

Meri-Maija Näykki

Ohjaajan taide sirkuksessa

Jäsennyksiä, havaintoja ja työkaluja sirkuksen ohjaamiseen

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Teatteri-ilmaisun ohjaaja

Esittävä taide

Opinnäytetyö

Päivämäärä

Tekijä Otsikko Sivumäärä Aika	Meri-Maija Näykki Ohjaajan taide sirkuksessa – jäsennyksiä, havaintoja ja työkaluja sirkuksen ohjaamiseen 61 sivua + 2 liitettä 24.8.2017
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Koulutusohjelma	Esittävän taiteen koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	
Ohjaaja	Marja Silde
<p>Tämä opinnäytetyö avaa ja kartoittaa ohjaajantyötä sirkuksessa sekä esittelee työkaluja sirkusesityksen taiteelliseen luomiseen. Työ myös määrittelee ja luo sirkusohjaamiseen liittyvää termistöä erityisesti dramaturgian saralla. Työn tavoitteena on toimia sirkusohjaamisen oppaana ja kirjata ajatuksia sirkusohjaamisen taustalla ja näin osaltaan edistää ohjaajan taiteen kehittymistä sirkustaiteen kentällä.</p> <p>Koulutettuja sirkusartisteja valmistuu sekä Suomesta että maailmalta jatkuvalla syötöllä, mutta sirkusesityksiin erikoistuneita ohjaajia ei ole toistaiseksi koulutettu. Sirkusohjaamisesta on myös kirjoitettu hyvin vähän.</p> <p>Tämä opinnäytetyö perustuu neljän eri tavoin Suomessa sirkusohjaajaksi päätyneen ammattilaisen haastatteluun, sekä kirjoittajan omiin kokemuksiin sirkusohjaamisesta. Työ esittelee lyhyesti nämä neljä sirkusohjaajaa sekä kirjoittajan oman taustan ja hänen ohjaamiinsa teoksia, joita työssä käytetään myöhemmin havainnollistavina esimerkkeinä. Henkilöesittelyiden jälkeen työ kartoittaa sirkusohjaajien ammattikenttää ja ammattitaitoa Suomessa.</p> <p>Viidennestä luvusta alkaen opinnäytetyö käsittelee ohjaajantyötä vaiheittain suunnittelu-työstä harjoitukseen. Ennakkotyöhön liittyen työ purkaa osiin ensin sirkusesityksen perusraameja ja sitten taiteellisen ideoinnin vaiheita. Ideointivaiheen jälkeen työ esittelee tapoja ideoiden jalostamisesta näyttämölle sekä näyttämöllisen toiminnan järjestämisestä kokonaisdramaturgiaksi. Tämän jälkeen avataan dramaturgisia käsitteitä, joiden avulla sirkuksen ohjaaja-dramaturgi voi kirkastaa työtään suhteessa yleisöön. Lopuksi käsitellään vielä ohjaajan ja artistin yhteistyötä esityksen harjoitustilanteessa.</p> <p>Sirkustaide on kehittyvä ala, ja sirkusohjaajat ovat avainasemassa nykysirkuksen aseman vahvistamisessa ja alan kehittämisessä Suomessa. Termistön luominen sirkustaiteen jäsentämiseksi on ensimmäinen askel kohti ehyempiä sirkusteoksia ja sirkusohjaajien ammattikentän vahvistumista.</p>	
Avainsanat	sirkusohjaaja, ohjaajantyö, dramaturgia, nykysirkus

Author Title	Meri-Maija Näykki Director's Art in Circus — Parses, Observations and Tools for directing circus
Number of Pages Date	61 pages + 2 appendices 24 August 2017
Degree	Bachelor's Degree
Degree Programme	Performing Arts
Specialisation option	Drama Instructor
Instructor	Marja Silde
<p>This thesis establishes and parses director's work in circus and introduces tools for creating an artistic circus performance. It also defines and creates terminology for the circus director's work, especially for dramaturgy. The goal for this thesis is to be a guide for directing at circus and to document thinking behind it, and so work for developing the directors' art in the field of circus.</p> <p>Every year, there is a new class graduating from the circus artists' schools in Finland and all over the world, but there has not been a program for the circus directors just yet. There is also only a little literature about circus directing.</p> <p>This thesis is based on the interviews conducted with four Finnish circus directors who have different backgrounds about becoming a professional circus director. It also uses the writers' own experiences about circus directing. The thesis introduces these four interviewed directors and the writers' own works which are later used as examples. After that it reports the workmanship and work field in Finland.</p> <p>In chapter 5, the thesis specifies the director's work in stages; from generating ideas to the rehearsals. First, it unravels the basic frames for the circus performance and then the stages of artistic idea making. After the ideas, the thesis introduces ways to refine the ideas in performative actions and further in an overall dramaturgy.</p> <p>Then the work clarifies dramaturgical terms that explains dramaturg-directors' work towards the audience. Finally, the thesis deals with the co-operation of the director and circus artists in the rehearsals.</p> <p>The circus directors are in the key position of constructing and establishing the developing field of circus art in Finland. The first step towards more intact circus performances and amplified circus scene, is to create the terminology to unravel the art of circus.</p>	
Keywords	circus director, directors art, circus dramaturgy, contemporary circus

1	Johdanto	1
2	Haastattelu	3
2.1	Haastattelututkimus	3
2.2	Haastateltavani	5
3	Oma taustani	6
3.1	Sirkusharrastus ja 2000-luvun taitteen sirkusajattelua Sorin Sirkuksessa	6
3.2	Sirkusohjauskokemukseni	8
3.3	Sirkuskäsitykseni	13
4	Sirkusohjaajat Suomessa	14
4.1	Sirkusohjaajien ammattikenttä	14
4.2	Sirkusohjaajien ammattitaito	16
4.3	Ulkopuolinen silmä	16
5	Ohjaajan raamitustyö	17
5.1	Fyysiset puitteet	17
5.2	Työryhmä ja työilmapiiri	18
5.3	Historiallis-tyylilajilliset raamit	20
5.4	Esitysidea	23
6	Ajatuksista näyttämölliseksi toiminnaksi	24
6.1	Sirkuksen sisällön ideointi ja termistön etsintä	24
6.2	Ideoiden kehittäminen näyttämölle	26
6.2.1	Mielentila esitysideoiden syventäjänä	27
6.3	Näyttämöllinen tutkimus ja havainnointi	29
7	Sirkuksen dramaturginen jäsentäminen	33
7.1	Dramaturginen pohja	33
7.2	Sirkuksen fragmentaarisen rakenteen mahdollisuuksia	36
7.3	Siirtymien tärkeys ja illuusion dramaturgiset haasteet	38
8	Ohjaaja-dramaturgi esityksen ja yleisön välissä	39
8.1	Lukuohje ja yleisösuhde	39
8.2	Kädenojennuksia kohti yleisöä	41
8.3	Kuljetukset ja jännite	44
8.4	Kärjistäminen	47
8.4.1	Havaintojani kärjistämisen pelosta ja sen syistä	48

9	Ohjaustilanne	52
9.1	Harjoitusten rakentuminen ja sirkustekniikan ohjaaminen	52
9.2	Henkilöohjaus	55
10	Lopuksi	58
	Lähteet	60
	Liitteet	
	Liite 1. Haastattelurunko	
	Liite 2. Haasteltavan perustiedot	

1 Johdanto

Suomalainen sirkus raivaa koko ajan enemmän tilaa näyttämötaiteiden kentällä, mutta taiteellisten sirkusohjaajien ammattikenttä ei ole kehittynyt ja jäsentynyt samaa tahtia kuin sirkusartistien ammattitaito Suomessa. Tämä opinnäytetyö on nuoren ohjaajan tutkimusmatka siihen, kuinka sirkusta voi luoda ja jäsentää ohjaajan näkökulmasta. Sirkusalalla taiteellinen termistö ei ole yhtä vakiintunutta kuin esimerkiksi teatterin ja tanssin kentillä, joten ohjaajantyötä jäsentääkseni on minun lainattava ja sovellettava dramaturgista termistöä teatterimaailmasta ja luotava joitakin käsitteitä itse.

Kartoitan sirkukselle lajityypillisiä ohjaajan työkaluja keräämäni haastatteluaineiston pohjalta. Haastattelin neljää sirkusohjaajaa ja käytän lähteenäni haastatteluista keräämäni materiaalia, erityisesti Maksim Komaron haastattelua, koska hän intoutui haastattelutilanteessa avaamaan ajatteluaan pidemmälle kuin edes osasin kysyä. Tein haastattelut jo joulutammikuussa 2016—17. Sen jälkeen olen itse ohjannut yhden ammattilaisprojektin, toiminut mentorina toisessa ja ollut mukana ohjaamassa kahta nuorisosirkusprojektia, joten haastatteluiden jälkeen olen ehtinyt työn lomassa tarkentaa omaa näkökulmaani. Olen todennut, että eniten työstöä ja kartoitusta kaipaavat sirkustaiteen menetelmät luoda ja jäsentää näyttämöllistä toimintaa. Siksi luvusta 6 alkaen teksti pohjautuu enemmän omiin kokemuksiini ja ajatuksiini kuin haastatteluihin. Saadakseni tilaa ideoinnin ja dramaturgisen ajattelun käsittelylle olen joutunut luopumaan muun muassa estetiikan ja tuotannollisten rakenteiden käsittelystä.

Opinnäytetyöni käytännön tavoitteena on toimia sirkusohjaajuuden oppaana minulle itselleni ja toivottavasti myös muille sirkusohjaamisesta kiinnostuneille. Ensisijaisesti olen kirjoittanut ajatellen Suomen sirkuskenttää, koska monet soveltamistani ohjaaja-dramaturgin työkaluista ovat teatterilaisille jo tuttuja. Koska haluan olla osaltani tuomassa teatteri- ja sirkuskenttiä lähemmäs toisiaan, olen avannut sekä teatteri- että sirkusnäytelmän alaviitteisiin. Tavoitteenani ei missään nimessä ole alistaa ja pakottaa sirkusta teatterin keinoihin ja muotoihin vaan poimia teatterimaailmassa hyväksi havaittuja käsitteitä ja jalostaa niitä sirkukseen. Koska käytännönläheisyys ja turhan teorian pakeneminen ovat ominaisia piirteitä sirkukselle, pyrin konkretisoimaan termejä ja havaintoja mahdollisimman paljon käytännön esimerkkien sekä kuvien avulla.

Kasvoin itse näyttämötaiteiden pariin Sorin nuorisosirkuksessa Tampereella. Lukioikäisenä vaihdoin sirkuksen teatteriin, koska turhauduin sirkuksen ilmaisulliseen ja kerronnalliseen rajoittuneisuuteen. Sirkus on kuitenkin pysynyt elämässäni koko ajan mukana. Siskoni valmistui keväällä 2016 sirkustaiteilijaksi Brysselin ESAC-koulusta ja myös muita tuttajani on saanut viime vuosina sirkusammattilaisen paperit. Itse olen teatteri-ilmaisun ohjaajaopintojeni aikana kääntänyt näkökulmani esiintymisestä ohjaamiseen ja koulun ohella olen opettanut ja ohjannut sirkusta. Nuorisosirkuksissa työskentely ja keskustelut tuoreiden sirkusartistien kanssa ovat osoittaneet kysynnän ja tarjonnan ristiriidan: koulutettuja artisteja saadaan kentälle jatkuvalla syötöllä, mutta uudessa polvessa ei ole juurikaan sirkusohjaamiseen keskittyneitä ammattilaisia.

Sirkusohjaajien ammattikenttä on Suomessa ja maailmalla hyvin pieni ja kartoittamaton alue, joka alkaa vasta pikkuhiljaa nostaa päätään. Suomalaisesta sirkuksesta on kirjoitettu melko vähän. Viimeisen painetun suomalaisen sirkuskirjan julkaisusta on jo melkein 10 vuotta. Sirkusesitysten ohjaamisesta ei löydy suomen kielellä oikeastaan mitään kirjoitettua tekstiä, ja siksi keräämäni materiaali tuntuu arvokkaalta. Toivon, että materiaalin jäsentämisestä tässä opinnäytetyössä on hyötyä myös muille alan ihmisille.

Koska olen kouluajanani tehnyt kaikki projektit ja työharjoittelut teatteriin liittyen, tuntui luontevalta keskittyä opinnäytetyössäni sirkukseen. Koska teatteri-ilmaisun ohjaajan opinnot Metropoliasissa painottavat nimenomaan teatterin soveltamiseen, koen, että olen saanut sirkusesitysten ohjaamiseen parhaan mahdollisen suomalaisen koulutuksen: esimerkiksi teatterin termistön ja työtapojen soveltaminen sirkukseen on osoittautunut monilta osin toimivaksi ja paljon helpommaksi kuin uusien termien ja menetelmien keksiminen. Ne kymmenen vuotta, jotka olin Sorin Sirkuksessa, ja toiset kymmenen vuotta, jotka olen opettanut sirkusta, tukevat soveltamistyötäni.

Työni alussa esittelen haastattelumenetelmän, sekä haastateltavani lyhyesti. Sen jälkeen, luvussa 3, esittelen oman sirkustaustani sekä ohjaamiani esityksiä, joita käytän myöhemmin esimerkkeinä. Luku 4 käsittelee ja määrittelee sirkusohjaajuutta.

Luvusta 5 eteenpäin työni purkaa sirkusohjaajuuden osa-alueita ja vaiheita pala kerrallaan pyrkien luomaan väyliä työskentelyn jäsentämiseen ja kommunikoimiseen sekä työryhmän sisällä, että laajemmin. Luku 5 keskittyy sirkusesityksen raameihin, eli asioihin, joiden kautta ohjaaja ja muu työryhmä voi rajata, jäsentää ja ideoida tulevaa esitystään. Luku viisi on viimeinen luku, jonka pääsääntöinen pohja on haastattelumateriaa-

lissa. Luvusta 6 eteenpäin työ jäsentää sirkusohjaajuutta enemmän omien kokemusteni, ajatusteni ja esimerkkieni kautta.

Luvut 6 ja 7 painottavat dramaturgisiin termeihin ja ajatteluun. Ensin luku 6 esittelee työkaluja sisältöjen luomiseen ja luku 7 keskittyy esityksen luurangon luomiseen dramaturgisen ajattelun kautta. Luku 8 puolestaan syventää sisällöllistä ajattelua yleisön, jännitteen ja kärjistyksen käsitteiden avulla. Viimeisessä varsinaisessa luvussa käsittelem vielä itse harjoitustilannetta ja henkilöohjausta. Lopuksi pohdin, mitä tässä tuli tehdä ja mitä pitäisi vielä tehdä.

2 Haastattelu

2.1 Haastattelututkimus

Valitsin tiedonkeruumenetelmäksi haastattelumenetelmän, koska tutkimuskohteeni on taiteellinen, eli se asettuu kvalitatiivisen tutkimuksen piiriin ja koska aiheesta ei ole olemassa perustason tietoa. (Hirsijärvi, Remes, Sajavaara 1997, 194)

Kun lähdin luomaan haastattelurunkoa syksyllä 2016, minulla oli työn alla viisi sirkusprojektia. Näitä ohjauksia suunnitellessani huomasin, että minulla oli paljon ajatuksia siitä, miten sirkusesityksiä työstetään ja millaista sirkus usein Suomessa on. Tiedostin, että monet ajatukseni ovat varmasti vanhentuneet, kun en ollut vuosiin seurannut sirkuskenttää täydellä teholla. Huomasin saavani energiaa siitä, että ihastuin ja ärsyynyin sirkuksen ohjauksellisiin toimintamalleihin. Sirkusajattelu tuntui teatteriin verrattuna jumiutuneelta, itseään toistavalta ja huolimattomalta, mutta ihanan käytännönläheiseltä ja ei-analyttiseltä. Keskusteluni tuoreiden sirkusammattilaisten kanssa antoivat aiheita pohtia sitä, mitä on sirkusohjaajan ja -artistin ammattitaito ja miten sirkustaide rakentuu. Olin myös turhautunut nuorisosirkusten työtapoihin ja taiteelliseen ajatteluun, vaikka koin saavani sieltä tärkeää ohjaukokemusta ja ymmärrystä siitä mistä ajatusmallit kumpuavat.

Nämä asiat mielessäni päädyin rakentamaan haastattelurungon väitteistä, joiden tehtävä oli provosoida pohtimaan ohjaajan taiteellista ajattelua. Väitteet jaoin kuuteen ala-

otsikkoon: 1. Sirkusohjaajan ammattitaito 2. Katsojat 3. Dramaturgia 4. Estetiikka 5. Artistit 6. Sisällöt. (Liite1.)

Toteuttamani haastattelu luetaan strukturoidun haastattelututkimuksen piiriin, koska olin etukäteen muotoillut sanatarkan haastattelurungon (Hirsijärvi, Remes & Sajavaara 1997, 197). Haastattelutilanteessa noudatimme runkoa, mutta saatoin esittää lisäksymyksiä ja annoin haastateltavieni rönsoyillä välillä kauaskin itse kysymyksestä. Lähetin haastateltaville haastattelurungon (liite 1.) etukäteen. Lisäksi lähetin perustietolomakkeen (liite 2.), jonka haastateltavaa täytti ennen haastattelua. Näin minulla oli ennen haastattelua hallussani perustiedot haastateltavistani. Minusta tuntui myös reilumalta lähteä haastatteluun haastateltavan itsensä antamien perustietojen kanssa, kuin esimerkiksi Googlen antimilla.

Haastatteluprosessissani tuli todistetuksi kaksi haastattelututkimukseen yleisesti liitettyä seikkaa: 1. haastattelututkimus on omiaan, kun aihe on monitahoinen ja 2. haastattelututkimus vie aikaa (Hirsijärvi, Remes, Sajavaara 1997, 194). Haastatteluista keräämäni materiaalin pohjalta voisi kirjoittaa monta muutakin opinnäytetyötä. Työni imaisi minut niin syväälle monitahoiseen aiheeseeni, että koko prosessin kesto sai minut jopa lykkäämään valmistumistani.

Väitteiden kautta sain kerättyä monipuolisia ja persoonallisia haastatteluvastauksia. Litteroitua tekstiä tuli yli 100 sivua ja äänitettyä aineistoa noin 8 tuntia. Väitteet johdattivat hetkittäin haastateltavat keskenään samankaltaisiin vastauksiin ja toisissa kohdissa haastateltavat päätyivät avaamaan henkilökohtaisia työkalujaan, näkemyksiään ja kokemuksiaan. Ennakkoon ajattelin esimerkiksi, että teoksen estetiikka on erittäin tärkeä osa-alue ohjaajan työssä, mutta tutkimukseni aikana se osoittautui yksinkertaiseksi ja jo kartoitetuksi osa-alueeksi verrattuna esimerkiksi dramaturgiaan.

Kuten usein taiteellista ajattelua käsittelevässä haastattelussa, sain lähes kaikkiin kohtiin vastauksen ”voi tehdä ihan miten haluaa” ja haastateltavat pyrkivät välttämään tiukkojen rajojen asettamista. Todettakoon tässä kohtaa, että sirkuksen tekotapoja on yhtä monta kuin tekijöitäkin ja tämän työn antamat työtavat ovat minun ja haastateltavieni näkemyksiä siitä, kuinka sirkusta voi työstää.

Haastattelutilanteessa on monia vaikuttavia tekijöitä, jotka vaikuttavat vastauksiin. Haastateltava saattaa esimerkiksi kokea tilanteen ahdistavaksi. (Hirsijärvi, Remes &

Sajavaara 1997, 194.) Olen pyrkinyt litterointivaiheessa kirjaamaan vastaukset ylös sanasanaisesti ja ottamaan mahdolliset ulkoiset tekijät huomioon vastauksia tulkitesani. Lisäksi lähetin työni haastateltavilleni tarkistettavaksi, ennen työn palautusta.

2.2 Haastateltavani

Kun päätin tehdä haastattelut, tiesin hyvin nopeasti, ketä haluan haastatella. Haastateltavien valinnassa otin huomioon ohjaajien lähtökohtien variaation; halusin saada edustusta erilaisista tuotannollisista rakenteista, koulutustaustasta ja sirkustaiteellisista tyyli-
lajeista.

Maksim Komaro edustaa Suomen nykysirkuspioneerien joukkoa. Hän on Suomen taiteellisesti ansioitunein nykysirkusohjaaja, sillä hän on kehittänyt suomalaista nykysirkusta ja sirkusohjaajuutta nimenomaan taiteellisista lähtökohdista sekä ohjannut paljon erilaisia teoksia. Hän on ollut perustamassa Suomen ensimmäistä nykysirkusryhmää Circo Aeroa ja ohjannut ryhmälle lukuisia teoksia. Lisäksi hän on ohjannut teoksia myös monille muille suomalaisille nykysirkusryhmille, kuten Clunker Circukselle, Race Horce Companylle ja Sirkus Aikamoiselle, taidelaitoksiin, kuten Svenska Teaterniin ja Hurjaruuthiin, sekä ulkomaisille ryhmille mm. Tšekissä ja Britanniassa. Komaro on itseoppinut sirkustaiteilija, joka on kokenut evoluution jongleeraus- ja taikuusharrastajasta, ammattiesiintyjäksi ja siitä ohjaajaksi. Ennen haastattelua kävin katsomassa Circo Aeron tulevan esityksen *KINEMA* demon teoksen ensimmäisen residenssijakson päätyttyä Cirko Uuden sirkuksen keskuksessa.

Taina Kopra valikoitui mukaan siksi, että olen itse ollut hänen ohjauksessaan useita vuosia ja minun sirkuskäsitykseni pohja on muodostunut hänen vaikutuspiirissään. Lisäksi Kopra edustaa ohjaajuutta nuorisosirkuksessa, joten minun ohjaukokemukseni nuorisosirkuksissa vertautuvat Koprän kokemuksiin. Joskin Sorin nuorisosirkuksen vuosittaiset joulushow't ovat tuotannolliselta rakenteeltaan huomattavasti pidemmällä, kuin monet ammattisirkusryhmät saati nuorisosirkukset. Ne myös tavoittavat huomattavasti laajemman yleisön. Kopra on ohjannut joulushow -tuotantojen lisäksi pienempiä sirkusammattilaisten esityksiä ja sirkuskohtauksia teattereihin. Koulutuksensa Kopra on saanut tanskalaisesta The Commedia Schoolista. Haastattelun yhteydessä kävin katsomassa Koprän ohjaaman Sorin Sirkuksen joulushow'n, nimeltään *Enigma*.

Arja Pettersson on koreografi, tanssiteatteri Hurjaruuthin perustajajäsen, joka on koreografin asemastaan päätenyt ohjaamaan sirkusta. Hän on ohjannut Hurjaruuthin joka vuosi vaihtuvalle ammattilaisensemblle 17 yhteensä 23 Talvisirkuksesta. Pettersson ei ole ohjannut sirkusta muualle kuin Hurjaruuthin Talvisirkukseen, joskin tanssiteatterin alkuaikoina hän ohjasi Hurjaruuthille myös joitakin pienempimuotoisia kiertueprojekteja. Pettersson opiskeli aluksi London school of contemporary dance -koulussa, mutta vaihtoi sen jälkeen Amsterdamin teatterikouluun, josta hän on valmistunut. Kävin katso-massa Talvisirkuksen 2016 *Muisti* ennen haastattelua.

Alma Lehmuskallio puolestaan on 2015 Teatterikorkeakoulusta valmistunut ohjaaja, jonka tausta ei ole sirkuksessa, vaan tanssissa ja telinevoimistelussa. Hän on ohjannut teatteriesitysten lisäksi kolme kokopitkää sirkusesitystä ja toiminut apulaisohjaajana ja mentorina muutamissa suomalaisissa vapaan kentän sirkusteoksissa. Hän on tehnyt jo pitkään tiivistä yhteistyötä teatterillisista työkaluista kiinnostuneen sirkustaiteilijan, Henna Kaikulan kanssa. Lehmuskallion ohjaama *Sivuhenkilöt*-teos sai ensi-iltansa What the Cirk? -festivaaleilla syksyllä 2016, joten haastatteluja tehdessäni hän oli juuri saanut päätökseen ensimmäisen sirkusohjauksensa teatteritaiteen maisterina. Kävin katso-massa *Sivuhenkilöt*-esityksen festivaaleilla.

3 Oma taustani

3.1 Sirkusharrastus ja 2000-luvun taitteen sirkusajattelua Sorin Sirkuksessa

Kasvoin näyttämötaiteiden pariin Sorin Sirkuksessa Tampereella 1998— 2008. Tuona aikana myös Suomen nykysirkus varttui ja sanoutui omaksi taiteenalakseen. Lisäksi nuorisosirkustoiminta kasvoi räjähdysmäisesti. Aluksi harjoittelin kerran tai kaksi viikossa, mutta myöhemmin, kun siirryin esiintyvään ryhmään, harjoitusmäärä kasvoi 15— 20 tuntiin viikossa. Ensimmäisillä nuorisosirkusfestivaaleilla olin vuonna 2001, 10-vuotiaana ja sen jälkeen liu’uin pikkuhiljaa esiintyvään ryhmään. Pääalajini olivat yksipyöräinen, parirolabola¹ (kuva 1) ja ihmispyramidit. Lisäksi ”sivulajeinani” tein hyp-

¹ Rolabola on putkesta ja laudasta muodostuva tasapainolauta, parirolabola on vastaava kah-delle henkilölle.

pynarua, kontaktikeppiä² ja puujalkoja. Treeniohjelmaan kuului myös akrobatiaa, nykytanssia ja esitysten harjoittelua. Esiintyvään ryhmään kuuluminen tarkoitti vuosittaisessa joulushow'ssa esiintymistä ja ympärivuotista keikkailua erilaisissa tilaisuuksissa. Koska päälajini eivät vaatineet riggauksia³, niin tein runsaasti keikkoja. Tuolloin kartutin siis laajan sirkuse esiintymiskokemuksen ja ymmärryksen eri lajien treenaamisesta.



Kuva 1. Minä (alla) ja parini Kerttu Pussinen parirolabolanumerossa Sorin Sirkuksen *Sirkuksen kummitus*—joulushows'sa 2007. Kuva: Kristian Wanvik.

Koska sirkus oli elämäntapa, siihen liittyi myös paljon henkistä kannattelua ja näkemisiä. Muistan kirjoittaneeni ala-asteella ainekirjoituksen ”Sirkus ei ole pelkkää pelleilyä”, koska meille sirkusjunnuille oli erittäin tärkeää tehdä pesäero telttasirkuksen ja nykysirkuksen välille. Nautin draamallisten esitysten tekemisestä ja hulluttelusta, tempu piti saada osaksi kiinnostavaa esitystä. Teininä esiintyvässä ryhmässä minuun keriyti turhaumaa, koska koin usein, etten saanut käyttää luovaa hulluutta. Muutama kom-

² Kontaktikeppi on tasapainotettu, pitkä keppi, jota manipuloidaan pääsääntöisesti ilman kämmenkontaktia.

³ Riggauks tarkoittaa ripustuksia ja kiinnityksiä rakenteisiin.

mentti on jäänyt mieleen: ”*Meri-Maija, miks sun täytyy aina esittää jotain vammasta, etkö vois vaan esiintyä?*” ja ”*Et sä voi Meri-Maija tehdä siellä noin pitkälle vietyä karaktääriä, kun muut ei tee, niin se näyttää oudolta*”. Vaikka olin sirkuksesta, friikkien paikassa, koin silti itseni friikiksi.

Vaikka puhuttiin nykysirkuksesta, esityksissä silti lähinnä hymyiltiin yleisölle ja keskityttiin temppeihin. Välillä tanssittiin, tehtiin rytmejä, ja joskus soitimme jopa bändissä. Aina silloin tällöin oli joitakin ”ilmaisu”-tunteja, joissa tehtiin improvisaatioteatteriharjoitteita, mutta niiden sitominen sirkustekniikkaan oli esiintyjän omalla vastuulla. Voimisteluperinteen kaiut olivat vahvasti läsnä estetiikassa, ja Cirque du Soleil’in esityksiä nauhoitettiin kasetille vaikutteiden imemistä varten. Nuorisosirkusfestivaaleilla näki, kuinka pitkällä Sorin Sirkus oli taiteellisesti ja teknisesti verrattuna muihin nuorisosirkuksiin. Festivaaleilla nähtiin myös Suomen nykysirkuspioneerien jonglöörausesityksiä, joista oli vaikeaa muodostaa mielipidettä, sillä alaikäisen, nuorisosirkuksessa marinoidun maailmankuvani läpi en kyennyt ymmärtämään niiden tutkivuutta.

Ennen kuin olin itse esiintyvässä ryhmässä, Sorilla tehtiin kaksi Commedia dell’Arte -esitystä: *Agonia ylös!* ja *Skandaali Käpykylässä*. Ne tekivät minuun suuren vaikutuksen, koska niissä jokaisella oli selkeä oma roolihenkilö, jolla oli nimi ja repliikkejä. Naamioiden avulla kehollinen ilmaisu korostui, ja tarina haastoi sirkuslajit taipumaan etäämmälle tekniikasta. Kävin katsomassa nämä minua vanhempien esiintyjien esitykset monta kertaa, osasin pitkiä repliikkipätkiä ulkoa ja haaveilin, että pääsisin joskus mukaan tekemään samanlaisia esityksiä.

Peruskoulun päättyessä olin jo pitkään haaveillut teatterin tekemisestä ja kun menin ilmaisutaitolukioon, sain siihen mahdollisuuden. Lähdin Sorin Sirkuksesta henkiset ovet paukkuen ja aloitin teatteriharrastuksen. En kuitenkaan päässyt eroon sirkuksesta missään vaiheessa; minulla oli aina jossain joku sirkuskerho, jota opetin ja silloin tällöin sirkuksellista osaamistani hyödynnettiin myös teatteriesityksissä.

3.2 Sirkusohjauskokemukseni

Elätin itseni Metropolissa opiskelun ajan opettamalla sirkusta aluksi yksittäisissä kerhoissa ja kolmantena opintovuonna pääsin tuntiopettajaksi Linnanmäen sirkuskouluun. Siellä minulle tarjoutui heti mahdollisuus olla mukana tekemässä esiintyvien ryhmien

esityskokonaisuuksia. Nyt olen ollut ilmaisullisena ohjaajana, sisällön tuottajana, esitysdramaturgisena silmänä ja osittain jopa valo- ja äänisuunnittelijana Linnanmäen sirkuskoulun *Talvimyrsky*, *Suomineidot* (kuva 2) ja *Mökki* -esityksissä, sekä Kuopion sirkuskoulu *Ka-Mu*-esityksessä.



Kuva 2. Suomineidot-esityksen alkukohtaus, johon tein kaulinkoreografian ja valo- ja äänisuunnittelun. Yksinkertaisella liikekielellä, äänen ja valon yhdistelmällä, sekä viittauksella populäärikulttuuriin (Justiinan kaulin) saimme aikaiseksi toimivan ja voimakkaan alkukohtauksen. Kuvassa Linnanmäen sirkuskoulun Junior Esiintyvä ryhmä. Kuva: Terhi Väisänen

Helmikuussa 2016 sai ensi-iltansa Linnanmäen sirkuskoulun esiintyvän ryhmän esitys *LAUMA*, josta voin sanoa, että se oli ensimmäinen kokonaisvaltainen sirkusohjaukseni (vaikka mukana ohjaamassa olivat toki myös sirkuskoulun muut opettajat). *LAUMA* tutki ihmistä laumaeläimenä sirkuksen keinoin, siinä esiintyjistä muodostuva joukko loi yhteisen lauman, josta yksilöt nostivat vuorollaan päätään (kuva 3). *LAUMA*-esitys oli nykysirkusta nuorelle ryhmälle ja mahdollisuuksien, resurssien ja luovuuden yhteensovitustutkimus minulle. Pääsin kokeilemaan jo jonkin aikaa päässäni muhineita sirkusohjaajuuden ja -dramaturgian ajatuksia. Tajusin, että ohjatessani aiemmin teatteria, olin käyttänyt monilta osin sirkuksellisia ajattelutapoja.



Kuva 3. LAUMA-esitys, jossa ihmislauman yksilöä kahlitseva ja tukeva voima saivat sirkusellisen muodon. Kuvassa Linnanmäen sirkuskoulun esiintyvä ryhmä.

Kevään 2017 aikana olen päässyt ohjaamaan kahta ammattilaisten sirkusesitystä.

VIRE on puolituntinen nykysirkusteos, jossa mikitetty nuora toimii nuorallatanssijan (Maiju Saarimaa) ja muusikon (Ville Aalto) yhteisenä soittimena (kuva 4). Tulen käyttämään *VIRE*-esityksen ohjausprosessia myöhemmin esimerkkinä muun muassa dramaturgisesta ajattelusta.



Kuva 4. *VIRE* -esityksessä tutkimme sitä, kuinka mikitetty nuora toimii äänisuunnittelijan ja nuorallatanssijan yhteisenä instrumenttina. Kuvassa: nuorallatanssija Maiju Saarimaa ja äänisuunnittelija Ville Aalto. Kuva: Iida-Liina Linnea

Wise Fools -ryhmän uudelle *Trashpeze*-esitykselle olen toiminut ohjauksellisena silmänä, auttanut sisältöjen ja hahmojen luomisessa, sekä teoksen maailman etsimisessä. Teoksessa sirkusesiintyjät halusivat tutkia akselia high classin ja trashin välillä, sekä välineensä 3-trapetsin monipuolista käyttöä kahden hengen voimin. (kuva 5)



Kuva 5. Trashpeze. Wise Fools -ryhmä halusi keikauttaa välineensä 3-trapetsin käyttöä ja tutkia ylä- ja alaluokan välistä akselia, putoamista ja nousemista. Kuvassa Valpuri Kaarininen ja Maria Peltola. Kuva: Pinja Seppälä

Kummassakin näissä esityksissä on vain muutama esiintyjä ja teokset on tuotettu keikkailemaan tapahtumissa ja sirkusfestivaaleilla. *VIRE*-projekti valmistui kirjoitusprosessini aikana ja se sai ensi-iltansa 17.6.2017 *SWÄG* festivaaleilla, Tampereella. *Trashpeze* esityksen ensi-illaksi on kaavailtu kevättä 2018, vaikka teoksesta tullaan näkemään work in progress -versioita jo syksyllä 2017. Ryhmä on myös löytänyt kolmannen jäsenen ja tutkii paraikaa uuden jäsenen tuomaa uutta dynamiikkaa. Olen luvannut toimia esityksen mentorina matkan varrella.

Sirkusesitysten lisäksi ohjasin keväällä 2017 Tampereen Ylioppilasteatteriin *Kielipiteitä* -esityksen toisena työharjoittelunani. Kielipiteitä ohjatessani pyrin henkisesti ohjaamaan sirkusesitystä ja tämä näkyi teoksessa monella osa-alueella. Teoksessa oli lavalla kuusi harrastajanäyttelijää, yksi sirkusammattilainen ja kääpiövillakoira. Jokainen kohtaus on oma ohjelmanumeronsa, ja teoksen estetiikassa on viittauksia perinteiseen sirkukseen (kuva 6). Teos työstettiin aihelähtöisesti, aiheena kieli. Aiheen käsittelyssä pyrin käyttämään sirkuksellista ajattelua ja tulin luoneeksi teatterillisiä ”temppuja”, mielentiloja ja yksinkertaisista perusideoista lähteviä kuvia. *Kielipiteitä*-esityksen rakennus, oli minulle hyvä tutkielma liudentuvasta nykysirkuksen ja -teatterin rajasta.



Kuva 6. *Kielipiteitä* -esityksen sirkusestetiikkaa. Kuvassa Janita Juvonen, Janita Hakanen ja Hanna Lahtinen.

Sekä ammattilais- että harrastajasirkusteosten kautta olen päässyt tutkimaan sirkustaitteen muodostumista ja sirkuksen henkilöohjausta. Olen myös tullut perustavanlaatuisien kysymysten äärelle: kuinka kommunikoida työryhmän kanssa teoksen maailmasta, teemasta ja dramaturgiasta ilman tekstiä ja tavoitetta tehdä narratiivista teosta? Miten antaa sirkuslaisille teatterimaailmassa hyväksi havaittuja ilmaisullisia ja sisällöllisiä työkaluja tekemättä sirkuksesta teatteria? Miten luoda teokseen hengittävyttä, kun väli- neet, artistien ilmaisuvoima ja temppujen muoto ovat niin rajalliset? Mitä sirkus ylipää- tään on?

3.3 Sirkuskäsitykseni

Kuten jo mainitsin, sirkuskäsitykseni on syntynyt Sorin Sirkuksessa ja sitä ovat matkan varrella muokanneet tekemäni työ, näkemäni esitykset sekä ihmiset ympärilläni. Esittelen tässä muutamia sirkusmääritelmiä, jotka ovat vaikuttaneet minuun kirjoitusprosessin aikana. Ennen haastatteluita halusin rajata kysymykset nykysirkukseen, mutta se osoittautui mahdottomaksi, koska sirkusperinteet nivoutuvat toisiinsa niin sitkeästi. Jäottelen sirkustyylejä tarkemmin luvussa 5.3.

Maksim Komaro määritteli sirkuksen haastattelussa näin:

Sirkus on toimintaa, tekemistä. Se ei ole temppeja, vaan se on toimintaa, joka on sirkusta. Se on liikkeellistä, se on toiminnallista ja pääsääntöisesti kehollinen prosessi, joka on jollain kvaliteeteilla enemmän kuin arki, eli se on rohkeampaa, hauskeempaa tai mielikuvituksellisempaa. (Komaro, haastattelu 19.1.2017.)

Komaron määritelmä on ohjaajalle mieltä avaava ”meditatiivinen työkalu”. Määritelmässä sirkus-sanana voisi kuitenkin korvata esimerkiksi sanalla tanssi ja se pitäisi silti paikkaansa. Jutun juju piilee juuri tässä: Komaro haluaa viimeiseen asti välttää keinotekoisten rajojen vetämistä. Hän haluaa puolustaa sirkuksen asemaa ”tyhmänä villinä” kulttuurin kentässä. Hänen mukaansa on kulttuurillista kolonialismia selittää villiä sirkusta sivistyneen tanssin tai teatterin keinoin. (Komaro 19.1.2017.) Haastattelun jälkeen olen huomannut usein ajattelevani ”tyhmää villiä”, sillä se osuu minusta sirkuslajin ytimeen ja vapauttaa minut teatterimaailman jopa ylianalyttisestä ajattelutavasta.

”Sirkus on pohjimmiltaan sitä, että joku on opetellut jotain ja sitten se menee yleisön eteen näyttämään mitä se on opetellu”, kiteytti sirkuksen syvimmän olemuksen minulle sirkusopettaja ja -artisti Maarit Utriainen kerran eräässä kuopiolaisessa kuppilassa. Tomi Purovaara puolestaan määrittelee Nykysirkuskirjassa (2005, 13— 18,) että nyky-sirkuksen perusyksikköinä ovat esiintyjä ja hänen erityistaitonsa, joiden taiteellista ulottuvuutta lisäävät välineet, esineet ja tekniikka. Nämä hieman teknisemmät ja klassisemmat sirkusmääritelmät ovat auttaneet minua erityisesti niinä hetkinä, kun esityksen valmistusprosessi on intensiivisimmillään ja on syytä muistaa mistä tässä on lopulta kysymys.

Tällä hetkellä minulle sirkus on anarkiaa. Se on kapinaa painovoimaa vastaan. Se on irvistelyä tehokkuusajattelulle. Se on taiteen-, viihteen- ja urheilunsekainen vallankumous, jota tehdessä ja katsoessa ei voi välttyä kysymyksiltä vapaudesta ja ihmisen rajoista.

4 Sirkusohjaajat Suomessa

4.1 Sirkusohjaajien ammattikenttä

Sirkusohjaajia on Suomessa neljästä noin kymmeneen, riippuen siitä, miten sirkusohjaajan määrittelee. Ja nyt puhun nimenomaan ohjaajan taidetta tekevistä sirkusohjaajista⁴. Sirkuskoulutuksen saaneita ohjaajia ei käytännössä Suomenniemellä ole, joitakin sirkuskoulutuksen saaneita, muutaman esityksen ohjanneita artisteja löytyy, mutta sirkusohjaajaksi profiloituneita, koulutettuja henkilöitä ei ole. Ohjaajiksi profiloituneet ovat yleensä sen verran vanhempia, että he eivät ole ehtineet Suomen sirkuskouluihin: Turun taideakatemian sirkusohjaajalinja on perustettu vuonna 1995 ja Koulutuskeskus Salpauksen sirkusartistilinja vuonna 2002 (Åstrand 2010, 33 ja 35). Suomalaisen nyky-sirkuksen ohjaajien pioneerikopla onkin joko opiskellut fyysistä teatteria tai tanssia ulkomailla tai oppinut tekemisen kautta. Kiinnostavaa on nähdä, alkaako kentälle tulevana vuosina nousta aktiivisen sirkusartistiuransa päättäneitä sirkuskoulutuksen saaneita ohjaajia, kun koulutusten aloituksesta ja nyky-sirkuksen rantautumisesta Suomeen alkaa olla tarpeeksi pitkä aika. Trendinä on ainakin tähän asti ollut, että artistiuran loputtua tekijät siirtyvät opettamaan sirkusta tai vaihtavat alaa.

Circomedian⁵ alaisuuteen on juuri perustettu Directing for Circus -maisteriohjelma (osana Bath and Spa Universityä), jonka ensimmäinen vuosikurssi aloittaa opintonsa syyskuussa 2017. Minä olen myös lähdössä osaksi tätä pioneeriluokkaa. Circomedian opettaja Bim Mason on halunnut koota kouluun joukon ihmisiä, joilla on tahtotila kehittä-

⁴ Suomen sirkuskentällä käytetään usein sirkusohjaaja-sanaa sirkusta valmentavasta henkilöstä (vrt. liikunnan ohjaaja). Tässä työssäni käytän tässä mielessä sirkusta ohjaavista henkilöistä sanaa sirkusopettaja.

⁵ Circomedia on Bristolilainen sirkuskoulu. Koulu on aiemmin tarjonnut kandidatasoisien sirkusartisti tutkinnon, jossa yhdistyy nyky-sirkus ja fyysinen teatteri, sekä opistotasoisia sirkusartistiopintoja.

tää sirkusta näyttämötaiteena nimenomaan ohjaamisen näkökulmasta (haastattelu 18.7.2017). Uuden yliopistokoulutuksen myötä alalle saadaan siis syyskuussa 2018 ensimmäinen nimenomaan sirkusohjaamiseen erikoistuneiden ammattilaisten joukko. Koulutuksen myötä keskustelu ohjaajien taiteesta ja tarpeesta toivottavasti kiihtyy, ja sirkusohjaajien asema vahvistuu.

Olen usein ymmärtänyt tuoreiden sirkuskouluista valmistuneiden artistien puheista, että tilausta uuden polven sirkusohjaajille olisi. Myös haastatteluissa tällainen tarve nousi esille. Syitä siihen, miksi selkeästi ohjaamiseen keskittyneitä nuoria sirkusammattilaisia ei ole, on varmasti useita. Yksi syy on se, että ihmiskeho ei kestä sirkusartistiutta kovin pitkään, joten nuoret keskittyvät keholliseen treenaamiseen ja esiintymiseen niin pitkään kuin voivat. Toinen syy on se, että sirkusmaailmassa vaikuttavat henkisesti ”neuvostoliittolaisen ohjaamisen” kaiut eli ajatus ohjaajuudesta on vanhanaikainen: autoritääriäinen vision toteuttaja. Alma Lehmuskallio kertoi saaneensa palautetta, että *”olipa kivaa, kun ohjaaja ei vain käskenyt, vaan tehtiin yhdessä”* (haastattelu 7.12.2016). Olen itsekin kuullut vastaavia kommentteja, jotka kertovat siitä, että varsinkaan Suomen sirkuskentällä ei välttämättä ajatella, että ohjaaja olisi pallottelun toinen osapuoli. Lisäksi suomalaisen sirkuksen taloustilanteen ja tuotantorakenteen vuoksi artistit joutuvat usein harjoittelemaan esityksiä ilman palkkaa, mihin ohjaajat taas harvemmin suostuvat (Kopra, haastattelu, 5.12.2016). Ohjaajien puutteeseen vaikuttaa toki myös se, että sirkusesityksiä tehdään usein artisteista koostuvissa ryhmissä yhteisohjauksina ja ensemble-ajatuksella (Pettersson, haastattelu 15.12.2016).

Haastateltavien mukaan tilanne on ulkomailla vastaava kuin Suomessa: puhtaasti sirkusohjaajiksi profiloituneita henkilöitä ei ole monia ja suurin osa sirkusohjaajista on tanssin ja teatterin puolelta. Vaikka nykysirkusohjaajia olisi kaikkein tiukimman kriteeristön mukaan Suomessa vain neljä, sekin on jo paljon verrattuna muihin Pohjoismaihin. Suomalaisen nykysirkuksen kehitys ja tekijöiden määrä ovat sinällään jo ihme valtion kokoon nähden. Komaron mukaan tämä johtuu siitä, että Suomessa on ollut vahva ja aktiivinen nykysirkuksen pioneeripolvi. Pioneeripolven oli suhteellisen helppoa lähteä uurtamaan nykysirkuksen uraa, kun perinteisen sirkuksen asemaa oli huojutettu jo aiemmin mm. huviverolla ja sääolosuhteilla. Hänen mukaansa esimerkiksi Saksasta ei vielä kukaan tule kiinnostavaa sirkustaidetta. Kabareekulttuuri elää siellä niin voimakkaana, ettei sirkuslaisten kannata tehdä taiteellista sirkusta, kun rahoitus on lähinnä kabareeteattereissa. (Komaro, haastattelu 19.1.2017.)

4.2 Sirkusohjaajien ammattitaito

Haastatteluiden yhteenvetona voidaan ajatella, että sirkusohjaajan ammattitaito muodostuu nimenomaan ohjauskokemuksesta. Haastattelemani ohjaajat olivat yhtä mieltä siitä, että sirkusohjaajalla ei tarvitse olla itsellään sirkusteknistä osaamista: ymmärrys, kiinnostus ja kuuntelun taito riittävät. Myös koreografinen ja dramaturginen ammattitaito katsottiin yleisesti tärkeäksi mutta ei välttämättömäksi. Eduiksi katsottiin myös ymmärrys kaikkien sirkuslajien perusominaisuuksista ja se, että ohjaajalla on selkeä oma kärry, millä hän lähestyy ohjausprosessia. Esimerkiksi Kopra koki vahvuudekseen sen, että hän on mukana jo temppujen opetusvaiheessa ja sittemmin koostamassa niistä numeroita ja kohtauksia (haastattelu 5.12.2016). Siirtyminen vuosien aikana esiintyjän asemasta ohjaajaksi tuo Komaron mukaan hänelle tarvittavaa kokemusta ja etäisyyttä näyttämöön (haastattelu 19.1.2017).

Teatterin ohjausperinteestä juontuvia henkilöohjauksellisia työkaluja ei haastateltavien mukaan tarvitse sirkusohjaajan työkalupakista löytyä. Petterssonin, Kopran ja Komaron kokemuksen mukaan teatteriohjaajan koulutuksen saaneet ohjaajat usein yrittävät saada sirkuksen ilmaisemaan, jotakin mihin sirkus ei taivu ja lopputuloksena on usein sirkuksellisesti ala-arvoisia esityksiä. Myös teatteritaustainen Lehmuskallio tunnistaa sen, kuinka sirkusammattilaisia on usein käytetty teatteriohjaajien toimesta pelkkinä koristeina (haastattelu 7.12.2016).

Minä tunnustan myös sortuneeni yrityksiin ilmaista sirkuksella teatterille tyyppillisiä asioita teatterillisilla keinoilla. Olen hyvin nopeasti saanut hävetä näyttämölle luomiani kököksiä ja joutunut ajattelemaan asiat uusiksi. Nämä sirkusmuodon ”raiskausyritykseni” ovat opettaneet minulle paljon sirkuksen lainalaisuuksista ja mokieni kautta olen päässyt vähän lähemmäs ymmärrystä siitä, kuinka sirkuksen muotoja voisi taivutella kohti esitystä. Koen, että yritykset lähestyä sirkusta teatterillisten ajatusten kautta johtuvat siitä, että sirkuksella ei ole yhtä selkeää käsitteistöä kuin teatterilla. Palaan sirkuksen käsitteelliseen ongelmallisuuteen vielä myöhemmin.

4.3 Ulkopuolinen silmä

Monet sirkuskoulut kannustavat ajatteluun, jossa sirkusartistit ovat itse teosten luojia ja teosta pyydetään silloin tällöin katsomaan ”ulkopuolinen silmä” tai mentori. Ulkopuoli-

nen silmä⁶ ei ole ohjaaja, vaan katsojan korvike, jonka tehtävä on kertoa esiintyjille, mitä vaikutelmia heidän tekemisensä antaa katsojalle. Mentoroinnista puhutaan silloin, kun ulkopuolisen silmän lisäksi mentori tarjoaa apua teoksen sisällön työstämiseen ja etsimiseen.

Ulkopuolisen silmän ajatus on minusta merkittävä, sillä se tunnustaa sen tosiasian, että esityksen sisältä on vaikea hahmottaa kokonaisuutta ja näyttämölle syntyviä mielikuvia. Kolme neljästä haastattelusta oli sitä mieltä, että ulkopuolinen silmä on hyvä apuväline artisteille esitystä valmistettaessa. Yksi jopa koki, että ulkopuolisen silmän käytänteen soisi yleistyvän Suomessa, koska ulkomaihin verrattuna maassamme ollaan varsin ujoja keskustelemaan omasta työstä. Yhdellä haastateltavista puolestaan oli kokemus siitä, että ulkopuolisen silmän jäljiltä teokset ovat monesti tuuliajolla, verrattuna selkeästi ohjattuihin esityksiin. Varsinkin jos ulkopuolisia silmiä on monta, on hyvin ymmärrettävää, että esiintyjät ovat usean mielipiteen ja maun ristipaineessa. Alma Lehmuskallio määritteli haastattelussa kaksi ääripäätä ohjaukselliselle toiminnalle: toisessa ääripäässä ohjaaja toteuttaa omaa visiotaan (perinteinen ohjaajakäsitys) ja toisessa ääripäässä ohjaaja auttaa toisia tekemään sen mitä he haluavat tehdä (mentorointi/ulkopuolinen silmä) (haastattelu 7.12.2016).

5 Ohjaajan raamitustyö

Kuten teatteriohjauksen suunnitteluprosessin alkuvaiheessa myös sirkuksessa aluksi on määriteltävä työstössä olevan teoksen raamit. Sirkuksessa tilalliset ja työryhmälliset raamit ovat merkittävämmät kuin teatterissa, koska sirkuksen mahdollisuudet ovat ensisijaisesti riippuvaisia tekijöiden osaamisesta ja tilasta.

5.1 Fyysiset puitteet

Sirkus on hyvin riippuvainen esitystilasta. Ohjaajan täytyy tuntea sirkuksen riggausta ja päättää hyvin varhaisessa vaiheessa, mitä vaatimuksia tilalle asetetaan. Lajien myötä määrittyvät tilan vaatimukset, vaikka toki sirkustakin voi tehdä tilalähtöisesti. Esimerkik-

⁶ Englanniksi outside eye.

si Lehmuskallio työryhmineen teki esityksen Suomenlinnan Tenalji von Fersenin juhlasaliin, jonka kattoon ja seiniin ei voi kiinnittää sirkusvälineitä (haastattelu 7.12.2016). Ohjaajana pitää olla erittäin tarkka ajatellessaan riggauksia erityisesti, jos teosta aiotaan siirtää tilasta toiseen. Esimerkiksi jos teoksessa on olennaista, että trapetsi on aivan näyttämön etureunassa, on pidettävä huolta, että esiintymistiloissa trapetsin kiinnittäminen juuri oikeaan kohtaan on mahdollista. Välineiden sijoittelu näyttämölle vaikuttaa kaikkeen ja erilaiset näyttämölliset positiot tuottavat erilaisia mielikuvia, joten sijoittelumahdollisuuksien tutkimiseen on käytettävä aikaa. *VIRE*-projektin kanssa vaihtelimme koko luomisvaiheen näyttämökuvan asemointia, löytääksemme sen oikean.

Maksim Komaro kertoo raamittavansa esityksiä fyysisen toimintaympäristön kautta ja ihan konkreettisesti listaavansa asioita ja esineitä, joita lavalta löytyy ennen esityksen tekoon ryhtymistä. Näiden asioiden kautta rakentuvat teoksen fyysiset olosuhteet, jossa esiintyjät ovat. Esimerkiksi *KINEMA*-esityksessä tällaisia elementtejä ovat näyttämöllä siirreltävässä olevat valkoiset levyt, jotka toimivat projisointipintana sekä hoverboard-laudoit⁷. Kun fyysiset puitteet on määritelty, työryhmä pääsee tutkimaan niitä ja sitä kautta luomaan teokseen maailmaa. Toimintaympäristö on siis alkeellisempi taso, joka kattaa fyysiset puitteet. Maailma puolestaan on monitasoisempi kokonaisuus jossa yksityiskohdat luovat kokonaisen taideteoksen. (Komaro, haastattelu 19.1.2017.)

5.2 Työryhmä ja työilmapiiri

Työryhmän kokoaminen on erittäin tärkeä raamittaja kaikessa esittävässä taiteessa. Usein vapaan kentän sirkusesityksissä esiintyjä on maksimissaan viisi, kun taas esimerkiksi Hurjaruuthissa sirkusartisteja on toista kymmentä ja lisäksi bändi. Esiintyjien lukumäärä vaikuttaa esityksen eheyteen: esimerkiksi tunnin mittaisessa esityksessä vain muutaman esiintyjän läsnäolo luo teokseen jatkuvuutta, kun katsoja pysyy helpommin kärryillä esiintyjistä (Komaro, haastattelu 19.1.2017). Esiintyjien lukumäärä vaikuttaa tietysti myös siihen, kuinka kommunikaatio kulkee ja kuinka paljon tilaa jokaisella on tuoda omaa ajatteluaan näkyväksi (Pettersson, haastattelu 15.12.2016). Mikäli pyritään eheään esityskokonaisuuteen, työryhmän tulisi olla jollain tavalla tasainen ja eri osa-alueiden tulisi täydentää toisiaan. Usein jos esitys ei tunnu ehyeltä kyse on siitä, että osa-alueet eivät ole tasapainossa; toinen alue on esimerkiksi liian mahtipontinen ja toinen ei pääse samalle tasolle (Kopra, haastattelu 5.12.2016). Sirkuksessa tä-

⁷ Sähköllä toimiva tasapainoskooteri, tarkoitettu ensisijaisesti liikkumiseen, ei sirkusväline.

mä voi tarkoittaa esimerkiksi sitä, että työryhmästä löytyy tasaisesti eri sirkuslajien osaajia tai että jos esiintyjinä toimii pelkkiä jonglöörejä, heidän taitotasonsa ja presenssinsä täydentäisivät toisiaan. Myös esimerkiksi musiikin ja esiintyjän tekemisen on jollain tapaa kohdattava eheyden saavuttamiseksi.

Työryhmän valinnassa on käytettävä suurta huolellisuutta. On otettava huomioon, että sirkusartisteilla on erilaisia työkuulttuureja, koulutustaustaa, temperamentteja, kommunikointitapoja ja niin edelleen. Ohjaajan on tärkeää pyrkiä luomaan jonkinlainen henkilökohtainen ymmärrys kustakin artistista ja siten hahmottamaan, millainen ryhmä yksilöistä muodostuu. (Pettersson, haastattelu 15.12.2016). Esiintyjät valikoituvat mukaan esityksiin sen perusteella, ketä on käytettävissä, mitä lajeja esitykseen halutaan ja mitä lajeja tilan raamit mahdollistavat, sekä tietenkin sen mukaan, kenen kanssa halutaan tehdä töitä. Sirkusenttä on erittäin pieni, joten kollegiaalisilta ystävyyssuhteilta ei voida välttyä. Tästäkin on oltava tietoinen, että ihmisten välillä saattaa olla vanhoja jännitteitä ja uusia syntyy helposti. (Komaro, haastattelu 19.1.2017.)

Muun työryhmän valinnassa pätevät samat lainalaisuudet. Usein ohjaajilla on luottohenkilöitä taiteellisessa suunnittelutiimissä: Sorin Sirkuksessa visuaalinen tiimi on pysynyt samana jo pari vuosikymmentä (Kopra, haastattelu 5.12.2016) ja myös Komaro kertoo työskennelleensä samojen ääni- ja valosuunnittelijoiden kanssa hyvin pitkään (haastattelu 19.1.2017). Erityisesti suunnittelutiimin kanssa erilaisten makujen ja työtapojen kohtaaminen tuottaa kiinnostavia ratkaisuja. *”Kaikkihan haluaa, että esityksestä tulee hyvä, vaikka ite oiskin väärässä, pitää olla valmiita muuttamaan suuntaansa. Se halu tehdä hyvää ratkasee”*, kiteyttää Taina Kopra haastattelussa 5.12.2016.

Kun työryhmä on valittu, on tärkeää määritellä mitkä asiat kuuluvat kenenkin vastuualueisiin. On tärkeää tehdä selväksi, mikä on ohjaajan rooli tässä kyseisessä prosessissa ja mitä keneltäkin odotetaan. Tätä keskustelua täytyy usein pitää yllä prosessin edetessä, kun ohjaajan rooli saattaa muuttua materiaalin työstövaiheen ja hiomisvaiheen välillä. (Lehmuskallio, haastattelu 7.12.2016.) Rajat luovat turvaa, joten mitä aiemmin pystyy luomaan selkeitä rajoja omalle työskentelylleen sekä työryhmälle, sitä vapaampaa on lähteä luomaan esitystä. Ohjaajan tärkeä tehtävä on kannustaa ja pyrkiä luomaan ilmapiiristä tasa-arvoinen niin, ettei kukaan olisi toisille alisteinen. (Pettersson, haastattelu 15.12.2016.)

Haastateltavat olivat yksissä tuumin sitä mieltä, että työryhmän jäsenillä pitää olla tunne kommunikaation avoimuudesta, että he voivat sanoa, jos jokin on huonosti. Omassa elämässä tapahtuville myllerryksille pitää antaa ymmärrystä, mutta töiden ulkopuolisen elämän vuotamista työilmapiiriin on kuitenkin pyrittävä rajaamaan. Taiteellisessa työssä työn ja henkilökohtaisen elämän raja on hyvin häilyvä, ja jokaisella ohjaajalla on oma tapansa suhtautua näihin asioihin. Itse koen, että avoimuus ja ääneen sanominen ovat minulle tärkeimmät asiat turvallisuuden luomiseksi. Minusta kaikista häiritsevin työtilanne on sellainen, jossa näen, että jollakulla ei ole kaikki hyvin, mutta en saa mitään vihiä siitä, mistä voi olla kyse. Taiteellisen työn ilmapiiri pitää olla suotuisa myös negatiivisten asioiden käsittelemiseen, jopa riitelemiseen. Minun keinoni luoda avointa ilmapiiriä on pyrkiä järjestämään työryhmälle yhteisiä tilanteita, joissa esityksen tekeminen ei ole keskiössä. Kokemukseni mukaan yhteinen tulostavoitteeton aika tutustuttaa tekijöitä ja antaa mahdollisuuden ”epäolennaisesta puhumiseen”. Komaro puolestaan kertoo välttävänsä kaikkea vapaa-aikaa esiintyjien kanssa ja pysyttelevänsä etäisenä, etteivät työn ulkopuoliset asiat pääsisi niin helposti vuotamaan näyttämölle (haastattelu 19.1.2017).

Ohjaaja on avainasemassa työilmapiirin muodostumisessa erityisesti alkuvaiheessa. Mielestäni olisi kohtuuton vaatimus, että ohjaaja on yksin vastuussa ilmapiiristä. Se on luotava yhdessä. Tämäkin on hyvä sanoa ääneen prosessin alussa. Ohjaaja on usein henkilö, johon projisoituu yhteisiä tunnekokemuksia, olivat ne negatiivisia tai positiivisia. Tämä johtuu siitä, että työtilanteessa työnjohtaja on usein niin näkyvä henkilö. Olen usein kokenut tärkeäksi, että esiintyjillä on prosessin varrella aikaa yhdessä ilman ohjaajaa. Tapaan esimerkiksi poistua hetkeksi tilanteesta silloin, kun koreografi vetää harjoitustilannetta tai pukusuunnittelija sovituttaa pukuja. Näin ilmapiiri ei jää niin riippuvaiseksi ohjaajan läsnäolosta ja ilmapiiristä tulee tasaisemmin yhteinen asia.

5.3 Historiallis-tyylilajilliset raamit

Ennen työskentelyn aloittamista ohjaajan täytyy ajatella teoksensa tyylilajia. Sirkuksessa tyylilajijattelu ei ole yhtä monisyistä ja määrittävää kuin teatterissa, eikä sirkusesityksen mielestäni tarvitse määritellä itseään tyylilajin kautta. Teoksen on kuitenkin hyvä olla suhteessa sirkuksen historiaan ja sen tyylilajeihin. Tyylilajijattelu helpottaa myös sisältöjen rajaamisessa ja esteettisissä valinnoissa.

Esittelen seuraavaksi Maksim Komaron käyttämän tyylilajiaottelun, joka sisältää viisi erillistä sirkuksen tyylilajia sekä kaksi tyylilajien laidoilla keikkuvaa alalajia. Komaro kertoo haastattelussa käyttävänsä koko prosessin lävistävänä ohjauksellisena työkaluna sirkustyyllilajeja. Komaro kertoo työstävänsä esityksellistä ajatteluaan niiden kautta, koska nämä tyylilajit valottavat sitä kenelle, miksi ja millä ehdoilla sirkusta esitetään. Kyse on siis siitä, mitä sirkusta ohjaaja ohjaa ja toisaalta siitä, kuinka eri tyyleistä inspiroitunut toiminta rytmittää samaa esitystä. (Komaro 19.1.2017.)

Perinteinen sirkus

Laajasti tunnustettavaa sirkusta, joka tapahtuu ensisijaisesti teltassa (Komaro 19.1.2017). Markku Aulanko ja Kari Nieminen määrittävät perinteisen sirkusesityksen koostuvan itsenäisistä ohjelmanumeroista, joita esitetään peräkkäin useita pyöreissä teltoissa maneesilla (1989, 15). Estetiikkaan liittyvät perinteisen sirkuksen värit ja muodot, orkesterimusiikki ja stereotyyppiset sirkushahmot, kuten tirehtööri, primadonna, voimamies ja klovni.

Neoperinteinen sirkus

Samankaltainen muoto kuin perinteisessä sirkuksessa; tempuista koostuvia 4— 8 minuuttisia ohjelmanumeroita, jotka kuitenkin usein liukuvat toisiinsa ilman tirehtööriä. Eläinnumerot ovat jääneet pois, tilana on yleensä jokin teatteritila, musiikki on nykyaikaisempaa ja asuissa on fantasiahenkeä ja haute couture -vaikutteita. Esimerkiksi Cirque du Soleil. (Komaro, haastattelu 19.1.2017.)

Kabaree

Viihteellinen muoto, jossa ei saa lisäpisteitä taiteellisesta tutkimisesta. Sisältää varieteen ja firmakeikat (Komaro, haastattelu 19.1.2017). Kabaree-esitykset ovat yleensä yksittäisiä numeroita, jotka eivät yritä muodostaa kokonaisuutta. Estetiikkaan liitetään usein seksikkyyttä ja glamour, mutta ilman puvustuksellista glamouriakin kabareen esiintymistyyliin kuuluu usein yleisön kanssa flirttailu.

Uusi sirkus

Cirque Nouveau oli tyyliä, joka sijoittui tiettyyn aikaan ja paikkaan: Ranskaan 60-luvun lopulta 90-luvun alkuun. Sirkus on olemassa tanssin ja teatterin ajattelun kautta, sisältää siis usein esimerkiksi narratiivin ja liikeanalyttistä työtä. (Komaro, haastattelu 19.1.2017.) Vaikka Cirque Nouveautta sellaisenaan ei oikeastaan ole enää olemassa,

uutta sirkusta mukailevaa ajattelutapaa on paljon näkyvissä esimerkiksi suomalaisissa nuorisosirkuksissa.

Nykysirkus

Laajimmin nykysirkus voi tarkoittaa kaikkea sitä sirkusta, mitä tänä päivänä tehdään. Yleensä kun puhutaan nykysirkuksesta, sillä kuitenkin viitataan tyyllilajiin, joka on rinnasteinen nykyteatterin ja -tanssin tyyliuunnille. Kuten nykyteatteri ja -tanssi, nykysirkukseen ei asetu mihinkään tiukkoihin raameihin ja sille on ominaista nimenomaan sirkuksen rajojen tutkiminen. En löytänyt kiteyttävää määritelmää nykysirkukselle mistään lähteestä, joten määrittelen sen nyt laajasti: nykysirkus on nykyaikana tehtävää sirkusta, joka ei asetu selkeästi minkään yllä mainitun lajityypin alle.

+ Tyyllilajien laidoilla olevat tyylit:

Katusirkus

Performatiivinen sosiaalinen sirkus

Näissä kummassakin erona on lähinnä tuotannollisen motivaation ero, verrattuna päätyyleihin. Kummatkin voivat sisällöllisesti olla täysin samaa kuin yllä mainitut lajit, mutta tuotannollisesti niiden rakenne ja tavoite on eri. (Komaro, haastattelu 19.1.2017.)

Erilaiset sirkusmuodot ovat muotoutuneet tietynlaisiksi syystä ja siksi eri perinteiden kautta työstäminen auttaa ongelmien ratkaisussa. Sirkusperinteiset viitteet voivat olla selkeitä tai alitajuisia inspiraation lähteitä. Uskon, että perinnetietoinen ajattelu auttaa kaikissa työvaiheissa ja antaa lopputulokseen moniulotteisuutta. Samaa ajattelullista apua saan itse teatterin ja tanssin tyyllilajien käyttämisestä ajattelun pohjana. Esimerkiksi Suomineidot esityksen alkukohtauksessa (kuva 2) ajattelin KOM-teatterin taistolaisasetelmaa ja Kuopion Sirkuskoulun *Ka-Mu*-esityksessä kirsikkatarha muodostettiin Butoh-liikekielen pohjalta. Kun nykysirkusesityksessä on tirehtööriin viittaava hahmo tai valotilanne, joka luo alitajuisen olon kabareeyökerhosta, katsojan voi olla helpompi ottaa vastaan esimerkiksi, lajien variaatioiden tai TADAA -hetkien puute. Tunnistettavat asiat voivat katsojalle olla toki myös sirkusperinteiden ulkopuolisia, kuten kuvataiteesta tai arjesta tuttuja elementtejä. Minusta tarttumapinnan löytyminen arjesta kaukana olevaan sirkukseen on tärkeää. Katsojan ei kuitenkaan mielestäni tarvitse pystyä sanoittamaan tarttumapintaa; se voi olla tunnelma, kehon peilisolujen aktivoituminen tai tahotila. Palaan tunnistettavuuteen vielä tarkemmin luvussa 7.

5.4 Esitysidea

Sirkusta työstetään usein aihepähtöisesti. Pohjana voi olla esimerkiksi kuva, runo, teema tai tunnelma. Itse olen tykästynyt valitsemaan isoja teemoja, jotka antavat paljon tilaa ja siten isosta materiaalmäärästä on mahdollista valita kaikkein timanttisimmat asiat.

Esitysideat tai teemat syntyvät usein pikkuhiljaa tai vaivihkaa. Hurjaruuthissa ja Sorin Sirkuksessa tehdään suuri esitystuotanto joka vuosi, ja näin ollen tekijöiden päässä saattaa hautua monta ideaa yhtä aikaa. Uusi idea syntyy usein siitä, että edellistä esitystä tehdessä jollekin tuli jotain muuta mieleen, mihin ei sillä kertaa ollut mahdollisuus tarttua. Usein esitysidean syntymiseen vaaditaan sattumaa tai jonkun työryhmäläisen kiinnostus aiheeseen. Esimerkiksi Talvisirkus *Muisti* sai aiheensa siitä, kun vuoden 2015 Talvisirkus *Matkalla* esityksen ohjaaja Maksim Komaro halusi muistella aikaa, jolloin hän esiintyi talvisirkuksessa ja käyttää tuolta ajalta peräisin olevia hahmoja. (Pettersson, haastattelu 15.12.2016.) Komaron teokset vapaalla kentällä puolestaan voivat saada inspiraationsa esimerkiksi siitä, että hän haluaa yhdistä tiettyjen esiintyjien laadun ja osaamisen. Toisinaan saatetaan keksiä vain hassu nimi ja lähteä miettimään, mikä tämän nimisen esityksen sisältö voisi olla. (Komaro, haastattelu 19.1.2017.) Näissä aiheenvalintatavoissa näkyy mielestäni hienosti juuri sirkuksen ”tyhmä villeys”. Tällainen luova vapaus usein karisee teatterista, kun lähtökohtana on teksti tai valittu aihe pitää osata hyvin perustella ja antaa siihen jokin ajankohtainen näkökulma.

Myös sirkusta tehdään välillä tekstilähtöisesti. Sivuhenkilöt-esitys on tehty Eira Virekosken tekstiin. Työryhmä Lehmuskallio—Kaikula—Virekoski tekivät kuitenkin kirjoitusprosessissa tiivistä yhteistyötä. Tekstilähtöinen työtapa valittiin Sivuhenkilöihin siksi, että sirkusartisti Henna Kaikula halusi, että sirkusartistit joutuisivat puhumaan näyttämöllä ja saisivat sitä kautta näyttelijäntyöllisiä työkaluja. Kaikula koki, että sirkusartisteilta usein odotetaan näyttelijäntyöllisiä työkaluja, joita heillä ei välttämättä ole, ja siksi hän halusi kehittää itseään ja työryhmää näyttelijäntyön saralla. Tästä syystä teoksessa on näyttämöllä kolme sirkusartistia ja yksi näyttelijä, jotta he voivat oppia toinensilta. (Lehmuskallio, haastattelu 7.12.2016.)

Aiheen valinta on siis sirkuksessa vaihteleva prosessi. Minusta olennaisinta on, että valittu aihe sisältää tekijöilleen energiaa. Latautunut aihe on monisyinen ja jopa ristiriitainen, se saattaa hetkittäin viihdyttää ja toisinaan raivostuttaa. Tämän energian avulla

työryhmä jaksaa päivästä toiseen kiinnostua ja inspiroitua aiheesta ja siten teoksesta tulee usein monisyisempi.

6 Ajatuksista näyttämölliseksi toiminnaksi

Tästä luvusta eteenpäin siirryn haastatteluvetoisuudesta omiin esimerkkeihini ja kokemuksiini. Tämä johtuu siitä, että haastatteluita tehdessäni en vielä osannut hahmottaa sirkuksen dramaturgista ajattelua enkä siten kysyä haastateltaviltani oikeita kysymyksiä. Sain haastateltaviltani kuitenkin runsaasti eväitä seuraavaksi avaamieni ajatusten ja käsitteiden jäsentämiseen.

6.1 Sirkuksen sisällön ideointi ja termistön etsintä

Teatterissa on totuttu siihen, että tekstin kirjoittaa näytelmäkirjailija ja ohjaaja sovittaa tekstin näyttämölle. Näytelmätekstissä rakenne, eli **dramaturgia** on valmiina. Dramaturgialla tarkoitetaan siis minkä tahansa materiaalin jäsentämistä tai järjestämistä esitykseksi jonkin logiikan mukaan (Heinonen 2009, 11). Näyttämötaiteissa dramaturgin tehtävä on jäsentellä materiaali dramaturgiaksi. Useimmiten dramaturgian peruspalasten ajatellaan olevan kohtauksia ja vielä laajemmin näytöksiä tai puoliaikoja. Jokaisella kohtauksella on kuitenkin myös oma dramaturgiansa. Dramaturgia-sanan yhteyteen kuuluu monta hyväksi havaittua termiä, joiden kautta syntyy kiinnostavaa sisältöä. Avaan erilaisia dramaturgisia termejä työni varrella, koska mielestäni sirkusohjaajan työssä dramaturginen ajattelu on yksi ohjaajan tärkeimmistä tehtävistä.

Kokemukseni mukaan erityisesti nuorisosirkuksissa esitysideaa lähdetään yleensä kehittämään siten, että valitaan otsikkomainen teema ja sen jälkeen listataan siihen liittyviä aiheita ja asioita. Esimerkiksi Linnanmäen sirkuskoulun esiintyvän ryhmän kokonaisuus *Mökki* koottiin listaamalla mökkeilyyn liittyviä asioita: mökille matkustus, mökki-vaatteet, sääolosuhteet ja mökkipuuhat; kroketti, saunominen, grillaus, uiminen, onkiminen ja niin edelleen. Sitten mietittiin miten näitä asioita voisi käyttää sirkuslajien yhteydessä: vipulaudasta tuli sauna ja vanteesta retkibussin ratti. Näistä asioista esiintyvä ryhmä lähti kehittämään kokonaisuutta. Kun näitä asioita kehiteltiin ja koottiin paperille rungoksi, huomasi, että nuorille sirkuskoululaisille oli helpointa lähteä rakentamaan kokonaisuutta ja kohtauksia arjen logiikan kautta narratiiviksi: aluksi pitää ajaa mökille,

sitten vietetään päivä mökkipuuhiien parissa, illalla saunotaan ja mennään nukkumaan. Kuljetuksen kautta esitys sai tyyllilajillisesti perinteistä teatteria muistuttavan muodon. Tällainen teatterin keinoilla rakennettu sirkusesitys asettuu uuden sirkuksen tyyllilajin alle. Koska uuden sirkuksen kultakausi oli 60— 80 -luvuilla, tällainen muoto vuonna 2017 on jo oikeastaan vanhaa sirkusta.

Esittelin sirkuskoululaisille dramaturgiset perustermit: **teeman ja aiheet**. Teemalla tarkoitetaan teoksen filosofista ydintä, jonka ajatellaan läpäisevän teoksen kaikki osat alueet. Teemana voisi olla esimerkiksi ihmisen elämellisyys. Aiheita puolestaan voi olla useampia, ja ne ovat teemaan liittyviä asioita, ilmiöitä, konkreettisia asioita ja näkökulmia. Ihmisen elämellisyys -aiheen alle voisi kuulua siis teemoja kuten: lisääntymisvietti, uhat, raadollisuus ja tarpeiden täyttäminen. (Nikkinen, Rosenvall 2007, 165.)

Mökkeilyyn liittyviä aiheita syntyi helposti useita. Yritykseni keskustella teemasta puolestaan tyssäsi lyhyeen. Kun tilanne meni kannustuksesta ja esimerkeistä huolimatta varpaiden tuijotteluksi, keskustelu oli pakko palauttaa konkreettisiin ratkaisuihin, jotta päästiin eteenpäin. Myöhemmin yritin keskustella esiintyjien kanssa ilmaisullisen tyyllilajin valinnasta. Annoin ääripään esimerkeiksi arkisen ilmaisun ja liioitellun kehollisen ilmaisun. Näytin jopa eteen saman asian ilmaisemisen näillä kahdella eri ilmaisutyyllillä. Keskustelu ilmaisullisesta tyyllilajista tyssäsi myös nopeasti; tällaisten asioiden pohtiminen tuntui lähinnä ärsyttävän esiintyjä.

Tuolloin sirkustaiteen kielellinen ja käsitteellinen vajavaisuus konkretisoitui minulle. Totta kai teini-ikäisten sirkuslaisten on helpompi luoda esitysdramaturgia, joka noudattaa olemassa olevien asioiden logiikkaa, kuin luoda esitys, jolla olisi oma logiikkansa. Useinhan ilmaisullinen tyyllilaji muotoutuu vasta tehdessä, mutta ohjaajan näkökulmasta ilmaisullisen reitin ajattelu etukäteen on väistämätöntä. Keskustelun ristiriita johtuikin varmaan pitkälti siitä, että esiintyjät joutuivat astumaan ohjaajan työn alueelle, kun oli sovittu, että he itse luovat teoksen sisällön ja minä toimin vain fasilitaattorina. Vaadin näiltä nuorilta aivan liikaa, koska oma näkökulmani on nimenomaan ohjaajan taiteen kautta auttaa esiintyjä tekemään oma työnsä hyvin ja siten muodostaa ehyt kokonaisuus. Olin provosoitunut siitä, että nuoret halusivat ehdottomasti luoda esityksen sisällön ja dramaturgian itse, mutta eivät lopulta vaikuttaneet kovinkaan kiinnostuneilta luomiseen liittyvästä ajatustyöstä. Toivon, että sysäykseni keskustella aiheesta opetti nuorille ainakin sen, että onnistuneen esityksen luominen vaatii paljon ajattelua ja suunnittelua, joihin menee paljon aikaa.

Mökki esityksen suunnitteluprosessi johdatti minut sen ilmiön äärelle, josta uskon sirkusesitysten ongelmallisuuden johtuvan: sirkuksen taiteellis-sisällöllistä kieltä ei ole. Tai ainakaan sellaista ei ole osunut minun kapealle sirkusreitilleni. Ohjaajan on siis sirkuksessa luotava kieltä ja avattava käsitteitä työskennelläkseen. Sirkusmaailmaan on etsittäviä asioita, joiden kautta kommunikoida abstrakteja esitykseksi jäsenyviä asioita. On luotava menetelmiä, joilla voidaan tutkia ja löytää esityksen omaa logiikkaa ja lopulta synnyttää maailma. Bauke Lievens peräänkuuluttaa myös uusia määritelmiä ja kieltä sirkukselle kirjeessään sirkusartisteille (Lievens). Teatteria tai sirkusta tehneet sirkuslaiset tuntuvat myös ymmärtävän taiteellisen sirkustermistön puutteen. Tässä opinnäytetyössäni en pysty sirkuskieltä luomaan, mutta työni on minun yritykseni osallistua kielenluomistalkoisiin. Valitettavasti joudun lainaamaan useita sanoja teatterimaailmasta ja soveltamaan niitä sirkukseen, koska uusien sanojen keksiminen vaatisi pidempää tutkimusta. Seuraavaksi yritän antaa lähtöajatuksia sille, miten voitaisiin vähän helpottaa sirkusesityksen synnytyprosessia.

6.2 Ideoiden kehittäminen näyttämölle

Ennen töiden aloittamista ohjaaja on yleensä ajatellut aihettaan enemmän kuin muu työryhmä. Arja Pettersson kertoo, että hän perehtyy aiheeseensa etukäteen ja muodostaa ajatuksen esitykselle. Itse harjoituksissa hän ei kuitenkaan kerro ajatustaan kenellekään, vaan antaa ihmisistä syntyvien assosiaatioketjujen viedä. Hän ottaa enakkosuunnitelmansa käyttöön vasta, jos ajaudutaan pattitilanteeseen. Muutoin hän luottaa siihen, että työryhmäläisten reagoinnit toisiinsa johdattavat kohti esitystä. Hän kertoo, että hän alkaa järjestellä palasia järjestykseen pari viikkoa harjoitusten alkamisen jälkeen. (Pettersson, haastattelu 15.12.2016.)

Minusta Petterssonin työtavassa näkyy se, että Hurjaruuthissa esityksen ajatellaan lähtökohtaisesti muodostuvan eri sirkuslajien ohjelmanumeroista ja siten dramaturgian rakentaminen koostuu pitkälti riggaus- ja roudausajattelusta. Hän myös työskentelee ison ryhmän kanssa, jossa jokaisella on selkeä oma tontti ja siten jokaisen on helppo lähteä lähestymään aihetta oman työnsä kautta. Työtapa kuulostaa minusta orgaaniselta ja siltä, että ohjaajan on mahdollista näin saattaa esiintyjät tekemään itselleen luontaisia asioita, ja siten välttää pakotetun epäluonnollisilta kohtauksilta. Petterssonin

työtavassa tärkeintä on varmasti viestintä, jotta laaja työryhmä pysyy kärryillä siitä mitä ollaan tekemässä ja miksi.

En kuitenkaan usko, että vastaava työtapa voi toimia pienemmässä esityksessä. *VIRE*-esityksessä lavalla on kaksi henkilöä ja yksi sirkusväline. Näin pienen työryhmän kanssa luontevinta on mielestäni aloittaa niin, että jaetaan ajatuksia yhdessä, jotta kukin voi tehdä oman työnsä. Ajatusten jakamisella en tarkoita pelkästään keskustelua, vaan toimintaa, näyttämöllisiä tutkimuksia. Määrittelen ja avaan ajattelua näyttämöllisen tutkimuksen -käsitteen takana luvussa 6.3.

6.2.1 Mielentila esitysideoiden syventäjänä

Esitykselle voidaan aluksi valita siis aihe, teema tai otsikko. Olkoon lähtökohta mikä hyvänsä, niin abstraktia sirkustaidetta luotaessa minusta olisi syytä ajatella kokemuksellisesti. Voisin käyttää tätä asiaa kuvaamaan esimerkiksi sanoja tunne, ajatus, kokemus, mieliala tai tunnelma. Selkeyden vuoksi valitsen käyttää sanaa **mielentila**. Mielentilalla tarkoitan ilmiöitä, joita tapahtuu ihmisten sisällä ja välillä erilaisissa tilanteissa, mielentila tuntuu kehossa ja näkyy asennoissa. Mielentilan kautta ajattelemalla samasta otsikosta on helpompi lähteä luomaan syvempää esitystä, kuin puhtaasta otsikosta.

Nyt esitän yksinkertaistetun esimerkin mielentilan kautta aiheen syventämisestä suunnitteluvaiheessa:

Tavallisesti sirkusesityksen otsikoksi voitaisiin valita vaikkapa kevät. Sitä kautta päädyttäisiin listaamaan kevääseen liittyviä asioita, kuten koulujen loppuminen, lisääntyvä valo ja muuttolinnut. Nämä asiat tuottavat ihmismieleen kokemuksia: koulujen loppumisesta tulee mieleen ylioppilasjuhlat, valon lisääntyminen tuntuu virkistävältä ja lintujen laulu on kevään äänimaisema. Listaus tällaisenaan houkuttelee tekemään arjen logiikkaa noudattavan esityksen. Tässä esityksessä voisi olla kohta, jossa juhlapukuihin ja ylioppilaslakkeihin sonnustautuneet esiintyjät tekisivät pyramideja lämpimän sävyisissä valoissa ja taustalla soisi linnun laulu. Tällainen suoraviivainen lainaaminen arjesta noudattaa sinänsä sirkuksen perinnettä: erilaisten asioiden haltuunotto ja yhdistely on ollut sirkukselle ominaista jo aivan sirkuksen alkuaikoina. Tuolloin yhdistelyllä on pyritty luomaan assosiaatioita sirkuksen ja muiden ilmiöiden välille. Näin ratsastaja on saanut päälleen baletista varastetun tutun ja polkupyörästä on poistettu toinen rengas. (Jacob

2005, 32— 38.) Pyramidinumero ylioppilaslakeissa olisi siis perinteistä sirkusta parhaimmillaan.

Tänä päivänä tällainen yhdisteleminen ei kuitenkaan enää ole yllättävää tai uutta. Kun kevät-aihetta lähestytään mielentilan kautta, voidaan päästä lähemmäs yllättävämpiä ja abstraktimpia assosiaatioita. Kevään mielentila voisi olla vaikkapa suvivirren tunnelma — samaan aikaan nostalginen ja tulevaisuuteen suuntaava. Kevään mielentilaan voisi kuulua myös esimerkiksi valon lisääntymisen aiheuttama keväinen flirtti ja toisaalta ahdistus, joka tuottaa vuosittain piikin itsemurhatilastoissa. Näiden ajatusten jälkeen on se vaikein kohta: nyt ei lähdetäkään toteuttamaan suvivirren laulamista tai itsemurhapiiikkiä lavalle, vaan inspiroidutaan niistä. Kuinka suvivirsimäisen tai valoahdistuksellisen tunnelman voisi luoda lavalle ja katsomoon? Millaista liikekieltä ja tempoa ne synnyttävät? Näistä lähtökohdista voitaisiin luoda sirkusesitykseen kohta, jossa suvivirren tunnelma on alitajuisesti läsnä, mutta lavalla olisi silti jotain uutta, jotain tekijöiden kautta suodattunutta. Katsojalle asti ei tarvitse välittyä mitään suvivirrestä vaan hänen kokemuksensa muodostuu sirkusesityksen tunnelmasta. Esimerkiksi äänisuunnittelija voi inspiroitua suvivirrestä ja tehdä esitykseen ääntä kirkkoharmonilla tai käyttää virsimäistä poljentoa. Sirkustekojen inspiroituminen suvivirrestä ei tunnu yhtä yksinkertaiselta, koska suvivirren laulutilanteessa sirkusta ei normaalisti ole läsnä toisin kuin musiikkia ja ääntä. Sirkustaiteilijalla, oli hän sitten ohjaaja tai artisti, pitää olla työkaluja löytää liikkeellisiä ja toiminnallisia keinoja tulkita mielentiloja. Sirkusteko voi inspiroitua vaikka tilanteesta, jossa suvivirttä lauletaan: seisten luokkakavereiden keskellä, todistus kädessä. Liikettä voivat synnyttää esimerkiksi katse, joka samaan aikaan lukee seinään heijastettuja sanoja ja hakee katsekontaktia luokkakavereihin, tai haikeus, joka purkautuu rintakehän kautta.

Mielentilan ilmaisemisessa sanat usein loppuvat tai ovat väärä. Työryhmän tulee siis yhdessä ymmärtää tämä inspiraation epäsuora kuljetus. On helpompaa antaa kohtauksen nimeksi ”suvivirsi” ja luottaa siihen, että työryhmä tietää, että kyseessä on yhdessä luotu, suvivirren inspiroima kohta, kuin keksiä uusi sana kuvaamaan syntynyttä materiaalia. Koska nämä yhteiset sanat ja merkitykset vaativat aikaa syntyäkseen minusta tuntuu ohjaajana aina vaikealta kertoa aluksi uudelle työryhmälle, mitä tässä ollaan tekemässä. Luentomaisesti kerrottuna monet havainnot tuntuvat paljon pienemmiltä ja yksinkertaisemmilta kuin sisäinen mielentilani. Huomaan usein näissä alkupään tilaisuuksissa päätyväni vaahtoamaan, jaottelemaan asioita sarkasmia äänessäni tai vähintään liikkumaan tilassa puhuessani. Näin koen saavani avauksiini mukaan edes

häivähdyksen mielentilasta ja toisaalta välittämään työryhmälle sitä energiaa ja ristiriitaisuutta, jota aiheet sisältävät. Ylipäätään ohjaajan kehollinen oleminen viestii minusta työryhmälle jatkuvasti jotain sellaista, mitä sanoilla ei voi viestittää.

6.3 Näyttämöllinen tutkimus ja havainnointi

Teatteriohjaamista opettaessa suunnitteluvaihetta korostetaan valtavasti. Tekstilähdistä ohjaajantyötä opetetaan lähestymään informaation hankkimisen kautta: ohjaajan tulee tehdä itsestään aiheensa asiantuntija. Nykypäivänä kirjavuoreen hautautumisen sijaan informaation etsiminen tarkoittaa ahkeraa googlettamista. Sirkuksessa vastaan asiantuntijaksi hakeutumisen ei tarvitse tarkoittaa kirjoitetun tiedon kalastamista, vaan ainakin minusta tuntuu hyödyllisemmältä etsiä kehollisia kokemuksia. Kehollisten kokemusten löytämiseksi voi pyrkiä altistamaan itseään erilaisille tilanteille tai muistella kehollisia tuntemuksiaan ja mielentilojaan menneisyyden tilanteissa. Esimerkiksi *LAUMA*-esitystä tehdessäni otin selvää eläinten laumakäyttäytymisestä ja muistelin hetkiä, joissa olin kokenut lauman olemassaolon. Näistä kokemuksista muodostin dramaturgisen pohjan ja alustavia näyttämöllisiä muotoja, joita työstää esiintyjien kanssa. Juuri tämä lattialla työskentely ja tutkiminen on sirkukselle tärkeää ja ominaista. Se vie helposti enemmän aikaa kuin kotona paperille suunnittelu, ja siksi sirkusesityksen valmistamiselle pitäisi varata paljon aikaa.

Näyttämöllinen tutkimus on sanapari, jota käytän työskentelystä, jossa esiintyjät (ja miksei ohjaajakin) viettävät näyttämöllä aikaa jonkin ajatuksen ja raamien kanssa. Esimerkiksi *LAUMA*-esityksessä tutkimme pitkään, kuinka 15 henkilön esiintyjäryhmä voi liikkua mahdollisimman tiiviisti ja orgaanisesti. Tutkimuksissa selvitimme mm., miten ”möykässä” liikkumista voi varioida, mitä muuta möykässä voi tehdä kuin edetä tilassa, kuinka möykystä voi poistua ja kuinka palata mahdollisimman luontevasti.

Haluan käyttää nimenomaan sanaa näyttämöllinen tutkimus enkä sanaa improvisaatio, vaikka välillä näyttämöllinen tutkimus on hyvin samankaltaista ja tiedän joidenkin käyttävän improvisaatio-sanaa. Sirkuksessa improvisaation käsite on kuitenkin mielestäni keskeneräinen ja se sävyttyy pitkälti teatteri-improvisaation kautta. Näin ollen käsite aiheuttaa nopeasti ajatuksen, että improvisaation pitäisi tuottaa jotakin käyttökelpoista, yleensä vielä viihdyttämään pyrkivää, materiaalia. Improvisaatio-sana myös väittää ainakin minulle, että olisi olemassa yleismaailmalliset säännöt, joita noudattaa. Esimer-

kiksi teatteri-improvisaatiossa käytetty tyrmäyksen⁸ käsite ei ole käyttökelpoinen sirkuksessa, koska turvallisuuden puolesta esiintyjillä on jatkuvasti oltava mahdollisuus kieltäytyä. Improvisaatioharjoitteita käytetään usein sirkuslaisten ilmaisullisessa opeuksessa, mutta ongelma on, että heittäytyminen improvisaatioleikkien sisällä on erilais- ta kuin mikä sirkuksessa usein on edes mahdollista.

Näyttämöllinen tutkimus voi tuottaa sisällöllisesti käyttökelpoista materiaalia, mutta sen ei missään nimessä tarvitse. Näyttämöllisen tutkimuksen yksi tärkeimmistä tehtävistä on päinvastainen: sulkea pois vaihtoehtoja ”ei ainakaan noin” -ajatuksella. Ohjaajana voin tällaisessa näyttämöllisessä tutkimuksessa antaa raameja, muuttaa niitä kesken kaiken tai heittää löytyä kiukaalle silloin, kun tutkimus tuottaa jotakin kiinnostavaa. Näyttämöllisen tutkimuksen ei myöskään tarvitse aina olla ”sessioluonteista” kuten improvisaation. Improvisaatiolla on selvä alku ja loppuhetki, näyttämöllinen tutkimus voi olla pitkin päivää tapahtuvaa ”hengailua” ja kokeilua näyttämöllä välineen kanssa. *VI-RE*-esityksen työstöprosessissa teimme aluksi perustavanlaatuisia näyttämöllisiä tutkimuksia esimerkiksi välineen käytöstä ja äänisuunnittelijan ja nuorallatanssijan näkökulmaeroista suhteessa yhteiseen instrumenttiin. Kyselimme toisiltamme ”voisiko tällä tehdä näin? millainen ääni kuuluisi jos...?” ja kokeilimme erilaisia päähän pälkähtäneitä ideoita. Minä tarkkailin ja havainnoin tilanteita ja kirjoitin ylös.

Tutkimusprosessin edetessä jalostimme löydöksiä uusiksi näyttämöllisiksi tutkimuksiksi. Teimme näyttämöllisiä tutkimuksia esimerkiksi esiintyjien dynamiikasta, välineen manipuloinnista erilaisten esineiden avulla sekä liikekielestä ja tilan käytöstä (kuva 7).

⁸ Improvisaatiossa perinteisesti kaikkeen pitäisi sanoa kyllä ja lähteä toisen ideoihin mukaan. Tyrmäyksellä tarkoitetaan sitä, että ei lähdekään mukaan toisen tarjoukseen, vaan toimii sitä vastaan tai tekee itse vastakkaisen tarjouksen.



Kuva 7. Tilan käyttöön liittyvään näyttämöllistä tutkimusta *VIRE*-esityksen harjoituksista. Tutkimuksen myötä löysimme parhaan mahdollisen asemoinnin nuoralle ja tekniikkapöydälle. Nuoran ja pöydän muodostaessa diagonaalisen L-kirjaimen, näyttämön oikeaan etukulmaan jäi tyhjä alue. Tämä tyhjä alue tuntui neutraalilta kohdalta, jossa äänisuunnittelija ja nuorallatanssija voivat olla tasa-arvoisina tekijöinä.

Sirkusohjaajana koen yhdeksi tärkeimmistä tehtävistäni mielentilallisena peilinä toimimisen. Näyttämöllisissä tutkimuksissa peilaaminen tarkoittaa ensisijaisesti havainnointia. Tutkimuksia on havainnoitava, jotta niistä voidaan löytää kehityskelpoiset ideat ja elementit ja kehittää niitä oikeaan suuntaan. *VIRE*essä tämä tarkoitti, että ensimmäisten luomissessioidemme⁹ aikana yritin olla mahdollisimman hereillä, sanoa ja kirjata ylös, miltä näyttämöllä tapahtuvat asiat minusta tuntuvat. Näin talletimme ensihavaintoja, joihin myöhemmin esitystä tehdessä väistämättä turtuu, asioiden tullessa tutuiksi. *VIRE*-esityksessä, jossa mikitetty nuora toimii instrumenttina, ensimmäinen tehtäväni oli havainnoida sitä, miten katsojana ymmärrän, että ääni lähtee ihan oikeasti nuorasta. Eihän koko esitystä kannata tehdä, jos katsoja ei tajua, että ääni tulee nuorasta. Aluksi siis saatoin sanoa havaintoja kuten *"tuon raa'an äänen ymmärrän, mutta jos ääni muuttuu näin nopeasti alan epäillä, että onko tää vaan harjoteltu hyvin tähän musaan"* tai että *"sen äänen pitää tuntua jotenkin samalta kuin miltä liike näyttää. Esimerkiksi jos toi nuora laitetaan heilumaan vertikaalisti, niin tuntuu, että siitä pitää kuulua sellanen bo-jo-jo-jo-jo-ääni"*. Teknisesti tämä tarkoitti välillä jopa sitä, että päädyimme huijaa-

⁹ Käytän luomissessio termiä vastineena englannin kielen termistä "creation time".

maan äänellä katsojaa, koska nuorasta lähtevä luonnollinen ääni ei tuntunut yhtä oikealta kuin manipuloitu ääni.

Teknisten asioiden lisäksi havainnoin esiintyjien suhdetta: miltä kehollinen nuorallatanssija ja koneen takana oleva äänisuunnittelija tuntuvat yhdessä lavalla? Esimerkiksi vallan jakautuminen oli tärkeä havainnointikohteeni, koska pöydän ääressä operoiva muusikko tuntui ylivoimaiselta, nuorallatanssijaan verrattuna. Tämän tyyppisiä havaintoja kirjasin luomisvaiheessa ylös ja sanoin ääneen, jotta esiintyjät tulisivat tietoisiksi syntyvistä vaikutelmista ja voisivat työstää niitä eteenpäin. Esimerkiksi se, onko nuorallatanssija kohti äänisuunnittelijaa vai selin, oli usein hyvin merkittävää. Vaikka keskittyessään nuoraan tanssija ei voi oikeasti katsoa muusikkoa, katsoja alkaa silti nopeasti lukea vuorovaikutusta, jos esiintyjien kasvot ovat kohti toisiaan (kuvat 8 ja 9.) Vaikka tämä on pieni havainto, ei sitä todennäköisesti olisi voinut tehdä lavalta käsin.



Kuva 8. Vuorovaikutteinen katse. Nuorallatanssijan ja äänisuunnittelijan kasvojen ollessa kohti toisiaan katsoja alkaa helposti lukea esiintyjien väliin vastakkainasettelua tai yhteistyötä.



Kuva 9. Arvottava katse. Äänisuunnittelijan katsoessa nuoralla sinnittelevää tanssijaa pöydän takaa, katsoja alkaa helposti lukea katseeseen valtaa. Kuva: lida-Liina Linnea

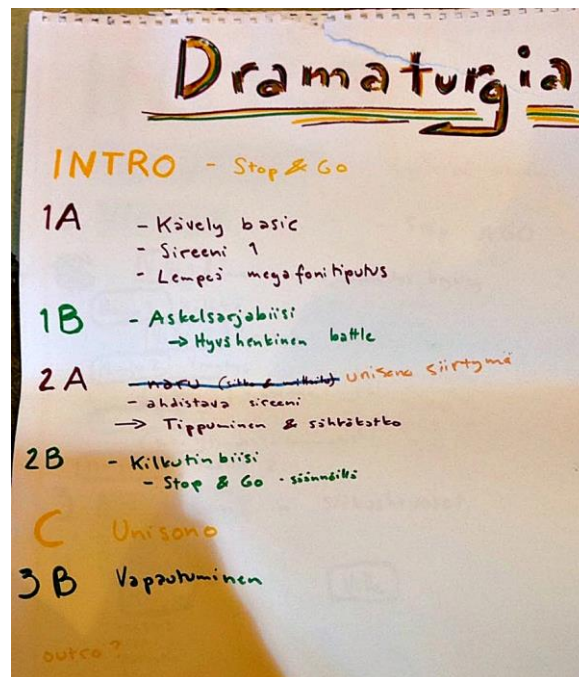
Näyttämöllisen tutkimuksen, havaintojen ja keskustelujen kautta syntyy helposti erilaisia palasia, joita voidaan sen jälkeen työstää pidemmälle ja jotka voidaan järjestää. Toisaalta näyttämöllistä tutkimusta voidaan hyvin tehdä myös jo etukäteen päätetyn dramaturgisen pohjan kautta. Avaan seuraavaksi dramaturgisen pohjan käsitettä.

7 Sirkuksen dramaturginen jäsentäminen

7.1 Dramaturginen pohja

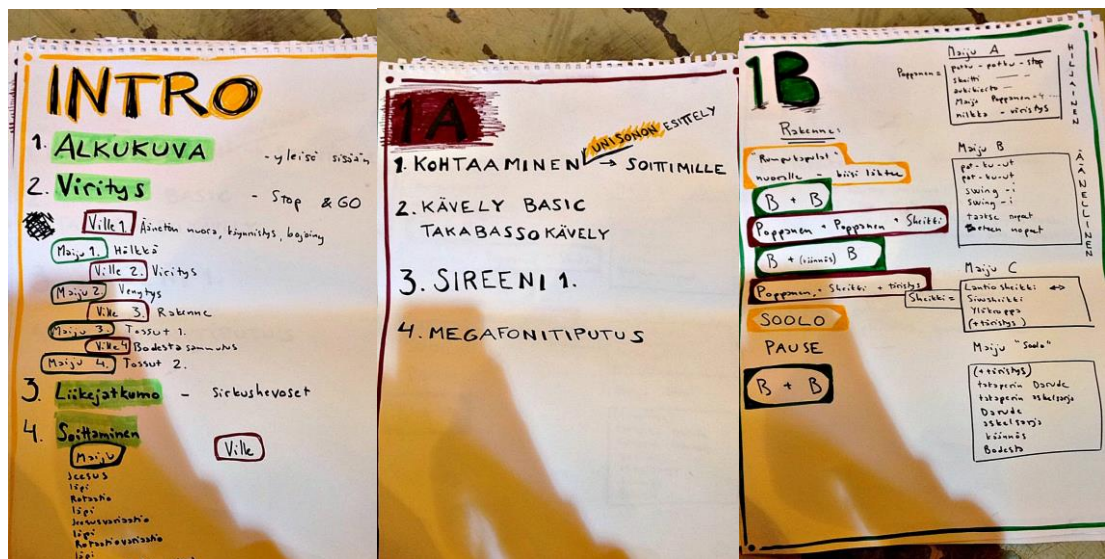
Dramaturgisella pohjalla tarkoitan rakennetta, jonka mukaan esitys etenee. Tästä pohjasta ei näyttämölle asti tarvitse jalostua mitään sellaista, mistä katsoja voisi päätellä miltä pohjalta on ponnistettu. Dramaturginen pohja on ensisijaisesti työryhmän kommunikoimista helpottava työkalu. Pohjan voi luoda itse tai varastaa. Se voi olla minkä tahansa olemassa olevan asian kulku esimerkiksi pesukoneohjelman vaiheet, akvaario tai sairauden eteneminen. Alma Lehmuskallio kertoi käyttäneensä lopputyössään juhlien dramaturgiaa alkujännityksestä nousu- ja laskuhumalan kautta seuraavan päivän yhteisöllisyyteen. (Lehmuskallio, haastattelu 7.12.2016)

Koska VIRE-esityksessä muusikko ja nuorallatanssija tuottavat yhdessä musiikkia, päätimme varastaa dramaturgisen pohjan musiikkimaailmasta. Otimme esityksen dramaturgiseksi pohjaksi perinteisen pop-kappaleen rakenteen: A-B-A-B-C-B eli 1. säkeistö – kertosäe – 2. säkeistö – kertosäe – c-osa – kertosäe (kuva 10). Luomissessioiden jälkeen meillä oli lista materiaalista, jonka halusimme lopulliseen esitykseen. Valittuamme dramaturgisen pohjan sijoittelimme materiaalin siihen. Tässä kohtaa osa materiaalista karsiutui luontevasti pois ja toisaalta nousi tarve tuottaa joihinkin kohtiin uutta materiaalia.



Kuva 10. VIRE-nykysirkusteoksen dramaturginen pohja, joka perustuu pop-biisin rakenteelle.

Jokainen ”biisin osa” on oma kohtauksensa, ja jokaisella kohtauksella on lisäksi oma dramaturgiansa. Loimme kohtaukset näyttämöllisen tutkimuksen kautta, hyödyntäen aikaisemmin ideoimaamme materiaalia ja inspiroituen dramaturgisesta pohjasta. Esimerkiksi ”kertosäkeen” sisällä on myös pohjalla oma biisin dramaturgiansa. (Kuva 11.)



Kuva 11. Kolmen ensimmäisen kohtauksen eli intron, ensimmäisen säkeistön ja toisen säkeistön sisällön jäsentyminen. Jokaisella osalla on oma rakenteensa, esimerkiksi kohtauksessa 1B on myös sisäinen "biisin" dramaturgia, joka jäsentää koreografiaa.

Myös siirtymät on tietysti ratkaistava. Dramaturginen pohja helpotti VIRE-projektissa osittain myös siirtymien ratkaisemista: esimerkiksi muutama siirtymään laitettiin sama "sävelkulku" eli sama pätkä koreografiaa yhdistämään osia toisiinsa. **Toisto** tuntui ylipäättään hyvältä esityksessä, jossa pohjana on musiikillinen ajattelu.

Biisin rakenteen lisäksi käytimme ajattelullisina apuvälineinä bändin keikkaan liittyviä hetkiä: aluksi viritetään, alkupäässä sojetaan lämmittelybiisi, välissä haastavampaa materiaalia ja loppukeikasta räjäytetään pyroefektit. Keikan alussa rumpali lyö kapuloita yhteen ja lopulta heittää kapulat yleisöön. VIRE-esityksen alussa nuora viritetään sointivirtystä jäljitellen, sen jälkeen "koputetaan rumpukapuloita" eli tehdään ele, jonka kautta molemmat esiintyjät tarttuvat yhteiseen rytmiin ja show pistetään käyntiin. Lopulta heitetään henkiset rumpukapulat yleisöön eli annetaan kaikki paukut ja siten tehdään esityksen jatkuminen mahdottomaksi. Nämä metaforat eivät todennäköisesti välity esityksestä yleisölle, eikä se ole tarkoituskaan. Ne kuitenkin helpottivat huomattavasti sisällöllistä keskustelua: *"Tänään voitais keskittyä C-osasta vikaan B:hen siirtymisessä ja miettiä, et lentääkö ne rumpukapulat tarpeeksi pitkälle."* Katsoja saa vain nauttia teoksen rullaamisesta omalla logiikallaan. VIRE-projektissa dramaturginen pohja siis helpotti kommunikaatiota, jäseni jo luotua materiaalia, antoi suuntia sen syventämisessä ja kehotti luomaan uusia palasia. Pohja myös auttoi nimeämään ja tallentamaan

kohtausten sisältöjä, mistä on hyötyä erityisesti esityksen lämmittämisessä taukojen jälkeen.

Dramaturgisen pohjan voisi projektin luonteesta riippuen ottaa käyttöön jo ennen min-käänlaisen materiaalin luomista tai vaikka vasta sitten, kun materiaali alkaa olla valmis-ta. Dramaturgisen pohjan palaset voidaan ajatella mielentilallisina syy-seuraus-suhteina: A-, B- ja C-osien paikkaa voisi teknisesti vaihtaa, mutta mielentilallisesti esi-tys menisi silloin epäjärjestykseen. Dramaturginen pohja voidaan valita myös siten, että asioiden tapahtumajärjestys elää ja muuttuu: Lehmuskallion esimerkki akvaarion dra-maturgiasta voisi johdatella installaatiomaiseen esitykseen, jossa palaset liikkuvat va-paana tiettyjen raamien sisällä ja katsoja seuraa esityksen orgaanista elämistä. Tällai-nessa dramaturgiassa kohtausten ja kaaren ajatus hajoaa.

7.2 Sirkuksen fragmentaarisen rakenteen mahdollisuuksia

Sirkuksen dramaturgia on perinteisesti fragmentaarinen eli muodostuu erillisistä osista. Sirkuksen luontainen fragmentaarinen luonne pohjaa erillisiin ohjelmanumeroihin, jotka eivät liity toisiinsa. Sirkusesityksissä, joissa on laaja lajien variaatio, fragmentaarisuu-delta on vaikea välttyä. Neoperinteisessä ja uudessa sirkuksessa 4—8min numeroiden aiheuttamaa tasaista rytmiä ja jatkuvaa uusien elementtien esittelyä on pyritty liuden-tamaan sitomalla palaset yhteen narratiivin tai yhtenäisen esteettisen maailman kautta. Usein fragmenttirakenne kuitenkin töröttää narratiivin läpi, kun kuljetus katkeaa sirkus-numeroiden ajaksi. Tyypillistä on, että esimerkiksi sirkuksen päähenkilö istuu lavalla katsomassa toisten esiintyjien suorittamaan sirkusnumeroa, ja näin narratiivi pyritään pitämään läsnä myös numeron ajan.

Selkeyttääkseni fragmentaarisuuden ajatusta ja mahdollisuuksia esittelen nyt haastat-teluiden yhteydessä näkemieni esitysten erilaisia ratkaisuja suhteessa fragmenttiraken-teeseen.

Hurjaruuthin talvisirkus 2016 *Muisti* käsitteli yhtä teemaa irtonaisten fragmenttien kaut-ta. Uusi kohtaus ei näin ollen ollut väistämätöntä jatkoa seuraavalle, vaan toimi teok-nessa itsenäisenä kokonaisuutenaan. Jokainen esityksen palanen käsitteli saman tee-man eri aiheita, eli jokainen kohtaus toimi ikään kuin alaotsikkona. Osa palasista oli lisäksi vielä sirpaloitu ja ripoteltu pitkin esitystä, niin että sirpaleet muodostivat oman

kokonaisuutensa. Esimerkiksi *Muisti*-esityksen klovnit jatkoivat henkisesti siitä, mihin olivat edellisessä näyttäytymisessään jääneet. Suurin osa *Muisti*-esityksen palasista olisi voinut vaihtaa paikkaa, ilman että yleisö ”putoaisi kärryiltä”.

Sorin Sirkuksen joulushow 2016, *Enigma*, puolestaan noudatti lineaarisempaa rakennetta. Esityksen aluksi viritettiin lähtöasetelma, jossa neljä pelaajaa päätyy videopelin maailmaan, pelaajat suorittivat tehtäviä päästäkseen seuraavalle tasolle ja lopulta he läpäisivät pelin. Teos oli rakennettu neljästä eri tasosta, joissa kaikissa oli oma maailmansa. Nämä neljä tasoa taas toimivat lähes itsenäisesti, palasten välissä oli vain muutamia ohuita syy-seuraus-siteitä, kuten esineet, jotka kulkivat kentästä toiseen. Mikäli *Engma*-esityksen alku ja loppu pysyisivät ennallaan, teoksen neljän ”kentän” järjestystä olisi voinut vaihtaa ilman suurempia kuljetuksellisia ongelmia.

Sivuhenkilöt-esityksessä puolestaan on juoni, jossa syy-seuraus-suhteet eivät ole ilmi-selviä, mutta dramaturgian kulku on rakennettu niin vahvaksi, että palasten paikkojen vaihtaminen aiheuttaisi esitykseen suuria muutoksia. Teoksen henkilöissä ja heidän suhteissaan tapahtuu muutoksia esityksen edetessä ja jokainen tapahtuma on suhteessa toisiin, joten teoksessa ei ole irrallisia fragmentteja. Lehmuskallion mukaan sirkuksessa numero-välisuus-ajattelusta on mahdotonta päästä kokonaan eroon, koska sirkusteot, -tempot ja niiden sarjat luovat väistämättä jotakin rytmiä. Hänestä kuljetusten kannalta tärkeää on ajatella molemmat osuudet tasa-arvoisina; ns. välisuus on yhtä lailla osa esitystä. (Lehmuskallio, haastattelu 7.12.2017.)

Komaron *KINEMA*-esityksestä näin vain demon, mutta hänen omien sanojensa mukaan teokseen on tulossa kaksi täysin erilaista puoliaikaa. Ensimmäinen puoliaika tulee olemaan katkotumpi ja toinen liukuvampi, joka spiraalimaisesti lähestyy kohti loppua. Komaro perustelee tällaista valintaa sillä, että se sopii valittuihin sirkuslajeihin. (Komaro, haastattelu 19.1.2017) *KINEMA*-esityksessä on näyttämöllä neljä esiintyjää ja ainakin demon perusteella vaikutti siltä, että he kaikki ilmaisevat itseään omalla persoonallisella tavallaan. Demoa katsoessa tuntui kuin esiintyjät olisivat hetkittäin täysin eri esityksistä, mutta ehkä juuri se ja heidän sisäinen temponsa lavalla loivat erillisten soolojen (fragmenttien) välille mielentilallista koherenssia. Demon pohjalta esitys saattaa siis ottaa suunnakseen selkeän fragmentaarisuuden, yhtenäiseen kuljetukseen tai jotain siltä väliltä. Komaro itse kertoo saaneensa kritiikkiä siitä, että hänen teoksissaan sirkustekniset osuudet ovat aina itsenäisiä, eikä hän halua esimerkiksi upottaa muuta esiintyjäkaartia taustalle. Hänen mukaansa päällekkäiset toiminnat tuntuvat teennäisil-

tä, koska solistin työskentely on kuitenkin se, mitä kohtauksessa yritetään välittää ja sitä sirkus on. (Komaro, haastattelu 19.1.2017.)

Nämä esimerkit avaavat mielestäni hyvin sitä, kuinka monella tapaa jo esityksen fragmentaarisuutta voi lähestyä. Ohjaajan työssä olennaista on olla tietoinen näistä vaihtoehtoista ja tehdä valintoja.

7.3 Siirtymien tärkeys ja illuusion dramaturgiset haasteet

Kaikki haastateltavani tunnistivat sirkuksen fragmentaarisen luonteen ja korostivat siirtymien tärkeyttä sirkusesityksen osuuksien väleissä. Komaro lainasi haastattelussa vapaasti Daniel Gulkoa: *”Sirkuksen dramaturgia on siinä, miten kiinalainen tolppa menee ulos ja trampoliini tulee sisään”* (haastattelu 19.1.2017). Minä allekirjoitan täysin vaihtojen merkittävyyden ja huomaan provosoituvani huonosti ratkaistuista vaihdoista. Usein juuri niistä minulle tulee sellainen olo, että älykkyyttäni ja aistejani aliarvioidaan.

Jos sirkusesityksen temppusarjoista tai numeroista muodostuva rakenne puretaan, voidaan ajatella sirkusesityksen muodostuvan yksittäisistä teoista, joista osa on tempuja ja osa on muita tekoja. Yksittäisten tekojen muodostamassa rakenteessa on ilmi selvää, että esitys ei lopu tempujen välillä. Useita sirkusnumeroita sisältävissä esityksissä olen nähnyt liian usein, että numeron jälkeen lavalle tulee ”roudareita” ja väliosuus pyytää katsojia leikkimään, etteivät nämä roudarit olisi paikalla. Juuri tällaisina hetkinä minusta tuntuu, että minua aliarvioidaan ja pahasti, erityisesti sirkuksessa, jonka muoto perustuu tapahtumien totuudellisuuteen. Toki myös illuusio on sirkukselle lajityypillistä, mutta väite siitä, että keskellä fantasiamaailmaa mustissa huppareissa juoksevia roudareita ei muka näy on sama, kuin levitaatioilluusiossa näkyisi teline, jolla esiintyjä makaa.

Toinen esimerkki sirkuksen illuusion ja valheen rajasta: muistan erään sirkusesityksen, jossa pyramidin keskimäinen oli ylösalaisin ja ylimmäksi kiipeävä astui tämän (naisoletetun) henkilön häpyluun päälle ponnistaakseen pyramidin huipulle. Tunsin, kuinka yleisö vierelläni kihersi tapahtunutta, mutta esiintyjät vain pitivät leveän hymyn tiukasti kasvoillaan ja pokkasivat aplodit pyramidin valmistuessa. Esitys siis ikään kuin väitti, että on ihan normaalia käyttää toisen haaraväliä portaana. Vaikka minä olen entinen

sirkuslainen ja tottunut siihen, että ihmisten takapuolet ja nivusalueet ovat toisten työkaluja, niin minullakin meni pasmat sekaisin moisesta ohituksesta.

Nämä ovat vain pari esimerkkiä, lukuisista vastaavista, joihin törmää sirkusesityksissä aivan liian usein. Dramaturginen ajatus ”sitä näyttää mitä peittää” (Junkkaala, Rasila 2017, 5) pitää siis ehdottomasti paikkansa sirkuksessa, paljon konkreettisemmalla tavalla kuin näytelmän roolihenkilön kontekstissa. Sirkusohjaajan on oltava valppaana siitä, millaisia asioita näyttämöllä näkyy, koska huolimattomuuden seurauksena ratkaisut saattavat näyttäytyä katsojille jopa päinvastaisina, kuin mitä ohjaaja on tarkoittanut. Esimerkiksi teoksen ihmiskuvasta saattaa tulla outo vaikutelma, jos siihen ei ole kiinnitetty huomiota. Seuraavaksi avaan ohjaaja-dramaturgin työkaluja purkaa ja muokata katsojissa syntyviä vaikutelmia.

8 Ohjaaja-dramaturgi esityksen ja yleisön välissä

8.1 Lukuohje ja yleisösuhte

Puhuin aiemmin siitä, kuinka ohjaajana toimin mielentilallisena peilinä. Ohjaustilanteessa siis pyrin aistimaan ja tarvittaessa kommunikoimaan sitä, miltä näyttämöllinen toiminta tuntuu katsomossa. Näin voisi ajatella, että toimin ikään kuin katsojan korvikkeena, mutta se ei ole ihan niinkään. Välillä voin yrittää katsoa teosta katsojan näkövinkkelistä. Tämä on usein melko vaikeaa, koska katsoja ei tiedä, mitä on luvassa, toisin kuin ohjaaja, joka tuntee sisällön perusteellisesti. Yleensä ohjaajana katson esitystä niin, että minulla on muistiinpanovälineet hollilla, saatan kommentoida, muistuttaa, reagoida tai keskeyttää näyttämöllistä toimintaa. Yleisöhän ei yleensä tee näin. Mutta jotain katsoja aina tekee, se on selvää. Ohjaajana minun tulee ohjata myös katsojia.

Katsojien kanssa kommunikoimiseen liitetään teatterimaailmassa kaksi käsitettä: **lukuohje** ja **yleisösuhte**. Nämä termit ovat erittäin hyödyllisiä myös sirkuksessa. Niiden kanssa operoiminen on minusta haastavaa ja hienovaraista, opin toimimaan niiden kanssa projekti projektilta paremmin. Kokemukseni mukaan parhaiten niitä oppii ymmärtämään katsomalla esityksiä.

Lukuohjeella tarkoitetaan vihjeitä, joita esitys tarjoaa katsojalle teoksen tulkitsemiseen. Useimmiten tärkeimmät lukuohjeet ”opetetaan” katsojalle esityksen alussa. Esimerkiksi ensimmäisessä sirkusohjauksessani *LAUMAssa* esityksen alussa esiintyjä-

lauma oli yhdessä lavalla tiiviissä huojuvassa ryppäässä silmät kiinni ja hyräili melodiaa. Pian laumasta irtautui kolme yksilöä, jotka alkavat rocktähdän elkein manipuloida muuta laumaa. Näin katsoja saa perustavanlaatuisen lukuohjeen esitykseen: esiintyjät yhdessä muodostavat esityksen päähenkilön, lauman, mutta erottautuvat hetkittäin yksilöinä ollen silloin suhteessa laumaan. Katsojat eivät tietenkään ajattele lukuohjetta näin kirkkaasti, vaan ohje on ikään kuin alitajuinen. Alitajuinen ymmärrys on kuitenkin väistämätön ja merkittävä, sillä mikäli esitys esimerkiksi alkaisi suoraan kohdasta, jossa rocktähdet manipuloivat massaa, katsoja alkaa lukea esitystä näiden johtohahmojen kautta. Myöhemmin katsoja olisi ehkä hämmentynyt, kun nämä johtohahmot katoavat osaksi massaa. Lukuohjeissa ohjaajan tuleekin olla erittäin tarkka, sillä huonoilla tai väärillä lukuohjeilla katsoja hämmentyy helposti ja esityksestä jää olo ”joku tässä mättää”.

Yleisösuhte on ehkä lukuohjetta hieman helpompi käsite, se tarkoittaa sitä, kuka katsoja on tekijöille ja minkä motiivin esiintyjät antavat katsojalle katsoa esitystä (Arlander 1998, 6). Katsojan ei tarvitse tästäkään olla itse tietoinen. Esiintyjien on hyvä tietää teoksen yleisösuhte, jotta he osaavat reagoida, mikäli yleisössä tapahtuu jotakin yllättävää. Esimerkiksi *LAUMA*-esityksessä teoksen esiintyjät olivat oma pienempi laumansa, eli klikki, kun taas yleisö oli osa suurempaa viitekehystä, ihmislaumaa, jonka sisään esiintyjäklikki kuuluu. Näin ollen teoksessa yleisölle on luontaista kannustaa ”oman” lauman jäseniä ja mm. lauman ”rock-johtajat” manipuloivat klikin lisäksi myös yleisön käytöstä.

Lehmuskallio kertoi olleensa helpottunut siitä, että *Sivuhenkilöt*-esitys ei houkuta katsojia taputtamaan kesken esityksen, kuten sirkuksessa yleensä on tapana. Hän kertoi, että työryhmälle katsoja on ihminen, joka katsoo vanhaa valokuva-albumia ja kuvat alkavat elää katsojan päässä. Näin ollen olisi tuntunut hölmöltä, että esitys antaisi katsojalle luvan taputtaa omille mielikuvilleen. (Lehmuskallio, haastattelu 7.12.2016.) *Sivuhenkilöt*-esityksessä siis on omalla tavallaan neljäs seinä¹⁰, kuten valokuvassakin. Esityksen päätteeksi neljäs seinä kuitenkin rikotaan, kun esiintyjät tulevat koskemaan yleisöä. Koska esiintyjien ajatellaan olevan katsojien mielikuvia, on neljännen seinän puhkaisu esityksen lopussa perusteltua; mielikuvat muuttuvat usein todeksi ja todellisuus on myös niiden taustalla. Esimerkiksi tällä tavalla katsojasuhteella voidaan pelata.

¹⁰ Neljännellä seinällä tarkoitetaan yleisösuhdetta, jossa katsoja ikään kuin katsoo esitystä näyttämön rampissa olevan näkymättömän seinän läpi, eli esiintyjät käyttäytyvät kuin näyttämö olisi neljän seinän sisässä, eivätkä katsojat olisi paikalla.

Ohjaajan on oltava tarkkana siitä, että katsojalle annetaan lukuohjeita myös suhteessa siihen, miten katsomossa tulee toimia ja kuinka mahdolliseen osallistamiseen suhtaututaan.

Aplodit ovat sirkuksessa yksi merkittävin syy ajatella yleisösuhdetta. Koska perinteisessä sirkuksessa on totuttu taputtamaan jokaisen numeron, jopa tempun jälkeen, sirkuskatsojat ovat alttiimpia antamaan väliapludeja kuin esimerkiksi teatteri- tai tanssikatsojat. Aplodit rytmittävät esitystä ja viiden minuutin välein toistuvat aplodit tekevät esityksestä helposti tasarytmisen, vaikka lajien variaatio ja dynamiikka muuttuisi kuinka paljon. Aplodit saattavat jopa pilata tunnelman, mikäli niiden mahdollisuutta ja paikkoja ei ole mietitty loppuun. Välillä näkee esityksiä, joissa annetaan katsojalle aihetta taputtaa mutta jyrätäänkin aplodien päälle. Esimerkiksi tempusarjan jälkeinen katse yleisöön on voimakas vihje aplodien antamiseksi, joten jos esiintyjä jatkaa katseen jälkeen toimintaa antamatta aplodeille tilaa, on annettu ristiriitaisia lukuohjeita. Katsojana tällaisessa tilanteessa tulee usein kiusallinen olo ”tein väärin”. Jos kiusallisuus ei ole tarkoituksenmukaista, niin esitys on mokannut, ei katsoja. Aplodit ovat yksi matalimman kynnyksen osallistamisen tasoista ja myös siksi niitä tulee ajatella ja kunnioittaa aivan kuin sitä, että joku pyydetään katsomosta lavalle avustajaksi. Tällaisen voimakkaan osallistamisen kanssa on jo useimmiten opittu olemaan tarkkana, koska väkisin osallistamisen kokemukset tuntuvat väkivallalta ja saattavat karkottaa yleisöä.

Sirkusmaailmasta tuntuu löytyvän ääripään koulukuntia aplodeeraukseen ja osallistamiseen. Maksim Komaro kertoi haastattelussa, että hänen kollegansa Ville Valo käyttää työssään voimakasta neljättä seinää ajatuksella ”*katsoja joko on siellä tai sitten ei, esitys on silti tässä*” (haastattelu 19.1.2017). Taina Kopra puolestaan edustaa aivan toista äärilaitaa, joka mukailee perinteisen sirkuksen aplodeerausperinnettä, hänen mukaansa katsojan on saatava osallistua esitykseen kannustamalla. Hän ajattelee aplodit suorana palkintona esiintyjälle. (Kopra haastattelu 5.12.2016)

8.2 Kädenojennuksia kohti yleisöä

Aplodien lisäksi toinen yleisön kanssa kommunikoimiseen liittyvä asia on mielestäni se, kuinka sirkustekniikkaa tuodaan ja avataan yleisölle. Koska sirkusammattilaiset ovat uhmanneet kehollisesti painovoimaa koko ikänsä, he tulevat nopeasti sokeaksi omalle

ihmeellisyydelleen ja kyllästyvät. Usein minusta tuntuu, että Suomessa sirkustekniikkaa tehdään lähinnä kollegoille, koska tavalliset katsojat eivät saa otetta tekniikan nyansseista, heille se iänikuinen spagaatti riittää. Tässä on taas yksi työnsarka, jossa taiteelliset sirkusohjaajat voisivat auttaa. En tarkoita sitä, että katsojille pitäisi vääntää rautalangasta, että ”tämä on muuten vaikeaa”. On olemassa lukemattomia tapoja edes vähän ojentaa kättä kohti katsojaa, ilman että esityksestä tulee asiakaspalvelua. Näitä tapoja on etsittävä lisää jokaisen esityksen kohdalla. Alma Lehmuskallion sanoin: ”*Onhan se ihan kamala tragedia, jos ihminen on käyttänyt koko ikänsä taidon opettelemiseen ja se menee katsojalta ohi.*” (haastattelu 7.12.2016).

Erityisesti tänä YouTuben-aikakautena, kun katsoja voi koska tahansa katsoa videoita tempuista, joihin yksikään suomalainen ei pysty, on luotava live-tilanteeseen jotain eri tavalla lähestyttävää. Osallisuuden kanssa sirkuksen tyyllilajit ovat hyvä työkalu: katusirkuksessa kannattaa osallistaa, jotta katsoja on alttiimpi laittamaan rahaa hattuun, kun taas uuden sirkuksen narratiivi saattaa katketa yleisön puuttuessa tilanteeseen

Arja Pettersson korostaa rytmin tärkeyttä katsojan kanssa kommunikoinnissa: perinteinen keino on pitää tauko ennen vaikeinta tempua ja kasvattaa intensiteettiä esimerkiksi musiikin avulla. Hänen mukaansa yleisön kiinnostuksen ylläpitämiseksi myös yhdessä yleisön kanssa tehtävät kohtaukset ovat hyvä keino. Kun katsoja kokee voitavansa osallistua, taidetta tehdään ihmiseltä ihmiselle. Yleisesti Petterssonin mukaan on tärkeää, että esitys tarjoaa katsojalle lämpöä ja väriä elämään, jotta hän jaksaa taas rämpiä tuulussa ja tuiskussa. (Pettersson, haastattelu 15.12.2016.)

Myös Lehmuskallio haluaa, että katsojia ei jätetä ahdistuksen tai epätoivon tilaan esityksen loputtua. Hän on kuitenkin eri koulukuntaa siinä mielessä, että hänen mukaansa katsojan ei tarvitse välttämättä kokea iloa tai yhteisöllisyyttä esityksessä, muutkin tunteet ovat tärkeitä, kunhan esitys antaa lopulta edes joitakin toivon siemeniä. (Lehmuskallio 7.12.2016.)

Komaron mielestä katsojalle ei tarvitse antaa mitään työkaluja tekniikan ymmärtämiseen tai muuten osallistaa tai ojennella kättä. Olennaisempaa on, että katsoja jaksaa seurata. Samaa lajia jaksaa hänen mukaansa katsoa tietyn ajan ja sen jälkeen, jos esimerkiksi jonglööri vaihtaa palloista keiloihin, sillä ei ole enää mitään merkitystä. Kun katsoja ei enää jaksaa katsoa, hän lakkaa vastaanottamasta, jolloin esitys ei enää kommunikoi ja siten esityksen idea ei toteudu. (Komaro, haastattelu 19.1.2017.)

Olen Komaron kanssa samaa mieltä kyllästymisestä. Se ei kuitenkaan tarkoita sitä, että esitys pitäisi tuutata täyteen. Esimerkiksi *Sivuhenkilöissä* tapahtuu hyvinkin paljon, mutta sirkuksellisesti melko vähän. Suuremmat tapahtumat ovat henkisiä ja tunnelmalisia. Ainakin minusta sirkustekniset osuudet tuntuvat arvokkaammilta, kun minua ei turruteta taituruuteen. Joka vuosi huomaan, että Hurjaruuthin talvisirkuksessa ja Sorin Sirkuksen joulushowssa tulee se hetki, kun temput eivät enää ylitä edellisiä taidonnäytteitä, vaikka nämä koko illan speaktaakkelit on tarkasti suunniteltu tarjoilemaan sirkuslajien dynamiikan variaatioita¹¹. Kun olen katsellut taituruutta tunnin putkeen, minua on enää hyvin vaikea yllättää tai valloittaa.

Minun kokemukseni mukaan perinteinen sirkus osaa neoperinteistä paremmin tuoda näyttämölle kontrastia: kompasteleva klovnitai kakkaava hevonen palauttavat katsojan aina välillä lähemmäs arkitodellisuutta, minkä jälkeen magia tuntuu taas maagisemmalta. Talvisirkus *Matkalla* (Hurjaruuth 2015) mieleenpainuvinta kohta minulle oli, kun lintujen munasta kuoriutui oikea vauva. Vauva nousi hatarasti pystyyn ja otti huojuvia askeleita eteenpäin. Yleisö pidatti hengitystään ja lopulta kohahti, kun vauva pyllähti lattialle. Kun kävelemisen taito voi hetken tuntua uskomattomalta, on taas paljon helpompi vaikuttaa sirkusteknisestä taituruudesta.

Minulle tärkeä kädenojennus yleisölle on tuoda esitykseen jotakin tunnistettavaa. Nyt en tarkoita esimerkiksi arkiesineiden käyttämistä sirkusvälineinä tai muuta sirkusvälineiden ”perustelemista” lavalla. Tarkoitin samaistumispiintoja, jotka usein kumpuavat mielentilan kautta. Esimerkiksi Wise Fools ryhmän *Trashpeze*-esityksen työstövaiheessa trapetsitaiteilijat purkivat välineensä kolmen trapetsin¹² rakenteen ja vapauttivat neljästä köydestä kaksi roikkumaan alaspäin. Näyttämöllisessä tutkimuksessa toinen esiintyjä päätyi seisomaan lattialle pidellen alaspäin roikkuvia köysiä käsissään ja toinen istui trapetsilla köysiä pidellen. Näin kuva muistutti yhtäkkiä marionettia ja nukketatteritaiteilijaa (kuva 12). Näin esitykseen syntyi hetkellinen kuva, jossa on samaan aikaan jotakin entuudestaan tuttua ja jotakin uutta. Yhdistelmän kautta tulkintojen horisontti laajenee verrattuna näyttämölliseen tilanteeseen, jossa ei ole alitajuista tunnistettavuutta.

¹¹ Sirkuslajien dynamiikan variaatioilla tarkoitetaan esimerkiksi sitä, että useaa ylätasossa tapahtuvaa ilma-akrobatianumeroa tai useaa sooloa ei laiteta peräjälkeen.

¹² Trapetsi, jossa on tavallista trapetsia pidempi tanko ja neljä köyttä, joiden väleihin muodostuu ikään kuin kolme trapetsipaikkaa. (kuva 4).



Kuva 12. Marionettia muistuttava näyttämötilanne Wise Fools -ryhmän *Trashpeze*-esityksessä. Kuva on otettu Brysselin Hopla! -festivaaleilla pidetystä demo-esityksestä. Kuvan: Eric Danhier.

8.3 Kuljetukset ja jännite

Tunnistettavan asian ei tarvitse olla elementti esityksen ulkopuolisesta maailmasta, vaan se voi olla myös esityksen sisäinen. Tällaista tunnistettavaa asiaa voidaan kutsua **kuljetukseksi** tai **toistoksi**. Esimerkiksi näyttämöllinen kuva, koreografia, tunnelma tai teko voidaan esityksen sisällä toistaa ja varioida siten, että katsoja tunnistaa nähneensä tai tunteneensa vastaavan asian jo aiemmin esityksen aikana. Esimerkiksi *VIRE*-esityksen alkupuoliskolla on pieni pätkä koreografiaa, joka toimii siirtymänä kohtauksesta toiseen. Myöhemmin tämä koreografia toistuu vastaavassa siirtymässä. Koreografian toistuessa katsoja siis tunnistaa, että tämä koreografia oli jo ja siten hänet ohjataan alitajuisesti samankaltaiseen mielentilaan kuin ensimmäisellä kerralla. Toisella kerralla koreografia menee kuitenkin pidemmälle ja tilanne kärjistyy, kun toinen esiintyjistä rikkoo koreografian muodon. Kärjistyksen kautta päästään uuteen tilanteeseen.

Se, että esiintyjä rikkoo nimenomaan esityksen omia sääntöjä, eikä esimerkiksi arkipäivän normia, tekee teosta sirkuksellisen, koska sirkus itsessään jo rikkoo arkipäivän normeja. Samaan aikaan se luo teokselle omaa maailmaa.

Sirkuksessa on usein käytetty dramaturgisan pohjana palapeliajatusta, eli että esityksen alussa nähdään koko palapeli ikään kuin koottuna ja sen jälkeen esitellään jokainen pala kerrallaan. Tähän liittyvät **istutuksen** (alussa näytetty palapeli) ja **lunastuksen** (jokainen pala näytetään kerrallaan) käsitteet. Esimerkiksi sirkusväline ja sen peruskäyttö voidaan nähdä esityksen aluksi ja myöhemmin väline tuodaan lavalle uudelleen ja sitä käytetään kokonaisvaltaisemmin. (Pettersson, haastattelu 15.12.2016.) Istutus on kuin esityksen sisäinen lukuohje, joka tulee katsojalle näkyväksi erityisesti silloin, jos tekijät eivät ole ymmärtäneet omaa istutustaan. Katsojalle tulee huijattu olo, jos hänen on annettu odottaa jotakin, mutta lunastusta ei koskaan tule tai jos se ei esimerkiksi vastaa istutuksen energiaa. Esimerkiksi Sorin Sirkuksen joulushow *Poksissa* muistan provosoituneeni istutuksen laiminlyömisestä. Näyttämölle tuotiin esityksen alussa punainen laatikko (muu lavastus koostui mustavalkoisista laatikoista), jota kannettiin kuin pyhää ja haurasta esinettä. Muutamaa kohtausta myöhemmin sama laatikko lensi lavalle, sieltä riuhtaistiin ulos hyppynaru ja laatikko unohdettiin, kunnes esityksen lopuksi samaisesta laatikosta nousi alun pyhyyttä ja haurautta mukaileva soittorasiballeriina. Tässä istutus ja lunastus oli selvästi ymmärretty, mutta ratkaistu huolimattomasti: jos esineelle annetaan tietynlainen merkitys, sitä ei voi vain kevyesti muuttaa ja palata vasta myöhemmin vastaamaan alun istutusta.

Kuljetuksissa pitää muistaa, että katsoja ehtii pitkän esityksen aikana unohtaa asioita. Siksi kuljetukselle on olennaista, että istutuksen ja lunastuksen välillä ei ole liikaa tapahtumia tai että katsojaa muistutetaan istutuksesta ja näin kasvatetaan istutukseen liittyvää jännitettä. Kuljetukselle olennaista on, että se etenee loogisesti alusta loppuun ja että sillä on merkitystä. Esimerkiksi Sorin Sirkuksen *Enigma*-esityksessä aluksi esiteltiin ajallinen jännite: ”pelaajilla” on vain rajatusti aikaa suorittaa kenttä. Aina kentän vaihtuessa kello alkoi käydä uudestaan, eli katsojaa muistutettiin ajallisesta istutuksesta. Jokaisella kentällä suoritus aika lyheni, eli jännitettä kasvatettiin esityksen edetessä.

Esityksen eheys muodostuu usein siitä, että näyttämölle tuodut elementit eivät ole kertakäyttöisiä. Elementeillä voidaan tarkoittaa esineitä, tilanteita, musiikkia, henkilöitä, liikekieltä tai vaikka valotilannetta. Saman elementin käyttäminen useampaan kertaan vaatii myös elementin kehittymistä matkan varrella. Musiikilliset kuljetukset ovat sir-

kusmaailmassa hyvin ymmärrettyjä, usein näkee käytettävän tiettyjä musiikillisia teemoja ja äänimaailmoja, jotka pikkuhiljaa tiivistyvät kokonaisvaltaisemmiksi. Tyypillinen sirkustekninen kuljetus on aloittaa vähemmän vaikeista tai näyttävistä tempuista, ja lopettaa näyttävimpään ja hurjimpaan tempuun. Tällainen kuljetus on hyväksi havaittu ja toimiva, joten mielestäni siitä ei ole mitään syytä luopua. Nousujohteista kuljetusta ei pidä kuitenkaan ottaa itsestäänselvyytenä, sekin vaatii rakentamista, jotta esimerkiksi tempuihin turtuminen ei lössäytä esityksen loppua. Toisaalta on myös hyvä olla tietoinen, että tällainen nousujohteinen dramaturgia on kasvatettu meihin lapsuuden Disney-elokuvista asti. Takaperoinen dramaturgia, jossa aloitettaisiin hurjimmasta tempusta ja pikkuhiljaa elementti elementiltä teos riisuttaisiin yksinkertaisemmaksi, voisi olla erittäin kiinnostava. Voi kuitenkin olla, että tällaisen dramaturgian kanssa työskentelyssä ilmeneisi yllättäviä haasteita, kun sisäänrakennettu odotuksemme nousevasta lopusta saisi kolhuja. Olen ehdottomasti sitä mieltä, että säännöt on tehty rikottaviksi tai ainakin tutkittaviksi, tärkeintä on minusta ymmärtää, mistä säännöt syntyvät ja varautua yllättäviin haasteisiin sääntöjä rikottaessa.

Kuljetukset, istutukset ja lunastukset muodostavat esitykseen **jännitteitä**. Jännite ei tarkoita välttämättä sitä, että pitää tapahtua jotakin jännempää kuin äsken. Se tarkoittaa nimenomaan istutuksen ja lunastuksen välissä olevaa energiaa, sitä että katsojaan on kylvetty odotuksen siemen, joka pitää tämän kiinnostuneena esityksestä. (Junkkaila, Rasila 2017, 4). Perinteinen sirkusjännite on vaaran tuntu. Kun nuorallatanssija astuu nuoralle, jännite säilyy, kunnes tanssija on päässyt nuoran toiseen päähän turvaan. Tämän ensimmäisen perusjännitteen jälkeen, tulee lisätä paukkuja, jotta intensiteetti säilyy. Juuri tässä piilee tempuihin turtumisen ongelmallisuus; paukut saattavat loppua kesken. Ei ole tarkoituksenmukaista pitää katsojaa penkkinsä reunalla jännittävässä koko iltaa, mutta kerran jännitteen koettuaan katsojaa on vaikeampi enää vakuuttaa ilman jännitettä. Teatterissa jännite on usein esimerkiksi siinä mihin päähenkilö päättyy, saako hän onnellisen lopun vai ei. Sirkuksessa nuoran ylitys on sama asia paljon konkreettisemmin: tippuuko esiintyjä vai ei. Jos ollaan tekemässä pitkää esitystä, eikä yksittäistä numeroa, kokemukseni mukaan teknisestä onnistumisesta syntyvä jännite ei riitä pitkälle. On oltava myös jotakin henkistä, mikä pitää katsojan mukana esityksessä.

Kutsun tällaista henkistä jännitettä **lataukseksi**. Lataus on energiaa, jota näyttämötilaan syntyy. Erotiikka on minusta tunnistettavuudessaan hyvä esimerkki latauksesta.

Minua ihmetyttää, kuinka ujoja sirkuslaiset ovat käyttämään erotiikkaa jännitteenä, vaikka erotiikan läsnäolo sirkuksessa on usein ilmiselvää. Erotiikalla en tarkoita, että esityksessä pitäisi olla paljasta pintaa, pyllyn keinutusta ja flirttiä. Nämä ovat minusta vain kulttuurimme muokkaamia erotiikan symboleita. Erotiikka syntyy voimakkaasta tahdosta, vimhasta ja itsevarmuudesta. Esimerkiksi ilma-akrobatialajeissa ja parityökentelyssä erotiikka on usein läsnä. Esiintyjät eivät itse välttämättä huomaa tätä eroottista latausta, koska erotiikka syntyy nimenomaan siitä, että he keskittyvät ja antavat kaikkensa. Ajattelen, että ihmislajille on varmasti luontaista kiinnostua ja kiihottua intohimoisesti toimivasta ihmisestä. Se käy mielestäni evoluutiobiologisesti järkeen: mitä suuremmalla pieteetillä kumppani tekee asioita, erityisesti töitä, sitä turvatumppaa suvun jatkuminen on. Eläimelliset ominaisuutemme, viettimme ja vaistomme ovat muutoinkin erittäin hyviä jännitteen luoja: pelko, kateus, viha, valta, mustasukkaisuus, kaipuu, nälkä ja ihan vaikka pissahätä luovat kehollis-henkisiä olosuhteita, joissa on latausta. Ohjaajana minusta näiden latausten huomaaminen ja korostaminen on erittäin tärkeää. Koska sirkusesiintyjä ei ole näyttelijä, näitä henkisiä latauksia ei kuitenkaan kannata lähteä ohjaajana pyytämään suoraan esiintyjiltä, koska siinä menee helposti vikaan. Mikään ei ole kiusallisempaa kuin ihminen esittämässä eroottista jännitettä huonoilla työkaluilla, esimerkiksi seksuaalista populäärikuvastoa mukailien, ilman todellista latausta. Palaan tähän kehollisten ohjeiden ja reittien löytämiseen myöhemmin käsitellessäni henkilöohjausta

8.4 Kärjistäminen

Avainsana latausten löytymisessä on **kärjistäminen**. Kärjistämisellä tarkoitan sitä, että jokin asia viedään niin pitkälle kuin voidaan, mielellään jopa siitä yli. Kärjistäminen synnyttää esimerkiksi absurdiikkaa, huumoria, kantaottavuutta, provokaatiota ja filosofisuutta. Petterssonille sirkuksessa jännitettä olennaisempaa on yllätys (haastattelu 15.12.2016). Kärjistäminen tuottaa nimenomaan yllätyksiä. Sirkuksen arjen tasolta pois kiipeävä luonne on omiaan saavuttamaan näitä yllättäviä kärjistyksiä. Vaikka minä ja haastateltavani olemme yhtä mieltä siitä, ettei sirkuksen tarvitse sisältää mitään selkeää viestiä tai sanomaa, olen sitä mieltä, että kärjistämisen kautta sirkus voi löytää nimenomaan sirkuksellista syvyyttä, kärkeä ja kantaottavuutta.

Yksinkertainen sirkuskärjistyys voisi olla, että liikesarja tehdään aluksi äärimmäisen hitaasti ja pikkuhiljaa se nopeutetaan niin nopeaksi, ettei esiintyjä pysty enää sitä teke-

mään vaan kaatuu. Liikkeen nopeutumisessa sinänsä ei ole mitään poliittista, mutta tällainenkin kärjistyminen antaa katsojalle luvan samaistua ja tulkita sitä haluamallaan tavalla. Katsoja voi esimerkiksi samaistua mahdottomaksi käyvään tempoon, koska sellaista tapahtuu hetkittäin jokaisen elämässä. Bauke Lievens puhuu 1. kirjeessään sirkukselle siitä, kuinka sirkus on lähtökohtaisesti traagista: ihminen uhmaa painovoiman rajoja kuitenkin ylittämättä niitä koskaan. Aina löytyy uusi raja rikottavaksi ja näin ”sirkus-sankari” on lopulta vain työtään tekevä ihminen. (Lievens). Sirkuksessa itsessään siis on jo asioiden kärjistyksiä ja metaforia, hyvä ohjaaja osaa havaita ja kärjittää niitä lisää.

Komaro listasi haastattelussa akseleita, joilla sirkus liikkuu: vaara-kauneus-koomisuusluovuus ja hassunkurinen typeruus. Kaikkia näitä yhdistää arjen yläpuolella oleminen. (Komaro, haastattelu 19.1.2017.) Esimerkiksi näistä akseleista ja niiden tuottamista assosiaatioista on hyvä lähteä kärjistämään.

8.4.1 Havaintojani kärjistämisen pelosta ja sen syistä

Kokemukseni mukaan suomalaiset sirkusartistit ovat ujoja nimenomaan kärjistämisen ja siksi kärjistyksiin rohkaisemiseen tarvitaan rohkeita ohjaajia. Vaikka aluksi lupasin välttää sirkuspolitiikkaa, niin nyt minun on hairahdettava polulta. Avaan tätä sirkuspoliittista ajatusta nimenomaan kärjistyksen kautta:

”Yksi suurimpia kirouksia suomalaiselle sirkustaiteelle on nuorisosirkus.” (Komaro, haastattelu 19.1.2017).

Tässä kohtaa luulen, tai ainakin toivon, että Suomen sirkuskenttään ja erityisesti nuorisosirkuskenttää edustavat lukijat valpastuvat ja provosoituvat. Juuri sillä tavalla toimii kärjistyminen, se aiheuttaa tunteita ja yllättää.

Komaron kärjistyksessä näyttäytyi mielestäni myös yksi merkittävin syy sille, miksi suomalainen nykysirkus on usein vaisua. Kokemukseni mukaan kärjistämisen pelko estää nykysirkusartisteja menemästä tarpeeksi pitkälle. Kärjistämisen pelon jäljet joutuvat nimenomaan nuorisosirkuksiin. Syitä tähän on monia ja puran niitä seuraavaksi.

Nuorisosirkusten oppilaista noin 80% on tyttöjä. Opetin Linnanmäen sirkuskoulussa kauden 2016—17 kahta perusryhmää, joista toinen on pojille tarkoitettu ryhmä ja toinen

oli sekaryhmä, jossa ei kuitenkaan ollut yhtään poikaa. Vaikka poikaryhmää oli vaikeaa saada jonoon, toisin kuin tyttöjä, poikien tunnilla luovuus oli kukassaan. Pojat tuntuivat olevan lähtökohtaisesti paljon vapaampia luomaan erilaista liikekieltä ja heittäytymään kuin tytöt. Tyttöjen tunneilla heittäytymistä ja tutkivaa asennetta näkyy kouluikäisillä harvemmin ja heidän esityksensä ovatkin lähes poikkeuksetta tempusarjojen suoritteita ja nuorisosirkushymyä, vaikka kuinka kannustaisi muuhun. Näitä ryhmiä havainnoituani ja omia kokemuksia laajemmin peilattuani uskallan väittää, että tyttövaltaisuus synnyttää elegantin liikekielen ihailua ja luovan hulluuden tukahduttamista sovinnaisuudella ja kiltteydellä. Kiltteys ja eleganssiin pyrkivät suoritukset puolestaan eivät ole suotuisaa maaperää taiteellisen ajattelun syntymiselle.

Tätä ei yhtään helpota se, että monet sirkusopettajat ovat itsekin nuorisosirkusten kasvatteja ja esikuvallaan usein vahingossakin johdattavat lapset temppusuoritteisiin. Kun ajalliset resurssit kuluvat temppujen opettamiseen, on myös paljon helpompaa antaa lapselle ohjeeksi yksiselitteisesti ”hymyile ja katso yleisöön” kuin kertoa syitä sille, miksi näin tehdään, saati antaa lapsille aikaa ja työkaluja tutkia esiintymisen muotoja.

Tyttövaltaisissa sirkusryhmissä siis harjoitellaan sirkustekniikkaa tarkasti, ja tekninen taso onkin Suomen nuorisosirkuksissa huikaiseva. Esitysten taso taas ei. Nuorisosirkusten päätösesitykset jäävät usein pikkusieviksi ja söpöiksi ”nuorisosirkushymyn” esitelytilaisuuksiksi. Tämä on tietysti ihan ok, jos esiintyjä on alle 12-vuotias (kuva 13). Nuorisosirkushymy pinttyy helposti sirkusharrastajiin myös heidän varttuessaan (kuva 14). Pikkusievyyys ei johdu pelkästään tyttövaltaisuudesta, uskon että monilla tytöillä voisi olla kykyä tehdä rohkeampia esityksiä, jos nuorisosirkusten ilmapiiri ja esiintymistilanne antaisi myöden. Nuoret sirkusharrastajat joutuvat aina tekemään esityksiä, jotka on tarkoitettu koko perheelle ja yleensä vielä esiintyjien tutuille.



Kuva 13. Nuorisosirkushymyä ja raajojen ojentelua ensimmäisessä sirkusesityksessäni 1998 Sorin Nuorisotalolla. 7-vuotiaan Meri-Maijan (alarivissä toinen vasemmalta) naamasta näkee, että hymy ei irtoa luonnostaan, vaan se on puserrettu kasvoille. Kuva: Jaska-Matti Näykki



Kuva 14. Nuorisosirkushymyä seitsemän vuotta edellistä kuvaa myöhemmin 2005 (olen siis 14-vuotias), YLE:n Olipa kerran orkesteri TV-konsertissa. Esitimme yksipyöräisryhmä Polka-i-C:n kanssa paloautoja, joten konteksti olisi ehkä sallinut muutkin ilmaisulliset ratkaisut. Kuvassa vasemmalta oikealle: Lotta Friedrich, Liisa Näykki ja minä. Kuva: Jaska-Matti Näykki

LAUMA-esitystä tehdessämme Linnanmäen sirkuskoulun esiintyvä ryhmä argumentoi minulle, että lapset eivät halua nähdä sellaista sirkusta, jota minä heille ohjasin. Tällä he tarkoittivat sitä, että heistä koreografiset tutkimukseni olisi pitänyt korvata hassunhauskoilla hetkillä ja helpoilla kuljetuksilla. Lopulta kun esitystä esitettiin, ei sen muoto vaikuttanut olevan ongelma kenellekään muulle kuin esiintyvän ryhmän nuorille itselleen. Seuraavana vuonna *Mökki*-esityksessä nuoret itse kehittivät esitykseen kohtauksen, jossa teinit kertovat toisilleen kauhutarinoita taskulampun valossa. Yksi nuorista itse kirjoitti kauhutarinan. Tarina luetutettiin sirkuskoulun johdolla, ja sen jälkeen minä ja äänisuunnittelija teimme siitä straps¹³-numeron taustalla pyörivän ääninauhan. Päivää ennen ensi-iltaa sirkuskoulun johto havahtui siihen, että kauhutarina on lapsille liian pelottava ja äänisuunnittelija laitettiin sensuroimaan tarinan pelottavimpia osuuksia manuaalisesti kohinalla. Myöhemmin kohtaus poistettiin, koska joku katsojista oli valittanut kohtauksen pelottavuudesta. Ei siis ole mikään ihme, että nuoret pyrkivät esityksillään miellyttämään kaikkia. Heidät on kasvatettu siihen. Totta kai nuoret pitää opettaa ottamaan yleisönsä huomioon, mutta kun teini-ikäisillä alkaisi olla jo aikuismaisempia ideoita, on minusta kohtuutonta, ettei heille anneta tilaa esittää niitä missään.

Tämä johdatus alkaa tulla päätökseensä: suurin osa Suomen ammatillisiin sirkuskouluihin päätyvistä opiskelijoista on entisiä nuorisosirkusten oppilaita. Ammatillisten sirkuskoulujen resurssit eivät riitä nuorisosirkusmaneerien pyyhkimiseen, saati kärjistämisen opettamiseen kolmessa— neljässä vuodessa.

Komaron kokemuksen mukaan Suomen sirkuskouluista valmistuneiden artistien kanssa työskentelyyn tulee varata enemmän aikaa kuin maailmalla kouluja käyneiden kanssa, koska maailmalla opetetaan laajempaan taiteelliseen ajatteluun ja esiintyjyyden variaatioihin. Pidemmällä aikajänteellä harjoiteltaessa esiintyjät ehtivät omaksua uusia näyttämöllä olemisen tapoja. (Komaro, haastattelu 19.1.2017.) Liian pienet ajalliset resurssit ovat yksi Suomen sirkuskentän isoimmista ongelmista. Residenssien ja apurahan saaminen ovat edellytyksiä sille, että sirkuslaiset voisivat käyttää teosten valmistamiseen tarpeeksi aikaa ja näin kehittää nykysirkustaidetta. Tällaisia resursseja ei ole jaossa riittävästi. Ilman tilaa ja palkkaa teoksia joudutaan harjoittelemaan siellä, missä sattuu olemaan mahdollisuus sirkuksen harjoittelulle ja niinä aikoina, kun muu elämä antaa myöden. Tällä hetkellä suuri työnsarka suomalaisella sirkuskentällä on siis re-

¹³ Straps, tai joskus suomen kielessä käytetty sana ”liinat” on ilma-akrobatiaväline, jossa kattoon on kiinnitetty kaksi lenkkiä, joiden materiaali muistuttaa autoissa käytettävien kiinnitysliinosten materiaalia.

surssien hankkiminen ja sirkuslaisten esiintymistaidon opetuksen päivittäminen. Uskon, että ammattiohjaajat ovat näiden asioiden muutoksen eturintamassa.

9 Ohjaustilanne

9.1 Harjoitusten rakentuminen ja sirkustekniikan ohjaaminen

Harjoitustilanne on se, missä itse ohjaaminen tapahtuu. Taustatyön, näyttämöllisten tutkimusten ja dramaturgisten jäsenysten seurauksena ohjaajalla ja esiintyjillä on jotakin, mitä harjoitella yhdessä. Harjoitusten alkaessa takana on jo iso työmäärä, jonka teoksen harjoittelu muovaa lopulliseen muotoonsa. Näyttämöllisen tutkimuksen ja varsinaisen harjoittelun raja on liukuva, mutta lopullisella harjoittelulla tarkoitan tässä asioiden harjoittelemista sellaiseen muotoon, jossa ne toistetaan tulevaisuudessa itse esityksessä. Petterssonin mukaan harjoitusprosessi näkyy aina lopullisessa teoksessa näyttämöllä, siksi jokaiseen harjoituspäivään on suhtauduttava suurella kunnioituksella (haastattelu 15.12.2016). Kunnioitus ei kuitenkaan oman kokemukseni mukaan tarkoita välttämättä sitä, että jokainen minuutti pitäisi käyttää tehokkaasti. Joskus harharetket tekevät teokselle hyvää. Välillä parempi ratkaisu on pitää tauko tai antaa esiintyjille vapaata ja nukkua yön yli, kuin puskea väkisin. Harjoitusten ennakkosuunnittelu on ohjaajantyön kannalta tärkeää, jotta aika ei lopu kesken. Erityisesti sirkuksessa aikaa on varattava siihen, että jotakin yllättävää tapahtuu: loukkaantumiset ja välineiden tekniset ongelmat ovat hyvin tyyppisiä sirkuksessa harjoitusaikaa vieviä asioita.

Sirkuksessa fyysinen turvallisuus edellyttää yleensä perusteellista lämmittelyä, joten pitkinä harjoituspäivinä lämmittely saatetaan tehdä useampaan kertaan. Lehmuskallio kertoo valitsevansa esityksen sisältöön ja haluttuun ilmaisun tapaan liittyvän lämmittelytavan ennen harjoituskauden alkua ja kaikissa harjoituksissa lämmitellään samalla tavalla. Näin ohjaaja luo myös itselleen turvarakenteen: energiaa ja aikaa säästyy, kun joka päivä ei tarvitse miettiä ja ohjeistaa lämmittelyä esiintyjille. Tämän päälle tulevat sirkusesityksessä tietysti esiintyjien omat lämmittelyt, joista ohjaajan täytyy olla tietoinen ja antaa niille aikaa. (Lehmuskallio, haastattelu 7.12.2016.) Sirkusesityksen harjoituksissa intensiteetin vaihtelua on oltava pitkinä päivinä, koska esiintyjät eivät jaksaa fyysisiä suoritteita koko päivää. En ole törmännyt sirkusharjoituksissa mielen lämmitte-

lemiseen, mutta uskon, että esimerkiksi reaktioharjoitteista olisi hyötyä myös sirkusmaailmassa.

Komaro kertoo pitävänsä harjoitukset joka päivä saman pituisina, klo 10—17. Kaikkien esiintyjien pitää olla koko tuo aika paikalla. Hän ei kerro ennakoon, mitä tulevaisuudessa harjoituksissa tehdään, eikä sitä sovi häneltä edes kysyä. Näin välttään siltä, että kukaan ei pääse turhautumaan, kun kaikkien on lähtökohtaisesti luotettava ohjaajaan. (Komaro, haastattelu 19.1.2017.) Minä harjoitan harjoitusajataulussa porrastamista tai muotoa, jossa aluksi jaetaan työtehtävät ja hajaannutaan toteuttamaan eri osa-alueita. Pyrin mahdollisimman pitkälti välttämään esiintyjien katsomossa istuttamista, koska se on mielestäni resurssien tuhlaamista. Sirkuksessa hajaantuminen työstämään eri asioita yhtä aikaa toimii paremmin kuin teatterissa, koska sirkusartisteilla on aina sirkusteknistä tai kehon huollollista työstettävää.

Koska oletuksena on, että sirkuse esiintyjän ammattitaitoon kuuluu taiteellista ajattelua, sirkusteknisten pohjien luominen on yleensä esiintyjän tehtävä (Pettersson 15.12.2016). Lähtökohtainen oletus onkin, että artistilla on sirkustekninen osaaminen hallussaan ennen esityksen harjoitusten alkamista. Jos aikaa on, voivat artistit toki kartuttaa uutta teknistä osaamista esitystä varten, mutta yleensä keskitytään jo olemassa olevan osaamisen sovittamiseen. Esiintyjät itse kehittävät tekniset osuudet sarjoiksi ohjaajan tilauksia hyödyntäen. Lehmuskallion kokemuksen mukaan sirkustekniikan luominen sarjoiksi vaatii reittien etsimistä, mikä on oikeastaan koreografista työskentelyä. Reittien luominen ja muuttaminen on hidasta puuhaa, joten ei välttämättä ole tarkoituksenmukaista, että ohjaaja on koko ajan paikalla niitä luotaessa. Kun artisti on luonut teknisen sarjan, ohjaaja voi yhtyä sarjan jalostamiseen esimerkiksi koreografisten tai mielikuviin liittyvien työkalujen avulla. Ohjaaja voi tehdä esimerkiksi liikkeellisiä tilauksia, pyytää esiintyjää muokkaamaan liikkeen linjoja, toistamaan jokin hyvältä tuntuva liike useampaan kertaan tai antaa fyysisiä mielikuvia, joilla tarkentaa liikkeen laatua tai toiminnan suuntaa. (Lehmuskallio, haastattelu 7.12.2016.)

Dramaturginen ajattelu ja peilinä toimiminen ovat tekniikan ohjaamisessakin avainasemassa. Esimerkiksi Maiju Saarimaa oli luonut *VIRE*-esityksen viimeiseen kohtaukseen sarjan, joka sisälsi pysähdyksen. Pysähdys sinänsä sopi mielestäni koreografiaan, mutta asento, johon hän pysähtyi, antoi olettaa, että hän valmistautuu isoon hyppyyn tai vastaavaan tekoon, vaikka sellaista ei ollut tulossa. Havaittuani tämän autoin Saarimaata etsimään pysähdyksen asennon, jossa ei ole vastaavaa latausta.

Ohjaamissani nuorisosirkusesityksissä esiintyjät ovat tehneet numeronsa muiden opettajien johdolla, omaa yksipyöräisryhmääni lukuun ottamatta. Minä kommentoin sitten lähes valmista numeroa, yleensä siirtymiä, suuntia ja liikelaatuja ilmaisullisesta näkökulmasta, jotta numero istuisi kokonaisuuteen. Näin toimitaan käsitykseni mukaan yleensä, jos esitys sisältää useita selkeästi erillisiä sirkusnumeroita.

Pienempien työryhmien kanssa sirkustekniikan ajattelu ja sijoittelu on mahdollista tehdä syvemmin. Maiju Saarimaa oli luonut ennen *VIRE*-esityksen harjoitusjaksoja valmiita sarjoja, joita tutkimme yhdessä. Halusimme purkaa nuorallatanssin siron liikekielen elektronista musiikkia sisältävään esitykseen sopivaksi ja muokkasimme valmiita liikkeitä kulmikkaammiksi ja etsimme uusia reittejä. Esimerkiksi kyykkyyn meneminen haitarimaisesti vaihteittain sopi hyvin jammailun estetiikkaan. Saarimaan kanssa liikkeellinen työskentely oli kiinnostavaa erityisesti siksi, että hän on aloittanut nuorallatanssin harjoittelun vasta 20-vuotiaana Turun taideakatemiassa eikä hän ole koskaan ollut nuorisosirkuksen oppilas. Vaikka Saarimaan tekninen taituruus ei ole maailmanluokkaa, hänen tekniikkansa on hyvin mukautuvaista ja maneeritonta. Ennen kaikkea hän oli motivoitunut kehittymään ja luomaan uutta, joten uudenlaisen liikekielen löytäminen lyhyessäkin ajassa oli mahdollista. Perinteinen nuorallatanssin sirous ei myöskään istu Saarimaan persoonaan. Koska siskoni on peruskouluikäisenä harjoittelun aloittanut ammattinuorallatanssija, minulla on pitkän linjan katsojakokemus hänen elegantista teknisestä tyylistään. Vanhempani totesivat *VIRE*en ensi-illan jälkeen, että ”*Meidän Liisa ei olis ratkassu tota yhtään noin ja just se teki tästä tosi kiinnostavaa*”. Tekijän persoonan löytäminen tekniikkaan on minusta hyvä reitti uuden ilmaisun etsimiseen. Silloin voidaan löytää uutta ilmaisutapaa ilman, että esiintyjän pitää näytellä. Esimerkiksi aikaisemmin demonisoimistani nuorisosirkusmaneereista voi oppia pois ja löytää oman persoonallisen tapansa tehdä sirkustekniikkaa. Mutta en usko, että se onnistuu ilman ohjaajan apua.

Komaro painottaa esiintymiseen liittyvien maneereiden lisäksi esiintyjän suhdetta välineeseensä. Hän kertoo, että on teettänyt workshopeissa esiintyjillä tehtäviä, joissa oma väline puretaan mahdollisimman pieniin osiin ja kootaan sitten niin, että välineellä tehdään tekniikkaa kaikissa kokoamisen vaiheissa. Näin esiintyjä oppii tuntemaan välineensä ja sen mahdollisuudet. Välineen ei tule olla vain annettu vaan syvempi osa sitä, mitä, miten ja miksi sirkusartisti tekee välineellään. (Komaro, haastattelu 19.1.2017.)

Kun Wise Fools-ryhmästä lähti kolmas jäsen, kaksi jäljelle jäänyttä joutuivat tutkimaan välineettään kahdestaan ja koko kolmen trapetsin dynamiikka muuttui. Silloin he tajusivat purkaa koko välineensä rakenteen. Kun trapetsi roikkui tammikuussa 2017 Circon katosta ylösalaisin, tanko ylhäällä ja kiinnitysköydet lattiaa kohti roikkuen, ryhmän lentäjä¹⁴ Maria Peltola huokaisi: *”Me ollaan tehty trabaajia jo toistakymmentä vuotta, muttei olla koskaan ennen ajateltu, että näin vois tehdä!”* Neljä alaspäin roikkuvaa köyttä mahdollisti aivan uudenlaisten teknisten asioiden kehittämisen, ja trapetsitaiteilijat saattoivat hyödyntää vertikaaliköyden¹⁵ tekniikkaa. Rakenteiden rikkominen luo väistämättä uusia ja kiinnostavia muotoja. Tosin ohjaaja-dramaturgin täytyy pitää mielessä, että rakenteen rikkominen ei katsojasta tunnu miltään, jos hän ei ensin tunne rakennetta sellaisena kuin se on perinteisimmillään. Välineen perinteisen muodon rikkomisen lisäksi välineitä voi esimerkiksi monistaa tai lisätä siihen jotain (Komaro, haastattelu 19.1.2017). Esimerkiksi *VIRE*-esityksessä perinteiseen nuoraan on lisätty ääni ja C-osaa varten monistimme nuorallatanssijan viuhkan¹⁶, ripustamalla nuoraan viuhkan muotoisia kehikoita, joilla välineestä saadaan uusi ääni.

Kuten jo aiemmin dramaturgian yhteydessä mainitsin, tekniikan kanssa pitää olla säästäväinen, ettei taituruuteen turru. Tekniikan merkitys sirkuksessa on äärimmäisen tärkeä, sen voisi ajatella jopa määrittävän sirkusta: tekniikka on sirkustaiteen kieltä puhuttuimmillaan. Erityisesti se on sirkusesiintyjien ja -opettajien kieltä. Ohjaajalle tekniikan kieli on yksityiskohtien kieltä, kokonaisuuden kieli syntyy jostakin muusta. Ohjaajan näkökulmasta samojen teknisten suoritteiden toistaminen vuodesta toiseen ei ole kiinnostavaa. Sirkusohjaajan taide onkin minusta toimia paitsi apuna, myös vastapainona teknisille taitureille ja pyrkiä määrittelemään sirkus myös jonkin muun kuin tekniikan kautta. (Lievens).

9.2 Henkilöohjaus

Ohjaajan päävastuu esityksen tekoprosessissa on huolehtia kokonaisuudesta. Kokonaisuuden onnistuminen edellyttää sitä, että jokaisesta palasesta on pidetty huolta. Puitteet, esteettiset ja sisällölliset valinnat ovat tärkeitä palasia, mutta näyttämötaiteissa

¹⁴ Lentäjä tarkoittaa kolmen trapetsissa sitä henkilöä, jota kaksi muuta heittelevät käsiotteesta toiseen, roikkuen itse esimerkiksi polvitaiveistaan trapetsista.

¹⁵ Vertikaaliköysi on ilma-akrobatiaväline, pystysuorasti roikkuva köysi.

¹⁶ Viuhka on nuorallatanssijan tasapainoa helpottava tennismailan muotoinen esine, jolla lisätään ilmanvastusta.

tärkeimpiä palasia ovat ihmiset. Ohjaajan pitää siis pitää huolta esiintyjistään, henkisesti, fyysisesti ja taiteellisesti. Raameista huolehtiminen, avoimuus ja luottamus ovat avaimia tähän huolenpitoon. Esiintyjän pitää luottaa ensisijaisesti siihen, että ohjaaja tekee kaikkensa, jotta esitys ja esiintyjä sen sisällä toimisivat mahdollisimman hyvin. Tällä en tietenkään tarkoita, että ohjaajan pitäisi henkisesti silittää esiintyjä. Ohjaajan tulee kunnioittaa esiintyjä, mutta se saattaa tarkoittaa myös ikävien asioiden sanomista ääneen tai esiintyjän puskemista uusille, pelottavan vieraille, alueille. Toimivuuden löytämiseksi ohjaajan on havainnoitava jokaista esiintyjää yksilönä ja pyrittävä löytämään ohjeita ja reittejä, joita pitkin eri persoonat löytävät tiensä lopputulokseen. Pettersson haluaa, että artisti itse löytää reitin haetun ilmaisun löytämiseksi, koska ratkaisu on paljon kestävämpi kuin jos hän vain yrittää toteuttaa ohjaajan ohjetta suodattamatta sitä oman ajattelunsa ja kehonsa kautta (Pettersson, haastattelu 15.12.2016).

Ohjaaja voi auttaa esiintyjää reittien etsimisessä monilla eri tavoilla. Usein keholliset ohjeet toimivat paremmin kuin psykologiset. On paljon helpompi toistaa ohje ”tärisyttä päätä” kuin ”ole vihainen” päivästä toiseen. Kehollisella ohjeella tulos on usein aivan sama, jopa parempi kuin esimerkiksi tunnetilalla. Tunnetilaa varten esiintyjä joutuu psykologisoimaan tekoa ”olen vihainen koska...” ja tällainen ajatusrakenne tuottaa ulospäin helposti tunnetilan ulkokohtaista jäljittelemistä. (Lehmuskallio, haastattelu 7.12.2016.) Sirkuksen perusta on tekojen totuudessa ja vaarassa, joita ei voi esittää (Rinnevuori 2017). Siksi sirkuksessa esiintyjä jää teatteria helpommin kiinni ”feikkaamisesta”. Teatterissa usein teos kutsuu katsojan lähtökohtaisesti leikkiin, joka ei ole totta. Sirkus puolestaan kutsuu katsojan maailmaan, jossa uskomatonkin on nimenomaan totta, ja jos totuuden keskellä jää kiinni valheesta, luottamus ja nautinto totuudesta saa säröjä.

Totuuden kautta sirkusohjaajuuteen muodostuu totuuskehä: ohjaajan on havainnoitava ja kommentoitava esiintyjän tekemistä totuudenmukaisesti, jotta esiintyjä voisi löytää totuudellisemman näyttämöllisen olemisen. Näyttämöllinen totuudellisuus on kuitenkin aina osaksi illuusio, minkä vuoksi totuutta pitää joskus muokata tai liioitella, jotta näyttämölliset tapahtumat tuntuivat katsomossa todelta. Ennalta harjoiteltu sirkusesitys ei ole yhtä totta kuin arkitodellisuus, mutta juuri se tekee siitä taidetta.

Esimerkkinä näyttämön totuuden illuusiosta käytän kävelemistä. Käveleminen normaalisti näyttämöllä on vaikeaa. Katseen alla oleminen ja tietoisuus kävelemisestä muuttavat varsinkin kokemattoman esiintyjän kävelemisen helposti korostuneeksi, epäryt-

miseksi tai laadultaan epänormaalkiksi – esiintyjä alkaa esittää kävelemistä. Ohjaajana minun tulee puuttua tällaiseen epänormaaliin kävelemiseen. Voin puuttua siihen joko epäsuorasti, esimerkiksi pyytämällä esiintyjää kiirehtimään kävellessään. Kiirehtiesään esiintyjä ei ehdi ajatella kävelemistä ja siten askellus neutralisoituu. Voin myös tehdä esteettisen valinnan, että esityksessä ei tavoitellakaan luonnollista kävelemistä, vaan teokseen luodaan liioiteltu kävelemisen tapa. Esimerkiksi naamioiden kanssa on tapana liioitella kävelemistä ja kaikkia kehollisia eleitä.

Joidenkin esiintyjien kanssa on parempi puuttua suorasti. Koska käveleminen on niin lähellä ihmisen persoonaa ja identiteettiä pitää suorassa puuttumisessa olla hellä. Suoraan puhumiseen liittyy aina pieni väkivallan asetelma, mistä ohjaajan pitää olla tietoinen ja pyrkiä purkamaan väkivalta-asetelmaa. Koska sirkuksessa ohjaajan kommenttien kohteeksi joutuu pääsääntöisesti ihmisen keho, on hyvä pyrkiä purkamaan kommentteja osiin. On hyvä myös pyrkiä sanottamaan sitä, että keho sinänsä ei ole ”huono” vaan että ohjaajana kommentoin nimenomaan kehon toimintaa, jota kehon sisältä voi olla vaikea havaita. Voisin siis esimerkiksi sanoa: *”Huomaatko, että kun keskityt kävelemiseen, kätesi alkavat heilua epäluonnollisesti?”* Toinen keino, jolla pyrin lieventämään väkivaltaa, on huumori. Huomaan alitajuisesti tekeväni itseäni naurunalaiseksi ohjaustilanteissa, jotta minä en ohjaajana nousisi yhteisen kommentoinnin ulkopuolelle. Näin annan ikään kuin luvan kommentoida myös minun toimintaani, ja niin vuorovaikutus säilyy dialogisena. Dialogisen tilanteen luomisen keinot ovat ohjaajakohdattaiset, mutta minusta sirkusohjaajan on pyrittävä dialogiseen suhteeseen, jotta esiintyjät voivat orgaanisesti tehdä ehdotuksia ja sanoa, jos jokin ei tunnu luontevalta.

Kehollisten ohjeiden lisäksi sirkusta ohjatessani myös työstän asioita omalla kehollani. Löydän itseni usein näyttämöltä tutkimasta reittejä ja mahdollisuuksia. Vaikka usein puhutaan siitä, että esiintyjälle ei saisi ”näyttää eteen”, minä kyllä teen niin, varsinkin sirkusta ohjatessani. Tämä johtuu siitä, että ajattelen näyttämäni asiat koreografiana. Koreografisessa työskentelyssä on luontevaa näyttää esiintyjälle esimerkiksi liikelaatua tai kestoja. Koen tämän ennemminkin peilaamisena kuin eteen näyttämisenä. On eri asia näyttää eteen tunnetila ja pyytää esiintyjää jäljittelemään minun keinojani ilmaista tunteita, kuin esimerkiksi näyttää esiintyjälle, millaisia vaikutelmia eri katseen suunnat antavat tai miten muuttaa lonkan asentoa. Koska olen itse harjoittanut omaa esiintyjyyttäni ja kehollista ilmaisua pitkään, olen huomannut, että sirkuslaisten on helpompi napata impulsseja minun kehostani kuin yrittää ymmärtää sanallisia, abstrakteja ohjei-

ta. Sirkuksellinen eteen näyttäminen onkin enemmän keholla ohjaamista, koska keholla on oma kielioppi, joka ei aina muunnu sanoiksi.

Sirkuse esiintyjillä on hyvin erilaisia tapoja suhtautua ohjaamiseen. Koulutuksella on paljon merkitystä ohjaajuuden ymmärtämiseen. Lahden sirkuskoulussa on ainakin jossain kohtaa kannustettu oppilaita tekemään töitä itsenäisesti ilman ohjaajaa, ja näin esiintyjät on jo lähtökohtaisesti kasvatettu itsenäisiksi ”auteureiksi”¹⁷. Toisissa kouluissa taas opetetaan, että esiintyjä on ”interprète”¹⁸ ja ohjaaja on ”auteur”. (Komaro, haastattelu, 19.1.2017). Erilaisten käsitysten vuoksi akseli interprète-auteur on hyvä jollain tapaa määrittellä tai kumota ennen työskentelyä, jotta ohjaajan ja esiintyjän välille ei myöhemmin synny turhaa kinaa teoksen omistajuussuhteesta.

Ohjaamiseen suhtautumista, kokemusta ja osaamista tärkeämpää on aina esiintyjän oma motivaatio. Motivoitunut esiintyjä voi oppia tekemään ihan mitä vain, ja hän osaa ottaa palautteen nimenomaan kehittävänä, tarttua siihen ja työstää itseään ja esitystä eteenpäin. Haastateltavani olivat yhtä mieltä siitä, että esiintyjän asenne ja motivaatio ratkaisevat. Kokemukseni mukaan myös ohjaajan motivaatio ratkaisee: kun ohjaaja on motivoitunut, hänen ei tarvitse erikseen motivoida muuta työryhmää, sillä energia ja intohimo kyllä tarttuvat.

10 Lopuksi

Näin olen saanut päätökseen lähes vuoden mittaisen tutkimusmatkani sirkuksen ohjaajantyön saralla. Minulle on ollut erittäin antoisaa saada jäsenettyä paperille sitä, mitä sirkus ylipäätään on sekä kuinka sitä voi luoda ja tutkia esityksenvalmistusprosessissa.

Kaikkia sirkusesitykseen tähtääviä prosesseja, joissa olen ollut mukana, yhdistää ikäväkseni yksi seikka: liian vähäiset aikaresurssit. Nyt kun olen saanut jäsenettyä ja sanoitettua sirkusohjaamisen prosessia osaan toivottavasti jatkossa vaatia prosessille sen vaatiman ajan. Tämä tulee edellyttämään erityisesti Suomessa uusien nykysirkukselle sopivien rakenteiden luomista. Vaikka jätin tarkoituksella tuotannollisen työn pois opinnäytetyöstäni, olen hyvin tietoinen siitä, että suomalaisella nykysirkuskentällä oh-

¹⁷ Auteur, ranskan kielen sana, joka tarkoittaa ”tekijää”. Sanaan liittyy myös ajatus auktoriteetistä ja määräysvallasta.

¹⁸ Interprète, ranskan kielen sana, joka tarkoittaa tulkitsijaa.

jaajan työstä noin puolet on tuotannollista työtä. On luotava uusia rakenteita, jotta nykyisestä voitaisiin enemmän tehdä ja esittää Suomessa.

Kun pohdin Maksim Komaron haastattelun aikana ääneen, vaadinko ohjaamiltani sirkuslaisilta liikaa, hän sanoi *"Vastaus on, että vaadit. Jos sitä alkaa ajattelemaan, niin ihmisiltä vaatii aina liikaa, koska kaikki on niin rajallisia - - . Todennäköisesti ratkaisu tähän sun ongelmaan on kuitenkin kokemus"* (19.1.2017). Näinpä. Ohjauskokemusta minun pitää hankkia vielä paljon lisää. Siksi olen äärimmäisen iloinen, että aikani sirkusohjaajuuden tutkimisen ja opiskelun parissa ei pääty tähän, vaan saan jatkaa sirkusohjaamisen opiskelua Bristolissa. Vuoden päästä tämän opinnäytetyön palautuksesta tulen jättämään maisteriopinnäytetyöni, jossa syvennyn sirkuksen ohjaajuuteen, vieläpä englanniksi. Olen iloinen myös siitä, että saan olla osa Circomedian sirkusohjaajapioneerien joukkoa ja siten olla mukana määrittelemässä sirkusohjaajuutta tulevaisuudessa.

Toivon, että vuosien päästä voin ilahtua omasta naiiviudestani ja toisaalta siitä, että jotakin olen jo vuonna 2017 löytänyt. Odotan innolla sitä päivää, kun sirkusohjaajuus on kehittynyt sellaiselle tasolle, että tämä työni edustaa jo kulahtaneita ja alkeellisia ajatuksia sirkusohjaajuudesta.

Lähteet

Haastattelut

Komaro, Maksim 2017. Sirkusohjaaja. Circo Aero & vapaa kenttä. Haastattelu 19.1.2017

Kopra, Taina 2016. Sirkusohjaaja ja -opettaja. Sorin Sirkus. Haastattelu: 5.12.2016

Lehmuskallio, Alma 2016. Teatteriohjaaja, TeM. Freelancer. Haastattelu: 7.12.2016

Mason, Bim 2017. Opettaja ja ohjaaja Circomedian Directing for Circus -koulutusohjelmassa. Haastattelu: 18.7.2017

Pettersson, Arja 2016. Koreografi, sirkusohjaaja. Tanssiteatteri Hurjaruuth. Haastattelu: 15.12.2016

Kirjallisuuslähteet

Arlander, Anette, 1998. Esitys tilana. PDF. Teatteritaitaiteen taiteellispainotteisen tohtorintutkimuksen kirjallinen osuus. Ohjauksen ja dramaturgian laitos Ohjauksen koulutusohjelma. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Markku Aulanko, Kari Nieminen, 1989. Sirkustaitojen käsikirja. Helsinki: Otava.

Jacob, Pascal 2005. Sirkuksen uudistuminen — haltuunottojen historiaa. Guy, Jean-Michel (toim.), 2005. Sirkuksen vallankumous. Suom. Maija Paavilainen. Helsinki: Like, 31-41.

Heinonen, Timo 2009. Draamallisen teatterin jälkinäytös? Teoksessa Hans-Thies Lehmann 1999/2005. Draaman jälkeinen teatteri. Helsinki: Like, 11-34.

Hirsijärvi, Sirkka; Remes, Pirkko; Sajavaara, Paula 1997. Tutki ja Kirjoita. Helsinki: Tammi

Junkkaala, Heini; Rasila, Satu. Ohjeita näytelmän lukemiseen. Näytelmät.fi. PDF -muistio. http://naytelmat.fi/images/484_ohjeita-naytelman-lukemiseen.pdf (luettu 26.6.2017)

Lievens, Bauke. First Open Letter to the Circus: the need to redefine. Sideshow Circus magazine. Internetjulkaisu. <http://sideshow-circusmagazine.com/being-imaging/letter-redefine> (luettu 26.6.2017).

Nikkinen, Are; Rosenvall, Janne 2007. Aihe ja teema. Vacklin, Anders; Rosenvall, Janne; Nikkinen, Are 2007. Elokuvan runousoppia — Käsikirjoittamiseen syventävät tiedot. Helsinki: Like, 165-188.

Purovaara, Tomi 2005. Nykysirkus, aarteita, avaimia ja arvoituksia. Cirko -Uuden sirkuksen kesku: Like.

Rinnevuori, Mikko 2017. Temppu, abstraktio ja vaara: Mistä sirkuksessa on kyse? Rehtorin kanslia -blogi. <http://rehtorinkanslia.blogspot.fi/2017/06/temppu-abstraktio-ja-vaara-mista.html> (luettu 22.6.2017).

Åstrand, Riikka 2010. Sirkusalan ammatillinen koulutus ja työelämä. PDF-dokumentti. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta ja Sirkuksen tiedotuskeskus. http://www.taike.fi/documents/10162/76105/no_49.pdf (25.6.2017)

Haastattelurunko

Ohjaajan taide nykysirkuksessa – opinnäytetyö Meri-Maija Näykki

Alla on 20 nykysirkuksen ohjaajuuteen liittyvää väitettä.

Väitteiden tavoitteena on provosoida sinua haastattelussa peilaamaan omaa ohjaajantyöllistä ajatteluasi ja mielipiteitäsi suhteessa väitteisiin.

Haastattelun tavoitteena on hahmottaa ohjaajantyön erityislaatua nykysirkuksessa ja kenties löytää joitakin lainalaisuuksia.

Väitteet:

Sirkusohjaajan ammattitaito

1. Sirkusohjaajalla tulee olla hallussaan sirkustempullisia, koreografisia, dramaturgisia ja teatteriohjauksellisia työkaluja.
2. Suomessa ei ole ammattitaitoisia nykysirkusohjaajia.
3. Artistivetoiset sirkusesitykset eivät ole taiteellisesti yhtä korkeatasoisia, kuin ohjaajavetoiset.

Katsojat

4. Katsojalle täytyy antaa työkaluja temppujen ymmärtämiseen.
5. Sirkusesityksen tulee osallistaa katsojia.
6. Katsojat haluavat sirkukselta viihdettä ja hyvää mieltä, ja tätä tarvetta sirkusohjaajan on palveltava.

Dramaturgia

7. Dramaturgisen rungon luominen on ensimmäinen työvaihe esitystä valmistettaessa.
8. Sirkusesityksen dramaturgia rakentuu ohjelmanumeroista ja välisosuuksista. Lisäksi väliaplodit ja musiikkikappaleiden vaihtuminen rytmittävät sirkusesitystä.
9. Temput/lajit tulee valita esityksen draaman kaaren ehdoilla.
10. Sirkuksen tärkein jännite on vaaran tuntu.
11. Sirkusesityksen tulisi olla ehyt kokonaisuus.

Estetiikka

12. Sirkuslajiin kuuluu taianomainen näyttämöestetiikka.
13. Lyriikkaa sisältävät kappaleet ja tunnetut hitit häiritsevät sirkustaituruuden katsojakokemusta.
14. Sirkuksen ilmaisullisen tyyllilajin tulee olla liioiteltu.
15. Sirkusesitystä tulee ideoida visuaalisuus edellä.

Artistit

16. Sirkusartistilta ei voi olettaa muuta näyttämöllistä osaamista kuin taituruutta.
17. Sirkusesiintyjä täytyy ohjata kehollisin ohjein, ei esim. pyrkimyksen tai tunnetilan kautta.
18. Suomalaisten sirkusartistien käsitys ohjaajan työnkuvasta on vanhan aikainen: autoritäärinen vision toteuttaja. Tästä syystä ohjaajat koetaan pelettavina suomalaisten sirkusartistien keskuudessa.
19. Ohjaajan tärkein tehtävä on yhdistää työryhmäläisten ammattitaito ehyeksi teokseksi.

Sisällöt

20. Nykysirkuksen tulee aina pyrkiä muuttamaan maailmaa.

Haastateltavan perustiedot

Nimi

Ikä

Koulutus

Työkokemus sirkuksen parissa (työnkuvat, ryhmät, ohjaukset)

Miten päädyin ohjaamaan nykysirkusta?

Mikä on sinulle motivoivinta nykysirkuksen ohjaamisessa?