

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävä taide

Teatterin suuntautumisvaihtoehto

2012

Jukka Kittilä

TILANNEKATSAUS MAHDOTTOMAAN

– Esitysteni maailmojen lähtökohdat, piirteet ja hallinta



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävä taide | Teatterin suuntautumisvaihtoehto

10.4.2012 | 29 sivua

Ohjaaja Marja Kangas

Jukka Kittilä

TILANNEKATSAUS MAHDOTTOMAAN

Opinnäytetyössä tarkastellaan kirjoittajan työtapoja teatteriesityksen ohjaajana ja käsikirjoittajana. Työ jäsentää kirjoittajan käyttämiä teatterin keinoja. Työssä tarkastellaan kirjoittajan teatteriesitysten maailmojen rakentumisen lähtökohtia, niille ominaisia piirteitä ja tapoja hallita rakentuvaa maailmaa.

Esitysten maailmoja käsitellään kirjoittajan ohjaustöissään *Terveisin silmälläpitäjät*, *Olemisen sietämättömän viihdyttävä julmuus*, *Vastarinta my ass* ja *Tyhmä mies, tyhmä nainen* tekemien havaintojen ja muistiinpanojen kautta. Havaintoja ja muistiinpanoja käsitellään suhteessa teatteriohjaaja ja -teoreetikko Jerzy Grotowskin, teatteriohjaaja ja -kouluttaja Anne Bogartin ja teatteriohjaaja ja dramaturgi Kristian Smedsin ajatteluun.

Olenaisiksi esityksen maailman lähtökohdiksi nousevat positiivinen tunnelma harjoitustilanteessa sekä esteiden ja vastustuksen näkeminen hyödyllisinä voimavaroina. Esityksen maailman piirteisiin vaikuttaa se, onko teos tekijälle pieni, helposti hallittava vai suuri, runsaasti mahdollisuuksia tarjoava. Tunnistettavaksi piirteeksi kirjoittajan ohjaustöille nousee se, että logiikka ja rationaalisuus ovat alisteisia vaistolle ja absurdeille elementeille.

Keskeiseksi tavaksi hallita esityksen maailmaa nousee tarkka ohjaajantyö, joka kuitenkin jättää näyttelijälle tilaa vaikuttaa itse ilmaisuunsa. Tämä mahdollisuus tekee ilmaisusta henkilökohtaista ja vapaampaa.

Työtapojen jäsentely auttaa kirjoittajaa kehittämään olemassa olevia keinojaan. Samalla se parantaa hänen mahdollisuuksiaan löytää uusia keinoja olemassa olevien rinnalle.

ASIASANAT:

Teatteri, esitys, ohjaaja, näyttelijä

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing Arts | Theatre

10.4.2012 | 29 pages

Marja Kangas

Jukka Kittilä

A REVIEW OF THE IMPOSSIBLE

The present thesis explores the author's working methods as the director and writer of a theatre performance. The thesis structures the author's theatrical means. The Building of the world of a performance is examined through its basis, features and the ways in which it is controlled.

The worlds of performances are examined through the perceptions and notes of the plays the author has directed: *Terveisin silmälläpitäjät*, *Olemisen sietämättömän viihdyttävä julmuus*, *Vastarinta my ass* and *Tyhmä mies, tyhmä nainen*. The perceptions and notes are dealt in comparison with the thoughts of theatre director and theoretic Jerzy Grotowski, theatre director and scholar Anne Bogart and theatre director and writer Kristian Smeds.

A positive atmosphere in rehearsals and the use of obstacles and resistance as beneficial assets arise as the essential basis of a performance's world. The proportions between the performance and its author affect its features. A recognizable feature of the author's directions is the fact that logic and rationality are subordinates to instinct and the absurd.

Precise directing arises as a central mean to control the world of a performance. Yet it leaves room for the actor to affect his or her manifestation. This possibility makes the manifestation more personal and free.

Structuring his methods helps the author to develop the methods he has. It also improves his possibilities to find new ones.

KEYWORDS:

Theatre, performance, director, actor

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	5
2 MAAILMOJENI LÄHTÖKOHDAT	7
2.1 Via negativa, luopumisen tie	7
2.2 Positiivisuus lähtökohtana	8
2.3 Esteet voimavaroina	10
2.4 Vastustuksen vaaliminen	11
3 MAAILMOJENI LUONNE	14
3.1 Kumpi on suurempi, tekijä vai teos?	14
3.2 Mahdolliset ja mahdottomat maailmat	16
3.3 Vaiston varassa	18
4 MAAILMOJENI HALLINTA	21
4.1 Vapaus rajojen sisällä	21
4.2 Näyttelijän oma panos	23
5 LOPUKSI	27
LÄHTEET	29

1 JOHDANTO

Kehittyäkseen teatterintekijänä on tärkeää välillä pysähtyä ja tehdä tilannekatsaus omista työtavoistaan. Nyt, teatteri-ilmaisun ohjaajan opintojeni päättyessä, on hyvä hetki tuollaiselle katsaukselle. Olen painottunut opinnoissani ohjaamiseen ja käsikirjoittamiseen, esitysten tekemiseen. Olen itse käsikirjoittanut kaikki tähän mennessä ohjaamani esitykset, ensimmäisen ja viimeisimmän niistä osaksi työryhmän improvisaatioiden pohjalta. Kirjallisessa opinnäytetyössäni käyn läpi käsikirjoittamieni ja ohjaamieni esitysten keskeisiä rakenteita. Peilaan rakennuskeinojani valitsemieni tekijöiden näkemyksiin tähänastisten ohjaustyöni havaintojen ja muistiinpanojen perusteella. Ensimmäistä ohjaustyötäni *Terveisin silmälläpitäjät*, oodia oikeudelle valittaa, esitettiin Kutomolla Turussa maaliskuussa 2010. Toinen ohjaustyöni, tuokiokuvia pienen ihmisen julmuudesta esitelty *Olemisen sietämättömän viihdyttävä julmuus* sai ensi-iltansa Turun Seikkailupuiston Taikatuvassa saman vuoden joulukuussa. Molemmat olivat opintojeni harjoitustöitä, toisin kuin seuraavana syksynä Turun ylioppilasteatteriin käsikirjoittamani ja ohjaamani *Vastarinta my ass*, esitys vastarintaromantikasta ja vaikuttamisesta. Taiteellinen opinnäytetyöni, typeryyttä, älyelitismiä ja itsekkyyttä käsitellyt *Tyhmä mies, tyhmä nainen* sai ensi-iltansa Turun Kaupunginteatterin Pikkolo-näyttämöllä maaliskuussa 2012.

Kaikkia töitani yhdistää prosessiluontoisuus, jossa esityksen teksti ei ole ollut valmis harjoitusten käynnistyessä. Olen toiminut harjoituskaudella sekä ohjaajan että käsikirjoittajan roolissa. Harjoitusten improvisaatiokaudet ovat vaatineet minua siirtymään välillä nopeastikin tehtävästä toiseen ja takaisin. Samaan aikaan, kun olen käsikirjoittajana tarkastellut syntyviä tilanteita ja kirjannut niitä ylös, olen käyttänyt ohjaajantyön keinojani kehittääkseni tilanteita eteenpäin. Tekstejä työstäessäni olen kirjoittanut esitystä suoraan lavalle, katsoen sitä heti myös ohjaajan näkökulmasta. Toisaalta vielä harjoitusten loppuvaiheessa, keskittyessäni lähinnä ohjaajan tehtäviin, olen tarkastellut ja hionut esitystä myös käsikirjoittajana.

Esitykseni eivät pyri toistamaan arkitodellisuutta vaan jokainen niistä muodostaa oman maailmansa, joka nostaa näkyväksi todellisuutemme eri ilmiöitä. Tämän johdosta puhun opinnäytetyössäni esitysteni maailmoista. Ensiksi käsitteelen keskeisiä lähtökohtiani näiden maailmojen luomiseen. Käyn läpi myös esity maailmoille ja niiden muotoutumiselle ominaisia piirteitä. Viimeisenä tarkastelen, miten hallitsen maailmojani, jotka ovat rakenteilla.

Teatterilliseen ajatteluuni vaikuttaneita teatterintekijöitä löytyy lähempääkin, mutta niistä tekijöistä, joiden teorioita ja näkemyksiä on painettu kansien väliin, ovat merkittävimpiä minulle seuraavat kolme: puolalainen teatteriohjaaja ja -teoreetikko, köyhän teatterin isä, edesmennyt Jerzy Grotowski (1933–1999), yhdysvaltalainen teatteriohjaaja ja -kouluttaja Anne Bogart (s.1951) sekä suomalainen teatteriohjaaja ja dramaturgi Kristian Smeds (s.1970). He ovat teatterilliselle ajattelulleni merkittäviä eri syistä. Grotowski kiinnostaa minua taiteellisesti kunnianhimoisten ja tinkimättömien, mutta käytännön työn kannalta haastavien näkemystensä vuoksi. Bogartin jäsennellyt havainnot ohjaajantyöstä taas tarjoavat paljon käytännön työkaluja. Smedsin kohdalla olennaiseksi nousee tunteen, vaiston ja rajattomien mahdollisuuksien merkitys esityksen rakentamisessa. Hän eroaa muista siten, että hän on ainut, jonka esityksiä olen nähnyt.

2 MAAILMOJENI LÄHTÖKOHDAT

2.1 Via negativa, luopumisen tie

Teatteriohjaaja ja -teoreetikko Jerzy Grotowskin teatterillisen ajattelun lähtökoh-
ta on köyhä teatteri. Kyse on teatteritaiteesta, joka on riisuttu kaikesta siitä, mitä
ilman se voi Grotowskin mukaan olla olemassa. Tähän hän lukee kaikki teatte-
rin ulkoisen ehostamisen muodot sekä poikkitaiteellisuuden. Ne kaksi asiaa,
joita ilman Grotowskin teatteri ei voi olla olemassa, ovat näyttelijä ja katsoja.
Hänelle teatterin arvo on elävien olentojen välille syntyvässä välittömässä yh-
teydessä (Grotowski 1989, 51). Lähestyn köyhän teatterin käsitettä siitä näkö-
kulmasta, että näyttämöllä tulee olla ainoastaan elementtejä, joilla on todellinen
merkitys esityksessä. En rajoita näyttelijää ja katsojaa teatteriesityksen ainoiksi
merkityksellisiksi elementeiksi, joskin he ovat ehdottomasti tärkeimmät.

Grotowski puhuu via negativasta, negatiivisesta tekniikasta. Negatiivinen yhdis-
tyy helposti kieltoihin ja ei-sanan viljelyyn. Via negativa ei kuitenkaan ole niin-
kään kieltämisen kuin luopumisen tie. Se tavoittelee nimestään huolimatta posi-
tiivisia, näyttelijäntyötä eteenpäin vieviä keinoja. Grotowski puhuu omien estei-
den tunnistamisesta ja ne ohittavien tai poistavien, henkilökohtaisesti toimivien
harjoitteiden löytämisestä. Via negativassa passiivinen valmius johtaa aktiivi-
seen suorittamiseen. Se on tekemättä jättämisestä luopumista. (Grotowski
1989, 28.)

Via negativan tulkitseminen ja hyödyntäminen pintapuolisesti johtavat harhaan.
Kiellot luovat useimmissa tapauksissa esteitä ja kynnyksiä näyttelijän ilmaisulle,
sen sijaan että veisivät sitä eteenpäin. Kokemattomissa tekijöissä ne saavat
aikaan miltei yksinomaan jumittumista ja epäröintiä. Ohjauksissani kielloista on
ollut hyötyä ainoastaan tilanteissa, joissa kyse on ollut ylimääräisten toimintojen
siivoamisesta näyttelijäntyöstä. Silloinkin ne on osattava perustella. Kokeneet
näyttelijät sopeutuvat paremmin kieltojen kautta tapahtuvaan ohjaukseen, mutta
se häiritsee heidänkin etenemistään.

Grotowski keskittyy via negativen merkitykseen näyttelijäntyössä. Sen lähtökohdat ovat sovellettavissa myös ohjaajantyöhön. Grotowski sivuaa tätä todessaan, että ohjaajan todellinen työ alkaa, kun hän unohtaa itsensä (Grotowski 1989, 96). Grotowski ei puhu ennen lavalle menoa tapahtuvasta näyttelijän keskittymisestä tulevaan suoritukseen, vaan suorituksen häiriötekijöistä luopumisesta. Tällekin löytyy vertailukohta ohjaajan toiminnasta harjoitustilanteessa. Mitä enemmän ohjaaja keskittyy omaan toimintaansa ennen harjoitustilannetta ja etenkin sen aikana, sitä hankalampi hänen on suunnata huomionsa näyttelijään ja antaa suuntia ja virikkeitä tämän toimintaan.

2.2 Positiivisuus lähtökohtana

Teatteriohjaaja ja -dramaturgi Kristian Smedsin työtavalle olennaisia ovat sosiaalisuus, lämpö ja kannustus. Treeneissä tähdätään iloiseen ja energiseen tunnelmaan. Mahdolliset paineet ovat ohjaajan murhe. Muun työryhmän säästäminen niiltä on tietoinen valinta. (Ruuskanen & Smeds 2005, 47.) Smedsin mielestä ”vetäjän on ryhmädynamiikan takia tärkeätä pitää spirittiä yllä, koska häneen ne katseet aina lopulta hakeutuvat” (Ruuskanen & Smeds 2005, 30). Smedsin näkemykset ovat saaneet minut yhä tietoisemmin lähtemään harjoituksissa työhön aina positiivisen kautta. Siinä missä kiellot saattavat pysäyttää tilanteen, vie positiivinen lähestymistapa sitä poikkeuksetta eteenpäin. Eteneminen ei aina ole järjestelmällisintä mahdollista, mutta ainakin ollaan matkalla jotain kohti. Positiivisen kautta tekeminen on osoittautunut olennaiseksi varsinkin, kun harjoitettava tilanne on ollut jostain syystä epäselvä tai muuten ongelmallinen.

Suurin merkitys positiivisella tunnelmalla on ollut eniten improvisaation kautta rakentuneissa esityksissäni *Terveisin silmälläpitäjät* ja *Tyhmä mies, tyhmä nainen*. *Terveisin silmälläpitäjät* oli esitys pienestä paikkakunnasta ja sen toinen toistaan persoonallisemmista asukeista kuntaliitoksen uhan alla. Esitys käsitteli vastustamista, tuntemattoman pelkoa ja yhteisön merkitystä jäsenilleen. Käsikirjoitus muotoutui paitsi todellisten yleisönosastokirjoitusten pohjalta syntyneiden

tekstien, myös kehittelemieni kohtausaihioiden pohjalta tehtyjen improvisaatioiden avulla. *Tyhmä mies, tyhmä nainen* taas kuvasi kahden keskenään hyvin erilaisen ihmisen kohtaamista ja sen tuhoisia seurauksia. Esitys irrottautui välillä kauemmas päähenkilöistä, käsitellen esityksen teemoja laajemmassa mittakaavassa. Sen keskeiseksi aiheeksi nousi se, miten ihmiset kohtelevat ja luokittelevat toisiaan kulttuurisidonnaisten älykkyy- ja tyhmyyskäsitteiden pohjalta. Samalla esitys käsitteli tähän kohteluun ja luokitteluun liittyvää itsekkyyttä. Tälläkin kertaa harjoitusten alkaessa osa käsikirjoituksesta oli alustavassa muodossa olemassa, mutta työstimme jälleen paljon materiaalia improvisaation kautta. Molempia esityksiä rakentaessani huomasin, että kun työväliseen on improvisaatio, ei työmaalla saa olla vakava, epäroiva tunnelma.

Entä Smedsin mainitseman spiritin ylläpitäminen? Minut on useampaan otteeseen luokiteltu matalan energian tekijäksi, jolle tuo ylläpito on lähtökohtaisesti hankalampaa. Mielestäni korkea ja matala ovat energiasta puhuttaessa arvottavia, jopa negatiivisessa mielessä. Mieluiten vältän kyseisiä termejä. Matala energia yhdistyy sanavarastossani saamattomuuteen ja velttouteen. Olinpa energialtani miten matala tahansa vähemmän inspiroivissa työtehtävissä, on energiatasoni aivan toinen, kun työn alla on jotain, jonka koen työstämisen arvoiseksi. Jotain, jossa olen omaehtoisesti mukana.

Smedsin mukaan koko ajan tiukkaan rytmiin eteneminen ei ole aina parasta mahdollista harjoittelua. On tärkeää löytää aikaa myös joutilaisuudelle. (Ruuskanen & Smeds 2005, 54.) Olen huomannut saman. Eikä tämä rajoitu ainoastaan harjoitustilanteiden onnistumiseen. Se kantaa hedelmää aina valmiiseen esitykseen saakka. Smeds kokee, että luova ja leikkisä tunnelma, joka ei kuitenkaan estä työn etenemistä, välittyy myös valmiista esityksestä (Ruuskanen & Smeds 2005, 53–55).

Leikkisä tunnelma, jossa työ kuitenkin etenee, ei synny itsestään. Se täytyy saavuttaa jokaisen työryhmän kanssa erikseen. Kokeneille tekijöille on lähtökohtaisesti vaivattomampaa vaihtaa joutilaisuudesta ja sivupoluilta takaisin työn äärelle. Työskentelin taiteellisessa opinnäytetyössäni kokeneiden, ammattimaisten tekijöiden kanssa, kuten tein kahdessa ensimmäisessä ohjaustyössäni.

Kolmas ohjaustyöni *Vastarinta my ass* oli prosessina toisenlainen. Se oli esitys vastarintaromantiikan humalluttamista nuorista aikuisista, yhteiskunnallisen vaikuttamisen haasteista sekä oman edun tavoittelun ja passivoitumisen houkuttuksista. Siinä ohjasin ryhmää, johon kuului myös kokemattomampia harrastajia. Heidän kanssaan työskennellessäni joutilaisuus, keveys ja vapaammat hetket olivat yhtä tärkeitä, mutta heidät oli hankalampi orientoida takaisin työn äärelle. Tämä johtui siitä, ettei kaikilla ryhmässä ollut aiempia kokemuksia esityksen harjoitusprosessista. Rennompien, vapaampien hetkien vaikutus näkyi positiivisena valmiin esityksen näyttelijäntyössä, mutta ohjaajana jouduin pysyttelemään muita ohjauksiani etäämmällä tuosta ilmapiiristä. En ollut tauoilla erillään muusta työryhmästä, mutta en toisaalta osallistunut aktiivisesti jutusteluun ja huulenheittoon. Koin tämän tarpeelliseksi säilyttääkseni auktoriteettini ryhmässä.

2.3 Esteet voimavaroina

Palkittu, tunnustettu teatteriohjaaja ja -kouluttaja Anne Bogart korostaa *Ohjaaja valmistautuu* -teoksessaan pohjatyön ja suunnittelun merkitystä. Mutta hän kirjoittaa myös riskinotosta, epätasapainosta, kauhusta, hämillisyydestä ja vahingoista. Kaikki nämä ovat hänelle ohjaajantyön voimavaroja, eivät yksinomaan esteitä. Lähtökohtana on uskallus riskinottoon. Riskin ottaminen mahdollistaa edistyksen ja seikkailun. (Bogart 2001, 58.) Mielestäni esityksen tekeminen on aina itsessään riskinotto. Emme voi olla varmoja, millainen lopputulos on. Olenainen kysymys on, miten suhtaudumme ottamaamme riskiin. Keskitämmekö huomiomme ja energiamme minimoimaan riskin mahdolliset negatiiviset seuraukset ja uhkakuvat? Vai etenemmekö valmiina kaikkiin uusiin riskeihin, joita ensimmäinen tuo jäljessään? Koen, että jo ennen prosessin käynnistymistä on hyvä tehdä itselleen selväksi, että jokainen tuleva askel sisältää riskin.

Tilanteet, joissa yksikään ennalta suunniteltu idea ei vie harjoiteltavaa kohtausta eteenpäin – sekä niiden pelkääminen ennalta – luovat tekijään kauhua. Kahu-

kaan ei ole yksinomaan negatiivinen ilmiö, mikäli sen osaa kanavoida käyttöön. Kauhun ja epätasapainon tunnistaminen ja jopa vaaliminen on Bogartin mukaan olennaista lopputulokselle. Jokaiseen suureen matkaan kuuluu suunta-vaiston sekoittuminen. Sitä seuraa epätasapainoinen tila, josta tekijä pyrkii kohti tasapainoa. Tällaiset pyrkimykset tuottavat aina ohjaustilanteessa rikkaita tuloksia. (Bogart 2001, 79–80.) Epätasapainoisessa tilassa pyrkii jotakin kohti, tasapainon saavuttaessaan ainoa pyrkimys on pitää tilanne ennallaan. Eräs *Vastarinta my ass* -esityksen näyttelijöistä tuskaili harjoitusten jälkeen, ettei mielestään saa roolihahmostaan kiinni. Vastasin, ettei hänen kannata huolestua, että näyttelemisessä, kuten ohjaamisessakin, tärkeintä on pyrkiminen jotain kohti, ei sen saavuttaminen. Silloin huomasin sanallistaneeni ensimmäistä kertaa itseleni teatterin tekijänä olennaisen lähtökohdan. Niin harjoitus- kuin esitystilannekin on pyrkimistä jotain kohti. Pyrkiäkseen tarvitsee epävarmuutta, epätasapainoa ja kauhua. Jos olet selättänyt ne, mihin enää pyrit?

2.4 Vastustuksen vaaliminen

Esteistä suurin on tekijän oma vastustus. Monesti kauhu ja epätasapaino liittyvät vastustukseen. Grotowski korostaa, että ”itsensä ylittäminen on passiivista, vastustamisesta luopumista” (Grotowski 1989, 125). Hän ei keskity näkemään vastustuksessa ja esteissä mahdollisuuksia ja voimavaroja, toisin kuin Bogart. Bogartin mukaan ponnistelu vastustusta vastaan tulisi nähdä prosessin liittolaisena. Se, mitä valmis esitys saavuttaa, on sidoksissa tuohon ponnisteluun. (Bogart 2001, 146.)

Vastustuksen voi nimetä paitsi prosessin toivottavaksi, myös välttämättömäksi ainesosaksi. Bogart korostaa, että esteistä vapaa prosessi voi johtaa lopputulokseen, joka ei ole erityisen täsmällinen ja syvä (Bogart 2001, 150). Jokaiseen tähänastiseen ohjaukseeni sisältyy kohtauksia, joiden rakentaminen on sujunut ilman isompia ongelmia. Ehkä juuri siksi jotkut niistä ovat tuntuneet pintapuolisesti toimivilta, mutta epämääräisiltä. Ne eivät ole haastaneet minua ja työryh-

mää tarpeeksi. *Vastarinta my assin* ensimmäisen näytöksen lopussa nuori, valankumouksellinen nainen, esityksen keskeinen henkilö, sai kuulla siskoltaan rauhanturvaajaäitinsä kuolleen. Kohtaus hahmottui ensimmäisistä harjoituksista lähtien ongelmitta ja teki valmiissa esityksessä tehtävänsä. Silti koin esitysvaiheessa, että aikaansaamamme kohtaus jäi yleispäteväksi kuvaukseksi perheenjäsenen menettämisestä. Tämän nimenomaisen perheen ristiriidat eivät nousseet kohtauksessa tarpeeksi näkyviksi, vaikka pyrin niitäkin siihen rakentamaan. Syy toimiviin, mutta epämääräisiin kohtauksiin on ollut useimmiten se, että jotkin toiset, haastavimmat kohtaukset ovat uuvuttaneet minut, enkä ole haastanut itseäni tarpeeksi lähtökohdiltaan helpommin rakentuneissa kohtauksissa.

Ajatus vastoinkäymisten positiivisesta voimasta helpottaa tilanteita, joissa hyvin luistaneiden harjoitusten jälkeen ilmenee tyhjäkäyntiä ja sen myötä vastustusta. Vastustus ja epäröinti ovat merkkejä siitä, että työskentely ottaa kiivaamman vaihteen. Mutta tämä on unohdettava kerta toisensa jälkeen. Sillä jos näin totutuu ajattelemaan, alkaa hakea tyhjäkäyntiä ja ongelmia ja pitää niitä itsestään selvästi positiivisina – mikä taas johtaa siihen, että vastustus hiipuu. Bogartin mukaan vastustusta tulee harjoittaa säännöllisesti. Samalla tulee kehittää neeksi taiteilijan lihaksia. (Bogart 2001, 150.)

Ainoa tapa vastustaa ei ole tekemättä jättäminen. Yhtä lailla vastustuksensa voi ilmaista purkautumalla hallitsemattomasti harjoitustilanteessa. Smeds kertoo tehneensä tietoisin päätöksen, että mitä tahansa hänelle tuleekin harjoitustilanteessa mieleen, voi hän sanoa sen ääneen. Sensuuri ja pohdiskelu siirretään syrjään. Ideoita kokeillaan heti. (Ruuskanen & Smeds 2005, 53.) Näen tämän riskialttiina. Kirjaimellisesti kaikkea mieleen tulevaa ei mielestäni kannata jakaa muun työryhmän kanssa. Se voi vaarantaa harjoitusten etenemisen.

Harjoitusten olosuhteet manaavat väistämättä minusta esiin hankalia ja vastakkaisia tunteita. [-] Jos annan itselleni luvan purkaa nuo tunteet impulsiivisesti tai sattumanvaraisesti niiden ilmaantuessa, purkaus voi tuhota suhteiden laadun ja keskeyttää näytelmän välttämättömän kanavoimisen. Harjoituksissa joudun joka hetki valinnan eteen: voin roiskia tunteeni ympäri huonetta tai voin keskittää ne ja antaa niiden kypsyä, kunnes on sopiva hetki ilmaista mielipide tai näkemys jolla on tukenaan tämä tunteiden ja ajatusten keski-

tys. Keskittäminen ja siitä seuraava ilmaisu on luovaa ja tukee näyttelijöiden ponnisteluja. (Bogart 2001, 153.)

Hallitsen tämän keskittämisen, ainakin mitä tulee tunteiden sanalliseen ilmaisuun. En huuda hätääni hallitsemattomasti päin näyttelijöiden kasvoja. Minua on arvosteltu ohjaajana verkkaiseksi ja pohdiskelevaksi, minkä tunnistan hyvin. Positiivisena tässä näen sen, ettei suustani purskahda ahdistuneita, toisia syylistäviä sanaoksennuksia. Olen näyttelijän asemassa kohdannut ohjaajia, joilta tämä keskitetyn artikuloinnin taito puuttuu. Mietin, mitä sanon, koska tiedän ohjaajia, jotka eivät mieti. Ahdinko-oksennukset, itkupotkuraivonpurkaukset ja tahattomat epäluottamuksen ilmaukset ovat tehokkaita luottamuksen tuhoajia. Luottamus on keskeinen tekijä prosessiluontoisessa työskentelyssä, jota Smedsin sukuisesti harjoitan. Kun luottamus työryhmän kesken rikkoutuu, ei sitä välttämättä saa korjattua ennalleen.

Vastustuksen ja muiden esteiden vaaliminen liittyy siihen, miten Bogart kokee teatterin taiteenlajina: ”Teatteri on vastarintaa, vastoin kaikkia oletuksia. Taide on kuoleman uhmaamista. Utopia on jo nyt. Jo teatterin tekeminen on utopistista, koska taide on olosuhteiden vastustamista.” (Bogart 2001, 159.) Tämän yhdistän teatteriohjaaja Lauri Maijalan toteamukseen siitä, että jos ohjaaja tekee esityksen ja kutsuu sitä epäpoliittiseksi, antaa hän tukensa vallitseville olosuhteille (Kemppi 2011, 11). Esitys käsittelee aina jotain olemassa olevaa ilmiötä. Mikäli kyseinen ilmiö on valittu käsiteltäväksi, on tekijällä joku mielipide siitä. Jopa esitykset, jotka väittävät, että eivät ota kantaa mihinkään ja haluavat vain viihdyttää työviikosta uupunutta katsojaansa, ovat tahtomattaan hyvinkin vahvoja kannanottoja ympäröivästä yhteiskunnastaan.

3 MAILMOJENI LUONNE

3.1 Kumpi on suurempi, tekijä vai teos?

Esteet ja uskallus niiden kohtaamiseen liittyvät siihen, kumpi on suurempi, tekijä vai teos. Bogartin mukaan ohjaajana voi valita, lähestyykö näytelmää pienenä, hallittavissa olevana maalauskaana vai valtavana, loputtomasti mahdollisuuksia tarjoavana maalauskaana. Myös näyttelijällä on valittavanaan, pitääkö roolihahmoa pienempänä vai suurempana kuin itseään. Onko hän avoin roolihahmon toiminnan odottamattomille suunnille vai sanooko hän, ettei hänen henkilöahmonsa koskaan tekisi tätä tai tuota. (Bogart 2001, 126–27.) Maalauskaani on laaja, mutta joudun tämän tästä muistuttamaan itseäni kurkottaen sen ääriin. Tähänastisissa ohjaustöissäni olen kamppailut muistaakseni sen niin yksittäisten kohtausten sisällä kuin kohtausten välisessä vuorovaikutuksessa.

Kohtasin näitä ongelmia etenkin *Vastarinta my ass* -esityksessä, joka sisälsi eniten mahdollisuuksia kankaan eri äärien käyttämiseen. Teemoiltaan se ei ollut huomattavasti muita ohjaustöitäni laajempi, mutta materiaalin määrä ja valmiin esityksen runsaan kahden tunnin kesto tarjosivat enemmän mahdollisuuksia kankaan äärien hyödyntämiseen kuin muut työni. Myös tähänastisista töistäni suurimman työryhmän voi nähdä mahdollistaneen enemmän näyttämöllisiä keikiluja. Syy siihen, etten käyttänyt kaikkia tarjolla olleita mahdollisuuksia, oli oma vastustukseni, jota en osannut kääntää Bogartin korostamaksi voimavaraksi kaikissa tilanteissa. Vastustus oli ottaa minusta yliotteen etenkin ennako-suunnittelussa ja käsikirjoitusvaiheessa. Jälkikäteen huomaan epäilleeni mahdollisuuksia villeimpien ideoideni toteuttamiseen. Ohjaustilanteessa koen kamppailleen vastustuksen kanssa tasaväkisemmin.

Entä kuinka suuri tai pieni on katsoja? Olen pohtinut, kumpaa katsoja toivoo: haluaako hän esityksen olevan suurempi vai pienempi kuin hän? Haluaako hän, että kaikki hänen näkemänsä on hänen jäseneltävissään ja ymmärrettävissä.

sään? Haluaako hän, että esitys tarttuu häntä kädestä ja taluttaa hänet ymmärryksen äärelle? Vai haluaako hän haastaa itsensä, avartaa näkökenttäänsä, katsoa tuttuakin ilmiötä uudesta kulmasta? Jälkimmäinen vaihtoehto ei houkuttele kaikkia katsojia. Kontrollin menettäminen pelottaa. Tekijän on tiedostettava tämä, mutta hän ei saa sen vuoksi rajoittaa maalauskaansa äärien käyttöä. Jos keskittyy katsojan suojelemiseen, ei kukaan esityskokemuksen osapuolista voi kokea mitään uutta ja tuoretta.

Käytännön näyttämöasettelussani olen kaikissa ohjauksissani pyrkinyt hämärtämään näyttämön ja katsomon rajoja, vahvistaakseni katsojien tunnetta siitä, että he ovat osallisia esityksen maailmassa. Käytännössä tämä on tarkoittanut sitä, että esiintyjät ovat ottaneet kontaktia katsojiin, kuten myös sitä, että näyttämö ei ole rajoittunut vain tilaan katsojien edessä, vaan esiintyjät ovat liikkuneet myös katsojien sivuilla, takana ja keskellä, kulloisenkin esitystilan tarjoamien mahdollisuuksien mukaan. Esitysteni aiheiden käsittelyn tasolla olen niin käsikirjoittaessani kuin ohjatesanikin pyrkinyt ratkaisuihin, jotka yksiselitteisyyden sijaan jättäisivät välillä runsaastikin tilaa katsojan omille tulkinnoille. Pisimmälle menin *Olemisen sietämättömän viihdyttävä julmuus* -esityksessä. Sen harjoitusten alkaessa en edes tiennyt, mitä valmis esitys tulisi tarkalleen käsittelemään. Lähtökohtana olivat olemassa olevat irralliset kohtausaihiot ja se, mitä ne voisivat toisiinsa liitettyinä kertoa katsojilleen. Harjoitusten edetessä keskeiseksi, joskin hyvin vapaasti luettavaksi aiheeksi nousi ihmisen arkipäiväinen julmuus, hänen hämmästyttävä kykynsä valita tarjolla olevista vaihtoehdoista aina se, joka todennäköisimmin satuttaa toisia.

Kaikki nämä valintani ovat jakaneet katsojia. Toiset katsojat suora kontakti ja näyttämön rajojen rikkominen imaisee syvemmälle esitykseen, toiset se taas saa nojaamaan taaksepäin ja hylkimään esitystä. Pyrkimykseni monitulkintaisiin ratkaisuihin lavalla innostaa toisia katsojia analysoimaan, mitä kyseiset tilanteet voisivat juuri heille merkitä. Toiset taas näkevät samat ratkaisut yleiselle tasolle jäävänä, epäselvänä tapana käsitellä esityksen teemoja. Kriittisen, jopa negatiivisen palautteen käsitteleminen on tärkeää ja hyödyllistä, vaikka olisikin sen kanssa vahvasti eri mieltä. Esityksen tarkasteleminen sen kautta auttaa yhtä

kaikki näkemään tekemisen tapojaan uudesta kulmasta ja syventämään ja varioimaan niitä tulevilla tuotannoilla.

3.2 Mahdolliset ja mahdottomat maailmat

esityksiä rakentaessani aikakäsitys ja tapahtumien paikantaminen ovat alisteisia sille, mitä esitys ja kukin sen kohtaus käsittelee. *Terveisin silmälläpitäjät* -esityksessä paikkakunnan innokkain valittaja Johannes Radvichuk antoi puheenvuoron muille tyytymättömille todeten: ”Kansalaiset, tämä on kansanradio”. Tätä seurasi sarja satunnaisia, yksittäisiä puheenvuoroja paikkakunnan suurista ja ennen kaikkea pienistä epäkohdista. Kohtauksessa olennaista oli mielipiteiden vyörytys ja tyytymättömyyden tekeminen näkyväksi niiden avulla. Ajankulun ja tapahtumapaikan hämärtyminen oli täysin toissijaista. *Olemisen sietämättömän viihdyttävä julmuus* -esityksessä taas kohtaukset kiinnittyivät toisiinsa ainoastaan aiheen ja assosiaatioiden kautta. Tapahtumapaikka oli tarkemmin määritelty ainoastaan kohtauksessa, jossa perheen rauhaisa aamupäivä katkesi seinän takana uhkaavasti huutaneen naapurin takia. Aika ei kulkenut esityksessä loogisesti saati kronologisesti, vaan assosiatiivinen hyppely – kanavasurffailu, kuten esityksen tiedote rakennetta luonnehti – loi esitykselle oman kellonsa ja kalenterinsa.

Tämän kaltaisten ratkaisujen hahmottamisen kannalta olennaisia tiennäyttäjiä ovat olleet Smedsin ohjaukset. Hänen teoksiaan määritellään mentaalisiksi näyttämöiksi, jotka eivät alistu ajan, paikan, toiminnan tai logiikan säännöksille (Ruuskanen & Smeds 2005, 12). Tällaisten näyttämöiden luomiseen on paremmat edellytykset, kun tekijä katsoo teostaan valtavana, loputtomasti mahdollisuuksia tarjoavana kankaana.

Myös Grotowskin teatteriestetiikalle olennaista on realismin keinojen tuolle puolen yltäminen. Näyttelijäntyössä hän puhuu kulloisellekin esitykselle sopivasta merkkijärjestelmästä. Hän hakee merkkejä, jotka ylittävät jokapäiväisyyden, il-

maisten mitä reaktioiden taakse kätkeytyy. Arki-ilmaisua hän ei näe todellisena perusilmaisunamme. (Grotowski 1989, 29.) Tunnistan tässä yhteyden siihen perusajatukseen, että tehdäkseen asioita näkyväksi näyttämöllä niiden olemusta ja mittasuhteita täytyy vääristää. Omassa työssäni en (yleensä) ole kiinnostunut irrottamaan näyttämöilmaisua realismista kokonaan. Minua kiinnostaa arkisen ja mahdottoman, realismin ja absurdin hybridi. Tässä hybridissä arkinen on alisteinen muille ilmaisun muodoille. Joskus sitä on mukana vain pieni häivähdyks. Mutta se on yhtä kaikki läsnä. Arkinen voi olla suurta ja mahdotonta, kun sen esittää uudesta kulmasta. Tähän pyrin etenkin *Tyhmä mies, tyhmä nainen* -esityksessä, jossa oli paljon perinteisen parisuhdenäytelmän elementtejä. Tyttö ja poika kohtasivat ja kokivat yhteiset ylä- ja etenkin alamäet. Yksi parisuhdetarinoiden olennaisista osista on se, kun pariskunta huomaa toisissaan asioita, joissa he ovat erilaisia. Tässä tapauksessa nämä huomiot vain olivat tavallista raadollisempia. Itseään keskimääräistä terävämpänä pitänyt miespäähenkilö Mikko tuskaili yhteiselon huonoja puolia, koska hän koki itsensä huomattavasti naispäähenkilö Mirkkua älykkäämmäksi.

Smedsin mukaan ”taiteilijan tulisi töillään näyttää toisenlaista todellisuutta ja erilaisia ehdotelmia mahdollisiksi maailmoiksi” (Ruuskanen & Smeds 2005, 29). Puhuakseen tästä todellisuudesta kirkkain, uusin huomioin, on tarjottava jollain tavalla toisia, toiseuden kautta tätä todellisuutta näyttämöllä tarkastelevia keinoja. Monesti kertomisen arvoisissa tarinoissa on jotain, joka vaikuttaa mahdottomalta. Jotain joka ei sovellu arkikontekstiin. Mahdottomassa on kuitenkin hyvä nähdä myös jokapäiväistä. Ilman tällaista perustasoa mielikuvituksellisten ulottuvuuksien on vaikea tavoittaa vastaanottajaansa (Ruuskanen & Smeds 2005, 40). Omissa ohjauksissani yliampuvilta ja mahdottomilta vaikuttaneet kohtaukset ovat vaikuttaneet sellaisilta juuri siksi, että niiden ytimessä on ollut jotain tunnistettavaa, joka on kummunnut tästä todellisuudesta. *Olemisen sietämättömän viihdyttävä julmuus* -esityksessä mustasukkainen mies tiedusteli kohtaukseltaan saksalaismieheltä, oliko tämä nainut miehen puolisoa. Saksalaismies vastasi kysymyksestä hämillään ”nein”. Vastaavanlaista tilannetta tuskin tulee vastaan tosielämässä, mutta kyseinen kohtausta kuvaa väärinkäsitysten paisu-

mista valtaviin mittasuhteisiin ja ihmisen kykyä kuulla, mitä haluaa kuulla, huolimatta siitä, mitä toinen todellisuudessa sanoo.

Rationaalista logiikkaa ja aristoteelisia rakenteita ei pidä murskata aina kun siihen tarjoutuu mahdollisuus. Se ei ole itseisarvo. Kun ne on ensin omaksunut, on niistä helpompi poiketa. Kun ne on ensin saanut liittolaisikseen, niitä voi puukottaa selkään ilman, että seuraukset ovat tuhoisat. Koen kaikkien esitysteni sisältävän selkeitä aristoteelisia elementtejä. Aristoteelisen juonen peruskavassa juonen kehittelyä seuraa käänne ja/tai kliimaksi. Sen jälkeen on vuorossa laskevaa toimintaa ja loppuratkaisu. Tämä kaava ei ehkä ole näkynyt esityksissäni kokonaisuuden tasolla. Sen sijaan yksittäiset kohtaukset ovat useimmiten rakentuneet vahvasti tuohon kaavaan pohjaten. *Tyhmä mies, tyhmä nainen* -esityksessä miltei kaikki kohtaukset olivat syy-seuraus-suhteita noudattavia näyttämökuvia pääparin yhdessä ja erikseen kohtaamista vastoinkäymisistä ja odottamattomista käännteistä. Vaikka esitys ei kaikilta osin rakentunut aristotelisesti, kulki sen halki pariskunnan suhteen kaari: kohtaaminen, vastoinkäymiset ja epäröinti siitä, jatkaako yhdessä vai erillään, ja lopulta ero. Sen sijaan, että välttelisin aristotelisiä elementtejä, käytän niitä tietoisesti, mutta en anna niiden estää minua käyttämästä myös toisenlaisia ratkaisuja.

En välttele järjestelmällisesti myöskään stereotyyppisiä ja kliseitä. Olen hyödynttänyt niitä jokaisessa ohjaustyössäni. Stereotyyppisenä hahmona voi nähdä esimerkiksi *Terveisin silmälläpitäjien* suojeluskuntahuivia kantavan, kaikkea uutta vastustavan Taiston, kuten myös *Tyhmä mies, tyhmä nainen* -esityksen aikamiespojat, jotka luulevat lesbojen hakevan seuraansa miehiä. Yhtä lailla sukupuoli- stereotyyppioista kumpuaa myös saman esityksen naispäähenkilö Mirkku, hyväuskoinen ja naiivi luonnonlapsi. Stereotyyppiä voi pitää aidon, persoonallisen ilmaisun vihollisena, mutta Bogart korostaa, että sitä voi pitää myös liittolaisena. Se täytyy vain syyttää koko potentiaaliinsa. Monesti juuri stereotyyppit ovat kohtausten tunnistettavimpia elementtejä. Mutta huolimattomassa käsittelyssä niillä on vaara jäädä mielikuvituksettomaksi toistoksi. Olen yhtä mieltä Bogartin kanssa siitä, että tutuimmat toiminnat ovat monesti vaikeimpia toteuttaa tuoreesti (Bogart 2001, 106).

3.3 Vaiston varassa

Bogartin mukaan ”ohjaajan kuten kenen tahansa taiteilijan työ on intuitiivista” (Bogart 2001, 95). Smeds väittää, että ihmisen järki saattaa hidastaa taiteellista prosessia. Vaisto tulisi pitää järjen edellä esitystä rakentaessa. (Ruuskanen & Smeds 2005, 19.) Olen samaa mieltä hänen kanssaan siitä, että ”teatteri on tunteen taidetta” (Ruuskanen, Smeds 2005, 260). Saatan tarttua harjoitustilanteessa ideoihin, jotka yksinkertaisesti tuntuvat hyviltä. Joskus en edes jälkeempään analysoi läpikotaisin, mitä ne tuovat kohtaukselle. Luotan positiiviseen tunteeseen. Rationalisointi saattaa rajoittaa tilannetta ja musertaa sen mahdottomuuden ja kohtuuttomuuden, joka nostaa asioita näkyviksi ja tekee esityksestä kiinnostavan. Smeds korostaa, että rationaalisen toiminnan sijaan olennaisia ovat tunnelma ja kohtauksen suunnat, havainnot elämästä ja ihmisyydestä. (Ruuskanen & Smeds 2005, 129.)

Mutta miten ohjaaja pystyy hallinnoimaan esitystä, joka on merkityksiltään suurempi kuin hänen käsityskenttensä? On tärkeää, että keskeiset, eteenpäin vievät ajatukset teoksesta ovat selkeitä ja perusteltuja. Muu niiden ympärillä nivoutuu niihin kiinni, eikä niiden kuulumista kokonaisuuteen tarvitse järkeillä loputtomiin, mikäli vaisto sanoo, että niillä on paikkansa. Luottamus vaistoon on kamppailu, jolle ei ole loppua. Sekään ei ole vapaa vastustuksesta. Mutta vaistoon luottamista vasten ymmärrän edellisessä luvussa mainitsemani Smedsin päätöksen siitä, että hän voi harjoituksissa sanoa ääneen kaiken, mitä tulee mieleen. Ymmärtääkseni hän tarkoittaa tällä lähinnä kaikkien ideoiden ääneen sanomista ja kokeilemistä, ilman liiallista sensuuria.

Vastustus tuo myös sensuurin. Valmistellessani tulevia harjoituksia valmistaudun samalla uskaltautumaan spontaaniuden ja intuition varaan tarpeen vaatiessa. Mutta harjoitustilanteessa suunnitelmista poikkeaminen ja muutosten tekeminen hetkessä herättää pelkoa ja epävarmuutta. Jos jumitun, jumittuu tilannekin. Muutamissa tilanteissa en ole luottanut intuition varassa etenemisen tuotta-

van tulosta, vaikka aiemmat kokemukseni siitä ovat olleet positiivisia. Olen erehtynyt päättämään liian aikaisin, onko näyttämöllinen idea toimiva vai ei – jo ennen kuin olen kokeillutkaan sitä. Taiteellista opinnäytetyötäni kootessani minulla oli ajatus kohtauksesta, jossa yksi näyttelijöistä pysäyttää kohtauksen, jossa Mikko ja Mirkku tapaavat ensimmäistä kertaa, selittääkseen katsojille mahdollisimman alleviivaavasti, että nyt on kyseessä tilanne, jossa kohdataan ja ihastutaan, ja että tätä seuraa rakastuminen, ja että vastoinkäymisiltäkään ei vältytä. Esitys pärjää ilman tuota katsojien tahalliseen ärsyttämiseen tarkoitettua kohtaustakin. Silti minua kaduttaa jälkikäteen, etten edes kokeillut, mitä se olisi voinut tuoda esitykseen.

Sensuurin, kuten muunkin epävarmuuden iskiessä täytyy noudattaa Bogartin neuvoa ja hypätä. ”Jokainen luova teko sisältää hypyn tyhjyyteen. Hypyn täytyy tapahtua oikealla hetkellä ja silti hypyn ajankohta ei koskaan ole määrätty.” (Bogart 2001, 123.) Kun tilanne pysähtyy, on ohjaajan otettava seuraava askel, vaikkei askeleen suunta olisi selvä. Hyppyä seuraa yhä hatarampi tasapainoilu, mutta samanaikaisesti yhä keskittyneempi yritys tasapainon saavuttamiseksi. Tasapainoilussa vaisto on järkeä isompi apu.

4 MAILMOJENI HALLINTA

4.1 Vapaus rajojen sisällä

Näyttämön maailmat täynnä mahdollisuuksia ja niiden rakentaminen positiivisen kautta eivät kohdallani johda suurpiirteisyyteen. Minua on sanottu tarkaksi ohjaajaksi. Mutta vaikka tunnistan ohjaavani suhteellisen tarkkaa ilmaisua, pyrin jättämään tilaa hetkessä reagoimiselle ja näyttelijän omille löydöille. Ohjaan tarkasti myös näyttelijöiden toiminnan motivaatioita ja syitä, mutta en koskaan lyö niitä lukkoon itsekseni. Näyttelijän näkemyksellä ja mielipiteellä on aina merkitys. Ohjatessani olennaisinta on aina kohtauksen sisältö. Muodon kautta ohjatesanikin pyrin perustelemaan näyttelijälle syyt siihen, miksi hänen tulee toimia pyytämälläni tavalla.

Tarkka ohjaamiseni ei perustu siihen, että keskittyisin ensisijaisesti näyttelijöiden tekniseen suoriutumiseen. Tekniikka on aina ensisijaisesti näyttelijän omalla vastuulla. Toki autan aloittelevia näyttelijöitä, mikäli heillä ilmenee ongelmia esimerkiksi puhe- tai liiketekniikassa tai äänenkäytössä. Huomaatan myös kokeneempia tekijöitä mahdollisista ongelmista, mutta luotan heidän kykenevän korjaamaan puutteet itsenäisemmin.

Grotowski ei anna erityistä arvoa näyttelijäntyön tekniikalle. Hänelle sen merkitys on vain auttaa ilmaisun kurinalaisuutta ja tarkkuutta. Muilta osin tekniikasta voi luopua. (Grotowski 1989, 165.) Tekniikka tarjoaa työlle vain raamit. Kun toiminnan tekniset suunnat ovat selvät, voi näyttelijä löytää myös selkeämmät syyt ja motivaatiot toiminnalleen. Grotowskin mukaan ”muoto toimii suitsien tavoin ja henkinen prosessi kuin valjaissa reuhtova, spontaaniin reaktioon pyrkivä eläin” (Grotowski 1989, 29).

Grotowskin sukuisesti Smeds painottaa, että yksityiskohtainen harjoittelu johtaa vapaalta vaikuttavaan esittämiseen (Ruuskanen & Smeds 2005, 59). Tunnistan, että selkeät suunnat, linjat ja rajoitteet antavat näyttelijälle vapauden tarjota ja

tehdä kokeiluja ja variaatioita niiden asettamissa rajoissa. Rajat luovat paradoksaalisesti vapautta. Olen kuitenkin nähnyt useampaa lajia tästä vapaudesta. Välillä kokemattomat harrastajat saattavat intoutua revittelyyn ja sooloiluun, joka ei tuekaan kohtauksen tunnelmaa vaan hajottaa sitä. *Vastarinta my assissa* tuli vastaan tilanteita, joissa näyttelijät innostuivat nostamaan roolihahmojensa pinnanalaisia jännitteitä näkyvämmiksi. Tämä vei huomiota siltä, mikä kohtauksessa oli olennaisinta. Näissä tapauksissa näyttelijöiden vaisto oli oikeilla jäljillä, mutta kokemuksen puute teki irrottelusta epävarmaa ja esitystä häiritsevää. Tällaisissa tilanteissa hyvän ryhmähengen varjopuolet tulevat esiin. Kun yksi näyttelijä innostuu irrottelemaan, saattavat toiset seurata hänen esimerkkiään. Rythmi alkaa horjua, eivätkä näyttelijät edes huomaa tätä. Näistä tilanteista selviytyy yleensä huomauttamalla nopeasti, että pysytäänpä asiassa.

Tyhmä mies, tyhmä nainen -esityksessä menin muodollisessa tarkkuudessa niin pitkälle, että rakensimme Toivo Koskettaja -nimisen hahmon toiminnan tarkasti, mutta annoin näyttelijän päättää itse toimintansa syyt. Minun ei niitä tarvinnut tietää. Samanlaista lähestymistapaa kokeilin jo *Olemisen sietämättömän viihdyttävä julmuus* -esityksessä, kohtauksessa jossa naapuri huusi uhkaavasti seinän takana. Ohjeistin vain näyttelijän fyysistä toimintaa ja kehotin häntä luomaan itselleen jonkin syyn, miksi naapuri toimii näin. Kielsin häntä koskaan kertomasta syytä minulle. Tein näin saadakseni yleisön hämmentymään kyseisten hahmojen toiminnasta. Kun syyt olivat itselleni epäselviä, olivat ne sitä myös yleisölle.

Suurpiirteinen ohjaaminen saattaa luoda epäselviä esityksiä, mutta tarkkuudessa on myös vaaransa. Jos Grotowskin ja Smedsin näkemyksiä tarkasta ohjaajantyöstä seuraa liian muodollisesti, astuu helposti harhaan. Pelkästään muotoseikoista lähtevä tai toisaalta liian yksityiskohtaisesti sisältöä ohjaava tarkkuus voi tehdä näyttelijän ilmaisusta tukkoista tai yksinomaan robottimaisen teknistä – juuri sellaista, josta Grotowski halusi pysytellä erossa. Vapaus on olennainen osa näyttelijäntyötä, sillä kuten Smeds sanoo, ”eivät näyttelijät ole mitään robotteja, jotka paskantavat metrimittaista tavaraa käskystä” (Ruuskanen & Smeds 2005, 59).

Ohjaajan täytyy ottaa huomioon, onko näyttelijä kykenevä omaksumaan tarkkaa, yksityiskohtaista ohjausta ilman, että lopputulos näyttää siltä, että hän vain toteuttaa ulkokohtaisesti sen, mitä ohjaaja on käskenyt. *Vastarinta my assin* esityskaudella sain huomata, että kokemattomampikin näyttelijä voi omaksua tarkat, muodon kautta annetut ohjeet. Olin otettu siitä, miten eräs suhteellisen kokematon näyttelijä loi esityskauden edetessä Grotowskin kuuluttamaa sisäistä prosessia tilanteisiin, joita ohjasin pitkälti muodon ja toimintojen kautta. Keskustelin hänen kanssaan myös hänen toimintansa syistä, mutta halusin tuoda hänen hahmonsa epävarmuuden näkyvämmäksi, joten lisäsin sitä isommin hänen eleisiinsä ja toimintaansa. Koin, ettei hän saanut kiinni ohjeistani ja hänen toimintansa jäi ulkokohtaiseksi. Mutta esityskaudella huomasin, että hän sai yhä paremmin ja paremmin kiinni siitä, miksi hänen hahmonsa toimi niin kuin toimi. Hän ei ehkä kyennyt omaksumaan ohjeitani yhtä nopeasti kuin kokeneemmat tekijät, mutta niitä rauhassa käsiteltyään hän suoriutui etenkin esityskauden loppupuolella erinomaisesti. Riensin kehumaan häntä taidosta, jolla hän aktiivisesti vei eteenpäin sitä, mikä minulta jäi ohjaajana kesken.

4.2 Näyttelijän oma panos

Tarkka, mutta elävä ilmaisu ei ole pelkkää ohjaajan taidetta. Näyttelijän omalla, henkilökohtaisella panoksella on iso merkitys roolihahmolle. Kaikissa ohjaustöissäni näyttelijöiden ilmaisun vapauteen ja rentouteen on vaikuttanut se, missä määrin he ovat saaneet vaikuttaa roolihahmoihinsa. Se, että näyttelijällä on henkilökohtainen ote hahmoonsa tarkoittaa minulle sitä, että hänellä on mahdollisuus tutustua tähän ja olla mukana kehittämässä tämän mahdollisuuksia.

Minulla ei ole tietoisuutta siitä, millainen joku roolihenkilö on. Lähtökohta on se, mitä saamme yhdessä syntymään näyttelijöiden kanssa. Ohjaamiseni on vilpittömän avoin prosessi. Viime kädessä näyttelijät kantavat esityksestä vastuun näyttämöllä, siksi heillä täytyy olla suuri varmuus siitä mitä he tekevät ja miksi. (Ruuskanen & Smeds 2005, 52.)

Joitain pelottaa ajatus siitä, ettei tunne esityksen roolihahmoja läpikotaisin harjoitusten alkaessa. Roolihenkilöiden jättäminen osittain auki tuntuu ensin soti- van tarkkaa ohjaajantyötä vastaan. Mutta juuri se mahdollistaa näyttelijöille henkilökohtaisemman otteen hahmoihinsa. Vaikka ohjat ovat käsissäni, pyrin kehittämään hahmoja yhteistyössä näyttelijöiden kanssa. Smedsin mukaan näyttelijöillä on oltava mahdollisuus kasvaa rooleihinsa ja tehdä niistä koko ajan uusia löytöjä (Ruuskanen & Smeds 2005, 53). Se, etten luo liian tarkkoja suun- taviivoja henkilöille, on useampaan kertaan tarjonnut näyttelijöille mahdollisuu- den saada läpi intuitiivisia, improvisoituja ehdotelmia.

Niin ensimmäisessä ohjauksessani kuin taiteellisessa opinnäytetyössäkin syntyi ideoita kokonaisuin hahmoihin improvisaation pohjalta. *Terveisin silmälläpitäjien* ensimmäisellä harjoitusviikolla improvisoimme konfliktitilannetta, ja yksi näytteli- jöistä keksi reagoida hahmossaan tilanteeseen alkamalla itkeä. Tästä sai alkun- sa Anneli, jatkuvasti varuillaan oleva, edesmenneen mummonsa ahdasmielisiä oppeja taakkanaan kantava nuori nainen. *Tyhmä mies, tyhmä nainen* -esityksen harjoituksissa taas improvisoimme miespäähenkilö Mikon ja jälkeenjääneen veljensä Jukan suhdetta. Kohtaus sijoittui koulumaailmaan. En ajatellut tapah- tumapaikkaa olennaiseksi, mutta veljesten toimintaa tukevana, toissijaisena hahmona kohtaukseen tuotu opettaja alkoi kiinnostaa minua. Kokeilimme yhdis- tää opettajan kohtaukseen, jossa veljesten äiti pakottaa Mikon ottamaan Jukan mukaansa kaupungin yöelämään, että tämä näkisi, mistä kaikesta joutuu jää- mään paitsi. Yhdistämisen tuloksena syntynyt kohtaus ei kertonut ainoastaan veljesten statussuhteista vaan myös Mikon kokemattomuudesta sosiaalisissa suhteissa ja elämäänsä jotain pysyvää haikailevan opettajan aggressiiviseksi äityneestä epätoivosta.

Ohjauksistani on aina ollut lähtökohtaisesti tunnistettavissa selkeitä, psykologi- sen realismin sukuisesti rakenneltuja henkilöitä. Niiden vastapainona esityksiin on mahtunut myös abstraktimpia, ennemminkin jotain asiaa tai näkemystä kär- jistetysti edustavia kuin psykologisesti monisyisiä hahmoja. Näihin hahmoihin lukeutuivat esimerkiksi *Vastarinta my assin* laatikkopäät. Nämä anonyymeina pysyttelevät besserwisserit saalistivat toisinajattelihoita ja piilottivat omien mieli-

piteidensä puutteet ja epäloogisuudet sivistyssanojen taakse. Samalla abstraktimmalla tasolla toimivat myös lukuisat *Olemisen sietämättömän viihdyttävä julmuus* -esityksen hahmot, esimerkiksi rakkauden metsästäjät, joita epätoivoinen lemmen tavoittelu kuljetti tilanteesta ja tunteesta toiseen, logiikan raja-aitoja kaataen.

Pyrin ohjaamaan niin selkeämmin kuin väljemminkin määritellyt hahmot näyttelijöille ymmärrettäviksi henkilöiksi, joiden olemukseen heillä on mahdollisuus vaikuttaa – olettaen, että heidän ehdotuksensa käyvät yksiin ajatusteni kanssa. Aina ne eivät käy. Vaikka pyrin jättämään hahmot alttiiksi muutoksille, on jokaiseen esitykseen mahtunut myös hahmoja, joiden suhteen minulla on ollut tarkempia tavoitteita. Näissä tapauksissa näyttelijän henkilökohtainen kosketuspinta hahmoonsa on ollut keskimääräistä pienempi, joskus huomattavasti. Harjoituksissa tavoitteideni saaminen osaksi näyttelijöiden ilmaisua ei ole aina onnistunut. Näyttelijä ei ole saanut kiinni ohjeistani ja ilmaisu on jäänyt ulkokohtaiseksi. Olen tällaisissa tilanteissa turvautunut jopa jonkinasteisiin kompromisseihin omien tavoitteideni kustannuksella. Näin tehdessäni olen pyrkinyt turvaamaan, että näyttelijöille syntyy tuo Smedsin kuuluttama varmuus siitä, mitä he tekevät ja miksi. Jos he eivät saa kiinni tavoitteistani, joutuvat he esitysvaiheessa teeskentelemään saavansa.

Vastarinta my assia harjoiteltaessa huomasin varhaisessa vaiheessa, että minun kannattaisi muokata joitain tiettyihin hahmoihin asettamiani tavoitteita auttaakseni näyttelijöitä saamaan paremman otteen hahmoistaan. Ratkaisu tuntui tilanteessa oikealta, mutta jälkepäin koen sen rajoittaneen kyseisten hahmojen olemusta. *Tyhmä mies, tyhmä nainen* -esityksessä Mirkun keskenmenolle nauravaan Mikon uuteen tyttöystävään olen melko tyytyväinen, mutta tuonkin hahmon suhteen jouduin tekemään kompromissin. Kokeilin perustella useilla, kenties liian monimutkaisilla tavoilla, miksi hahmo toimii niin kuin hän toimii. Näin, että näyttelijä sai paremmin kiinni hahmosta hyödyntämällä omaa tulkintaansa, jonka mukaan uusi tyttöystävä yksinkertaisesti peitteli omaa epävarmuuttaan nauramalla toisen menetykselle. Turvauduin kompromissiin osaksi myös siksi, että Mikon luvalla äärimmäisen törkeästi Mirkkua kohtaan käyttäyty-

vän hahmon tekeminen oli jo lähtökohtaisesti näyttelijälle raskasta. Kompromissi ei kuitenkaan ole koskaan paras ratkaisu. Ohjaajan tulee kehittää työkalupakiaan välttyäkseen sellaisten tekemiseltä.

Grotowskin onnistumiset kurinalaisessa, mutta vapaassa ilmaisussa juontavat siitä, että tarkan muotokielen alla näyttelijöissä kulkee impulssien virta, jonka eteenpäin vievänä voimana ovat henkilökohtaiset kokemukset (Grotowski 1989, 54). Grotowski hyödyntää niitä nimenomaan lähdemateriaalina, joka toimii ponnahduslautana tavoiteltuun ilmaisuun. Väärin käytettynä henkilökohtaisten kokemusten merkitys on vaarassa nousta näyttelijälle suuremmaksi kuin harjoitettava tilanne. Ehkä osaksi siksi tapanani ei ole käyttää harjoitusprosessissa näyttelijöiden henkilökohtaisista kokemuksista ammentavia tunneharjoitteita. En silti kiistä niiden tehokkuutta. Vetoan itse pikemminkin näyttelijöiden mielikuvitukseen ja empatiakykyyn pyytäessäni heitä asettumaan roolihahmojensa kohtamiin tilanteisiin. Minun teatterini ei lähde siitä, että näyttelijän tulisi siirtää omia henkilökohtaisia kokemuksiaan hahmonsa taakaksi.

5 LOPUKSI

Tässä työssä pohdin omia teatterityön keinojani, käyden läpi käsikirjoittamieni ja ohjaamieni esitysten maailmojen keskeisiä rakenteita. Olennaisiksi lähtökohdiksi esitysten rakentumiselle nousivat positiivisen kautta eteneminen harjoitustilanteessa ja mahdollisten esteiden hyödyntäminen voimavaroina. Myös tekijässä itsessään ilmenevää vastustusta tulee hyödyntää ja harjoittaa säännöllisesti.

Esitysteni maailmoille ja niiden muotoutumiselle keskeisenä piirteenä näyttäytyi se, katsooko tekijä teostaan pienenä, helposti hallittavana vai suurena, miltei loputtomasti mahdollisuuksia tarjoavana. Itse pyrin aina lähtökohtaisesti jälkimmäiseen vaihtoehtoon. Aika, paikka ja rationaalisuus osoittautuivat alisteisiksi absurdille, jopa mahdottomalle. Vaisto on järkeä olennaisempi elementti maailmoissa, joiden olemus ei ole sidottu logiikkaan.

Vaikka maailmat ovat täynnä mahdollisuuksia, ei niiden rakentajan ote niihin lipsu. Tarkka ohjaajantyö ilmenee vaihtelevin tavoin, riippuen ohjattavana olevan työryhmän luonteesta. Kaikissa tapauksissa olennaista on näyttelijöiden oma panos, heidän mahdollisuutensa tutustua ja vaikuttaa roolihahmoihinsa.

Tekemäni jäsentelytyö auttaa minua jatkamaan eteenpäin. Nyt minulla on mahdollisuus joko kehittää olemassa olevia keinojani tai halutessani vaikka kyseenalaistaa ne ja korvata ne uusilla. En näe, että minulla olisi syytä hylätä olemassa olevia keinoja, mutta niiden tarkasteleminen entistä kriittisemmin tulee ajankohtaiseksi seuraavissa ohjaustöissäni. Työskentelyn positiivisista lähtökohdista en luovu, mutta voin esimerkiksi etsiä uusia keinoja kurkotteluuni ohjaajan maa-lauskankaani ääriin ja kokeilla, miten saisin puristettua vastustuksista ja esteistä kaiken niihin sisältyvän hyödyn. Samoin voin kokeilla, millaista jälkeä suurpiirteisemmin roiskiva ohjaaminen voisi tuoda lavalle. Voin tutkia miten siitä voisi olla hyötyä ainakin harjoitusten alkuvaiheessa tai yhtä hyvin myöhemminkin, jos jokin kohtaus päättyy tarkan hiomisen tuloksena polkemaan paikallaan. Nyt, kun tunnen olemassa olevat keinoni paremmin, on helpompaa etsiä niille variaatioita tai kokonaan uusia keinoja. Työkalupakkiaan ei pidä ottaa itsestäänselvyyksinä.

Teatteriesitys on katoava taideteos. Niin ovat myös sen rakentamiseen käytetyt keinot, jos niitä ei vaali ja huolla.

LÄHTEET

Bogart, A. 2001. Ohjaaja valmistautuu. Jyväskylä (2004): Teatterikorkeakoulu/Like.

Grotowski, J. 1989. Kohti köyhää teatteria. Helsinki (2006): Teatterikorkeakoulu/Like.

Kittilä, J. 2010-2012. Muistiinpanot produktioista: Terveisin silmälläpitäjät (Kutomo, Turku, ensi-ilta 1.3.2010, 5 näyttelijää), Olemisen sietämättömän viihdyttävä julmuus (Seikkailupuiston Taitakatupa, Turku, ensi-ilta 2.12.2010, 3 näyttelijää), Vastarinta my ass (Turun ylioppilasteatteri, Turku, ensi-ilta 10.9.2011, 9 näyttelijää) ja Tyhmä mies, tyhmä nainen (Turun Kaupunginteatteri, Turku, ensi-ilta 2.3.2012, 4 näyttelijää ja 2 muusikkoa).

Ruuskanen, A. Smeds, K. 2005. Kätketty näkyväksi. Helsinki (2005): Tammi.

Kemppi, E. 2011. Valmiina valtaan. Teatteri-lehti nro 7/2011, 8–11. Porvoo (2011): Kustannus Oy Teatteri.