

Tuomas Hautala

Suurten Voittojen Äärellä

Luottamus ja prosessi *Vapautuspassio-*
musiikkiteatteriproduktiossa

Metropolia Ammattikorkeakoulu
Muusikko (ylempi AMK)
Musiikin ja pop/jazzmusiikin koulutusohjelma (ylempi AMK)
Opinnäytetyö
27.5.2011

Tekijät Otsikko	Tuomas Hautala Suurten Voittojen Äärellä - Luottamus ja prosessi <i>Vapautuspassio</i> -musiikkiteatteriproduktiossa
Sivumäärä Aika	79 sivua + 6 liitettä 15.9.2010
Tutkinto	Muusikko (ylempi AMK)
Koulutusohjelma	Musiikin ja pop/jazzmusiikin koulutusohjelma (YAMK)
Suuntautumisvaihtoehto	Muusikko (ylempi AMK)
Ohjaajat	MuM Väisänen Jukka MuM Marko Puro
<p>Tämä opinnäytetyö tutkii luottamuksen syntyä ja prosessin kulkua Vapautuspassiossa, joka oli neljän korkeakoulun, Aalto-yliopiston taideteollisen korkeakoulun, Arcada Ammattikorkeakoulun, Metropolia Ammattikorkeakoulun ja Teatterikorkeakoulun yhteistyönä toteuttama musiikkiteatteriesitys. Tavoitteena oli etsiä uusia keinoja tehdä musiikkiteatteria. Koko produktio kesti kevästä 2009 kevääseen 2010. Esitys koostui neljästä fragmentista, joilla kaikilla oli omat kirjailijansa ja säveltäjänsä. Ohjaajana kaikissa fragmenteissa toimi sama henkilö. Itse toimin yhden fragmentin säveltäjänä ja koko esityksen kapellimestarina. Työn tarkoitus on tuoda luottamuksesta ja prosessista esille sellaisia asioita, jotka osoittautuivat merkityksellisiksi teatterikontekstissa ryhmänä toimimisessa ja uuden etsimisessä.</p> <p>Tutkimusta varten haastateltiin musiikin ohjaajaa, koko teoksen ohjaajaa, koreografia ja kolmea näyttelijää. Lisäksi käytettiin omia kokemuksia musiikkiteatteriproduktioista sekä luottamusta ja musiikkiteatteria käsittelevää kirjallisuutta.</p> <p>Vapautuspassion yhtenä tärkeimpänä lähtökohtana toimi zeitkugel-ajatus, jossa kaikki taidemuodot, musiikki, näyttelemine ja tanssi ovat kaikki yhtä aikaa läsnä. Syksyn 2010 aikana ajattelutavan luomia mahdollisuuksia tutkittiin kirjailijoiden ja säveltäjien tekemien katkelmien kautta ja kokeiltiin erilaisia vaihtoehtoja niiden esittämiseen. Tämä laboratoriovaihe vaati tiivistä luottamusta ja avoimuutta ryhmän kesken ja iloisen mokaamisen periaatteen noudattamista. Tämä vaihe oli mielenkiintoisin ja herätti eniten keskustelua. Työssä käsitellään myös Vapautuspassion musiikkiin liittyviä asioita sekä sävellyksen että muusikoita koskevan prosessin osalta.</p> <p>Uusi musiikkiteatteri toimi hyvin tausta-ajatuksena, jolloin oli koko ajan pyrkimys kohti uutta. Kehitettävää jäi eniten työjärjestykseen ja laboratoriovaiheeseen, joihin mm. improvisaatiolla voitaisiin tuoda lisää tehokkuutta. Luottamus osoittautui koko prosessin kantavaksi voimaksi kaikilla osa-alueilla. Myös tasa-arvoisesti ryhmänä tekeminen ilman tähtikuluttia oli merkittävä asia. Tämänkaltaisessa uuden etsimisen prosessissa johtajien merkitys ja heidän uskonsa ryhmään ja prosessin onnistumiseen koettiin luottamuksen muodostumisessa tärkeäksi.</p>	
Avainsanat	luottamus, musikaali, ryhmä, uusi musiikkiteatteri

Authors Title Number of Pages Date	Tuomas Hautala Suurten Voittojen Äärellä - Trust and Process in <i>Vapautuspassio</i> Music Theatre Production 79 pages + 6 appendices 27 May 2011
Degree	Master´s Degree
Degree Programme	Master´s Degree in Music
Specialisation option	Musician
Instructors	Väisänen Jukka, M.Mus. Puro Marko, M.Mus.
<p>This thesis is a research about trust and process in Vapautuspassio, which was a music theatre productopn made by Aalto University, Arcada University of Applied Sciences, Metropolia University of Applied Sciences and Theatre Academy. The whole process took place from Spring 2009 to Spring 2010. Vapautuspassio included four fragments which all had different writers and composers. Director for all fragments was the same person. I was the composer of one fragment and also conductor of the whole act. The things that helped trust to develop and the things that were valuable for whole process are presented in this thesis. Also some suggestions for improvements are presented.</p> <p>For the research there were interviews of musical director, director of the whole act, choreographer and three actors. Also some experiences from my own music theatre history and literature about trust are used.</p> <p>Vapautuspassio aimed to search new ways to make music theatre. One of the basic things was thought of Zeitskugel, which means that music, acting and dancing are all present at the same time, only focus changes. During Spring 2010 these possibilities were examined through small pieces made by composers and writers. This laboratory stage insisted great deal of trust and openness within the group. This part of the process was the most interesting. For writers and composers it offered a lot of tools to work with, actors experienced it somewhat distracting. In this thesis also music of Vapautuspassio is examined from the view of composers and musicians.</p> <p>The idea about new music theatre was a driving force for the whole process, when the aim was to create something new. Things that would require some improvements were mostly procedure and laboratory stage. Improvisation turned out to be a good working tool. Trust was essential through the whole process. Also ensemble spirit where everybody is equal was experienced as an important thing. In process like Vapautuspassio, where the aim was to search new ways to make music theatre, leaders and their faith on the group and process were important when building the trust.</p>	
Keywords	group, musical, new music theatre, trust

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
1.1	Tutkimuskohteet.....	2
1.2	Tutkimusmenetelmät	3
2	LUOTTAMUS JA MUSIIKKITEATTERI	3
2.1	Luottamus.....	4
2.2	Epäluottamus	10
2.3	Johtajuus	13
3	MUSIIKKITEATTERIN HISTORIAA	19
4	OMIA KOKEMUKSIA MUSIIKKITEATTERIPROJEKTEISTA	21
4.1	Yksiö	22
4.2	Toivon operetti	22
4.3	Piukat paikat	23
4.4	Rebecca.....	23
4.5	Unia	24
5	VAPAUTUSPASSIO JA SEN LÄHTÖKOHDAT	25
5.1	Alkumetrit	25
5.1.1	Luottamus organisaatioihin	26
5.2	Prosessin tekijät	26
5.2.1	Uusi musiikkiteatteri ja Vapautuspassion tavoitteet	27
5.2.2	Luottamuksen kompetenssi.....	28
6	KEVÄÄN TUTUSTUMISVAIHE VAPAUTUSPASSIO-PROSESSISSA	29
6.1	Tutustuminen perinteeseen ja esityksen luominen.....	29
6.1.1	Luottamuksen synty vaatii avoimuutta	31
6.1.2	Muusikoiden osallistuminen prosessiin	31
6.1.3	Luottamuksen synty montusta käsin	33
7	SYKSYN WORKSHOPIT VAPAUTUSPASSIO-PROSESSISSA	34
7.1	Aamupäivät workshopeissa.....	34
7.1.1	Hyötysuhde teatterimusiikin säveltämisessä	35
7.1.2	Luottamuksen kehittyminen vaatii riskinottoa	36
7.2	Iltapäivät workshopeissa	37
7.2.1	Vapautuspassion laboratoriovaihe.....	37
7.2.2	Iloinen mokaaminen	41
7.3	Musiikkipalaveri	42
7.3.1	Kapellimestarius ja muusikkous musiikkiteatterissa	45
7.3.2	Luottamuksen rikkoutuminen	46
7.4	Kohti kokonaisuutta Suurten Voittojen Äärellä.....	47
7.4.1	Usko ja yleinen luottamus	48
8	VARSINAINEN HARJOITUSVAIHE VAPAUTUSPASSIOSSA	49
8.1	Harjoitukset ja Mediakeskus Lumen studionäyttämö	50
8.1.1	Musiikin näkökulmia harjoituksiin.....	54
8.1.2	Luottamus koreografiassa ja ohjauksessa.....	55
8.2	Palaute Vapautuspassiosta	57
8.2.1	Johtajuus.....	58
8.2.2	Ensemble.....	59
9	POHDINTA	60
9.1	Prosessi Vapautuspassiossa	60
9.2	Luottamus Vapautuspassiossa	65
9.3	Vapautuspassion musiikki.....	68
9.4	Uusi musiikkiteatteri.....	71

LÄHTEET	77
LIITTEET	79

1 JOHDANTO

Tämä tutkimus käsittelee neljän korkeakoulun, Teatterikorkeakoulun, Aalto-yliopiston Taideteollisen korkeakoulun, Metropolia Ammattikorkeakoulun ja Arcada Ammattikorkeakoulun yhteistyönä toteuttaman *Vapautuspassio*-musiikkiteatteriesityksen prosessia ja luottamuksen syntymistä siinä. Koko produktio oli kouluissa nimetty Uusi musiikkiteatteri -kurssiksi, jonka tavoitteena oli etsiä ja tutkia uusia keinoja tehdä musiikkiteatteria pyrkiessä pois perinteisen musikaalin keinoista. Ensimmäiset tapaamiset olivat keväällä 2009 ja ensi-ilta oli 12.3.2010, prosessi kokonaisuudessaan oli siis noin vuoden mittainen. Opiskelijat olivat vastuussa kaikesta tekstejä ja sävellyksiä myöten, joten jo siltä osin oltiin tekemässä uutta musiikkiteatteria.

Olin itse aktiivisesti mukana prosessissa säveltäjänä ja kapellimestarina ja sain arvokasta kokemusta molemmista rooleista tulevaisuutta varten. Suurimman vaikutuksen prosessin aikana minuun teki vahva ryhmälähtöinen lähestymistapa, jossa jokaisella oli mahdollisuus vaikuttaa asioihin ja jossa jokaisen mielipidettä kuunneltiin. Työryhmän sisälle syntyi oman kokemukseni mukaan tiivis yhteishenki, jonka positiiviset vaikutukset näkyivät sekä prosessissa että itse esityksessä. Vaikka harjoituskaudella yksilöillä oli välillä epäilyksiä koko produktion onnistumiseen, niin ryhmä onnistui pitämään kaiken koossa ja lopputulokseen kaikki olivat tyytyväisiä.

Vapautuspassio oli itselleni merkittävä etappi omalla muusikonurallani ja lisäsi kiinnostustani nimenomaan teatterimusiikin suuntaan. Samanlaisia positiivisia kommentteja prosessista tuli ilmi haastatteluissa ja kahvipöytäkeskusteluissa. Tästä syystä koen tärkeäksi, että onnistumiseen vaikuttaneet ja parannusta vaativat seikat tulevat taltioiduksi tulevaisuutta varten sekä omaan että muiden musiikkiteatteria tekevien käyttöön. Pohdinta-osiossa esittelen tiivistetysti näitä seikkoja sekä esitän mahdollisia parannusehdotuksia.

Vapautuspassiosta on reilu vuosi aikaa ja sen vuoksi olenkin tarkistanut omia muistikuviani haastattelujen avulla. Tarkoitukseni on tutkia, a) miten prosessia voitaisiin parantaa ja b) mitä asioita luottamuksesta tulee esiin prosessin aikana. Pohdin myös sellaisia

asioita, jotka voisivat edesauttaa luottamuksen syntyä. Tavoitteena ei ole niinkään tehdä tarkkaa projektikuvausta *Vapautuspassiosta*. Esimerkit voisivat olla jopa keksittyjä, jos ne sisältönsä puolesta sopivat tekstiin.

Vapautuspassiossa kyse oli kouluprojektista, joten tilavuokrista tai palkkioista ei tarvinnut tässä projektissa huolehtia kuin vierailijoiden osalta. Myöskään omassa pohdinnoissani en ole ottanut tätä näkökulmaa huomioon. Esimerkiksi pohdintaosiossa esitän erilaisia näkökulmia *Vapautuspassion* tyyppiseen prosessin kehittämiseen, mutta ilman budjetin asettamia rajoitteita. Ammattikentällä on tietysti selvää, että raha on aina merkittävässä osassa produktioita suunniteltaessa ja varsinkin Suomessa taloudelliset resurssit määrittävät paljon koko tuotantoprosessia (Kontu 2009, 7). Tässä työssä ei kuitenkaan oteta kantaa siihen, miten *Vapautuspassion* tyyppinen produktio olisi mahdollista toteuttaa ammattiteatterissa, sen tutkiminen jää mahdollisiin seuraaviin tutkielmiin.

Tämän työn keskeisiin käsitteisiin kuuluvat termit esimies, johtaja tai ohjaavassa asemassa oleva viittaavat koreografiin, ohjaajaan, musiikin ohjaajaan tai kapellimestariin. Prosessi tarkoittaa taiteellista prosessia, esityksen sisällön tekemistä. Projekti tai produktio kaikkea esitykseen liittyvää suunnittelua ja toteuttamista.

1.1 Tutkimuskohteet

Tämä tutkimus keskittyy kahteen kysymykseen:

I. *Minkälainen oli Vapautuspassion prosessi?*

Prosessi, joka johtaa esitykseen on yhtä tärkeä, ellei jopa tärkeämpi kuin itse esitys. Kuten Routarinne (2005, 63) kirjoittaa, onnistuminen on sivutuote, joka saavutetaan, kun keskitytään itse tekemiseen eikä lopputulokseen. Vaikka *Vapautuspassio* jätti tekijöilleen positiivisen olon ja siinä oli paljon hyvää, oli sen prosessissa myös parannettavaa ja mm. näihin onnistumisiin ja ongelmiin tulen tutkimuksessani paneutumaan.

II. Miten luottamus syntyi prosessin aikana ja mitkä seikat siihen vaikuttivat?

Voimakas ryhmähenki liittyy vahvasti luottamuksen käsitteeseen, joten käsittelen tutkimuksessani luottamuksen syntymistä, ylläpitämistä ja sen mahdollisesta puutteesta aiheutuvia ongelmia teatterikontekstissa. Koska itse olen muusikko, käytän esimerkkejä myös teatterimuusikon tai -kapellimestarin näkökulmasta. Samalla kirjoitan projektivuoksen *Vapautuspassiosta* omasta näkökulmastani.

1.2 Tutkimusmenetelmät

Luottamuksen tutkimiseen tärkeimpänä lähteenä toimii Nina Laineen vuonna 2008 kirjoittama väitöskirja luottamuksesta esimies-alainen -suhteessa. Tuosta tutkimuksesta nousseihin teemoihin tuon esimerkkejä teatteri- ja musiikkikontekstista. *Vapautuspassion* prosessin tutkimista varten tein kolme yksilöhaastattelua, joissa haastateltavinani oli musiikin ohjauksesta vastannut ja idean alullepanija lehtori Jussi Tuurna, esityksen ohjannut Juhana von Bagh ja koreografiasta vastannut Jyrki Karttunen. Lisäksi tein yhden ryhmähaastattelun, jossa haastateltavina oli kolme näyttelijää, Leo Honkonen, Heidi Kirves ja Iina Kuustonen. Liitän tutkimukseen myös omia kokemuksiani prosessin kulusta, lähinnä säveltäjän ja kapellimestarin näkökulmasta.

Opinnäytetyön luonteesta ja rajoitteista johtuen ei ollut mahdollista käsitellä *Vapautuspassiota* kaikkien työryhmäläisten näkökulmasta, vaan oli rajattava tarkastelu muutamaan osa-alueeseen. Näistä näkökulmista tein myös haastattelut. Musiikki ja siihen liittyvät asiat ovat *Vapautuspassion* luonteesta sekä omasta säveltäjän ja kapellimestarin taustastani johtuen tarkastelun pääkohteita.

2 LUOTTAMUS JA MUSIIKKITEATTERI

Luottamus on yhteistyön perusta (Laine 2008, 39) ja se on välttämätöntä, jotta ryhmä voisi toimia. Luottamuksellisen ilmapiirin saavuttaminen teatterikontekstissa on tärkeää, jotta voi olla luova. Tämä taas tarkoittaa mahdollisuutta epäonnistua ja

mahdollisuutta olla saamatta mitään aikaiseksi (Karttunen, haastattelu 2011). Yhteisöllisessä työympäristössä, millainen varsinkin teatteri on, vaaditaan luottamusta koko työryhmän kesken. Routarinne (2005, 126) kirjoittaa luottamuksesta improvisaation piirissä näin:

Hyväksymällä toisten ihmisten tarjouksia rakennetaan myös luottamusta toisiin. Ryhmän jäsenet eivät kasvojensa säilyttämiseksi ironisoi, tyrmää, korjaa tai ohita tehtyä tarjousta ja osoita näin, että tuo tuossa mokasi, mutta minä en. Silloin ryhmän jäsenet voivat luottaa toisiinsa täydellisesti ja ilmaista itseään avoimesti ja rehellisesti.

Samoihin asioihin myös Jussi Tuurna (haastattelu 2011) kiinnittää huomiota, luottamuksellisessa ilma-piirissä jokainen uskaltaa näyttää itsestään heikompia puolia ja asettaa itsensä alttiiksi luottaen siihen, että hänen tekemisiään ei väheksytä ja että hän ei joudu naurunalaiseksi. Näyttelijät (haastattelu 2011) yhtyvät tähän näkemykseen, heidän mukaansa luottamus on kaiken perusta teatterissa. Luottamus myös mahdollistaa tehokkaan yhteistyön ja sen ansiosta asioita voidaan hoitaa sujuvasti (Laine 2008, 55).

Luottamusta käsiteltäessä on tärkeää erottaa kaksi käsitettä, luottamus ja luotettavuus. Luottamus on se jokaisen oma, henkilökohtainen tunne, jonka kohdistamme tiettyyn ihmiseen tai ryhmään, johon tai joihin luotamme. Luotettavuus taas kertoo omasta käytöksestä, joka edesauttaa luottamuksen syntymistä. (Laine 2009, 12.) Voin esimerkiksi kapellimestarina joko luottaa tai olla luottamatta ohjaajaan, siihen tunteeseen eivät ulkopuoliset voi vaikuttaa. Ohjaajan luotettavuus taas rakentuu hänen oman käytöksensä perusteella.

2.1 Luottamus

Miten määritellään mitä on luottamus? Kielitoimiston sanakirjassa (2010) kirjoitetaan luottamuksesta seuraavasti:

luottaminen; tunne tai varmuus siitä, että johonkuhun tai johonkin voi luottaa, että joku tai jokin ei petä toiveita tai aiheuta pettymystä.

Laineen (2008, 17) mukaan luottamuksen tarkka määrittäminen on kuitenkin lähes mahdoton tehtävä, koska a) sitä voidaan tarkastella monesta eri näkökulmasta, b) se

on aina riippuvainen tilanteesta ja c) se itsessään on luonteeltaan epätarkka. Laine (2009, 13) esittää kuitenkin yhden määritelmän luottamukselle: "ihmisten välinen luottamus koostuu yhtäältä tieto- ja toisaalta tunnetekijöistä."

Luottamus tarkoittaa aina riskinottoa, heittäytymistä johonkin, jonka lopputulosta ei voi tietää. Kun ihminen luottaa johonkin tai johonkuhun, on aina olemassa se mahdollisuus, että ihminen tulee petetyksi. Kun luottamus kerran petetään, vaaditaan aina paljon työtä sen palauttamiseksi. Esimerkiksi kapellimestari luottaa siihen, että näyttelijät opettelevat omat stemmansa. Jos joku jättää tämän työn tekemättä, on kapellimestari menettänyt siinä asiassa luottamuksensa kyseiseen näyttelijään ja seuraavalla kerralla hänen on vaikeampi luottaa siihen, että näyttelijä todella opettelee omat osuutensa. Jo muutamasta laiminlyönnistä voi jäädä kuva, että näyttelijä ei tee työtään huolellisesti. Tämä taas voi johtaa siihen, että seuraavalla kerralla kapellimestari kirjoittaa vain vähän tai todella helppoja stemmoja kyseiselle näyttelijälle. On kuitenkin huomattava, että kapellimestarin kannalta on eri asia jos stemmat eivät suju sen takia, että näyttelijä ei ole musiikillisesti tarpeeksi korkealla tasolla. Näyttelijä voi uhrata paljonkin omaa aikaansa stemmojen opetteluun, mutta silti lopputulos ei ole kovin laadukas¹. Vaikka lopputuloksena olisi kummassakin tapauksessa huonosti soivat laulustemat, säilyy kuitenkin jälkimmäisessä vaihtoehdossa kapellimestarin luottamus näyttelijään.

Vaikka riski siitä, että kaikki ei mene suunnitelmien mukaan ja joku voi pettää luottamuksen on siis aina olemassa, ihmiset kuitenkin osoittavat luottamusta toisiinsa jokapäiväisessä elämässä. Tämä johtuu siitä, että osoittaessaan luottamusta johonkuhun tai johonkin, ihminen yleensä saa jotain hyötyä itselleen (Laine 2008, 18). Esimerkiksi kapellimestari voi luottaa johonkin orkesterin jäseneseen niin paljon, että hän antaa harjoituksissa johtovastuun tälle henkilölle, jotta hän itse pääsisi kuuntelemaan katsomosta käsin, miltä jokin kohta kuulostaa. Eli toisen henkilön kanssa kannattaa ryhtyä yhteistyöhön, sillä suurella todennäköisyydellä hänen toimintansa on itselle hyödyllistä tai ei ainakaan vahingoita itseä (Gambetta 1988, 217). (Musiikki)teatterissa luottamus ilmenee Tuurnan (2011) mukaan siten, että jokainen uskaltaa näyttää it-

¹ Tällaisessa tapauksessa kyseiselle näyttelijälle on yleensä annettu jo lähtökohtaisesti liian vaikeaa laulettavaa. Kapellimestarin olisi tutustuttava näyttelijöihin ennen kuin jakaa jokaiselle stemmat, jotta jokainen saisi oman tasonsa mukaista laulettavaa. Tähän kysymykseen ei kuitenkaan tässä yhteydessä oteta tämän enempää kantaa.

sestään heikompia puolia, ottaa riskejä ja asettaa itsensä alttiiksi. Kenenkään ei tarvitse pelätä sitä, että joutuu naurunalaiseksi tai hänen tekemisiään vähätellään. Luottamuksesta puolet on aina hyvää tahtoa ja hyvää uskoa (Von Bagh, haastattelu 2011).

Luottamus pitää sisällään uskottavuutta, vastuullisuutta ja ennustettavuutta. Näiden määreiden avulla on helpompi ennustaa toisen tai toisten käyttäytymistä. Käytännössä luotamme ihmisiin, joiden toiminta on ainakin jossain määrin ennustettavissa. (Bennis & Nanus 1985, 43-46.) Ennustettavuuden avulla pystymme myös säätelemään luottamuksen määrää. Joihinkin ihmisiin voi luottaa toisissa asioissa enemmän kuin toisiin. Esimerkiksi aikataulujen suhteen ihmisten toiminta on usein hyvinkin ennustettavaa, jotkut tuntuvat tulevan joka paikkaan hieman myöhässä. Kappaleita harjoiteltaessa uuteen esitykseen olen huomannut eri ihmisten suhtautuvan harjoituksiin eri tavoin. Joihinkin voi luottaa, että he ovat harjoitelleet omat osuutensa jo ennen harjoituksia, toiset taas suhtautuvat asiaan niin, että nimenomaan harjoituksissa harjoitellaan myös omat osuudet. Ohjaavassa asemassa olevan olisi opittava nopeastikin tuntemaan toisten ihmisten käyttäytymistä eri tilanteissa, jotta voisi tietää, missä asioissa voi luottaa keneenkin.

Luottamus voidaan jakaa kahteen ryhmään: organisaationaaliseen (luottamus organisaatioon) ja henkilökohtaiseen (luottamus toisiin ihmisiin) luottamukseen (Laine 2008, 34). Näiden ei tarvitse olla samalla tasolla, vaikkakin ne vaikuttavat toisiinsa. Muusikko voi esimerkiksi pitää kapellimestaria todella taitavana ja luotettavana henkilönä, mutta samalla olla sitä mieltä, että kyseinen teatteri on todella huono työpaikka.

Ihmissuhde, jossa on luottamusta, syntyy yleensä vastavuoroisista palveluista ja pienistä aktiviteeteista. Vähitellen suhde kehittyy ja sitoutumisesta tulee tiiviimpää ja palveluksista isompia. (Luhmann 1979, 44, Laineen 43 mukaan.) Luottamus vaatii syntymään aikaa ja useita kohtaamisia ihmisten kanssa (Bennis & Nanus 1985, 184).

Teatteriproduktioissa on kuitenkin usein se tilanne, että osa ihmisistä tapaa toisensa ensimmäistä kertaa. Esimerkiksi ohjaaja ei välttämättä tunne kaikkia työryhmän jäseniä ja joitain kohtaan voi olla jopa epäluuloja. Tällöin luottamus ryhmään rakentuu ensin niiden ihmisten varaan, jotka jo tuntee ja joihin luottaa. Luottamuksen rakentuminen

tapahtuu myös toisinpäin. Jos ohjaaja luottaa tiettyyn ihmiseen, helpottaa se myös muiden työryhmän jäsenten luottamuksen rakentumista tähän ihmiseen. (Von Bagh 2011.)

Laineen (2008, ss. 18-19) mukaan luottamuksella on aina kolme tunnistettavaa määrettä; hyvyys, riski ja kompetenssi. Luottava ihminen uskoo, että luottamuksen kohde ei halua itselle pahaa ja voi toimia jopa oman itsen edun mukaisesti. Esimerkiksi kapellimestari voi antaa näyttelijälle sellaisia laulustemmoja, joista tietää, että näyttelijä tulee selviytymään.

Kuten edellä on jo todettu, luottaessaan ihminen asettaa itsensä haavoittuvaksi ja ottaa riskin siitä, että hänet petetään. Luottamuksella on arvoa vain, jos ihminen ymmärtää tämän riskin ja siitä huolimatta päättää luottaa. Esimerkiksi improvisointitilanteissa jokainen improvisoija ottaa sen riskin luottaa toisiin ryhmän jäseniin, että jos tapahtuu virhe, niin häntä ei väheksytä tämän virheen perusteella. Tämä on olennainen osa iloisen mokaamisen periaatetta (ks. s. 16).

Kompetenssi tarkoittaa sitä, että luottamuksen kohteella on tarvittavaa osaamista kyseessä olevan asian suorittamiseen, oli sitten kyse näyttelemisestä, soittamisesta tai autolla ajamisesta. Uutta teatteriproduktiota aloitettaessa, jossa on toisilleen tuntemattomia ihmisiä, ihmiset muodostavat aluksi luottamuksensa toisiin usein ihmisten osaamisen kautta. Esimerkiksi luottamus säveltäjiin voi syntyä niin, että säveltäjä tuottaa sellaista materiaalia, joka on arvokasta esitykselle ja josta voi innostua. Tällöin voi luottaa siihen, että säveltäjä osaa oman työnsä ja materiaalia tulee jatkossakin työstettäväksi. (Von Bagh 2011.)

Luottamusta on lähestytty myös tietoisten valintojen kautta. Hardin (2002, 27) esittää luottamuksen olevan pelkästään tietoinen päätös ja yksilön itsensä päätettävissä. Tällöin sosiaaliset suhteet eivät juurikaan vaikuttaisi luottamuksen syntyyn. Ihminen luottaa toiseen ihmiseen, koska tietää tämän tekevän juuri niin kuin oli ennalta ajateltu ja saavuttaakseen jotain itselleen. Toisille ihmisille tehdään palveluksia, jos voidaan luottaa siihen, että toinen tekee vastaavasti jonkin palveluksen itselle. Toisinaan tehdään myös palveluksia sillä oletuksella, että vastapalvelus saadaan joskus myöhemmin ja kenties jopa joltain toiselta henkilöltä. (Putnam 2000, 20-21.)

Esimerkiksi kapellimestari voi antaa nuottien kopioimisen jonkun muusikon tehtäväksi, luottaen siihen, että hän sen työn tekee. Näin hän saa itselleen ylimääräistä aikaa kenties jonkin muun tehtävän tekemiseen tai saa itselleen aikaa levätä.

On olemassa myös niin sanottua yleistä luottamusta (*engl. generalized trust*), jolloin henkilö luottaa jokaiseen tapaamaansa henkilöön. Tällaista luottamusta toisiin ihmisiin tosin ei ole yleensä havaittavissa kuin pienillä lapsilla. (Hardin 2002, 9.) Kuitenkin teatteriproduktioissa tällaista luottamusta täytyy olla ainakin jossain määrin, jotta esitys voisi syntyä. Von Baghin (2011) mukaan on välttämätöntä, että ihmisiin luotetaan lähtökohtaisesti ainakin jonkin verran, kun aloitetaan uutta prosessia. Pitää luottaa siihen, että kun ihmiset ovat lähteneet mukaan produktion, niin heillä on motivaatiota ja halua toimia prosessin hyväksi. Mitä tiukempi aikataulu on, sitä enemmän täytyy osata luottaa ihmisiin, jotka tekevät työtä samassa ryhmässä.

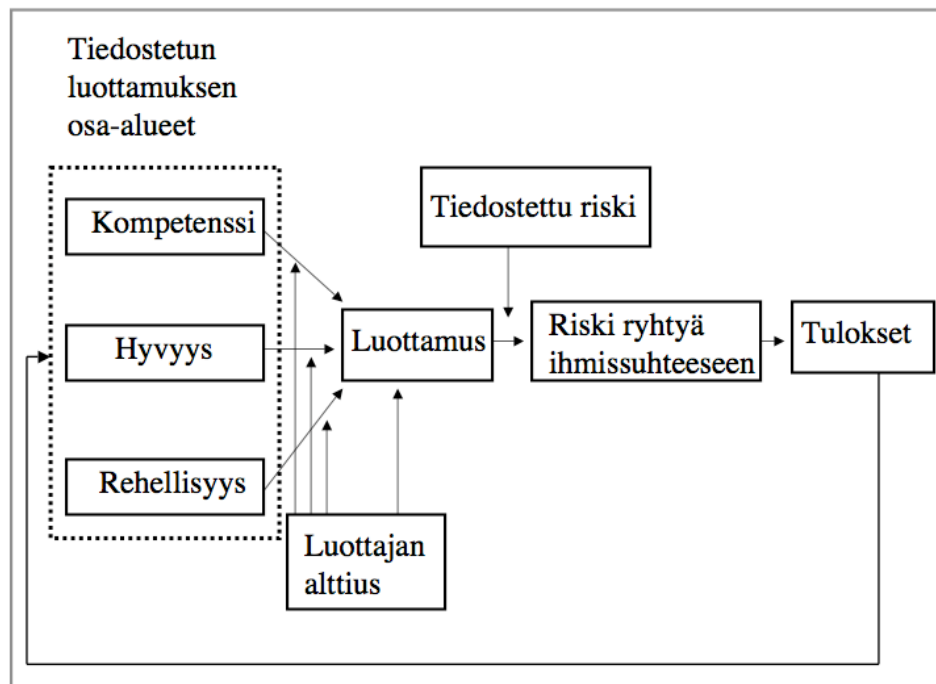
Toisia ihmisiä ei voi kuitenkaan vaatia luottamaan, sillä kuten Laine (2009, 28) kirjoittaa, luottamusta voidaan vaatia vain kun siihen on edellytykset, sen syntymiseen vaaditaan aikaa. Sen sijaan ihmisiltä voidaan vaatia luotettavaa käyttäytymistä, rehellisyyttä ja lupausten pitämistä. Myös Tuurnan (2011) mukaan nopea luottamuksen syntyminen on kova vaatimus, varsinkin jos ihmiset eivät entuudestaan tunne toisiaan. Luottamuksen ja kontaktin luomiseen kannattaisi toki käyttää aikaa, mutta sen ei tarvitse olla pois muusta harjoitusajasta, vaan sitä voi sisällyttää prosessiin.

Esimerkiksi *Unia* (ks. luku 3.2) tehtäessä aikataulu oli todella tiukka ja osa ihmisistä näki toisensa ensimmäistä kertaa. Prosessi oli kuitenkin alusta asti miellyttävä ja prosessissa oli vahvasti havaittavissa luottamusta toisiin ja koko ryhmään. Tässä tapauksessa asiaan vaikutti todella paljon se, että oli olemassa jo ryhmän ydin, eli kolmannen vuosikurssin näyttelijäopiskelijat. Heillä oli keskenään todella toimiva ryhmä ja tähän ilmapiiriin oli sitten muiden helppoa mennä mukaan. Toisiin ihmisiin tutustuessa jokainen oppi säätämään luottamusta eri asioissa ja huomaamaan missä asioissa voi tiettyihin ihmisiin luottaa enemmän kuin toisiin. Lähtökohtana on omasta mielestäni oltava luottamus koko työryhmään ja siihen, että jokainen tekee asiat niin hyvin kuin oma osaaminen sallii.

Toisaalta on myös niin, että ulkopuolelta tällaiseen kiinteään ryhmään meneminen on alkuvaiheessa haastavaa. Ryhmällä on jo omat "juttunsa" ja omat toimintatapansa, jotka pitäisi varsinkin kapellimestarin asemassa kyetä nopeasti omaksumaan, jotta harjoitukset etenisivät mahdollisimman jouhevasti. Tämä vaatii ennen kaikkea rohkeutta laittaa itsensä likoon, joka taas vaatii luottamusta ryhmään. Tuurnan (2011) mukaan johtaja voikin edesauttaa luottamuksen syntyä niin, että uskaltaa näyttää itsestään heikomman puolen kaikkitietävän ja kovan ammattilaisen sijaan.

Kyky luottaa syntyy ihmisessä varhaisina vuosina ja näinä aikoina saadut kokemukset vaikuttavat koko loppuelämään. Govierin (1998, 87-99, Laineen 2008, 22 mukaan) mukaan itseluottamus ja itsekunnioitus vaikuttavat myös luottamuksen syntyyn. Hyvä itseluottamus auttaa luottamaan myös muihin ja toisiin luottaminen luo myös hyvää itseluottamusta. Mooradian, Renzl ja Matzler (2006, 526-533) erottavat kaksi luottajatyyppeä, ihmiset, jotka luottavat helpommin toisiin yksilöihin (*engl. high trustor*) ja ihmiset, jotka vaativat enemmän aikaa luottamuksen synnyttämiseksi (*engl. low trustor*). Näistä ihmiset, jotka luottavat toisiin helpommin, ovat organisaatiolle (oli se sitten tehdas tai teatteri) hyödyllisempiä, koska he luottavat helpommin toisiin ihmisiin ja siten kykenevät avoimesti jakamaan tietoa ja avustamaan muita. Ihmiset, jotka vaativat enemmän aikaa luottamuksen synnyttämiseen, eivät sen sijaan luota muihin ihmisiin kovin helposti ja pitävät sen vuoksi tietoa itsellään, eivätkä mielellään tee muille palveluksia.

Mayer, Davis ja Schoorman (1995, 712-729) ovat esittäneet luottamuksen seuraavalla mallilla (Kuvio 1):



Kuvio 1. Luottamuksen rakentuminen (Mayer, Davis ja Schoorman 1995, 712-729).

Kuviossa kompetenssi tarkoittaa niitä taitoja, joiden avulla luottamuksen kohde voi vaikuttaa tietyssä ympäristössä, hyvyys tarkoittaa sitä aluetta, jolla luottamuksen kohteen odotetaan tekevän hyvää luottajalle, rehellisyys tarkoittaa luottajan sitä käsitystä, että luottamuksen kohde toimii tiettyjen periaatteiden mukaan. Luottajan alttius tarkoittaa sitä odotusta, jolla muiden ihmisten lupauksiin voidaan luottaa. Kuten aiemminkin tässä tutkimuksessa on todettu, luottamuksen seurauksena on riskinotto ihmissuhteessa. Kuvio esittää luottamuksen lähinnä tietoisten valintojen kautta, mutta kuten Laineen (2008) tutkimuksesta ilmenee, luottamukseen vaikuttavat suuresti myös tunteet. Toiseen kohdistettu luottamus tai epäluottamus on aina jossain määrin intuitiivista, sitä on hankala selittää pelkän järjen avulla. Luottamus on jokaisen henkilökohtainen tunne ja jokainen osoittaa sitä vain sille henkilölle, jonka kokee luottamuksen arvoiseksi.

2.2 Epäluottamus

Normaalitilanteessa ihmisillä on pääsääntöisesti sellainen tunne, että työyhteisön jäseniin voi luottaa. Epäluottamus on poikkeama normaalista, joka hankaloittaa yhteistyötä. Synnyttyään se vähentää halua jakaa tietoja ja aiheuttaa monenlaisia

kielteisiä tunteita. Nämä tunteet sinänsä ovat luonnollisia, eikä niissä ole mitään paha, mutta niiden vahva negatiivinen luonne tekee epäluottamuksen julkisen käsittelyn hankalaksi. (Laine 2009, 29.) Synnyttyään epäluottamuksesta ei voida koskaan sanoa, onko se ollut oikeutettua. Se "ruokkii" itseään. Kerran petetyillä ihmisillä on myös hankalampaa jatkossa luottaa toisiin ihmisiin. Helposti toisiin ihmisiin luottavat ihmiset satuttavat itseään enemmän kuin sellaiset ihmiset, jotka eivät luota toisiin ihmisiin niin helposti. Luottamuksessa on olemassa aina riski ja mitä voimakkaampi on luottamus, sitä enemmän myös sen rikkoontuminen satuttaa ihmistä. (Laine 2008, 31-32.)

Luottaessaan toiseen ihmiseen yksilö investoi omat tunteensa tähän luottamussuhteeseen (Laine 2009, 15), joten on selvää, että pettymykset ovat usein katkeria. Jos joku näyttelijä esimerkiksi unohtaa jatkuvasti laulujen sanoja tai muita vuorosanojaan, eikä opettele näitä asioita, synnyttää se epäluottamusta niin ohjaajassa, kapellimestarissa kuin muissakin työryhmän jäsenissä. Tällaiseen huonoon työmoraaliin von Bagh (2011) viittaa haastattelussaan, hänen mukaansa laiskottelu on todella ärsyttävää. Esimerkiksi näyttelijä saattaa jättää töitään tekemättä siitä syystä, että ei vain jaksa tai säveltäjä ei tee toista versiota, koska yksi on jo tehty. Tällaiset asiat vaikuttavat vahvasti luottamuksen menettämiseen. Varsinaisissa esityksissä on sitten vaikeaa luottaa siihen, että kyseinen henkilö todella osaa omat osuutensa ja näitä osuuksia täytyy aina jännittää, mikä taas aiheuttaa ylimääräistä stressiä. Tällainen käyttäytyminen voi hankaloittaa myös kyseisen näyttelijän tai säveltäjän jatkosuunnitelmia, sillä jos häneen ei voi luottaa, tuskin häntä kovin helposti seuraaviin produktioihin kysytäänkään.

Prosessi, jossa luottamusta ei ole, on hyvin tuskallinen ja perustuu lähinnä pelkoon. Tällainen prosessi voi Tuurnan (2011) mukaan olla mahdollinen, mutta hän ei ainakaan itse haluaisi olla mukana sellaisessa. On tärkeämpää, että ryhmä toimii hyvin ja saatutetaan luottamus kaikkien kesken, kuin että mukana olisi joku huippuyksilö, joka omalla toiminnallaan hajottaa ryhmää ja luo epäluottamuksen ilmapiiriä. Näin ryhmä osoittautuu tärkeämmäksi kuin yksilö. Näyttelijät (2011) allekirjoittavat tämän näemyksen. Osa heistä on ollut mukana prosesseissa, joissa epäluottamus on ollut vallitseva

ilmapiiri ja se on heidän mukaansa todella epämiellyttävää ja vaikuttaa myös itse teokseen. Vaikka esityksestä saataisiin teknisesti korkealaatuinen, niin mm. toisten kuun-

telu ja toisten toimintoihin reagoiminen voi jäädä lapsipuolen asemaan, jos ketään ei kiinnosta, mitä toiset tekevät.

Von Bagh (2011) on tiukemmalla linjalla, hänen mukaansa ilman luottamusta ei voida edes tehdä musiikkiteatteria. Myös Karttunen (2011) on sitä mieltä, että ainakaan *Vapautuspassion* kaltaista prosessia ei ole mahdollista tehdä ilman luottamusta. Olen myös itse ollut mukana soittamassa esityksessä, jossa yksi orkesterin jäsen rikkoi ryhmähenkeä nostaen itsensä korkeammalle kuin muut soittajat ja jopa korkeammalle kuin kapellimestari. Hän toi hyvin selvästi esiin sen, että ei luottanut kapellimestariin. Tämä kääntyi loppujen lopuksi häntä itseään vastaan, sillä muu orkesteri osasi toimia sellaisella tavalla, mikä loi luottamusta kapellimestariin ja toisaalta vähensi luottamusta tuohon kyseiseen soittajaan. Näin ryhmä pystyi kääntämään tilanteen koko muuta ryhmää koossapitäväksi voimaksi.

Menetetty luottamus voidaan Lewickin ja Bunkerin (1996, 131-132) mukaan korjata neljän kohdan ”ohjelmalla”:

- 1) luottamuksen menettämisen myöntäminen,
- 2) rikkomuksen, joka aiheutti luottamuksen menettämisen, luonteen tunnistaminen,
- 3) sen myöntäminen, että tapahtuma oli luottamukselle pahaksi ts. rikkoi sitä,
- 4) vastuun ottaminen luottamuksen rikkomisesta.

Voisi ajatella, että luottamuksen ja epäluottamuksen merkkejä voi oppia lukemaan. Ihminen muodostaa helposti käsityksen toisen ihmisen luotettavuudesta usein varsin vajavaisilla tiedoilla. Hän saattaa perustaa näkemyksensä toisen ihmisen luotettavuudesta esimerkiksi kokemuksiinsa aikaisemmista ihmissuhteista ja käyttää perusteina toisen ihmisen puhetapaa tai ulkonäköä. (Laine 2008, 44.) Ihminen pyrkii usein tällä tavoin nopeuttamaan ja helpottamaan sisäistä päätöksentekoprosessiaan ja käyttämään intuitiivisia malleja.

Edustavuusheuristiikan mukaan ”mitä enemmän yksilö muistuttaa tietyn ryhmän tyyppilistä jäsentä, sitä todennäköisemmin hän edustaa tätä ryhmää” (Peddington 2008, 159-161). Esimerkkinä voisi käydä vaikkapa Michael Monroe, joka näyttää rockbändin solistilta ja onkin juuri sitä. Mitä enemmän ihminen saa vahvistusta malleilleen, sitä enemmän hän alkaa luottaa niihin. Asia ei kuitenkaan ole näin yksinkertainen ja ihminen voi

ulkoisesti muistuttaa jotain aivan muuta kuin hän todellisuudessa on. Laine (2008, 44) esittää niin sanotun toisen silmäyksen tekniikan (*engl. double-loop learning*), jossa yksilö ei tee päätöstään ihmisen luotettavuudesta ensivaikutelman perusteella, vaan hän voi miettiä asioita toisen kerran ja laajentaa näkökantaansa. Näin hän huomaa, että ihmisten luotettavuus ei riipu siitä, mihin ryhmään he kuuluvat, vaan jokainen on luotettavuudesta puhuttaessa yksilö.

Kun prosessin alussa sovitaan tietyt pelisäännöt, on jokaisella paremmat mahdollisuudet luottaa toiseen ryhmän jäseneseen, sillä luottamuksen rikkominen tuottaa yleensä jonkinlaisen sanktion. Ryhmällä voi esimerkiksi olla sovittuna, että myöhästymisestä joutuu laittamaan muutaman euron yhteiseen kahvikassaan. Suuri osa näistä pelisäännöistä on sellaista hiljaista tietoa, mikä pitäisi olla jokaisen työryhmän jäsenen tiedossa. Kysymys on kuitenkin hyvin pitkälle yleisistä käyttäytymissäännöistä. Von Bagh (2011) kertoo, että hän käy usein käytännöt ja harjoitusten kulun läpi heti prosessin alussa.

Ammattiteattereissa ja Teatterikorkeakoulun ylemmillä luokilla yksilöillä on jo käsitys siitä, että kaikki esitystä koskeva on omissa käsissä ja jos puhalletaan yhteen hiileen ja noudatetaan yhteisiä sääntöjä, niin lopputuloskin on parempi. Pelisäännöistä kiinnipitäminen, kuten se, että pidetään aikatauluista kiinni ja ollaan työtilanteessa keskittyneenä, ilmaisee myös työtovereiden kunnioittamista ja työn arvostamista. Jos pelisäännöistä ruvetaan lipsumaan, on johtavassa asemassa olevan syytä muistuttaa niistä. Tosin näyttelijöiden kohdalla keskittyneisyys on suhteellista. He voivat olla välillä vilkkaitakin, mutta sitä kautta voi syntyä uusia asioita, vaikka toiminta sinänsä vaikuttaisi keskittymättömältä. (Tuurna 2011.)

2.3 Johtajuus

Hyvä johtaja auttaa ryhmää toimimaan tehokkaasti. Hyvällä johtamisella saadaan ihmiset tyytyväisemmiksi työhönsä, sitoutumaan paremmin ryhmään ja tuloksiin ja luottamaan ryhmän sisäiseen informaatioon. Samalla lisääntyy myös tyytyväisyys johtajaan, joten positiivinen kierre on valmis. (Dirks & Ferrin 2002.) Yksilön luottamus johtajaan ja johtajan luottamus yksilöön on oltava kunnossa, jotta yksilönä voisi tehdä parhaansa ryhmän hyväksi. Jos luottamusta ei löydy, on todennäköistä, että yksilö ei edes halua tehdä parastaan. Tähän on helppo samaistua omia opiskeluvuosia mietti-

essään. Huonompien opettajien tunnilla keskittyminen ei ollut kovin laadukasta ja tehtäviä ei tullut tehtyä, vaikka aihe itsessään olisi ollut mielenkiintoinen. Sen sijaan hyvät ja luotettavat opettajat saattoivat tehdä tylsemmästäkin aiheesta mielenkiintoisen.

Johtajuutta, kuten myös luottamusta, on vaikea määritellä, mutta silti tunnistamme milloin sitä on olemassa ja milloin ei (Bennis & Nanus, 44). Jotta organisaatio tai ryhmä voisi toimia tehokkaasti, edellyttää se sitä, että jokainen yksilö haluaa seurata ryhmän auktoriteetteja ja mukautua ryhmän sääntöihin (Kramer 1999, 585). Auktoriteeteilta tämä taas edellyttää luotettavaa käyttäytymistä, toisten tunteiden kunnioittamista, alaisten tukemista ja keskustelua heidän kanssaan ja läsnäoloa. Nämä asiat lisäävät luottamusta auktoriteettiin. (Laine 2009, 26-27.) Alaiset myös hyväksyvät paremmin palautetta, jos luottamus johtajaan on kunnossa (Ilgen, Fischer & Taylor 1979, 367).

Esimiehet edustavat aina jollain tasolla organisaatiotansa, joten luottamus esimieheen ja luottamus organisaatioon vaikuttavat aina toisiinsa niin hyvässä kuin pahassakin. Myös muiden ryhmän jäsenten mielipiteet johtajasta vaikuttavat yksilön mielipiteeseen johtajan luotettavuudesta. (Granovetter 1973, 1374.) On selvää, että vaikka joku ei johtajasta pitäisikään, hänen mielipiteensä ainakin lieventyy, jos muut keuhuvat johtajaa maasta taivaisiin.

Myös laadukas kommunikointi ryhmän jäsenten kanssa on tärkeää, sillä se on omiaan lisäämään tai vähentämään luottamusta. Jotta luottamusta ja sitä kautta aito ihmissuhde voisi syntyä, tarvitaan laadukasta ja usein tapahtuvaa kommunikointia (Morgan & Shelby, 1994, 25). Jos kapellimestari tai ohjaaja ei keskustele omien alaistensa, muusikoiden ja näyttelijöiden kanssa, on esitystä hankala saada eteenpäin. Kapellimestari voi esimerkiksi harjoitusten jälkeen todeta vain, että ihan hyvin meni, ensi kerralla soitetaan vähän paremmin. Tällainen kommunikointi ei ole laadukasta eikä kerro soittajille oikeastaan mitään. Jos samantapainen kommunikointi jatkuu, muusikoiden luottamus kapellimestariin alkaa väistämättä rakoilla.

On myös osattava pitää tarpeeksi kovaa tempoa harjoituksissa yllä. Kun harjoitus laitetaan poikki, jäävät näyttelijät (ja myös soittajat) helposti spekuloimaan omia tekemisiään vierustoverille tai alkavat esittää toiveita eri asioista. Musiikkiteatterissa on

kuitenkin yleensä niin iso koneisto kyseessä, että tällaiseen ei yksinkertaisesti ole aikaa. Ohjaajan tai kapellimestarin on osattava pitää sellaista tempoa yllä, että spekuloinneille ei jää tilaa. Kun laitetaan poikki, annetaan ohjeet heti ytimekkäästi ja sitten jatketaan harjoituksia. On osattava kommentoida näkemäänsä ja kuulemaansa heti ja suoraan. (Karttunen, Tuurna, von Bagh 2011.)

Johtajan on oltava koko ajan tietoinen siitä, kuinka kauan tällaisessa flowssa voidaan mennä ja koska on tauon paikka. Liiallinen piiskaaminenkaan tuottaa harvoin hyviä tuloksia. Johtaja tuo omalla toiminnallaan tempon harjoituksiin ja toimii muille esimerkkinä. Tehokkaalla ja taloudellisella kommunikaatiolla johtaja edesauttaa sitä, että myös muut työryhmän jäsenet pyrkivät samanlaiseen kommunikaatioon. Harjoitukset ovat ihmisten yhteistä aikaa ja jokaisen ryhmän jäsenen pitäisi osata kunnioittaa työtilanetta. Esimerkiksi musiikista puhuttaessa tällainen ilmapiiri voi parhaimmillaan aiheuttaa sen, että näyttelijä huomaa itse, kuinka joidenkin asioiden pitäisi soida ja näin vaatimustaso omaa tekemistä kohtaan nousee. (Karttunen, Tuurna, von Bagh 2011.)

Kuten tämän luvun alussa todettiin, luotamme ihmisiin, joiden ennustamme toimivan ainakin jossain määrin luottamuksen arvoisesti. Sama pätee ryhmän johtajiin, luotettaviksi koetut johtajat toimivat avoimesti ja valittuaan suunnan jollekin toiminnalle, pitävät siitä kiinni, eivätkä lähde vaihtamaan sitä kesken kaiken (Bennis & Nanus 1985, 43-46). Ohjaaja, joka muuttaa ohjauksensa suuntaa useasti kesken harjoituskauden, voi sekoittaa koko esityksen. Samoin kapellimestari, joka harjoituksesta toiseen perusteettomasti muuttaa esimerkiksi dynamiikkoja, sekoittaa orkesterin ajatuksia ja aiheuttaa ylimääräistä hankaluutta soittamiseen.

Kärjistettynä voisi johtajan ja alaisen asemat määritellä niin, että johtaja huolehtii organisaation tulevaisuudesta ja katsoo asioita laajemmasta kulmasta, kun taas alainen on kiinnostunut työpaikkansa pitämisestä (Laine 2008, 38). Samaa ajatusta voidaan soveltaa myös teatterin työtapaan. Ohjaaja huolehtii siitä, että esityksestä tulee kokonaisuutena hyvä, hänellä on näkemys siitä, miten yksittäiset palaset liittyvät toisiinsa. Näyttelijä puolestaan keskittyy lähinnä omaan ja muiden samaan aikaan lavalla olevien suorituksiin ja huolehtii, että näistä suorituksista tulee hyviä. Näyttelijän onkin lähes mahdotonta nähdä kokonaisuutta, koska hän on toteuttamassa vain osaa siitä. Näyttelijöiltä vaaditaan luottamusta ohjaajaan, koska hän on se henkilö, joka näkee kokonai-

suuden ja joka liittää kohtaukset toisiinsa. Parhaat tulokset saavutetaan, kun alaiset voivat luottaa siihen, että johtajalla on hyvät aikeet mielessään (Reynolds 1997, 8-9). Tällöin alaisten ei tarvitse keskittyä vain pitämään työpaikastaan kiinni, vaan he voivat keskittyä itse tehtävään.

Johtaja on roolimallina alaisilleen. Jos hän haluaa, että ryhmässä on avoin ilmapiiri ja annetaan rakentavaa palautetta, on hänen itse ensin toimittava näin ja oltava esimerkkinä muille. (Sydänmaalakka 2004, 125-126.) Johtaja voi toimia esimerkkinä myös luottamuksen suhteen laittamalla itsensä likoon pelkäämättä epäonnistumista. Varsinkin uuden ryhmän muodostuessa on johtajan esimerkki oleellinen asia, häneltä vaaditaan rohkeutta olla ensimmäinen, joka antautuu epäonnistumisen mahdollisuudelle. Siten muiden on helpompi seurata tätä esimerkkiä.

Johtajankin olisi siis hyvä epäonnistua välillä ja ennen kaikkea myöntää omat epäonnistumisensa ja jopa iloita niistä, noudattaa *iloisen mokaamisen periaatetta*². Tällöin epäonnistuminen antaa myös muille mahdollisuuden iloita mukana ja huomata, että nyt tapahtui jotain ainutlaatuista ja spontaania. Johtaja epäonnistui, hän on siis ihminen. Samalla se vapauttaa muita työryhmän jäseniä epäonnistumisen pelosta, jolloin voidaan paremmin keskittyä itse prosessiin eikä virheiden välttelyyn. Lisäksi epäonnistumiset rikkovat rutiineja, jotka saattavat johtaa uusien ja luovien ratkaisujen löytämiseen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että asiat tehtäisiin huonosti ja välinpitämättömästi. On luonnollista toimia niin, että toiminnan lopputulos olisi onnistunut, mutta suoraan onnistumiseen tähtääminen harvoin tuottaa parhaan lopputuloksen. Iloisella mokaamisella tarkoitetaan sitä, että virheistä ei tarvitse huolehtia, vaan ne ovat osa inhimillistä toimintaa. Niiden pelossa ei kannata estää mieltä toimimasta. (Routarinne 2005, 71-73.)

Johtajan tulisi pitää johtajuus- ja mahdollinen ystävyysrooli hyvässä tasapainossa keskenään. Liiallinen ystävyys tai jopa rakkaussuhde jonkun alaisen kanssa voi vähentää johtajan uskottavuutta ja vaikuttaa koko työyhteisön ihmissuhteisiin. (Laine 2008, 39.) Kevyen musiikin ja teatterin alalla johtajat ja alaiset ovat yleensä ystäviä

² Viisivaiheinen ohjelma: 1. Mokista ei huolehdi etukäteen, vaan 2. niitä päinvastoin odotetaan ja 3. ne toivotetaan tervetulleiksi. Jälkikäteen 4. niistä iloitaan ja 5. otetaan opiksi. Näin toiminnasta saadaan rentoa ja vaivatonta ja mahdollisuudet onnistumiseen kasvavat. (Routarinne 2005, 71.)

keskenään ja ammattirooli ja siviilirooli pidetään toisistaan erillään. Saattaa olla myös niin, että roolit vaihtuvat produktio vaihtuessa. Von Baghin (2011) mukaan roolit ovat työtilanteessa hyvin selkeitä, joten ongelmia ystävyys- ja johtajuusroolin kanssa ei juuri tule. Saman olen huomannut myös itse eri tilanteissa, kun olen johtanut orkesteria. Vaikka soittamassa olisi hyviä kavereita, on roolitus niin selkeä, että ongelmia ei ole tullut.

Yhdessä on mukava tehdä töitä ystävien kanssa. Työtilanteessa ystävyyttä ei välttämättä tarvita, mutta kaikki on miellyttävämpää silloin. Jos prosessilla ollaan saavutettu sellaisia tuloksia, joista voidaan olla ylpeitä ja jotka koetaan omaksi omaisuudeksi, johtajan työ helpottuu, sillä asiat menevät eteenpäin paljon pienemmillä vihjeillä. Hyvän ystävyuden ilmapiiri ei kuitenkaan saisi johtaa siihen, että asioihin ei voisi puuttua. Esitystä on pyrkimys parantaa jokaisella harjoituskerralla ja ohjaaja tai kapellimestari on yleensä se henkilö, joka näkee kokonaiskuvan kaikkein selkeimmin. Täten hänen vastuullaan on puuttua pieniinkin yksityiskohtiin, vaikka lavalla olisi esiintymässä paljonkin ystäviä. Sitäpaitsi normaalilla itsetunnolla varustettu ihminen yleensä pitää siitä, että kommunikaatio on suoraa. Johtajan kannalta haastavin tilanne on sellainen, kun tätä yhdessä tekemisen ja yhdessä olemisen ilmapiiriä ei ole saavutettu ja pitää väkisin keksiä toimivia ratkaisuja. (Tuurna 2011.)

Karttunen, Tuurna ja von Bagh (2011) ovat kaikki yksimielisiä siitä, että teatterimaailmassa ohjaajilla ja kapellimestareilla on suosikkeja. Se voi olla tiedostettua tai tiedostamatonta ja kaikki myöntävät, että ovat voineet itsekkin tiedostamatta sellaiseen syyllistyä, se on hyvin inhimillistä toimintaa. Karttunen (2011) huomauttaa, että aina on olemassa sellaisia ihmisiä, joiden kautta kokee oman työnsä näyttävätyvän paremmin kuin toisten kautta. Karttunen ja von Bagh (2011) näkevät suosimisen kuitenkin eteenpäin vievänä voimana olettaen, että se on oikeudenmukaista. Jos suosiminen on epäoikeudenmukaista, niin silloin se voi pahimmillaan olla tuhoava voima. Ohjaajan ja kapellimestarin olisi siis kyettävä pitämään kilpailu rakentavana. Jos näyttelijä huomaa, että joku saa isomman roolin sen takia, että toinen on parempi, niin silloin tulee itse laitetuksi enemmän peliin, jotta myös itse saisi enemmän vastuuta ja isomman roolin.

Myöskään Tuurna (2011) ei näe oikeudenmukaisesti tapahtuvassa suosimisessa ongelmaa. Varsinkin, jos kyseessä on hyvin heterogeeninen ryhmä, niin silloin johta-

jana pyrkii antamaan enemmän vastuuta ja huomiota sellaiselle henkilölle, jolla on kompetenssia tätä vastuuta kantaa. Parhaimmillaan tämä henkilö vaikuttaa koko ympäristöönsä ja vetää muuta ryhmää mukanaan kohti parempaa lopputulosta.

Puhuttaessa musiikista, huomiota saavat usein myös sellaiset henkilöt, jotka eivät lähtökohtaisesti ole musiikissa kovin pitkällä. Tällöin heidän osuuksiaan harjoitellaan enemmän, jotta ne tulisi opeteltua kunnolla. (Tuurna 2011.) Johtajan ei tulisi kuitenkaan liikaa keskittyä siihen, huomioiko hän jotain ryhmän jäsentä liikaa vai liian vähän. Ihmisten kokemus saattaa olla hyvinkin erilainen siitä, suositaanko jotain henkilöä vai ei. Ihmiset kokevat asioita eri tavoin, ja toiset ihmiset saattavat kokea johtajan suosivan jotain työryhmän jäsentä, vaikka kaikki muut eivät ajattelisi näin ja vaikka johtaja ei sitä tietoisesti tekisikään.

Johtaja ei voi pakottaa ihmisiä luottamaan, sillä muiden ihmisten luottamusta ei voi kontrolloida (Laine 2008, 39). Jokainen yksilö tekee itse omat päätöksensä siitä, keneen luottaa ja keneen ei. Ainoa tapa, jolla johtaja voi saada alaisensa luottamaan, on toimia itse sellaisella tavalla, joka herättää luottamusta. Ryhmän vetäjänä on hyväksyttävä se tosiasia, että ihmiset suhtautuvat tilanteisiin eri tavoin ja luottamus syntyy eri ihmisten välillä eri tavoin. Ihmiset ovat persoonina erilaisia, jotkut heittäytyvät alusta asti toimintaan mukaan ja jotkut tulevat tilanteisiin mukaan hieman varovaisemmin. (Tuurna, von Bagh 2011)

Ryhmänä toimiminen ei välttämättä ole tehokkain työskentelytapa. Se voi olla vähemmän kuin osiensa summa. Mm. sosiaalinen laiskottelu³ laskee ryhmän tehoja. (Peddington 2005, 69.) Asioihin on kuitenkin mahdollista vaikuttaa. Yksittäisen jäsenen työn arvioiminen, ryhmään sitoutuminen ja oman panoksen tärkeäksi tunteminen lisäävät ryhmän tuottavuutta. Ryhmään sitoutuminen on aina jokaisen yksilön henkilökohtainen päätös eikä siihen voida ulkopuolelta vaikuttaa. (Kopakkala 2008, 41.) Jos ryhmässä vallitsee luottamus toisia kohtaan, on myös sitoutuminen ryhmään helpompaa. Esimerkiksi jos ohjaaja osoittaa luottamusta työryhmää kohtaan ja näyttää käytöksellään, että arvostaa jokaista, sitoutuvat yksilöt helpommin ryhmään. Toisaalta

³ Yksilö voi vääristyneesti yliarvoida omaa ja ryhmän tuottavuutta ja täten tyytyä nykyiseen tilanteeseen ja lopettaa ideoiden tuottamisen (Peddington 2005, 66).

ohjaajan osoittaessa varsinkin perusteetonta epäluottamusta jotakuta jäsentä kohtaan, myös sitoutuminen koko ryhmään heikentyy, jolloin tehokkuus pienenee.

3 MUSIIKKITEATTERIN HISTORIAA

Musiikkiteatteri ei ole uusi ilmiö, vaan se on lähes yhtä vanha kuin teatteri itsessään (Jones 1998, 21). Se on musiikin, runouden ja näyttämötaiteen liitos, joka yhdistää monia eri taiteenlajeja (Boland 1997, 3). Kaikissa musikaaleissa on seuraavat elementit: musiikki, libretto, koreografia, lavastus ja fyysinen (vaatteet, tekniset näkökulmat jne.) tuotanto. Jotta musikaali saavuttaisi menestystä, siinä täytyy olla älykkyyttä, sen täytyy vedota tunteisiin ja sen tekijöillä täytyy olla rohkeutta tehdä jotain uudella, tuoreella tavalla. (Kenrick 2008, 15-16.) Yhdessä nämä elementit luovat neljännen ulottuvuuden, yleisön kiinnostuksen.

Nykyaikaisen musikaalin varhaisimmat merkit ovat peräisin antiikin Kreikasta, jossa musiikkia ja tanssia käytettiin komedioissa ja tragedioissa (Musical Theatre). Ns. amerikkalainen musikaali on kehittynyt vasta 1800-luvulta lähtien. Sen kehitykseen ovat vaikuttaneet Eurooppalaista alkuperää olevat ooppera ja operetti sekä varieteesitykset, kuten vaudeville, revyy, minstrel-esitykset ja burlesque, jotka olivat Yhdysvalloissa 1800-luvun puolestavälistä eteenpäin suosittua viihdettä kansan keskuudessa. (Jones 1998, 21–39.)

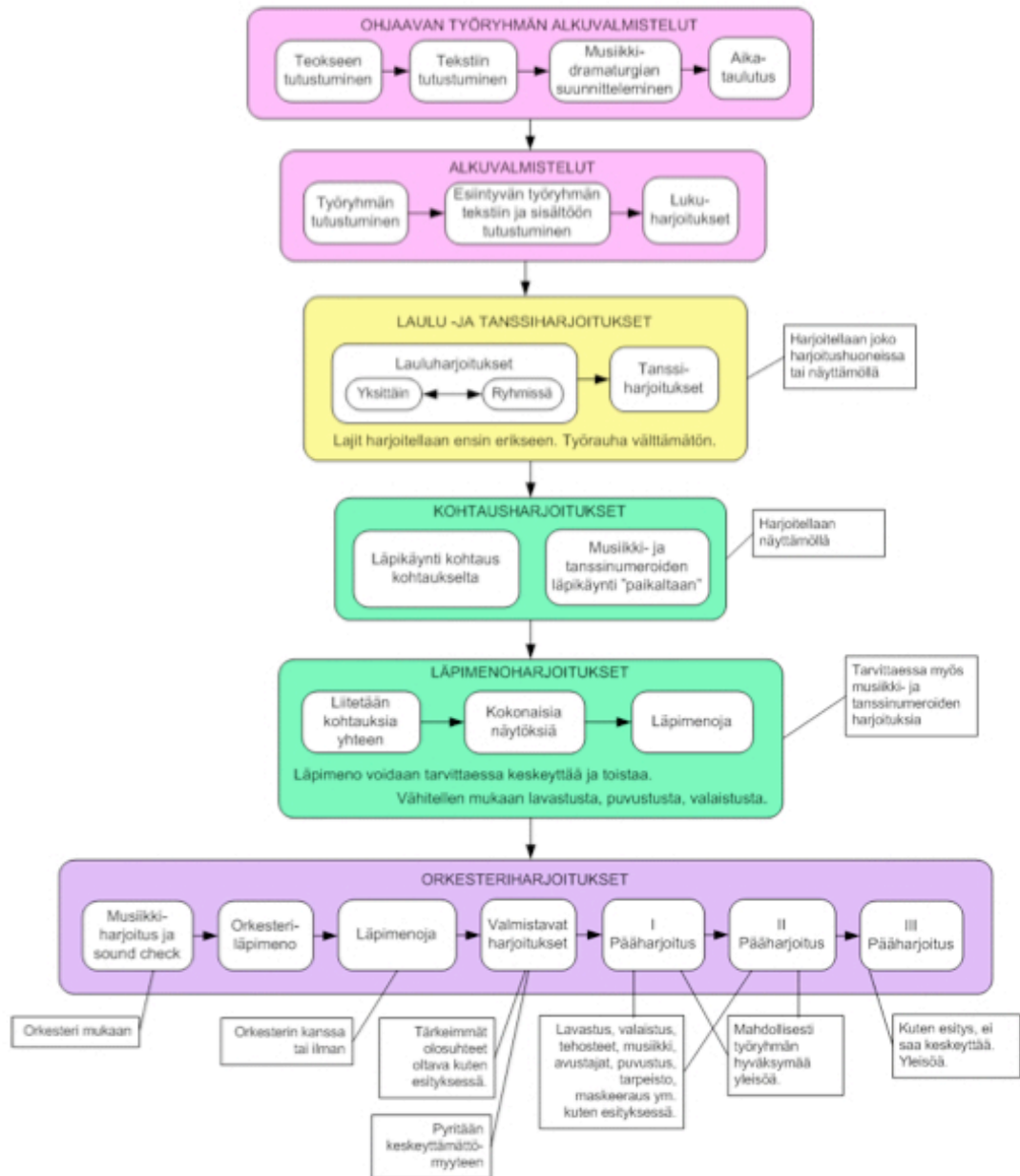
Ensimmäisen maailmansodan jälkeen operetti menetti Yhdysvalloissa suosiotaan saksalaisvastaisen ajattelutavan vuoksi. Revyy-esitykset sen sijaan olivat suuressa suosiossa. *Show Boat* (1927) oli yksi harvoista poikkeuksista, jossa oli selkeä tarina ja jonka osat liittyivät toisiinsa. (Musical Theatre.) 1940-luvulle tultaessa teatteri oli menettänyt suosiotaan elokuvien ja talouden laman takia. Kehitystä oli kuitenkin tapahtunut varsinkin musikaalien puolella tarinoiden tullessa yhä tärkeämmiksi. Richard Rodgersin ja Oscar Hammerstein II:n kirjoittama *Oklahoma!* sai ensi-iltansa vuonna 1943 ja siitä alkoi Broadway-musikaalin kulta-aika, jota kesti vuoteen 1968, jolloin musikaali *Hair* tuli ensi-iltaan. (Musical Theatre.) Rodgersin ja Hammerstein II:n yhteistyöllä oli pitkäkantoisia seurauksia amerikkalaisessa musikaalissa, he loivat musi-

kaaleille muodon, jota eri tekijät noudattivat vuosien ajan (Jones 51–63). Kulta-aika tuotti muun muassa sellaisia hittejä kuin *My Fair Lady* (1956), *West Side Story* (1957) ja *Gypsy* (1959) ja sellaisia musikaalitekijöitä kuin Leonard Bernstein ja Stephen Sondheim.

Lähestyttäessä 1970-lukua kulttuurin muutos iski myös teattereihin (Jones 1998, 74–75). *Hair* oli ensimmäinen rockmusikaali ja sen menestys synnyttikin hyvin pian myös muita vastaavia musikaaleja, kuten *Jesus Christ Superstar* (1970) tai *Godspell* (1970). Rockmusiikki oli päänavaus myös muille musiikkityyleille, joiden vaikutusta alkoi kuulua Broadway-musikaaleissa.

1980- ja 1990-luvuille tyypillisiä musikaaleja olivat popopperat tai megamusikaalit. Näissä tyypillisesti oli popestetiikkaan pohjaavia kappaleita, näyttelijöitä oli lavalla paljon sekä lavastukseen ja erikoisefekteihin kiinnitettiin aiempaa enemmän huomiota. Monet musikaalit pohjautuivat jo valmiisiin teksteihin, kuten Andrew Lloyd Webberin *Phantom of the Opera* (1986). 1990-luvulla suuret yhtiöt tulivat musikaalituotantoihin mukaan, The Walt Disney Company etunenässä, joka teki omista animaatioelokuvistaan näyttämöversioita, kuten *Beauty and the Beast* (1994). Nykyään on yleistynyt myös käytäntö tehdä valmiista hiteistä musikaali, tällaisia ovat muun muassa *Mamma Mia!* (1999), joka pohjautuu ABBA:n kappaleisiin ja *Movin' Out* (2002), joka pohjautuu Billy Joelin tunnetuksi tekemiin kappaleisiin. (Musical Theatre.)

Musiikkiteatterikappaleen rakentaminen tapahtuu perinteisesti jotakuinkin kuvion 2 mukaan (Kontu 2009). Konnun esittämä kuvio keskittyy valmiin, jo olemassaolevan esityksen luomiseen, joten sävellys- ja kirjoitusprosessi puuttuu tästä kuviosta. Tarkennuksia esitykseen tehdään läpi harjoituskauden ja joissain teattereissa esimerkiksi Broadwaylla pidetään ylimääräisiä harjoituksia kesken esityskauden. Orkesteri saattaa joskus osallistua muutamiin harjoituksiin jo harjoituskauden alkupuolella, mutta usein tilanne on kuitenkin se, että bändi tulee mukaan noin kaksi viikkoa ennen ensi-iltaa.



Kuvio 2. Musiikkiteatterikappaleen harjoitusprosessi.

4 OMIA KOKEMUKSIA MUSIIKKITEATTERIPROJEKTEISTA

Olen ollut mukana erityyppisissä musiikkiteatteriprojektioissa. Osa on tehty oppilaitoksissa, osa ammattiteattereissa. Suurimpana erona esittelemisissäni projekteissa on se, että useimmiten oppilaitoksissa tehdyt esitykset on luotu itse työryhmän kesken ja

ammattiteattereissa tehdyt esitykset ovat olleet valmiita käsikirjoituksia, joista ohjaaja on muokannut haluamansa version. Ero näiden kahden maailman välillä ei kuitenkaan ole näin yksinkertainen ja mm. oppilaitoksissa tehdään myös valmiita esityksiä, mutta kerronkin nyt omasta taustastani ja omista kokemuksistani.

On selvää, että luottamusta on näissäkin projekteissa ollut, sillä kuten luvussa 2 on todettu, luottamus on kaiken toiminnan perusta. Siihen ei kuitenkaan näissä kuvauksissa oteta kantaa, sillä se ei ole ollut mielenkiinnon kohteena näitä produktioita tehtäessä. Sama pätee näiden produktioiden prosesseihin. Nämä kuvaukset ovat mukana tutkimuksessa luomassa kuvaa omasta taustastani musiikkiteatterimaailmassa ja lisäksi ne toimivat lähteinä joillekin asioille, joita *Vapautuspassion* prosessissa tulee ilmi. Esittelen nämä projektit niiltä osin, kuin se tämän työn kannalta on oleellista.

4.1 Yksiö

Yksiö-musiikkiteatteriesitys oli oma sävellyskonserttini, jonka tein lopputyönä Ammattikorkeakoulu Stadian Pop/jazz-muusikon koulutusohjelmaan, esityksen käsikirjoitti ja ohjasi Anna Rimpinen. Se oli ensimmäinen musiikkiteatterisävellykseni ja prosessi eteni hyvin perinteisellä tavalla. Ensin tehtiin musiikki ja käsikirjoitus, seuraavaksi harjoiteltiin erikseen näyttelijöiden ja muusikoiden kanssa ja sitten pidettiin yhteisharjoituksia. Johtuen siitä, että *Yksiö* oli sävellyskonserttini, esitystä tehtiin hyvin musiikkipainotteisesti ja bändin harjoittamiseen keskityttiin enemmän kuin normaalisti musiikkiteatterissa. Bändi oli myös koottu hyvissä ajoin ennen harjoitusten alkua. Tämä asia jäi *Vapautuspassiossa* hieman liian myöhäiseen ajankohtaan, mikä aiheutti sitten myös muita ongelmia koko prosessille. Olen käsitellyt *Yksiötä* tarkemmin omassa opinnäytetyössäni (Hautala 2007), joka keskittyy produktion luonteesta johtuen sävellysprosessiin.

4.2 Toivon operetti

Toivon operetti oli Helsingin Taiteellisen Teatterin (HTT) toteuttama operetti, jota esitettiin Teatteri Universumissa keväällä 2008, esityksen ohjasi Anni Ojanen. Teos oli kantaesitys ja libretosta vastasi Tuomas Timonen ja säveltäjänä toimi Juha Kujanpää. Olin mukana tuossa produktiossa pianistina ja vastasin myös kapellimestarin tehtävistä esityksissä. Operetissa oli mukana iso joukko näyttelijöitä, joista kaikki lauloivat. Esiin-

tyjät olivat laulutaidoiltaan hyvin vaihtelevia, mutta säveltäjä oli ottanut sävellyksissään tämän huomioon ja kaikille löytyi oma paikkansa. *Vapautuspassion* kokemusten perusteella uskoisin kuitenkin, että paras lopputulos musiikkiteatterissa saadaan aikaiseksi silloin, kun näyttelijöillä on vahva musiikillinen osaaminen. Tähän kysymykseen otan kantaa tarkemmin luvussa 5.2.1. *Toivon operetista* tehtiin vielä keväällä 2010 kuunnelmaversio radioteatteriin, johon esiintyjäkaarti hieman pieneni ja vaihtui, mukaan otettiin muutamia vahvoja laulajia.

4.3 Piukat paikat

Piukat paikat esitettiin Heinolan kesäteatterissa kesällä 2009, esityksen ohjasi Tiina Brännare. Olin mukana tuossa produktiossa pianistina ja samalla hoidin myös harjoituspianistin tehtäviä. Esitys oli musikaalikomedia, jonka harjoitusprosessi oli perinteinen. Harjoitukset käynnistyivät talvella 2009, jolloin pääosassa oli laulujen harjoittaminen. Kapellimestari oli tehnyt stemmat ja harjoitutti laulajia ja itse säestin harjoituksia pianolla. Vähitellen mukaan tuli koreografia- ja kohtausharjoituksia. Tiivis harjoituskausi Heinolassa alkoi toukokuun lopussa ja kesti kaksi ja puoli viikkoa. Orkesteri tuli mukaan puolitoista viikkoa ennen ensi-iltaa, joka oli 11.6.2009. Esityskausi kesti heinäkuun loppuun ja sen aikana tekijöistä muodostui yksi ryhmä, joka teki töitä yhdessä. Luulen sen suureksi osaksi johtuneen siitä, että olimme muutamia päiviä kerrallaan Heinolassa ja olimme tekemisissä toistemme kanssa jatkuvasti. Toimiva ryhmä oli yksi voimavara, joka auttoi jaksamaan läpi kesän. Vaikka prosessi ei ollut yhtä pitkä kuin *Vapautuspassio*, niin samantyyppistä ryhmänä toimimista oli havaittavissa.

4.4 Rebecca

Rebecca sai ensi-iltansa Kouvolan kaupunginteatterissa ja sitä esitettiin syksystä 2010 kevääseen 2011, ohjaajana toimi Henrik Timonen. Olin itse mukana produktiossa pianistina, teimme näytökset puoliksi toisen pianistin kanssa. Produktio oli iso, orkesterissa oli 10 henkeä. Harjoitukset kestivät orkesterin osalta kaksi viikkoa, joista toisella viikolla oli lähinnä läpimenoja. Orkesteri oli esityksen ajan "montussa" näyttämön edessä, joten riippuen soittopaikasta, muusikko ei välttämättä nähnyt esityksestä mitään. Muusikot saivat olla muutenkin omissa oloissaan, meille oli mm. oma taukotila. Ei ollut tietenkään kiellettyä mennä muun ryhmän taukotilaan ja muusikot

siellä usein kävivätkin, mutta puitteet muusikoiden ja muun työryhmän tutustumiselle eivät olleet kovinkaan hyvät. *Vapautuspassio* oli jo askeleen pidemmällä tässä suhteessa, mutta siinäkin muusikoiden ja näyttelijöiden välinen suhde jäi hieman etäiseksi. Molemmissa tapauksissa orkesterin kesken oli hyvä ryhmähenki, mutta vieläkin parempia tuloksia olisi voitu saada aikaan, jos ryhmäytymistä olisi tapahtunut enemmän myös muun työryhmän kanssa.

4.5 Unia

Unia (lokakuu 2010) oli Teatterikorkeakoulun kolmannen vuosikurssin musatanssikurssi. Kyseinen kurssi kuuluu jokaiselle näyttelijäopiskelijalle ja se siis tehdään kolmantena opiskeluvuotena. Tässä produktiossa ajatuksena oli tehdä kaikki musiikkeja ja tekstejä myöten alusta lähtien itse. Teatterikorkeakoulussa pidettyjen esitysten lisäksi *Unia* kävi joulukuussa Pietarissa Teatterikorkeakoulujen kansainvälisellä festivaalilla. Esitystä ja prosessia ohjasivat musiikin lehtori Jussi Tuurna ja tanssin lehtori Jenni Nikolajeff.

Vaikka työtapa oli samansuuntainen kuin *Vapautuspassiossa*, aikaa oli käytettävissä kuitenkin paljon vähemmän. Kesän 2010 aikana näyttelijäopiskelijat kirjoittivat tekstejä ilman sen kummempaa rajausta ja pitivät kesän aikana muutaman palaverin keskustelun teksteistä. Elokuussa pidettiin yksi intensiiviviikko, jolloin harjoiteltiin rytmikkaa, harjoiteltiin yhtä kappaletta ja laitettiin koreografiaa alulle. Sitten olikin parin viikon tauko, kunnes käynnistyivät varsinaiset harjoitukset. Aikaa oli noin neljä viikkoa, jona aikana piti luoda esitys ja harjoitella se. Oltiin siis tilanteessa, jossa asioiden kypsyttämiseen ei jäänyt paljon aikaa ja jossa vaadittiin nopeita ratkaisuja.

Esitys saatiin valmiiksi ja koko työryhmä oli vieläpä tyytyväinen lopputulokseen. Asiaa auttoivat näyttelijöiden nopea omaksumiskyky ja ohjaavien opettajien hyvät ja toimivat ideat. Jälkeenpäin tarkasteltaessa opettajien rooli oli hyvinkin merkittävässä osassa, mutta omilla pedagogisilla taidoillaan he osasivat luoda ajatuksen siitä, että kaikki osallistuivat yhtä paljon esityksen tekemiseen.

Alusta asti oli selvää, että *Unia* oli ensembletyö. Tarkoitus ei ollut nostaa ketään solistia erityisesti esiin, vaan esittää teos ryhmänä. Ajatus oli samanlainen kuin *Vapautuspassiossa*. Laulukappaleissa toki oli solistisia osuuksia, mutta mikään niistä ei ollut koko

kappaleen pituinen, vaan jokaisessa kappaleessa oli useampi solisti. Jokainen näyttelijöistä sai oman soolopaikkansa. Tuurna jakoi oman kokemuksensa mukaan jokaiselle näyttelijälle hänelle itselleen sopivan soolo-osuuden, jokaisen omien kykyjen mukaan.

5 VAPAUTUSPASSIO JA SEN LÄHTÖKOHDAT

Vapautuspassio oli Aalto-yliopiston taideteollisen korkeakoulun, Arcada Ammattikorkeakoulun, Metropolia Ammattikorkeakoulun ja Teatterikorkeakoulun toteuttama yhteistyöprojekti, joka kesti keväästä 2009 kevääseen 2010. Tavoitteena oli etsiä uusia keinoja toteuttaa musiikkiteatteria. Esitykset tapahtuivat Mediakeskus Lumen studionäyttämöllä ja esityksen ensi-ilta oli 12.3.2010. Kaikkiaan esityksiä oli kymmenen kappaletta ja näistä esityksistä koostettiin elokuvaversio Aalto-yliopiston opiskelijoiden toimesta.

5.1 Alkumetrit

Koko produktio oli pitkän suunnittelun ja mietinnän tulos, vahvimmin sitä on ollut ideoimassa teatterikorkeakoulun musiikin lehtori Jussi Tuurna, joka oli miettinyt tällaisen produktion toteuttamista jo pitkään. Kun hän aloitti tuntiopettajana Teatterikorkeakoulussa, musiikillisesti lahjakkaille opiskelijoille ei ollut tarpeeksi haasteita musiikin alueella. Vuosien aikana koulussa kehitettiin erilaisia projekteja, ensimmäinen niistä oli *Lady In The Dark*⁴ vuonna 2003. Sen jälkeen Teatterikorkeakoulussa on lähes vuosittain tehty joku isompi musiikkiproduktio, johon maisteriopiskelijat ovat osallistuneet.

Vapautuspassiota lähdettiin työstämään sillä ajatuksella, että prosessin aikana luotaisiin jotain uutta, jossa näkyisi ja kuuluisi nykyisen sukupolven ääni. Lisäksi Tuurna ajoi vahvasti sitä ajatusta, että produktio pitäisi toteuttaa korkeakoulujen välisenä yhteistyönä. Tämä yhteistyö mahdollisti isompien resurssien käytön mm. työryhmän ja tilojen suhteen.

⁴ Musikaali, jonka libreton on tehnyt Moss Hart, säveltänyt Kurt Weill ja laulut on sanoittanut Ira Gershwini. Se sai ensi-iltansa Broadwaylla 1941. (Kenrick 2008, 243)

5.1.1 Luottamus organisaatioihin

Instituution mukanaolo lisää luottamusta, kuten Kankainen (2008) mainitsee. *Vapautuspassiossa* mukana oli neljä instituutiota, neljä korkeakoulua ja on selvää, että toimittaessa tällaisten taustavaikuttajien kanssa puitteet työskentelyyn ovat hyvät ja voidaan luottaa siihen, että esimerkiksi esitys- ja harjoitustilojen saamisessa tuskin tulee ongelmia. Lisäksi voidaan luottaa siihen, että esityksen toteutuminen ei jää kiinni tuotannosta.

Koululaitosten mukanaolo lisää luottamusta myös siihen, että työryhmässä mukana olevat henkilöt osaavat asiansa. Kouluissa tehtiin karsintaa projektiin hyväksyttävistä opiskelijoista, mikä lisäsi lähtökohtaisesti luottamusta opiskelijoiden motivaatioon ja kiinnostukseen aiheesta. Voidaan myös olettaa, että vastaavat opettajat ovat oman alansa ammattilaisia. Tällöin organisaatio synnyttää luottamusta opettajiin.

5.2 Prosessin tekijät

Teoksen luomisessa lähdettiin alusta asti liikkeelle siitä ajatuksesta, että se koostuisi neljästä eri fragmentista. Jokaisella fragmentilla olisi oma kirjailija-säveltäjä-työparinsa. Tilanne oli hankala, sillä kaikki kirjailijat ja säveltäjät eivät tunteneet toisiaan ja lisäksi Jussi Tuurna, jonka vastuulla työparien jako oli, ei tuntenut kaikkia opiskelijoita. Siten jako perustuikin ainoastaan vaistoon ja ihmistuntemukseen. Tuurnan (2011) mukaan työparit suurimmaksi osaksi toimivat, vaikkakin joitain ongelmia joidenkin työparien kesken oli. Itse olen samaa mieltä, omalla kohdallani yhteistyö työparinin kanssa onnistui ja oma työmme on saamassa myös jatkoa.

Teoksella oli yksi ohjaaja, Juhana von Bagh ja jokaisessa fragmentissa olivat samat näyttelijät. Rimaa ei lähtökohtaisesti asetettu matalalle, vaan alusta asti oli selvää, että pyritään mahdollisimman korkealaatuiseen lopputulokseen, joka tarkoitti myös sitä, että musiikki sai olla haastavaa. Tavoitteiden ollessa korkealla, lopputuloskin on yleensä parempi. Tätä ilmiötä Peddington (2008, 162) kuvaa ankkuriteoriaksi, jossa ajatteluun voi tahattomasti vaikuttaa ankkuri, lähtökohta tai alkuodotus. Näyttelijät (2011) olivat yksimielisiä siitä, että materiaalin ja roolien haastavuus oli yksi *Vapautuspassion* isoimmista ansioista.

Vapautuspassion kirjailijoista kaksi oli Teatterikorkeakoulun kolmannen vuosikurssin opiskelijoita, yksi neljännen ja yksi kolmannen vuosikurssin ohjaajaopiskelija. Säveltäjät olivat Metropolian opiskelijoita ja heitä varten järjestettiin haku kevään 2009 aikana. Mukaan otettiin 5 ihmistä, joista yksi jättäytyi kesän aikana kokonaan pois prosessista ja yksi, eli Petri Hirvonen, siirtyi korrepetiittorin tehtäviin. Yksi näyttelijöistä, Olavi Uusivirta, toimi myös yhtenä säveltäjänä. Hän on tehnyt kolme levyä omalla nimellään ja on säveltänyt musiikkia myös Teatterikorkeakoulun aikaisempiin projekteihin, joten häneltä löytyi kokemusta myös sävellystyöstä.

Näyttelijät olivat kaikki Teatterikorkeakoulun opiskelijoita joko neljänneltä tai viiden-
neltä vuosikurssilta. Opiskelijat olivat erityisellä musiikkiteatterilinjalla⁵ ja *Vapautuspassio* olikin osalle heidän lopputyönsä. Mukana oli myös yksi tanssin opiskelija. Tärkeää koko prosessin kannalta oli se, että kaikki näyttelijät olivat musiikillisesti tarpeeksi pitkällä, jotta laulustemat saatiin toimimaan halutulla tavalla. Ei tarvinnut tyytyä välttäviin ratkaisuihin vaan näyttelijöille oli mahdollista antaa palautetta pienistäkin yksityiskohdista ja yleensä ne kohdat myös paranivat palautteen seurauksena.

5.2.1 Uusi musiikkiteatteri ja Vapautuspassion tavoitteet

Vapautuspassio kulki neljässä korkeakoulussa alun perin provokatiivisella nimellä Uusi musiikkiteatteri -kurssi. Tämän nimen ehkä tärkein anti oli toimia tausta-ajatuksena, innostaa ihmisiä siihen, että nyt ollaan tekemässä jotain uutta. Esityksen työnimenä oli *Zeitkugel*⁶, joka tarkoitti sitä, että oli tarkoitus tutkia kaikkien elementtien, mm. musiikin, tekstin ja tanssin yhtäaikaista olemassaoloa näyttämöllä, pyrkiä simultaanisuuteen. Lisäksi pedagogisia tavoitteita oli yksilötasolla paljonkin, mm. näyttelijöillä musiikillisten valmiuksien kehittäminen ja säveltäjillä näyttämön ajan ja musiikin muodon ymmärtäminen. Muodon tasolla oli tarkoitus päästä eteenpäin juuri eri ilmai-

⁵ Tosin nykyään Teatterikorkeakoulussa noudatetaan erilaista opintosuunnitelmaa, eikä erillistä musiikkiteatterilinjaa ole enää olemassa.

⁶ Uuden musiikin termi, joka on säveltäjä, filosofi ja teoreetikko Bernd Alois Zimmermannin (1918-1970) luoma ajatus, jossa aika näyttäytyy pallon muotoisena. Ihminen itse on tuon pallon sisällä ja menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus ovat kaikki yhtä aikaa läsnä. Katsetaan kääntämällä voi muuttaa fokusta, mutta kaikki aikatasot ovat siis yhtä aikaa läsnä. (Otonkoski 1991, 191-192.)

sukeinojen yhdistämisessä muuten kuin perinteisen musikaalin, oopperan tai operetin keinoin. (Tuurna 2011.)

Työryhmällä oli yhteinen visio, pyrkimys kohti uutta. Bawtreen (1990, 65) mukaan tärkeintä vision syntyemisessä ja toteutumisessa on lahjakkaiden ihmisten vapaus tehdä töitä ja jakaa niiden lopputuloksia. Vapaus tässä yhteydessä tarkoittaa vapautta sosiaalisista, poliittisista, kulttuurisista, esteettisistä ja taloudellisista seikoista. *Vapautuspassion* nimikin kertoo jo tällaisesta vapaudesta. Prosessia pyrittiinkin pitämään avoimena mahdollisimman pitkään ja eri mahdollisuuksille annettiin tilaa. Toki zeitkugel-ajatus asetti löyhät rajat tekemiselle, mutta oli tärkeää, että oli olemassa jokin johtoajatus, jonka sisällä saattoi olla vapaa. Myös mitä pidemmälle prosessi eteni, sitä enemmän asioita lyötiin lukkoon, jotta saataisiin valmis esitys, mutta lähtökohtana vapaus ja uuden etsiminen olivat tärkeitä prosessia ohjanneita tekijöitä.

Teatterikorkeakoulun produktioissa korostetaan pedagogisia tavoitteita, prosessin tärkeyttä. Lähtökohtaisesti keskitytään tekemiseen, ei niinkään lopputulokseen, eli varsinaiseen esitykseen. Toki esitys on alusta lähtien kaikkien mielissä ja siitä pyritään tekemään mahdollisimman laadukas, mutta produktion fokus on tekemisessä. Rou-tarinne (2005, 63) puhuu samasta asiasta, mutta onnistumisen käsitteen alla. Onnistuminen asiassa kuin asiassa tapahtuu yleensä silloin, kun huomio kiinnitetään tekemiseen eikä mahdollisiin seurauksiin. Onnistuminen on ikäänkuin sivutuote, joka saavutetaan keskittymällä prosessiin.

5.2.2 Luottamuksen kompetenssi

Näyttelijöillä oli musiikillista kompetenssia, joka loi sekä säveltäjien että kapellimestarin puolelta luottamusta näyttelijöihin. Jos heillä ei olisi ollut musiikillista osaamista, olisi ollut hankalampi luottaa siihen, että asiat tulevat kuntoon. Olisi ehkä pitänyt helpottaa monia paikkoja tai jättää jopa joitain osuuksia kokonaan pois. Tosin joissain kohdissa tällaisia ratkaisuja jouduttiin tekemään erinäisistä syistä, joita esittelen mm. luvussa 7.1, mutta pääpiirteittäin pysyteltiin säveltäjien alun perin kirjoittamassa materiaalissa.

Olen ollut mukana myös sellaisissa prosesseissa, joissa on täytynyt tyytyä välttävään lopputulokseen laulun kvaliteetin suhteen ja mielestäni varsinkin musiikkiteatterikon-tektissa tämä heikentää myös koko esitystä. Musiikki on luonnollisesti olennainen osa

tätä tyyliä ja kun se voidaan toteuttaa niin kuin se on kirjoitettu, palvelee se silloin parhaiten säveltäjän ja kirjailijan visiota. Tämä vaatii musiikillista kompetenssia työryhmän sisällä ja on mielestäni esityksen ehto, että tätä kompetenssia myös löytyy niiltä osin kuin on tarpeen. Bawtreen (1990, 138) mukaan laulaja-näyttelijän tulisi omata musikaalisia taitoja nuotinluvusta tyylien hallintaan. Myös Tuurna ja von Bagh (2011) ovat samaa mieltä siitä, että musiikkiteatteriproduktioissa näyttelijöillä tulisi olla ainakin jonkinlaista musiikillista osaamista. Tosin heidän mukaansa tämä asia on jossain määrin kiinni myös tyylistä ja estetiikasta, joissain tapauksissa laulutaito ei ole ratkaiseva asia.

6 KEVÄÄN TUTUSTUMISVAIHE VAPAUTUSPASSIO-PROSESSISSA

Kevään 2009 aikana järjestettiin workshoppeja, jolloin tutustuttiin musiikkiteatterin perinteisiin keinoihin yhdistää musiikkia ja tekstiä. Näihin workshoppeihin osallistuivat alusta asti lähes kaikki työryhmän jäsenet lavastajista säveltäjiin. Ainoa ryhmä, joka ei tässä alkuvaiheessa ollut mukana, olivat muusikot. He tulivat mukaan prosessiin vasta kuukautta ennen ensi-iltaa.

6.1 Tutustuminen perinteeseen ja esityksen luominen

Perinteisiin musiikkiteatterin keinoihin tutustuminen tehtiin aina jonkin pienen tarinan avulla, jonka pohjalta improvisoitiin pieni näytelmä käyttäen mm. perinteistä musikaalilähestymistapaa ("tunne kasvaa niin suureksi etteivät sanat riitä sitä kuvaamaan ja se on pakko laulaa ulos") tai brechttiläistä tapaa ("näyttelijä astuu ulos roolistaan ja laulaa kyseisestä tilanteesta kertovan laulun") (Tuurna 2011). Näyttelijät hoitivat pääasiassa näyttelemisen, mutta kaikki työryhmän jäsenet pääsivät halutessaan vuorolleen lavalle. Tätä kautta tuli jokaiselle työryhmän jäsenelle käsitys siitä, miten asiat on ennen tehty. Tämä oli ensiarvoisen tärkeää, koska tarkoitus oli päästä vanhoista toimintatavoista ja traditioista eroon. Kevään aikana kirjailijat kirjoittivat myös pieniä kohtauksia, joita luettiin ryhmän kesken ja joita myös käytiin läpi näyttämöllä.

Kesän alussa näyttelijät, käsikirjoittajat ja ohjaaja pitivät yhdessä palaverin, jossa sovittiin fragmenttien yhteisiä teemoja. Näitä olivat: kädet, kaupunki, putoaminen, painovoima, ihmissyönti, koneellisuus, mielikuvitus, kosto, ilo sekä vastakohtaparit vahvuus-heikkous ja yksilö-joukko. Nämä teemat olivat enemmänkin suuntaa antavia ja osa niistä on vahvemmin esillä lopputuloksessa kuin toiset. Selkeimmin lopullisessa teoksessa ilmenevät vahvuus-heikkous ja yksilö-joukko, joka esimerkiksi IV fragmentissa ilmenee Kikan ja kuoron välisessä suhteessa.

Kesän aikana kirjailijat työstivät tekstejä, ja työpareista riippuen työtapa oli hyvinkin erilainen. Itse pidin oman kirjailijaparini kanssa yhden tapaamisen, josta kehiteltyjen ideoiden pohjalta hän lähti kirjoittamaan tekstiä. Tuo jäikin ainoaksi varsinaiseksi tapaamiseksi, seuraavaksi sain sähköpostiini kommentoitavakseni lähes valmiin tekstin. Tähän projektiin ja tekstiin tuo työtapa tuntui toimivan, seuraavalla kerralla voisi olla kiinnostavaa osallistua enemmän tekstin varsinaiseen kirjoitusvaiheeseen, jolloin pääsisi miettimään musiikkiakin jo aikaisemmin. Osa työpareista toimi tiiviimmin yhdessä, mutta siihen, kumpi tapa sitten oli parempi, en tässä tutkimuksessa ota kantaa.

Kuviossa 3 on lyhyesti esitelty *Vapautuspassion* fragmentit. Kuvio kuvaa lopullisia versioita, joita ryhdyttiin harjoittelemaan tammikuussa. Liitteenä olevalta DVD-levyltä lukija voi saada tarkemman kuvauksen kunkin fragmentin tapahtumista. Komppi on yhteisnimitys rummuille, bassolle, kitaralle ja pianolle.

<p>I fragmentti: "Jossain on aina aamu"</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tarina koulukiusaamisesta ja sen seurauksista • Henkilöt: Kiusattu, Ella, Sijaisopettaja, Juri, Rehtori, Kuraattori, Luokan oppilaat • Orkestraatio: komppi + jouset 	<p>II fragmentti: "Tytöt"</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tarina työstä, joka pohtii, haluaako elää vai kuolla • Henkilöt: Tyttö, Aila, Laila, Maila • Orkestraatio: komppi
<p>III fragmentti: "Likaset kädet"</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sadunomaisessa tarinassa tyttö jättää isänsä ja lähtee toiseen todellisuuteen. • Henkilöt: Tyttö, Isä, Poliisit, Alkuasukkaat • Orkestraatio: taustanauha, jouset, koskettimet, laulajat 	<p>IV fragmentti: "Veenuspassio"</p> <ul style="list-style-type: none"> • Kertomus tytön kasvamisesta naiseksi ja tämän prosessin yhteydestä viihdetaitelija Kikkaan • Henkilöt: Kikka, Tyttö, Joku, Viisukuppilan kuoro • Orkestraatio: komppi, jouset

Kuvio 3. Vapautuspassion fragmentit.

6.1.1 Luottamuksen synty vaatii avoimuutta

Näyttelijät ovat improvisoidessaan tottuneet hyväksymisen ilmapiiriin. Kenenkään tekemisiä ei improvisointitilanteissa väheksytä tai torjuta. Tässä toteutuu Tuurnan määritelmä luottamuksesta (ks. s. 4). Näin myös ei-näyttelijöiden esiintyessä lavalla, heidän tekemisensä hyväksyttiin, mikä oli ensimmäisiä tärkeitä askeleita luottamuksen synnyttämisessä *Vapautuspassion* prosessissa.

Vaikka vain harvat ei-näyttelijät lavalle tässä vaiheessa astuivatkin, oli tärkeää, että jotkut niin uskalsivat tehdä. Se oli luottamuksen osoitus työryhmälle heidän puoleltaan. He uskalsivat laittaa itsensä likoon ja osoittivat, että luottavat hyväksyvän ilmapiiriin olemassaoloon.

6.1.2 Muusikoiden osallistuminen prosessiin

Yksi syy muusikoiden myöhäiseen mukaantuloon perinteisessä musiikkiteatterissa on se, että prosessin alussa yleensä keskitytään näyttelijäntyöhön, joten muusikoita ei

kannata seisottaa paikan päällä tyhjän päiten. Vaikka kyseessä olisi ammattinäyttelijöitä, niin he ovat harvoin ammattimaisia laulajia, jolloin lauluja joudutaan harjoitteluun paljon. Diaghilev⁷ totesi tämän ongelman jo 1920-luvulla (Bawtree s. 56). Tällöin on kätevämpää käyttää vain pianistia, jotta muusikot eivät tylsistyisi soittaessaan samaa kappaletta aina uudestaan ja uudestaan. Tosin ainakin *Vapautuspassiossa* osa näyttelijöistä oli tasoltaan ammattilaulajia ja esimerkiksi Tuurna (2011) uskoo ja toivoo siihen, että on tapahtumassa sellainen muutos, että näyttelijät alkavat olla vakavasti otettavia sekä näyttelijöinä että muusikkoina. Tällöin musiikin perusteiden, kuten yksittäisten äänien ja rytmien harjoitteluun ei tarvitsisi käyttää niin paljon aikaa.

Ammattimuusikot oppivat kappaleet paljon nopeammin kuin näyttelijät johtuen pitkälle siitä, että he voivat käyttää nuotteja, kun taas näyttelijät opettelevat repliikkinsa, laulustemmansa ja koreografiansa ulkoa. Tehokkainta näiden kolmen osa-alueen opettelu on, kun se tehdään yhdessä ryhmänä, mikä taas vaatii sellaista harjoitusaikaa, johon muusikoiden ei ole mielekästä ottaa osaa. Produktiossa voi olla mukana myös sellaisia näyttelijöitä, jotka eivät musiikillisesti ole niin pitkällä kuin toiset. Tällöin heidän osuoksiansa pitää harjoitella enemmän. Esimerkiksi *Piukoissa paikoissa* pidin näyttelijöiden kanssa kahdenkeskisiä harjoituksia, jolloin harjoittelimme vain heidän osuuksiaan.

Esityksessä, jossa on olemassa jo valmis käsikirjoitus ja josta tehdään työryhmän tulkinta, on tietysti edellä mainituista seikoista johtuen perusteltua, että muusikot eivät ole alusta asti mukana. Lisäksi suuri rajoittava tekijä varsinkin ammattiteattereissa on budjetti. Teattereilla on harvoin tarpeeksi rahaa muusikoiden palkkaamiseen prosessin alusta asti. Musiikkiteatteria tehdään kuitenkin yhdessä ja koko prosessin kannalta olisi parempi, että muusikot olisivat mukana prosessissa jo mahdollisimman aikaisessa vaiheessa.

Vaikka muusikot yleensä tulevatkin mukaan vasta pari viikkoa ennen ensi-iltaa, ehtivät he usein siinä ajassa vaikuttaa esityksen kulkuun improvisoimalla välimusiikkeja ja tuottamalla efektejä. Jos muusikot osallistuisivat alusta asti prosessin kulkuun, voisi heidän kauttaan tulla paljon ideoita prosessiin varsinkin, jos tehdään täysin uutta teosta työryhmän voimin. Sekä Tuurna, von Bagh että näyttelijät (2011) ovat sitä

⁷ Venäläinen taidekriitikko, lähinnä Euroopassa toimineen venäläisen baletin Ballets russes perustaja, jonka vaikutus baletin kehittymiselle 1900-luvulla on ollut merkittävä (Sergei Diaghilev).

mieltä, että jatkossa muusikot pitäisi tuoda mukaan prosessiin jo aikaisemmin. Tällöin he pääsisivät aktiivisemmin osallistumaan teoksen luomiseen ja tulisivat enemmän osaksi kokonaisuutta. Varsinkin opiskelijaproduktiossa, kun muusikoiden palkkauksesta ei tarvitse huolehtia, tämän pitäisi olla mahdollista.

6.1.3 Luottamuksen syntyä montusta käsin

Muusikoiden tulo harjoituksiin vain kaksi viikkoa ennen ensi-iltaa aiheuttaa helposti sen, että muusikot ja näyttelijät muodostavat omat ryhmänsä. Esimerkiksi Kouvolan kaupunginteatterin *Rebecca*-musikaalissa (ks 4.4.) muusikot soittivat montussa⁸ ja heille on myös täysin oma taukotilansa, joten luonnollista ryhmäytymistä ei helposti synny. Esitys on mahdollista käydä soittamassa ilman, että edes näkee kaikkia näyttelijöitä. Tällöin luottamusta koko työryhmän välille on lähes mahdotonta muodostaa, koska ihmiset eivät välttämättä edes tiedä, miltä toinen näyttää.

Vaikka aikaa ihmisten tutustumiselle olisi määrällisesti paljon, se ei itsessään riitä luottamuksen syntymiseen. Ajan pitää olla myös laadukasta. Toisin sanoen käytettävissä olevan ajan pitäisi sisältää yhteisiä aktiviteetteja ja vastavuoroisia palveluksia, jotta aito luottamus voitaisiin saavuttaa. Välttämättä luottamuksen syntyminen ei vaadi, että ihmisten pitäisi viettää aikaa toistensa seurassa harjoitus- ja esitysaikojen ulkopuolella, mutta ainakin *Vapautuspassiossa* tällainen toiminta oli voimavara. Prosessin aikana järjestettiin ensi-ilta- ja karonkkajuhlien lisäksi muutamia välikaronkkajuhlia, jolloin ihmiset pääsivät paremmin tutustumaan toisiinsa rennossa ilmapiirissä. Tosin muusikoiden osalta tämä puoli prosessista jäi hieman etäiseksi, sillä suurin osa yhteisistä illanvietoista järjestettiin jo ennen kuin he tulivat mukaan prosessiin. Täten luottamusta ei sitä kautta päässyt syntymään.

Näyttelijöiden ja orkesterin välinen luottamus syntyykin suureksi osaksi kapellimestarin kautta varsinkin, jos työjärjestys on orkesterin osalta perinteinen (eli muusikot tulevat mukaan prosessiin vasta loppumetreillä). Kapellimestari on usein se linkki, joka yhdistää näyttelijät ja muusikot toisiinsa. Hän on mukana prosessin alusta asti ja tuntee

⁸ Tämä johtuu oman näkemykseni mukaan suurelta osin kolmesta asiasta, traditiosta ja äänen-toiston ja näyttämötilan asettamista rajoitteista. Esityksen miksausta on helpompi hallita, kun orkesteri on omassa tilassaan näyttämön alla ja silloin se ei myöskään vie tilaa näyttämöltä.

näyttelijät sitä kautta ja hän myös kokoaa orkesterin yleensä sellaisista ihmisistä, joihin luottamus on syntynyt jo aikaisemmin tai joihin luottamus on olemassa toisen muusi-
kon suosituksen kautta. Kapellimestari on suureksi osaksi vastuussa siitä, että syntyy
sellaisia tilanteita, joissa luottamus voisi syntyä. Tämä voisi tapahtua esimerkiksi harjoi-
tusten tauoilla viemällä muusikot samaan kahvipöytään näyttelijöiden kanssa.

7 SYKSYN WORKSHOPIT VAPAUTUSPASSIO-PROSESSISSA

Syksyllä workshopit jatkuivat joka torstai, vetäjänä toimi useimmiten Jussi Tuurna, dramaturgian lehtori Jusa Peltoniemi oli myös joinakin kertoina mukana. Nämä torstait
jakaantuivat kahteen osioon, aamupäivällä tutustuttiin musiikillisiin ilmaisukeinoihin
lähinnä modernin taidemusiikin kautta ja iltapäivisin käytiin näyttämöllä läpi säveltäjien
säveltämiä kohtauksia. Mitä pidemmälle syksy eteni, sitä enemmän aamupäivän tun-
teja ryhdyttiin käyttämään musiikin harjoitteluun, jotta iltapäivällä päästäisiin näyt-
tämölle kokeilemaan eri asioita.

7.1 Aamupäivät workshopeissa

Luentotyypillisillä tunneilla pyrittiin erilaisten esimerkkien avulla löytämään musiikista
eri tasoja melodian, harmonian ja rytmin lisäksi mm. dynamiikasta ja intonaatiosta.
Tarkoituksena näillä luentomaisilla osioilla oli tuoda esille erilaisia tapoja yhdistää teks-
tiä ja musiikkia, käyttää ääntä ja pilkkoa tekstiä (Tuurna 2011). Vaikkakin *Va-
pautuspassion* musiikki oli pääpiirteiltään populääriä, niin joitakin näistä lähestymista-
voista nähtiin ja kuultiin itse esityksessä.

Erään aamupäivän workshopin aihe oli aleatorinen kontrapunkti⁹. Tätä aihetta käytiin
läpi Lutowslawskin kolmannen sinfonian kautta. Itse käytin soveltaen tätä tekniikkaa IV
fragmentissa, jossa eräässä kohtauksessa kolme miesnäyttelijää improvisoi annetulla

⁹ Puolalaisen säveltäjä Witold Lutoslawskin (1913-1994) käyttämä tekniikka, joka perustuu esit-
täjien yhteisöön tarkoitukselliseen eriaikaisuuteen. Jokaisen esittäjän osuus on nuotinnettu,
mutta niitä soittaessa eri tempoissa syntyy sointikenttiä ja yksittäiset sävelkulut menettävät
merkityksensä. (Aleatoriikka.)

tekstillä (kuvio 4). Kirjoitin jokaiselle tietyt sävelet ja tietyn karaktäärin, joilla improvioida. Harjoitusten edetessä tammikuussa sävelten löytäminen osoittautui kuitenkin hankalaksi ja jarruttavaksi tekijäksi, joten annoin heille loppujen lopuksi vapauden sävelien suhteen. Jokaiselle määritettiin kuitenkin tietty lähtökohta sooloon (ensimmäinen solisti kasvatti omaa sooloaan, toinen solisti aloitti oman soolonsa korkealta ja kolmas solisti keskittyi rytmiseen ilmaisuun). Tässä kohtaa Tuurnan tuntemus opilaista osoittautui tarpeelliseksi, sillä hän antoi solisteille omat roolit heidän vahvuuksiensa mukaan.

The image shows a musical score for three voices, likely soprano, alto, and tenor/bass, arranged in three staves. The score is divided into three systems by double bar lines. Each system contains two measures. The lyrics are written below the notes, and dynamic markings (f and mf) are placed above or below the notes. The lyrics include the words 'Kikka', 'Kikka', and 'Kikka' in various forms, along with the phrase 'THANA PIOTERKKA Kikka.' and 'THANA HASTUTTAVA TUMALATTA Kikka.'

System 1:
 Measure 1: *f* THANA Kikka.
 Measure 2: *mf* Kik-ka Kik - ka Kik - ka!
 System 2:
 Measure 1: *mf* Kik-ka Kik - ka Kik - ka!
 Measure 2: *f* THANA PIOTERKKA Kikka.
 System 3:
 Measure 1: *mf* Kik-ka Kik - ka Kik - ka!
 Measure 2: *f* THANA HASTUTTAVA TUMALATTA Kikka.

Kuvio 4. Improvisoitavat sävelet annetulla tekstillä sekä Kikka-hokema.

7.1.1 Hyötysuhde teatterimusiikin säveltämisessä

Näyttelijät ovat hyviä improvisoijia, mutta kun mukaan otetaan laulullinen aspekti, asettaa tämä heti lisähaastetta. Suurin osa musiikkia opiskelleista Teatterikorkeakoulun näyttelijöistä osaisi yksin improvisoida laulun tyhjästä, mutta kun pitäisi improvisoida tarkkaan määriteltyjen sävelten avulla, rima nousee. Ongelmaksi muodostuikin juuri näiden ennalta määriteltyjen sävelten löytäminen ja tämä jarrutti koko teoksen edistymistä. Tuo kohta olisi voitu harjoitella kuntoon, juuri sellaisiksi kuin olin alun perin kirjoittanut, mutta se olisi vienyt paljon aikaa, mikä olisi ollut pois muiden asioiden harjoittelemisesta.

Teatterimusiikin tekemisessä on tärkeää osata miettiä asioiden hyötysuhdetta ja tässä tapauksessa improvisointi juuri tietyillä sävelillä ei olisi tuonut lisäarvoa kohtaukseen, joten näyttelijöille voitiin antaa vapaat kädet sävelten suhteen. Tämä vapautti heidän

ilmaisuaan ja tuotti sitä paitsi varmasti paremman lopputuloksen. Vaikka Lutoslawskin sävellyksestä saatua ideaa ei juuri sellaisenaan tuossa kohtauksessa kuultu, täytti se kuitenkin tehtävänsä. Se antoi alkusysäyksen kirjoittaja improvisoitava kohtaus, jossa tausta olisi hyvin yksinkertainen, kenttämainen kuoron laulama Kikka-hokema (ks. kuvio 4).

7.1.2 Luottamuksen kehittyminen vaatii riskinottoa

Olin aleatorista kohtausta kirjoittaessani siirtynyt itselleni uudelle alueelle, en ollut koskaan aikaisemmin tehnyt tämän tyylistä sävellystä. Tuodessani sävellyksen harjoituksiin otin tietoisesti riskin siitä, että sitä voidaan työryhmän toimesta kritisoida ankarasti ja sitten hylätä koko sävellys. Tässä vaiheessa prosessia luottamusta oli kuitenkin syntynyt jo siinä määrin, että koin tuon riskinoton mahdolliseksi. Ryhmä suhtautuikin sävellykseeni prosessin kannalta oikealla tavalla; sitä kokeiltiin ensin laulaen ja sitten näyttämöllä ja vasta sitten tehtiin mahdollisia kehitysehdotuksia. Samaa toimintatapaa noudatettiin kaikkien säveltäjien kohdalla, jolloin säveltäjien oli mahdollista ottaa riskejä ja tuoda omia, keskeneräisiä sävellyksiä harjoituksiin.

Jos sävellyksiä olisi heti ryhdytty kritisoimaan ennen kuin niitä olisi kokeiltu näyttämöllä, se ei olisi ainakaan synnyttänyt luottamusta. Myös Tuurna (2011) kiinnittää tähän asiaan huomiota, on tärkeää kokeilla asioita ennen kuin todetaan, onko jokin hyvä vai huono. Parhaimmassa tapauksessa tällaiset kokeilut synnyttävät kaikille yhteisen mielipiteen siitä, mikä on toimivaa ja mikä ei. *Vapautuspassiossa* luottamus prosessin tässä vaiheessa ilmeni hyvin siinä, että säveltäjien tuodessa musiikkia, sitä sai jokainen kommentoida, mutta samalla pidettiin huolta siitä, että mahdollinen kritiikki oli aina perusteltua ja hyvin esitettyä. Tällöin säveltäjillä oli todellinen mahdollisuus luottaa siihen, että heitä ei arvostella henkilöinä eikä heidän sävellyksiään haukuta huonoiksi, vaan kyse oli aina koko prosessin ja esityksen kehittämisestä.

Säveltäjänä ottaa aina riskin tuodessaan jotain säveltämäänsä musiikkia kenen tahansa kuunneltavaksi. Aina on olemassa se riski, että joku ei sävellyksestä pidä ja ilmaisee sen hyvin vahvasti. Mutta luovalla alalla tällainen riski on arkipäivää ja se, miten kukin asiaan suhtautuu, on kiinni mm. omasta itseluottamuksesta ja siitä, kuka kritiikkiä antaa. Ainakin omalla kohdallani on myös helpompaa ottaa kritiikkiä vastaan sellaisen

musiikin säveltämisestä, mikä ei ole itselle niin tuttua. Jos kokee jonkin tyylin omakseen, vaikuttaa tälle alueelle osuva kritiikki voimakkaammin.

7.2 Iltapäivät workshoppeissa

Toinen puoli syksyn workshopluennoista käytettiin fragmenttien osasien kokeilemiseen näyttämöllä. Tekstit olivat tässä vaiheessa jo hyvällä mallilla, joten vastuu uuden materiaalin tuottamisesta workshoppien kokeiltavaksi oli pääasiassa säveltäjillä. Jotta aika riittäisi iltapäivän aikana kaikkien ideoiden kokeilemiseen ja jotta kenellekään säveltäjälle ei tulisi liian kiire sävellystensä tekemiseen, käytiin joka viikko läpi kahden säveltäjän musiikkia.

Näin jokaiselle säveltäjälle jäi aikaa kaksi viikkoa uuden materiaalin tekemiseen. Samalla tämä toimi aina "välideadlinena", jolloin oli pakko olla jotain valmiina ja ainakin itselleni tämä toimi hyvänä kannustimena. Tämä osa koko prosessista toimi eräänlaisena laboratoriovaiheena, jonka aikana etsittiin ja kokeiltiin erilaisia vaihtoehtoja musiikkiteatterin tekemiseen.

7.2.1 Vapautuspassion laboratoriovaihe

Pieniä katkelmia eri fragmenteista päästiin kokeilemaan, näkemään ja kuulemaan joka viikko. Yleensä muilta työryhmän jäseniltä tuli myös kommentteja, jotka veivät sävellystyötä ja koko fragmenttia eteenpäin. Säveltäjille ja kirjailijoille tämä työtapa olikin hedelmällisintä. Pääsi näkemään ja kuulemaan, millaiset ratkaisut toimivat ja missä olisi kehitettävän varaa. Myös ohjaaja kertoi tämän olleen iso oppi työtavasta, jossa ratkaisut tehdään harjoituksissa siinä hetkessä ja niistä ihmisistä. Kappaleet kuultiin ehkä vain pariin kertaan ja sitten piti jo miettiä mitä näyttämöllä tapahtuu. (Von Bagh 2011.) Näyttelijöitä tämä työtapa tutustutti sekä säveltäjien kieleen, että myös koko esityksen musiikkiin. Näin kun tammikuussa aloitettiin varsinaiset harjoitukset, harjoitettava materiaali oli tullut jo jossain määrin tutuksi näyttelijöille. Lisäksi he oppivat käyttäytymään tämän työtavan mukaan ja seuraavan vastaavanlaisen prosessin tullessa vastaan, osaavat jo alusta asti antautua tälle työtavalle ja sen vaatimuksille (Näyttelijät 2011).



Kuva 1. IV fragmentin harjoitukset Teatterikorkeakoululla. Kuva: Oskari Sipola

Näiltä osin työtapa oli siis toimiva. Myös perusajatus on idealtaan hyvä. Eli on olemassa laboratoriovaihe, jossa eri ilmaisukeinojen samanaikaista läsnäoloa tutkitaan turvallisessa ja luottamuksellisessa ympäristössä kaikessa rauhassa onnistuen ja epäonnistuen. Tästä kaikki haastateltavat olivat yhtä mieltä. Yhtä yksimielisiä he olivat myös siitä, että *Vapautuspassiossa* juuri tämä vaihe oli kaikkein raskain ja vaatisi eniten kehitettävää.

Suurimmaksi ongelmaksi koettiin se, että kun säveltäjät toivat kappaleita harjoituksiin, oli ainoastaan aamupäivä aikaa harjoitella laulustemmoja ja sitten iltapäivällä niitä kokeiltiin jo näyttämöllä. Koska lähtökohtaisesti rima koko produktion oli asetettu korkealle, myös säveltäjien säveltämä musiikki oli vaativaa ja sisälsi usein paljon laulustemmoja. Näyttelijöille tämä aiheutti ahdistusta ja oli heille raskasta, koska heidän piti todella nopeasti omaksua uusia, vaativia lauluosuuksia, varsinaista treeni-aikaahan oli vain tuo aamupäivä.

Tavoitteena tässä vaiheessa prosessia oli tutkia eri mahdollisuuksia, joita teksti ja sävellykset tarjosivat, eikä saada aikaan valmista esitystä. Joten musiikin ollessa haastavaa ja harjoitusajan lyhyt, jouduttiin usein tyytymään laullisesti puolivalmiin kuu-loiseen lopputulokseen, jotta ehdittäisiin kokeilla eri asioita näyttämöllä. Näyttelijät olivat musiikillisesti jo pitkällä, joten heille ei ollut helppoa hyväksyä sitä, että asioita ei hiottu tässä vaiheessa lopulliseen muotoonsa, vaan he olisivat luonnollisesti halunneet tehdä kaiken mahdollisimman hyvin. Lisäksi näyttelijät olivat usein tässä vaiheessa

kiinni nuoteissa ja joutuivat suuntaamaan keskittymistään suuressa määrin laulamiseen, mikä taas vaikeutti näyttelijäntyötä.

Tämä kaikki aiheutti näyttelijöille sen tunteen, että he eivät osanneet tehdä kunnolla mitään, mikä tuntui luonnollisesti ahdistavalta. Jotta työtapa olisi toiminut tällaisenaan hyvin, olisi se vaatinut näyttelijöiltä huippuammattilaulajan kykyä omaksua musiikkia. Myös ohjaaja, vaikkakin sai tästä paljon oppia, koki työtavan tällaisenaan ahdistavana.

Joitain asioita näistä näyttelijöiden nimittämistä ”hiippailusessioista” kuitenkin jäi lopulliseen esitykseen. Esimerkiksi II fragmentin alussa on tytön monologi, johon kuoro yhtyy. Sitä käytiin ensin läpi pelkän tekstin avulla improvisaation kautta. Tämän improvisaation pohjalta säveltäjä sävelsi tekstin niin, että melodia ja harmonia oli jätetty kokonaan pois. Sen sijaan monologissa keskityttiin rytmiin, dynamiikkaan ja intonaatioon.

Toinen esimerkki improvisoinnin käytöstä harjoitusvaiheessa on I fragmentin metamorfoositanssi¹⁰, joka tehtiin siten, että harjoituksissa näyttelijöille annettiin vapaus improvisoida. Ainoa raja-osa oli se, että yleisölle näkyivät vain jalat, joilla näyttelemisen piti tapahtua ja näistä lähtökohdista tulikin mitä erilaisempia, hauskempia ja koskettavampia ideoita, joiden pohjalta koreografi teki lopullisen koreografian.



Kuva 2. I fragmentin harjoitukset Mediakeskus Lumessa. Kuvassa on näkyvissä myös metamorfoositanssissa käytetty nostettava seinä. Kuva: Oskari Sipola

¹⁰ Lavalla oli iso seinä, joka nostettiin noin 30 senttiä ilmaan. Näyttelijät liikkuivat ja näyttelivät sen takana, jolloin heistä näkyivät vain jalat. Ajatus tähän oli tullut ennakkosuunnittelupalaverissa, joissa lavastajat olivat esittäneet, että siinä kohdassa, missä käsikirjoituksessa lukee Metamorfoositanssi, suurin osa näyttämötilasta peitetään. Siitä sitten syntyi ajatus nostaa seinää hieman ja näyttellä kohtaus vain jaloilla. (Karttunen 2011.)

Vapautuspassion työtapa muistuttaa jossain määrin aivoriihenä¹¹ kutsuttua tekniikkaa ja oman näkemykseni mukaan työtapa toimi säveltäjien osalta hyvin. Kuitenkin Penningtonin (2005, 69) mukaan aivoriihi on tehoton tekniikka ja yksilöinä toimiessa saataisiin aikaan parempia tuloksia sekä laadullisesti että määrällisesti. *Vapautuspassiossa* ero perinteiseen aivoriiheen oli siinä, että syksyn aikana ei koskaan lähdetty nollasta liikkeelle, vaan pohjana oli aina sävelletty teksti. Säveltäjä ja kirjailija olivat siis luoneet jo raamit, joiden sisällä saattoi ideoida ja esittää ajatuksiaan. Säveltäjä ja kirjailija ovat oman alansa ammattilaisia ja olisi hankala uskoa, että esimerkiksi näyttelijät tai pukusuunnittelijat voisivatkaan tuottaa yhtä laadukasta materiaalia. Säveltäjilläkään tuskin neula pysyy yhtä hyvin sormissa kuin pukusuunnittelijoilla.

Sävellystyötä on tosin mahdollisuus tehdä ryhmässä. Varsinkin laulunkirjoitusmaailmassa ryhmätyö on hyvin yleistä. Suomeen tämä työtapa on vasta rantautumassa, mutta esimerkiksi Ruotsissa tämä on ollut yleinen toimintatapa jo pitkään. Yhtenä kuuluisimpana esimerkkinä voidaan pitää ABBA:n Benny Anderssonia ja Björn Ulvaeusta. Itse olin vuoden 2010 Sibelius-Akatemian järjestämässä Hittitehdas-koulutuksessa. Sen tärkeimpänä asiana oli tutustuttaa laulunkirjoittajia co-write-kirjoittamiseen ja sen tarjoamiin mahdollisuuksiin. Muutamilla laulunkirjoitusleireillä kappaleita kirjoitettiin yleensä kolmen hengen ryhmissä, tosin kahden ja neljänkin hengen ryhmiä nähtiin välillä. Vuoden lopussa kaikki koulutukseen osallistuneet olivat vakuuttuneita siitä, että ryhmätyö laulunkirjoittamisessa on suuri voimavara ja että vastaavia kappaleita ei olisi yksin saanut tehtyä. Tosin on todettava, että itselläni on kokemuksia vain sellaisesta ryhmässä säveltämisestä, missä on sävelletty yksi kappale kerrallaan ilman, että se liittyy suurempaan kontekstiin. Siten on mahdotonta ottaa kantaa ryhmässä säveltämisen soveltumisesta esimerkiksi teatterikappaleen säveltämiseen, eikä siihen tässä työssä keskitytäkään.

¹¹ Tekniikka, jossa jokainen ryhmän jäsen saa vapaasti kertoa omia ideoitaan ja ajatuksiaan ilman kritiikkiä ja muut ryhmän jäsenet tekevät lisäyksiä ja kehittävät näitä ideoita edelleen (Pennington 2005, 63).

7.2.2 Iloinen mokaaminen

Vapautuspassion laboratoriovaiheessa käytetty työtapa vaati ehdotonta luottamusta koko ryhmän kesken. Jos ihmiset eivät luota toisiinsa, he pyrkivät usein peittelemään asioita ja tällainen salaileminen taas kuluttaa jokaisen työryhmän jäsenen energiaa (Ahonen 2001, 141). Oli siis saavutettava sellainen ilmapiiri, jossa virheiden tekeminen on sallittua, mutta välinpitämätön suhtautuminen asioihin ei. Säveltäjien oli luotettava siihen, että heidän teoksensa kelpaavat näyttämölle ja että niitä ei keskeneräisinä arvostella ja vähätellä. Näyttelijöiden ja koko muun työryhmän oli luotettava siihen, että jotain uutta oli harjoiteltavana joka viikko. Ohjaajan ja Tuurnan oli luotettava siihen, että joka viikko saataisiin jotain fragmenttia eteenpäin.

Routarinne (2005, 70-74) puhuu iloisen mokaamisen periaatteesta, jossa jokainen virhe on lahja ja mahdollisuus kehittyä edelleen (ks s. 16). Syksyn isoimpia anteja olikin tämän ilmapiirin saavuttaminen. *Vapautuspassiota* ryhdyttiin alusta asti tekemään yhdessä, kaikki auttoivat kaikkia ja ihmiset olivat tasa-arvoisia keskenään. Virheitä syksyn workshoppeissa ei pelätty, vaan aina oli mahdollisuus kokeilla uusia asioita.

Avoimen ilmapiirin syntymistä auttoi se, että ihmiset tulivat prosessiin eri aloilta, kuka enemmän teatterin, kuka enemmän musiikin kulmasta. Kukaan ei ollut kaikkien alojen huippuosaaja, vaan kaikki joutuivat liikkumaan itselle vierailta alueilla, laittamaan itsensä peliin. Siten kukaan ei ollut vahvemmassa asemassa kuin muut, vaan asioita tehtiin yhteen hiileen puhaltaen. (Näyttelijät 2011.) Karttunen (2011) puhuu myös ennakkosuunnittelupalaverien merkityksestä, joita suunnitteluryhmä piti. Palaverit olivat pitkiä, mutta juuri näissä palavereissa rakennettiin koko teoksen syvästruktuuria.

Karttusen mukaan mokaamiselle olisi kuitenkin voinut antaa vielä enemmän tilaa. Joissain tilanteissa prosessin aikana olisi ollut hyvä, jos olisi tehty vieläkin isompia virheitä, olisi menty vieläkin rohkeammin kohti tuntematonta. Sitten olisi tutkittu tällä työryhmällä, jolla oli vahva yhteishenki ja luottamus toisiinsa, että miten näistä tilanteista selvitään. Varsinkin kun kyseessä oli kouluprojekti, olisi itse esitys voinut mennä todella huonosti ja prosessi olisi silti ollut arvokas juuri siitä saadun opin ansiosta. Hän vertaa *Vapautuspassiota* valtamerilaivaan: "Se on aika iso etuoikeus, että saa ohjata tuollaisen purkin karille." Ja tämä ajatus onkin Karttusen mukaan juuri se, mikä erottaa

keskiverron loistavasta. Jotta voisi olla todella hyvä, pitää suostua olemaan myös todella huono.

Tuurna (2011) on samoilla linjoilla miettiessään varsinkin pedagogisen prosessin mahdollisuutta jättää joku kohta ratkaisematta ja antaa sen ikäänkuin ratkaista itse itsensä. Hän myös myöntää, että *Vapautuspassiossa* joitain asioita jouduttiin yksinkertaistamaan, koska aika alkoi loppua kesken. Tuurna (2011) uskoo siihen, että jos esiintyjällä on varma olo materiaalin kanssa, päästään parempiin tuloksiin esityksen kannalta. Tällöin ensi-illan lähestyessä on tehtävä sellaisia ratkaisuja, jotka saavat esityksen toimimaan.

7.3 Musiikkipalaveri

19.11.2009 pidettiin säveltäjien, Tuurnan, von Baghin ja koko produktion tuottajan kesken palaveri, jossa selvitettiin säveltäjien tarpeet orkestraation suhteen. Ajankohta oli hieman myöhäinen, sillä muusikoiden rekrytoiminen ilmaisprojektiin, joka vie paljon aikaa, on haastavaa, vaikka opintopisteitä muusikoille olisikin luvassa. Mitä aikaisemmin tämä prosessi voitaisiin aloittaa, sitä varmemmin saataisiin hyvä lopputulos.

Palaverissa selvisi, että jokaisella säveltäjällä oli paljon ajatuksia kokoonpanosta ja tässä vaiheessa bändin kooksi oli muodostumassa 16 hengen orkesteri, jonka instrumentaatioissa oli mukana mm. paljon puhaltimia ja preparoitu piano. Kaikkia soittimia ei kuitenkaan tarvittu lopullisessa esityksessä, joten bändin lopulliseksi kooksi muodotui seitsemän hengen orkesteri. Bändin pienennys helpotti lava-asettelua, miksausta ja aikataulutusta ja miellytti myös ohjaajaa, joka ei alun perinkään ollut mielissään kovin isosta bändistä.

Pohdittiin myös näyttelijöiden käyttämistä muusikkoina ja varsinkin ensimmäisen fragmentin osalta tätä ajatusta pidettiin elossa tammikuuhun asti. Ajatuksena oli, että näyttelijät soittaisivat koulusoittimia, kuten nokkahuilua, kanteletta ja ksylofonia. Muiden asioiden harjoittelu vei kuitenkin niin paljon aikaa, että näiden soittimien soittamista ei ehditty harjoitella ja niinpä ne jäivätkin lähes kokonaan pois lopullisesta partituurista.

Näyttelijöitä on kyllä käytetty muusikkoina eri projekteissa, mm. Tiina Puumalaisen ohjaamassa *Ella ja kaverit* -teatteriesityksessä. Tässä esityksessä ainoa varsinainen muusikko oli pianisti ja näyttelijät soittivat kaikkia muita soittimia. Esityksessä tosin näyttelijät soittivat bändisoittimia (rummut, basso, kitara) ja orkesterin koko ei ylittänyt viittä henkeä. *Vapautuspassiossa* sitä vastoin näyttelijät olisivat soittaneet varsinaisen bändin päälle, jolloin soittajia olisi yhteensä ollut yli toistakymmentä. Käytännön kannalta tämä olisi aiheuttanut lisää haastetta mikitys- ja miksausasioihin. Koulusoittimista jäi jäljelle oikeastaan vain yksi kannel, jota itse soitin I fragmentin alussa.

Kolmanteen fragmenttiin säveltäjä oli alusta asti miettinyt a cappella -koonpanoa. Fragmentin täydellinen esittäminen olisi vaatinut 6-8 erillistä laulajaa, jotka olisivat toimineet tuon fragmentin orkesterina. Näyttelijät luonnollisesti laulaisivat myös, mutta pelkästään lauluun perustuva orkestraatio vaatii elementin, joka pitää vireen ja rytmin silloinkin, kun näyttämöllä on paljon keskittymistä vaativaa koreografiaa. Palaverissa mietittiin kuitenkin vielä sitä, halutaanko lavalle laulavia ihmisiä, jotka eivät näyttele. Lopullinen, positiivinen päätös saatiin vasta vähän ennen joulua, mutta siinä vaiheessa näin ison lauluryhmän hankkiminen maaliskuun näytöksiin oli mahdoton tehtävä. Fragmenttiin saatiin lopuksi kaksi laulajaa, yksi basso ja yksi alto. Itse lauloin joitakin tenoristemmoja. Koska varsinaista lauluryhmää ei saatu, käytettiin fragmentissa muita keinoja bändin korvaamiseen (ks. s. 51).



Kuva 3. III fragmentin harjoitukset Mediakeskus Lumessa. Kuva: Oskari Sipola

Ennen palaveria olin miettinyt, että voisin mahdollisesti hoitaa kapellimestarin tehtävää prosessissa. Tähän tehtävään ei ollut vielä ehdokkaita ja kun siitä sitten tuli puhetta,

tarjouduin tehtävään. Esityksestäni oltiin mielissään, näin saataisiin musiikin johtoon henkilö, joka on ollut mukana prosessin alusta lähtien. Jälkeenpäin tarkasteltuna se oli esityksen kannalta oikea ratkaisu, näin kapellimestarin ei tarvinnut tutustua työryhmään ja sen yksilöihin erikseen.

Jokaiselle säveltäjälle annettiin omat vastualueensa soittajien rekrytoimisesta. Teoria ei kuitenkaan ole sama kuin käytäntö. Joulun lähestyessä alkoi olla selvää, että jollen ryhdy itse hoitamaan soittajien rekrytointia, heitä ei tulisi esityksiin saamaan. Asiaa ei oltu hoidettu niinkuin oli sovittu, enkä kapellimestarina halunnut ottaa sitä riskiä, että kaikki eivät ehdi tai muista osuuttaan hoitaa. Lopullisen bändin sain koottua *Vapautuspassioon* tammikuun alussa.

Syksyn aikana säveltäjät kävivät myös Valo- ja äänisuunnittelulaitoksen studiossa, jossa äänisuunnittelijat esittelivät erilaisia mahdollisuuksia äänen muokkaukseen. Lopputuloksen kannalta vierailu oli lähinnä inspiroiva, sillä varsinaisia konkreettisia kokeiluja ei lavalla säveltäjien aloitteesta tehty. Itselläni oli alun perin tarkoituksena käyttää "live-luoppausta"¹². Tätä asiaa kokeiltiinkin tuolla vierailukäynnillä, mutta lopulta sen käytöstä luovuttiin sen teknisen toteutuksen hankaluuden vuoksi ja myös, koska aikaa sen asian harjoittamiselle ei ollut. IV fragmentissa live-luoppausta on jäljitelty laulamalla sellaisia stemmoja, jotka tuottavat illuusion live-luoppauksesta (Kuvio 5).

¹² Tekniikka, jossa itse esityksessä äänitetään esimerkiksi laulumelodia ja sitten tietokone toistaa tätä melodiaa, jolloin sen päälle voidaan taas äänittää uusi melodia, jota tietokone ryhtyy toistamaan jne.

Kuvio 5. Live-luoppaus Kikka-fraasilla.

7.3.1 Kapellimestarius ja muusikkous musiikkiteatterissa

Kapellimestaritehtävien hoitaminen tarkoitti omalla kohdallani huomattavaa työmäärän ja vastuun lisääntymistä, mutta tehtävä oli hyvin opettavainen ja antoi paljon tulevaisuutta ajatellen. Tuurnan ja von Baghin (2011) mukaan kapellimestarin on tultava toimeen näyttelijöiden kanssa ja heitä on osattava "lukea". On omattava tunneälyä, jotta voi nähdä, millaisessa mielentilassa kukin näyttelijä milloinkin on ja kuinka paljon kenellekin voi juuri siinä hetkessä antaa vastuuta ja palautetta. On osattava olla läsnä koko ajan, jotta voisi nopeasti reagoida tapahtumiin ja muutoksiin, mitä prosessin aikana tulee vastaan. Myös esityksen rytmin ymmärtäminen ja sen ylläpito on ensiarvoisen tärkeää teatterikapellimestarin työssä (Kontu 2009, 44).

Myös projektiin rekrytoitavilta muusikoilta edellytettiin tiettyä laatua. Tämä ei tarkoittanut pelkästään soitannollista osaamista (vaikka tietysti sitäkin piti olla), vaan kykyä toimia ryhmässä ja teatterikontekstissa. Välillä muusikkona joutuu odottelemaan pitkäänkin sitä, että pääsisi soittamaan viidennen kerran sen saman kohdan, mikä juuri vähän aikaa sitten soitettiin. Kuten kapellimestarina, myös muusikkona olisi nähtävä harjoitukset kokonaisvaltaisesti, eikä vain musiikin tai oman soiton kannalta. Lisäksi molemmissa rooleissa on ymmärrettävä näyttämön todellisuutta ja sitä, mikä on musiikin funktio missäkin tilanteessa. Avoimuus ja heittäytyminen tilanteisiin, siis iloisen

mokaamisen periaate, on uskallettava hyväksyä ja sille pitää antautua. (Tuurna, von Bagh 2011.)

Heittäytyminen tarkoittaa iloisen mokaamisen lisäksi sitä, että on oltava jossain määrin lapsellinen, on heittäydyttävä mukaan kaikenlaisiin ”typeryyksiin”, joita teatterimaailmassa työryhmäläiset voivat keksiä. Tällaisista typeryksistä voisi esimerkkinä mainita *Vapautuspassion* I fragmentin metamorfoositanssin harjoitukset. Aluksi kohtausta kokeiltiin niin, että näyttelijöiden varjot näkyisivät sermin takaa. Ajatusta kokeiltiin improvisaation kautta ja näistä varjoleikeistä otettiin sitten kaikki irti, mitä ihmiskeholla ja varjoilla voi tehdä.

Musiikin opiskelussa tämä ajatus tuntuu välillä kaukaiselta ja hankalalta ja monille muusikoille onkin iso kynnys heittäytyä tilanteisiin, joissa on suuri mahdollisuus tehdä virheitä. Tätä aihetta Petri Hirvonen (2010) käsittelee omassa opinnäytetyössään, joten en siihen tässä yhteydessä ota enempää kantaa. Lapsellisuuksilla ja hölmöilyllä on kuitenkin oma paikkansa, sillä niistä voi aina syntyä jotain arvokasta ja käyttökelpoista. Omalta osaltaan ne myös syventävät luottamusta työryhmän jäsenien kesken. (Tuurna, von Bagh 2011.)

7.3.2 Luottamuksen rikkoutuminen

Muusikoiden rekrytoinnin siirtyminen omalle vastuulleni ei ollut omiaan lisäämään luottamusta muihin muusikoiden rekrytoijiin, sillä luottamuksen käsitteeseen olennaisesti liittyvä riski ei tässä tapauksessa kannattanut. Tässä kohtaa prosessia riski oli vieläpä aika iso, sillä fragmenttien musiikki vaati tietynlaista orkestraatiota ja pienellä orkesterilla olisi ollut hankalaa toteuttaa musiikki laadukkaasti. Luottamus oli rakentunut syksyn aikana kuitenkin vakaalle pohjalle, joten luottamusta henkilöihin en kokonaan menettänyt, vaikkakaan se ei enää ollut samalla tasolla kuin luottamus muihin työryhmän jäseniin. Kerran rikkoutunutta luottamusta ei helposti saada entiselle tasolle, eikä se omalla kohdallanikaan *Vapautuspassion* aikana entiselle tasolle palautunut.

Jatkoa ajatellen tämä tapahtumasarja aiheutti sen, että kapellimestaritehtävissä ollessani hoidan soittajien rekrytoinnin aina itse ja tuskin tulen luottamaan toisiin ihmisiin

tässä asiassa. Perustan siis näkemykseni luottamuksesta tässä aiheessa aikaisempiin kokemuksiini vastaavista tilanteista. Laineen (2008, 44) mukaan ihmisiä olisi luottamuksen suhteen kuitenkin aina arvioitava yksilöinä. Tämän ajatuksen pohjalta saataisiin antaa jotain vastuuta muille, mutta siten, että olen koko ajan tietoinen siitä, missä vaiheessa milloinkin mennään. Siten pystyn reagoimaan nopeasti asioihin, jos jokin ei toimi. Tosin soittajien rekrytointi on usein normaalia kapellimestarintyötä varsinkin ammattiteattereissa.

7.4 Kohti kokonaisuutta Suurten Voittojen Äärellä

Vapautuspassion workshopit etenivät syksyn mittaan hyvää vauhtia ja fragmentit valmistuivat pala palalta tasaiseen tahtiin. 30.11.2009 oli sävellyksien deadline ja siihen mennessä suurin osa sävellyksistä valmistuikin. Kolmas fragmentti tosin valmistui myöhemmin, koska tuon osan säveltäjä sairastui syksyllä sikainfluenssaan ja oli kaksi viikkoa sairauslomalla. Osin tästä syystä kolmas fragmentti valmistui myös lavalle viimeisenä.

Marraskuussa ohjaaja teki lopullisen roolijaon ja hahmotteli koko esityksen rakenteen. Osa näyttelijöistä teki samalla maisterityötään, joten heidän piti saada tarpeeksi rooleja eri fragmenteissa. Tästä ei loppujen lopuksi tullut ongelmaa, sillä jokaisessa fragmentissa oli kaikille rooli ja jokainen pääsi tasaisesti esiintymään isommissa rooleissa.

10.12.2009 oli ensimmäinen ajankohta, jolloin koko materiaali käytiin kerralla läpi. Tuolloin fragmentit myös nauhoitettiin, jotta näyttelijät pystyisivät kuuntelemaan niitä joululomalla. Johtuen prosessin luonteesta, näyttelijät eivät tässä vaiheessa olleet sisäistäneet läheskään kaikkia melodioita saati sitten stemmoja, joten lopputulos tuosta päivästä ei ole taiteellisesti kovinkaan korkeatasoinen. Paikalla oli myös yleisöä eri korkeakouluista kuuntelemassa puolivalmista esitystä, jossa näyttelijät lauloivat enemmän tai vähemmän oikein, mikä aiheutti näyttelijöille ylimääräistä ahdistusta.

Mutta tuo päivä tuotti prosessille yhden sen suurimmista koossapitävistä voimista. Teatterikorkeakoulun tuottaja nimittäin oli innostunut tuosta läpimenosta ja oli myöhemmin kehunut läpimenoa lauseella: "Nyt ollaan suurten voittojen äärellä." Tästä lauseesta tulikin sitten lentävä lause läpi prosessin ja kirjaimet SVÄ pääsivät prosessi-

paitoihin ja niitä huudettiin kovaa aina ennen ja jälkeen esityksen. Uskonkin, että toimivassa prosessissa ja ryhmässä muodostuu usein "meidän omia juttuja", jotka kuuluvat vain sille porukalle ja jotka kiinteyttävät ryhmää.

Joululomalle osa säveltäjistä toimitti kaikille näyttelijöille taustanauhan, jonka kanssa heidän oli helpompi harjoitella omia stemmojaan. Tästä oli suurta apua, koska kaikilla näyttelijöillä ei ollut pianoa, jonka kanssa voisi tarkistaa omia stemmojaan. Työtapa laulujen harjoittamisessa oli näyttelijöillä hyvinkin erilainen. Jotkut harjoittelivat stemmansa todella tarkkaan kotona ja pääsivät irti nuoteista jo aikaisessa vaiheessa. Jotkut opettelivat stemmojansa enemmän yhteisissä harjoituksissa ja tarvitsivat nuotteja pidempään. Oma tulkintani on, että kyseessä ei ollut kenenkään tahallinen laiskuus, vaan enemmän kyse oli jokaisen omasta persoonasta ja siitä toimintatavasta mihin on tottunut. Samanlaista toimintaa olen havainnut myös muissa produktioissa, joissa olen ollut mukana, ammattiteattereista lähtien.

7.4.1 Usko ja yleinen luottamus

Johtavassa asemassa olevilta vaadittiin oman näkemykseni mukaan yleistä luottamusta, eli kaikkiin työryhmän jäseniin oli lähtökohtaisesti luotettava, vaikka heitä ei ennalta hyvin tuntisikaan. Esimerkiksi omalla kohdallani sitä vaadittiin kevään orkesteriharjoitusten aikana, sillä osaa soittajista en tuntenut ennen *Vapautuspassiota* millään tavalla. Oli siis vain luotettava siihen, että he tekevät omat tehtävänsä huolellisesti.

Haastatteluissa tästä vaatimuksesta ei oltu aivan yksimielisiä, mutta itse olen sitä mieltä, että johtajana on otettava pieni "varaslähtö" luottamukseen, eli on ennakoitava. Kuten von Bagh (2011) sanoo, iso osa (musiikki)teatteriprosesseista perustuu hyvälle uskolle ja luottamukselle, eikä johtajana voi prosessin alussa ryhtyä miettimään, voiko ryhmän jäseniin luottaa. On siis luotava jokaiseen jäseneseen luottamus, joka ei välttämättä perustu mihinkään ja prosessin edetessä sitten tarkistettava, millaiseksi tämä luottamus jokaisen ryhmäläisen kohdalla muodostuu. Tällaisessa luottamuksen ennakoinnissa pitäisikin ehkä enemmän puhua uskosta kuin luottamuksesta ryhmän jäseniin. Johtajan on joka tapauksessa toimittava luottamuksesta puhuttaessa esimerkiksi muille jäsenille, jotta myös he voisivat helpommin luottaa kanssaihmiisiin.

Muilta työryhmän jäseniltä ei kuitenkaan voida vaatia luottamusta johtajaan tai edes toisiinsa, sillä luottamus on hyvin henkilökohtainen asia, eikä sen syntymistä voi ulkopuolinen säädellä. Tätä vaatimusta *Vapautuspassiossa* ei asetettukaan, vaan luottamus sai syntyä ihmisten välillä omaan tahtiinsa. Prosessin aikana suurin osa työryhmästä käyttäytyi luotettavasti, esimerkiksi aikatauluista pidettiin kiinni ja työtilanteita kunnioitettiin keskittyttymällä olennaisiin asioihin. Luotettava käyttäytyminen luonnollisesti synnyttää luottamusta.

Tämän prosessin yksi tärkeimmistä koossapitävistä voimista oli näyttelijöiden mukaan ohjaavissa asemissa olevien henkilöiden, kuten ohjaajan, kapellimestarin ja koreografin usko siihen, että lopputulos on jotain hyvää ja arvokasta. Erityisen tärkeäksi koettiin Jussi Tuurnan usko produktioon ja siihen, että näyttelijät selviytyvät tehtävistään. Tuurna on kokenut musiikkiteatterialan ammattilainen ja on helppo yhtyä näyttelijöiden mielipiteeseen. Kun tällainen luotettavaksi koettu henkilö, joka on tehnyt monia laadukkaita produktioita uskoo ja luottaa työryhmään, tulee siitä automaattisesti myös kaikille ryhmän jäsenille sellainen olo, että produktiosta on mahdollista tehdä korkealaatuinen ja miellyttävä sekä tekijöille että yleisölle.

8 VARSINAINEN HARJOITUSVAIHE VAPAUTUSPASSIOSSA

Tammikuun kaksi ensimmäistä viikkoa harjoiteltiin pelkästään lauluosuuksia. Näissä olikin todella paljon tekemistä, sillä Vapautuspassion kesto oli yksi tunti 45 minuuttia ja läpisävellettyinä se tarkoittaa todella montaa opiskeltavaa laulustemmaa jokaiselle näyttelijälle. Harjoitukset oli aikataulutettu siten, että maanantaista torstaihin käytiin läpi kahta fragmenttia päivässä. Yleensä parit olivat I ja II sekä III ja IV. Perjantaisin käytiin kaikki viikon aikana harjoitellut asiat läpi. Kaikki harjoitukset tapahtuivat välillä 9-17, joka sisälsi tunnin ruokatauon.

8.1 Harjoitukset ja Mediakeskus Lumen studionäyttämö

Maanantaista 25.1.2010 lähtien asioita ruvettiin käymään läpi näyttämöllä. Ohjaaja oli tehnyt aikataulun, jonka mukaan edettiin. Aamut alkoivat yleensä tanssitunnilla, jonka aikana koreografi ajoi omaa koreografiaansa pikku hiljaa sisään näyttelijöihin. Päivällä käytiin läpi kohtauksia eri fragmenteista. Viimeinen harjoitus Teatterikorkeakoululla oli 10.2.2010, jolloin oli ensimmäinen läpimeno koko teoksesta. Tässä vaiheessa se oli vielä hyvinkin sekava ja unohduksia tuli paljon, mutta oli tärkeää, että jokainen sai kokemuksen siitä, miltä kokonaisuus suurinpiirtein tuntuu, näyttää ja kuulostaa.

Seuraavana päivänä siirryttiin Mediakeskus Lumen studionäyttämölle, jossa varsinaiset esitykset tapahtuivat. *Vapautuspassiossa* oli eräs seikka, joka vaati erityistä tarkkaavaisuutta turvallisuuden suhteen. IV fragmentissa Kikkaa näytellyt näyttelijä nostettiin kahden vaijerin varassa muutaman metrin korkeuteen, jossa hän esitti yhden kapaleen ja teki erilaisia liikkeitä. Eräässä näytöksessä toinen vaijereista irtosi näyttelijästä ja hän jäi roikkumaan yhden vaijerin varaan. Näyttelijä laskettiin nopeasti maahan, joten tapahtumasta selvittiin säikähdyksellä ja esitys jatkui normaalisti loppuun asti. Vaikka kaikki kiinnitykset tarkastettiin aina ennen esitystä, oli jokin ruuvi päässyt löystymään ja irtomaan. Seuraavana päivänä kaikki nostoon liittyvät asiat käytiin todella tarkkaan läpi ja jatkossa asian kanssa ei ollut ongelmia.



Kuva 4. IV fragmentin lennätyskohtaus. Kuva: Oskari Sipola

Mitä pidemmälle prosessi eteni, selkeämmäksi alkoi tulla se asia, että III fragmenttia ei tulla toteuttamaan pelkästään lauluvoimin. Ainoastaan kaksi laulajaa oli saatu rekrytoitua ja se ei tulisi riittämään. Näyttelijöiden tueksi olisi pitänyt saada isompi lauluhytye, sillä tämä fragmentti oli lähtökohtaisesti näyttelijöille teknisesti kaikkein vaativin. Säveltäjä oli suunnitellut fragmentin olevan a cappella ja ohjaaja halusi tästä läpiliikkeellisen. Vaativat stemmat yhdistettyinä jatkuvaan liikkeeseen asettavat haasteita jos senkin takia, että liikkussa hengästyy, joka kuuluu heti laulussa. Lisäksi liikkeestä itsestään lähtee ääntä, jota a cappella -esitystavalla on hankala peittää musiikin alle (Karttunen 2011).

Niinpä käännyttiinkin sitten äänisuunnittelijoiden puoleen ja mietittiin heidän kanssaan, mitä mahdollisuuksia taustanauhojen käyttö antaisi. Fragmentin säveltäjä, äänisuunnittelijat ja allekirjoittanut pitivät keskenään yhden palaverin, jonka pohjalta äänisuunnittelijat tekivät taustanauhan kyseiseen fragmenttiin. Sen piti olla tarpeeksi selkeä, jotta kaikille näyttelijöille olisi selvää, missä kohtaa milloinkin mennään.

Taustanauha antoi tilaa lauluäänille ja muille instrumenteille ja sitä oli myös mahdollisuus muokata tarpeen tullen. Mm. loppupuolella on kohta, joka on todella massiivinen ja pitää sisällään vaihtuvia tahtilajeja. (Kuvio 6) Kahdella näyttelijällä oli vaikeuksia lähteä laulamaan oikeaan aikaan, joten nauhaan lisättiin yksi kellon ääni, joka oli heille merkinä aloittaa laulu.

VER - TA AU - TAN... VIE - TAA - MAAN... MAA - TA AU - TAN MUE - TU - MAAN.

PA - LAU - TAM - ME TEI - DAT SIN - NE MIE - TÄ TE TU - LIT - TE. ME PA - LAU - TAM - ME

PA - LAU - TAM - ME TEI - DAT SIN - NE MIE - TÄ TE TU - LIT - TE. ME PA - LAU - TAM - ME

VER - TA AU - TAN... VIE - TAA - MAAN... MAA - TA AU - TAN MUE - TU - MAAN.

TAN TAN TAN TAN

VER - TA AU - TAN... VIE - TAA - MAAN... MAA - TA AU - TAN MUE - TU - MAAN.

MAA - TA AU - TAN MUE - TU - MAAN.

TAN TAN TAN TAN

VER - TA AU - TAN... VIE - TAA - MAAN... MAA - TA AU - TAN MUE - TU - MAAN.

VER - TA AU - TAN... VIE - TAA - MAAN... MAA - TA AU - TAN MUE - TU - MAAN.

Kuvio 6. Osa III fragmentin kohtausta.

Ensi-iltaa edeltävällä viikolla ensimmäisen läpimenon jälkeen eräs Teatterikorkeakoulun lehtoreista esitti ajatuksensa, että I ja III fragmentti pitäisi olla toisinpäin. Tämä aiheutti sitten mietintää koko ryhmän kesken, pitäisikö asian todella olla niin. Ohjaaja

mietti tätä vaihtoehtoa pitkään ja yksi läpimeno käytiinkin siinä järjestyksessä, että I ja III fragmentti vaihtoivat paikkaa.

Asian toteuttaminen ei kuitenkaan ollut niin yksinkertainen. Ensinnäkin lavastajat olivat suunnitelleet lavastuksen alkuperäisen suunnitelman mukaan, jolloin tila aukeni I fragmentista lähtien ja IV fragmentissa se oli jo täysin avoin. Vaihtaminen olisi näin vienyt pohjan koko lavastuksen dramaturgialta. Toiseksi fragmenttien järjestyksen vaihtaminen lisäsi vaihtojen pituutta. Osa näyttelijöistä oli tosin sitä mieltä, että tässä järjestyksessä I fragmentissa oli enemmän energiaa. Karttusen mukaan tähän keskusteluun vaikutti vielä salainen motiivi saada III fragmentti ensimmäiseksi, jolloin se olisi enemmän piilossa ja sen ehtisi unohtaa loppuun mennessä. Ohjaaja teki asiasta jopa äänestyksen, mutta totesi kuitenkin, että hänen itsensä olisi se ratkaisu tehtävä. Lopulta päädyttiin alkuperäiseen suunnitelmaan. Oli kuitenkin hyvä, että toisenlaista järjestystä kokeiltiin, näin asia ei jäänyt kalvamaan kenenkään mieltä.

Ensi-ilta oli 12.3.2010 ja se sujui hyvin. Oli hienoa nähdä, että vaikka välillä tuli heikompiä esityksiä, oli suunta kuitenkin koko ajan eteenpäin ja viimeinen esitys onnistui parhaiten. Kahden viikon mittainen esityspanodi oli tiivis. Pelkästään esityksien kanssa se olisi ollut vaativa, mutta tässä kohtaa prosessia mukaan astuivat myös kuvaukset. Ensi-ilta oli ainoa esityspanäivä, jolloin ei ollut päivällä kuvauksia tai toista esitystä. Toisaalta oli mielenkiintoista olla mukana kuvauksissa ja seurata niiden kulkua, mutta toisaalta se oli myös raskasta varsinkin näyttelijöille, jotka joutuivat tekemään täysiä työpäiviä asian parissa. Elokuvasersion ohjaajat olivat onneksi hyvin selvillä tästä tilanteesta ja kuvasivat materiaalia varsinaisista esityksistä mahdollisimman paljon. Tämä helpotti näyttelijöiden työtaakkaa, koska päivisin ei tarvinnut kuvata niin paljon materiaalia.



Kuva 5. II fragmentin kuvaukset. Kuva: Oskari Sipola

8.1.1 Musiikin näkökulmia harjoituksiin

Bändin mukaantuloon asti harjoituksia oli säestänyt korrepetiittori. Hänen mukaolonsa olikin tärkeää koko produktion onnistumiselle. Näin sekä Tuurna että allekirjoittanut pystyivät keskittymään puhtaasti asioiden havainnointiin ilman, että säestystehtävät olisivat vieneet liikaa aikaa. Korrepetiittori on aina ratkaisevassa asemassa siinä, että työryhmälle syntyy oikea kuva musiikista. Hänen tulisi osata simuloida kapaleiden tyyllilajeja ja energiaa, jotta varsinaisen bändin mukaantulo aiheuttaisi mahdollisimman vähän hämmennystä työryhmässä. Korrepetiittorin tulisi saada karakterioja aikaan musiikissa mahdollisimman paljon, sillä teatterissa paljon asioita liittyy rytmiiin, joka on suhteessa energiaan, joka taas vaikuttaa koko esityksen intensiteettiin. Parhaimmillaan korrepetiittori voi omalla työllään tarjota impulsseja näyttelijöille ja pitää musiikkia elävänä. (Tuurna 2011.)

Lume-keskuksen studionäyttämöllä alkoi myös näkyä, tai paremminkin kuulua, äänisuunnittelijoiden mukanaolo. Vaikka helmikuun puolessavälissä tuntui siltä, että teokset itsessään sisälsivät jo tarpeeksi soivaa ääntä, onnistuivat äänisuunnittelijat tuomaan jokaiseen fragmenttiin jotain tarpeellista lisää. Jälkeenpäin ajateltaessa olisi sävellyksiin ja varsinkin orkestraatioon voinut jättää vieläkin enemmän tilaa äänisuunnittelulle, varsinkin, kun äänisuunnittelijoiden ei tarvinnut huolehtia esityksen miksaamisesta. Tämä ajatus on varmasti hyödyksi jatkossa sellaisissa produksioissa, joissa sävellystyö tehdään itsenäisesti ja äänisuunnittelija tulee mukaan vasta harjoitusvaiheessa.

Vapautuspassion etuna oli kuitenkin se, että äänisuunnittelijat olivat mukana alusta alkaen ja kuuluivat musiikkia jo hyvin varhaisessa vaiheessa. Näin he pystyivät miettimään omaa rooliaan jo esityksen kirjoitusvaiheessa ja antamaan vinkkejä säveltäjille siitä, mitä asioita he pystyisivät toteuttamaan. He olivat siis harjoitusvaiheessa jo hyvin perillä siitä, millaista musiikkia oli odotettavissa ja mitä äänisuunnittelu voisi tuoda esitykseen lisää. Kiinteä yhteistyö säveltäjien kanssa olikin tärkeässä asemassa koko esityksen äänimaailman kannalta.

Orkesteri tuli mukaan harjoituksiin kaksi viikkoa ennen ensi-iltaa, perinteisen käytännön mukaan. Se oli koko esityksen ajan lavalla, mikä loi näyttelijöille turvaa näyttämöllä oloon, koska kontakti kapellimestariin ja orkesteriin oli koko ajan olemassa. Tällöin oli varaa siihen, että esityksen sisällä oli elämää ja kaikki asiat eivät tapahtuneet samalla tavalla illasta toiseen. Jos lavalla sattui jotain, oli orkesterin helppo reagoida siihen.

Haastattelussa näyttelijät (2011) vertasivat bändin sijoittelua isoihin, perinteisiin musiikaaleihin, joissa bändi on orkesterimontussa ja ainoastaan kapellimestarilla on yhteys lavalle, joskus vain tv-monitorin kautta. Tällöin kappaleet menevät aina tietyllä tavalla, eikä niissä juurikaan ole mahdollisuutta variaatioihin. Näyttelijälle tämä saattaa aiheuttaa pelottavan ja yksinäisen tunteen, koska mitään poikkeavaa ei voi tapahtua. Kun bändi on mukana lavalla, on se myös enemmän osa esitystä, osa kokonaisuutta. Silloin on mahdollista rikkoa enemmän bändin ja näyttelijöiden välistä suhdetta. *Vapautuspassiossa* tämän ajatuksen kanssa ei vielä kovin pitkälle päästy, vaikka esimerkiksi II fragmentissa otettiin muutama askel tätä ajatusta kohti pukemalla bändi samaan tyyliin kuin näyttelijät ja antamalla näyttelijöille lyömäsoittimet.

8.1.2 Luottamus koreografiassa ja ohjauksessa

Vapautuspassion ohjaus ja koreografia perustuivat osaltaan improvisaatioon ja iloisen mokaamisen periaatteelle. Asioita maltettiin varsinkin III fragmentin osalta kokeilla ja miettiä, mitkä ratkaisut ovat kaikkein toimivimpia. Esimerkiksi Karttunen (2011) toimii nykytanssin kentällä ja hänen näkemyksensä *Vapautuspassion* koreografiasta oli enemmänkin käyttäytymisstrategia, joka on kaiken toiminnan pohjalla. Se on ajattelu-

tapa suhteessa senhetkiseen rooliin ja tehtävään. Tämän ajatuksen avulla koreografiassa on mahdollisuus käyttää improvisaatiota, jossa on kuitenkin määritelty tietyt rajat.

Vaikka suurin osa näyttelijöistä ei täyttänyt ammattitanssijan kriteereitä termin perinteisessä mielessä, niin *Vapautuspassion* työtapa ja koreografia mahdollistivat "hyvän" tanssimisen ilman tarkkaan harjoiteltuja ja suoritettuja liikesarjoja. Näyttelijät ovat ammattimaisia olemaan läsnä, olemaan juuri oma itsensä ja käyttämään kehoaan sen mukaan. Tanssin viehätys *Vapautuspassiossa* oli Karttusen mukaan osittain väärin tanssimisessa, keskeneräisyydessä, siinä, että kehon voi antaa olla juuri niin kuin se siinä hetkessä on. Tosin joissain kohdin, esimerkiksi IV fragmentissa, käytettiin perinteistä tanssikoreografiaa, koska se temaattisesti sopi kyseisen kohtauksen esittämiseen, tällaisissa tapauksissa tanssi oli puoli-ironista. Karttusen mukaan nykyään on havaittavissa, että nuoremmilla näyttelijöillä on jo lähtökohtaisesti mielenkiintoa kokonaisvaltaiseen liikeilmaisuun, jossa ei välttämättä opetella tarkkoja tanssiaskeleita. Tämä helpotti tässä prosessissa hänen työtään.

Tämä työtapa myös pelotti Karttusta juuri sen takia, että koreografia ja ohjaus sisälsivät tarkkaan määrittelemätöntä materiaalia, joten lopputuloksesta ei voinut olla varma ennen kuin juuri ennen ensi-iltaa, jos silloinkaan. Työtapa osoittautui kuitenkin suureksi voimavaraksi koko prosessissa ja loi luottamusta näyttelijöiden, ohjaajan ja koreografin välille.

Karttunen ja von Bagh (2011) luottivat siihen, että näyttelijöiden improvisoinneista saadaan käyttökelpoista materiaalia III fragmenttiin ja antoivat näyttelijöiden toimintojen ja improvisoinnin vaikuttaa omiin ratkaisuihinsa. Näin johtajat olivat esimerkkeinä siinä, että ryhmän jäseniin voi luottaa. Vastavuoroisesti tämä synnytti näyttelijöissä luottamusta Karttuseen ja von Baghiin ja heidän kykyihinsä ja sitä kautta itse koreografiaan ja ohjaukseen. Lisäksi tällä menetelmällä koko esityksestä tuli yhdessä syntyvä asia ja omaisuus, eikä vain yhden tai kahden ihmisen näkemys aiheesta. Toki tämänkaltainen työtapa piti selittää näyttelijöille, heille piti perustella se ajattelutapa, jolla esimerkiksi koreografiaa tehtiin. Tähän oli varattu kahdeksan tapaamista varsinaisten harjoitusten ulkopuolella. (Karttunen, von Bagh, Näyttelijät 2011.)

8.2 Palaute Vapautuspassiosta

Kaikki haastateltavat olivat yksimielisiä siitä, että *Vapautuspassio* jäi selkeästi positiiviselle puolelle ja lopputulos oli arvokas ja korkeatasoinen. Esitys sai hyvän vastaanoton myös yleisön puolelta, mm. Helsingin sanomissa (Liite 6. HS 22.3.2010) oli positiivinen arvostelu esityksestä. Esityksissä käynyt yleisö piti erilaisista asioista ja esityksen ensemblemäisyyttä korosti palautteen kohdistuminen itse esitykseen, ei niinkään yksittäisiin rooleihin. Ihmiset kertoivat siitä, mikä oli koskettanut heitä. (Näyttelijät 2011.)

Yksi iso asia positiiviseen palautteeseen oli esityksen musiikki, joka oli populääriä sisältäen paljon duuri-molli -tonaliteettia ja modaalisuutta. Se mahdollisti sen, että tekstien teemojen ei tarvinnut olla kaikkein tyypillisimpiä, vaan teemoina esiintyi mm. itsemurha tai Kikka. (Von Bagh 2011.) Toisaalta uuden etsimisen kannalta musiikki ei yltänyt ihan niihin päämääriin, joita oli alkuvaiheessa asetettu tavoitteeksi. Nykymusiikin keinoja joissain määrin kyllä käytettiin kaikissa fragmenteissa, esimerkiksi IV fragmentin kenttämäisissä luupeissa, mutta kovin syväälle tällä alueella *Vapautuspassiossa* ei päästy. Myös lauluäänen käyttö oli hyvin perinteistä ja jätti jatkoa ajatellen kehittämisen varaa. (Tuurna 2011.) Joitakin karaktäärejä oli näyttelijöille annettu, mutta suurimmaksi osaksi ääntä käytettiin perinteisellä tavalla.

Provokatiivinen kurssin nimi Uusi musiikkiteatteri haastoi tekijät ennen kaikkea pyrkimään kohti uutta. Työnimenä ollut Zeitkugel ohjasi prosessia kohti simultaanista ilmaisua ja tämä tuli ilmi myös esityksissä. Aikatasoja ja eri todellisuuksia oli esillä samanaikaisesti ja niiden välillä voitiin liikkua vapaasti. *Vapautuspassiossa* madallettiin laulun, liikkeen ja näyttelemisen raja-aitoja ja kaikki kolme pysyivät korkealaatuisina läpi teoksen. Lisäksi tärkeä elementti oli nykytanssin kokonaisvaltaisen ajattelun yhdistäminen musiikkiteatterimaailmaan. Esityksessä ei juurikaan nähty perinteistä musiikaalitanssia, jossa olisi selvät tanssiaskleet, vaan koreografia oli enemmänkin kaiken pohjalla oleva ajattelutapa. (Karttunen, Tuurna, von Bagh 2011.)

8.2.1 Johtajuus

Johtajien toiminta ja esimerkki *Vapautuspassiossa* kannusti muita työryhmän jäseniä luottamaan sekä prosessiin että toisiin työryhmän jäseniin. Näyttelijöiden ja von Baghin (2011) haastatteluissa tuli ilmi erityisesti Jussi Tuurnan merkitys prosessin kululle. Tällaisen kokeneen ja ammattitaitoisen henkilön luottamus siihen, että näyttelijät selviytyvät materiaalista, koettiin ensiarvoisen tärkeäksi, sillä näyttelijöillä ei tuota luottamusta aina ollut. Lisäksi hänen esimerkkinsä kautta oli mahdollista luottaa sellaisiin ihmisiin, joita ei aiemmin tuntenut.

Tuurnan luottamus ohjaajaan, koreografiin ja kapellimestariin auttoi myös synnyttämään koko työryhmän luottamusta näihin henkilöihin. Toki he myös omalla toiminnallaan osoittivat olevansa luottamuksen arvoisia (Näyttelijät 2011). Kaikilla auktoriteeteilla oli luonnollisesti oma tapansa kommunikoida muiden ihmisten kanssa, mutta jokainen osasi tehdä sen sillä tavalla, että muun työryhmän oli helppo ymmärtää, mistä milloinkin oli kyse.

Vaikka esityksen suunta ei ollut koko ajan tiedossa ja esimerkiksi ohjaaja teki haastateltavien mukaan välillä täysin vääriäkin ratkaisuja, niin luottamus säilyi kuitenkin läpi prosessin. Kaikille oli selvää, että millaisella tyylillä ja millaisella työtavalla esitystä tehdään, joten tällaiset "harharetket" eivät aiheuttaneet luottamuksen menettämistä, vaan ne kuuluivat prosessiin. Uskoisin myös, että neljä selkeää auktoriteettia auttoi asiaa. Jos johonkin johtajaan luottamus rakoili jossain vaiheessa, oli vielä kolme muuta henkilöä, joihin luottamus säilyi.

Vahvasta luottamuksesta johtuen johtajien oli mahdollista antaa ohjeita ja palautetta ilman, että he olisivat kohdanneet suurta vastustusta. Vaikka välillä näyttelijöille ja muusikoille saatettiin antaa tiukkaakin palautetta, niin se hyväksyttiin, sillä kaikille oli selvää, että auktoriteettien motiivit ja tarkoitusperät olivat oikeanlaiset ja tähtäsivät ryhmän kannalta parhaaseen lopputulokseen.

Kaikki johtavassa asemassa olleet henkilöt viettivät aikaa muiden työryhmäläisten kanssa myös harjoitusten ulkopuolella ja koen, että kaikki ystävystyivät ainakin jossain määrin muiden työryhmäläisten kanssa. Tosin esimerkiksi Tuurna ja von Bagh tunsivat

hyvin näyttelijöitä jo ennen prosessia. Tämä ei kuitenkaan haitannut työtilanteita, vaan näyttämöllä roolijako oli hyvin selvä ja auktoriteeteilta myös odotettiin vastuunkantoa ja päätöksiä. Enemmän ystävyyssuhteet toimivat prosessia parantavina elementteinä, ryhmähenkeä nostattavina asioina.

8.2.2 Ensemble

Bawtreen (1990, 66) mukaan ryhmänä tekeminen on uudelle musiikkiteatterille välttämätöntä, ihmisiä ei tule asettaa tärkeysjärjestykseen vaan kaikilla tulisi olla oma samanarvoinen tehtävänsä. *Vapautuspassion* tärkeimpiä voimavaroja olikin ensemblehenki, joka syntyi syksyn aikana ja vain tiivistyi prosessin lähestyessä loppuaan. Prosessin aikana ei esiintynyt tähtikulttia, ketään työryhmän jäsentä ei nostettu muiden yläpuolelle, vaan kaikki olivat tasa-arvoisia. Näyttelijöiden haastattelussa tämä tuli ilmi ehkä tärkeimpänä *Vapautuspassion* tuloksena. Heidän mukaansa olennainen osa uuden sukupolven (musiikki)teatteria on nimenomaan ryhmäajattelu, jossa vastuu jakautuu tasaisesti kaikille työryhmän jäsenille. On tietysti selvää, että Tuurna, von Bagh, Karttunen ja allekirjoittanut saivat ylimääräistä huomiota, mutta tämä johtui meidän rooleistamme prosessissa.

Ryhmähenkeä ei olisi voinut syntyä ilman luottamusta toisiin ryhmän jäseniin. Työryhmäläiset toimivat *Vapautuspassiossa* alusta asti luotettavasti ja vaikka pieniä notkahduksia tässä suhteessa tulikin, nämä eivät vaikuttaneet kokonaisuuteen. Koko työryhmältä, ja varsinkin johtavassa asemassa olevilta henkilöiltä vaadittiin luottamusta ja uskoa siihen, että esitys saadaan valmiiksi. Tuurnan (2011) mukaan tämä oli todella oleellinen asia koko prosessin onnistumisen kannalta.



Kuva 6. Loppukiitokset, SVÄ! Kuva: Oskari Sipola

9 POHDINTA

Tämän tutkimuksen kohteina olivat prosessi *Vapautuspassiossa* ja luottamuksen muodostuminen prosessin aikana. Samalla tämä työ toimii prosessikuvauksena. Haastattelut osoittautuivat tärkeiksi tietolähteiksi juuri luottamuksen ja prosessin tutkimisen kannalta. Kuten johdannossa olen maininnut, en ota pohdinnoissani huomioon budjetin asettamia rajoitteita. Voi myös olla niin, että taloudellisista seikoista johtuen *Vapautuspassio*-tyyppinen prosessi ja sitä kautta uuden musiikkiteatterin kehittäminen ei vielä ole mahdollista ammattiteattereissa ainakaan Suomessa, vaan sitä on tutkittava koululaitoksissa ja sellaisissa teatteriryhmissä, jotka eivät tavoittele voittoa. Tähän näkökulmaan ei tässä työssä oteta enempää kantaa.

9.1 Prosessi Vapautuspassiossa

Syksyn workshopit, näyttelijöiden kutsumat ”taidehiippailusessiot”, olivat perusideoiltaan toimivia. Jokainen sai paljon kokemusta ja oppia tällaisesta työtavasta ja seuraavalla kerralla asiat sujuisivat jouhevammin. Idea laboratoriovaiheesta on hyvä ja toimiva. Teoksen kannalta on edullista, että asioita voidaan kokeilla rauhassa luotavaisessa ympäristössä ja tätä kautta saadaan teoksesta nimenomaan ryhmän tuottama esitys, yhteinen omaisuus.

Lisäksi prosessin pituus, joka *Vapautuspassion* tapauksessa oli reilu vuosi, oli etu. Näyttelijät ja koko työryhmä saivat käsityksen säveltäjien ja kirjailijoiden kielestä ja oppivat osia lopullisesta musiikista ennen varsinaista harjoituskautta. Ihmisillä oli aikaa tutustua toisiinsa ja näin myös luottamus sai enemmän aikaa syntyäkseen. Luottamuksellisen ilmapiirin avulla talven varsinaisesta harjoituskaudesta selvittiin kunnialla, vaikka välillä olikin epävarmuutta siitä, saadaanko esitys valmiiksi. Asiat saivat ”hautua” pitemmän aikaa, mikä tämänkaltaisessa uuden etsimisen prosessissa on todella tärkeää.

Työskentelytavan puolesta kertoo myös se, että esimerkiksi Broadwaylla tämänkaltaisen työtapa on käytössä. Esimerkiksi *Next To Normal* -musikaalia (libretto: Brian Yorkey, musiikki: Tom Kitt) oli ensimmäisessä vaiheessa valmiina vain 10 minuuttia, jonka pohjalta koko musikaalia lähdettiin rakentamaan työryhmän kesken (Getlin

2010). Musikaalit usein myös kiertävät New Yorkin ulkopuolella ennen varsinaista ensi-iltaa Broadwaylla, jolloin niihin saattaa vielä tulla isoja muutoksia.

Vapautuspassion prosessin toteutustapa jätti kuitenkin paljon kehitettävää. Isoin asia liittyi näyttelijöiden turhautumiseen ja ahdistumiseen. Aamupäivien aikana oli otettava vaativia kappaleita haltuun todella nopeasti, jotta niitä voitiin iltapäivällä kokeilla näyttämöllä. Vaikka näyttelijät olivat musiikillisesti pitkällä, oli aika liian lyhyt käsittelyn alla olleen materiaalin sisäistämiseen.

Iltapäivällä oli siis harvoin musiikillista asiaa täysin valmiina. Ja vaikka tarkoitus oli aina iltapäivällä päästä lavalle kokeilemaan asioita, usein osa tästä ajasta käytettiin musiikin harjoitteluun, koska hankalat laulustemat vaativat lisäharjoitusta. Kun näyttelijät sitten joutuivat viimein lavalle puolivalmiin musiikin kanssa, aiheutti tämä turhautumista ja ahdistumista. Musiikki itsessään aiheutti haastetta, nuotteja piti pitää kädessä lavalla ja tämä kaikki vaikeutti myös näyttelijäntyötä.

Ei siis ole ihme, että näyttelijöille tuli iltapäivien aikana osaamattomuuden tunne. Ohjaajakaan ei kokenut tätä työtapaa kovin hedelmällisenä, vaan enemmänkin ahdistavana, vaikka prosessin aikana pääsikin kokeilemaan eri vaihtoehtoja. Myöskään ihmisten aktiivisuus ei ollut parasta luokkaa, harvoin oli sellainen tilanne, että paikalla olisivat olleet kaikki työryhmän jäsenet. Syitä tähän en ole tarkemmin selvittänyt, osaksi asiaan vaikuttivat muut koulutyöt ja -kurssit, osaksi sairastumiset.

Näyttelijöille ylimääräistä hankaluutta aiheutti varsinkin tämänkaltaisessa prosessissa se, että kokonaisuutta on hyvin hankala hahmottaa lavalta käsin. *Vapautuspassiossa* aina johtajatkaan eivät tieneet, mikä tulee olemaan prosessin lopputulos ja miltä kokonaisuus tulee näyttämään. Koko työryhmältä vaadittiinkin luottamusta ja uskoa prosessiin, sillä ne olivat ainoat keinot selvittää näistä tilanteista.

Haastatteluissa yksi selkeä parannusehdotus työtapaan oli improvisaation käyttö ja olen myös itse vahvasti sen kannalla. *Vapautuspassion* koreografian rakentamisessa improvisaatio oli yksi tärkeä väline ja sitä käytettiin myös muualla prosessissa, mutta vähissä määrin. Siitä on kuitenkin monia etuja.

Improvisoidessa näyttelijöiden ei tarvitsisi opetella nuotteja eikä pitää niitä lavalla mukana. Aikaa ei menisi laulustemmojen opetteluun, vaan voitaisiin keskittyä enemmän jonkin asian tutkimiseen. Suurin osa näyttelijöistä on vieläpä loistavia improvisoijia ja se alue on heille tuttua, joten ahdistumista tuskin tapahtuisi siinä määrin, mitä *Vapautuspassiossa* tapahtui. Tämä työtapa vaatisi sitten kirjailijalta ja säveltäjältä tiukkoja raameja, jotta päästäisiin aina asian ytimeen, tutkimaan juuri sitä asiaa, mitä on tarkoitus tutkia. Lisäksi se vaatisi myös muusikon tai muusikoita, joilla on kokemusta tai kiinnostusta teatteri-improvisaatioon.

Jos esimerkiksi haluttaisiin tutkia, miten teksti reagoi erilaisiin musiikillisiin värityksiin, voisi kirjailija tuoda jonkin lyhyen tekstin, jolle säveltäjä antaisi erilaisia esitysohjeita. Hän voisi esimerkiksi määrittää, käytetäänkö duuri- tai mollitonaliiteettia tai esimerkiksi 12-säveljärjestelmää, unohdetaanko melodia ja keskitytään pelkästään rytmiin ja dynamiikkaan, pitäydytäänkö vain joissain tietyissä sävelissä jne. Tai jos halutaan tutkia, miten lauluääntä on mahdollisuus käyttää, voisi säveltäjä määrittää eri esitystapoja, kuten määrätä puheen muuttumaan lauluksi tietyn ajan kuluessa, rikkoa sanoja tavuiksi, joita toistetaan jne. Mahdollisuuksia on paljon, mutta tärkeää olisi se, että rajaus olisi aina selkeä ja tarpeeksi yksinkertainen, jotta kaikki tietävät, mitä ollaan tekemässä. Ja vaikka aina ei syntyisi juuri sille teokselle arvokasta materiaalia, voisi olla, että esimerkiksi joku toinen kirjailija tai säveltäjä saisi näistä kokeiluista materiaalia, jota voisi liittää omaan työhönsä.

Työtapa vaatii rohkeutta luottaa ja uskoa siihen, että esityksestä saadaan valmis. Mitä pitempään harjoituksia tehdään kokeilujen ja improvisaation varassa ilman, että saadaan mitään valmista aikaan, sitä enemmän vaaditaan koko työryhmältä uskoa ja luottamusta esityksen valmistumiseen. Jos ensi-ilta on jo tiedossa, on se selkeä päämäärä mitä kohti ollaan menossa ja mitä lähemmäs päivämäärä tulee, sitä enemmän se aiheuttaa myös paineita siihen suuntaan, että jotain valmista pitäisi olla.

Uskoisin, että tällaisessa improvisaatioon perustuvassa työtavassa olisikin hyvä tuoda jossain vaiheessa jotain tarkemmin sävellettyä ja kirjoitettua materiaalia harjoituksiin, jotta vältyttäisiin turhautumisilta. Pitkään jatkuvat kokeilut voivat aiheuttaa tunteen "taidehiippailusta", jolla ei ole selkeää päämäärää. Jos harjoituksiin välillä tuotaisiin jotain valmista materiaalia, osoittaisi se työryhmälle myös sen, että improvisaatiosta to-

della on hyötyä ja tätä kautta luotaisiin luottamusta prosessin ohjaajiin ja kirjailijoihin ja säveltäjiin.

Kappaleiden tulisi olla tässä vaiheessa kuitenkin tarpeeksi yksinkertaisia, laulustemmoja ei tulisi olla montaa tai sitten niiden tulisi olla todella loogisia ja helposti omaksuttavia. Näin tutkimuksen kohteena olevaa asiaa päästäisiin tutkimaan, eikä aikaa menisi laulustemmojen harjoitteluun, vaan ne olisi helppo omaksua lyhyessä ajassa. Lisäksi koko työryhmälle olisi korostetusti tehtävä selväksi, että tarkoitus ei ole tehdä valmista esitystä tai edes valmista kappaletta, vaan tarkoitus on tutkia eri asioita ja saada kokemuksia niistä ja niiden käytöstä. Tästä on prosessin aikana jatkuvasti muistutettava, jotta harjoitusten luonne ei pääsisi unohtumaan. Muutoin työryhmän sisällä voisi esiintyä turhautumista keskeneräisistä töistä johtuen. Tosin välillä olisi hyvä tehdä myös sellaisia kappaleita, jotka tehtäisiin ainakin jossain määrin valmiiksi, jotta saataisiin pidettyä näyttelijöiden itsetuntoa yllä ja prosessia liikkumassa eteenpäin. Myös jatkuva positiivinen palaute on ensiarvoisen tärkeää.

Valmiiden kappaleiden harjoitteluun olisi syytä varata enemmän aikaa. *Vapautuspassiossa* laulustemmoja harjoiteltiin vain aamupäivän ajan, joka osoittautui liian lyhyeksi ajaksi. Näyttelijöille olisi pitänyt järjestää erillistä aikaa stemmojen harjoitteluun. Lisäksi haastatteluissa tuli ilmi taustanauhujen merkitys, sillä useimmiten tilanne on se, että näyttelijät tarvitsevat ulkopuolista apua omien osuuksiensa harjoitteluun, jolloin taustanauha on oleellinen asia. Toinen asia laulun kehittämiseen tuli ilmi Tuurnan (2011) haastattelussa, jossa hän pohti lauluopettajien osallistumista prosessiin. Olisikin hedelmällistä, jos mukana olisi alusta asti yksi laulupedagogi, joka voisi ohjeistaa nimenomaan lauluun liittyvissä seikoissa jo prosessin aikana.

Osa säveltäjistä teki joululomalle taustanauhat omista sävellyksistään, joiden avulla näyttelijöillä oli mahdollisuus harjoitella omia osuuksiaan. Koko prosessin kannalta olisi ollut edullista, jos nauhoja olisi ollut mahdollisuus tehdä jo syksyn aikana ja antaa nauhat etukäteen näyttelijöille, jolloin he olisivat voineet opetella omia osuuksiaan näiltä nauhoilta. Suurin ongelma tässä ajatuksessa on aika. Nauhojen tekemiseen menee sellaista aikaa, jota säveltäjillä ei välttämättä ole. Lisäksi tämä kuormittaisi myös näyttelijöitä, koska heidän pitäisi opetella osuutensa etukäteen. Haastatteluissa kyllä tuli ilmi, että vaikka näyttelijät olisivat kiireisiä ja heillä ei olisi ylimääräistä aikaa, niin

jos jotain pitää olla harjoiteltuna tiettyyn päivämäärään mennessä, niin se harjoitellaan. Tämä kertoo todella korkeasta työmoraalista.

Kuitenkin omiin kokemuksiini perustuen, näyttelijät tulevat harjoituksiin eri valmiustasoilla. Jotkut ovat opetelleet omat osuutensa hyvinkin tarkkaan ja jotkut opettelevat osuutensa vasta harjoituksissa, useimmiten tämä liittyy jokaisen henkilökohtaiseen työtapaan eikä laiskuuteen. Vaatisi kaikilta tiukkaa sitoutumista ryhmään ja koko prosessiin, jotta saavutettaisiin tilanne, jossa kaikki harjoittelevat osuutensa etukäteen. Näyttelijöille voisi järjestää myös erillisiä lauluharjoituksia, joissa ei muuta työryhmää olisi. Näin stemmoja voitaisiin harjoitella rauhassa ilman ulkopuolisia, eivätkä muut työryhmän jäsenet turhautuisi odottaessaan laulujen valmistumista.

Toisaalta kuten Karttunen (2011) haastattelussaan sanoo, yksi tämänkaltaisten prosessien suurimpia etuja on se, että esitys voi mennä todella pieleen, mutta prosessi voi silti olla onnistunut ja jokainen on silti voinut saada oppia siitä. Ammattikentällä tällaista pieleen menemisen mahdollisuutta ei yleensä ole ainakaan suurissa määrin taloudellisten seikkojen vuoksi. Karttunen (2011) kuitenkin edelleen mainitsee, että sellaisissa produktioissa, joita hän on ollut tekemässä ja jotka ovat menneet hyvin, on yleensä ollut sellainen ajatus, että prosessin lopputuloksella ei ole niin väliä, olennaista on *prosessi*. Tätä ajatusta tukee myös Routarinteen (2005, 63) kirjoitus onnistumisesta; kun keskitytään itse prosessiin, niin onnistuminen tulee sivutuotteena.

Keskittyminen itse prosessiin vaikuttaa siis positiivisesti koko esityksen onnistumiseen, mutta jos harjoitteluvaiheessa unohdetaan itse esitys kokonaan, on suurempi vaara, että työryhmälle jää huono kuva koko prosessista. Suuri merkitys on tavoitteiden asetelulla ja sillä, että ne heti alkuvaiheessa tehdään selviksi kaikille työryhmän jäsenille. Jos alusta asti on kaikille selvää, että prosessi saa suuren painoarvon, suhtautuminen työtapaan on heti selvä.

Teatterikontekstissa ja esittävässä taiteessa ylipäätään on oman näkemykseni mukaan otettava huomioon myös se, mitä tapahtuu prosessin jälkeen ja minkälainen tunne ja olo koko prosessista jää. On sanomattakin selvää, että onnistuneen esityksen jälkeen koko työryhmällä on paljon mukavampi ja vapautuneempi olo kuin epäonnistuneen esityksen jälkeen ja tällaisen kokemuksen pohjalta on helpompaa ryhtyä suunnittele-

maan seuraavia produktioita. Lisäksi onnistuminen antaa itsevarmuutta omaan tekemiseen ja on aina meriitti, jolla on arvoa uran jatkumista ajateltaessa. Epäonnistuminen *Vapautuspassiossa* olisi voinut tarkoittaa toisenlaista suhtautumista musiikkiteatteriin ylipäättäen.

Omiin tuntemuksiin perustuen olen sitä mieltä, että ainakin alkuvaiheessa omaa ammatillista musiikkiteatteriuraa olisi syytä saada onnistumisia juuri tässä tyylilajissa. Siten syntyy innostus ja motivaatio jatkaa musiikkiteatterin parissa. Mahdollisia epäonnistumisia on tulevaisuudessa helpompi kestää, jos pohjalla on muutama esitystä myöten onnistunut prosessi.

Vapautuspassio tuotti oman näkemykseni mukaan ainakin jossain määrin sekä onnistuneen prosessin että onnistuneen esityksen. Syksyllä kokeiltiin asioita ilman paineita esityksestä, vaihtoehtoja pidettiin avoimena. Vuoden lähestyessä loppuaan ideat alkoivat selkiytyä ja tiivistyä, joulukuussa oli rakenne koko esitykseen mietittynä, mutta asioita voitiin fragmenttien sisällä muuttaa. Talven varsinaisella harjoituskaudella sitten esitystä ryhdyttiin parsimaan kasaan ja muutoksia esityksen toimivuuden varmistamiseksi tehtiin sitä enemmän, mitä lähemmäs ensi-iltaa tultiin. Jatkossa olisi mielenkiintoista tutkia, kuinka paljon enemmän painoarvoa prosessi voisi vielä saada sillä edellytyksellä, että lopputuloksena olisi onnistunut esitys. Asioita tulisi voida pitää pitempään auki, nyt esimerkiksi lavastuksella oli I ja III fragmentin järjestys päätetty jo aikaisessa vaiheessa.

9.2 Luottamus Vapautuspassiossa

Luottamus määriteltiin teatterikontekstissa sellaiseksi ilmapiiriksi, jossa on mahdollisuus näyttää itsestään heikompia puolia, tehdä virheitä ja ottaa riskejä luottaen, että ei joudu naurunalaiseksi tai omaa tekemistä ei väheksytä. Sellaisessa ilmapiirissä on aina myös mahdollisuus, että mitään valmista ei synnykään. Tämä ilmapiiri kuitenkin mahdollistaa luovuuden ja sitä kautta uuden etsimisen ja löytämisen. Sitä ei saavuteta automaattisesti, vaan se vaatii ennen kaikkea *rohkeutta* olla huono.

On toki mahdollista tehdä esitys, jonka prosessin aikana luottamuksen ilmapiiri ei synny ja jossa on jopa epäluottamuksen piirteitä, mutta varsinkin tekijöille se on erit-

täin epämiellyttävä kokemus. Tällaisia prosesseja väistämättä lähes jokaisen eteen joskus tulee, mutta itse en ole ainakaan vielä törmännyt sellaiseen musiikki- tai teatterialan ihmiseen, joka haluaisi tehdä töitä epäluottamuksen ilmapiirissä.

Vapautuspassion prosessissa luottamus osoittautui olennaiseksi asiaksi. Ilman sitä olisi hyvin vaikea saavuttaa sellaista tekemisen tasoa ja ryhmähenkeä, mikä koettiin prosessin yhdeksi kulmakiveksi. Ohjaavassa asemassa olleiden henkilöiden toiminta koettiin luottamusta synnyttäväksi ja ylläpitäväksi. Heidän esimerkkiään seuraten myös muun työryhmän oli helppo luottaa toisiinsa ja koko prosessiin. Varsinkin ensemblehenkisissä töissä luottamuksen syntyminen on lähes elinehto, jotta myös lopputulos, näyttämöllä nähtävä esitys, on korkeatasoinen ja sekä tekijöille että yleisölle miellyttävä kokemus.

Vapautuspassiossa oli paljon sellaisia ihmisiä, jotka eivät tunteneet toisiaan entuudestaan ja tutustuivat toisiinsa vasta prosessin kuluessa. Tällaisessa prosessissa oli jonkun ryhmän jäsenen tehtävä ensimmäinen aloite kohti luottamuksen ilmapiiriä ja se vaati paljon rohkeutta. Ryhmän ohjaajien esimerkin merkitys tällaisissa tilanteissa oli suuri ja yleensä heidän tehtäviinsä kuului tuon ensimmäisen aloitteen tekeminen. Heidän oli omalla toiminnallaan ja viestinnällään ilmaistava, että kokeileminen ja virheiden tekeminen on sallittua. Sitä kautta myös muut ryhmän jäsenet uskalsivat heittäytyä kokeilemaan itselle uusia asioita. Asiaa auttoi toki myös paljon se, että näyttelijät, Tuurna ja von Bagh tunsivat toisensa entuudestaan, jolloin oli olemassa ydinryhmä, jonka ympärille luottamusta voitiin ryhtyä rakentamaan.

Ohjaus- ja koreografiatyö loi luottamusta osapuolten välille. Osittain improvisaatioon tässä suhteessa perustunut työtapa osoitti ohjaajien puolelta suurta luottamusta näyttelijöihin. Luotettiin siihen, että heidän improvisoinnistaan syntyy sellaista materiaalia, jota on mahdollisuus käyttää itse esityksessä. Oli mahdollisuus kokeilla eri asioita, tehdä virheitä ja katsoa, mitä niistä seuraa. Tämä puolestaan synnytti näyttelijöissä luottamusta ohjaajiin, syntyi positiivinen luottamuksen kehä. Työtapa vaati kaikilta osapuolilta rohkeutta, uskoa ja nimenomaan *luottamusta*, koska etukäteen ei voitu tietää, minkälainen lopputulos saavutetaan.

Vapautuspassiossa luottamus syntyi ja pysyi yllä koko prosessin ajan, vaikka heilahduksia suuntaan tai toiseen saattoi välillä tullakin. Näyttelijöiden ja Tuurnan (2011) haastatteluissa tulikin ilmi, että lähes jokaisessa produktiossa tulee se hetki, jolloin epäilee koko prosessin onnistumista, menettää luottamuksen kaikkeen, mitä on prosessin aikana tehty. Tämä hetki on kuitenkin lyhyt ja koetaan vain työvaiheeksi, johon ei pidä liikaa kiinnittää huomiota. Prosessia ohjaavien on vain osattava peittää tällaiset tuntemukset ja luotettava hyvään lopputulokseen.

Prosessin johtajilta vaadittiin alkuvaiheessa uskoa ryhmään ja sen jäseniin. Tällainen välitön luottamus muistuttaa yleisen luottamuksen käsitettä (ks. s. 8). Luottamus vaatii kuitenkin syntyäkseen aikaa, joten tässä vaiheessa prosessia ei oikeastaan voida puhua luottamuksen käsitteestä, vaan enemmänkin *uskosta*. Johtajien oli siis uskottava siihen, että työryhmän jäsenet osoittautuvat luottamuksen arvoisiksi. Heidän oli toimitettava esimerkkinä ja käyttäytyttävä luotettavasti, jotta luottamusta saataisiin synnytettyä ryhmän sisällä.

Koko prosessin aikana työryhmän jäsenet käyttäytyivät oman kokemukseni mukaan luotettavasti, eikä isoja heittoja tämän suhteen ollut. Luotettava käyttäytyminen osaltaan synnytti ja vahvisti luottamusta ja helpotti prosessin kulkua, koska ei tarvinnut erikseen miettiä, voidaanko johonkin ihmiseen luottaa. Omassa kapellimestarin roolissani opin myös säätelämään luottamustani eri ihmisiin. Joissain asioissa oli mahdollista luottaa toisiin ihmisiin enemmän kuin toisiin. Esimerkiksi ihmisten saapuminen harjoituksiin tapahtui yleensä niin, että tietyt henkilöt saapuivat hyvissä ajoin, toiset hieman myöhemmin ja jotkut juuri ennen harjoitusten alkua.

Keväällä, kun prosessi käynnistyi, ihmiset tapasivat toisiaan ensimmäistä kertaa. Tällöin oli etu, että musiikkiteatterin perinteisiä konventioita käytiin läpi improvisoinnin avulla, joka on näyttelijöille tuttua toimintaa ja jota tehdessä he eivät ahdistuneet. Myöskään tässä vaiheessa ei oletettu kenenkään muiden kuin näyttelijöiden menevän näyttämölle improvisoimaan, vaan muut saivat vain katsoa. Vaikka näitä workshoppeja järjestettiin vain muutama ja kaikki eivät niihin osallistuneet, oli kuitenkin tärkeää, että ihmiset näkivät toisensa ja alkoivat tutustua toisiinsa turvallisessa ympäristössä, jossa ei tarvinnut laittaa itseään alttiiksi, jos ei sitä halunnut. Näin luotiin pohjaa luottamuksen synnylle.

Luottamuksen yksi peruspilareita on *kompetenssi*, osaaminen omalla vastualueella. Jos heti prosessin alussa olisi ryhdytty etsimään uutta ja pakotettu jokainen pois omalta mukavuusalueeltaan, olisi voinut käydä niin, että luottamusta ei olisi syntynyt siinä määrin kuin sitä nyt syntyi. Näyttelijät pääsivät kevään aikana näyttämään omaa osaamistaan, joka loi pohjaa koko teokselle. Itse sain näkemieni esimerkkien kautta sen käsityksen, että voin säveltää haastavaakin materiaalia, oli mahdollisuus luottaa siihen, että näyttelijät suoriutuvat vaikeistakin musiikillisista jaksoista.

Kevään aikana säveltäjät eivät tuoneet omaa osaamistaan esille, joten tässä suhteessa muun työryhmän piti vain uskoa ja luottaa siihen, että laadukasta materiaalia olisi syksyllä tulossa. Muutama seikka kuitenkin helpotti luottamuksen syntyä. Olavi Uusivirta oli Teatterikorkeakoulun opiskelija ja säveltänyt musiikkia aikaisempiin produktioihin, joten luottamus hänen sävellystaitoihinsa oli luotu jo ennen *Vapautuspassiota*. Metropolista tulleet säveltäjät oli karsittu hakijajoukosta ja he olivat Metropoliasa osoittaneet osaamistaan. Tässä tapauksessa luottamus säveltäjiin syntyi heidät valinneen Metropolian Pop/jazzmusiikin koulutuspäällikön, Jere Laukkasen, kautta.

9.3 Vapautuspassion musiikki

Vapautuspassion musiikki oli pääpiirteiltään populääriä käyttäen pääasiassa duuri-mollitonalityyttä ja modaalisuutta. Vaikutteita nykymusiikista ei ollut siinä määrin, kuin tavoitteita asetettaessa oli toivottu (Tuurna 2011). Säveltäjät eivät siis uskaltaneet kovinkaan paljon ulos omalta mukavuusalueeltaan.

Oman näkemykseni mukaan kauimmaksi tästä mukavuusalueesta pääsi II fragmentin säveltäjä Olavi Uusivirta, joka oli Teatterikorkeakoulun opiskelija. Hänen säveltämässään kappaleissa oli käytetty mm. 12-säveljärjestelmää ja modaalista jazzia, jotka eivät sinänsä ole uusia ilmiöitä, mutta joiden säveltämisestä nimenomaan hänellä ei ollut aikaisempaa kokemusta. Esimerkiksi modaalisen jazzin säveltämiseen hän sai viiden minuutin ”oppitunnin” tuntemaltaan pianistilta, jonka sattui näkemään koulun käytävillä.

Omalta kohdaltani koen tämän mukavuusalueella liikkumisen johtuvan suureksi osaksi siitä, että tulin Teatterikorkeakoulun ulkopuolelta mukaan prosessiin, vieläpä vähäisellä kokemuksella teatterimusiikista. Itselläni oli sellainen käsitys, että produktiolle oli asetettu isot tavoitteet, joka asetti jonkinlaisia paineita sävellyksien suhteen. Niinpä ensimmäiset sävellykseni olivat sellaista musiikkia, mitä olin säveltänyt aikaisemmin. En halunnut antaa itsestäni huonoa kuvaa sillä, että olisin heti alkuun tuonut avantgardistisen sävellyksen, jossa soitetaan ja lauletaan värejä. Luottamuksen synnyn kannalta tämä oli hyvä asia, koska tämän ensimmäisen sävellykseni kautta osoitin kykeneväni säveltämään laadukasta musiikkia ja muiden työryhmän jäsenten oli helpompi luottaa sävellystyöhöni (Von Bagh 2011).

Kun luottamus oli tätä kautta luotu, olisi uuden etsimisen valossa voinut rohkeammin kokeilla erilaisia asioita. Syksyn aamupäivän workshoppeista joitakin vaikutteita sainkin, mm. live-luuppaukseen (ks. kuvio 5) käyttämäni kentät, mutta olisin toivonut itseltäni näin jälkikäteen ajateltuna rohkeampaa otetta. Siihen olisivat voineet auttaa selkeät tehtävänannot uuden musiikin säveltämisestä. Vaikka Tuurna (2011) onkin osaltaan oikeassa siinä, että kenenkään säveltäjän senhetkiseen tyyliin ei ole mielekäästä puuttua, niin varsinkin kouluprojektissa, jotka ovat ennenkaikkea pedagogisia prosesseja, tuohon kommentointiin olisi mielestäni oltava mahdollisuus ainakin jossain määrin. Pitäisi vain tehdä heti alkuun selväksi, mitä tässä prosessissa tutkitaan ja mitkä ovat selkeät tavoitteet milläkin osa-alueella.

Aamupäivisin oli hyviä esimerkkejä nykymusiikin keinoista käsitellä tekstiä ja niitä esiteltiinkin sillä ajatuksella, että säveltäjät voivat halutessaan käyttää näitä keinoja. Selkeät sävellystehtävät, vaikkakin vain hyvin lyhyet, juuri käsitellyllä tyylillä olisivat voineet avata enemmän uuden musiikin kenttää säveltäjille. Vaikka tehtäviä ei olisi lopulta sellaisinaan käytettykään, niin olisivat ne voineet tuoda lisää uuden musiikin näkökulmaa koko esitykseen.

Tietysti syksyllä oltiin jo aika pitkällä prosessia, jos sitä mietitään sävellyksen näkökulmasta. Fragmenttien musiikkien piti olla valmiina marraskuun viimeinen päivä ja workshopit alkoivat elokuun lopussa. Aikaa säveltämiseen oli siis käytännössä vain kolme kuukautta. Esimerkiksi säveltämäni IV fragmentin pituus on noin 23 minuuttia ja se, kuten kaikki muutkin fragmentit, on läpikäsitelty. Kun otetaan huomioon, että kukaan

säveltäjistä ei tehnyt *Vapautuspassiota* päätyökseen, vaan kaikki opiskelivat ja tekivät töitä samaan aikaan, oli tuo todella tiukka aikataulu. Tämän valossa Tuurna (2011) osuu oikeaan sanoessaan, että kenenkään säveltäjän senhetkistä tyyliä ei olisi voinut kommentoida.

Tarvittaisiin siis lisää aikaa, jotta sävellystyöhön voisi enemmän kiinnittää huomiota nykymusiikin näkökulmasta tai sitten säveltäjien pitäisi omata jo jonkinlaista kokemusta teatterimusiikin säveltämisestä, jotta sen opettelemiseen ja oman osaamisen todistamiseen ei tarvitsisi käyttää aikaa. Itse ainakin uskoisin nykyisessä tilanteessani osaavani ja ennen kaikkea uskaltavani heittäytyä enemmän itselle uuden ja tuntemattoman tutkimiseen. Olen siis kehittänyt omaa kompetenssiani, jonka ansiosta uskallan ottaa isompia riskejä. Luottamus itseeni teatterimusiikin säveltäjänä ja kapellimestarina on kasvanut *Vapautuspassion* myötä.

Musiikki eli kaikkien fragmenttien osalta koko prosessin ajan. Muutoksia tehtiin niin orkestraatioihin, laulustemmoihin kuin muotoseikkoihinkin. Säveltäjiltä tämä vaati joustavuutta omien sävellysten suhteen, sillä välillä jouduttiin karsimaan sellaisia musiikillisiä kohtia, jotka toimisivat konsertissa, mutta eivät teatterilavalle vietyinä. Asioita tiivistettiin, esitystä jarruttavia "kuoppia" leikattiin pois. Esimerkiksi IV fragmentista leikattiin paljonkin tahteja pois juuri tämän vuoksi. "Kuoleman huulet" -tanssi lyheni puolella minuutilla, koska se ei näyttämöllä liikkunut tarpeeksi eteenpäin.

Suurimmat muutokset tehtiin III fragmenttiin, kun alkoi käydä selväksi se, että tarpeeksi isoa lauluyhtyettä ei tulla esityksiin saamaan. Säestys toteutettiin laadukkaasti taustanauhan avulla, jonka äänisuunnittelijat tekivät yhdessä säveltäjän kanssa. Olisi kuitenkin ollut mielenkiintoista kuulla, miltä a cappella -esitys olisi kuulostanut näyttämöllä, varsinkin kun tausta-ajatuksena koko prosessilla oli uusi musiikkiteatteri. Sen toteuttaminen olisi vaatinut keskustelua jo hyvin varhaisessa vaiheessa, sillä kahdeksan laulajan kiinnittäminen prosessin ajaksi ei olisi ollut mikään yksinkertainen tehtävä. Luulen, että tämän asian vakavuutta ei ymmärretty ajatella riittävän ajoissa, kun syksyn workshopit ja niiden asettamat haasteet veivät huomion. Jatkossa orkesterin rekrytoiminen olisi hoidettava siis kaikilta osin aikaisemmassa vaiheessa.

Kuten on jo todettu, musiikki oli kaikissa fragmenteissa haastavaa eikä päästänyt näyttelijöitä helpolla. *Vapautuspassio* vaati lähtökohtaisesti heiltä sellaista musiikillista osaamista, minkä harjoitteluun ei prosessin aikana olisi ollut aikaa. Vaikka stemmat olivat sekä melodisesti, rytmisesti että harmonisesti haastavia ja niiden harjoitteluun meni paljon aikaa, saatiin lopputuloksesta kuitenkin hyvä ja korkeatasoinen kuuloinen. Säveltäjät olivat luottaneet näyttelijöiden osaamiseen ja se luottamus piti.

Tosin jälkepäin ajateltaessa musiikki oli joissain kohdin haastavaa väärällä tavalla. Musiikilliset ratkaisut näissä kohdin, vaikka ne miten hienoja olivatkin, eivät olleet koko esityksen kannalta oleellisia, vaan aiheuttivat turhaa ahdistusta näyttelijöille. Esimerkiksi IV fragmentissa olin alun perin kirjoittanut erääseen kohtaukseen kuorolle lyhyen kahden tahdin mittaisen Kikka-fraasin, joka varioitui neljän tai kahdeksan tahdin välein vain yhdellä tai kahdella nuotilla (Kuvio 7). Konsertissa tämä olisi perusteltu ratkaisu, sillä silloin yleisö keskittyy vain musiikkiin. Mutta näyttämöllä, missä näyttelijät ovat vieläpä ilman nuotteja, tällaiset todella pienet muutokset eivät ole oleellisia, varsinkaan, kun tarkoitus oli luoda vain musiikillinen tausta Kikka-huutoineen. Lopulta kyseisessä kohtauksessa kuorolla oli yksi melodiafraasi, jota he lauloivat. Pienet muutokset vievät näyttelijöiden energiaa turhaan asiaan ja kohdistavat huomion näyttämöteoksen kannalta epäoleellisiin asioihin.



Kuvio 7. Alkuperäinen Kikka-fraasi.

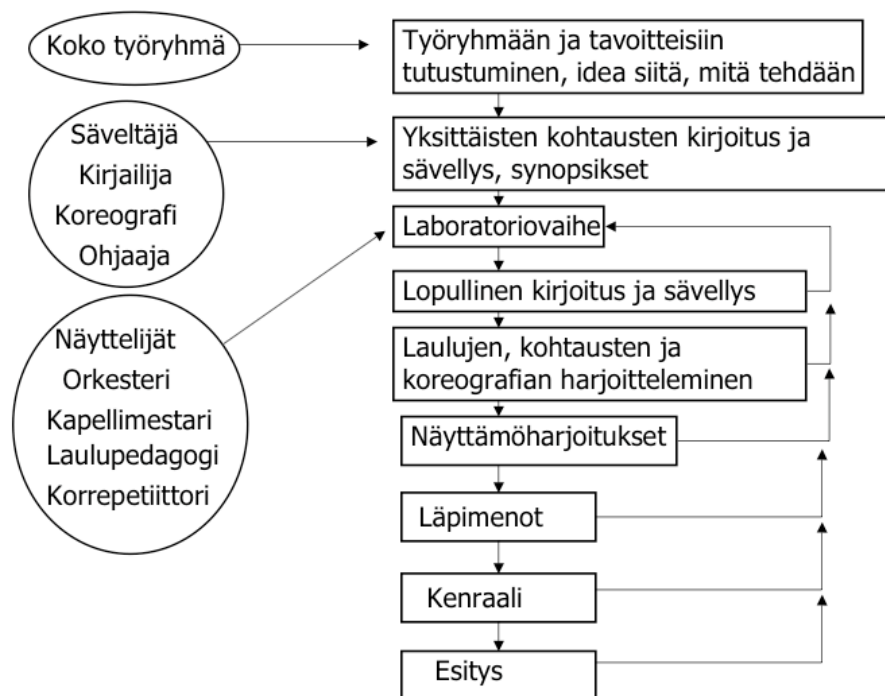
9.4 Uusi musiikkiteatteri

Uusi musiikkiteatteri oli yksi *Vapautuspassion* keskeisimmistä lähtökohdista ja se toimikin tausta-ajatuksena todella hyvin. Tärkeintä oli oman näkemykseni mukaan nimenomaan *pyrkimys* kohti uutta, ei niinkään se, kuinka paljon uutta *Vapautuspassio* musiikkiteatterikentälle toi. Lähestymistapa toi ylimääräistä energiaa ja nosti vaatimustasoa jokaisen kohdalla. Ei haluttu pitäytyä helpoissa ratkaisuissa vaan jokainen pyrki aina kohti parempaa omassa työssään. Kaikki joutuivat ainakin jossain

kohdin itselle vieraalle alueelle ja haastoivat näin itsensä tekemään jotain uutta. Tämä ei olisi ollut mahdollista ilman ryhmän sisällä syntynyttä luottamuksen ilmapiiriä. Oli mahdollisuus kokeilla asioita ilman, että ketään väheksytään.

Määriteltäessä uutta musiikkiteatteria, *Vapautuspassiosta* saatujen kokemusten perusteella olennaista on oman näkemykseni mukaan *uusi* teos, joka tehdään alusta asti työryhmän voimin. Se osa prosessia, jonka aikana esitys luodaan, *Vapautuspassiossa* laboratoriovaiheeksi kutsuttu, on mielestäni vaihe, jossa uuden etsimiselle ja luomiselle on parhaimmat edellytykset. Voisin kuvitella, että uuden musiikkiteatterin keinoja voitaisiin etsiä myös valmiin teoksen harjoitusprosessissa, mutta omasta kokemusmaailmasta ei sellaista esimerkkiä ainakaan vielä löydy.

Kuviossa 8 on esitetty *Vapautuspassion* harjoitusprosessi muutamin muutoksin, jotka oman näkemykseni mukaan voisivat prosessia parempaan suuntaan. Suurin ero verrattuna Konnun esittämään kaavaan (kuvio 2) on se, että *Vapautuspassio* kirjoitettiin alusta asti itse, jolloin laboratoriovaihe sai ison huomion koko prosessista.



Kuvio 8. *Vapautuspassion* muunneltu harjoitusprosessi.

Kuviossa 8 koreografi tulisi mukaan jo teosten kirjoitus- ja sävellysvaiheessa. *Vapautuspassiossa* työjärjestys oli kuitenkin perinteinen. Ensin opeteltiin laulamaan, sitten vietiin kohtausta näyttämölle ja vasta sitten koreografi pääsi tekemään koreografiaa. Tämä on tietysti hyväksi havaittu tapa tehdä töitä ja näin useimmiten tehdään (ks. kuvio 2), mutta uuden musiikkiteatterin puitteissa olisi syytä kyseenalaistaa myös tämä tapa tehdä asioita. Tanssi oli olennainen osa *Vapautuspassiota*, mutta sen työstäminen otettiin mukaan prosessiin toden teolla vasta tammikuun harjoituskaudella. Koreografi kävi syksyn aikana muutamissa workshoppeissa, mutta silloinkin hän antoi vain joitain toimintaohjeita. Koreografia tehtiin siis valmiiseen musiikkiin.

Koko prosessin kannalta olisi ollut mielenkiintoista tutkia asiaa myös siten, että musiikki olisi joissain kohdin tehty koreografiaan ja olisi sitä kautta saatu enemmän vuorovaikutusta näiden kahden alueen välille. Tämä olisi vaatinut tiivistä yhteistyötä kirjailijan, säveltäjän, ohjaajan ja koreografin välillä jo heti alusta alkaen, jotta esitystä olisi voitu suunnitella ja kompromisseista sopia yhdessä. Sillä ainakin *Vapautuspassion* tapauksessa, kun materiaali on haastavaa, oli joistain elementeistä tingittävä, jotta kokonaisuudesta tulisi hyvä. Nyt tanssi oli useimmiten se, mille asetettiin eniten rajoja.

Oman näkemykseni mukaan tinkiminen tanssillisista asioista tapahtui juuri sen takia, että sävellykset olivat valmiita koreografin tullessa harjoituksiin mukaan. Toki pieniä muutoksia tehtiin, mm. IV fragmentissa oleva Kikan soolotanssi oli täysin koreografin idea. Prosessin ja koko produktion kannalta oli onni, että koreografi asennoitui oikealla tavalla tähän työjärjestykseen. Hän hyväksyi asiat sellaisina, kuin ne tulivat vastaan ja näki koreografialle asetetut tiukat rajat enemmän mahdollisuuksina kuin rajoitteina.

Selkeimmin tämä työjärjestys tuli ilmi Karttusen haastattelussa ja hän esittikin mielenkiintoisen ajatuksen siitä, että näitä kaikkia harjoiteltaisiin yhdessä. Ainakaan itselläni ei ole tällaisesta työtavasta kokemuksia, enkä ole sellaiseen omissa töissäni törmännyt, mutta mielestäni se olisi kokeilemisen arvoinen. Harjoitukset tulisi suunnitella todella tarkkaan ja kaikkien pitäisi olla selvillä siitä, mitä ollaan harjoittelemassa. Improvisaatio olisi tällaisessa työskentelytavassa hyödyllinen työväline, toki sen pitäisi olla tarkkaan ohjattua.

Liikkeen ja musiikin yhdistäminen voisi tuottaa arvokkaita tuloksia ja myös nopeuttaa asioiden oppimista, kun tietty liike yhdistyy tiettyyn musiikkiin.¹³ Se ei kuitenkaan tarkoita, että harjoituksissa tehtäisiin koko ajan kaikkia yhdessä, vaan välillä voitaisiin tarkastella jotain tanssiosuutta tai laulustemmaa. En myöskään usko, että perinteisistä pelkästään lauluun tai tanssiin keskittyvistä harjoituksista voitaisiin kokonaan luopua, varsinkin, jos kyseessä olisi vaativaa stemmalaulua, kuten esimerkiksi *Vapautuspassio* oli.

Olisi kuitenkin mielenkiintoista tutkia, voisiko näitä taidemuotoja tuoda vieläkin lähemmäs toisiaan jo harjoitteluvaiheessa. On selvää, että tällainen työtapu vaatisi entistä enemmän luottamusta ryhmän sisällä. Varsinkin, jos kyseessä on kaikille uusi työtapu, on varmaa, että virheitä tulee ja välillä voidaan tehdä isojakin mokia. Jos luottamus ei ole kohdallaan, ei löydy myöskään uskallusta tehdä virheitä. Ja kuten Karttunen (2011) haastattelussaan sanoo, on suostuttava olemaan todella huono, jotta voi olla todella hyvä.

Toinen selkeästi perinteisestä musikaalimaailmasta tullut käytäntö oli muusikoiden osallistuminen produktioon. He tulivat mukaan vasta vajaa kaksi viikkoa ennen ensi-iltaa, joka on yleinen käytäntö ammattikentällä. Siten he eivät juurikaan päässeet vaikuttamaan itse prosessiin vaan tulivat lähinnä toteuttamaan nuoteille kirjoitettua materiaalia. Toki muutoksia tehtiin tuona aikana ja muusikot pääsivät jonkin verran niihin vaikuttamaan, mutta kuten näyttelijöiden haastattelussa tuli ilmi, jäivät muusikot hienman työryhmän ulkopuolelle. Toisaalta muusikot itse kokivat *Vapautuspassion* tärkeäksi ja arvokkaaksi produktioksi, jossa oli hienoa olla mukana. Muutama jopa sanoi tämän olleen hienoin kurssi, mitä koulu on tarjonnut.

Orkesterin ja näyttelijöiden suhdetta ei myöskään onnistuttu kovin paljon rikkomaan, vaikka yritystä siihen suuntaan oli. Jatkossa olisi mielenkiintoista nähdä muusikoiden osallistuvan enemmän näyttämön tapahtumiin ja näyttelijöiden osallistuvan enemmän musiikin tuottamiseen. Myös tämän raja-aidan rikkominen olisi vaatinut sitä, että muusikot olisivat aikaisemmin tulleet mukaan prosessiin. Nyt aika käytettiin esityksen harjoitteluun, eikä tuon näyttelijät-orkesteri -suhteen tutkimiselle jäänyt aikaa.

¹³ Liikkeen ja musiikin yhdistämisestä on tehty jo muutamia tutkimuksia (mm. Sammalkorpi, 1998, Juntunen 2004), joten siihen ei tässä työssä oteta enempää kantaa.

Muusikoiden osallistuminen aikaisemmin prosessin kulkuun toisi mielestäni sen mahdollisuuden, että vastuuta voitaisiin jakaa orkesterin jäsenten kesken. Kun bändi oppisi kappaleet ja esityksen kulun aikaisessa vaiheessa, niin asioihin voitaisiin reagoida yhdessä, niin kuin normaalissa bändisoittotilanteessa tehdään, ilman erityistä johtajaa. Vastuu esityksen etenemisestä siirtyisi muusikolta toiselle aina sen mukaan, minkälainen kappale olisi kyseessä. Esimerkiksi vahvaan kitarariffiin perustuva kappale olisi kitaristin vastuulla.

Täten kapellimestaritehtävät jakautuisivat kaikkien orkesterin jäsenten kesken, mikä lisäisi motivaatiota ja pakottaisi ihmiset pysymään tietoisina koko esityksen etenemisestä ja oman roolin suhteesta kokonaisuuteen. Se olisi selvä luottamuksen osoitus muusikkoja kohtaan. Esitys toki tarvitsisi varsinaisen kapellimestarin, joka johtaisi suuremmat numerot ja olisi päävastuussa musiikista, mutta pääasiassa esitys etenisi koko orkesterin voimin, jolloin ensemble-henki korostuisi jälleen. Tämä toimintatapa ei olisi mahdollista kovin suurella orkesterilla ja uskonkin, että *Vapautuspassion* orkesteri, seitsemän henkeä, on aika lähellä maksimikokoa.

Jos musiikki vaatisi isompaa orkestraatiota, yksi tapa toteuttaa prosessi olisi sellainen, että osa orkesteria tulisi mukaan jo alusta asti ja loput vasta harjoitusvaiheessa. Tällöin improvisointi teoksen luomisvaiheessa olisi helpompaa, kun mukana olisi pienempi bändi. Toinen vaihtoehto, joka huomioisi ensemble-hengen paremmin, olisi sellainen, jossa orkesteri olisi jaettu kahteen osaan ja nämä osat vuorottelisivat luomisvaiheen workshoppeissa.

Yksi syy muusikoiden myöhäiselle mukaantulolle *Vapautuspassiossa* oli luonnollisesti se, että bändi oli koottuna vasta tammikuussa, mikä on todella myöhäinen ajankohta. Tällaisessa kouluproduktiossa kysymys on pitkälti kurssien sovittamisesta toisiinsa. Esimerkiksi Metropoliassa, mistä kaikki *Vapautuspassion* muusikot tulivat, kurssit ovat puolivuotisia. Syksyn viikoittaiset workshopit olisi voinut helpostikin omaan lukujärjestykseen mahduttaa, mutta esimerkiksi tammikuusta maaliskuuhun kestävää jaksoa, joka on maanantaista perjantaihin kello 9-17, onkin sitten jo paljon haastavampaa omaan lukujärjestykseen yhdistää. Jokaisen opiskelijan pitää valmistuakseen suorittaa

tiettyjä kursseja ja jos yksi pakollisista kursseista osuisi intensiivisen teatteriproduktion kanssa yhtä aikaa, tarkoittaisi siihen osallistuminen valmistumisen siirtymistä.

Tarvittaisiin siis pitkälle menevää ennakkosuunnittelua ja joustavuutta kaikkien oppilaitosten opettajilta, jotta koulumaailmassa toteutettavat projektit mahdollistaisivat muusikoiden aikaisemman osallistumisen prosessin kulkuun. Tässä kontekstissa on kuitenkin se suuri etu, että taloudellisia seikkoja ei tarvitse miettiä opiskelijoiden osalta. Se mahdollistaakin siltä osin ison työryhmän osallistumisen pitkään prosessiin. Toisaalta muusikoita on hankalampi sitouttaa pitkään prosessiin ilmaiseksi, vaikka siitä opintoviikkoja saisikin. Varsinkin pop/jazz-musiikin puolella opiskelijat tekevät opintojensa aikana opetustöitä ja keikkoja ja aikaa vievät ilmaisproduktiot eivät ole välttämättä kaikilla priorisointilistan kärkipäässä.

Tässä astuukin kuvaan kiinnostus teatteriin, halu tehdä ja toteuttaa juuri sitä taide-
muotoa. Teatterimusikkona oleminen ei tunnu suorittamiselta, vaan sitä tehdään puhtaasti omasta intohimosta. Uskoisin, että tätä kautta on mahdollisuus löytää myös työtehtäviä ammattikentältä opiskelujen päätyttyä. Esimerkiksi itse toimiessani *Vapautuspassion* kapellimestarina käytännössä menetin rahaa, koska en ehtinyt hoitaa kaikkia omia opetustöitäni. Koin kuitenkin, että välimaastoa ei ollut, oli joko osallistuttava täysillä tai sitten ei lainkaan ja mielestäni tein täysin oikean ratkaisun. Kiinnostukseni musiikkiteatteriin ja sen mahdollisuuksien tutkimiseen lisääntyi entisestään ja tulen jatkossa kirjoittamaan entistä enemmän musiikkia näyttämölle.

LÄHTEET

Kirjalliset

Ahonen Jukka 2001. Ammattina rehtori. Hämeenlinna: Karisto Oy.

Aleatoriikka. Sibelius-Akatemia. [Verkkodokumentti]. <http://www2.siba.fi/historia/1900/eksperiment_artikkelit/aleatoriikka_eks.html> (Luettu 20.3.2011).

Bawtree, Michael. 1990. The New Singing Theatre. Worcester: Billing & Sons Ltd.

Bennis, W. & Nanus, B. 1985. Leaders: The Strategies for Taking Charge. New York: Harper & Row.

Dirks, K. & Ferrin, D. 2002. Trust in Leadership: Meta-Analytic Findings and Implications for Research and Practice. Journal of Applied Psychology. Vol. 87, no. 4, ss. 611–628.

Gambetta, D. 1988. Artikkelit Can We Trust Trust? kirjassa Trust. Making and Breaking Cooperative Relations. Gambetta, D. (toim.) New York: Basil Blackwell.

Getlin, Josh. 2010. The Ballad of Kitt & Yorkey. Columbia Magazine, syyskuu 2010, ss. 20-25.

Granovetter, M. 1973. The Strength of Weak Ties. American Journal of Sociology. Vol. 78, ss. 1360–1380.

Hardin, R. 2002. Trust and Trustworthiness. New York: Russel Sage Foundation.

Hirvonen, Petri. 2010. Elämäntyönä musiikkikasvatus. Opinnäytetyö. Helsinki: Metropolia Ammattikorkeakoulu.

Juntunen, Marja-Leena. 2004. Embodiment in Dalcroze Eurythmics. Oulu: Oulun yliopistopaino

Kankainen, Tomi 15.8.2008. Luottamus. Jyväskylän yliopisto. [Verkkodokumentti]. <<http://kans.jyu.fi/sanasto/sanat-kansio/luottamus>> (Luettu 9.2.2011).

Kenrick, John 2008. Musical Theatre: A History. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.

Laine, Nina. 2008. Trust in Superior-Subordinate Relationship. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy - Juvenes Print.

Laine, Nina. 2009. Luottamusopas. Helsinki: Kuntien eläkevakuutus.

- Lewicki, R. & Bunker, B. 1996. Artikkele Developing and Maintaining Trust in Work Relationships. kirjassa Trust in Organizations. Kramer, M. & Tyler, T. (toim.) Thousand Oaks: Sage.
- Kilduff, M. & Tsai, W. 2003. Social Networks and Organizations. London: Sage.
- Kopakkala, Aku 2008 Porukka, jengi, tiimi. Helsinki: Edita Prima Oy.
- Kontu, Eeva. 2009. Musikaalin harjoitusprosessin käytäntö ja haasteet. Opinnäytetyö. Tampere: Pirkanmaan Ammattikorkeakoulu.
- Kramer, R. 1999. Trust and Distrust in Organizations: Emerging Perspectives, Enduring Questions. Annual Review of Psychology. Vol. 50, ss. 569–598.
- MOT Kielitoimiston sanakirja 2.0. 2010. Luottamus. Kotimaisten kielten tutkimuskeskus ja Kielikone Oy [Verkkodokumentti]. <<http://mot.kielikone.fi.ezproxy.metropolia.fi/mot/metropolia/netmot.exe?motportal=80>> (Luettu 9.2.2011).
- Musical Theatre. [Verkkodokumentti]. <http://en.wikipedia.org/wiki/Music_theatre> (Luettu 16.4.2011).
- Otonkoski, Lauri 1991. Klang - uusin musiikki. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Pennington, Donald C. 2005. Pienryhmä sosiaalipsykologia. Helsinki: Tammer-paino.
- Putnam, R. 2000. Bowling Alone. The Collapse and Revival of American Community. New York: Simon & Schuster.
- Reynolds, L. 1997. The Trust Effect. Creating the High Trust, High Performance Organization. London: Nicholas Brealey.
- Routarinne, Simo. 2005. Improvisoi! Helsinki: Tammer-paino Oy.
- Sammalkorpi, Anna. 1998. Kilaudus ja liike: Orff-pedagogiikan sovelluksia Suomessa. Helsinki: Sibelius-Akatemia
- Sergei Diaghilev. [Verkkodokumentti]. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Diaghilev>> (Luettu 18.4.2011).
- Sydänmaalakka, P. 2004. Älykäs johtajuus. Helsinki: Talentum.

Haastattelut

- Karttunen, Jyrki. 24.3.2011. Teatterikorkeakoulu
- Näyttelijät. (Leo Honkonen, Heidi Kirves, Iina Kuustonen) 14.3.2011. Teatterikorkeakoulu.
- Tuurna, Jussi. 3.3.2011. Teatterikorkeakoulu.
- Von Bagh, Juhana. 10.3.2011. Teatterikorkeakoulu.

LIITTEET

LIITE 1 Jussi Tuurnan haastattelu

LIITE 2 Juhana von Baghin haastattelu

LIITE 3 Jyrki Karttusen haastattelu

LIITE 4 Näyttelijöiden haastattelu

LIITE 5: Vapautuspassio DVD

- I fragmentti
- II fragmentti
- III fragmentti
- IV fragmentti

LIITE 6: Helsingin sanomien arvostelu *Vapautuspassiosta* 22.3.2010

Jussi Tuurnan haastattelu

Jussi Tuurna, 45v

Koulutus: Musiikin ylioppilas Sibelius-Akatemiasta

Kokemus: Teatterikorkeakoulun musiikin lehtori, työtehtäviä Helsingin kaupunginteatterissa, Helsinki Dance Companyssa, Kansallisteatterissa, Komteatterissa, Ryhmäteatterissa, Lahden kaupunginteatterissa, Jyväskylän kaupunginteatterissa, Tampereen työväen teatterissa ja Turun kaupunginteatterissa

Mitkä ovat tärkeimmät yleiset asiat, joiden pitää olla kunnossa, jotta prosessista tulee laadukas?

-Riippuu siitä, minkälaista esitystä ollaan tekemässä, työryhmä vaikuttaa kaikkeen, ryhmän tekniset ja henkiset valmiudet. Tärkein on ryhmä, koska siitä kaikki lähtee. Muualla kuin Teatterikorkeakoulussa tehdyissä produktioissa tärkein vaihe on casting, laitosteattereissa näyttelijöiden musiikilliset valmiudet ovat hyvin vaihtelevia.

Kuinka tärkeää on, että näyttelijät osaavat musiikkiteatteriproduktiossa oikeasti laulaa?

-Vaikka näyttelijät eivät olisi musiikillisesti pitkällä, on kuitenkin mahdollista tehdä laadukasta musiikkiteatteria, jos teos ja sen estetiikka sen sallii. Myös hyvä casting vaikuttaa asiaan. Ollaan kuitenkin menossa vahvasti siihen suuntaan, että ainakin omassa äänessä pitäisi pysyä. Paljon on tehty musiikkiteatteria alkeellisin laulullisin valmiuksin ja tekniikka on korvattu hengen palolla ja energialla. Hyvä ensemble ruokkii sitä, että heikommat kehittyvät prosessin aikana. Nykyään pitäisi asettaa vaatimus, että jonkinlaiset perusvalmiudet on laulullisesti olemassa.

Mitä tarkoittaa luottamus musiikkiteatteriproduktiossa, miten se ilmenee?

-Luottamus sama teatterissa, musiikkiteatterissa ja orkesterissa. Jokainen yksilö uskaltaa näyttää itsestään heikompia puolia ja ottaa riskejä ja uskaltaa asettaa itsensä alttiiksi luottaen siihen, että ei joudu naurunalaiseksi tai hänen tekemistään ei väheksytä.

Voidaanko ilman luottamusta tehdä laadukasta musiikkiteatteria?

-En ainakaan haluaisi olla tekemässä sellaista. Ryhmä tärkeämpi kuin huippuyksilö. Kai se on mahdollista, mutta prosessi on tuskallista ja perustuu enemmän pelkoon eikä iloon.

Luottamus vaatii pitkän aikaa syntyäkseen. Miten luodaan luottamuksen ilmapiiri lyhyessä ajassa vai onko se ylipäättään mahdollista?

-Kova vaatimus luottaa kaikkiin heti, jos on tilanne, että ihmiset tulevat eri puolilta eivätkä tunne toisiaan. Unissa oli ydin valmiina, jolla oli hyvä ryhmädynamiikka. Luottamuksen ja kontaktin luomiseen kannattaa käyttää aikaa, mutta sen ei tarvitse olla pois muusta harjoitusajasta. Pitää yrittää laittaa itsensä samalla tavalla likoon, kuin muut, uskaltaa näyttää heikkouden sen sijaan, että näyttelee kovaa ja kaikkietävää.

Yhteiset säännöt lisäävät luottamusta. Koetko tarpeelliseksi, että pelisäännöt sovitaan aina jokaiselle prosessille vai onko se sellaista hiljaista tietoa, josta kaikkien tulisi olla selvillä?

-Koulun puitteissa pelisääntöjä pyritään sopimaan aluksi ja kerrataan välillä, jos ne unohtuvat. Ihmisillä on olemassa käsitys varsinkin ylemmillä vuosikursseilla, että kaikki on omissa käsissä ja että jos puhalletaan yhteen hiileen ja noudatetaan näitä yhteisiä systeemejä, niin päästään parempaan lopputulokseen. Kuitenkin niitä on hyvä välillä teroittaa ei käskyttämällä, vaan vetoamalla ihmisten omaan ymmärrykseen. Työtovereiden kunnioittamiseen ja työn arvostamiseen liittyy yhteisistä pelisäännöistä kiinni pitämistä, esimerkiksi se, että pidetään aikatauluista huolta ja ollaan työtilanteessa keskittyneitä. Keskittyneisyys on suhteellista. Esimerkiksi näyttelijöiden osalta, jotka ovat aika vilkkaita välillä, voi sitten tapahtua asioita, vaikka se on keskittymättömän tuntuista. Vetäjän täytyy tajuta se, kuinka pitkiä pätkiä voidaan tehdä intensiivisesti ja koska pitää laittaa poikki. Ammattiteattereissa pidetään aikatauluista tarkkaa huolta. Myös harjoitusten lopuista pidetään kiinni, ne loppuvat juuri sovittuna aikana, vaikka olisi lause kesken. Sen kuitenkin ymmärtää, sillä on olemassa ohjaajia ja kapellimestareita ja harjoittajia, jotka roikottaisivat ihmisiä kymmenenkin minuuttia pitempään. Työn intensiivisyys, kuinka intensiivisesti

työskennellään, mekaanisella toistolla ei saavuteta mitään. Mielummin tehdään vähemmän sellaista työtä, missä ihmiset ymmärtävät mihin tähdätään ja mikä on kenekin rooli kuin että vain kiltisti suoritetaan. Monta kertaa paljon lyhyempi aika riittää kun ihmiset käsittävät mistä on kysymys.

Miten pyrit pitämään kommunikation muiden työryhmän jäsenten kanssa laadukkaana?

-Tempo on tärkeä. Ei jätetä välejä spekuloinnille. Näyttelijöille pitää teroittaa jatkuvasti sitä, että kun otto loppuu tai pannaan poikki, niin ei jäädä kommentoimaan omaa tekemistään vierustoverille tai esitetä toiveita eri asioista. Sittenhän tilanne riistyy käsistä. Muusikoiden ja näyttelijöiden kesken on työkulttuuri tässä asiassa hieman erityyppinen. Ne muusikot, jotka ovat kauan tehneet musiikkia ymmärtävät sen, että tulee hetki, jolloin asioita käydään yhdessä läpi ja jolloin jokainen voi sanoa oman mielipiteensä. Usein on kuitenkin iso koneisto kyseessä, ei ole mahdollista että jokainen kommentoi sitten kun pannaan poikki. Siinä kohtaa kapellimestarin tai harjoittajan pitää ottaa oma asemansa. Siinä kohdassa tempo on hyvä, että ei kertakaikkiaan kerkeä. Tässä tulevat ohjeet ja sitten mennään. Pitää vaan luottaa omaan vaistoon ja havainnointiin siinä, kuinka kauan voidaan mennä sellaisessa flowssa. Parhaita tilanteita ovat ne, kun se lähtee rullaamaan ja voidaan tehdä pienikin pätkää ja korjata asioita. On myös sellainen puoli, että kun näyttelijä huomaa, että tämä soi yhtäkkiä, niin vaatimustaso asettuu toiselle paikalle ja se on kiitollista prosessissa, silloin pallo siirtyy näyttelijöille ja he ehdollistuvat sille, että tähän tässä pyritään tai tältä tämä pitää kuulostaa.

Vietät aikaasi opiskelijoiden kanssa myös vapaa-aikanasi. Miten pidät ystävyysroolin ja johtajuusroolin erillään?

-Työtilanteessa voi olla kaveri ja ystävä, ei välttämättä pidä olla, mutta kaikki on kivempaa silloin. On kimpassa kiva tehdä hommia. Mutta se ei saa johtaa siihen, että ei uskalla sanoa niitä asioita, joita pitäisi sanoa tai joita pitäisi korjata. Suorapuheisuus asian äärellä pitää kyetä säilyttämään. Normaalilla itsetunnolla varustettu ihminen pitää siitä, että kommunikatio on suoraa. Kun on tehty yhdessä jotain, on joku yhteinen omaisuus, jota ei voi jakaa kenenkään muun kanssa. Prosessin ei tarvitse olla

miellyttävä, se voi olla kovakin, mutta jos prosessi on ollut toista kunnioittava ja tulokset ovat sellaisia, että niillä on jotain arvoa. Sen jälkeen nämä kysymykset asettuvat uudella tavalla. Ystävyys on vähän toisenlaista. Johtajan asemassa paljon pienemmillä vinkeillä asiat menevät eteenpäin, koska silloin tuntuu siltä, että tekijät ovat ylpeitä siitä omasta asiasta, mikä on saatu aikaiseksi ja sitä halutaan vaalia ja siitä halutaan pitää huolta. On myös huonoja tilanteita, joissa ei ole saavutettu tällaista ja sitten yritetään tekohengittää sitä jos on pakko. Se on kaikkein vaativin paikka johtajuudessa löytää sellaisia ratkaisuja, jotka ovat tyydyttäviä sekä kuulijoille että tekijöille. Pitää asettaa vaatimustaso sillä tavalla. Pieninkin ja yksinkertaisin pianosävellys voi sisältää kaikki ne muuttujat, mitä esimerkiksi Rahmaninoffin iso konsertto. Struktuuri on eri, mutta asiat voivat olla samoja. Sieltä ehkä syntyy myös kunnioitus asian ydintä kohtaan.

Oletko törmännyt tilanteeseen, jossa ohjaaja tai kapellimestari selvästi suosii jotain työryhmän jäsentä?

-Mahdollisesti tapahtuneet suosimiset ovat unohtuneet. Pitää olla niin, että se saa enemmän huomiota, joka sitä tarvitsee. Varmasti sellaista tapahtuu ja itsekin voi tiedostamatta siihen syyllistyä. On sellaisia tilanteita joissa ryhmät ovat tasoltaan hyvin heterogeenisiä, jolloin koittaa hakea sellaisia ratkaisuja että näkee että tuo ihminen voisi kantaa enemmän vastuuta. Silloin joutuu antamaan enemmän huomiota tai vaativampia tehtäviä sellaiselle ihmiselle, jonka arvioi pystyvän tuottamaan vaikutusta ympäristöön. Sillä nytkähtää asiat eteenpäin, jolloin se vetää muun porukan mukaansa. Oman kokemuksen mukaan on kaikkein raskainta, kun ihminen on tosi alussa musiikissa ja ihan perusasioita hinkataan ja usein tuntuu itsestä että sellaiseen ihmiseen käytetään enemmän aikaa. Ja onkin pakko käyttää, jotta saadaan se jollekin tasolle. Johtuu ehkä siitä, että se ei ole kovin inspiroivaa puuhaa. Musiikki ei ole tasa-arvoista, ihmiset ovat eri vaiheissa ja heillä on erilaiset edellytykset. Voi olla niin, että kaikki tehtävät eivät sovi kaikille. Pedagogisessa mielessä rima pitäisi asettaa kaikille sopivalle tasolle. Ammattiteattereissa tapahtuu vuosikymmenen tai kahdenkymmenen vuoden aikana sellainen murros, tai itse haluan ainakin uskoa siihen, että näyttelijät alkavat olla vakavasti otettavia sekä musiikissa että näyttelemisessä, eikä tällaisia ristiriitatilanteita enää tule. Että tämä on tyyppinä sopiva tähän rooliin, mutta ei tule selviytymään lauluista. Se on turhauttavaa kaikkien osapuolten kannalta. Riippuu myös

tyylilajista. Jos musiikin tekeminen on esimerkiksi vireen tai rytmin suhteen onnettomalla tasolla, ei se saisi enää mennä läpi. Pitäisi olla mahdollisuus sanoa esimerkiksi laitosteatteerin näyttelijöille, että ne roolit eivät ole heitä varten, koska se on väärin myös heitä kohtaan asettaa heitä sellaiseen tilanteeseen

Miten Vapautuspassio sai alkunsa?

-Se sai alkunsa kun tulin töihin. Oli sellainen tilanne, että ne ihmiset, jotka ovat pitkällä musiikissa, eivät saa tarpeeksi haasteita. Vuosien aikana on kehitetty erilaisia systeemejä. Siitä syntyi pian tarve musaproggikselle, ensin syntyi Lady In The Dark yhdeksän vuotta sitten ja siitä lähes vuosittain on tehty joku isompi musaproggis maisterivuosina. Tuli ajatus siitä, että sen täytyisi olla jotain uutta ja olla tämän sukupolven ääni. Vapautuspassio lähti työnimellä Zeitkugel, provokatiivisesti uuden musiikin teorian termi, eri ilmaisukeinojen raja-aitoja ei ole olemassa vaan kaikki ovat pallon pinnalla samanaikaisesti läsnä. Siitä filosofiasta lähti se tutkimusprosessi. Myös omasta painostuksesta, että tässä täytyisi tehdä yhteistyötä eri osapuolten kanssa.

Mitkä olivat Vapautuspassion tavoitteet?

-Pedagogisissa tavoitteita paljonkin. Yksilötasolla laulutaidon ja musiikillisten valmiuksien kehittäminen, esiintyjäidentiteetin laajentaminen näyttelijä-tanssija-muusikko-identiteettien välimaastoon jonkinlaiseksi nykyaikaiseksi musiikkiteatterin esiintyjäksi. Dramaturgikoulutuksessa mitä on kirjoittaa tekstiä, jota sävelletään. Ohjaajantyylin näkökulmasta miten ohjaaja tulee toimeen musiikin kanssa ja eri ilmaisumuotojen samanaikaisuuden kanssa. Muusikon kannalta olla tavoitteena myös muuta kuin musiikkia tuottava muusikko ja olla myös esiintyjä ja aktiivinen osapuoli koko prosessissa. Säveltäjän ja kapellimestarin puolelta tuoda näyttämön todellisuus tietoon. Minkälainen on näyttämön aika, mikä on musiikin muoto näyttämöllä. Muodon tasolla päästäisiin muutama askel eteenpäin siinä, että miten eri ilmaisukeinoja voidaan yhdistää muuten kuin perinteisen musikaalin, oopperan tai operetin keinoin. Löydetäänkö jotain uutta.

Missä elementeissä uusi musiikkiteatteri ilmeni ja millä tavalla?

-Ihan avantgardistiselle osastolle ei menty missään vaiheessa. Esimerkiksi musiikin osalta oltiin vahvasti traditiossa kiinni, modaalisessa tai duuri-molli -tonaliteetissa. Esitys.... vaihteli, mutta nekin oli kiinni traditiossa. Se missä mentiin kiinnostavaan suuntaan oli se, että zeitkugelajatus tuli läpi, kollaasin, simultaanisuuden vahva läsnäolo. Se ei ole mitään uuden uutta, mutta se on riittävän uutta ollakseen uutta että ajattelu ei ollut lineaarista että mennään palikka kerrallaan kohti jotain pistettä, vaan että siinä oli useita aikatasoja ja tajunnan tasoja päällekkäin joista voidaan helposti mennä eri todellisuuksiin. Pedagogisesti toteutui uusi siinä mielessä, että tekijöille syntyi kokemus siitä, miten tämän tyyppisessä kombinaatiossa voidaan liikkua eri aikatasoilta hyvin helposti toiselle eikä tarvi ajatella että tässä on jokin kohta, joka purkautuu lauluun tai musiikkiin. Kaikki tapahtuu samanaikaisesti. Se oli arvokkainta uuden näkökulmassa. Uusi teos on jo uusi asia. Kun on taidekorkeakouluteoksia, niin niiden ei tarvitse olla valmiita teoksia, joita lähdetään viemään maailmalle, vaan olennaista on se, että tekijät saavat kokemuksen, toivottavasti sellaisen, joka antaa uskoa siihen, että haluaa viedä eteenpäin joko sitä teosta tai niitä ajatuksia mitä siinä syntyy, se on uutta ja olennaista. Tässä joutuu ihan toisella tavalla näiden kysymysten äärelle, kun joutuu luomaan itse alusta asti.

Mikä oli sellaista traditiota, jota olisi syytä pitää jatkossa mukana ja mitä asioita olisi syytä jättää vähemmälle huomiolle?

-Ne on sellaisia kysymyksiä, mitkä liittyvät, jos ajatellaan esimerkiksi säveltäjiä tuossa produktiossa, mistä kulttuurista säveltäjät tulevat, jos ihminen tekee tiettyntyylistä musiikkia se tietty tyyli on hänen senhetkinen tyyliinsä, ei ole mitään järkeä sanoa, että rupee tekemään jotain ihan toisenlaista. Se on tietysti yksi asia, mikä sitä määrittää, että sitten jos mennään nykymusiikin puolella ja sillä tavalla kyseenalaistetaan traditiot myös niissä puitteissa. Siellä on varmaan ihan kiinnostavia asioita saavutettavana. Esimerkiksi Veenus-passiossa lähestyttiin sitä niissä kenttämaisissä luupeissa, joissa oli varmaan paljon sellaista ainesta, että sanat menettävät merkityksensä sanoina ja niistä tulee kenttiä vain ja minimalistisen estetiikan näkökulmasta ne alkavat saada uusia merkityksiä kun ne toistuvat ja toistuvat päällekkäisinä. Se on varmaan sellainen, kun seuraavaa suunnitellaan, niin itseäni kiinnostaisi se, että jos on vaikka kolme puolen tunnin fragmenttia, niin ne tulisivat kaikki musiikillisesti mahdollisimman erilaisista kulumista ne säveltäjän ratkaisut. Myös vaikkapa lauluäänen käytössä oltiin aika

perinteessä, ihan kaikissa teoksissa. Se on varmaan sellainen kohta, missä on mahdollisuus tutkia asioita lisää. On niitä tietysti loputtomasti mahdollisuuksia tutkia eri kulmista. Se lähtee mielestäni siitä, että kirjailija ja säveltäjä tulevat erilaisista kulmista ja se väkisin vie jo toisaalle ja ehkä se on tämän koulun ja näiden kurssien näkökulmasta seuraava askel että pitäisi kyetä tarjoamaan mahdollisuus sellaiselle kokonaisuudelle, jossa on rinnakkain hyvin erityyppisiä asioita, koska se voisi olla kiinnostavaa miten ne kommunikoivat keskenään ja sitten yleisöön päin ja keskustelua kohti ja tutkimista kohti niin se että minkälaisia havaintoja tehdään eri ilmaisukeinojen yhdistelemisestä kun käytetään niinkin erilaisia ilmaisutapoja kuin vaikkapa duuri-molli-tonaaliteettia tai pelkkiä puhekuoroja ja kenttiä.

Oliko työtapo, jossa fragmenttien palasia käytiin läpi viikoittain ja jossa jokaisella oli mahdollisuus vaikuttaa lopputulokseen mielestäsi tehokas ja hyvä?

-Palautteen perusteella se oli kiinnostavaa säveltäjien ja kirjailijoiden osalta ja ehkä jossain määrin ohjaajan osalta, mutta näyttelijöiden kannalta se oli turhauttavaa. Olen miettinyt miten sen voisi tehdä toisin. Perusajatus on edelleen hyvä, on olemassa laboratoriovaihe, jossa useiden ilmaisukeinojen samanaikasta läsnäoloa ja niiden kombinaatiota voidaan tutkia kaikessa rauhassa luottamuksellisessa ilmapiirissä epäonnistuen ja onnistuen ja ratkaisuja etsien ja muuttaen. Ongelma on se, että näyttelijät, en usko että laulajatkaan omaksuisivat sitä musiikkia, mitä tuo työtapo olisi vaatinut. Että kun saa nuotin, niin puolen tunnin päästä pääsisi irti nuotista että pääsisi näyttämölle tekemään sitä asiaa. Sen takia se jätti mielestäni toivomisen varaa se työtapo. Silloin kun improvisoitiin, luulen että se oli hedelmällisintä kaikkien kannalta. Silloin ei joutunut olemaan kiinni nuotissa. Sitä luultavasti voisi ja pitää kehittää eteenpäin semmoisesta ajatuksesta, että kirjailija ja säveltäjä tuovat selkeemmän rajauksen vielä, että improvisoidaan näin, jotain tämäntyyppistä. Katsotaan miten se toimii näyttämöllä. Koska silloin kaikki ovat vapautuneempia, kun ei tarvitse suorittaa sitä nuottia. Täten tulisi enemmän vaikutus siitä, että näyttelijät osallistuvat myös teoksen tekemiseen, koska säveltäjät ja kirjailijat saavat impulsseja omiin töihinsä. Parhaimmillaan tuntuu siltä, että joidenkin osalta se toimikin, että jossain sävellyksissä oli kultavissa sellaisia ratkaisuja, jotka olivat syntyneet improvisaatiotilanteissa. Säveltäjä oli vain jalostanut niitä eteenpäin. Mietintään jää, että miten myös sitä asiaa voi viedä eteenpäin niin että, kirjailija ja säveltäjä kirjoittavat niin kuin omat

kompositiot on ajateltu, jotta niitä päästäisiin testaamaan. Luultavasti se vaatisi paljon enemmän aikaa. Ja just sitä että pitäisi olla sellaista porukkaa, joka pystyisi nopeasti omaksumaan notatoidun musiikin ja että he eivät ahdistuisi niistä. Koska näyttelijöillä usein on se ongelma, että kun tulee nuotteja eteen, niin he ahdistuvat ihan hirveesti. Luultavasti voisi olla hedelmällisempää tuoda pelkkiä biisejä ilman stemmoja. Siellä rupeaa olemaan niin paljon yksityiskohtia. Ja kun ihmiset ovat musikaalisia, niin he eivät hyväksy sitä, että joku ei toimi, ei voi vetää ihan mitä vaan. Improvisaatio toistaiseksi on sellaista mitä olisi helpointa kehittää eteenpäin, kirjoituspöytävaihe, mekaaninen vaihe on tällöin helpointa ohittaa. Myös säveltäjä ja kirjailija pääsevät nopeammin testaamaan erilaisia asioita. Heidän sekä ohjaajan, lavastajan jne. tulisi spesifimmin asettamaan vaatimuksia improvisaatioon, määrittelemään sitä ja ohjaamaan sitä. Sitä kautta improvisaatiosta tulisi tarkempi testi jostain asiasta, jonka perusteella voisi kirjoittaa lopullista versiota.

Vapautuspassiossa kuitenkin kävi niin, että vaikka välillä näyttelijät olivat ahdistuneita ja turhautuneita varsinkin ennen joulua, kun rupesi tulemaan valmiita nuotteja, niin he jollain lailla tunsivat säveltäjän kielen, kun ruvettiin harjoittelemaan perinteisesti partituurista, se saattoi tehdä ihan hyvää koko jutulle ja juuri sille, että eri fragmenttien välillä oli karakterieroja. Vaikka esteettisesti fragmentit olivat samasta maailmasta, suunnasta tulevia, niin kyllä siellä oli valtavia eroja ja niitä pystyttiin tekemään eri tavoin, kerronta ja orkestraatio olivat erilaisia. Se missä olisi voitu mennä pitemmälle, oli mm. soundipolitiikka ja laulutapa.

Vapautuspassiota teki oman kokemukseni mukaan hyvin tiivis ryhmä, joka oli sitoutunut toimimaan nimenomaan ryhmänä kohti yhteistä tavoitetta. Esiintyikö prosessin aikana mielestäsi liikaa halua pitää ryhmän kiinteyttä yllä?

-harkittiinko vaihtoehtoisia mahdollisuuksia riittävästi

-arvioitiinko riskit tarpeeksi tarkasti

-pohdittiinko päätöksien mahdollisia seurauksia

-Joitain asioita jouduttiin yksinkertaistamaan. Osittain asiat liittyvät käytettävissä olevaan aikaan. Oma tausta on vahvasti esittävällä puolella, kun viimeiset minuutit rupeavat raskuttamaan, niin pitää tehdä sellaisia ratkaisuja, että päästään tiettyyn pisteeseen. Uskon siihen, että esiintyjällä on hyvä fiilis materiaalin kanssa, niin silloin päästään parempiin tuloksiin. Silloin jossain vaiheessa rupean viemään jyrkästi siihen

suuntaan, että täytyy tehdä ratkaisuja, jotta saadaan se toimimaan. Varsinkin pedagogisessa prosessissa voisko tehdä myös sellaisia ratkaisuja, että jätettäisiin se kohta auki ja katsotaan mitä tapahtuu eikä ratkaise sitä jollain tavalla.

Vapautuspassiossa oli tilallinen keskustelu ihan loppuvaiheessa, kun ohjaaja rupesi miettimään, onko fragmenttien järjestys oikea ja se taas aiheutti sen, että tilallinen ajatus olisi mennyt pieleen. Tilallinen ratkaisu oli sitonut fragmenttien järjestyksen jo aikaisemmin ja silloin tietysti oikea kysymys on se, että miten tällaista prosessia voisi kehittää niin, että se olisi loppuun asti dynaaminen ja voitaisiin liikuttaa isoja palasia vielä loppuvaiheessa. Kun uutta on mietitty, niin tämä on ollut yksi iso keskustelunaihe varsinkin ohjaajantyön näkökulmasta, että ei voi tehdä sellaisia ratkaisuja kahta kuukautta aikaisemmin, jotka sitovat dramaturgisia asioita.

Mitä tarkoitti luottamus Vapautuspassiossa?

-Teoksen kannalta niin, että kun ei ollut mitään referenssiä, niin usko on ainoa, mikä pitää koko juttua kasassa. Silloin luotto siihen ihmiseen, joka uskoo, Vapautuspassiossa kapellimestariin ja ohjaajaan näkyi siinä että vaikka näyttelijät, niinkuin usein tuon tyyliisessä jutussa näyttelijän rooli on hieman epäkiitollinen, koska hän tekee vain yhtä paikka eikä näe kokonaisuutta. Siinä on luottamus koetuksella ja siinä se myös konkretisoitui, että se piti ja piti hyvin. Se on ihan olennainen asia. Se näkyi myös aikaisemmassa vaiheessa niin, että säveltäjät ja kirjailijat uskalsivat tuoda keskeneräistä materiaalia, eivätkä pelänneet tyrmäystä tai kritiikkiä väärässä vaiheessa. Tällainen että ihmiset hoitavat omat tehtävänsä ja roolinsa. Varsinkin ihmisten kasvamisen seuraaminen on pedagogisesti hienoa. Siinäkin on varmaan luottamuksesta kysymys, että työryhmä alkaa luottaa siihen henkilöön, joka johtaa ja tietää että homma hoituu.

Menetitkö sinä luottamuksesi ryhmään tai johonkin yksilöön jossain vaiheessa prosessia?

-Ei oikeastaan. Oma rooli on olla opettajana, niin ei sitä ajattelekaan siitä näkökulmasta, vaan että miten mentäisiin eteenpäin. Eikä siinä koskaan tullut sellaista katastrofaalista tilannetta, vaikka näyttelijät olivat palautteen perusteella ihan pihalla ja ahdistuneita että mitä tästä tulee. Omaan historiaan pohjautuen voi kuitenkin sanoa,

että varsinkin kun tehdään kantaesitystä, niin ei se ole sellainen siloteltu tie, jota pitkin mennään tästä pisteestä tuonne ja siellä se gloria sitten on. Vaan se on taistelua ja uskon kanssa kamppailua, nimenomaan jos tutkitaan sellaisia ratkaisuja ja tehdään sellaisia biisejä, joita ei ole aikaisemmin tehty. Jos jonkin tekijän osalta tuli sellainen tunne, että valmistuvatko asiat ajallaan, niin silloin sitä rupeaa rationaalisesti ajattelemaan b-vaihtoehtoa. Esimerkiksi III fragmentti, joka on todella hieno sävellys, niin siinä ajanpuutteen vuoksi jouduttiin tekemään sellaisia ratkaisuja, mitkä eivät palvelleet säveltäjän ensimmäistä visiota, mikä oli tosi hieno se a cappella -ajatus. Siinä sitten turvaututtiin hyvin ja perusteellisesti ja hyvän kuuloisesti b-suunnitelmaan. Jos aikaa olisi ollut enemmän, niin olisi ollut hienoa kuulla sellaisena kuin säveltäjä on sen ajatellut.

Jos luottamus säilyi puolin ja toisin, niin voisitko kuvailla sellaisia asioita, jotka vaikuttavat luottamuksen menettämiseen ja epäluottamuksen syntyyn?

-Työryhmän tasolta luottamus on todella helppo murtaa ja rikkoa, jos sinne sellaisia yksilöitä sattuu, jotka väheksyvät toisen tekemisiä. Ei tarvitse montaa kertaa tehdä sellaista, että väheksyy toisen tekemistä. Se on myös vähän pyhä asia tässä, ei ole mahdollista lähteä sellaiselle tielle. Selän takana puhuminen on myös sellainen, millä pystyy hyvin pilaamaan tunnelman. Mielestäni kovaakin kritiikkiä pitää pystyä sanomaan, mutta se pitää sanoa suoraan ja perustellusti. Joskus loputon keskustelu ja problematisointi on omiaan hämärtämään sitä, minkä äärellä ollaan. Jos ennen kuin ollaan kokeiltu mitään, todetaan että se on huono, niin se ei ole kovin hedelmällistä. Ehkä tässäkin jossain kohdassa sellaista tapahtui. Toisaalta on myös niin, että näyttelijöillä on tosi hyvä ja kummallinen näyttämövaisto, että he tietävät että joku asia ei voi toimia. Sille on syytä olla herkkänä, mutta jos haluaa väkisin kokeilla sitä, niin on syytä osata perustella se. Se mitä tässä ei tapahtunu, niin jos ei tule materiaalia tai näkee, että ihminen ei ole yhtään paneutunut, niin ei se ainakaan kannusta tekemään mitään. Vapautuspassiossa tuli vähän eri tempoissa ja eri vaiheissa olevia teoksia, mutta luottamusta lisäsi se, että äänisuunnittelijat pystyivät monessa kohtaa ottamaan ison roolin, mikä oli hyvä esimerkki hyvästä yhteistyöstä.

Uskon merkityksestä voin omalta osalta sanoa, että melkein joka jutussa mitä tekee, niin jossain kohtaa tulee se sellainen ihan hirveä, havahtuu keskellä yötä tai kesken harjoitusten, valahtaa sellainen kylmä hiki, tulee sellainen, että onko tässä mitään.

Mitäs jos kuvittelenkin kaiken, että ei tässä ole mitään. Melkein joka jutussa se epäily tulee. Vanhemmiten siihen on tottunut, tietää että se tulee, eikä siitä viitsi kauheasti tehdä numeroa. Pitää vain mennä eteenpäin, usein ollaan vielä niin loppuvaiheessa, että mitään ei olisi tehtävissäkään. Se menee aika pian ohi, se kestään noin viisi minuuttia, suuri yksinäisyyden hetki.

Oliko tässä prosessissa havaittavissa sellaisia ihmisiä, jotka luottavat toisiin helpommin kuin toiset ja sellaisia, jotka eivät luota toisiin ihmisiin niin helposti?

Miten heidän toimintansa vaikutti ryhmän toimintaan?

-Ryhmän vetäjän kannalta on tärkeää hyväksyä se, että ihmiset tulevat eri tempoilla mukaan. Jotkut heittäytyvät heti ja jotkut tulevat ikäänkuin nuuhkien. Ihmiset ovat erilaisia ja niin pitääkin olla. Parhaimmillaan sellainen luo hyvää vaihtelua ryhmään. Hankalinta ja ehkä vähän ärsyttävääkin on se, että ennen kuin kokeillaan, niin todetaan ratkaisu huonoksi. Tämä on kuitenkin niin käytännönläheitä työtä, että olettaisi, että on varaa kokeilla. Pitää hyväksyä, ihmiset tulevat niin erialisilla tavoilla ja metodeilla mukaan. Jotkut tarvitsevat enemmän aikaa ja jotkut ovat samantien mukana. Se on tempokysymys, temperamenttikysymys ja jollain tavalla myös rohkeuskysymys.

Pitääkö ohjaajan tai kapellimestarin automaattisesti luottaa kaikkiin työryhmän jäseniin?

-Ei kai voi automaattisesti luottaa, kyllä luottamus jollain tavalla ansaitaan tai se syntyy. Aika nopeasti kapellimestarina tai ohjaajana näkee sen dynamiikan, mikä ryhmässä on. Luottamus syntyy siinä tai se pitää yrittää rakentaa. Jos se ei synny, niin voi olla hankalaa. Sitten voi olla sellainen, että suhtautuu joukkoon kuin instrumenttiin, se ei tosin itseäni kiinnosta. Ryhmän erityisyys on se, että se on paljon mielenkiintoisempi kuin se oma ajatus saattaisi olla ja sieltä syntyy paljon ei-ilmeisiä ratkaisuja jos vaan itse on auki niille ja antaa asian elää. Ymmärrän kyllä, että jos nopeasti pitää soittaa tai laulaa joku juttu, niin ei silloin luottamusta ryhdytä synnyttämään, vaan hoidetaan homma alta pois.

Mihin perustui työparien jako?

-Ainoastaan vaistoon. Se oli hankala tilanne, koska ihmiset eivät tunteneet toisiaan, enkä itse tuntenut opiskelijoita.

Mitä mieltä olet työpareista asiaa jälkeinpäin tarkasteltaessa?

-Mielestäni ne olivat perusteltuja. En tiedä mistä johtui, että jotkut toimivat hyvin ja jotkut eivät, suurimmaksi osaksi ne ratkaisut toimivat. Se on vähän mieletön se tilanne tuossa prosessissa, että pannaan ihmiset ryhmään ja määrätään työparit. Ihmisten ajatukset voivat olla kovin erilaisia. Onhan sekin yksi kulma pedagogisesti.

Erosiko tämän prosessin suunnittelutyö muista töistäsi?

-Erosi juuri sen takia, että tässä olisi harjoitusprosessiin johtavia workshoppeja. Kolmivaiheinen prosessi sisälsi kevään tutustumisjakson, syksyn laboratoriovaiheen ja sitten varsinaisen harjoituskauden

Perustuvatko suunnitelmat aikaisempiin kokemuksiin musiikkiteatterista vai mietitkö jokaisen ryhmän kanssa asiat erikseen?

-Tässä talossa kun ei tiedä etukäteen sitä ryhmää, niin on pakko luoda jonkunnäköiset puitteet ja ajatella että raivataan virrasta ja määrästä, mitä täällä on tarjontaa, rajataan sellaisia alueita, jotka voidaan täyttää millä sisällöllä halutaan. On mielestäni järkevää ottaa oppia edellisistä prosesseista. Pitäisi myös kyetä luomaan puitteet, siis tällaiset aikataululliset resurssit sen kaltaisiksi, että ne eivät määritä teoksen muotoa, että niissä puitteissa voi syntyä hyvin erilaisia asioita. Koska sittenhän se vasta syntyy kun se ryhmä tulee, ei voida lyödä sellaisia rajauksia ennen kuin tiedetään ryhmästä.

Mikä oli aamuluentojen päämäärä?

-Oli ajateltu koko porukkaa. Oli tarkoitus tuoda esille eri tapoja yhdistää tekstiä ja musiikkia. Erilaisia tapoja käyttää ääntä ja pilkkoa tekstiä. Mielestäni ne olisivat olleet hyödyllisiä ja jatkossa toivottavasti niitä pystyy sijoittamaan myös muualle opetukseen ihan kaikille. Vaikka kuinka yrittää tehdä kuinka pitkäkestoista, niin ei näistä koskaan

sellaista tule, koska ihmiset eivät pysty sitoutumaan niin pitkäksi aikaa. Pitäisi jotenkin vielä pitemmältä lähteä. Että nähtäisiin jokaisen oppilaitoksen osalta, että ihmiset kuulevat eri tyylejä ja kohdataan tällaisten ryhmien kanssa, joissa voi olla paljon ihmisiä mukana. Se kulkisi koko kolme vuotta tällainen mukana ja sitten neljäntenä viidentenä vuonna tulisi tällainen, missä tiivistetysti käytäisiin paketti eri tyylejä läpi, pohdittaisiin, että mikä tässä on olennaista ja mikä tässä poikkeaa verrattuna tuohon ja sitten mennään kohti omaa prosessia. Se on käytännössä todella vaikeaa järjestää. Se jää aika paljon sen henkilön oman kurinalaisuuden ja aktiivisuuden varaan.

Voitko kuvitella, että tällaista työtapaa käytettäisiin ammattiteatterissa?

-Ihan hyvin voisin kuvitella, se olisi hyvin kiinnostavaa. Voi hyvin olla, että sielläkin työtavat ja -prosessit tulevat muuttumaan niin, että tällaisellekin on mahdollisuus.

Miten näyttelijät valittiin?

-Silloin oli vielä musiikin erikoistumisohjelma, niin sanotusti musiikkiteatteriin erikoistumisvaihtoehto, jolloin tämä proggis kuului automaattisesti siihen.

Millaisia valmiuksia tai taitoja edellytetään teatterimuusikolta?

-Sosiaalisia taitoja, toiston kestämistä, myös sitä että jaksaa odotella. Hermoja pitää olla, kuitenkin niin, että se ei vie sitä energiaa pois. Mielestäni kaikkein tärkeintä korrepetiittorilla tai muusikolla teatterissa on se, että se pystyisi simuloimaan sekä tyylilajia että energiaa. Koska teatteri on kuitenkin niin rytmisen ja rytmi on suhteessa energiaan ja leikkaukset ovat suhteessa intensiteettiin. Niin jollain tavalla sen ihmisen, joka luo sen maailman sille musiikille, niin sen pitäisi olla sillä tavalla vahva, että se pystyy saamaan karaktäärieroja musiikissa. Se on ihan olennaista. Laulusta pitäisi ainakin jonkin verran ymmärtää. Sitten pitäisi olla sekoitus kapellimestariutta sekä bändisoittajaa, jotta kuulee ongelmat ja pystyy puuttumaan niihin. Oma hetki ja paikka pitää osata nähdä, milloin on mahdollista tuoda oma näkökulma esiin. Vain se, että soittaa todella hyvin biisit, niin se ei riitä teatterissa. Tilannetaju on vielä tärkeä asia, pitää oppia ymmärtämään näyttämön todellisuutta ja sitä tilannetta, mikä musiikin funktio on milläkin hetkellä. Kun ihminen kehittyy siinä hommassa, niin kehittyä myös

sellaiseen pisteeseen, että alkaa tarjota impulsseja, alkaa siis provosoimaan tilannetta, koska muusikko voi provosoida musiikilla todella hienosti näyttämöasioita ja sillä tavalla pitää musiikin elävänä.

Onko jommassa kummassa, ammattiteatterissa tai Teatterikorkeakoulussa, enemmän mahdollisuuksia tehdä uusia asioita?

-Henkilökohtaisesti on siinä onnellisessa asemassa, että on saanut tehdä monenlaisia. Teakissa vaatimus on se, että pyritään tekemään uusia juttuja, toisaalta pitäisi tehdä myös traditiota, opettaa perusasioita, ihmiset voivat lähteä aika nollastakin. Kyllä täällä pitää olla se, että tehdään kantaesityksiä ja jollain tavalla sukupolven pitäisi saada oma äänensä kuuluviin. Ammattiteatterissa riippuu myös progigiksesta paljon, harvoin on mahdollista sellaisiin pitkäkestoisiin prosesseihin, edes senkään vertaa kuin on tämä uusi musiikkiteatteri täällä, joka on reilun vuoden mittainen prosessi. Kyllä ne yleensä on sellaisia, että päätetään tehdä joku juttu ja sitten se tehdään. Jos on mahdollisuus valita, niin valita toimiva ryhmä. Meillä on nyt sellainen kokeilu kaupunginteatterissa, että siellä on sellainen 7-8 hengen ryhmä tyyppisiä, jotka esiintyvät isoissa musikaaleissa ja haluavat tehdä erilaista musiikkia ja ollaan nyt runsas vuosi tehy hommia, niin, että puolen vuoden välein on joku keikka. Ja koitetaan saada vuoden puolentoista sisään sellainen kuukauden tai kahden kuukauden harjoitusjakso, jolloin saataisiin tehdä oma juttu, vähän Teak-tyyliin. Pitää tutkia niitä prosesseja, joilla esitykseen tullaan, koska prosessit vaikuttavat lopputulokseen. Teakissa on kritisoitu mm. sitä, että harjoitusprosessi on hyvin perinteinen ja se on ihan oikea huomio. Sitä kannattaisi pohtia, että millä tavalla sitä voisi muuttaa. Se on myös täällä vähän riski välillä, tämä on myös teatteri. Kaikki tuotantoon liittyvät puolet tarvitsevat tietyt päivämäärät ja tietyt maalit, se kääntää prosessit tietynlaisiksi. Sitä pitäisi osata pelata sitä tilaa sinne.

Mitä tekisit toisin Vapautuspassion osalta?

-Eniten parantamisen varaa olisi siinä prosessissa, millä mentiin harjoitusprosessiin. Siinä on paljon parantamisen varaa. Myös ihan ensimmäinen vaihe, jossa tutustutaan materiaaliin, niin siinä olisi hyvä olla enemmän porukkaa mukana. Se kuitenkin luo paljon sitä maailmaa, mihin tässä mennään. Siinä olisi voinut olla enemmän opettajia.

Vedin sitä yksin, jolloin se lähti aina tietystä kulmasta. Nyt esimerkiksi yritetään sellaista, että on neljä kulmaa, mistä tullaan. Olisi hyvä, että prosessissa olisi lauluopettajat koko ajan mukana auttamassa näyttelijöitä. Se on tietysti aikataulukysymys, kun sävellykset tulevat aika myöhään ja sitten ollaan jo näyttämöllä, miten siitä irtautuu. Sitä pitäisi kehittää. Se parantaisi laullista kvalitettia todella paljon. Mitä pitempään bändi pystyisi olemaan, niin sitä parempi. Pitäisi joskus tutkia sellaista prosessia, että bändin rooli olisi yhtä orgaaninen ja että muodostuisiko se sellaiseksi sen rooli jos se olisi alusta asti mukana.

Juhana von Baghin haastattelu

Juhana von Bagh, 30 v

Koulutus: Teatteritaiteen kandidaatti, Filosofian ylioppilas

Kokemus: Tehnyt teatteria päätoimisesti 10 vuotta, 15 vuotta aktiivisesti

Musiikkiteatteri ja luottamus

Mitkä ovat tärkeimmät yleiset asiat, joiden pitää olla kunnossa, jotta prosessista tulee laadukas?

-Kurinalaisuus on olennaista, innostus, kollektiivisuus, kuunteleminen, yhdessä tekeminen. Jotta tulisi musiikkiteatteria, jonkun työryhmän jäsenen pitää olla kymppi, pitää olla homma hallussa, jonkun pitää tietää.

Kuinka tärkeää on, että näyttelijät osaavat musiikkiteatteriproduktiossa oikeasti laulaa?

-Pohjana itsellä on se, että olen aloittanut Ylioppilasteatterilla Laura Murtomaan ohjauksessa. Teimme juttuja, joissa saattoi olla 15-30 ihmistä esiintymässä ja laulamassa hyvin erilaisilla lähtökohdilla. Joillain ei ollut lainkaan nuottikorvaa ja silti heitä osattiin käyttää oikein. Laura oli mestari juuri jokaisen oman äänen löytämisessä. Oleellista on se, että jokainen pääsee käyttämään omaa ääntänsä ja se on tavallaan hieno, demokraattinen ajatus, joka joissain jutuissa ja joissain tyylilajeissa toimii. Kuitenkin esimerkiksi Toivon operetissa tuli ilmi näyttelijöiden laulutaidon merkitys, sillä kuunnelmaversio oli paljon parempi kuin näytelmäversio. Ja kyllä myös Vapautuspassioon vaadittiin tiettyä laulutaitoa, se oli yksi kriteeri, kun valittiin näyttelijöitä. Kyllä kai se musiikkiteatterissa pitäisi olla niin.

Mitä tarkoittaa luottamus musiikkiteatteriproduktiossa, miten se ilmenee?

-Luottamus rakentuu askel askeleelta. Luotto pohjaa usein siihen, että on otettu pari askelta ja ensimmäiset askeleet, joita otetaan yhdessä ovat todella oleellisia. Ohjaajana kun kokoaa ryhmän ja mukaan tulee ihmisiä, joita ei tunne ja joita kohtaan voi jopa

olla epäluottamusta tai epäluuloa, niin usein rakentaa luottamuksen niiden ihmisten varaan, joita tuntee tai joihin voi luottaa. Tästä sitten lähdetään rakentamaan luottamuksen kehää eteenpäin. Esimerkiksi sinuun luotto syntyi ensimmäisten biisien kautta, mitä toit Kikasta. Esimerkiksi Kanna minut oli hyvää kamaa, jätkähän säveltää hyvää kamaa. Taiteellisen ryhmän kautta luottamus rakentui pitkän yhteistyön kautta, että vaikka jokainen tekee tahoillaan töitä, niin voi luottaa siihen, että hommat tulee hoidettua. Luottamuksesta puolet on aina hyvää tahtoa ja hyvää uskoa. Sitten voi olla sellaisia asioita, että luottaa ihmisiin sen kautta, että joku muu luottaa heihin. Esimerkiksi itsellä oli kova luotto Tuurnaana ja jos hän kokee nämä ihmiset arvokkaaksi, niin minäkin voin ne niin kokea. Ihmiset peilaavat varmasti myös minun kauttani, kun ohjaajana luotan muihin ihmisiin.

Voidaanko ilman luottamusta tehdä musiikkiteatteria?

-Ei mielestäni.

Luottamus vaatii pitkän aikaa syntyäkseen. Miten luodaan luottamuksen ilmapiiri lyhyessä ajassa vai onko se ylipäättään mahdollista?

-Jonkunnäköinen etukeno on välttämätön. Ei siinä voi ruveta katsomaan, lähtökohtaisesti pitää luottaa siihen, että kun ihmiset lähtevät mukaan johonkin, niin heihin voi luottaa. Niin paljon rakentuu hyvälle uskolle ja luottamukselle.

Pyritkö tietoisesti prosessin aikana tekemään sellaisia harjoitteita tai ratkaisuja, jotka luovat luottamusta ryhmän kesken?

-En ajattele niinkään luottamusta, ajattelen enemmän kommunikaatiota ja välittömyyttä. Ryhmän johtajana ajattelen lähinnä oman esimerkin ja tietoisuuden kautta. Yritän järjestää työtilanteet siten, että yritän itse olla alusta asti innostunut, välitön, luotettava, rehellinen, spontaani, yritän olla estämättä mitään. Yritän olla ilman maskeja, vaikka välillä pitää vaikuttaa siltä että tietäisi. Mielestäni luottamus, usko ja toivo menevät käsi kädessä. Esimerkiksi Vapautuspassiossa joululoman jälkeen kun aloitettiin työt, tuntui hyvältä ajatukselta, että jokainen kertoo mitä on tapahtunut

lomalla. Jokainen sai sanoa jotain, vaikka se olisi vain yksi juttu, niin se että jokainen on avannut suunsa on olennainen panos.

Yhteiset säännöt lisäävät luottamusta. Koetko tarpeelliseksi, että pelisäännöt sovitaan aina jokaiselle prosessille vai onko se sellaista hiljaista tietoa, josta kaikkien tulisi olla selvillä?

-Osittain hiljaista tietoa ja osittain käytäntöä. On ne hyvä kerrata, varsinkin jos ne lähtevät horjumaan johonkin suuntaan. Mielelläni puhun ääneen käytänteet esimerkiksi harjoitusten järjestämisestä tai siitä, että kaikesta voi sanoa suoraan ja kaikkea voi ehdottaa. Kannattaa sanoa ääneen, usein on pelkoa siitä, että ihmiset polkevat ohjaajan reiviirille.

Johtajuus

Miten pyrit pitämään kommunikation muiden työryhmän jäsenten kanssa laadukkaana?

-Kaikista asioista ei kannata kysyä kaikilta, keskusteluissa pitää olla tarkkana, että ne eivät lähde loputtomille sivupoluille. Kommunikaatiossa pyrin tehokkuuteen ja taloudellisuuteen ja toivon myös, että ihmiset ajattelevat asioita myös etukäteen, että ei viedä yhteistä aikaa miettimällä asioita vasta harjoituksissa. Työrytmi ja pulssi on tärkeää, harjoituksissa lähdetään työjalalla liikkeelle. Työnjohtaja tuo sen pulssin, joka ei tarvitse olla hektistä, mutta tullaan etujalalla. Pidetään kunnioitus työtilannetta kohtaan, se on kuitenkin ihmisten yhteistä aikaa, voi syntyä jotain erityislaatuista, joten työtilanteen pitää olla jotenkin vaalittua. Omalla vastuullani on vaalia sitä, että ihmiset eivät tuo harjoituksiin esimerkiksi puolivalmiita asioita tai huonoa energiaa.

Miten pidät ystävyysroolin ja johtajuusroolin erillään?

-Työtilanteessa jako on hyvin selkeä, toinen tekee näyttämöllä ja itse katson sitä ja annan siitä palautetta. Mielestäni roolini ei ole erillään muusta kuvastani, muutenkin tuppaan liidaamaan tilanteita. Ohjaajalle on vaikeinta ensi-illan jälkeen tai ensi-ilta juhlissa, kun itse on niin uupunut, että ei jaksa pitää kuria yllä. Mutta siinäkin huomaa,

että se ei ole kauhean oleellista. Tuntuu, että ohjaajan rooli tippuu, mitä lähemmäs mennään ensi-iltaa, sitä vähemmän vaatii muodollista vallankäyttöä. Ehkä jos joku on ystävä, niin vaadin kunnioitusta siinä työtilanteessa. On vaikeaa, kun ihmisillä on privaattiahdistusta, jotka vuotavat harjoituksiin ja tiedän, että joudun jonkin verran ottamaan niitä vastaan. Vaadin sellaista kunnioitusta ja lähtökohtaisesti ystävällisyyttä, ajatuksella että kaikki yrittävät parhaansa. Ja pitää luottaa siihen, että jos ihmiset ovat kipeänä, niin he ovat oikeasti kipeänä. Mutta näiden roolien erillään pitämisessä minulla ei ole ollut ongelmia.

Oletko törmännyt tilanteeseen, jossa ohjaaja tai kapellimestari selvästi suosii jotain työryhmän jäsentä?

-Se on todella yleistä ja kyllä sitä aina haistellaan. Usein olen pyrkinyt näennäiseen tasa-arvoon, että jokaisella on mielekäs tehtävä ja sitten pyrkiä kierrättämään, että sama ihminen ei tee kolmea pääroolia peräkkäin. Vapautuspassiossa meni hyvin, kun kaikki tehtiin yhdessä eikä vain pedattu joillekin. Arto Af Hällström on joskus sanonut, että miesnäyttelijät hänen mukaansa toimivat varsinkin naisohjaajan tapauksessa niin, että alfakilpailu on niin kova, että joku lähtee nokittamaan ja muut kilpailevat siitä. Se on tavallaan driving force. Esimerkiksi harjoituksissa ennen kuin roolit on jaettu, niin ihmiset hieman kilpailevat niistä. Sen jälkeenkin kilpailu jatkuu jossain määrin ohjaajan tai isän tai äidin rakkaudesta. Pitää pystyä pitämään kilpailu rakentavana eikä tuhoavana. Huonolla tavalla, jos joku jää ulkopuolelle, voi käydä niin, että hän hylkää koko jutun. Jokaisen pitää kokea, että pääsee toteuttamaan ja tekemään jotain mahtavaa ja jännää.

Miten tällainen toimintatapa vaikuttaa ryhmään?

-Varmasti vaikuttaa, äärimmillään näyttelijät laskevat omia replojaan. Tosi vähän on sellaisia egottomia näyttelijöitä, jotka eivät välitä siitä, eikä nykyinen koulutuskäytäntö kauheasti edistä, tällainen tähtienpalvonta. Se voi vaikuttaa tuhoavasti, jos se on epäoikeudenmukaista. Jos näät, että joku saa isomman roolin, koska hän on parempi, niin sitten laitit vain enemmän peliin. Se on sitten kiihdyttävä asetelma, että yrität keulia. Palaset yleensä prosessissa tulevat oman aktiivisuuden myötä, mikä on todella hyvä moottori ryhmälle. Sellaiset ihmiset, jotka ovat aktiivisia prosessissa, tuppaavat

saamaan näitä rooleja. Harjoituksissa syntyy usein se, että jaetaan rooleja ja nämä roolit sitten saattavat jäädä lopullisiksi. Se on hyväkin niin, niin sen kuuluu mennäkin.

Vapautuspassio:

Missä elementeissä uusi musiikkiteatteri ilmeni ja millä tavalla?

-Vapautuspassiossa oli monta asiaa tehty perinteisellä tavalla, esimerkiksi bändin ja näyttelijöiden suhdetta ei onnistuttu paljon murtamaan, vaikka välillä vähän keppejä naputeltiin. Siinä oli uusia elementtejä, läpilaulamien oli yksi. On tehty läpilaulettuja näytelmiä, kuten Miserablés, mutta Vapautuspassiossa oli välitteitä, jotka olivat myös musiikkia. Tämän ajatuksen liittäminen lähinnä Jyrkin ja myös hieman oman itseni liikekieleen, joka on muuta kuin yleensä on ja joka syntyy siitä hetkestä ja omasta. Tasainen korkeatasoisuus joka alueella. Miten madallettiin liikkeen, laulun ja näyttelemisen raja-aitoja, piti kaikkea kolmea korkeatasoisena, se oli ehkä se uusin asia. Vaikka tämä ei ollut mielestäni niinkään fragmentaarinen vaan enemmänkin episodimainen, mutta Vapautuspassiossa oli muotokieleltään erilaisia kohtauksia, nykyteatterin kielestä lainattuja, vaikka tarinat olivat perinteisiä. Ehkä tietty abstraktisuus siinä saattoi olla.

Mikä oli sellaista traditiota, jota olisi syytä pitää jatkossa mukana ja mitä asioita olisi syytä jättää vähemmälle huomiolle?

-Musiikki pitää opiskella kunnolla. En osaa sanoa, tuliko Jussin mukana jotain Weilliläistä perinnettä. Siitä perinteestä tuli hyvää energiaa ja hyvää musikaalisuutta, mutta ehkä myös perinteistä ajattelua. Kun miettii sitä, miksi Vapautuspassio sai niin hyvän vastaanoton, oli se, että musiikki oli aika populaaria, joka auttoi ehkä siinä, että tarinat, jotka eivät välttämättä olleet niin fragmentaarisia tai outoja, niin niissä oli kuitenkin ei niin tuttuja teemoja kuten itsemurha tai Kikka. Vapautuspassio keskusteli populaarilla tavalla oudon kanssa. Ehkä sen työtilanteen avoimuus on joku tosi oleellinen. Meillä meni tosi hyvin ja prosessi onnistui. Samaan aikaan prosessissa oli yhteistä menemättä kuitenkin "kaikki tekee kaikkea" -mentaliteetin puolelle, työnjako oli todella selkeä. Henki oli hyvä ja proggis nieli valtavalla vauhdilla ideoita itseensä, se hyväksyi paljon kaikkea. Silti se ei lähtenyt liikaa rönsyilemään, ehkä se, että siinä oli

neljä palaa, sai neljään blokkiin heitettyä juttuja. Uudesta pitäisi pitää liikkeen keskeisyys ehdottomasti.

Oliko työtapa, jossa fragmenttien palasia käytiin läpi viikoittain ja jossa jokaisella oli mahdollisuus vaikuttaa lopputulokseen mielestäsi tehokas ja hyvä?

Perustele vastauksesi

-Ei ollut kauhean hyvä. Idea oli hyvä, mutta syksyn workshopeissa ei käynyt paljon porukkaa ja aikaa meni paljon biisien opetteluun. Kevään vaihe oli varmasti hedelmällisempi kuin syksyn vaihe. Ohjaajalle se ei ollut kovin hedelmällinen, pääsi kokeilemaan eri vaihtoehtoja, mutta se oli samalla ahdistava. Itselle oli kuitenkin iso oppi siinä, että joutui todella tyhjältä tekemään ratkaisut. Että kuulet kappaleet pariin kertaan ja sitten pitää vain keksiä kuka tekee mitään. Pitää siinä hetkessä niistä ihmisistä keksiä se tilanne. Sitä ei voi oikeastaan kotona miettiä valmiita ratkaisuja tai ainakaan itselle se ei ole kovin luonteva toimintatapa. Pitäisi olla selkeämpi aika opetella ne kappaleet ja muu ryhmä tulisi myöhemmin tilanteeseen. Hyvä ideahan se on, että musiikki rupeaa laskeutumaan ihmisiin aikaisemmin. On hyvä, että prosessi on pitkä, asiat muhivat ihmisten päässä. Tunnelma oli workshopeissa usein väsynyt. Sävelet eivät olleet kauhean selvät. Hyvä puoli oli pöllöily, pitäisi olla lyhyempiä ja selkeämpiä tehtäviä, nyt oli yksi pala ja sitä oli viisi tuntia aikaa hieroa. Ehkä olisi pitänyt tehdä vielä selkeämpiä tyylilajikokeiluja.

Mitä tarkoitti luottamus Vapautuspassiossa?

-Näyttelijöiden luottamus suuntautui ensisijaisesti Jussiin ja itse sumplin sisään ja muut siinä perässä ja sitten lavennettiin luottamusta. Uusi sana innosti ihmisiä, tässä tehdään jotain uutta. Näyttelijät olivat aluksi hieman epäileviä tekstien suhteen. Itselleni tärkeää oli, että pidin biiseistä, kaikki musiikit olivat hyviä, niitä oli hienoa lähteä tekemään. Vapautuspassiossa oli selkeitä rooleja, se innostaa näyttelijöitä useinhelpommin, kun on joku oma lesti, minkä mukaan työskennellä.

Menetitkö sinä luottamuksesi ryhmään tai johonkin yksilöön jossain vaiheessa prosessia?

-Siinä ehkä menetin luottamustani, että sain versioita, joissa oli kirjoitusvirheitä, itselle tuli se tunne, että tätä ei ole jaksettu edes tehdä loppuun.

Jossain vaiheessa menetin uskoni erään fragmentin tekstiin, sitä ei myöskään tukenut se, että säveltäjän tuottama materiaali alkulähtökohdiltaan oli niin kompleksinen, että sitä ei meinattu saada toimimaan. Se olikin toisaalta hyvä johdatus siihen, että saatiin Jyrkin liikekieli mukaan. Oli ehkä tarpeeksi epävarmuustekijöitä, että siitä tuli kiinnostava. Sitä ei edes yritetty ratkoa samalla tavalla kuin muita, koska siinä ei ollut paukkuja siihen.

Koitko ryhmän tai jonkun yksilön menettäneen luottamuksensa sinuun jossain vaiheessa prosessia?

-Ei tullut.

Jos luottamus säilyi puolin ja toisin, niin voisitko kuvailla sellaisia asioita, jotka vaikuttavat luottamuksen menettämiseen ja epäluottamuksen syntyyn?

-Se on herkkää puuhaa, paineet ovat kovat. Ryhmätöissä on usein tendenssi siihen, että kun ahdistuksen määrä on vakio, niin jos jostain kohtaa löytyy joku reikä, joku virhe, niin sinne syötetään vähän enemmänkin sitä ahdistusta, jolloin ahdistusta pystytään putsamaan muista elementeistä. Esimerkiksi jos on olemassa neljä eri osaa, niin ajatellaan, että tämä yksi pala on todella huono, mutta nämä kolme muuta ovat hyviä, vaikka nekin aiheuttaisivat jonkin verran ahdistusta. Syntipukki meinaa löytyä aina vähän joka osa-alueelta. Toisen työmoraliin voi menettää luottamuksen. Vakavampi on se, että jos ei ole aikaisempaa luottopohjaa ja ihminen tuo pari versiota, jotka tuntuvat olevan todella kaukana halutusta. Jos kommunikaatiossa ei päästä nopeasti lähemmäs, niin tulee tunne, että tuo ihminen ei kykene tuottamaan, hänellä ei riitä rahkeet tässä hommassa tai tässä tyylilajissa. Sekin on tavallaan miellyttävämpää kuin se, että joku laiskottelee. Hän ei jaksa tai hän on tehnyt jo yhden version eikä hän tee enää uutta. Se rupeaa ärsyttämään.

Oliko tässä prosessissa havaittavissa sellaisia ihmisiä, jotka luottavat toisiin helpommin kuin toiset ja sellaisia, jotka eivät luota toisiin ihmisiin niin helposti?

-Kyllä oli, ihmisillä on eroja siinä miten he tulevat tilanteisiin, ihmisillä on persoonieroja.

Miten heidän toimintansa vaikutti ryhmän toimintaan?

-Jotta päästään todella hyviin tuloksiin, niin heittäytyjiä pitää olla. Kyllä pitempään harkitseviakin mahtuu joukkoon, mutta tarvitaan myös niitä, jotka menevät tilanteisiin rohkeasti.

Mietit laulajien ottamista näyttämölle jonkin aikaa, miksi näin?

-Ehkä siinä oli joku, kun he tulevat niin pienissä paloissa laulamaan, onko se eettisesti oikein, eikö näyttelijöiden pitäisi laulaa kaikki, koska he ovat lavalla. Laulajat vain komppaavat siellä, mutta heitä ei kuitenkaan mielletä muusikoiksi vaan laulajiksi. Ehkä juuri niissä tunnelmissa tuli mietittyä asioita tarkkaan. Onhan se hyvä aina miettiä asioita. Nythän se tuntuu todella selkeältä ja hyvältä ratkaisulta.

Erosiko tämän prosessin suunnittelutyö muista töistäsi?

-Prosessi oli pidempi. Oli hienoa, että se oli niin pitkä, jos vaiheet olisivat olleet selkeempiä, niin prosessi olisi ollut ehkä vielä parempi. Ennakkosuunnittelussa oli enemmän porukkaa kuin yleensä ja sekin prosessi oli pidempi kuin normaalisti. Ihmisiä oli todella paljon tekemässä, joka vaikutti siihen, että piti olla kova luotto. Se oli nautittavaa, siinä oli rikkautta. Ei ollut vuotavia osia.

Millaisia valmiuksia tai taitoja edellytetään teatterimuusikolta?

-Heittäytymistä, monialaisuutta, avoimuutta, lämpöä, tunneherkkyyttä, älyä, nopeus on ihan oleellinen asia, rohkeutta, egottomuutta, pitää olla kykeneväinen kaikenmaailman typeryyksiin, pitää olla jossain määrin lapsellinen. Normaalista enemmän tarvitsee psykologista ja terapeuttista silmää.

Mitä tekisit toisin?

-Bändiä olisin yrittänyt saada enemmän lavalle, olisin levittänyt soittamista. Olisin myös ottanut sen aikaisemmin ja aktiivisemmin mukaan. Improvisaatiota olisin ottanut enemmän. Sen kautta syntyi esimerkiksi näyttelijöiden osallistuminen bändin soittoon II fragmentissa. Jotain visuaaliseen ilmeeseen liittyviä asioita olisin korjannut. Olisin halunnut harjoitusaikaa lisää, nyt biisien opetteluun meni kolme viikkoa, muu aika meni hieman tiukaksi.

Jyrki Karttusen haastattelu

Jyrki Karttunen, 41

Koulutus: Tanssitaiteen kandidaatti

Kokemus: Tanssialan ammattilaisena vuodesta 1989, koreograafina 1997 alkaen. Tanssijana kokemusta musikaaleista, Vapautuspassio oli toinen musiikkiteatterissa tehty koreografia

Mitä tarkoittaa luottamus musiikkiteatteriproduktiossa, miten se ilmenee?

-Olin ohjaajan työparina, miten se yhteys toimii, siinä luottamus on olennainen asia. Suhteessa näyttelijöihin hieman eri tavalla. Luottamuksellisen ilmapiirin aikaansaaminen on tärkeää, että pystyy olemaan luova, joka tarkoittaa käytännössä sitä, että saa epäonnistua ja saa olla myös sellaisessa tilassa että ei synny mitään.

Voidaanko ilman luottamusta tehdä laadukasta musiikkiteatteria?

-Ei ainakaan sellaista, mitä Vapautuspassio oli. Se tyhjenee juuri siihen luottamukseen, mikä siellä oli kaikilla. Lopputulos on vähän enemmän kuin sen osat. Kyllähän jonkun proggiksen voi toteuttaa ilman luottamusta, mutta siinä ei ole sitä pientä lisää, joka tekee siitä erityislaatuisen. Se vaatii sen, että ryhmän sisällä on luottamus, että se voi olla jotain muuta kuin keskinkertaista. Käsitökseni esimerkiksi laitosteattereista, että siellä tehdään sillä tavalla, että kysymys luottamuksesta on toisarvoinen. Siellä tehdää proggis ja se on sitten siinä.

Luottamus vaatii pitkän aikaa syntyäkseen. Miten luodaan luottamuksen ilmapiiri lyhyessä ajassa vai onko se ylipäätään mahdollista?

-En ainakaan Vapautuspassion tapauksessa kokenut, että se olisi syntynyt jotenkin automaattisesti. Varsinkin suunnitteluryhmän kesken, ennakkosuunnittelupalavereilla oli siinä suuri merkitys. Että siellä kaikki saavat avattua suunsa. Olin itse pitkään

epävarma näissä palavereissa sanoa mitään. Meni pitkään hahmottaa mitä siellä tehdään ja miten sitä tehdään ja suhteessa musiikkiin. En osaa musiikin teoriaa hyvin. Niillä ennakkosuunnittelutapaamisilla oli suuri merkitys. Suhteessa näyttelijöihin minulla oli omaa aikaa heidän kanssaan. Ei se synny automaattisesti tai käskemällä, vaatii aikaa. Muistan joskus ennakkopalavereissa ajatelleeni, että tämä on tyhjäkäyntiä, että tässä ei tehdä mitään. Mutta se oli juuri sellaista aikaa kun tehtiin syvästruktuuria. Vasta myöhemmin osasin arvostaa niitäkin ylipitkiä palavereja. Niitä oli joka keskiviikko.

Pyritkö tietoisesti prosessin aikana tekemään tietoisesti sellaisia harjoitteita tai ratkaisuja, jotka luovat luottamusta ryhmän kesken?

-Olen pyrkinyt omissa proggiksissa tekemään sellaista, että vietän jokaisen esiintyjän kanssa viikon kahdestaan salissa, kolme neljä tuntia päivässä, vaikkakaan se ei varsinaisesti ryhmän luottamusta luo, mutta edesauttaa sitä. Ei tehdä proggista, vaan tapetaan aikaa. Olen huomannut, että siitä syntyy sellainen, että oppii kuulemaan sen, miten se toinen kommunikoi ja myös toinen oppii tuntemaan minua, että mitä tarkoitan kun sanon noin. Hyvin vähän on noilla aikatauluilla, mitä omista proggiksissakin on, käyttää aikaa ikäänkuin turhaan. Se vaatii sellaista, että täytyy mennä turhaan. Esimerkiksi Juhana meni Vapautuspassiossa välillä ihan metsään treeneissä. Se vähän vaatii sen, että sitä pitää testata sitä luottamusta, tavallaan treenata sitä, kuinka paljon se sietää. Esimerkiksi III fragmentti oli aika vaativa lähtien siitä, miten sitä luetaan. Siinä sitä luottamusta venyteltiin. Hyvä että Juhana luotti siihen. Pelkäsin silloin ihan viime viikoilla, kun esitysjärjestystä alettiin rustata ja mielestäni siinä oli sellainen salainen motiivi, että kolmas fragmentti olisi enemmän piilossa, jos se olisi heti alkuun, sen ehtisi unohtaa loppuun mennessä. Sitä paikattiin silloin vähän keinotekoisella laastarilla. Ja sitten kun ohjaavat opettajat kävivät haukkumassa sen biisin, niin se pelotti, että tuleekohan tämä koskaan valmiiksi. Mutta ohjaaja itse halusi, että se on läpiliikkeellinen.

Miten pyrit pitämään kommunikaation muiden työryhmän jäsenten kanssa laadukkaana?

-Olen yrittänyt nyt sellaista, että kirjoitan kaiken ylös mistä puhutaan ja lähetän sen sitten kaikille. Isossa ryhmässä kun eri ihmisten kanssa tulee puhuttua eri asioita, niin siellä tulee tällaisia kommunikaatiokatkoksia. Ihmisten kanssa kun tekee, niin se on aina vähän arvassa. Selkeä saa olla. Koin oppineeni Juhanalta sen, että pitää sanoa heti ja sanoa suoraan, ei pidä olla diplomaattinen.

Oletko törmännyt tilanteeseen, jossa ohjaaja tai kapellimestari tai koreografi selvästi suosii jotain työryhmän jäsentä?

Miten tällainen toimintatapa vaikuttaa ryhmään?

-Onhan sellaista aina, se on enemmän tai vähemmän näkyvillä. Itselläkin on aina suosikit ja se on hyvinkin inhimillistä. Aina on sellaisia ihmisiä, joitten kautta kokee, että oma työ näyttäytyy edullisemmin kuin toisten kautta. Mutta se on sitten että miten sen koittaa peittää, että se ei ole räikeää. Ja onhan se sillä tavalla hyvä, että jos siellä ryhmässä on joku, joka tekee sitä hommaa hyvin, niin se että sen osoittaa myös muulle ryhmälle, että tässä se näyttäytyy oikealla tavalla. Riippuu tietysti mistä puhutaan, että onko se teokseen liittyvää vai sellaista, että tykkää jostain ihmisestä. Kyllähän mielestäni Vapautuspassiossa oli selkeästi havaittavissa, että Juhanalla oli suosikkinsa. Kyllähän se oli kaikille selvä, että kuka tykkää kenestäkin, että ei se miksiäkään pilannut sitä prosessia.

Vapautuspassio:

Missä elementeissä uusi musiikkiteatteri ilmeni ja millä tavalla?

-Mielestäni se ilmeni freesiydessä, joku sellainen tuore into, mikä esityksestä huokui. En tiedä sitten oliko muodossa tai toteutuksessa mitään uutta. Kysymys oli siitä asenteesta, millä se sama vanha tehtiin. Koreografian puitteissa sain ennätysellisen paljon tilaa ja aikaa tehdä koreografiaa. Ei laitosteattereissa sellaiseen ole mahdollista. Minua on kysytty Vapautuspassion perusteella eri teattereihin tekemään koreografiaa musiikkiteatteriesityksiin. Kun vähän kyselen sitä, niin se tarkoittaa sitä, että sinne halutaan muutama tanssikohtaus. Joka on sitten todella tylsää. Sanoin heti prosessin alussa Juhanalle, että en ole tanssien sommittelija, eikä sellainen edes oikeastaan kiinnostaa. Silloin Juhanalle oli heti selvä, että koreografia oli enemmänkin

käyttäytymisstrategia, joka kulkee koko ajan pohjalla. Ehkä se oli koreografian osalta uutta. Nykytanssiteoksellinen kokonaisajattelu tuotiin musiikkiteatterin yhteyteen. Vapautuspassiossa ei hirveästi perinteistä tanssia ollut ja silloin kun oli, ne jaksot olivat jossain määrin puoli-ironisesti tehtyjä, esimerkiksi Veenus-passiossa oli käytetty kliseistä musikaalitanssia, koska se sopi temaattisesti hyvin sellaiseen esittämiseen ja poseeraamiseen. Mutta se mikä toisaalta oli vanhaa musiikkiteatteria, oli työjärjestys, mikä tuli itselle hieman shokkina. Tottakai se musiikki tulee ensin suhteessa näyttelijöihin. Ensin oli osattava laulaa, jotta sen voisi näyttämöllistää ja vasta sitten voi ruveta tekemään siihen koreografiaan. Se oli viimeinen asia, joka tehdään. Sillä tavalla siinä oli vanha asetelma. Ja sille ei voi mitään, en tiedä miten se muuten voitaisiin tehdä. Se ajattelutapa minua ihmetytti, sellainen hyvin vanhanmallinen ajattelutapa, mitä näyttelijätkin joskus sanoivat, että tässä pitää laulaa näytellä ja sitten vielä tanssiakin. Itse taas koen, että olisiko uusi musiikkiteatteri sitä, että kaikki ovat jossain määrin samaa, olemista, esityksessä olemista. Että se tanssi tai laulaminen ei olisi irrallista.

Luuletko, että siihen olisi auttanut, jos olisit tullut aikaisemmin mukaan?

-En usko. Ehkä sitä asiaa olisi pitänyt näillä asioilla osata kysyä aikaisemmin, heti alkuun. Uskaltaa kysyä, että onko se oikeasti niin, että ensin on osattava laulaa. Onko sen välttämättä oltava niin. Voisiko niitä opetella samaan aikaan ja tehdä samaan aikaan. Se voi olla sitten, että se olisi vienyt vielä enemmän aikaa se työtapa, siihen ei edes kenelläkään ole kokemusta. Voisi heittää jatkossa sellaisen kysymyksen, että voisiko niitä tehdä samaan aikaan.

Et ollut syksyn workshopeissa mukana, niin olisiko sinun läsnäolosi auttanut asiaa?

-Se voi olla, se olisi voinut auttaa. Muutaman kerran olin käymässä. Muistan kerran kun Iina ja Natsku harjoittelivat tyttöjä, niin siellä kävin heittäessä jotain, että tehkää tällaista samaan aikaan, ylipäätään, että on joku liiketehtävä musaharjoituksen lomassa. Kyllä he itsekkin sanoivat, että siitä oli apua. Olin siinä kuitenkin ihan uusilla vesillä, niin en myöskään uskaltanut liian aikaisin sitä omaa sinne työntämään.

Kyllähän siinä mentiin musiikki edellä?

-Kyllä, joka varmaan on sellainen vanhan musiikkiteatterin traditio, musiikki edellä, sitten näyttelemisen ja asemointi ja näyttämölistäminen ja sitten ruvetaan tekemään koreografiaa, joka on sellainen hienosäätö. Muistan kun joku ohjaava opettaja, jolla oli selkeästi hyvin vanhakantainen tapa ajatella koreografiaa, kävi kommentoimassa. Hän sanoikin minulle sitten, että siinä voi sitten koreografialla tuoda jotain, että se on sellainen paikkausväline, jolla voi korvata ohjauksen tai musiikin puutetta. Todella outo ajattelutapa, laita siihen jotkut tanssiaskleet, niin se ei näy sieltä takaa, että mitä siellä takana tapahtuu. Yhden kerran olen ollut teatterissa tekemässä koreografiaa, ohjaaja sanoi minulle, että tee tähän sellainen pieni iloinen tanssi, että näyttelijä ehtii vaihtamaan vaatteet. Tein sitten ihan superiloisen tanssin ja seuraavana päivänä tein ja harjoitutin sen ja kun sen sitten näytettiin ohjaajalle, niin hän sanoi, että miksi tämä on niin iloinen. Tuollainen vanhan musiikkiteatterin koreografian asema.

Oliko sellaisia paikkoja, joissa jouduit koreografiasta tinkimään musiikin takia?

-Olihan siellä paljonkin. Sitä voi sanoa huonolla tavalla tinkimiseksi, mutta on siinä aina mahdollisuus, että siinä on joku raja. Kyllähän iso osa III fragmentin keskustelusta käsitteli sitä, että miten tätä voi laulaa ja ilmaista ja vielä tanssiakin. Itse kyllä aistin sen heti jo alkuun, että Juhana haluaa, että tämä on läpiliikkeellinen ja säveltäjä haluaa, että se on a cappella, niin arvelin, että tässä saattaa nyt joku törmäyskurssi olla. Lisäksi Juhana halusi vielä paljon tavaraa sinne, sitten mietin, että niistä tavaroista lähtee ääntä, että mitäköhän mieltä musiikki on siitä. Mutta sellaisista tuli myös mahdollisuuksia, että on joku raja. Ihan sama kuin I fragmentin lavastuksessa oli sermi. Käsikirjoitukseen oli kirjoitettu, että tässä kohtaa on metamorfoositanssi. Lavastajat näyttivät mallipalaverissa, että siinä kohtaa suurin osa näyttämötilassa peitetään. Siitä se idea sitten syntyi, että nostetaan vähän sermiä ja tehdään vain jaloilla se tanssi. Mutta itse nyt tuossa progiksessa päätin ottaa kaikki mitä eteen tulee, että otetaan se sitten näin.

Säveltäjien, ohjaajan, koreografian ja kirjailijoiden välillä ei oikein ollut yhteyttä kirjoitusvaiheessa. Mekään ei hirveästi keskusteltu siitä.

-Olihan siellä yksi palaveri, missä tuli se paussi, että kyllähän siinä oli sitä neuvotteluyhteyttä. Ja kyllä minullekin tuli sellainen viesti, että saan toivoa vaikka mitä. Mutta ei minulla sillä tavalla ollut erityisiä toiveita, koska ajattelin, että otetaan se sellaisena kuin se tulee. III fragmentissa oli jo alussa törmäyskurssi. Ei ehkä tajuttu, että liikkeestä lähtee ääntä. Että se on myös ääntä, jos joku kävelee ja jos muuten on hiljaista, niin kyllä se kuuluu. Säveltäjällä saatta olla sitä vastaan sanomista, että jos kahdeksan ihmistä hilluu ympäri tilaa vapaapulsatiivisesti havainnoimassa, niin siitä tulee vielä enemmän ääntä. Äänisuunnittelu tuli myös siinä hienosti mukaan tekemään kudosta. Se vähän riippuu myös siitä, millä asenteella tuollaiseen proggikseen tulee. Minulla oli sellainen, että ottaa sen niin, että tämä paketti on tässä ja näillä pärjätään. Se oli myös vapauttavaa juuri sen takia, että siinä oli ryhmä tekemässä sitä. Että ehkä sitten, jos olisi ollut koreografia, johon tehdään sävellystä, niin olisi toivonut ehkä vähän enemmän neuvottelusyvyttä.

Olen tehnyt viimeaikaiset proggikseni äänisuunnittelijoiden kanssa niin, että sen sijaan että minulla olisi kasa levyjä ja annan ne ja käsken kursia niistä joku tapetti, niin he tulevat ja tekevät musiikin hiljaisuuteen. Koreografian teen ihan mitä liekin musiikkiin, en koskaan soita niitä äänisuunnittelijoille, että heille tehdään hiljaisuudessa tai videolta, jolta on otettu äänet pois. Näin heille ei tule harjoitusmusiikin haamuja. Näin musiikki luo tanssisuhteen ja tanssi voi reagoida siihen, se on enemmän vuoropuhelullinen suhde. Tuossa tietenkun se oli livemusiikkia, niin siinä oli niin monta liikkuvaa palaa, se ehkä vaatiikin sen, että se ei ole liian muuntuva.

Oliko luottamuksen ilmenemisessä Vapautuspassiossa erityisiä luonteita?

-Minulle oli se, että en ole noin isossa työryhmässä ollut koskaan. Se on minulle ihan arvoitus, että miten se syntyi se luottamus, varmaan pitkälle Juhanan ansiosta. Minullehan oli tavallaan Juhanan kautta suhde muihin, koska olin eräänlaisena takapiruna.

Työtapa osoitti sinun puoleltasi luottamusta näyttelijöihin?

-Joo kyllä se oli hurjaa, miten he sitten luottivat, pelkäsin sitä tosi paljon, että kun siellä oli niin paljon sellaista ei fiksattua. Monessa kohtaa koreografia oli ajattelutapa suhteessa kehoon ja siihen rooliin ja tehtävään. Se oli kyllä hienoa, että he luottivat. Se

oli hyvä, että pidin kahdeksan kertaa puolitoista tuntia proggiksen ulkopuolella treenitunteja. Se oli hyvä, että sain ajattelutavan aika perusteellisesti selitettyä, harjoitusten aikana en olisi varmaan ehtinyt, se vaati sitä selittämistä. Varsinkin näyttelijöille, ehkä enemmän kuin tanssijoille, pitää perustella, pitää puhua. Se oli hienoa, että jossain vaiheessa luottamus syntyi, että sitä puhetta ei enää tarvittu, vaan he heittäytyivät siihen tehtävään. Esimerkiksi Olavin tanssi Veenus-passiossa oli puhtaasti impro, niin pelotti, että miten hän kestää sen paineen, mutta hyvin meni, pitää vain luottaa.

Näyttelijöille syntyi luottamus juuri sitä kautta, että heihin luotettiin.

-Minulla oli hyvä asema, että en ollut päävetäjä siinä hommassa, niin minun oli helppo luottaa heihin, sain aika rauhassa tehdä juttuani.

Kuinka tärkeitä on se, että he, jotka ovat lavalla, osaavat oikeasti tanssia?

-On se, mutta sitten taas, että mitä on osata tanssia. Ei näyttelijöistä monikaan osannut tanssia, mutta se oli sitten sellainen ajattelutapa, että se saa näyttämään sen, he ovat niin suvereenia olemaan itsensä, miten he käyttävät kehoaan. Siitä käyttäytymisestä se tanssi sitten syntyi. Senkin selitin hyvin paljon, että minulle tapa ajatella hyvää tanssimista on enemmänkin miten- alkuisia kysymyksiä kuin mitä- alkuisia kysymyksiä. Tässä koko tanssimisen viehätys on jossain määrin väärin tanssimisessa. Kauniisti väärin tanssiminen, keskeneräisyys, että antaa kehon olla, se oli koko sen tanssin idea siinä, että ne on valmiita noin. Olin tosi iloinen siitä, miten näyttelijät sen liikkeen ottivat ja mielestäni he tanssivat todella hienosti ja olen vieläkin ylpeä heistä ja itsestäni. Se oli kyllä ihmeellinen proggis. Siksi työtarjouksiin pelottaakin tarttua, koska tietää, että se ei ihan automaattisesti toistu tosta vaan. Tuntuu että näyttelijöillä oli ja nykyään tuntuu että nuorilla näyttelijöillä ylipäätään on erilainen kiinnostus sellaiseen liikeilmaisuuksiin, että sitä ei tarvitse perustella enää niin alusta asti, eivätkä he odota sellaisia tanssiaskeleita. Kokonaisvaltaisempi ajatus liikeilmaisuudesta, kuin että se on virkistävä tanssinumero jossain välissä, että ei tarvitsisi ajatella. Välillä pitää miettiä, että loukkautuisinko vai en, kun sanotaan, että kyllä se on ihana katsoa sitä tanssia, kun siinä ei tarvitse sillä tavalla ajatella. Pelottava ajatus. Tosin ymmärrän kyllä mitä he tarkoittavat, se ei tyhjenny kirjallisiksi merkityksiksi.

Oletko joskus menettänyt luottamuksesi johonkin ryhmän jäseneen?

-Joskus on käynyt niin. On ollut niin, että yhteys ei ole ollut keskustelullista, se on ollut enemmän sanelua. Eikä siinäkään luottamus mennyt, mutta huomasin, että itse välillä ärryin siitä, että kokeiluja siinä proggiksessa ei uskallettu tehdä.

Se joskus hieman särähti, että ohjaavat opettajat tulivat välillä sanomaan, että miten asiat piti tehdä. Varmaan myös helpotti paljon asioita. Toivoin myös, että olisi saanut mennä ihan mönkään ilman, että joku varoittaa sellaisista ansoista. Tavallaan tuollainen proggis, siinä ei ole mitään painetta, se olisi voinut mennä ihan pieleen. Ja se olisi ollut ok ja se on juuri minusta se arvo siinä. Että sen pitäisi antaa mennä pieleen. Itsekin hieman vanhempana ihmisenä yritän välttää sitä, että menen nuorille sanomaan, että tehkää näin, että tämä pitää tehdä näin, että tästä tulee hyvä näin. Minusta se pitäisi keksiä itse. Olisi ollut kiva itseasiassa kapsahtaa sellaisiin ansoihin, mihin on joskus aikaisemminkin kapsahdettu, katsoa tuolla porukalla, kun siinä oli aika hyvä sellainen luottamus jo aika alussa kun kevät alkoi, että miten niistä kuopista olisi selvitty. Mielestäni näiden koulujen yksi etu on se, että näissä saa mennä pieleen. Että ei ole sellaista vastuuta. Se on vähän sama juttu kuin Amerikan löytäminen, että täytyy eksyä, joku päivä saattaa löytyä Amerikka, vaikka etsitään Intiaa. Valtamerilaiva tästä proggiksesta tulee väistämättä mieleen, koska työryhmä oli niin iso. Se on aika suuri etuoikeus, että saa ohjata tuollaisen purkin karille. Ja se oli itselleni suuri nautinto, että siihen sai käyttää aikaa tosi paljon ja sitä kautta syntyy luottamus ja tietää koko ajan sen, että tämän ei tarvitse onnistua, että sieltä tulee se oppi joka tapauksessa. Olihan se hienoa, että se onnistui, mutta olisi se ollut ihan ok, vaikka se olisi mennyt pieleenkin. Sillä lailla yritin III fragmenttiakin perustella itselleni, että jos tämä menee mönkään, niin ollaan ainakin yritetty. Yritin Juhanallekin sanoa ihan viimeiseen asti sanoa, että annetaan mennä pieleen, jos menee. Sittenpäähän tiedetään joskus, että miksi se meni huonosti, miten se olisi pitänyt tehdä. Sillä laillahan sitä myös oppii.

Jos pitäisi joskus keksiä resepti siihen, että miten ollaan loistavia, niin se vaan vaatii sen, että on suostuttava olemaan todella huono, muuten ei tule kuin keskivertoa. Omissakin proggiksissakin, kun on tuntunut, että ne onnistuvat, niin niissä on ollut salaa sellainen ajatus, että ihan sama miten tämä menee, asenne on sellainen. Koulu olisi loistava paikka opetella sellaista asennetta. Sitä olen ohjaavissa opettajissa vierastanut, että tullaan ja sanotaan, miten asioiden pitäisi mennä. Vähän oli

Vapautuspassiossa sitä ajatusta, että mietitään sitä lopputulosta, eikä prosessia, mutta onneksi juuri työryhmä toimi päinvastoin. Jos olisi kuunneltu pelkästään ohjaavia opettajia, olisi se ollut aika hikistä tuotannon tekemistä. Se oli hyvä, että se oli työryhmän sisällä selvää, että niitä opettajia ei siinä mielessä kuunneltu, oli anarkistinen ote, tehdään mitä tehdään ja sitten katsotaan, mitä tulee. Itse koen, että jos nyt menisi johonkin musiikkiteatteriin, niin itsellä on hyvät tuntemukset siitä, että miten sitä kannattaisi lähteä tekemään sen jälkeen nimenomaan, että siellä on menty pieleen ja Juhana hörhöilee miten sattuu siellä. Niistäkin hetkistä nautin ja mietin, että kun laitoksista tultaisiin katsomaan, että miten täällä tuhlataan resursseja. Se oli mielestäni hienoa, ylellistä ja joka on taas sitä loistavuutta, siinä on se mahdollisuus, että se on loistava tai todella huono. Ja se oli tuossa mielestäni koko ajan ilmassa, että se on joko tai, että siitä ei sellaista ihan kivaa tule.

Näyttelijöiden haastattelu

Iina Kuustonen, 26

Koulutus: Teatteritaiteen kandidaatti, toukokuussa maisteri, erikoistunut musiikkiteatteriin

Kokemus: Ammattiteattereissa Linna-teatteri, Valkeakosken kesäteatteri, Uusi iloinen teatteri, Sirkusteatteriesitys

Leo Honkonen, 27

Koulutus: Teatteritaiteen kandidaatti, erikoistunut musiikkiteatteriin.

Kokemus: Ollut mukana produktioissa, joissa on laulua ja musiikkia, musiikkiteatteriproduktioista kokemusta on *Vapautuspassiosta*

Heidi Kirves, 29

Koulutus: Teatteritaiteen maisteri / näyttelijä

kokemus: Teatteritaiteen kandidaatti, toukokuussa maisteri, erikoistunut musiikkiteatteriin Ammattiteatterissa Ryhmäteatteri / Suomenlinnan kesäteatteri, Turun kaupunginteatterissa musiikinäytelmä Tukkijoella, avustajana Lahden kaupunginteatterissa musikaalissa ja musiikinäytelmässä, Lahden kansanopiston teatterilinja, vuosi Lahden ammattikorkeakoulun musiikkiteatterilinjalla

Tuomas: *Mitä tarkoittaa luottamus musiikkiteatteriprosessissa, miten se ilmenee?*

Iina: Kaiken pohja, luottamus ja turvallinen työilmapiiri mahdollistavat luovuuden ja kokeilemisen ja sitä kautta uuden löytämisen. Olen toisaalta myös todella työryhmälähtöinen näyttelijä, vaadin välillä ehkä liikaakin luottamusta ja hyvää ilmapiiriä, mutta se ei ole mahdotonta saavuttaa, eikä omasta mielestäni ole liikaa vaadittu.

Leo: Peruspilarina kaiken suhteen, myös elämässä. Erityisesti laulun kanssa. Laulu on vielä herkempää, koska se on suoranaista virtaa ja sen taakse on vaikea mennä, kun tuottaa kiinteää ääntä. Laulaessa tunteet ovat herkemmissä kuin puheessa. Laulu sisältää niin paljon absoluutteja, kuten taimi, niin lähtökohtaisesti siinä on niin monta

elementtiä, jotka vievät sitä eteenpäin, siinä ei pääse peittämään. Luottamus on tärkeää, tietää, että on lupa mokailla.

T: Mitä vaaditaan, jotta luottamus voisi syntyä työryhmän kesken?

I: Ainakin yhteinen halu saavuttaa sellainen ilmapiiri. Ehkä kokeilujen kautta lupa mokailulle. Luottamusta auttaa, että joutuu laittamaan itsensä peliin ja mokata, siitähän se ainakin syntyy, kun mokailu hyväksytään.

L: Lapsi peilaa vanhemmastaan. Sama peilaus jatkuu läpi elämän, peilaat asioita muista ihmisistä.

I: Ohjaavassa asemassa olevat ovat isossa asemassa.

L: Ihmisenä on toteutunut parhaiten, kun on ollut rakastavaisessa ja luottavaisessa ympäristössä. Ihmiset eivät aina toimi oikein tilanteissa ja produktioissa on aina enemmän tai vähemmän ahdistusta. Ohjaajalta toivon auktoriteettiä, ei militanttia toimintaa, vaan sitä, että homma on hanskassa ja jos niin ei ole, niin sen kanssa ollaan avoimia. Esimerkiksi Juhanalla oli monta kertaa asiat hukassa, ei tiennyt, mitä haluaa tehdä, mutta hän oli sen kanssa avoin, ei koittanut vetää mitään roolia. Teatterissa kaikkein surullisin tilanne on se, että ohjaaja näyttelee ohjaajaa ja näyttelijä näyttelee näyttelijää. Avoimuus luo luottamusta ja sitä kautta muodostuu auktoriteetti.

I: Vapautuspassiossa oli iso asia Jussin luottamus meihin, siihen että selviämme materiaalista, koska itsellä ei sitä ollut. Jos kaikki olisivat olleet uusia ihmisiä, kai amattitaitoinen ihminen pystyy senkin näkemään, että pystyvätkö nuo ihmiset tähän vai ei.

L: Hienoa oli myös sen, että rima oli korkealla, ei tarvitse tehdä helppoja biisejä. Ja biisit sellaisia olivatkin. Teatterin pitäisi aina ollakin haasteellista ja sellaista että jokaisen on mahdollista ylittää itsensä, mennä sellaiselle alueelle, mitä ei ole aikaisemmin tehnyt. Siinä tuen ja luottamuksen viljeleminen on hyvästä mitä Jussi ja kaikki muut tekivät.

Heidi: Mulle tuo turvaa jos Jussi Tuurna on mukana. Hän on aina saanut asiat toimimaan ja on taitava pedagogi. Vaikka olisi mitä, niin hän saa meidät tekemään sen viimeistään. Jos meiltä loppuu usko, niin tuo ihminen osaa käyttää meitä.

I: Tuossa proggiksessa vaikutti ehkä se, että tultiin eri kulmista ja ehkä kokemattominakin. Kaikki joutuivat itsensä peliin ja mennä uudelle, vieraalle alueelle. Sellaisesta tulee luottamusta, kun kaikki joutuvat laittamaan itsensä peliin, eikä ole niin, että osa olisi todella vahvoilla. Esimerkiksi UIT:ssä tulee sama fiilis, kun myös ohjaaja ja koreografi ovat lavalla ja joutuvat myös itse laittamaan itsensä peliin ja menemään omille heikkousalueille.

H: Vapautuspassiota lähdettiin heti tekemään vahvasti yhdessä. Kaikki auttoivat kaikkia ja kaikkien ideat ovat sallittuja. Tasa-arvoisuus työryhmänä oli iso arvo, roolit häilyvät.

I: Näyttelijöille oli uusi asia olla noin pitkä matka mukana, yleensä taiteellinen suunnittelu on jo tehty, kun tullaan prosessiin mukaan.

H: Se oli tutumpi teos jo siinä vaiheessa kun yleensä ryhdytään tekemään, oltiin tehty pitempi matka.

T: *Oliko apua siitä varsinaiselle harjoituskaudelle siitä, että materiaalia oli käyty jo syksyllä läpi ja se oli jo jonkin verran tuttua?*

H: Varmaan joo, mutta näin jälkiviisaana voisi ajatella, että itse olisi voinut skarpata enemmän siinä kahlausvaiheessa, siitä olisi ollut enemmän apua jatkoon. Sitä ei siinä vaiheessa vielä tajunnut, kuinka vaikeaa materiaalia on tulossa.

I: Se oli myös aika raskas työtapa se taidehiippailu ennen varsinaista treenivaihetta.

H: Se oli meille valtavan epäkiitollista, vaikka sen jälkeenpäin ymmärtää, että siitä oli paljon apua muille, vaikka meistä se tuntui hirveältä, kun ei osannut tehdä kunnolla mitään.

L: Juhanalla on vielä tapa tehdä töitä niin, että hän haluaa tehdä läpäreitä mahdollisimman aikaisessa vaiheessa, joka on aika raskas työtapa. Prosessiluontoisuudesta tykkään kyllä, siinä kehkeytyy joku matka yhdessä. Itse näyttelijänä on paljon vaikeampaa, että sanotaan ja ohjataan suoraan, miten pitää tehdä. Koska se herättää itsessä sellaisen ajatuksen, että miksi tehdä teatteria, jos tietää tasan miltä se tulee näyttämään. Siinä suhteessa prosessityöskentely on vaikkakin paljon raskaampaa myös paljon hedelmällisempää pidemmällä tähtäimellä, koska se on yhdessä syntyvää asiaa, mistä ohjaaja voi poimia oleellisen asian.

H: Itselle se oli valtava opin paikka. Sitä tehdessä se oli todella raskasta. Nyt sitä ymmärtää paljon paremmin ja kun tulee seuraava vastaavanlainen vastaan, niin ymmärtää jo aikaisemmassa vaiheessa sen luonteen ja tavan tehdä ja osaa jo antautua sille jo alussa, koska tuossa meni tosi pitkään, että oli todella hiilenä, että mitä tämä on.

I: Meillä oli myös varmaan aika paljon vastustusta.

H: Me oltiin totuttu tekemään tietyllä tapaa, eikä tajuttu, ei osattu tuota työtappaa.

L: Onhan se todella ärsyttävää, että ihmisiä tulee läpäriin katsomaan, kun ei ole mitään. Laulat jostain ja jotain nauhaa kuunnellaan jossa laulat aivan metsään.

H: Seuraavassa hommassa tajuta se, että tuollaisessa työskentelytavassa kaippaa varmaan hirveän paljon enemmän niiltä jotka ovat katsomassa positiivista palautetta korostetusti, ettei meistä tuntuisi niin huonoilta ja noloita siellä. Ja kyllähän vuodet varmaan kasvattavat armoa itseän.

T: *Olisiko teillä ollut mahdollisuus opetella omia osuuksianne etukäteen, jos ne olisi teille toimitettu ajoissa?*

I: Jos saa pelkät nuotit, niin se ei auta. Mutta jos saa harjoitusnauhan, niin se auttaa todella paljon.

H: Harjoitusnauha ja sitten yhteisessioita, jonkun vetämänä, jolle matsku on tuttua ja osaa harjoituttaa.

L: Jos jatkossa tulee tällaisia prosesseja, niin jos on mahdollisuus tehdä harjoitusnauhat valmiiksi jo siinä vaiheessa kun on prosessi käynnissä. Esimerkiksi Veenus-passio oli todella haastava polyrytmeineen, mitä varmaan karsittiinkin matkan varrella. Sellaisiin tilanteisiin harjoitusnauha auttaisi todella paljon.

I: Vaikka se on todella paljon vaadittu se harjoitusnauha, mutta siitä on todella iso apu, sillä säästää aikaa myös yhteisistä harjoituksista, kun kaikki pystyvät omat osuutensa opettelemaan. On myös näyttelijöitä, jotka pystyvät itsekseen treenaamaan omat stemmansa, mutta suurin osa varmaan on nauhojen varassa.

T: *Olisiko teillä ollut syksyllä aikaa harjoitella, jos teillä olisi ollut ne nauhat etukäteen?*

I: Ikinä ei ole aikaa, mutta jos joku pitää osata johonkin mennessä, niin kyllä sitä aikaa järjestyy.

L: Jos on sessiot, missä harjoitellaan, niin sinne sitä aikaa löytyy.

T: *Onko teidän mielestänne mahdollista tehdä musiikkiteatteria ilman luottamusta?*

I: Joo, mut se on ihan kauheata.

H: Väkisinkin se vaikuttaa itse teokseen. Kyllä siitä varmaan saa teknisesti taitavan, että sellaiset aukot sieltä varmaan saa pois. Mutta sitten saako ensembleen kuuntelua, jos ketään ei kiinnosta kuunnella toista. Yksilösuoritukset saattavat loistaa, mutta se ei kosketa.

L: Olen ollut mukana sellaisessa produktiossa, esimerkiksi sellaisessa produktiossa, jossa ohjaaja ei luota. Jos ohjaaja ei lähtökohtaisesti luota sinuun, se on todella vaikea tilanne siinä sitten yrittää tehdä jotain. Siihen ei ole mitään kikka kolmosta siihen luottamukseen, pitää vain olla avoin ja luottaa. Jos joku ihminen on sulkeutunut ja voi todella huonosti ja on lisäksi narsisti ja inhottava ihminen, siinä on sellainen paketti,

että voi tehdä uudestaan ja uudestaan juttuja, mutta uskon, että jälki on joka kerta huonoa. Ne tyypit, joiden kanssa itsellä on ollut ongelmia, niin ei muillakaan ole ollut heidän kanssaan helppoa.

T: Onko se kiinni luonteesta vai onko jotain työ- tai toimintatapoja, jotka vaikuttavat huonoon ilmapiiriin?

L: Kyllä se luottamus on tosi oikea sana. Jos suhun ei luoteta, on se todella vaikeata, koska se on todella herkkää. Sen tajuaa, kun jännittää esityksiä. Vaikka treeneissä olisi kuinka itsevarma fiilis, niin kun tulee esityksiä ja ihmiset tulevat katsomaan, niin sen tajuaa, kuinka kova paikka se on ja kuinka paljon jännittää.

I: On myös varmaan erilaisia näyttelijöitä, että mitä kaipaa, mitä se merkitsee. Kärjistettynä toiset vain tulevat töihin ja lähtevät kotiin, fokus on muussa elämässä. Toisille taas se on enemmän elämäntapa. Siinä voi myös olla eroja

H: Luulen, että nykyään ruvetaan olemaan enemmän ensemble-henkistä. Yhdessä tehdään ja roolit sekoittuvat ja ollaan tasa-arvoisia. Ei ole diktaattorihjaajaa, jota pitää pelätä ja miellyttää.

L: Tuntuu, että se on meidän sukupolven juttu myös.

I: Liittyy varmaan myös siihen sukupolviajatteluun, mitä täällä koulussakin kannustetaan ihmisiä löytämään toisensa opiskeluaikana ja muodostamaan työpareja. Sitten myös ihan käytännön asia, positiivinen palaute on todella tärkeä asia luottamuksen muodostamisessa. Yhden hankalan ohjaajan kanssa oli vaikea ilmapiiri ja tiesin, että hän ei oikein luota minuun. Mutta sitten kun sain häneltä positiivista palautetta, niin tuli sellainen olo, että ehkä se sittenkin luottaa, ehkä nyt teinkin tämän hyvin ja oli tosi paljon kivempaa.

T: Mitä tarkoitti uusi musiikkiteatteri?

I: Ylipäättään että oli uudet tekstit ja sävellykset ja uusi kokonaisuus. Ja ainakin vilpitiön yritys etsiä jotain uutta juuri niillä hiippailusessioilla ja kyllä koko sillä työtavalla myös treenatessa.

H: Ei ollut mitään tähtikulttia.

I: Se oli just ensemble siinä, että kaikille jaettiin vastuuta tasaisesti, vaikka tarinan kannalta olisi voinut olla helpompaa, että yksi tyttö olisi näytellyt kaikki neljä fragmenttia. Ei sellaista varmaan ole edes mietitty.

L: Se onkin tosi tärkeä pointti, jos miettii mitä uuden sukupolven teatteri tai musiikkiteatteri voi olla, niin se ensemblemäisyys on siinä niin tärkeässä osassa, koska hirveän pitkälle pelataan kentällä teattereissa mielestäni stereotyyppien varassa ja roolituksien ja castauksen varassa. Katsotaan ihmisten ulkoiset olemukset, miten ne sopivat tiettyihin rooleihin. Sitä ajatusta ei mielestäni haasteta riittävästi.

H: Ihminen saisi itse haastaa itsensä näyttelijänä. Siihen tulisi luontaista vääntöä ja ristiriitaa siihen.

I: Ja varsinkin kouluaikana siihen pitäisi joutua, mutta sitten taas ohjaajat täällä treenaavat roolittamista. Siitä ollaan täällä myös kiistelty.

L: Siinä on koulutuksellinen puute, että koulu valmentaa kenttää varten ja se voi olla sen yksi ulottuvuus, mutta se ei voi olla tämän koulun tehtävä, jonka tarkoitus on opintosuunnitelmien mukaan kasvattaa itsenäisiä taiteilijoita.

I: Ja muokata kenttää sitä kautta.

L: Se ei todellakaan tarkoita, että pitäisi muokkautua jo valmista kenttää varten, jolla on jo valmiit vaateet, jotka pelaa mielestäni aika stereotyyppisillä, ei tosin kokonaisuudessaan, castauksilla. Sitä vastaan uusi musiikkiteatteri ja uusi sukupolviteatteri voi ajatella että se näkyy, rooleja sekoitetaan sekä sukupuolen, että myös laajemminkin mielessä, tehdään ihmisille haasteellista tehtävää.

I: Haasteellisuus on aika tärkeä pointti tässä proggiksessa, katsojia ei päästetty helpolla, haastettiin eikä aliarvioitu, sekin on jo ainakin musiikkiteatterikentällä uutta.

H: Se mitä palautetta sai ihmisiltä. Ensimmäisenä ilmaan tuli tykkäsitkö tai oliko hyvä tai jotain tällaisia kysymyksiä. Tosi monet ihmiset tykkäsivät eri asioista. Selkeesti tulivat asiat ja jutut esiin, ihmiset eivät paljoakaan puhuneet yksilösuorituksesta.

I: Tai sen rooli.

H: Niin, ihmiset puhuivat, mikä asia heitä oli koskettanut.

L: Se onkin hieno homma. Kävin katsomassa yhden esityksen, joka oli ensembletyö, että voi sanoa, että hieno esitys ja haluaakin, että se ei pelaa sellaisella päärooliajattelulla. Se on mielestäni hienoa, koska se voi aueta useampiin suuntiin, kun konventionaalista asemaa rikotaan. Ja sehän liittyy hirveän vahvasti juuri luottamukseen. Luotetaan siihen, että tyyppi, joka ei ole huippulaulaja, pystyy laulamaan todella vaikeasti sävellettyä musaa, polyrytmistä musaa. Siihen luotetaan, teet teet ja rupeat hinkkaamaan. Esimerkiksi eräs lauluvalmentaja on sanonut erään esityksen ensimmäisellä tunnilla pääosan esittäjälle, että "jos sä tän mokaat, ni sä mokaat koko homman." Tämänkaltaisia lauseita ensimmäisellä tunnilla. Se kertoo ehkä enemmän opettajan traumaista, mutta ei ainakaan luo luottamusta.

H: Kaupunginteatteriin verrattuna, jossa ajatus on se, että tämä menee ja tän pitää mennä näin. Siellä ei pääse siinä musiikissa tapahtumaan sitä näyttelijäntyötä ja läsnäoloa, koska musa on niin vääjäämätöntä, koska kapu on paikassa x. Teillä ei ole mitään kontaktia, jos et kaivaudu monttuun tai mene verhon taakse. Siinä ei ole varaa siihen elämään. Mitä taas tässä oli. Sinä olit koko ajan kuulolla. Jos siellä tapahtuu jotain ja tapahtui, niin sitten sitä muokataan heti. Sulla oli yhteys kaikkiin, myös siihen, kuka oli vetämässä. Se salli sen elämän. Se oli esiintyjänäkin todella ihanaa, koska perinteisessä musiikkiteatterissa minua pelottaa todella paljon se, että biisi lähtee nyt, olen yksin täällä, noi on tuolla, että ei voi tapahtua mitään.

L: Se on tärkeä pointti. Musikaaleissa se on erkaannutettu tilanne. Esimerkiksi Wickedissä olin lavasteissa etsimässä tavaroita. Esitys oli juuri käynnissä ja näen sinne

monttuun ja näen että kymmenen metrin korkeudessa tyypit ovat laulamassa. Se korosti sitä, että kun se menee siellä, niin sun pitää hallita se homma. Vaikka se on oma muotonsa, en sitä kritisoi, mutta se on tärkeä asia, että kokonaisuus ja ensemblmäisyys menee myös siihen, että bändi on mukana ja lavalla ja osa esitystä ja jopa rooleissa niinkuin olittekin. Se on kokonaisuus.

H: Peruspuheteatterissa sitä pystyy aina tekemään, että siellä on se elämän vara.

I: Minusta se olisi ihanaa uudessa musiikkiteatterissa, jos bändi olisi vielä enemmän mukana. Nyt se tuli myöhään mukaan ja se tulee aina myöhään mukaan. Tuntuu siltä, että monissa proggiksissa siihen liittyy toiveita, että bändi olisi enemmän puvustettu ja enemmän mukana, mutta en tuntenut niitä tyyppejä tuon proggiksen aikana.

H: Et se bändi tuli vanhan kaavan mukaan.

L: En muista heidän nimiäänkään. Laulajat muistan, mutta en muita.

I: Niin se usein menee.

H: Koska heidätkin voi ottaa sinne mukaan, he voivat tulla näyttelemään, heilua ihan miten vaan, tuoda omia kulmia.

I: Tai soittelemaan, improamaan musaa, kun me teemme jotain muuta.

H: Tai me menemme soittelemaan sinne.

I: Vaikka Uusi Iloinen Teatteri on perinteisintä musiikkiteatteria, niin siellä on kuitenkin se näkökulma, että kaikki tekevät kaikkea. Se on minusta hienoa. Kaikki joutuvat näyttelemään, tanssimaan ja laulamaan. Ihan sama onko bändissä vai onko näyttelijä tai tanssija. Ja sitten tietysti se jälki näkyy Suomessa tosi usein ja se on tosi ärsyttävää ja raskasta katsoa. Koska kyllä musikaalit parhaiten toimivat yleensä, kun kaikilla on omat roolit. Tosi vähän on olemassa sellaisia ihmisiä, jotka hallitsevat ne kaikki kolme. Mutta sitä kautta kun vaan tekee, niin sitä oppii. Tulee siitä ainakin oma meininkinsä.

T: Onko tärkeää, että sellaista pidettäisiin yllä, että kaikki tekevät kaikkea?

I: Mun mielestä kyllä, toivoisin että tää menisi siihen suuntaan, että sitä pikkuhiljaa mullistaisi ja että vaatimustaso kasvatettaisiin. Kyllähän se vaatimustaso on nyt korkealla, mutta että riittääkö se, että tulee vaikka vaan näyttelymään. Ainakin tekemisen kautta oppii. Ainakin itse suosin mielummin sitä, että kaikki tekevät kaikkea. Mutta kuten sanoin, siitä tulee se seuraus, siitä tulee raskasta katsottavaa. Mutta toisaalta, eihän se voi olla niin, että täällä olisi niin huonoja tyyppisiä, että se ei ole mahdollista. Miksi se on sitten mahdollista ulkomailla, että osataan.

L: Se täytyy kyllä myöntää, että musiikkiteatterissa on tiettyjä absoluutteja. Jos ei esimerkiksi ole sävelkorvaa, eikä pysy äänessä, on todella vaikeata laulaa stemmaa. Se on väistämätön reaali-teetti.

I: Mutta jos suuntautuu esimerkiksi musiikkiteatteriin, niin täytyy suuntautua kaikkiin kolmeen asiaan, näyttelymiseen, lauluun ja tanssiin. En tietenkään tarkoita, että sitä saa tehdä vain ne, jotka pysyvät äänessä.

L: Ei tietenkään, mutta jos olisi ollut tuon materiaalin laulamista ihmisillä, jotka eivät pysy äänessä, se olisi ollut täysi mahdottomuus.

T: Jos mietitte Juhanan ja Jyrkin tyyliä ohjata, loiko se luottamusta heihin, koska he puolestaan luottivat teihin paljon juuri työtavan kautta?

I: Kyllä siitä tuli luottamusta tosi paljon, että he luottivat meihin ja sen tunsin, että he luottavat.

H: Kyllähän se olisi ollut ihan kauheata, että tuollaisen äärellä, jos he olisivat olleet olleet paniikissa siitä, että eivät luota meihin, niin sitten siitä ei olisi tullut mitään. Se loi uskon myös meihin.

T: Menetitkö luottamuksen työryhmään tai johonkin toiseen jäseneseen?

H: Itselläni häilyi luottamus itseeni, mutta se johtui siitä että olin raskaana. Vaikka kaikki meni loppuviimein hyvin, niin se oli niin veitsenterällä oleva olotila, että ei osannut luottaa aina itseensä, ei tiennyt selviääkö tästä viikon eteenpäin.

L: Olihan siinä paljonkin hetkiä jolloin ahdisti ja tuntui todella hankalalta. Varsinkin ne hetket, kun Juhana ohjaa ja Jyrki ohjaa ja sitten sinne tulee vielä Chris Price (Teatterikorkeakoulun laulunopettaja toim. huom.) pyörimään. Jossain vaiheessa oli sellaisia hetkiä, että nyt on vähän liikaa. Ja Jussi sanoo vielä, että nyt pitäisi tehdä tätä. Mutta ei Jussi silti tullut astumaan Juhanan tontille. Luottamus säilyi, vaikka välillä oli vaikeaa. Luottamus ehkä itseensä oli välillä hankalaa, ei aina tiennyt yhtään mitä tekee.

H: Kyllähän sitä haettiin pukkarissa tukea toisistamme. Kyllä varmaan kaikille tuli jossain vaiheessa sellaisia tuntemuksia, että tuleeko tästä valmis, saadaanko me tämä kasaan, tajutaanko mitä me tehdään.

I: Ja tuleeko tästä todella huono. Mutta se tulee aina jokaisen proggiksen kanssa, siihen alkaa myös pikkuhiljaa tottua, että se on vain työvaihe.

H: Ja varsinkin uuden ja tuntemattoman ääreillä se on ihan vain normaali reaktio ihmiseltä.

I: Suhun pysyi kyllä luottamus koko ajan.

H: Osasit kannustaa ja sä osaat pelata ihmisten kanssa henkilökohtaisesti ja tajuat missä mennään. Oli ihanaa kun välillä katsoi sinua, niin olit että ei mitään hätää, kaikki on ihan okei. Osasit katsoa, mitä kukin jaksaa juuri tällä hetkellä.

L: Ja annoit apua myös omiin soolo ja stemmapaikkoihin. Järjestit aikaa, että niitä ehdittiin käydä läpi.

MAANANTAINA 22. MAALISKUUTA 2010

C | Kulttuuri

Musiikki päästetään draaman kahleista

HELINÄ KUUSELA

NIMI ON osuva. Esityksestä aistii intohimon kyseenalais-
taa viihteellisen musiikkiteat-
terin jo kulahtaneita keinoja
ja etsiä uutta tietä.

Voidaan puhua uuden suku-
polven musiikkiteatterista,
vaikka työryhmään kuuluu
myös kokeneempaa kaartia:
koreografiasta vastaa **Jyrki
Karttunen** ja musiikin oh-
jauksesta **Jussi Tuurna**.

Teatterikorkeakoulun, Aalto-
yliopiston, Metropolian ja
Arcadan yhteistuotannossa
näyttelijäntyö, tanssi ja laulu
eivät erotu toisistaan, vaan
ovat samaa energiaa, musiikil-
lista säpinää.

MUSIIKKI ei kuvita tarinaa ku-
ten niin usein musikaaleissa,
vaan se on nyt kaikki tai ei mi-
tään.

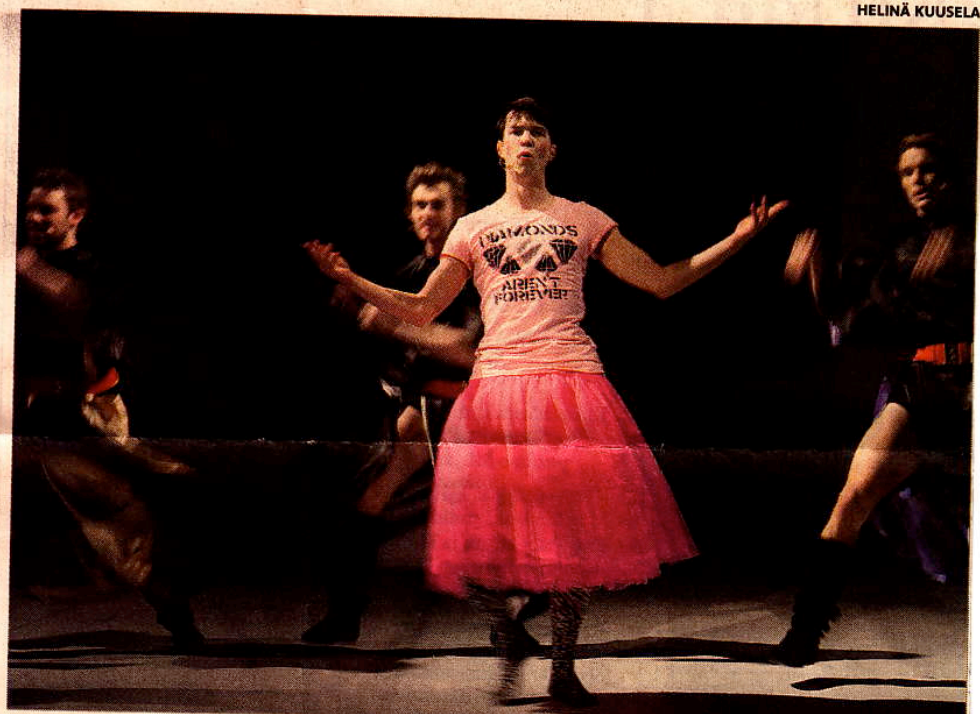
Noin kaksi ja puoli tuntia
kestävä tykitys on läpikäsitel-
ty, kaikki esiintyjät ovat omal-
la tavallaan bändiä, tavallisia
puheosuuksia ei ole.

Juhana von Baghin ohjauk-
sessa esiintyjien läsnäolossa
on kiihkeyttä ja vaivattomuut-
ta, joka kietoutuu tarkasti
osaksi monimuotoista musiik-
kia, jossa kuuluu esimerkiksi
popin, klassisen, jazzin ja fla-
mencon sävyjä.

ALKU ON huimaavan kaunis ja
surullinen. Kirkkaan valkoi-
nen näyttämö paljastaa yläas-
teluokan, jossa kiteytyy ih-
meellisesti vapauden illuusio:
saat jostain roolin, heikkou-
desta rangaistaan.

Toisiinsa yhtyvät syrjäyty-
misen, väkivaltaisuuden ja lä-
heisyyden kaipuun tunnot vä-
littyvät puistelevasti **Niina Ko-
posen** ja **Lauri Tilkasen** eleis-
sä.

Neljästä fragmentista raken-
tuvassa esityksessä ekspressii-
vinen, luovasti muuttuva
näyttämö läpivalaisee ympä-



Jaakko Nieminen, Lauri Tilkanen, Leo Honkonen ja Olavi Uusivirta (edessä) esiintyvät vauhdikkaan visuaalisessa Vapautuspassiossa.

TEATTERI

**Vapautuspassio. Mediakeskus
Lume. Käsikirjoitus Laura
Gustafsson, Asta Honkamaa,
Aino Kivi ja Vappu**

**Kuuluvainen, sävellys Tuomas
Hautala, Virpi Eroma, Anni
Mattila ja Olavi Uusivirta,
ohjaus Juhana von Bagh,
musiikin ohjaus Jussi Tuurna,
koreografia Jyrki Karttunen,
lavastus Marie Antikainen ja
Salli Kari, valosuunnittelu Meri
Ekola, äänisuunnittelu Jussi
Matikainen ja Ville Leppilähti.**

ristön puristavissa kahleissa
kulkevien ihmisten elämää
alitajuntaa myöten.

Koulukiusattujen lisäksi

pääosassa ovat ikkunasta
hyppäämistä miettivän nuor-
ren naisen, surrealistisen tar-
koituksettomasti elehtivän
alaluokan ja yksinäisen iskel-
mätähti Kikan tunnot.

ESITYKSEN vauhtia
hiljentää toistuva
kuva paikallaan
olevista ihmisistä
ruusu kädessä. Se
muistuttaa kaiken
melskeen takana
olevan olemisen
hauraudesta, mikä
on ehkä lähimpänä
vapautta.

Musikaalinen, kehollinen ja
visuaalinen esitys luo kuiten-
kin niin holistisia kuvia
maailmasta, että yksittäiset
hahmot ovat useimmiten

kuin eleitä siihen täsmällisesti
naputtavia koneiston osia.

Välillä kokonaisvaltainen
muoto ja rytmi tahtovat syödä
yhteiskunnallisten tekstien
ulottuvuuksia. Perinteinen

katsomo säilyte-
tään, mikä
hillitsee esityk-
sen ruumiillis-
ten tunteiden
kulkua kehon lä-
pi.

Laulua laulun
perään vyöryttä-
vä loppu alkaa
hieman jo puu-
duttaa musikaaliparodioi-
neen, mutta uskoa esitys luo.
Musiikkiteatterissa voi olla
kunnan passiota.

Touko Kauppinen

**Musiikki-
teatterissa
voi olla
kunnan
passiota.**