

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävän taiteen koulutusohjelma | Sirkus

2020

Timo Tamminen

KAMARASTA

– esityksen valmistusprosessi ohjaajan
näkökulmasta

Timo Tamminen

KAMARASTA

- esityksen valmistusprosessi ohjaajan näkökulmasta

Opinnäytetyö liittyy kiinteästi taiteelliseen opinnäytetyöhön Kamarasta. Kamarasta oli neljäkymmentäviisi minuuttia kestävä tarinallinen sirkusesitys, jossa toimin ohjaajana, dramatisoijana, koreografina ja lavastaja. Esitys valmistettiin ohjaajavetoisesti ryhmänohjaamisena huomioiden esiintyjien taiteellinen osaaminen suhteessa ohjaajan kokonaistaiteelliseen vastuuseen. Tämä kirjallinen osuus on kuvaus siitä, millainen oli esityksen valmistusprosessi esityksen alkuideasta ensi-iltaan ohjaajan näkökulmasta.

Tietoperustan aineistona on kokemusperäiset tuotokset, jotka koostuvat valmistusprosessin aikana syntyneistä muistiinpanoista, ohjaussuunnitelmista, notaatioista ja videotallenteista. Aineistoa analysoidaan suhteessa eri taideteorioihin ja käytäntöihin, jotka ovat vaikuttaneet lopputulokseen, kuten esityksen tarinan asettaminen Freytagin klassisen draaman malliin. Kirjoitus etenee suunnitteluvaiheesta esityksiin, kuvaillen käytännönläheisesti esityksen liikekieleen, esiintymiseen, visuaalisuuteen ja toteutukseen valitsemieni menetelmiä arvioiden samanaikaisesti niiden toimivuutta. Lopussa esitellään ja arvioidaan Kamarasta -esitystä suhteessa vapaasti annettuun katsojapalautteeseen ja ohjaavien opettajien arviointeihin.

Johtopäätöksissä opinnäytetyöni vastasi tutkimuskysymykseen lopputulosta ja prosessia arvioiden. Esityksen lopputulos oli ollut miellyttävä, niin yleisön kuin ohjaajan näkökulmasta. Erittelin prosessin eri vaiheita, jotka olivat oleellisesti vaikuttaneet onnistumiseen. Onnistumiseen oli vaikuttanut harjoituskauden kahtiajakautuminen tekstiharjoituskauteen ja kohtausharjoituskauteen. Esityksen hyvään lopputulokseen vaikutti suuri suunnittelun määrä. Kirjallisen opinnäytteeni toivon auttavan muita esittävän taiteen opiskelijoita omissa ohjaustöissään.

ASIASANAT:

Sirkustaide, ohjaaminen, esitystaide, luova prosessi

BACHELOR'S | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing arts | Circus

Spring 2020 | 45 pages

Timo Tamminen

KAMARASTA

- the process of making performance from the director's perspective

The thesis is closely related to the artistic thesis Kamarasta. The piece was a forty-five-minute storytelling circus performance in which the writer acted as a director, dramatist, choreographer, and director. The performance was directed by the director as group supervision, taking into account the performers' artistic competence concerning the director's overall artistic responsibility. This written section is a description of what the production process of the performance was like from the initial idea of the performance to the premiere from the director's perspective.

The material of the knowledge base is experiential outputs, which consist of notes, rehearsal plans, notations, and video recordings created during the creative process. The material is analyzed with various art theories and practices that have influenced the outcome, such as setting the story of the performance in the model of Freytag's classical drama. The writing proceeds from the design stage to the performances, describing practical the methods chosen for the movement language, performance, visuality, and implementation of the presentation, while at the same time evaluating their functionality. In the end, the Kamarasta performance was presented and evaluated with the audience's feedback and the evaluations of the supervising teachers.

In the conclusions, the thesis answered the research question, evaluating the outcome and the process. The result of the performance had been pleasant, for both the audience and the director. The steps that made a significant contribution to success are identified. Success was influenced by the bifurcation of the training period, the text-training season, and the scene training season. The good result of the performance was influenced by a large amount of design. The written thesis will help other performing arts students in their directing work.

KEYWORDS:

circus, directing, performing art, creative process

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	6
2 TUTKIMUSMENETELMÄT JA TEORIAKUDELMA	7
2.1 Aineisto	8
2.2 Esitystutkimus	8
2.3 Luova prosessi ja oppiminen	9
3 TAITEELLISEN AJATTELUN MUOTOUTUMINEN	11
3.1 Taiteellisen työn motiivit	11
3.2 Sirkuksen dramatisointi	13
3.3 Draama ja dramaturgia	14
3.4 Ohjaajan roolin luonne	16
4 KAMARASTA -ESITYKSEN PROSESSIKUVAUS	18
4.1 Ohjauksen alkuvalmistelut	18
4.2 Yhteiset alkuvalmistelut	21
4.2.1 Markkinointivideo	22
4.2.2 Mielikuvat	22
4.2.3 Taiteellinen työryhmä	23
4.2.4 Esityksen dramaturgian muotoutuminen	23
4.2.5 Keskeiset lavastus- ja tilasuunnittelun elementit	26
4.2.6 Valosuunnittelu	27
4.2.7 Ohjauksen suunnittelu	28
4.3 Tekstiharjoitukset	29
4.3.1 Aloituskerta ja sisäänajo	29
4.3.2 Kohtauksien aloitukset	30
4.3.3 Liikemateriaalien luominen	31
4.3.4 Esitystilaan sijoittaminen	33
4.4 Kohtausharjoitukset	33
4.4.1 Tunne ja kehontasot	34
4.4.2 Koreografiat	35
4.4.3 Läpimenot	36
4.4.4 Haasteita ennen ensi-iltaa	37
4.5 Esitykset ja katsojapalaute	38

5 OHJAAJUUTTA ETSIMÄSSÄ

40

LÄHTEET

43

1 JOHDANTO

Opintojen alussa Turun ammattikorkeakoulun sirkuskoulutuksen oppilaita pyydettiin määrittelemään mitä on sirkus? Tomi Purovaara kirjassa *Nykysirkus* (2006) korostaa sirkusta tekevän yksilön suhdetta kehoonsa ja sirkustekniikan läsnäoloa. Oma näkemykseni on samoilla linjoilla. Tähän Purovaaran määritelmään nojaten on sirkusesityksen valmistamisen mahdollisuudet lähes loputtomat. Kiinnostus sirkusesityksen ohjaamiseen syntyi omasta halustani tehdä uusi teos ja tutkia omaa osaamistani ohjaajana.

Kamarasta -esityksen lähtökohtana oli halu kokeilla ja tutkia tarinallisen sirkusesityksen valmistamista. Tämä kirjallinen opinnäytetyö liittyy kiinteästi taiteelliseen opinnäytetyöhön Kamarasta, joka valmistettiin vuoden 2019 keväänä ja esitettiin seitsemän kertaa sirkuksen opinnäytetyö-festivaaleilla.

Tavoitteeni oli yhdistellä juonellinen kertomus ja sirkustekninen osaaminen lavalle. Pyrin kokeilemaan erilaisia tapoja lähestyä materiaalia niin tarinan kuin liikkeen muodossa. Koska opintojen yhteydessä oli mahdollista toteuttaa ja harjoitella ohjaamista, päätin tarttua mahdollisuuteen. Ohjaajan määrittelen tässä tutkimuksessa henkilöksi, joka ei itse osallistu esitykseen vaan on nimensä mukaisesti ohjaajana sekä toimii katsojan silminä. Mutta miten hallita isoa kokonaisuutta ja luoda jotain omaperäistä? Omat tavoitteeni esiintyjänä on luoda emotionaalinen side yleisöön ja saada aikaan tunnereaktiota. Halusin oppia ohjaamista. Ohjaajana tavoitteeni oli sama, mutta kysymyksenäni oli, miten sen tekisin? Halusin tehdä juonellisen esityksen niin, että juoni tulee selvästi näkyväksi eikä niin, että juoni on vain rakenteellinen osa. Tämä herätti seuraavia kysymyksiä ohjaamisesta, mitä käsittelen tässä kirjoituksessa. Kuinka paljon ohjaajan on mahdollista tuoda omaa visiotaan ja näkemystä lavalle? Mikä on ohjaajan prosessi ja mitä ohjaaja käy läpi ja työstää suunnittelu- ja harjoitteluvaiheessa. Opinnäytetyön tarkoituksena on kuvata oma taiteellinen prosessi alkuideasta esityksiin. Opinnäytetyöni keskittyy tähän ajanjaksoon ja siihen vaikuttaneisiin ajatuksiin ja teorioihin.

2 TUTKIMUSMENETELMÄT JA TEORIAKUDELMA

Tässä kappaleessa käsitellään tutkimukseen vaikuttavia metodologisia tekijöitä sekä tapaustutkimukseen vaikuttavia piirteitä. Opinnäytetyö on laadullinen tapaustutkimus ker-
taluontoisuutensa ja yksittäisten näkemysten vaikuttimien takia. Tutkimus pyrkii esittä-
mään ohjaajan valintoja esityksen valmistamisessa ja kuvailemaan tapahtumia, havain-
toja ja kokemuksia esitystä ja esitysprosessia suunniteltaessa. (Hirsjärvi;ym., 1997 s.
138 –139)

Koska tutkijana olen toiminut tapaustutkimuksessa vaikuttavana tekijänä ja osallistunut
toimintaan, tämä kaventaa tutkimuksen objektiivisuutta. Opinnäytetyössäni analysoin
omaa toimintaani taiteilijana ja tarkastelen omaa toimintaani kriittisen itsereflektion kei-
noin. Huomioitavaa taiteellista tuotosta tutkiessa on, että siihen vaikuttavat tekijöiden ai-
kaisempi historia, niin taiteelliset kuin opitut käsitykset ja käytänteet, jotka koskevat sekä
ohjaajaa että esiintyjä. Prosessin aikana kirjoitin muistiin havaintoja ja kokemuksia, mitä
käyn läpi kirjoituksen aikana. Tähän tutkielmaan vaikuttaneet keskeiset taiteelliset teoriat
esittelen tarkemmin kappaleessa 3. Minun eli tutkijan osallisuus on ollut taiteellinen pa-
nos, joten opinnäytetyö sisältää subjektiivisen näkökulman. Yleispätevää teoriaa ei näin
ollen ole mahdollista tuottaa eikä se ole pyrkimyskään. Toisena vaikuttimena esitystä
tarkastellaan luovana prosessina. Tutki ja kirjoita -kirjan mukaan laadullinen tutkimus ei
pyri testaamaan hypoteeseja (Hirsjärvi;ym., 1997 s. 158). Asettamalla tarkasteltava esi-
tys Kari Uusikylän *Luovuus kuuluu kaikille* -kirjassa (2012) esittelemään luovan proses-
sin malliin, voidaan sen toimivuutta tarkastella objektiivisimmin. Esitykseen suhtautumi-
nen prosessina ei näin ollen ole arvio pelkästään esitystuotoksen onnistumisesta, vaan
mahdollistaa sen arvioimisen oppimiskokemuksena.

Tutkimusasenne etenee suhteessa erilaisiin näkemyksiin ja kokemuksiin eri taiteissa va-
litseviin teorioihin. Pyrin tutkielmassa analysoimaan ja arvioimaan omaa toimintaani oh-
jaajan työroolissa mahdollisimman kriittisesti ja objektiivisesti.

2.1 Aineisto

Kokempohjainen aineisto on syntynyt osittain ennen esitysprosessin alkua sekä sen aikana. Kokempohjainen aineisto, joka on syntynyt ennen harjoituskauden alkua, perustuu sosiaaliskonstruktivistiseen oppimiskäsitykseen tiedon rakentumisesta, minkä miellän oman ajatteluni mukaiseksi. Omaa henkilöhistoriaani suhteutettuna taiteelliseen ajatteluuni on avattu tarkemmin kappaleessa 3 Taiteellisen ajattelun muotoutuminen. Sosiaaliskonstruktivistisen oppimiskäsityksen mukaan olemme sidottuja sosiaalisissa kanssakäymisissä tapahtuneisiin kokemuksiin sekä siihen, että uusi tieto rakentuu vanhan päälle (Tynäjä, 1999 ss. 7-8). Näin ollen sisällytän aineistoon myös aiemmin todettuja tekemisen tapoja suhteessa esitysprosessiin ja esityksen valmistamiseen. Esitysprosessissa pyrittiin huomioimaan esiintyjien, ohjaajan ja muiden työryhmäläisten tulokulmat, jonka olen pohjannut sosiaaliskonstruktivistiseen oppimiskäsitykseen. Käsitteleen edellä kuvattua aihetta tarkemmin luvussa 2.3 luova prosessi ja oppiminen.

Esitysprosessissa kokempohjaisista aineistoa ja kielellistä tietoa pyrittiin synnyttämään tarkoituksellisesti ja sen tallentamiseen käytettiin erilaisia tallennustapoja, kuten videointia, liikkeiden notaatiota, muistiinpanoja ja ohjaussuunnitelmia. Kuvaan tätä aineistoa tässä työssä työssäni, joiden pohjalta tätä kirjoitusta on tehty.

2.2 Esitystutkimus

”Esitystutkimus voidaan nähdä eräänä kulttuurintutkimuksen osa-alueena tai teatterintutkimuksen laajentumana, joka tutkii monenlaisia kulttuurisia esityksiä” (Tieteen termipankki)

Esitystutkimuksellinen näkökulma mahdollistaa esityksen tarkastelemiseen laajemmasta näkökulmasta kuin vain yhden taiteenalan osalta. Määritelmällisesti esitystutkimus keskittyy käytännön tutkimiseen esityksissä, tapahtumissa ja suorituksissa. Päälähteenä on Pirkko Kosken toimittama *Teatteriesityksen tutkiminen* (2010). Kyseisen kirjan tarjoamat näkemykset ja teoriat ovat suhteutettavissa yleisesti esittäviin taiteisiin. Muuna kirjallisena aineistona käytetään sirkusta käsitteleviä kirjoja sekä esityksen ohjaamiseen ja suunnittelemiseen pohjautuvaa materiaalia. Dialogisen ja kriittisen ajattelun

ylläpitämiseksi vertailen omia ajatuksiani eri esittävien taiteiden teorioihin ja näkemyksiin.

2.3 Luova prosessi ja oppiminen

Juha Hakala luonnehtii kirjassaan *Luova Prosessi tieteessä* luovan prosessin olevan usein tunnistamaton ja ennustamaton niin tekijälle kuin sitä ulkopuolisesti seuraavalle. Prosessi itsessään saattaa näyttää tai vaikuttaa luovalta. Hakala toteaa, että usein vasta lopputuloksen nähtyä on mahdollista todeta, oliko prosessi luova. (Hakala, 2002 s. 15)

Luovuuden prosessikuvaus esittäytyy kirjassa yksinkertaisena syklisenä toimintana. Toiminnan tarkoituksena on löytää ratkaisu ongelmaan tai asetettuun haasteeseen. Sykli koostuu kolmesta eri vaiheesta. Ensimmäinen vaihe on *valmistautumisvaihe*, jolloin eriytetään tavoitellusta asiasta yksi tai useampi ongelma. Toinen vaihe rakentuu *kypsymisvaiheesta*, jolloin tietoinen ongelman ratkaisu siirtyy alitajunnan alaisuuteen. Kolmas vaihe on *todentamisvaihe*, joka on seurausta oivaltamisesta. Todentamisvaiheessa idea hyväksytään tai hylätään. Luovan prosessin päätöksenä on toimiva uusi idea tai ratkaisu ongelmaan, mikäli todentaminen ei päättynyt haluttuun lopputulokseen alkaa sykli alusta. Yhden kokonaisen syklin kestoa ei olla pystytty määrittämään tarkkaa. Kypsymisvaiheen päätyminen oivallukseen saattaa olla myös pitkä, eikä voida yleisesti todeta onko se looginen seuraus päätellyn pohjalta vai intuitiivinen ahaa -elämys. (Hakala, 2002 s. 184 – 187)

On kuitenkin huomioitava, että taiteellisessa toiminnassa aika ei aina ole tekijänsä puolella. Esitys on usein, riippuen kokoluokastaan, osiensa summa ja vaatii monen eri henkilön panoksen. Näin ollen ne ovat usein projektiluontoisia tai sen omaisia. Projektin keskeinen ero prosessiin on se, että sen alkaessa on jo päätetty päättymisajankohta. Prosessi puolestaan saattaa jatkua projektin jälkeen. (Huotari;ym.)

Esitystä rakentaessa on siis sen projektiluonteisuus eli ajallinen luonne ongelma, joka pitää ratkaista. On siis pystyttävä sijoittamaan ajattelu jo valmiiseen ratkaisuun, jotta sitä kohden on mahdollista edetä. Kun kyseessä on ihmisen toiminta kohti uutta edellyttää se uuden tiedon tuottamista ja näin ollen oppimista. *Esiripusta arvoihin –toiminnallinen draamakasvatuskirjan* mukaan esitysten valmistamisessa ja taiteellisessa työskentelyssä tapahtuu oppimista. Keskeinen kysymys on kuitenkin oppimisen ja opettamisen käsityksissä ja siitä kuinka tietoinen ihminen on omasta oppimisestaan. Esityksen- ja

taiteellisen prosessin tietoisuus oppisesta vaikuttaa myös oleellisesti toiminnan tasolla tapahtuvasta omistajuudesta. Omistajuus prosessissa oppimiseen vaikuttaa siten luovuuden kautta ja keskiöön tulee ongelmanasettelu ja ongelmanratkaisu. (Sinivuori;ym., 2007 ss. 14-15).

Kun luovaa toimintaa peilataan oppimiseen, on ajateltava sen opettamista sekä pedagogiikka. Eeva Anttila kiteyttää Teatterikorkeakoulun julkaisusarjan verkko-oppimateriaaleissa ihmis- ja oppimiskäsitykset ”Sosiaaliseen konstruktivismiin perustuvassa pedagogiikassa korostuu sosiaalinen vuorovaikutus, yhteistoiminta, keskustelu, tulkintojen ja merkitysten vaihto, niistä neuvottelu, sekä tietoisuus erilaisista puhetavoista (diskursseista)” (Anttila, n.d.).

Päivi Tynäjä kirjassaan *Oppiminen tiedon rakentamisena –konstruktivistisen oppimiskäsityksen perusteita* (1999) sosiaalisen konstruktivismiin tieto on sosiaalisesti rakennettu ja perustuu sosiaalisiin sopimuksiin sekä yhteisesti sovittuihin merkityksiin. Tällöin oppimista tarkastellaan sosiaalisen ilmiönä eikä yksilön tasolla tapahtuvana ajattelun rakenteellisena muutoksena. Sosiaalista oppimista voidaan tarkastella neljänä dynaamisena sosiaalisena toimintana: Yksilön oppimisen sosiaalinen välittyminen, Oppiminen osallistuvana toimintana ja tiedon konstruointina, Sosiaalinen välittyminen kulttuuristen tuotteiden kautta, ja Sosiaalinen yksikkö oppijana. (Tynäjä, 1999 ss. 148- 151)

Kamarasta esitystä olisi mahdollista tarkastella näillä kaikilla tavoilla. Kirjoituksessa keskitytään kuvaamaan omaa oppimistani osallistuvana toimintana ja tiedon konstruointina esityksen suunnittelussa ja ohjaamisen kontekstissa. Esiintyjiin suhtaudun kirjoituksessa sosiaalisena yksikkönä eli heidän muodostamana oppimiskollektiivina. Voidaan kuitenkin katsoa, että olen ollut osana kollektiivia, mutta ohjaajan asemassa ja näin ollut henkilönä joka ohjaa yksittäisen henkilön prosessia. Keskeinen tavoite on ollut kuitenkin merkityksien luominen suhteessa esitykseen. Yhteistoiminnallisen oppimisen peruskäsitteinä on yhteisen merkityksen muodostaminen ja intersubjektiivisuus, millä tarkoitetaan sitä, että ryhmä muodostaa opittavasta asiasta ”mahdollisimman samankaltaisen kuvan, yhteisen merkityksen.” (Tynäjä, 1999 s. 153) ja heidän välillään on yhteisymmärrys. (Tynäjä, 1999 ss. 152-153)

3 TAITEELLISEN AJATTELUN MUOTOUTUMINEN

Tässä osiossa käyn läpi tapaustutkimuksena olevan Kamarasta -esityksen taiteellisen ajattelun taustaa. On olennaista aloittaa ajasta ennen esityksen alkusysäyksellistä hetkeä, kartoittamalla taustaa, taiteellisia vaikuttimia, teoriaa esitystutkimuksesta, sirkuksesta ja nykysirkuksesta.

3.1 Taiteellisen työn motiivit

Taiteellisella ajattelulla tarkoitetaan taiteiden perinteiden tuntemista. Aalto yliopiston taiteen laitoksen professori ja filosofi Juha Varton kirjoitusta *Taiteellisesta ajattelemisesta* esittelen tarkemmin. Varton mukaan taiteellisen ajattelun harjoittaminen käytännössä on virittäytymistä tilaan, joka pyrkii pois jokapäiväisyydestä. Taiteellisen ajattelun tilassa ihminen on tietoinen omasta passiivisuudestaan, aistin kokemuksistaan ja kehollisuudeltaan. Vapaus on myös oleellinen tekijä taiteellisen ajattelun tilassa. Vapaassa tilassa on myös mahdollista havaita asioita, jotka pyrkivät esiin ja näin ollen uusia asioita voidaan avata tulkinalle. Filosofi Juha Varton mukaan ”taiteellisessa ajattelemisessa olennaista on sitoutuminen kokemukseen ja ajatusten tulosten koetteleminen kokemuksessa.” Varto vertaa taiteellista ajattelua jonkin paljastamiseen sekä paljastamiseen leikissä. Leikillä hän tarkoittaa mahdollisuutta olla yhteydessä maailman kanssa tai päätöstä kieltäytyä mahdollisuudesta. Jotta paljastuminen olisi helpompaa, siirretään aikaisempaa taiteellista ajattelua opetuksen kautta ja yhteisöllisessä toiminnassa eteenpäin. Tämä ajattelu sisältää toiminnallisen asenteen leikkiin, joka yksilössä tapahtuu. Varto sanoo, että ajattelun ei voida katsoa syntyvän ryhmässä tai joukossa sillä vain yksi ihminen voi kokea sen ja näin myös koetella sitä. ”Jokaisella on oma sisäinen elämänsä ja ajattelemisensa, jokainen on yksittäinen mutta saman maailman aiheuttama” (Varto, 2008). Varto tekee kuitenkin taiteellisen ajattelun ja taiteen historiallisen tuntemuksen selväksi vaatimukseksi. Jos taidetta tehdään, on se asetettava johonkin skemaattisuuteen tai tunnistettavuuteen. Varto käyttää esimerkkeinä elokuva-analogiaa; jossa laiva uppoaa törmättyään jäävuoreen, maailmansodasta ja ydintuhosta, epäilen yleisön tulevan katso-

maan sitä, elleivät tietäisi siinä olevan jotain inhimillisesti merkityksellistä ja näin sisältävän skeeman. Varto erottaa skemaattisuuden toistamisesta siinä yhteydessä, mikäli teos ei vaadi merkityssuhteen syntymistä tekijän tai katsojan osalta ja mikäli se ei oivalla historiastaan mitään. Varton mukaan erottava tekijä on silloin se, että oivaltamattomuus on viihdettä. (Varto, 2008)

Tekijälähtöisestä taide- ja taitohistorian näkökulmasta on taiteelliseen ajatteluuni vaikuttanut oma taustani, jossa keskeisimpinä esittäviä taiteista mainittakoon sirkus, teatteri ja tanssi. Teatteri on kulkenut henkilöhistoriassani pisimpään lapsuuden harrastuksesta aikuisuuteen, kouluttautumisena Jyväskylän yliopiston Hämeen kesäyliopiston draamakasvatuksen perusopintoissa sekä puoliammattillisena toimintana teatteriesityksissä. Tanssin osallisuus henkilöhistoriassa tulee Vanajaveden opistossa suoritetusta Aikuisen tanssin perusopetuksen koulutusohjelmasta ja sen jälkeen harrastuksena ja toimimisenä puoliammattimaisena tanssijana. Esikosketukseni sirkukseen on tullut lapsuudessa katsojan ominaisuudessa, ja sirkusesityksiä olen sen jälkeen nähnyt aina mahdollisuuksien mukaan. Sirkusharrastus alkoi kohdallani aikuissirkusryhmässä Vanajaveden opistossa. Sirkusharrastuksen pohjalta päätin hakea opiskelemaan alaa Turun ammattikorkeakoulun Taideakatemia nelivuotiseen koulutukseen. Esittävien taiteiden ulkopuolelta olen suorittanut Ohjaustoiminnan arteminin (AMK) koulutuksen. Arteminin koulutukseen kuuluu taito- ja taide aineiden opettaminen ja ohjaaminen, käsityön-, muotoilun- ja kulttuurillisten menetelmien hallinta. Esittävien taiteiden taiteelliseen ajatteluuni on vaikuttanut katsomossa istuminen. Tärkeäksi en koe, mitä esityksiä olen nähnyt vaan sen, että olen nähnyt. Kokemus katsojana olemisesta on luonut halun saada esitykseltä jotain. Onko nähdyt esitykset olleet esittävien taiteiden yleissuuntauksena kuten teatteria, tanssia, sirkusta? Vastaus on osaltaan kyllä ja ei. Mieleen on jäänyt verkkokalvoille palanut näyttämökuva, melodia tai ääni, uusin tapa suhtautua arkielämässä tilanteeseen tai olotila esityksen jälkeen. Oma kokemukseni katsojana olemisesta on osittainen asenne haluta esityksestä itselleen jotain minkä nimeän henkiseksi tai aineettomaksi pääomaksi. Pääomalla tarkoitetaan tässä yhteydessä ”tietoa ja aineetonta varallisuutta sekä vuorovaikutussuhteita” (FINTO). Aineettoman pääoman saavuttaminen katsojana esityksessä, on mahdollista saavuttaa vain olemalla katsoja. Katsoja tuo samalla katsomistilanteeseen oman kokemuksensa ja mieltymyksensä.

3.2 Sirkuksen dramatisointi

Nykyajan taiteelle voidaan katsoa olevan ominaista sulautua toisiinsa. Uuden suunnan löytäminen ja kokeileminen ovat ominaista eri taidemuotojen välillä nykytaiteen keskuudessa. Samankaltaisena piirteenä niistä voidaan erottaa tavoitteellinen toiminta ennen näkymätöntä tai uuden havainnon tekemistä maailmasta. Nykytaiteessa poikkitaiteellisuus on noussut ja monipuolistanut taiteen kenttää. (Koskenniemi, 2007 s. 10)

Nykysirkuksen osalta pysäyttävä ja herättävä kirjoitus on ollut kirjelmäsarja *Open Letter to Circus 1, 2 ja 3*, jotka ovat kirjoitetut osana sirkuksen taiteellisen tutkimuksen hanketta Belgian Royal Academy of Fine Artsissa. Kirjeet on suunnattu sirkuskentälle yleisesti, kohdistamatta sitä kehenkään yksittäiseen henkilöön tai ryhmään, pohjautuen yleisiin virtauksiin sirkusmaailman sisällä. Keskityn 2. kirjeeseen, jonka aiheena oli sirkuksen myyttisyys ja sen asettaminen taiteellisen tutkimuksen kohteeksi. Kirjeen kirjoittanut Bauke Lievens, on sirkuksen tekijä ja dramaturgi ja kummastelee romanttista paradoksia sirkuksen kentällä. Lievensin mukaan sirkuksen teemat pyörivät yleistäen sen itsensä ympärillä, nostalgioiden historiaansa. Teemallisesti, esimerkiksi perinteinen sirkus, harvemmin käsittelee ympäröivää maailman, minne se sijoittuu. Seurauksena nykypäivän tekijöissä on syntynyt tarve pois perinteisestä showmaisesta esittämisestä ja nostanut uuden kaipuun tai halun esittää lavalla jotain henkilökohtaista itsestään. Pyrkimykseen kuuluu myös viedä lavalle jotain puhdasta, aitoa, alkuperäistä tai toisin sanoen autenttista.

”After all, when we present or label something as authentic or pure (whether it be hamburgers made of real beef or the pureness of the circus), we immediately make it into a staged and thus unreal phenomenon. So in fact we can only call it ‘staged authenticity’.

When this vexed question of authenticity is brought into the world of the performing arts, the play-acting is doubled.” (Lievens, 2016)

Lievensin näkemyksen mukaan pyrkimys autenttisuuden esittämiseen lavalla aiheuttaa kaksinkertaistuneen roolin, kun jo lavalla oleminen on esiintymistä. Lievens tekee huomion yleisesti sirkuksen esiintyjistä: ”We also see that the circus body is not a natural body, but a highly-trained and technological one. In fact it is a body that is disciplined, and the functional relationship with the object makes the body itself into an object.” (Lievens, 2016). Tällä muuntumisella objektiksi Lievens asettaa kysymykseksi aikai-

semman tarpeen sirkusesiintyjällä kertoa jotain itsestään. Monien muiden havaintojensa pohjalta Lievens asettaa kysymyksen; voimmeko asettaa sirkuksen taiteellisen tutkimuksen kohteeksi jo itsessään välineenä ja suhtautua sirkukseen välineenä, ”as a medium” vai suhtautua siihen skemaattisesti. (Lievens, 2016)

3.3 Draama ja dramaturgia

Draama tarkoittaa toimintaa, joka jäljittelee inhimillistä toimintaa. Esityksessä draama sisältää tilanteita ja henkilöitä, sijoittuu kuvitteelliselle tai fiktiiviselle tasolle ja on näin tehokas keino herättämään tunteita. Ajallisesti draamallinen, inhimillistä toimintaa kuvaava esitys on leikannut elämän tylsät kohdat pois. Draamallinen muoto ei kuitenkaan ole sisäänrakennettu esitykseen, vaan on yksi lähestymistapa synnyttää toimintaa. Dramaturgialla tarkoitetaan oppia rakenteesta tai muodosta, minkä sisällä syntyy asioiden välille merkitysyhteyksiä, ja ne ovat ajallisessa seuraussuhteessa toisiinsa. Ajallinen ominaisuus synnyttää rakenteeseen aloituksen, keskikohdan ja lopun. Dramaturgisen rakenteen tarkoituksena on synnyttää jännite muodon sisällä, joka saa katsojan kiinnostumaan ja kiinnittämään huomionsa haluttuun kohteeseen tai toimintaan. Dramaturginen rakenne ei ole sidottu draaman inhimillisyyden jäljittelyyn, vaan sen kautta erilaisia rakenteita tai muotoja voidaan sijoittaa jännitteen synnyttämiseen. (Aaltonen, 1994 s. 45)

Dramaturgisessa kuin draamallisessa rakenteessa on keskeistä eteenpäin suuntautuva toiminta, etenemisliike, mikä synnyttää katsojassa kiinnostuksen heräämisen. Etenemisliike aiheuttaa huomion suuntaamisen esitettävään kohteeseen niin, että se herättää odotuksia ja kysymyksiä. Kysymykset dramaturgian kannalta ovat: Mitä tapahtuu seuraavaksi? Tiedän mitä seuraavaksi tapahtuu, mutta miten se tapahtuu? Miten joku tai jokin tulee reagoimaan tähän? Mitä näen tai havaitsen oikeastaan tapahtuvan? Millaisia yhteyksiä tai millaisia kaavoja toiminta sisältää? Katsojissa herätettyyn kysymykseen on osittain vastattava, mutta herätettävä niitä lisää, jotta jännite pysyy yllä. Jos katsoja saa enemmän vastauksia kuin kysymyksiä seuraa siitä mielenkiinnon laskua ja esityksen seuraaminen käy pitkästytäväksi. Teos nostaa alussa katsojalle keskiöön yhden pääkysymyksen ja esittelee teeman. Kysymyksen synnyttäminen katsojissa luon pääjännitteen esityksen alun ja lopun välille. Yhden kysymykseen varaan rakennettu esitys ei kuitenkaan aina kanna mielenkiintoa loppuun. Lisäjännitteitä voidaan rakentaa alun ja lopun välille, ikään kuin ohjaamalla se kiertotielle. Pääjännitteeseen tai pääkysymyksiin voi-

daan vastata osittaisesti näillä apukysymyksillä tai lisäjännitteillä. Asetteluna esitykselliseen kontekstiin, nämä apukysymykset tai lisäjännitteiden kiertotiet voidaan nimetä myös kohtaukseksi esityksen sisällä. Esityksen kokonaisrakenteellisessa tai kokonaidramaturgisessa muodossa alussa asetetaan kysymys ja lopussa siihen vastataan. (Aaltonen, 1994 s. 46–48)

Draamallisen rakenteen toiminta pohjautuu samaistumisen herättämiseen ja inhimilliseen toiminnan jäljittelyyn. Tätä draamalle tyypillistä toimintaa kutsutaan myös mimeettiseksi, tarkoittaen sen olevan luonnollisuuden jäljittelyä (Tieteen termipankki). Kun draamallinen esittävä toiminta keskittyy ihmiseen, asettaa se näkyväksi valinnan ja päätöksen teon. Draamallisessa muodossa toimijan eteen näyttää aukeavan kaksi vaihtoehtoa, tehdä teko tai jättää se tekemättä. Valinnallinen tilanne synnyttää vapauden tunnun, antaen näin toiminnalle monenlaisia suunnanvariaation mahdollisuuksia. Mutta mikäli toimija vapaudessaan valitsee olla tekemättä tai toimimatta, ei tällöin synny toimintaa. Tämä asettaa vaatimuksen syy- ja seuraussuhteiden pakottavuudesta. Toimijan valintatilanteisiin on kohdistuttava ympäristön osalta pakko tehdä toimintaa aiheuttava päätös valita. Tätä eteenpäin suuntautuvaa, ajallisesti tulevaisuuteen tai esityksen loppuun, pakottavaa toimintaa kutsutaan myös draamalliseksi järjeksi, mikä voidaan rakentaa esitykseen sisään. Draaman sisäinen järki, syiden ja seurauksien asetelmallisuus, rakentaa tekijälle kohtalon, jota katsoja seuraa. (Guénoun, 2007 s. 95–100) Draaman sisäisen järjen rakentamista Kamarasta-esitykseen, kuvaan tarkemmin kappaleessa 4.2.2 Esityksen dramaturgian muotoutuminen

Draamallinen muoto pohjautuu Aristoteleen runousopin tragediaan, joka on muodoltaan suljettu. Suljetun muodon tyypipiirteitä ovat loppuun asti kulkeutuva toiminta, minkä juonesta eli tapahtumaketjujen sarjasta ei voi ottaa mitään pois ilman että se särkee kokonaisuuden. Jos kokonaisuudessa on siirreltäviä osia ilman että niistä seuraa jotain, ovat ne juonen kannalta turhia. Draamallinen muoto pyrkii siis esittämään ja jäljittelemään jotain toista luonnollista tai luonnossa mahdollista tapahtumaa henkilössä muodostaen lineaarisen juonen. Juoni pyritään näyttämöllistään, siten kuin se tapahtuisi tässä ja nyt.

Avoin muoto puolestaan on luonteeltaan eepinen eli se pyrkii kuvailemaan toisin kuin suljettu muoto esittämään. Eepisessä muodossa keskiöön sijoittuu laveampi tapahtumien kuvaileminen ja kertominen, niin että kertoja on näkyvä. Tapahtumien ei tarvitse olla kiinteässä syy- ja seuraussuhteessa toisiinsa vaan liikettä motivoidaan teemallisesti. Katsojan näkökulmasta eepinen ja avoin muoto vaatii enemmän ihmisen toiminnan ym-

märtämistä ja näin ollen tulkintaa. Toimija ei välttämättä kehity itse ajallisessa mittapuussa alusta loppuun, vaan hänestä voidaan saada paljastuksia tai uusia näkökulmia suhteessa ulkopuoliseen maailmaan tai tilanteessa, johon toimija on sijoitettuna. Avoin muodon kulku on enemmän syklistä kuin lineaarista, jossa kaikki hetket ovat tarkastelunpaikka. Pyrkimyksenä ei ole luoda aukoton kokonaisuus tai todellisuutta ja sen ajallinen toiminta voi olla fragmentaarista riippuen näkökulman valinnasta, joita voi olla useita. Avoin eepinen muoto voi koostua myös monista tarinoista, joita yhdistää teema.

Rakenne voi olla myös muodoltaan vapaa. Vapaa muoto on usein tekijän subjektiivista kokemukseen tai ajatukseen pohjautuvaa ja on toiminnaltaan pätevä kuvaamaan sisäistä maailmaa. Ulkoisesti toiminta seuraa unenomaista logiikkaa, jolloin ajassa ja paikassa liikutaan vapaasti. Katsojalle vapaan muodon seuraaminen voi olla haasteellista kommunikaation tasolla, mikäli se ei pysty tuottamaan katsojalle elämyksellisyyttä tai tunnekokemusta. (Aaltonen, 1994 s. 69–74)

Teatteriyleisöt ja esityksen lukeminen -kirjoitus pohtii esitystä kirjallisuuden näkökulmasta, kirjailijan ja lukijan suhteena. Jos teos on muodoltaan avoin tai viitekehys epä-tarkka aiheuttaa tämä usein lukijalle tulkinnan vaikeuksia. Suljetuksi tekstiksi määritellään puolestaan päinvastaisesti teksti, jotka pyrkivät saavuttamaan tietynlaisen reaktion. Esimerkkeinä avoimesta muodosta ovat avantgarde-teokset ja suljetusta opettava teatteri. Avoin muoto saattaa myös aiheuttaa ilmiön katsojissa suuntaa antamattomuudellaan ja asettaa odotuksia katsojalle siten, että hänen pitäisi pystyä tulkitsemaan monimutkaista tapahtumaa. (Carlson, 2010 s. 65–67)

3.4 Ohjaajan roolin luonne

”Ohjaaja tarkkailee esityksen kehitystä oletetun katsojan paikalta ja muokkaa vaikutusta sen mukaisesti, miten tällaisen katsojan voi odottaa suhtautuvan” (Carlson, 2010).

Carlsonin viittauksessa ohjaajan rooliin kuuluu toimia teoksen esilukijana ja henkilönä, joka pyrkii kokemaan esityksen katsojan näkökulmasta. Sijaiskotsuudesta huolimatta ohjaajalla käsitetään myös taiteellinen henkilö, joka ohjaa ja johtaa esitystehostusta.

Lavastaja Reija Hirvikoski osoittaa, että ohjaus esimerkiksi käsiohjelmassa on epätarkka, koska työprosessi sisältää myös muiden tekijöiden taiteellista panosta, jos sitä tarkastellaan esityksen visuaalisuuden kontekstissa. Ohjaajan vision ei siis tarvitse olla kuvallinen vaan se voi olla filosofinen. Ohjaus on siis yhteistyön tulos, joka vaatii keskustelua ja ideointi, mitä ohjaaja vie eteenpäin. (Hirvikoski, 2005 s. 41–42)

Teatterikorkeakoulun taideyliopistopedagogiikan lehtori Ville Sandqvistin mukaan ohjaajan suhde teokseen tai esitykseen on poikkeava, koska suhde luodaan kokonaisuuteen, ei yhteen osa-alueeseen. Ohjaajan on koostettava kokonaisuus muiden osa-alueiden tekijöiden kanssa, jotka valmistavat oman luovan prosessinsa taiteellisen panoksen. Sandqvist pohtii ohjaajan omistajuussuhdetta teokseen ristiriitaiseksi, koska toisaalta hän johtaa ja omaa sanavaltaa muiden työskentelyyn, mutta silti ohjaajalle ei ole mitään konkreettisesti henkilökohtaista esitettävää. Ohjaaja on siis näin ollen alisteisessa asemassa muiden taiteellisen työskentelyn tulokseen. Näyttämöllepano, josta ohjaaja vastaa, on yhtä kuin niiden tekijöidensä summa. Valmistusprosessin lopputuotos, esitys, on luova ja yllätyksellinen siten myös tekijöilleen. Vaikka luovuus on läsnä prosessissa, voi sitä lähestyä tavoitteellisesti. Ohjaajan ja muiden osallisten on hyväksyttävä prosessiin sisältyvä hallitsemattomuuden luonne. Sandqvist nimeää ohjaajataiteen päätyöskentelyvälineiksi ennakkosuunnittelun, kokeilemisen, harjoittelemisen ja työn johtamisen, eikä näin ollen ole vain passiivinen esilukija katsomossa. (Ville Sandqvist, 2010)

4 KAMARASTA -ESITYKSEN PROSESSIKUVAUS

Tässä kappaleessa tarkastellaan Kamarasta -esitystä tapaustutkimuksena. Kappaleessa kuvataan prosessin aikana tehtyjä valintoja esitystutkimuksen teoreettiseen tietoon verraten. Tavoitteena on esitellä päätöksiini vaikuttaneita ajatuksia suhteessa lopulliseen esitykseen. Tässä kappaleessa, en erikseen määrittele ohjaajan asemaani. Esityksen esilukijuuudesta ja ulkopuolisesta silmästä huolimatta, toimenkuvani oli lopullisesti laajempi kattaen myös lavastuksen, käsikirjoituksen ja koreografisen vastuun. Laajuudesta johtuen prosessikuvaus kattaa myös eri osa alueet keskittyen kuitenkin kappaleessa 3.4 *Ohjaajan roolin luonne* esitettyyn näkemykseen, mitä mukailen olen toiminut ohjaajana.

Esiripusta arvoihin -toiminnallisessa draamakasvatuskirjassa esitellään esityksen valmistusprosessin malliin, joka koostuu ohjaajan alkuvalmisteluista, yhteisistä alkuvalmistuksista, teksti harjoituksista, kohtausharjoituksista, läpimenoista ja esityksistä (Sinivuori;ym., 2007 s. 281). Tämä kappale on jaettu samannimisiin alaosiin, havainnollistamaan esitysprosessin kulkua. On kuitenkin huomioitava, että prosessinvaiheet ovat kuvattuna kronologisessa järjestyksessä, vaikka useat vaiheet ovat olleet samanaikaisesti ja usein päällekkäin tapahtuvia prosesseja. Tekstiharjoituksilla tarkoitetaan tässä yhteydessä sekä käsikirjoitukseen ja liikemateriaalin luontiin pohjautuvaa harjoituskauden osaa.

4.1 Ohjauksen alkuvalmistelut

Idea ja visio esitykseen syntyi musiikin vaikutuksesta vuoden 2017 syyslomalla. Sattuman kautta, musiikkitoistopalvelu Spotifyin satunnaistoistolla, päädyin kuuntelemaan jo ennalta tutun artistin sinfoniaorkesterin Big Bandin ja kuoron kanssa tehtyä albumia. Tapahtumana se ei ollut uusi, sillä usein kuunnellessani musiikkia näen musiikin päässäni kuvana. Tämän kertaisessa musiikinkuunteluhetkessä osa kuvista olivat enemmän välähdyksen kaltaisia, toiset puolestaan elokuvallisia tai toiminnallisia lyhyitä kohtauksia. Musiikin aiheuttamat kuvat olivat vahvasti myös sidottuna musiikissa olevaan tunteeseen, mikä heräsi sitä kuunnellessa. Tunne oli haikea, jännittävä, iloinen, koskettava, riippuen kappaleesta. Kuvasin esityksen inspiraatiota ja syntymistä esityksen käsiohjelmassa ohjaajan sanassa seuraavasti.

” Kamarasta oli alkujaan utojen kuvien vyöry, joka syntyi, kun makasin kasvot tyynyyn painettuina samalla kuunnellen esityksessä käytettyjä musiikkeja. Kului toveja ja haudoin naamaani yhä tyynyssä, välillä haukaten henkeä. Tyynyliinan painaumat kasvoilla sain kirjattua joitakin kohtauksia ylös. Tästä hapenpuutteesta hetkestä on jo aikaa — painaumatkin ovat kadonneet” (Tamminen, 2019)

Tätä hetkeä voidaan kappaleessa 2.3 kuvatun luovan prosessin kaarella valmistautumisvaiheen alku hetkeksi, jonka jälkeen lähdin jäsentämään ongelmaa: miksi tämä oli kiinnostavaa? Kirjoitin muutaman kohtauksen heti musiikin motivoimana. Keskiöön tarinassa musiikin pohjalta oli noussut henkilöhahmoja: lapsi, äiti ja merenolentoja. Aloin tehdä taustatutkimusta musiikin teemoista ja taustoista. Musiikin mahtipontisuus myös toi itselleni mielikuvia ilma-akrobatiasta ja akrobatiasta. Keräsin tietoa albumin laulujen aiheistosta internetistä luodakseni itselle selkeämpää kuvaa taustoista. Albumi perustui Färsaarelaiseen ja Pohjois-Skotlanninkin mytologioihin selkistä (Towrie, 2018).

Kansantarujen Selkiet ovat puoliksi ihmisiä, puoliksi hylkeitä. Joidenkin tietojen mukaan he ovat hukkuneita, tuonpuoleiseen matkustaneita, mutta välitilaan jääneitä. Toiset kertomukset nimeävät heitä merien nymfeiksi ja omaksi uniikiksi heimokseen. Yleistä kaikissa Selkies -tarinoissa on heidän muodonmuutoksensa noustessa vedestä maalle. Päästäkseen ihmishahmoon, tulee heidän riisua nahkansa ja poistuessaan kamaralta puettava se takaisin (McLoughli;ym., 2016)

Alkuperäinen esityssuunnitelmani oli toteuttaa selkie -tarinoista inspiroitunut lapsille suunnattu ja kokoperheelle soveltuva veden alle sijoittuva seikkailusatu. Tarkoituksena oli toteuttaa esitys sirkuskoulutuksen ohjaustyönä vuonna 2018. Olin ajattellut, että esityksessä olisi mahdollista käyttää osaa albumilla olleista musiikeista yhdistettynä muihin kappaleisiin. Kyselin eri opiskelijoita olisiko heillä kiinnostusta lähteä esiintyjiksi teokseen. Muutama sanoi olevansa kiinnostunut. En koskaan päässyt pidemmälle esityksen valmistamisessa, koska päädyin tekemään käsikirjoitusta ja koreografioita *Sirkusmusikaali – ei ole norsua korviin katsominen* esitykseen, joka oli Turun ammattikorkeakoulun ja Turun konservatorion yhteistyötuotanto (Lahtinen;ym., 2018). Sirkusmusikaalissa oli esiintyjä kaksikymmentäkaksi henkilöä ja esityksen musiikeista vastasi konservatorion ja Turku AMK:n opiskelijoista koostettu Big Band. Koska yhteistyötuotanto sijoittui opinnoissa kohtaan, milloin oli tarkoitus tehdä ohjaustyö, päädyin ratkaisuun jättää selkies -esitys tekemättä ja tehdä Sirkusmusikaali ohjaustyönä. Luovaan prosessiin rinnastaen, esityksen itsessään siirtyi kypsyysvaiheeseen eli pois aktiivisesta työstöstä ja aihe jäi hautumaan.

Keväällä 2018 siirryin suunnittelemaan taiteellista opinnäytetyötä. Itselläni ei ollut muita ideoita kuin selkie -aiheinen lapsen seikkailu. Sirkusmusikaali oli kuitenkin täyttänyt oman haluni tehdä kokoperheelle suunnattu esitys. Kuuntelin albumin musiikkeja uudestaan ja uudestaan siinä toivossa, että se tuottaisi uusia ideoita. Pereköyden selkies-tarinoihin enemmän.

Tarinallisesti ja teemallisesti Selkies -myytin kaltaisia tarinoita esiintyy ympäri maailmaa. Tunnetuin näistä tarinoista on länsimaisessa kulttuurin kontekstissa Kaunotar ja hirviö. Maria Tatar kirjassaan *Beauty and the Beast: Classical Tales About Animal Brides and Grooms from Around the World* (2017) esittelee merkityksiä Kaunotar ja Hirviön kaltaisissa tarinoissa. Tatarin mukaan tarinan opetuksena halutaan kertoa ihmisen hyveellisistä arvoista, kuten pyyteettömyydestä, uhrautumisesta ja jaloudesta. Hyveellisen toiminnan seurauksena ihminen saa toimintansa seurauksena elämäänsä rakkautta ja taloudellista hyötyä itselleen ja perheelleen. Tarinoissa juonelliset piirteet vaihtuvat, mutta menneisyyteensä sijoittuneena kommentoivat myös ihmisen luontosuhdetta ja ihmisen suhdetta toiseuteen. Toiseudella Tarat tarkoittaa ihmisen rakastumista oman yhteisönsä ulkopuolella olevaan hahmoon ja ihmisen ollessa pakotettu murtamaan hahmoon sidottu taika.

Nykyajassa samanlainen tarinallinen muoto esiintyy, mutta ihmisen ja robotin/kyborgin kontekstissa. Yleistä tarinoissa on inhimillisiä piirteitä omaavat eläimet tai eläimiksi muuttuvat ihmiset. Näitä esiintyy eri kulttuureissa laajasti, Intian käärmeprinsessoista Ghanan metsästäjä ja kilpikonna tarinoihin. Tarinoiden yleispiirteinä on puolison hankinta ja parisuhde. Eläinhahmot muuttuvat aina kulttuurin mukaan. Keskityin kuitenkin itse pohjoismaisiin ja Pohjanmeren alueen tarinoihin, joissa yleisesti esiintyy muotoaan muuttavia olentoja. Muodon muutos yleisesti tapahtuu kuoriutumalla eläimen nahasta, ikään kuin vaatteesta, joiden alta paljastuu ihmisen kaltainen olento. Tarinoiden yleinen rakenne on samankaltainen kaikissa: ihminen varastaa olennon nahan ihastuttuaan häneen ja olento jää ihmisen vangiksi, kunnes saa eläinolonahkansa takaisin ja katoaa luontoon. Selkies sekä muissa pohjoisen leveyspiirin tarinoissa on ihmisyhteisön ulkopuolelle avioituminen voimakkaampi kuin muualla maailmassa tai ylipäätään yhteydessä olemisen oman yhteisön ulkopuolisten kanssa. Selkies tarinoissa ulkopuolinen myyttinen toiseus, yleensä nainen, pakotetaan avioliittoon, kunnes katoavat tai houkuttelevat aviopuolisonsa kuolemaan. (Tatar, 2017 s. 4–15)

Kópakon on färösaarelainen selkie -lengenda hyljenaisesta ja hylkeenpyytäjistä. Kópakona tarinan lopuksi kiroaa Mikladalursaaren miehet sen jälkeen, kun hänen selkie -perheenjäsenet on tapettu pyytäjien toimesta. Kópakonon kostokirous Mikladalurin miehille on toisille kuolema merellä ja toisille putoaminen vuorenhuipuilta, kunnes kuolleita on niin paljon, että heidän käsillään pystyy ympäröimään koko saaren. (Visit Faroe Islands, 2015)

Laajempi tarinan taustojen selvittäminen lisäsi omaa tietoa tarinoista ja selkies-legendoista. Mielipiteeni muuttui siitä, millaisen esityksen haluaisin tehdä. Tarinoina pidin maailmasta, mihin ne sijoittuivat. Koin kuitenkin haasteelliseksi lavallistaa tarinoita siinä muodossa, joissa ne oli kerrottu. Tarinoiden juonet koin dramaturgisesti kömpelöiksi, mikäli ne pyrittäisiin esittämään sellaisenaan. Puhuttuna tai ääneen kerrottuna tarina itsessään toimii, mutta lavalla esitettynä juoni ikään kuin jää kesken ja juoni ei pääty. Koin tämän häiritseväksi piirteeksi. Tarinoiden tapahtumat myös sijoittuivat pitkälle aikajännteelle, minkä koin haasteelliseksi visualisoida lavalle. Halusin myös esityksen kertovan lapsesta, joka oli alkuperäinen ajatukseni.

Päätin, että teen taiteellisen opinnäytetyöni tästä tarina-aiheesta, en vain tiennyt tarkalleen millaisen. Aloin kuitenkin kartoittamaan muista sirkuskoulutuksessa opiskelijoista uusia ja jo aiemmin kysymiäni henkilöitä esiintymään esityksessä, mikä pohjautui myytteihin ja sisältää sirkusta. Määrittelyni oli hyvin lavea esityksen suhteen, koska en ollut kovin varma mistään, paitsi muutamasta albumin kappaleesta. Kerroin myös, että on olemassa mahdollisuus, että ei toteudu.

4.2 Yhteiset alkuvalmistelut

Lähdin toteuttamaan elokuussa 2018 videoprojektia liittyen esityksen mahdollisiin teemoihin. Päätin sijoittaa esityksen viitteellisesti 1900-luvun alkuun. Olin käynyt vuonna 2015 katsomassa Åbo Svenska teatterissa Jacob Höglundin ohjaamana Myrskyluodon Maijan, joka oli tehnyt minuun vaikutuksen esityksenä ja visuaalisuudellaan. Esityksen miellyttävän visuaalisen maailman takia, päätin hyödyntää samaa kuvastoa. Ajatukseni oli, että samalla kun ohjaa ja kuvaa, saan rakennettua jonkinlaista kuvallista materiaalia esityksestä markkinointiin tai erilliseen videoteokseen.

4.2.1 Markkinointivideo

Aikeeni oli videon avulla tutkia esityksen teemoja ja esityksen kohtausaihoita. Olin tähän vaiheeseen mennessä hahmottanut, että tarinan keskushenkilöinä tulee olemaan lapsi ja äiti sekä myyttisiä olentoja. Esiintyjiksi pyysin opiskelijakollegoita, osa heistä oli tulossa mukaan mahdolliseen esitykseen ja osa suostui kuvauksiin. Kuvaukset toteutettiin heinä-, elo- ja syyskuussa 2018 Ruissalossa sekä Piikkiössä. Kuvaustilanne antoi itselleni mahdollisuuden myös purkaa ja asettaa omia ajatuksiani muiden kuultavaksi ja synnyttää keskustelua esiintyjien kanssa. En paneudu videon editointiin tarkemmin, mutta sen edistäminen tapahtui samanaikaisesti muun prosessin rinnalla. Markkinointivideo julkaistiin tapahtumaa markkinoivilla verkkoalustoilla kuukausi ennen esityksen ensi-iltaa.

Kuvauksien jälkeen tulin siihen tulokseen, että tulen ohjaamaan esityksen. Vahvistin kysytyille esiintyjille taiteellisen opinnäytteeni tapahtuvan aiemman hataran esityskuvauksen mukaisesti. En halunnut kertoa mitään tarkempaa, jotten herätä turhia odotuksia. Tein tarkempia päätöksiä esityksen suhteen pohjaten siihen mitä itse halusin esityksessä nähdä.

4.2.2 Mielikuvat

Tein päätöksiä esityksen sirkuslajien osalta nojaten omiin mielenkiinnon kohteisiini. Päädyin seuraaviin sisältöihin: ilma-akrobatiaa, akrobatiaa, esinemanipulaatiota ja liikkeellistä materiaalia. Koska valitsemani musiikit olivat musiikillisesti suuria tulin päätökseen, että esitys olisi sanaton johtuen kahdesta syystä. Ensimmäisenä syynä oli, että oman havaintoni mukaan lajityypillisesti sirkusesityksissä ei ole useinkaan puhetta. Toisena käytännön syynä oli käyttämäni musiikin suuruus. Halusin, että musiikki tulee toimimaan dramaturgisena kertojana ja esiintyjät puheettomia. Mielsin esityksen ilmeen osittain kanadalaiseen Cirque du Soleiliin siinä mielessä, että musiikki on niissä nostettu ilmaisevaan osaan ja esitykset ovat usein tarinallisia.

4.2.3 Taiteellinen työryhmä

Visioideni takia tajusin, että esitys saattaa olla suuruudeltaan enemmän kuin pystyisin itse tuottamaan ja toteuttamaan. Aiemmin mainitsemassani Sirkusmusikaalissa olin tutustunut musikaalin puvustaneeseen Minea Lehtiseen, jonka kanssa yhteistyö oli sujunut hyvin. Selvitin Lehtisen työtilannetta. Lehtinen kertoi mahdollisuudestaan tulla puvustamaan esitys osana pukuompelija opintojaan Turun ammattikouluun. Loin itseni ja Lehtisen käyttöön kuvapalvelu Pinterestiin inspiraatiotauluja, joiden avulla pystyimme viitekuvia käyttäen kertomaan ideoita esityksen puvustuksen suhteen. Lähetin Lehtiselle myös itseni käyttämät lähteet selkies -tarinoista. Lehtisen kanssa vaihdoimme myös yleisesti paljon ajatuksia esitykseen liittyen. Taiteellinen työryhmä kasvoi Lehtisen mukana kahteen henkilöön, millä tarkoitan esitysprosessiin kiinteästi liittyviä henkilöitä, jotka eivät esiinny. Lehtisen vastuuna oli valmistaa esityksen puvustus, poikkeuksena lapsen puku, joka oli valmiina markkinointivideon jälkeen. Lehtisen kanssa työskentely tapahtui prosessin aikana useina kahdenkeskeisinä palavereina. Palavereissa tarkasteltiin valmistuneita puvustuksia ja suunniteltiin tulevia. Lehtinen osallistui myös useisiin harjoituksiin, joissa hän toimi sekä itselleni ulkopuolisena palautteen antajana sekä hoitaen puvustusta eteenpäin. Taiteelliseen työryhmään kuului myös valosuunnittelun tehnyt Jeannette Rönkkö, jonka työnkuvaa osana taiteellista työryhmää kuvaan tarkemmin kappaleessa 4.2.6 Valosuunnittelu.

4.2.4 Esityksen dramaturgian muotoutuminen

Koska omat ideani esityksestä olivat inhimillistä toimintaa ja tapahtumia sisältäviä, oli haasteellista ajatella sitä vain liikelähtöisesti. Olin myös päättänyt, että esitys tullaan toteuttamaan sanattomana valitun musiikin takia. Käännyin tästä syystä dramaturgiaa käsittelevän kirjallisuuden pariin sekä muistiinpanoihini. Tässä vaiheessa prosessia perehdyin erilaisiin dramaturgisiin malleihin, mistä on kerrottu tarkemmin kappaleessa 3.3. Draama ja dramaturgia.

Koin vieraannuttavana käyttää avointa muotoa, koska juonelliset aiheet olivat seurausta toisistaan ja koin että en ollut käsittelemässä vain yhtä teemaa useasta näkökulmasta. Avoimet muodot olivat myös mielestäni haasteellisia, koska pelkäsin esitykseen tulevan liikaa tulkinnan varaa, kun päätettyinä olivat musiikki ja liikkeelliset lähtökohdat.

Sijoitin omat kohtaukselliset aihiot Freytagin klassiseen draaman malliin, joka on seitsemän kohtainen ja jännitteeltään nouseva. Aihiota itselläni oli neljä, jota oli lapsen ja perheen yhteiskohtaus, lapsen irtaantuminen perheestä ja päätyminen mereen, lapsi kohtaa meren olentoja ja selkietä, selkieden ilma-akrobatia kohtaus jonka jälkeen lapsi pääsee takaisin maalle. Selkeää oli, että Freytagin malliin verraten, puuttui kolme kohtausta. Huomasin myös ongelmalliseksi selkies-olentojen esittelyn ja perustelun sille miksi lapsi voi olla hukkumatta veden alla. Verratessa omia kohtauksiani selkies –tarinoihin, oli selkeää, että niissä päähenkilönä on selkies-hahmo ja itselläni keskiössä oli lapsi. Käännyin *Kópakona* legendan puoleen ja hajoitin sen sekä kohtaukseni palasiksi. Päätin vaihtaa asetelmaa ja siten että päähenkilönä on selkies –hahmo, joka on äiti. Näiden pohjalta keskiöön nousi selkies-hahmo, joka päätyy maalle, kun kadottaa nahkansa. Hajottamalla ja uudestaan kokoamalla tein käsikirjoituksen jota voisi luonnehtia myös libretoksi eli pienen kirjan, mihin kirjasin vain kohtaukset ja niiden sisältämät tärkeimmät toiminnot. Rakenteellisesti juoni jakautui seitsemään kohtaukseen, jäljittelee Freytagin mallia ja keskeisenä on viisi osaa tai näytöstä: esittely, nouseva toiminta, komplikaatiot, klimaksi/kriisi ja ratkaisu. Esityksen synopsis eli tiivistelmä kuvaus oli seuraava:

” Selkiestä A1, joka joutuu vangiksi maalle, menetettyään nahkansa hylkeenpyytäjälle. Selkien meriperhe luulee häneen menehtyneen ja vannoo kosto. Vuosia myöhemmin hylkeenpyytäjä ja Selkie A1 ovat saaneet lapsen. Meriperhe kaappaa kostoksi SelkieA1 ja hylkeenpyytäjän lapsen pinnan alle. Hylkeenpyytäjän yrittäessä pelastaa lapsi, herättää hän muita merenpohjaotuksia, jotka karkottavat selkie –meriperheen. Merenotukset antavat lapselle takin. Selkie A1 ja Hylkeenpyytäjä tappelevat siitä kumman syy on, että lapsi on kadonnut. Lähtevät eri teilleen. Meriperhe tulevat maihin, surmaa hylkeenpyytäjän ja palauttaa lapsen maalle, kun kosto on saatu täytäntöön. Meriperhe huomaakin Selkie A1 olevan hengissä. Selkie A1 näkee lapsellansa olevan takin ja toteaa sen omakseen. Yksi Meriperheen jäsen uhraa oman takkinsa ja antaa sen lapselle. Meriperhe, Lapsi ja Selkie A1 lähtevät pinnan alle, jättäen kamaralle yhden takittoman jääden maihin.”. (Tamminen, 2018)

Muotoillessani esitystä uudelleen vaadittiin sen tekemiseen useampia henkilöitä kuin mitä alkuperäisessä suunnitelmassa olin kirjannut. Esitykseen koin tarvitsevani seuraavia hahmoja: päähenkilö selkien, hylkeenpyytäjän, lapsen, vähintään kolme selkies -meriperheen edustajaa ja vähintään kolme merenotuksen esittäjää eli kokonaisuudessaan vähintään yhdeksän. Kyselin lisää sirkuksen opiskelijakollegoita esitykseen ja sain koottua esiintyjiksi 11 henkilöä siten, että esityksessä yksi henkilö esittää yhtä hahmoa.

Meriotuksia oli kolme henkilöä ja selkies –meriperheen henkilöitä oli viisi, päähenkilö - selkies, lapsi ja hylkeenpyytäjä. Kysymieni esiintyjien tilanne kuitenkin muuttui ja esityksessä mukana olevien esiintyjien määrä laski yhdeksään henkilöön. Tarkastelin käsikirjoitusta uudestaan. Kohtauksia oli ajallisesti mitattuna n. 35 minuuttia albumin kappaleisiin. Päätin että kokeilen toteuttaa esityksen niin, että kaikilla esiintyjillä on kaksi hahmoa, kunhan ne eivät esiinny lavalla samanaikaisesti. Näin yhdeksän esiintyjän kokoonpanolla on mahdollista esittää kahdeksaatoista eri hahmoa.

Kun esiintyjät olivat varmistuneet ja uusia peruutuksia ei tullut määrittelin sirkuksellisen liikemateriaalin ja lajit kohtauksiin. Toiveeni sirkuslajeista tarkentui siten, että niin esiintyjien olemassa oleva osaaminen ja taidot mahdollistivat lajeina: ilma-akrobatian, akrobatian ja esinemanipulaation. Esiintyjävalintoja tehdessä ja esiintyjä kysyessä nämä olivat myös vaikuttavina tekijöinä siten, että esiintyjät pääsevät tekemään itselleen mielekkäitä lajeja ja ohjaajan näkemykset toteutuvat.

Esiintyjien monipuolisen lajiosaamisen johdosta halusin tuoda sitä monipuolisesti esille. Koin tarpeelliseksi myös tasapainottaan esitystä kevyemmällä kohtauksilla, johtuen tarinan aiheen synkkyudesta. Opinnoissa liikeilmaisun tunnilla olimme tehneet liike ja koreografia kokeiluja lakanoilla ja kankailla. Teemallisesti koin sen sopivan menneeseen saaristolaistunnelmaan. Näin ollen kehittelin ideaa eteenpäin siten, että esitykseen tulee akrobaattinen pyykkikohtaus, missä toiminnan nousemiseksi hyödynnetään minitrampoliinia. Uuden kohtauksen tarkoituksena oli suoda katsojille iloittelutauko ja esiintyjille vauhdikas numero. Suhteessa tähän ideaan ja aikaisempiin kohtauksiin jaottelin tuplaroolitukset. Henkilöhahmot ja osaamiset muodostuivat alla olevan taulukon mukaisiksi:

Hahmo 1	Hahmo 2	Lajit:
Selkies(main)	Medusa	Ryhmäakrobatia/Esinemanipulaatio
Lapsi (main)	Hylkeenpyytäjä	Ryhmä -ja yksilö akrobatia
Hylkeenpyytäjä (main)	Akromonni	Akrobatia/esinemanipulaatio
Kyläläinen	Akromonni	Ryhmä -ja yksilöakrobatia
Selkie	Kyläläinen	Ryhmä ja Ilma-akrobatia

Selkie	Kyläläinen	Ryhmä ja Ilma-akrobatia
Selkie	Kyläläinen	Ryhmä ja Ilma-akrobatia
Selkie	Kyläläinen	Ryhmä ja ilma-akrobatia
Selkie	Kyläläinen	Ryhmä ja Ilma-akrobatia

(Tamminen, 2018)

4.2.5 Keskeiset lavastus- ja tilasuunnittelun elementit

Tarinan jalostaminen tapahtui pääasiassa käsikirjoituksen ja sirkuslajien kautta. Lavastussuunnittelu ja toteutus olivat omalla päätökselläni vastuualueenani. Esitys oli saanut vahvistuksen, että se toteutetaan Taideakatemian Köysiteatterissa, joka on neliönmuotoinen mustalaatikko eli black box –studio. Black box on sijoitettuna rakennukseen siten, että sen kolmen ulkoseinän takana on avointa käytävätilaa ja neljännen seinän takana on erillinen sivutila, josta on kulku valonhoitotasolle sekä black boxin sisällä olevalle verkkokatolle. Myös jokaisella seinustalla on isot pariovet.

Tilalliseksi haasteeksi koin meren luomisen. Ajatukseni olivat pyörineet niin oikean veden tuomisesta tilaan kuin paperin hyödyntämisestä symbolisena merellisenä materiaalina. Päädyin lopulta ratkaisuun hyödyntää black boxia kokonaisvaltaisesti sitten, että kaikki tilat ovat käytössä. Samassa tilassa olin nähnyt esityksiä, missä kohtauksia oli sijoitettu verkkokatolle ja esitystilaa on jatkettu käytävän puolelle avaamalla lavan puoleiset takaovet. Koska esityksen tapahtumat oli määritelty tapahtuvaksi luonnonmaiseen, rannalle ja saaristoon sekä mereen, oli todettava, että teatteritila on kaikkea muuta kuin luonnollinen. Black box tilan suhteen päätin noudattaa sen epäluonnollisuutta ihmisen rakentamana tilana. Keskeisenä tilallisena elementtinä lavastukseen valitsin lattiasta kattoon ja koko näyttämön levyisen luonnonvaalean tyllikankaan symboloimaan ja ilmentämään merenpintaan. Kun kohtaukset tapahtuisivat maalla, roikkuisi tyllikangas

seinänmukaisesti. Kun kohtaukset sijoittuisivat mereen, nostettaisiin tyllikangas katonmukaisesti siten, että esiintyjät voivat esiintyä kankaan alla. Kohtaukset, jotka tilallisesti tapahtuvat merestä maalle tai maalta mereen tapahtuisivat tyllikankaan asemoinninvaihto samanaikaisesti ilmentämään tilan vaihtumista. Päätin myös, tilan sen mahdollistaessa, hyödyntää verkkokattoa kohtauksissa ja siirtymissä sekä huomioida kaikkien neljän seinän ovien käyttö kulkumahdollisuuksina. Tilassa oli valmiina teleskooppirakenteinen katsomo, joka vie tilasta noin 1/3 luoden näyttämötilasta suorakaiteen muotoisen. Esiytyksen tapahtuessa osana sirkuksenopinnäytetyöfestivaalia uusi katsomoratkaisu olisi ollut mahdotonta toteuttaa.

Lavastuksen suunnittelussa sijoitin ilma-akrobatia kankaat kiinteiksi osiksi lavastusta sijoittamalla ne tyllikankaan taakse. Näin ne olivat poissa katsojan näkyvistä, kun kohtaukset tapahtuivat maalla ja paljastuisivat kankaan noustessa ylös vedenalaisessa maailmassa. Turvallisuuden nimissä, ilma-akrobatiakankaiden alle oli asetettava alastulomattoja. Mattojen viedessä lavalta tilaa otettiin lisää syvyyttä siten, että näyttämön takaovet avattiin ja tilaa jatkettiin käytävän puolelle.

4.2.6 Valosuunnittelu

Esiytysuunnitteluvaiheessa olin valmistautunut tekemään valosuunnitelman itse. Kun työryhmä kasvoi ja esityksen puitteet laajenivat suhteessa olemassa oleviin koulun tarjoamiin resursseihin, kartoitin uutta henkilöä tekemään valosuunnittelun. Valosuunnittelijaksi esityksen taiteelliseen työryhmään liittyi Jeannetta Rönkkö, joka oli opiskelijakollega teatterikoulutuksen puolelta. Olin nähnyt aikaisemmin Rönkön tekemiä valosuunnitteluja, jotka olivat olleet visuaalisesti itseäni miellyttäviä. Kuullessaan tulevasta esityksestä Rönkkö ilmaisi mielenkiintonsa ja sovimme hän tekevän esitykseen valosuunnittelun. Välitin hänelle lavastussuunnitelman ja esityksen käsikirjoituksen sekä valosuunnitelmaa varten tekemäni Pinterest-palvelun inspiraatiokuva taulun, koska ennen hän liittymistä ryhmään olisi myös valosuunnittelu kuulunut vastuualueelleni. Sovimme, että valosuunnittelussa hän saa käyttää omaa luovuuttaan vapaasti, mutta ennalta määriteltujen määreiden mukaisesti. Määreitä olivat esimerkiksi värit tiettyihin lavakuviin, kuten turkoosi ja sininen merellisissä kohtauksissa. Kerroin valojen suuntien olevan tärkeitä tietyissä kohtauksissa, koska piti ottaa huomioon esiintyjieni sokaistumisvaara akrobatiakohtauksissa. Valosuunnittelua ei tässä kirjoituksessa käsitellä laajemmin, mutta tuon sen tässä kohtaa ilmi sen ollessa olennainen osa esitystä.

4.2.7 Ohjauksen suunnittelu

Suunnittelin ohjaukset pohjautuen prosessin aikana rakennettuun tietoon, jota olen kuvannut aikaisemmissa kappaleissa. Lähtökohtaisesti olin saanut kerättyä taidokkaita sirkuksen tekijöitä mukaan, kirjoittanut käsikirjoituksen ja saanut ympärille työryhmää. Haasteena oli päätös, miten suhtautua lopullisen esityksen ilmeeseen eli määrittää itselleni millaisen ohjauksen teen. Käsikirjoituksesta fiktiivisestä maailmastaan huolimatta, oli inhimillisiä olentoja, joilla oli selkeä suunta tarinassa. Mikko Rinnevuori kuvailee kirjassaan *Lattia-akrobatian perusteet* (2014) akrobaattisten liikkeiden olevan tekoja, mitkä eivät auta ihmistä hänen arkiaskareissaan.

Kappaleessa 3.2 Sirkuksen dramatisointi, esittelin Bauke Lievensin kirjoitusta, missä esiteltiin ajatus suhtautua sirkukseen materiaalina tai välineenä. Katsojana olen nähnyt sirkusesityksiä jotka ovat sijoitettu tarinaan ja vastaavasti teatteriesityksiä, joissa on sirkusta. Olen kokenut osan esityksistä kompastuvan jännitteen katkeamiseen siten, että kun sirkusta sisältävä kohta alkaa, niin juoni katkeaa. Juonen katkeaminen aiheuttaa näin esitykseen rakennetun maailman syys- ja seuraussuhteiden katkeamisen. Sanoisin tämän olleen itselleni oivaltamisen hetki suhteessa taiteelliseen ajatteluun, mitä avasin tarkemmin kappaleessa 3.1 *Taiteellisen ajattelun motiivit*. Oivallus koski nimeenomaan havaintooni sirkusta käyttävien esityksen muodosta ja halusta rikkoa sitä. Päätin tietoisesti rikkoa tätä perinteistä tapaa ajatella esityksen rakennetta. Tämä havainto suhteutettuna Lievensin ajatukseen asettaa juonen ja sirkuksen eriarvoiseen asemaan niin, että esitys ei pääse etenemään. Ohjaustani suunnitellessa päätin noudatella Lievensin ajatusta suhtautua sirkustekniikan läsnäoloon tasa-arvoisen esityksen osana, en korostaen sitä vaan luomalla esityksen maailma siten, että sirkustekniikka on luonnollinen osa, miten esityksen sisällä voidaan toimia.

Esiintyjien ollessa tiedossa halusin mahdollistaa heidän pystyvän tuomaan omaa osaamistaan esiin. Päätin ohjaamisessa keskittyä esityksen maailman ohjaamiseen ja näin ollen suhtautua esiintyjiin henkilöinä, jotka osaavat ja tietävät parhaiten taitonsa ja niin mahdolliset sovelluttamisen mahdollisuudet. Ajattelun pohjaa näin sosiaaliseen konstruktivismiin suhteessa esitykseen, että sen pohjalta teoksessa käytettävä liikkeellinen materiaali rakentui esiintyjien olemassa olevan taidon pohjalta. Ja harjoittelukauden aikana taito sosiaalisen tilanteen ja vuorovaikutuksen myötä rakentuu uudelleen esitykseen soveltuvaksi.

esityksen tyylin suhteen päätin olla kokeilullinen ja yhdistää eri käytänteitä teatterin ja tanssin osalta sirkukseen. Kuvaan alla olevassa kappaleessa esimerkkien kautta harjoitteita, mitä harjoituksissa teetätin. Harjoitteet eivät ole uusia, vaan ne ovat irrotettuja omasta esittävän taiteen kontekstistaan ja yhdisteltynä uuteen kokonaisuuteen. Koska päätin ottaa erilaisia elementtejä mukaan esitykseen, jäsentelin harjoituskauden kahteen osaan. Ensimmäisellä osalla keskityttiin esiintyjille tutumpiin asioihin eli liikkeeseen sekä esitykseen kokonaisuutena. Toisella puoliskolla lähdettiin tutustumaan tekniseen esiintymiseen ja tarkentamaan esitystä. Johtoajatukseni jaossa, pohjasi sosiaalisen konstruktivismiin käsitykseen tiedon luonteesta rakentua vanhan päälle, mitä avasin tarkemmin kappaleessa 2.3 Luova prosessi ja oppiminen.

4.3 Tekstiharjoitukset

Tässä kappaleessa käydään läpi esiintyjien kanssa tehtyä harjoituskautta, joka kulkee nimellä tekstiharjoitukset. Nimitys pohjaa siihen, että sen aikana käytiin läpi käsikirjoitus, musiikin laulujen lyriikoita ja luotiin niiden pohjalta liikemateriaalia. Harjoituskauden aikana luotiin tilallisia kompositioita kohtauksiin käyttäen esityksen ulkopuolisia tekstejä inspiraatiomateriaalina tilasuhteisiin ja luoden hahmojen asetelmallisuutta suhteessa tilaan tekstin kautta. Tekstiharjoituksilla tarkoitan tässä yhteydessä harjoituskauden osaa, jolloin harjoituksissa keskityttiin jo olemassa olevaan materiaaliin ja uuden luontiin, eikä niinkään esityksen esitettävyyteen. Harjoitukset järjestettiin pääsääntöisesti sirkuskoulutuksen toimitiloissa, joka ei ollut sama tila kuin lopullinen esitystilaa. Ensimmäiset neljä viikkoa harjoitukset olivat sirkuksen toimitiloissa ja sen jälkeen kaksi jälkimmäistä viikkoa Köysiteatterissa, minkä jälkeen palattiin harjoittelemaan sirkuskoulutuksen toimitiloihin.

4.3.1 Aloituskerta ja sisäänajo

Ensimmäisellä yhteisellä tapaamisella pääpainona oli ajaa kaikki esiintyjät sisään esityksen maailmaan. Tämä tapahtui siten, että kaikki esiintyjät saivat tässä vaiheessa vasta ensimmäistä kertaa oman käsikirjoituksen, kuulla esitykseen valitut musiikit sekä tietää roolinsa. Sisäänajo toteutettiin niin, että käsikirjoituksesta luettiin ääneen kohtaus, jonka jälkeen kuunneltiin kohtaukseen suunniteltu musiikinosa tai kappale. Musiikin kuuntelun yhteydessä annoin esiintyjille musiikinkuuntelukirjoitustehtävän, jossa heidän piti kirjoit-

taa millaisia kuvia musiikki tuottaa, millaisen yleisvaikutelman musiikki synnytti, mitä mielikuvia heräsi, millainen on musiikin rytmi ja tempo, millainen kappaleiden muoto on suhteessa toisiin kappaleisiin, mistä musiikki kertoo ja jos heidän hahmonsa oli kohtauksessa, mitä hän tekisi. Sisäänajon tarkoituksena oli luoda kuvaa kohtauksien musiikillisesta kestossa ja tapatumista sekä antaa musiikin inspiroida heitä itseään.

Ensimmäisellä harjoituskerralla sovittiin yleisistä käytännöistä harjoituksissa ja vastuualueista. Yhteisesti hyväksynnän pohjalta luotiin yksityinen Whatsapp- keskusteluryhmä, minne oli mahdollista ilmoittaa kiireellisistä asioista. Esiintyjille jaettiin lähes koko harjoituskauden aikataulu. Kerroin heille, että harjoituskausi on jaettu kahteen osaan niin, että ensimmäisellä osalla keskitytään esityksen kokonaiskuvan ja liikemateriaalien luomiseen. Toisella osalla keskittyminen siirretään ilmaisullisiin harjoituksiin. Esiintyjille sopi, että harjoituksissa kuvataan liikesarjoja ja ne ladataan yhteiseen Google Drive kansioon. Google Driven kansioista kaikkien esitykseen osallisten olisi mahdollista käydä katsomassa uusia materiaaleja. Kansion tarkoitus oli myös olla työväline esiintyjille käydä katsomassa jo tehtyjä fraaseja, jos olivat olleet estyneitä pääsemään harjoituksiin. Samoin kansio toimi myös liikkeiden notaatiomaiseen eli ylös kirjauksena toimivina videoina. Kansiossa oli myös lisättyä tässä vaiheessa valmis käsikirjoitus, kohtauslakana ja linkit soittolistoihin sekä inspiraatiotauluihin.

4.3.2 Kohtauksien aloitukset

Sirkusmusikaalista oppineena kohtauksien pohjustukset keskittyivät alkuun joukkokohtauksiin. Suurimpana kohtauksena oli kokoryhmän pyykkikohtaus, missä käytettiin minitrampoliinia. Kohtaukseen lähdettiin kokeilemalla lakanoiden erilaisia käyttötapoja osana akrobaattisia liikeitä niin yhdessä kuin yksin sekä miten lakanoina on mahdollista käyttää hyppyjen yhteydessä. Tilanteessa oli mahdollista tarjota omia ideoitaan ja kokeilla niitä. Itse pyrin kuvaamaan kaikki kokeilut ja kirjaamaan ne ylös. Workshopin yhteydessä esiintyjät toteuttivat liiketehtäviä. Esimerkkinä mainitsen tehtävän, jossa yksi tekee lakanan kanssa kuperkeikan tai samaan suuntaan etenevän selän kautta kulkevan pyörähdyksen ja seuraavan tehtävä on aina erilainen kuin edeltävän.

Muissa kohtauksien hahmottelemistilanteissa paikalle oli vain esiintyjät, jotka esiintyivät harjoiteltavassa kohtauksissa. Halusin kokeilla tekstin suoraa käyttämistä ohjaamisessa. Lapsen vanhempien kohtauksessa käytettiin taustamateriaalina kohtauksen muodon ja henkilöiden tilaan asettumiseen näytelmäkirjailija Henrik Ibsenin Nukke koti –näytelmän

kohtauksia. Tekstinä käytettiin nukkekodin henkilöhahmojen Noran ja Helmerin dialogeja. Tekstien pohjalta pyysin esiintyjä lukemaan tekstini läpi harjoituksissa ja sen pohjalta suunnittelemaan liikkeuko henkilö kohti vai poispäin toisesta. Sen jälkeen lisämääränä piti toisen olla aina fyysisesti korkeammalla kuin toisen. Tämän jälkeen esiintyjät saivat lisätä omia sirkusvälineitään luomaansa tilakulkuihin ja tehdä sirkukseen pohjautuvia kokeiluita. Samaa lähestymistapaa käytettiin kohtauksen pohjan luomiseen lapsen vedenalaisessa maailmassa, kun lapsi kohtaa ensikertaa meriolentoja. Heidän kanssaan käytettiin Henrik Ibsenin Peer Gynt –näytelmän kohtauksia. Harjoitteen soveltuminen oli toimivaa, kun pyrkimyksenä oli rakentaa kulkuja tilaan. Ongelmaksi muodostui kuitenkin vedenalaiseen kohtaukseen suunniteltu akrobatia. Tekstinkäyttäminen vanhempien kohtauksessa oli toimiva tapa lähestyä, koska heidän kohtaukseen oli suunniteltu esinemanipulaatiota, joka ei vaadi vahdinottoa kuten monet akrobatialiikkeet.

4.3.3 Liikemateriaalien luominen

Koreografisia liikesarjoja lähdettiin rakentamaan improvisaatioon pohjautuvien tehtävien keinoin. Käytin aikaisemmin opinnoissa esiteltyjä harjoitteita, joita itse varioin ohjaukseen sovellettavaksi. Suurin osa harjoitteista pohjautuivat Rudolf Labanin liikeanalyysin liikkeen elementteihin. Keskeisimpinä Labanin liikeanalyysin osina käytin dynamiikan lisäämistä. Omissa harjoitteissani kokeilutin erityisesti liikkeen erilaisia dynamiikkoja. Harjoitteissa oli keskeistä esiintyjien oma tulkinta tehtävänannoistani. Tehtävänannot olivat esimerkiksi: Tee liikesarja, jossa on kaikkia seuraavia etenemistapoja kaksi kappaletta: käveleminen, pyöriminen, hyppiminen, ryömiminen tai konttaaminen, loikkaaminen ja laukka (chassé). Esiintyjät saivat päättää tulkitsivatko he pyörimiset tapahtuvaksi vertikaalisesti tai horisontaalisesti selkäranka akselina vai syntyisikö pyöriminen akrobaattisen liikkeen kuten kuperkeikan tai voltin seurauksena, jolloin akseli voidaan katsovan sijoittuvan horisontaalisesti. Liikesarjan jälkeen heidän tuli lisätä uusia liikedynaamisia elementtejä: swing, impact, impulse, rebound tai continuous. Käytimme englanninkielistä sanastoa, koska ne olivat itselleni tutuimmat.

Keskiöön elementtien lisäämisen jälkeen tuli kehon painonpisteen vaihtaminen ja hyödyntäminen liikkeen aiheuttamiseen. Painonpisteen esiintyjät saivat itse määrätä, esimerkiksi swingin sai lisätä käteen, jalkaan tai koko kehoon, mutta siten, että sen määrätyn kehonosan painollisuus piti olla havaittavissa. Tämän jälkeen esiintyjät saivat opettaa oman fraasinsa toiselle ja yhdistää sarjansa. Lopuksi parit opettivat ja yhdistivät

sarjansa keskenään. Pidin ohjaajana itselläni oikeuden myös ehdottaa ja kokeiluttaa eri henkilöiden luomien liikefraasien muoto ulkopuolisen näkökulmasta. Lähtökohtaisesti liikkeelliset oman kehon kautta tehtävät toimivat kaikille ryhmäläisille parhaiten verraten aikaisemmin esittelemääni tekstiharjoitukseen.

Kokeilin myös harjoitteiden yhteydessä liikkeen elementtilaatuja ja eri ääripäitä, kuten voima, virtaus, kahlittu, vapaa. Käyttö yksittäin, ei-koreografisessa vapaassa liikkumisessa, oli toimiva harjoitus, mutta niiden lisääminen yllä mainittuun liikesarja harjoitteen osoittautui haasteelliseksi. Ongelma syntyi tulkinnasta, miten toteuttaa liike ja laatu yhdessä samalla edeten tilassa ilman, että sen muuttuu korostetuksi ja nousee keskiöön yli muiden tehtävänantojen. Päätin hylätä tämän tason käyttämisen etenevässä liikkeessä sillä perusteella, että harjoitusaikataulu ei mahdollista aiheeseen syvempää perehtymistä. Laatuja lisääminen toimi kuitenkin harjoitteissa, jotka tehtiin seisaallaan. Kuten laatikkoharjoitteissa, jossa kuvitellaan henkilön ympärille laatikko. Tehtävänannon tavoitteena oli piirtää kehon eri nivelosilla laatikon ääri viivoja, kulmien diagonaalilinjoja ja tahkojen keskikohtien välisiä tai laatikonläpi kulkevia eri linjoja. Tehtävä suoritettiin tasajaloin seisten. Kukin sai tehdä omat valintansa millä kehon nivelosalla piirtää kaikki linjat. Sen jälkeen liikkeisiin lisättiin liikkeen laadullinen vaatimus. Harjoite toimi, kun vaatimuksena ei ollut samanaikainen eteneminen tilassa. Tein lisähavaintona, että liikesarjojen jakaminen eteneviin perusliikkeisiin sekä liikkeisiin, jotka tapahtuvat henkilön kehoa ympäröivässä tilassa ja lisäämällä niihin liikedynaaminen tai laadullinen taso edesauttoi kokonaisvaltaisesti ohjaamista ja ohjeiden sanallistamista. Liikkeen tasoihin jakautuminen, mahdollisti sanallisen ohjeen kohdistamisen esiintyjän tekemiseen, näin välttämällä suoranaista kiinnittymistä henkilön kokonaisvaltaiseen tekemiseen.

Esiintyjät saivat ehdottaa ja tehdä listaa eri sirkustempuista, mitä haluaisivat sisällyttää esitykseen. Listauksien pohjalta ja omien yksittäisten temppuehdotusten pohjalta liikkeitä lisättiin jo olemassa oleviin liikesarjoihin. Esimerkiksi ilma-akrobatiasa yksittäisistä liikkeistä rakennettiin ensin sarjoja ja niiden pohjalta kokeilujen tuloksena luotiin yhdessä liikesarjoja. Viiden ilma-akrobatia kankaan tekijöiden kesken tehtiin jakoja siten, että kolmella henkilöllä oli sama yhteinen sarja ja kahdella toisenlainen yhteinen sarja. Tämä tehtiin helpottamaan materiaalin tekemistä johtuen esiintyjien erilaisista kokemustasoista. Jaolle oli myös koreografinen tarve, lavan toiminta pysyy mielenkiintoisempänä, kun kaikki eivät tee samanlaista liikesarjaa.

Yleisenä linjauksena olin tehnyt päätöksen, että liikesarjoja kokeillaan musiikin kanssa vasta harjoituksen lopussa, jotta liikkeillä ei yritetä kuvittaa musiikkia. Harjoituksissa liikkeitä tehtiin musiikkiin, mutta käytin alkuun ensisijaisesti kaikkia muita musiikkeja kuin esitysmusiikkeja. Tällä yritin myös ehkäistä musiikkeihin kyllästymistä, joka oli omalla kohdallani lähellä.

4.3.4 Esitystilaan sijoittaminen

Kun kohtauksiin oli saatu rakennettua päälinjat, millaiset ne tulisivat olemaan ja mitä niissä tapahtuu, aloitettiin niiden yhteensovittaminen. Kokeilujen yhteydessä korostui esityksen sijoittaminen esitystilaan eli Köysiteatteriin. Ensimmäisen harjoituskauden päätteeksi esitys oli saatu kokonaiskuvalliseen kuntoon ja sitä sovitettiin esitystilaan. Sovituskertojen yhteydessä esiintyjät pääsivät kokeilemaan kulkua oikeassa ympäristössä ja liikemateriaalia. Kaiken harjoittelun ja tilassa tehtyjen kokeilujen jälkeen tehtiin tekniikan kanssa läpimeno. Ensimmäinen läpimeno tapahtui tässä vaiheessa koulun antaminen resurssien puitteissa. Esitystekniikan rakentaminen piti ajoittaa poikkeuksellisesti puolitoista kuukautta ennen ensi-iltaa, koska monet eri koulutusalat tarvitsivat tilaa omaan käyttöönsä. Neljän harjoitusten lisäksi kahden viikon aikana oli saatava tehdyksi kaikki lavastukselliset ratkaisut, tilalliset kokeilut, valosuunnittelun kokeilut ja esityksen päällisen puolinen ylöspero. Tilanne oli sekä itselleni että myös havaintoni mukaan esiintyjille stressaava, kun tilaan sopeutumiseen ei ollut ylimääräistä aikaa. Itselleni paineita kasautui esityksen tilaan sijoittamisen suhteen, koska päätöksiä oli tehtävä, vaikka esitystä ei voinut luonnehtia muuta kuin suurien linjojen osalta valmiiksi. Esiintyjille painetta loi harjoitusten muuttuminen nopeasti kattamaan myös esitystekniikan hahmottamista kokonaisuudessa. Suurinta vieroksuntaa esitystä kohtaan syntyi ilmaisun ja esiintymisen ohjaamisen puutteesta, jonka olin selkeyden vuoksi sijoittanut tapahtuvaksi tilaan sijoittamisen jälkeen. Hahmotin ilmaisun ohjaamisen ja esiintyjän ohjeistamisen erilliseksi kokonaisuudeksi, jonka olin ohjaajana päättänyt toteuttaa tämän kokeilujakson jälkeen

4.4 Kohtausharjoitukset

Kun esityksen suuret linjat oli saatu yksittäisten liikkeiden ja koreografioiden osalta sijoitettua esitystilaan, niin siirryimme kohtausharjoituksissa ilmaisun- ja esiintymistekniikoi-

hin. Tekniikat pohjasivat vahvasti tekniseen esiintymiseen ja fyysisen teatterin menetelmiin, mitä olen omien oppimispolkujen varrella saanut eri koulutuksissa. Käytin ohjauksen suunnittelussa Glenn D. Wilsonin kirjoittamaa *Esittävän taiteen psykologia* (2003) -teosta. Tekninen esiintyminen valikoitui menetelmänä ohjauksellisista syistä, esiintyjäntyön pohjautuen ihmisen käyttäytymismalleihin sekä psykologiaan pohjautuvaan tunneilmaisuuksiin ja keskiöön nousee yleisön näkökulma ja esiintyjän kommunikaatio yleisön kanssa. Teknisen esiintymisen vastakohtana on eläytyvä esiintyminen, joka pohjaa vahvemmin henkilön omiin kokemuksiin ja niin sanotun tunnemuistin hyödyntämiseen. Eläytyvässä esiintymisessä tekniikka painottuu ilmentämään hahmon sisäistä maailmaa ja esiintyjän rehellisyyteen. Wilson mainitsee myös eläytyvän tekniikan sopivan intiimiin elokuvatyöskentelyyn ja avantgardenistisiin esityksiin, kun taas tekninen sopii klassisiin näytelmiin ja eppisiin elokuviin. (Wilson, 2003)

Eläytyvää esiintymistä on, kokemukseni mukaan haastavampi ohjata, kun edellytyksenä on henkilön tunteminen tai esiintyjän vahva kokemuseräinen osaaminen eläytyvän tekniikan hyödyntämisestä esityksessä. Koska esiintyjänä oli kaikilta sirkuskoulutuksen neljältä eri vuodelta kurssilta, huomioin tuntevani parhaiten vain samalla vuosikurssilla olevat esiintyjät.

Esityksen valmistamiseen käytetyt esiintyjäntyön harjoitteet pohjasivat myös vahvasti Soile Mäkelän Turun AMK:n Taideakatemiassa pitämän näyttämöilmäyksen kurssin tunti- ja muistiinpanoihini. Mäkelän opetustuntien sisällössä keskityttiin naamioteatteriin, jossa hyödynnettiin myös teatteripedagogi Jacques Lecoqin luomia harjoitteita neutraalinaamioiden yhteydessä sekä yleisesti Mäkelän kehittämää kolmen kehotilan mallia. (Tamminen, 2018)

4.4.1 Tunne ja kehontasot

Tunnetilaharjoituksiin käytettiin ensin eläytyvää, esiintyjän tunnemuistia hyödyntävää harjoitetta, jossa tilan eri nurkkiin oli sijoitettuna eri tunnetila. Tehtävänä oli lähteä huoneen kulmasta ja kävellä seuraavaan nurkkaan samalla eläytyen tulevaan kohdattavaan tunteeseen ja hyödyntäen omaa tunnemuistiaan. Harjoituksen aikana esiintyjän piti tehdä havaintoja kehostaan ja hengityksestään. Kun oli kierretty kaikki nurkat ja eri tun-

netilat käytiin keskustelu havainnoista ja siitä, miten tunnetila ilmeni. Tämän jälkeen tehtiin esiintyjien havainnon sekä Wilsonin kirjan pohjalta tunteiden pääkohtia (Wilson, 2003 ss. 99-101) mukaillen uusi kierros, jossa pyrittiin ilmentämään ja aiheuttamaan tunne teknisestä lähtökohdasta. Huomio kiinnittyi tällöin kehon asentoon, hengitykseen ja koko kehon halukkuuteen liikkua ja tiettyjen kehon osien jännittämiseen.

Sovelsin ohjauksessani Mäkelän ja Lecoqin kehojännitetasot siten, että nolla oli täysin rento ja liikkumaton kun taas kahdeksan oli koko kehon täysi jännittyminen. Näin ensimmäinen porras aiheuttaa pientä kannatuksetonta liikehdintää ja viidennellä on mahdollista kävellä eteenpäin. Jännitemallien pohjalta teetin myös kurssilla esitettyjä yksittäisiä harjoitteita, joissa toiminta oli jaettu yksittäisiin toimintoihin kuten kävelemiseen, pysähtymiseen ja vilkuttamiseen. Mäkelän kolmen kehotilan mallia hän käsittelee tarkemmin seminaarityössään *Masque le maitre –naamiotteatteri pedagogiikassa* (Mäkelä, 2008). Mukaillen Mäkelän mallia painotin ohjauksessa samaista näkemystä, siviilikehosta eli persoonallisesta kehosta, neutraalista eli työkehosta, joka mahdollistaa esimerkiksi ekonominen ja esidraamallisen toimimisen sekä fiksatiivisesta kehosta, joka syntyy, kun hahmo rakennetaan neutraalikehon päälle. Esiintyjien ohjaamisen suhteen oli haasteellista aluksi sanallistaa kurssin pohjalta oppimaani ja kääntää se ohjaukseen. Helppointa oli sanallistaa haluttuja toimintoja käyttäen Mäkelän kurssilla opittuja tapoja samalla vuosikurssilla opiskeleville esiintyjille, koska he olivat käyneet saman kurssin. Kattavan ja ymmärrettävän selitteen antaminen muilla vuosikursseilla opiskeleville esiintyjille kompasteli omalta kohdaltani suhteessa siihen, kuinka uusia tiedot olivat itselleni.

4.4.2 Koreografiat

Koreografioiden harjoittaminen harjoituksissa muuttui harjoituskauden toisella osalla tavoitekeskeisemmäksi ja omaa taiteellista näkemystäni korostavaksi. Ensimmäisellä harjoitusosalla tehtyjä liikesarjoja harjoiteltiin lisää ja niihin lisättiin esiintyjien osalta uusia ja tarkempia kehollisia jännitteen tasoja ja painotettiin käsikirjoitukseen pohjautuviin huomion suuntiin. Myös lisää materiaalia synnytettiin kohdassa 4.3.3 kertomillani tavoilla. Tein itse uusia liikesarjoja *Sirkusmusikaalin* ja aikaisemmin keväällä vuosikurssilleni ohjaamani *Kehällä* –numeron pohjalta, hyödyntäen aiemmin tekemiäni koreografioitani.

Kehällä oli tilauskeikkana valmistettu kokonaisuus, joka esitettiin Turun kaupunginteatterissa valtakunnallisilla opinto-ohjaaja eli Äpopäivillä helmikuussa 2019. (Tamminen, 2019).

Harjoituksissa tunnelma alkoi itselläni jännittyä liikemateriaalivalintojen suhteen, kun osa esiintyjistä tahtoi vaihtaa tekemiään liikevalintoja harjoituskauden ensimmäiseltä osalta. Annoin näihin vaihdoksiin hyväksynnän, jos se edesauttaisi esiintyjän kokemusta liikkeiden mielekkyydestä ja näin edesauttaisi esiintymistä. Yleisimpänä haasteena koin esiintyjien lyhyen liikemuistin. Välillä unohduksen kohteena oli heidän itsensä tekemät koreografiat ja välillä uudet liikesarjat ymmärrettävästi. Esiintyjien kertoman mukaan heitä haastoivat velvollisuudet muihin esityksiin ja lukuvuoden lopun muut koulukiireet. Näkyväksi tämä nousi harjoituksissa, kun ajoittain ei muistettu mitä oltiin edelliskerralla sovittu ja harjoiteltu tai missä suhteessa harjoiteltava kohtausta tapahtuu esityksen kokonaisuudesta. Harjoituksissa nämä asiat näkyivät minulle ohjaajana seuraavin tavoin: roolin tipumisena, kohtausten hahmon sisäisen pyrkimyksen epäselvyytenä, harjoitustilanteeseen keskittymisenä herpaantumisenä ja liikesarjojen mekaanisena suorittamisena. Yleisellä tasolla olin tyytyväinen esityksen etenemistähtiin. Kokonaisuuden suhteen kohtausten väliset siirtymät olivat tarkentuneet siten, että esitys ei pysähtynyt vaan siinä oli eteenpäin kulkeva liike, mikä oli seurausta dramatisoinnin tarkkuudesta.

4.4.3 Läpimenot

Esityksen läpimenoja tehtiin, niin esiintyjien ja työryhmän kesken, kuin myös koyleisölle. Läpimenojen pohjalta sain hyödyllistä palautetta sekä yksittäisiltä katsojilta että ohjaavilta opettajilta. Läpimenojen aikana tuli myös huomioita siitä, mikä ei sovi kokonaisuuteen tai on toissijaista. Esimerkiksi kohtausta, jossa lapsi päätyy veden alle ensimmäistä kertaa, oli muutettava koreografian osalta. Harjoituksissa kohtausta oli tehty siten, että ilma-akrobaatit siirtävät lapsen esiintyjää kangaslenkkien avulla lenkistä toiseen. Harjoituksissa tämä toimi ajoittain, mutta läpimenoissa liikesarjaa ei saatu toimimaan, joka aiheutti suhteessa kokoesitykseen jännitteen laskun. Tästä syystä koreografia muutettiin niin, että kankailla aiheutettiin symbolisesti myrskyn ja kankaita heiluttelemalla isoa liikettä lavalla. Kankaisen heiluttelun sisällä lapsen esiintyjä esitti joutumista myrskyyn tehden samalla akrobatiaa. Merkittäviä muutoksia tehtiin myös musiikin osalta, lopun suuren käänteen ja kliimaksin musiikki vaihdettiin toiseen, koska aikaisempi musiikki oli liian voimakas ja elokuvamaisen eppinen suhteessa lavalla olevaan toimintaan.

Tästä aiheutui vaikutelma päälle liimatusta esiintymisestä tai musiikista, riippuen kumpaa kautta halusi ajatella. Välttääkseni esiintyjien asettamista epäsuotuisaa asemaa, musiikki vaihdettiin samaiselta albumilta olevaan toiseen kappaleeseen, joka ei instrumentaalisesti ja tempoltaan ollut yhtä suuri. Osaa kappaleista myös lyhennettiin esitystä varten, koska osa musiikeista olivat kestoiltaan liian pitkiä.

4.4.4 Haasteita ennen ensi-iltaa

Kun esitys siirrettiin sirkuksen toimitiloista Taideakatemiaan Köysiteatteriin, esityksen sovittaminen tilaan toimi hyvin. Kuitenkin monia yksityiskohtia säädettiin, koska niitä ei aikaisemmassa tilassa pystytty tekemään. Kohtauksia, jotka sijoittuivat verkkokatolle, päästiin tekemään kunnolla vasta esitystilassa, mutta niiden sisältämät toiminnot oli rakennettu siten, että pääpaino oli kohtauksen visuaalisuudessa eikä toiminnassa. Visuaalisuuden käyttö ja esiintyjien siirtäminen lavalta poikkeavaan tilaan toi myös yllätyksellistä näkökulmaan katsomiskokemukseen.

Haasteellisinta oli saada esiintyjä motivoitumaan loppuun asti. Olin valinnut esitykseen erilaisia esiintymistekniikoita, jotka eivät olleet kaikille esiintyjille entuudestaan tuttuja. Haaste oli saada asetettua kaikki esiintyjät saman tekniikan alle, jotta esityksen maailma olisi yhtenäinen eikä poikkeavuutta synny erilaisista esiintymistavoista. Samankaltainen esiintymistekniikka luo esityksen maailmaan oman syys- ja seuraussuhteiden logiikan.

Köysiteatterin läpimenojen aikana jouduin myös tuomaan esiin huoleni esityksen tilasta. Koin, että harjoituskausi oli kahden kuukauden kestoensa aikana tarpeeksi riittävä ja, että esiintyjien pitäisi muistaa niin itse tekemänsä kuin eteen annetut koreografiat. Vaikka ohjauksessa oli harjoituskauden jakamisella ja sanallisessa ohjaamisessa pyritty selkeästi ilmaisemaan ilmaisun vaatimus, joidenkin esiintyjien kiinnostus oli enemmän yksittäisissä tempuissa kuin kokonaisvaltaisessa ilmaisussa.

Jouduin ilmoittamaan esiintyjille, että mikäli he eivät opettele ulkoa koko esitystä ja koreografioitaan, en pysty ohjaamaan parhaaseen lopputulokseen. Käytin teatteria vertauskuvana: ei voida harjoitella puhenäytelmää, jos näyttelijä ei osaa repliikkejään. Sen jälkeen jouduin ilmoittamaan, että mikäli tähän ei tule muutosta, esitys tullaan perumaan. Ilmoituksen tarkoituksen oli myös kertoa, että suhtaudun esitykseen ja ohjaamiseen vakavasti. Tämä sai aikaan esiintyjissä reaktion ja he tekivät asenteellisen muutoksen. Sen

seurauksena järjestettiin muutamia lisäharjoituksia, joissa haasteellisimpia kohtia käytiin vielä uudestaan läpi. Esiintyjien asenteen muuttuminen sai viimeisiin läpimenoihin uutta energiaa.

4.5 Esitykset ja katsojapalaute

Esityksiä oli seitsemän. Ensi-ilta Kamarasta oli 18.5.2019 ja viimeinen esitys 1.6.2019. Yleisön oli mahdollista antaa esityksestä kirjallista palautetta. Palautteen antaminen perustui vapaaehtoisuuteen. Palautetta ei siis kerätty kaikilta katsojilta. Esitys sai kiitosta sen visuaalisuudesta ja monipuolisesta tilankäytöstä. Katsojia oli myös miellyttänyt tarinan juonellinen kuljetus sirkusesityksessä. Esiintyjien ilmaisua ja esiintymistä keuhuttiin kuvailemalla sitä luonnolliseksi ja uskottavaksi. Esitys oli myös ylittänyt osan katsojista, miten juonellinen toiminta ja liikemateriaaleja oltiin yhdistelty siten, että siinä oli uudellaisuutta. Kehuja myös keräsi tarkkuus ja yksityiskohtien huomioiminen. Esitys oli ollut teemallisesti samaistuttava ja oli aiheuttanut tunnereaktioita katsojissa. Musiikit koettiin toimiviksi osana esitystä.

Kritiikkiä Kamarasta sai sen lavalle panon teatterillisuudesta. Esityksessä oli ollut kohtia, missä toiminta oli epäsuhtainen tarinan kanssa ja esiintyjät olivat poistuneet lavalta ja tulleet kuvaan hetkeä myöhemmin uudestaan, mikä koettiin turhaksi kuluksi. Esityksen juonta kuvailtiin ennalta arvattavaksi ja kohtauksiin, joissa sirkusvälineitä piti siirtää, koettiin häiritseväksi. Osa palautteesta huomioi, että kaikissa kohtauksissa kaikki esiintyjät eivät olleen samassa maailmassa esityksen kanssa.

Esityksen ohjaajan opettaja arviointilausunnoissa todettiin, että ohjauksessa oli onnistuttu henkilöohjaamisessa siten, että esiintyminen oli kokonaisvaltaisesti, liikkeellisesti ja dramaturgian pohjalta tavoitteellista ja kerrontaa eteenpäin vievää.

”Tarina siis jäi ja muotoutui, otti ja jätti legendoista. Se sai ympärilleen tekijöitä, jotka ottivat sen omakseen. Ja näin syntyi Kamarasta.” (Tamminen, 2019)

5 OHJAAJUUTTA ETSIMÄSSÄ

Kirjoitelman tutkimuskysymyksenä on ollut: kuinka paljon ohjaajan on mahdollista tuoda omaa visiotaan ja näkemystä lavalle, mikä on ohjaajan prosessi ja mitä ohjaaja käy läpi ja työstää suunnittelu- ja harjoitteluvaiheessa. Kamarasta –esityksen jälkeen näen, että ohjaajalla on suuret mahdollisuudet tuoda omaa visiotaan ja näkemystä lavalla, mutta se vaatii paljon etukäteissuunnittelua, jotta kokonaisuus on mahdollista hahmottaa. Kamarasta esitystä valmistin ohjaajan näkökulmasta aktiivisesti kaksi vuotta ennen ensi-iltaa, joka on verrattain lyhyt esiintyjine kolme kuukautta kestäneeseen harjoitus kauteen. Olen Kamarasta prosessikuvauksen aikana käynyt tarkasti läpi eri osa-alueita ja vaiheita esityksen valmistumisen suhteen. Haasteellisimmaksi ohjausvaiheeksi nostaisin teksti- ja harjoituskaudet, koska niissä piti luoda lopullinen muoto esitykselle esiintyjien kanssa. Haastavaa oli saada artikuloitua oma näkemys sellaiseen muotoon, että se oli tarpeeksi ymmärrettävä ja toteutettava. Itselleni miellyttävin vaihe oli alku- ja yhteisvalmisteluvaihe, koska silloin oli mahdollista pohtia eri ideoita, inspiroitua kaikesta ja suunnitella ilman pakottavaa tarvetta tehdä lopullisia päätöksiä. Osittaiseksi vaikuttimeksi nostaisin myös aikaisemman koulutukseni artonomina ja siihen sisältyvän tuotteensuunnittelunkäytänteet. Tarkoitan tällä, että tuotteensuunnittelussa on mielikuviteltava lopputuote ennen kuin sen valmistus aloitetaan ja tämän ajattelun koen auttaneen itseäni esitystä valmistaessa sen ollessa verrattain tuttua. Esityksen valmistusprosessin kuvauksesta on mahdollista havainnoida vaiheita, joita on mahdollista hyödyntää myös muissa esittävän taiteen valmistusprosesseissa.

Ohjajana onnistuin päätavoitteissani luoda tarinallinen sirkusesitys siten, että tarina oli miellyttävä sekä itselleni että monille katsojista. Esityksen visuaalinen ilme oli kaikin puolin itseäni miellyttävä ja sen teki mahdolliseksi taiteellinen työryhmä. Haasteena esityksen valmistamisessa oli sen kunnianhimoisuus kokonaisvaltaisuuteen.

Ohjaajana oli ajoittain hankala ohjata teatterillista esiintymistä sirkuskollegoille, tekniikoiden nojatessa enemmän näyttelijäntyöhön. Teatteriohjaaja Alma Lehmuskallio, kuvailee näyttelijän ja sirkusartistin erojen olen esiintyjän fyysisyyden ja psykologisuudessa esittämisentavoissa Emma Vainion toimittamassa *Sirkus nyt* -kirjassa (2019). Lehmuskallio kuvailee harjoitustilannetta *Sivuhenkilöt* teoksesta, missä jääkalikan ympärille alettiin valmistaa kohtausta improvisaation keinoin. Esiintyjien lähestymistapa erosi siten, että

näyttelijä alkoi psykologisimaan hahmoaan suhteessa annettuun tilanteeseen piilottamalla jääkalikkaa muilta ja sirkusartisti alkoi tasapainoilla jääpalikan päällä. Jälkikäteen pohtiessani Kamarasta -esityksen harjoituskautta, koen Lehmuskallion havainnoin olleen samankaltainen omiin havaintoihini. Koen että en alussa onnistunut painoittamaan esiintyjille tarpeeksi hahmojen suhtautumisen tärkeyttä tarinassa vallitsevaan tilanteeseen ja siitä seuranneeseen juoneen. Koen, että useilla esiintyjillä oli Lehmuskallion kuvaaman kaltainen konkreettinen ja fyysinen lähestyminen. Omassa prosessin arvioinnissani koen, että olisin ohjaajana voinut sisällyttää harjoituskaudella esimerkiksi roolianaalyyssintekoa ja tapoja auttamaan hahmojen psykologisuutta. Ongelmana oli usein esityksen kokonaiskaaren hahmottaminen hahmon kautta, mikä aiheutti turhautumista. Koen, että harjoituksissa syntyneitä turhautumista esiintyjien ja itseni välillä, olisi voitu helpottaa roolianaalyyssin avulla. Analyyttisemmän roolinrakentaminen harjoituksissa olisi saattanut myös vapauttaa enemmän aikaa siten, että ohjaajana minulla olisi ollut resursseja keskittyä esityksen maailman lavallistamiseen eikä yksittäisten henkilöhahmojen mielenliikkeiden tulkinnan pohtimiseen esiintyjien kanssa. On todettava, että harjoitukseen valitsemani fyysisenteatterin esiintymiskäytänteet olivat itselleni uusia ja osittainen riski sisällyttää ohjaukseen. Koin ne kuitenkin esitykseen toimiviksi, vaikka en ollut aikaisemmin ohjannut fyysisenteatterin käytänteiden mukaisesti.

Sirkus, liikkeen elementtien ja laatuojen ja fyysisen teatterin periaatteiden yhdisteleminen juonelliseen tarinaan oli kuitenkin toimiva, vaikka välillä pelkäsin niiden yhteensovittamisen onnistumista. Esitykseen jälkeen olen yrittänyt pohtia vaikuttavia tekijöitä. Ryhmälähtöinen koreografinen menetelmä oli toimiva, sillä se salli esiintyjien käyttää itselleen miellyttäviä liikkeitä ja temppuja sirkuksellisessa kontekstissa. Se myös vähensi ohjaajalta painetta luoda kaikkea koreografiaa alusta alkaen. Esiintyjien yleisen ilmapiiirin pohjalta voidaan todeta, että he olivat myös tyytyväisiä lopputulokseen ja kiinnostuneita esitetäänkö Kamarasta- teosta joskus vielä uudestaan.

Jos sama prosessi tehtäisiin uudestaan, pitäisin esityskauden edelleen jaettuna kahteen osaan. Havaintoni mukaan tämä mahdollisti esiintyjen keskittymisen yhteen pääkohtaan, kun ohjaukserat oltiin jäsennetty tiedostaen sosiaalisen konstruktivistisen oppimiskäsitys. Muutoksen tekisin aikataulutukseen, nostamalla harjoitusmääriä 86,5h tunnista 100h, jolloin esityksen valmistamiseen olisi ollut enemmän harjoitusaikaa. Koin uupumusta, kun olin omasta päätöksestäni ottanut hoidettavaksi niin dramatisoinnin, ohjaamisen, lavastamisen ja koreografisen prosessin ohjaamisen. Pidempi harjoituskausi olisi olettavasti voinut vähentää uupumuksen tunnetta. Jatkossa saattaisin antaa useamman

osa-alueen muiden tehtäviksi, jos sama Kamarasta ohjattaisiin uudestaan. Jos ohjaisin kokonaan uuden esityksen, rajaisin omaa tekemistäni keskittyen vain yhteen tai kahteen kokonaisuuteen kuten dramatisointiin ja ohjaamiseen. Henkilökohtaisella tasolla, ohjaamisprosessi vahvisti ohjaamisnäkemystäni jatkaa esitystaiteen tekemistä ohjaajan asemassa.

LÄHTEET

- Aaltonen, Jouko. 1994.** *Käsikirjoittajan työkalupakki* . Helsinki : Valtionhallinnon kehittämiskeskus, 1994. ISBN 951-37-0904-3.
- Anttila, Eeva. n.d..** Eeva Anttila; Ihmis- ja oppimiskäsitykset taideopetuksessa . *Teatterikorkeakoulun julkaisusarjan verkko-oppimateriaalit*. [Online] n.d. [Viitattu: 15. 5 2020.] <https://disco.teak.fi/anttila/3-3-sosiaalinen-konstruktionismi/>.
- Carlson, Marvin. 2010.** Teatteriyleisöt ja esityksen lukeminen. [kirjan tekijä] Pirkko Koski. *Teatteriesityksen tutkiminen*. Keuruu : Otavan Kirjapaino Oy, 2010.
- FINTO.** Suomalinen asiasanasto ja ontologia palvelu. [Online] [Viitattu: 2. 5 2020.] <https://finto.fi/ysso/fi/page/p9327>.
- Guénoun, Denis. 2007.** *Näyttämön filosofia*. Keuruu : Otavan Kirjapaino, 2007. ISBN 978-952-471-953-7.
- Hakala, Juha T. 2002.** *Luova prosessi tieteessä*. Helsinki : Gaudeamus Oy, 2002.
- Hirsjärvi, Sirkka;Remes, Pirkko ja Sajavaara, Paula. 1997.** *Tutki ja kirjoita*. Helsinki : Kustannusosakeyhtiö Tammi, 1997.
- Hirvikoski, Reija. 2005.** *Tahdon tiellä: lavastajan rooli ja asema*. Jyväskylä : Gummerus kirjapaino Oy, 2005. ISBN 951-558-190-7.
- Huotari, Jouni ja Salmikangas, Esa.** Projektihallinnan perusteet. [Online] [Viitattu: 13. 5 2020.] http://homes.jamk.fi/~huojo/opetus/IIZT4010/IIZT4010_2.pdf.
- Koskenniemi, Pieta. 2007.** *Osallistava teatteri Devising ja muita merkillisyyksiä*. Suomi : Opintokeskus Kansalaisfoorumi, 2007. ISBN 978-951-9461-36-6.
- Lahtinen, Jutta;Tamminen, Timo ja Tepponen, Annika. 2018.** *Sirkusmusikaali – ei ole norsua korviin katsominen*. Sigyn -sali, Turku : Turun konservatorio & Turun ammattikorkeakoulu, 2018. <https://turunkonservatorio.fi/tapahtuma/sirkusmusikaali-3/>.
- Lievens, Bauke. 2016.** Circus Dialogue. [Online] KASK School of Arts, 7. 12 2016. [Viitattu: 15. 5 2020.] <https://www.circusdialogue.com/open-letters-circus-2>.

McLoughli, Amanda ja Schifini, Julia. 2016. Episode 2: Selkies and Kelpies. *Spotify: Spirits podcast*. [Online] 17. 2 2016. [Viitattu: 10. 6 2020.] <https://open.spotify.com/show/66Zgg9XBzGKgHR2zV0MRVx?si=jh71MQuBT6GvMXKJDquwWg>. spotify:show:66Zgg9XBzGKgHR2zV0MRVx.

Mäkelä, Solle. 2008. *Masque le maitre -naamiot teatteripedagogiikassa - Teemaseminaarityö*. Helsinki : TEATTERIKORKEAKOULU Tanssi- ja teatteripedagogiikanlaitos, 2008.

Purovaara, Tomi. 2006. *Nykysirkus -aarteita, avaimia ja arvoituksia*. Helsinki : Cirko – Uuden sirkuksen Keskus, 2006. ISBN 952-471-469-8.

Rinnevuori, Mikko. 2014. *Lattia-akrobatian perusteet*. Helsinki : Suomen nuorisosirkusliitto, 2014. ISBN 978-952-93-3460-5.

Sinivuori, Päivi ja Sinivuori, Timo. 2007. *Esiripuista arvoihin: toiminnallinen draamakasvatuskirja*. Jyväskylä : Atena Kustannus Oy, 2007. ISBN 978-951-796-467-8.

Tamminen, Timo. 2018. *Kamarasta muistiinpanot*. Turku : Timo Tamminen, 2018.

Tamminen, Timo. 2019. *Kehällä. Äbopäivät*, Turku : Sirkus Sorsa ry, 2019.

Tamminen, Timo. 2019. *Ohjaajan sana*. Turku : Käsiohjelma, Grande Finale kokonaisuus B, 2019.

Tamminen, Timo. 2018. Tuntimuistiinpanot Soile Mäkelän fyysisien teatterin kurssikokonaisuudesta. Turku : s.n., 2018.

Tatar, Maria. 2017. *Beauty and the Beast: classic Tales About Animal Brides and Grooms from Around the World*. New York : Penguin books, 2017. ISBN 9780143111696.

Tieteen termipankki. Tieteen termipankki. [Online] [Viitattu: 15. 5 2020.] Tieteen termipankki 15.05.2020: Nimitys:performance studies. (Tahttps://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Nimitys:performance studies.

Mimesis. Tieteen termipankki. [Online] [Viitattu: 15. 5 2020.] <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:mimesis>.

Towrie, Sigurd. 2018. Orkneyjar - heritage of the orkney islands. [Online] 18. 1 2018. [Viitattu: 2020. 6 10.] <http://www.orkneyjar.com/folklore/selkiefolk/>.

Tynäjä, Päivi. 1999. *Oppiminen tiedon rakentamisena –konstruktivistisen oppimiskäsityksen perusteita.* Tampere : Tammer-Paino Oy, 1999. ISBN 951-26-4419-3.

Uusikylä, Kari. 2012. *Luovuus kuuluu kaikille.* Jyväskylä : PS-kustannus, 2012. ISBN 978-952-451-572-6.

Vainio, Emma. 2019. *Sirkus nyt.* Helsinki : Kustantamo S&S, 2019. ISBN 978-951-52-4718-6.

Varto, Juha. 2008. Aalto yliopisto. [Online] 3 2008. [Viitattu: 15. 5 2020.] http://arted.uiah.fi/synnyt/3_2008/varto.pdf.

Sandqvist, Ville. 2010. Teatterikorkea -lehti. [Online] Helmikuu 2010. [Viitattu: 13. 5 2020.] <http://web.uniarts.fi/teatterikorkealehti/arkisto/40-teatterikorkea-2-2010/artikkelit/46-esitys-on-ohjaajan-teos.html>.

Wilson, Glenn D. 2003. *Esittävän taiteen psykologia.* Suomi : Oy UNIpress Ab, 2003. ISBN 951-579-180-4.

Visit Faroe Islands. 2015. Visit Faroe Islands. [Online] 2015. [Viitattu: 10. 6 2020.] [https://web.archive.org/web/20150915040518/http://www.visitfaroeislands.com/en/be-inspired/in-depth-articles/legend-of-kopakonan-\(seal-woman\)/](https://web.archive.org/web/20150915040518/http://www.visitfaroeislands.com/en/be-inspired/in-depth-articles/legend-of-kopakonan-(seal-woman)/).

