

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävä taide

Teatterin suuntautumisvaihtoehto

2011

Otto Leivo

LUHA-DEVISING



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Otto Leivo

LUHA-DEVISING

Opinnäytetyössä pohdin viiden opiskeluvuoteni aikana muodostunutta teatterikäsitystäni. Erittelen tapaani työskennellä ja yleistä suhtautumistani teatteriin. Pyrin saattamaan omat taiteen ja erityisesti teatteri-ilmaisun ohjaamisessa käyttämäni metodit yleisesti käytössä olevaan viitekehykseen.

Havainnolistaakseni toimintaperiaatteitani, esittelen toverieni kanssa muodostamani teatteriryhmän, *Teatteri Luhan*, motiiveja ja käytäntöä. Edellä mainituista käytän työssäni yleisnimikettä *Luha-metodi*. Vertaan löyhästi *Luha-metodia* jo ennalta teatterissa tunnettuun työtapaan, Devisingin-teatteriin. Devisingia käytän työn teoreettisena viitekehyksenä, pääasiassa Sanna Heikkisen Pro gradu –tutkielmaa mukaillen. Vertailussa keskityn löytämään yhtäläisyyksiä yllä mainittujen työskentelytapojen välillä.

Työn loppupäätelmässä totean työtapojeni olevan eräänlaista Devisingia. Voin näin ollen nimetä *Luha-metodin* Devisingin-teatterin tyylisuunnaksi *Luha-devisingiksi*. Siivitan työssä esiintyviä kärkkäitä ilmaisujani käsikirjoittaja-ohjaaja David Mametin tyhjentävillä kommenteilla. Tämä sen vuoksi, koska Mametin ajatukset tukevat usein omia ajatuksiani ja provosoivaa kirjoitustyyliäni.

ASIASANAT: Devising, työtapo, metodi, Mamet

Otto Leivo

LUHA-DEVISING

In the thesis at hand I shall my personal outlook on theatre. I shall examine and dissect my working process as well as my disposition towards theatre in general. I will make an effort to relate and tie in the methods and practises I use to the wider field of work around me.

To make the above more salient, I shall illustrate for you the motives and practises behind my group *Teatteri Luha*. (Luha Theatre.) These motives and practises will form a method that is referred to simply as the *Luha-metodi* (The Luha method) in the following text. I shall also compare this method to the more general practises of Devising, a method already widely used within theatre. Devising shall form the theoretical basis for this thesis. In regard to Devising, its use and its implications I shall refer to Sanna Heikkinen's Pro gradu thesis. As a result, in the following I will try to find similarities between my own work and the findings of Heikkinen.

In the conclusion I state that my way of working is comparable, but not necessary similar, to practises within Devising-based theatre. Therefore I would opine that the aforementioned *Luha-metodi* is a form of Devising, perhaps appropriately named Luha-devising. I shall also give support to my rather idiosyncratic writing through the opinions and comments of writer-director David Mamet. I have found that his views on theatre are often in accordance with mine. I have also found his distinctive style of prose, as well as his lucid thoughts, a support and inspiration for my work in general and this thesis in particular.

KEYWORDS: Devising, method, Mamet

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	5
2 OLENNAISIA KÄSITTEITÄ	7
2.1 Jäsen	8
2.2 Näkemys	8
2.3 Filis	8
3 TEATTERI LUHA: selontekoa syntyhistoriasta ja esityksistä	9
3.1 Teatteri Luhan synty	9
3.2 Erittelyä Luhan esityksistä	11
3.3 Tyypiesimerkkejä Luhan esitysten tunnelmasta, näyttämöestetiikasta	13
4 ERITTELYÄ TEATTERI LUHAN PERIAATTEISTA: metodi, motiivit ja käytäntö	15
4.1 Demokraattisuudesta ja itseohjautuvuudesta	15
4.2 Pohdintaa teatteri-ilmaisun ohjaajan ammattitaidosta	16
4.3 Taiteellisista ambatioista	18
4.4 Omien teosten erittelystä ja perustelemisesta	19
5 LOPPUPÄÄTELMÄ	20
LÄHTEET	21

KUVAT

Kuva 1. Näkemyksellisiä teatteri Luhan jäseniä Club Satyriconin vuosikokouksessa.

Kuva 2. Kohtaus teatteri Luhan esityksestä ”Noir”. Reportteri nauttii päihteitä ja kirjaa kirjoituskoneella kuluneen vuorokauden tapahtumat muistiin (anekdootin muotoon).

Kuva 3. Kohtaus teatteri Luhan esityksestä ”Crusis”. Jahve jakaa maailman resitoimalla. Osansa saavat kasvi- kuin eläinkuntakin ja sen sellaiset. Kyseessä ilmeisimmin jääkarhun luominen.

1 JOHDANTO

Aloitin Turun Taideakatemian teatteri-ilmaisun ohjaajan opinnot syksyllä vuonna 2006 vailla aiempaa kokemusta teatterista, ilman käsitystä muodollisesti pätevän teatteriohjauksen käytännöstä. Opintojeni edetessä havaitsin koulutuksen sisältävän muun ohella paljon mielestäni itse teatteriesityksen luomisen ja varsinaisen lopputuloksen (esityskelpoinen teos) kannalta päämäärätiedotonta taiteen tekemisen analysointia. Päämäärätiedottomalla analysoinnilla tarkoitan tässä yhteydessä pääasiassa joutavaa ”tuuli, kun huulias heiluttaa” –jaarittelua, turhanpäiväistä knoppitiedoilla pätemistä ja ainakin itselleni täysin tarpeettomaksi osoittautunutta teatterin tekemisen luokittelua eri tyyliuuntiin ja metodeihin. Kansan kielellä käytän edellä mainitusta karkeaa ilmaisua ”paskan jauhaminen”. Ajoittain mietin, miksi oppitunneilla usein turvauduttiin konkreettisen toiminnan asemesta tällaiseen haihatteluun ja pakonomaiseen teatterin kategorisointiin. Vähitellen huomasin, ettei esityksen tekemisen kannalta ollut kohdallani merkitystä, tunsinko eri teatterin teoreemoja, trendejä tai tyyliuuntia. Pääsin näistä mitään tietämättömänä ja työskentelytavoistani huolimatta vastaavaan lopputulokseen vuosikurssilaisteni kanssa.

Tämä vahvisti näkökantaani konkreettisen toiminnan ja ennakkoluulottoman kokeilemisen toimivuudesta. Koulutuksen aikana syntyneen käsityksen voimasta aloin tehdä teatteria turhia miettimättä ja esityksen osakokonaisuuksia erittelemättä. Olennaisimmiksi seikoiksi muodostui pääasiassa seuraavat: kun puitteet (lavastus, valot ym.) ja äänet ovat kunnossa, esiintyjän ammattitaidolla ja sillä, mitä hän lavalla tekee, ei ole huomattavaa merkitystä, mikäli esiintyjällä on näkemystä ja filistä (ohjatessa käyttämistäni termeistä lisää tuonnempana). On parempi valita esiintyjiksi ihmisiä, jotka tuntevat hyvin sinut ja tapasi työskennellä, ovat luottavaisia ja ennakkoluulottomia. Tällöin välttään turhalta aikaa vievältä kyseenalaistamiselta. Kaikki työryhmään suorasti tai epäsuorasti kuuluvat (jäsenet, oheisjäsenet) ovat tasavertaisia keskenään.

Muun muassa näistä aineksista koostui vähitellen tämänhetkinen teatterikäsitykseni. Lisäksi oman ja ei aiemmin teatteria tehneiden tovereideni

vuorovaikutuksesta muodostui muutamia, pääosin esitysprojektillisia koulutehtäviäni esittänyt teatteri Luha.

Koen edelleen viiden opiskeluvuoden jälkeen päämäärätiedottoman analysoinnin ja erittelyn lähes poikkeuksetta aikaa vieväksi turhanpäiväisyydeksi, joka teatteria tehdessä pääasiassa ainoastaan hidastaa esitysprosessin valmistumista. Kuitenkin, jotta saan kirjallisen opinnäytetyöni hyväksytysti läpi, joudun periaatteitani vastaan sortumaan tällaiseen. Se on pakollista päättötyön kirjaamisen kannalta. Näin ollen tässä työssä päädytään kritiikin pohjalta syntyneen oman ohjaustavan ”Luha-metodin” erittelyyn. Kirjallisen opinnäytetyöni tarkoituksena on saattaa omat taiteen ja erityisesti teatteri-ilmaisun ohjaamisessa käyttämäni metodit yleisesti käytössä olevaan viitekehykseen. Kuitenkin tulee huomioida, etten väitä keksiväni uutta näkökulmaa teatterin tekemiseen tai ylipäänsä mitään, mitä joku ei olisi pohtinut aiemmin. Lähinnä havainnollisten itselleni ja lukijalle tapaani lähestyä ja toimia teatterissa. Vertaan Luha-metodia Devising-teatterin käytäntöihin. Tähän käytän apuna Sanna Heikkisen Tampereen yliopistossa tekemää Pro gradu -tutkielmaa ”Devising teoriassa ja käytännössä” (Heikkinen 2006). Etsin tutkielman päätelmistä yhteneviä piirteitä Luha-metodin kanssa ja kommentoin niitä työn edetessä. Tämä sen vuoksi, että työhöni saadaan opinnäytetyöhön vaadittavaa lähdekirjallisuutta ja ”tutkimuksenkaltaista” otetta.

Vaikka teatterista on olemassa tutkimuksellista materiaalia ja nykyään teatterin tutkimus on oppiaine useimmissa yliopistoissa, on siitä mielestäni tutkimuksellisuus ja täten myös tieteellisyys kaukana. Kokemukseni mukaan vastaukset teatteria jollain tasolla koskeviin kysymyksiin, kuten esimerkiksi jonkin tyyliuunnan määrittäminen pohjautuvat lähes poikkeuksetta henkilökohtaisiin mielipiteisiin, eivätkä yleisesti hyväksyttäviin totuuksiin. Kärkäs väitteeni saa tukea seuraavasta väittämästä. Heikkisen tutkielman mukaan Devising-termin määrittäminen on vaikeata siksi, että kyseessä on lainasana, jonka suomentamisesta ollaan monta eri mieltä. Myös eri taiteilijat, oppilaitokset ja maat kokevat sen merkityksen eri tavoin. (Heikkinen 2006, 7) Kuitenkin, jotta lukija saavuttaisi jonkinlaisen käsityksen Devisingistä, määrittelen termin seuraavasti: Devisingilla tarkoitetaan laajaa yleiskäsitettä. Usein sillä tarkoitetaan työtapaa, jossa tuotetaan esitys työryhmän ehdoilla, ryhmän lähtökohdista.

Työryhmä yhdessä laatii idean ja käsikirjoituksen prosessin aikana. Hierarkiaa vähennetään. Ryhmän vetäjä/ohjaaja pyrkii olemaan yksi ryhmän tasavertainen jäsen. Devisingilla saatetaan tarkoittaa samaa kuin termillä ”toiminnallinen dramaturgia”. Toiminnallisella dramaturgialla valmistettu esitys syntyy prosessin aikana ryhmän yhteisen toiminnan tuloksena. (Yleisotyo 2011.)

Kaikesta huolimatta tämän työn pääpaino on joka tapauksessa teatteri Luhan ja sen vaikutuksesta muodostuneen ohjaustapani selittämisessä. Jotta oma ohjaustapani Luha-metodi voidaan käsitteellistää, selvitän ohessa ohjatessani käyttämiäni termejä. Kuten vanha ”raumalainen” sananlasku ainakin toveripiirissä kulkee: ”Ei se mittä an, ellei se otakka”.

2 OLENNAISIA KÄSITTEITÄ

Tässä kappaleessa käsittelen opinnäytetyön näkökulmasta ohjaamismetodieni ja näytelmiäni kuvaamisessa käyttämiäni termejä ja käsitteitä. Näiden jonkinasteinen omaksuminen helpottaa työskentelyä ja keskinäistä kommunikaatiota. Kuten Heikkisen tutkielmassaan toteaa, ryhmän yhteinen kieli ja ymmärrys helpottavat toimintaa (Heikkinen 2006, 42).

Kuitenkin seuraavien käsitteiden ymmärtäminen on aina riippuvainen asiayhteydestä sekä lukijan aiemmista käsityksistä. Korostankin, että toisin kuin useimmat saattavat luulla, ei käsitteiden syvällinen ymmärtäminen ole tarpeen itse näytelmän syntymisen kannalta. Toivonkin, että lukija, saatettuaan tämän kappaleen silmäilyn loppuun pyrkii tietoisesti unohtamaan näille käsitteille antamani leimat ja siten säilyttää niille intuitiivisesti syntyneen suhtautumisensa.

2.1 Jäsen

Jäsenillä tarkoitetaan kaikkia näytelmän luomisprosessiin jollakin tapaa osallistuvia henkilöitä. Ohjaaja, esiintyjät, lavastajat ja muut näytelmän syntyyn tavalla tai toisella vaikuttavat toimijat ovat kukin näytelmän tasavertaisia jäseniä. Ne henkilöt, joiden vaikutus näytelmän syntyyn on epäsuora tai vaikea määritellä voidaan lukea niin sanotuiksi oheisjäseniksi. Olennaista käsitteelle 'jäsen' on se että sen käyttö tasavertaistaa näytelmän luomiseen osallistuvat henkilöt ehkäisemällä luomisprosessia hidastavien hierarkisten rakenteiden syntymistä. Roolit näytelmän syntyprosessissa poikkeavat toisistaan, mutta kunkin jäsenen panos on lopputuloksen kannalta saman arvoinen.

2.2 Näkemys

Näkemyksellä tarkoitan näytelmän luomisprosessiin osallistuvien jäsenien (näyttelijä, ohjaaja, valomies, katsoja, oheisjäsenet jne.) henkilökohtaista intuitiivista kykyä ja kapasiteettia hahmottaa ja omaksua kulttuurisia kyhäelmiä, nyansseja ja merkityksiä ja edelleen välittää näin muodostuva tunnesisältö muille jäsenille.

2.3 Filis

Filis on mielihyvän ja motivaation kahlitsemattoman vellomisen synnyttämä vireyden tila. Tämä on tietenkin vain valju verbaalinen ilmaus filiksen todellisesta luonteesta, koska filiksen luonne ei ole läpeensä kielen tavoitettavissa. Ja se sanottakoon filiksen ja fiiliksen erosta, että sitä veitsellä pernaan, joka näitä kahta toisiinsa pyrkii rinnastaman.

3 TEATTERI LUHA: selontekoa syntyhistoriasta ja esityksistä

3.1 Teatteri Luhan synty

Teatteri Luhan nimi juontuu sanasta Pataluha. Urbanin sanakirjan mukaan pataluha viittaa todennäköisesti muresanaan luha, luho. Edellä mainittu merkitsee huonoa, rikkinäistä, kelvotonta tai heikkoa. Alkuosa pata puolestaan toimii samoin kuin sanoissa patalaiska = perin laiska, patavanhoillinen = erittäin vanhoillinen. Pataluhalla tarkoitetaan näin ollen aivan tai kerrassaan kelvotonta tai huonoa. (Urbanin Sanakirja 2011.)

Teatteri Luha syntyi epävirallisesti vain paria kuukautta myöhemmin, kun olin aloittanut teatteri-ilmaisun ohjaajan opintoni Turun Taideakatemiassa syksyllä 2006. Nykyinen teatteri Luhan ”hovimuusikko” Eeli Saquíva tilattiin entiseen yläkouluumme Rauman Lyseon peruskouluun luennoimaan oppilaille teemaviikon aiheen sanelemana hyvistä käytös- ja terveellisistä elämäntavoista. Tehtävänannosta huolimatta hänellä ei kuitenkaan ollut aikomusta pitää perinteisiä kalvosulkeisia tupakoinnin haitallisuudesta. Näin ollen hän otti asian tiimoilta yhteyttä ja tiedusteli, lähtisinkö mukaan opettamaan murrosikäisille tapoja. Koin entisten opettajieni ja toverieni auttamisen mielenkiintoiseksi. Mametin mukaan tehtävän olessa mielenkiintoa herättämätön keskittyminen herpaantuu (Mamet 2002, 87). Tehtävän innoittamina päätimme muutaman päivän varoitusajalla valmistaa perinteisen luennon asemesta esityksen, joka jollain tasolla käsittelisi hyvää käytöstä. Saimme villittyä pari muuta entistä koulutoveria mukaan ja tästä näkemyksellisten jäsenten aivoriihestä syntyi teatteri Luhan ensimmäinen esitys ”Hyvien käytösten farssi”.

Koin toverieni kanssa työskentelyn miellyttäväksi ja tehokkaaksi. Tästä syystä päätin alkaa vastaisuudessaakin käyttää ohjaustöissäni jo ennalta hyvin tuntemiani, teatterin saralla kokemattomia ihmisiä. Käytännössä kaikkien esitysteni esiintyjistä, sooloteoksia lukuun ottamatta, onkin koostunut poikkeuksetta ennakkoluulottomista tovereistani, teatteri Luhan jäsenistä, joita on tähän mennessä jo

toistakymmentä aina graafista suunnittelijaa myöden. Toimintatavassa on huomattavaa yhteyttä Devisingiin. Heikkisen mukaan on olennaista, ovatko ryhmän jäsenet tuttuja toisilleen entuudestaan. Mikäli ryhmän jäsenet eivät tunne toisiaan, on prosessin alussa syytä käyttää aikaa tutustumiseen, rennon ja luottamuksellisen ilmapiirin sekä hyvän ryhmähengen luomiseen. (Heikkinen 2006, 37).



Kuva 1. Kuvassa näkemyksellisiä teatteri Luhan jäseniä Club Satyriconin vuosikokouksessa.

Kuvaaja: Canonin Itselaukaisin

Kuvassa vasemmalta Mawory Elling, Photo Airlings, Mallu-Riku ja Ascona M.

3.2 Erittelyä Luhan esityksistä

Teatteri Luha on esittänyt neljä esitystä, joista ”Hyvien käytösten farssia” lukuun ottamatta kolme viimeistä (”Viikuna – eksotiikan 120 rekyyliä”, ”Noir” ja ”Crucis”) ovat olleet koulutehtäviä, ohjaustöitäni Taideakatemian Köysiteatteriin. Näistä viimeiseksi mainittu oli taiteellinen osuus opinnäytetyöstäni.

Vaikka esitysten aihepiirit saattavat vaihdella, on sekä lopputuloksessa että harjoitusprosessissa usein toistuvia piirteitä ja yhteneviä elementtejä.

Aluksi kohtaukset rakentuvat irrallisista, toisistaan riippumattomista ja esteettisistä tapahtumista. Näitä yhdistelemällä jalostuu vähitellen kokonainen esitys. Kohtaukset järjestetään ”järkeväksi kokonaisuudeksi” usein vasta lähellä ensi-iltaa. Seuraava pätee Devisingin ohella myös Luha-metodiin: Devisingissa muuttuvia tekijöitä on lukuisia. Uudet ideat saattavat kumota vanhat, vieden juttua toiseen suuntaan. Tästä johtuen kovinkaan monia asioita ei voida lyödä lukkoon tietyn aikataulun puitteissa, Heikkinen pohtii tutkielmassaan. (2006, 16.)

Valoilla, lavastuksella ja äänillä on tärkeä merkitys teatteri Luhan esityksissä. Kun puitteet ja äänimaailma ovat kunnossa, ei esiintyjän ammattitaidolla tai ”tekemisen laadulla” näyttämöllä ole mielestäni huomattavaa merkitystä.

Tyypillinen ominaispiirre teatteri Luhan esityksille on kohtauksien kestoilla leikittelyminen. Onnistunein esimerkki tällaisesta on Luhan teoksessa ”Viikuna – eksotiikan 120 rekyyliä”. Esityksen alussa univormuun sonnustautunut esiintyjä saapuu viistosti lavan poikki pyörätuolilla (matkaa noin viisi metriä), käyttäen taukoamattomaan ”rullaamiseen” aikaa neljäkymmentä minuuttia. Lavalla ei tapahdu tämän lisäksi muuta, lukuun ottamatta hiekkalaatikossa seisovia muusikkoja, jotka soittavat viululla ja kontrabassolla klassisvivahteista musiikkia, tupakoiden hartaasti teosten välillä. Vaikka kohtauksessa ei käytännössä katsoen tapahdu mitään, pysyy yleisön mielenkiinto narskuissa pyörätuolin renkaissa ja jousten rytväämässä piccicatossa herkeämättä.

Yhteinen piirre teatteri Luhan esityksille on myös vuorosanojen vähäisyys. Esityksissä käytetään vain vähän valmiiksi opeteltuja repliikkejä. Repliikit ovat usein

esityksessä toistuvia hokemia tai asiayhteyteen kuulumattomia oheisilmaisuja. Tyypillinen esimerkki Luhalle ominaisesta replikoinnista on kohta ”Noir”-esityksestä, jossa baarimikko luettelee raukeaan äänensävyyn ulkomuistista liki 200 olutmerkkiä haluamassaan järjestyksessä.

Vaikka seuraavan lainauksen sisältö on huomattavan ympäripyöreä, eikä teatteri Luhalla ole tarvetta pyrkiä erilaisuuteen, on Luha-metodilla seuraavissa piirteissä vastaavuutta Devisingin kanssa. Devising poikkeaa perinteisestä teatterista. Sen lähtökohdat, tavoitteet sekä työtavat ovat useimmiten erilaiset. Eroavaisuuksia ilmenee myös suhteessa työrooleihin ja -jakoihin. Devising-esitys voi olla tyyli- ja lajiltaan, rakenteeltaan, sisällöltään tai estetiikaltaan lähes mitä vaan, todentaa Heikkinen. (2006, 18.)

3.3 Tyypiesimerkkejä Luhan esitysten tunnelmasta, näyttämöestetiikasta



Kuva 2. Kohtaus teatteri Luhan esityksestä "Noir". Reportteri nauttii päihteitä ja kirjaa kirjoituskoneella kuluneen vuorokauden tapahtumat muistiin (anekdootin muotoon).

Kuvaaja: Olli Kannaste

Kuvassa "Noirin" keskeistä roolia näyttelevä Matti Mustonen



Kuva 3. Kohtaus teatteri Luhan esityksestä "Crisis". Jahve jakaa maailman resitoimalla. Osansa saavat kasvi- kuin eläinkuntakin ja sen sellaiset. Kyseessä ilmeisimmin jääkarhun luominen.

Kuvaaja: Joku tovereistani, todennäköisesti teatteri Luhan jäsen tai oheisjäsen, joka ei varmaankaan suivaannu, saatikka haasta oikeuteen siitä, että käytän kuvaa opinnäytetyössä, vaikken tarkalleen muista valokuvaajaa..

Kuvassa vasemmalta Otto Leivo ja Pekka Alonen

4 ERITTELYÄ TEATTERI LUHAN PERIAATTEISTA : metodi, motiivit ja käytäntö

4.1 Demokraattisuudesta ja itseohjautuvuudesta

Ohjausmetodini tavoite on olla kaikin tavoin demokraattinen. Pyrin oikeastaan, kaikessa paradoksaalisuudessaan, mahdollisimman huolellisesti olemaan ohjaamatta. Yllä mainitun vuoksi kappaleessa usein käyttämäni ohjaaja-termi saattaa näyttäytyä harhaanjohtavana. Parempaa ilmaisua keksimättä, selkeyden vuoksi laitan ohjaaja-sanat kappaleen edetessä heittomerkkien sisään.

Määräysvaltani rajoittuu aiheen ja näyttelijöiden valintaan sekä aikataulun määrittämiseen. Muuten olen tasavertainen näyttelijöiden ja muiden prosessiin osallistuvien kanssa. He voivat vaikuttaa lopputulokseen aivan yhtälailla kuin minäkin. Ideaalitapauksessa ohjausta ei tarvita, vaan näytelmä ikään kuin ohjautuu itsestään, tekijäjoukon keskinäisten tuntemusten pohjalta, vertaa näkemys. Vain silloin, kun joukon luontainen dynamiikka on vaarantumassa esimerkiksi sen vuoksi, että joku muu kuin ”ohjaaja” alkaa dominoida liiaksi, ”ohjaaja” puuttuu peliin. Voisi sanoa, että näytelmieni valmistelussa ”ohjaaja” on kuin kokeellinen keittiömestari, joka kaataa raaka-aineet kattilaan ja keitoksen muhittua kylliksi tarjoilee lopputuloksen vierailleen, oli se millainen hyvänsä. Näytelmän runko on siis tarkoin valittu, mutta sopivan satunnainen joukko laadukkaita raaka-aineita, esiintyjiä, ja itse näytelmä on heidän keskinäisen synergiansa hedelmä. ”Ohjaaja” vaikuttaa sisällölliseen kehitykseen vain yhtenä jäsenenä muiden joukossa. Hänen ja esiintyjien kesken ei vallitse minkäänlaista hierarkkista suhdetta. Hän tavallaan sysää lumipallon alas mäenrinnettä ja antaa sen vierä ääsi kuinka lystää. Kun pallo pysähtyy, näytelmä on valmis, ja lopputulos avaa yleisölle mahdollisuuden nähdä väläyksen siitä yhteisestä intuitiosta, joka ryhmän vuorovaikutuksen seurauksena on syntynyt. Tapanani on ollut valita esiintyjiksi ihmisiä, joilla ei ole alan koulutusta. He ovat täysiä amatöörejä eikä heidän näyttelijänlahjoillaan ole merkitystä. Tärkeintä on jonkinasteinen motivaatio osallistua projektiin sekä valmius suoltaa ennakkoluulottomasti kuraa henkilökohtaisen filiksen perusteella. Käyttämäni vapaan metodin hyväksyminen on myös osallistumisen edellytys, selkeyttä

ja valmiiksi saneltuja rooleja kun ei ole luvassa. Filis ja kyky heittäytyä syrjäyttävät vääjäämättömästi tekniset taidot. Kokemukseni on, että maallikot sopivat näytelmiä toteuttamiseen huomattavasti varsinaisia näyttelijöitä paremmin. Heillä ei ole ennakkoluuloja ja valmiita käsityksiä siitä, mitä teatterin tulisi olla. Heiltä puuttuu myös salakavala estoja ja teennäisyyttä luova taiteellinen kunnianhimo, jonka vaarallisuutta käsittelen myöhemmin. Maallikot tekevät näytelmän demokraattiseksi myös suhteessa yleisöön. Kukaan näyttämöllä heiluvista hahmoista ei ole eikä kuvittele olevansa erityisempi kuin yleisössä istuvat ihmiset. ”Niin paljon kuin me teatteriväki haluaisimmekin pitää itseämme intellektuelleina, emme sitä ole” (Mamet 2002, 41).

En kiellä, etteikö tällaisesta työskentelytavasta koituisi tulevaisuudessa ongelmia, mikäli aikoo hankkia elantonsa teatteria tekemällä. Tällä ei kohdallani ole suurta merkitystä. Teatterista tuskin tulee täysipäiväinen ammattini, vaikka siihen valmiudet saankin. Toivon sen pysyvän enemmän harrastuksena. Näin ollen voin keskittyä toverieni ohjaamiseen aina, kun mahdollista ja resurssit siihen riittävät. On totta, että tällaisilla periaatteilla saattaa olla vaikeata menestyä ammattikentällä. Se voi kuitenkin olla mahdollista silloin, kun työryhmän jäsenet ovat riittävän samanhenkisiä (varustettu filiksellä ja näkemyksellä), sietävät epämääräisyyttä ja ajoittaista epäjärjestystä.

4.2 Pohdintaa teatteri-ilmaisun ohjaajan ammattitaidosta

Toisinaan tulee vastaan odotuksia siitä, että kaltaiseni koulutetun teatteri-ilmaisun ohjaajan tulisi olla ”sivistynyt” alansa suhteen eli tuntea sen teorian ja tekniset kikat, sekä laajalti myös muiden ohjaajien teoksia. Jos teatteri olisi taiteen asemesta tiedettä, mainitulla ”sivistyksellä” olisi varmasti merkitystä. Muuten koen tällaisen, ainakin esityksen valmistumisen ollessa päämääränä, tarpeettomaksi. Olen seuraavasta Mametin kanssa samaa mieltä. ”Kohtelias länsimainen sivistys on pitkään sekoittanut oppineisuuden ja taiteen” (Mamet 2002, 33). Tällainen oppineisuus on sellaisten kulttuurielitistien lätinää, joiden mielestä taiteilijat ja taide ovat jotain erityistä, jota ei kuka tahansa puskista pölähtänyt voi ymmärtää saati tehdä. Nämä pellet ottavat tehtäväkseen määritellä taiteen luonteen. Tämä tapahtuu yleensä soveltamalla niitä

kaavoja, jotka kyseiset henkilöt ovat ”perse ruvella” pönttöen omaksuneet jonkun elämästä vieraantuneen homeisen humanistin tiiliskiviteoksesta. Yleensä näitä henkilöitä kiinnostaa enemmän omalla taiteentuntemuksellaan päteminen punaviinilasi kourassa ja pikkurilli kourussa, kuin taide itsessään. He riemastuvat bongatessaan teoksesta jonkun kikan tai asetelman, josta he voivat väliajalla käyttää fiiniä sivistyssanaa ja ansaita siten lahosieluisten toveriensa arvostuksen. He eivät koe mitään.

Kokemus ja kokemuksen herättäminen, oli se sitten millainen hyvänsä, on taiteen funktio. Tähän ei tarvita kultivoitunutta makua tai alan konventioiden tuntemista. Niistä voi olla jopa haittaa. Aihetta koskeva ”sivistyneisyys” on omiaan rakentamaan taiteilijan päähän sellaisia ulkoapäin asetettuja normeja ja käsityksiä, jotka vaikuttavat hänen luomistyöhönsä. Se rajoittaa hänen vapauttaan salakavalasti: hänen omaksumansa ulkopuoliset näkemykset muuttuvat sisäänrakennetuiksi itesesensuurin välineiksi. Hän alkaa tavoitella jotakin mitä muut häneltä odottavat, eikä pysy enää uskollisena omalle puhtaalle, sivistymättömälle ja raa’alle intuitiolleen, joka kuitenkin on työvälineistä tärkein. Minkä takia tahtoisin vapaaehtoisesti altistaa itseni ja taiteeni vieraille päämäärille? Vielä kun se kaiken lisäksi vaatisi tuntikausia puuduttavaa paperinpläräystä ja kokemista tappavaa suorittamista. Kaiken kukkuraksi kaiken tasoinen oppineisuus vaarantaa metodini kantavan teeman, ”demokraattisuuden”.

Kun pitäydyn sivistymättömänä jonttina, olen paljon lähempänä esiintyjiäni ja yleisöäni, (tietenkin näitä yllä mainittuja ”punaviinirunkkareita” lukuun ottamatta). Se, että teen teatteria ei muuta mitenkään sitä tosiasiaa että olen vain yksi epämotivoitunut ja mukavuudenhaluinen tyhjätöimittäjä muiden joukossa. Ihanteeni ja vakaa tarkoitukseni on tehdä tasa-arvoista ja filikseen perustuvaa ajanvietettä, jontilta jontille, sillä epäpätevyydellä ja puhtaalla filiksellä, johon vain puskista pölähtänyt kykenee. Asia on siis niin, etten aio vastaisuudessakaan opettaa itseäni tavoille ja kuluttaa aikaani turhuuksiin.

4.3 Taiteellisista ambitioista

Mielestäni on ensiarvoisen tärkeää olla kasaamatta odotuksia ja suunnittelematta ja valmistelematta näytelmää liikaa. Kaikenlainen etukäteinen analysointi, taiteellisten päämäärien hahmottelu ja yrittäminen vaarantavat näytelmän luontevan ohjautumisen. Yrittäminen ja kunnianhimo ovat luovuuden pahimmat viholliset. Halu menestyä estää rennon ja vaivattoman itsensä toteuttamisen, mikä johtuu siitä, että tavoitteisiin sisältyy aina myös epäonnistumisen pelko. Pelätessään ihminen epäröi, ja lopulta sisäiset paineet estävät itse kunkin käyttämästä koko potentiaaliaan. Ihmisestä tulee henkisesti rampa. Kiinalainen filosofi Tranxu esittää asian näin:

”Kun jousiampuja ampuu ilman minkään erityisen palkkion toivoa, hänellä on hallussaan kaikki taitonsa. Kun hän ampuu voittaakseen pronssisoljen, hän on jo hermostunut. Kun hän ampuu kultaisen palkinnon tähden, hän tulee sokeaksi, näkee kaksi maalia ja joutuu pois tolaltaan. Hänen taitonsa eivät ole muuttuneet, mutta palkinto hajottaa hänet itsensä. Hän välittää! Hän ajattelee enemmän voittamista kuin ampumista ja voittamisen tarve vuodattaa hänen voimansa kuiviin.” (de Mello 2000, 53.) Aivan sama pätee taiteeseen. Mitä enemmän odotuksia, tavoitteita ja päämääriä teokseen ladataan, sitä vähemmän itsensä toteuttamiseen jää energiaa. Vapaa tunnevirta korvautuu laskelmoinnilla ja fiasko on taattu.

Näin ollen on lähdettävä siitä, että on yhdentekevää millaisena yleisö tai kriitikot esitystä pitävät. Sellaista ei tule edes miettiä. Koen olevani asian suhteen oikeilla jäljillä, joskin henkilökohtainen haasteeni on, etten myöskään tulevaisuudessa tule halvauttaneeksi itseäni kunnianhimmolla ja suosion tavoittelulla. Ainoastaan näin voin luoda ylipäänsä mitään. Kohdallani taiteen tekeminen merkitsee satunnaista olemista ja tuntemusten suoltamista suodattamatta, seurauksista piittaamatta. Se on olotila – ei suorituksia. Jos sensuroi itseään, on edessä loputon harmaan keskinkertaisuuden suo. Seulat ja itsekritiikki tuottavat estoja ja lopputulos on itsesensuurin tila, joka kohdallani estää kaiken luovan työn.

Laskelmoinnin estämisessä olen havainnut tehokkaaksi keinoksi aloittaa näytelmän työstäminen enemmän tai vähemmän viime tipassa. Pakon edessä se mitä on

syntyäkseen syntyy ilman ponnisteluja. Setvimiselle, arvioinnille ja teoksen syväluotaamiselle ei ole tarvetta eikä aikaa. Sellainen on muutenkin yleisön, ei ohjaajan tai näyttelijöiden tehtävä. Käytettäessä tiukkaa aikataulua spontaanius, joka mielestäni on olennainen osa onnistunutta teosta, säilyy. En ylipäättään koe tarpeelliseksi tehdä sellaista minkä harjoitteluun kuluu viikkokausia, tai peräti kuukausia. Mametin mukaan mikä tahansa näytelmä on harjoiteltavissa korkeintaan muutamassa viikossa (Mamet 2002, 71). Jos näyttelijän täytyy harjoitella viikkotolkulla rooliaan omaksuakseen sen, se ei selvästikään ole häntä varten. Kenenkään ei tarvitse tehdä sellaista, mikä ei tule luonnostaan. Muutoin lopputulema on ”vittumainen”: liikaa yrittämistä ja liian vähän filistä.

4.4 Omien teosten erittelystä ja perustelemisesta

Esityksen motiivin jäljittäminen turhanpäiväistä. Se on mielestäni mahdotonta. Ehkä jos ”herrat psykologit” päästettäisiin seuraamaan teoksen rakentumista, he voisivat tehdä jonkinlaisia johtopäätöksiä ryhmän käyttäytymistä ja sen perusteella analysoida miten ja miksi esitys muodostui juuri sellaiseksi kuin muodostui. Itse en tällaiseen tehtävään valitettavasti kykene. Teos rakentuu vapaan vuorovaikutuksen ja tekemisen pohjalle. Lyhyen valmistelun ja tiiviin aikataulun käyttäminen estävät myös sen, että tekijöiden keskuudessa pääsisi syntymään jokin kristallinkirkas yhteinen visio teoksen sisällöstä ja tarkoituksesta.

Olen vahvasti sitä mieltä, että teoksen syvin olemus rakentuu yksilöllisesti jokaisen katsojan mielessä. Esitys on juuri sellainen ja tarkoittaa juuri sitä, mitä katsoja sen arvioi tarkoittavan. Jos määrittäisin nämä asiat ennalta, syntyisi helposti elitistinen ”oikea tulkinta” teoksesta. Teoksen tekijän näkemys koetaan yleensä jollakin lailla oikeammaksi ja autenttisemmaksi kuin satunnaisen katsojan. Juuri tätä pyrin välttämään. Olenhan useaan otteeseen todennut pyrkiväni siihen, että jokainen osapuoli on näytelmän suhteen tasa-arvoisessa asemassa.

5 LOPPUPÄÄTELMÄ

Pääosin laiskuudestani ja lapsellisesta vastustuksestani johtuen, en opiskeluaikana löytänyt teatterista erityisen kiinnostavaa tyyliisuuntaa tai muuta kiintopistettä, josta olisin voinut alkaa kirjata opinnäytettä. Vallitseva kiinnostuksen kohde on koko ajan ollut tuttujen amatöörien kanssa työskentely. Se tuntuu luontevalta edelleen. Tämä varmaankin sen vuoksi, etten viiden vuoden opiskelurupeamasta huolimatta koe vieläkään tietäväni teatterista paljoa. Voin vilpittömästi tunnustaa olevani täysin amatööri kyseisen taiteenalan suhteen. Tämän ohella tärkeäksi osaksi työtapaa muodostui suvaitsevaisen ja rennon työskentelyilmapiirin saavuttaminen, jossa ei kukaan ja toisaalta kaikki ovat etusijalla.

Näistä lähtökohdista aloin kirjallisessa opinnäytetyössäni ruotia omaa tähän asti kehittyntä teatterikäsitystä kirjalliseen muotoon, mahdollisimman yksinkertaistaen – maallikolta maallikolle. Vertailun kohteeksi otin Sanna Heikkisen näkemyksen Devising-metodista, josta tietämykseni oli työni alkumetreillä hyvin vähäinen. En vieläkään ymmärrä lukuisten määritelmien ja tulkintojen vuoksi, mitä kaikkea termi kätkee sisälleen. Kuitenkin kävi ilmi Devising-teatterin sisältävän paljon samoja piirteitä, mitä teatteri Luhan käyttämä Luha-metodi. Eroavaisuuksiakin varmasti löytyy. Ainakin Luha-metodin termistö (olennaiset käsitteet) poikkeaa Devisingista. Työn laajuuden ja oman jaksamisen huomioon ottaen, keskityin tällä kertaa kuitenkin ainoastaan toisiaan tukeviin piirteisiin.

Vaikka tutkin työssäni itsekkäästi omaa työskentelytapaa muun asemesta, en edelleenkään väitä keksineeni uutta teatteria mullistavaa tapaa työskennellä. Teatteri Luhan tasa-arvoisen yhdessä tekemisen ja useiden muiden yhtenevien piirteiden kanssa suhteessa Devisingiin, voinkin pullikoimatta myöntää tekeväni eräänlaista Devisingia. Kuten Heikkinen toteaa, ei ole olemassa yhtä oikeaa tapaa tehdä Devisingia (Heikkinen 2006, 36).

Kirjallinen opinnäytetyöni on provosoivaan sävyyn julkituotu näkökanta teatterin tekemisestä. Siitä muodostui eräänlainen manifesti metodista, joka voisi hyvin olla eräs Devisingin alahaara tai tyyliisuunta. Näin ollen kategorisoin työtapani ja nimeän kirjallisen opinnäytetyöni kainostelematta Luha-Devisingiksi

LÄHTEET

Kirjallisuus

de Mello, A. 2000. Havahtuminen. suomentanut Vuokko Rissanen. 3.painos. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Heikkinen, S. 2006. Devising teoriassa ja käytännössä. Pro gradu –tutkielma. Tampereen Yliopisto.

Saatavissa 27.5.2011 : <http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu01412.pdf>

Mamet, D. 2002. Tosi ja Epätosi. suomentanut Vuokko Kellomäki. 2. painos. Helsinki: Hakapaino.

Sähköiset lähteet

Urbaani Sanakirja 2011. Viitattu 5.5.2011.

<http://urbanisanakirja.com/word/pataluha-haukkua-pataluhaksi/29329/>

Yleisotyo 2011. Viitattu 27.5.2011.

<http://www.yleisotyo.fi/index.php?page=soveltava-teatteri>