

Mikko Niemistö:

## Naiset haudalla – Näyttelijöiden dramaturgiasta ensembletyöskentelyyn

Tekijä Otsikko Sivumäärä Aika	Mikko Niemistö Naiset haudalla – Näyttelijöiden dramaturgiasta ensemble-työskentelyyn 50 sivua 28.3.2010
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Koulutusohjelma	Esittävä taide
Suuntautumisvaihtoehto	Tutkiva
Ohjaaja	Dramaturgian lehtori Jukka Heinänen
<p>Tämän opinnäytetyön aiheena on <i>näyttelijöiden dramaturgia</i>, johon tutustuin opiskellessani fyysistä näyttelijäntäyttöä Madridissa, RESAD-teatterikoulussa. Käyn läpi näyttelijäntäytön professori Andrés Del Bosquen ryhmällemme ohjaamaa projektia <i>Mujeres ante la tumba</i> (Naiset haudalla), johon hän metodia sovelsi.</p> <p>Metodissa ensisijaista on antaa työryhmälle ohjaajan ohella oma tila vaikuttaa esitysdramaturgian syntyyn, ja tavoitteena ryhmän näköisten esitysten syntyminen. Tarkastelen opinnäytteessäni sitä, miten metodi käytännössä toteutui prosessissamme. Reflektoin metodia omiin kokemuksiini projektissa työskentelystä ja pohdin ryhmän kehitystä näyttelijöiden dramaturgian kautta.</p> <p>Vertailen <i>näyttelijöiden dramaturgiaa</i> myös nykyteatterin alati muuttuviin ryhmähierarkioihin ja toimintamalleihin, jotka ovat mahdollistaneet metodin tavoitteena olevan näyttelijöiden dramaturgisen tilan laajenemisen.</p> <p>Tutkin <i>näyttelijöiden dramaturgiaa</i> työtapana, jossa ryhmän kasvaminen tehokkaaksi ja inspiroivaksi työympäristöksi sekä tavoite taiteellisesti korkeatasoisesta esityksestä kulkevat käsi kädessä. Päädynkin opinnäytetyössäni pohtimaan myös ensembletyöskentelyn etuja ja sen vaikeuksia nykyaikana, sekä sitä, miten <i>näyttelijöiden dramaturgian</i> toimintatavoista voi olla apua pitkäaikaiseen toimintaan tähtääville ryhmille.</p> <p>Johtopäätöksenä totean <i>näyttelijöiden dramaturgian</i> olevan kattotermi esittävän taiteen prosesseille, joissa koko työryhmällä on mahdollisuus vaikuttaa dramaturgiisiin ratkaisuihin. Sille ei pysty, eikä kannatakaan luoda liian tiukkoja sääntöjä, vaan se voi toimia ideaalina tai tavoitteena kun halutaan sekä kehittää ryhmän toimintaa että luoda persoonallista teatteritaidetta. Siksi tässä opinnäytetyössä läpikäytyt työtavat ovat vapaasti sovellettavissa ja muokattavissa.</p>	
Avainsanat	ryhmätyö, ensemble, prosessi, dramaturgia, fyysinen teatteri

Author	Mikko Niemistö
Title	Women at the Tomb – From the Dramaturgy by Actors to Working in an Ensemble
Number of Pages	50 pages
Date	28 March 2011
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Performing Arts
Specialisation option	Drama Instructor
Instructor	Jukka Heinänen, Lecturer of Dramaturgy
<p>The present thesis discusses <i>dramaturgy by actors</i> which is a method that I learned while studying at the theatre academy RESAD in Madrid. I will describe the process of developing the play <i>Mujeres ante la tumba</i> (Women at the Tomb) with the method. The play was directed by our professor Andrés Del Bosque using the method <i>dramaturgy by actors</i>.</p> <p>The objective of the method is to give both the group and the director a freedom to influence the dramaturgy of the play and make the performance thus unique. In this thesis, I will study how the method worked in our team. I will also reflect the method to my own experiences of the process and analyze the progress of the team in creating the <i>dramaturgy by actors</i>.</p> <p>I will observe the <i>dramaturgy by actors</i> as a method in the constantly changing team hierarchy and the forms of modern theatre that actually enable the method and its objectives. In the present thesis, I will also reflect the experience of working with a team, its benefits and challenges today. I will also study the advantages of the method to the groups that aim at long term co-operation.</p> <p>As a conclusion, I suggest that the <i>dramaturgy by actors</i> can be universally used in the processes of performing arts so that the whole performing group can influence the decisions regarding the dramaturgy. The method cannot be limited with strict rules. The aims are reached best when the target is to develop the interplay of the group in order to create unique performances. Therefore, all the methods that I will describe in the thesis can be freely adapted and modified.</p>	
Keywords	groupal work, ensemble, process, physical theatre,

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Näyttelijöiden dramaturgiasta	4
2.1	Enrique Buenaventura ja kansan teatteri	4
2.2	Länsimaisen tekstikeskeisen teatterin pari vuosisataa kestävä traditio	5
2.3	Nykyteatterin kehityksen luomat mahdollisuudet	6
3	Tavoitteena yhteinen luova tila	7
3.1	Rituaali ja peli	7
3.2	Nautinnon pedagogiikka	9
3.3	<i>Tragedian kuoro ja näyttelijöiden kuoro</i>	10
3.4	Ryhmätyön sujuvuuden opettelu <i>auto-cursojen</i> avulla	12
4	Dramaturgisen analyysin luovuttaminen työryhmälle	14
4.1	Lähtöaiheena Ciudad Juárezin naiset	15
4.2	Henkilöhahmojen tutkiminen ja dramaturginen työ	17
4.3	Tekstin dramaturginen analyysi	18
4.4	Teemojen selkeytyminen ja vetäytyminen Àvilaan	19
5	Dramaturgian fyysistäminen näyttämölle	20
5.1	Analyysistä yhteisen muotokielen etsintään	21
5.2	Toimintojen fyysistäminen näyttämölle	22
5.3	Lopputuloksen nivominen yhteen	25
6	Ohjaaja tiennäyttäjänä prosessissa	29
6.1	Kolmen kysymyksen periaate	30
6.1.1	Mitä ominaisuuksia ryhmällä on?	30
6.1.2	Mitä yhteensattumia on ryhmän ja ohjaajan tarinoissa?	32
6.1.3	Minkälaista osaamista ryhmässä on?	34
6.2	Oman ryhmätyöskentelyn kriittinen tarkastelu	35
6.3	Keskiössä työtovereiden kohtaaminen	36
7	Ensembletyöskentely ja sen haasteet	38
7.1	Kiertuetoiminta	39

7.2	Omistautuminen ja sen vaikeus ensembletyöskentelyssä	41
7.3	Ensembletyöskentelyn luomat mahdollisuudet nykyaikana	43
7.4	Ryhmän tulevaisuus	45
8	Yhteenveto	47
	Lähteet	49

## 1 Johdanto

Opinnäytetyöni keskiössä on ryhmä ja siihen liittyvä unelma keskustelelevasta ja avoimesta, mutta samalla tehokkaasta ja aikaansaavasta ensemblesta. Uskoakseni valtaosalle teatterintekijöistä on tärkeää omannäköisen ja persoonallisen teatterin tekeminen, ja siksi tämä unelma täysin omista lähtökohdistaan esityksiä valmistavasta ryhmästä on tuttu monille esittävän taiteen parissa toimiville. Oma lähtökohtani teatterin tekemiseen on tanssi. Pitkän liikkeellisen taustan omaavana kiinnostukseni kohdistui luonnollisesti fyysiseen teatteriin. Olin kuitenkin pitkään epävarma siitä, mikä todella voidaan määritellä fyysiseksi teatteriksi ja mitä fyysisuus juuri minulle merkitsee. Totesin hiljattain nähtyäni monia vaikuttavia esityksiä ja opiskeltuani fyysistä teatteria Espanjassa, että minuun katsojana vaikuttava fyysisuus on jotain, minkä koen itse katso-mossa istuessani. Se on fyysisyyttä ja energiaa, joka näyttämöllä olevista esiintyjistä projisoituu katsojan kokemusmaailmaan. Espanjassa opiskelemamme ryhmälähtöisen metodin kautta totesin, että esiintyjien vahva osallistuminen saa heissä aikaan halun kertoa pitkän harjoituskauden aikana käsitellyt asiat yleisölle. Tämä henkilökohtainen näkökulma, joka heille syntyy esitykseen, muokkaa sen vahvasti ryhmänsä näköiseksi ja saa esiintyjissä aikaan nautintoa, joka kumpuaa vahvasti heidän omasta kokemuksestaan. Katsoja kokee tämän läsnäolon fyysisenä. Käyttämämme työtapo antoi lähtökohtia myös oman ensamblen perustamiselle ja loi pohjaa pitkälle tähtäävään työskentelyyn samassa ryhmässä. Se antoi työkaluja omankin unelmani saavuttamiselle, mutta myös osoitti ensembletyöskentelyn vaikeudet kouriintuntuvasti.

Opiskelin vuosien 2008–2010 välillä Espanjan Madridissa, RESAD-teatterikoulussa fyysistä näyttelijäntyötä chileläissyntyisen maestron Andrés Del Bosquen oppilaana. Del Bosquen metodi juontaa juurensa Calin teatterikoulusta Kolumbiasta maestro Enrique Buenaventuralta sekä hänen pitkästä urastaan fyysisen teatterin parissa. Siitä mainittakoon käytännön tutkimus ja opiskelu chileläisten sirkusklovni Tony Coligüen, Tony Calugan ja Don Tomás Coralesin opissa vuosina 1990–1993 sekä buffoon ja klovneriaan erikoistuneet opinnot Philippe Gaulierin koulussa Lontoossa. Tarkastelen opinnäytetyössäni ensembletyöskentelyä ja kollektiivista luomista, käyttäen lähtökohtana *näyttelijöiden dramaturgiaa* joka on hallitseva metodi Del Bosquen ohjaustöissä ja lähtöisin Enrique Buenaventuran koulusta. Käyn läpi RESADissa

vuonna 2009 ensi-iltansa saanutta Michel de Ghelderoden tekstiin pohjautuvaa, Del Bosquen ohjaamaa esitystä *Mujeres ante la tumba* (Naiset haudalla) ja sen kollektiiviseen luomiseen perustunutta harjoituskautta.

Koska käsittelemäni projekti oli osa näyttelijänkoulutusta ja se toteutettiin teatterikoulun sisällä, värittävät pedagogiset ja ryhmäytymiseen tähtäävät tavoitteet välttämättömästi tutkimustani metodista. Tavoitteenani on tästä huolimatta käsitellä metodologiaa prosessissa jossa pyrkimykset ovat nimenomaan taiteellisesti kunnianhimoisia, eivätkä vain ryhmää kasvattavia. Ryhmän kasvu ei kuitenkaan mielestäni sulje pois taiteellisia pyrkimyksiä, sillä *näyttelijöiden dramaturgiassa* tämä kasvaminen aiheen ja prosessin ympärille on keskeistä. Lisäksi metodi loi alusta asti pohjaa koulun ulkopuolella mahdollisesti tapahtuvan ensembletyöskentelyn kehitykselle, jossa itsereflektio ryhmätyöskentelyn kannalta on ensisijaista. Del Bosquen puheista kuvastui usein usko siihen, että itsereflektion ja kurinalaisen ryhmätyöskentelyn kehittämisen tulos olisi, että minkälaisista ihmisistä tahansa koostettu ryhmä pystyisi toimimaan yhdessä vaivattomasti. Kyseessä oli eräänlainen ryhmäytymisen ideaali, jota on vaikea saavuttaa, mutta matkalla tuohon utopiaan saattoi kuitenkin tapahtua asioita, jotka ainakin merkittävästi helpottivat ryhmässä työskentelyä ja auttoivat jokaista ryhmäläistä löytämään oman paikkansa siinä.

*Näyttelijöiden dramaturgialle* tunnusomaista on sen mahdollisuus liikkuvuuteen ns. perinteisen tekstilähtöisen teatterin ja nykyteatterin välillä. Teatteri- ja taidekenttä laajentuu jatkuvasti uusiin yhteisöihin, uusiin tiloihin ja useita taiteenlajeja yhdistäviin projekteihin, ja nykyteatterin kehityksessä on huomattavissa myös kaipuu kollektiivisyyteen ja sitä kautta alan kehittämiseen. Ihmiset kaipaavat dialogisuutta, jota perinteinen tuotantoon ja sen rytmiin keskittyvä ympäristö ei kaikille tarjoa. *Näyttelijöiden dramaturgiasta* voi siis löytää apuvälineitä monenlaiseen prosessiin. Toisaalta siitä voi olla apua harjoitusprosessissa, jossa pohjalla on valmis näytelmäteksti, mutta jossa halutaan painottaa kollektiivista luomista. Toisaalta se voi auttaa organisoimaan nykyteatteriesityksen valmistusprosessia, jonka usein häilyvä hierarkia saattaa muodostua ongelmalliseksi.

RESADin fyysisen näyttelijäntyön kolmannen vuosikurssin projektiksi valittiin belgialaisen Michel de Ghelderoden näytelmä *Mujeres ante la tumba* (Naiset haudalla) (Kuva

1), joka käsitteli Kristuksen kuoleman jälkeistä yötä, jolloin joukko naisia pakenee ulkona vallitsevaa kaaosta yksitellen hylättyyn taloon. Kaikki henkilöhahmot näytelmässä ovat Raamatusta tuttuja ja Jeesuksen lähellä toimineita. Ryhmä koostui pelkästään naispuolisista näyttelijäntyön opiskelijoista lukuun ottamatta itseäni, joten näytelmä sopi loistavasti ryhmälle lukuisten naisrooliensa ansiosta.



Kuva 1. Cecilia Aguado muun ryhmän kannattelemana esityksessä *Mujeres ante la tumba*. (Kuva: Iñaki Armada Alonso)

Näytelmän universaali aihe Kristuksen kuolinyöstä toimi hyvänä lähtökohtana esitykselle, jossa ryhmä toimisi aktiivisena osana materiaalin tuottamisessa. Lisäksi Espanjassa katoliset perinteet ovat edelleen erittäin vahvasti läsnä ihmisten arkielämässä. Tämä antoi mahdollisuuden tutkia aihetta nimenomaan espanjalaisten naisten näkökulmasta säilyttäen kuitenkin sen universaalien luonteen. Esitykseen muodostui espanjalaiselle yleisölle hyvin tunnistettavia, ja sitä kautta koomisiakin elementtejä, ja huomasimme, että se oli monille voimakkaita tunteita herättävä kokemus. Ryhmään kuului kolme vaihto-oppilasta: minä ja Tanja Turpeinen Suomesta, sekä Charlotte Chantrain Belgiasta. Myös meidät otettiin mukaan intensiiviseen prosessiin, jonka johdosta esitys sai vaikutteita myös meidän kulttuureistamme.



## 2 Näyttelijöiden dramaturgiasta

On syytä selvittää heti aluksi termiä *näyttelijöiden dramaturgia* ja sen monimerkityksisyyttä. Kun puhutaan yksikössä *näyttelijän dramaturgiasta* suhteessa kolumbialaiseen teatterintekijään Enrique Buenaventuraan, on kyseessä suora käännös espanjankielisestä termistä *la dramaturgia del actor*. Buenaventurasta puhuttaessa termi viittaa näyttelijään, joka toimii aktiivisena osana nimenomaan esityksen luomisprosessissa ohjaajan rinnalla ja tuo henkilökohtaisen panoksensa siihen. Myös Andrés Del Bosque käytti termiä puhuessaan omasta työstään RESADin fyysisen näyttelijäntyön opettajana ja ohjaajana. Suomessa termiä *näyttelijändramaturgia* on käytetty ainakin Teatterikorkeakoululla tehdyssä Esa Kirkkopellon johtamassa tutkimushankkeessa ”Näyttelijäntyö ja nykyaika”. Samoin sitä on omassa taiteellisessa tutkimuksessaan käyttänyt tutkimushankkeessa mukana ollut dramaturgi-ohjaaja Pauliina Hulkko. Hulkko kirjoittaa termin yhteen painottaakseen, että kyseisessä työtavassa dramaturgia tapahtuu näyttelijän omassa työssä, hänen kehittäessään itselleen valmiuksia itseohjautuvaan näyttelijäntyöhön. (Hulkko 2011a, sähköposti; Hulkko 2011b, sähköposti.)

Tämä opinnäytetyö keskittyy pääosin ryhmä- ja ensembletyöskentelyyn, joten erottaakseni termin Hulkon tutkimuksesta, käytän itse termiä *näyttelijöiden dramaturgia* kuvatessani Andrés Del Bosquen työtä ohjaajana ja työskentelyä hänen ohjaamassaan ryhmässä sekä korostaakseni työskentelyn kollektiivista luonnetta. Buenaventura itse käyttää tekstissään termiä sekä yksikössä että monikossa (Buenaventura 1985). *Näyttelijöiden dramaturgia* monikossa kuvaa mielestäni parhaiten työtapaa, jossa ohjaaja tuo dramaturgisen prosessin ryhmän käsiteltäväksi, mikä antaa ryhmälle mahdollisuuden luoda siitä oman persoonallisuutensa kautta esitysdramaturgian. Työssäni termi laajentuu myös käsittelemään ryhmän sisäistä hierarkiaa ja sen kehitystä, jota voidaan myös pitää dramaturgisena. Selvyyden vuoksi olen kursivoinut sanat, jotka liittyvät käyttämäämme työtapaan ja jotka eivät ole tuttuja suomalaisessa teatteritermistössä.

### 2.1 Enrique Buenaventura ja kansan teatteri

Vuonna 1985 kirjoittamassaan artikkelissa Enrique Buenaventura pitää *näyttelijöiden dramaturgiaa* puolustuspuheena kollektiiviselle luomiselle ja puhuu siitä erityisesti dramaturgisen luomistilan antamisena näyttelijöille. Hänen mukaansa näyttelijöiden osal-

listuminen dramaturgiseen prosessiin jatkui länsimaisessa teatterissa n. 1700-luvulle asti kattaen mm. *commedia dell'arte*n ja Moliéren. Tämän jälkeen alkoi pikku hiljaa tekstin ja ohjaajan tyrannia, joka aiheutti kasvavissa määrin näyttelijöiden dramaturgisen osallistumisen mahdollistavan tilan pienenemisen. Buenaventura painottaa, ettei olisi kuitenkaan millään tavalla mielekästä yrittää palata esimerkiksi *commedia dell'arte*en, vaan sen sijaan yrittää valloittaa takaisin tuota menetettyä tilaa säilyttäen kuitenkin ohjaajan ja dramaturgin roolit. Hän myös tähdentää, ettei voida perustellusti väittää, että *näyttelijöiden dramaturgia* saisi aikaan parempia esityksiä kuin tekstikeskeinen ohjaajanteatteri. Hän pitää sitä silti välttämättömänä, jos halutaan luoda kansan teatteria ja uudistaa sitä. Viitatessaan kansan teatteriin Buenaventura puhuu nimenomaan latinalaisamerikkalaisen teatterin uudistamisesta, mutta hänen mukaansa *näyttelijöiden dramaturgia* toimii ehtona tämän uudistuksen tekemiselle missä tahansa muuallakin. Hänen mukaansa tällainen uudistaminen ei voi olla pelkästään näytelmäkirjailijoiden tehtävä, vaan erityisesti näyttelijöiden, sillä juuri näyttelijät tekevät teatterin mahdolliseksi. (Buenaventura 1985.)

Jotta saataisiin uudistettua kansan teatteria, ei täten voida luottaa pelkästään persoonallisten tekstien syntymiseen, vaan on paneuduttava prosessiin ja osattava käyttää näyttelijöiden erityislaatuisuutta hyväkseen. Kansan teatteri terminä voi johtaa tässä yhteydessä kuitenkin harhaan. Puhuessaan kansan teatterista Buenaventuran voidaan tulkita tarkoittavan teatteria, josta syntyy yhteisönsä näköistä. Jos eri kansoilla on oma erityislaatuinen persoonansa, niin on myös esitystä valmistavilla ryhmillä, jotka ovat sekoituksia niihin osallistuvien yksilöiden persoonallisuuksista ja elämäntarinoista. Sen vuoksi puhun mieluummin ryhmäkeskeisyydestä. *Näyttelijöiden dramaturgia* perustuu nimenomaan ryhmän ainutlaatuisuuden hyväksymiseen ja hyödyntämiseen.

## 2.2 Länsimaisen tekstikeskeisen teatterin pari vuosisataa kestävä traditio

Yhtenä vertailukohtana työssäni toimii länsimaiseen teatteriin 1700- ja 1800-luvuilla muodostunut tekstikeskeisyys ja sitä kautta syntynyt ns. ohjaajanteatteri. Teatterintutkija Hans-Thies Lehmann piti Madridissa draaman jälkeisessä teatterissa 2000-luvulla tapahtuneesta kehityksestä luennon, jossa hän totesi, ettei pidä yllättyä siitä, jos länsimainen tekstivaltaisen teatterin traditio alkaa kadota. Jos nimittäin tarkastellaan teat-

terin historiaa kokonaisuudessaan, näyttäytyy tuo 1700- ja 1800-luvuilla syntynyt perinne varsin lyhyenä ajanjaksona. (Lehmann 2010, luento.)

Viitatessani tekstissä perinteiseen tekstilähtöisyyteen tai suurten tuotantolaitosten tuottamaan teatteriin, tarkoitan erityisesti teatteria, joka ammentaa toimintatapansa tuolla ajanjaksolla syntyneestä tekemisen mallista. Lehmannin mukaan määriteltäessä draaman jälkeistä teatteria, voidaan nämä määritelmät sovittaa myös ennen länsimaisen teatterin vakiintumista vallitseviin ei-draamapainoiteisiin teatterimuotoihin (Lehmann 2010, luento). Tästä näkökulmasta käsin *näyttelijöiden dramaturgian* voidaan katsoa jakautuvan tämän ajanjakson molemmille puolille, kun ottaa huomioon Buenaventuran toteamukset siitä, miten näyttelijöiden dramaturginen tila oli laajempi ennen länsimaisen teatterin traditiota.

### 2.3 Nykyteatterin kehityksen luomat mahdollisuudet

Sittemmin 2000-luvulle tultaessa, etenkin nykyteatterissa, on Buenaventuran mainitsema näyttelijöiden dramaturginen tila taas lähtenyt laajentumaan. Tekstin hallitsevan aseman murtuminen ja muiden esityksen osa-alueiden kasvaminen tekstin rinnalla tasa-arvoiseksi on mahdollistanut myös perinteisten hierarkioiden kaatumisen. Katariina Numminen kirjoittaa artikkelissaan *Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa* yhden nykyteatterin keskeisistä piirteistä olevan ”teatteriammattien raja-aitojen kaatuminen ja ammattien sekoittuminen” (Numminen 2010, 35). Tämä on luonnollisesti myös laajentanut näyttelijöiden vaikutusmahdollisuuksia prosessissa ja edesauttanut perinteisen esityksen harjoittelun muuttumista ryhmän yhteiseksi tutkimukseksi. Täten vertaan tässä opinnäytetyössä käsittelemääni työtapaa myös nykyteatterissa käytettyihin menetelmiin.

*Näyttelijöiden dramaturgia* voidaan siis nähdä työtapana, joka edesauttaa ryhmän tasa-arvoista työskentelyä esityksen parissa. Tämän kaltainen ryhmälähtöinen työskentely voidaan mieltää nykyteatterissa myös devisingiksi, joka on Suomessa tutumpi ja vakiintuneempi termi. Pidän tätä termiä kuitenkin ongelmallisena, sillä devising käsitetään usein virheellisesti esityksen rakentamisena nimenomaan ilman käsikirjoitusta. Halusin ottaa opinnäytetyöni kehikseksi juuri *Mujeres ante la tumba* -projektin, sillä se toimii selvänä esimerkkinä siitä, miten metodi soveltuu myös projektiin, jonka pohjalla on

teksti. *Näyttelijöiden dramaturgian* voi nähdä siinä muodossa kun se toteutettiin *Mujeres ante la tumba* -projektissa eräänlaisena devisingin ja perinteisen teatterin välimuotona. *Näyttelijöiden dramaturgiassa* on kuitenkin paljon liikkumavaraa sen toimiessa lähinnä eräänlaisena kattoterminä projekteille, jossa perinteistä ohjaajan ja näyttelijöiden välistä roolijakoa murretaan ja esiintyjille annetaan enemmän vastuuta aiheen prosessoinnista. *Näyttelijöiden dramaturgialla* on tästä huolimatta runsaasti yhtäläisyyksiä devisingiin, minkä takia sitä voidaan pitää hyvänä vertailukohteena.

### 3 Tavoitteena yhteinen luova tila

Tässä luvussa kerron siitä, miten työskentely *Mujeres ante la tumba* -projektin parissa aloitettiin, ja käyn läpi käyttämäämme metodiin liittyviä peruselementtejä. Nämä peruselementit olivat läsnä koko kaksilukukautisen prosessimme ajan Andrés Del Bosquen opetuksessa ja jokaisessa kolmessa projektissa, jotka toteutimme. Ne ovat suuntaantavia, osaksi myös hieman abstrakteja toimintatapoja jotka luovat kehyksen ryhmäkeskeiselle työskentelylle ja edesauttavat kollektiivista luomista. Mukana on myös elementtejä jotka luovat pohjaa ja edistävät ryhmän yhteistä tutkimusta ja näyttelijän kokeman nautinnon vapauttamista. On otettava huomioon, että etenkin alkuvaiheessa Del Bosquen johtamassa työtavassa Enrique Buenaventuralta saadut vaikutteet sekoituivat mm. Jacques Lecoqin ja Philippe Gaulierin fyysisen teatterin metodeihin, sekä Bosquen kiinnostukseen teatterin rituaalisuutta kohtaan. Tunnusomaista Del Bosquen työskentelylle oli useiden eri elementtien ja työtapojen sekoittaminen ja avoin suhtautuminen *näyttelijöiden dramaturgiaa* mahdollisesti vahvistaviin näyttelijäntyöllisiin metodeihin. *Näyttelijöiden dramaturgia* tarjoaa avoimuudessaan ohjaajalle paljon mahdollisuuksia soveltaa eri työtapoja ja kehittää näin ollen metodia jatkuvasti eteenpäin.

#### 3.1 Rituaali ja peli

Huonossa esityksessä näkyy pelin tulos, ei siirtyminen peliin. Ei näy kuinka peli tulee ja syntyy ei-pelistä. Ei näy pelin synty, teatterin synty, ei itse teatteri. Näkyy vain esitetty – ei esitys. (Guénoun 2007, 43.)

Denis Guénoun pitää kirjassa *Näyttämön filosofia*, teatterille keskeisenä siihen kuuluvia pelin ja kokoontumisen elementtejä. Hän korostaa näyttelijöiden olleen antiikin teatte-

riissa perinteisesti kansan valitsevia tavallisia ihmisiä, usein matkalaisia, jotka saivat kutsun astua sisään peliin näyttämölle. Siksi näyttelijä ja kuoro edustivat lavalla nimenomaan kansaa. Kokoontuminen taas, joka alusta asti on toiminut ehtona teatteritilanteen syntymiselle, teki siitä yhteisöllisen tapahtuman, joka tapahtui poliittisessa tilassa. (Guénoun 2007, 29–32.) Teatteri ja sen alkuvaiheet liitetään tämän vuoksi myös usein rituaaliin sen yhteisöä yhdistävän henkisyden vuoksi. Pieta Koskenniemi puhuu kirjassaan *Osallistava teatteri: Devising ja muita merkillisyyksiä* teatterin rituaalisuuden merkityksestä samaan aikaan yhdistävänä ja vallitsevaa järjestystä kyseenalaistavana voimana. Rituaalissa luodaan tiettyjen sääntöjen puitteissa hetkellinen kaaos, jonka jälkeen palataan normaaliin tilaan. ”Teatteria ja draamaa voi tarkastella kulttuurisena välitilana, jossa voidaan kokeilla erilaisia vaihtoehtoisia järjestyksiä. Teatterin harjoitusprosessi näin nähtynä tarjoaa mahdollisuuden tekijöilleen antautua epäjärjestyksen, kaaoksen vietäväksi.” (Koskenniemi 2007, 55–56.)

Yhteisessä tutkimuksessamme *Mujeres ante la tumban* parissa pyrimme alusta asti juuri pelien ja rituaalien kautta tietynlaiseen luovaan kaaostilaan. Liikuimme ikään kuin teatterin syntyvaiheilla aina harjoitusten alussa antautuessamme leikkien maailmaan. Lämmittelyharjoituksina meillä oli eri uskontojen lauluja ja niihin liittyviä yksinkertaisia tansseja, jotka virittivät meidät luovaan ja yhteisölliseen tilaan. Tämä rituaalisuus oli tärkeää myös valmistamamme esityksen uskonnollisen luonteen takia sekä myös kuorotyöskentelyn kannalta. Lisäksi näiden harjoitteiden kautta syntyvä kollektiivisuus tuotiin osaksi prosessia jo alkuvaiheessa. Loimme näiden toimintojen kautta harjoituksiin niin sanotun oman tilamme, jossa vallitseva järjestys hetkellisesti järkkyy. Itse pelit eivät toimineet usein improvisaatioteatterille tuttuun liiankin varovaisten sääntöjen puitteissa, joissa häviäjillekin taputetaan, vaan niissä hyväksyttiin pelien todellinen raadollisuus: jos pelataan, täytyy myös hyväksyä, että joku häviää. Ei haitannut, jos häviäjille huudettiin ”Mene istumaan huonon oppilaan penkille!”, sillä ylhäältä kaikkea tekemistä määrätti kehotus: ”For the fun, for the pleasure.”

Yhteinen sopimus, jonka mukaan harjoitustilassa pätevät eri säännöt kuin arkimaailmassa edesauttoi eräänlaista vapautumista ja antautumista leikkiin. Guénoun kuvaama leikkiin astuminen tuli konkreettiseksi peleissä, joilla harjoituksiin valmistauduttiin. Se edesauttoi Philippe Gaulierinkin painottamaa näyttelijän sisäisen lapsen etsimistä, jossa päämääränä on löytää esiintymiseen samanlainen nautinto, kuin mitä lapsi kokee leik-

kiessään tinasotamiehillä, jotka hän tappaa ja herättää henkiin yhä uudelleen (Gaulier 2007, 177). Olen itse vierastanut aina niin sanottuun ryhmäyttämiseen liittyvää vastustusta, joka välillä tulee teatterissa toimiessa eteen. Itse näen teatterin ensisijaisesti leikin ja teeskentelyn näkökulmasta, joten kun aloitan työskentelyn uuden työryhmän kanssa, koen tarpeelliseksi opetella, miten näiden uusien tuttavuuksien kanssa leikitään. Työtapa auttoi minua erityisesti tässä ryhmässä, sillä vieraaseen kulttuuriin astuminen tuotti jo muutenkin vaikeuksia. Myös muussa ryhmässä oli havaittavissa eräänlaista vapautumista edellisvuoden näyttelijäntyön opettajan luomasta vahvasti tekniseen harjoitteluun ja fyysiseen suorittamiseen perustuvasta ilmapiiristä. Leikki palautti ilon työskentelyyn.

### 3.2 Nautinnon pedagogiikka

Yksi fyysisen teatterin opettaja Philippe Gaulierin pedagogiikan peruseräpäätteistä, joka näkyi vahvasti myös Andrés Del Bosquen opetuksessa, oli nautinnon pedagogiikka. Tämä abstrakti käsite toimii selkeänä tavoitteena näyttelijäntyössä, mutta ei kuitenkaan kahlitse esiintyjää tiettyyn tyyliin.

Opettaja antaa vapautta. Ei mitään muuta. Entä tyyli? Se kukoistaa jokaisen yksilön runollisuudessa. Älä koske siihen! Se on haurasta! (Gaulier 2007.)

Näin Gaulier ilmaisee asiansa kirjansa *The Tormentor* esittelyosiossa, ja nimenomaan tähän tavoitteeseen nautinnon pedagogiikka pyrkii. Gaulierin mukaan totuus tappaa kuvittelemisen ilon. Valehtelemisestä nauttiminen saa valheet näyttämään tosilta. Ei tarvitse tuntoa, sen teeskentely riittää. (Gaulier 2007, 193–197.) Näyttelijäntyön opiskelumme Del Bosquen tunneilla keskittyi erityisesti jokaisen näyttelijän henkilökohtaisen nautinnon löytymiseen. Harjoitukset vaihtelivat ja monesti pohjalla oli Jacques Lecoqin koulussaan kehittämiä fyysisen teatterin harjoitteita, joissa kuitenkin aina annettiin teknisten perussääntöjensä ohella näyttelijälle itselleen oma tila etsiä nautintoon. Tunneilla näyttelijäopiskelijoita ohjattiin tietynlaiseen vapauteen. Ilmaisulle annetut selkeät ja helposti ymmärrettävät säännöt helpottivat oman luovuuden vapauttamista.

Suomalaisessa tutkimuksessa samankaltaisia tavoitteita näyttelijän oman tilan etsimisestä voidaan löytää Teatterikorkeakoulun *Näyttelijäntyö ja nykyaika* -

tutkimushankkeesta, jossa mukana ollut Pauliina Hulkko on tutkinut siihen liittyvää *näyttelijändramaturgiaa*. *Näyttelijäntyö ja nykyaika* -tutkimushankkeen lähtökohtana on ollut Jouko Turkan harjoittama pedagogia. Hankkeessa on kuitenkin pyritty kääntämään huomio pois Turkan luomasta universaalista näyttelemisen tavasta ja keskitytty siihen, miten kukin näyttelijä pystyisi rakentamaan psykofyysisistä elementeistä esityksen. (Hulkko 2011, haastattelu.) Tutkimus pitää sisällään saman, RESADin opinnoissamme vallalla olleen idean jokaisen näyttelijän ainutlaatuisuudesta. Samalla kun ryhmässä teimme dramaturgista työtä esitykseen liittyvistä teemoista, teki jokainen näyttelijä muun ryhmän tukemana omasta näyttelijäntyöstään eräänlaista tutkimusta ja kehitti sitä itsenäisesti eteenpäin.

Itse tunsin pystyväni heittäytymään näyttämöllä paljon paremmin, kuin useissa aikaisemmissa näyttelijäntyön opinnoissa, joissa suurin osa keskittymisestä menee siihen, tekeekö asiat oikein vai ei. Andrés Del Bosquen tunneilla annettiin näyttelijöille vapaus hurrata yleisö omalla ainutlaatuisella persoonallaan. Metodi pyrki kaatamaan näyttelijäntyön tielle asetettuja esteitä ja yksinkertaistamaan sitä, sen sijaan, että harjoittelulle oltaisiin luotu yleispäteviä määritelmiä siitä, mikä on hyvää näyttelijäntyötä. Se riitti, että sekä itse näyttelijä että yleisö nautti esityksestä.

### 3.3 *Tragedian kuoro ja näyttelijöiden kuoro*

*Mujeres ante la tumba* -esityksen yhdeksi suurimmista työvälineistä muodostui Jacques Lecoqin koulussaan kehittänyt *tragedian kuoro* -tekniikka. Tämä tekniikka ammentaa ideansa antiikin tragedioihin kuuluvasta kansaa kuvastavasta kuorosta, joka samalla toimii tarinan kertojana ja sen kommentoijana. Lecoqin *tragedian kuoro* -tekniikassa harjoitellaan yhteisen kiintopisteen omaavien massojen liikettä ja reagointia ns. kuoron johtajaan. (Lecoq 2003, 187–209.) Osaksi tämän tekniikan käyttö liittyi Del Bosquen fyysisen näyttelijäntyöluokan jatkumoon, joka alkoi kolmannella vuosikurssilla tragediasta. Tämän jälkeen käytiin läpi muita fyysisen teatterin osa-alueita naamioteatterista buffoon ja klovneriaan. Olin itse mukana koko prosessin ajan ja pääsin osalliseksi kaikkiin edellä mainittuihin tekniikoihin ja kolmeen prosessiin, joissa samaa ryhmäkeskeistä metodologia käytettiin hyvin erilaisten esitysten valmistamisessa. *Tragedian kuoro* toimi luonnollisena aloituksena, sillä samaan aikaan siinä käytettiin hyväksi ryhmän voimaa, mutta myös yksilöt nousivat esiin kuoron johtajina. Kuoron johtajan ja kuoron suhdetta

voidaan pitää myös metaforana teatterin olemassaolon edellytykselle, joka Del Bosquen mukaan on näyttelijän ja yleisön kohtaaminen (Del Bosque 2010, haastattelu). Tätä kohtaamista harjoiteltiin intensiivisesti niin kuoron reaktioiden kuin yleisössä istuvien näyttelijöiden reaktioiden kautta. Kuoron tavoitteena ja haasteena näyttämöllä on liikua organismina, jossa kuitenkin voi erottua yksilöitä ja olla jatkuvassa kontaktissa kuoron johtajaan. Kuoron johtajan tavoitteena on saada aikaan kontakti kuoroon ja vakuuttaa yleisö puheenpitotaidoillaan.

Ensimmäinen askel työskentelyssä toimi pohjustuksena perusoletuksille näyttelijän tavoitteista sekä yleispätevästi että tulevassa projektissa. Kyseessä oli Lecoqin harjoitus, jossa jokainen valitsi vaikuttavan, todellisen puheen, joka joskus on pidetty. Erityisen mielenkiintoista oli, jos puhe oli täysin vastakkainen esiintyjän omien arvojen kanssa, sillä silloin esiintyjän piti kamppailla entistä enemmän saadakseen yleisönsä vakuuttuneeksi siitä, että on puheenpitäjänä asiansa takana. Tässä kohdassa kuvaan astui *näyttelijöiden kuoro*, joka oli peruselementti jokaisessa toteuttamassamme projektissa tuon kahden vuosikurssin aikana ja ensisijaisen tärkeää prosessissa tapahtuvan ryhmän yhteisen tutkimuksen kannalta. *Näyttelijöiden kuoro* tarkoitti tässä yhteydessä yksinkertaisesti sitä, että muiden esiintyessä harjoitustilanteessa, katsomossa ei istunut kommentoimassa pelkästään ohjaaja. Katsomossa istuivat aina näyttelijät, joilla ei sillä hetkellä ollut tekemistä näyttämöllä. Näin tämän toimintatavan vahvasti näkökulman laajentamisena pelkästä ohjaajan visiosta koko ryhmän visioon. Kommentointi organisoitiin kuitenkin yksinkertaisiin tavoitteisiin kannustavien tiukkojen sääntöjen avulla. Tämä mahdollisti näihin tavoitteisiin pyrkimisen sen sijaan, että syntyisi tilanteita, joissa kritisoiisiin sitä, minkälainen kukin esiintyjistä on näyttelijänä. Puheita harjoitellessamme katsojat saivat kommentoida näkykö näyttelijän työssä nautintoa, kantoiko ääni, vakuuttiko puhe ja käyttikö näyttelijä *point fixejä* eli tauotusta, joka sekä rytmitti esitystä, että loi kontaktia yleisöön. Nämä yksinkertaiset perussäännöt mahdollistivat sen, että asioita sanottiin erittäin raadollisestikin suoraan, mutta rakentavassa mielessä, ilman että mentiin henkilökohtaisuuksiin. Kommentointia ohjaavat perussäännöt loivat siis puitteet ympäristölle, jossa oli turvallista työskennellä, eikä virheiden tekemistä tarvinnut pelätä.



### 3.4 Ryhmätyön sujuvuuden opettelu *auto-cursojen* avulla

Heti edellämainitun puhetehtävän yhteydessä aloitimme ns. *auto-cursot*, joka alun perin Jacques Lecoqin kehittämänä työtapana antaa näyttelijäopiskelijoille oman tilan harjoitella ja luoda kollektiivisesti ilman ohjaajaa. Täytyy pitää mielessä, että kyseessä oli näyttelijän koulutus ja tämä työtapo liittyi vahvasti koulutuksen kasvattavaan puoleen, jossa opeteltiin työskentelemään ryhmässä. Työtavassa rakennettiin kuitenkin mielestäni hyvä pohja teatteritoiminnalle, joka aina syntyy ja kaatuu ryhmän toiminnan tuloksena. Andrés Del Bosquen tavoitteena oli aina ajatella pidemmälle, aikaan jolloin koulu loppuisi ja valmistuneet näyttelijät joutuisivat tekemisiin monien eri ryhmien kanssa, tai mahdollisesti jatkaisivat samalla ryhmällä.

Kuten Lecoqin koulutuksessa, myös meidän työssämme oli erittäin tärkeää aloittaa ryhmätyön kehittäminen jo alusta asti ja kohdata rehellisesti siihen liittyvät vaikeudet. Kirjassaan *El cuerpo poético* Lecoq puhuu *oppilaiden teatterista*, jossa *auto-cursot* mahdollistavat teatterille välttämättömän kollektiivisuuden. Ryhmätyöskentelyn harjoittelu auttaa myös oppilaita kohtaamaan sen realiteetit: jännitteet ja kriisit, jotka kuuluvat olennaisena osana työskentelyyn. (Lecoq 2010, 137–141.) Näkemyseroja syntyy aina ja kollektiivista luomista harjoitettaessa on suuri vaara luisua hyödyttömiin kiistoihin, jotka monesti vain aiheuttavat tilanteen, jossa työskentely jää junnaamaan paikoilleen. Tämän vuoksi etsiessämme *auto-cursoissa* kuoron ja sen johtajan suhdetta, piti mielessä pitää yksinkertainen toimintaan tähtäävä perussääntö: kaikkia ehdotuksia kokeillaan käytännössä ja seuraavaan ehdotukseen siirrytään vasta kun edellinen on yhteisesti todettu toimimattomaksi. *Näyttelijöiden kuoro* oli läsnä vahvasti myös *auto-cursoissa*, joissa yleisön kommentit ohjasivat toimintaa eteenpäin. Ryhmätyöskentely on yksi haastavimmista alueista teatteria tehdessä, ja siksi myös sen harjoittelu aloitettiin heti kättelyssä ja se kesti koko kaksivuotisen prosessin ajan.

Omassa ryhmässämme *auto-cursojen* tehokkuuden opettelu kesti pitkään, yli seuraavan lukukaudenkin, mutta selvää kehitystä siinä kuitenkin tapahtui. Ensimmäiset kerrat olivat äärimmäisen turhauttavia. Kukaan ei kuunnellut tehtyjä ehdotuksia, vaan kaikki keskittyivät tekemään omia ehdotuksiaan, jonka takia loppujen lopuksi harvaa asiaa onnistuttiin kokeilemaan käytännössä. Varsinaista suoraa tyrmäämistä ei tapahtunut, mutta kaikki muut mahdolliset keinot toisten ehdotusten kokeilematta jättämiseen käytettiin. Muistan harjoituksia, joissa vaatimus ehdotusten hyväksymisestä muuttui kaik-

kien oikeudeksi olla äänessä jatkuvasti. Tilanteet muuttuivat suorastaan hermoja raastavaksi kakofoniaksi. Ajan kuluessa saavutimme kuitenkin ainakin hetkellisiä tiloja, joissa ryhmätyö oli sujuvaa ja nopeaakin edistystä tapahtui. Vaikutti siltä, että yleinen turhautuminen *auto-cursoissa* syntyneeseen kaaokseen mahdollisti lopulta tilanteen rauhoittumisen ja tietyn maltillisuuden ehdotusten tekemisessä. Syntyi hetkiä, joissa kävimme tehokkaasti tehtyjä ehdotuksia läpi ja vaihtelimme vuorotellen esiintyjien ja kommentoijien paikkaa.

Edellä kuvailtu suora toiminta ryhmätyöskentelyn opettelussa osoittautui itselleni alussa vaikeaksi. Ryhmätyöntekijänä voisin kuvailla itseäni sellaiseksi, joka pyrkii jatkuvaan demokraattisuuteen ja yrittää välttää konflikteja. Konfliktitilanteissa jään helposti sivuun odottamaan, että tilanne menee ohi. Tämä työtapa pakotti minut osallistumaan vaikeinakin hetkinä. Se tuntui aluksi vastenmieliseltä, mutta omilla epämukavuusalueilla oleminen kasvatti sietokykyäni sen verran, että houkutus jäädä sivuun keskusteluista pieneni. Uskon, että kehittäessään työskentelyään, on näyttelijän erittäin tärkeää keskittyä myös ryhmätyötaitojensa harjoittamiseen. Harjoitellessaan esitystä vain omaa työtänsä ajatellen sulkeutuu näyttelijä eräänlaiseen turvaa luovaan kuplaan. Tähän kuplaan on vaarallista tuudittautua, sillä se estää mahdollisuuden näyttelijän dialogiseen työskentelyyn, joka on paljon idearikkaampaa ja inspiroivampaa kuin silmien ja korvien sulkeminen muulta kuin ohjaajan ohjeilta.

Tovereideni työskentelyn seuraaminen ja ryhmätyön kehittäminen olivat RESADissa viettämäni kahden lukukauden ajalla ehdottomasti asioita, joista opin itse eniten. Ne kasvattivat minua ryhmätyöntekijänä, mutta myös seuraamalla toisten näyttelijäntyötä, opin tunnistamaan asioita, jotka käyttämissämme tekniikoissa olivat toimivia, ja asioita, jotka vaativat erityistä huomiota. Tämä kollektiivinen harjoittelu loi tunnelman, jossa ketään ei jätetty, eikä kenenkään annettu jäädä yksin roolinsa kehittäessä. Näyttelijöiden päämääräksi muodostui yhteisen esityksen tekeminen, eikä vain yksittäisten roolien harjoittelu.

#### 4 Dramaturgisen analyysin luovuttaminen työryhmälle

Dramaturgi Juha-Pekka Hotinen on nostanut esiin kaikkien teatteriammattien *dramaturgisoitumisen*. Vastuu esityksen dramaturgiasta ja esityksen mielestä ei enää lepää vain tekstin ja tekstin tuottajan vaan kaikkien – tai minkä tahansa esityksen osa-alueen – harteilla. (Numminen 2010, 35.)

Osaksi Hotisen mainitseman kehityksen on mahdollistanut esityksen muiden elementtien arvon kohoaminen tekstin rinnalla. Koska RESADin tapauksessa kyseessä oli fyysisen näyttelijäntyön koulutusohjelma, oli liike myös sitä kautta luonnollisesti keskiössä ja lavalla tapahtuvalle toiminnalle piti kehittää oma dramaturgiansa. Siitä huolimatta, että *Mujeres ante la tumba* -esityksen lähtökohtana oli perinteinen näytelmäteksti, määrittä *näyttelijöiden dramaturgia* Del Bosquen ohjausta. Kaikille työryhmän jäsenille, myös taustalla toimiville puvustajille ja lavastajille, annettiin esitysdramaturgista vastuuta. Ryhmälle annettiin prosessissa oma tila sen prosessoinnille mutta ohjaajan rooli pysyi silti vahvana. Pikemminkin se laajeni koskemaan koko yhteisen tutkimuksen organisointia.

Prosessiin liittyvän tutkimuksen siirtyminen koko ryhmää koskevaksi asiaksi velvoitti ohjaajaa pitämään tutkimusta ja keskustelun kulkua hallinnassa ja antamaan ryhmälle alkusysäyksenä toimivan lähtöaiheen. Vaikka ryhmälle annetaan verrattaen enemmän vastuuta aiheen kehittelyyn kuin perinteisessä ohjaajanteatterissa, ei se tarkoita ohjaajan työmäärän vähentymistä. Päinvastoin. Andrés Del Bosquen mukaan ohjaajan on tehtävä erittäin kattava taustatyö aiheen parissa. Ryhmälähtöisessä työskentelyssä, jossa suuri osa ideoinnista tapahtuu itse harjoituksissa, on ohjaajan tekemän harjoitus suunnitelman oltava huolellinen ja tarkka. (Del Bosque 2010, haastattelu.) Näin täytyy toimia, vaikka suunnitelmat muuttuisivat lähes täysin prosessin aikana, sillä ohjaaja on se, joka tekee ehdotelman ryhmälle tulevasta aiheesta ja on valmis reagoimaan pikaisiin muutoksiin.

Pieta Koskenniemi käsittelee kirjassaan *Osallistava teatteri, devising ja muita merkillisyyksiä* prosessin merkitystä nykyteatterissa. Nykyteatterissa aihe kasvaa lopulliseen muotoonsa vasta prosessin myötä. Yhtenä vaihtoehtona aiheen työstämiselle Koskenniemi pitää ennalta valitun lähtöaiheen eteenpäin kehittelyä prosessin aikana. ”Tällöin lähtöaihe on ehdotuksen kaltainen, jotain, joka herättää tekijöiden kiinnostuksen, tuntuu tärkeältä ja mielekkäältä. Sitä työstämällä, sen avulla nousee esiin varsinainen aihe

(joka voi olla myös lähtöaiheen tarkentuma).” (Koskenniemi 2007, 48–49.) Myös *Mujeres ante la tumba* -projektissa ohjaaja esitteli ryhmälle lähtöaiheen eli paljasti osan laajasta tutkimuksestaan saadakseen prosessin käyntiin näyttelijöiden osalta. Andrés Del Bosquen mukaan jokainen projekti on aina metafora siihen osallistuvan ryhmän jäsenten elämästä. Sen takia ohjaaja ei voi käyttää näyttelijöitä nukkeinaan toteuttamaan omat visionsa. Näyttämöllä on elävä keho, jolle pitää antaa oma tilansa. (Del Bosque 2010, haastattelu.) Annettuaan lähtöaiheen, sekä ohjatessaan harjoituksia, ohjaajan on siis valmistauduttava myös kuuntelemaan näyttelijöissä heräävää reaktiota. Tämän reaktion kuuntelemisen mahdollisti perinteinen tekstin dramaturginen analyysi, jonka ohjaaja pani ryhmässämme alulle, sekä teemojen parissa käyty ohjaajan organisoima keskustelu. Tämä työpöydän ääressä tehty työ, jota käsittelen tässä kappaleessa, kulki prosessissa jatkuvasti fyysisen tekemisen rinnalla.

#### 4.1 Lähtöaiheena Ciudad Juárezin naiset

Ryhmän yhteinen tutkimus *Mujeres ante la tumba* -projektissa lähti ohjaajan esittelemästä lähtöaiheesta tai -ehdotuksesta, joka antoi ryhmälle kiintopisteen, jota oli hyvä lähteä seuraamaan sen sijaan, että jaettiin vain roolit ja alettiin harjoittelemaan. Del Bosquen ohjaamassa prosessissa oli ensisijaisen tärkeää, että koko ryhmä on perillä, ja kykeneväinen keskusteluun aiheesta jo aikaisessa vaiheessa, eikä vasta harjoitusten lopulla. Ensimmäisistä harjoituksista osa pyhitettiin keskustelutilaisuudenomaisiin luentoihin, joista ensimmäisissä ohjaaja luki koko näytelmän ääneen. Jo hänen valitseman sa tapa esitellä teksti ilman, että sitä luettaisiin ryhmässä ja että jaettaisiin edes väliaikaisia lukurooleja, etäännytti näyttelijät analysoimaan tekstiä neutraalisti, ilman liiallisen eläytymisen tai roolispekulaation vaaraa.

Näihin esittelykertoihin liittyi myös ensimmäiseen ohjaajan esittelemään aiheehdotelmaan tutustuminen. Katsoimme dokumentin naiseen kohdistuvasta väkivallasta ja murhista meksikolaisessa Ciudad Juárezin kaupungissa. Ciudad Juárez on yksi maailman väkivaltaisimmista kaupungeista, jota käytännössä hallitsevat huumekaupasta taistelevat jengit. Naiseen kohdistuva väkivalta on kaupungissa erityisen julmaa ja 90-luvulta lähtien naisia on kadonnut satoja. Viranomaisten välinpitämättömyys kertoo kaupungin miesvaltaisuudesta ja epätasa-arvosta. Osa naisista on kuitenkin ryhtynyt selvittämään murhia itsenäisesti ja perustanut järjestöjä, jotka puolustavat kaupungin

naisten oikeuksia. Näillä tapahtumilla oli paljon yhteyksiä teemoihin jotka esiintyivät myös näytelmässä. Siinä naiset päättävät lähteä ulkona vallitsevaa kaaosta uhmaten antamaan Kristukselle viimeisen voitellun. Dokumentin katsominen oli konkreettinen keskustelun aloitus teeman ympärillä. Se oli vain murto-osa siitä pohjatyöstä, jonka ohjaaja oli tehnyt ennen harjoitusten alkua, mutta se oli kenties yksi konkreettisimmista esimerkeistä, joka yhdisti näytelmässä päällimmäisinä esiintyviä teemoja. Se herätti paljon keskustelua ja oli hyvä esimerkki näytelmän ajankohtaisuudesta. Ryhmä pääsi tekstin aikasidonnaisuudesta askeleen syvemmälle teemoihin, ja siihen miten ne nykymaailmassa näkyvät.

Del Bosque on painottanut, että vaikka ohjaajan pohjatyön on oltava kattavaa, täytyy hänen käyttää harkintaa paljastaessaan omaa tutkimustaan ryhmälle. Jotta ryhmän yhteistä kiinnostusta aiheen tutkimiseen saisi heräteltyä, on viisasta olla vierittämättä kaikkea tutkimuksesta syntyneitä informaatiotulvia kerralla ryhmän harteille. Toisin kuin muulla ryhmällä, ohjaajalla on ollut runsaasti aikaa ennen varsinaisen prosessin alkua tutkia aiheita ja vetää siitä omat johtopäätöksensä. Liiallisten paljastusten hintana voi olla turhautuminen ja hyödyttömien kiistojen syntyminen heti alkuvaiheessa. (Del Bosque 2010, haastattelu.) Ohjaajaa voidaan pitää siis henkilönä, joka ohjailee oman pohjatyönsä avulla ryhmää eteenpäin tutkimuksessa. Mutta kuten hyvä keskustelukumppani hän antaa tilaa myös toiselle osapuolelle esittää mielipiteensä. Ohjaajan työtä määrittää siis jatkuva luopuminen. Hänen on tehtävä erittäin tarkat suunnitelmat, mutta tarvittaessa luovuttava niistä kokonaan.

Alun vastuunanto ryhmälle oli raskasta näyttelijöille, jotka olivat aikaisemmin tottuneet keskittymään pelkästään oman toimintansa harjoitteluun. Ehkä taustalla oli myös jotain asenteellista ja näyttelijän itsetuntoon liittyvää ylisuojelua, jossa halutaan piirtää selkeät rajat omalle työskentelylle, jotta ei jouduttaisi epävarmaan tilanteeseen. Metropolian esittävän taiteen koulutusohjelmassa opiskeltuani ja muutenkin yhteistoiminnallisiin prosesseihin tottuneena tämä turhauma näyttäytyi minulle vieraana, mutta ymmärrettävänä. Itselleni tämä prosessointi osoittautui vaikeaksi nimenomaan alun kieli- vaikeuksien ja kulttuurieroihin totuttautumisen vuoksi. Harjoitukset venyivät pitkiksi niiden jakautuessa sekä fyysiseen harjoitteluun että aiheiden prosessointiin. Heti alusta lähtien tuli selväksi, että prosessi vaatisi sekä fyysistä että henkistä panostusta.

## 4.2 Henkilöhahmojen tutkiminen ja dramaturginen työ

Ghelderoden näytelmä rakentuu hyvin yksinkertaisella periaatteella. Jokainen kohtaus perustuu siihen, että joku näytelmän henkilöistä saapuu taloon ja muodostaa suhteen muihin talossa oleviin henkilöihin. Kaikki henkilöhahmot ovat Raamatusta tuttuja lukuun ottamatta kättilöä ja hautausurakoitsijaa, jotka toimivat tarinassa sekä kertojan tapaisina että syntymää ja kuolemaa symbolisoivina hahmoina. Ryhmän ensimmäiseksi tutkimustehtäväksi muodostui informaation kerääminen kaikista Raamatussa esiintyvistä hahmoista, sillä niiden symboliarvo näytelmässä oli suuri. Jokainen sai muutaman hahmon kartoitettavakseen ja niistä saatu informaatio esiteltiin harjoituksissa. Lisäksi näyttelijöille annettiin vapaus tuoda mitä tahansa materiaalia esiteltäväksi, joka saattaisi olla avuksi dramaturgisessa työskentelyssä.

*Mujeres ante la tumba* -näytelmässä vallitsee jatkuvasti tunnelma, jossa sekä kuolema että syntymä ovat läsnä. Näytelmän naiset ovat lähdössä antamaan viimeistä voitelua vainajalle, mutta ei kenelle tahansa vainajalle, vaan kuolleelle, joka tulee ylösnousemaan. Tämän vuoksi Kristus voitiin liittää myös Dionysokseen, jota naiset lähtevät Euripideen *Bakkhanteissa* palvomaan vastoin yleistä lakia. Näytelmästä löytyi tämän lisäksi viitteitä esim. Sofokleen *Antigoneen*, joka kuningasta uhmaten lähtee hautaamaan veljensä. Tutkimme monia eri myyttejä ja jopa *Kalevala* tuli jossain vaiheessa esiin suomalaisten vaihto-oppilaiden toimesta. Myytti Lemminkäisestä ja hänen äidistään, joka onkii poikansa ruumiinkappaleet Tuonelan joesta ja herättää hänet henkiin, osoitautui teemoiltaan yhteneväiseksi *Mujeres ante la tumban* kanssa.

Tämä kaikki muodosti siis pohjan koko prosessin ajan kestäväälle tutkimukselle, joka alkoi lokakuussa 2008 ja jatkui maaliskuulle 2009. Perusteemoiksi nousivat jo alkuvaiheessa edellä mainituissa myyteissä esiintyvä naisten päättäväisyys vaikeuksien vallitessa sekä alati taustalla kummitteleva ylösnousemuksen teema. Keskusteluja syntyi niin naisten asemasta kuin uskonnosta ja uskonnollisuudesta yleensä. Tämä keskustelu jatkui ja kehittyi samaan aikaan, kun tunneilla keskityttiin toimintaan, ja kuorotyöskentely sekä siihen liittyvien periaatteiden harjoittelu eteni.

### 4.3 Tekstin dramaturginen analyysi

Yksi tärkeimmistä tutkimukseen liittyvistä tehtävistä oli kollektiivinen dramaturgian analyysi, jonka tarkoituksena oli purkaa teksti niin pieniin osiin kuin mahdollista, ja lähteä rakentamaan näistä palasista yhdessä toimintoihin keskittyvää esitysdramaturgiaa. Tärkeää oli tehdä tämä näyttelijäryhmän kesken. Toki ohjaaja oli tehnyt aikaisemmin oman tarkan analyysinsä tekstistä, mutta valmiin tekstin työstäminen koko ryhmän kesken mahdollisti rinnalla kulkevan teemoihin keskittyvän analyysin sulautumisen tekstin sisältämiin pääverbeihin. Ensimmäisenä tehtävänä oli erotella tekstistä jokaikinen verbi, joka vei tarinaa eteenpäin. Tarkoituksena oli kirjoittaa näytelmän tarina yksinkertaiseen proosalliseen muotoon, joka sisältäisi vain sitä kuljettavat toiminnot, eikä mitään ylimääräistä. Tämän jälkeen jokainen toi oman tarinansa harjoituksiin esiteltäväksi. Työtä jatkettiin tekemällä kompromissi jokaisen tehdyn tarinan pohjalta, ja ehdotellen ja keskustellen muodostettiin yksi ainoa tarina. Jokainen tarinaa eteenpäin vievä toiminta asetettiin aikajanelle ja itse näytelmäteksti jaettiin osiin näiden toimintojen mukaan. Nyt jokaisessa näytelmän kohtauksessa oli keskimäärin 3–4 verbiä. Seuraavassa tehtävässä näytelmän kohtaukset jaettiin tasan jokaisen työryhmän jäsenen kesken ja tavoitteeksi jokaiselle muodostui omien kohtaustensa verbien yhdistäminen niin, että niille löytyisi yksi, kaikki kohtauksen verbit sisältävä pääverbi. Ehdotelmät tuotiin taas harjoituksiin ja niistä keskusteltiin, kunnes päästiin kompromissiin.

Tekstin purkamisen lopputulos oli se, että jokaiselle näytelmän kohtaukselle oli nyt muodostunut yksi pääverbi. Tämä toimi lähtökohtana fyysisten elementtien etsimiselle kohtauksiin ja kuorotyöskentelyn liittämiseksi tekstiin. Seuraava vaihe analyysistä olisi kaikki näytelmän kohtaukset yhdistävän pääverbin löytäminen, mutta tämän vaiheen olikin tarkoitus kestää pidempään, sillä siihen liittyi myös teemojen analyysin lopputulos, jonka muodostumisen oli määrä kestää vielä harjoituskauden viimeisiin kuukausiin asti.

#### 4.4 Teemojen selkeytyminen ja vetäytyminen Àvilaan

Dialogisuutta hyväkseen käytävissä ryhmäkeskeisissä prosesseissa on erittäin yleistä jumittua päättymättömiin keskusteluihin, jotka pahimmassa tapauksessa vievät runsaasti aikaa esityksen valmistusprosessilta tai johtavat hyödyttömille sivuraiteille. Pidän keskustelua tärkeänä ja olennaisena osana taiteellista prosessia, sillä juuri sitä teatteri pohjimmiltaan on myös esitystilanteessa: dialogia yleisön kanssa. Ohjaajan roolin monipuolisuus näkyy täten myös keskustelun organisointina ja prosessin tarkkana suunnitteluna, jossa dialogille varataan oma tilansa. Dialogisuuden etuna voidaan pitää ryhmän tiedostavuuden heräämistä ja näyttelijöiden henkilökohtaista panosta, joka epäilemättä vie prosessia tehokkaasti eteenpäin ja tuottaa moninäkökulmaisia esityksiä, nautintoa ja intensiivistä läsnäoloa. Se antaa myös prosessille joustavuutta ja liikkumavaraa reagoida mahdollisiin yhteiskunnallisiin muutoksiin. Tätä mahdollisuutta liian pitkälle suunnitelluissa prosesseissa ei välttämättä ole.

Joululomien aikana projekti sai uuden sysäyksen Israelin hyökätessä Gazaan. Uutisoinnit valtavista määristä siviiliuhreja ja YK:n lukuisten rakennusten vahingoittamisesta saivat paljon huomiota kansainvälisessä mediassa. Vaikka aikaa tässä vaiheessa ensi-iltaan oli vain vähän yli kuukausi ja esitykselle oli jo muodostunut tietty pohjarakenne, reagoimme epäröimättä ja tartuimme ajankohtaiseen aiheeseen. Keskustelut esityksen teemoista saivat uuden käänteen. Ihmisoikeusrikkomuksia ja tragediaa alueella, joka liittyi vahvasti näytelmän tapahtumiin ja on sekä kristinuskon, juutalaisuuden että islaminuskon syntypaikka, olisi ollut tyhmää jättää huomiotta. Huomiomme kiinnittyi erityisesti naisiin, jotka sodan jaloissa jäävät edustamaan siviiliväestöä ja pitämään yhteiskuntaa pystyssä. Tuntui enemmän kuin perustellulta siirtyä Ciudad Juárezista Palestiinaan.

Joululoman jälkeen olimme päättäneet vetäytyä pitkäksi viikonlopuksi Àvilaan, joka on vuoristoista seutua muutaman sadan kilometrin päässä Madridista pohjoiseen. Vuokrasimme idyllisen vuoristomökin, jossa vietimme kolme päivää keskustellen teemoista, käyden läpi materiaalia ja tehden harjoituksia. Olimme koonneet leirillemme runsaasti kertynyttä aineistoa sekä video- että tekstimuodossa ja tarkoitus oli etsiä esityksemme ydintä. Mitä oikeastaan halusimme sillä sanoa? Sama perinne jatkui tulevissa projekteissammekin. Tunnuksomaista Andrés Del Bosquen ohjaamille esityksille oli erittäin intensiivinen työtapana, jossa ryhmä nivottiin voimakkaasti yhteen. Del Bosque piti tär-



keänä jatkuvaa keskustelua ja ryhmän saumatonta yhdessä toimimista. Työtapa saattoi tuntua ajoittain raskaalta ja se onkin näyttelijää täysin eri tavalla kuormittava kuin perinteisen näytelmätekstin harjoittelu. Näyttelijän työtehtävät laajenivat pelkästä tekstin opettelusta ja lavailmaisun kehittämisestä itse tutkimustyöhön ja käsiteltävistä kysymyksistä muodostui koko ryhmän yhteinen tutkimuskohde. Projekteihin muodostui ilmapiiri, jossa koko ryhmä oli vahvasti asiansa takana ja jokainen näyttelijä tiesi tarkalleen mitä näytelmä käsittelee ja mitä siinä tutkitaan.

Käytyämme leirillä läpi materiaalia, katsottuamme lukuisia videoita ja käsiteltyämme erilaisia tekstejä nousi kaiken tämän aineiston keskeltä tärkeäksi Teresa Aranguren kirjoittama kirja *Palestina, el hilo de la memoria* ja Basel Ramsisin ohjaama dokumentti *Columpios*, jotka molemmat käsittelevät palestiinalaisia naisia ja heidän arkeaan sodan runtelemassa maassa. Teemamme kannalta merkitykselliseksi muodostui molemmista teoksista huomaamamme tosiasia: kun miehet sodan keskellä vaipuvat toimeentuloon tilaan, naiset lähes välittömästi katastrofin jälkeen palaavat arkisiin toimenpiteisiin pitäen yllä elämän lankaa. Aranguren kirjan eräässä kappaleessa kerrottiin kuinka kirjoittaja itse oli todistanut, miten tuhon keskellä mies istui lamaantuneena, kun taas nainen hiljalleen keräili rikkoutuneen ruukun palasia talon raunioista, jatkaen elämää kaikesta huolimatta. Tähän konkreettiseen tapahtumaan rinnastui teema, joka oli ollut alusta asti mukana keskustelussa. Olimme puhuneet paljon näytelmässä käsitellyistä uudelleensyntymisestä ja aloimme pikkuhiljaa löytää sille konkreettista vastinetta sodan runtelemista maista.

## 5 Dramaturgian fyysistäminen näyttämölle

*Mujeres ante la tumba* -esityksessä yhdistyivät kiinnostavasti sekä perinteinen tekstin analyysi että ensisijaisesti esityksellinen ajattelu. Lisäksi prosessi oli voimakkaasti ryhmälähtöinen huolimatta siitä, että pohjalla oli valmis näytelmäteksti ja ohjaaja oli tehnyt siitä jo oman analyysinsä ennen harjoitusten alkua. Voidaan olla montaa mieltä siitä, onko etenkin näin voimakkaasti esitykseen tähtäävässä prosessissa perusteltua käyttää työvälineenä niinkin perinteistä ja tieteellistä tapaa jakaa näytelmä toimintoihin kuin mitä me käytimme. Mielestäni tämä malli ajoi kuitenkin asiansa, kun esitystavaksi oltiin valittu kuorotyöskentely, jossa on hyvin tärkeää, että kuoron yhteinen päämäärä

tulee esiintyjille selväksi. Pohjatyö näytelmässä esiintyvien Raamatun henkilöiden parissa toimi lähinnä pohjustuksena fyysisten toimintojen etsimiselle, sillä se auttoi meitä ymmärtämään henkilöiden symboliarvon. Emme siis varsinaisesti pyrkineet pohtimaan Raamattuun kirjoitettujen hahmojen psykologiaa. Pääverbeillä taas etsittiin kohtausten yleistä suuntaa, ja ne antoivat virikkeitä fyysisten toimintojen etsimiselle. Niitä etsittiin nimenomaan esityksellisestä näkökulmasta ja ne toimivat pohjana näyttämöllisille ratkaisuille.

Juha-Pekka Hotinen jakaa artikkelissaan *Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen luentaan - Pari skeemaa uudesta dramaturgiasta* draaman analyysin kahteen osa-alueeseen: perinteiseen analyysiin ja interrogatiiviseen luentaan. Hänen mukaansa perinteinen malli keskittyy etsimään tekstistä yleispätevää totuutta, kun taas interrogatiivinen luenta etsii pikemminkin tulkintatapojen rajoja. ”Interrogatiivisessa luennassa tärkein tarkastelun kohde on siis esitys, suunnitelma esityksestä, se mikä voisi olla kiinnostavaa ja stimuloivaa esityksessä ja esityksenä.” (Hotinen 2003, 211–215) Oman tulkintani mukaan *Mujeres ante la tumba* käytti apunaan perinteisen analyysin toimintamalleja, ja erityisesti sen tapaa atomisoida ja purkaa teksti osiin. Toteutustapa keskittyi kuitenkin vahvasti esitykselliseen näkökulmaan. Esitykselliset ratkaisut, kuten kuoron käyttö ja esiintyjäjoukon moninaiset tulkinnat, joiden pohjalta päädyttiin kompromisseihin, päätettiin kaikki tekstistä ja sen merkityksistä huolimatta. Kuten interrogatiivisen luennan määritelmässä esitetään, oli *Mujeres ante la tumbassa* tärkeimpänä tarkastelun kohteena itse esitys.

### 5.1 Analyysistä yhteisen muotokielen etsintään

Rinnakkain kulki kaksi tapaa analysoida: tekninen tekstin rakenteiden purku, jolle määriteltiin säännöt, ja vapaa assosiativinen keskustelu. Lopulliset ratkaisut tehtiin kuitenkin aina näyttämöllä niin, että ongelmat ja erimielisyydet projisoitiin sinne sen sijaan, että niistä kiisteltäisiin työpöydän ääressä. Syntyi tilanteita, joissa näyttelijät alkoivat kiistelemään siitä, miten jokin asia ratkaistaisiin kohtauksessa. Jos asia vaikutti niin monimutkaiselta, ettei sitä pystytty ratkaisemaan lyhyellä keskustelulla, vaati ohjaaja kutakin näyttelijää fyysistämään oman ehdotuksensa näyttämölle. Tällöin yleisössä istuva *näyttelijöiden kuoro* sai arvioida, kumpi ratkaisu toimi paremmin. Työpöydän ääressä tapahtuneen keskustelun ja dramaturgisen analyysin rinnalla kulki siis tehtyjen

johtopäätösten jatkuva fyysistäminen, joka lopulta saattoi esityksen lopulliseen muotoonsa.

Työtavassa olennaista oli saada aikaan koko ryhmän näköisiä kuvia ja siksi verbit toimivat ikään kuin alkusysäyksinä toiminnalle. Kohtauksia lähdettiin kehittelemään pohjana vain tietty yksinkertainen toiminta, jonka jälkeen tätä toimintaa täydennettiin ryhmän jatkuvassa tutkimuksessa esiin tulleilla ajatuksilla. Tällä tavalla kohtauksesta saatiin yksinkertaisten fyysisten elementtien ympärille rakentuvia episodeja, joihin lautautui kuitenkin monitulkintaisia merkityksiä. Toiminnalle kehiteltiin oikeanlaista suuntaa yhdessä ohjaajan päästäessä näyttelijöitä kommentoimaan myös katsomoon, kun he eivät itse olleet näyttämöllä. Teksti toimi meille ikään kuin mahdollisuuksien kenttänä, tai kuten Hotinen asian ilmaisee, tilana tai avaruutena. Tekstin ja toiminnan kokonaisuus muodostui ehdotuksista ja kokeiluista, jotka näytelmän muodostama ”mahdollisten tulkintojen joukko” mahdollisti. (Hotinen 2003, 213–215.)

Katsomisen ja kommentoinnin tavoitteena oli edesauttaa yhtenäisen ilmaisun syntymistä. Ryhmä tuli tietoisemmaksi valitusta ilmaisusta ja sen muotokielestä, kun se seurasi muiden tekemistä ulkopuolelta. Tämä auttoi myös jokaista näyttelijää kehittämään omaa ilmaisuaan yhteiseen suuntaan. Viimeistään esityksissä kokemus yhtenä organisaationa toimimisesta muodostui itselleni erittäin vahvaksi. Muiden näyttelijöiden työskentelyn katsomisesta syntyneet mielikuvat olivat projisoituneet yhteiseen liikkeeseen.

## 5.2 Toimintojen fyysistäminen näyttämölle

Käytännön työ näytelmästä eristämämme verbien parissa jatkui etsimällä jokaiseen kohtaukseen syntyneelle pääverbille fyysinen toiminta. Koska esityksessä kuoro toimi pääkertojana, joka vei tarinaa eteenpäin, päätettiin kaikki pääverbit liittää kuoron toimintaan lavalla. Alussa ne olivat yksinkertaisia perustoimintoja, kuten juoruaminen tai varastaminen. Yksi kohtauksista, jonka lopulliseen muotoon kaikista selvimmin jäi yksi näistä verbeistä, oli kohtausta, jossa talossa jo sisällä olevat naiset haluavat piiloutua sisään pyrkiviltä pelätessään ulkopuolelta tulevaa uhkaa. Kohtausta lähdettiin työstämään yksinkertaisilla kokeiluilla päättämämme pääverbin pohjalta. Tässä tapauksessa se oli piiloutuminen. Käytimme niinkin konkreettisia piiloutumisvälineitä kuin vilttejä ja lähdimme kokeilemaan niiden esteettisiä mahdollisuuksia kuoron käytössä. Mitä eri

tapoja oli esittää piiloutumista fyysisten toimintojen avulla sekä ryhmissä että yksin? Lopulliseen kohtaukseen syntyi hämäämistarkoituksessa järjestetty hautajaissimulaatio, jossa vilttejä käytettiin naamioitumiseen ja jonka pohjalla kulki moniäänisesti laulettu hautajaisveisu.

Mukana fyysisen ilmaisun kehittämissä kulki alusta asti myös nukketeema, jonka idea syntyi näytelmän alkuperäisestä alaotsikosta: *Näytelmä marioneteille*. Idea marioneteista liittyi mielikuvaan langoista, jotka herättävät elottoman nukan henkiin. Tuossa mielikuvassa yhdistyi sekä uudelleensyntyminen että marionettia liikuttavat langat metaforana kohtalolle. Pohtiessamme Gazan tilannetta syntyi myös mielikuva itse sotatilanteesta ulkopuolisten voimien liikkeellepanemana. Voimien, joille maissa asustavat siviilit eivät mahda mitään, ja alistuvat täten marioneteiksi toteuttamaan suurten organisaatioiden suunnitelmia. Ensimmäiset kaksi kohtausta, joissa kättilö ja hautausurakoitsija astuvat ensimmäisinä taloon ja ottavat vastaan Kristuksen kuolemasta järkyttyneen Magdalan Marian, rakentuivat nukkemanipulaation avulla. Taustakankaaseen sulautuviin koko ihon peittäviin vaatteisiin pukeutuneet nukkemanipuloijat kontrolloivat niiden aikana näyttelijöiden jokaista liikettä (Kuva 2).



Kuva 2. Taustakankaaseen sulautuviin burkhiin pukeutuneet nukkemanipuloijat liikuttelevat hautausurakoitsijaa (Lara Ortiz), Magdalan Mariaa (Tanja Turpeinen) ja kättilöä (Ada Fernandez). (Kuva: Iñaki Armada Alonso)



Kuva 3. Charlotte Chantrainin (keskellä) esittämä verenvuototaudista parantunut nainen veripussien letkuilla liikuteltavana marionettina. (Kuva: Iñaki Armada Alonso)

Ohjaaja jakoi roolit perinteistä harjoituskautta myöhemmässä vaiheessa tehtyään yhdessä käytyjen teemakeskusteluiden pohjalta päätöksen siitä, kuka olisi sopiva tulkitsemaan ketäkin henkilöä. Vielä tässäkin vaiheessa hän kuitenkin painotti mahdollisuutta muutoksiin. Kaikki toiminnat, joita lähdettiin aluksi luomaan hyvin konkreettisten mielikuvien pohjalta, saivat nimittäin lisäväriä kunkin näyttelijän henkilökohtaisesta näkökulmasta aiheeseen ja keskusteluista syntyneistä ideoista.

Esimerkkinä kohtauksesta, jonka lopullinen muoto syntyi vahvasti itse näyttelijän oman näkökulman pohjalta, voidaan pitää kohtausta, jossa belgialainen vaihto-oppilas Charlotte Chantrain esittää naista, jonka Kristus on parantanut verenvuototaudista. Hänen alkuvuodesta valitsemansa puhe kuoroharjoituksiin liittyi vahvasti Belgian ja Kongon yhteyteen Kongon ollessa Belgian vanha siirtomaa. Puhe oli Patrice Émery Lumumban, vallankumouksellisen afrikkalaisen, joka johti Kongon itsenäisyyskamppailuja Belgiasta ja joka murhattiin epäselvissä olosuhteissa 1960-luvulla. Roolihenkilön paradoksi syntyi tästä ristiriidasta: halusta auttaa, mutta samalla itsenäistyä heistä, jotka auttavat. Kyseinen kohtaus toteutettiin myös nukkemanipulaation avulla, jossa koko kuoro manipuloi Charlottea, ja marionetin lankoina toimivat veripussien letkut (Kuva 3). Kohtauksessa esiintynyt hyväntekijä luovuttaa verta vähäosaisten hyväksi, mutta samalla tämä

uhrautuminen määrittää koko hänen kohtalooan. Ne, joita hän auttaa ovat riippuvaisia hänen antamastaan avusta, mutta myös hän on riippuvainen apua tarvitsevista.

Näytelmän loppupuolella oleva kohtaus, jossa naiset lopulta päättävät lähteä Kristuksen haudalle, sai käsittelyssämme hyvin espanjalaisen sävyn. Lähtö tapahtui perinteisen espanjalaisen pääsiäiskulkueen avulla, jossa kulkueeseen osallistuvat kannattelevat kymmeniä kiloja painavia pyhimyksenkuvia harteillaan. Kohtauksessa käytetyt kulkueista tutut huudot saivat voimakkaita reaktioita aikaan espanjalaisyleisössä. Tunteikkaassa loppukohtauksessa, joka tapahtuu Kristuksen äidin ja viimeiseksi sisään saapuneen Johanneksen välillä, aihe laajennettiin kansainväliselle tasolle. Johannesta esitin minä ja Kristuksen äitiä toinen ryhmän suomalainen Tanja Turpeinen. Teksti puhuttiin suomeksi, mutta kuoro toisti sen espanjan, ranskan, katalaanin, baskin ja galician kielillä.

### 5.3 Lopputuloksen nivominen yhteen

Siinä vaiheessa, kun olimme käyneet läpi kaikki kohtaukset ja jokaiseen niistä oli muodostunut jonkinlainen toiminta, aloimme nivoa kokonaisuutta yhteen. Ensimmäiset yritykset olivat katastrofaalisia ja viimeistään kutsuttuamme koyleisön paikalle noin kuu-kautta ennen ensi-iltaa totesimme varsin ilmeisen ongelman, joka muodostui kun erikseen työstetyt kohtaukset yhdistettiin kokonaisuudeksi. Jokaiselle kohtaukselle oltiin kehitelty oma pääverbinsä, mutta koko esityksen kattava pääteema, toiminta joka niivoisi kaikki päätelmät yhteen, oli vielä määrittelemättä. Koyleisön kommentteista nousi esiin suuri hämmennys, joka aiheutti myös paineita taiteellisessa työryhmässä. Esityksen sisältämät ajatukset, jotka tähän asti olivat alkaneet selkeytyä työryhmän sisällä, eivät auenneet koyleisölle lainkaan, eivätkä esityksen teemoista muodostamamme ajatukset välittyneet heille. Kohtasimme yhden ryhmäkeskeisen prosessin suurimmista ongelmista, joka saattaa muodostua kompastuskiveksi koko esitykselle, jos harjoituskausi on liian lyhyt tai jos prosessissa ei siirrytä johdonmukaisesti mielikuvien fyysistämisestä näyttämödraamaturgian työstämiseen. Kun käytetään moninäkökulmaista työtappaa, on suuri vaara, että myös kokonaisuus hajoaa pirstaleiksi.

Aloimme käydä ohjaajan johdolla esitystä läpi ja pohtia asioita, jotka voisivat selkeyttää muodostamaamme kokonaisuutta. Monet kohtaukset toimivat tässä vaiheessa erillisinä ja olimme löytäneet persoonallisen tekemisen tavan, joka määrittä jo koko esitystä.

Alkoi prosessin viimeinen etappi, joka liittyi erityisesti tekniseen työhön ja ilmaisun puhdistamiseen. Tavoitteena oli löytää puuttuvat langat ja työstää kehittelemämme näyttämöllinen materiaali johdonmukaiseen ja yleisölle ymmärrettävämpään muotoon.

Ohjaajan luotsaama keskustelu reaktiona yleisöpalautteeseen ehkä hälvensi harjoitusprosesseissa luonnollisesti esiintyvää ilmiötä, jossa ryhmä kääntyy ohjaajaa vastaan kokiessaan epävarmuutta. Siitä huolimatta etenkin harjoitusten ulkopuolella syntyi keskustelua metodin mielekkyydestä lopputuloksen kannalta. Ohjaajan vahvan keskusteluun ja toimintaan tähtäävän ohjastuksen ansiosta tämä vaihe kesti kuitenkin vain muutaman päivän.

Tässä kohdassa ohjaajantyö muuttui fyysisten harjoitusten osalta huomattavasti perinteisemmäksi, ja näyttelijät kohdistivat energiansa näyttämöllä olemiseen, selkeän fyysisen ilmaisun harjoittamiseen ja jatkuvaan toistoon. Myös tämä muutos, jossa vastuuta kokonaisuuden hallinnasta annettiin vieläkin enemmän ohjaajalle, antoi näyttelijöille vapauden työstää esiintyjyyttä ja sen puhdistamista ja mahdollisuuden keskittyä yhteen asiaan. Olimme jo kehittäneet yhdessä *näyttelijöiden kuoroa* apuna käyttäen ilmaisun siihen muotoon, että kaikilla oli siitä selkeä kuva, ja käsissämme oli ryhmän tekemän tutkimustyön tuloksena syntyneitä materiaalia, joka kattoi kaikki näytelmän kohtaukset. Nyt vaadittiin sitä, että näyttelijöiden työskentely projisoitiin näyttämölle ja ohjaaja keskittyi tehtävänsä esitysdramaturgian lopullisena organisoijana.

Teknisten harjoitusten ohella ryhmän yhteinen tutkimus jatkui, kun keskityimme pohtimaan sekä fyysisiä että tulkinnallisia epäjohdonmukaisuuksia. Yksi merkittävimmistä asioista, jonka totesimme, oli nukketeeman huteruus. Jos ideana koko tarinaa kuljettavasta kuorosta oli kohtalonsa manipuloimat nuket, piti asiaa selventää ja fyysistä entistä enemmän. Sen pitäisi olla jollakin tapaa läsnä joka kohtauksessa, koko esityksen läpi kulkevana fyysistä toimintaa määrittelevänä punaisena lankana. Laajensimme marionetti-idean mihin tahansa kuviteltavissa oleviin nukkeihin ja löysimme toimivia ratkaisuja moneen kohtaukseen. Ensimmäisessä kohtauksessa, jossa esiteltiin kättilön ja hautausurakoitsijan roolihenkilöt ensimmäistä kertaa, konkretisoituivat esityksen pääteemat fyysisessä muodossa. Nukeissa yhdistyivät sekä kohtaloihinsa sidottujen naisten teema että elämän, kuoleman, ja ylösnousemuksen teemat.

Edward Gordon Craig puhuu kirjassaan *On the Art of the Theatre* nukesta elävän sielun omaavana esineenä, joka verhoaa itsensä kuolemankaltaisella kauneudella (Craig, 84–85). Juuri tähän ajatukseen tartuimme soveltaessamme nukkemaista ilmaisua fyysisiin toimintoihin. Löysimme myös käyttökelpoista materiaalia kristillistä kuvastoa esittävistä nukkeista kuten joulukuvaelmista ja Sevillan pääsiäiskulkueissa kannettavista jättimäisistä pyhimyksenkuvista. Nämä kokeilut lähensivät esitystä myös vahvasti katolilaisiin perinteisiin ja -rituaaleihin. Oli kohtauksia, jotka saivat täysin uuden ja toimivamman muodon, kun päätös johdonmukaisen fyysisen ilmaisun käyttämisestä oli syntynyt. Esimerkiksi yksi näytelmän loppupuolen kohtauksista, jonka keskushenkilönä oli Pontius Pilatuksen vaimo, joka saapui avioliittoonsa turhautuneena taloon, sai täysin uuden muodon. Kun aikaisemmin kohtaus oli ollut lähinnä siirtymä, jossa liikuttiin elämän ja kuoleman rajamailla ja jonka kuvasto liittyi eri uskonnoissa esiintyviin siirtymävaiheisiin ennen Tuonelaa, muuttui nyt Pilatuksen vaimo marionettien manipuloijaksi, joka epätoivoisesti yritti pitää nukkeja hallinnassaan (Kuva 4).



Kuva 4. Ane-Miren Lafuente (keskellä) esittävä Pilatuksen vaimo marionettien manipuloijana. (Kuva: Iñaki Armada Alonso)



Myöhemmin esitys sai lisäväriä kun mukaan harjoituksiin tuli Del Bosquen tuntema gospel-lauluun erikoistunut lauluopettaja Dani Reuss. Hän inspiroi meitä ottamaan yhden moniäänisen gospel-laulun itse näytelmään mukaan. Lisäksi Reussin tehokas opetustapa, joka otti huomioon jokaisen yksilön erityistarpeet kehitti näytelmän muitakin lauluosuuksia eteenpäin. Kuoroa käytettiin lopulta kokonaisvaltaisesti hyväksi sekä liikkeellisesti että äänellisesti. Kuoro sai äänellisen ilmaisun kehittämisen myötä entistä yhtenäisemmän muodon, joka selkeytti esitysdramaturgiaa suuresti.

Puvustajat ja lavastajat olivat mukana seuraamassa harjoituksia ja ryhmän tekemiä ehdotelmia jo hyvin aikaisessa vaiheessa. Myös heillä oli työryhmän jäsenenä tehtävänä seurata alati muuttuvia ideoita ja olla joustavia suunnitelmiensa suhteen. Myöskään he eivät voineet suunnitella visuaalista maailmaa prosessin ulkopuolella, vaan heidän piti olla mukana seuraamassa intensiivistä harjoituskautta. Näin ollen puvustajat ja lavastajat reagoivat Israelin ja Palestiinan yhteenotosta löytämäämme suuntaan, sekä nukketemaan. Lopullinen lavaratkaisu rakentui kevyistä narujen varassa roikkuvista luonnonvalkoisista kankaista, joiden muoto toi mieleen sekä nukketeatterin että Lähi-idän kodin: naisten hallitseman reviirin, jossa miehillä ei ole päätösvaltaa. Nukkemanipuloijat sulautettiin taustakankaaseen samanvärisillä burkhilla, jotka peittivät heidän yksilöidyt roolivaatteensa siihen asti kun näyttelijät erkaantuivat kuorosta roolihahmoiksi. Puvustajien tehtävä oli haastava, sillä he joutuivat elämään prosessissa mukana niin, että lopulliset päätökset he pystyivät tekemään vasta prosessin loppuvaiheessa. Tämä muodostui ongelmaksi myös näyttelijöille ensi-illassa, kun kenraaliharjoituksissa saamamme lopulliset burkhat peittivät näkyvyyden. Oli taas todettavissa miten tämän kaltaisen prosessi vaatii pitkäjännitteisyyttä ja kärsivällisyyttä.

Muutamaa viikkoa ennen ensi-iltaa olimme saaneet kokonaisuuden työstettyä selkeäksi ja perustelluksi. Istuimme vielä viimeisen kerran alas, kävimme läpi kokonaisuutta ja teemoja joita olimme pohtineet. Tulimme lopputulokseen koko näytelmän kattavasta pääverbistä, joka nivoi kaikki kohtaukset yhteen ja muodosti esitykselle päämäärän. *Ylösousemus* toimi monimerkityksisyydessään sekä arkisella että uskonnollisella tasolla kaikkea toimintaa määrittävänä tekijänä. Se kattoi sekä Kristuksen ylösousemuksen, johon esityksessä valmistaudutaan että arkitasolla tapahtuvan ylösousemuksen. Siitä kertoi kaikkien mieleen jäänyt mielikuva naisesta, joka tuhon jälkeen alkaa hitaasti keräillä särkyneitä ruukunsirpaleita, kun sitä vastoin miehet vaipuvat toimeettomaan

tilaan. Se kyseenalaisti idean miesten hallitsemasta maailmasta ja pyrki antamaan kun-  
nian naisille, jotka loppujen lopuksi kodista käsin ovat aina pitäneet perheitä ja arkea  
pystyssä.

## 6 Ohjaaja tiennäyttäjänä prosessissa

Seuraavassa luvussa käsittelen ryhmätyötä *näyttelijöiden dramaturgian* kannalta ja käyn läpi Andrés Del Bosquen haastattelun perusteella kirjaamiani periaatteita työtavasta, jolla hän ohjaajana lähti työstämään *Mujeres ante la tumba* -produktiota. Lisäksi olen tässä luvussa käyttänyt materiaalina prosessiamme koskevaa Del Bosquen haastattelua, joka julkaistiin espanjalaisessa *Primer acto* -teatterilehdessä vuonna 2009. *Näyttelijöiden dramaturgiaa* hyödyntävässä prosessissa yhdistyvät sekä työryhmän kehittyminen toimivaksi ja avoimeksi työympäristöksi että näyttelijöiden henkilökohtainen kehitys siinä. Tämän vuoksi ohjaajan tehtävä työnjohtajana ja ryhmää oikealle tielle ohjaavana oppaana on ensisijaisen tärkeä. Koska *Mujeres ante la tumba* -produktiossa käytetyssä työtavassa olennaisena osana oli ohjaajantyön jakautuminen pohjatyöhön ja tämän työn luovuttamiseen työryhmälle, vaatii se ohjaajalta erityistä ryhmän kuuntelemista ja siihen tutustumista.

Pyrin siis käymään läpi Andrés del Bosquen käyttämiä peruseriaatteita nimenomaan ohjaajan näkökulmasta reflektoiden niitä omiin kokemuksiini työskentelystä ryhmän kanssa, tehden myös omia tulkintojani niistä muistiinpanojeni pohjalta. Täytyy ottaa huomioon, että opiskelumme tähtäsi alusta asti koulun ulkopuoliseen ensembletyöhön ja sen takia tiettyyn ryhmään kasvaminen oli siinä keskiössä. Ryhmään kasvamista painotetaan myös paljon Del Bosquen käyttämissä ohjaajantyön periaatteissa. Näitä työtapoja voidaan kuitenkin mielestäni myös soveltaa lyhyempiaikaisissa työryhmissä. On otettava kuitenkin huomioon, että tämän kaltainen prosessi vie huomattavasti enemmän aikaa kuin ns. perinteinen teatterituotanto, jossa näyttelijät tyytyvät harjoittelemaan omaa rooliaan ja seuraamaan ohjaajan näyttämöllisiä ohjeita. Ohjaaja toimii silti aina prosessissa välttämättömänä ulkopuolisena silmänä, joka organisoii ja suunnittelee koko prosessin kulun. Sen takia Del Bosquen mukaan ohjaajan on kiinnitettävä erityistä huomiota asioihin, joita käsittelen tässä luvussa.

## 6.1 Kolmen kysymyksen periaate

Draamatyöskentelyssä ryhmästä liikkeelle lähteminen tarkoittaa työtapojen valintaa sen mukaan, millaisia valmiuksia ryhmällä on. Draamaohjaaja valitsee keinot ja lähtökohdat, millä prosessi saadaan käyntiin. Prosessin aikana voi ainakin kokenut kouluttaja-ohjaaja muovata työtapaansa sen mukaan, mitä ryhmässä tapahtuu. (Koskenniemi 2007, 68.)

Pieta Koskenniemi puhuu ohjaajan roolista ryhmäkeskeisessä työskentelyssä ryhmäläisiä kuuntelevana ja sen mukaan toimivana ja päätöksensä muokkaavana (Koskenniemi 2007, 67–69). Haastateltuani Andrés Del Bosquea vuonna 2010, hän esitteli minulle käyttämässään työtavassa tarpeelliseksi osoittautuneen kolmen kysymyksen periaatteen, joka antaa ohjaajalle mahdollisuuden käyttää tehokkaasti hyväksi koko ryhmän potentiaalia projektissa ja auttaa häntä muovaamaan päätöksensä sen mukaan, mihin suuntaan ryhmän työskentely lähtee kulkemaan. Projektissa, jonka pohjalta tein haastattelun, ei pohjana käytetty valmista käsikirjoitusta, vaan kyseessä oli täysin ryhmälähtöinen esitys. Näyttelijöiden omia tarinoita käytettiin siis vieläkin enemmän hyväksi esitystä rakentaessa. Kohtia voidaan kuitenkin soveltaa myös tietyn pohjarakenteen omaaviin esityksiin, ja ne voidaan löytää myös *Mujeres ante la tumban* valmistusprosessista. Nämä kohdat toimivat esimerkkeinä ja suuntaa-antavina kysymyksinä, jotka ohjaajan on syytä esittää itselleen, kun hän lähtee tekemään ryhmäkeskeistä prosessia. Ne auttavat ohjaajaa reagoimaan ryhmässä tapahtuviin muutoksiin ja helpottamaan ryhmän kasvua tuotteliaaksi ja inspiroivaksi työyhteisöksi.

### 6.1.1 Mitä ominaisuuksia ryhmällä on?

Ensimmäinen kohta liittyy itse näyttelijäryhmään kokonaisuutena. Minkä tarinan tai myytin näyttelijät voivat ryhmänä kertoa? Mistä aiheesta juuri tämä joukko näyttelijöitä tietää eniten? (Del Bosque 2010, haastattelu.) Tämä kohta liittyy sekä ohjaajan pohjatyöhön ja ensivaikutelmaan ryhmästä että prosessin aikana tapahtuvaan tutkimustyöhön siinä vaiheessa kun ohjaaja tutustuttaa itsensä ryhmän jäseniin.

Ennen projektimme alkua Del Bosque oli saanut ainoastaan tietää, että saisi ohjattavakseen fyysisen näyttelijäntyön kolmannen vuosikurssin. Hänelle kerrottiin, että ryhmä koostui yhtä miestä lukuun ottamatta pelkästään naisnäyttelijöistä. Michel De Ghelderoden *Mujeres ante la tumba* oli hänelle ennestään tuttu teksti, ja koska siinä oli

sattumalta 11 naisroolia ja vain yksi miesrooli, hän totesi mahdollisuuden olevan otollinen näytelmän toteuttamiselle. Hän myös tiesi, että ryhmän ikäjakauma oli 19-30-vuotta joten tämän informaation avulla hän pystyi jo pohtimaan pohjatyössään sitä, miten tuon sukupolven naisedustajat kokisivat kysymykset uskonnollisuudesta ja ylösnousemuksesta tai mahdollisesti naisten oikeuksista, joka tuntui siinä vaiheessa olevan yksi teemoista, joka oli selvimmin esillä tekstissä. (Corcuera & Henríquez 2009, 164.)

Kun projekti oli jo käynnistynyt, ohjaaja oli esitellyt näytelmän ja aloittanut ensimmäiset näyttelijäntyön harjoitukset, näki hän vasta siinä vaiheessa, minkälainen ryhmä hänellä oli käytössään ja miten se toimi yhdessä. Kuoroharjoitukset olivat myös siinä mielessä hyvä alku, että nähtiin, miten ryhmä konkreettisesti toimi yhdessä näyttämöllä ja minkä tyyppistä ilmaisua se tuotti. Myös alun puheenpitoharjoitukset avasivat näyttelijöiden maailmankuvaa ja heidän suhtautumistaan asioihin. Edellä mainitussa Charlotte Chantrainin tapauksessa idea roolihenkilöstä lähti syntymään jo kuoroharjoituksissa. Pohdinnat kohtaloonsa sidotusta auttajasta lähtivät hänestä itsestään. (Corcuera & Henríquez 2009, 165.)

Se, että ryhmällemme annettiin tekstin perusteella tutkimustehtäviä roolihenkilöistä ja Raamatussa esiintyvistä vastaavuuksista, toi esiin asioita, jotka meitä ryhmänä kiinnostivat tekstissä. Se toi esiin kysymyksiä siitä, miten me koimme tekstissä esiintyvän uskonnollisuuden ja mitä se meissä herätti. Kävi ilmi esimerkiksi, että yksi näyttelijöistä, Laura De Arcos, jonka äidin puolen suku oli kotoisin Sevillasta, koki Sevillan pääsiäiskulkueet erittäin tunteita herättävänä ja perhettä yhdistävänä tapahtumana siitä huolimatta, että tapahtuman uskonnollisuutta hän ei pitänyt itselleen tärkeänä. Tämä toimi lähtöideana loppukohtauksen pääsiäiskulkuetta imitoivalle marssille, jossa naiset päättävät lähteä yhdessä haudalle. Myös kohtauksella, jonka päähenkilönä on aviorikoksen tehnyt nainen, oli mielenkiintoinen lähtökohta. Pohjana toimi mielikuva wc:stä, joka toisin kuin miehille, näytti olevan naisille eräänlainen kohtauspaikka, jossa vaihdettiin kuulumisia ja juoruja.



Kuva 5. Juudaksen vaimo Yocabeth (Laura De Arcos) ja Johannes (Mikko Niemistö). (Kuva: Iñaki Armada Alonso)

Oma roolini esityksessä liittyi myös osaksi rooliini ryhmässä ainoana miessukupuolen edustajana. Itse tekstissä roolihenkilöni Johannes (Kuva 5) ilmaantuu paikalle vasta näytelmän viimeisissä kohtauksissa. Meidän versiossamme Johannes soluttautui alusta asti tämän naisjoukon kuoroon eräänlaisena tirkistelijänä. Lopussa häneltä revittiin pois naisten vaatteet, joiden avulla hän oli sulautunut joukkoon, ja hänet paljastettiin mieheksi. Dramaturginen analyysi, jonka ohjaaja jakoi ryhmän kanssa harjoitusvaiheessa, ja keskustelut, joita hän ohjasi, toimivat siis samalla myös välineinä informaation keräämiselle ryhmästä.

#### 6.1.2 Mitä yhteensattumia on ryhmän ja ohjaajan tarinoissa?

Tämä kohta liittyy erityisesti ohjaajan laajan pohjatyön tärkeyteen ja tarvittaessa suurimman osan roskakoriin heittämiseen. Ohjaaja kiinnostuu aina tietystä tekstistä omista lähtökohdistaan. On tietenkin mahdollista, että tietty ryhmä valitsee toteutettavan tekstin kollektiivisesti, mutta on hyvin yleistä, että alkusysäys projektille lähtee ohjaajasta ja hänen valitsemastaan näytelmätekstistä. Kuten Pieta Koskenniemi kirjassaan toteaa, ”Ohjaajan ollessa myös mahdollisesti ainoa teatterin kerrontaa tunteva tekee hän ratkaisevia valintoja rakenteen ja ilmaisun suhteen” (Koskenniemi 2007, 68).

Del Bosquen työtä teatterin parissa on aina värittänyt rituaalisuus ja hänen kiinnostuksensa teatterin alkujuuriin uskonnollisissa tapahtumissa. *Mujeres ante la tumban* tapauksessa Michel De Ghelderode oli hänelle entuudestaan tuttu kirjailija, ja hänen näytelmiensä soveltuvuus nimenomaan fyysiseen teatteriin niiden sisältämän groteskiuden ansiosta on saanut hänet palaamaan näiden tekstien pariin. Teksteissä on paljon elementtejä, jotka soveltuvat buffoon, karnevalistiseen fyysisen komedian lajiin, joka on yksi Del Bosquen erityisalueista. Niinpä Del Bosquella oli jo alusta asti ideana tehdä näytelmä, joka liikkuisi tragedian ja komedian välillä.

Ohjaajan tekemät valinnat pohjatyövaiheessa ennen harjoituskautta vaikuttavat siis olennaisesti projektin suuntaan. Ohjaajan tutkimuksen on oltava erittäin laajaa, ja kun hän pohjatyönsä perusteella on selvittänyt, mikä häntä itseään kiinnostaa valitussa aiheessa, on seuraava tutkimuskohde itse ryhmä. Mitä yhteensattumia löytyy ohjaajan tutkimuksessa ilmi tulleissa asioissa ja ryhmän tekemässä kollektiivisessa tutkimuksessa? Löytyykö näyttelijöiden ja ohjaajan elämästä aiheeseen liittyviä yhteensattumia tai yhteisiä aiheeseen liittyviä kiinnostuksenkohteita? (Del Bosque 2010, haastattelu.)

Tässä tapauksessa Del Bosque pystyi tarttumaan ryhmästä esiin nouseviin rituaaleihin liittyviin kokemuksiin, kuten Sevillan pääsiäiskulkueeseen, sekä esiintyjien omiin kokemuksiin uskonnollisuudesta. Hän pystyi yhdistämään oman pohjatyönsä ryhmän yhteisen tutkimuksen perusteella ilmenneisiin asioihin ja käyttämään prosessissa materiaalina eri uskontojen myyttejä ja niiden samankaltaisuuksia.

Ohjaajan on tarvittaessa oltava valmis myös unohtamaan osa päätelmistään ja annettava tilaa ryhmän tuottamalle materiaalille. Edellä mainittujen yhteensattumien avulla hän pystyy luovimaan eteenpäin prosessissa ryhmää kuunnellen, mutta hänellä on aina tarvittaessa kuitenkin laaja tutkimus taustalla. Tähän liittyy Del Bosquen painottama periaate siitä, ettei ohjaajan kannata paljastaa koko tutkimustaan ryhmälle. On hyvä antaa alkusysäys ja sen jälkeen odottaa vastausta ryhmältä. Itse ryhmä kun aloittaa esitykseen liittyvän tutkimuksen vasta harjoitusten ensimmäisestä päivästä lähtien, ja ohjaajalla sen sijaan on jo mahdollisesti kuukausien työ takanaan. (Del Bosque 2010, haastattelu) Ryhmälle annetaan siis mahdollisuus reagoida sen sijaan, että sen vain oletettaisiin toimivan ohjeiden mukaan.

### 6.1.3 Minkälaista osaamista ryhmässä on?

Kolmas kohta liittyy ryhmän kasvuun ja sen kehitykseen toimintakykyiseksi ensembleksi. Se kattaa koko prosessin ja jatkui RESADin ryhmämme kanssa aina esityskauden jälkeiseen aikaan, jolloin syntyi päätös jatkaa ryhmänä *Tribu imaginaria* –nimellä. Tämä kohta liittyy Del Bosquen sanojen mukaan ryhmässä olevien roolien tasapainottumiseen. Kyseessä on pitkä prosessi, johon liittyy yhteentörmäyksiä ja kiistoja, mutta jotka ajan kuluessa voidaan saada tasapainottumaan, jos sen eteen tehdään töitä. Del Bosquen mukaan tämä roolien tasapainottuminen saa aikaan ryhmän sisäisen hierarkian, joka toimiessaan vie työskentelyä tehokkaammin eteenpäin ja mahdollistaa ryhmän toiminnan itsenäisenä. Ryhmässä sekoittuvat aina erilaiset tietämykset ja erityisosaamiset. Ohjaaja ei ole se, joka tietää kaikesta kaiken, vaan hänen on osattava käyttää ryhmän potentiaalia hyväkseen ja löydettävä ryhmästä tietämystä, joka tasapainottaa aluetta, jota ohjaaja ei itse hallitse. Jokainen voi olla oman erikoisalueensa auktoriteetti. (Del Bosque 2010, haastattelu.)

*Mujeres ante la tumbassa* alkoi jo muodostua muutamille ryhmän jäsenille selkeitä rooleja. Esimerkiksi ryhmän vanhin näyttelijä, Ane-Miren Lafuente, jolla oli runsaasti kokemusta klassisesta laulusta, päätyi toimimaan eräänlaisena laulun auktoriteettina ryhmässä. Ohjaajalla itsellään ei ollut samanlaista kokemusta laulusta, joten kyseiselle näyttelijälle muodostui ryhmässä rooli, jossa hän ohjasti mm. äänenavausharjoituksia ja johti harjoituksia, joissa hiottiin esitykseen kuuluvia moniäänisiä lauluja. Lisäksi ryhmän sisällä jaettiin esityksiä ja kiertueita ajatellen vastuualueet, joissa jokainen näyttelijä otti vastuun jostakin osa-alueesta kuten esimerkiksi puvustuksesta ja lavastuksesta. Yksi näyttelijöistä, Cecilia Aguado, jolla oli paljon kokemusta käsitöistä, alkoi ottaa automaattisesti roolia, jossa hän ohjasti muita, kun kiertueilla lavasteet piti pystyttää mitä erilaisempiin tiloihin, tai jos tarpeista tai lavasteita piti korjailla.

Kehitys ei kuitenkaan käynyt vaivatta. Huomasin, että ryhmässä, jossa kollektiivisesta luomisesta huolimatta toimii vahva, kaikkea toimintaa johtava ohjaaja, on vaikeaa hyväksyä uutta ryhmän sisältä nousevaa auktoriteettia. Alkuvaiheessa olin havaitsevani näyttelijöiden puolelta pientä kapinaa näitä nousevia oman alueensa auktoriteetteja vastaan. Tämä kapina kuitenkin muuttui ajan kuluessa hyväksynnäksi. Sen mahdollisti osaksi ohjaajan kyky organisoida harjoitustilanteita niin, että kaikilla oli mahdollisuus näyttää erityisosaamisensa.

## 6.2 Oman ryhmätyöskentelyn kriittinen tarkastelu

Edellä mainitun kolmen kohdan periaatteen lisäksi jokaisen ryhmän jäsenen henkilökohtainen kehitys tai -dramaturgia osana ryhmää harjoitus- ja esityskauden aikana oli tärkeä osa prosessia. Metodissa tavoitteena oli antaa vastuu ryhmän kasvusta itse ryhmäläisille. Tässäkin kohdassa, kuten esitysdramaturgian luomisessa, pedagogia ei pidetty yksin vastuussa siitä, että hän loisi harjoituksiin hyvän hengen, vaan vastuullisena pidettiin jokaista ryhmäläistä. Ryhmän toiminta oli tässä pitkälle tähtäävässä ensembletyöskentelyn harjoittelussa niin keskeisessä osassa, että sitä voidaan pitää yhtenä erillisenä projektina itse esityksen luomisen rinnalla. Käyttämässämme metodissa oli tärkeää voimakas itsereflektio suhteessa muihin ryhmäläisiin ja tavoitteena eräänlainen harmonia, jossa työskentely soljuisi vaivattomasti eteenpäin.

Kun olimme vetäytyneet Àvilan vuoristomökkiin intensiiviviikonloppua viettämään, annettiin ryhmälle ensimmäinen konkreettinen tehtävä liittyen juuri ryhmätyöskentelyn kehittämiseen. Tehtävänanto oli ainakin itselleni varsin suuri järkytys. Jokainen kirjoittaisi paperille, minkä kouluarvosanan antaisi kullekin työryhmän jäsenelle tämän työskentelystä siihen asti. Arvosanat olivat espanjalaisessa teatterikoulutuksessa normaali tapa arvioida opiskelijoiden suorituksia, mutta suomalaisen taidekasvatuksen arvosanattomaan käytäntöön tottuneena pidin tehtävää pöyristyttävänä. Eihän ihmisten taiteellista työskentelyä voi arvioida kouluarvosanoilla! Arvosanan lisäksi paperille kirjoitettiin lisäksi kunkin henkilön plussat ja miinukset hänen työskentelyänsä ajatellen. Lopuksi paperit annettiin ohjaajalle ja muutaman viikon päästä hän luki jokaisen ryhmäläisen kohdalta koosteen palautteista ja ilmoitti hänen saamansa kouluarvosanojen keskiarvon. Tehtävän kirjoittaminen osoittautui itselleni erittäin vaikeaksi. Ensinnäkään en suostunut antamaan kenellekään numeroa 7 alemmaa arvosanaa. Mielessäni jopa kävi antaa kaikille kahdeksikot. Lisäksi osoittautui erittäin hankalaksi kirjoittaa kenestäkään nimenomaan työskentelyn miinuspuolia.

Itse tilaisuudessa, jossa Del Bosque julkisti koosteet jokaisen saamasta palautteesta, vallitsi jännittänyt tunnelma. Tilaisuus osoittautui kuitenkin jännityksestä huolimatta helpommaksi kuin olin sen kuvitellut. Tämä johtui suurelta osin siitä, että kaikki olivat siinä samassa veneessä. Jokainen käyttäisiin yksitellen läpi ja koko ryhmä oli tilaisuudessa paikalla, joten missään vaiheessa ei syntynyt asetelmaa, jossa yksittäinen ryhmän jäsen kokisi olevansa koko muun ryhmän tuomitsevan katseen alla. Sitäkään ei



paljastettu, kuka oli antanut kenelle minkäkin arvosanan, vaan palautteet luettiin paljastamatta nimiä. Tilaisuudessa vallitsi kollektiivinen ja hyväksyvä ilmapiiri, vaikka jokainen otti vuorollaan vastaan myös koko muun ryhmän antamat negatiiviset palautteet, sillä tiedettiin, että jokainen joutuisi samaan tilanteeseen.

Itselleni tilaisuus oli jälkeenpäin ajateltuna hyvin tärkeä itsereflektion paikka. Palautteiden lukeminen ääneen kaikkien läsnä ollessa antoi mahdollisuuden jokaiselle ryhmäläiselle tarkastella omaa työskentelyään ulkopuolisen silmin ja näin ollen kannusti kehittämään sitä parempaan suuntaan. Minulle tärkeimmäksi palautteeksi muodostui kannustus uskaltaa erottautua ja tuoda julki rohkeasti omat mielipiteet. Olin pitänyt itseäni pitkään ulkopuolisena ryhmästä johtuen suuresti alun sopeutumisvaikeuksista toiseen kulttuuriin. Nämä vaikeudet aiheuttivat minussa aluksi anteeksipyytelevän asenteen, jossa en kehdannut tuoda itseäni ryhmässä esille. Tämä palaute toi konkreettiseksi ongelman, jonka kyllä olin jo itse tiedostanut, mutta vasta nyt kuultuani sen muiden kirjoittamana huomasin sillä todella olevan vaikutusta työskentelyyni. Osasin jatkossa keskittyä kehittämään nimenomaan tätä puolta työskentelystäni ja pikku hiljaa aloin olla rohkeampi, toin itseäni enemmän esille, ja koin yhä enemmän kuuluvani ryhmään.

### 6.3 Keskiössä työtovereiden kohtaaminen

Täytyy ottaa huomioon, että luvuissa 6.1 ja 6.2 käsitellyt työtavat liittyvät erityisesti Del Bosquen metodin vahvaan ensemblekeskeiseen luonteeseen. Monet niistä vaativat erittäin intensiivistä ja pitkään jatkuvaa prosessia verrattuna esimerkiksi normaaliin laitosteatteerin projektiin. Isoissa laitoksissa tuotannon tahti sanelee usein myös harjoitusprosessin rakenteen. Tätä kohtaa on helppo kuitenkin soveltaa monenlaiseen työympäristöön ja ohjaaja voi käyttää erilaisia työkaluja tutustuttaakseen itsensä ryhmään ja luodakseen siitä yhtenäisen joukkueen. Andrés Del Bosquen metodilla on yhteyksiä Jacques Lecoqin luomaan pedagogiaan, jossa kasvatetaan näyttelijöiden sijaan teatteritaiteilijoita, jotka hallitsevat monia osa-alueita. Lecoqin metodissa luovuus on vahvasti näyttelijäntyötä määrittävä termi. Hän pitää tärkeänä sitä, että syntyy uusia itsenäisiä taiteilijoita ja -ryhmiä sen sijaan, että nojattaisiin vanhoihin teksteihin ja työtapoihin. (Lecoq 2007, 232.) Siksi hänen luomassaan koulutuksessa on tärkeää, että oppilaat opettelevat toimimaan ryhmässä ja työskentelemään monien eri persoonallisuuksien kanssa. Hänen mukaansa erilaisten ryhmässä tapahtuvien jännitteiden ja kriisien avulla

näyttelijäopiskelijat oppivat, millaista on työskennellä ensemblessä. (Lecoq 2007, 140–141.)

Kuten odottaa saattaa, on todennäköistä, että ryhmätyön kehitys on epätasaista, hermoja raastavaa ja pitkäkestoista. Oman ryhmämme kohdalla tapahtui suurta kehitystä ensimmäisen vuoden aikana verrattuna lähtötilanteeseen, jossa ryhmätyöskentely oli turhauttavaa ja vaikutti paikoin hyödyttömältä. Oman kokemukseni mukaan ryhmän jäsenten näkökulma laajeni tämän vuoden aikana huimasti ja siitä muodostui huomattavasti hyväksyvämpi ja moninäkökulmaisuutta arvostavampi työyhteisö. Luonnollisesti joidenkin työryhmäläisten kehitys kesti paljon pidempään kuin muilla. Esimerkiksi eräs ryhmän jäsenistä, joka systemaattisesti eristäytyi muista ja asetti itsenäisen työskentelyn kaiken muun edelle, löysi itselleen sopivan tavan kommunikoida muun ryhmän kanssa vasta seuraavan lukuvuoden puolella.

Vaikka työskentelyn soljuvuus monesti saavutettiin, ei se ollut lähes koskaan pysyvää. Mielestäni on itsestään selvää, ettei ryhmätyöskentelyssä voida koskaan saavuttaa pysyvää tilaa, jossa kaikki sujuisi ongelmitta. Aina tulee tielle henkilökohtaisia ongelmia ja taiteellisia ristiriitoja, vaikka ryhmä olisi nivoutunut tiiviisti yhteen. Pieta Koskenniemi toteaa, että ryhmätyöskentelyssä ”yksinkertainen nyrkkisääntö on hakeutua sellaisten ihmisten kanssa yhteen joihin luottaa, ja joiden ajatukset vetävät puoleensa. Tämä on tärkeää, tässä kohtaa ei kannata olla suurpiirteinen! Vain ihmiset, jotka uskovat toisiinsa ja yhdessä toimimiseen, synnyttävät toimivia kokoonpanoja.” (Koskenniemi 2007, 58.) Andrés Del Bosquen utopiassa taas toisiinsa uskomisen ja yhdessä toimiminen ovat asioita, jotka minkälainen ryhmä tahansa voi opetella. Tämä Del Bosquen viljelemä ryhmätyön ideaali tuskin on koskaan saavutettavissa, mutta se toimii silti hyvänä kiintopisteenä. Kyseessä on tavoite, jota ei välttämättä koskaan saavuteta, mutta jonka eteen on tärkeää tehdä jatkuvasti töitä.

## 7 Ensembletyöskentely ja sen haasteet



Kuva 6. *Mujeres ante la tumba* -esityksen loppukohtaus. (Kuva: Iñaki Armada Alonso)

*Mujeres ante la tumba* sai ensi-iltansa maaliskuussa 2009 suuren suosion saattelemana. Voimakkaaseen loppukohtaukseen (Kuva 6) päättyvä esitys sai espanjalaisyleisössä aikaan liikutusta ja voimakkaita reaktioita. RESAD antoi kolmannen vuoden projekteille tietyn päivämäärän, jonka he saivat olla esitystilassa, mutta rajoituksia esitysten määrälle ei ollut. Esityksen kesto oli alle tunnin, joten päätimme käyttää saamamme ajan mahdollisimman tehokkaasti. Esityskaudella vietimme päivät aamusta iltaan koululla, sillä suurimpana osana päivistä pidimme kaksi esitystä. Yhtenä päivänä esitimme esityksen jopa kolme kertaa. Del Bosquen työtapaan kuuluu se, ettei esitys ole ensi-illankaan jälkeen valmis, vaan se kehittyy esitysten myötä. Hänen mukaansa vasta lukuisat esityskerrat ja yleisösuhteen kehittäminen harjoittavat esityksen lopulliseen muotoonsa. Niinpä käytimme osan päivistä myös esityksen harjoitteluun ja hioimme asioita, jotka totesimme toimimattomiksi yleisön edessä toteutettuina (Kuva 7).



Kuva 7. Teknistä harjoittelua esitysten välissä. (Kuva: Iñaki Armada Alonso)

Esityksen aikaansaama suosio antoi ryhmälle motivaatiota lähteä viemään sitä kiertueille. Andrés Del Bosquen aikaisempiinkin ohjauksiin koulussa on kuulunut vahva pyrkimys viedä esityksiä koulun ulkopuolelle, eikä *Mujeres ante la tumba* ollut poikkeus. Alkoi vaihe, jossa työryhmä saisi soveltaa oppimiaan taitoja kiertuetoimintaan, mutta myös epävarmuudet sitoutumisesta nousivat pintaan. Paikallisilla opiskelijoilla oli vielä vuosi koulua jäljellä, joten oli epävarmaa, miten ryhmän kävisi tuon vuoden aikana, kun koulu veisi suurimman osan ajasta. Lisäksi ryhmään integroituneilla vaihto-oppilailta oli edessään kotiinpaluu ja koulun suorittaminen loppuun omassa kotimaassa. Eteen tulivat konkreettisesti kysymykset siitä, oliko niin intensiivinen työskentely kuin mille kuluneen vuoden aikana oltiin omistauduttu mielekästä, jos jatkosta ei ollut tietoa.

### 7.1 Kiertuetoiminta

Kun esitystä lähdettiin viemään koulun ulkopuolelle, nousivat keskiöön vastualueet, jotka olimme ryhmän kesken jakaneet. Kaikki näytelmän toteuttamiseen tarvittavat alueet, kuten lavastus, puvustus, tarpeisto ja tekniikka, oli jaettu tiettyjen työparien vastuulle. Se tarkoitti sitä, että kun päästiin esityspaikkaan, nämä parit huolehtisivat omasta alueestaan ja esitystä liikuteltaisiin vanhan ajan kiertuetyyliin koko näyttelijäryhmän toimesta. Tämänkin toiminnan taustalla oli ryhmään syntyvien auktoriteettien syntyminen. Pyrittiin siihen, että jokaiselle syntyisi hänelle itselleen parhaiten sopiva vastuualue.

Pääsimme belgialaisen vaihto-oppilaamme kontaktien avulla esiintymään ensimmäisenä Brysseliin. Kevyet ja kiertue toimintaan siten sopivat kangaslavasteet ja matot kuljetettiin matkalaukuissa ja rullattuina lentokoneen ruumassa. Kiertueellamme vallitsi eräänlainen köyhän teatterin tunnelma, jossa yksinkertaisilla elementeillä tuotiin yleisön eteen tunteita herättävä ja kantaaottava esitys. Nukketeatterimainen kankaista rakentava näyttämö saatiin pystytettyä helposti mihin tilaan tahansa ja Brysselissä tila erosiikin huomattavasti RESADin pienemmästä salista. Näyttämö pystytettiin siellä valtavaan betoniseen tehdashalliin, jossa se muodosti katsomon kanssa tämän autiuuden keskelle oman pienen saarekkeensa, jossa esitys tapahtui. Esityksellä kierrettiin myös Espanjan sisällä ja toinen mielenkiintoisimpiin esityspaikkoihin kuuluva oli Burgosissa, pienessä Covarrubiasin kylässä, jossa esitimme esityksen ulkona täysin teemoihinsa sopivassa ympäristössä, vanhan tiilisen varastorakennuksen takapihalla. Tämän esityksen teki ainutlaatuiseksi juuri tunne kansan keskuuteen saapumisesta. Olimme kiertävä näyttelijäryhmä, joka saapui kylään, pystytti sinne yhdessä näyttämönsä (Kuva 8) ja esitti esityksensä kylän ihmisille, jotka kokoontuivat vanhan varastorakennuksen takana olevalle aukealle seuraamaan sitä.



Kuva 8. Cecilia Aguado ja Charlotte Chantrain pystyttävät ulkoilmanäyttämöä Covarrubiasin kylässä. (Kuva: Mikko Niemistö)

## 7.2 Omistautuminen ja sen vaikeus ensembletyöskentelyssä

Muistan Del Bosquen sanoneen usein, että teatterintekijöiden ja ryhmien pitäisi kاپinoida valtavirran ja tuotantojen rytmiä vastaan saavuttaakseen mahdollisimman toimivan lopputuloksen. Hänen puheissaan kuvastui ajatus, jossa teatteritaiteen ei pitäisi olla mihinkään tuotannolliseen rakenteeseen sidottu. Tämän vuoksi aikaa yhdessä työskentelyyn käytettiin huomattavasti enemmän kuin missään muussa projektissa, jossa olen ollut mukana. Tämä työtapaa aiheutti epäröintiä jo heti alkuvaiheessa, kun keskustelut ryhmän jatkosta alkoivat. Teatterialan ja näyttelijän työmahdollisuuksien ollessa nykyään pirstaloituneina useisiin yksittäisiin tuotantoihin syntyy ymmärrettävästi epävarmuuksia siitä, kannattaako tietyn ensamblen työskentelyyn omistautua täysin ja voiko siinä menettää mahdollisesti muita eteen tulevia mahdollisuuksia. Näiden pohdintojen vuoksi ryhmässämme nousivat jatkuvasti esiin keskustelut asioiden ”uhraamisesta” ryhmän eteen. Del Bosquen mukaan teatteriryhmän perustamisvaiheessa on aina osattava laittaa peliin panoksia, ja varauduttava myös siihen, että nuo panokset menetetään. Välillä vaikutti siltä, että ryhmässämme oli tarkoitus tavoitella jotakin tiettyä menneisyyden ideaalia kiertävästä sirkusryhmästä, joka omistautuu täysipäiväisesti sille, mitä tekee. Tämä ajatus herätti luonnollisesti vastustusta osassa valmistumisen kynnyksellä olevista näyttelijöistä, joilla kaikilla oli henkilökohtaisia suunnitelmia ja unelmia näyttelijän urastaan.

Epävarmuudet sitoutumisesta heräsivät myös esiinnyttyämme pienessä Almagron kylässä sijaitsevassa latinalaisamerikkalaisen teatterin keskuksessa, josta meille tarjottiin paikkaa harjoitella tulevia esityksiä. Kylä oli pieni ja paikka eristyksissä oleva sinänsä idyllinen maalaiskartano. Se olisi kuitenkin tarkoittanut kokonaisvaltaista omistautumista ryhmälle. Olisimme käytännössä asuneet tilalla ja paneutuneet päivittäin teatterityöhön. Ajatus herätti vastustusta nuorten näyttelijöiden ryhmässä, joka lähellä koulun loppua koki maailman olevan avoin.

Ryhmässämme ilmennyt sitoutumisen ongelma on mielestäni nykyään hyvin tunnistettava. Myös Suomessa mm. tunnustetuiksi kasvaneet Ryhmäteatteri ja KOM-teatteri, jotka sittemmin ovat laitostuneet, ovat syntyneet ensembleperiaatteella. Miksi samanlainen kehitys ei ole jatkunut? Toki pienempiä vapaita teatteriryhmiä on syntynyt, mutta isoista tulevaisuuden unelmista huolimatta niiden tie hyvinkin usein katkeaa muutama ensimmäiseen projektiin. Rahoitusongelmat ovat yksi pahimmista ryhmiä koh-

taavista vastuksista, mutta ovatko ne ainoa syy työskentelyn loppumiselle? Onko teatterintekijän nykyään vaikeampaa sitoutua tiettyyn ryhmään ja valmistautua uhraamaan sille koko ammattitaitonsa? Onko ryhmätyöskentely menettänyt merkitystään? Teatterimaailmaa määrittää valitettavan usein jatkuva kilpailu ja kykenemättömyys iloita toisten menestyksestä. Teatterikoulutuksessa ryhmätyön ja dialogisuuden kehittämisen pitäisi olla ensisijaista, jotta vähennettäisiin vaaraa luisua yksilökeskeisyyteen ja mahdollistettaisiin teatterintekijöiden halua toimia ryhmän hyväksi. Itselleni merkitykselliseksi Del Bosquen metodista jäi pyrkimys kohdata ilmeiset ryhmätyötä koskevat vaikeudet sen sijaan, että niitä paettaisiin ja sulkeuduttaisiin omiin itsekkäisiin tavoitteisiin. Del Bosque korosti usein, että teatteriryhmä voi todella menestyä ainoastaan pitäytymällä asenteessa: ”työtoverini ovat neroja, olen niin kiitollinen kun pääsen työskentelemään heidän kanssaan” ja pyrkimällä jatkuvaan dialogiin.

Kun puhutaan ryhmätyöskentelystä Andrés Del Bosquen vetämässä ensemblessä on otettava kuitenkin huomioon, että ryhmä ei olisi pystynyt toimimaan ilman sen vahvaa johtajaa. Tämän vuoksi myös ryhmän tekemän teatterin tyyli sai luonnollisesti värinsä Del Bosquen näkökulmasta teatterin tekemiseen. Ryhmässä toimivien näyttelijöiden ja tuotantokoneiston oli siis hyväksyttävä tietyt aihevalinnat ja ratkaisut, jotka olivat vahvasti ohjaajalähtöisiä. Tästä syntyy yksi ensembletyöskentelyn paradokseista. Toisaalta ensemble saattaa päästä pidemmälle vahvan ohjaajan avulla, joka auttaa määrittelemään sille oman tapansa käsitellä asioita ja toteuttaa esityksiä. Tällöin ongelmaksi muodostuvat mahdolliset työryhmäläisten epävarmuudet siitä, onko juuri tässä ensemblessä tehty teatteri sellaista, jolle haluaa omistautua. Tällaista toimintaa määrittää myös vahva roolijako, jossa jokainen toteuttaa useimmiten omalle kohdalle muodostuttua tehtävänsä ryhmässä. Toisaalta ryhmä, jossa ohjaajan rooli vaihtuu projektikohtaisesti, saattaa saada esityksiinsä enemmän vaihtelua, ja mahdollisuuksia kokeilla täysin vastakkaisia työtapoja ja -rooleja. Viimeksi mainitussa vaihtoehdossa taas ongelmaksi monesti muodostuu hajanaisuus ja selkeiden tavoitteiden puuttuminen, jossa vaarana on työryhmäläisten eriytyminen omille teilleen ja ensemblen nopea kariutuminen.

### 7.3 Ensembletyöskentelyn luomat mahdollisuudet nykyaikana

Ensemblelle omistautumisessa ja intensiivisessä työskentelyssä on kuitenkin myös paljon etua prosessin kannalta. Omassa ryhmässämme vallitsi jatkuva avoin keskustelu ja juuri tuo dialogisuus määrittäi sitä. Harjoituksissamme kävi jatkuvasti vierailijoita, joilta ammensimme tietoa. Emme siis sulkeutuneet missään vaiheessa ulkomaailmalta ja keskittyneet luomaan vain omaa teatteriamme vaan pysyimme avoimina ulkopuolelta tuleville vaikutteille. Del Bosquen utopia saattaa tuntua mahdottomalta toteuttaa sellaisenaan, mutta siinä oli runsaasti elementtejä, jotka loivat pohjaa tehokkaalle, keskustelulle ja avoimelle työilmapiirille. Nykyaikaisessa tuotantorakenteessa tämän kaltainen pitkäjänteinen työskentely muodostuu erittäin vaikeaksi työtehtävien ollessa jakaantuneina moneen paikkaan yhtä aikaa. On luonnollista kaivata varmuutta toimeentulostaan, mutta mahdollisuus intensiiviseen ja pidemmälle tähtäävään ensembletyöhön ja sitä kautta uudenlaisten ryhmien syntymiseen heikkenee.

Oulun kaupunginteatterissa toimiva ohjaaja Heta Haanperä on visioinut uudenlaista, avointa ja dialogista kaupunginteatteria mm. Eeva Kauppisen Teatteri-lehteen tekemässä haastattelussa.

Teatteri on enemmän kuin näytelmätehdas. Se on tapahtuma, mysteeri. Teatterin tulisi luoda omat rakenteensa eikä koettaa matkia niitä tuotantolaitoksista. Esitys ei ole makkara joka tuotetaan ulos tehtaasta mahdollisimman tehokkaasti. Taiteellinen prosessi on monimutkaisempi. (Kauppinen 2008.)

Dialogisuus merkitsee Haanperälle nimenomaan kontaktia. Kontaktia yleisöön, yhteiskuntaan, universumiin. Hänen mielestään keskustelutaidot ovat asia, joita teatterintekijöiden pitäisi jatkuvasti harjoittaa ja pitää yllä. Jo teatterikoulussa sen tulisi olla tärkeä osa opintokokonaisuutta. Yksi Haanperän ideoista onkin luoda laitosteattereihin yksittäisiä ensembleja ja työpareja, jotka toimisivat pidempiaikaisina esityksiä toteuttavina tutkimusryhminä. Hän kuitenkin korostaa, ettei uusien pysyvien rakenteiden luominen ole ratkaisu. Teatteri ei perustu rakenteisiin, vaan sen pitää olla alati liikkuvaa ja muuttuvaa. Hän kaippaa laitosteatterissa myös enemmän kaaoksen ja keskeneräisyyden sietokykyä, joka on hänen mielestään olennainen osa teatteriesitystä. (Kauppinen 2008.) Haanperän ajattelussa kuvastuu kaipuu kohti teatterin alkujuuria, jossa se toimi avoimena keskustelukenttänä yhteisön ja teatterilaisten välillä. Ehkä juuri jonkinasteinen paluu alkujuurille olisikin paikallaan, jotta voitaisiin säilyttää teatterin asema taiteenlaji-



na, jolle on yhteiskunnassa tilausta. Laitosteattereissa tämä kehitys olisi helpompaa kuin vapaalla kentällä toimivilla ryhmillä, joilla ei useimmiten ole tilaa eikä rahoitusta toiminnalleen.

Nykyteatterin ja soveltavan teatterin nostaessa yhä enemmän päätään mahdollisuus vastata yhteiskunnan taiteellisiin tarpeisiin kasvaa. Uudet esittämisen tavat, jotka käyttävät ns. perinteistä teatteria enemmän kollektiivisuutta ja yleisökontaktia tavoittelevat samalla tuota dialogisuuden tilaa. Näiden uusien muotojen kehittyessä oppii myös yleisö pikkuhiljaa vaihtoehtoisia katsomisen tapoja. Saksalainen teatteritieteilijä Hans-Thies Lehmann puhui luennollaan Madridissa nykyteatterin pyrkimyksestä etsiä uudenlaisia, vain teatterissa tapahtuvia kommunikaation muotoja. Katsojat oppivat pikkuhiljaa uudenlaisia tapoja katsoa esitystä. Sen sijaan, että he seuraisivat näyttelijöiden esittämien roolihenkilöiden fiktiivistä tarinaa ja eläytyisivät siihen, heidät vedetään teatterin maailmaan, jossa he tapaavat itse esiintyjät. Teatterista syntyy siis tapahtuma, jossa leikkien tavataan ihmisiä ja joka muodostaa täten uudenlaisen vuorovaikutuksen katsojien ja esiintyjien välillä. (Lehmann 2010, luento.) Nykyteatteri osaltaan pyrkii siis tähän yhteisön kanssa käytävään dialogiin, joka tuotantojen rytmin takia ollaan menetetty. Tämän vuoksi myös uudet prosessoinnin tavat ovat tulleet osaksi nykyteatterin harjoitusprosessia. Näyttelijä, joka kokee esittämänsä esityksen prosessissa tapahtuneen tutkimuksensa kautta itselleen merkitykselliseksi, tuo samalla häivähdyksen omaa ainutlaatuaista persoonaansa yleisön eteen. Yleisö näkee näkökulman aiheeseen, ei pelkästään harjoiteltua roolihenkilöä. *Näyttelijöiden dramaturgia* ja dialogia ruokkiva ensembletyöskentely, joissa annetaan työryhmälle tilaa keskusteluun ja aiheen prosessointiin ovat löytämässä paikkansa nykyteatterin alati kehittyvissä toimintamalleissa.

Opinnäytteessäni käsittelemäni työtapana, jota käytimme Del Bosquen vetämässä ryhmässä, on toki vain suuntaa-antava esimerkki tavasta hyödyntää ryhmän luomisvoimaa. Pääpiirteensä tässä työtavassa on kuitenkin ryhmän oman, ajan myötä selkeytyvän hierarkian muodostuminen. Näin ollen jokainen ryhmä muodostuu ajan kuluessa omaksi organismikseen, joka luo omannäköistä, persoonallista taidettaan. Suomalaiseen Und er libet -nykyteatteriryhmään kuuluva ohjaaja Anna-Mari Karvonen puhuu siitä, miten heidän esityksissään niitä edeltävän työskentelyn muoto on aina näkyvässä. Und er libet tutkii esitystä ja sen valmistusprosessia omista lähtökohdistaan ja antaa

ryhmän sisälle ja näyttämölle syntyneiden hierarkioiden vapaasti vaikuttaa lopulliseen näyttämöllepanoon. (Karvonen 2010, 149–151.)

Keskustelun ylläpitäminen, elävänä pitäminen ja ruokkiminen on tärkeää ryhmässä, jotka haluavat jatkuvasti arvioida työtapojaan ja niiden vaikutusta lopputulokseen. Hankalimpia lienevät sopivan tasapainon löytäminen suunnittelun ja harjoittelun välille sekä esityksen valmistamiseen käytettävissä olevan ajan jakaminen järkevästi. Esityksen parissa työskentelyn ei toisaalta tarvitse olla tasapuolista. Minua ei kiinnosta hierarkioiden näennäinen purkaminen vaan hierarkioilla leikkiminen. (Karvonen 2010, 149–150.)

Kuten Und er libet -ryhmän toimintaperiaatteista kuvastuu, on ensembletyöskentelyn yksi suurimmista rikkauksista jatkuvan muutoksen mahdollisuus, joka on hyvä pitää mielessä. On vaarallista jämähtää johonkin tiettyyn malliin. Ehkäpä vahvan ohjaajan vetämille ryhmille ja ryhmille, joissa työroolit alati vaihtuvat, olisi mahdollista löytää toimiva välimuoto, jossa on selkeitä tavoitteita, mutta myös vapautta antaa ryhmän jäsenten kehittyä heille tuntemattomilla alueilla.

#### 7.4 Ryhmän tulevaisuus



Kuva 9. Työryhmä kiitoksissa esityksen jälkeen ohjaajansa Andrés Del Bosquen (keskellä) kanssa. (Kuva: Iñaki Armada Alonso)

Seuraavana lukuvuotena ryhmä (Kuva 9) jatkoi Andrés Del Bosque opettajanaan. Itse palasin myös Madridiin tekemään seuraavaa isoa projektia, jossa ryhmän rakenne oli jonkin verran muuttunut. Toinen suomalaisista vaihto-oppilaista sekä belgiasta tullut näyttelijäopiskelija olivat jääneet kotimaihinsa, ja ryhmään oli tullut uusi miesnäyttelijä sekä vaihdossa edellisen vuoden viettänyt naisnäyttelijä. Seuraava projekti toteutettiin hieman muuttuneella kokoonpanolla, mutta katse pysyi yhä avoimena tulevaisuuteen ryhmän jatkamisen suhteen. Kyseessä oli klovnerialla toteutettu täysin ryhmälähtöinen projekti nimeltään *Retrato de familia* (Perhepotretti). Ryhmään uutena mukaan tulleet opiskelijat olivat toisen projektin valmistumisen jälkeen valmiita jatkamaan ryhmän kanssa ja myös tätä projektia lähdettiin viemään kiertueille.

Itse palasin Suomeen saattamaan opiskelujani päätökseen heti kun *Retrato de familian* esityskausi oli päättynyt koulussa. Tämän jälkeen kävin vielä yhden viikonlopun aikana kiertueella esittämässä teoksen ryhmän kanssa, kun minulle ei vielä oltu löydetty paikkaajaa. Esitys jatkoi kiertämistä aina ryhmäläisten valmistumiseen asti, kunnes eteen tulivat jo odotettavissa olleet ongelmat, ja osa ryhmästä lähti omille teilleen. Ryhmä kuitenkin jatkoi sinnikkäästi paikkaamalla puuttuvia rooleja ja muuttamalla esityksen rakennetta pienemmälle ryhmälle sopivaksi. Tällä hetkellä ryhmän jäsenmäärä on pienentynyt radikaalisti osan näyttelijöistä lähdettyä uusille poluille ja osan lähdettyä jatkokoulutukseen. Ydinryhmä kuitenkin jatkaa esityksiä edelleen. Ehkäpä vuorossa on uusi luku ryhmän kehityksessä, jossa selviää, minkälaiseksi se muodostuu ammattikentällä, jossa ei ole koulun luomaa turvallista ympäristöä, vaan kyse on myös leivän hankkimisesta ryhmätyöllä. Andrés Del Bosque ei ole myöskään luopunut ajatuksesta uudelleenlämmittää *Mujeres ante la tumba*.

## 8 Yhteenveto

*Näyttelijöiden dramaturgia* hyödynnettyinä sellaisenaan kuin sitä sovellettiin *Mujeres ante la tumba* –projektissa jäi oman tulkintani mukaan ns. perinteisen teatterin ja nykyteatterin sekä devisingin ja ohjaajanteatterin välimaastoon. Sen vuoksi se näyttäytyy mielestäni joustavana ja mahdollisuuksia luovana työtapana. Se laajentui projektissamme sekä itse esityksen taiteelliseen valmistusprosessiin ja kysymyksiin esityksen estetiikasta ja teemoista että ryhmätyön kehittämiseen ja tehostamiseen. On totta, että projektissamme keskityttiin erityisesti Lecoqin alun perin kehittämiin fyysisen teatterin metodeihin ja niiden luomaan estetiikkaan, mutta mikään ei estä soveltamasta näitä *näyttelijöiden dramaturgian* työtapoja johonkin toiseen teatterin tyyliin. Työtapo voi olla myös käyttökelpoinen, jos pyritään luomaan aivan uudenlaista estetiikkaa.

Lopputuloksena tutkimukselleni *näyttelijöiden dramaturgiasta* voin todeta sen olevan työtapo, jolle ei pysty, eikä kannatakaan luoda liian tiukkoja rajoja. Sitä voidaan pitää ennemminkin ideaalina tai päämääränä kuin lukkoon lyötynä metodina, joka voidaan opiskella kirjasta lukemalla. Alati uudenlaisten ryhmähierarkioiden ja työtapojen kehityksessä sen voidaan katsoa toimivan kattoterminä projekteille, joissa tämä esiintyjien, tai miksei koko työryhmän oma tila tehdä dramaturgisia ja ryhmän kehitykseen liittyviä ratkaisuja on otettu käyttöön. Tässä mielessä jopa *näyttelijöiden dramaturgia* on terminä rajoittava. Nykyteatterissa dramaturginen työ kun voi laajeta koskemaan ohjaajan ja näyttelijöiden lisäksi myös teknikkoja, puvustajia tai lavastajia. Eri taiteenlajien yhteensulautuminen luo teatterille ja *näyttelijöiden dramaturgialle* jatkuvasti uusia sovel-lusmahdollisuuksia. Niinpä kuvailemaani metodia, jonka avulla toteutimme *Mujeres ante la tumba* –projektin, ei voida pitää yleispätevänä normistona *näyttelijöiden dramaturgialle*. Pikemminkin yhtenä esimerkkinä, jonka keinot ovat vapaasti sovellettavissa niin perinteiseen teatteriin kuin nykyteatteriinkin.

Ensisijaista *näyttelijöiden dramaturgiassa* on kuitenkin vastuun jakautuminen työryhmän kesken. Ohjaaja ehkä on se, joka ohjailee prosessia oikeille raiteille ja pitää keskustelua ja työskentelyä kurissa, mutta ei voida väittää, että hänelle kuuluisi kaikki vastuu sen etenemisestä. Juuri tämä työryhmälle annettu vastuu määrittää myös heidän sitoutumistaan ja omistussuhdettaan, joka heille lopulliseen teokseen syntyy. Tämän omistussuhteen synty on voimakkaasti lähtöisin kollektiivisuudesta ja ryhmän yhteisestä näkökulmasta aiheeseen. Valmis esitys on koko ryhmän tutkimuksen ja taiteel-

lisen prosessin lopputulos. Sen vuoksi itse prosessissa jokaisen työryhmäläisen panos on tärkeä, ja esitys saattaisi muodostua hyvinkin erilaiseksi, jos yksikin työryhmän jäsenistä vaihdettaisiin toiseen. Ehkäpä juuri tämän tosiasian tiedostaminen sai *Mujeres ante la tumba* -prosessissa aikaan esiintyjien vahvan sitoutumisen projektiin. Työryhmän jäsenille muodostui esitykseen erittäin henkilökohtainen suhde, joka aiheutti sen, että esimerkiksi ryhmässä mukana olleet vaihto-oppilaat eivät olisi voineet kuvitellaan olla palaamatta esittämään esitystä Espanjaan, kun siihen tuli mahdollisuus ensimmäisen vuoden jälkeen syksyllä. He olivat panostaneet esitykseen jotain omaansa, jotain henkilökohtaista, jonka he kokivat tärkeäksi.

Esityksessä pääkertojana toiminut kuoro muodostui ryhmäämme osuvasti kuvaavaksi metaforaksi. Denis Guénoun määrittelee antiikin teatterissa esiintyneen kuoron kansalaisten yhteisön osaksi. Saapuessaan seuraamaan teatteriesitystä kansa näkee tämän laulamaan ja tanssimaan valitun ryhmän edustamassa itseään (Guénoun 2007, 27). Myös esitystä työstävät työryhmät muodostavat oman yhteisönsä, jotka samaan aikaan ovat kansan joukosta enemmän tai vähemmän valikoituja ihmisiä ja jotka edustavat tämän kansanosan näkökulmaa valittuun aiheeseen. *Mujeres ante la tumbassa* esiintyessämme kuorona ja työstäessämme esitystä ryhmässä oli meillä yhteinen päämäärä, ja toimimme ryhmässä sen eteen. Tästä päämäärästä ja yhtenäisyydestä huolimatta kuorosta erottuvat aina myös yksilöt, jotka tuovat siihen täysin oman persoonallisuutensa. Ei ole kahta samanlaista kuoroa, kuten ei ole kahta samanlaista ryhmääkään.

## Lähteet

Buenaventura, Enrique 1985. Qué es la dramaturgia del actor? [Verkkodokumentti]. Saquen una Pluma Dramaturgia Rodante. Saatavuus <<http://saquenunapluma.wordpress.com/2010/06/02/¿que-es-la-dramaturgia-del-actor-por-enrique-buenaventura/>> (luettu 10.1.2011).

Corcuera, Laura & Henríquez, José 2009. Bufonas del misterio – Andrés Del Bosquen haastattelu Primer Acto -lehdessä numerossa 330. Madrid: Primer acto, sivut 163–167.

Craig, Edward Gordon 1956. On the Art of the Theatre. New York: Heinemann Educational Books Ltd.

Gaulier, Philippe 2007. Le Gégèneur/The Tormentor. Pariisi: Éditions Filmiko.

Guénoun, Denis 2007. Näyttämön filosofia. Helsinki: Like.

Hotinen, Juha-Pekka 2003. Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen – pari skeemaa uudesta dramaturgiasta. Teoksessa Reitala, Heta & Heino-nen, Timo (toim.): Dramaturgioita. Helsinki: Palmenia-kustannus, sivut 201–221.

Hulkko, Pauliina 2011a. VS: Muutama viite näyttelijändramaturgiaan. [Sähköposti]. Vastaanottaja Mikko Niemistö. 25.3.2011. (luettu 25.3.2011)

Hulkko, Pauliina 2011b. VS: Näyttelijän dramaturgiasta. [Sähköposti]. Vastaanottaja Mikko Niemistö. 4.1.2011. (luettu 4.1.2011)

Karvonen, Anna-Mari 2010. Lähteistä ja materiaaleista – antiikin tragedia nykynäyttämöllä. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.): Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like, sivut 148–155.

Kauppinen, Eeva 2008. Utopia uudesta kaupunginteatterista – Ohjaaja Heta Haanperän haastattelu Teatteri-lehdessä 7/2008 [verkkodokumentti]. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri. Saatavuus <<http://www.teatterilehti.fi/1024-artikkelit/>> (luettu 21.3.2011).

Koskenniemi, Pieta 2007. Osallistava teatteri: Devising ja muita merkillisyyksiä. Vantaa: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.

Lecoq, Jacques 2003. El cuerpo poético. Barcelona: Alba editorial.

Lehmann, Hans-Thies 2010. Tendencias postdramáticas (1999-2009): Política, danza y performance. Luento Madridin Reina Sofía -museossa 13.1.2010. Luentomuistiinpanot opinnäytetyön tekijän hallussa.

Numminen, Katariina 2010. Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.): Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like, sivut 22–39.

Haastattelut:

Del Bosque, Andrés 2010. Näyttelijäntyön professori, RESAD. Haastattelu: 20.3.2010.

Hulkko, Pauliina 2011. Projektitutkija, Teatterikorkeakoulu. Haastattelu: 12.1.2011.

Tutkimusaineisto:

Niemistö, Mikko 2008–2010. Työpäiväkirjat *Mujeres ante la tumba* ja *Retrato de familia* -esitysten harjoitusprosesseista RESAD-teatterikoulussa. Työpäiväkirjat opinnäytetyön tekijän hallussa.





