

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävä taide

Teatteri-ilmaisun ohjaaja

2021

Karoliina Illi

VISUAALINEN TEATTERI

– miten sanasta tulee kuva

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävä taide

2021 | 25 sivua, 1 liitesivua

Karoliina Illi

VISUAALINEN TEATTERI

miten sanasta tulee kuva

Visuaalinen teatteri on teatterin muoto, joka tukeutuu ilmaisuvoimassaan muihin seikkoihin, kuin puhuttuun tekstiin, kuten objekteihin, nukkeihin ja fyysisyyteen. Tässä opinnäytetyössä perehdyn ”visuaalisen teatterin”- termiin, jonka olen itse tähän työhön vapaasti kääntänyt englannin kielen sanasta ”visual theatre”. Pysin tässä opinnäytetyössäni tavoittamaan jotain olennaista visuaalisen teatteriesityksen ohjaamisesta ja kyseisen ohjausprosessin eri vaiheista. Avaan visuaalisen teatterin ominaispiirteitä ja lähtökohtia ohjaajan näkökulmasta sekä pohdin, mitkä seikat saattavat haastaa työntekoprosessia.

Nojaan opinnäytetyössäni visuaalisen teatterintekijän Ramesh Meyyappan haastatteluun, jonka tein ollessani vaihdossa Royal Conservatoire of Scotland Contemporary Performance Practice -linjalla hänen opissaan. Käyn läpi hänen opettamiaan työkaluja tekstin muuttamisesta kuviksi ja siitä, miten esityksellä voi tavoittaa laajoja yleisöjä. Avaan myös oman taiteellisen opinnäytetyöni *The Butterfly Collector* tekoprosessia esimerkin lailla visuaalisesta teatterista. Lisäksi hyödynnän lähdemateriaalinani Susan Howardn (2011) teosta *What Is Scenography?*, Katariina Nummisen, Maria Kilven ja Mari Hyrkkäsen (2018) teosta *Dramaturgiakirja – Kaikki järjestyy aina* sekä Ylen tekemää haastattelua (Selin 2012) nukketeatteritaiteilijoista Outi Sippola ja Aapo Repo.

Tämä kirjallinen opinnäytetyö luo eränlaisen työkalupakin tekstilähtöisen visuaalisen esityksen ohjaamiseen. Kyseinen työkalupakki on hioutunut Meyyappan työuran aikana ja suodattunut oman ohjauskokemukseni kautta tähän kirjalliseen muotoonsa.

Tämä kirjallinen opinnäytetyö on ensisijaisesti konkreettinen työkalu visuaalisen teatterin hahmottamiseen ja tekemiseen itselleni ja muille, joita samanlainen lähestyminen teatteriin kiehtoo.

ASIASANAT:

visuaalinen teatteri, nukketeatteri, fyysinen teatteri, teatteriohjaaja

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing Arts

2021 | 25 pages, 1 page in appendices

Karoliina Illi

VISUAL THEATRE

when the word becomes a picture

Visual theater is a theatre art form that relies on other factors than spoken text, such as objects, puppets, and physicality, in its power of expression. In this thesis, I try to achieve something essential about directing a visual theatre performance and the different stages of that directing process. I describe the characteristics and starting points of visual theater from the director's point of view and consider what aspects may challenge the work process.

In my dissertation, I lean on an interview with visual theater maker Ramesh Meyyappan, which I conducted during my exchange studies at the Royal Conservatoire of Scotland Contemporary Performance Practice. I explore the tools he taught on how to turn text into images and how to create a piece that can reach a wider audience. I describe the process of creating my artistic thesis, *The Butterfly Collector*, as an example of visual theater. As other sources I've used Susan Howard's (2011) work *What Is Scenography?*, Katariina Numminen, Maria Kilvi, and Mari Hyrkkänen's (2018) work *Dramaturgiakirja - Kaikki järjestyy aina* and an interview (Selin 2012) of a couple of puppet theater artists Outi Sippola and Aapo Repo.

This written thesis creates a toolkit for artists working on a visual theatre performance. The methods presented are mostly crafted by Meyyappan and then developed further in my practice in Turku AMK Arts Academy.

KEYWORDS:

visual theatre, puppetry, physical theatre, theatre directing

1 SISÄLTÖ

1 SISÄLTÖ	4
1 JOHDANTO	5
2 SANOISTA KUVIKSI	7
2.1 Ramesh Meyyappan	7
2.2 Löydä yhteys ja inspiroidu	9
2.3 Poimi visuaalisuus ja irtaudu pohjatekstistä	10
2.4 Esiytyksen sanoma ja näyttämölliset valinnat	11
3 VISUAALISEN TEATTERIESITYKSEN OHJAAMINEN	14
3.1 Dialogisuus ja työroolit	14
3.2 Visuaalista leikkiä	15
3.3 Kokeilusta hiomiseen	18
3.4 Ulkopuolinen silmä	19
3.5 Kohti ensi-iltaa	20
4 KUVA KERTOO ENEMMÄN KUIN TUHAT SANAA	22
LÄHTEET	25

LIITTEET

Liite 1. Haastattelukysymykset

1 JOHDANTO

Neljän vuoden teatteri-ilmaisunohjaajaopintojeni aikana Turun AMK:n Taideakatemiassa olen jatkuvasti kiinnostunut ja siirtynyt kohti visuaalista teatteria. Kunnolla visuaalisen teatterin pariin havahduin kuitenkin vasta vaihtoni aikana Royal Conservatoire of Scotland yliopistossa. Tuolloin osallistuin visuaalisen teatterin kurssille, jota opetti paikallinen visuaalisen teatterin tekijä Ramesh Meyyappan. Kurssilla tunsin vihdoinkin löytäneeni oman kulmani teatteriin tekijänä. Suomen teatterikentällä kuitenkin visuaalinen teatteri terminä lienee monelle tuntematon, joten toivon osaltani avaavani tätä universaalien kielen taidetta tässä opinnäytetyössäni.

Visuaalinen teatteri ponnistaa eri lähtökohdista, kuin perinteinen draamateatteri. Visuaalinen teatteri voi lähteä tekstistä liikkeelle, mutta silloin teksti käännetään kuvien, visuaalisten maailmojen kielelle. Itse kutsun tätä prosessia opettajani Ramesh Meyyappan tavoin tekstin adaptaatioksi visuaaliseksi kuviksi. Visuaalisessa teatterissa visuaalisuus on aina johtoasemassa. Näyttäminen, vaikuttaminen ja liikuttaminen ovat mielestäni aina vahvempia kuin pelkkä puhe, teksti. Rakkaus, kuolema, suru ja ilo ovat jokaiselle ihmiselle samaistuttavia universaalisti ja mm. näitä teemoja visuaalisessa teatterissa voidaan tutkia syvällä metaforien ja alitajunnan maailmassa - ilman tarvetta puhua kaikkea auki. Ihmisiä yhdistävät samat tunteet ja usein samanlaiset suuret kysymykset eri puolilla maailmaa, mistä hyvänä esimerkkinä toimivat maailman eri uskonnot. Meyyappan ura on mielestäni visuaalisen teatterin näkökulmasta loistava todiste siitä, että sama sanaton esitys voi tulla ymmärretyksi missä tahansa.

Mitä visuaalinen teatteri sitten voikaan olla? Itse koen, että taiteellinen prosessi, joka innoittuu, inspiroituu, liikuttuu visuaalisesta lähdemateriaalista, suosii näyttämistä kertomisen sijaan ja hyödyntää esineitä tai fyysistä ilmaisua kerronnan välineenä, on visuaalista teatteria.

On toki olennaista nykyajassa kyseenalaistaa kaikenlaisten taidemuotojen tiukka rajaaminen, sillä harvemmin katsojana tai kokijana seuraa esitystä, joka olisi tarkkaan rajattu vain yhteen näyttämölliseen ratkaisuun tai esittävän taiteen genreen. Koen silti, että teatterin tekijän näkökulmasta on olennaista luoda yleisesti ymmärrettävää käsitteistöä, jolla voimme puhua työstämme kollegiaalisesti ja katsojakokijoille.

Visuaalinen teatteri pelaa non-verbaalisten merkkien kentällä enemmän kuin verbaalisten aivan kuten tanssikin. On kuitenkin eri asia puhua sekä tekijänä että katsojana tanssi- tai teatteriteoksesta. Tanssiesitystä hallitsevat erilaiset konventiot ja tekniikat, kuin taas teatteriesitystä. Siltikään tanssin elementtien käyttäminen teatteriesityksessä ja toisinpäin, ei ole poissuljettua. Sen sijaan on syytä teatterintekijänä ymmärtää, mistä oma tyyli tai visuaalinen kädenjälki mahdollisesti koostuu ja miten näistä elementeistä voi puhua.

Tässä opinnäytetyössä keskityn visuaalisen teatterin käsitteeseen ohjaajan näkökulmasta ja havainnollistan sekä oman opinnäytetyöni että opettajani Ramesh Meyyappanin työn kautta, miten visuaalisen teatterin esityksen tekoprosessi voi esimerkiksi edetä. Lisäksi tarkastelen scenografin, dramaturgin ja ohjaajan roolien haasteita ja hyviä puolia hyödyntäen Susan Howardn (2011) teosta *What Is Scenography?* Lopuksi paneudun visuaalisen teatterin vetovoimaan ja siihen, miksi mielestäni visuaalinen teatteri sopii jokaiselle teatterin katsojalle tai kokijalle.

2 SANOISTA KUVIKSI

Tässä opinnäytetyössäni katson visuaalisen teatterin valmistusprosessia ohjaajan näkökulmasta. Tässä luvussa paneudun ennen harjoituskautta tapahtuvaan suunnitteluun ja luvussa kolme siirryn käytännön työskentelyyn. Visuaalisen teatterin ohjaajan työnkuvaan usein kuuluu materiaalin jalostusta ja järjestelyä, mikä voidaan nähdä täysin dramaturgisena työvaiheena. Katariina Numminen, Maria Kilpi ja Mari Hyrkkänen (2018, 17) jäsentävät nykydramaturgian käsitettä kolmessa eri kategoriassa, joista viittaa tässä opinnäytetyössäni yksittäisen teoksen dramaturgiaan ja sen sisältämiin elementteihin ja rakenteeseen.

Omassa taiteellisessa opinnäytetyössäni *The Butterfly Collector* keväällä 2021 Turun AMK:n Taideakatemiassa ohjaajan ja dramaturgin työtehtävät linkittyivät selvästi. Opinnäytetyöni perustui Mick Jacksonin satuun *The Lepidopter*, joka oli jo sellaisenaan eheä taideteos. En kopioinut satua, vaan poimin elementtejä ja hetkiä tekstistä, mitkä lopulta käänsin kuviksi näyttämölle.

Esittelen tässä luvussa myös visuaalisen teatterintekijän Ramesh Meyyappanin kaavan, miten tekstiä voi lähestyä visuaalista esitystä tehtäessä. Esimerkkiteoksena Meyyappanin töistä nostan oopperasta *Madame Butterfly* innoittuneen visuaalisen teatteriesityksen *Butterflyn*. Ensin koen tarpeelliseksi avata Meyyappanin työnkuvaa ja uraa, jotta myöhemmin tuleva näyttäytyy selkeämmin.

2.1 Ramesh Meyyappan

Opiskellessani Erasmus-vaihtoni aikana Royal Conservatoire of Scotlandin Contemporary Performance Practice -linjalla visuaalisen teatterin kurssia, Ramesh Meyyappan toimi kurssin opettajana. Kiinnostuin hänen työstään ja intohimoisesta mutta maanläheisestä suhtautumisestaan teatteriin. Haastattelin häntä vaihtoni aikana opintoihini kuuluvaan blogiprojektiin visuaalisesta teatterista ja hänen urastaan eri puolilla maailmaa. Meyyappan on Singaporesta Britanniaan muuttanut teatterintekijä, joka jo varhaisista ajoistaan valitettavasti huomasi, että ollessaan kuuromykkä taiteilija, hänen tuli tehdä töitä kahta kovemmin päästäkseen näyttämölle. Hänen ensimmäiset ura-askeleensa hän otti Sin-

gaporessa *Hi! Theatre* - nimisessä teatterissa, jossa ohjelmistoa suunnattiin sekä kuuroille että kuuleville katsojille. Esiintyjät eivät siis käyttäneet viittomakieltä, mikä inspiroi Meyyappania.

I ‘got into’ theatre and visual theatre, purely because of opportunities afforded to me in Singapore with Hi! Theatre and Dramaplust Arts – a Theatre in Education company. Although Hi! Theatre were a mostly deaf company they aimed to create work that was accessible to deaf and hearing – choosing to not sign, this in itself was an inspiration.” (Meyyappan 2019.)

Muutettuaan opintojensa perässä Liverpooliin Meyyappan uppoutui fyysisen teatterin maailmaan ja inspiroitui fyysisen kehonkielen tutkimisesta. Hänen erityispiirteensä ja kiinnostuksensa sysäsivät hänet kohti uniikin teatterikielen kehittämistä.

To create the visual work – over the past 15 years I have been keen to develop a visual theatrical vocabulary that makes use of a range of visual elements that are familiar to theatre audiences but I’ve aimed to use these in a fairly unique visual way by combining them. (Meyyappan 2019.)

Meyyappanin töissä keskiössä ovat usein universaalit teemat, kuten *Butterflyn* suru ja menetys. “I create stories that have shared and universal themes and ideas, that transcend words, speaking to everyone, wherever they live and whoever they are.” (Meyyappan, n. d.) Hän tavoittelee työssään sitä, että jokainen katsoja voisi löytää jotakin samaistuttavaa ja ymmärtää esityksen kieltä.

Ramesh Meyyappanin esityksiä on nähty eri puolilla Aasiaa ja Eurooppaa, ja etenkin vuosittaisella *The Manipulate* festivaalilla Edinburghissa hän on vakioesiintyjä. Kyseinen festivaali kokoaa visuaalisen teatterin uranuutajia yhteen vuosittain. Meyyappanin muita töitä ovat esimerkiksi sooloteos *Off Kilter* (2017), *Skewerd Snails* (2012) ja *Snails & Ketchup* (2010).

Meyyappanin työtapa kiinnosti itseäni, sillä hänellä on varsin omanlaisensa työskentelytapa tekstin kanssa. Hän innoittuu usein tekstistä ja kääntää sen visuaaliseksi esitykseksi, jossa puhetta ei välttämättä tarvita. Hän kutsuu lähestymistapaansa tekstin adaptaatioksi ja etsii keinoja luoda uudenlaisen kielen sekä työryhmässään, että esityksen ja yleisön välillä. Meyyappan työstää lähes aina esityksiä, joissa kielellä ei ole ylival-

taa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö esitys voisi innoittaa jostakin tekstistä tai puheesta. Tämä ei myöskään tarkoita, etteikö hänen esityksissään voisi olla jonkin verran puhetta, mutta esitys on aina ymmärrettävissä myös ilman sitä.

Tekstin adaptaatioon vaaditaan Meyyappanin mukaan seuraavat askeleet, jotka olen tähän kirjalliseen opinnäytetyöhöni vapaasti suomentanut hänen englanninkielisistä vastineistaan: löydä yhteys ja inspiroidu, poimi visuaalisuus tekstistä ja irrotaudu pohjatekstistä, esityksen sanoma ja näyttämölliset valinnat. Vaikka kaikkia askeleita ei omaa esitystä tehdessään ottaisikaan, saattaa näistä olla hyötyä omaa taiteellista prosessia suunnitellessaan.

2.2 Löydä yhteys ja inspiroidu

Ensimmäisessä kohdassa palataan oman taiteilijuuden alkulähteille: miksi teemme teatteria ja kenelle juuri minä teen teatteria? Meyyappan puhuu omasta inspiroitumisen haasteestaan:” I struggle with the thought that just because something inspires me it may not inspire and audience – how to create something that other will be inspired by.” (Meyyappan 2019.) Jokaisella teatterintekijällä on jonkinlainen käsitys siitä, mikä itseä inspiroi ja kutsuu. Tästä lähtee materiaalin, sopivan alkusysäyksen etsiminen. On kuitenkin mielestäni erittäin tärkeää miettiä, kuten Meyyappan mainitsee, miten omasta inspiraatiostaan voi löytää jotakin ihmisille yhteistä. Teatteria lähes aina tehdään muille koettavaksi ja katsottavaksi: mitä voin tarjota katsojalleni tai kokijalleni?

Visuaalinen teatteri tarvitsee syntyäkseen joko visuaalisen ärsyksen tai visuaalisen mielikuvan. Nämä voivat syntyä pitkästä romaanista, ikkunalaudasta tai ohimennen kuulusta sanasta. Samalla tulee löytää yhteys myös mahdolliseen yleisöön. Voiko katsoja samaistua tähän teemaan tai ajatukseen? Meyyappan kiinnostui oopperasta *Madame Butterfly* löytäessään teoksesta universaaleja, jokaista ihmistä koskevia teemoja, kuten suru ja menetys.

Omassa taiteellisessa opinnäytetyössäni *The Butterfly Collector* innoitin Mick Jacksonin upeasta sadusta. Se kertoo minulle pojasta ja perhosista, karusta ihmisen ja luonnon suhteesta. Satu on kirjoitettu alun perin todella kuvailevasti, joten käännän koko sadun visuaaliseksi esitykseksi, vaikka jo yksittäisestä sanasta olisi voinut lähteä liikkeelle. Teemojen ja metatason lisäksi, tekstiä tulee käsitellä myös aavistuksen mekaanisesti, jotta konkreettisia elementtejä saa poimittua näyttämölle.

2.3 Poimi visuaalisuus ja irtaudu pohjatekstistä

Lukiessa tekstiä visuaalisen teatterin näkökulmasta tulee huomiota kiinnittää mm. adjektiiveihin, verbeihin ja substantiiveihin. Kuvailevat sanat kututtelevat mielikuvitusta ja alkavat piirtää ohjaajan mielessä näyttämökuvia, verbit puolestaan tarjoavat suoria toimintoja esiintyjille tai nukeille ja substantiivit ehdottavat lavastuselementtejä. En suosittelisi kuitenkaan jämähtämään ensimmäisiin mielikuviin. Ne varmasti tarjoilevat intuition tasolla jotakin arvokasta, mutta saattavat ohjata ajatteluamme liikaa. Ensimmäisen tekstinlukukerran jälkeen itselleni jää usein jonkinlainen mututuntuma aiheesta, henkilöistä ja tunnelmasta. Tällöin tunne, että tämän tekstin haluan tehdä, joko vahvistuu tai sitten teksti jää hyllylle pölyttymään.

Kun tekstimateriaalia käsittelee vain materiaalina, sen ylivalta väistyy. Tekstin dramaturgia ja ehdotukset eivät johdattele ohjaajaa kirjailijan jalanjalkia pitkin, vaan vapaus säilyy. Muutaman lukukerran jälkeen tekstin suhteen voi aloittaa ns. poimimisvaiheen. Teksti luetaan läpi poimien ensin kaikki verbit, sitten adjektiivit ja substantiivit. Tekstistä voi itselleen listata myös henkilöhahmot ja tapahtumapaikat. Lisäksi voi listata kaiken itseä kutkuttavan tai kiinnostavan. Elementtejä poimiessa huomion voi kohdistaa myös vastakkaisuuksiin, sillä vastakohtat luovat jännitteitä.

Poimintavaiheen päätyttyä voi olla eduksi ottaa taas etäisyyttä pohjatekstiin ja suunnata katse poimitun materiaalin järjestämiseen ja kehittämiseen. Väittäisin, että ohjaajan tulee kirkastaa esityksen haluttu sanoma ja teema, jotta on mahdollista haarukoida tarpeelliset elementit ja asiat. Esityksen teema voi olla hyvinkin erilainen, kun pohjatekstissä tai lähtömateriaalissa. Tässä kohtaa esityksen ja lähtömateriaalin tiet erkanevatkin oman kokemukseni mukaan. Esimerkiksi voi tapahtua niin, että käännekohta muuttuu, henkilöhahmoista putoaa osa pois, osa yhdistyy ja tarinaan tuodaan täysin uusi elementti. Tämä työvaihe saattaa viedä jonkin aikaa, sillä ohjaajan tulee irtautua pohjamateriaalin ylivalta. Tämä on itselleni ainakin osin haasteellista ja tarvitsen prosessiin aikaa. Taiteellisessa prosessissa voi olla hyödyksi kyseenalaistaa omia valintojaan jatkuvasti, mutta etenkin alkuvaiheessa olennainen kysymys on, miksi haluan tehdä tämän esityksen visuaalisena.

Tehdessään esitystä *Butterfly* Meyyappan tiesi alusta alkaen lähtevänsä täysin eri suuntaan kuin alkuperäinen ooppera. Hän innoittui tarinasta, henkilöiden kokemasta surusta ja menetyksestä ja teksti tarjosi visuaalisia ärsykeitä. Hänen mukaansa oli selvää, että

jos hän olisi koettanut kopioida oopperan, hän olisi automaattisesti epäonnistunut. (Across the Arts 2015.)

Elementtien poimimisen jälkeen ohjaaja voi hyötyä faktalakanan ja storyboardin tekemisestä. Näiden avulla voi kokeilla elementtien villiäkin siirtelyä, mikäli alkuperäisestä juonesta haluaa luoda uudenlaisen. Faktalakanaan kerätään jokaisesta kohtauksesta kaikki faktat ylös. Näitä voivat olla esimerkiksi tarpeisto, nuket, lavasteet, äänet, valot, henkilöt ja projisoinnit, riippuen esityksestä. Storyboard eli tuttavallisemmin kuvakäsikirjoitus voi tuntua varsin elokuvalliselta työtavalta mutta saattaa palvella visuaalista esitystä. Tällöin luodaan esityksestä ikään kuin sarjakuva, kuvien muodostama käsikirjoitus. Tapoja on monia: joku saattaa maalata vesivärein tunnelmat, jotka haluaa esityksellään synnyttää, ja joku toinen kirjoittaa dramaturgian täysin auki. Itse koen, että suurien linjojen pohtiminen auttaa hahmottamaan yksittäisten hetkien merkitystä esityksen luomisessa. Voi olla hyödyllistä hahmottaa eri elementtien omat dramaturgiat. Jos päähenkilöllä on merkittävä esine, muuttuuko se esityksen aikana vai häviääkö se? Esimerkiksi omassa opinnäytetyössäni *The Butterfly Collector* päähenkilön äidin antamalla amuletilla oli selkeä oma dramaturgiansa. Päähenkilö piti korua aina mukanaan, kunnes joutui vaihtokaupassa luopumaan siitä ja samalla kasvoi itse ihmisenä. Samoin valojen ja äänisuunnittelun dramaturgiat ovat olennainen osa visuaalista kerrontaa.

2.4 Esityksen sanoma ja näyttämölliset valinnat

Poimituista elementeistä ja teemoista nousee uudenlainen sanoma tai viesti, jota kohti ohjaaja seuraavaksi lähtee. Selkeys on aivan olennainen asia luotaessa visuaalista dramaturgiaa etenkin, jos lavalle tuodaan nukkeja, joiden psykologia kulkee ja etenee pala kerrallaan. Jokaisen valinnan pitäisi tukea esityksen sanomaa ja tematiikkaa aina dramaturgiasta skenografisiin valintoihin. Esimerkiksi omassa taiteellisessa opinnäytetyössäni *The Butterfly Collector* hyödynsin mahdollisimman paljon luonnosta saatavia materiaaleja, kuten paperia, kangasta ja puuta, sillä esitys käsitteli luonnon ja ihmisen suhdetta. Lisäksi lähes kaikki lavastus -ja tarpeisto materiaali oli kierrätettyä. Näin myös nämä valinnat tukivat esityksen pääteemaa.

Toin näyttämölle päähenkilöni poissaolevan äitihahmon, jotta hänestä tuli kiinnostavampi näyttämöllisesti. Esityksen perhosnuket toimivat päähenkilön johdattelijoina ja menehtyneen äitihahmon edustajina. Menehtynyt äitihahmo toimi dramaturgisen jännit-

teen synnyttäjänä, kun päähenkilö joutui valitsemaan äitinsä muiston ja perhosten pelastamisen välillä. Meyyappan puolestaan toi omaan *Butterfly* -esitykseensä lapsinukkeja, jotka esityksen naishenkilö loi itselleen pimeimpinä hetkinään. Nukeista yksi edusti mm. menetettyä lasta.

Sanaton esitys vetoaa ihmisen alitajuntaan kävellen analyyttisen ja sanallisen yli. Dramaturginen selkeys on tärkeää. Lisäksi on olennaista löytää oikea rytmi. Vaihtoni aikana 2019 Meyyappan muistutti muutamankin kerran visuaalisen teatterin kurssilla, että katsojan saa helpommin itkemään, kun hänet on ensin saanut nauramaan. Tässä visuaalisen teatterin tekijää auttaa esimerkiksi commedia dell'artesta tuttu lazzi.

Lazzissa harlekiinilla on usein hauska numeronsa, joka ei suoranaisesti vie tarinaa eteenpäin, mutta syventää hahmoja ja heidän suhteitaan. Lazzissa hahmolla voi esimerkiksi taskusta löytyä yhtäkkiä loppumaton nenäliina, joka venyy ja venyy ja venyy, kunnes hahmo on aivan totaalisen pulassa. Lazzeilla voi olla aivan absurdi loppuratkaisu, kuten henkilön hirttäytyminen nenäliinaan epätoivon vallassa. Ratkaisun ei tarvitse olla näin dramaattinen, mutta juuri absurdiutensa ansiosta lazzi sopii loistavasti nukketeatteriin ja visuaaliseen kerrontaan. Omassa opinnäytetyössäni *The Butterfly Collector* päähenkilönukkeni muodostui kauluspaitaisesta torsosta ja kenkäparista. Kengillä oli esityksessä oma lazzinsa, kun ne kuljettivat päähenkilön laukun kotiin ilman torsoa. Torso koki kenkiään vislaamalla ja laittoi nämä auttamaan itseään useammankin kerran. Kenkien lazzi ei toki vienyt tarinan juonta suuresti eteenpäin, mutta antoi yleisölle kerronnallisen tauon ja loi taianomaista absurdia todellisuutta, mikä on etenkin nukketeatterissa mahdollista.

Lazzin voi nähdä kerronnallisena hengähdystaukona katsojalle. Näillä hetkillä voi myös loistavasti syventää hahmojen piirteitä, kuten surkeutta, epätoivoa, vakavuutta tai hölmöyttä. Kenkien lazzi auttoi rakentamaan omassa taiteellisessa opinnäytetyössäni lavatodellisuutta, jossa kengät ja torso saattoivat hyvin irrota toisistaan ja palata taas hetken kuluttua yhteen. Huomionarvoista on myös, että huolimatta koomisesta luonteestaan, lazzi istuu myös tragedioihin ja toivottomiin tarinoihin. Traagisuus hahmottuu helpommin koomisuuden rinnalla, sillä myös ihmiselämän voi nähdä näiden kahden vuorotteluna. Tragedia ja komedia yhdessä luovat katsojalle samaistumispintaa.

Mikä visuaalisen teatterin keino parhaiten palvelee sanomaani? Tämän valinnan tekeminen on ohjaajalla edessä, kun dramaturgisen rakenne on selkeä. Itse tein valinnan, että hyödynsin nukketeatterin elementtejä. Torsonukkeiden ja perhosten lisäksi omassa

taiteellisessa opinnäytetyössäni *The Butterfly Collector* nähtiin myös kokonainen kaappi, joka oli elossa. On tärkeää haastaa itseään ja kyseenalaistaa ensimmäiset ideansa näyttämöllepanosta. Nukketeatterillisia elementtejä tai esimerkiksi klovneriaa, naamioteatteria tai bouffonia käytettäessä on tärkeää perustella, miksi nämä valinnat tekee. Mitä nuken tuominen lavalle tuo esitykseen lisää vai voisiko näyttelijä tehdä saman?

Näyttämöllisiä valintoja tehdessä on tärkeää luonnollisestikin tuntea työryhmänsä. Jos nukketeatteria halutaan hyödyntää esityksen kerronnassa, on hyvä, että esiintyjillä on asiasta joko ammattitaitoa tai harrastajakentillä ainakin mielenkiintoa ja mahdollista kokemusta. Toisaalta, jos ohjaajana kokee, ettei tietystä tekniikasta tai elementistä tiedä tarpeeksi, on hyödyllistä tukeutua kollegan ammattitaitoon. Omassa taiteellisessa opinnäytetyössäni työryhmäni koostuu pääasiassa muista Turun AMK:n Taideakatemiaan teatteri-ilmaisunohjaajaopiskelijoista muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta. Kaikilla esiintyjillä on kuitenkin nukketeatterista aiempaa kokemusta. Lisäksi hyödynsin nukketeatteritaiteilija Joele Solinasin ammattitaitoa tekniikan opettamisessa.

Meyyappan hyödyntää usein taiteilijoita laaja-alaisesti ja kertoo innoittuvansa aina yhteistöistä ja kanssataiteilijoistaan (Meyyappan 2019). Mikäli prosessissa on aikaa, voi tietyn tekniikan opettamiselle ottaa aikaa harjoituskaudella. Usein näin ideaalitulannetta ei kuitenkaan ole. Visuaalista teatteria tehdessään on erittäin tärkeää tunnistaa omat vahvuutensa ja heikkoutensa ja koota työryhmä, joka tukee ohjaajaa alueilla, joihin hän ei aina itse yllä. Tästä poimin esimerkkinä tanssillisten osuuksien luomisen ammattitaitoisen koreografin kanssa.

Viimeisenä ohjaajan tulee yhdistellä valitsemansa elementit, kuten dramaturgiset osat ja visuaaliset ideat ja saattaa nämä yhteen työryhmänsä kanssa. Tässä vaiheessa ohjaajan ennakkovalmistelu ja muun työryhmän sitouttaminen käättelevät ja alkaa uuden taiteoksen elämä.

3 VISUAALISEN TEATTERIESITYKSEN OHJAAMINEN

Ohjaajan asema esitystaiteessa on jatkuvasti murroksessa, eikä ole olemassa oikeaa tapaa ottaa ohjaajan hattu vastaan. Oma tapani ohjata taiteellinen opinnäytetyöni *The Butterfly Collector* oli ohjaajavetoinen, mutta perustui vahvaan ensembletyöhön ja esiintyjien omaan luovuuteen ja ongelmanratkaisuun. Ohjaajan yhteys esitykseen, sen teemoihin ja hypoteettiseen yleisöön on eriarvoisen tärkeä. Yhtä lailla koen myös kommunikaation ja yhteyden työryhmän välillä tärkeäksi. Visuaalista teatteria tehtäessä ohjaaja saattaa tahattomasti astua muiden taiteellisen työryhmän jäsenten tontille, miltä voidaan välttyä selkeällä kommunikaatiolla. Toisaalta taas ohjaajan voi olla vaikeaa päästää irti omasta visiostaan ja luottaa työryhmänsä oma-aloitteisuuteen ja näkemykseen. Tämä lienee riskinä aina, kun teatteriesityksiä tehdään ei-perinteisten lähtökohtien tai työroolien ulkopuolella, kuten esittävän taiteen vapaalla kentällä. Vapaalla kentällä tarkoitan tässä esittävän taiteen toimijoita, kuten kollektiiveja, ryhmiä ja valtion tuen ulkopuolisia teattereita.

3.1 Dialogisuus ja työroolit

Kokemukseni mukaan visuaalista teatteriesitystä ohjattaessa dialogisuus koko työryhmän välillä korostuu. Ohjaajan on käytävä jatkuvasti keskusteluja lavastajan, valosuunnittelijan, puvustajan, äänisuunnittelijan ja esiintyjien kanssa, jotta visuaalisen maailman peruseriaatteet, kuten väriskaala, toivottu tyllysuunta ja samalla jokaisen yksilön luovuus pääsevät oikeuksiinsa. Tämä on ainakin henkilökohtainen lähestymistapani, sillä en koe hedelmälliseksi tekotavaksi ainoastaan oman suuren visioni pakottamista kenenkään ylle auteur positiosta käsin.

Ohjaajan työ omassa taiteellisessa opinnäytetyössäni *The Butterfly Collector* nojaa valtavasti jatkuvaan keskusteluun ja työryhmän jäsenten tapaamiseen. Koska kyseessä on opinnäytetyö ja täten jokaiselle osallistujalle palkaton on haasteena ihmisten aikataulujen yhteensovittaminen. Palkkatyöt ja aiemmin sovitut menot ja projektit menevät harjoitusten edelle. Harvalle osallistujalle projekti on myöskään ainut taiteellinen prosessi yhtäaikaaisesti. Työryhmässä on mukana myös henkilöitä, jotka opettelevat työrooliaan ensimmäistä kertaa ja tarvitsevat tukea eri tavalla, kuin jo monta projektia samassa työroo-

lissa tehnyt henkilö. Taiteellisen päämäärän lisäksi otin tietoisesti myös pedagogisen tavoitteen luoda turvallisen ja kannustavan ilmapiirin, jossa jokainen voi kasvaa omalla tontillaan ja oppia visuaalisen teatterin tekemisestä.

Kuten luvussa 2 mainitsin, omassa taiteellisessa opinnäytetyössäni *The Butterfly Collector* ohjaajan ja dramaturgin roolit sekoittuivat ja niiden rajat hämärtyivät. Ihannetilanteessa työparinani olisi ollut dramaturgi, joka olisi vain dramaturgisen työvaiheen ajan vetovastuussa ja antaisi tämän jälkeen tekstin uusien silmäparien katseltavaksi. Meyyappan työstikin *Butterflyn* dramaturgiaa dramaturgin kanssa ennen visuaalisen käsikirjoituksen luomista (Across the Arts 2015).

Toinen haaste, jonka visuaalisen teatterin ohjaajaa saattaa kohdata on ohjaajan ja skenografin roolien hämärtyminen. Jos esitys perustuu ei puhekieliselle ilmaisulle, se mitä nähdään hallitsee ja luo tarinaa. Perinteisesti puheteatterissa esityksen visuaalisuus on ollut skenografin, valosuunnittelijan ja puvustajan tehtävä. Uskon, että visuaalisen teatterin tekijän tulee perehtyä skenografiaan jollakin tasolla suunnittelipa näyttämön visuaalista ilmettä yksin, skenografin tai visuaalisen tiimin kanssa.

Kanadalainen skenografi Michael Levine kuvailee skenografian hänelle olevan yhteisten ideoiden fyysinen manifestaatio (Howard 2011, 14). Tämä kuvaus osuu mielestäni täysin myös visuaalisen teatterin tekoprosessiin ja ohjaajan näkökulmaan. Sommittelu, värioppi, harmonia ja kontrasti ovat kaikki yhtäläillä visuaalisen teatterin ohjaajan kuin skenografinkin mielessä. Nykyään skenografiaan nähdään kuuluvaksi myös usein liike ja dynaamisuus. Tsekkiläinen skenografi Josef Svoboda näkee skenografian tilan, ajan, liikkeen ja valon yhteispelinä (Howard 2011, 15). Kun tähän lisää vielä äänen ja esiintyjän, on visuaalisen teatterin ohjaajan paletti täynnä. Yksi tapa tehdä visuaalista teatteria olisikin toimia ohjaaja-skenografi työparina. Omassa taiteellisessa opinnäytetyössäni *The Butterfly Collector* minulla oli kahden henkilön lavastaja-valosuunnittelija tiimi. Tein tiivistä yhteistyötä heidän kanssaan projektin alusta loppuun ja palautteen perusteella yleisö koki visuaalisuuden yhtenäisenä ja taianomaisena. Ainakin tässä projektissa tiivis ja selkeä kommunikaatio synnyttivät halutun lopputuloksen.

3.2 Visuaalista leikkiä

”Skenografia on aina keskeneräinen, kunnes esiintyjä astuu esiintymistilaan ja on vuorovaikutuksessa yleisön kanssa.” (Howard 2001, 20.) Näyttämölle tosiaankin tarvitaan

aina toimintaa. Vaikka nykyajan visuaalisessa teatteriesityksessä ei haluttaisi yhtäkään ihmiskehoa näkyviin, tulee näyttämöllä tapahtua muutoksia ja liikettä. Taiteellisen opin-
näytetyöni *The Butterfly Collectorin* kohdalla työskentelin esiintyjien ja nukki-
en kanssa. Nuket olivat tarinan pääosassa ja esiintyjien kasvot paljastuivat yleisölle vasta esityksen
epilogissa, jolloin he manipuloivat perhosnukkeja ilman nuketushappujaan. Kohtaus ei
ollut enää merkittävästi juonellinen, mutta symboloi perhosten ja näkyvien ihmiskasvojen
kautta luonnon ja ihmisen paluuta yhteen.

Esiintyjien kanssa visuaalisuutta lähestyttäessä suosin työpajamuotoista lähestymistä-
paa. Omassa opin-
näytetyössäni aloitin harjoitukset fyysisen näyttelijäntyön, nukketeat-
terillisten elementtien ja materiaalin tutkimisen workshopeilla. Tällöin fokuksessa oli
esiintyjien yhteistyön luominen, tekniikoiden opettelu ja kertaaminen sekä esityksen
maailman luominen toiminnan tasolla. Työpajojen tarkoitus oli synnyttää ratkaisuja koh-
tauksiin ja ehdottaa eri liikekieliä ja materiaaleja, joita ohjaajana en ollut lyönyt lukkoon.
Näin myös esiintyjien oma leikkisä luovuus pääsi osaksi esityksen tekoprosessia.

Oman kokemukseni mukaan pitkä yhdenjaksoinen työpaja, on ehdottomasti hedelmälli-
sempi, kuin monta muutaman tunnin mittaista harjoitekertaa. Tällöin yhdellä lämmittelyllä
pärijätään pitkälle ja aivot saadaan todella käyntiin. Tässä metodissa on jotain samaa
kuin siinä, että päästää irti tekstistä ensimmäisenä nousseet mielikuvat. Kun ensimmäi-
set kokeilut esimerkiksi hahmoista tai nukan liikekielestä on tehty, voidaan mennä sy-
vemmälle ja todella löytää jotakin ainutlaatuista.

Oman opin-
näytetyöni *The Butterfly Collectorin* työpajavaihe aloitettiin muutamilla lyhy-
emmilla työpajoilla, joissa luotiin harjoituskauden lämmittelyrutiini. Olen itse tehnyt mu-
kaelman useammaltakin opettajalta ja ohjaajalta, kuten nukketeatteritaiteilija Gavin Glo-
verilta ja Valtteri Alaselta, opitusta ”nukketeatteritaiteilijan lämmittelystä”, jossa ideana
on omaa kehoa kuunnellen pyöritellä kaikki nivelet auki ja saada veri kiertämään ke-
hossa. Lämmittelyrutiini nostaa kehon valmiustason kohti lavallista energiaa. Lämmitte-
lyssä edetään nilkoista, polvien, lonkkien, lantion, rintakehän, käsien, ranteiden ja sor-
mien kautta pään palloniveleen. Kun työryhmä lämmittelee yhdessä, laskeudutaan arki-
tilasta harjoittelutilaan niin henkisesti kuin fyysisestikin. Luonnollisesti lämmittely myös
suojaa niveliä paremmin mahdollisilta revähdyksiltä tai rasitusvammoilta. Yhteinen läm-
mittelyrutiini loi turvallisuutta, pysyvyyttä ja ryhmähenkeä esiintyjieni keskuudessa ja
koen, että se auttoi yhteisen rytmin löytämisessä. Tämä taas edesauttoi heidän keski-
näistä lavatyöskentelyään.

Rutiinien luomisen rinnalla lyhyissä työpajoissa perehdyimme oman kehon virittämiseen haluttuun lavaenergiaan ja teimme perusharjoitteita fyysisen teatterin puolelta. Lämmitelimme koko kehoa ja selkärankaa undulaatiolla, eli aaltoliikkeellä, joka on itselleni tuttu klovnerian opinnoista. Undulaatiossa seisotaan aluksi perusasennossa polvet hieman koukussa, selkä suorana, pää pystyssä ja leuka hieman alhaalla. Kädet ovat sivuilla ja roikkuvat rennosti. Päästä voi kuvitella siiman vetävän itseä hieman ylöspäin. Sitten katse vetää pään mukaansa eteenpäin ja pää johdattaa katseen alas maahan, jolloin selkä pyöristyy ja alhaalta katseen johdolla rullataan takaisin ylös perusasentoon. Undulaatiota voi tehdä myös vastakkaiseen suuntaan, jolloin liike alkaa katseen putoamisesta ensin omaan rintakehään ja siitä maahan, jonka jälkeen katse nostaa kehon takaisin perusasentoon eteen ja ylös nojaten. Undulaatio aktivoi kehoa ja auttaa esiintyjää laskeutumaan harjoitustilaan ja omaan kehoonsa. Liike lämmittää etenkin selkärankaa.

Oman esiintyjällisen kehontilan löytäminen voi olla haastavaa, mikäli asiaan ei aikaisemmin ole perehtynyt. Kävimme tästä syystä myös Jacques Lecoqin seitsemän eri esiintymisen tasoa eli seitsemän eri lavaenergiaa, joita esiintyjä voi hyödyntää työkalunomaisesti. Energiat etenevät nollostä, täydestä liikkumattomuudesta aina seitsemänteen, joka on täyden jännittyneisyyden tila. Tekniikka havainnollistaa hienosti, miten montaa eri tilaa kehossamme voi olla, ja miten arkitila tulee erottaa lavatilasta. Kävimme läpi myös muita fyysisen teatterin perusharjoitteita kuten, eri kehonosien johtaman liikkeen tutkimista ja eri liikkeenlaatuja, kuten nopea ja hidas, raskas ja kevyt.

Perehtyminen valittuun näyttämöllistämistekniikkaan on avainasemassa sekä ensemble työskentelyssä että taiteellisessa lopputuloksessa. Tekniikan harjoittelussa leikki ja vakavuus kulkevat käsi kädessä. Tekniikoissa on tiettyjä lainalaisuuksia, jotka on tärkeää oppia ja hahmottaa. Tämän jälkeen ne voidaan rikkoa ja leikitellä niiden kanssa. Itse hyödynsin nukketeatteritaiteilija Joele Solinasin tietotaitoa ja kutsuin hänet ohjaamaan esiintyjilleni kaksi nukenkäsittelyn työpajaa. Näissä työskenneltiin niin sanotuilla harjoitusnukkeilla, ei siis esitykseen valmistetuilla nukeilla. Tämän valinnan tein siksi, että halusin esiintyjien kokeilevan mahdollisimman erilaisia liikkeitä ja manipulaation tekniikoita ennen esityksen raameihin astumista. On kenties helpompi irrotella ja kokeilla, kun ei vielä tarvitse miettiä dramaturgiaa tai juuri tiettyä nukkehahmoa.

Työpajavaiheessa fyysisen kehon tutkimisen jälkeen tärkein tavoite oli luoda kohtausaihioita. Annoin esiintyjille tehtäväksi luoda yksittäisen kohtauksen tai hetken esityksestä dramaturgiaa noudattaen tai mukaillen. Esiintyjät saivat käyttää aikaa kohtauksen suunnitteluun ja hiomiseen, jolloin itse mielelläni poistuin paikalta annettuani ohjeet kunkin

kohtauksen luomiseen. Esiintyjien yhdessä työstäessä kohtauksia, heidän roolinsa muotoutuvat orgaanisesti ja usein ratkaisut olivat toimivia, kun ne tulivat lavalta käsin eivätkä ainoastaan ohjaajan päästä. Kun kohtaus oli suunniteltu ja harjoiteltu palasin esitystilaan. Katsottuani version ehdotin muutoksia tai parannusehdotuksia. Tämän jälkeen videoin kohtauksen, jotta näistä versioista oli helpompi poimia elementtejä lopullisiin kohtauksiin. Nämä pienet esitykset kameralle ja minulle madalsivat kynnystä leikitellä itse esityksen kanssa. Lisäksi pienesitykset totuttivat esiintyjät näyttämään keskeneräistä työtään ja loivat me-henkeä esiintyjien keskuuteen.

Kokemukseni mukaan ihmisen keskittyminen usein herpaantuu kahden tai viimeistään kolmen tunnin jälkeen, joten pitkien työpajojen tauotus on todella merkittävää. Ensimmäiset pidemmät työpajat olivat viisituntisia, joiden keskikohdilla pidettiin noin neljänkymmenen minuutin ruokatauko. Suosin työpajoissa muutamaa kunnan taukoa ennemmin kuin monia lyhyitä, jolloin flow pysyi eheämpänä koko pajan ajan. Kunnan tauon jälkeen taas on merkittävää lämmitellä kunnolla ja laskeutua työskentelytilaan henkisesti ja fyysisesti.

3.3 Kokeilusta hiomiseen

Kun työpajavaihe harjoituskaudella loppuu, on aika siirtyä hiomisvaiheeseen. Ohjaajan tehtävänä on poimia työpajavaiheen elementeistä esitystä parhaiten palvelemaat ja istuttaa ne mietittyyn dramaturgiaan. Tässä kohtaa dramaturgia saattaa muuttua, jos työpajoista on noussut parempia ja toimivampia ratkaisuja juonen kannalta. On tärkeää pitää etenkin visuaalinen tiimi mukana hiomisvaiheessa, jotta lavalla näkyvät elementit kertovat samaa tarinaa kuin esiintyjät tai nuket. Prosessin kannalta parasta on, jos työpajavaiheen ja hiomisvaiheen välillä on pieni ohjauksellinen hengähdystauko. Omassa taiteellisessa opinnäytetyöprosessissani tauko työpajavaiheen ja hiomisvaiheen välillä johdettiin osittain aikataulusyistä, mutta uskon, että tauko teki koko esitykselle hyvää. Tauko antoi tilaa mm. valojen suunnittelulle, skenografian hahmottelulle, nukerakennukselle ja ohjaajantyölliselle suunnittelulle. Samoin esiintyjät saivat päästä irti pienesityksistään ja kokeiluistaan. Työpajavaiheessa myös raaimmat ja epäsovimmimmat ratkaisut usein puutoavat pois, kun niitä ehditään testata ilman tulospaineita. Koen, että työpajavaihe oli merkittävä esityksen evoluution vaihe, sillä se pääsi irti ei-hyödyttävistä ominaisuuksistaan ja löysi uusia toimivampia ratkaisuja.

Hiomisvaiheen alkaessa tulisi peruselementtien, kuten nukkien, lavasteiden ja äänien, olla koossa. Tällöin esiintyjien palatessa treenisaliin voidaan fokuksiksi ottaa ensi-ilta. Omassa opinnäytetyössäni *The Butterfly Collector* nukkenrakennus viivästyi aikataulusyistä, joten tulevaisuudessa ohjaajana panostan varmasti enemmän resursseja ennen harjoitusten alkua nukkenrakennukseen. Tällöin näistä hienoista elementeistä ehtii löytää kaikki mahdollisuudet jo työpajavaiheessa. Riittävä aika nukkenrakennukseen mahdollistaa myös villimmät kokeilut, eikä aikaraja rajoita nukkenrakentajan luovuutta samalla tavalla.

3.4 Ulkopuolinen silmä

Omalle työlleni on tärkeää, että esityksen harjoitteluvaiheessa kutsun työryhmän ulkopuolisia kollegoita katsomaan harjoituksia ja antamaan palautetta. Toki tässä on merkityksellistä miettiä, milloin, miten ja kuka. Itse kutsun harjoituksiin melkein ensi kerroista lähtien silmäpareja, jolloin esiintyjien kynnyks näyttää keskeneräistä työtä madaltui kerta kerralta. Kun harjoitteita tai ryhmätyötä joutui tekemään pienen esiintymispaineen alla, ryhmähenki kasvoi, eikä ratkaisuja ehditty miettiä liikaa. Koin, että ulkopuolisen silmän paine aktivoi esiintyjä, kunhan tilanteessa tehtiin selväksi, ettei kukaan ollut paikalla tuomitsemassa tai arvioimassa esiintyjien suoritusta, vaan havainnoimassa ja mahdollisesti ehdottamassa ratkaisuja, joita ei vielä oltu löydetty.

Kenet sitten ulkopuoliseksi silmäksi pyytää, riippuu omista taiteellisista valinnoista. Tehdessäni nukketeatteria pyysin paikalle tietenkin nukketeatteriin perehtyneitä kollegoita. Tärkeää on, että henkilö pystyy rehellisesti kertomaan mielipiteensä ja huomionsa luottamuksella. Aluksi itseni oli hyvä tukeutua henkilöihin, joilla oli annettavaa mm. tekniikoiden harjoitteluun ja tässä tapauksessa nukkenkäsittelyyn. Puhuin näiden kollegoiden kanssa harjoitusten jälkeen, niin, että muu työryhmä sai myöhemmin palautteen ohjaajan kautta. Toimivaa oli myös ottaa ulkopuoliseksi silmäksi henkilöitä, jotka eivät olleet perehtyneet esimerkiksi visuaaliseen tarinankerrontaan kommentoimaan ja kertomaan, miten he kokivat esityksen. Tästä oli hyötyä etenkin läpimenoaiheessa, kun esityksestä pystyi jo hahmottamaan kokonaisuuden.

3.5 Kohti ensi-iltaa

Ensi-illan edessä ohjaaja kohtaa hetken, jolloin, ainakin teoriassa, kaikki on sanottu ja tehty. Esiintyjät ja nuket valloittavat estradin ja esitys elää omaa elämäänsä, eikä enää tarvitse jatkuvaa hoivaa ohjaajan taholta. Esitys muuntuu ja hengittää eri suuntiin, mutta se osaa tehdä sen jo itse. Ohjatessani omaa taiteellista opinnäytetyötäni *The Butterfly Collector* hioimme esitystä toki viime hetkiin ja kaikista läpimenoista, jopa esityksistä, halusin aina antaa palautetta. Palaute auttaa oppimaan ja kasvamaan taiteilijana, joten en halunnut jättää esiintyjäni vaille palautteen saamisen kokemusta. Toki palautteen määrä ja laatu olivat aivan erilaista esitysten ja viimeisten läpimenojen kohdalla kuin aiemmin harjoituskaudella.

Visuaalista teatteriesitystä tehdessä jokaisella työryhmän jäsenellä on projektissa oma aikajansa, jolloin on kelkassa mukana. Tämä jana oli omassa tapauksessani alussa vahva ja paksu, kun ohjaajana aloitin idean ympärille työryhmän keräämisen ja suunnittelun. Jana pysyi vahvana, mutta joustavana ja kapeampana, kun taiteellinen työryhmä hyppäsi mukaan projektijunaan ja vähitellen harjoituskauden ja suunnittelutyön väli-maastossa se oheni ohenemistaan. Kun ensimmäinen läpimeno ilman keskeytyksiä saatiin tehtyä, ohjaajan janani taas oheni. Ohjaaja toimii ilmapiirin ylläpitäjänä, silminä ja peilinä, antaa palautetta ja havainnoi. Mutta esitys elää jo ilman häntä. Ohjaajana halusin olla tarkka siitä, milloin oli tarpeen tehdä ja sanoa mitäkin. Ensimmäisen läpimenon jälkeen minulla oli kuusi sivua tiukkaa palautetta, jonka lähes kaikki jaoin työryhmälleni. Kenraalin jälkeen minulla toki olisi ollut taas palautetta annettavaksi ehkä jopa määrällisesti yhtä paljon, mutta laadullisesti jo varsin erilaista. Kenraalin jälkeen oli itselleni hyödyllisempää suodattaa kaikkein akuutein palaute ja jakaa se, mutta samalla synnyttää työryhmässä itsevarmuutta ja tunnetta siitä, että asiat ovat hallinnassa. Nukenkäsittely on etenkin herkkä sille, jos nukettaja murehtii liikaa, eikä nauti tekemisestään. Siksi oli varsin olennaista rohkaista nuketusta ja sen tuomaa iloa esiintyjissäni. Olen vakuuttunut, että leikin tuntu on ehdottoman olennaista esityksen onnistumisen kannalta ja koen leikkisyyden näkyneen lopputuloksessamme.

Esiintyjät pitivät esityksen hengissä esityskauden ajan. Muun työryhmän aikajanat risteivät ja harjoituskauden keskivaiheilla olivat vahvimmillaan esimerkiksi skenografian ja valosuunnittelun osalta, mutta esimerkiksi nukenrakentaja oli eniten läsnä suunnitteluvaiheessa. Kyseinen jana-ajattelu auttoi itseäni hahmottamaan, milloin tarvitsin ohjaa-

jana eniten tukea muulta työryhmältäni ja milloin taas itse kannattelin prosessia enemmän. Kuten jokaisella esitykselläkin, myös jokaisella työvaiheella ja työryhmän jäsenen roolilla on oma elinkaarensa.

4 KUVA KERTOO ENEMMÄN KUIN TUHAT SANAA

Olen vakuuttunut, että visuaaliselle teatterille olisi enemmänkin kysyntää Suomessa. Omakin innostukseni syttyi vasta vaihtoni aikana Royal Conservatoire of Scotland yliopistossa, vaikka lähes kaikki visuaalisen teatterin muodot olivat jo osa kehittyvää ammatti-identiteettiäni. Koen tarpeelliseksi tarkastella visuaalisen teatterin kokemusta katsojan näkökulmasta, sillä teatteria tehdään aina katsottavaksi tai koettavaksi. Uskon, että visuaalinen teatteri voi parhaimmillaan olla jokaiselle katsojalle saavutettava kokemus.

Nukketeatteritaiteilija Aapo Repo kommentoi Ylen haastattelussa visuaalisen teatterin olevan universaalia teatteria, johon ei tekstiä tarvita. Hän jäsentää visuaalisen teatterin kokemisen kauneuden: ”Me tarjoamme tarinan, mutta katsoja kokee sen aina oman kokemuksensa kautta. Me emme välttämättä edes tiedä, mitä he kokevat esityksessä.” (Selin 2012.) Repon kuvaus katsojasuhteesta puhutteli itseäni ohjaajana ja koen, että ohjatessani omaa taiteellista opinnäytetyötäni *The Butterfly Collector* keskityin tarinallisiin elementteihin, jotka puhuttelivat itseäni omasta kokemusmaailmastani käsin, mutta olivat myös monenlaiselle tulkinnalle avoimia.

Ihmisillä tuntuu usein olevan suuri tarve ymmärtää esityksiä ja ikään kuin arvata oikein se, mitä taiteilija esityksellään tarkoittaa. Täytyy myöntää, että itsekin olen joskus keskittynyt omaa katsojakokemustani enemmän siihen, että arvailen mitä taiteilija mahtoikaan ajatella luodessaan teostaan. Teatterin taika kuitenkin piilee usein juuri siinä, että niin katsoja kuin taiteilijakin peilaavat esitystä omasta kokemuspohjastaan käsin, eivätkä nämä ikinä kohta. Toinen ei silti ole toista arvokkaampi, vaan kokemusten moninaisuus on rikkaus. Visuaalinen teatteri jättää mielikuvituksellemme enemmän tilaa, mutta se ei silti tee kyseisistä esityksistä välttämättä ”vaikeita”, kunhan katsojalla tai kokijalla on oikeanlaiset odotukset ja heille tarjoillaan teoksessa joitain merkkejä, joita seurata. Metaforat sisältävät aina tulkintojen monimuotoisuuden, joten esitys luultavasti avautuu joka tapauksessa kokijalleen tai katsojalleen erilaisena, kuin ohjaaja ja työryhmä sen näkevät. Omassa taiteellisessa opinnäytetyössäni perhoset symboloivat toisille toivoa, toisille herkkyyttä ja toisille kuolemaa. Nämä kaikki tulkinnat vain rikastuttivat itse esitystä ja sopivat tarinaan yhtä hyvin. Visuaalisen teatterin maailmassa ei ole oikeita vastauksia, ei edes taiteilijalla itsellään.

I think however, my work can travel given the language I use – visual language is entirely universal, we all use visual cues and gestures daily no matter what part of the world we are in – it’s a language that is understood.
(Across the Arts 2015.)

Meyyappan pohtii työnsä laajaa saavutettavuutta eri yleisöjen edessä ja vetää johtopäätöksen siihen, että hänen näyttämökielensä tulee ymmärretyksi eri yleisöille universaalien eleiden ja visuaalisten merkkien kautta. Visuaalisen teatterin tekijänä on syytä huomioida, että esimerkiksi värien symboliikka ja tietyt käsieleet saattavat vaihdella kulttuurittain, mutta uskon Meyyappan tavoin universaalien kielen olemassaoloon. On pakko olla jotain kaikille ihmisille yhteistä ja tämän etsiminen kiinnostaa itseäni visuaalisen teatterin tekemisessä.

Uskon, että visuaalisessa kerronnassa piilee koko esittävän taiteen ja teatterin ydin. Kun ihmiset metsästäjä-keräilijäaikoina istuivat yhdessä nuotion ääressä, viisaan tietäjän ottaessa eri eläinhahmoja tanssillisessa rituaalissa, oli läsnä samaa vaikuttavuutta, kuin keskiajan näyttävissä nukketeatterillisissä kuvaelmissä taivaasta ja helvetistä. Samaa taianomaisuutta katsojalle luo nykyaikana suuri hengittävä ja liikkuva nukke tai maaginen miniatyyriesitys taiteilijan omalla iholla. Visuaalinen teatteri avaa portit mielikuvituksen ja sanattoman maailmaan tavalla, johon muut teatterin genret eivät yllä. Nukketeatteritaiteilija Outi Sippola ajattelee, että teatterin ja visuaalisen teatterin ero voisi olla sama, kuin kirjallisuudessa romaanin ja runon ero. Visuaalinen teatteri voidaan nähdä teatterin rutioutena (Selin 2012.)

Visuaalisia elementtejä on hyödynnetty ja hyödynnetään etenkin uskonnollisissa tai henkeissä rituaalinomaisissa esityksissä. Tällainen esittävä taide on ollut yhtä kauan olemassa kuin kulttuuri. Visuaalinen teatteri on aina löytänyt yleisönsä ja koonnut katsojia perimmäisten kysymysten äärelle. Huolimatta siitä, missä päin maailmaa visuaalinen esitys esitetään se synnyttää yhteisen jaetun leikin ja haltioitumisen tilan taiteilijoiden ja katsojien välille. Kun eloton asia alkaakin yhtäkkiä herää ja elää kuin ihminen katsoja hyväksyy esityksen ajaksi toisenlaisen todellisuuden kuin omansa. Tällainen taide voi nyrjäyttää aivot ja synnyttää uusia oivalluksia. Visuaalisessa teatterissa kaikki on mahdollista lentämisestä kuolleen uudelleen herättämiseen. Omassa taiteellisessa opinnäytetyössäni *The Butterfly Collector* perhoset elvytettiin taikarohtojen voimalla takaisin henkiin ja lopulta ne muodostivat maailman suurimman perhosmudostelman ja kostivat surmaajalleen. Samoin päähenkilö torsoineen ja kenkineen lenteli perhosten johdattamana

päätyen esityksessä eri paikkoihin. Kaikki tapahtumat istuivat kuitenkin esityksen maailman sisäiseen logiikkaan. Kun arkijärjen ulkopuolista tapahtuu näyttämöllä visuaalisessa esityksessä on mahdollista uskoa sen todella tapahtuvan. Tässä piilee visuaalisen teatterin voima ja merkitys.

LÄHTEET

Across the Arts 2015. Across the Arts > Blog > Butterfly

<https://www.acrossthearts.co.uk/news/artsblog/feature-butterfly/>

Howard, P. 2019. *What is scenography?* Routledge.

Meyyappan, R. 2019. Haastattelu. Ramesh Meyyappan Productions. Teatteriohjaaja, esiintyjä, visuaalisen teatterin tekijä. Haastattelijana Karoliina Illi 2019

Meyyappan, R. Theatre-maker, director, actor. Viitattu 25.1.2021 <https://www.rameshmeyyappan.org/about>

Numminen, K.; Kilpi, M. & Hyrkkänen M. 2018. *Dramaturgiakirja - Kaikki järjestyy aina*. Helsinki. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

YLE Uutiset 16.11.2012. Viitattu 6.1.2021 <https://yle.fi/uutiset/3-6378170>

Haastattelukysymykset

1. How would you describe yourself as a theatre maker? What are your professional roles? (performer, director etc..)

Miten kuvailisit itseäsi teatterintekijänä? Mitkä ovat ammattiroolisi? (esiintyjä, ohjaaja jne.)

2. What is your training background? Did you have inspirational mentors or teachers?

Mikä on opiskelutaustasi? Oliko sinulla joitain inspiroivia mentoreita tai opettajia?

3. How did you get introduced to visual theatre?

Miten tutustuit visuaaliseen teatteriin?

4. Has there been a turning point in your career? What was it?

Onko urallasi ollut jokin käännekohta? Mikä se oli?

5. You work internationally so how do you think you're able to engage audiences from all around the world? What's the magic?

Toimit kansainvälisesti, joten miten yleisöt eri puolilta maailmaa kiinnostuvat työstäsi? Mikä on taikasi?

6. Do you often work with text and how do you approach it? How to make movement out of written word?

Työskenteletkö usein tekstin kanssa ja miten lähestyt sitä? Miten luot liikettä kirjoitetuista sanoista?

7. Do you know where could one study different forms of visual theatre?

Tiedätkö missä visuaalista teatteria voi opiskella?

8. What are you working on right now? Where could we see your work?

Mitä teet juuri nyt työsi saralla? Missä voimme nähdä töitäsi?

9. What would you say to an aspiring theatre maker who's interested in working in non-verbal and visual projects?

Mitä haluaisit sanoa aloittelevalle teatterintekijälle, jota kiinnostavat ei-sanallisuus ja visuaaliset projektit?