

Jennifer Markin
LE MERVEILLEUX
Ohjaajan matka surrealismiin

Opinnäytetyö
CENTRIA AMMATTIKORKEAKOULU
Esittävän taiteen koulutusohjelma
Lokakuu 2012

TIIVISTELMÄ OPINNÄYTETYÖSTÄ

| | | |
|--|-----------------------------|--|
| Yksikkö Hyvinvoinnin ja kulttuurin yksikkö | Aika Lokakuu 2012 | Tekijä/tekijät Jennifer Markin |
| Koulutusohjelma Esittävä taide | | |
| Työn nimi LE MERVEILLEUX – Ohjaajan matka surrealismiin | | |
| Työn ohjaaja Sarah Nelson | Sivumäärä 43 + 4 | |
| Työelämäohjaaja | | |
| <p>Tässä opinnäytetyössä kirjoittaja lähestyi surrealismia ohjaajan näkökulmasta. Tutkimuksessa käytettiin fenomenologista lähestymistä, joka painottaa ihmisen omiin havaintoihin ja elämyksiin perustuvan tutkimuksen merkitystä.</p> <p>Opinnäytetyön kirjoittaja tutustui surrealismiin tutkiakseen, miten se näyttäytyy hänen teatterikielessään ja voiko hän käyttää sitä jatkossa osana omaa työtapaa ja ilmaisua ohjaajan roolissa.</p> <p>Opinnäytetyön taiteellinen osuus oli kirjoittajan ohjaama Edgar Allan Poen runoon pohjautunut esitys Korppi. Prosessin tavoitteena oli tehdä surrealistinen esitys, ja sitä lähestyttiin deving-työtapaa soveltamalla. Prosessin tärkein materiaalinkeruuväline oli liikeimprovisaatio.</p> <p>Kirjoittaja analysoi Korppi-esityksen prosessia surrealismien filosofiaan pohjaten, jonka jälkeen päätyi siihen tulokseen, että vaikka esityksessä käytettiin surrealistisia elementtejä, esitys itsessään ei ollut surrealistinen. Kirjoittaja totesi, että haluaa tutustua surrealismiin syvemmin ja käyttää sitä tulevaisuudessa osana omaa ilmaisua ohjaajana.</p> | | |

Asiasanat

Breton, liikeimprovisaatio, ohjaajantyö, surrealismi, teatteriesitys

ABSTRACT

| | | |
|--|-----------------------------|----------------------------------|
| CENTRIA UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES Unit of health, Welfare and Culture | Date October 2012 | Author Jennifer Markin |
| Degree programme Performing arts | | |
| Name of thesis LE MERVEILLEUX – A director’s journey towards surrealism | | |
| Instructor Sarah Nelson | Pages 43 + 4 | |
| Supervisor | | |
| <p>In this thesis the writer approached surrealism from a director’s point of view. Phenomenology was used in the research, which emphasizes the role of subjective experience and observations in a research process.</p> <p>The writer examined surrealism to find out whether it is part of her language of theatre and if it could be used as a part of her method of work and to express as a director.</p> <p>The artistic part of this thesis was Korppi - a devised piece the writer directed, which was based on a poem by Edgar Allan Poe. The goal of the process was to make a surrealist piece. The main work method of the process was movement improvisation.</p> <p>The writer analyses the process of Korppi based on the philosophy of surrealism, after which she comes to the conclusion that even though Korppi had some surrealist elements it was not a surrealist piece. The writer states that she wants to explore surrealism more and use it as a part of her delivery as a director.</p> | | |

Key words

Breton, directing, movement improvisation, surrealism, theatre performance

TIIVISTELMÄ
ABSTRACT
SISÄLLYS

| | | |
|---------|---|----|
| 1 | JOHDANTO | 1 |
| 2 | FENOMENOLOGINEN LÄHESTYMINEN | 3 |
| 3 | MINÄ JA TEATTERI | 5 |
| 3.1 | Intohimona ohjaajantyö | 5 |
| 3.2 | Kiinnostus surrealismiin | 7 |
| 3.2.1 | Surrealismista työkalu löytää uutta ilmaisua? | 8 |
| 3.2.2 | Mukavuusalueelta pois pääseminen | 9 |
| 4 | JOHDATUS SURREALISMIIN | 11 |
| 4.1 | Surrealismin synty | 11 |
| 4.2 | André Breton ja Surrealismin manifesti | 12 |
| 4.3 | Surrealismin filosofia | 13 |
| 4.3.1 | Psykoanalyttinen tulkinta | 14 |
| 4.3.2 | <i>Le merveilleux</i> – ihmeellinen | 15 |
| 4.4 | Surrealismi postdraamallisen teatterin esi-isänä | 17 |
| 5 | KORPPI - SURREALISMIA ETSIMÄSSÄ | 19 |
| 5.1 | Prosessin lähtökohdat | 20 |
| 5.1.1 | Työryhmä | 21 |
| 5.1.2 | Korpin esteettiset tavoitteet | 21 |
| 5.1.3 | Sanattomuus | 23 |
| 5.2 | Harjoituskausi | 24 |
| 5.2.1 | Devising | 24 |
| 5.2.2 | Liikeimprovisaatio | 25 |
| 5.2.3 | Haasteet | 27 |
| 5.2.3.1 | “Mitä? Miten?” | 28 |
| 5.2.3.2 | “Saatko sä tästä kiinni?” | 30 |
| 5.3 | Korppi - valmiin esityksen rakennuspalikat | 32 |
| 5.3.1 | Liikekieli | 32 |
| 5.3.2 | Videoprojisoinnit, teksti ja äänet | 34 |
| 5.3.3 | Maskeeraus ja valot | 36 |
| 6 | POHDINTA | 37 |
| 6.1 | Havaintoja surrealismista teatterikielessäni Korpin prosessissa | 38 |
| 6.2 | Surrealismista materiaalipakki | 40 |

1 JOHDANTO

Turhaan ei sanota, että lapsuus on ihmisen onnellisinta aikaa. Arki koostuu leikistä, eikä sitä painosta yhteiskunnan vaateet. Luovuus ja mielikuvituksen käyttö on lapselle luontaista ja on surullista, että päivä päivältä niiden käyttö vähenee ja joiltakin jopa unohtuu. Olen yrittänyt pitää kiinni tuosta osasta lapsuuttani joskus hyvin ja joskus huonoin menestyksin. Yritän tuoda takaisin arkeeni seikkailun, johon pyrin teatterin ja draaman kautta. Teatteri mahdollistaa tutkimusmatkan, joka minulta jäisi muuten auttamatta käymättä.

Esittävä taide toimii kuin peilinä, jonka kautta opin enemmän itsestäni, ihmisistä ja koko maailmasta. Olen kuitenkin havainnut, että jään teatterin maailmassa kaipaamaan usein toista, syvempää tasoa. Haluan kokea sen, mitä tapahtuu ihmismielen pinnan alla. Opinnäytetyöni otsikko *Le merveilleux* viittaa surrealismin johtavan teoretikon André Bretonin (1896-1966) käsitteeseen *le merveilleux* - ihmeellinen. Päädyin käyttämään tuota käsitettä, sillä se konkretisoi minulle sen mitä kaipaen teatterissa, taiteessa, elämässä: palan lapsuuden ihmettä, joka ei häikäise loogisuudellaan tai arkitodellisuuden argumenteilla, vaan joka porautuu tunteisiin ja viettelee sitä osaa itsessäni, joka ei koostu realismista vaan alitajunnan irrationaalisesta ja spontaanisesta intuitiosta, virrasta. Tuo virta on surrealismi.

Halusin tutustua surrealismiin tarkemmin selvittääkseni, miten se näyttäytyy teatterikielessäni ja voisinko käyttää sitä jatkossa merkittävänä osana työtapaani ja ilmaisuani ohjaajan roolissa.

Ohjasin keväällä 2012 devising-prosessissa dramatisoimani teatteriesityksen Korppi, joka pohjautui Edgar Allan Poen kuuluisaan runoon *The Raven* (suom. *Korppi*). Prosessi oli opinnäytetyöni taiteellinen osuus, jonka tavoitteena oli tehdä

surrealistinen esitys. Tässä opinnäytetyössäni avaan omaa teatterihistoriaani, valotan surrealismin filosofiaa André Bretonin ja filosofian tohtori Timo Kaitaron näkökulmasta, puran ohjausprosessia surrealismin perspektiivistä sekä pohdin, miten surrealismi näyttäytyi Korpissa ja teatterikielessäni.

2 FENOMENOLOGINEN LÄHESTYMINEN

Tässä luvussa avaan omaa lähestymistapaani tutkimukseen ja sen kohteeseen.

Surrealismissa on kyse peitetystä, alitajuntaan pohjautuvasta taidesuuntauksesta. Koska tarkoitukseni on tutkia surrealismia ja suhdettani siihen teatterikielessäni, koin luonnolliseksi lähestyä aihetta fenomenologian kautta.

Fenomenologiaa käytetään usein taiteen tutkimisessa. Se on filosofinen suuntaus, joka painottaa ihmisen omiin havaintoihin ja elämyksiin perustuvan tutkimuksen merkitystä (Anttila 2006, 559). Tässä kvalitatiivisessa tutkimusotteessa kiinnitetään huomiota tutkimuskohteen tulkitsemiseen omien havaintojen kautta. Oleellista on tutkijan oma kokemus. Filosofi Edmund Husserl, jota voisi kutsua fenomenologian isäksi, on ilmaissut, että maailma on subjektiivinen ilmiö, joka rakentuu oman mieleemme sisällä (Anttila 2006, 329).

Fenomenologisella otteella etsitään uutta ja entistä syvempää näkökulmaa tutkimuskohteeseen siten, että tutkija asettaa kyseenalaiseksi kaikki kyseistä kohdetta koskevat aikaisemmat teoriat. (Anttila 2006, 329.)

Tavoitteenani on pohdinnassa hylätä aikaisemmat oletukseni surrealismista ja suhteistani siihen, ja tarkastella tutkimustani ilman ennakko-odotuksia tutkimukseni lopputuloksesta.

Fenomenologian kritiikki perustuu tutkimusmenetelmän subjektiivisuuteen. On kyseenalaistettu fenomenologian mahdollisuuksia päästä "totuuden juurille". Koen kuitenkin, että totuus koostuu subjektiivisen kokemuksen ja tutkittavan kohteen yhteensulautumisesta. Filosofi Martin Heidegger on esittänyt, että

“fenomenologinen oivallus on peräisin tutkijan ja tutkitun yhteisestä olemassaolosta eli eksistenssistä” (Anttila 2006, 332). Näistä lähtökohdista lähestyn tutkimustani.

3 MINÄ JA TEATTERI

Muistan, kuinka sain aina esittää päiväkodin satuleikkituokiossa Prinsessa Ruususta. Olin ujo ja epävarma lapsi, jolle tuo viiden minuutin laululeikki merkitsi hetkeä parrasvaloissa. Voidaan kiistellä siitä, kuinka pedagogisesti oikeaoppista oli laittaa minut aina sadun sankarittareksi, mutta minulle, joka jättäydyin keskusteluista sivuun ja hädin tuskin uskalsin sanoa mielipiteitäni ääneen, se oli sytyke itseilmaisun löytämiseen. Niin hullunkurista kuin se onkin, näytellessäni satuleikkituokiossa tunsin saavani vihdoinkin olla oma itseni. Voimaannuin esiintymisestä ja satumaailmaan uppoutumisesta. Tiesin, että tuossa maailmassa ääneni kuullaan.

Tässä luvussa avaan henkilökohtaisia lähtökohtiani opinnäytetyön prosessiin ja surrealismin kohtaamiseen.

3.1 Intohimona ohjaajantyö

Varsinainen kiinnostus ohjaajantyötä kohtaan heräsi opiskeluni toisena vuotena, kun eteemme tuli ensimmäinen ohjaajantyö kurssi. Tuolla kurssilla keskustelimme ohjaajantyöstä, kohtauksien luomisesta ja roolihenkilöiden välisistä jännitteistä. Pääsimme myös ohjaamaan valitsemamme kohtauksen Hella Wuolijoen Niskavuoren nuori emäntä -näytelmästä. Noiden parin viikon sisällä nautin päästessäni työskentelemään tekstin parissa ja löytämään eri keinoja tuoda tekstistä nostamiani teemoja ja ristiriitoja lavalle. Onnistumisen kokemusten kautta kiinnostuin ohjaamisesta päivä päivältä enemmän ja olen tarttunut haasteeseen aina kun siihen on tullut mahdollisuus.

Olen huomannut, että minulla on ohjaajana hyvin tarkat mielikuvat miltä jonkun tai jonkin tulisi kuulostaa tai näyttää. Olen usein harjoituksissa liian innokas tarttumaan näyttelijän työskentelyyn ja kiinnitän huomiota asioihin kuten intonaatioon ja yksityiskohtiin fysiikassa. En välttämättä osaa antaa näyttelijälle tarpeeksi tilaa omille ideoille vaan takerrun omiini. Tämä on osa-alue, jossa haluan kehittyä ohjaajana. Teatteri on ennen kaikkea yhteistyötä, ja valmistautuessani Korpin prosessiin halusin kiinnittää tähän huomiota. Omiin tarkkoihin mielikuviiin liittyy myös suhteeni musiikkiin teatterissa. Opiskelin peruskoulussa musiikkiopistossa, joka on jättänyt minuun selvät jäljet myös teatterin suhteen. Minulle musiikki (ja samalla puhdas hiljaisuus) ovat merkittävä osa esitystä kuin esitystä. Se luo maailman, jossa esityksessä liikutaan. Voisi melkein yleistää, että minulle teatteriesitys koostuu aina esiintyjästä ja musiikista/äänimaailmasta.

Ohjaaminen on henkilökohtainen prosessini kohti totuutta. Tanssitaiteilija Jorma Uotinen sanoi osuvasti Sana-lehden haastattelussa: "Taide paljastaa piilotajunnan tai esittää tajuisen tavalla, joka ei ole ennalta tuttu" (Lappalainen 2012, 5). Taideteos heijastaa taiteilijan käsitystä totuudesta, siitä, miten maailma ja ihminen hänelle näyttävät. Taide on *aina* vuorovaikutuksessa maailman kanssa, samalla kuvaten maailmaa että vaikuttaen siihen (Venkula 2003, 42). Minulle ohjaajantyössä kristallisoituu tuo aspekti. Olen tuolloin vastuussa tuosta *ihmeellisestä*, kaikkivoivasta ja kokonaisvaltaisesta kokemuksesta, joka välittyy esiintyjien kautta yleisölle subjektiivisesti.

Ohjaajantyön opettajani totesi eräällä luennolla, että ohjaajantyön varjopuoli on se, että on aina syyllinen olo. Voin yhtyä tuohon lausahdukseen, vaikkakin pidän sitä ainoastaan positiivisena asiana. Kun ei anna syyllisyydentunteen ottaa itsestään valtaa, se työntää ohjaajan syvemmälle prosessiin. Vasta tuolloin on mahdollista tehdä oivalluksia. Karu totuus on, ettei mitään saa ilmaiseksi. Ohjaajantyö on raskasta, mutta parhaimmillaan luovuutta puhtaimmillaan.

3.2 Kiinnostus surrealismiin

[...] tilan jättäminen mielikuvitukselle herättää tunnereaktion, jota tuttuun todellisuuteen palautuva, rationaalisesti ymmärrettävä teksti ei pysty synnyttämään. (Kaitaro 2001, 43.)

Ensimmäisen konkreettisen omakohtaisen kokemuksen surrealismista sain kolmantena opiskeluvuoteni, kun ohjasin runoilija Federico García Lorcan näytelmän *Kunhan kuluu viisi vuotta*, jossa käsittelin aikaa ja sen väistämätöntä kulumista. García Lorca (1898-1936) oli tunnettu surrealistisista teoksistaan, jota en tiennyt näytelmää ensikertaa lukiessani. Ihastuin ainoastaan Lorcan luomaan maailmaan, jossa oli puhuvia kissoja, laulavia mallinukkeja ja mystisiä pelureita (esimerkkinä sekä *Kunhan kuluu viisi vuotta* -näytelmästä että surrealismista kts. LIITE 1). Prosessin aikana ohjaava opettajani kannusti minua tukemaan tekstiä tuomalla surrealismi näkyväksi lavalla kiinnittäen huomiota myös näytelmän elottomien osien symboliikkaan ja niiden omiin draamankaariin. Esineillä leikittely tuki huomattavasti esityksen tyyliä ja sai minut kiinnostumaan surrealismista aina vain enemmän.

Vaikka, ohjatesani *Kunhan kuluu viisi vuotta*, surrealismien määritelmä ei ollut minulle selvä, havaitsin, että tässä oli jotain tuttua, jotain mikä oli kiinnostanut minua ennenkin. Olen aina ollut kiinnostunut enemmän symbolisista elementeistä taiteessa kuin realismista. Minulle on ollut tärkeää, että mielikuvitukselleni on jätetty tilaa vaellella ja löytää itse teoksista merkityksiä. Innostuin valtavasti tyyliä ja pohdin voisiko tämä olla itselleni se uusi vastustamaton tapa ilmaista.

André Breton on todennut, että romaanien kirjoittajien puhtaan informatiivinen tyyli johtuu siitä, ettei heidän kunnianhimonsa ulotu pitkälle (Breton 1996, 21). Itse en koe että kyse olisi niinkään kunnianhimesta, vaan siitä, että he kokevat tärkeäksi välittää mielikuvansa yleisölleen täsmällisesti yksityiskohtia myöten.

Tämä lähestymistapa taiteessa joskus ihastuttaa minua tarkkuudellaan, mutta samalla turhauttaa. Se hankaloittaa samaistumistani tilanteisiin, tunteisiin ja etenkin henkilöihin. Emme todellisuudessakaan voi tietää kaikkea kaikesta. Emme voi koskaan täysin tuntea kanssaihmistä, edes tuttua. Mutta toista voi ymmärtää ja aistia häntä tuntemattakin. Tämän näkökulman haluan ottaa huomioon myös taiteessani.

3.2.1 Surrealismista työkalu löytää uutta ilmaisua?

Minulle, kuten monelle muullekin aloittelevalle teatterin ammattilaiselle, on entuudestaan tuttu naturalistinen tapa lähestyä näytelmätekstiä. Olen ollut mukana tekemässä monia hienoja ja taidokkaita esityksiä, jotka ovat pohjautuneet tuolle näkemykselle, mutta koen nykyään sen jäävän itselleni vajaaksi tavaksi kertoa tarinaa. Olen kaivannut esityksissä uutta ulottuvuutta, uutta näkökulmaa, jotain, joka johdattaisi minut uuden ilmaisun ja kerrontatavan äärelle.

Minua kiinnostaa ihmisen alitajunnan tutkiminen taiteen kautta, ja nimenomaan tämä aspekti kiinnostaa minua myös surrealismissa. Olen aina kokenut ristiriidan tunteiden, ajatusten ja niiden ilmaisemisen välillä. Miten pystyn ilmentämään realistisesti sen, mitä tunnen ja mitä ajattelen? Jos esityksessä pitää ilmentää surua, ymmärtääkö yleisö roolihahmon tuskan parhaiten jos pyydän näyttelijää itkemään vai tuomalla lavalle surun ilmapiirin? Haluan löytää keinon tuoda näkyväksi sen, mikä ei ole näkyvää. Kysymys kuuluukin: voisiko surrealismi olla minulle tuo keino?

3.2.2 Mukavuusalueelta pois pääseminen

Aloittaessaan kuvan tekee usein jotain somia löytöjä. On oltava varuillaan niiden suhteen. On tuhottava koko juttu, tehtävä se monta kertaa. Aina tuhotessaan kauniin löydön taiteilija ei oikeastaan kukista sitä vaan pikemminkin muuntaa sen, tihentää sen, tekee siitä merkittävämmän. (Pablo Picasso)

Vanhan tuhoaminen on uuden löytämistä. Teatteriohjaaja Anne Bogart puhuu teoksessaan *Ohjaaja valmistautuu - seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista* taiteen väkivallasta. Väkivalta tässä tapauksessa tarkoittaa tekoa, joka ei suinkaan poissulje vaihtoehtoja vaan avaa niitä ja vaatii taiteilijalta syvempää vapaudentuntoa (Bogart 2004, 57). Rajoitukset todellisuudessa vapauttavat ja antavat todellisen mahdollisuuden luovuudelle. Olen etsimässä vapautusta ja rajojen ylittämistä. Sen edellytyksenä on kuitenkin se, että uskallan taiteilijana ottaa riskin ja päästää irti tutusta ja turvallisesta.

Järkytyin, kun ohjatessani *Kunhan kuluu viisi vuotta*, mieleeni pyrki melkein ylitsepääsemätön tunne palata, tai suorastaan paeta, takaisin tuttuun ja turvalliseen. Useaan otteeseen minun piti tietoisesti palauttaa itseni tilaan, jossa uskalsin tarkastella esitystä surrealismin näkökulmasta. En sietänyt epävarmuuden tunnetta, jonka uusi tekstin lähestymistapa herätti. Epävarmuus on ja tulee aina olemaan osa työskentelyprosessia, mutta lopputulos tyydyttää eniten kun on ottanut riskin, repinyt itsensä irti turvallisesta aitauksestaan ja heittäytynyt tuntemattomaan. Luovuus ja mielikuvituksen avartuminen syntyy tuosta heittäytymisestä, teoista, ei vetäytymisestä.

Surrealismin lähestyminen oli pelottavaa. Uteliaisuuteni aiheutta ja tyyliisuuntaa kohtaan kuitenkin mahdollistaa sen tutkimisen. Taiteellisessa prosessissa turvattomuuden tunne ei ole vain hyväksyttävää vaan myös välttämätöntä (Bogart 2004, 140). Uskon, että vastaanottamalla surrealismin osaksi työtapaani ruokin

luovuuttani samalla haastaen itseäni taiteilijana.

4 JOHDATUS SURREALISMIIN

On tärkeää tietää surrealismin-taidesuuntauksen historiaa ja teoriaa, jotta tutkimukseni kohde avautuisi. Kerron siis tässä luvussa surrealismin syntymisestä sekä André Bretonista, surrealismin johtaneesta teoreetikosta. Lisäksi avaen surrealismin filosofiaa.

4.1 Surrealismin synty

1800-luvulla taidetta hallinnut naturalistinen suuntaus nosti vuosisadan vaihteessa esiin useita eri vastaiskuja, kun taloudelliset ja yhteiskunnalliset muutokset 1900-luvulla toivat myös teatteriin uusia tuulia. Teatterilla ei ollut enää yhtä vahvaa kulttuurillista vaikutusta, joten yhtenäinen tapa kirjoittaa ja esittää näytelmiä lauhtui ja näytelmäkirjailijat ja ohjaajat alkoivat tuoda teatteriin vaikutteita kuvataiteesta ja kirjallisuuden eri lajeista. Näistä uusista luoduista tyyliuunnista yksi vahvimmin säilyneitä on surrealismin (suorana suomennoksena "ylirealismin"), jonka tarkoituksena ei alun perin ollut tulla taidesuuntaukseksi vaan olla elämäkatsomus, kaikkivaltainen osa ihmisen elämää.

Surrealismin nousi kansainvälisten nuorten taiteilijoiden aloittamasta nihilistisestä dada-liikkeestä, joka taisteli ensimmäisen maailmansodan aikana vallitsevaa ideologiaa vastaan. Dadaistit syyttivät poliittisista epäonnistumisista tehotonta ajattelutapaa, ja protestoivat logiikkaa ja länsimaisen kulttuurin arvoja ja taidetta. Myöhemmin dadaisteista irtaantui joukko kirjoittajia ja taiteilijoita, joille valkeni, että ehkä ei ollutkaan kyse olemassaolon absurdiudesta vaan ihmismielen ja sen kokemusten kohteiden rajallisesta käytöstä (Balakian 1959, 92). Irtautuneesta joukosta muodostui myöhemmin joukko surrealisteja.

Ensimmäinen merkintä surrealismin termin käytöstä löytyy vuodelta 1911, jolloin ranskalainen taidekriitikko Guillaume Apollinaire kuvaili taiteilija Marc Chagallin unenomaisia maalauksia sanalla *surnaturel*, yliluonnollinen. Tosin surrealismin lähtökohdat ovat alun perin kirjallisessa ilmaisussa. Käsite sai nykyisen muotonsa vasta André Bretonin hylättyä dadan kypsyttyään siihen muodostuneeseen itsetarkoitukselliseen provokaatioon. Breton perusti tällöin oman liikkeensä, jota kutsui surrealistiseksi.

4.2 André Breton ja Surrealismin manifesti

Surrealismin manifestin (*Le manifeste du surréalisme*) eli surrealismin ensimmäisen manifestin (1924) kirjoitti ranskalainen kirjailija André Breton (1896-1966), jonka rooli surrealismin historiassa on merkittävä. Kun muille tuon ajan runoilijoille surrealismi oli vain lyhyt elämänvaihe, Bretonille se oli elämäntarkastus. Yksi hänen kuuluisimpia teoksiaan on omaelämäkerrallinen proosa *Nadja* (1928), josta on peräisin yksi Bretonin kuuluisimpia lauseita: "Kauneus on KOURISTAVAA tai sitä ei ole."

Surrealismin manifesti on Bretonin oodi surrealismille. Sen tarkoituksena oli määrittää surrealismille teoreettinen pohja (Kaitaro 2001, 40). Teoksessa Breton käsittelee surrealismin filosofiaa avaten suuntausta erinäisten tutkimuskoetulosten, taideteosten ja taiteilijoiden kautta mainitsemalla samalla useita kirjailijoita ja tuttaviaan, jotka tuolloin jakoivat hänen käsityksensä taiteesta (kuten Antonin Artaud, Georges Limbour, Benjamin Péret ja Philippe Soupault).

Manifestissa Sigmund Freudin teorioista kiinnostunut Breton tutki ystävänsä Philippe Soupaultin kanssa automaattikirjoitusta, joka on avainasemassa

surrealismien teoriassa ja josta hän kertoo manifestissa useaan otteeseen. Breton ja Soupault saattoivat kirjoittaa jopa 50 sivua päivässä kaiken mieleen tulevan sensuroimatta ja välittämättä lopputuloksen laadusta. Automaattikirjoitus on improvisaatiota puhtaimmassa muodossaan. Toisin kuin dadassa, sen tarkoitus ei ole hävittää loogisia rakenteita, vaan löyhentää niitä ja antaa tilaa spontaaneille mielikuville (Kaitaro 2001, 31-32).

4.3 Surrealismien filosofia

André Breton määrittelee Surrealismien manifestissa sanan *surrealismi* sanakirja- ja tietosanakirjamuotoon seuraavanlaisesti:

SURREALISMI. Puhdas psyykinen automatismi, jonka avulla koetetaan ilmaista suullisesti tai kirjoittamalla tai millä muulla tavalla tahansa ajatuksen todellinen toiminta. Ajatuksen sanelua vailla mitään järjen valvontaa, vailla esteettistä tai moraalista kannanottoa.

TIETOSANAKIRJA. *Filosofia*. Surrealismien perustana on usko tiettyjen, tähän saakka laiminlyötyjen assosiaatiomuotojen ylempään todellisuuteen, unen kaikkivaltiuteen, ajatuksen pyyteettömään leikkiin. Se pyrkii romuttamaan täydellisesti muut psyykkiset mekanismit ja asettumaan niiden sijalle ratkaistaessa elämän keskeisiä ongelmia. (Breton 1996, 51.)

Kuten aiemmin mainitsin, surrealistien tavoitteena ei alun perin ollut luoda uutta taidesuuntausta vaan luoda uusi ajatusmalli, joka vapauttaisi ihmiset kokemaan elämää ilman ihmisten itse asettamia rajoituksia. Taide kuitenkin osoittautui väyläksi, jossa surrealismien perusajatusta pystytään puhtaimmillaan toteuttamaan.

Surrealismia on spontaania ilmaisua. Se on alitajunnan virtaa. Siihen yhdistettävä unenomaisuus muodostuu juuri tästä syystä. Surrealismia tutkinut kirjailija Väinö Kirstinä toteaa *Surrealismien manifestin* jälkisanoina, että, Freudin psykoanalyysin

tavoin, surrealismin tehtävänä on juurikin lisätä ihmisen itsetuntemusta (Breton 1996, 88). Freudin teorian mukaan ihmisen uni paljastaa salaiset ja pinnan alle painetut ajatukset. Kuten unet, surrealismi sisältää noita järjellä jopa tavoittelemattomia kuvia, jotka kuitenkin sisältävät totuutta, ellei koko totuuden.

4.3.1 Psykoanalyttinen tulkinta

Hän ei ollut kulkenut kauaskaan kun maalaisjäniksen talo jo näkyi. Alice oli varma että se oli oikea talo, koska siinä oli turkkikatto ja savupiiput olivat korvan muotoiset. Talo oli niin suuri, että hänen ei tehnyt mieli mennä lähemmäs ennen kuin oli taas nakertanut vasemmanpuoleisesta sienenpalaa ja venähtänyt yli puolen metrin mittaiseksi, ja silti hän lähestyi taloa arkaillen, pohtien mielessään: "Entä jos jänis on kuin onkin raivohullu! Voi kun olisin sittenkin mennyt hattumaakaran luo!" (Carroll 1995, 68.)

Surrealistinen taide herättää kysymyksiä vähintäänkin yhtä paljon kuin muu taide. Kuten Lewis Carrollin kuuluisassa teoksessa *Alicen seikkailut Ihmemaassa*, symboleilla, metaforilla ja vastakohtilla leikittely ovat surrealismin pääominaisuuksia. Näitä realismista poikkeavia teoksia, on usein tulkittu unien tavoin psykoanalyttisesti.

Psykoanalyysi on itävaltalaisen psykologin Sigmund Freudin (1856-1939) kehittämä psykoterapian muoto. Freud jakoi ihmisen toiminnat kolmeen käsitteeseen: *id* - se, *ego* - minä ja *superego* - yliminä. Psykoanalyysi korostaa ihmisen käyttäytymisessä tiedostamattomia tekijöitä, joita *id* edustaa. (Ojanen 2007.)

Minä uskon, että tulevaisuudessa nämä kaksi tilaa, uni ja todellisuus muodostavat uuden absoluuttisen realiteetin, *surrealiteetin*. (Breton 1996, 32.)

Breton uskoi, että ns. irralliset elementit, joista unet koostuvat, eivät todellisuudessa ole kovinkaan irrallisia (Breton 1996, 28). Unet, ja kaikki mitä ne sisältävät, kumpuavat aina jostakin. Surrealismi yhdistää nämä kaksi erillistä, mutta toisaalta yhdistynyttä, maailmaa. On siis luonnollista, että surrealismien tulkinnassa päädytään usein psykoanalyysin lähteille. Breton onkin todennut: "Eikö myös unta voi käyttää elämän peruskysymysten ratkaisuun?" (Breton 1996, 29).

Psykoanalyttistä tulkintaa on kuitenkin kritisoitu. Surrealistisen taiteen tavoitteena ei ole tutkia tekijän haluja tai tarpeita, vaan tärkeää on teoksesta saatu välitön tunnekokemus. Älyllinen ymmärtäminen ei ole koskaan ollut surrealismissa ensisijaista (Kaitaro 2001, 165). Oleellista on itse teko, ei tekijä. Surrealismien tutkija ja filosofian tohtori Timo Kaitaro huomauttaa teoksessaan *Runo, raivo, rakkaus*, että vaikka surrealismien teoksen kaikki tulkinnat kerättäisiin yhteen, ne eivät pysty tyhjentävästi avaamaan alkuperäistä teosta (Kaitaro 2001, 168).

Taide on aina subjektiivinen kokemus. Teos ei ikinä välity minulle samalla tavalla kuin se välittyy ystävälleni. Tästä huolimatta uskon, että taideteos välittää aina jotain universaalia, vaikkakin yksityistä. Se, että en "ymmärrä" teosta, ei tarkoita sitä, ettenkö voisi havainnoida, aistia ja *kokea* sitä.

4.3.2 *Le merveilleux* - ihmeellinen

Lukiessasi opinnäytetyötäni pidemmälle tulet huomaamaan, että käytän paljon Bretonin luomaa käsitettä *ihmeellinen*, sillä se konkretisoi sekä surrealismia että ajatuksiani ja toiveitani taiteesta.

Sanokaamme asia kerrasta poikki: ihmeellinen on aina kaunista, mikä tahansa ihmeellinen on kaunista, eikä mikään muu kuin ihmeellinen ole kaunista. (Breton 1996, 33.)

Kyseinen lause herätti mielenkiintoni lukiessani Surrealismien manifestia. Käsite *le merveilleux*, eli ihmeellinen, on olennainen surrealismia tarkasteltaessa. Surrealistien mielestä todellinen elämä - siis todellinen, ei reaalin (*vie réelle*) - sisältää aina ihmeellisen, ihmeen. Se, että Breton rinnastaa ihmeellisen aina kauneuteen on valaisevaa. Ihmeellinen, outo, hämmentävä... näillä sanoilla kuvailisin useita surrealistisia teoksia. Kun tutkin ajatuksiani ja tunteitani tulee kuin luonnostaan mieleeni muotojen, värien, liikkeiden ja äänien kokonaisuuksia... En pysty *järkeilemään* niitä. Mielikuvat muodostavat kokonaisuuden, joka kuvaa tuota ajatusta, tuota tunnetta. Ne muodostavat kuvan, joka on outo, hämmentävä, ihmeellinen. Pystyn helposti samaistumaan Bretonin sanoihin:

En salaa sitä, että pidän vahvimpana sellaista kuvaa joka on kaikkein suurimmassa määrin mielivaltainen, sellainen jonka kääntäminen käytännön kielelle vie pisimmän ajan, joko siksi, että se sisältää suunnattoman määrän näennäistä ristiriitaisuutta tai siksi, että toinen termeistä jää merkillisellä tavalla piiloon. (Breton 1996, 70.)

Ihmeellistä, kuten surrealismiakaan, ei silti suinkaan pidä rinnastaa abstraktiin. Ihmeellisen esimerkkinä Breton mainitsee lastensadut ja lorut. Nämä ihmeelliset maailmat jäävät lapsuuteen ja ovat vanhemmiten vaikeammin saavutettavissa. Manifestin alussa Breton puhuu lapsuudesta ja kuinka "siellä, tavallisten rajoitusten ulkopuolella" voi tuntea asioiden äärimmäisen helppouden. Siellä mielikuviutus ei tuntenut rajoja. Näihin maisemiin ihmisen tulisi palata. (Breton 1996, 16, 33-35.)

4.4 Surrealismi postdraamallisen teatterin esi-isänä

Postdraamallinen eli nykyteatteri pitää sisällään klassisien teatterikonventioiden rikkomista. Sen tavoitteena on toimia ilman, että se olisi sidottuna draamalliseen rakenteeseen. Tämä tarkoittaa teatterikonventioiden rikkomisen lisäksi niiden muotojen uudelleenmuokkaamista. Tyypillisiä postdraamallisen teatterin merkkejä ovat esimerkiksi kerronnan katkominen, tyylien moninaisuus ja uusekspressionistiset elementit. (Lehmann 2009, 54-58.)

Vaikka surrealismien historia perustuu sana- ja kuvataiteeseen, on sillä juuria myös esitystaiteen puolella. Surrealismien vielä hakiessa paikkaansa dadan rinnalla 1920, Pariisissa järjestettiin dadafestivaalit. Esitykset olivat performatiivisia ja sisälsivät myös muutamia Bretonin ja Soupault'n kirjoittamia näytelmäsketsejä. Festivaalien kokeellisuus ja tarkoituksellinen provosointi aiheutti yleisössä tunnekuohun, joka päättyi siintyjiä kohti sinkoaviin mätiin muniin ja tomaatteihin. (Kaitaro 2001, 25.) Vaikka surrealistit eivät tuottaneet kukoistusaikanaan merkittävää teatteritaidetta, sen vaikutteet taiteeseen ovat näkyvissä postdraamallisessa teatterissa. Ekspressionismin tapaan, surrealistiseen muotoon kuuluu kollaasimainen (mieli)kuvien jäsentely. Sen tavoitteena oli "maagisten kuvien teatteri ja poliittinen kapina teatterikäytännön "kehäksiä" vastaan." (Lehmann 2009, 123-124.)

Surrealistinen ajatus siitä, että keskinäinen inspiraatio syntyy alitajunnan ruokkimien fantasioiden tavoittaessa vastaanottajan alitajunnan, korostaa piirrettä, joka on tärkeä myös uudelle "tilanteen teatterille" sekä kokonaisvaltaiselle teatterille. (Lehmann 2009, 124.)

Surrealismien filosofian mukaisesti myös teatterin tarkoitus oli päästä käsiksi tiedostamattomaan hylkäämällä tiedostavuus. Teatteriteoreetikko Hans-Thies Lehmann mainitsee teoksessaan *Draaman jälkeinen teatteri* teatteriohjaaja Robert Wilsonin, joka on hänen mielestään oiva esimerkki surrealismien arvojen

toteuttajasta nykyteatterissa:

Hänen näyttämötoteutuksensa eivät halua tulla tulkituiksi ja ymmärretyiksi rationaalisesti, vaan ne pyrkivät herättämään assosiaatioita, oman tuottavuutensa näyttämön ja katsojien välisessä ”magneettikentässä”. (Lehmann 2009, 125.)

Surrealismien vaikutukset postdraamalliseen teatteriin ovat siis nähtävissä. Uskon, että tämä yhteys avaa myöhemmin suhtautumistani surrealismiin teatterissa ja teatterikielessäni.

5 KORPPI - SURREALISMIA ETSIMÄSSÄ

Kiinnostukseni ohjaajantyöhön ja oman teatterikieleni ja surrealismien suhteeseen sai minut tarttumaan kiinni uuteen ohjaustyöhön. Keväällä 2012 opinnäytetyöni taiteellisen osuuden lopputuotoksena syntyi dramatisoimani ja ohjaamani Edgar Allan Poen runoon *The Raven* (suom. *Korppi*) pohjautunut esitys Korppi. Prosessissa harjoitettiin ryhmälähtöistä devising-työtappaa, jossa keskeisimpänä työkaluna olivat liikeimprovisaatio-harjoitteet.

Poen runossa kertoja ikävöi menetettyä rakastaan yön pimeydessä, jolloin hänen luokseen lentää puhuva korppi. Kertoja anoo korpilta mielenrauhaa, mutta korpin ainoat sanat ovat "nevermore" - ei milloinkaan.

"Prophet!" said I, "thing of evil! - prophet still, if bird or devil! -
 whether tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,
 desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted -
 on this home by horror haunted - tell me truly, I implore -
 is there - is there balm in Gilead? Tell me - tell me, I implore!"
 Quoth the raven, "Nevermore." (Edgar Allan Poe: *The Raven*, 15.säe.)

Runon epätavallinen ja kaunis rakenne sekä kertojahahmon matka kaipuusta epätoivoon lumosivat minut jo lukioikäisenä, ja kun etsin tekstiä opinnäytetyöhöni, ilmestyi *The Raven* taas eteeni. Päätös tarttua siihen oli nopeasti tehty.

Tässä luvussa avaan Korpin koko prosessia ideasta esitykseen pohtien matkaani ja tarkastellen lopullisia taiteellisia ratkaisujani pohjaten niitä surrealismien teoriaan. Lisäksi kerron devisingista sekä liikeimprovisaatiosta ja miten noihin työtappoihin päädyttiin.

5.1 Prosessin lähtökohdat

Etsiessäni tekstiä ohjattavaksi, tiesin, etten halua tehdä valmista näytelmätekstiä. Alkuperäisenä tarkoituksena oli hakea eri runo- ja näytelmätekstejä (Sarah Kane, Sylvia Plath, William Shakespeare, Samuel Beckett jne.) ja dramatisoida niistä itse yhtenäinen teksti. Kamppaillessani oikeiden tekstipätkien kanssa muistin menneisyydestäni Edgar Allan Poen runon. Etsin runon käsiini ja jo runon puoleen väliin ehtiessäni tein päätöksen dramatisoida sen.

En missään nimessä kutsuisi Poeta surrealistiksi enkä *The Raven* -runoa surrealistiseksi (vaikkakin Breton mainitsi *Surrealismen manifestissa* Poen olevan surrealisti seikkailussa). Runossa kuitenkin liikutaan realismin äärirajoilla. Puhuva korppi ei ole jokapäiväinen näky, mutta se ei vielä yksinään vedä lukijaa surrealistisiin maisemiin. Sen sijaan se, miksi koin helpoksi käyttää kyseistä runoa tutkimukseni prosessin pohjalla, johtui runon satumaisuudesta. Runon maailmaa voisi kutsua Bretonin mukaisesti *todelliseksi elämäksi*, jonka merkkinä on ripaus ihmeellistä.

Päätin ennen työryhmän kokoamista, että tulemme työskentelemään tekstin parissa ryhmälähtöisesti; *The Raven* olisi pohja, josta lähtisimme yhdessä etsimään esityksen muotoa. Olin jakanut Poen tekstin ennen harjoituskautta kolmeen osaan: kaipuu, pelko ja hulluus. Harjoitusten edetessä ja esityksen tarinan hahmottuessa huomasin tarvetta tarkemmalle käsikirjoitukselle, joka muokkautui harjoituksissa muodostuneen materiaalin pohjalta.

5.1.1 Työryhmä

Kuten edellisessä kappaleessa mainitsin, halusin työstää tekstiä ryhmälähtöisesti. Olen koulutukseni aikana huomannut, että monipuolinen yhteistyö ryhmän kesken ruokkii ideoita ja tuo moniulotteisuutta myös lopputuotokseen. Tämän vuoksi halusin työryhmääni erilaisia persoonia, jotka kuitenkin uskoin pystyvän työskentelemään intiimisti keskenään. Tekstin ja työtavan haastavuuden vuoksi tein tietoisin valinnan pyytää esiintyjiksi ihmisiä, joiden kanssa olin työskennellyt ja jotka olivat työskennelleet yhdessä jo entuudestaan. Pystyin luottamaan täysin heidän avoimuuteensa ja irrationaalisuuden vastaanottavuuteensa, jonka koin elintärkeäksi tässä prosessissa.

Työryhmä koostui pitkälti koulumme opiskelijoista. Välitön työryhmä koostui ohjaajan lisäksi kahdesta naisesiintyjästä, jonka lisäksi mukana olivat graafikko, valosuunnittelija, maskeeraaja ja koreografi, joka avusti meitä hiomaan esityksen liikekieltä. Kaikki työryhmän jäsenet eivät olleet alusta asti mukana, vaan he tulivat mukaan prosessin edetessä ja ideoiden syventyessä.

5.1.2 Korpin esteettiset tavoitteet

Kiasman näyttely *Yöjuna* (15.3.2003-29.2.2004) tarkasteli surrealismia nykyaikaisessa taiteessa. Tutustuessani *Yöjunan* julkaisuun (2003) ymmärsin viehättäväni erityisesti osiosta *Andalusialainen koira*, jonka teema sai nimensä Luis Buñuelin ja Salvador Dalín elokuvasta *Un chien andalou* (1929). Kyseinen osio käsitteli kauhua surrealistisessa taiteessa. Huomasin suoran yhteyden omaan kiinnostukseeni surrealismiin. Tuntematon pelottaa ja pelko kiehtoo. Havahduin huomioon, että intohimoni surrealismiin kulkee pelon kautta.

Ennen prosessiin lähtemistä minulla oli selkeitä tavoitteita itse esityksen suhteen. Ensimmäinen asia, mikä minulle tulee *The Raven* -runosta mieleen, on sen voimakas kauhutarinatunnelma, jonka halusin ehdottomasti säilyttää esityksessä. Olen kerran aikaisemmin nähnyt kauhuteatteria, mutta tämä ei ollut itsessään tavoitteeni. Halusin tarjota yleisölle intensiivisen esityksen, jossa viedään katsoja päähenkilön sisäiseen maailmaan, jossa pelko ja toivo kohtaavat.

Esteettiset toiveeni olivat toisinaan ristiriidassa surrealismin periaatteiden kanssa. Breton määritteli *Surrealismin manifestissa* surrealismin olevan ajatuksen sanelua vailla esteettistä tai moraalista kannanottoa. Ohjaajana minulle on tärkeää, että esitys miellyttää minua esteettisesti, joten teen ratkaisuja nimenomaan tästä näkökulmasta. (Jotta esityksen estetiikka miellyttäisi minua, sen ei tarvitse olla puhdasta ja soljuvaa, vaan se voi hyvin sisältää rikkonaisuutta, teräviä aksentteja ja hyvinkin groteskeja mielleyhtymiä.) Vaikka tavoitteenani oli säilyttää Poen runon alkuperäinen kauhutunnelma, en halunnut luoda esitystä, joka pyrki universaalisti tiettyihin reaktioihin. Bogart käsitteli *Ohjaaja valmistautuu* -teoksessaan yleisön manipuloimista. Hän käyttää esimerkkinä kokemusta, jonka sai lähdettyään muiden katsojien tavoin itkuisena elokuvateatterista katsottuaan Steven Spielbergin elokuvan *E.T.*: ”Meitä oli kohdeltu massakuluttajina. Meitä oli manipuloitu” (Bogart 2004, 117). Minulle arvokkaampaa on rakentaa esitys, joka ruokkii massan sijaan yhden katsojan subjektiivista kokemusta. Kuitenkin Korpin aikana seurasin omaa intuitiotani, enkä pyrkinyt seuraamaan Bretonin käsitystä itseisarvoisesti.

Oli selvää, että pyrkisin kaikesta huolimatta Korpin tyylilajissa surrealismiin. Tavoitteena oli ihmeellisen kokeminen poikkitaiteellisen kokonaisuuden kautta, jossa yhdistellään liikettä, tekstiä ja musiikkia antaen yleisölle ennen kaikkea kokemus *sanattomuudesta* (joka näin jälkeenpäin ajatellen oli erikoinen valinta, ottaen huomioon, että surrealismi on alun perin kehittynyt nimenomaan

kirjoitetusta sanasta). Halusin tehdä lyhyen ja intensiivisen esityksen, joka olisi riisuttu "kaikesta turhasta", joka minulle tarkoitti esiintyjän kehon korostamista ja rekvisiitan ja lavastuksen minimalistista käyttöä.

5.1.3 Sanattomuus

Minua kiehtoo ajatus teatterista mykkäelokuvan ja kuunnelman yhdistelmänä, jonka kautta kuulo- ja näköaistille avautuu rajaton tila (Lehmann 2009, 261). En halua ohjaajana olla kiinni sanallisessa ilmaisussa, vaan varioida puheen, tekstin, äänen ja liikkeen käyttöä. Kuten olen aiemmin jo maininnut, halusin korostaa esityksessä liikkeen merkitystä. Minua on aina kiinnostanut tanssi ja muu fyysinen ilmaisu, mutta viime aikoina olen ymmärtänyt sen olevan myös osa omaa teatterikieltäni. Olen samaa mieltä Lehmannin kanssa, että puheella on liian usein kaikki valta teatterissa (Lehmann 2009, 265). On kiehtovaa seurata, miten kaksi näyttelijää on dialogissa keskenään ilman ainuttakaan vuorosanaa; miten kaikki korostuu äärimilleen, miten jokainen kädennosto ja askel ovat merkittäviä kun riistää esiintyjiltä mahdollisuuden sanalliseen viestintään. Minulle taiteen tekeminen on ihmeellisen lisäämistä maailmaan. Ja mikä onkaan ihmeellisempää kuin ihminen ja hänen kehonsa?

Sanattomuudesta tuli myös Korpissa prosessin kantava teema. Useita esityksiä seurattessani olen huomannut, että intensiteetti on suurimmillaan dialoginvälisessä tilassa. Mitä tapahtuu seuraavaksi, miten jännite purkautuu? Halusin kokea, miten säilyttää tuo sama intensiteetti läpi esityksen vain esiintyjien fyysisen vuorovaikutuksen varassa. Päätin säilyttää esiintyjät täysin mykkinä käyttäen mahdollista puhetta vain ääninauhana.

5.2 Harjoituskausi

Korppi sisälsi reilut kaksi kuukautta harjoitusaikaa, joka mahdollisti kokeilevan ja tutkivan lähestymistavan. Harjoituskausi käynnistyi tekstistä keskustelemalla ja eteni liikeimprovisaatioharjoitteiden parissa. Lopullinen esitys koostui harjoituskauden aikana syntyneestä liikemateriaalista, joka yhdistyi musiikkiin ja videokuvaan. Prosessi eteni hyödyntäen devising-työtappaa.

5.2.1 Devising-teatteri

Devising-teatteriesitys syntyy aina ryhmänjäsenten aktiivisesta ja tasa-arvoisesta yhteistyöstä (myös ohjaaja-näyttelijä -asetelmassa). Konventionaalisessa teatteriesitysprosessissa tartutaan valmiiseen näytelmätekstiin, jota lähdetään ohjaajan johdolla työstämään. Kuitenkin devising-esityksessä lähtökohta voi olla mitä vain (idea, aihe, tila, esine, kuva, laulu, liike jne.), jota ryhmä lähtee yhdessä työstämään.

Devisingissa kerätään materiaalia, josta inspiroituneena, muokkaamalla ja muotoilemalla luodaan teos. Materiaalin keruu voi tapahtua esimerkiksi keskustelemalla, etsimällä aiheeseen liittyviä artikkeleja ja kirjallisten-, visuaalisten- ja improvisaatioharjoitteiden kautta. Devisingin lähestymiselle löytyy rajaton määrä vaihtoehtoja, mutta devising-prosessi koostuu aina yhteistyöstä, useiden ihmisten näkemyksestä ja panostuksesta, ja taiteellisesta lopputuloksesta (Oddey 1994, 3).

Alison Oddey mainitsee teoksessaan *Devising theatre - a practical and theoretical handbook*, että devising-esityksen lopullista muotoa ei vielä prosessin alussa tunneta (Oddey 1996, 7). Toisin sanoen, prosessin alussa ei voi vielä tietää mitä

prosessi tuo tullessaan ja minkäläinen esitys sen johdosta syntyy. Korpin kohdalla tämä on juuri se syy, minkä vuoksi olen kyseenalaistanut termin devising käyttöä Korpin prosessista. Toisaalta minulla oli alussa hyvin tarkka mielikuva siitä, mitä halusin lopulliseen esitykseen (tunnelma, fyysisyys, tyyli), mutta toisin kuin valmista näytelmätekstiä työstäessä, en tiennyt mikä esityksen runko tulisi sisältämään. En tiennyt tarinan kaarta, en esityksessä käytettäviä elementtejä, en mitään puvustuksesta, lavastuksesta tai grafiikan käytöstä. Tiedyt päätökset tein kuitenkin prosessin loppuvaiheessa ohjaajan asemassa itsenäisesti. Tästä syystä uskallan sanoa, että nimenomaan *hyödynsimme* devising-työtappaa, vaikkei itse prosessi ollut sitä puhtaassa muodossaan.

Idea käyttää devisingia Korpin harjoituskauden aikana sai alkunsa koulutuksessani oppimani yhteisöllisyyden ja jakamisen tuomisesta teatteriesityksen luomisprosessiin. Teatteriesityksestä tulisi aina aistia koko työryhmä, eikä vain ohjaajan panos. Tämä tuo esitykselle syvyyttä ja monipuolisuutta. Minulle oli tärkeää, että Korppi heijastaa koko työryhmän näkemystä alkuperäisestä runosta.

5.2.2 Liikeimprovisaatio

Vaikka liike teatterielementtinä on aina kiinnostanut minua, sain inspiraation käyttää sitä Korpin prosessissa törmättyäni yhdysvaltalaisen tanssija-koreografin Carolyn Carlsonin koreografisoimaan nykytanssiesitykseen *Don't look back*, jonka hän oli kehittänyt varta vasten sen esittäjälle Marie-Claude Pietragallalle. Pietragallan tarkka mimiikkaa ja tanssia varioiva liikekieli lumosi minut kokeilevaisuudellaan, ja Korppia valmistaessani halusin tuoda esitykseen jotain tuosta lumosta. Päätin lähestyä tuota lumoa liikeimprovisaation kautta.

Liikeimprovisaatiossa toimivat samat lainalaisuudet kuin missä tahansa improvisaatiossa. Lähtökohtana voi olla tilanne, tunne, rooli, motiivi, status jne., jonka pohjalta pelaaja, tässä tapauksessa esiintyjä, lähtee tuottamaan intuitiivisesti toimintaa ilman ennalta mietittyä tilanteen kulkua.

Liitän surrealismiin vahvasti intuitiivisuuteen. Improvisaatio perustuu intuitiiviseen impulssien seuraamiseen, joten koin loogiseksi ottaa liikeimprovisaation kantavaksi työskentelymetodiksi. Viola Spolin on aikoinaan määritellyt intuitiivisuuden seuraavasti:

INTUITIVE: The X-area; an area to be prodded and investigated by everyone; unhampered knowledge beyond the sensory equipment (physical and mental); the area of revelation. (Spolin 2000, 362.)

Erytisesti Spolinin määritelmän viimeinen osa - *the area of revelation* eli paljastumisen alue - puhuttelee minua. Minulle taide on keino nimenomaan sisäisen elämän paljastamiseen. Omien kokemusten kautta olen havainnut, että kuunnellessaan kehoaan ja heittäytyessään liikeimprovisaatioon esiintyjä voi löytää itsensä kautta jotain hyvin oleellista roolihenkilöistään ja käsiteltävästä aiheesta. Ilmaisuu on puhtaimmillaan hylätessään järkipärisen työskentelyn ja seurattessaan intuitiotaan.

Breton määritteli surrealismiin olevan puhdasta psyykeen automatismia vailla järjen valvontaa. Bretonin käsittelemä automatismi linkittyy liikeimprovisaatioon, johon liittyy vahvasti myös hetken hyväksymiseen. Syntyvää materiaalia ei saa arvottaa, vaan kaikki materiaali on arvokasta ja tutkimisen arvoista. Korpin harjoituskauden aikana tukeuduin Miranda Tufnellin ja Chris Crockmayn teokseen *Body, Space, Image*, jossa myös käsiteltiin hyväksymistä:

accept stillness/silence/emptiness
 if nothing occurs to you do nothing
 accept very small impulses towards action
 attend to edes of awareness, the unimportant
 capitalise on anything going
 a mistake is an opportunity (Tufnell & Crickmay 2006, 111.)

Kävimme harjoittelukaudella läpi useita liikeimprovisaatioharjoitteita, joissa käsitteimme kunkin harjoituskerran teemaa, ja joiden pohjalta esitys rakennettiin. Jokaisen harjoitteen jälkeen jaoimme havaintoja ja oivalluksia, joita koettiin joko tekijän tai katsojan roolissa päästäksemme aina syvemmin käsiksi itseilmaisuuksiin ja tarinaan. Jaoimme havaintoja ja oivalluksia hyväksymällä ja arvottomalla materiaalia, joka mahdollisti teemojen ja roolihenkilöiden tahdonsuuntien rehellisen tutkimisen fyysisen työskentelyn kautta.

5.2.3 Haasteet

On kuin yhä juoksisi kohti pelastustaan tai kadotustaan. Varjossa näkee yhä rakkaan kauhun. Luojan kiitos, se on vain kiirastuli. Puistatusta tuntien kulkee halki sen, mitä okkultistit nimittävät *vaaralliseksi maisemaksi*. Polullani herätän hirviöitä, jotka väijyvät minua; ne eivät ole kaikki minulle aivan pahansuopia, enkä ole hukassa, koska pelkään niitä. (Breton 1996, 73.)

Ennen Korpin varsinaista harjoituskautta pyörittelin kauan ideaa, jossa päähenkilönä olisi Poe, joka kirjoittaa *The Raven* -runoa. Ajatus tuntui turvalliselta ja helpottavalta ratkaisulta. Kävi aivan kuten *Kunhan kuluu viisi vuotta* aikana: säikähdin realismin ulkopuolista maailmaa ja jouduin jälleen repimään itseni pelosta irti. Kohtasin kauhun ja herätin omat hirviöni.

Breton yhdisti surrealismiin useaan otteeseen lapsuuteen ja kuvaili lainauksen mukaisesti lapsuuden siteettömyyden tunnetta, tunnetta eksymisestä, jota piti

kaikkein hedelmällisimpänä tilana (Breton 1996, 73). Tuon kauhun kohtaaminen voi olla hyvin rikastuttava olotila, jossa kiteytyy ikuinen tavoitteeni itseni haastamisesta pois mukavuusalueelta. Väkivaltainen teko on tarpeellinen, kauhun kohtaaminen kuuluu ohjaajantyöhön. Kuten Bogart on sanonut: "Tasapainottomuudessa ja putoamisessa on luomisen mahdollisuus." (Bogart 2004, 96). On vain pakko jatkaa, haastaa itseään, kehittää ratkaisuja, *olla luova*.

Taiteelliseen prosessiin kuuluvat ilman muuta jokaisessa prosessissa toistuvat haasteet (optimaalinen ajan käyttö, tekniset ratkaisut, stressin, vastuun ja epätäydellisyyden sietokyky), mutta haluan nostaa esiin Korpissa esiintyneet itselleni oleellisimmat haasteet.

5.2.3.1 "Mitä? Miten?"

Koska minulla oli ollut vain kourallinen kokemusta surrealismista, prosessiin lähteminen oli hankalaa. Vaikka tavoitteena oli surrealismi, tiesin, että lopputulos saattaa olla jotain aivan muuta. Tuntui, ettei minulla ollut valmiuksia surrealismiin kohtaamiseen, jonka vuoksi vietin useita unettomia öitä pohtien: mitä lavalle pitää tuoda? Ja ennen kaikkea, *miten?*

Kuten edellä on käynyt ilmi, olin päättänyt käyttää liikeimprovisaatiota suurimpana materiaalin keräämismenetelmänä. Jos surrealismi kerran oli Bretonin mukaan psyykeen puhdasta automatismia ja surrealismiin historiassa on painotettu automaattikirjoituksen tärkeyttä suuntaukselle, olisi liikeimprovisaatio hyvin sovellettavissa prosessiin. Hyvä. Mutta prosessin aikana pohdin, kuinka rajoitettua improvisaatiosta esitykseen työstettävä materiaali saa olla, jottei se vielä sodi automatismin, ja tätä kautta surrealismiin periaatteen, kanssa? Automaattikirjoituksen ideahan oli alun perin vapauttaa mieli tiedostetuista

rajoista. Kaitaro on kuitenkin todennut, että nuo rajat ja rajoitukset ovat olennaisia nimenomaan improvisaatiohetkellä, ei välttämättä enää sen jälkeen (Kaitaro 2001, 17). Esitystä ajatellen ei siis tulisi murehtia lopullisen ilmaisun spontaanisuutta vaan tärkeämpää on sen syntyprosessi.

Kuten olen aiemmin maininnut, fyysinen ilmaisu on aina kiinnostanut minua, mutta toisin kuin surrealismiin kohdalla, minulla ei ole ollut mitään henkilökohtaista kokemusta fyysisestä teatterista. (Tosin, minun on vaikea mieltää esitystä edelleenkin fyysisen teatterin esitykseksi, sillä en ole tutustunut käsitteeseen syvemmin. On tärkeää huomioida, että se, minkä käsitän fyysisenä teatterina, ei välttämättä todellisuudessa vastaa Korppia. En kuitenkaan tässä opinnäytetyössäni lähtenyt analysoimaan fyysisen teatterin käsitettä, sillä koin sen olevan nimenomaan sivutuote, ei päämäärä.) Minun oli vaikea hahmottaa rajaa, joka liikkuu realismin ja surrealismien välillä. Millainen liikekieli viestii surrealismiin tyylilajista? Tiedostin jatkuvasti vaaran vetäytyä tuttuun ja turvalliseen realismiin. Tämän lisäksi huomasin pelkääväni esityksen tukeutuvan ”liikaa” liikkeeseen.

Pelkään, että esitys jää liiaksi liikkeen tasolle (naturalistisen liikkeen tasolle). Haluan haastaa harmaat aivosoluni, mutta tuntuu, että vain jumitan ja jumitan. [...] minulla on kova palo päästä surrealismiin käsiksi, mutta pelkään esityksen olevan valmistuessaan pelkkä perinteinen puhenäytelmä ilman puhetta. (Työpäiväkirja, 15.4.2012.)

En halua olla kiinni sanallisessa ilmaisussa, mutta pelkäsin, etten saisi surrealismista täysin kiinni pelkän liikkeen avulla. Olin yhdistänyt surrealismiin *Kunhan kuluu viisi vuotta* aikana esineillä leikittelyn, ja tuosta ajatuksesta oli vaikea päästää irti.

Ymmärsin, että minulle surrealismiin käsitteeseen kuuluu vahvasti esineiden symboliikka, joka yllättää ja hämmentää minua. Eihän se

niin voi olla, eihän? (Työpäiväkirja, 20.4.2012.)

Mietin useaan otteeseen tuovani esitykseen keksimällä keksittyjä elementtejä, kuten kynttilänjalkoja, kirjoja, naamioita, viinipulloja jne.. Uskon tämän ajattelumallin perustuneen surrealistiseen kuvataiteeseen - kuten Salvador Dalín kuuluisaan öljymaalaukseen *La Persistència de la memòria* (*Muiston pysyvyys*, 1931) -, joissa usein manipuloidaan jokapäiväisiä esineitä hämärtämällä todellisuuden ja mielikuvituksen rajaa (Bradley 1997, 41). Epäily siitä, mitä elementtejä, ja missä muodossa, minun "pitäisi" tuoda esitykseen häiritsi pitkään itse tarinankerrontaan syventymistä. Päätin kuitenkin seurata intuitiotani ja antautumaan prosessille murehtimatta, mikä on surrealismien kannalta "oikeaoppista" ja mikä ei. Ehkä pystyisin poikkitaiteellisin keinoin saavuttamaan surrealistisen kuvataiteen tavalla irtautumisen realismista, ehkä pystyisin surrealistien tavoin synnyttämään omia arkisia työkalujani käyttäen jotain uutta ja ihmeellistä, surrealismia (Kaitaro 2001, 112).

5.2.3.2 "Saatko sä tästä kiinni?"

Pelkään, etteivät esiintyjät ymmärrä mitä yritän sinne luoda. Ja mikäs ihme se on kun tuntuu, etten kerran pysty sitä sanoin ilmaisemaan. Aika loppuu kesken. Hirveää! (Työpäiväkirja, 3.4.2012.)

Toinen merkittävä haaste Korpin aikana oli ajatusteni välittäminen työryhmälle. Koska minulle on tärkeää esityksen tietty tunnelma, lähestyn usein esityksen kaikkia osa-alueita tunnelman ja erityisesti tunteen pohjalta. Mainitsin aiemmin, että ajatukseni ja tunteeni koostuvat usein muotojen, värien ja äänien kokonaisuuksista. Koen tunteiden kautta esityksen lähestymisen sinänsä hedelmällisenä ja luovana työtapana, mutta pelkäsin, että varsinkin tässä prosessissa, jonka lopputuloksen olisi tarkoitus olla surrealistinen, ohjeeni jäisivät

liian abstraktille tasolle eivätkä esiintyjät saisi kosketuspintaa ohjeistukseen.

The Raven -runo on täynnä symboliikkaa, mutta silti kerrontamuodoltaan täysin ymmärrettävissä oleva. Myös tästä syystä, vaikka tavoitteena oli tavoitella esityksessä kertojahahmon sisäistä maailmaa, en voinut/halunnut nojautua löyhiin ja abstrakteihin mielikuviin. Surrealismissa ei ole kyse abstraktiosta, siinä ei voida kadottaa täysin yhteyttä realismiin. Kaitaro esittää, että surrealismien tavoitteena on vaikuttaa maailmaan ja ihmiseen, joten suhde todellisuuteen on oltava läsnä. Muussa tapauksessa ei ole enää kyse surrealismista. (Kaitaro 2001, 122.) Tästä syystä tavoittelin surrealismia yllättäen realismin kautta, jonka koin prosessin aikana yllättäväksi, mutta lopulta erittäin loogiseksi ratkaisuksi. Esiintyjien oli tiedettävä mitä he esittävät. Loimme heille konkreettisia tilanteita ja tekoja, joita manipuloimme tavoitteemme mukaiseksi.

Tämän luvun otsikko ei viittaa ainoastaan kokemaani ohjaaja-näyttelijä suhteeseen vaan myös ohjaajan suhteeseen yleisöön. Halusin ohjata esityksen, joka jättää tilaa katsojan omalle tulkinnalle, mutta en halunnut mystifioida Korppia tarpeettomasti. Kyseenalaistin prosessin aikana useaan otteeseen esityksen tyyliä. Ajatukseni vyöryivät ääripäästä toiseen: olenko tehnyt liian realistista tulkintaa, olenko pyrkinyt ihmeelliseen perusteettoman irrationaalisuuden kautta, olenko tehnyt valintoja Korpin vai surrealismien nimessä? Breton ei hyväksynyt itsetarkoituksellista mystisyyden luomista. Hänen mielestään sekä taiteessa että elämässä tulisi vain antautua ihmeelliselle. (Kaitaro 2001, 140.) Miten voisin olla rehellinen taiteessani, jos yritän asettaa esitykseen elementtejä ulkoisesti? Se ei palvelisi itseäni, esitystä eikä tutkimustani teatterikieleni ja surrealismien suhteesta (etenkin kun surrealismissa on kyse vapaasta tajunnan virrasta).

Tämän ajatuksen myötä ymmärsin tutkimuksessani olevan loppujen lopuksi kyse siitä, palvelevatko surrealistiset ratkaisut Korppi-esitystä eniten. Tarkoitukseni

oli tutkia, onko surrealismi osa teatterikieltäni ja voisinko käyttää sitä tulevaisuudessa. Tämän havainnon tehtyäni keskityin tekemään ratkaisuja, jotka perustuisivat intuitiooni ja palvelisivat ensisijaisesti Korppia esityksenä, eivät omia toiveitani koskien suhdettani surrealismiin.

5.3 Korppi - valmiin esityksen rakennuspalikat

Korpin ensi-ilta oli Kokkolassa 18.5.2012 Studiotheateri Reaktiossa. Harjoituskauden aikana syntyneestä materiaalista oli muodostunut kokonaisuus, jonka aikana käsiteltiin menetystä ja irtipäästämisen vaikeutta yhdistelemällä liikettä, ääntä, videokuvaa ja valoja tavalla, joka oli minulle tekijänä uutta.

Korpin kannalta merkittävää oli esityksen kieli, jossa pyrin saavuttamaan alitajunnan tason ihmeellisen kautta. Olen työssäni maininnut esityksen osa-alueista, mutta haluan vielä avata valmiiseen esitykseen muodostuneet valinnat ja sen, miten noihin valintoihin päädyttiin. Osa-alueet, jotka haluan käydä läpi, ovat *liikekielen, tekstin, videoprojisoitien, äänimaailman, maskeerauksen ja valojen käyttö* (LIITE 2).

5.3.1 Liikekieli

Tarina kerrottiin suunnitelmien mukaan pitkälti liikekielen avulla. Roolihahmojen erilaiset liikekielet muodostuivat liikeimprovisaatioharjoitteiden pohjalta, joiden lisäksi käytimme koreografioissa puhtaita tanssikuvioita (kertojan ja Lenoren kohtaamisessa käytettiin muun muassa perinteistä valssia). Pyrin lähtökohtaisesti alitajuisuuteen nimenomaan improvisoitujen kohtaamisien ja kertojahahmon tunteiden fyysisen ilmaisun kautta.

Kaikilla roolihahmoilla, kertojalla, korpilla ja kertojan menetetyllä rakkaudenkohteella Lenorella, oli oma liikekielensä. Kertojan kieli oli jäntevää ja suoraviivaista, korpin värähtelevää ja voimallista, ja Lenoren herkkää ja pehmeää. Roolihahmojen tyyli perustuivat kunkin esiintyjän luontaiseen liikeilmaisuun. Minulla ei ollut ennen prosessia mielipiteitä roolihahmojen liikkeen muodosta, mutta pyytäessäni mukaan erilaisia persoonia toivoin, että erilaiset tyyli näkyvät myös roolihahmojen liikkeenlaadussa. Onnekseni tämä tapahtui.

Yhteisien harjoitusten lisäksi pidin kahdenkeskisiä harjoituksia kummankin esiintyjän kanssa, jolloin syvennyimme esiintyjän hahmoon. Harjoitusten alettua selvisi hyvin nopeasti esiintyjille itselleen luonteva liikehdintä ja koin tyyli-lajin kannalta tärkeäksi seurata noita esiintyjille syntyviä impulsseja. Jos olisin "pakottanut" esiintyjän tiettyihin liikeraameihin, ei prosessi olisi enää ollut surrealismille tyypillistä (tässä tapauksessa kehon) ajatuksen virtausta. Koska vapaa assosiaatio on kuitenkin surrealismille tärkeää nimenomaan luomishetkellä, uskalsin myöhemmin tarkentaa, muokata ja yhdistellä liikkeitä kokonaisuuksiksi esitykseen.

Esityksen korppia ja Lenorea esitti sama henkilö. Koska seurasimme esiintyjien luontaisia ilmaisukeinoja, hahmot olivat pitkään hyvin toistensa kaltaisia. Tämä ei alun perin häirinnyt minua, koska tarkoituksena oli korpin muuntautuminen Lenoraksi, ei kaksi täysin irrallista hahmoa. Itse asiassa juuri tästä syystä oli tarpeellista erottaa hahmot toisistaan. Oli tärkeää, että korpilla ja Lenoren yhtenäisyys välittyisi oikeassa muodossaan: korppi piinasi kertojaa muuntautumalla Lenoreksi ja muistuttamalla häntä kipeistä muistoista rakkaimmastaan. Ero korpilla ja Lenoren välillä muotoutui loppujen lopuksi korostamalla Lenoren naisellisuutta ja hentoutta ja vastapainona korpilla järkkymätöntä valtaa kertojahahmoon. Hahmoja yhdisti tietty tanssillisuus

(koreografiaan tuli otteita mm. baletista), joka taas puutui täysin kertojalta.

Yhdistäessämme yksittäisiä liikeratoja yhtenäisiksi koreografioiksi, löysin liikkeille uusia yhteyksiä ja merkityksiä. Noina hetkinä tunsin vahvasti surrealismien läsnäolon. Surrealismissa olennaista on teoksen kokijan aktiivinen työskentely teoksen merkitysten luomiselle. Kokija on omien assosiaatioiden kautta itse mukana taiteellisessa prosessissa (Balakian 1959, 115). Uusien yhteyksien muodostuessa korostin niitä, joka taas johti uusien merkitysten syntymiseen. Korpun muoto kehittyi jatkuvasti.

5.3.2 Teksti, videoprojisoinnit ja äänet

Vaikka en halunnut Korpissa esiintyjille puhetta, halusin ehdottomasti käyttää Poen runoa yhtenä esityksen elementtinä. Tekstin käyttötapa korosti lopulta eri tasoilla liikkumista. Vaikka runoteksti pidettiin alkuperäisessä muodossaan (minäkertojana), esitykseen syntyi kertojahahmon subjektiivisen kokemuksen tason lisäksi illuusio ulkopuolisesta, objektiivisesta tarinankerrontatasosta. Teksti ilmeni lopulta esityksessä kolmella eri tavalla: sitä soitettiin nauhalta, kirjoitettiin maahan ja heijastettiin videona.

Idea videoprojisoinneista tuli nopeasti prosessin alkuvaiheilla pohtiessani, miten käyttää runon tunnuksenomaista sanaa "nevermore". Pyörittelimme graafikon kanssa ideaa tekstin heijastamisesta lavalle. Runon tarina päättyy epätoivoon, joten ideana oli luoda mielikuva kertojan hukkumista epätoivon ja korpun vallan uumeniin. Päädyimme projisoimaan mustiin verhoihin värähtelevää kuvaa, johon ilmestyy sana "nevermore" uudelleen ja uudelleen, kunnes sanat täyttävät ruudun ja maalaavat kuvan mustaksi.

“Nevermore”-videon lisäksi käytimme toista videokuvaa, joka ei sisältänyt tekstiä. Graafikon ja minun alkuperäisenä ideana oli käyttää esityksen alussa repaleista videokuvaa, josta saattoi erottaa lentävän lintuparven liikettä. Idea alkoi kuitenkin tuntua turhauttavan ilmiselvältä ratkaisulta. En halunnut korostaa liikaa korppia lintuna, sillä se ei ollut esityksessä olennaista. Myöhemmin graafikkoni näytti minulle kuvaamaansa videokuvaa paperista, joka syttyy palamaan. Toisin kuin tietoisesti luotu “nevermore”-video, kuva palavasta paperista syntyi puhtaasti graafikon omista, runosta syntyneistä assosiaatioista. Aivan kuten liikesarjoja yhdistäessä, oletetusti irralliset elementit muodostivat uusia yhteyksiä. Yleisölle annettiin selkeiden tulkintojen sijaan mahdollisuus omiin assosiaatioihin.

Olen aiemmin maininnut suhteistani musiikkiin ja sen käyttöön teatterissa. Oli luonnollinen ratkaisu hakea surrealistista kauhutunnelmaa musiikin ja äänimaiseman kautta. Illuusio esityksen objektiivisesta tasosta syntyi puhe-ääninauhan avulla, jota käytettiin esityksen alussa ja lopussa simultaanisesti videokuvien kanssa. Runon ensimmäinen ja viimeinen säkeistö asetti raamit, jonka sisällä pystyttiin tarkastelemaan subjektiivisesti kertojan tunne- ja ajatusmaailmaa. Nämä kaksi tasoa kulkivat “näkymättömänä” päällekkäin läpi esityksen. Subjektiivista tasoa tuki myös läpi esityksen kantava ambient-musiikki. Olin ensisijaisesti ajatellut käyttäväni esityksessä Erik Satien klassista pianomusiikkia, kunnes minulle esiteltiin erään työryhmänjäsenen ystävän elektronista ambient-musiikkia. Yllätyin ambient-musiikin herättämistä mielikuvista suhteessa Korppiin. Musiikin viipyilevä ja ajoittain kylmänväreitä herättävät soinnut olivat kuin varta vasten esitykseen luodut. Voi olla, että surrealismia olisi tukenut enemmän pirstaleinen äänimaisema, joka ei olisi ollut niin yhdenmukainen tarinankulun kanssa, mutta koin, että, voimakkaammin kuin klassinen pianomusiikki, ambient kannatteli pitkäjänteisillä äänillään alitajuista maisemaa.

Kolmantena muotona oli teksti kirjoitettuna maahan. Tullessaan sisään yleisö astui

suoraa kertojan mielen sisään. Ruokin ideaa pistämällä yleisön kävelemään katsomoon maahan kymmeniä kertoja kirjoitettujen sanojen "tis' some visitor and nothing more" ylitse (sanat ovat runon ensimmäisestä säkeistöstä poimitut). Ensimmäisen videoprojisoinnin jälkeen kertoja alkaa raivoisasti kirjoittaa maahan noita sanoja. Teko ja sanat kuvasivat kertojan paloa päästää irti pahoista muistoista, jotka pyrkivät tulla taas pintaan. Estely oli kuitenkin turhaa, ja muistot ja synkät ajatukset tulvivat sisään.

5.3.3 Maskeeraus ja valot

Mustavalkoiset, japanilaisen butoh-tanssivivahteiset maskeeraukset ja terävät valotilanteet auttoivat ottamaan viimeiset askeleet kohti satua, idin ja egon kohtaamispistettä, jossa kosketus surrealismiin olisi mahdollinen.

Esiintyjille maalattiin valkoiset kasvot korostamaan sekä eroa realismiin että jokaisen liikkeen merkittävyyttä. Yllätyin, kuinka suuri ero esityksessä oli ennen maskeerausta ja sen jälkeen. Mimiikkaa huokuvat kasvot repivät esiintyjät irti reaalisesta elämästä muuttaen samalla koko esityksen ilmapiirin satumaailmaksi. He olivat vihdoinkin täysin irti tavanomaisesta ja esteettömiä ilmaisemaan tarinaa ja Korpin maailmaa toisella, syvemmällä tasolla.

Valot omalta osaltaan toivat esitykseen uutta kuvallisuutta. Valkoinen valo leikkasi lavaa säikeinä seinä- ja lattiatasossa ja violetinvivahteiset spotit valaisivat katosta roikkuvia revittyjä harsoja. Valoilla leikkittely ja terävät kulmat saivat aikaan sen, että esiintyjät eivät missään vaiheessa olleet täysin valaistuja. Syntyi vaikutelma surrealismille tyypillisestä salatusta ja piilotetusta tasosta, joka oli nyt tuotu "päivänvaloon".

6 POHDINTA

Lähdin tutkimaan surrealismia ja sen näyttäytymistä omassa teatterikielessäni selvittääkseni, voisinko käyttää sitä jatkossa osana ilmaisuaani. Prosessin aikana olen syventänyt ja kyseenalaistanut ymmärrystäni surrealismien näyttäytymisestä teatteritaiteessa. Olen havainnut muutoksen ajatuksissani suhteessa surrealismiin.

Prosessin aikana pohdin paljon surrealismien perintöä nykytaiteessa. Eteeni ei ole vielä koskaan tullut teatteriesitystä, jota voisi kutsua ainoastaan surrealistiseksi. Samaan aikaan harvemmin eteeni tulee teatteriesitystä, jossa ei ole käytetty mitään elementtejä, joita voisi lukea surrealistisiksi. Koska surrealistien ideoilla ja teatteriteksteillä on ollut valtava epäsuora vaikutus uudempaan teatteriin, minun oli pakko kyseenalaistaa puhtaan surrealismien näyttäytyminen teatterissa, ja varsinkin omassa taiteessani (Lehmann 2009, 124).

Yhteyttä postdraamallisen teatterin ja Korpin välillä ei voi kiistää. Teatteriteoreetikko Timo Heinonen toteaa *Draaman jälkeisen teatterin* johdannossa postdraamallisen teatterin olevan ”hybridien muotojen teatteria teatterin rajalla, jolla se kohtaa muut taiteet” (Lehmann 2009, 14). Näen Korpin poikkitaiteellisena teatteriesityksenä sen monimuotoisuuden vuoksi ja tämä saa minut tarkastelemaan Korppia enemmän postdraamallisen teatterin kuin surrealismien kautta.

Tässä luvussa pohdin havaintojani surrealismista Korpin prosessissa sekä sen näyttäytymistä teatterikielessäni peilaten pohdintaani Hans-Thies Lehmannin ajatuksiin postmodernista teatterista. Lopuksi tarkastelen ajatusta käyttää surrealismia tulevaisuudessa työkalupakkina.

6.1 Havaintoja surrealismista teatterikielessäni Korpin prosessissa

Lehmann mainitsee unen erinomaisena ei-hierarkkisen teatteriestetiikan mallina, joka ei pohjautu tekstin ylivaltaan (Lehmann 2009, 151). Tavoitteeni mennä rohkeasti kohti unimaailmaa käyttäen monipuolisesti teatterin eri elementtejä onnistui. Kuitenkin prosessin loppuvaiheilla pelkäsin pyrkiväni surrealismiin itseisarvoisesti, jolloin siirryin tekemään ratkaisuja omien taiteellisten näkemysteni pohjalta. Päädyin surrealismiin kautta minulle ominaiseen teatterikieleen, joka, kaikesta huolimatta, pohjautui ihmeelliseen.

Surrealismi näyttäytyi Korpissa postdraamallisuuden kautta. Yhteyksiä oli esimerkiksi liikkeen ja ruumiin käytössä. Ruumiin merkitys nousee usein esiin postdraamallisessa teatterissa. Lehmann on todennut postdraamallisen teatterin olevan itseriittoisen ruumiillisuuden teatteria, joka usein herättää vastenmielisyyttä tai pelkoa. Siinä pyritään intensiivisen ruumiillisuuden esittämiseen etäännyttämällä esityksen henkinen rakenne. (Lehmann 2009, 168-169.) Vaikka korpissa pyrin itse taas henkistämään roolihahmot ja luomaan esitykseen harmonisen tilan (toisaalta käsitteestä *harmonia* voidaan olla montaa mieltä). Minulle harmonia on elementtien yhteensulautumista, joka ei suinkaan sulje pois yllätyksiä tai muutoksia liikkeenlaadussa), koin yhtäläisyyttä postdraamalliseen kehokuvaan. Ruumista korostetaan tukeutumalla itse ruumiiseen hakemalla myös tanssiin uutta liikelaatua:

Ei ole korostavia pukuja, ellei sitten ironisessa merkityksessä: niiden sijaan on uudenlaisia asentoja, muun muassa luhistumista, pyörimistä, makaamista, istumista; vääntelehtimistä, olkapäiden kohauttamisen kaltaisia eleitä, kielen ja äänen sisällyttämistä kokonaisuuteen, ruumiin koskettelun uudenlaista syvyyttä. (Lehmann 2009, 342.)

Kertojan ja korpin liikekielessä oli nähtävissä juuri näitä piirteitä: makaamista,

ruumiiden kietoutumista ja koskettelemista, luhistumista jne.. Esimerkkinä voisi mainita korpin vallanotto-kohtauksen, jossa esiintyjä nyki ja vääntelehti kiihtyvässä tahdissa lopulta vääntäytyen kaarelle.

Toinen itselleni noussut yhteys postdraamalliseen teatteriin oli Heinosen mainitsema teatterin muiden taiteiden kohtaamispaikka. Lehmann kuvaa postdraamallisen teatterin moninaisuutta:

Genrejen väliset rajat hälvenevät: tanssi ja pantomiimi, musiikki- ja puheteatteri yhdistyvät, konsertti ja teatterinäytteleminen yhdistetään näyttämöllisiksi konserteiksi ja niin edelleen. Syntyy monipuolinen uusi teatterimaisema jonka säännöt ovat vielä pitkälti laatimatta. (Lehmann 2009, 62.)

Videoprojisointien käyttö ja tanssi ja elekielen yhdistyminen Korpissa oli minulle luonteva ratkaisu. Koin pääseväni ohjaajana tarkkoihin mielikuviini käsiksi vasta yhdistämällä useita erilaisia elementtejä. Tällainen työskentely on itselleni ominaisinta ja surrealismille tärkeää assosioimista tukevaa.

Kaitaro huomauttaa, että irrationaalisuuden hyväksyminen edellyttää "rationaalisen metodin ylivallan hylkäämistä ja täydellisen kontrollin ihanteesta luopumista" (Kaitaro 2001, 132). Tämä on surrealismien kannalta keskeistä. Vaikka koin saavuttaneeni Korpissa surrealistisia elementtejä, en antautunut missään vaiheessa täysin ihmeelliselle, johon Breton kannusti. Tutkimusmatkani surrealismiin jäi pintaraapaisuksi kaikista surrealismien tarjoamista mahdollisuuksista. Voisi sanoa, että ihmeellinen oli läsnä, muttei niin puhtaasti kuin olisin toivonut. Haluaisin kokea tuon heittäytymisen ja nähdä, mitä siitä voisi seurata. Jotta heittäytyminen Korpin prosessissa olisi ollut mahdollista, minun olisi pitänyt tutustua syvästi surrealismien filosofiaan jo hyvissä ajoin ennen harjoituskautta.

Vaikka Korpissa oli nähtävissä paljon surrealistisia elementtejä, en voi kutsua sitä *surrealistiseksi esitykseksi*. Jotta voisin, esityksessä olisi pitänyt olla vahva irrationaalisuuden tunnelma. Nyt esitys jäi vain surrealismien rajapinnalle. Vertaan Korppia väistämättä aikaisempaan ohjaukseeni *Kunhan kuulu viisi vuotta*, joka sen sijaan oli selkeästi surrealistinen. Uskon, että osasy tähän eroon oli valmiin surrealistisen näytelmätekstin käyttö. Minun oli vaikea heittäytyä surrealismiin Korpissa, enkä lopulta saanut siitä tarpeeksi kiinni ilman surrealistista pohjatekstiä. En väitä, ettei Korppi olisi muodostunut unikuvista, joilla selkeästi oli yhtymäkohtia surrealismiin, mutta surrealistiseksi esitykseksi en sitä voi kutsua.

Huomaan, että kiinnostukseni surrealismiin pohjautuu nykyteatterin ihannoimiseen. Kuten Lehmann sanoi, genret häivenevät ja teatteriesitykset muodostuvat useista eri tyyleistä. Mikään teatteri sisältää harvemmin vain yhtä tyyliä. Teatterin mahdollisuudet ovat rajattomat: miksi tyytyvä vain yhteen keinoon ilmaista?

6.2 Surrealismista työkalupakki ohjaajantyöhön

Ymmärtäessäni, että taiteellisten ratkaisujeni on palveltava ensisijaisesti Korppia esityksenä, ei surrealistisena esityksenä, suhteeni surrealismiin muuttui. Se ei ollut enää itseisarvo, vaan työkalu, jonka kautta voisin ammentaa materiaalia.

Korpin prosessi vahvisti minulle sen, että haluan jatkossakin johtaa taiteellani *idin* äärelle. Mielen syvien ja irrationaalisten kuvien tutkiminen on lumoavaa. Väinö Kirstinä totesi mielestäni osuvasti *Mustekala*-verkkolehden haastattelussa:

Eri suuntausten vaikutukset risteävät ja risteytyvät nykytaiteessa. Harva taiteilija tai kirjailija nimittää itseään enää niin pelkistetyillä nimillä kuin surrealisti, symbolisti, ekspressionisti. Hän laittaa monenlaisia lisämääreitä omaan kuvaansa mutta modernin taiteen suuntauksia ei voi jättää pois taidehistoriastamme. (Kaitaro 2006.)

Sain Korpin aikana kokemuksen surrealismista, mutta haluaisin joskus kokea millainen teatteriesitys koostuisi seuraten raamatullisesti surrealismien filosofiaa. Haluan tutkia surrealismia sekä teatterin että muun taiteen piirissä jatkossakin. Vaikka käyttäisin tulevaisuudessa surrealismia osana teatterikieltäni, kuten toivottavasti käytänkin, en missään vaiheessa haluaisi kategorisoida itseäni surrealistiksi. Minulle taiteessa on tärkeää kokeilevuus ja uusien yhdistelmien hakeminen. Jos nyt jäisin kiinni ainoastaan surrealismiin, se kaventaisi ilmaisuni. Nykyteatteri koostuu monien ismien kokonaisuudesta. Haluan työskennellä teatterin eri tyylien parissa laidasta laitaan sisältäen jokaiseen prosessiin kosketuksen satua, kauneutta, ihmeellistä.

Koen surrealismien todellisuuden uudistajana, eräänlaisena vapauttajana. En tiedä siitä vielä tarpeeksi, mutta tiedän, että olen oikealla polulla.

Tänä kesänä ruusut ovat sinisiä; metsä on lasia. Vihreisiinsä pukeutunut maa tekee minuun yhtä vähän vaikutusta kuin haamu. Eläminen ja elämästä lakkaaminen ovat vain kuvitteellisia ratkaisuja. Olemassaolo on toisaalla. (Breton 1996, 85.)

LÄHTEET

Julkaistut lähteet

- Anttila, P. 2006. Tutkiva toiminta ja ilmaisu, teos, tekeminen. 2.painos. Hamina: AKATIIMI Oy.
- Balakian, A. 1959. Surrealism: the road to the absolute. USA: H. Wolff.
- Bogart, A. 2004. Ohjaaja valmistautuu: Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista. Helsinki: Like.
- Bradley, F. 1997. Surrealism. London: Tate Gallery.
- Breton, A. 1996. Surrealismien manifesti: ensimmäinen manifesti 1924. 2., uusittu ja jälkisanoina varustettu painos. Helsinki: Kyriiri Oy.
- Carroll, L. 2010. Alicen seikkailut ihmemaassa. 3.painos. Juva: WSOY.
- Kaitaro, T. 2001. Runous, raivo rakkaus: johdatus surrealismiin. Helsinki: Gaudeamus.
- Kiasma, Nykyaiteen museo. 2003. Yöjuna: Surrealistisia reittejä Kiasman kokoelmiin. Helsinki: Like.
- Lappalainen, L. 2012. On vain tämä hetki. Haastattelu. Sana 37/2012, 4-5.
- Lehmann, H. 2009. Draaman jälkeinen teatteri. Helsinki: Like.
- Oddey, A. 2001. Devising Theatre: a practical and theoretical handbook. 2.painos. London; New York: Routledge.
- Routarinne, S. 2005. Improvisoi!. 2.painos. Helsinki: Tammi.
- Spolin, V. 1999. Improvisation for the Theater. 3.painos. Evanston: Northwestern University Press.
- Styan, J.L. 2008. Modern draama in theory and practice 2: Symbolism, Surrealism and the Absurd. 14.painos. UK: Cambridge University Press.
- Tufnell, M. & Crickmay, C. 2006. Body, Space, Image: Notes towards improvisation and performance. 2. painos. Alton: Dance Books Ltd.

Venkula, J. 2003. Taiteen välttämättömyydestä. Helsinki: Kirjapaja Oy.

Wickham, G. 1995. Teatterihistoria. Helsinki: Painatuskeskus.

Sähköiset lähteet

Kaitaro, T. 2003. André Breton, taiteen rakastaminen ja museot. Artikkel. Julkaistu: Mustekala-verkkolehti, Surrealismi 2/06. Luettu 8.10.2012. Saatavissa: <http://www.mustekala.info/node/83>

Kaitaro, T. 2006. "Ihminen on enemmän kuin kone" - Väinö Kirstinän haastattelu, maaliskuussa 2006. Haastattelu. Julkaistu: Mustekala-verkkolehti, Surrealismi 2/06. Luettu 8.10.2012. Saatavissa: <http://www.mustekala.info/node/102>

Ojanen, M. 2007. Freud. Luento. Pdf-tiedosto. Luettu 4.10.2012. Saatavissa: <http://www.markkuojanen.com/media/luennot/freud.pdf>

Julkaisematon lähde

Markin, J. 2012. Työpäiväkirja.

Federico García Lorca: *Kunhan kuluu viisi vuotta* (1931)

Sovitus: Jennifer Markin

9. kohtaus - ensimmäinen osa

Pelurit saapuvat.

1. PELURI

Olin tässä Venetsiassa. Huono pelivuosi. Mutta se poika pelasi tosissaan. Hän oli kalpea, niin kalpea että viimeisellä kierroksella hänellä ei ollut enää muuta keinoa kuin panna pöytään "as de coeur", oma sydämensä verta täynnä. Hän löi sen ja kun minä aioin ottaa sen (*alenta ääntään*) jotta... (*vilkuilee ympärilleen*). Hänellä oli täpötäysi herttaässä hihassa ja siitä ryypäten hän pakeni kahden tytön kanssa yli Suuren Kanaalin.

2. PELURI

Ei pidä luottaa kalpeisiin ihmisiin eikä niihin jotka vaikuttavat pitkästyneiltä; ne pelaavat mutta pitävät takaportin auki.

3. PELURI

Minä pelasin Intiassa yhden vanhan ukon kanssa, ja siinä vaiheessa kun sillä ei ollut enää tippaakaan verta korteissaan ja minä odotin jo hetkeä jolloin kävisin päälle, se värjäsi jollain oudolla aniliinilla kaikki herttakortit ja pääsi pakenemaan puiden sekaan.

1. PELURI

Meiltä käy peli ja kortti tuo hyvin, mutta kyllä siinä on hommaa! Kortit juovat niin paljon verta kourista, ja on vaikea katkaista lankaa joka ne yhdistää.

2. PELURI

Mutta luulisin, että tämän suhteen... me emme erehdy.

3. PELURI

Enpä tiedä.

1. PELURI

(*2:lle*) Sinä et opi ikinä tuntemaan asiakkaitasi. Tämä kaveri? (*viittaa nuorukaiseen*) Häneltä pakenee elämä silmäteristä jotka kostuttavat hänen suupielensä.

2. PELURI

Kyllä, kyllä. Mutta muistele sitä pojua joka Ruotsissa pelasi meidän kanssa melkein henkitoreissaan ja oli sokaista meidät kaikki kolme verensä purskahduksella.

3. PELURI

Pakka. (*vetää esiin korttipakan*)

2. PELURI

Meidän täytyy ottaa tämä tyyppi hellävaroin, ettei hän ala panna vastaan.

1. PELURI

Niin, siinäkin tapauksessa ettei se toinen tyttö tai neiti konekirjoittajatar sattuisikaan poikkeamaan täällä ennen kuin viisi vuotta on kulunut, jos ne nyt yleensä tulevat. Ei olisi pahitteeksi pelata nopeasti.

2. PELURI

Sillä on ässä jäljellä.

3. PELURI

Nuori sydän, josta nuolet saattavat luiskahtaa syrjään.

1. PELURI

(iloisesti, ääntään madaltaen) Minulla on pari tarkkuusnuolta. Tarkkuusammunnassa nuoli tarttuu kovimpaankin teräkseen mutta myös ohuimpaankin kaasuun. Ja se se vasta vaikeaa onkin.



"Korppi" keväällä 2012
Kuvassa: Anni Paalanen
Kuvaaja: Ulla Nikula



“Korppi” keväällä 2012. Kuvissa: Anni Paalanen (ylhällä) ja Mirka Marjakangas (alhaalla)
Kuvaaja: Ulla Nikula

