

Sanja Laaninen

KOHTI ELÄVÄ TEKSTI –TYÖTAPAA

Kuinka yhdistää esitystekstin kirjoittaminen ja sen ohjaaminen toimivaksi työtavaksi?

**Opinnäytetyö
CENTRIA AMMATTIKORKEAKOULU
Esittävän taiteen koulutusohjelma
Elokuu 2014**

TIIVISTELMÄ OPINNÄYTETYÖSTÄ

Yksikkö Kokkola-Pietarsaaren yksikkö	Aika Syyskuu 2014	Tekijä Sanja Laaninen
Koulutusohjelma Esittävä taide		
Työn nimi KOHTI ELÄVÄ TEKSTI TYÖTAPAA. Kuinka yhdistää esitystekstin kirjoittaminen ja sen ohjaaminen toimivaksi työtavaksi?		
Työn ohjaaja Hilkka Hyttinen		Sivumäärä 29
Työelämäohjaaja		
<p>Tämän opinnäytteen taiteellinen osuus oli Idiootti-teatteriesityksen –ja esitystekstin valmistuminen elävä teksti –työtavassa. Esitys ja teksti tehtiin Fjodor Dostojevskin Idiootti-romaanin pohjalta. Keskeistä ei ollut pyrkimys valmiiseen lopputulokseen, vaan prosessi, jossa esitysteksti ja esitys valmistuivat symbioosissa keskenään. Työtapa etsi muotoaan läpi prosessin ja näkyi selkeänä vasta loppumetreillä. Opinnäytteen kirjallinen osuus käsittelee työtavan keskeisiä vaiheita ja sen syntyä.</p> <p>Tämä tutkimus on fenomenologinen kokemustutkimus. Tekijä tutkii omaa työskentelyään sekä esityksen dramaturgina että ohjaajana. Kuinka yhdistää samanaikainen kirjoittaminen ja ohjaaminen omaksi työtavakseen? Mitä työtapa antaa esitykselle, tekstille ja tekijöilleen?</p> <p>Aineistona on käytetty tekijän omia päiväkirjamerkintöjä harjoituskaudelta. Prosessin työvaiheet ja tekijän omat havainnot ovat vahvana läsnä läpi tutkimuksen.</p> <p>Opinnäytetyö osoittaa, että elävä teksti –työtapa sitoo tekijänsä lähelle esityksentekoprosessia tehden siitä henkilökohtaisen. Esitys ja teksti ovat koko työryhmän omaisuutta.</p> <p>Kirjoittamisen ja ohjaamisen välille syntyy dialoginen tila, joka tekee sekä esityksestä että tekstistä elävän ja merkityksellisen.</p>		
Asiasanat elävä teksti, esitysteksti, prosessi, symbioosi, tragedia, ohjaajantyö, dialogi		

ABSTRACT

Unit Unit of Kokkola-Pietarsaari	Date September 2014	Author Sanja Laaninen
Degree programme Performing Arts		
Name of thesis TOWARD LIVING INSCRIPTION METHOD. How to connect the writing and directing of the inscription as one working method?		
Instructor Hilkka Hyttinen		Pages 29
Supervisor		
<p>The artistic part of this thesis was the making of the performance `the Idiot` and the inscription using the living inscription method. The play and the inscription was based on the novel `The Idiot` written by Fjodor Dostojevski. The main focus was not the strive towards the finished product but the process, during which the inscription and performance were prepared together in symbiosis. Throughout the process, the method was under construction and was clear only at the end. The textual part of this thesis discusses the essential steps of this process.</p> <p>This examination is a phenomenological research of experience. The author examines her own work as a dramatist and a director. How to interrelate writing and directing as one method? What does the method give to the performance, the inscription and its authors?</p> <p>The research material was the author`s rehearsal diary. The steps of the process and author`s own perceptions are clearly present throughout the research.</p> <p>The thesis demonstrates that the living inscription method bonds authors with the process thus making the process very personal. Nobody owns the play or the inscription, but it shared by the working group.</p> <p>A dialogical space is created between the directing and the writing enables the performance and the inscription to be both living and meaningful.</p>		
Key words living inscription, drama text, process, symbiosis, tragedy, director`s work, dialogy		

TIIVISTELMÄ

ABSTRACT

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	1
2 PROESSIN ESITTELY	3
<u>2.1</u> Monologiesitys klassikkoromaanin pohjalta	3
<u>2.2</u> Työtavan esittely: ohjaaminen-kirjoittaminen	5
<u>2.3</u> Elävä teksti – ohjaamisen ja kirjoittamisen symbioosi.....	6
3 ELÄVÄN KIRJOITTAMISEN VAIHEET	10
<u>3.1</u> Monologi on dialogia	11
<u>3.2</u> Tyyllilajina tragedia.....	13
<u>3.3</u> Uskollisuus kirjailijalle.....	17
<u>3.4</u> Uuden ja vanhan dramaturgian eroja	19
<u>3.5</u> Tilanteiden kirjoittamista.....	22
<u>3.6</u> Omien sanojensa rakastaminen altistaa sokeutumiselle	23
4 TYÖTAVAN TARKASTELU OHJAAJANTYÖN NÄKÖKULMASTA.....	25
5 ESITYKSEN JA TEKSTIN VÄLINEN HIERARKIA	27
6 MITEN TYÖTAPA VAIKUTTAÄ ESITYKSEN JA TEKSTIN LOPPUTULOKSEEN?	29

LÄHTEET

1 JOHDANTO

Teatteritaiteessa minua kiinnostaa eniten juuri teatteriesitysten ohjaaminen sekä erilaisten tekstien kirjoittaminen. Halusin ohjata ja kirjoittaa samanaikaisesti, joten lähdin rakentamaan työtapa, jossa molemmat työt olisivat mahdollisia.

Opinnäytetyöni taiteellinen osuus rakentuu esitystekstin kirjoittamisen ja esityksen ohjaamisen ympärille. Lähdimme yhdessä työparini kanssa työstämään teatteriesitystä klassikkoromaanin Fjodor Dostojevskin *Idiootin* pohjalta. Minä toimin sekä esitystekstin kirjoittajana että esityksen ohjaajana ja työparini, Heidi Haiko, näyttelijänä. Aloitimme romaanin luvun jälkeen harjoituskauden välittömästi, joten minulla ei ollut aikaa kirjoittaa yhtään esitystekstiä valmiiksi. Kirjoitin ja ohjasin koko prosessin ajan, ja kutsun prosessissa käytettyä työtapa nimellä elävä teksti.

Tämän tutkimuksen kannalta olennaisia termejä ovat esitysteksti, elävä teksti ja prosessi. Selvennän seuraavassa luvussa, mitä sanat tarkoittavat ja mikä niiden merkitys juuri tässä tutkimuksessa on.

Elävä teksti –työtapa on minulle luonteva tapa ohjata teatteriesitystä sekä tuottaa tekstiä. Työtapa pohjautuu dialogisuuteen, ja dialoginen lähestymistapa teatterityöskentelyssä on minulle ominaista. Työtavassa teksti ja esitys valmistuvat käyden dialogia keskenään.

Tämä on fenomenologinen tutkimus, jossa tutkin omaa työskentelyäni elävä teksti -työtavan kontekstissa. Tutkimukseni muotoutuu kysymyksiin: minkälainen prosessi syntyy kirjoittamisen ja ohjaamisen samanaikaisuudesta ja mitä tuo prosessi antaa tekstille, esitykselle ja tekijöilleen.

Kerron elävä teksti –työtavan pääperiaatteet ja käyn läpi esityksentekoprosessin. Tuon esille ne prosessin vaiheet, joiden tutkiminen ohjasi esitystekstin ja esityksen rakentumista.

2 PROSESSIN ESITTELY

Tässä luvussa avaan Idiootin tekoprosessia niin, että lukijalle muodostuisi ensimmäinen mielikuva koko prosessista.

Elävä teksti –työtapa on prosessikeskeinen työtapa. Prosessi tarkoittaa matkaa ja sen kautta muutosta. Kun ollaan prosessissa, ollaan matkalla jonnekin. Matkan määränpäättä ei tarvitse prosessissa tietää, mutta täytyy olla valmis muutokseen ja myös valmis luopumaan menneestä. Idiootin tekoprosessissa emme tienneet prosessimme määränpäättä ja toisinaan matkantekomme oli täysin päämäärätöntä ja sattumanvaraista. Prosessissa tärkeintä on matka, jonka kulkee. (Koskenniemi 2007, 47.)

Työskentelin koko prosessin ajan tiiviisti yhdessä työparini kanssa, minä kirjoittaja-ohjaajana ja Heidi Haiko näyttelijänä. Olin työskennellyt aikaisemminkin työparini kanssa, ja tunsimme ennestään toistemme toimintamalleja ja kiinnostuksen kohteita teatterityössä. Koska välillämme oli jo entuudestaan luottamuksellinen suhde ja uskoimme toistemme kykyihin teatterintekijöinä, meillä oli rohkeutta ryhtyä prosessiin, joka oli meille entuudestaan täysin vieras.

2.1 Monologiesitys klassikkoromaanin pohjalta

Esityksen lisäksi prosessissa valmistui esitysteksti. Esitysteksti poikkeaa näytelmän ja käsikirjoituksen määritelmistä. Siinä missä näytelmä on valmis, juonellinen kokonaisuus ja käsikirjoitus esityksen repliikit sisältävä pohjapiirros, esitysteksti luo tiiviimmän suhteen esityksen kanssa. Tekstin ja esityksen suhde on prosessinomainen, koska ne valmistuvat yhteistyössä ja muokkaavat toisiaan.

Näyttämölle kirjoittaminen on työtapa, jossa kirjailija-ohjaaja luo teoksensa suoraan näyttämölle niin että teksti ja näyttämötoiminta ovat tiiviissä suhteessa toisiinsa (Numminen 2010, 33). Esitystekstin kirjoittaminen on juuri näyttämölle kirjoittamista. Termi näyttämölle kirjoittaminen on toimintaa, jota kirjailija-ohjaaja tekee. Esitysteksti on tekstin nimitys. Kun kysytään, mitä tekstiä kirjoittaa, voi vastata kirjoittavansa esitystekstiä. Esitysteksti tulee mukaan harjoituksiin, se valmistuu yhdessä esityksen kanssa. Esitysteksti tuodaan pois tietokoneen ruudulta, se tulee osaksi prosessia (Numminen 2010, 34).

Dramaturgi-ohjaaja Katariina Numminen (2010, 34) vertaa suomalaista näyttämölle kirjoittamista brittiläiseen devisingiin: brittiläisessä devisingissa koko työryhmän panos on keskeinen, suomalainen näyttämölle kirjoittaminen on usein ohjaajakeskeistä, autoritääristä työtä eli ohjaaja kirjoittaa käyttäen näyttelijää hyväkseen – ei yhteistyössä näyttelijän kanssa. Idiootti-prosessi oli työryhmäkeskeinen, ja näyttelijä oli ohjaajan kanssa esityksen tekijä sen sijaan, että se olisi ollut ohjaajan väline esityksen tekemiseen.

Työskentelymme Idiootin parissa lähti siitä, että luimme Fjodor Dostojevskin Idiootti-romaanin. Lukiessani kirjoitin aktiivisesti lukupäiväkirjaa, ja heti kun sain romaanin päätökseen, aloin kirjoittaa kohtauksia, joiden pohjalta taas aloitimme ensimmäiset harjoitukset. En ollut ehtinyt sisäistää romaania aloittaessani esitystekstin kirjoittamistyön, joten kirjoitin paljon tekstiä, joka osottautui prosessin myötä turhaksi. Lopullinen esitysteksti ja esitys etsivät muotoaan koko prosessin ajan. Prosessikeskeisyys kuvastaa hyvin työskentelyämme, koska aloitimme työt ilman tietoa tulevasta. Yksi valittu suunta vei aina seuraavaan ja vähä vähältä ymmärsimme Idiootista – mistä tai kenestä se kertoo – aina lisää.

Kirjoitin dialogia, mutta koska oli vain yksi näyttelijä, oli näyttämöllinen ilmaisu monologia. Lopulliseen esitykseen jäi romaanin pohjalta seitsemän henkilöahmoa, joista näyttelijä näytteli neljää, ja yhden hän toteutti äänityöskentelynä. Kaksi muuta hahmoa olivat hattuteline ja tuoli, jotka puettiin ihmisiksi.

Idiootti-romaani on kahdeksansataa sivua pitkä, sisältää kymmeniä henkilöihahmoja ja kertoo monesta eri teemasta. Tarkoitus ei ollut kirjoittaa koko romaanin sisältöä esitystekstiksi, joten seuraavaan kysymykseen palasin jatkuvasti kirjoittaessani: mistä Idiootti minulle kertoo. Saman kysymyksen äärellä työskentelimme usein harjoitustilanteissa. Esityksemme teema alkoikin muotoutua harjoitusten aikana, kun huomasimme kaikkien esityksen henkilöihahmojen olevan jollakin tavalla kiintyneitä samaan naiseen, Nastasjaan. Esityksemme teemaksi valikoitui rakkaus.

Idiootti-romaani näyttäytyi minulle tyyllilajiltaan tragediana. Teemaksi muodostui rakkaus, ja kaikkien rakkaus Nastasjaa kohtaan sai murheellisen päätöksen. Koko tarina alkoi pyöriä traagisten ihmiskohtaloiden ympärillä, ja tragediasta tuli esityksemme kantava voima.

2.2 Työtavan esittely: ohjaaminen-kirjoittaminen

Työtapa valikoitui prosessikeskeiseksi, koska työskennellessämme, prosessi eli matka oli jatkuvasti läsnä. Tulosta syntyi prosessissa. Vaikka viimeinen vaihe prosessissamme olikin sen lopputulos ja siihen lopulta tähtäsimme, ei voi sanoa, että esitys valmistettiin lopputuloskeskeisesti. Prosessi oli pikemminkin tutkimus itsessään ja matka: onko tämänkaltaisen työskentelytapa mahdollista, saako tällä jotakin aikaiseksi – ja jos saa: mitä? Prosessikeskeisellä työskentelytavalla tarkoitan tässä tapauksessa työskentelyäni, jossa sekä ohjasin että kirjoitin koko prosessin ajan. Olennainen kysymys onkin: kuinka prosessikeskeinen työskentelytapa vaikuttaa tulevaan esitykseen ja esitystekstiin?

Aina kun työskentely eteni ja saimme tulosta aikaan, huomasin että en vain ohjannut tai kirjoittanut vaan nuo työt olivat sekoittuneet keskenään; muuttuivat yhdeksi ja samaksi. Sellaisina hetkinä ohjaamisen ja kirjoittamisen välille muodostui tiivis symbioosi, ja jos joku olisi kysynyt ohjaanko vai kirjoitanko tällä

hetkellä, en olisi osannut vastata. Edeltävän kaltaisina hetkinä prosessikeskeinen ohjaajan ja kirjoittajan symbioottinen rooli toteutui parhaiten.

Koko prosessin ajan työskentelin sekä ohjaajana että esitystekstin kirjoittajana. Lähdimme liikkeelle ilman esitystekstiä, ja tekstiä syntyi aina ensi-ilta viikkoon saakka. Voisi sanoa, että kyseisen esityksen esitysteksti oli valmis vasta ensi-illan jälkeen, sillä vielä ensi-illassakin näyttelijä improvisoi useita kohtia.

Näyttelijä oppii tekstiä vain rajoitetun määrän rajoitetussa ajassa (Haiko 2014). Esitystekstin kirjoittajana ja esityksen ohjaajana minun oli hyväksyttävä, että näyttelijä muokkasi kirjoittamaani tekstiä jatkuvasti, koska hän ei pystynyt oppimaan kaikkea ulkoa – eikä tarvinnut, koska kirjoitin myös paljon ”pois heitettävää” materiaalia. Näyttelijä joutuikin toisinaan itse tulkitsemaan jäisikö harjoituksissa oleva teksti lopulliseen esitykseen vai oliko teksti turhaa (Haiko 2014). Minä kirjoittajana rakastin lähes jokaista kirjoittamaani lausetta enkä olisi raaskinut poistaa mitään. Ohjaajana jouduinkin miettimään tekstistäni: onko tämä todella tarpeellista tarinan kokonaisuuden kannalta vai olenko vain kiintynyt tähän.

2.3 Elävä teksti – ohjaamisen ja kirjoittamisen symbioosi

Työtavan määrittäminen prosessin aikana oli jo prosessi itsessään. Tuleva työtapa ei ollut tiedossa siinä vaiheessa, kun projekti alkoi. Työtapa oli läsnä ja näkyvillä jo alusta saakka, mutta itse hahmotin ja ymmärsin kehittämämme elävä teksti -työtavan vasta viimeisillä viikoilla ennen esityksiä. Kaiken epävarmuuden ja etsimisen jälkeen aloin viimein hahmottaa, kuinka elävä teksti –työtapa toimisi parhaiten.

Usein kirjoittaja vastaa yksin tekstinsä kokonaisuudesta: henkilöhahmoista, tunnelmasta, tyylistä, juonesta. Kirjoittaja luo oman kokonaisuutensa tekstistään ja kun teksti siirtyy ohjaajalle, ohjaaja muodostaa siitä oman näkemyksensä. Ohjaaja

ei vastaa tekstin kokonaisuudesta vaan esityksen kokonaisuudesta: käytettävästä tekstistä, lavastuksesta, puvustuksesta, äänistä, musiikista, näyttelijäntyöstä. Samalla tavalla kun kirjailija toimii teoksensa luoja, myös ohjaaja toimii oman teoksensa luoja. (Sauter 2005, 26.)

Elävä teksti -työtavassa ohjaaminen ja kirjoittaminen ovat kuitenkin yhtä, ne ovat symbioosissa keskenään. Ohjaaminen on kirjoittamista ja päinvastoin. Koska harjoitustilanteet vaikuttavat niin paljon esitykseen ja tekstiin, toimii näyttelijä myös yhtäläillä esityksen luoja. Vaikka työryhmällä on omat roolinsa prosessissa – kirjoittaja-ohjaaja ja näyttelijä, harppauksia otetaan puolin ja toisin roolejen yli.

Seuraavaksi annan muutaman konkreettisen esimerkin elävä teksti -työtavasta työpäiväkirjamerkintöjeni pohjalta.

Halusin harjoitella kohtausta, jota en ollut kirjoittanut. Tiesin, kuka siinä kohtauksessa olisi ja mikä sen kohtauksen tarkoitus olisi, mutta en ollut suunnitellut, mitä siinä draamallisesti tapahtuisi. Kehittelin sopivan harjoitteen – usein ne olivat aika yksinkertaisia mutta toimivia – ja pyysin näyttelijää käymään harjoitetta läpi. Usein kävimme saman harjoitteen useaan kertaan putkeen enkä antanut juurikaan uusia ohjeita. Toisinaan havaitsin, että näyttelijä kyllästyi harjoitteeseen, piti tulosta ehkä heikkona ja alkoi ohjeideni lisäksi itse työstämään harjoitetta eteenpäin. Minulla oli usein tässä vaiheessa kynä ja paperia käsissäni ja kirjoitin ylös tärkeimmät kohdat harjoitteesta. Usein kohtaus löytyi harjoitteen pohjalta, ja tekstiäkin siihen oli jo tuotettu. (Laaninen 2013.)

Kuten päiväkirjamerkintäni osoittaa, kaikki kirjoitettu teksti esitystekstissä ei ole minun tuottamaani. Osa esitystekstistä on suoria lainauksia alkuperäisen romaanin suomentajalta, ja osa on näyttelijän harjoituksissa itsensä tuottamaa.

Samalla kun ohjasin kohtausta, huomasin lennossa kirjoittavani sinne lisää materiaalia. Silloin pidin aina kirjoitustauon ja laitoin vuorosanat paperille muistiin. Monesti kun harjoittelimme jo valmiiksi kirjoittamiani kohtauksia, joko näyttelijä huomasi tai minä huomasin, että draamallinen kaari ei kyseisessä kohtauksessa toimi. Silloin keksimme uuden ratkaisun tai uudet vuorosanat ja sillä tavalla esitystekstikin muokkautui elävässä prosessissa. (Laaninen 2013.)

Valmiiksi kirjoitettu kohta voi siis harjoitustilanteen aikana saada uuden muodon ja näkökulman. Kirjoitustyötä tapahtui yhtä lailla harjoituksissa elävässä ja muuttuvassa ympäristössä kuin kotona tietokoneenkin äärellä. Kirjoittaminen oli kuitenkin aina elävää. Harjoitusten elävä tilanne oli päällä silloinkin, kun työskentelin itsenäisesti tietokoneen äärellä.

Loin kirjoittajana oman ajatuksen kirjoittamistani materiaalista, ja usein tuota ajatusta oli työlästä muuttaa ja synnyttää uusia ensimmäisen tilalle. Vaikka ymmärsin kirjoittamani sanat aina tietyllä tavalla, yritin ohjaajana olla paljastamatta ajatuksiani. Toisinaan näyttelijä kysyi heti, mitä tarkoitin kirjoittamallani tekstillä ja mikä sen tarkoitus oli. Siinä tilanteessa paljastin jotakin omista ajatuksistani ja annoin näyttelijän vastata loppuun. Tuossa ohjaajan ja näyttelijän dialogissa oma ajatukseniikin muuttui jo toiseen suuntaan ja aloin katsella tekstiä ohjaajan silmillä. Muutos kirjoittajasta ohjaajaksi oli niin nopeaa ja yllättävää, että ohjaajana työskentelin suuren osan ajasta tyhjän päällä, ilman suunnitelmia. Elävässä kontekstissa on tärkeää luottaa dialogiin ja siihen, että uskaltaa mennä eteenpäin. Muutos ei saa pysähtyä. Koska suunniteltua tietä prosessissa ei ole, täytyy ottaa harppauksia myös vääriin suuntiin.

Näyttelijäntyön pedagogi Judith Weston (1999, 202) neuvoo ohjaajaa, joka on myös itse kirjoittanut tekstin, lähestymään ensimmäistä lukukertaa samalla tavoin kuin ohjaaja, jolle teksti on vielä vieras – avoimella, ideoivalla ja vasta-alkajan mielellä. Tekstiä kirjoittaessa sen käsittelee usein niin loppuun ja luo sille jo tietyt merkityksensä, joten on haastavaa lähestyä omaa tekstiään Westonin kuvailemalla avoimella ja uudella mielellä. Juuri tässä kohtaa avaintekijänä on dialogi näyttelijän kanssa. Ohjaaja tarvitsee keskustelukumppanin, jotta pääsee kirjoittajana luomistaan ajatuksista eteenpäin.

Ohjaus on esitystekstin sovitus ja ohjaajan tehtävä on sovittaminen. Ohjaajan täytyy löytää tekstin tarkoitus, joka ei ole sama kuin se, minkä kirjoittaja tarkoitti. Kirjoittajan sanat tulevat usein alitajunnasta ja impulsseina. Se ei ole huono asia, vaan nuo impulssiiviset sanat voivatkin olla paljon rikkaampia kuin tietoisesti harkitut sanat. Kirjoittaja ei siis ole aina paras tekstinsä tulkitsija. (Weston 1999, 202-203.) Työryhmäkeskeisessä elävä teksti –työtavassa näyttelijä auttaa

esitystekstin kirjoittajaa tulkitsemaan esitystekstiä ohjaajana. Ja tuo ohjaajan tulkinta syntyy dialogissa näyttelijän kanssa.

3 ELÄVÄN KIRJOITTAMISEN VAIHEET

Käsite elävä teksti viittaa sekä kirjoittamiseen että elävään teatteritilanteeseen ja sen tilanteen ohjaamiseen. Seuraavaksi käyn läpi kirjoittamisen vaiheita, jotka muodostuivat keskiöön prosessissa. Vaikka puhunkin kirjoittamisen eri vaiheista, siihen liittyy jatkuvasti myös ohjaajantyö.

Lukiessani Idiootti-romaanin kirjoitin aktiivisesti lukupäiväkirjaa. Kirjasin ylös juonikuvioita, mielikuvia henkilöistä, erilaisia teemoja, suoria lainauksia, mielikuvia väreistä, tyylistä ja miljööstä. Pyrin siihen, että lukupäiväkirjani antaisi hyvin rehellisen ja suoran kuvan alkuperäisestä romaanista. Myös näyttämöllisiä mielikuvia ja ideoita alkoi syntyä jo romaanin lukiessa – tuolloin sain ensivaikutelman tulevasta esityksestä. Omat näyttämölliset ideani ja mielikuvani kirjasin muistiin aina erivärisellä kynällä. Näin sain pidettyä erillään alkuperäisen tarinan ja minun dramaturgiani.

Lukupäiväkirjan pito oli erittäin tarpeellista, sillä romaanissa tapahtui niin paljon mielenkiintoisia asioita, ja suurintakaan osaa en olisi romaanin luvun jälkeen enää muistanut. Lukupäiväkirjani ansiosta minulla oli paljon materiaalia, jonka pohjalta aloin kirjoittamaan esitystekstiä. Ensin hahmottelin rakenteen, joka oli aluksi hyvin laaja ja sisälsi paljon romaanin koko tarinasta.

Romaanista minulle jäi vahvimpana mieleen sen ensimmäinen luku. Siinä esiteltiin kirjan päähenkilö, idiootti eli ruhtinas Myskin, ja luotiin hienosti tarinalle lähtötilanne, jonka jännite säilyi kirjan viimeiselle sivulle saakka. Jo heti ensimmäisestä luvusta sain myös vahvan mielikuvan tulevan esityksen tyyliä, miljööstä ja yleisestä tunnelmasta.

Koko prosessin perustana on ollut dialogisuus. Vaikka teimme monologiesitystä, väitän, että monologin ydin on dialogi. Dialogi oli näkyvillä sekä esityksenteon

vaiheissa että työryhmän dynamiikassa. Uuden tekstin luomisessa ja esityksen tekemisessä dialogi on se, joka vie prosessia eteenpäin.

Toisena tärkeänä asiana oli tyyllilajin valinta. Täytyy tietää, mistä laajasta näkökulmasta – eli tyylistä – on kyse. Vaikka prosessissa oli mahdollista kokeilla ja etsiä, täytyi olla jotkut raamit. Tyyllilajin valinta on hyvä ja selkeä raami prosessityöskentelyyn. Tyyllilaji liittyy olennaisena osana prosessin teemaan. Jos tyyllilajin lisäksi myös teema on selvillä, ei ajauduta kokeiluissa liian kauas. Tyyllilaji määrittää, miltä kantilta teemaa käsitellään. Idiootin tyyllilajiksi muodostui tragedia ja teemaksi rakkaus.

Kirjoittaessani esitystekstiä, tutkin dramaturgi Juha-Pekka Hotisen (2001) määritelmiä uuden ja vanhan dramaturgian eroista. Esitystekstin kirjoittamista helpottaa, kun vertailee omia ratkaisujaan ja tekstiään muiden kirjoittajien ja tutkijoiden määritelmiin ja ajatuksiin. En käsittele kaikkea, mitä Hotinen on määritellyt kuuluvaksi uuteen ja vanhaan dramaturgiaan vaan käsittelen niitä kohtia, jotka ohjasivat eniten omaa kirjoittamistani.

3.1 Monologi on dialogia

Idiootti oli monologiesitys, mutta puhun silti dialogista, koska dialogi on kaiken kirjoittamisen ydin, myös monologin. Vaikka kirjoittaisi henkilön yksinpuhelua tai pelkkiä havaintoja maailmasta, silloinkin käydään dialogia joko maailman tai oman itsensä kanssa. On tärkeää miettiä, kuka on vastapuolena; kuka minulle vastaa, kenen avulla muodostan seuraavan ajatukseni? Usein ajatellaan, että dialogissa on kaksi tekijää: joku vastaa jollekulle, mutta todellisuudessa tekijöitä onkin kolme: minä, sinä ja niiden väliin jäävä ajatus, jonka tehtävänä on luoda uutta suuntaa dialogille (Parviainen 2004, 15). Myös monologia kirjoittaessa dialogi tulisi ottaa huomioon, jotta tekstistä tulisi moniulotteisempi.

Ihminen käy ajattelemattaan jatkuvasti dialogia itsensä kanssa. Monologiesitystä tehdessä näyttelijän tulisi tiedostaa tuo oma sisäinen dialogi ja oppia käyttämään sitä. Idiootin harjoitusprosessissa työstimme aktiivisesti tätä näyttelijän sisäistä vuoropuhelua. Tein oman tulkintani ja harjoite-versioni Ivan Vyskočilin kehittämästä acting with the inner partner -metodista. Vyskočili on tšekkiläinen kirjailija, näyttelijä, ohjaaja ja teatteriopettaja. Harjoitteessa näyttelijä ikään kuin jakautuu useaksi minäksi – niitä voi olla lukemattomia – ja alkaa käydä sisäistä dialogia itsensä kanssa. Ei ole olemassa pää-minää vaan kaikki minät ovat tasa-arvoisia. (Komlosi 2009, 66–69.)

Harjoitteen aikana näyttelijä koki olevansa läsnä itsensä kanssa. Vaatii rohkeutta olla lavalla yksin katsottavana, kun ei voi piiloutua tekstin tai hahmon taakse. Kun näyttelijä hyväksyi tilanteensa, hän ymmärsi, että hänellä oikeastaan olikin kaikki mitä lavalla oloon tarvitsi – oma itsensä. (Haiko 2014.)

”En tiedä pääsinkö dialogiin aina. Se harjoite alkoi aina samalla tavalla, että onpas tylsää, mitä tässä pitää tehdä? Puheen kautta en päässyt dialogiin, mutta itseni kanssa olin läsnä” (Haiko, 2014).

Dialogin tärkeys koko prosessia ajatellen ilmeni myös yhteistyössäni näyttelijän kanssa. Ohjaajan ja näyttelijän välisen dialogin eteen täytyi tehdä kovasti töitä. Toimiva ja aktiivinen vuorovaikutus ei ole yksin ohjaajan vastuulla, vaan vastuu on kaikilla työryhmään kuuluvilla. Hyvä ja toimiva vuorovaikutus työryhmän sisällä edistää myös ryhmähenkeä ja positiivista ilmapiiriä, joka on erityisen tärkeää. Positiivinen ilmapiiri ylläpitää luottamuksen tunnetta harjoitustilanteissa, jolloin tekijät uskaltavat antaa kaikkensa prosessille.

Tärkeä osa ohjaajan ja näyttelijän välisessä toimivassa dialogissa on luottamus. Ohjaajan täytyy luottaa näyttelijäänsä ja prosessin etenemiseen, ja näyttelijän täytyy luottaa ohjaajaan lähes kaikessa. (Weston 1999, 24.) Idiootti-prosessissa näyttelijä joutui luottamaan minuun ohjaajana sekä näyttelijäntyöillisissä asioissa mutta myös tulevan esityksen kokonaisuudessa. Koska esitystekstiä ei ollut valmiina vaan se syntyi pikkuhiljaa ja muuttui nopeampaan kuin oli syntynyt, oli esityksen kokonaisuus epävarmaa: tulisiko tästä esitystä? Ohjaajana uskon, että näyttelijän usko horjui säännöllisesti – miksi ei olisi horjunut, koska minunkin

uskoni horjui. Vaikeimpina hetkinä, kun ajattelin että tästä ei tule mitään, minun täytyi esittää luottavaista ja tyytyväistä, koska minun epäuskoni olisi ollut näyttelijän harteilla moninkertainen. Näyttelijä on se, joka esityksen lopulta esittää.

Näyttelijän keskeisen paradoksiksiin voisi sanoa olevan riippuvuus, joka vapauttaa. Näyttelijä on lavalla esillä turvattomana, hänen täytyy luottaa ohjaajan palautteeseen työnsä laadusta. Ohjaajalle vastuu voi olla musertava, koska hän päättää tekeekö näyttelijä hyvää työtä vai ei. Ja jos näyttelijän panos ei riitä, täytyy ohjaajan uskaltaa vaatia enemmän. (Weston 1999, 24.) Jos luottamus ei ole kohdillaan ja ohjaajan ja näyttelijän välinen dialogi ei toimi, voi näyttelijä loukkaantua ohjaajan kriittisestä palautteesta. Jos luottamus toimii, näyttelijä luottaa ohjaajan mielipiteeseen ja siihen, että ohjaaja auttaa häntä toimimaan esityksen kannalta paremmin.

3.2 Tyyllilajina tragedia

Prossin aloitus niin kirjoittajan kuin ohjaajankin näkökulmasta oli haastavaa, koska alkuperäisromaanin kokonaisuus oli niin laaja. Täytyi päättää raamit, jotta prosessi saataisiin käyntiin ja etenemään oikeaan suuntaan. Tyyllilajin valitseminen esitykselle auttoi prosessin etenemistä. Vaikka prosessissa kokeiltiin ja etsittiin, tyyllilajin valinta toi esitykselle kaivatut raamit. Idiootti-romaanin näyttäytyi minulle tragediana, ja tragediasta tuli tyyllilaji myös esityksellemme. Idiootti-esitys oli tragedia rakkaudesta.

Tragedia on ollut minulle tyyllilajina tärkeä jo ennen Idiootti-prosessia, koska sen avulla teatterin tärkeimmän tarkoituksen saa tuotua selkeästi näkyville. Pidän teatterin tärkeimpänä tarkoituksena ihmisen ajattelumaailman laajentamista ja empatiakyvyn lisäämistä. Ihmisen olisi aina tärkeää pystyä asettamaan itsensä jonkun toisen asemaan ja näkemään asioita tämän toisen silmin.

Tragediassa tärkeää on opetus. En halua tehdä esitystä vain näyttääkseni murheellisia ihmiskohtaloita viihteen vuoksi. Tragedia tyyllilajina auttaa ymmärtämään paremmin ihmismieltä ja sitä, kuinka jokaisessa on sekä hyvää että pahaa. Ihmisen pahuutta täytyy pystyä ymmärtämään ennen kuin pahuuden voi kääntää hyvyudeksi. Teen teatteria juuri tuon hyvyyden lisäämisen takia.

Avaan tragedian historiaa Antiikin Kreikan ajoilta, jotta saisin vertailupintaa sille, millaiseksi itse tulkitseen tragedian.

Tragedia on peräisin Antiikin Kreikan teatterista, ja yksi tärkeimmistä tragediaa käsittelevistä kirjoista on Aristoteleen Runousoppi. Jotta Aristoteleen näkemyksiä tragediasta ja teatteritaiteesta voisi paremmin ymmärtää, avaan hieman hänen opettajansa, Platonin, näkemystä taiteesta. Platon suhtautui taiteeseen ja erityisesti taiteilijoihin halveksivaan sävyyn. 370-luvulla eKr. kirjoitetussa Valtion kymmenennessä kirjassa Platon antoi esimerkin taiteen tarpeellisuudesta. Hänen mukaansa Jumala antaa ”todellisen sängyn”, puuseppä tekee ”yksittäisen sängyn” ja taiteilija tekee ainoastaan jäljitelmän sängystä. (McLeish 2000, 12.) Antamalla nykyaikaisemman esimerkin Platonin ajattelutavasta, voisi ajatella vaikka television lääkärisarjoja. Lääkäriä hyvin esittävä näyttelijä antaa kuvan jopa erittäin lahjakkaasta lääkäristä, mutta jos televisiosarjan katsoja sairastuu, hän pyytää apua oikealta lääkäriltä.

Tragedia voi muodostaa juonellisen kokonaisuuden, jossa on alku, keskikohta ja loppu. Tai sitten tragedia voi olla sarja kohtauksia, joissa teema pysyy samana ja näin ollen vie tarinaa eteenpäin. Tragediassa seurataan henkilöitä, joita odottaa murheellinen loppu. Tragediassa tärkeimmässä osassa on ihminen, ja se, kuinka tuo ihminen toimii tietyissä olosuhteissa. (McLeish 2000, 19.)

Idiootti-esityksessä ei seurata vain yhden päähenkilön tragediaa vaan kaikilla esityksen henkilöillä on oma tragediansa. Lopputulos onkin tragedioiden kirjo. Oikeastaan Idiootti-esityksessä ei edes ole päähenkilöä. Ja jos päähenkilö pitäisi välttämättä valita, se voisi olla Nastasja yhtä hyvin kuin ruhtinaskin, joka on esityksen nimikkohenkilö eli idiootti. Esitys kuitenkin alkaa ruhtinaan saapumisella

Pietariin, joten katsojan on helppo lähteä seuraamaan tarinaa ruhtinaan silmin, mutta kun Nastasja saapuu näyttämölle, hänestäkin tulee päähenkilö.

Tragedia ei ole ainoa tyyllilaji Idiootti-esityksessä. Esitys sisältää tragedian lisäksi tyyllilajeista ainakin komediaa – jopa *commedia dell'arte* -tyylisiä henkilöitä, draamaa ja ripauksen kauhua. On tärkeää valita yksi päätyylilaji, jota saa entisestään vahvistettua ja nostettua lisäämällä sekaan muitakin tyyllilajeja – tietenkin hillitysti, jottei lopputulos olisi sekamelska. Eri tyyllilajeja yhdistelemällä kirjoittaja voi saada tarinan keskiöstä moniulotteisemman, ja myös intoa kirjoittamiseen on näin helpompi ylläpitää, kun kirjoittaja ei jää vain yhden mahdollisuuden varaan (Parviainen 2004, 29).

Tragediaan kuuluu olennaisena osana hamartia, joka tarkoittaa erehdystä. Juuri tuo hamartia on syynä siihen, että tarina saa traagisen päätöksen. Vertaan Aristoteleen määrittämää hamartiaa siihen, millaiseksi itse tulkitseen hamartian.

Hamartia eli erehdys voidaan ajatella esimerkiksi kiveen kompastumisena, väärän sanan lipsauttamisena tai väärinymmärryksenä. Henkilön hamartiaan liittyy merkittävänä osana vallitsevat olosuhteet. Antiikin kreikkalaisten ja heidän ajatteluaan värittävän olympolaisen uskonnon mukaan tasapaino ja harmonia ovat olemassa kaiken kattavana universaalisenä tilana. Tuota tasapainon ja harmonian tilaa voidaan verrata täydellisyyteen ja kautta aikojen, myös ihmiset pyrkivät täydellisyyteen. Tuohon täydelliseen tilaan liittyy yksilön hyvinvointi suhteessa perheeseen ja valtioon. Näiden kolmen voidaan ajatella muodostavan verkoston, ja jos verkkoon tulee repeämä, niin tarve sen korjaamiseen on kreikkalaisen draaman keskeinen aihe. Hamartia pitää aina ymmärtää tässä verkon repeytymisen valossa. (McLeish 2000, 38.)

Koska katsoja pystyy jo aikaisessa vaiheessa arvaamaan Idiootin henkilöiden murheelliset kohtalot, hamartia on tragediassa erityisen tärkeää – jotta kaikki ei olisi itsestäänselvää. Hamartiaan liittyy kaksi tärkeää kysymystä, jotka ovat tragediassa merkitykselliset: miksi hamartia tapahtui ja mitä henkilöiden olisi voinut tehdä toisin välttääkseen traagisen kohtalon. Tragedian traaginen loppu ei useinkaan ole yllätys katsojalle, eikä sen ole tarkoitus ollakaan.

Vaikka tarinan tietäisi jo teatteriin tullessaan päättyvät traagisesti, se ei silti pilaa tarinan jännityksellisyyttä. Katsoja haluaa tietää, miksi tragedia tapahtuu.

Entä mikä on teatterin todellinen tarkoitus – näyttää sokealle vai parantaa sokea? Tragediassa on erityisen tärkeää katsojan kannalta pystyä asettumaan henkilöhahmon asemaan. Katsojakokemus voi olla opettavainen tai terapeutin. Terapeutillisella katsojakokemuksella tarkoitan jonkinasteista puhdistautumista, mikä voi tapahtua, jos katsoja esimerkiksi kokee vahvana jonkin kielletyn tai tukahdetun tunteen. Opettavaisella kokemuksella taas tarkoitan sitä, että jokin muuttuu katsojassa; hänen käsitykseensä ihmisestä tulee uutta ymmärrystä ja ajattelutapa laajenee.

Teatteriesityksillä on iso rooli ihmisten empatiakyvyn tukemisessa ja vahvistamisessa. Teatteriesitystä seurattaessa katsoja pääsee näkemään läheltä erilaisia ihmiskohtaloita ja elämään sitä hetkeä niiden kohtaloiden kanssa. Tämä ei välttämättä ole mahdollista oikeassa arkimaailmassa.

Runousopin mukaan esitysten tekemistä ei voi verrata mihinkään opettavaan tai terapivoivaan työhön kuten opettajantyöhön, jossa pyritään näkemysten laajentamiseen ja uuden oppimiseen. (McLeish 2000, 15.) Tämänkaltaisessa ajattelussa aliarvioidaan teatterin tarkoitus. Jos teatterin tarkoituksena olisi vain näyttää henkilön hamartia ja viedä esitys traagiseen päätökseensä ilman, että halutaan minkään muuttuvan, esitys jää tarkoituksettomaksi. Väitän, että teatterin tarkoituksena on juurikin tuo mahdollinen muutos katsojassa, ja tyylilajina tragedia ja henkilöhahmon hamartia edesauttavat katsojaa muuttumaan.

Aristoteleen määrittelemää hamartiaa voidaan verrata sattumaan. Jos Aristoteles olisi käyttänyt hamartiaa viittaamaan moraalivirheeseen, se olisi tehnyt tyhjäksi hänen näkemyksensä, jonka mukaan näytelmän sankareiden pitäisi olla moraalisesti hyviä (McLeish 2000, 39).

Itse en sulje moraalivirhettä hamartiassa pois. Hamartia voi olla myös moraalivirhe ilman, että henkilöhahmo, jolle hamartia sattui, olisi moraalisesti paha. Tärkeää on

saada tragedian henkilöhaamot mahdollisimman todellisiksi, jotta niihin olisi helpompi samaistua. Eikä voida ajatella, että ihminen olisi aina moraalisesti hyvä.

3.3 Uskollisuus kirjailijalle

Aluksi pyrin olemaan liiankin uskollinen Dostojevskin kirjoittamalle tarinalle. Pelkäsin antavani väärän kuvan, valehtelevani. Ajattelin, että voidakseni markkinoida esitystä Dostojevskin Idioottina, minun myös täytyisi pitää esitysteksti sellaisena kuin kirjassa. Uskollisuus kahlitsi minut täysin kirjoittajana sekä myös sekoitti minun ajatuksiani ohjaajana. En ollut varma, miten paljon voisin muokata alkuperäistä tekstiä ja tarinaa. Voinko tehdä Nastasjan kasvatti-isästä Totskista ottotyttärensä hyväksikäyttäjän? Voinko tappaa kenraalin ja tehdä Jelizavetasta pelastusrengasta hapuilevan yksinhuoltajan?

Mietin rooliani kirjoittajana. Mitä minulla on lupa tehdä, kun dramatisoin klassikkoromaanin teatterin lavalle? Onko työni olla kääntäjänä niin kuin englanninkielinen kirja käännetään suomeksi – minä käänän suomenkielisen teoksen näyttämökielelle, vai saanko minä osan vastuusta kirjailijana, vaikka vain dramatisoinkin jonkun muun valmiiksi kirjoittamaa teosta? Koko prosessin ajan pohdin paljon rooliani esitystekstin kirjoittajana. Olin epävarma roolistani ja tehtävästäni, ja se varmasti näkyi työni jäljessä. Kirjoitin paljon turhaa, pois heitettävää materiaalia, koska en tiennyt, mitä minun tulisi kirjoittaa.

Yrittäessäni referoida alkuperäisromaanin, eksyin romaanin teemoihin ja juonikuvioihin. Romaanissa oli minulle liian paljon materiaalia ja teksti, jota sen pohjalta tuotin, oli kaaosta. Olin ajautunut pahimpaan umpikujaan, olin tien päässä, joka ei valitettavasti päättynytkään, vaan minun tuli valita oikea tie tuhansista tienhaaroista. Yhtäkkiä en enää ymmärtänyt romaanista mitään, ja tuo hetki muutti työskentelyni kirjoittajana. Minun täytyi aloittaa alusta. Silloin ymmärsin saman, minkä näyttelijäni oli ymmärtänyt soveltamassani acting with the inner partner -harjoitteessa; hänellä ei ollut mitään, mutta silti hänellä oli kaikki.

Minullakaan ei tuon umpikujan päässä ollut mitään, mutta juuri sen takia minulla oli kaikki. Aloin ymmärtää rooliani esitystekstin kirjoittajana. Roomanista tuli minulle kaukainen, ja aloin luomaan omaa esitysmaailmaani romaanin maailman päälle.

Kun kirjoittaa esitystekstiä valmiin romaanin pohjalta, on haastavaa irtaantua romaanin maailmasta ja luoda oma esitysmaailmansa. Irtaantuminen alkuperäisestä romaanista on tärkeää, jotta ei jäisi vain teoksen kääntäjäksi vaan löytäisi kirjailijan myös omasta itsestään. Tarkoitus ei ole kääntää alkuperäisromaanin näyttämökielelle vaan tuoda näyttämölle oma tulkintansa romaanista. Esitystekstin kirjoittajan tulkinnan täytyy olla eri kuin alkuperäiskirjailijan tulkinta, jotta esitystekstin kirjoittaja pääsisi yli romaanin referoimisesta.

Alkuperäisromaanista irtaantumiseen auttoi myös se, kun luovutus-ajatuksissani menin googleen, ja kirjoitin hakusanaksi Dostojevskin Idiootti. Se oli epäonnistumisen huipentuma. Luin useat eri juonikuviot ja lukupäiväkirjat, yritin päästä jyvälle, mistä klassikosta todella on kyse, mutta huomasin ajattelevani eri tavalla kuin internetin tuomat vastaukset.

Olin ymmärtänyt käsitteen valehtelu väärin. Oman tulkinnan tekeminen ei ole valehtelua. Esimerkiksi romaanin nimikkohenkilön idiootin eli ruhtinaan voi tulkita monella eri tavalla. Ensinnäkin nimitys idiootti kertoo jo itsessään paljon. Hän on sairas mies ja lisäksi melko naiivi, jonka takia häntä pidetään lapsena, jopa vähä-älyisenä ja idioottina. Kirja kuitenkin paljastaa idiootin älylliset lahjat, ja usein hän kykenee ajattelemaan paljon rationaalisemmin kuin kukaan muu kirjan henkilöistä. Oikeastaan kirja leimaa kaikki muut henkilöahmot, paitsi ruhtinaan, jollakin tavoin idiooteiksi. Oman tulkintansa voi tehdä myös Nastasjan ja tämän kasvatti-isän, Totskin, suhteesta. Kirjassa annettiin toisinaan ymmärtää Totskin seksuaalisesti hyväksikäyttäneen Nastasjaa, mutta mitään ei sanottu suoraan. Se oli minun oma tulkintani, että Totski hyväksikäytti Nastasjaa seksuaalisesti.

3.4 Uuden ja vanhan dramaturgian eroja

Esitystekstiä kirjoittaessani mietin, minkälaisia dramaturgisia valintoja teen. Kirjoittaessani pohdin neljää seuraavaa dramaturgisesti merkittävää kysymystä: onko tarina johdonmukainen vai koostuuko se yksittäisistä palasista, väitänkö vai näytänkö, kuinka monta ääntä yksinpuhujalla voi olla, kuinka lopettaa kokonaisuus.

Juha-Pekka Hotinen (2001) on tehnyt kaavion vanhan ja uuden dramaturgian eroista, jota käytin mallina dramaturgisissa valinnoissani. Valinnoissani sovelsin sekä vanhan että uuden dramaturgian malleja.

Vanhan- ja uuden dramaturgian jaottelun on tarkoitus olla suuntaa antava ja usein näytelmät sisältävät sekä uutta- että vanhaa dramaturgiaa. Kahtiajako ei myöskään väitä, että vanha tarkoittaisi vanhentunutta ja uusi olisi jotenkin parempaa. Jäsennyksen tarkoituksena on hahmottaa dramaturgiassa tapahtunutta muutosta, jossa vanhan dramaturgian rinnalle on noussut uudenlaisia ajattelutapoja. (Hotinen 2001, 216.)

Vanha dramaturgia koostuu tarinasta, kun uusi dramaturgia voi koostua fragmentista tai fragmenteista eli yhdestä palasesta tai useista. Kun vanhassa edetään johdonmukaisesti tarinaa seuraten, uusi voi muistuttaa palapeliä, jonka katsoja tulkitsee tavallaan. (Hotinen 2001, 217.) Idiootti-romaanin on pituudeltaan yli kahdeksansataa sivua, joten sen juonta kokonaisuudessaan en pysty kirjoittamaan – eikä se olisi edes merkityksellistä. Esitystekstini koostuu romaanin fragmenteista, joista dramatisoin esitystekstin. Tarinan eteneminen esityksessä ei välttämättä ole katsojalle johdonmukaista, ainakaan jos Idiootti-tarina ei ole ennestään tuttu. Esityksen kohtauksia yhdistää rakkausteema eikä siinä ole selkeästi etenevää tarinaa.

Itselleni tarinan kertominen on hyvin tärkeää, ja Idiootissa tunsin epäonnistuneeni kokonaisen ja ehyen tarinan kertomisessa. Valitsin fragmentaarisen kerrontatavan, koska en itse pystynyt luomaan selkeää ja syvällistä tarinaa romaanin pohjalta.

Luulen, että jos kertoo liikaa, ei tarinaan pääse niin syväälle, jotta se voisi koskettaa. Toisaalta jollekin voi riittää yksi sekunti koskettamaan; yksi sana voi riittää ja kuinka sen sanoo, vaikka muuten tarinaan ei pääsisi sisälle.

Vastuu tarinan kertomisesta on ohjaajalla, ja se tarkoittaa rakenteen löytymistä. Ohjaajan rakentama tarina, oli se sitten ehyt tarinallinen kokonaisuus tai fragmentti-palapeli, voi olla täysin eri kuin miten katsojat esityksen kokevat. Tarinan voi rakentaa myös niin, että siinä annetaan ehdotuksia erilaisille mahdollisille tarinoille, ja jokainen katsoja kokee esityksen omalla tavallaan – jollekin se oli tarina traagisesta rakkaudesta, toiselle kyse oli petollisesta vallankäytöstä. Ajan takaa ajatusta, että jos katsoja määrittää tarinan, voi teema tarkoittaa samaa kuin tarina. (Weston 1999, 26.)

Väite tai sanoma kuuluu vanhaan dramaturgiaan, kun taas uuteen dramaturgiaan kuuluu tulkinta tai kokemus (Hotinen 2001, 217). Kirjoittaessa tai ohjatessa on vaikeaa olla väittämättä mitään. Sanoilla ja teoilla väittää jatkuvasti jotakin, joten on tärkeää huomioida, että sanoessa jotakin, olemassa on aina toinen puoli, jota ei pidä sulkea pois näkyvistä. Kuten brechttiläiseen teatteriinkin kuuluu: se mitä tekee tuo näkyväksi myös sen, mitä ei tee. En siis tarkoituksellisesti väitä mitään vaan pidän tärkeämpänä omaa tulkintaani. Tulkitsen asian omilla kokemuksillani, ja katsojalle tai lukijalle jää myös mahdollisuus omiin tulkintoihinsa. Esityksen vastaanottaja antaa kokemalleen merkityksiä (Hotinen 2001, 219).

Väitettä tai sanomaa ei siis voida poistaa uudestakaan dramaturgiasta, koska jatkuvasti väitetään jotakin. Jotta väite sanana ei kuitenkaan menettäisi merkitystään, pyrin määrittelemään sen teatterillisen merkityksen uudelleen. Henkilökohtaiset mielipiteet sekoitetaan usein väitteiksi, joita ne eivät ole. Mielipiteitä kuulee ja niitä voi lukea joka puolelta. Ne ovat yksittäisiä, ohimeneviä hetkiä. Mutta kun teatterissa väitetään jotakin, kaikki luotu toiminta ja koko tarina rakentuvat tuon väittämän ympärille. Väite on huolellisesti harkittu ja tarina johdattelee kohti tuota väitettä. Sitä halutaan tuoda eri tavoilla esille ja halutaan, että se ymmärretään ja mahdollisesti se koskettaa tai opettaa.

Vanhan mallin mukainen näytelmä on dialoginen, kun uusi dramaturgia voi olla polyloginen. Polylogin käsitettä voidaan käyttää kahdessa eri tarkoituksessa. Ensimmäisessä polylogi on usean henkilön välinen vuoropuhelu eli ei vain monologi tai dialogi (vrt. Pfister 1991, 141). Toisessa tarkoituksessa polylogi tarkoittaa monologin muotoon kirjoitettua tekstiä, jonka sisällä erottuu monta puhuvaa subjektia. Polylogi tuokin esille uudenlaisen tavan ajatella draamallista puhetta, ja lisäksi subjekti itsessään voi hajota useiksi osiksi. (Hotinen 2001, 217, 219.)

Dialogin ja monologin suhdetta ja symbioosia pohdin jo aikaisemmin, mutta en vinyt ajatusta vielä loppuun saakka. Tulin siihen johtopäätökseen, että myös monologi on parhaimmillaan dialogia, mutta en vielä ratkaissut, mitä se silloin itseasiassa on, kun teksti ei olekaan yksinkertaisesti joko monologia tai dialogia. Hotinen (2001, 217, 219) määrittää usean subjektin välisen dialogin polylogiksi, ja tuo määrite kuvaa hyvin myös Idiootissa käytettyä dialogia varsinkin silloin, kun näyttelijä kävi dialogia sisäisten ääniensä kanssa soveltamassani acting with the inner partner -harjoitteessa.

Sanapääte -logi tarkoittaa sanana jonkin tieteen tai opin harjoittajaa, ja -logia tarkoittaa taas jotakin oppia tai tiedettä. Poly- sanan alussa tarkoittaa useaa tai monta. (Alhoniemi 1997, 48, 64.) Sanamerkityksineen polylogi tarkoittaa siis monitaitajaa.

Vanhan dramaturgian mukainen näytelmä on valmis, kun taas uudessa dramaturgiassa näytelmä voi jäädä tarkoituksella keskeneräiseksi (Hotinen 2001, 217). Jokainen katsoja tulkitsee näkemänsä eri tavalla, mutta valmis teksti sulkee enemmän pois kuin antaa. Kun tekstiin jätetään aukkoja, jotka lukija, ohjaaja tai katsoja saavat itse ratkaista, se tekee näytelmästä monisanaisemman.

3.5 Tilanteiden kirjoittamista

Näytelmän kirjoittaminen ei lähde yksityiskohdista tai tietyistä tapahtuneista asioista konkreettisesti. Jos kuulen bussissa keskustelun, jonka pohjalta minulla syntyy halu lähteä kirjoittamaan näytelmää, en kirjoita juuri tuota keskustelua, vaan tärkeintä on tilanne, joka synnytti juuri kyseisen dialogin asiasisältöineen. Jos mielessäni on näky vanhasta naisesta, jonka näin kadulla katselevan kohti taivasta auringonsäde kasvoillaan, en siirrä varsinaisesti tuota naista ja toimintoa esitystekstiini vaan vallitsevan tilanteen. Minä määritän tilanteen omilla kokemuksillani: ketkä kohtasivat, miksi, miten se vaikutti ja mihin? Teatteria katsoessa havainnoidaan juuri näitä tilanteita, jotka elämässä muuten jäävät ehkä näkymättömiksi tai niitä ei ehditä tuntea (Järvikallas 2012, 74). Teatterillinen tilanne kuuluu vanhaan dramaturgiaan.

Kun kirjoittaa esitystekstiä romaanin pohjalta, tulee katsoa romaanin kerronnallisia tapahtumia tilanteina. Näin välttää alkuperäisteoksen referoimisen ja suoran kopioimisen. Kirjoittajana tilanteisiin keskittyminen on apuna myös ohjaajantyössä elävä teksti -työtavassa. Kun ohjaajalla on tilanne valmiina, siihen on hedelmällistä lähteä keräämään materiaalia erilaisilla harjoitteilla, joita näyttelijä ohjaajan avustuksella toteuttaa. Varsinaiset vuorosanat kohtaukseen voidaan kirjoittaa valmiiksi vasta sen jälkeen, kun kohtauksen tilannetta on ensin yhdessä näyttelijän kanssa harjoiteltu. Ja vaikka vuorosanat olisi kirjoitettu jo valmiiksi ennen harjoituksia, kirjoitetut sanat voivat silti vielä muuttua harjoituksissa.

Toisinaan työskentelyni oli romaanin referoimista täysin sattumanvaraisista kohdista, ja sen takia kirjoitin paljon turhaa, käyttökelvotonta materiaalia. Romaanin referoimista tapahtui pääsääntöisesti silloin, kun panikoin tekstin valmistumisen suhteen. Ajattelin, ettemme voi kunnolla harjoitella, jos teksti ei ole kokonaisuudessaan valmis ja muuttumaton. Niinä hetkinä, kun ymmärsin paremmin elävä teksti -työtapaa ja uskalsin luottaa työtavan toimivuuteen, osasin työskennellä tilanteiden kirjoittamisen kanssa. Jo romaania lukiessani, ennen varsinaista esitystekstin kirjoittamisprosessia, kirjoitin romaanin tilanteita muistiin. Annoin tilanteen jäädä alitajuntaani ja aloin kerätä kokemuksia; otin vaikutteita

itsestäni, näyttelijästä, harjoituksista ja muusta maailmasta. Sitten aloin kirjoittaa tilanteesta kohtausta. Kohtaus saattoi pysyä hyvin samanlaisena kuin romaanissa jopa suomentajan kirjoittamia sanoja myöten tai sitten muutin henkilöt, toiminnan ja vuorosanat täysin – ainut, mikä ei muuttunut, oli tilanne. Jos täytyy valita tilanteen ja hyvän lauseen välillä niin lauseesta luovutaan (Viljanen 2012, 196).

Teatterillisessä tapahtumassa on hyvin paljon samaa tilanne-ajattelun kanssa, kun painotetaan meneillään olevan hetken tunnelmaa. Tapahtuma pitää sisällään tapahtumahetkellä läsnä olevien katsojien reaktiot, eli tapahtuma ei siis ole ikinä sama ja pysyvä vaan joka kerta erilainen (Sauter 2005, 26). Teatterillinen tilanne on se, josta lähdetään liikkeelle ja jota työstetään. Teatterillinen tapahtuma taas on täysin sidoksissa aikaan ja paikkaan. Kohtauksen tapahtuma on harjoitustilanteessa erilainen kuin esityksen ensi-illassa, ja seuraavassa esityksessä tapahtuma on taas erilainen kuin ensi-illassa. Tapahtuma muuttuu, tilanne pysyy.

3.6 Omien sanojensa rakastaminen altistaa sokeutumiselle

Kun omasta tekstistään alkaa pitää, tapahtuu esivaihe sokeutumiselle. Tuolloin näkee vielä erilaisia vaihtoehtoja ja osaa katsoa kriittisesti työstään: on kova halu kirjoittaa lisää, saa paljon tekstiä aikaiseksi nopeassa ajassa, kirjoittamisesta nauttii. Kun tekstiään alkaa rakastaa, tapahtuu sokeutuminen. Silloin on tärkeää, mutta myös kirjoittajaa haavoittavaa saada palautetta työstään. Palautteen saaminen voi olla musertavaa, koska kirjoittaja menee helposti luomiensa henkilöhahmojen ihon alle. Hän voi puhua heistä kuin he olisivat oikeita ihmisiä. Kirjoittaja luovuttaa noille hahmoille samalla osan itsestään. (Rasila 2012, 236.)

Tuo oman tekstinsä rakastaminen altistaa juurikin sokeutumiselle. Sokeutuminen tarkoittaa sitä, ettei osaa enää tutkia tekstiään kriittisesti. Joku satunnainen lause voi tulla tärkeäksi kirjoittajalle, ja tekstiään alkaakin tarkastella vain satunnaisten

lauseiden kautta, vaikka tärkeintä olisi hahmottaa kokonaisuus. Tekstistä voi tulla kirjoittajalle hyvin henkilökohtainen.

Idiootin tekoprosessissa loin kirjoittajana jo aikaisemmassa vaiheessa suhteen esitysmailmaan ja sen henkilöihin kuin näyttelijä. Olin kiintynyt noihin hahmoihin jo siinä vaiheessa, kun annoin kirjoitetun kohtauksen näyttelijälle ennen harjoituksia. Kuitenkin esityksen ohjaajana harjoitustilanteessa taas yritin pitää itseni ulkopuolisena hahmoista ja auttaa näyttelijää luomaan suhteensa noihin henkilöihahmoihin itse ja tekemään niistä näyttelijänsä omia.

On ylipäättänsä hankalaa kertoa kenellekään, että on tunnesitein niin vahvasti kiinni omakirjoittamassaan fiktiivisessä maailmassa. Kirjoittaja luovuttaa esitystekstin henkilöihahmoille aina jotakin itsestään: luonteenpiirteitä, omia salaisia ajatuksia. Elävä teksti –työtavassa kirjoittajan ja näyttelijän välinen dialogi esitystekstin laadusta on aktiivista, koska näyttelijäkin osallistuu kirjoittamiseen. Kun näyttelijä kommentoi jonkun esityksen henkilöihahmon ajatuksen olevan typerä, hän samalla tietämättään kommentoi kirjoittajan itsensä ajatuksia typeriksi.

Jos kirjoittaja on myös ohjaaja, tämän ei kuulu paljastaa tuota syntynyttä tunnesidettä esitystekstiin näyttelijälle. Näyttelijän kuuluu luoda suhteensa henkilöihahmoon niin, ettei hänen tarvitse kilpailla ohjaajan kanssa siitä, kummalle henkilöihahmo kuuluu enemmän.

4 TYÖTAVAN TARKASTELU OHJAAJANTYÖN NÄKÖKULMASTA

Ohjaajan täytyy tuntea myös näyttelijäntyön taitoa, jotta tämä voi auttaa ja opastaa näyttelijää parhaiten. Kun ohjaaja omasta kokemuksestaan tietää, kuinka näyttelijä ymmärtää erilaisia ohjeita ja kuinka ne näyttelijään vaikuttavat, se helpottaa sekä ohjaajan- että näyttelijäntyötä. Ja silloin näyttelijä voi luottaa ohjaajaan. Ohjaaja on esityksen katsoja ja näyttelijä katsottavana oleva. Jo nimityksestä ohjaaja kuvastuu ohjaajan toinen tärkeä tehtävä, joka liittyy olennaisesti katsomiseen eli ohjaaminen. (Weston 1999, 24.)

Seuraavaksi pohdin elävä teksti -työtappaa ohjaajantyön näkökulmasta. Vaikka ohjaajantyö onkin kuulunut merkittävästi kirjoittamisen vaiheisiin, sitä on silti tärkeää katsella sen omasta näkökulmasta, jotta elävä teksti -työtappaa voisi hahmottaa paremmin. Haastavinta ohjaajantyössä Idiootti-projektissa oli sopivan ohjaustavan löytäminen. Koska kirjoitettua esitystekstiä ei vielä ollut enkä muutenkaan vielä tiennyt, mitä olisi tarkoitus tehdä, ohjaajana olin toisinaan umpikujassa. Aluksi, kun en vielä hahmottanut elävä teksti -työtappaa, ajattelin, että voisin aloittaa todellisen ohjaajantyön vasta, kun olisi jotakin tekstiä, jota ohjata valmiiksi kohtauksiksi. Tuonkaltainen ajattelu vei minua pois päin elävä teksti -työtavan kontekstista.

Tärkeintä elävä teksti -työtavassa on hyväksyä se, ettei sellaista valmista tekstiä ole, johon voisi turvautua ohjaustilanteissa. Täytyy hyväksyä, että teksti voi missä kohtaa prosessia vain kääntyä pääläelleen. Idiootti-prosessissa annoin näyttelijälle liian aikaisessa vaiheessa tekstiä opeteltavaksi, ja harjoittelimme liikaa kohtauksia, joiden oletimme säilyvän. Koska keskityin prosessin alussa liikaa valmiiden kohtausten kirjoittamiseen, jotka eivät kuitenkaan ikinä valmistuneet ja useimmat jopa poistettiin, hukkasimme paljon aikaa. Ja hukatun ajan lisäksi sain ohjaajana näyttelijän pään pyörälle esityksen kokonaisuudesta. Tuotin aina yksittäisiä ”valmiita” kohtauksia sen sijaan, että olisin ohjaajana keskittynyt yhdessä näyttelijän kanssa esityksen rakenteen luomiseen. Prosessin alkuvaiheessa

minulta puuttui ohjaajana tieto ja rohkeus. Eli en tiennyt, mitä minun ohjaajana olisi pitänyt prosessissa tehdä ja en uskonut kykyyni selvityä tyhjänpäällä.

Erottelin aluksi selvästi työtehtäväni kirjoittajana ja ohjaajana. Tuotin itsenäisesti tekstiä, jonka toin mukanani harjoituksiin, ja ohjaajana aloin ohjaamaan juuri kirjoittamaani tekstiä. Weston (1999, 202) neuvoo ohjaajaa lähestymään itse kirjoittamaansa tekstiä uusin silmin, uteliaana ja täysin siitä tietämättömänä niin kuin ohjaaja lukiessaan ensimmäistä kertaa tuntemattoman näytelmän. Weston ei varmaan tarkoittanut, että ohjaaja illalla kirjoittaa tekstin ja jo seuraavana aamuna harjoituksissa tulkitsee tekstiään uusin silmin. En osannut toimia ensin kirjoittajan roolissa ja sitten yhtäkkiä vaihtaa roolini ohjaajaksi.

Harjoituskauden edetessä kuitenkin huomasin, että liika roolejen erottelu vain hankaloitti työtäni. Huomasin, että minun oli turha kirjoittaa esitystekstiä yksin kotonani, kun teksti usein osoittautui harjoitustilanteessa huonoksi eikä näyttelijä ymmärtänyt sitä. Koska mitään valmista materiaalia ei vielä ollut, oli helpompaa ja hedelmällisempää tuottaa sitä yhteistyössä näyttelijän kanssa. Silloin minun ei tarvinnut aina harjoitustilanteessa yrittää selittää näyttelijälle, mitä tekstilläni tarkoitin. Eikä näyttelijä olisi edes voinut ymmärtää selityksiäni, koska hän ei tuntenut vielä kokonaisuutta. Minulla oli aavistus kokonaisuudesta sen pohjalta, minkälaisia kohtauksia kirjoitin, mutta näyttelijällä ei ollut minun kokemustani. Kun rakensimme yhdessä esitystekstiä ja esitystä harjoituksissa, olimme molemmat tietoisia mahdollisesta kokonaisuudesta, vaikka kokonaisuutta ei vielä edes ollut.

Elävä teksti -työtavassa yksi ohjaajan tärkeimmistä tehtävistä on erilaisten harjoitteiden keksiminen. Harjoitteiden avulla näyttelijä voi osallistua esitystekstin kirjoittamiseen yhdessä kirjoittajan kanssa. Toinen ohjaajan tärkeä tehtävä on ylläpitää aktiivista dialogia näyttelijän kanssa. Dialogin avulla ohjaaja pystyy tulkitsemaan oma kirjoittamaansa tekstiä uusin silmin.

5 ESITYKSEN JA TEKSTIN VÄLINEN HIERARKIA

Lähtiessäni kirjoittamaan esitystekstiä, en vielä ymmärtänyt kirjoittavani yhden henkilön näyttelemän esitystekstin noin tunnin mittaiseen esitykseen. Koska lähtömateriaalina oli mittava romaani enkä ollut vielä ehtinyt hahmotella, mistä haluaisin tulevan esityksen kertovan, yritin sisällyttää esitystekstiin liikaa tapahtumaa ja liikaa henkilöitä – yksinkertaisesti liikaa kaikkea. Liian materian kanssa työskentely näkyi harjoitustilanteissa näyttelijän hämmennyksenä ja epävarmuutena. Koska tuotin uutta tekstiä jatkuvalla syötöllä, emme ehtineet syvällisemmin paneutua mihinkään tilanteeseen tai henkilöhahmoon. Kävin läpi valtavaa kirjoitusprosessia, ja näyttelijä joutui näyttelemään läpi tuon prosessin.

Kun huomasin, että esitystekstiä tulee kaventaa ja rajata koskemaan jotakin tiettyä – tässä tapauksessa jotakin tiettyä teemaa – ajattelin lähteä kirjoittamaan eri kokonaisuutta kuin mikä esitykseen tulisi. Kirjoittaisin siis kokoillan näytelmän Idiootista, ja ohjaisin vähän kapeamman monologiesityksen tuon kirjoittamani näytelmän pohjalta. Toisin sanoen, kun tekemätöntä työtä oli jo muutenkin liikaa yhdelle tekijälle, ajattelin vielä ryhtyä kahteen erilaiseen, valtavan isoon hommaan. Pidin tuolloin esitystekstiä tärkeämpänä ja arvokkaampana kuin esitystä. Tuossa vaiheessa en ollut vielä osannut yhdistää kirjoittamista ja ohjaamista elävä teksti -työtavaksi.

Esityksen ja esitystekstin välillä täytyy olla jännite, jotta teemaa voidaan parhaiten kyseenalaistaa ja käsitellä. Jännitteellä tarkoitan sitä, että esitysteksti ei ole vain teksti esityksestä vaan se haastaa esityksestä esiin uusia puolia niin kuin esityskin haastaa uusia puolia esiin esitystekstistä. Tuota jännitettä voidaan myös kutsua esityksen ja esitystekstin väliseksi dialogiksi. Kuitenkaan kumpaakaan ei saa asettaa arvokkaampaan asemaan kuin toinen. Elävä teksti –työtavassa sekä esitysteksti että esitys ovat yhtä tärkeitä ja ne rakentuvat yhteistyössä keskenään.

Elävä teksti –työtavassa tekstin kirjoittaminen ja ohjaaminen täytyy saada toimimaan symbioosissa keskenään, mutta tarkoituksena ei kuitenkaan ole luoda

harmoniaa niiden välille. Esityksen ja tekstin välillä ei kuulu olla harmoniaa vaan paremminkin ainainen konflikti. Tämän konfliktin avulla tekstin ja esityksen välinen dialogisuus pysyy yllä, kun teksti ja esitys jatkuvasti kyseenalaistavat toisiaan.

Näyttelijä-ohjaajan ja pedagogin Stanislavskin mukaan teksti sellaisenaan on teatterille arvotonta. Teksti saa merkityksen vasta sen jälkeen, kun se on dramatisoitu näyttämölle ja sen piilomerkitykset ratkaistu. (Lehmann 2009, 251.)

Kyseenalaistan taiteellisen työn hierarkian, jossa kirjoittaminen on alisteinen ohjaukselle eli teksti on alisteinen esitykselle. Esitysteksti ja teatteriesitys ovat samanarvoisessa asemassa keskenään. Elävä teksti –työtavassa muuttuvassa vaiheessa oleva teksti antaa merkityksiä muuttuvalle esitykselle samoin kuin esityskin antaa tekstille. Teksti ei ole vain pohjapiirros, joka hylätään, kun vuorosanat osataan ulkoa. Tekstiin syntyy koko prosessin ajan merkityksiä ja ajatuksia siinä missä esitykseenkin. Kun valmista tekstiä ja esitystä tarkastellaan jälkeinpäin, näyttäytyvät molemmat elävinä ja merkityksellisinä.

Esitys ja teksti ovat molemmat eläviä, taiteellisia kokonaisuuksia, jotka ovat syntyneet yhteistyössä keskenään, mutta molemmilla voidaan silti ajatella olevan eri tarkoituksensa. Esityksen tarkoitus on tulla nähdyksi. Se näytetään katsojille ja toivotaan, että katsojat saavat esityksestä irti jotakin sellaista, jota he voivat hyödyntää omassa elämässään: nähty esitys voi muuttaa ajattelutapaa, avata uusia näkökulmia, koskettaa, palauttaa hukkuneita muistoja mieleen, avata lukkoja, viihdyttää, tai jotakin muuta. Tekstin tarkoituksena voi olla samat pyrkimykset kuin esitykselläkin, mutta koska esitysteksti on teksti esitykselle, se auttaa käsittelemään ja rakentamaan aiheita ja tilanteita, jotka sitten esityksessä voivat antaa katsojalle jotakin. Jos esityksen tarkoitus on tulla nähdyksi, niin esitystekstin tarkoituksena voisi olla käsitellyksi tuleminen. Tärkeintä on saada teksti ja esitys toimimaan yhdessä. Teksti auttaa esityksentekoprosessia ja antaa käsiteltäviä aiheita, ja jos taas tekstissä on puutteita tai tarkoituksella jätettyjä aukkoja, voi esitys ne täyttää.

6 MITEN TYÖTAPA VAIKUTTAA ESITYKSEN JA TEKSTIN LOPPUTULOKSEEN?

Työtapa hahmottui vasta prosessin edetessä, ja siinä samalla valmistuivat esitysteksti ja esitys. Vaikka hahmotin meneillään olevan työtavan vasta prosessin kuluessa, se oli silti läsnä ja käytössä aivan alusta saakka.

Kun valmista esitystekstiä ei vielä ole harjoitusprosessin käynnistyessä, vaan sitä lähdetään luomaan osana prosessia, väistämättä koko työryhmä toimii kirjoittajana. Vaikka ohjaaja-kirjoittaja olisikin vastuussa tekstin synnystä ja aikatauluista, silti hän ei kirjoita tekstiä yksin. Koska valmista esitystekstiä ei ole, se vaikuttaa väistämättä harjoitustilanteisiin, joissa toisinaan joudutaan pärjäämään ilman tekstiä, ja myös luomaan sitä. Se mitä harjoitustilanteessa tapahtuu vaikuttaa väistämättä tulevaan tekstiin. Tämän takia teksti ja esitys ovat koko prosessin ajan työryhmän yhteisesti omistamia. Omistajuus koko prosessista kuuluu koko työryhmälle.

Kirjoittajana on haastaavaa luovuttaa osa tekstin omistajuudesta jonkun toisen haltuun. Sitä tuntee epäonnistuneensa työssään, kun ei pystykään rakentamaan kaikkea tekstillistä pohjaa ja draamaa yksin. Toisaalta täytyy pystyä katsomaan sekä tekstiä että esitystä laajemmassa näkökulmassa ajatellen esityksen parasta – ei sitä, kuinka itse onnistuu. Sama koskee ohjaajana toimimista elävä teksti -työtavassa. Täytyy hyväksyä, että näyttelijä voi esimerkiksi olla jostakin henkilöahmoon liittyvästä seikasta hyvin eri mieltä ohjaajan kanssa, ja vaikka ohjaaja olisi kiintynyt omaan ajatukseensa, näyttelijä voi kuitenkin tuntea henkilöahmon paremmin. Kun kaikki esityksen ja tekstin ympärille rakennetaan vasta harjoitusprosessin ollessa käynnissä, näyttelijälle syntyy mielipiteitä prosessin edetessä aivan kuin ohjaajallekin, ja siitä prosessin dialogisuus saa alkunsa. Ja aktiivinen dialogi on elävä teksti -työtavan rikkaus.

Työryhmäkeskeisessä työskentelytavassa oppii paljon itsestään ja ryhmästään dialogin ansiosta. Elävä teksti –työtapa tekee työryhmän sisäisestä dialogista moniulotteisempaa, koska on lupa käydä dialogia lähes kaikesta. Prosessin aikana

keskustelimme näyttelijän kanssa esitystekstin rakenteesta, henkilöhahmoista ja vuorosanoista. Kehitimme esitystekstiä eteenpäin käyden jatkuvaa dialogia. Sama dialogisuus jatkui myös harjoitustilanteissa, vaikka sanallinen dialogi olikin muuttunut toiminnaksi ja ehdotusten heittelemiseksi ja kokeilemiseksi. Itse asiassa dialogista muodostui työryhmämme välillä niin tiivis, että se pysyi yllä myös harjoitustilanteiden ulkopuolella – puhelimen -ja internetin välityksellä, alitajunnassa, unissa.

Elävä teksti -työtapa tekee esityksestä moniulotteisen sekä kaikkien työryhmänsä jäsenten näköisen. Elävä teksti -työtavalla kaikkien tekijöiden äänet saadaan kuuluviin ja näyttämölle, kuitenkin yhteiseksi tehdyssä esityksessä.

Elävä teksti -työtavalla kirjoitetussa esitystekstissä taas elävä esitys- ja harjoitustilanne näkyvät vahvana. Esitysteksti näyttäytyy toimintana enemmän kuin sanoina. Tekstiä lukemalla saa vahvan mielikuvan siitä, millainen esitys on ollut. Esitystekstin lukija asettuu ehkä huomaamattaan ohjaajan asemaan. Lukija luo merkitykset ja ratkaisee tekstin aukot omien kokemustensa pohjalta. Jos esitystekstin lukijalle jotakin jää mieleen, niin vahvoja eläviä kuvia.

Kerron vielä lyhyen keskustelun, jonka kävin näyttelijän kanssa ensi-iltapäivänä. En muista sanoja tarkasti, mutta jotenkin näin se meni:

Heidi: ”Onko tämä esitys siun mielestä meidän yhteinen? Ettei se ole vain miun esitys?”

Sanja: ”On, meidän yhteinen.”

Heidi: ”No hyvä. Niin miunkin mielestä.”

LÄHTEET

Alhoniemi, A. 1997. Sivistyssanakirja. Juva: WSOY.

Hotinen, J-P. 2001. Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen – pari skeemaa uudesta dramaturgiasta. Teoksessa H. Reitala & T. Heinonen (toim.) Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin. Helsinki: Tutkimus- ja koulutuskeskus Palmenia. Palmenia-kustannus.

Järvikallas, M. 2012. Näyttämöllinen tilanne. Teoksessa P. Salminen & E. Snicker (toim.) Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja. Helsinki: Teksti, 73–85.

Komlosi, A. 2009. Aspects of acting. Studying and practicing fundamental acting principles through acting with the inner partner. Praha.

Koskenniemi, P. 2007. Osallistava teatteri. Devising ja muita merkillisyyksiä. Opintokeskus Kansalaisfoorumi.

Lehmann, H-T. 2009. Draaman jälkeinen teatteri. Helsinki: Like.

McLeish, K. 2000. Aristoteles. Helsinki: Otava.

Parviainen, J. 2004. Hybris. Dramaturgian filosofia. WSOY.

Pfister, M. 1991. The theory and analysis of drama. Cambridge: Cambridge University Press.

Rasila, S. 2012. Hyllyyn kirjoitettu. Teoksessa P. Salminen & E. Snicker (toim.) Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja. Helsinki: Teksti, 234–242.

Sauter, W. 2005. Teatteritapahtuma. Uusia alkuja. Teoksessa P. Koski (toim.) Teatteriesityksen tutkiminen. Helsinki: Like, 14–29.

Viljanen, M. 2012. Kääntäen ja vääntäen. Teoksessa P. Salminen & E. Snicker (toim.) Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja. Helsinki: Teksti, 195–215.

Weston, J. 1999. Näyttelijän ohjaaminen. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Haiko, H. 2013. Haastattelu.

Laaninen, S. 20.10.2013–17.3.2014. Työpäiväkirja.