



RYHMÄKESKEISYYS
TEATTERI-ILMAISUN OHJAAJAN TYÖSSÄ
Kapa!-näytelmän työprosessi

Esittäväntaiteen koulutusohjelma
Teatterin suuntautumisvaihtoehto

Opinnäytetyö

13.10.2008

Heidi Korhonen

TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Esittävä taide		Suuntautumisvaihtoehto Teatteri-ilmaisun ohjaaja	
Tekijä Heidi Korhonen			
Työn nimi RYHMÄKESKEISYYS TEATTERI-ILMAISUN OHJAAJAN TYÖSSÄ Kapa!-näytelmän työprosessi			
Työn ohjaaja/ohjaajat Pia Houni			
Työn laji Opinnäytetyö		Aika Lokakuu 2008	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 39+3
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Tässä opinnäytetyössäni tutkin ryhmäkeskeisyyttä teatteri-ilmaisun ohjaajan työssä. Pohdin opinnäytteessäni ohjaajaideaalini: Millainen ohjaaja kunnioittaa työryhmässä eri taiteilijoita, on innostava ja motivoiva, ja ruokkii työryhmän luovuutta? Opinnäytteeni kautta selvitän mitä ryhmäkeskeisyys on ja miten se vastaa edellä mainittuihin tarpeisiin. Näkökulmani on henkilökohtainen, sillä tutkin erityisesti sitä, mitä ryhmäkeskeisyys on minulle, ja mitä se merkitsee työssäni.</p> <p>Opinnäytteeni lähtökohtana ja kokemuksellisenä tutkimustaustana on oma ohjaukseni Miko Kivisen kirjoittamasta näytelmästä Kapa!. Kapa!:n työprosessin kautta (erityisesti avaamalla näyttelijän ohjaamista) jäsennän ryhmäkeskeisiä työtapojani. Olen myös perehtynyt aiheeseen liittyvään kirjallisuuteen, ja peilannut kokemuksiani ja ajatuksiani aineistoon.</p> <p>Ryhmä voi saada teatterityöskentelyssä erilaisia painotuksia, ja tähän liittyviä käsitteitä käytetään vielä sekavasti. Ryhmäkeskeisyys-käsite viittaa sellaiseen työskentelyyn, jossa ryhmä vahvasti vaikuttaa prosessiin ja esitykseen. Ryhmäkeskeinen ohjaaja on vuorovaikutteinen ja käyttää työtapoja, joissa ryhmän vaikutukselle ja luovuudelle jää tilaa. Olennainen käsite ryhmäkeskeisyyteen liittyen on prosessikeskeisyys. Prosessikeskeisessä työskentelyssä ei ole tekstianalyysiä, vaan aihe ja tulkinta syntyvät prosessissa.</p> <p>Opinnäytteeni tuloksena oma ammatti-identiteettini on kirkastunut, ja osaan eritellä ja perustella työtapojani, joista tärkein on improvisaatio. Voin nimetä työhöni vaikuttavia arvoja, esimerkiksi intuition merkityksen. Ohjaajana hahmotan oman roolini luovuuden mahdollistajana, joka on dialoginen, ja kantaa vastuuta turvallisesta työilmapiiristä. Tietouteni aiheesta on lisääntynyt, ja sen myötä olen varmistunut, että ryhmäkeskeinen ohjaaminen on väline arvojeni ja ohjaajaideaalini toteuttamiseen.</p>			
Teos/Esitys/Produktio			
Säilytyspaikka			
Avainsanat Ryhmäkeskeisyys, prosessikeskeisyys, ohjaaminen			

Degree Programme in Performing Arts		Specialisation Drama Instructor
Author Heidi Korhonen		
Title Group Centered Work of the Drama instructor; Case: Kapa!-play		
Tutor(s) Pia Houni		
Type of Work Final Project	Date October 2008	Number of pages + appendices 39+3
<p>ABSTRACT</p> <p>This Final thesis focuses on the group centered work of the Drama instructor. I consider what kind of a director is ideal and the following questions are posed: what kind of a director respects different artists in group work, is he/she motivating, and does he/she increase creativity? My point of view is personal, because the focus of the thesis is on what the group centered work means for me and define what it is in my work.</p> <p>My final thesis is based on the experimental research of the play Kapa!, which is written by Miko Kivinen. I analyze my working methods especially by focusing on directing actors. I have also researched the literature in the field and reflected my experiences and thoughts against the theoretical framework.</p> <p>It is possible that a group can have different kinds of accents in the theatre process. Group accents are related to terms which are incoherently used. I focus on the working process, in which the group can strongly affect both the process and the show. The director is, therefore, conversational. The director uses working methods, where there is enough space for the group and its creativity. The centrality of the process plays a major role. In other words, the subject and the interpretation develops through a process.</p> <p>As a result of my final thesis, my professional identity is more clear. I can also separate and argue my working methods, from which improvisation is the most important one. I can name values which affect my work, for example intuition. My role as a director is to be a releaser of creativity, who is in a constant dialogue and who is responsible for a safe atmosphere. Because I know more about the subject, I can say that the group centrality in directing is a valuable instrument for realizing my values and conducting ideal work.</p>		
Work / Performance / Project		
Place of Storage		
Keywords Group centrality, process centrality, directing		

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	1
2 MILLAISILLA TEATTERIKENTÄLLÄ RYHMÄKESKEINEN OHJAAJA LIIKKUU ?...4	
2.1 Esittävä ja osallistava teatteri.....	4
2.2 Perinteinen ja soveltava teatteri.....	4
2.3 Nykyteatterin määritelmää etsimässä.....	5
3 RYHMÄLÄHTÖISYYDEN, -PAINOTTEISUUDEN JA -KESKEISYYDEN EROJA7	
3.1 Ryhmälähtöisyys ja ryhmälähtöinen ohjaaminen.....	7
3.2 Ryhmäkeskeisyys.....	8
4 PROSESSIKESKEISYYS.....	9
4.1 Perinteisen ja nykyteatterin erilainen suhde prosessiin.....	9
4.2 Tulkinta syntyy prosessissa	9
4.3 Devising – ei tyylilaji vaan työtapa.....	11
5 KAPA!.....	12
5.1 Teksti.....	12
5.2 Prosessi – ”nysväämistä” ja henkisiä kuperkeikkoja.....	13
5.3 Näyttelijöiden ohjaaminen	17
5.3.1 Kapa – statuksilla leikittelyä.....	18
5.3.2 Reijo – ”pahan parin” toinen puolikas	19
5.3.3 Pyyny – inhottavuuden ja samaistettavuuden yhdistelmä.....	21
5.3.4 Kaisa – ulkoa sisälle.....	22
5.3.5 Ritu – hahmo omaksi.....	25
5.3.6 Irja – lentoon!.....	26
6 POHDINTOJA JA KITEYTYMIÄ RYHMÄKESKEISESTÄ OHJAAMISESTA?.....28	
6.1 Intuition merkitys ohjaamisessa	29
6.2 Turvallinen ilmapiiri	30
6.3 Rooli luovuuden kättilönä.....	31
6.4 Näkeminen, vuorovaikutus ja dialogisuus	33
6.5 Improvisaatio ohjaamisen välineenä.....	34
7 LOPUKSI.....	36
LÄHTEET.....	37
LIITTEET	

1 JOHDANTO

Tein syksyllä 2007 oman ohjaukseni Kapa!, jonka ensi ilta oli 20.10.2007 Teatterikulmassa Helsingin Kruunuhaassa (ks. Liite 1). Kyseessä ei ollut puhdas esimerkki ryhmäkeskeisestä ohjaamistavasta eikä prosessityöskentelystä, mutta tuon prosessin aikana aloin luonnollisesti hapuilla niiden suuntaan. Olen aina ollut sosiaalinen ja viihtynyt mieluummin ryhmässä kuin yksin. Tähän mennessä olen kuitenkin kerännyt erilaisia kokemuksia ryhmistä, joista kaikki eivät ole olleet positiivisia. Kapan aikana sain positiivisen ryhmäkokemuksen ja huomasin, miten se minuun vaikutti. Ryhmä vapautti luovuuttani, inspiroi minua ja haastoi ahkerammaksi. Ohjatessani en suostunut ohjaajan yksinäiseen rooliin, vaan rimpuilin lähemmäs yhdessä tekemistä, sitä, mikä tuntui luontevimmalta. Kapa! on työni isoin kokemuksellinen tutkimustausta, esitys, jota vasten peilaan ajatuksiani ryhmä- ja prosessikeskeisyydestä.

Heti oman ohjaukseni jälkeen tein ammattiteatteriharjoitteluni Oulun kaupunginteatterissa 12.11.2007-9.2.2008 taiteilijaprofessori Kaisa Korhosen ohjausassistenttina. Pääsin seuraamaan läheltä hänen työtapojaan, ja aloin peilata ohjaajuuttani hänen ohjaajuuteensa. Osaltaan myös tämä on käynnistänyt tarpeen pohtia oman ohjaajantyöni lähtökohtia.

Opiskeluaikaiset havaintoni yksilökeskeisen ohjaamisen vaaroista ja taas ryhmäkeskeisen ohjaamisen mahdollisuuksista toivat minut kysymysten äärelle. Arvostan yleisesti empatiantaitoa, toisen ihmisen huomioimista ja arvostamista. Siksi kysymykset, joita aloin pohtia liittyivät myös tähän maastoon: Kunnioitetaanko eri taiteilijoita työryhmässä? Millainen ohjaaja on innostava ja motivoiva? Millainen ohjaaja ruokkii työryhmän luovuutta? Näillä kahdella erilaisella ohjaamistavalla voi syntyä sekä

hyviä, että huonoja esityksiä, siksi minua alkoikin kiinnostaa nimenomaan prosessi ja työtavat.

Teatterista puhuttaessa *ohjaajakeskeinen työskentely ja yksilökeskeinen ohjaaminen* ovat toistensa synonyymejä. Kun puhutaan perinteisen puolen ohjaamisesta, yleinen käsitys ohjaajuudesta on yllättävän suppea. Yksilökeskeisessä ohjaamisessa on vaara, että ohjaajan taiteellinen visio saattaa nousta kaiken yläpuolelle. (Näyttelijä)ryhmä voi pahimmillaan ajautua vain ohjaajan materiaaliksi ja välineeksi. Näin ei toki ole aina, mutta jo vaaran olemassaolo sai minut pohtimaan omia ja yleisiä ohjaajaihanteita. Törmään jatkuvasti esimerkiksi tällaisiin ennako-oletuksiin ohjaamisesta, jotka pohjaavat ohjaajakeskeisestä työskentelystä: Ohjaaja on ryhmän johtaja. Ohjaajalla on ryhmässä suurin valta, erityisesti taiteellisesti. Muut ryhmän jäsenet ovat alisteisessa suhteessa ohjaajaan. Ohjaajalla on suurempaa tietoa esityksestä kuin muilla, hän on prosessissa muita edellä. Ohjaajalla on etukäteen analyysi tai tulkinta, jonka työryhmä toteuttaa. Mielestäni teatteri-ilmaisun ohjaajien koulutuksen vuoksi perinteinen ohjaaminenkin alkaa yhä enemmän rikastua soveltavan puolen työtavoilla. Haluankin tässä opinnäytteessä ravistella noita käsityksiä ohjaajuuden rajoista, etsiä vaihtoehtoja.

Ennakkoluuloinen suhtautuminen *ryhmäkeskeiseen ohjaamiseen* johtuu usein tietämättömyydestä. Olen törmännyt esimerkiksi tällaisiin väittämiin ohjaajista liittyen ryhmäkeskeisiin työtapoihin: Ohjaaja ei ota vastuuta vaan sysää sen ryhmälle. Ohjaajalla ei ole taiteellista näkemystä. Ohjaajaan ei voi luottaa, eikä työskentely ole turvallista. On sääli, jos nämä väittämät pohjautuvat ennakkoluuloihin, mutta valitettavasti ne voivat pohjautua myös todellisiin kokemuksiin, ammattitaidottomista ohjaajista, jotka eivät ole varsinaisia ryhmäkeskeisten työtapojen ammattilaisia. Tällaiset ohjaajat ovat käyttäneet ryhmäkeskeisyyttä tekosyynä paetakseen omaa laiskuuttaan, haluttomuuttaan ottaa vastuuta työryhmästä, työskentelyilmapiiristä tai taiteellisesta näkemyksestään. Nämä ovat juuri niitä asioita, mitä ryhmä ohjaajaltaan odottaa. Väitän, että ryhmä ei odota ohjaajaa, joka väsymättä paahtaa eteenpäin, ottaa vastuun ja siinä sivussa kunnian kaikesta, ja jonka taiteellinen näkemys on kuin kivi, johon työryhmällä ei ole sanan valtaa. Jos näin on, odotukset ovat kohtuuttomat ja myös työryhmä välttelee vastuutaan. Ohjaaja ei ole yli-ihminen, eikä hänen tarvitse sellainen ollakaan. Ohjaaja saa sanoa: ”minä en tiedä”, jos se tarkoittaa sitä, että vastausta – etsitään eikä pakoilla.

Liian usein ryhmäkeskeisyyttä on siis käytetty tekosyynä. Ohjaajan vastuu, ajattelun tärkeys; turvallinen ilmapiiri. Nämä asiat pohjautuvat ohjaajakeskeisessä työskentelyssä automaattisesti ohjaajan auktoriteettiin. Autoritäärinen ohjaaminen ei

kuitenkaan mielestäni ole ainut ratkaisu niiden saavuttamiseen. On tärkeää tiedostaa, että nuo edellä mainitut asiat eivät ole vain mahdollisia vaan välttämättömiä asioita, myös hyvässä ryhmäkeskeisessä työskentelyssä. Minua kiinnostavat juuri ne muut keinot, joilla syntyy halu vastuunottoon ja turvallinen ilmapiiri, ja niiden kautta koko työryhmän luovuus ja lopulta taide. Minulla on halu poistaa sekä omia että teatterialalla eläviä vääriä käsityksiä liittyen ryhmäkeskeiseen ohjaamiseen ja tehdä asia tutummaksi. Nostaa esiin niitä asioita, mihin hyvä ryhmäkeskeinen ohjaaminen perustuu.

Tämän opinnäytetyön painotan nimenomaan ryhmäkeskeiseen ohjaamiseen, en ryhmäkeskeisyyteen sinällään. Ryhmässä on siis ohjaaja, vaikka ryhmä onkin keskiössä. Keskitynkin siis ryhmäkeskeisyyteen ohjaajan työtapana. Tarkastelen aihetta ohjaajuuden kautta, mutta soveltamisalueita löytyy myös opetustyön puolelta. Tämä johtuu siitä, että en osaa, enkä edes halua, täysin erottaa ohjaajuutta ja opettajuutta ammatinkuvassani. Teatteri-ilmaisun ohjaajana minun ammatinkuvassani ohjaajuus, opettajuus ja esiintyisyys kulkevat käsi kädessä.

Isoimpana kysymyksenäni lähdän tutkimaan sitä, mitä ryhmäkeskeinen ohjaaminen on. Näkökulmani pohtia tätä kysymystä on vahvasti henkilökohtainen. Erityisesti selvitän siis, mitä ryhmäkeskeinen ohjaaminen on minulle. Haluan tässä opinnäytetyössä selvittää omaa ohjaajuuden ideaaliani ja oman ohjaajuuteni asettumista kentälle.

Työni rakentuu siten, että toisessa luvussa kartoitan sitä teatterikenttää, millä ryhmäkeskeisenä ohjaajana liikun. Kolmannessa luvussa avaan sitä, millaisia painotuksia ryhmä teatterityöskentelyssä voi saada, termien ryhmälähtöinen, -painotteinen ja -keskeinen eroja. Neljännessä luvussa avaan prosessin merkitystä ryhmäkeskeisessä työskentelyssä. Viidennessä kappaleessa avaan omaa ohjaustani Kapa!:a. Sitä miten sen teksti, prosessi ja konkreettinen näyttelijän ohjaaminen sijoittuvat tälle kentälle. Kuudennessa kappaleessa ohjaajan asemaa ja tehtävää tällaisessa työskentelyssä, jossa ryhmän ja prosessin merkitys korostuu vahvasti, niitä asioita, jotka ovat nousseet minulle merkityksellisimmiksi.

2 MILLAISILLA TEATTERIKENTÄLLÄ RYHMÄKESKEINEN OHJAAJA LIIKKUU ?

2.1 Esittävä ja osallistava teatteri

Teatteri voidaan jakaa kahteen osaan, teatteriin esitystaiteena ja teatteriin sosiaalisesti osallistavana. *Esittävässä teatterissa* yleisö ei osallistu fyysisesti näyttämön tapahtumiin. *Osallistavassa teatterissa* ei ole rajaa yleisön ja esiintyjän välillä, vaan kaikki ottavat osaa fyysisesti toimintaan. (Koskenniemi 2007, 11.)

Sekä esittävässä että osallistavassa teatterissa voidaan käyttää ryhmä ja prosessi keskeisiä työtapoja, vaikka ne yleensä liitetään enemmän osallistavaan teatteriin. Esityksellisen ja osallistavan teatterin ero piilee osallistujien roolissa. Esittävässä teatterissa osallistajat on jaettu esiintyjiin ja yleisöön. Esiintyjät ovat konkreettisia toimijoita ja katsojat kokijoita. Osallistavassa teatterissa osallistajat ovat sekä konkreettisia toimijoita että kokijoita, he ovat osallisia. Kapa! oli esityksellistä teatteria, jonka katsojat eivät osallistunut konkreettisina toimijoina.

2.2 Perinteinen ja soveltava teatteri

Perinteisen ja soveltavan teatterin karkea ero on siinä, korostuuko teatteritaide itseisarvona vai välineenä, eli miten paljon teatteria sovelletaan. Perinteisestä teatterista puhuttaessa tarkoitetaan esittävän taiteen Suomessa edustetuinta lajia eli klassista / perinteistä puheteatteria, joka perustuu ennalta kirjoitettuun tekstiin (Koskenniemi 2007, 11).

Perinteisen teatterin puolella ohjaajan lähtökohtana on teksti, ja käytännön ohjaaminen perustuu ohjaajan tekemään analyysiin / tulkintaan siitä. Perinteisessä teatterissa tehdään nimenomaan esitystä, ja näin ollen se on myös prosessin tärkein osa. Kyse on siis aiemmin mainitusta esityksellisestä teatterista. Esitys tehdään yleisölle, ja niinpä prosessin merkitys tekijöille ei ole yhtä olennaista. Taide on enemmän itseisarvo tai väline jonkun tietyn tulkinnan luomiseen.

Soveltava teatteri, teatteri ja draama yhteisössä ja soveltava draama ovat toistensa synonyymejä. Kuitenkin soveltava teatteri -termillä on myös laajempi merkitys erityisesti ammattikorkeakoulukentällä. Tällöin termi viittaa yleensä ryhmä- ja prosessikeskeiseen teatteritoimintaan sekä osallistavan että esittävän teatterin puolella. Esittävän teatterin työtapana ryhmä- ja prosessikeskeisyys on luonteeltaan soveltavaa teatteria. Työryhmä ajatellaan yhteisöksi. Työtavat korostavat tietoisesti ryhmää ja sen määräävyyttä liittyen esityksen kokonaisajatteluun ja analyysin syntyyn. (Koskenniemi 2007, 11.)

Tässä opinnäytetyössä käytän soveltavasta teatterista tuota laajempaa määritelmää, koska työkentälläni liikun sekä esityksellisen että osallistavan teatterin puolella ja myös välimaastossa. Koen, että soveltavan teatterin puolella ohjaajalla on vastuu erityisesti ryhmästä. Teatteri on yhtäläillä väline jonkun muun asian (tiedon, taidon, aiheen) ymmärtämiseen tai oppimiseen kuin itseisarvo. Tällöin prosessi nousee pääosaan. Mahdollinen esitys on vain sen osa. Merkityksellistä ei siis ole välttämättä tuottaa esitystä ollenkaan, mutta jos sellainen tehdään, sitä ei tehdä ennen kaikkea yleisölle, vaan sen merkitys ryhmälle on olennaisempaa. Soveltavassa teatterissa valmista tekstiä ei usein ole ollenkaan, vaan esityksen rakenne / dramaturgia muodostuu prosessin aikana. Jos teksti kuitenkin on, se on materiaalia, jota voidaan halutessa muokata. Yleensä soveltava teatteri lasketaan osaksi osallistavaa teatteria.

Nämä edellä mainitut erot ovat osin karrikoituja ja jokainen teatteriprosessi on aina yksilöllinen. Teatteri-ilmaisun ohjaajien koulutuksen vuoksi perinteinen ohjaaminen alkaa yhä enemmän rikastua soveltavan teatterin työtavoilla.

2.3 Nykyteatterin määritelmää etsimässä

Nykyteatteri on laaja käsite, ja sen tyhjentävä määrittäminen mahdotonta yleisestikin, eikä varsinkaan ole tarkoituksenmukaista tässä yhteydessä. Raapaisen kuitenkin pintaa, sillä koen käsitellessäni ryhmä- ja prosessikeskeisyyttä, olevani tekemisissä myös nykyteatterin kanssa.

Nykydraama-käsitettä käytetään näytelmäteksteistä, jotka uusintavat puheteatteria. Ne sekoittavat eri kerrontatapoja, niin draamallista ja eepistä kerrontaa, kuin sirpaleistakin rakennetta. (Koskenniemi 2007, 11.)

Nykydraamasta siis puhutaan liittyen kirjoitettuun näytelmätekstiin, mutta tällä termillä voidaan viitata myös yleisemmin dramaturgiaan. Esimerkiksi esityksen rakenteeseen silloin, kun siitä ei ole varsinaista kirjoitettua tekstiä.

Kun Katriina Numminen ja Juha-Pekka Hotinen (2006, 47) keskustelevat nykyteatterista *teatterikorkeakoulu*-lehdessä, ensimmäinen määritelmä, joka nykyteatterista tulee esiin, on jotain muuta kuin puhenäytelmää. Näinhän voisi sanoa myös soveltavasta teatterista, se on jotain muuta kuin puheteatteria eli perinteistä teatteria. Ajatusketju: Kun puhutaan perinteistä, ne liittyvät menneisyyteen, menneisyys liittyy taas aikaan. Laajimmillaan nykyteatteri käsitetäänkin nykypäivän teatterina liittyen koko teatterikenttään (Koskenniemi 2007, 12). Nykypäivää/aikaa ei siis ole ilman siihen vaikuttanutta historiaa.

Nykytanssi ja -teatteri -käsitteet tulivat suomalaiseen esittävään taiteeseen, kun 1980-luvun lopussa / 1990-alussa tarvittiin termi nimeämään noihin aikoihin syntyneitä uusia ilmaisuntapoja. 1980-luvun alussa puhuttiin myös kokeellisesta ja vaihtoehtoteatterista, joilla tarkoitettiin vaihtoehtoa vallitsevalle draamallisen teatterin perinteelle. Tuolle jatkumona tämän päivän nykyteatteri sisältää niin esitysmuotoja uusintavan tekstilähtöisen teatterin, ei-tekstilähtöiset työtavat kuin yleisöä aktivoivan yhteisöllisen teatterin. Käsite on häilyvä, koska se yrittää vangita monimuotoisten käytäntöjen kenttää, jonka toimintatavat ja esitysmuodot ovat moninaisia. Eri nykyteatterin tekijät ammentavat eri traditioista riippuen heidän koulutus- ja kokemustaustastaan. (Koskenniemi 2007, 12.)

Hotisen ja Nummen keskustelusta nousee viisi lähestymistapaa nykyteatteriin. Niistä yksi on nykyteatteri periodina. Heidän mukaansa nykyteatteriin vaikuttaa kokeellinen teatteri 1960 tai 1985 alkaen. Tämän lisäksi he nostavat esiin neljä muuta lähestymistapaa: nykyteatterin lajityyppinä, prosessina, funktiona ja rajankäyntinä. Nykyteatterista voidaan siis puhua jo omana lajityyppinään, jolla on oma estetiikka, kielioppi, tuotantotavat, tekijät ja yleisö. Toisaalta nykyteatteri on silti prosessi, joka on liikkeessä ja muutoksessa. Se on emansipoitunut draamateatterin kahleista. Se on myös funktio, joka on kaikkea, mitä teatterina käytetään. Kaikesta tulee teatteria, kun se otetaan teatteriin. Nykyteatteri on myös rajanylityksiä eri esityslajeihin, joita voivat olla esimerkiksi performance, happening, live art, parateatteri. (Hotinen ja Numminen 2006, 47- 55.)

Kapa kiinnittyy nykyteatterin kentälle siten, että teksti oli nykydraamaa ja esitys oli esitysmuotoja tutkivaa/ (uusintavaa) tekstilähtöistä teatteria. Perinteisen ja

nykyteatterin erilainen suhtautuminen ryhmään, prosessiin ja tekstiin ovatkin mielestäni avaimia hahmottaessani omaa ohjaajuuttani.

3 RYHMÄLÄHTÖISYYDEN, -PAINOTTEISUUDEN JA -KESKEISYYDEN EROJA

Olen teatteri-ilmaisun ohjaajana tekemisissä monenlaisten ryhmien kanssa. Tässä opinnäytteessä käsittelen sanaa ryhmä ammatinkuvani kautta. Sanalla ryhmä kuvaan siis hyvin erilaisia ihmisiä, mitä tahansa ryhmää, jonka jäsenet ovat tekemässä yhdessä teatteria. He voivat olla ammattilaisia, harrastajia tai heillä ei ole ollenkaan aiempaa kokemusta teatterista. Kyseessä voi olla esimerkiksi koululuokka, työyhteisö tai ammatti- tai harrastajateatteriryhmä.

Avaan sitä, millaisia eri painotuksia ryhmä teatteriproduktiossa voi saada ja millaisia termejä siihen liittyy. *Ryhmälähtöisyys, ryhmäpainotteisuus ja ryhmäkeskeisyys* ovat termejä, jotka elävät teatteriammattilaisten suussa. Termien käyttö ei kuitenkaan ole vakiintunut ja niitä käytetään sekavasti. Juha-Pekka Hotinen (2006, 55) käyttää termejä ryhmälähtöinen ja ryhmäpainotteinen. Hänen esimerkeissään on kyse ammattilaisryhmistä. Pieta Koskenniemi (2007, 68) taas käyttää termejä ryhmälähtöisyys ja ryhmäkeskeisyys. Hän käyttää termejä soveltavan teatterin puolella, johon sisältyvät niin ammattilaiset kuin myös harrastajat.

3.1 Ryhmälähtöisyys ja ryhmälähtöinen ohjaaminen

Hotisen (2006, 55) mukaan *ryhmälähtöisyydestä* on kyse esimerkiksi silloin, kun taiteilijaryhmä yhteisestä päätöksestä päättää pyytää tiettyä yksilöä mukaan (ohjaajaksi). Hänen mukaansa ryhmälähtöisyydessä on siis olennaista, että nimenomaan ryhmä on prosessin alullepanija.

Koskenniemen (2007, 68) mukaan ryhmästä liikkeelle lähteminen tarkoittaa työtapojen valitsemista ryhmän valmiuksien mukaan, niin että ohjaaja valitsee keinot ja lähtökohdat. Hotinen ja Koskenniemi tarkoittavat mielestäni ryhmälähtöisyydellä hieman eri asioita. Hotinen puhuu puhtaasti pelkästä ryhmälähtöisyydestä.

Koskenniemi tarkoittaa ryhmälähtöisyyttä ohjaamistapana. Koskenniemelle ryhmälähtöisyys on työtapa, kun taas Hotinen pitää ryhmälähtöisyyttä puhtaana lähtökohtana ennen varsinaisen työskentelyn aloittamista. Yksi syy tähän ajattelueroon on, että Hotinen soveltaa sanaa ammattiteatteripuolelle, kun taas Koskenniemi soveltavanteatterin puolelle.

Olennaista on mielestäni on se, onko ohjaaja kiinnostunut ryhmästä ja sen tarpeista aidosti. Jos vain näennäisesti yritetään huomioida ryhmä, on vaara, että sorrutaan arvottamaan ryhmä tai sen jäsen jo ennen varsinaista työskentelyä. Ohjaajan täytyy siis haastaa jatkuvasti itseään, ettei sorru stereotyyppioihin.

Samaistun teatteri-ilmaisun ohjaajana enemmän Koskenniemen määritelmään, koska minun työkentälläni ryhmät ovat hyvin erilaisia. Hotisen esimerkki on ryhmälähtöisyyttä puhtaimmillaan, mutta esimerkiksi pienistä lapsista koostuva ryhmä ei tietenkään osaa vielä pyytää itselleen ohjaajaa, mutta silti työskentely voidaan käynnistää ryhmälähtöisesti. Minä käyttäisin termiä ryhmälähtöisyys siis myös sellaisessa projekteissa, jossa ohjaaja menee ryhmään oma-aloitteisesti, mutta alkaa heti toimia ryhmälähtöisillä työtavoilla, esimerkiksi käy tutustumassa ryhmään etukäteen ja antaa ryhmän itse tuottaa aiheen, jota käsitellään. Minulle olennaisempaa ryhmälähtöisyyttä määriteltäessä ei siis ole absoluuttisen aloitteentekijän tai aloitteentekijöiden metsästäminen, vaan se, huomioidaanko ryhmän tarpeet hyvin alkuvaiheessa ja kenen näkökulmasta työskentely käynnistetään. Ei riitä, että ohjaaja määrittää ryhmän tarpeet vain itseään ja omaa toimintaansa varten. On olennaista, että ryhmäläiset itse pääsevät vaikuttamaan työskentelyyn hyvin alkuvaiheessa.

3.2 Ryhmäkeskeisyys

Kun produktio on saatu käyntiin, joko yksilö tai ryhmälähtöisenä, toiminta jatkuu joko *ryhmä- tai yksilökeskeisenä /-painotteisena*. Hotisen (2006, 8) käyttämä ryhmäpainotteisuus-termi ja Koskenniemen (2007, 68) ryhmäkeskeisyys-termi ovat toistensa synonyymejä. Käytän tästä eteenpäin tässä opinnäytteessä termiä *ryhmäkeskeisyys*. Ryhmälähtöisyys-termi viittaa siis prosessin käynnistymiseen, kun taas ryhmäkeskeisyys- termi varsinaiseen työskentelyyn prosessin aikana.

Ryhmäkeskeinen työskentely tuntui minusta vahvasti omaltani, vaikka en aluksi uskaltanut täysin luottaa intuitiooni. Kapa! ei ollut ryhmälähtöinen projekti, koska kyse oli minun taiteellisesta lopputyöstäni. Minä ohjaajana valitsin tekstin, kokosin

työryhmän. Kapa! oli matkaa kohti ryhmäkeskeisyyttä, sillä ryhmä vaikutti työtapojeni valintaan ja niiden toteuttamiseen. Minulla oli selkeä ohjaajan rooli, mutta käytin ohjaajana ryhmäkeskeisiä työtapoja.

4 PROSESSIKESKEISYYS

4.1 Perinteisen ja nykyteatterin erilainen suhde prosessiin

Ero perinteisen teatterin ja nykyteatterin välillä on suhtautuminen prosessiin. Perinteisessä teatterissa työskennellään tekstilähtöisesti. Ensin on ennakkosuunnitteluvaihe, jossa tekstistä tehdään tulkinta ja esityksen tyyliä valitaan. Harjoituksissa on tarkoitus löytää analyysille lopullinen näyttämöilmaisu. Nykyteatterissa lopullinen ”tarina”, analyysi ja esityksen rakenne syntyvät harjoitteluajankautena. (Koskenniemi 2007, 48.)

Prosessikeskeisyyteen voi myös suhtautua niin, että myös esityskausi on osa prosessia. Silloin muutoksia voidaan tehdä vielä esityskaudellakin. Tämä voi olla vain esityksen hiomista tai pidemmälle vietyä sitä, että jokainen esitys on hyvinkin erilainen. Voidaan jopa ajatella, että lopullinen tulkinta jää katsojalle.

4.2 Tulkinta syntyy prosessissa

Nykyteatterissa ajatuksen suunta vaihtuu. Jos perinteisessä teatterissa taustaoletus on, että teksti on ensin ja esitys tehdään sen päälle, nykyteatterissa esitys tulee ensimmäisenä. Teatterillisessa lukutavassa lähdetään tekstin ominaislaadusta ja käyttötarkoituksesta eli performatiivisuudesta ja muuttuvasta tekstin olemuksesta. (Hotinen, 2002, 215.)

Teoksessa *Dramaturgioita* Heta Reitala ja Timo Heinonen avaavat lisää nykyteatterin suhdetta tekstiin. Ei ole olemassa itseriittoista tekstiä, joka olisi omalakinen alkuperäisine merkityksineen, vaan se on vuorovaikutuksen myötä syntyvä kohtaamisten sarja. Teksti ja vastaanottajat tuottavat merkitykset yhteydessä kollektiivisiin kulttuurikäytänteisiin. Ei myöskään uskota, että tekijällä olisi isyysoikeus

tekstiin. Totuuskokemus on aina tulkintakokemus, ja siksi tekijällä ei ole alkuperäistä ”oikeaa tulkintaa”. Sellaista ei sisälly myöskään tekstiin itseensä (esimerkiksi sen sisältöön tai rakenteisiin). Käytäntö ja teoria eivät ole erillään vaan varsinkin jälkimodernin kontekstissa teoria kiertyy palautumattomasti käytäntöön. (Reitala, Heinonen 2001, 4-5.)

Kapassa otin tekstin jossain mielessä jopa lähtökohdaksi. Tämä tarkoitti sitä, että päätin pitää tekstin lähes muuttumattomana, ja halusin kokeilla, mitä juuri tästä tekstistä irtoaa, lähes sellaisenaan. Olisin siis voinut suhtautua tekstiin materiaalina, mitä olisi voinut käsitellä ”kovakouraisemmin”. En kuitenkaan tehnyt niin, vaan olennaisempaan pidän suhtautumistapaani tekstiin. Vaikka pidin tekstin muuttumattomana, en uskonut siihen sisältyvän mitään esimerkiksi kirjailijan sinne kätkemää tiettyä totuutta. Uskoin ikään kuin liikkeeseen. Nuo sinänsä muuttumattomat sanat saavat erilaisia merkityksiä eri yhteyksissä esimerkiksi eri esiintyjissä, ajassa, katsojien mielissä ja niin edelleen. Siksi Kapassa analyysi syntyi harjoituksissa, eli sen syntyyn osallistuivat sekä näyttelijät että ohjaaja, välillä myös muut työryhmäläiset. Sitä ei tehty kynä kädessä, vaan toiminnallisesti, teatterillisillä keinoilla käyttäen.

Perinteisesti ajatellaan, että analyysin on tehnyt ohjaaja, kirjallisesti, ennen harjoituksia. Prosessi- ja ryhmäkeskeisesti työskenneltäessä tekstiin suhtaudutaan materiaalina. Esitys, eikä myöskään prosessi saa olla alisteisessa suhteessa tekstiin, siksi analyysi ja tulkinta tekstistä syntyvät prosessin aikana. On myös mahdollista, että prosessikeskeisessä työskentelyssä ei ole lähtökohdana teksti vaan joku aihe tai teema.

Aiheeseen suhtaudutaan prosessikeskeisessä työskentelyssä kahdella tavalla.

Prosessityöskentelyllä suhteessa aiheeseen voidaan tarkoittaa sitä, että valitulle aiheelle etsitään prosessissa ilmaisumuoto. Syvällisemmin prosessia arvostetaan kuitenkin silloin, jos luotetaan lopullisen aiheen löytyvän vasta luovassa prosessissa. (Koskenniemi 2007, 49.)

Kun aloin pohtia omaa ohjausta, luulin ohjaavani jonkun klassikon, mutta yllätyksekseni löysin itseni aivan toisentyypisen tekstin ääreltä. Matkan varrella tajusin, että analyysin tekeminen yksin ei ole minulle luonnollinen tapa. Luuloni pohjautui siihen, että olin suuresti nauttinut Marjaana Castrenin pitämällä ohjaajantyön kurssilla yhteisen analyysin tekemisestä ja tekstin pilkkomisesta paloiksi lukutapatekniikalla. Minua on myös sanottu analyttiseksi ja näillä päätelmillä olisin kuvitellut ohjaavani jotain, näihin työtapoihin sovellettavaa tekstiä. Vaikka teoreettisessa yhteydessä pidin tuosta

tavasta, huomasin pian, että teatteriesityksen luomisessa pätevät toisenlaiset säännöt. Kirjallinen tutkiminen ja teatterin tekeminen ovat kaksi aivan eri asiaa. Teatterin tekemisessä on käytettävä teatterillisiä, toiminnallisia keinoja. Luulojeni oli siis tarkoitettu murtuvan ja ohjaajaidentiteettini lähtikin muodostumaan hyvin erilaiseksi kuin olin kuvitellut.

4.3 Devising – ei tyyliä vaan työtapa

Kun aikoinaan määritin itselleni, mitä on devising-teatteri, yritin miettiä, millaista teatteria devisingilla syntyy. Kyse on kuitenkin enemmänkin työskentelytavasta, jolla voi syntyä hyvin erilaisia lopputuloksia.

Devising-työtapaan kuuluu:

1. prosessi: miten ja kuinka taiteellinen matka tehdään yhdessä
2. yhteisö: työskentely muiden kanssa
3. moninäkökulmaisuus: multi-vision, jossa yhdistellään erilaisia näkemyksiä, uskomuksia, elämäkokemuksia ja asenteita siihen, kuinka maailmaa muutetaan
4. Taiteellisen tuotoksen syntyminen (Obbey 2003, 3.)

Devising on siis ehkä puhtain esimerkki prosessi- ja ryhmäkeskeisestä teatterista. Mielestäni kuitenkin mikä tahansa ryhmä- ja prosessikeskeinen työskentely ei ole Devisingia. Olennaista on, että lähtökohtana ei ole valmisteksti, vaan improvisaatiota käytetään sekä materiaalin luomiseen että myös sen kehittelyyn. Valitseminen on myös olennaista. Improvisoidusta materiaalista valitaan ja valittua materiaalia kehitellään improvisoiden. Improvisointi ja valinta vuorottelevat, kunnes lopullinen esitys on valmis. Esitys sinällään ei siis enää ole improvisoitua. On siis mahdollista, että prosessin aikana esitykselle syntyy myös kirjoitettu muoto.

Vaikka Kapa! ei mielestäni ollut puhdas devising- produktio, koska meillä oli valmis käsikirjoitus, työtavat kuitenkin mahtuvat sen alle, minkä Obbeyn määrittelee devising-työskentelyksi.

5 KAPA!

5.1 Teksti

Miko Kivisen käsikirjoittama Kapa! kertoo miehestä, joka haluaa hirven lemmikiksi rivitalon takapihalle. Lopulta hän ajautuu niin pitkälle, että muuttuu itse hirveksi. Kivinen heittelee teemoja ja aihioita, mutta ei suostu tekemään analyysiä tai tulkintaa omasta tekstistään, vaan jättää sen katsojalle. Tekstiä lukiessa huomaa yhtä aikaa nauravansa kevyesti, mutta olevansa jonkun syvällisen äärellä. Eräs kurssikaverini kuvasi tuota oloa ensi-illan jälkeen jotakuinkin näin: ” Oli ihana, kun esitystä katsoessani tiesin, että siinä oli jotain syvällistä, mutta minun ei tarvinnut miettiä sitä.”

Opintojeni aikana olen usein huomannut, että nykypäivän ihmisillä on vahva halu ymmärtää taidetta. Uskallan väittää, että taiteellisessa prosessissa intuitiivinen puoli kuitenkin korostuu ja sille kuuluisi antaa enemmän arvoa. Taiteella ei aina pyritä ymmärrykseen ainakaan nopealla aikajanalla. Usein sillä, halutaan puhutella ja herättää kysymyksiä, ei antaa vastauksia tai täyttää ymmärrystä. Ihanteellista olisi, jos ymmärryksen aikakin tulisi, mutta että se ei olisi itsestään selvä, vaan taide antaisi kokijalleen ensin ”pureksittavaa”.

Nimesin Kapan tyylilajiksi ”kökköyden”. Tarkoitin ”kökköydellä” sitä, että kaikki vaikuttaa hieman siltä, että asioita ei ole mietitty aivan loppuun, ja että niin myös ehkä on. Tämä on vastoin perinteisiä kirjailijaan ja ohjaajaan kohdistettuja odotuksia. Tämä jättää katsojan omalle ajatustyölle tilaa. Hän saa ikään kuin luvan ajatella itse, saa tilaa mielleyhtymille, omalle ajatusverkostolle. ”Kökköydessä” millekään ei luoda liian suuria merkityksiä, mutta ei myöskään oteta niitä pois. Tässä tyylilajissa ei aliarvioida katsojaa. Hänen puolestaan ei ajatella. Toisaalta ei myöskään luoteta vain puhtaaseen ajatteluun, vaan johonkin sen ulkopuolella: kokemuksellisuuteen. Kaikkea ei tarvitse

ajatella tai osata sanallistaa. Esityksellä tai tekstillä ei yritetä välittää jotain tiettyä tulkintaa. En siis usko siihen, että käsikirjoittajakaan olisi tietoinen kaikesta kirjoittamastaan. Hänelläkään ei ole aukotonta tulkintaa tekstistään, eikä myöskään minulla. Esityksessä ja tekstissä eli monia teemoja. Teemameressä sukeltaessani uskoin jatkuvaan muutoksen tilaan ja liikkeeseen. Teksti oli vain yksi esityksen osa, johon vaikuttavat monet tekijät. Sen merkitykset ovat muutoksessa, esimerkiksi aikaan, tekijöihin ja katsojaan liittyen.

Kapa!:a ohjatessani koko prosessin ajan palasin virkkeeseen, jonka kirjoitin hyvin varhaisessa vaiheessa: ”Esitys tutkii nykyihmisten suhdetta luontoon ja toisiinsa, inhimillisyyden ja eläimellisyyden ristiriitaa kaikessa koomisuudessaan ja traagisuudessaan.” Lause toimi minulle turvana, johon pystyin aina palaamaan, vaikka tiesin, että siinä ei vielä kiteydy kaikkein olennainen. Lopullisen esityksen olennaisin asia kirkastui minulle kuitenkin oikeastaan vasta, kun minulla oli tarpeeksi etäisyyttä tekstiin, prosessin ja esitykseen. Vasta jälkeinpäin pysyn nimeämään sen, mikä on jollain tavalla ollut olemassa koko ajan ja toisaalta muodostui prosessissa ryhmän kanssa, sen mikä minua Kapa!:ssa kaiveli ja kaivelee edelleen: ***Esitys käsitteli ihmisen vapauden kaipuuta, hyväksytyksi tulemisen halua ja taiteilijuutta. Näitä ristiriitoja yhdessä ja erikseen. Miten pitkälle niiden tavoittelussa voi mennä ja mikä niissä kiehtoo? Millainen vapaus, muiden hyväksyntä ja taiteilijuus ei enää ole hyväksi ihmiselle?***

Intuutiolla ja sattumalla oli paljon tekemistä näytelmää valitessani. Kapan tyyliilaji houkutteli kokeilemaan perinteistä poikkeavia työtapoja ja näin haastoi tekemään kokeiluja. Yritykset avata näytelmä lukutapatekniikalla ja muilla perinteisillä keinoilla tuotti minulle aluksi huonouden ja epäonnistumisen tunteita. Nyt jälkeinpäin ajateltuna oli onni, että en saanut väännettyä tekstiä valmiiseen lukutapakaavaan, vaan se haastoi minua omaan ajatteluun ja kokeiluun. Tämä teksti tutustutti minut johonkin uuteen ja kasvatti minua kohti omaa ohjaajaidentiteettiäni.

5.2 Prosessi – ”nysväämistä” ja henkisiä kuperkeikkoja

Kapassa korostui prosessissa työskentely ja prosessin arvostaminen. Prosessin korostuminen liittyi kaikkeen, esimerkiksi suhtautumiseen liittyen aiheeseen, teemaan ja näyttelijän työhön. Keskenäisyyttä arvostettiin, myös liittyen ohjaajuuteeni, sillä minähän vasta etsin omia työtapojani prosessin aikana. Suhtauduin taiteelliseen

lopputyöhöni niin, että minulla on mahdollisuus tehdä tutkimusta ja kokeiluja, vielä kun en ole valtavassa tulostavastuussa. Suhtauduin asiaan kuitenkin vastuuntuntoisesti.

Kun olin pyytänyt näyttelijöitä rooleihin, olin ollut hyvin niukkasanainen. Halusin, että jokainen saa muodostaa ensin oman käsityksensä roolista ja kokonaisuudesta. En halunnut, että roolihenkilöihin liittyvät yksityiskohdat nousisivat liikaa kokonaisuudesta. Ensimmäisen lukukerran jälkeen teimme lukemamme pohjalta kuvakollaaseja ja keskustelimme näytelmästä ja hahmoista niiden pohjalta. Tässä vaiheessa yritin vielä taistella kirjallisten analyysien kanssa, ja muistan, että työryhmän tapaaminen toi minulle suurta helpotusta. Tämä helpotuksen olo oli minulla siitä huolimatta, että ensimmäisten viikkojen, vielä harjoitusten aikanakin, työryhmä haki muotoaan, kun viimeisiä työryhmäläisiä etsittiin. Tajusin, että minun ei ehkä tarvitsekaan ratkoa kaikkea yksin, vaan että minulla on työryhmä. Se oli ensimmäinen oivallus kohti ryhmäkeskeisyyttä.

Ensimmäiset varsinaiset harjoitukset liikkuvat ihmisyys ja eläimellisyys -teeman ympärillä. Lähestyimme aihetta ja tutustuimme toisiimme erilaisten aistiharjoitusten kautta. Maistelimme, haistelimme, kuuntelimme, tunnustelimme ja katselimme. Lähestyin roolihenkilöiden luomista fysiikan kautta. Näyttelijät tutkivat rooliensa tapaa istua ja kävellä, etsivät sisäistä tempoa, ääntelyä ja puhetta, statusta. Itselläni on vahva tanssitausta, joten sisäisen hakeminen liikkeen ja fysiikan kautta tuntui loogiselta. Koin ryhmässä sekä innostusta, että hämmennystä harjoitusta kohtaan. Aistin kysymyksiä: Voiko näin tehdä? Mitä tällä haetaan? Onko tämä turvallista? Ajatukseni oli, että halusin antaa näyttelijöille tilaa luoda rooliaan alulle ensin yksin ja vasta sitten rakentaa kohtausharjoituksissa omaa hahmoa suhteessa muihin. Nähtyäni nämä reaktiot pohdin paljon turvallisuuden tunnetta ryhmässä.

Kohtausharjoitusvaihetta aloin jälkeenpäin kutsua ”nysväämis”vaiheeksi. Etsimme suuntia, pyrkimyksiä ja statuksia. Työskentely oli välillä ”nysväämistä” eikä päässyt vielä lentoon. Erityisesti tässä vaiheessa minä etsin ja perustelin työtapojani, sekä itselleni että työryhmälle. Ymmärsin, että näyttelijää saattaa aluksi järkyttää, että työtavassani hän ei saa mitään ikään kuin valmiina. En antanut mitään totuuksia, vaan liikuin intuition varassa. Harjoituksen sisällä impulssit kulkivat niin päin, että näyttelijä kokeili ja tarjosi jotain, mihin minä reagoin ja aloin suunnata hänen työtään. Tällaisessa työtavassa täytyy olla valmis laittamaan kaikki uusiksi ja pystyä luopumaan. Pitää jaksaa etsiä. Näyttelijälle tämä työtapo voi aluksi tuntua hyppäämiseltä tyhjyyteen, sitä se onkin, mutta sitä sen halusin tiettyssä mielessä olevankin. Kyse on kokeilemisesta, joka ei missään tapauksessa saisi olla paineista. On äärettömän tärkeää saada koko

työryhmä innostumaan kokeilemisesta. Luoda ilmapiiri sellaiseksi, että leijuminen ja ääripäiden kokeilu on turvallista.

Kaiken on pohjaututtava siihen, että kokeilut ja hypyt voi tehdä turvallisesti. Minun tehtäväni ohjaajana on luoda ilmapiiri ja tunnelma, jossa näyttelijä pysyy vapaana ja uskaltaa kokeilla rajojaan. Työtapojen perustelu luo tätä turvallisuuden tunnetta, mutta kaiken ei tarvitse olla heti selvää ja tietoista. Näyttelijät haastoivat minua sopivasti perustelemaan työtapojani. Toisaalta oli hienoa huomata, että he luottivat minuun ja suostuivat ”koekaniineiksi”.

”Nysväämisen”vaiheen lopulla lähdimme näyttelijöiden kanssa syysretkelle. Pakkasimme lämmintä vaatetta, ruokaa, käsikirjoitukset ja kamerat mukaan ja suuntasimme mökille järven äärelle. Harjoittelimme todellisessa miljöössä ja otimme valokuvia. Suurin syysretken anti oli ryhmäytyminen. Tähän asti näyttelijäkaarti oli hakenut muotoaan ja harjoitukset olivat tapahtuneet pienissä ryhmissä. Syysretkellä koko porukka hitsaantui yhteen.

Syysretken jälkeen ”nysväämisen”vaihe jatkui kunnes oli ensimmäisen läpimenon aika. Ensimmäinen läpimeno on lähes aina enemmän ja vähemmän kamala kokemus. Kaikki epämääräisyys paljastuu kokonaisuudesta. Keskenäisyys on käsin kosketeltavaa. Ensimmäisen läpimenon jälkeen tapahtui henkinen kuperkeikka ja ehkä jopa fyysinenkin. Sen ansiosta kirkastuvat ne asiat, joihin on tartuttava. Olimme harjoitelleet siihen asti toisessa tilassa ja realiteetit epämääräisestä näyttämökuvasta ja tarpeiston paljoudesta iskivät päin kasvoja. Erilaisten näyttelemistyylien kirjo paljastui, kun kohtaukset näki jatkumona. Komiikka oli hukassa, tai jos sitä oli, se oli tahatonta. Kokonaisuudessa oli vielä löysää ja epämääräisyyksiä. Tässä kirkastamisessa ja keikautuksessa oli suurta apua ohjaavasta opettajastani Tuuja Jänickestä. Hänellä oli tapana tulla harjoituksiin, katsoa rauhassa ja sen jälkeen räjäyttää pommi (ks. Kuva 1). Vaikka väsymyksen oli tässä vaiheessa havaittavissa, sain ikään kuin piristysruiskeen. Tuujan heittämät entä jos -haasteet saivat minussa aikaan olon, että nyt ajateltaisiin ja kirkastettaisiin kaikki vielä kerran. Henkisen kuperkeikan jälkeen en enää miettinyt työtapojani ulkoapäin, vaan toimin reagoiden tilanteeseen ja ihmisiin. Olin valtavan innoissani. Henkistä kuperkeikkaa ei edes juuri hidastanut se, että tein myös fyysisen kuperkeikan trampoliinilla ja nyrjäytin nilkkani kaksi viikkoa ennen ensi-iltaa. Fyysisesti oli silti jarrutettava.

Olen äärettömän kiitollinen ohjaukseni ohjaavalle opettajalleni Tuuja Jänickelle, joka avasi minulle ovia nykyteatterin maailmaan ja haastoi omaa ajatteluani. Hän ei antanut

minulle vastauksia, mutta antoi minulle ikään kuin luvan etsiä omaa ohjaajuuttani ja myös hyväksyä se. Tuujalla oli ihmeellinen taito löytää asioihin aina uusi tuore näkökulma. Tuujan mukanaan tuoma asenne kiteytyy ohjaaja Anne Bogartin (2002, 139) lauseessa: ”Tottumus on taiteilijan vastaväittämä”.



Kuva 1: Tuuja Jänicke räjäyttämässä jälleen pommia, eli raikastamassa ajattelua, lastoitettua niikastani huolimatta. (Kuva: Vanessa Riki)

Työtapojen ansiot näkyivät erityisesti ryhmän sitoutumisena. Ensi-illan lähestyessä aloin luovuttaa esitystä näyttelijöille. Aloin hiljalleen päästää itseni siihen mielentilaan, että esitys on minun osaltani valmis. Vastuu siirtyi näyttelijöille ja työryhmälle. Olin tähän asti ottanut Tuujan niin kutsutut ”pommit” ilolla vastaan. Tässä vaiheessa sekä työryhmä että minä emme olleet enää otollisinta maaperää palautteelle. En voi tietää, mihin Tuuja palautteellaan pyrki, mutta emme enää tarttuneet muutosehdotuksiin konkreettisesti. Palautteella oli kuitenkin muita hyötypuolia. Tuujan kyseenalaistaessa joitakin ratkaisujamme olin hetken lyöty. Mietin, miten voin allekirjoittaa ohjauksen, jos ratkaisut ovat huonoja. Epäilin omaa ohjaajuuttani ja asemaani ryhmässä. Sain kuitenkin yllättyä, huomattessani, että työryhmä seisoikin takanani, tai paremminkin kanssani. Näin jälkeempäin juuri tuossa kohdassa oli nähtävissä tämän projektin ryhmäkeskeisten työtapojen ansiot, ryhmän yhteinen sitoutuminen.

Ratkaisut, jotka lavalle olivat päätyneet, eivät olleet vain ohjaajan ratkaisuja, vaan niihin olivat vaikuttanut koko työryhmä. Tästä yhteisen työn arvostamisesta nousi viimeinen *me*-henki. Jouduimme vielä kerran perustelemaan päätöksemme, mutta minä ohjaajana ja koko työryhmä todella seisoimme teoksen takana. Sain ohjaavalta

opettajalta myöhemmin palautetta, että auktoriteetti asemani oli ryhmässä selkeä, ja siksi hän oli uskaltanut esittää kysymyksiä ja antaa palautetta suuremminkin. Koen, että ryhmä oli antanut minulle johtajuuden. Tämän olin ansainnut ryhmäkeskeisyydellä. Kunnioitin ryhmän mielipidettä ja annoin sen vaikuttaa itseeni. Minulla ei ollut halua eristää itseäni ryhmän ulkopuolelle, vaan olin osa sitä ja sen päätöksiä, niin kuin kaikki näyttelijätkin. Oli tärkeää kokea, että näyttelijät varmistivat minun mielipiteeni katseillaan ja kysymyksillään, eivätkä lähteneet toisen auktoriteetin matkaan. Juttu koettiin yhteiseksi, ja päätökset tehtiin sen sisällä, eikä ulkopuolinen tuuli pystynyt heilutellut sitä, ellemme niin halunneet. Tässä hengessä oli turvallista siirtyä esityskaudelle. Ensimmäisten esitysten jälkeen annoin vielä jonkun verran palautetta, mutta sen jälkeen annoin esityksen kasvaa omassa rauhassaan.

Esitysten jälkeen oli purun ja lopetuksen vuoro. Parhaiten lopetusta kuvastaa se, että järjestimme yhteensä ainakin viidet ”hautajaiset”. Oli tilan fyysistä purkua ja prosessin purkua, mutta ennen kaikkea aikaa otti ryhmästä irtipäästäminen. Tavallaan emme ole löytäneet ryhmän päätöstä vieläkään, sillä kokoonnumme edelleen silloin tällöin viettämään iltaa, ja ryhmäläiset ovat tehneet yhteistyötä toistensa projekteissa Kapa!:n jälkeenkin. Olenkin sitä mieltä, että jos löytää ryhmän jonka tuntee omakseen, joiden kanssa viihtyy, ja joiden kanssa on helppo työskennellä, miksi sen tarvitsisikaan lopullisesti hajota. Moni ensemble onkin rakentunut tällaisen kokemuksen ympärille. Minulla on kiittäminen tätä ryhmää siitä, että kiinnostukseni ryhmäkeskeisyyttä kohtaan heräsi. Tämä ryhmä haastoi minua, mutta antoi myös tilaa etsiä ja oppia.

5.3 Näyttelijöiden ohjaaminen

”Haluan, että näyttelijä luottaa ensin intuitioon ja saa kokeilla sitä, mikä hänestä tuntuu loogisimmalta. Näin pääsen kiinni myös siihen maastoon, millä näyttelijä mieluiten liikkuu.” (Kapa!:n ohjausraportti 30.6. 2008.)

Näin olen kirjoittanut oman ohjaukseni raporttiin, kun reflektoin näyttelijän ohjaamistani. Hain jokaiselle näyttelijälle yksilöllistä tapaa, jolla ohjata häntä. Joidenkin kohdalla löydös oli selkeä hetki, toisten kanssa tehtiin ”pitkää juoksua”. Yritin ohjaajana nähdä heissä mahdollisuuksia, ja kun sellaisen näin, luotin siihen. Halusin haastaa heitä pois mukavuusalueelta. Koin, että minun tehtäväni on kaivaa heistä esiin, jotain, mikä on heissä itsessään, mutta vielä piileskelee. Etsin jotain sellaista, mihin he eivät ehkä itsekään osanneet luottaa. Yritin olla lukitsematta mieleeni stereotypiaa näyttelijästä. Tarkoitukseni oli löytää näyttelijän laajempia mahdollisuuksiaan. Minulla oli salainen

haave, että saisin näyttelijät rikkomaan omia rajojaan, ja mielestäni onnistuin siinä. Oli ilo katsoa, miten isommat ja pienemmät turhat ja kuvitellut seinät alkoivat murentua.

Sinikka Ojasen mukaan ihmisen henkinen kasvu ja siitä johtuva toimintatavan muuttuminen tapahtuu muutosprosessin kautta, joka edellyttää tiedostamista ja reflektiota. Reflektio ja tiedostaminen ovat siis välttämättömiä ymmärryksen kehittyneemmän tason saavuttamiseen. Intuiivinen ja tietoinen ajattelu yhtyvät tutkimalla, ja kasvuprosessi etenee ymmärrykseen, tiedostamiseen ja muutokseen, ohjauksen avulla. (Ojanen 29, 2000.)

Yritin ohjaajana olla herkillä. Antaa tilaa tuolle muutosprosessille, jota tässä yhteydessä voisi kutsua taiteelliseksi prosessiksi. Aistia, mitä asioita ohjaajana kannattaa nostaa tietoisuuteen, sanoa ääneen ja missä vaiheessa. Monien asioiden oli parempi antaa kasvaa ja kehittyä hiljaisuudessa ja rauhassa, ikään kuin itsekseen. Mietin, missä kohdassa täytyy jopa runnoa ja kovistella, missä varovasti vain puhalttaa liikkeelle.

5.3.1 Kapa – statuksilla leikittelyä

Veli-Pekka Koho näytteli Kalle Holmbergia, eli Kapaa. Valitsin hänet rooliin hyvin intuitiivisella syyllä. Näin hänessä sekä kiltteyttä että fyysistä eläimellisyyttä. Olin yllättynyt, kun Veli-Pekka lähtikin hakemaan roolia hyvin aggressiivisen fyysiikan kautta. Harjoituksissa lensi verta, hikeä ja huonekaluja. Olin hämilläni, mutta halusin antaa tilaa näyttelijän omalle intuitiolle ja matkalle. Eläimellinen puoli näyttäytyi lavalla siis vahvempana. Tuuja Jänicke nimesi Veli-Pekan näyttelemistyylin ”turkkalaiseksi vauhkoamiseksi”. Houkuttelin Veli-Pekkaa tekemään kokeiluja. Turhaa rekvisiittaa ja fyysistä vauhkoamista karsittiin. Katsottiin tarkkoja kohtia, missä eläin-Kapa saa pyrkiä esiin ja missä ei. Lopullinen Kapa olikin meidän molempien intuitioiden välimuoto: Alastatus-nössykkä, josta puskee välillä arvaamatonta aggressiota, eläimellisyyttä (ks. kuva 2).

Mielestäni näyttelijällä on sellaista kokemuksellista tietoa, mitä ohjaaja ei voi ohittaa. Minun tehtäväni ei ole siirtää hänelle analyysiä. Ohjaaja ei voi etukäteen tietää, mitä näyttelijän tulisi löytää. Ohjaajana minulla voi olla vahva intuitio, mutta se juuri oikea ratkaisu löytyy yhteistyöllä, kokeilemalla ja tutkimalla yhdessä näyttelijän kanssa. Kyse on sen yhdistämisestä, miten joku asiaa koetaan, ja miten se näyttäytyy ulospäin. Ohjaajan asema ei ole lupa ohittaa näyttelijää.



Kuva 2: Hirvi-Kapa, jossa vastakkaisuudet vuorottelivat. Eläimellisyys ja ihmisyyys, ylä- ja alastatus, hyvyys ja pahuus, pinnistely ja purskauttelut. (Kuva: Vanessa Riki)

5.3.2 Reijo – ”pahan parin” toinen puolikas

Lauri Metsola näytteli Kapa!:ssa kaksi roolia, maatalousministeriön tarkastajaa Reijoa sekä kriitikkoa. Keskityn tässä yhteydessä Reijon rooliin. Laurin ja Veli-Pekan näyttelemistyylit olivat melko lähellä toisiaan. Heistä muodostui hyvin fyysinen parivaljakko. Välillä he olivat fyysisyydessään jopa vaarallinen pari. Suhtauduin ohjaajana tuohon kohellukseen ristiriitaisesti. Toisaalta fyysisuus tuotti konkreetista toimintaa, mutta toisaalta se oli välillä jäsentymätöntä ja vaikeasti seurattavaa (ks. kuva 3). Elokuvassa raju fyysinen tappelaminen olisi ehkä toiminut, mutta lavalla tyyli muokkaantui lopulta staattisemmaksi sarjakuvakomiikaksi (ks. kuva 4). Hyvin fyysinen vaihe toi lopulliseen tyyliin oman mausteensa, mutta koreografointi ja tekstin napakoittaminen nostivat kohtauksiin uuden komiikan tason. Positiivista tietysti myös oli, että auenneita silmäkulmia ja mustelmia oli vähemmän, eikä minun ohjaajana tarvinnut pelätä, ovatko näyttelijät vielä ensi-illassa hengissä.



Kuva 3: Fyysistä rymyämistä. (Kuva: Tuomas Aro)



Kuva 4: Staattista sarjakuvakomiikkaa. (Kuva: Vanessa Riki)

5.3.3 Pyyny – inhottavuuden ja samaistettavuuden yhdistelmä

Tuomas Aro näytteli Veli-Pekka Pyynyä. Minä koin Tuomaksen Kapa!-ssa tyyppinäyttelijäksi. Hän lähti heti rakentamaan karaktääriä. Pyyny oli ulkoiselta habitukseltaan melko nopeasti kasassa, jota puvustus vain kirkasti, mutta silti lopullinen löytö tapahtui vasta myöhemmin.

Pyynyssä oli kaksi puolta. Toisaalta limainen ja itsekeskeinen, teeskentelijä, toisaalta epävarma paikkaansa ja itseään etsivä pohdiskelija. Suurin etsintä liittyikin siihen, miten nämä kaksi puolta painottuivat yleisesti ja eri kohtauksissa. On ehkä vähän outoa, mitä kautta hahmo lopulta kirkastui. Harjoittelimme kohtausta, jossa Pyyny on lukittautunut bunkkeriin, jonka hän on rakentanut turvakseen maailman pahuudelta. Hän kirjoittaa itsemurhaviestiä ja aikoo rituaalinomaisesti viedä itseltään hengen. Mietin, mitä tuossa kohtauksessa olisi täydellisimmillään, ja mikä kirkaistaisi sen. Aloin luetella päässäni jo näkemiäni, ja vielä kaipaamiani asioita: suomalaisen miehen teatraalista tuskaa, tosissaan oloa, tahatonta komiikkaa ja sitä kautta noloutta. Yhtäkkiä syttyi lamppu. Olin törmännyt harjoitustilassa erään yhtyeen levyyn, heittänyt levyn sivuun ja kironnut sitä kaikkein pahinta kappaletta. Yö-yhtyeen Joutsenlaulu. Kappale, jota olin aina inhonnut, mutta nyt löysin paikan sillekin. Tuossa kappaleessa kiteytyi kaikki nuo asiat, mitä etsin. Enpä olisi uskonut, että taiteellisessa lopputyössäni kuulee Yön Joutsenlaulun (ks. liite 2).

Tunne kappaletta kohtaan oli molemminpuolinen, ja Tuomas sai heti kiinni ajatuksestani. Joutsenlaulu loi loppusilauksen kohtaukselle. Asia, jota en edes osannut odottaa oli, että Tuomaksen näyttelijäntyöhön ilmaantui tuon kohtauksen ratketessa myös uusi samaistettavuuden taso. Jopa minä naisena aloin jotenkin ymmärtää ja samaistua tuohon suomalaisen miehen tuskaan, vaikka hänelle nauroinkin. Tuomas alkoi uskoa hahmoonsa ja itsevarmuus alkoi näkyä, vaikka hän näytteli äärimmäisen noloa roolia. Annoin tämän jälkeen hänelle luvan tehdä hahmollaan, mitä haluaa, yhdellä ehdolla: Näyttelemiselle täytyy pysyä nöyränä. Sen, minkä on löytänyt, voi kadottaa, jos uskoo olevansa täysin kaikkivoipa. Näyttelijän, kohtauksen ja yleisön välille mahtuu miljoona liikkuvaa osaa, ja niihin täytyy suhtautua kunnioituksella. (ks. kuva 5.)



Kuva 5: Pyyny – karikatyyrinen mutta tunnistettava hahmo. (Kuva: Reetta Myyrä)

5.3.4 Kaisa – ulkoa sisälle

Valitsin Reetta Myyrän 49-vuotiaan raskaana olevan Kaisan roolin pienen hetken perusteella. Olin nähnyt Reetan näyttelevän näytelmässä Kolmen pennin ooppera kerjäläistä. Rooli oli pieni, mutta se, kuinka kerjäläinen nauroi, teki minuun vaikutuksen. Tuossa hahmossa oli ajoittain jotain yllättävää, se toi Reetasta näyttelijänä esiin jotain, mitä halusin nähdä lavalla lisää. Tuon kerjäläishahmon naurun pohjalta tein roolivalinnan.

Hahmo haki pitkään paikkansa. Lähdin hyvin alkuvaiheessa hakemaan hahmoja fysiikan kautta, mutta koin, että tapa ei ollut Reetalle yhtä looginen kuin minulle. Kapa!n hahmot olivat yhtä aikaa sekä tunnistettavia että karikatyyrejä. Tyyllilaji oli

haastava eikä ihan tyypillisimmästä päästä. Kapa!-prosessissa koin Reetan psykologiseksi näyttelijäksi. Hänelle sisältö oli tärkeää. Koin, että häntä välillä ahdisti epämääräisyys, joka johtui ”kököstä” tyylilajista ja siitä, että minä ohjaajana en osannut perustella kaikkia työtapojani. Reetta oli kuitenkin mielestäni urhoollinen, kun hän uskaltautui matkaani tuntemattomille vesille ja laittoi itsensä peliin. Matkan varrella kirkastui, että psykologisuus ja fyysisuus liittyvän vahvasti toisiinsa näyttelijäntyössä.

Tiedän itsekin näyttelijänä kaipaavani sisältöä. Ohjaajalle ja katsojalle näyttelijän sisäisellä maailmalla ei ole kuitenkaan mitään merkitystä vaan sillä, mitä siitä välittyi ulos. Työtapani, jossa ei ollut valmista analyysiä, sisältöä oli pakko lähteä hakemaan jotain muuta kautta. Sitä lähdettiin tuottamaan kokeilemalla yhdessä.

Fyysisen kautta lähestyminen saattaa tuntua ulkoiselta. Mielestäni fysiikka ei kuitenkaan ole näyttelijälle ulkoista, vaikka se katsojan kannalta sitä onkin. Näyttelijälle fyysiset asiat tuntuvat kropassa sisällä, ja sen muutokset vaikuttavat sisäiseen oloon ja tuntemuksiin. En osannut silloin perustella Reetalle tätä kaikkea, enkä ehkä tekisi sitä vieläkään. En nimittäin usko, että kaikkea tarvitsee sanallistaa tai tuoda tietoisuuteen. En voi myöskään määrätä, millaisia tuntemuksia ja kokemuksia harjoituksen on tuotettava. Vaikka alun harjoitukset eivät olisi täysin auenneetkaan, uskon, että niistä lähti silti kipinöitä.

Judith Westonin mukaan ohjaaja on katsoja ja näyttelijä on se, jota katsotaan. Näyttelijän tehtävä ei ole siis vahtia ja ohjata itseään, vaan hänen on antauduttava täysin tunteille, impulsseille ja yksinkertaisille valinnoille tietämättä, toimivatko ne vai eivät. Ohjaajan on siis vapautettava näyttelijä itsetarkkailusta, saatava hänet luottamaan ohjaajan makuun, älyyn ja tietojen riittävyteen. (Weston 1999, 24-25.)

Uskon, että juuri tästä ohjaaja-näyttelijä-suhteen muodostumisesta oli kyse. Siitä, että syntyi luottamus ja selkeys sen suhteen, mikä on ohjaajan ja mikä näyttelijän rooli. Harjoitukset etenivät ja minä opin tuntemaan Reettaa näyttelijänä ja minun työtapani tulivat Reetalle tutuiksi. Ohjaaja-näyttelijä-suhtemme kirkastui, mutta hahmo, etenemisestä huolimatta, uinui edelleen. Aistin, että se ei ollut napsahtanut kohdalleen, mutta silti minulla oli luottamus, että se kyllä tapahtuu, kun on sen aika. Reetta kesti hyvin keskeneräisyyttä. Alussa ulkoa sisälle -ajattelu oli ollut suhteellisen abstraktia ja minä saatoin etsiessäni työtapoja eksyä matkan varrella harhapoluille. Ymmärsin, että jossain vaiheessa näyttelijä ei enää tarvitse ohjaajalta apua sisäisen luomiseen, vaan jotain konkreettisia keinoja siihen, että sisäinen löytää tiensä ulos.

Päätimme tehdä kokeilun: Voisiko ulkoisten asioiden muuttaminen kirkastuttaa näyttelijän työtä ja hahmo löytyä? Ideoimme liudan erilaisia karikatyyrejä ja marssimme puvustoon. Seuraavan päivänä tulimme harjoituksiin pussit täynnä peruukkeja, vaatteita ja asusteita. Valitsimme pari kohtausta testin pohjaksi ja lähdimme kokeilemaan. Lavalle asteli vuorollaan erilaisia Kaisoja: rokkari, blondi, emäntä, hippi, ja domina. Kokeilu oli erittäin antoisa ja toi Kaisasta esiin eri puolia. Esitin Reetalle kysymyksen: Mitä näistä tyypeistä Kaisassa eniten on? Reetta sai valita, mitä tyyppiä hän kokeilisi läpimenossa. Minulla oli oma intuitioni, mutta halusin, että Reetta saisi itse kokeilla, mikä hänestä sopisi parhaiten. Läpimenossa selvisi, että valittu blondi-tyyppi toimi monissa kohtauksissa hyvin, mutta ei asettunut kaikkiin. Ehdotin, että kokeilisimme vielä emäntä-tyyppiä, mutta Reetta voisi soveltaa hahmoa vähän realistisemmaksi. Tästä kokeilusta syntyi löytö. Hahmo asettui juuri paikalleen kokonaisuudessa. Reetan näyttelijäntyö lähti lentoon. Periaatteessa ulkoisilla asioilla luotu karikatyyrinen hahmo synnyttikin jotain aitoa, täytti sisäistä. Oli upea nähdä lavalla Reetan raikasta näyttelijäntyötä. Etsintävaiheet saivat merkityksensä. Olin iloinen, että Reetta oli suhtautunut avoimesti työtapoihini ja tullut siinä matkalla ylittäneeksi omia rajojaan. (ks. kuva 6.)



Kuva 6: Lopullinen Kaisa oli emäntämäinen. (Kuva: Tuomas Aro)

5.3.5 Ritu – hahmo omaksi

Näyttelijöistä pisimpään olen tuntenut Mirella Pekkosen ja hän oli myös ensimmäinen näyttelijä, jonka Kapa!:an valitsin. Minulla oli tunne, että hänen näyttelijän työnsä istuisi hyvin näytelmän tyyliin. En siis alun perin valinnut häntä tiettyyn rooliin, vaan nimenomaan tähän näytelmään. Minulla oli intuitio myös tietystä roolista, mutta halusin pitää asiaa vielä auki. Pyysin häntä aluksi olemaan valmis siihen, että saattaisin vaihtaa hänet näyttelemäänkin Irjan roolia. Mirella suostui mutta kertoi myöhemmin, että oli tuntenut Ritun roolin jo omakseen, eikä ollut roolinvaihtoajatuksesta innoissaan. Mirellan näyttelemistyyliin oli jotain, mikä matkan varrella alkoi muodostua yleisemmäksi näyttelemistyyliin koko näytelmässä. Mirella teki Ritun hahmosta omansa heti aluksi. Minunkin intuitioni vahvistui ja aloin nähdä Mirellan yhä kirkkaammin Rituna. Ritun hahmo vaikutti aluksi kovinkin karikatyyriseltä verrattuna muihin rooleihin. Loppuvaiheessa muut hahmot lähentyivät hänen tyyliään ja yllättäen Ritu kaipasikin kirkastusta. Hänen hahmoaan kirkastettiin tyypittämällä ulkoista olemusta, hieman samaan tapaan kuin Kaisan hahmoa. Hahmoon haettiin mausteita japanilaisista manga –hahmoista ja Barbie-nukesta (ks. kuva 7). Lopulta äiti ja tytär olivat molemmat peruukkipäisiä. Mirellan Ritu kirkastui ja syveni ehkä tasaisimmin ja prosessista on hänen kohdallaan vaikea nostaa erityistä käännekohtaa. Mirellan työskentelyssä oli nähtävissä vahva kontakti vastaanäyttelijään ja ohjaajaan. Pyrin ohjaajana olemaan vastavuoroinen impulssien antajana ja ottajana. Mirella imi materiaalia ja muokkasi siitä omaansa, ja minä pyrin tekemään samoin.



Kuva 7: Nukke- ja piirroshahmomainen koulutyttö. (Kuva: Tuomas Aro)

5.3.6 Irja – lentoon!

Maria Malmström löytyi Irjan rooliin melko myöhään. Olin jo ehtinyt olla huolissani, mutta kun tapasin punahiuksisen Marian, tiesin heti, että hän oli etsimäni Irja. Meillä oli edessämme ratkottavana hyvin elokuvallisia ja visuaalisia kohtauksia, sekä mielenkiintoinen roolihahmo. Maria istui hyvin noihin haasteisiin.

Käsikirjoitus oli elokuvanomainen. Erityisesti Irjan kohtauksissa realismia ja absurdismia sekoiteltiin. Parenteeseissa luki esimerkiksi: ” Irja hyppää luudan päälle ja ”lentää” pois” ja ”Irja alkaa näyttää Pyynyn silmissä yhä enemmän noita-akalta” (Kivinen 2002, 72, 77). Elokuvan keinoilla noiden asioiden ratkominen ei olisi vaikeaa, mutta teatterissa asia ei ollut yhtä yksinkertainen. Minua kiehtoi kuitenkin se, miten nuo kohtaukset saadaan toimimaan uskottavasti. Miten Irja saadaan lentämään oikeasti? Teimme erilaisia kokeiluja. Yritimme pitkään saada Irjaa konkreettisesti ilmaan. Kokeilimme trampoliinia ja lennokasta tanssikoreografiaa, mutta jotenkin kohtaus vaikutti vain kehnolta yritykseltä lentää.

Lentämistä ei kyetty ratkomaan ennen kuin esityskokonaisuuteen alkoi muodostua myös valot ja äänet. Valosuunnittelija Panu Rantalaisesta oli tässä vaiheessa valtava apu. Hän oli mukana harjoituksissa ja valokokeiluja pystyttiin heti kokeilemaan. Ratkaisuja etsittiin, mutta ajattelumme rajoittui silti vielä pitkään konkreettiseen lentämiseen, mietimme lentämistrikkiä esimerkiksi vaijerien avulla. Puhuin paljon lentämisen taian, kunnes vihdoinkin oivalsin mistä on kyse, teatterin taikasta. Ymmärsin, että teimme teatteria, emme elokuvaa. Teatterissa täytyy käyttää teatterin keinoja. Mietin, mistä teatterin taika syntyy. Kysymys on samasta asiasta, kun lapsi mielikuvitusmaailmassaan sukeltaa mitä erilaisimpiin maailmoihin, eikä realistisen todellisuuden tarvitse olla tavallista huonetta kummempaa. Täytyy siis syntyä vain sanaton sopimus yleisön kanssa siitä, mitä tuossa näytelmän todellisuudessa voi tapahtua. Niinpä mietimme asiaa vielä kerran uudelleen. Lentäminen syntyy näyttelijän työstä, siitä, että näyttelijä uskoo lentävänsä. Sitä voidaan tukea äänellä ja valolla, mutta niin, että suurimmalle elementille jää tilaa: yleisön mielikuvitukselle. Näin Irja todella lähti lentoon ilman, että hän edes konkreettisesti nousi ilmaan (ks. kuvat 8, 9, 10).

Lentokohtauksissa kiteytyi Marian näyttelijäntyö yleisemminkin. Niissä hän uskalsi irrotella ja päästää irti itsetarkkailusta, uskoa omaan rooliinsa ja lentämiseen. Marian Irja-hahmo pysyi vähiten yleisessä tyyli-lajissa. Olisin ohjaajana voinut tarttua tuohon asiaan kovakouraisemminkin, mutta jostain syystä pidin siitä, että Irjan hahmo rikkoi

tyyppinäyttelemistä. Teimme esimerkiksi erilaisia fyysisiä kokeiluja, mutta lopulta halusin antaa epämääräisyydelle tilaa ja aikaa. Halusin kunnioittaa näyttelijää ja antaa hänen itse kypsyttää hahmoaan, luoda se itsensä kautta. Minulla ei ollut tarvetta runnoa hahmoa tyyppigalleriaan, vaan se saikin pompata sieltä. Mielestäni epämääräisyys toi Irjaan juuri sitä ristiriitaa ja hulluutta, mitä naisen ja noidan välimuodolle kaivattiinkin. Irja kehittyi eniten vielä harjoituskaudenkin aikana.





Kuvat 8, 9, 10: "XXVII kohtaus: On pimeää. Irja ottaa valokuvia itsestään raivon vallassa. Hän näyttää välillä lakaisevan, välillä lentävän luudalla. Salammat välkähtelevät." (Kivinen 2002, 74.) (Kuvat: Tuomas Aro)

6 POHDINTOJA JA KITEYTYMIÄ RYHMÄKESKEISESTÄ OHJAAMISESTA?

Ryhmä- ja prosessikeskeistä ohjaamista tutkiessani ajauduin väistämättä pohtimaan ohjaajan tarpeellisuutta. Mihin häntä tarvitaan? Pärjäisikö ryhmä jopa omillaan? Ohjaajat itse perustelevat omaa tehtäväänsä monilla tavoilla. Useimmin olen kuullut perustelun, että ohjaajan tehtävä on hallita kokonaisuutta. Myös roolia käytännön työnjohtajana pidetään tärkeänä.

Juha-Pekka Hotinen esittää kuitenkin liudan kysymyksiä, jotka saavat ohjaajan vaikuttamaan narsistilta, joka yrittää viedä kunnian muilta taiteilijoilta: Tarvitaanko ohjaajaa luomaan kokonaisuus, eikö se ole katsojan aliarvioimista, jonka pitäisi itse saada luoda kokonaisuus materiaalista päässään? Jos ohjaaja on materiaalin valitsija, eikö eri ilmaisuaineiden taiteilijaspesialistit osaa tehdä sitä? Jos ohjaajalle jää työnjohdolliset tehtävät, eikö hänellä ole liikaa taiteellista valtaa? (Hotinen 2002, 185-188.)

Hotinen viittaa jälleen ammattiteatterikentälle, ei soveltavan teatterin puolelle, mutta mielestäni ohjaajan kuin ohjaajan on tervettä välillä kyseenalaistaa oma tärkeytensä. Ehkä me ohjaajat emme ole niin korvaamattomia, kuin minä itseämme pidämme.

Tehtäväni ohjaajana kirkastuu minulle joka kerta, kun muistutan itseäni, että minun tehtäväni ohjaajana ei ole päästä esiin ja saada kunniaa. Jos minun tärkein tehtäväni ohjaajana ei ole hallita kokonaisuutta, ei toimia valitsijana, ja minun tulee kyseenalaistaa myös taiteellinen valtani, mihin perustan ajatukseni siitä, että ohjaajia yhä edelleen tarvitaan. Avaan seuraavaksi niitä asioita, jotka minulle ovat muodostuneet olennaisimmiksi asioiksi ryhmäkeskeisessä ohjaamisessa: intuition merkitystä, turvallisen ilmapiirin syntyä, rooliani luovuuden kättilönä, pyrkimystä kohti aitoa näkemistä, vuorovaikutusta ja dialogisuutta, ja improvisaatiota työväliseenä.

6.1 Intuition merkitys ohjaamisessa

Kapan ohjausta aloittaessani, en osannut tiiviisti sanallistaa, mikä minua siinä kiehtoi. Se, mikä minua ohjaajana vei, oli vahvasti intuitio. Anne Bogartin (2001, 60) mukaan ohjatessa on aistittava tilanne. Tuohon luovan teon hetkeen eivät kuulu hänen mukaansa analyysi, pohdiskelu ja arvostelu. Ne sijoittuvat hänestä aina ennen ja jälkeen tuon hetken. Ymmärrän, että Bogart tarkoittaa intuitiivista hetkeä, mutta olen analyysin synnystä hänen kansaan osittain eri mieltä. Koen, että kun ohjaajana teen intuitiivisia päätöksiä, nimenomaan niistä hetkistä syntyy analyysi. Tapa vain ei ole kirjallinen vaan teatterillinen. Intuitiivisiin päätöksiini saattaa toki vaikuttaa aiemmat pohdintani, mutta ohjaustilanteessa myös ryhmä, ja näin analyysi ei enää ole vain minun vaan koko ryhmän.

Riittää, että minulla on kiinnostusta ja paljon kysymyksiä. Vastaukset tulevat sitten prosessin aikana. Minun ei tarvitse tietää, mikä minua näytelmässä kiehtoo, kunhan tiedän siinä olevan "sitä jotain". Mahdollisuuksia. Ei ole pelkästään luvallista vaan suotavaa ottaa työryhmä mukaan tutkimiseen, taiteelliseen prosessiin.

Jos ohjaaja itse olisi valmis jakamaan vastuuta ryhmälle, on kuitenkin mahdollista, että ohjaajantarve tuleeikin ryhmältä.

Nykyään niin sanottu ajan henki ja jopa tehokkuustutkimukset kehottavat jakamaan valtaa alaspäin, itsenäisille ihmisille. Mutta kaikki heistä eivät ehkä haluakaan sitä, kenties osa haluaa säilyttää vallan ja vastuun ja syntipukin roolin ohjaajalla. He kenties pelkäävät kuollakseen. Taiteellinen seuraus: mitä kauemmaksi perinteestä mennään, mitä epävarmempia ollaan etukäteen lopputuloksesta eli mitä turvattomampi on taiteellinen tilanne, sitä turvattomampi on oltava ryhmädynaamisen tilanteen. Kun pyritään uuteen, on turvattava vanha, voimakkaasti hierarkkiseen työtapaan.

Minä en usko turvallisuushakuisuuteen taiteen tekemisessä. Turvautumalla vanhaan tai hierarkkisiin työtapoihin saatetaan saavuttaa näennäistä turvallisuutta, mutta mitä sillä saavutetaan taiteellisesti? Mielestäni turvaratkaisuja, ei luovuutta tai mitään uutta.

6.2 Turvallinen ilmapiiri

Ongelma turvattomuuden kanssa elämisestä kiteyttää mielestäni paljon ohjaamisesta. Eriyisen tärkeää on, että ohjaajan itsensä on opittava elämään kaaoksen ja keskeneräisyyden kanssa. Ohjaajaan kohdistuu usein paineita kaiken hallitsemisesta. Se ei kuitenkaan ole koskaan mahdollista. Olen oppinut, että tärkeämpää on hallinnantunne. Hallinnantunne syntyy vahvasta luottamuksesta. Väitän, että turvallisuudentunnetta ryhmässä voidaan luoda muullakin kuin vanhaan turvautumalla. Ryhmädynaamiseen tilanteeseen vaikuttaa muukin kuin taiteellinen turvattomuus. Prosessissa, jossa lopputuloksesta ei tiedetä tarkasti etukäteen, turvallisuudentunne on muiden asioiden varassa. Ryhmän täytyy saada turvaa toisistaan, heidän täytyy luottaa yhteiseen juttuun. Ryhmäytyminen on siis olennaista. Toinen asia, johon luotan on rehellisyys. Sillä, että paljastan olevani ohjajana monesta asiasta tietämätön mutta uskovani silti asiaani, teen itsestäni inhimillisen olennon enkä työryhmän ylijumalaa. Paljastamalla oman heikkouteni, luon ryhmään hyväksyvän ilmapiirin, jossa myös muilla on oikeus heikkouksiinsa. He hyväksyvät sinut ja ovat samassa jamassa eivätkä esimerkiksi kilpailemassa kanssasi. En ole koskaan uskonut, että pelko saisi ihmiset oppimaan ja kehittymään. Motivointi siihen, että jokainen tekee parhaansa, on tultava muualta. Sitoutuminen syntyy mielestäni siitä, että ryhmällä on vastuuta ja päätökset ovat yhteisiä, eivät ulkopuolelta määrättyjä sisäistämättömiä.

Ohjaaja Anne Bogart lainaa näyttelijä William Hurtia selittäessään luovan prosessin kahta mahdollisuutta, hän kuvaa pelon tai luottamuksen ilmapiiriä. ”Ne jotka toimivat pelosta etsivät turvallisuutta, ne jotka toimivat luottamuksesta etsivät vapautta.” Bogart luottaa prosessiin, taiteilijoihin ja materiaaliin. Hän mainitsee, rakkauden, luottamuksen ja huumorintajun työn pelastaviksi tekijöiksi – luottamuksen työtovereihin ja luomistekoon harjoituksissa, rakkauden taiteeseen ja huumorintajun, jopa mahdottomien tehtävien edessä. (Bogart 2004, 93.)

6.3 Rooli luovuuden kättilönä

Luovuutta ei voi määritellä yksiselitteisesti eikä edes napakasti. Kari Uusikylän (1999, 6) mukaan luovuuteen kuuluu kuitenkin olennaisena se, että ihminen uskaltaa tehdä jotain itseään tyydyttävää, jotain uutta ja omaperäistä. Minusta merkittävää on juuri uskaltaminen, aiemmin mainittujen turvaratkaisujen vaihtoehtona. Se on asia, jossa ohjaaja voi auttaa. Ohjaaja voi omalla olemuksellaan, toiminnallaan ja työtapoja valitessa, helposti kannustaa kokeiluun ja uskaltamiseen. Yhtä helppoa on myös nujertaa toisen luovuus, omien pyrkimysten edellä. Tästä syystä on hyvä muistaa, että ihmisillä on myös paljon negatiivisia kokemuksia liittyen luovuuteensa.

Monet luovat ihmiset ovat kokeneet lapsena yksinäisyyttä tai ovat tunteneet itsensä vähintäänkin erilaisiksi, koska luova prosessi vaatii usein uskallusta ja epäsovinnaisuutta. He saattavat kohdata ennakkoluuloja, sillä monet maallikot yhdistävät luovan omaperäisyyden mielenvikaisuuteen. (Uusikylä 1999, 60, 62.)

Luovuudessa ei kuitenkaan ole kyse mielenvikaisuudesta. Ainakin minä arvostan myös järkeä tehdessäni taidetta. Luovuus siis vaatii hyppyjä, riskinottoa, kokeilua ja totutusta poikkeamista. Teatterissa on kyse tunteista ja elämyksistä. Ilman tunteita ei ole teatteria, tai vähintäänkin se on mitäänsanomatonta teatteria, joka ei ole elämys. Sekopäiset tunnemyrskyt ja päättömät kokeilut ovat vaarallisia, eikä niillä ei saavuteta mitään hyvää.

Elämyksellisyyden ja tunnevaltaisuuden takia draamatyöskentelyssä on aina haavoittuvuuden mahdollisuus. Yksi ohjaajan tehtävä onkin toimia kaaoksen ja kontrollin säätelijänä. (Koskenniemi 2006, 50.)

Anne Bogart on kiteyttänyt mielestäni hyvin tuota ohjaajan kaaoksen ja kontrollin säätelijän tehtävää.

Jos työ on liian hallittua, se ei ole elävää. Jos se on liian kaoottista, kukaan ei näe tai kuule sitä. Harjoituksissa on säädettävä jotain, sovittava jostain. Jos määrittelee ennalta kaiken, jos sopii liian paljon, ei hetken innoitukselle jää esityksessä lainkaan tilaa. Jotkut prosessin ulottuvuudet on syytä jättää tyystin rauhaan. Liiallinen hallitseminen tarkoittaa yleensä että ei ole tarpeeksi luottamusta näyttelijöiden spontaaniuteen ja yleisön kykyyn myötävaikuttaa esitykseen.— Mutta kaikkein jännittävimmässä työssä on molempia: huolellisesti säädettyjä hetkiä ja sitten jotain muuta, joka on täysin hallitsematonta ja täynnä mahdollisuuksia. (Bogart 2002, 142.)

Koen, että roolini ohjaajana on toimia luovuuden kättilönä. Tehtäväni on vapauttaa luovuutta, ja pitää huolta työryhmästä ja ilmapiiristä. Suhtaudun johtajuuteni ryhmän omaisuutena.

Johtajuus on osa ryhmän toimintaa. Johtajuutta pitää yllä se, että ryhmä hyväksyy sen ja toiminnassaan tekee sen olemassa olevaksi. Johtajuuden ei siis välttämättä tarvitse liittyä yhteen henkilöön, vaan sitä voidaan kuvata ryhmän organisoiduksi toiminnaksi kohti päämäärää. Vetovastuu voi vaihdella tilanteissa sen mukaan, miten jäsenillä on kykyä ja mahdollisuuksia edistää ryhmän toimintaa. Tämä näkemys ei katso johtajuutta perinteisesti ylhäältä alaspäin vaan ”alhaalta ylöspäin”. Johtajuus nähdään välineenä, jota ryhmä käyttää päästäkseen tavoitteeseensa. (<http://www.uta.fi/tyt/avoin/verkko-opinnot/sosiaalipsykologia/johtajuus.html>)

Ohjaaja on siis suuressa vastuussa työskentelyilmapiiristä, mutta tietenkin myös jokainen ryhmäläinen vaikuttaa teoillaan siihen. Kuvassa 11 voi nähdä, millaiseksi Kapa!-ssa ilmapiiri muodostui. Ilmassa oli me-henkeä turvallisessa ryhmässä ja tilaa luovuudelle. (Kuva 11)



Kuva 11: Riemukasta irrottelua. Kapan näyttelijät lämmittelevät ennen läpimenoa. (Kuva: Vanessa Riki)

6.4 Näkeminen, vuorovaikutus ja dialogisuus

Ennen kuin aloitin ensimmäisen oman ohjaukseni, minulla oli pelko, että en *näe*. *Näkemisellä* tarkoitan aitoa vaikuttumista siitä, mitä lavalla tapahtuu. Entä, jos mikään harjoituksissa, lavalla ei synnytkään minussa mitään, mihin tarttua tai mihin reagoida. Tuo pelko taas kumpusi seuraavan. Entä, jos harjoituksissa ei tapahdu mitään eikä työ etene, ei tule ensi-iltaa. Tätä pelkoa yritin hallita ja päätin analysoida näytelmän auki. Se ei kuitenkaan onnistunut. Pohdin näkemistä paljon Kapa!:a ohjatessani.

Näkeminen on merkillinen asia. Välillä vaikka silmät ovat kiinni näkee äärettömän tarkasti ja välillä vaikka kuinka katsoo silmät apposen auki, ei näe mitään. Ohjaajan pitäisi nähdä. Prosessin eri vaiheissa näkee eri tavalla. Välillä näkee pieniä yksityiskohtia, välillä suuria linjoja ja välillä ei mitään. Toisen ihmisen näkeminen ei ole aina helppoa. Millaisena minut nähdään? (Päiväkirjamerkintä 11.9.2007)

Varsinaista ohjaamista tehdessäni opin, mikä näkemisessä on olennaista. Näkemisessä olennaisinta on, että ei keskity itse näkemiseen, vaan siihen mitä näkee, aidosti toiseen ihmiseen. Ihminen on niin mielenkiintoinen, että jos häntä osaa katsoa, niin kuin lapsi, aidosti ja ihmetellen, ei näkeminen lopu.

Kyse on siis vuorovaikutuksesta. Siitä, että ohjaaja ei ole ulkopuolinen käskyttäjä tai todellisen taiteen omistaja vaan, että yhtälailla hän antaa ryhmän vaikuttaa itseensä. Analyysi syntyy ohjaustilanteessa, joka on dialoginen.

Vuorovaikutus on ryhmässä tapahtuvan näyttämö: kaikki ryhmässä tapahtuva näkyy vuorovaikutuksessa. Ohjaaja virittää samalla vuorovaikutusta, kun hän ottaa muut osallistujat mukaan tavoitteiden jatkuvaan määrittelyyn ja saavutetun arviointiin. Vuorovaikutuksen viriäminen muovaa keskinäisiä suhteita ja niiden myönteinen kehitys luo yhteisyyden tunnetta ja uskallusta antaa oma panos. Vuorovaikutusteot voivat olla sanallisia, mutta yhtälailla sanattomia. Hiljaisuus ja vetäytyminen ovat yhtälailla vaikuttavia tekoja, siinä missä puhuminenkin. (Jauhiainen & Eskola 1993, 69-71.)

Pelkkä keskustelu on eri asia kuin dialogi kommunikaation välineenä. Dialogisessa ohjaussuhteessa ohjaaja käyttää, tietojensa ja taitojensa lisäksi omaa persoonaansa työvälineenä. Dialogisuustermi viittaa suhteen molemminpuolisuuteen, eli asenteeseen, joka tukee inhimillistä kasvua ja ottaa huomioon toisen näkökulman. (Ojanen 2000, 62-63.)

Ihanteellista siis olisi, jos ohjaaminen ei olisi yksisuuntaisesta, vaan enemmänkin ohjaajan ja näyttelijän välistä työtä. Tämä on kiteytymä siitä, mitä ajattelen ryhmälähtöisestä ohjaamisesta. Se on työryhmän taidetta, ei vain ohjaajan.

Kirsi-Marja Puhakka pohtii ohjaajan asemaa ryhmässä. Hänen pohdintansa opettajan roolista suhteessa koululuokkaan vastaavat pitkälti omia ajatuksiani roolistani ohjaajana suhteessa näyttelijäryhmään. Hänestä opettaja on ryhmän johtaja, mutta samalla kuitenkin yksi ryhmästä, tarkoittaen sitä, että opettajan on pistettävä itsensä peliin. Ryhmä kaipaa auktoriteettia, mutta yhtä tärkeää on ohjaajan inhimillisuus ja tietynlainen läheisyys ryhmäläisiä kohtaan. Hänestä paras yhdistelmä on, että opettaja on sekä hellä että samalla riittävän tiukka. Tätä kautta syntyy vuorovaikutus, joka mahdollistaa rakentavan kritiikin antamisen ja vastaanottamisen. (Kirsi-Marja Puhakka 2005, 67.)

6.5 Improvisaatio ohjaamisen välineenä

Improvisaatio tarkoittaa minulle hetkeen heittäytymistä ja aitoa vuorovaikutusta, ja sitä kautta luovuuden vapautumista. Improvisaatio on vaikuttanut minun tapaani työskennellä, enkä käsittele nyt improvisaatiota erillisenä teatterin osa-alueena vaan sitä, miten sovellan sitä ohjaamistyössä, improvisaation periaatteita, joiden äärelle palaan aina uudelleen.

Tarjous, tyrmäys ja hyväksyntä ovat improvisaation peruskäsitteitä. Tarjouksella tarkoitetaan fyysisesti ja/tai verbaalisesti ilmaistua kokonaisuutta. Tähän voidaan reagoida joko hyväksymällä eli myöntämällä tai tyrmäämällä eli kieltämällä tarjouksen merkitys. Tyrmäyksellä voi siis tehdä toisen tarjouksen merkityksettömäksi. Tyrmäyksiä ovat: torjuminen, ohittaminen, kyseenalaistaminen, latistaminen, vähättely, haukkuminen. Toisen tarjouksen voi hyväksyä ilahtumalla, helpottumalla, nauramalla, hämmästytyksellä, kiinnostumalla, säikähtämällä, vaikuttumalla, kauhistumalla. Hyväksyntä ja tyrmäys ovat teknisiä termejä, eivät välttämättä aiottuja tarkoituksia. (Routarinne 2004, 75.)

Tarkoitus on siis hyväksyä, vaikka toinen tarjoaisi mitä tahansa. Ideoimistilanne on hyvä esimerkki. Hyväksymällä toisen idea ja siitä vaikuttamalla asia etenee ja ryhmä ideoi asiaa yhdessä. Jos yksi ideoi ja hänen ideansa jatkuvasti tyrmätään, ei ajatus lähde lentoon vaan lässähtää alkumetreilla. Luulisi, että hyväksyminen ei ole vaikeaa, mutta jo pienissä improvisaatioharjoituksissa voi kuitenkin huomata, että hyväksyminen

ei ole aina helppoa. Luulisi, että riittää, jos vain hokee ”kyllä”, mutta asia ei ole niin yksinkertainen. Toisen ihmisen hyväksymiseen ei riitä vain mekaaninen myöntymisen säännön pakosta. Tarvitaan aitoa läsnäoloa ja vuorovaikutusta.

Sinikka Ojaseen mukaan dialogi voidaan jakaa karkeasti avoimeen ja tekniseen dialogiin:

Avoin dialogi on ihmettelevää ja todellisuuden salaiseksi jättävää. Siinä ihmisen äly tai tahto eivät ohjaa suhtautumista todellisuuteen; vaan todellisuuden annetaan olla se mitä se itsessään on. Hyväksyminen merkitsee toisen ihmisen varauksetonta kunnioittamista ja jatkuvasti muuttuvan todellisuuden oivaltamista. Avoin dialogi on yhteys, jota ei tahto, ajattelu tai esiymmärrys vääristä. Se edellyttää rohkeutta omaan kaikinpuoliseen kokemiseen sekä avointa ja kiinnostunutta toisen kuuntelua Toisena. Se juuri muodostaa avoimen dialogin sydämen. Painopiste on enemmän vuorokuuntelussa, kuin vuoropuhelussa. Tällaiseen dialogisuuteen ei yleensä kuitenkaan pääse kuin harjoittelemalla ja harjoittamalla avoimuutta suhteessa itseen ja maailmaan. Todellisuuden näkeminen salaisuutena, merkitsee sitä, ettei heti lyödä lukkoon käsitystä siitä, mitä tarkastelun kohteena oleva ilmiö on, vaan pyritään tutkimaan sitä. (Ojanen 2000, 64.)

Teknisessä dialogissa ei suhtauduta toiseen hyväksyvästi, arvostavasti tai kunnioittavasti, koska se perustuu rajoittuneeseen tarkkaavaisuuteen, jossa ei kuunnella toista. Sitä on vaikea soveltaa ohjaukseen, jonka pitäisi olla inhimillistä kasvua edistävää toimintaa. Sen laskelmoiva tekninen tai teknologinen asenne todellisuuteen on lähes vastakohta ”silleen jättävälle” avoimelle asenteelle, jossa mietiskelevä asenne ei vaadi heti tajuamaan kaikkea kokemaamme. Avoimuus salaisuudelle jättää tilaa ihmetellä todellisuutta ja mahdollisuuden ”viipyä” maailmassa. Teknisessä dialogissa tiedetään, eikä ihmetellä, koska ihmettelyä pidetään tietämättömyytenä. (Ojanen 2000, 64-65.)

Improvisaatiossa on kyse juuri avoimesta dialogista, dialogisuuden aitoudesta.

Minun on vaikea nähdä teknistä dialogia dialogina ollenkaan. Laskelmointi, rajoittuneisuus, tietäminen eivät mielestäni kuulu dialogisuuteen. Minulle improvisaatio on väline harjoittaa näitä ihmistaitoja. Parhaimmillaan kyse ei ole vain suljetusti harjoitetusta tekniikasta vaan laajemmin siitä, miten toinen ihminen huomioidaan ja häntä kunnioitetaan aidosti. Kyse on positiivisesta ajattelusta, siis asenteesta.

7 LOPUKSI

Tämän opinnäytteen kautta olen hahmottanut paikkaani teatteri-ilmaisun ohjaajana teatterin kentässä. Soveltava teatteri on koulutuksemme myötä muodostunut teatteri-ilmaisun ohjaajien erityisosaamisalueeksi. Koen, että liikkuessani esittävän teatterin puolella, ohjaamistyössäni näkyvät perinteisen teatterin lisäksi vahvasti soveltavan teatterin vaikutteet. Soveltavan teatterin vaikutus näkyy erityisesti siinä, että pidän ryhmää ja prosessia tärkeimpinä tekijöinä myös esitystä ohjatessani. Kapa!-ssa tekstianalyysi syntyi prosessissa ja ryhmä osallistui sen syntyyn, siksi työskentelytavassa oli paljon devising –työtavan vaikutteita. Tulevaisuudessa minua kiinnostaisi kokeilla myös puhdasta devisingia. Koulutukseni lisäksi juuri omat kiinnostuksen kohteeni suuntaavat työtapojani.

Näen roolini ohjaajana, luovuuden kättilönä, joka mahdollistaa luovuuden vapautumisen työryhmässä. Merkittävimpiä asioita luovuuden vapautumisen kannalta ovat mielestäni turvallinen ilmapiiri ja dialoginen ohjaaja-näyttelijä-suhde. Improvisaatio toimii konkreettisenä työvälineenä aidon kohtaamisen ja vuorovaikutteisuuden syntyyn.

Tämä opinnäyte on selkeyttänyt minulle sitä, mihin suuntaan haluan tulevaisuudessa omaa ohjaamistani viedä. Toivottavasti se myös kannustaa muita kokeilevalle tielle. Oppimisprosessini on ollut yli vuoden mittainen, lähtien Kapa!-sta, läpi työharjoitteluni, kiteytyen tähän opinnäytetyöhön. Eikä tämä matka lopu, se jatkuu niin kuin ihmisenä olemisen opetteleminen. Sen lisäksi, että olen tutkinut ryhmäkeskeistä ohjaamista, tämän työn kautta olen kirkastanut itselleni arvojeni, joiden kautta työskentelen.

Ihmisen identiteetti ei koskaan ole valmis, eikä sitä koskaan voida avata ja ymmärtää täysin, mutta varmaa on, että kokemukset jättävät merkkinsä kertojaan; myös se, että ne ovat kokijalleen arvokkaita ja merkityksellisiä. Ne auttavat ymmärtämään ja antavat oppimiskokemuksille ”olemisen” oikeutuksen. Kokemus muodostaa jatkon menneisyydestä tulevaisuuteen. Menneisyyden, oman historian tunteminen ja uudelleen tulkinta ovat keinoja tulevaisuuden valinnoille. (Ojanen 2000, 28.)

LÄHTEET

- Bogart, Anne 2004. Ohjaaja valmistautuu Seitsemän kirjoitsta taiteesta ja teatterista. Suom. Annette Arlander. Like, Helsinki
- Hotinen, Juha-Pekka 2006. Hot spot: Esemble Teatterikorkea-lehti 1.06
- Hotinen, Juha-Pekka 2006. Hot spot: Nykyteatteri Teatterikorkea-lehti 2.06
- Hotinen, Juha-Pekka 2002. Tekstuaalista häirintää – Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta. Like, Helsinki
- Jauhiainen, Riitta & Eskola, Marjatta 1994. Ryhmäilmiö Perustietoa ryhmän käytöstä ja ryhmätyöstä sosiaalityöhön sovellettuna. Werner Söderström Osakeyhtiö, Helsinki
- Obbey, Alison 1994, Devising Theatre: A practical and theoretical handbook. Routledge, London
- Ojanen, Sinikka 2000. Ohjauksesta oivallukseen Ohjausteorian kehittelyä. Palmenia-kustannus, Helsinki
- Koskenniemi, Pieta 2007. Osallistava teatteri Devising ja muita merkillisyyksiä. Opintokeskus Kansalaisfoorumi
- Niemistö, Raimo 1999. Ryhmän luovuus ja kehitysehdot. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Puhakka, Kirsi-Marja 2005. Me-henkeä, hyväksymistä ja yhteistyötä draaman keinoin. Teoksessa Airaksinen, Raija & Korhonen, Pekka (toim.) Hyvä hankaus – teatterilähtöiset menetelmät oppimisen ja osallisuuden mahdollisuuksina. Helsinki: Draamatyö
- Reitala, Heta & Heinonen Timo (toim.) 2001. Dramaturgoita Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin. Palmenia-kustannus, Helsinki

Routarinne, Simo 2004. Improvisoi! Tammi, Helsinki

Uusikylä, Kari & Piirto, Jane 1999. Luovuus Taito löytää, rohkeus toteuttaa. Atena Kustannus, Jyväskylä

Weston, Judith 1999. Näyttelijän ohjaaminen. Kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan. Suom. Päivi Hartzell. Kustannusosakeyhtiö Nemo, Helsinki

PAINAMATTOMAT LÄHTEET:

Omat päiväkirjamerkinnot (Tekijän hallussa)

Kapa!:n ohjausraportti 30.6.2008 (Tekijän hallussa)

Kivinen, Miko 2002. Kapa! (Tekijän hallussa)

INTERNETLÄHTEET:

Johtajuustutkimus. [WWW-dokumentti] <<http://www.uta.fi/tyt/avoin/verkko-opinnot/sosiaalipsykologia/johtajuus.html>> (luettu 14.7.2008)

Nykyteatteri. [WWW-dokumentti] <<http://www2.teak.fi/teak/Teak206/15.html>> (luettu 19.9.2008)

KUVALÄHTEET:

Kuva 1: Tuuja Jänicke räjäyttämässä jälleen pommia, eli raikastamassa ajatteluani, lastoitettuun nilkastani huolimatta.

Kuva : Vanessa Riki

Kuvassa (vasemmalta oikealle): Tuuja Jänicke, Petra Haapio, Heidi Julmala

Kuva 2: Hirvi-Kapa, jossa vastakkaisuudet vuorottelivat. Elämällisyys ja ihmisyyys, ylä- ja alastatus, hyvyys ja pahuus, pinnistely ja purskauttelut.

Kuva: Vanessa Riki

Kuvassa: Veli-Pekka Koho

Kuva 3: Fyysistä rymyämistä.

Kuva: Tuomas Aro

Kuvassa (vasemmalta oikealle): Veli-Pekka Koho, Lauri Metsola

Kuva 4: Staattista sarjakuvakomiikkaa.

Kuva: Vanessa Riki

Kuvassa (vasemmalta oikealle): Lauri Metsola, Veli-Pekka Koho

Kuva 5: Pyyny – karikatyyrinen mutta tunnistettava hahmo.

Kuva: Reetta Myyrä

Kuvassa: Tuomas Aro

Kuva 6: Lopullinen Kaisa oli emäntämäinen.

Kuva: Tuomas Aro

Kuvassa: Reetta Myyrä

Kuva 7: Nukke- ja piirroshahmomainen koulutyttö.

Kuva: Tuomas Aro

Kuvassa: Mirella Pekkonen

Kuva 8, 9, 10: "XXVII kohtaous: On pimeää. Irja ottaa valokuvia itsestään raivon vallassa. Hän näyttää välillä lakaisevan, välillä lentävän luudalla. Salamet välkähtelevät."

Kuvat: Tuomas Aro

Kuvissa: Maria Malmström

Kuva 11: Riemukasta irrottelu. Kapan näyttelijät lämmittelevät ennen läpimenoa.

Kuva: Vanessa Riki

Kuvassa (vasemmalta oikealle): Mirella Pekkonen, Reetta Myyrä, Lauri Metsola, Maria Malmström, Tuomas Aro, Veli-Pekka Koho

LIITTEET

Liite 1: Käsiohjelma




Kriitokset:
 Tuuja Jänicke,
 Jyrki Sinisalo, Harri Toivonen,
 Leila Hakkarainen, Riitta Wallenius,
 Ellina Arola, Petri Pullinen,
 Juha Korhonen, Eeki Eklund,
 Vanessa Riki, Rene Malmström,
 Soren Ervig,
 Star Cafen henkilökunta,
 Peijaksen kalastusseura ry
 Helsingin kaupunginteatteri

Esitykset:
 la 20.10. (ensi-ilta)
 ma 22.10.
 ke 24.10.
 to 25.10.
 la 27.10.
 ma 29.10.
 ti 30.10.
 Aina klo 19.00

Paikka: Teatterikulma, Meritullinkatu 33
 Liput: 3,5 / 5 euroa
 Lippuvaraukset: 050 5121327, www.piletti.fi
 lisätietoja: www.stadia.fi/ohjelmisto

Esityksen oikeuksia valvoo Näytelmäkulma -
 Nordic Drama Corner Oy



STADIA
 HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU
 ESITTÄVÄN TAITEEN KOULUTUSOHJELMA

"Niin minä olen yrittänyt saada sitä lupaa pitää hirovää lemmikkinä. Niin oikeeta sellasta isoa hirovää. No tossa pihalla. Rivitalossa asutaan." -Kapa-



Kapal on Stadian esittävän taiteen koulutusohjelmasta teatteri-ilmaisun ohjaajaksi (AMK) valmistuvan Heidi Julmalan taiteellinen lopputyö.

Miko Kivisen Kapa Holmberg -näytelmä voitti Väli-Suomen näytelmäkirjoituskilpailun ensimmäisen palkinnon vuonna 2000.

Esityksessä käytetty musiikki:

Pohjannaula: Riekaleina, san. Juha-Matti Pesonen, 2002

Yö: Joutsenlaulu, san. Jussi Hakulinen, 1985

Hedningarna: Dolkaren

Esityksen kesto n. 2 tuntia

ESITYKSESSÄ KÄYTETÄÄN STROBO- VALOA

KAPA HOLMBERG Veli-Pekka Koho
työtön AD

IRJA KINNUNEN Maria Malmström
Kaplan tyttöystävä

RITU MIETTINEN Mirella Pekkonen
opiskelija

KAISA MIETTINEN Reetta Myyrä
Ritun äiti

VELI-PEKKA PYYNÄ Tuomas Aro
Kaisan poikaystävä

REIJO HOTINEN Lauri Metsola
maatalousministeriön tarkastaja
/KRIITIKKO

Ohjaus: Heidi Julmala
Käsikirjoitus: Miko Kivinen
Puvustus: Katleena Luokkala + työryhmä
Lavastus: Heidi Julmala
Valosuunnittelu: Panu Rantalainen
Valojen ajo: Piia Puranen
Äänisuunnittelu: Veli-Pekka Koho
Äänten ajo: Antti Puhakka
Tuottajat: Petra Haapio ja Heidi Julmala
Käsiohjelma: Petra Haapio
Valokuva: Heidi Julmala
Juliste, flyer ja käsiohjelman kansikuva: Kari Sihvonen
www.karisihvonen.com, kuvituksia ja graafista suunnittelua.

Liite 2: Joutsenlaulu

Joutsenlaulu

*Taas lapset pihalla nään
ikkunas alla leikkivän leikkejään
Taas siihen paikalleesi ikkunaan jäät, siihen ikkunaan jäät
Lennät vuosien taa
Ne muistot päivittäin sut valtaansa saa
Ne Joutsenlauhuun etsii taas laulajaa, etsii taas laulajaa
Nuo hetket syntymästä kuolemaan mun silmäluomiin heijastuu
Saa toiset uskomaan kai Jumalaan, toiset Saatanaan, tai mihin vaan
Muttei kuitenkaan tähän maailmaan
Sä kerran löysit myös sen
Tuon puolen vuosisadan rakkauden
Sun oli helppo olla onnellinen, olla onnellinen
Nyt mitä vaistoillat teet
Kun linnut pesästänsä on pois lentäneet
On enää valokuvat kellastuneet, jos elät taas uudelleen, taas uudelleen
Et ehkä sääliäni kaipaa, ei se saa tuskaa puutumaan
Tuo tuska laulun tämän kirjoittaa Tuo tuska kiinni saa kenet vaan
Tuo tuska kiinni saa
Suruhuntusi nään, se viisi vuotta sitten sai hengittää
Sut Joutsenlaulu silloin sai itkemään, sut sai itkemään
Tahtoisin olla niin kuin silloinkin, kun peityit huntuun valkoiseen
Se jäänyt on jo ajan jalkoihin niin kuin sinäkin
(solo)
Tahtoisin yrittää ja että silloin veden pinnalle jään
Kun joen tulvivan mä uomista nään, kun joen tulvivan nään
Nuo naiset marketeissa kärryineen ja miehet kantabaareissaan
Nuoruuden lähteistä kai haaveilee, kai tuska laimenee, tai miten vaan
Taas hetken lähempänä kuolemaa, ei haihdu tuska milloinkaan
Tuo tuska laulun tämän kirjoittaa, tuo tuska kiinni saa
Kenet vaan, tuo tuska kiinni saa kenet vain haluaa*

Säv/san/sov Jussi Hakulinen