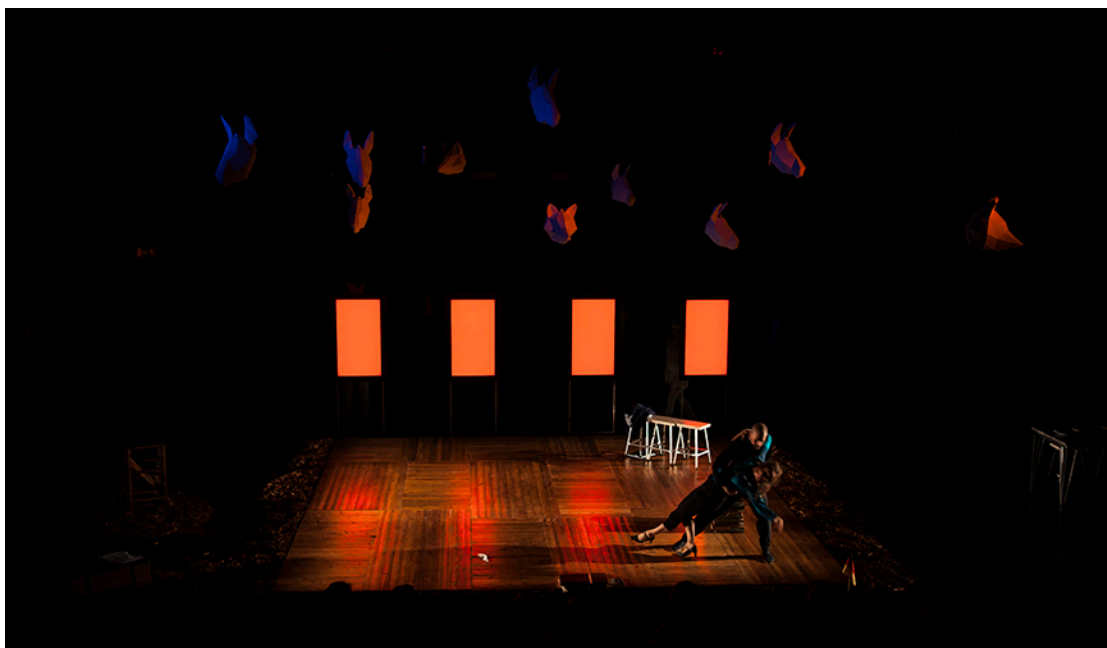
Luentotilannetta kuitenkin rikottiin ja kuvitettiin eri keinoin, jotta siitä ei tulisi liian realistista ja sitä kautta staattista. Enkelin hahmo oli yksi absurdi elementti näytelmässä. Hänen sisääntulonsa oli ensimmäinen viittaus spektakkelimaiseen estetiikkaan.



Rinnastamalla speaktaakkelia ja realismia saatiin aikaiseksi kiinnostavia kompositioita näyttämölle.



Enkeli oli yksi tärkeä toisenlaisen näkökulma tuoja näytelmässä. Hänen monologinsa irrotettiin aina vallitsevasta todellisuudesta. Enkelillä oli myös muita suurempi valta näyttämöön. Esimerkiksi tässä tilanteessa hän on pyytänyt itselleen tiivistetymmän valotilanteen, jossa hän voi sitten esiintyä.



Jokaiseen osaan sisältyi myös versio Astor Piazzolan kappaleesta Oblivion. Niin musiikissa, koreografiassa kuin visuaalisessa ilmaisussakin käytimme samoja elementtejä, mutta varioiden niitä eteenpäin ja abstraktimmalle tasolle. Tässä on kuva ensimmäisestä tangosta. Kuvassa näkyy myös hyvin kuinka käytin neljää näyttöä pääasiallisena takavalon lähteenä. Näytöistä lähti yllättävän paljon valotehoa tarvittaessa.



Kun luentotilannetta lähdettiin purkamaan, se tapahtui kaikkien osa-alueiden yhteistyöllä. Tästä alkoi ensimmäinen isompi visuaalinen ja äänellinen kuljetus, joka päättyi ensimmäiseen musiikkinumeroon. Näissä tilanteissa liu'uttiin kohti spehtaakkelimaisempaa rock-estetiikkaa.



Ensimmäisen ja toisen osion välissä oli isompi näyttämövaihto. Tämän toteuttamista mietittiin todella pitkään ja se olikin yksi haastavimmista palasista ratkoa lopulta. Meillä ei ollut näyttämömiehiä tekemään vaihtoa, joten näyttelijät joutuivat suoriutumaan siitä. Vaihtoon limitettiin miesten break dance -battle, jonka taustalla vaihtoa tehtiin.



Toisen osa kulki nimellä ”After ski from hell”. Tämän osan visuaalinen estetiikka ammensi 90-luvun värikkäistä vaatteista ja syvistä väreistä valoissa. Näyttelijöiden liikkumiseen lavalla tässä kohtausten sarjassa vaikutti vahvasti se, että heillä oli laskettelumonot jalassa.



Valoja tähän after ski -jaksoon suunnitellessani hain inspiraatiota venäläisen diskon mielikuvasta.



Toinen tango after ski -kohtausten jälkeen. Tässä videolla aloin tuomaan näyttämölle enemmän kaupunkimaista kuvastoa ohi kiihtävien valopallojen muodossa. Herkullisen tästä kuvasta teki myös sen kerroksellisuus: taustalla kolme näyttelijää istui tuijottaen kaukaisuuteen ja kaksi tanssi, välillä rajustikin, etualalla.



Kolmas osa oli väliajan jälkeen. Se poikkesi visuaalisesti jälleen edeltävistä osista.



Kolmannessa osassa toimme jonkinlaisen sadistisen juhlan näyttämölle. Tässä kohtauksessa tekstissä puhutaan ihmissyönnistä. Näyttelijät syövät sushia ja taustalla näytöllä on video hitaasti kypsyvästä lihasta. Halusin visuaalisesti kärjittää ja alleviivata.



Kolmannessa osassa laualattiaan oli avattu ristin muotoinen aukko, joka täytettiin kuorikatteella. Tällä ratkaisulla halusin tuoda haudan näyttämölle ja kristillisen symboliikan lisäksi muoto viittasi ladon muotoon, jossa Rechnitzin kylässä ammuttiin 180 juutalaista.



Kolmatta tangoa kutsuin taiteen hautajaisiksi. Tässä toin esiin vahvan ristin muodon lattiassa korostamalla sitä vahvasti valollisesti. Taustalla pyörinyt video kypsävstä lihasta muuttui hiljalleen abstraktimmaksi punaiseksi väripinnaksi, johon näyttelijät myös sulautettiin.



Näytelmän viimeinen kohtaus oli musiikkinumero. Edelleenkin visuaalisesti pidin kiinni rock-maailmasta tulevasta kuvastosta valon suhteen.



Viimeisessä kohtauksessa takaa yläviistosta suunnatut Svoboda-heittimet pääsivät oikeuksiinsa. Svoboda-heittimet ovat yksi minun lempivalonlähteistäni. Niiden piirtämä kiila ja valon laatu on aivan ylivoimainen.

Uudestaan aiheen äärellä

Joulukuu 2015. Melkein vuoden tauko Rechnitz-projektista teki kaikin puolin hyvää. Kaikki ryhmän jäsenet olivat tällä välin selkeästi tehneet muita juttuja ja paluu yhteen oli kuin olisi nähnyt perheensä pitkästä ajasta. Heti ensimmäisistä yhteisistä harjoituksista huokui luottamus toisiimme, vaikkakin yllättävää epävarmuutta oli myös ilmassa teoksen suhteen. Tilanne oli se, että meidän tulisi lyhentää teosta radikaalisti esityspaikan aukioloaikojen takia. Tästä meinasi syntyä kriisi, mikä saatiin kuitenkin eliminoitua nimenomaan vahvalla uskolla yhteiseen tekemiseen.



Lamput on ripustettu ja kaikki tavarat kannettu sisään Kiasma-teatteriin.

Mikä etenkin oli kiinnostavaa Rechnitz-prosessin suhteen, oli näytelmän tekstin aukeaminen prosessin myötä. Jelinekin, lähtökohtaisesti hyvin monimutkainen teksti alkoi avautua työryhmällemme aivan uudella tasolla ajan kulumisen, tauon ja uudelleen aktivoinnin myötä. Keväällä monessa tilanteessa tuntui aivan ylitsepääsemättömältä ymmärtää kirjailijan kielen koukeroita ja taivasiin asti ulottuvia assosiaatioketjuja. Nyt kun aikaa oli

kulunut ja teksti muhinut alitajunnassa huomasimme kollektiivisesti, että ymmärrys tekstistä oli kasvanut merkittävästi. Tämä ymmärrys toi mukanaan tehtyjen näyttämöllisten ratkaisuiden uudelleen arvioimisen ja pidemmälle viemisen. Tämä oli aivan mahtavaa. Huomasin myös, että en ollut ainut, joka tilanteesta nautti, vaan esiintyjätkin selkeästi pääsivät pidemmälle maailmaan, jonka kirjailija oli kirjoittanut.

Teksti ei ollut ainut asia, joka tauon aikana oli liikkunut eteenpäin. Monesti tauko tekee hyvää myös visuaalisille ratkaisuille muhia alitajunnassa. Kiasma-teatterin sali on täysin erilainen tila kuin Teatterimonttu Tampereella. Monttu on iso blackbox-teatteri ja Kiasma-teatterin sali taas erittäin syvä tila, jossa on kaarevat ja punaisen sävyiset seinät. Vaikka tilat olivat täysin erilaiset minusta tuntui hyvältä siirtää esitys Kiasma-teatteriin.



Kuva lämmitys harjoituksista Kiasma-teatterista ennen joulua 2015.

Varsinaisen näyttämötilan, jota laualattia edusti, ympärillä ei ollut samanlaista ilmaa kuin Tampereella, vaan seinät tiivistivät kuvaa nimenomaan tälle lauallattialle. Tämä tuntui sopivan uudelleen sovitukseen kuin nenä päähän. Monet tilanteet, joita keskitetympi kuva toi mukanaan toimivat erittäin hyvin sisällön kannalta. Asia, mistä olin eniten yllätynyt, oli,

että punaiset seinät alkoivat teemallisesti soida näytelmämme kanssa. Etenkin kylmissä sivuvaloissa punaiset seinät toimivat todella hyvin.

Esitys saavutti uudelleen esitettynä aivan uuden tason ja lähti lentoon. Oman työni kannalta se näkyi eniten siinä, että valojen liikkeitä ja ajoitukset olivat paljon terävämpiä ja tarkemmin artikuloituja. Muutenkin työryhmä oli selkeästi esityksen päällä ja vei esitystä, eikä jäänyt sen alle. Kaiken kaikkiaan tämä uudelleenlämmitys oli kokemuksena erittäin positiivinen.



Viimeinen kohtaus Kiasma teatterissa.



Valosuunnittelijan assistentti haikeana, kun pitää jättää Kiasma ja pakata lavasteet takaisin varastoon.

LOPUKSI

Demokraattinen työskentely ei todellakaan ole aina niin yksikertaista. Tämän asian suhteen ei tule toimia mustavalkoisesti, koska tasa-arvoinen päätöksenteko saattaa myös aiheuttaa passiivisuutta ryhmässä. Välillä on välttämätöntä, että yksi henkilö tai pienempi ryhmä päättää muiden puolesta, kuinka toimitaan. Huomasin Rechnitziä tehdessäni, että tuotannon mittakaava vaikuttaa erittäin paljon nimenomaan tähän kysymykseen. Mitä suurempi tuotanto on mittakaavaltaan, sitä enemmän työryhmän jäsenten tulee kyetä toimimaan itsenäisesti ryhmän eteen. Aina ei yksinkertaisesti ole aikaa kysyä ja kuunnella jokaisen ryhmän jäsenen mielipidettä, että voitaisiin yhdessä päättää kaikista yksityiskohdista.

Epädemokraattisuuden edut korostuvat nimenomaan tuotannollisissa asioissa, ei niinkään taiteellisissa. Rechnitzin tuottaminen oli ryhmällemme valtava taiteellinen ja tuotannollinen ponnistus, joka muotoili pitkälti sitä, miten tulevaisuudessa Jalostamo-kollektiivissa toimimme. Tuotannolliset haasteet, joita produktio toi mukanaan, loivat tarpeen selkeyttää ryhmämme toimintaa ja määritellä kunkin henkilön rooleja tarkemmin. Tämä tuli yksinkertaisesti siitä tarpeesta, että lopulta tuotanto kuormitti eniten muutamaa henkilöä eikä yhdessä koko ryhmäämme tasapuolisesti. Tässä yhteydessä uskaltaisin hiukan yhtyä kritiikkiin, jota jaettua johtamista kohtaan esitetään.

Taiteellisessa työskentelyssä jaettu johtajuus tai demokraattinen työskentely puolustaa paikkaansa teatterin tekemisessä, ainakin minun tavassani tehdä ja käsittää taiteen tekemistä. Rechnitz oli ennen kaikkea työryhmän taideteos ja se näkyy mielestäni lopputuloksessa. Jokainen joka esityksen näki ja koki, voi muodostaa oman mielipiteensä, näkyikö teoksen ryhmälähtöisyys vai ei, mutta minun mielestäni se näkyi ja tuntui. Se on mielestäni hieno saavutus kollektiivisesti toteutetulle taiteelle. Ja sitähan teatteri aina on.

LÄHDELUETTELO

Butterworth, Jo. 2009. *Too many cooks? A framework for dance making and devising*. Teoksessa Butterworth, Jo & Wildschut Liesbeth (toim.) *Contemporary Choreography. A critical reader*. London: Routledge. 177–194.

Carson Jay, Tesluk Paul, Marrone Jennifer. 2007. *Shared leadership in teams: an investigation of antecedent conditions and performance*. *Academy of Management Journal*. Vol. 50, No. 5, 1217-1234.

Hedström, Måns. 2007. Teoksessa Ollikainen, Anneli (toim.) *Måns Hedström, Teatterin visuaalinen suunnittelija*. Paikka: Kustantaja. 111

Hooker, Charles & Csikzentmihalyi, Mihaly. 2003. *Flow, Creativity and Shared Leadership. Rethinking the Motivation and Structuring of Knowledge Work*. Teoksessa Pearce, Craig L. Jay. *Shared Leadership – Reframing the Hows and Whys of Leadership*. Thousand Oaks California: Sage Publications.

Hotinen, Juha-Pekka. 2002. *Voiko esitys vapautua ohjaajan vallasta?* Teoksessa Juha-Pekka Hotinen (toim.) *Tekstuaalista Häirintää – Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Helsinki: Like Kustannus. 185

Hotinen, Juha-Pekka. 2002. *Suunnittelija*. Teoksessa Juha-Pekka Hotinen (toim.) *Tekstuaalista Häirintää – Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Helsinki: Like Kustannus. 352

Humalisto, Tomi. 2012. *Toisin tehtyä, toisin nähtyä –esittävien taiteiden valosuunnittelusta muutosten äärellä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. 51, 60-70, 82-84

Karjunen, Kimmo. 2011. *Väline on primitiivisin asia mikä pitää hallita*. Teoksessa Liimatta, Tommi & Valpio Wallu (toim.) *Auringon aika*. Helsinki: Sun Effects Oy. 75

Karkulehto, Sanna & Virta, Ann-Mari. 2006. *Johtamisesta mahdollistamiseen Muuttunut yhteiskunta, luovat toimialat ja uudet johtamismallit*. Teoksessa Mäenpää, Marjo; Inkinen, Sam; Karkulehto, Sanna; Timonen, Eija (toim.) *Minne matka, Luova talous*. Pello: Kustannus Oy Rajalla. 153

Karttunen, Jyrki. 2011. *Suunnittelija tekee teostaan yhteisteoksen sisään*. Teoksessa Liimatta, Tommi & Valpio Wallu (toim.) *Auringon aika*. Helsinki: Sun Effects Oy. 45

Kauppinen, Eeva. 2008. ”Rohkea utopia” *Teatteri -lehti* 7/2008. 8-11

Kilpeläinen, Raisa. 2008. *Välitön valo – Valosuunnittelun analyysistä ja luennasta*. Opinnäytteen kirjallinen osa. Teatterikorkeakoulu. Valosuunnittelun koulutusohjelma. 5

Korhonen, Kaisa. 1998. *Koirien ajamakettu, ohjaajahaastattelukirja*. Helsinki: Like kustannus. 7, 86, 118

Korhonen, Kaisa. 2008. Teoksessa Helavuori, Hanna-Leena & Korhonen, Kaisa (toim.) *Kiihottavasti totta*. Helsinki: Like Kustannus. 58

Lee, Ming Cho. 2001. *Ming Cho Lee*. Teoksessa Tony Davis (toim.) *Stage Design*. East Sussex: Rotovision SA. 38-49

Oida, Yoshi. 2004. Teoksessa Oida, Yoshi & Marshall, Lorna *Näkymätön näyttelijä*, Helsinki: Like Kustannus. 121

Pearce, Craig & Sims, Henry. 2000. *Shared leadership: Toward a multi-level theory of leadership*. Teoksessa Beyerlein, M. M. ym. *Advances in interdisciplinary studies of work teams*. Greenwich: CT: JAI Press. 115-139

Pearce, Craig & Conger, Jay. 2005. *Shared Leadership – Reframing the Hows and Whys of Leadership*. Thousand Oaks California: Sage Publications.

Ruuska, Toni. 2009. *Jaettu johtajuus teatteriharjoituksissa – Kolme erilaista työryhmää, kolme erilaista johtajaa*. Pro gradu –tutkielma. Helsingin Kauppakorkeakoulu. Markkinoinnin ja johtamisen laitos. 5-20

Salminen, Merina. 2003. ”*Alas jalustalta*”. Kauppalehti Optio 4.9.2003.

Silde, Maria. 2005. ”*Ohjaajan tontin uudet rajat*”. Teatteri –lehti 7/2005. 8-12

Smeds, Kristian. 2005. Teoksessa Ruuskanen, Annukka & Smeds, Kristian (toim.) *Kätkeyty näkyväksi*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi. 29

Tirranen, Tomi. 2003. ”*Missä mättää?*”. Teatteri –lehti 7/2003. 8-9

Tsy-pin, George. 2001. *George Tsy-pin*. Teoksessa Tony Davis (toim.) *Stage Design*. East Sussex: Rotovision SA. 155-165

Internet lähteet

Ohjaaja-määritelmä: <https://fi.wikipedia.org/wiki/Ohjaaja> (29.3.2016)

LIITTEET

Rechnitz (Tuhon enkeli) esitystiedot

Esityspaikka:

Teatterimonttu, Tampere ja Kiasma-teatteri, Helsinki

Esitykset Tampereella:

Ensi-ilta ti 7.4.2015 klo 19

Muut esitykset: To 9.4. klo 19, Pe 10.4. klo 19, Su 12.4. klo 14, Ti 14.4. klo 19, Ke 15.4. klo 19, To 16.4. klo 19, Pe 17.4. klo 19

Esitykset Helsingissä:

Ensi-ilta ti 15.1.2016 klo 18

Muut esitykset su 17.1. klo 13, su 24.1. klo 13, pe 29.1. 18, la 30.1. klo 13, ke 3.2. klo 18, to 4.2. klo 18, ke 10.2. klo 18, to 11.2. klo 18, pe 12.2. klo 18

*pe 12.2. Kiasmalla järjestettiin yhteistyössä Teatterikorkeakoulun ja Suomen arvostelijain liiton kanssa Elfriede Jelinek –seminaari.

Työryhmä:

Tanjalotta Räikkä (vier.) Sanansaattaja / Historianprofessori / Näyttelijä

Anna Lipponen Sanansaattaja / Enkeli/ Margit / Näyttelijä

Elisa Salo Sanansaattaja / Tunnollinen oppilas / Näyttelijä

Jarkko Mandelin (vier.) / Hiljainen tappaja / Näyttelijä

Hannes Mikkelsson (Näty) / Lempioppilas / Näyttelijä

Suomennos Jukka-Pekka Pajunen (vier.)

Ohjaus Hilikka-Liisa Iivanainen (vier.)

Esitysdramaturgia Hilikka-Liisa Iivanainen, Jukka-Pekka Pajunen ja työryhmä

Lavastus, valo- ja videosuunnittelu Petri Tuhkanen

Äänisuunnittelu Janne Hast (vier.)

Musiikki Janne Hast ja Hilikka-Liisa Iivanainen

Pukusuunnittelu Paula Varis

Koreografia Jarkko Mandelin

Tuottajat Lani Nordlund, Anna Lipponen, Anneli Järvinen

Esitysoikeudet Agency North / Rowohlt Verlag GMBH

Näyttämöestari Petri Tuhkanen

Lavasteiden rakennus Petri Tuhkanen, Nicke von Weissenberg, Martti

Tuhkanen, Matthias Braun, Jyrki Lehtinen

Origamimestari Tuomas Kiiliäinen

Kuiskaaja Tuomas Kiiliäinen, Piia Mäki

Kuvitukset Paula Varis, Petri Tuhkanen, Miguliz von Zaire

Pukujen toteutus Paula Varis, Janina Luukkanen

Äänet nauhalla Minna Sihvonen, Näytyn 1. vuosikurssin näyttelijäopiskelijat

Esitysvalokuvat Petri Kovalainen

Graafinen suunnittelu Petri Tuhkanen

Esityksessä käytetty otteita T.S. Eliotin runosta Ontot Miehet, suomennos Kai Mäkinen.

Käsiohjelmateksti:

Elfriede Jelinek (s.1946) on kiistelty mutta ennen kaikkea tunnustettu itävaltalainen kirjailija. Hänen runsas tuotantonsa kattaa proosan ja draaman lisäksi lyriikkaa, käännöksiä ja esseitä. Jelinek on kärkevä yhteiskunnallinen keskustelija sekä kielen uudistaja. Hänet palkittiin vuonna 2004 Nobelin kirjallisuuspalkinnolla. Näytelmä ”Rechnitz (Der Würgeengel)” sai vuonna 2009 merkittävän Mülheimin draamatikkopalkinnon.

Hyvä katsoja,

Elfriede Jelinekin Rechnitz (Der Würgeengel) -näytelmän maailman kantaesitys oli Münchenin Kammerspiele-teatterissa 28.11.2008. Näytelmä on esseen kaltainen, tajunnanvirtaa hyödyntävä puheenvuoro Itävallan haudatusta menneisyydestä, länsimaisesta kulttuuriperinnöstä, vaikenemisesta ja unohtamisesta. Syyllisyydestä ja syyttömyydestä, osallisuudesta ja ulkopuolisuudesta. Tekstin tyyli on ironinen, sarkastinen ja kärkevä.

Tämä Kiasma-teatterin näyttämöllä esitettävä teos on sovitus Jelinekin tekstin 124-sivuisesta suomennoksesta. Olemme muokanneet tekstiä sen vuolasta, assosiativista ja leikkisää alkuperäisluonnetta kunnioittaen. Rechnitz (Tuhon

enkeli) käsittelee muistia, välinpitämättömyyttä ja historiasta oppimisen mahdollisuutta - sekä katoavaisuutta, joka yhdistää meitä kaikkia.

Esityksessä on kolme osaa, jotka olemme otsikoineet seuraavasti

LUENTO, jossa historianprofessori ja hänen oppilaansa penkovat menneitä.

AFTER SKI, jossa syylliset pakenevat laskettelun, diskon ja öisen kaupungin näennäiseen turvaan.

ILLALLISET, joiden aikana sanansaattajat kohtaavat merkityksettömyytensä.

Tervetuloa.

Tammikuussa 2016,

Työryhmä

Esitystä ovat tukeneet:

Suomen kulttuurirahasto / Keskusrahasto, Suomen Kulttuurirahasto / Uusimaa, Jenny ja Antti Wihurin rahasto, Alfred Kordelinin säätiö, Taiteen edistämiskeskus, Esittävien taiteiden jaos/ Näyttämötaidetoimikunta, Taiteen edistämiskeskus / Uusimaa, Koneen säätiö, Tampereen kaupungin kulttuuritoimi, Vivicas väänner, Dr. Hauschka, Tampereen kaupunki ja Goethe-Institut

Yhteistyökumppanit:

Tampereen Yliopiston Viestinnän, median ja teatterin yksikkö/ Näty, Kiasma ja Tutkivan teatterityön keskus.

Rechnitz (Tuhon enkeli) – Tekninen rider 2016

Sisältö

Jalostamo-kollektiivin Rechnitz (Tuhon Enkeli) –esityksen tekninen rider sisältää (yht. 9 (A4) + 1 (A2) sivua) vähimmäisvaatimukset esityksen taiteellisesti korkeatasoiselle toteutukselle. Rider tarkastetaan aina sopimuksen teon yhteydessä ja liitetään osaksi sopimusta.

Yhteystiedot

Jalostamo-kollektiivi

Tuottaja: Lani Nordlund, +358 44 2106872

tuotanto@jalostamokollektiivi.com

Tekninen tuottaja: Petri Tuhkanen +358 40 4111197

petri@jalostamokollektiivi.com

email: info@jalostamokollektiivi.com

gsm: +358 40 739 5514, +358 44 2106872

www.jalostamokollektiivi.com

1. Tilavaatimukset

Käytettävän näyttämöpinta-alan vähimmäisvaatimus: leveys 10 metriä, syvyys 10 metriä, korkeus (valojen ripustuskorkeus) vähintään 5 metriä.

Optimaalisin tila on ns. Black box. Näyttämöaukon vähimmäisleveys on 9 metriä. Näyttämöpinnan tulee olla tasainen ja puhdas.

Teatterin tulee toimittaa ryhmälle (=Jalostamo-kollektiivi) tarjoamansa tilan piirustukset esityksen teknistä suunnittelua varten. Esitystilan suhteen voidaan tehdä mahdollisia muutoksia, mutta niistä tulee neuvotella ryhmän kanssa.

1.1 Lavastus

Ryhmän oma lavastus sisältää:

Lautalattia 6m x 6m

4 kpl 48” Televisio (telineissä joissa renkaat)

12kpl eläintenpää valaisimia (ripustetaan)

1 kpl Ruokapöytä

5 kpl Jakkara

1 kpl Antiikki arkku

1 kpl Hiihtohissi (ripustetaan)

1 kpl Keittiöjakkara

Ryhmän oman lavastuksen lisäksi tuottavan tahon tulee toimittaa:

- 2 m³ Kuorikatetta (levitetään lattialle)
- 2 kpl Perhosorkidea (väri vaaleanpunainen)
- 2 kpl min 1x1m mustia pöytiä rekvisiittaa varten.
- 8 kpl kulissipainoja (väh. 10 kg/kpl)
- 2 rullaa mustaa gaffa-teippiä (esim. Advance Gaffa tms.)

HUOM!

Tilasta löydyttävä ripustusmahdollisuus hiihtohissille (Sijoitus ilmenee teknisistä kuvista). Esiintyjät käyttävät hissiä, siinä istutaan, seistään ja kiipeillään. Ripustus piste ei voi olla valoripustustanko jota käytetään esityksessä.

1.2 Näyttämöhenkilökunta

Tuottavan tahon tulee tarjota ryhmälle koko vierailuajaksi käyttöön näyttämömestari, jolla on täydet oikeudet tilan näyttämötekniikan käyttöön ja lisäksi kaksi näyttämömiestä rakennukseen ja väliaikavaihdon ajaksi.

2. Valo ja video vaatimukset

Valopöytä:

Ryhmä tuo oman Grand MA2 pc wing valopöydän.

Käytössä 1 DMX universumi valoille ja 2 universumia videoille ARTNET:n kautta.

Video:

Ryhmä tuo mukanaan 4 kpl 48” televisioruutuja.

2.1. Vaadittava valo- ja videokalusto (tuottava taho toimittaa)

Valo:

- | | | |
|----|-----|---|
| 2 | kpl | Robert Juliat Fresnel 650W, Lämpärajaimet |
| 16 | kpl | Robert Juliat Fresnel 1kW, Lämpärajaimet |
| 6 | kpl | Robert Juliat Fresnel 2kW, Lämpärajaimet |

1	kpl	ETC S4 26° 750W
7	kpl	ETC S4 36° 750W
15	kpl	ETC S4 50° 750W
5	kpl	ETC S4 Zoom 15°- 30° 750W
4	kpl	ETC S4 Zoom 25°- 50° 750W
10	kpl	ETC PAR XWFL 750W
4	kpl	ADB Svoboda HT2251
2	kpl	Martin Atomic 3kW (strobe)
10	kpl	lattialätkä (kymmenelle ETC PARille)
1 kpl		Hazer (mielellään Smoke Factory Tour Hazer)

DMX-kaapeli ajopisteeltä himmentimille

Himmenninkanavat:

Vähintään 70 DMX ohjattavaa himmenninkanavaa

Värikalvot:

L019, L046, L053, L058, L079, L158, L200, L201, L204

Video:

Tuottavan tahon tulee toimittaa Hippotizer Grasshopper mediaserveri, tarvittavat kaapelit ja extenderit, jotta signaali saadaan kulkemaan valopöydältä mediaserverille ja mediaserveriltä televisioille. HUOM! Mediaserveri ei voi olla lavalla! Televisiot sijoittuu näyttämön takaosaan. Televisioissa HDMI sisääntulo. Kaikki vaadittavat komponentit ryhmän on mahdollista tuoda myös mukanaan, mutta tässä tilanteessa tuottava taho maksaa mahdolliset kustannukset.

Lisätietoja saa esityksen tekniseltä tuottajalta.

2.2 Valoripustuspositio

Valojen ripustuskorkeus on 5 – 15 metriä

2.3 Valohenkilökunta

Tuottavan tahon tulee tarjota ryhmälle rakennusajaksi yksi valoteknikko, jolla on täysi tuntemus esityspaikan valo- ja videojärjestelmästä ja lisäksi kaksi valoteknikkoa rakennusajaksi.

2.2 Huomioitavaa

Mikäli tuottavalla taholla ei ole tarjota täysin riderin määrittämiä lamppuja, tulee korvaavien lampputyyppeiden olla keskenään samanlaisia. Lopullinen lamppujen määrä ja avauskulmat määräytyvät teatteritilan vaatimusten mukaan. Yllämainitut lamppujen määrät ovat suuntaa-antavia (ensi-illassa käytetty kokonaisuus). Ryhmälle tulee ilmoittaa suuntaamiseen käytettävän nostimen/tikkaiden tyyppi.

Valoajotiskin tulee sijaita katsomon takaosassa, mieluiten keskellä, samassa tilassa näyttämön kanssa (Ei lasin takana!). Tilaa tarvitaan kannettavalle tietokoneelle ja valopöydälle.

3. Ääni vaatimukset

3.1. Äänikalusto (tuottava taho toimittaa)

PA

Hyvälaatuinen PA -järjestelmän, esim. Nexo, d&b Audio, Meyer, Lácoustic

1. LR-stereopari ripustettuna lavan etureunaan.
2. Lisänä subwoofer, mieluiten katossa.
3. Yleismonitorointi lavalle, ei lattialla.

PA:han kuuluu vahvistimet, prosessorit ja EQt. Mikseristä lähtee LR -signaali, joka jaetaan prosessorissa subwooferille. Subwooferia olisi hyvä pystyä viivästäämään mahdollisten vaihevirheiden takia.

Mikseri

Tarvitsemme digitaalimikserin ääniajon monimutkaisuudesta johtuen. Mieluiten Yamaha LS9. Mikserin ollessa jotain muuta brändiä, ota yhteyttä esityksen tekniseen tuottajaan.

Mikserissä tulee olla vähintään:

- 4 linjakanavaa sisään
- 10 mikkikanavaa sisään
- 4 ulostuloa (2 Left-Rightille, 2 monitoreille).
- 1 stereo reverb unit (digitiskin sisäinen efekti käy).
- 1 stereo delay unit (digitiskin sisäinen efekti käy).

Mikrofonit

Emme tuo omia mikrofoneja mukaanamme ellei ole erikseen sovittu.

- | | |
|-------|---|
| 4 kpl | langaton SHURE SM58 tai vastaava + vastaanottimet (patchattu mikseriin) |
| 5 kpl | DPA 4060 langaton mikrofoni tai vastaava + lähettimet ja vastaanottimet (patchattu mikseriin) |

Äänikortti

Emme tuo omaa äänikorttia ellei toisin ole sovittu.

- | | |
|-------|---|
| 1 kpl | MOTU tai RME usb tai firewire 8 in/out
ulkoinen äänikortti, esim. MOTU ultralite mk3 |
|-------|---|

Lisäksi

- | | |
|-------|--|
| 4 kpl | mikrofoniteline, musta!, puomiton "limppustandi" |
|-------|--|

XLR kaapelia riittävästi

TRS 6,3 kaapeleita riittävästi

TRS 6,3 → XLR -uros adaptoreita tai viuhka

3.2. Äänihenkilökunta

Tuottavan tahon tulee tarjota ryhmälle rakennusajaksi yksi ääniteknikko, jolla on täysi tuntemus esityspaikan äänijärjestelmästä ja lisäksi yksi ääniteknikko esityksiin.

3.3. Huomioitavaa

Tuottavan tahon tulee varmistaa, että äänisähköjärjestelmä on eristetty valo- ja himmenninsähköjärjestelmistä häiriöiden välttämiseksi.

Ääniajotiskin tulee sijaita katsomon takaosassa, mieluiten keskellä, samassa tilassa näyttämön kanssa (Ei lasin takana!). Tilaa tarvitaan kannettavalle tietokoneelle, mikserille ja äänikortille.

4. Esityksen tiedot

Esityksen nimi:	Rechnitz (Tuhon enkeli)
Ohjaaja:	Hilkka-Liisa Iivanainen
Esiintyjät:	Anna Lipponen, Hannes Mikkelsson, Jarkko Mandelin, Tanjalotta Räikkä ja Elisa Salo
Lavastaja, valo- ja videosuunnittelija:	Petri Tuhkanen
Äänisuunnittelija:	Janne Hast
Pukusuunnittelija:	Paula Varis
Tuottaja:	Lani Nordlund
Tekninen tuottaja:	Petri Tuhkanen
Esityksen kesto:	2 h 45 min, sisältää 20 min väliajan
Ensi-ilta:	7.4.2015 Teatterimonttu / Tampere 15.1.2016 Kiasma-teatteri / Helsinki

4.1 Kiertueella mukana olevat henkilöt

5 esiintyjää

3 teknikkoa

1 kiertuetuottaja

(Ohjaaja)

5. Arvioitu aikataulu vierailulle

1. päivä

Saapuminen esityspaikalle
Valojen ripustus

2. päivä

Lavasteiden pystytys
Äänijärjestelmä pystytys
Videojärjestelmän pystytys
Valojen suuntaus ja ohjelmointi

3. päivä

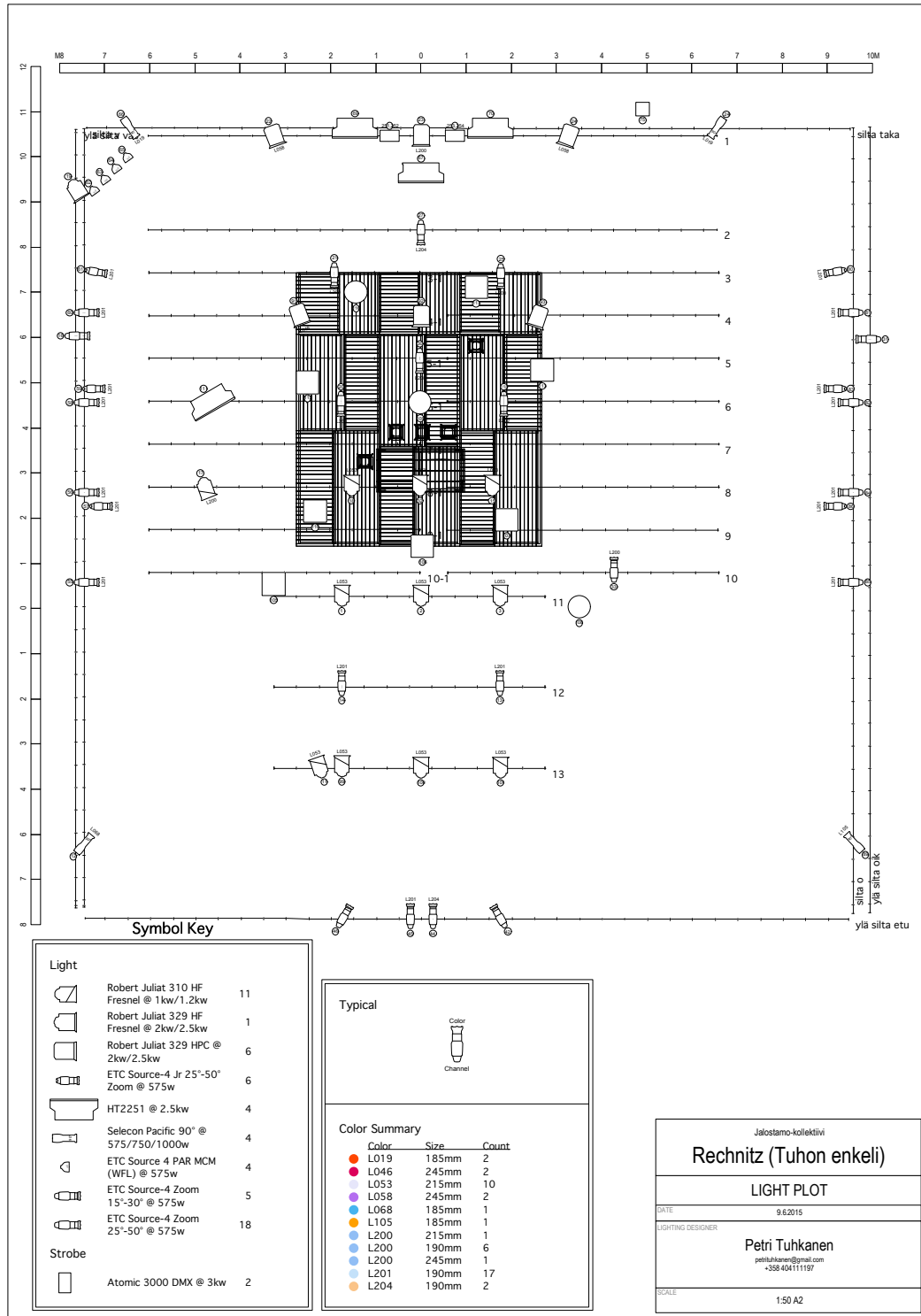
9:30	Sound check
10:00	Tekninen harjoitus
12:00	Lounas
13:00	Läpimeno
16:00	Tauko
19:00	Rechnitz (Tuhon enkeli) esitys

6. Toimitettavat dokumentit

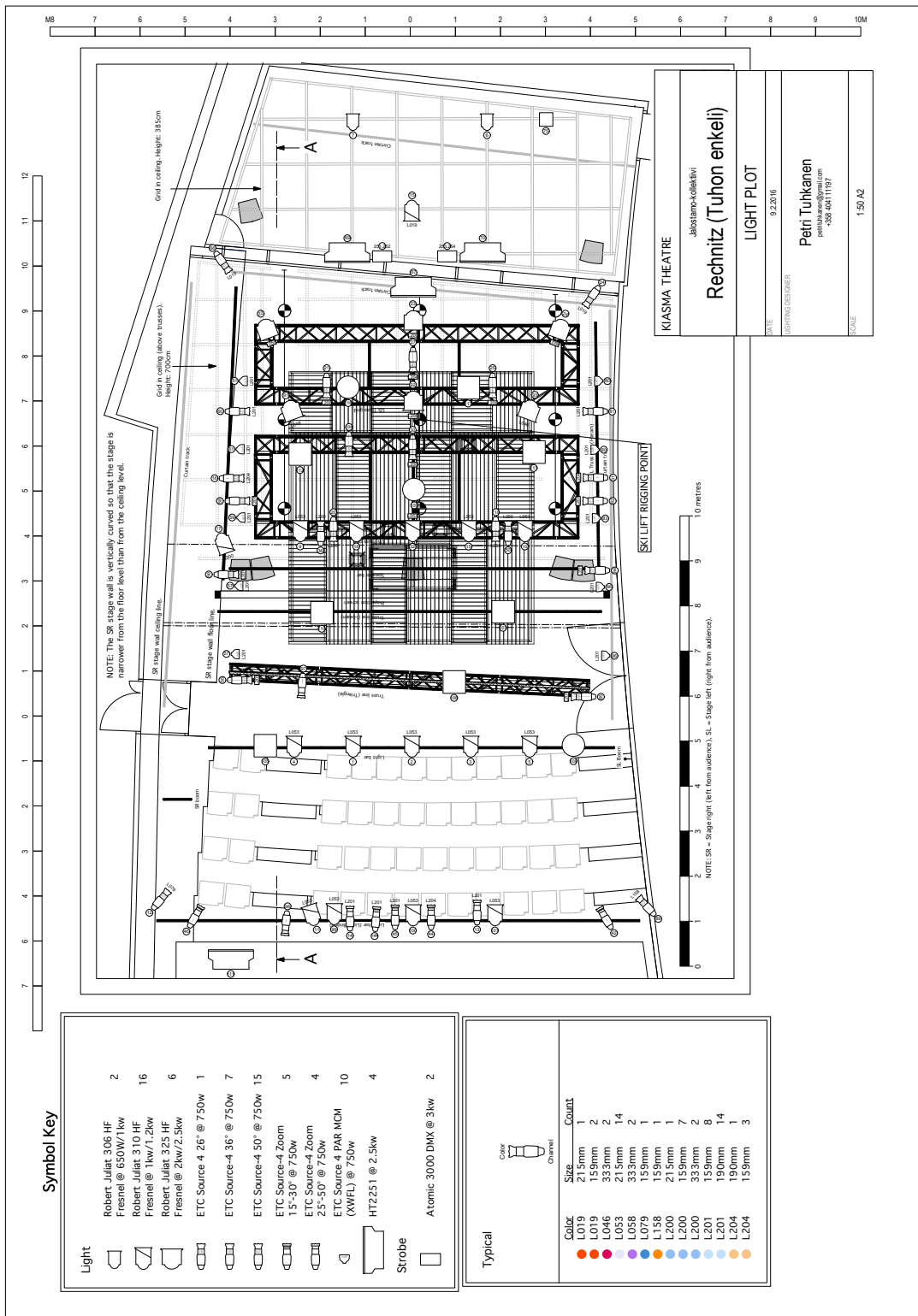
Taataksemme mahdollisimman onnistuneen vierailun, tuottavan tahon tulee toimittaa ryhmälle tekniset piirustukset viimeistään kaksi kuukautta ennen esitys ajankohtaa. Tämä varmistaa produktion muokkaamisen esitystilaan mahdollisimman hyvin sopivaksi. Piirustukset tulisi toimittaa Autocad DWG –muodossa tai ei pienemmässä skaalassa kuin 1:50 ja niiden tulisi sisältää seuraavat tiedot:

- Pohjakuva tilasta, josta ilmenee näyttämö, takanäyttämö ja katsomo
- Sivuleikkaus tilasta, jossa ilmenee näyttämö, katsomo, näyttämöaukko, mahdollinen näyttämötorni, tilan korkeus, valoripustustangot ja lavasteripustustangot

- Kalustolista
- Ehdotus korvaavista valo- ja äänilaitteistosta, mikäli tuottava taho ei pysty tarjoamaan riderissa mainittua kalustoa



Rehnitz (Tuhon enkeli) -esityksen Teatteri Monttuun piirretty valokartta.



Rechnitt (Tuhon enkeli) -esityksen Kiasma teatteriin piirretty valokartta.

Kuvalähteet

Kansikuva

Rechnitz -mosaiikki, kuva Petri Tuhkanen

s. 10

Kettu valaisin Rechnitz -näytelmästä, kuva Petri Tuhkanen

s. 16

Käet, Perceptions -sarjasta, kuva Petri Tuhkanen

s. 34

Ryhmäkuva Saaren kartanon residenssijaksolta, kuva Petri Tuhkanen
Kuvassa yläriivi Jarkko Mandelin, Jukka-Pekka Pajunen, Tanjalotta Räikkä,
Hilkka-Liisa Iivanainen, Paula Varis, Petri Tuhkanen ja Janne Hast
Alarivi Elisa Salo ja Anna Lipponen

s. 36

Musiikkivideon kuvauksissa Janne Hast, kuva Petri Tuhkanen

s. 37

Ryhmäkuva kuvitteellisista juhlista Saaren kartanon residenssissä,
Kuva Petri Tuhkanen, Kuvassa Tanjalotta Räikkä, Paula Varis, Anna
Lipponen, Petri Tuhkanen, Jukka-Pekka Pajunen, Hilkka-Liisa Iivanainen
ja Elisa Salo

s. 38

Rechnitz (Tuhon enkeli) -näytelmän tilaratkaisun ensimmäinen luonnos,
kuva Petri Tuhkanen

s. 39

Suunnittelijan työpöytä Tampereella, kuva Petri Tuhkanen

s. 40

Video-ohjelmointia väistötiloissa Tampereella, kuva Petri Tuhkanen

- s. 42
Rechnitz (Tuhon enkeli) -harjoituksista, kuva Petri Tuhkanen
Kuvassa Elisa Salo, Hannes Mikkelsen, Jarkko Mandelin, Anna Lipponen
ja Tanjalotta Räikkä
- s. 43
Rechnitz (Tuhon enkeli) yöllistä ohjelmointia, kuva Petri Tuhkanen
- s. 44
Rechnitz (Tuhon enkeli) -pressikuvaukset, kuva Petri Tuhkanen
Kuvassa Petri Kovalainen, Jarkko Mandelin ja Elisa Salo
- s. 47
Rechnitz (Tuhon enkeli), kuva Petri Kovalainen
Kuvassa Anna Lipponen, Jarkko Mandelin, Elisa Salo, Tanjalotta Räikkä ja
Hannes Mikkelsen.
- s. 47
Rechnitz (Tuhon enkeli), kuva Petri Kovalainen
Kuvassa Anna Lipponen
- s. 48
Rechnitz (Tuhon enkeli), kuva Petri Kovalainen
Kuvassa Anna Lipponen ja Tanjalotta Räikkä
- s. 48
Rechnitz (Tuhon enkeli), kuva Petri Kovalainen
Kuvassa Anna Lipponen, Hannes Mikkelsen ja Tanjalotta Räikkä
- s. 49
Rechnitz (Tuhon enkeli), kuva Petri Tuhkanen
Kuvassa Elisa Salo ja Jarkko Mandelin
- s. 49
Rechnitz (Tuhon enkeli), kuva Petri Kovalainen
Kuvassa Jarkko Mandelin, Anna Lipponen ja Hannes Mikkelsen

s. 50

Rechnitz (Tuhon enkeli), kuva Petri Kovalainen
Kuvassa Jarkko Mandelin ja Hannes Mikkelsson

s. 50

Rechnitz (Tuhon enkeli), kuva Petri Kovalainen
Kuvassa Elisa Salo, Hannes Mikkelsson, Jarkko Mandelin, Anna Lipponen
ja Tanjalotta Räikkä

s. 51

Rechnitz (Tuhon enkeli), kuva Petri Kovalainen
Kuvassa Anna Lipponen, Hannes Mikkelsson, Elisa Salo, Jarkko Mandelin
ja Tanjalotta Räikkä

s. 51

Rechnitz (Tuhon enkeli), kuva Petri Tuhkanen
Kuvassa Elisa Salo, Hannes Mikkelsson, Jarkko Mandelin, Anna Lipponen
ja Tanjalotta Räikkä

s. 52

Rechnitz (Tuhon enkeli), kuva Petri Kovalainen
Kuvassa Anna Lipponen ja Hannes Mikkelsson

s. 52

Rechnitz (Tuhon enkeli), kuva Petri Kovalainen
Kuvassa Elisa Salo, Anna Lipponen, Hannes Mikkelsson, Jarkko Mandelin
ja Tanjalotta Räikkä

s. 53

Rechnitz (Tuhon enkeli), kuva Petri Kovalainen
Kuvassa Anna Lipponen, Hannes Mikkelsson, Jarkko Mandelin, Tanjalotta
Räikkä ja Elisa Salo

s. 53

Rechnitz (Tuhon enkeli), kuva Petri Kovalainen

Kuvassa Tanjalotta Räikkä, Anna Lipponen, Hannes Mikkelsson, Elisa Salo ja Jarkko Mandelin

s. 54

Rechnitz (Tuhon enkeli), kuva Petri Kovalainen

Kuvassa Hannes Mikkelsson, Elisa Salo, Tanjalotta Räikkä, Anna Lipponen ja Jarkko Mandelin

s. 54

Rechnitz (Tuhon enkeli), kuva Petri Kovalainen

Kuvassa Hannes Mikkelsson, Elisa Salo, Tanjalotta Räikkä, Anna Lipponen ja Jarkko Mandelin

s. 55

Tavarat juuri kannettu sisään Kiasma-teatteriin, kuva Petri Tuhkanen

Kuvassa Heikki Paasonen ja Lumi

s. 56

Kuva lämmitysharjoituksista Kiasma-teatterista, kuva Petri Tuhkanen

s. 57

Kuva esityksestä Kiasma-teatterissa, kuvaaja Petri Tuhkanen

Kuvassa Elisa Salo Hannes Mikkelsson, Tanjalotta Räikkä, Anna Lipponen ja Jarkko Mandelin

s. 57

Valosuunnittelijan assistentti valkoinenpaimenkoira Lumi, kuva Anna Lipponen

Kiitokset

Erityiskiitos Anna Lipponen, Raisa Kilpeläinen, Pietu Pietiäinen, Tomi Humalisto ja tietysti koko Rechnitz-työryhmä.

Suuri kiitos kaikille muillekin ihmisille, jotka ovat minua tämän matkan aikana tukeneet!