

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävän taiteen koulutusohjelma

Teatterin suuntautumisvaihtoehto

2010

Camilla Gustafsson

TUTKIMUSMATKA KOHTI PYHÄÄ ESIINTYJÄÄ



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävän taiteen koulutusohjelma | Teatteri-ilmaisun ohjaajan suuntautumisvaihtoehto

Opinnäytetyön valmistumisajankohta Kevät 2010 | Sivumäärä 43 + 4 liitesivua

Ohjaaja Marja Kangas

Camilla Gustafsson

TUTKIMUSMATKA KOHTI PYHÄÄ ESIINTYJÄÄ

Kirjallinen lopputyöni on itsereflektioiva tutkielma taiteellisesta opinnäytetyöstäni, jonka suoritin *Musigangs*-musikaalin koreografina syksyllä 2009. Käsittelen kokemusta kuin se olisi ollut tutkimusmatka itselleni ja tanssijoille. Tällä matkalla henkilökohtaisena oppaanani toimi puolalainen ohjaaja ja teatteri-uudistaja Jerzy Grotowski. Grotowskin kehittämä termi ”pyhä näyttelijä” sai minut kiinnostumaan, miten löytäisin pyhän esiintyjän musikaalin tanssijoista. Nimitys ”pyhä näyttelijä” viittaa siihen, että harjoituksissa ja näyttämöllä näyttelijän tulee olla valmistautunut täydelliseen rehellisyyteen itsensä suhteen.

Grotowskin kirjallisuuden lisäksi olen käyttänyt lähdemateriaalina sosiaalipsykologian oppikirjaa sekä amerikkalaisen ohjaajan, Anne Bogartin, kirjoituksia teatterista ja taiteesta. Näiden lisäksi tanssijoille tehdyt kyselyt täydentävät lähdeaineistoa ja tutkimusmateriaalia. Työ sisältää päiväkirjamerkintöjä harjoituksista sekä otteita tanssijoiden kirjoittamista ajatuksista harjoitusten jälkeen.

Esittelen työssäni joitain Jerzy Grotowskin teatterinäkemyksiä ja pohdin niiden soveltuvuutta koreografian työstämiseen. Grotowskin innoittamana kehitin tanssijoille liikeimprovisaatioita, joissa pyrittiin itsensä rehelliseen tutkailuun. Harjoituspäiväkirjan avulla tein huomioita tanssijoiden tuottamasta liikkeestä ja harjoitusten vaikutuksista ryhmään ja sen yksilöihin. Henkilökohtaisten kokemusten käsittely tehtävissä sai minut miettimään ohjaajan valtaa ja vastuuta.

Ohjaaja saattaa johtaessaan toimia autoritaarisesti, demokraattisesti tai piittaamattomasti. Vertaan omaa ohjaustapaani tähän teoriaan ja pohdin erilaisten johtamistyylien vaikutuksia ryhmään. Ohjaaja on tärkeässä asemassa, kun näyttelijäntyö on epävarmassa etsintävaiheessa.

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT
UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Faculty of Performing Arts | Drama Instructor

Date Spring 2010 | Total number of pages 43 pages + appendix 4 pages

Instructor Marja Kangas

Camilla Gustafsson

EXPLORATION TOWARDS HOLY PERFORMER

This written degree work is a research of my artistic work, which I completed in autumn 2009 as a choreographer in a musical called *Musigangs*. I write about this experience as it had been an exploration for me and for the dancers of the musical. During this exploration I used the literature of a Polish director Jerzy Grotowski as guide. Grotowski had invented a term called "holy actor". That term got me interested in which methods I could use to find holy performer in the dancers. By the term "holy actor" Grotowski means, that actor needs to be totally honest while practising and acting on stage.

Besides the literature of Grotowski, I have used literature of social psychology and theatre essays. The essays of art and theatre are written by an American director Anne Bogart. This written degree work contains also writing from my practice-diary and some thoughts of the dancers.

In this study I explain some of the visions Grotowski had about theatre and I compare them to my techniques to make choreography. I made up some physical improvisation exercises for the dancers. The purpose of the exercises was to retain total honesty while moving. Dancers used their own memories to make up movements for the choreography. That got me thinking about authority and responsibility in directing.

Director may guide the group in three possible ways: authoritarian, democratic or "laissez faire". I compare my own ways as a director and choreographer to this theory. The director is important author when the actor's work is in uncertain point.

SISÄLTÖ

1	LENTOSUUNNITELMA.....	5
2	MUSIGANGS – MATKA ALKAA.....	6
2.1	<i>Musigangs</i> -projektin esittely	6
2.2	Koreografi ohjaamossa – tavoitteet ja haasteet.....	7
3	PYHÄÄ ESIINTYJÄÄ ETSIMÄSSÄ.....	11
3.1	Matkaohjelma – harjoitusten valmistelu ja toteutus	11
3.2	Pyhät nähtävyydet – otteita harjoituspäiväkirjasta	13
4	YHTEENOTTO OPPAAN KANSSA	20
4.1	Köyhä teatteri – köyhät annit?.....	20
4.2	Pyhän paljastaminen – tarpeellista vai tarpeetonta?.....	24
5	OHJAAJA ON JOHTAJA JA LENTOKAPTEENI.....	27
5.1	Valta – ohjaaja on matkanjohtaja	27
5.2	Hämällisyyden ilmakuopat ja niistä selviäminen	30
6	MATKAMUISTOT – PALOVAMMAT JA PALAUTTEEN KÄSITTELY.....	35
6.1	Matkan tavoitteet vs. haastattelutulokset.....	35
6.2	Palovammat ja kompurointi.....	38
7	OHJAAMOSSA RAKSUTTAVA JÄLKIVIISAUS	39
	LÄHTEET.....	44
	LIITTEET 1 – 2	

1 LENTOSUUNNITELMA

Teatteriesityksen valmistaminen on kuin matka. Se on työryhmän yhteinen matka ja toisaalta jokaisen ryhmän jäsenen yksityinen matka. Tällä matkalla ohjaamani lentokoneen matkustamossa istuivat musikaalimme neljä tanssijaa. Pyrkimyksenäni oli ohjata tanssijat määränpäähän, josta he löytäisivät pyhän esiintyjän itsestään. Pyhästä näyttelijästä luin ohjaaja ja teatteri-uudistaja Jerzy Grotowskin kirjallisuudesta ja halusin ottaa Grotowskin henkilökohtaiseksi matkaoppaakseni. Halusin ryhtyä tutkimaan, miten pyhä näyttelijä tai esiintyjä saadaan tanssijoista esiin. Jerzy Grotowski pyrki metodeillaan auttamaan näyttelijää löytämään itsestään ”pyhän näyttelijän”. Nimitys ”pyhä näyttelijä” viittaa siihen, että harjoituksissa ja näyttämöllä näyttelijän tulee olla valmistautunut täydelliseen vilpittömyyteen itsensä suhteen. Grotowskin mukaan näyttelijän tulee asettaa itsensä paljaaksi katsojan silmien edessä. (Grotowski 1993, 56–57.) Kirjoittaessani käytän myös termiä ”pyhä esiintyjä”, sillä tässä tapauksessa on kyse tanssijoista, eikä näyttelijöistä. Lähdekirjallisuutena olen käyttänyt Grotowskin kirjoja *Hän ei ollut kokonainen* sekä kyseisestä opuksesta uudempaa painosta *Kohti köyhää teatteria*. Uusia näkökulmia työhöni tuon työni loppupuolella, jossa käytän lähteenä teatteriohjaaja Anne Bogartin kirjaa *Ohjaaja valmistautuu*.

Kirjallinen lopputyöni on itsereflektioiva tutkielma taiteellisesta opinnäytetyöstäni, jonka suoritin *Musigangs*-musikaalin koreografina syksyllä 2009. Käsittelen kokemusta, kuin se olisi ollut tutkimusmatka itselleni ja tanssijoille. Kappale *Tässä ja nyt* oli musikaalin lauluista sopivin tämän matkan toteutusta varten. Kehittelin kappaleen koreografian käyttämällä tanssijoiden tuottamaa liikemateriaalia osana kokonaisuutta. Koreografian työstöä edeltävissä harjoituksissa teetin mielikuvaharjoituksia, joihin olin saanut oppaaltani ideoita. Tämä matkakertomus sisältää päiväkirjamerkintöjä sekä lukuja, joissa puran tanssijoille teettämäni kyselyt ja haastattelun.

2 MUSIGANGS – MATKA ALKAA

2.1 *Musigangs*-projektin esittely

Musigangs on musikaaliesitys, jossa tein oman osuuteni koreografina. Musikaalin tarina kertoo tytöstä, joka työskentelee äitinsä jäätelöbaarissa. Tytön äiti on mafiapomo, joka pitää mafiakokouksia samaisessa jäätelöbaarissa. Kuvion sekoittaa poika, joka sattuu paikalle ja joutuu vahingossa osaksi gangsterinaisten juonia.

Musikaali oli minun ja kahden luokkatoverini yhteinen taiteellinen lopputyö. Kyseinen teos tehtiin alusta loppuun itse. Jonna Savolainen ja Laura Hurme kirjoittivat käsikirjoituksen, lisäksi Savolainen ohjasi näytelmän sekä osallistui laulujen sävellykseen ja sanoitukseen. Hurme toimi pääosin laulujen säveltäjänä ja sanoittajana. Näyttelijät haettiin kahden pääsykokeen avulla sekä erikseen tiedustelemalla halukkaiden ja kyvykkäiden perään. Puvustus haalittiin koulun puvustamosta, projektin puvustajan kätköistä sekä esiintyjien vaatekaapeista. Tuottajan avulla sovittiin ravintola Gracelandiin mainoskeikkoja, joiden lipputuloilla pääsimme omillemme projektin loputtua. Koulun henkilökunta auttoi osittain lavastuksen rakennuksessa, maalaamisen sekä suurimman osan hankinnoista hoidimme itse.

Vastuualueeni oli suunnitella seitsemään kappaleeseen koreografia. Musikaalin ja sen yhdeksän kappaleen teemoja ovat mm. vapaus, rakkaus, itsenäistyminen ja kulissien särkyminen. Koreografioiden tyylin oli tarkoitus olla suurimmaksi osaksi musikaalille tyypillistä show- ja viihdetarjontaa tai tunnelmannostattajaa. Kappale *Tässä ja nyt* on yksi herkimmistä lauluista ja koreografisoin sen yhdessä neljän tanssijan kanssa. *Tässä ja nyt* kappaleen koreografian työstö ja siihen liittyvä prosessi on keskipisteenä kirjallisessa työssäni. *Musigangs*-musikaalissa kappale esitettiin pääparin tavattua toisensa ensimmäisen kerran. Kyseessä on miespäähenkilön, Alexin, laulu. Savolainen ja Hurme sävelsivät kappaleen yhdessä ja sanoituksen teki Hurme.

Lähtökohtanani *Tässä ja nyt* kappaleen kohdalla oli saada tanssista tekijöidensä näköinen. Ajatustani tukemaan löysin Jerzy Grotowskin kirjallisuutta. Tarkoituksenani oli tuottaa tanssimateriaalia yhdessä neljän valitsemani tanssijan kanssa. Harjoituskaudella kävi kuitenkin niin, että yksi tanssijoista ei päässyt osallistumaan koreografiatreenejä edeltäville harjoituskerroille. Näillä harjoituskerroilla teetin mielikuva- ja liikeimprovisaatioharjoituksia, joiden tarkoituksena oli tuoda esiin tanssijoiden persoonan ujompia puolia ja tätä kautta etsiä "pyhää esiintyjää". Erillisissä harjoituksissa mukana olleet kolme tanssijaa vastasivat sähköpostitse lähetettyyn kyselyyn, jossa tiedustelin harjoitusten vaikutusta koreografian tunnelmaan ja sen tulkintaan. Neljättä tanssijaa haastattelin erikseen saadakseni selville, oliko ohjaamillani harjoituksilla vaikutusta harjoituskauden kokemuksiin tai kehittymiseen näyttelijäntyössä. Pidän tanssijoiden nimet salassa, sillä käsittelemäni aihe on pyhyden etsiminen ja koen sen itse intiimiksi asiaksi. Tanssija, jota haastattelin erikseen, on työssäni mainittu nimikkeellä Tanssija X.

2.2 Koreografi ohjaamossa – tavoitteet ja haasteet

Kokemuksesta tiedän että tanssijoiden ja teatterin tekijöiden lähtökohdat ovat kaksi erillistä maailmaa. Tanssia harrastaneet ovat koulutettuja kurinalaisuuteen ja jäljittelemään tarkkoja liikemuotoja, kun taas teatteriharrastajat tekevät harjoituksia useimmiten omaa olotilaa kuunnellen sekä ottaen impulsseja muilta näyttelijöiltä. Halusin helpottaa molempien työtä. Tutustutin tanssijat teatterityöhön mukauttamalla omia harjoituksiani sen mukaan, mitä ymmärsin Grotowskin tarkoittaneen teatterinäkemyksillään. Näyttelijöille halusin jättää sananvapauden koreografioita tehtäessä, jotta välttäisimme tunteen, että rooli tippuu tanssin aikana. Kirjoittaessani paneudun kuitenkin vain tanssijoiden harjoituksiin.

Syy kirjallisen lopputyöni aiheeseen on estää se, johon tanssijat saattavat näytellessään kompastua: hengettömään toteutukseen. Lisäksi pelkäsin tanssijoiden jäävän koreografioiden toteuttajina vain visuaaliseksi huviksi ilman

henkistä täyttymystä. Halusin tarjota heille mahdollisuuden luoda omaa materiaalia kappaleeseen *Tässä ja nyt*. Lisäksi halusin auttaa heitä tuomaan julki sisäistä maailmaansa. Grotowskin teatteriajatteluun tutustuttuani aloin itsekkin uskoa, että näyttelijäntyön lähtökohta on rehellisyys itseään kohtaan. Kun esiintyjä pystyy lavalla näyttämään oman sisimpänsä sellaisena kuin se on, esiintyjän henkinen alastomuus näkyy myös yleisölle. Näin ollen tarinan teema välittyy katsomoon koskettavammin kuin muilla näyttelijäntyön metodeilla. Grotowskin teorioita apunani käyttäen suunnittelin improvisaatioharjoituksia, joilla voisin rohkaista musikaalin tanssijoita kehittämään esiintymislahjojaan. Halusin saada heidät avautumaan persoonansa niistä osista, jotka herättävät heissä arkuutta tai jonkinlaista vastustusta. Tiedostin, että ryhmän tulee olla tiivis ja luotettava, jotta se tuntuisi turvalliselta. Uskoin harjoituskauden olevan vahvistava kokemus sekä sysäys rohkeampaan elämään.

2.3 Jerzy Grotowski matkaoppaana

Henkilökohtaisena oppaanani toimi ohjaaja ja teatteripioneeri Jerzy Grotowski. Grotowskin teatterinäkemykset ovat aikoinaan mullistaneet teatterin historiaa. Tämän matkan aikana ne mullistivat myös minun käsityksiäni ja ajatuksiani ohjaamisesta, spontaanin liikkeen etsimisestä ja muokkaamisesta. Puolalainen teatterin uudistaja Jerzy Grotowski syntyi vuonna 1933. Ennen kuolemaansa 1999 hän ehti avata uuden lehden maailman teatterin historiassa. Grotowskin kehittämän käsitteen ”köyhä teatteri” ympärille muotoutui erillisiä teatterin tekemisen haaroja. Grotowski kritisoi suurten näyttämöiden näennäisen rikasta ulkoista tyyliä ja vaikutti monien eri teattereiden työskentelytapoihin. Grotowski osoitti, että suuren teatteritaiteen tekemiseen riittää näyttelijä – ihminen. (Grotowski 2006, 7, 16–17.) Vuonna 1959 Jerzy Grotowski valittiin Opolen kaupungin teatterin johtajaksi sekä taiteelliseksi johtajaksi. Teatteriryhmäänsä hän valitsi seitsemän henkilöä. Työryhmänsä kanssa Grotowski kehitti ja kokeili näyttelijäntyön metodeita, joiden suuntana oli poistaa esteet näyttelijän toiminnasta. Päämääränä oli paljastaa näyttelijän persoona, pyhä näyttelijä. (Grotowski 2006, 15–17.)

Grotowski mielsi pyhyyden etsimisen oleelliseksi näyttelijäntyössä. Tämä siksi, että näyttelijä työskentelee julkisesti ruumillaan. Jos näyttelijä käyttää ruumistaan katsojan miellyttämiseen, muuttuu näyttelijäntyö prostituution kaltaiseksi. (Grotowski 1993, 22.) Grotowski totesi, että ero kurtisaaninäyttelijän ja pyhän näyttelijän välillä on taitojen suorittamisessa ja todellisesta rakkaudesta syntyneestä antautumisesta. Tällä Grotowski tarkoitti sitä, että kurtisaaninäyttelijä pyrkii parantamaan taitojaan, joilla voisi kerätä lisää suosionosoituksia. Pyhä näyttelijä sen sijaan pyrkii voittamaan esteet itsessään sekä katsojissa. (Grotowski 1993, 24.)

”Niin kauan, kun näyttelijällä on tunne ruumistaan, hän ei kykene suorittamaan kokonaista tekoa. Ruumiin on vapauduttava täysin vastuksesta; käytännössä sen tulisi tietysti mielessä lakata olemasta” (Grotowski 1993, 25). Tanssijoille tällaisen päämäärän saavuttaminen luulisi olevan todella hankalaa, sillä he ovat tottuneita tarkkailemaan ja kehittämään kehonsa liikkuvuutta sekä toteuttamaan opettajan tai ohjaajan pyytämää muotoa. Nyt myönnän, että tämänlainen työskentely vaatisi keneltä tahansa paljon enemmän aikaa kuin kolme kahden tunnin harjoituskertaa. Se oli kuitenkin aika, joka oli käytettävissä ennen varsinaisia koreografiatreenejä. En kuvitellut loihtivani täysin uudistuneita esiintyjä, vaan halusin lähteä tutkimusmatkalle mielenkiintoiseen ihmismieleen. Grotowskin näkemykset tarjosivat mahdollisuuden tutustua itseäni kiinnostavaan alueeseen, ihmisten persoonallisuuden piirteisiin. Ennen kaikkea minua kiinnosti, mitä piirteitä tanssijat olivat valmiita löytämään ja näyttämään itsestään.

Grotowskin perusmetodi näyttelijän ohjaamisessa oli käsite ”via negativa”. Se tarkoittaa negatiivista tekniikkaa, jossa näyttelijää pyydetään ensimmäisenä kiinnittämään huomiota siihen, mikä hänen näyttelijäntyötään häiritsee ja herättää vastustusta. Grotowskin mielestä oli tärkeää, että näyttelijä tulee tietoiseksi, mikä estää hänen hengitystään, liikettään ja inhimillistä kontaktikykyään (Grotowski 1993, 55). Grotowski kehotti näyttelijöitään etsimään oman henkilökohtaisen harjoitustavan, jolla nämä esteet voitaisiin

kussakin kehitysvaiheessa poistaa. "Negatiivinen tekniikka edellyttää tilannetta, jonka aikana omasta minästä voidaan löytää hetki ja suostumus täydelliseen vapauteen: negatiivinen tekniikka edellyttää omien esteiden selvittämistä." (Grotowski 1993, 37–38.) Nämä tilanteet liittyvät erilaisiin harjoituksiin, joissa ihminen pyrkii löytämään luonnollisen tasapainonsa ja rauhoittumaan. Tällaisia harjoituksia ovat esimerkiksi akrobatia ja jooga. (Grotowski 1993, 37–38.)

Oleellista negatiivisen tekniikan käyttötavassa on tehdä harjoituksia, joissa näyttelijä saa niin voimakkaan ärsykkeen, että se saa aikaan spontaanin ja koko ihmisen organismin kattavan vastauksen. Grotowski tarkoittaa harjoituksia, joissa konkreettisten fyysisten impulssien ja reaktioiden avulla keskitytään ihmisen psyyken tilaan ja hänen historiaansa. Muistot ja mielikuvat palaavat kuin uni ja näyttäytyvät impulsseina ja fyysisinä reaktioina. (Grotowski 1993, 38.) Via negativen käyttö kuulostaa metodilta, joka vaatii paljon aikaa ja sitkeyttä sekä ohjaajalta että näyttelijöiltä. Tällainen tekniikka, jossa käytetään näyttelijän omaa historiaa, on mielestäni oikea tapa saada työhön spontaaneja ja aitoja reaktioita, mutta se vaatii todella luotettavan työilmapiirin.

Grotowski mielsi näyttelijöidensä toteuttavan äärimmäisen rehellisyyden aktia. "Tämän teatterimuodon avulla tehdyn teon tulee olla **kokonainen**. [--] Se antaa meille mahdollisuuden reagoida **kokonaisvaltaisesti**. Tarkoitan edellä mainitulla koko olemassaoloa. Normaalisti me emme reagoi kuin puolittaisesti." (Grotowski 1993, 49, lihavoinnit Grotowskin.) Syy sille, miksi Grotowski etsi rehellisyyttä ja kokonaisvaltaisuutta näyttelijöistään, liittyi rehellisyyden etsimiseen katsojista. Grotowskin oletus oli, että ihminen haluaa peitellä omaa totuuttaan sekä muilta että itseltään. Pyhän näyttelijän oli tarkoitus uhrata intiimimmät persoonallisuutensa piirteet yleisön nähtäväksi ja tällä tavoin saada katsojat katsomaan totuutta. Jos katsoja ottaisi näyttelijän kutsun vastaan, hän tunnistaisi näkemänsä piirteet itsessään. (Grotowski 1993, 26–27.)

Käsittääkseni Grotowski koki epäkohdaksi ihmisille tyypillisen puolueellisen itsetarkkailun. Oletan, että jokainen henkisesti terve ihminen tarkkailee omaa

käytöstään edes jonkin verran. Jo sen totuuden myöntäminen, että oman persoonallisuutensa rehellinen tutkailu herättää meissä vastustusta, on iso askel kohti totuutta. Uuden totuuden myöntäminen saattaa jopa vavisuttaa identiteettiämme ja ohjata meitä uuteen suuntaan elämässämme. Tämä taas saattaa heikentää turvallisuuden tunnetta, johon olemme sinnikkäästi yrittäneet nojata. Ihmisen on kuitenkin määrä kehittyä ja päästää irti edellisistä uskomuksistaan, kun uusi tiedostuksen jyvä alkaa itää. Puolustelemalla käyttäytymistämme ja torjumalla totuuden ajaudumme vain kauemmas omasta itsestämme. Ymmärrän Grotowskin tarkoittaneen, että tämän inhimillisen piirteen vuoksi tarvitaan pyhiä näyttelijöitä, jotka paljastavat totuuden puolestamme.

3 PYHÄÄ ESIINTYJÄÄ ETSIMÄSSÄ

3.1 Matkaohjelma – harjoitusten valmistelu ja toteutus

Pyhän esiintyjän etsintä ei ollut tuttua itselleni. Huomasin myös, että olen 9-vuotisen tanssinopettajaurani aikana käyttänyt todella vähän tanssi-improvisaatioita koreografioiden työstövälineenä. Oli siis korkea aika lähteä uudistamaan työkalusalkkuaan. Grotowskin näkemysten rohkaisemana uskoin, että mielikuva- ja liikeimprovisaatio- harjoituksilla saadaan harjoituskaudella aidompaa ja luonnollisempaa esitysjälkeä aikaiseksi kuin opettaessani kopioitavia koreografioita. *Tässä ja nyt* kappaleen kohdalla kolme ensimmäistä harjoituskertaa olivat ihmisessä asustavan suojatun persoonan tutkimista varten. Tutustutin tanssijat näyttelijäntyöhön siten, miten itse olin Grotowskin teatterisuuntauksen ymmärtänyt. Improvisaatioharjoitusten avulla oli tarkoitus tutustuttaa tanssijat paremmin myös toisiinsa, siten pyrin kasvattamaan luottamusta. Osan tanssi-improvisaatioista videoin ja sain tällä tavoin kerättyä materiaalia itse koreografiaa varten.

Kappaleen laului miespäähenkilö, Alex, tavattuaan naispäähenkilön, Iisan, ensimmäisen kerran. Laulussa Alex kertoi oman paikkansa etsimisestä sekä henkisesti että kodin suhteen. Tästä koreografiasta toivoin yleisölle välittyvän ensi-ihastuksen tunteen. Sen tunteen, kun on juuri tavannut lämpimiä tunteita herättävän ihmisen, eikä malttaisi odottaa uutta tapaamista. Ajattelin tämän tunteen olevan kaikille katsojille tuttu, tuo samanaikaisesti mahtava ja kauhea tunne. Ainakin itselläni tuo tunne herättää pään täydeltä ristiriitaisia ajatuksia: Pitääkö hän minusta sellaisena kuin olen? Koska saan tuntea hänet uudestaan lähelläni? Mitä hän mahtoi ajatella kun kerroin sen tyhmän jutun itsestäni? Ihastuneena ihminen on mielestäni kaikkein haavoittuvimmillaan. Ihminen kaipaa rakkautta niin kovasti, että se saa hänet pelkäämään. Kappale *Tässä ja nyt* antoi mahdollisuuden tutkia ensi-ihastuksen tuomaa tunnepaljoutta ja miten tanssijat haluaisivat sitä ilmentää.

Eräänä tanssi-improvisaation keinona käytin autenttista liikettä. Autenttinen liike on liikeimprovisaatio, jonka Mary Whitehouse kehitti 1960-luvulla. Autenttista liikettä tehdessään voi liikkua vapaasti assosiaationsa mukaisesti. Tämän terapiassa ja tanssitäiteessä käytetyn menetelmän tarkoituksena on herkistyä itseohjautuvan liikkeen vietäväksi. Liikkujalla tulee olla lähellä henkilö, joka huolehtii liikkujan turvallisuudesta. Tämä siksi, että autenttinen liike tehdään useimmiten silmät kiinni. (Tanssipaja 2010.) Harjoituksissa kehoitin tanssijoita pitämään silmät osittain auki, sillä kaikki liikkeivät yhtä aikaa. Harjoituksen olisi voinut toteuttaa myös pareittain siten, että toinen tekee ja toinen katsoo. Harjoituksen jälkeen katsoja voi näyttää tekijälle, miltä hänen liikkeensä näytti. Liiketapahtuma voidaan purkaa jälkikäteen myös kirjoittaen, piirtäen, puhuen tai yhdistellen näitä keinoja. (Tanssipaja 2010.)

Ensimmäiset kolme harjoituskertaa noudattivat samaa kaavaa: Aloitimme rauhoittavasta mielikuvaharjoituksesta, jonka tarkoituksena oli saada tanssijat keskittämään huomionsa fyysiseen ja henkiseen olotilaansa. Keskittymisen jälkeen edettiin draaman keinoin tanssi- ja liikeimprovisaatioihin. Tämän jälkeen teetin tanssijoille kaksi tai kolme fyysistä mielikuvaharjoitusta, joissa jatkettiin

edellisen tehtävän ideaa. Lopuksi pidimme purkukeskustelun ennen lopettamista. Ensin tanssijat kirjoittivat neljä minuuttia tajunnanvirtaa keskeyttämättä. Sen jälkeen he lukivat oman tekstinsä itsekseen ja kertoivat sitten muille sen verran, mitä olivat valmiita jakamaan.

3.2 Pyhät nähtävyydet – otteita harjoituspäiväkirjasta

Pidin harjoituspäiväkirjaa, johon kirjasin illan tapahtumat sekä tekemämme harjoitukset. Päiväkirjamerkinnot olen kirjoittanut kursiivilla. Väleissä olevat kommentit ovat selvityksiä siitä, mihin harjoituksilla pyrin ja onnistuinko pyrkimyksissäni. Lisäksi väleissä on lainauksia tanssijoiden tajunnanvirtateksteistä, niissä olevat lihavoinnit ovat antamiani kirjoitusaiheita.

Torstai 3.9.2009

Tänään oli ensimmäinen harjoituskerta tanssijoideni kanssa. Paikalla oli valitettavasti vain puolet eli kaksi tanssijaa. Ensin kerroin laulun teemoista; muutoksen mahdollisuudesta, sen tarpeesta, pelottavuudesta, innostavuudesta sekä työtavoista miten lähdemme koreografiaa työstämään. Tanssijat olivat hämillään, mutta kiinnostuneita ja valmiita avaamaan omaa persoonaansa rohkeasti, jotta saisimme tanssiin syvyyttä heidän omista lähtökohdistaan. Toin esiin myös asian, että haluan antaa tanssijoille harjoitusten avulla mahdollisuuden kehittää omaa liikekapasiteettiaan ja käsitellä omaa elämäntilannettaan. Alkupuheiden jälkeen aloitimme juurrutuksella.

Juurrutuksella tarkoitan näyttelijäntyön harjoitetta, jossa pyritään keskittymään omaan kehoon ja mieleen. Juurrutuksesta voi kehittää erilaisia variaatioita esim. pareittain taputtelemalla parin kehon osia, jotta kehon hahmotus tarkentuu ja aistit valpastuvat impulsseille. Tanssijoideni kanssa toteutin juurrutuksen yksilötehtävänä, sillä tanssinopettajana tiedän toisen ihmisen fyysisen läheisyyden olevan joskus hämmentävää liian varhaisessa vaiheessa. Tanssitunneilla oppilaat ovat tottuneempia toteuttamaan opettajan pyytämää muotoa, kuin sisäisten impulssien tuottamaa liikettä tai kontaktia muiden

kanssa. Pyysin tanssijoita keskittymään kehonsa osiin samalla kun luettelin niitä läpi. Mainitsin, että he voivat antaa ajatusten syntyä vapaasti ja myöntyä myös negatiivisten ajatusten heräämiseen. Toisinaan jo alkujuurrutus herätti herkistymistä, luultavasti siksi, koska heille annettiin rauha ja mahdollisuus olla omia persooniansa. Koin tämän reaktion olevan oikea suunta.

Tämän jälkeen teetin tanssijoillani seuraavat kehittelemäni tehtävät:

a) Aloita arkinen toiminta ja toista sitä. Muistele samanaikaisesti jotain tapahtumaa mielessäsi, anna muiston vaikuttaa arkitoimintasi laatuun. Kuvittele muisto kuvana eteesi ja astu sen sisään. Eläydy muistoon. Astu pois kuvasta, palaa arkitoimintoon, häivytä muisto mielestäsi.

b) Aloita arkinen toiminta ja toista sitä. Palaa äskeiseen muistoon ja sen tunnelmiin. Liiku tai tanssi sen tunteen impulssista, mitä muisto aiheuttaa. Voit välillä jäädä toistamaan liikettä kuunnellessasi kehosi antamia sysäyksiä. Ensimmäisen musiikin aikana muisto koetaan sellaisenaan, toisen musiikin aikana sinä voit ohjata muistojen tapahtumia juuri sellaisiksi kuin haluat.

c) Saat 5 minuuttia aikaa kursia yhteen koreografiset tapahtumat sellaisina kuin ne äsken koit tehneesi. Koreografiassa on arkinen toiminto, astuminen muistoon, liikehdintä alkuperäisen muiston tunnelmista lähtien ja muutos siihen kun voi itse tehdä muistosta sellaisen minkäläisen haluaa. Uudistetun muiston liikemuutoksen jälkeen astutaan pois kuvasta ja jatka arkitoimintoasi uuden mielialan värittämänä.

Harjoitusten jälkeen tanssijat purkivat harjoituksia tajunnanvirtakirjoituksen avulla.

Tanssijoiden tajunnanvirtateksteistä on luettavissa, että he todella kävivät läpi joitain tunteita herättäviä muistojaan. **“Muisto merkitsi minulle** luopumista, mutta samalla uuden alkua. Se oli portti, joka vei minut tuntemattomaan, vaikka mukana kulki muisto menneestä, ihmisistä ja asioista jotka jäivät, kun minä lähdin.” Tanssijat kokivat, että tehdyt harjoitukset lisäsivät heidän tietoisuuttaan

itsestään. **“Koen, että tällä tavoin** voi rauhassa tutkia itseään, oppia itsestään ja löytää myös omaa liikettä, kun ei aina tarvii peilin edessä maha sisään jalka ylös.” Yhdestä tekstistä oli luettavissa tuntemuksia oman kehon rajallisuudesta. **“Koen että tällä tavoin** voi kertoa niin paljon, mutten pysty ilmaisemaan kaikkea mitä haluaisin sillä kehoni rajoittaa minua vaikka tiedän sen olevan täynnä mahdollisuuksia.”

Nämä tehtävät olivat tuleviin harjoituksiin valmistavia. Harjoitusten tarkoituksena oli tehdä ensimmäinen sukellus tanssijoiden henkilökohtaisiin ajatuksiin. Harjoitukset tuottivat paljon monipuolista liikemateriaalia, jota pystyin hyödyntämään suunnitellessani koreografiaa. Oli mielenkiintoista seurata, miten samassa kuvassa toinen liikkuu nopeilla sysäyksillä tehden isoa ja vahvaa liikettä ja toinen hitaammalla rytmillä, lisäten kevyempiä hypähdysten kaltaisia liikkeitä. Käytin tätä eritempoisuutta soolokohdissa, mutta sen olisi voinut toteuttaa käyttäen vielä enemmän vastakkainasettelua.

Torstai 10.9.2009

Alkuun kerroin pyrkimyksistä heidän kanssaan, pyhän esiintyjän etsimisestä heistä itsestään sekä selostin lyhyesti innoittajani, Jerzy Grotowskin, teatterikäsitteistä. Esittelin myös sen kerran aiheen eli nolojen muistojen käsittelyn sekä perustelun tämänkertaiselle aiheelle. Häpeä on suurin ihmisen aitoutta jarruttava tekijä ja siksi koetamme harjoitusten avulla minimoida sen vaikutuksia. Näillä harjoituksilla etsimme ihmisen ytimen peittävää suojakerrointa ja harjoittemme ytimen tuomista julkiseksi ja hyväksytyksi. Esipuheiden jälkeen teetin tanssijoille juurrutuksen ja samalla pyysin heitä palauttamaan mieleensä erinäisiä noloutta tai häpeää herättäneitä muistoja. Tämän jälkeen he siirsivät kätensä siihen kehon kohtaan, missä muistojen herääminen tuntui, avasivat silmänsä ja katsoivat toisiaan. Ensimmäinen harjoitus jatkui heti perään.

a) Esitä omalla vuorollasi jokin tilanne, mikä on herättänyt nolouden tunteen. Puhu kuvitellulle henkilölle tai eläydy muuten tilanteeseen. Lyhyt tilanteen

esittely riittää, sitten vuoro siirtyy seuraavalle.

b) Kävele tilassa, pysähdy välillä esittelemiisi muistoihin, kertaa ne, mutta vain elein ja liikkein. Yhdistä kaikkien muistojen eleet ja liikkeet aina kun saat impulssin pysähtyä toistamaan ne. Kun liikerata on toistettu tarpeeksi monta kertaa, muut katsovat kun yksi tekee.

c) Valitse yksi muistoista, esitä ja kerro se liioitellusti yleisölle, ota paljon kontaktia ja haasta yleisöä kommentoimaan.

Viimeinen harjoite oli sekä kevennys että mahdollisuus nauraa muiden kanssa raskaaksi koetuille aiheille. Sen tarkoituksena oli myös haastaa yleisöä kontaktiin ja murtaa tällä tavoin esiintyjän ja katsojan välistä rajaa. Tehtävien aikana saatoin tunnistaa aidon nolouden tunnelman, mikä oli hämmentävää. Sillä hetkellä kohtasin myös oman häpeäni. Mietin mikä Jumala minä olen nyt olevinani? Onko ohjaajalla oikeutta rikkoa toisen ihmisen yksityisyyttä tällä tavoin? Kukaan ei kuitenkaan lopettanut kesken, he kertoivat tarinansa ja hakivat katseellaan tukea toisistaan. Se oli koskettavaa, vaikka tunsinkin oloni hävyttömäksi. Tanssijoiden tajunnanvirtateksteistä oli luettavissa kiinnostus myös häpeää herättävien muistojen käsittelyyn. **“Kokemus muistoihin palaamisesta** oli mielenkiintoinen. [--] Muistan paikan ja tunteen, jota paikan ajattelu herättää. Sama tunne tulee usein samanlaisissa tilanteissa ja sen voi tuntea hiipivän vartaloon. Tunne voimistuu, kun sitä miettii, voimistuu yhä kun sen näyttää ja purkautuu kun siitä puhuu.” Harjoitusten lopussa pidetty purkukeskustelu lähti avautumaan yksityiselämään. Se, että tanssijat halusivat jatkaa avautumista, helpotti huutavaa omaatuntoani. Jäin silti miettimään, missä kulkee ohjaajan oikeuksien raja.

Perjantai 18.9.2009

Mukana oli edelleen kolme tanssijaa neljästä. Nyt varmistui, ettei yksi Alexin laulun tanssijoista päässyt mukaan tekemään alkuharjoituksia. Aloitimme keskittymisharjoituksella, joka oli seuraavanlainen: Tanssijoiden tuli asettua

tanssisalin reunalle, menosuunta kohti vastakkaista seinää. Heidän tuli sulkea silmänsä ja ohjeistin heitä kuvittelemaan itsensä tuttuun ja mieluisaan paikkaan. Heidän tuli keskittyä aistimuksiin, joita kuviteltu maailma heissä herätti. Esitin mm. seuraavia kysymyksiä: Onko heidän mielipaikassaan lämmin vai viileä? Onko siellä yö vai päivä? Minkälaisia tuoksuja siellä saattaa haistaa? Seuraavaksi tanssijoiden tuli kiinnittää erityistä huomiota jalkapohjiin ja siihen, minkälaisen maaston päällä he seisoivat. Ohjeistin tanssijoita halutessaan raottamaan silmiään, koska oli aika lähteä liikkeelle. Kerroin kuitenkin pitäväni huolta, etteivät he törmää mihinkään ja kaikki pitivät silmänsä kiinni lähtiessään kävelemään eteenpäin. Pyysin heitä pitämään aistinsa valppaina, koska tuoksut ja paikan lämpötila voimistuisivat joka askeleella. Heidän tuli kävellä niin hitaasti, että he pystyivät aistimaan maaperän koko jalkapohjallaan. Sitten pysäytin tanssijat paikoilleen ja annoin kullekin paperin käteen. Olin säilyttänyt tanssijoiden kirjoittamia tajunnanvirta-kirjoituksia mukanani ja nyt he saivat lukea yhden omista teksteistään uudelleen.

Luettuaan tekstit itsekseen, tanssijat saivat päättää yhden lauseen, joka heidän mielestään kätki oman kirjoituksen ytimen ja pääajatuksen. Aloitettiin ensimmäinen tehtävä, sokeankuljetus. Yksi oli vuorollaan kuljetettavana tai kosketuksen kohteena. Saamistaan impulsseista hän liikkui tai seurasi kuljettajien liikettä. Ohjeistin kuljetettavaa lausumaan tekstinsä päälausetta aina, kun hän saisi sisäisen impulssin päästää ääntä. Tehtävän aikana lause kuului ulos eri voimakkuuksilla ja sai siten uusia merkityksiä.

Käytin heidän omia tekstejään siksi, koska Grotowskin mukaan näin tekemiseen löytyisi henkilökohtaisempi taso. Erään tanssijan palautteessa oli mainittu, että hän ei saanut mitään erityistä irti tajunnanvirta-kirjoittamisesta, koska ajatukset sai käsitellä myös suullisesti. Palautteesta voi silti ymmärtää sen hyvän puolen, että avautuminen ryhmän kuullen ei tuottanut ongelmia. Kirjoittaminen oli vain varatoimenpide sille, että tanssijat olisivat saattaneet jättää jotain mainitsematta ja kenties myös havainnoimatta itsestään. Jos kyseiset harjoitukset olisivat suuntautuneet puhenäytelmään eivätkä koreografiaan, tämänlaisesta tekstin

käytöstä olisi voinut olla enemmän hyötyä.

Sokeankuljetuksen jälkeen aloitimme koreografian opettelu alusta. Olin suunnitellut tanssiin alun, jossa tanssijat ovat selin yleisöön ja heiluttavat jollekulle kaukaisuuteen. Olin antanut ohjeeksi hyvästellä ihana uusi tuttavuus, jonka ovat juuri tavanneet. Kerroin, että tämä uusi tuttava on herättänyt heissä lämpimiä tunteita ja että he toivovat tapaavansa tämän ihmisen pian uudelleen.

Opetettuani pätkän koreografiaa, annoin tanssijoille tehtäväksi jatkaa tanssia siitä mihin asti pääsimme. Pyysin heitä lisäämään tanssiin käänteen siitä kauniista tunnelmasta, mistä tanssi alkoi. Koreografisoitu osuus meni hyvin, mutta jatko sujui tahmeammin. Tanssijoilla iski päälle itsekritiikki heti, kun oli tarkoitus tehdä omaa koreografiaa. Vaikeasta olotilasta huolimatta he jatkoivat. Seuraavalle kierrokselle annoin ohjeeksi lisätä tanssin loppuun jokin fyysinen arkinen toiminto. Tällä kierroksella alkoi näkyä jo ajatusta siitä, miten ihastuksen tuoma epäröinti peitetään arkiseen toimintoon.

Ymmärsin, että tarvitsen lisää harjoitusta tanssi-improvisaatioiden ohjeistamiseen. Minun tulisi kiinnittää lisää huomiota siihen, miten ohjeistan tehtävät. Purkukeskusteluissa ja -teksteissä kävi myös ilmi, että tanssijoista on todella vaikea lähteä tuottamaan omaa liikettä. Luullakseni se johtuu tottumattomuudesta tuottaa tanssi-ilmaisua muiden ollessa läsnä. Käsittääkseni kaikki uuden tekeminen herättää epäröinnin tunteita, siksi oli mahdotonta olettaa tanssin valmistuvan kuin taikaiskusta. Me neljä olimme uusi ryhmä eli uusi kokoonpano ihmisiä. Lisäksi olimme kokeilemassa tälle ryhmälle uutta tapaa valmistaa koreografia. Aikaa oli rajoitetusti ja aloin suunnitella koreografiaan jatkoa. Päätin, että kehittelemme koreografian osaksi soolot, joissa käytämme kokeiluja työtapoja.

Tiistai 6.10.2009

Tänään aloitettiin tanssijoiden soolojen kehittäminen. Tätä edeltävissä harjoituksissa olimme tehneet koreografiaa eteenpäin lisäten heidän omia liikkeellisiä eleitään,

joita oli löytynyt harjoitusten myötä. Oman sarjan kehittämään lähteminen herätti pientä vastustusta. Tanssijat olivat väsyneitä, eivätkä oikein tienneet miten aloittaa sarjan teko. Ehdotin heille 6 asiaa, joita voi halutessaan sisällyttää omaan koreografiaan: 3 liikettä ja 3 elettä. Näitä olivat piruetti, alasmeno ja hyppy sekä torjunta, lähelle hakeutuminen ja oma epäröinti-ele. Rohkaisin tanssijoita jättämään kritiikin romukoppaan, sillä nämä olisivat vasta luonnoksia. Kerroin, että aikaansaannokset on tarkoitus videoida uudelleentyöstöä varten. Viimeisenä vaiheena olisi vielä suunnitella taustatanssijoille liikemateriaalit, jotka vahvistaisivat sen hetkisen päätanssijan tekemistä. Kuten arvasin, tanssijat tekivät hienoja liikesarjoja.

Myönnettäköön silti, että liikesarjoissa näkyi myös tunnistettavia vanhoja liikemaneereja. Näin lyhyessä harjoitusajassa vanhojen liikkumismallien korvaaminen persoonalle rehellisellä tavalla oli mahdotonta. Grotowskin metodien toteuttaminen olisi vaatinut itseltäni laajempaa perehtymistä niihin kirjallisuuden ja käytännön kautta. Tämän lisäksi olisin tarvinnut vuosia aikaa työstää puhdasta impulssin aistimisherkkyyttä ja toteuttamiskykyä tanssijoiden kanssa. Olimme kuitenkin saaneet näinä kolmena kertana edes hiukan tutustua uuteen tapaan työstää liike- ja elekieltä. Grotowskin metodeissa on ainakin yksi osa-alue, jonka huomaan nyt unohtaneeni. En teettänyt yhtään harjoitusta, jonka avulla olisin suunnannut tanssijoiden huomion niihin esteisiin, joita heidän kehonsa tai mielensä esiintymisen aikana kehittää. Vain häpeäharjoituksessa sivusimme niitä kehon osia, joissa häpeä tuntuu lukkona minuuden ja ulkomaailman välillä. Tämän harjoituksen olisimme voineet viedä pidemmälle etsimällä keinoja, joilla pitää estot poissa.

Hurme ja Savolainen muokkasivat *Tässä ja nyt* kappaletta yhä uudestaan, mikä herätti epävarmuutta ryhmän keskuudessa. Tanssijat pelkäsivät, että emme ehdi saada koreografiaa tarpeeksi ajoissa valmiiksi, jotta he ehtisivät oppia sen. Vaikka tiesin, että muutokset ovat normaalia toimintaa esityksen teossa, ne tuntuivat ikäviltä yllätyksiltä. Seuraavaksi kerraksi tein videomateriaalin pohjalta jatkoa yhteistanssiin sekä muokkasin sooloja kokonaisuuteen sopiviksi.

Videomateriaalin pohjalta etsin luonteenomaisia liikkumistapoja kullekin tanssijalle ja lisäsin niitä soolo-osuuksiin. Vaikka materiaali sisälsikin tanssijoiden spontaaneja liikkeitä, huomasin lukitsevani ne tanssiliikkeiden muotoon. Ohjasin koneen omaan suuntaani, sillä se tuntui turvallisimmalta vaihtoehdolta.

4 YHTEENOTTO OPPAAN KANSSA

Tässä luvussa siirryn toiselle lentoreitille. Muutaman illan matkattuamme oppaani Grotowskin kanssa, mieleeni heräsi epäilyksiä ja kyseenalaistuksia. Niinpä kyseenalaistan joitain oppaani teatterinäkemyksiä ja kerron omat mielipiteeni ja näkemykseni.

4.1 Köyhä teatteri – köyhät annit?

Grotowski oli uransa alkua ajoista lähtien pohtinut mitä teatteri on ja mikä on sen erityisyys. Grotowski mielsi, ettei teatteria voi olla olemassa ilman elävää näyttelijän ja katsojan suhdetta. Grotowskin mielestä teatteri on olemassa vasta, kun näyttelijän ja katsojan välillä on selkeä ja välitön vuorovaikutus. Grotowski myös väitti, että teatteri on epäaitoa, jos se toimii eri taiteenlajien koosteena. Hänen mukaansa on kyse taiteellisesta kleptomaniasta, kun teatteriin lisätään kirjallisuutta, kuvataidetta, arkkitehtuuria ja valotehosteita. Tämänlainen Grotowskin määrittelemä ”rikas teatteri” rakentaa näyttämösekasikiöitä, joilta puuttuu yhtenäinen ydin. Tämän vuoksi Grotowski valitsi köyhän teatterin. Hän luopui jopa näyttämöstä ja katsomosta. Grotowski asetti näyttelijänsä katsojien keskelle, jolloin he voivat olla välittömässä kontaktissa katsomoon. Katsomo on näin ollen osa esitystä, tapahtuman passiivinen osapuoli. Tällä tavoin Grotowski sai näyttelijöidensä kanssa luotua laboratoriotilanteen, tutkimustilan, jossa pyrittiin saavuttamaan oikea katsojan ja näyttelijän välinen suhde. (Grotowski 1993, 12–14.)

En ole samaa mieltä Grotowskin kanssa laboratorioasetelman tarpeellisuudesta. Jos näyttelijät pystyvät henkiseen prosessiin ja näin ollen tarjoavat katsojan nähtäväksi intiimiä itseään, katsojalle pitäisi antaa katsomon tuoma suoja. Jos katsoja ei tiedä mitä on tulossa katsomaan, hän saattaa säikähtää ja kokea tapahtuman erittäin epämiellyttäväksi. Asia on varmaankin toisin, jos katsoja on valmis tämänlaiseen tutkivaan teatteriin. Itse haluaisin uskoa, että yleisö on mahdollista saada aistimaan näyttelijöiden rehellisyys myös "rikkaan teatterin" puitteissa. Uskon, että kukin katsoja kiinnittää huomionsa siihen, mitä teatterista tarvitsee. Jos katsoja tarvitsee silmiensä edessä tapahtuvia valo- tai lavastustrikkejä kokeakseen visuaalista huumaa, häntä ei pidä pakottaa tarkkailemaan näyttelijöiden sisäistä impulssivirtaa.

Grotowski koki, että tässä totuuteen tähtäävässä kamppailussa teatteri on se paikka, jossa naamioiden poistamisen haaste konkretisoituu. Teatterissa haaste kohdistuu sekä näyttelijöihin että katsojiin itseensä. Grotowski pyrki tietoisesti kohdistamaan loukkauksensa tabuun ja luomaan shokin avulla transgression, rajanylityksen. Tämä shokki auttaisi sekä näyttelijöitä että katsojia poistamaan naamiot ja saavuttamaan täydellisen pelkistyneisyyden. Tabuksi Grotowski määritteli uskonnon ja kansalliset sekä muut perinteille pyhittäneet perustilanteet. (Grotowski 1993, 16.)

Ymmärrän Grotowskin pyrkimyksen. Tiedostettuaan naamionsa ja asiat, joita itsessään peittelee, katsoja voi jäädä miettimään elämän mahdollisuuksia ilman naamiota. En silti lämpene Grotowskin keinoille tehdä yleisöstä osa esitystä. Grotowski halusi riisua yleisössä istuvien henkilöiden naamiot mitä röyhkeimmällä tavalla, intimiteetin rikkomisella ja kyseenalaistamalla sen mikä heille on pyhää. Shokin luominen hyvällä tarkoituksella on mielestäni hyväksyttävä tapa tehdä teatteria. Mutta siihen tarvitaan turva, joka sijaitsee katsomossa muiden katsojien keskellä. Miksi ihmiset haluavat nähdä tragedioita tai kauhua teatterin näyttämöllä? Siksi, koska he haluavat alitajunnassaan valmistaa itseään sellaiseen, jota eivät ole kokeneet, mutta mitä saattavat vielä joskus kokea.

Väitän, että katsojan ensisijainen oletus teatteriin tullessaan on, että hän pääsee katsomaan ja sitä kautta kokemaan. Teatterissa yleisön paikka on nimitetty "katsomoksi", jo nimi lupaa, että yleisö osallistuu tapahtumaan katsoen sitä. Jos teatterissa tarjottaisiin suoraan yleisöön kohdistuvia henkisiä tai fyysisiä kokemuksia, katsomon voisi nimittää "kokemoksi". Jos taasen tarjolla olisi katsottavaksi ja syynättäväksi pääsemistä, katsomolle osuvampi nimi olisi "syynäämö". Itse valitsisin suunnakseni katsomon penkit, sillä en haluaisi mennä teatteriin syynättäväksi ja henkisesti riisuttavaksi. Jos esitys ei pysty vaikuttamaan ilman yleisöön kohdistuvaa armotonta tutkiskelua, se tuskin on omistaa kovin ammattitaitoista henkilökuntaa. Armollinen yleisön tutkinta sen sijaan vaatii taitoa ja etukäteistutkiskelua. Armollisessa yleisön tutkintaa harjoittavassa teatterissa katsoja voi nähdä itsensä näyttelijän roolihahmossa ja samaistua hahmoon. Tästä hahmosta katsoja saattaa löytää myös omat heikkoutensa ja näin ollen päästä toivottuun tulokseen, totuuden kohtaamiseen.

Grotowski kirjoitti kokeilleensa erilaisia teatterin tekemisen tapoja lähestyä yleisöä. Havaintojensa mukaan katsojille voidaan antaa mahdollisuus samaistua päähenkilöön myös siten, että heidät eristetään näyttelijöistä. "Tilassa etäännytetty katsoja, jota ei ole hyväksytty edes tarkkailijana, vaan joka jää ainoastaan sivullisen rooliin, kykenee todellakin osallistumaan spontaanisti ja tunneperäisesti. Hän löytää itsestään ikivanhan katsojan kutsumuksen." (Grotowski 1993, 68.) Grotowski väitti, että katsojan kutsumus on olla tarkkailija ja todistaja. Todistaja ei yritä puuttua muiden toimintaan, vaan pysyttelee syrjässä ja haluaa nähdä alusta loppuun mitä tapahtuu. Grotowski selvitti, että katsojalle voidaan antaa mahdollisuus osallistua tapahtumaan todistajana, kun hänet siirretään etäämmälle näyttämön tapahtumista. Teatterin arkkitehtuuri katsomoineen ja näyttämöineen on kuitenkin usein sama, jolloin katsojan tarkkailutila on rajattu. (Grotowski 1993, 68–67.)

Löysin siis myös samanhenkisyyttä oppaani kanssa, mutta mieltäni ärsytti yhä Grotowskin suhtautuminen yleisöön. Grotowskin kirjoituksista näkyy selvästi hänen vähäinen kiinnostuksensa niitä katsojia kohtaan, jotka teatteriin

tullessaan haluavat ensisijaisesti rentoutua tai lisätä tietämystään taiteellisista uutuuksista. "Meitä kiinnostaa katsoja, jonka henkinen kehitys on risteyskohdassa, joka etsii esityksestä avainta tutustuakseen itseensä ja löytääkseen paikkansa maan päällä" (Grotowski 1993, 30).

Mielestäni Grotowskin kiinnostus tietynlaiseen katsojaryhmään oli ennakkoluuloinen. Uskon jokaisen esityksen jokaisen katsojan kohdalla olevan mahdollisuuden löytää elämänsä avain, etsi hän sitä tietoisesti tai ei. Grotowski todella tuntui uskovan ihmisen persoonassa olevien estojen vaikuttavan heidän jokapäiväiseen elämäänsä ja kehittymiseensä ihmisenä. Niin uskon minäkin, mutta uskon myös ihmisen sisäiseen haluun kehittyä. Uskon myös, että jokaisen henkisesti terveen ihmisen sisällä asuu omatunto, joka lakkaamatta hälyttää totuuden ja oikeuden puolesta. Nämä totuuden sisältämät ajatukset on parempi houkutella kuin pakottaa pintaan, sillä pakotettuina ne pakenevat.

Jos kärjistän Grotowskin määrittelemän sopivan yleisön edustajan, tulee mieleeni ihminen, joka on täysin eksyksissä elämässään. Katsoja, joka on tullut esitykseen vain siksi, että löytäisi puuttuvan avaimen elämäänsä, ei välttämättä ole kovin kriittinen ja harkitsevainen. Tällainen katsoja saattaisi olla hyvin herkässä ja helposti manipuloitavassa tilassa ja etsiä nopeaa ratkaisua elämäänsä. Toivon, ettei kukaan katsoja käy teatterissa - tai ainakaan vain teatterissa, vaan myös terapiassa - ainoastaan löytääkseen paikkaansa maan päältä. Jos näin olisi, voisi pahimmillaan käydä siten, että katsojan käsittämästä esityksen totuudesta tulisi hänen totuutensa ilman perusteellista harkintaa. Katsoja, joka on tullut teatteriin uteliaisuudesta tai toiveesta viihtyä tai jopa halusta rentoutua on sopivasti kriittinen katsoja, joka osaa harkita ovatko esityksen esittämät totuudet hänen totuuksiaan. Näille katsojille tulee esitykseen rakentaa tarinan kautta ovelia ja näyttelijäntyön kautta rehellisiä houkuttimia, joilla saadaan katsoja samaistumaan ja katsomaan esitystä rehellisinä itselleen.

4.2 Pyhän paljastaminen – tarpeellista vai tarpeetonta?

Järjestelmämme perustuu siihen, ettei se pyri opettamaan määrättyjä taitoja ja ettei se myöskään tähtää näyttelijän niin sanotun "välineistön" luomiseen.[--] Tässä metodissa keskitytään näyttelijän henkiseen prosessiin, jolle on luonteenomaista äärimmäinen, täydellisen oman intimiteetin paljastaminen, ei omiin egoistisiin tunteisiin liittyvä nautiskeluna vaan päinvastoin, ikään kuin antautumalla. (Grotowski 1993, 8.)

Tämä pyrkimys on mielestäni ideaali. Itse haluaisin nähdä näyttämöllä esiintyjä, jotka ovat vuorovaikutuksessa toisiinsa täysin rehellisinä. Vaan onko tämä edes mahdollista? Ihminen tarvitsee suojakilpeään kaikissa vuorovaikutustilanteissa. Ilman suojaa ei voi puolustaa itseään muiden eriäviltä mielipiteiltä. Ilman jonkin tasoista suojaa ihmisen ei edes kannata tuoda esiin ajatuksiaan tai tekojaan, sillä tuloksena on luultavasti kaikki käyttäytymistavat, kohteliaisuudet sekä sosiaaliset suhteet rikkova roihu ja kaaos. Tietenkin tuhkasta voi löytyä totuuden siemen, joka itäessään voi lujittaa ihmisten välisiä suhteita. Silti väitän, että ainakin yksityiselämässä on turvallisempaa ja tehokkaampaa toimia yhteiskunnan normien mukaan tullakseen toimeen itsensä ja muiden kanssa. Entä eikö teatterissa päde yhteiskunnan käyttäytymissäännöt?

Grotowskin teatterin näyttelijöiden päivittäinen työ koostui roolin luomisesta, muodon rakentamisesta ja merkkien partituureista. Tässä yhteydessä merkit tarkoittivat roolin artikulointia, joista luotiin merkkijärjestelmä. (Grotowski 1993, 19.) Käsitän Grotowskin tarkoittaneen merkkijärjestelmällä jonkinlaista roolin elejärjestystä, jotka muodostavat roolin käyttäytymisen. Grotowski pyrki yhdistämään sisäisen keskittymisen ja näyttelijän ulkoisen reaktion, siten ettei inhimillinen itsensä peittely ehdi väliin. Täten hänen näyttelijöidensä merkkijärjestelmä ylitti jokapäiväisyyden ja paljasti totuuden. Grotowskin näkemys oli, ettei jokapäiväinen arki-ilmaisumme ole todellinen perusilmaisumme. (Grotowski 1993, 9–10.) "Ja lopulta sisäisen prosessin ja ulkoisen muodon välille syntyy molemminpuolinen jännite, suhde, joka vahvistaa molempia; muoto toimii suitsien tavoin ja henkinen prosessi kuin valjaissa reuhtova, spontaaniin reaktioon pyrkivä eläin", Grotowski totesi (Grotowski 1993, 10).

Voiko teatterissa paljastaa aivan kaiken? Voiko teatterissa päästää irti sisäisen eläimensä, jota yhteiskunta sääntöineen ja normeineen pitää kurissa? Mitä tapahtuu ihmisen mielessä, jos hän päästää ulos itsestään sen eläimen, joka ei ajattele käyttäytymissääntöjä tai moraalialia, vaan toimii itsekkäästi vaistonsa varassa taistellakseen omasta paikastaan? Tai eläimen, joka tuntee olonsa uhatuksi ja haluaisi paeta? Tuota eläintä ihmiset pyrkivät päivittäin pitämään sisällään. Kohdatessaan vääryksiä ihminen joutuu joskus nielemään tappionsa ja pakottamaan itsensä ajattelemaan asiaa koko yhteiskunnan hyvinvoinnin kannalta. Jos päästään tähän äärimmäisen rehellisyyden aktiin, ohjaajalla on täysi työ pitää kiinni suitsista ja määräämistään muodosta.

Miltä ihmisestä tuntuu jälkikäteen kun hänet on usutettu rajojensa ja estojensa yli? Kaikki mitä yksilö tekee tai sanoo, vaikuttaa muiden käsitykseen hänestä. Kaiken, minkä yksilö päästää ulos itsestään, rekisteröidään osaksi yksilön persoonaa tai maailmankuvaa. Rekisteröinnin tekee yksilö itse sekä muut tilanteessa olijat. Eikö ole vaarallista ja vastuutonta usuttaa sisäiset eläimet irti inhimillisen peittelyn suojista, kun ne kuitenkin joutuvat palaamaan ihmiskehon kahleisiin? Kenellä ohjaajalla on oikeus tällaiseen ja vain taiteen tähden?

Huomaan väitteleväni itseni kanssa. Tarkoitukseni oli antaa tanssijoille vapaus itsensä ilmaisuun, mutta osa minusta on ajatusta vastaan. Huomaan, että pelkään tuota vapautta. Pelkään ihmisen persoonan pimeitä puolia ja niiden rehellistä kohtaamista. Ohjaaja kantaa suurta vastuuta valmistuvasta esityksestä, esiintyjien hyvinvoinnista ja ryhmän toimivuudesta. Miten löytää keinot tämänlaisen kokonaisuuden hallintaan? Pelkkä ruoskan käyttö ei houkuttele näyttelijöitä vapauttamaan luovuuttaan. Grotowskin tekniikka on varmasti uuvuttava, mutta se palvelee näyttelijöitä, jotka haluavat toteuttaa näyttelijän ammattia ja kehittyä siinä. Grotowskin metodit auttavat näyttelijöitä poistamaan omia estojaan, jolloin he harjaantuvat kohtaamaan sisimpänsä. Grotowskin kirjassa on myös pohdintaa aiheesta turvallisuuden tunne. Grotowski mielsi etsintävaiheessa olevien näyttelijöiden työn uhanalaiseksi, sillä sitä tarkkaillaan ja kontrolloidaan alati. Tämän vuoksi ohjaajan on luotava

ilmapiiri, jossa näyttelijä kokee, ettei hänellä ole vaaraa joutua ivanaurun kohteeksi. Näyttelijä voi näin ollen luottaa, ettei mitään, mitä hän tekee tai tarjoaa, käännetä häntä vastaan. Näyttelijän tulee tietää, että hänet hyväksytään sellaisena kuin hän on. Grotowski mainitsi, että luottamuksen ollessa näin pitkällä, työskennellään jo korkealla tasolla. Näyttelijän ei myöskään tarvitse tehdä kaikkea, mitä ohjaaja hänelle ehdottaa. Näyttelijä voi tehdä mitä haluaa, vaikka hänen ehdotuksiaan ei lopulta hyväksyttäisikään. (Grotowski 1993, 57–58.)

Grotowskin teatteritaiteen toteutustapoja seuraavan ohjaajan tulisi mielestäni kiinnittää erityistä huomiota myös näyttelijöidensä hyvinvointiin. Toisaalta kaikkien ohjaajien työkenttään kuuluu myös työryhmästä huolehtiminen. Ammatillaiset ovat rutinoituneempia käsittelemään fyysistä ja henkistä olemustaan julkisesti, mutta tottumattomien harrastajien voisi kuvitella mieluummin piiloutuvan minän peittävän roolinaamion taakse. Pyhän paljastaminen voi olla erittäin hämmentävää. Grotowskin kirjasta löytyy hämmentymisen tärkeyttä puoltava kommentti. Hänen mielestään ihmiset tekevät taidetta päästääkseen eroon rajoituksistaan ja täyttääkseen tyhjän tilansa ja vajavaisuutensa. Grotowskin mukaan taidetta tehdään itsensä toteuttamisen ja oman täyttymyksensä saavuttamisen vuoksi. Taidetta tehdään, jotta päästäisiin prosessiin, työlääseen raadantaan, jonka palkintona saadaan valaistuksi se, mikä on pimennossa. (Grotowski 1993, 15.) Käsitän, että oleellinen osa näyttelijäntyötä on löytää itsestään jotain, mikä arki-elämässä pidetään piilossa. Häpeä, hämmentyminen ja hämillisyys ovat siis oleellisia tunteuksia teatterissa, niin näyttämöllä kuin katsomossakin.

5 OHJAAJA ON JOHTAJA JA LENTOKAPTEENI

5.1 Valta – ohjaaja on matkanjohtaja

Ohjaaminen on johtamista. Ohjaajalla on valtaa ryhmäänsä nähden ja vastuu matkan onnistumisesta, perille pääsystä sekä matkustajista. Pohtiessani ohjaajan valtaa ja vastuuta tutustuin Lea Himbergin ja Riitta Jauhiaisen psykologian oppikirjaan *Suhteita - minä, me ja muut*. Jauhiainen on ammatiltaan työnohjaaja ja työyhteisökonsultti. Himberg on kirjoittanut monia psykologian oppikirjoja ja toimii työyhteisötutkijana. Kirjassa selvitetään sanaa valta. Valta kuvataan vaikuttamismahdollisuutena, jolle on ominaista mahdollisuus saada muut ihmiset toimimaan halutulla tavalla. Valta voidaan jakaa kahteen tyyppiin. Asemavaltaa on henkilöillä ja organisaatioilla, joille valta on lainsäädännössä virallisesti siirretty. Henkilökohtainen vaikutusvalta sen sijaan perustuu tietoon tai asiantuntemukseen, joskus jopa henkilökohtaiseen karismaan. (Himberg ja Jauhiainen 2000, 134.) Ohjaajalla on juurikin henkilökohtaista vaikutusvaltaa, jonka hän on ottanut ja myös saanut ryhmältään.

Valta ei sinänsä ole hyvä eikä paha asia, mutta sitä voidaan käyttää sekä rakentavasti että tuhoavasti. Rakentava vallankäyttäjä ottaa vastuuta yhteisen asian etenemisestä. Tuhoava vallankäyttäjä ei keskity yhteisen asian ajamiseen, vaan pyrkii henkilökohtaisten tarpeidensa ajamana manipuloimaan ja pakottamaan muita. (Himberg ja Jauhiainen 2000, 135.)

Joidenkin ohjaajien tai ryhmänvetäjien kohdalla olen ajatuksissani kyseenalaistanut heidän vallankäyttöään. Valtaa käytetään joskus vastuuttomasti ja se antaa vaikutelman, kuin ohjaamistilanteeseen ei olisi paneuduttu tarpeeksi. Jos ohjaaja jättää selittämättä harjoitusten tarkoituksen tai ei anna ryhmän olettaa, että ratkaisu löytyy harjoitusten myötä, saattaa ryhmä kokea tilanteen turvattomaksi. Grotowskin työtapa on vaatia näyttelijöiltä suurta asialle antautumista henkisesti ja fyysisesti, mutta työ pysyy alati prosessissa. Koska vastaus löytyy näyttelijältä itseltään, ei ole mitään takuuta siitä, että oikea vastaus löytyy harjoituskauden aikana. Kuten elämässä muutenkin, jossain kohtaa on vain tyydyttävä sen hetkiseen totuuteen, koska

perimmäistä totuutta ei voi koskaan tietää.

Vertaan ohjaajan ja ryhmänvetäjän työtä johtamistyöhön. Himbergin ja Jauhiaisen kirjassa on esitetty kolme erilaista johtamistyyliä ja ryhmäilmastoja. Nämä johtamistyyli-teoriat ovat saksalaissyntyisen sosiaalipsykologi ja tieteenfilosofi Kurt Lewinin kehittämiä. Lewin kehitti johtamistyyliä tutkimustulosten perusteella, työskennellessään Iowan yliopistossa Yhdysvalloissa. Tutkimus tehtiin kokeilemalla erilaisia johtamistyyliä poikien leikkiryhmiin. (Tampereen yliopisto 2010.) Lewinin määrittelemiä johtamistyyliä ja ryhmäilmastoja ovat: autoritaarinen eli johtajakeskeinen, demokraattinen eli ryhmäkeskeinen ja piittaamaton eli mielivaltainen ryhmäilmasto. (Himberg ja Jauhiainen 2000, 137.)

Pyrin tanssijaryhmäni kanssa toimimaan sekä autoritaarisesti että demokraattisesti. Autoritaarista johtamistyyliä toteutettiin harjoitusten sisällön suhteen, minä suunnittelin harjoitusten rakenteen ja kerroin miten toimitaan. Minä keräsin materiaalin ja päätin, minkälainen kokonaisuus niistä rakennetaan. Lewinin mukaan autoritaarinen johtaminen on käskemistä ja tehokkuuden lisäksi tämänlaisessa ryhmäilmastossa vallitsee valitettavan usein myös kilpailu, kateus ja jatkuvat ristiriidat. Tällaiset ryhmät eivät Lewinin mukaan kykene luovaan ilmaisuun, vaan heiltä luonnistuu vain käskyjen totteleminen. (Himberg ja Jauhiainen 2000, 137.)

Ryhmäni oli erittäin tehokas, mutta myös luova, joten oletan onnistuneeni myös demokraattisen ryhmäilmaston luomisessa. Tällaisessa ryhmässä ilmapiiri rakentuu johtajan ja alaisten, eli ohjaajan ja esiintyjien, yhteistyön ja yhteisymmärryksen varaan. Demokraattisessa ryhmässä vallitsee ystävällisyys, luottamus ja viihtyvyys. Jos ryhmällä ei ole lainkaan selkeää ohjaajaa, on kyseessä piittaamaton johtamistyyli. Tällaisessa ryhmässä vallitsevat jatkuva epävarmuus, vastuuttomuus, ratkaisemattomat ristiriidat sekä motivaation puute. (Himberg ja Jauhiainen 2000, 137.)

Minulla on kokemusta myös tämänkaltaisesta teatteritoiminnasta, joissa ilmapiiri oli todellakin kaoottinen ja epämotivoitunut. Tällaiseen tilanteeseen voidaan kokemuksieni mukaan päätyä, jos informaatio ei kulje ohjaajan ja esiintyjien välillä tai jos ohjaaja ei syystä tai toisesta ole saanut ryhmän luottamusta heräämään. Kokemissani tilanteissa luottamuksen puutteeseen ovat yleensä vaikuttaneet toistuvasti ilman perusteluita tehtävät harjoitukset tai kokeilut. Lisäksi keho ajankäyttö, ohjaajan heikko tai jopa olematon puuttuminen vallitseviin epäkohtiin näyttämötoiminnassa tai ryhmähengessä ovat vaikuttaneet luottamuksen heikkenemiseen. Musikaalin esiintyjiltä saamastani palautteista jouduin myös itse lukemaan puutteistani ajankäytön suhteen. Palautteen kirjoittanut esiintyjä koki tilanteen turhauttavaksi ja levottomuutta herättäväksi aina silloin, kun minulla ei ollutkaan suoraa vastausta annettavaksi.

Himberg ja Jauhiainen kirjoittavat ryhmän kaksoistavoitteesta:

Kaikkien ryhmien on toimiakseen pyrittävä samanaikaisesti kahteen päämäärään: toisaalta *tuloksellisuuteen* ja tehokkuuteen, toisaalta riittävään *kiinteyteen* ja toimintakykyyn. Tämä ryhmän asia- ja tunnetavoitteesta koostuva **kaksoistavoite** on erottamaton kokonaisuus. (Himberg ja Jauhiainen 2000, 101, korostukset ovat kirjoittajien.)

Teatteriryhmällä asiatavoite eli perustehtävä on esityksen valmistaminen ja sen onnistuminen riippuu ryhmän kiinteydestä eli tunnetavoitteen saavuttamisesta. Himberg ja Jauhiainen toteavat, että kiinteät, sisäisiä ristiriitoja ratkomaan kykenevät ryhmät ovat yleensä niitä ryhmiä, jotka onnistuvat parhaiten tehtävässään. Kiinteys ja ryhmän toimintakyky riippuvat sekä ryhmän jäsenien keskinäisistä suhteista että tyytyväisyydestä ryhmän tehtäväsuoritukseen. Himberg ja Jauhiainen ovat sitä mieltä, että monien työ- ja opiskeluryhmien kehoitukset johtuvat ryhmän toimintakykyyn kiinnitetystä vähäisestä huomiosta. Toisaalta ryhmän toiminta saattaa lähteä väärille raiteille, jos jäsenet keskittyvät vain tunnekokemuksiin ja keskinäisiin suhteisiinsa ja näin ollen unohtavat tehtävän. (Himberg ja Jauhiainen 2000, 101–102.)

Johtamista ja siihen liittyviä ryhmäilmiöitä on tutkittu enimmäkseen instituutioissa, joissa johtajilla on selkeät rangaistus- ja palkitsemismahdollisuudet (Tampereen yliopisto 2010). Teatterissa on yhtäläillä rangaistukset ja palkinnot työn jatkuvuuden suhteen. Harrastajaryhmässä toimiessa motivaatio ei ole palkasta kiinni, vaan paremminkin ryhmän yhteisestä toiminnasta ja sen miellyttävyydestä. Tämän vuoksi väitänkin, että ohjaajan tulee olla ihmissuhdekeskeinen johtaja. Hänen tulee olla kiinnostunut ryhmänsä yksilöistä, jotta voi johtaa heitä sopivilla keinoilla. Ihmissuhdekeskeisen johtajan vahvuudet tulevat esiin sellaisissa ryhmissä, joissa kontrollin mahdollisuudet ovat kohtalaiset ja tehtävää suoritetaan osittain tiukasti ja osittain luovasti. Ryhmä tarvitsee johtajaa päästäkseen tavoitteeseensa. (Tampereen yliopisto 2010.)

Mielestäni kaksoistavoitteesta huolehtiminen on ennen kaikkea ohjaajan tehtävä. Ohjaajan tulee huolehtia sekä tehtävään tähtäävästä toiminnasta, että ryhmän toimintakyvyn säilyttämisestä. Perusteellinen ”ryhmäytys” eli ryhmän jäsenten tutustuttaminen toisiinsa draamaleikkien keinoin ilman tuloshakuisuutta on oleellista harjoituskauden alkuvaiheessa. Tämän suoritimme *Musigangs*-ryhmän kanssa tarkoituksellisesti huolella, käyttäen neljä erillistä harjoitusiltaa tutustuen ja leikkien. Lopputuloksen huomasi ryhmän kiinteydestä ja jäsenten toisilleen antamasta tuesta. Näyttelijällä tulee myös olla tunne siitä, että ohjaaja on häntä varten. Jos näyttelijä tuntee itsensä vain työn suorittajaksi ja kokee, ettei voi pyytää neuvoja ohjaajalta, tulee työstä epämieluisaa. Jos työstä tulee epämieluisaa, näyttelijä ei halua paljastaa itseänsä. Näyttelijä tuskin pystyy tekemään tekoja, jotka herättävät epävarmuutta, jos hän ei voi luottaa ohjaajaansa. Ohjaajan tulee olla ohjaamossa myös pimeissä kohdissa ja ilmakeuopissa, kun näyttelijä ei tiedä mitä tapahtuu.

5.2 Hämällisyyden ilmakeuopat ja niistä selviäminen

Jokainen luova teko sisältää hypyn tyhjyyteen. Hypyn täytyy tapahtua oikealla hetkellä ja silti hypyn ajankohta ei koskaan ole määrätty. Hypyn aikana ei ole mitään takeita. Hyppääminen voi usein aiheuttaa äkillistä hämällisyyttä. Hämällisyys on luovan teon kumppani - avainasemassa oleva työtoveri. Ellei työsi

saa sinua tarpeeksi hämilleen, se ei luultavasti kosketa ketään. (Bogart 2004, 123.)

Lentokoneessa matkustaessaan ilmakehän tuntee äkillisenä ja yllättävänä pienenä pudotuksena alaspäin. Itselläni tällainen tunne saa henkeni hetkeksi salpautumaan ja kehoni jäykistymään. Tämä hetkellinen epävakauden hetki herättää kuitenkin myös luovuutta. Ainakin itse alan vaistomaisesti suunnitella, miten toimia jos lentokone putoaa. Tällä tutkimusmatkalla ärsyynnyin oppaaseeni kesken reissun ja jatkoin omaan suuntaani. Saimme koreografiat valmiiksi nopeammin ilman tunnevirtausten jatkotutkiskeluja. Nyt palatessani muistoissani noihin hetkiin, huomaan toisen oppaan tyhjänpanttina ohjaamossa. Amerikkalaisen teatteriohjaaja Anne Bogartin kirjasta *Ohjaaja valmistautuu* löytyy samanhenkisiä neuvoja, joita Grotowskilta sain. Bogart on kahminut monia taiteilijapalkintoja kotimaassaan ja vuonna 1992 hän perusti teatteriseurueen nimeltä SITI (American theatre Wing 2010). Kirjasta *Ohjaaja valmistautuu* löytyy Bogartin suorasanaisia ja selkokielisiä näkemyksiä näyttelijän työstä ja ohjaamisesta.

Grotowskiin verrattuna Bogartin kirjoitustyyli on tulokseen tähtäävää, perusteltua ja rohkaisevaa. Grotowskin kanssa pitäisi jatkaa vuosia, jotta oppisi kuuntelemaan kehoaan niin herkästi ja täydellisesti. Grotowskin näkemyksen mukaan näyttelijän tulisi löytää kehonsa alkuperäinen toimimistapa, johon totutut ja opitut käyttäytymistavat eivät ole kajonneet. Periaatteessa Bogart kirjoittaa samasta aiheesta, näyttelijän tulisi mennä kohti omaa aitoa reaktiotaan. Mielestäni oman aidon reaktion tunnistaa siitä, että se syntyy spontaanina ja vahvana. Juuri sen takia tekisi mieli estää itseään, jotta ehtisi harkita ennen reaktion julkittomista. Toisaalta harkinta kuuluu ohjaajalle, ei näyttelijälle. Bogart kirjoittaa hypystä tyhjyyteen, joka on näyttelijäntyössä oleellinen uskalluksen ja luovuuden hetki. Bogartin sanojen mukaan etsiessä aitoutta ei voi olettaa kokevansa turvallisuuden ja varmuuden tunnetta. On oltava valmis hämmentymään niitä tunteita ja reaktioita, mitä tilanteet ja tehtävät herättävät. Hämillisyys on este, joka auttaa näyttelijää selkiyttämään tehtävänsä. Kun näyttelijä käsittelee aihetta tai tehtävää mitä ei vielä hallitse,

hän joutuu kohtaamaan hämmennyksensä ja hyväksymään sen läsnäolon. (Bogart 2004, 124–125.)

“Hämällisyys on opettaja. Hyvä näyttelijä uhmaa hämällisyyttä joka hetki. Ei ole mitään niin jännittävää kuin harjoittelemisen näyttelijän kanssa, joka on halukas astumaan hämmentävälle alueelle.” (Bogart 2004, 126.) Bogartin mukaan hämmennystä ja levottomuutta tarvitaan, sillä se pitää esityksen jännitteet tiukkoina. Mikäli näyttelijä yrittää välttää joutumista hämilleen teoistaan, mitään ei tapahdu hänen tuntemuksissaan, eikä yleisön tuntemuksissa. Turvallisella ja suojatulla alueella ei ole teatteritaiteen kaipaamaa hohtoa. Paljastus on tarpeellista, jotta yleisön tarkkaavaisuus ja kiinnostus olisivat taattuina. Näyttelijälle paljastuksen tuoma hämällisyys on merkki siitä, että hän kohtaa hetken aitona itsensä ja on avoin uusille tunteille. (Bogart 2004, 126.) Olen samaa mieltä Bogartin kanssa. Jos näyttelijä haluaa pysytellä turvallisella alueella, hän kieltää itseltään spontaaniuden. Tällöin näyttelijä alkaa harkita tekojaan ja näin ollen hän tekee ohjaajalle kuuluvat työt. Pidättyväinen näyttelijä ei suostu ohjaukseen, vaan on päättänyt näyttää itsestään vain tietyn osan. Jos näin käy, ohjaajalla on vain murto-osa siitä materiaalista, mitä hänellä voisi olla. Mutta miten estetään joutuminen tuohon tilanteeseen? Miten näyttelijä saadaan houkuteltua pois turvalliselta alueelta?

Ohjaajan tulee ottaa huomioon myös ihmisille luontainen itsensä peittäminen. Tätä seikkaa Bogart kommentoi kirjoittamalla ihmisten taipumuksesta välttää hämällisyyttä ja miten ohjaaja voi siihen vaikuttaa. Bogartin mukaan näyttämöllä näkyvä teennäinen käyttäytyminen johtuu näyttelijän ylikorostuneesta itsetietoisuudesta ja -tarkkailusta. Näyttelijän mieli on alati väijymässä hyökätäkseen prosessin kimppuun. Näyttelijän onkin hyvä tiedostaa, että löydöt ja läpimurrot tapahtuvat, kun pääsee pois itsensä tieltä. (Bogart 2004, 131, 136.) Bogart selvittää itsetietoisuuden olevan este, joka elää kanssamme kaikessa mitä teemme. Tämä itsetietoisuus ja oman spontaanin luovuuden sensurointi tapahtuu aivojemme otsalohkossa. Näyttelijän työtä häiritsevälle otsalohkolle pitäisikin kehittää muuta tekemistä, jolloin näyttelijä voisi ohittaa

itsetarkkailun ja ryhtyä seuraamaan vaistojaan ja luovaa mielijohdettaan. (Bogart 2004, 137.)

Apukeinoja otsalohkon työllistämiseen ovat mielestäni ohjaajan antamat selkeät tehtävät, joihin esiintyjän tulee kiinnittää huomionsa. Annan esimerkit tanssijoiden kanssa tekemistämme harjoituksista. Muistoharjoituksessa oli mahdollisuus palata muistoon ja toimia siellä haluamallaan tavalla. Harjoitteen tekijä sai tehtäväkseen kiinnittää huomionsa muiston tapahtumiin. Lisäksi hänen tuli ratkaista toiminnallaan mitä tekisi, jos pystyisi muuttamaan muistoa. Silloin huomio oli mahdollista kiinnittää muiston olosuhteisiin, eikä omaan toimintaan. Tehtävän toteutusta auttoi se, että kaikkien oli määrä keskittyä omaan tehtäväänsä eikä yleisöä näin ollen ollut. Sokeankuljetustehtävässä kuljetettava sai toisilta impulsseja liikkeeseen, joten hänen tuli keskittää huomionsa itsensä ulkopuolelta tuleviin kosketuksiin. Jotta kuljetettava havaitsisi hennoimmatkin kosketukset vartalossaan, hänen tuli unohtaa liikkeen tuottamiseen pyrkiminen. Kuljetettavan piti siis astua pois itsensä tieltä ja vain suostua liikkeen tapahtumiseen.

Mielikuvaharjoitukset onnistuivat mielestäni hyvin, mutta koreografian työstö yhdessä ei luonnistunutkaan niin helposti kuin olisin toivonut. Tämä saattaa johtua tottumattomuuden lisäksi siitä, että en patistanut tanssijoita viemään omaa luomistyötään pidemmälle. Otin itselleni sen työn, minkä olisin voinut jättää heille. Se olinkin minä, joka halusi pysyä turvallisella alueella. En suostunut astumaan hämmentävälle alueelle. Epävarmuuden sietäminen on osa esiintyjän työtä. Se on myös osa ohjaajan ja koreografian työtä. Anne Bogart kommentoi kirjassaan, ettei harjoituksissa ole tarkoitus todistaa omaa alkuperäistä ratkaisuaan oikeaksi. Ohjaajan tulee tietää, milloin suunnitella ja antaa ohjeita ja milloin siirtyä katsomaan ja kuuntelemaan tilanteen kehitystä. (Bogart 2004, 142–143.)

Saimme koreografian hyvin myöhäisessä vaiheessa valmiiksi, sillä kappaletta muokattiin monta kertaa. Lisäksi bändin sovitus oli hieman erilainen joka

esityksessä. Koreografian harjoitteluvaiheessa huomio oli lähinnä muodossa, enkä enää kiinnittänyt niin paljon huomiota siihen, miten houkutella ilmaisua esiin. Tanssijat osasivat tulkita koreografian tarinaa, mutta hämillisyyden ilmakehän kohdistuikin pelkoon musiikkipuolen arvaamattomuudesta. Olisin pystynyt kohdistamaan tuon hämillisen hetken heidän omaan toimintaansa, jos olisin jättänyt koreografiaan ilmaa eli improvisaation varaa. Tuolloin tanssijat olisivat olleet osittain tyhjän päällä ja joutuneet pitämään aistinsa entistä valppaampina. Jälkeenpäin tiedustelin Tanssija X:ltä, miltä improvisaatiovaran jättäminen tanssiin olisi tuntunut. Hän vastasi, että se olisi ollut ihan sopiva vaihtoehto. Tanssija X pohti tanssi-improvisaatioiden vaativan tietynlaisen olotilan. Kontakti-improvisaatiossa on hänen mielestään tärkeää tuntea henkilöt, joiden kanssa toimii. Vaikka tanssi-improvisaatiot alkuun tuntuvat pelottavilta, parhaimmillaan niiden aikana pystyy nauttimaan ja kuuntelemaan kehoaan.

Tanssija X:n puheista oli kuitenkin kuultavissa ristiriitainen suhtautuminen tanssi- ja liikeimprovisaatioita kohtaan. Toisaalta hän kertoi pitävänsä työtavasta, jossa hänelle kerrotaan mitä tehdä, sillä se on selkeää. Liikeimprovisaatioiden aikana hän alkaa useimmiten miettiä, tekeekö tehtävän oikein. Hän kaipaa tunnetta, että voisi vapautua itsetarkkailusta. Toisaalta liikeimprovisaatiot ovat hänelle juuri sellaisia nautinnollisia kokemuksia, joissa saa vapauttaa kehonsa ja antaa mennä. Yleisölle esiintyessä tuo vapauden tunne on helpompi saavuttaa kuin harjoituksissa. Epäilen tämän johtuvan siitä, että harjoituksissa esiintyjä saattaa koska tahansa joutua ohjaajan syyniin ja kritiikin kohteeksi. Esityskauden alkaessa ohjaaja lopettaa ohjaamisen ja esiintyjät ovat omillaan. Silti väitän, että itsetarkkailusta luopuminen on mahdollista myös harjoituksissa. Esiintyjältä se vaatii kokemusta improvisaatioharjoituksista sekä luottamusta ryhmää ja ohjaajaa kohtaan. Ohjaajalta se vaatii turvallisuuden tunteen synnyttämistä ryhmän keskuuteen sekä selkeätä ohjeistusta.

Toimiessani tanssijoiden ohjaajana huomasin myös, että ohjaajan tulee luottaa ryhmäänsä ja sen kykyyn valmistaa koreografia ilman jatkuvaa valvomista ja ohjeistusta. Teatterin näyttämöllä tai katsomossa oleva ihminen ei siis olekaan

posliininukke, jota tulisi varoa. Hakeutuessaan teatteriin ihminen kaipaa henkisen kapasiteettinsa haastamista turvallisissa olosuhteissa. Luulin, että tämän työn kirjoittaminen saisi minut epäilemään paljastuksen ja hämmennyksen tarpeellisuutta tulevissa projekteissa. Sen sijaan se saikin minut ymmärtämään, että hämmentyneisyyttä ja ilmakeuoppia tarvitaan työtavoissani lisää.

6 MATKAMUISTOT

– PALOVAMMAT JA PALAUTTEEN KÄSITTELY

Noin kuukausi esityskauden loppumisesta teetin *Musigangsin* esiintyjille kyselyn sähköpostitse. Lähetin kahdenlaisia kyselyjä, esiintyjille tarkoitettuja peruskyselyjä sekä tanssijoille tarkoitettuja jatkokysymyksiin varustettuja kyselyjä. Kaikille esiintyjille lähetetyn kyselyn tarkoituksena oli saada palautetta ja informaatiota siitä, tukivatko vai vaikeuttivatko koreografiat roolihahmon ilmaisua. Tanssijoille lähetetyn kyselyn avulla halusin kartoittaa heidän näkemyksiään mielikuvaharjoitteen tarpeellisuudesta. Lisäksi haastattelin erikseen tanssijoista häntä, joka tuli mukaan *Tässä ja nyt* koreografian tekoon ilman erillisiä mielikuvaharjoituksia. Lopussa liitteenä kysely kaikille *Musigangsin* esiintyjille, jatkokysely tanssijoille sekä Tanssija X:n haastattelukysymykset.

6.1 Matkan tavoitteet vs. haastattelutulokset

Matkan tavoitteena oli löytää pyhä esiintyjä tanssijoista. Haastattelutulokset ovat keinoni saada informaatiota siitä, pääsimmekö lähellekään tavoitteita. Tanssijoiden kyselyyn vastasivat kaikki kolme erillisiin harjoituksiin osallistunutta tanssijaa. Kaikki tanssijat olivat yhtä mieltä siitä, että he pääsivät paremmin tutustumaan toisiinsa tällä tavoin kuin ilman erillisiä harjoituksia. Vastauksissa oli mainittu, että harjoitusten aikana heistä tuli toisilleen läheisempiä. Mainittuja syitä ryhmän tiivistymiseen oli esimerkiksi tunne samalla viivalla olemisesta

sekä hyväksytyksi tulemisen tunne. Lisäksi purkukeskustelujen aikana käyty keskustelut koettiin intiimeiksi ja sen vuoksi läheisyyden tunnetta lisääviksi. Myös Tanssija X kertoi, että hänestä harjoitukset kiinteyttivät ryhmää. Tämä siksi, että pienemmässä ryhmässä tanssijat pääsivät paremmin tutustumaan toisiinsa.

Huomaan, että sana tunne toistuu myönteisenä vastauksissa, kun kuvaillaan harjoitusten vaikutusta ryhmään. Näihin myönteisiin kokemuksiin päästiin luultavasti sen vuoksi, että fokus oli paljolti tanssijoiden ihmisyydessä. Siis siinä tärkeässä asiassa, joka unohtuu helposti koulu- ja päivärutiineissa sekä muissa tuloksiin tähtäävissä toimissa. Nyt huomio oli oman itsen kuuntelussa, omien tunteidensa ja toiveidensa myöntämisessä sekä niiden julkituomisessa. Tanssijat joutuivat kohtaamaan oman totuutensa, mikä oli myös kivuliasta.

Vastauksissa kirjoitetaan siitä, kuinka *Tässä ja nyt* -kappaleen harjoitukset tuntuivat henkisesti raskailta. Jotkin harjoitteista herättivät tanssijoissa kivuliaitakin muistoja, mutta niiden tiedostaminen ja itsensä kuunteleminen koettiin vahvistavaksi kokemukseksi. Enemmän tanssineiden vastauksista voi lukea, että harjoitteista oli hyötyä koreografian esittämiseen ja ilmaisuun. Päinvastoin oli vähemmän tanssineen kohdalla, hän olisi toivonut vähemmän mielikuvaharjoituksia ja enemmän tanssitreeniä. Tämä vähemmän tanssinut oli kuitenkin harrastanut teatteria enemmän, joten mielikuvaharjoitteiden tekeminen oli hänelle luultavasti tuttua.

Tanssija X oli tyytyväinen, että ehti mukaan vasta koreografian harjoituksiin. Toisaalta hän mietti, olisiko aiemmista harjoituksista ollut apua tanssin tulkintaan. Kysyin, miten hän koki syöttämieni mielikuvien vaikuttavan omaan tulkintaansa tanssiessa. Tanssija X kertoi sisäistäneensä suurimman osan mielikuvista ja ottaneensa ne osaksi tekemistään. Eräs mielikuva oli kuitenkin sellainen, joka alkoi häiritä hänen harjoitteluaan. Tämä mielikuva koski aivan koreografian alkua, jossa pyysin tanssijoita ajattelemaan juuri tapaamaansa ihastuksen kohdetta. Tanssija X kertoi tämän mielikuvan aiheuttaneen hänessä

liikaa ajattelua ja analysoimista, jolloin hän päätyi hylkäämään mielikuvan. Olin yllättynyt kuulemastani, sillä tämän mielikuvan oli tarkoitus antaa pohja koko koreografialle. Idea liittyi vahvasti mielikuvaharjoituksiin, joita teetin muille tanssijoille aikaisemmissa harjoituksissa. Oletan, että poissaolo aiemmista harjoituksista johti siihen, että mielikuva tuntui liian hankalalta liittää tanssin tulkintaan.

Työstäessämme koreografiaa ja liiketekniikkaa oma ilmaisu tuntui tanssijoiden mielestä hankalalta liittää mukaan. Tanssijat kuitenkin mainitsivat, että koreografian valmistuttua palaset olivat löydettävissä paikalleen liikkeiden ja ilmaisun suhteen. Osan mielestä harjoituksissa oli helpompi saavuttaa tanssin tunnelma kuin esityksessä jännityksen painaessa. Eräässä vastauksessa kirjoitetaan siitä, kuinka käytännön asiat stressasivat ja häiritsivät tunnelmaa. Tanssija X:n vastauksista löytyy osittain samoja ajatuksia. Hän kertoi keskittyvänsä harjoitellessa tekniikkaan ja vasta esiintyessä ilmaisuun. Tämä siksi, että tunteiden ilmaiseminen tuntuu tekniikkaa harjoitellessa vaikealta. Yleensä harjoitusten loppupuolella pystyy jo nauttimaan tanssimisesta, mutta tällä kertaa niin ei käynyt. Tanssija X joutui vielä esityksissäkin jännittämään, osaako koreografian ja pääseekö mukaan bändin tahtiin.

Kappaleen *Tässä ja nyt* loppupuolella oli tahdillisesti muuttuva osa, jota tanssijat joutuivat jännittämään. Harjoituksia varten äänitetyssä cd:ssä tempo oli nopeampi, kuin bändin soittamassa versiossa. Koreografian muoto ja rakenne oli tarkkaan määritelty ja tanssijoilla oli täysi työ toteuttaa se elävässä musiikissa. Lopputulosta soi tanssijoiden varovaisuus, joka näkyi hyvästä suorituksesta huolimatta. Rohkea heittäytyminen koreografiaa tehtäessä olisi voinut pelastaa tanssijat suorituspaineilta. Jos olisin jättänyt heidät tyhjän päälle tanssin lopun suhteen, olisi jokainen esitys ollut mahdollisuus etsimällemme pyhällä esiintyjälle. Olisin voinut määrittää löyhät raamit tekemiselle ja harjoituttaa tanssijoita raamien täyttämässä.

Matkan tavoitteet toteutuivat mielestäni vain osittain. Istuin vain hetken lentokoneen ohjaamossa, sitten rohkeuteni loppui kesken. En uskaltanut hypätä. En edes ymmärtänyt, että meidän olisi pitänyt hypätä. Ilmakuoppien yllättäessä ohjasin koneen maahan ja jatkoimme turvallisesti jalan. Jos olisimme hypänneet, mitä vain olisi voinut tapahtua. Ilmassa en olisi voinut määrätä minne kukin laskeutuu. Jatkaessamme näyttämääni polkua, tanssijat joutuivat seuraamaan, tottelemaan ja toteuttamaan käskyjäni tarkasti. Jos olisin antanut enemmän tilaa, tanssijoiden suoriutumisajattelu olisi voinut vähentyä. Jos olisin jättänyt improvisaation varaa *Tässä ja nyt* -kappaleen koreografiaan, tanssijat olisivat voineet keskittyä musiikin antamiin sysäyksiin. Olisin voinut rohkaista heitä antautumaan musiikin ja tilanteen vietäväksi. Olisin voinut rohkaista heitä hyppäämään.

6.2 Palovammat ja kompurointi

Hyppäämisen lisäksi pitää osata suunnitella. Ei riittänyt, että suunnittelin oman reittini, minun olisi pitänyt tietää myös muiden reittivalinnat. Puutteellisesta informaatiokulusta johtuen tanssijat joutuivat kompuroimaan muuntuvien osaluokkien takia. Näitä olivat mm. musiikki ja lavastus. Koreografioita oli harjoiteltu suuressa tilassa ilman lavasteita. Siirryttyämme näyttämölle lavasteiden sekaan, tanssit jouduttiin tunkemaan tilaan ja sarjojen liikkuvuutta piti tyypistää. Lopputulos oli ahtaan näköinen. Yhteistyö lavastuksen suunnittelijan kanssa ja tilan realistinen hahmottaminen harjoituksissa olisivat voineet saada aikaan toimivamman lopputuloksen. Tämä olisi myös vienyt törmäilyn pelon pois tanssijoilta ja tanssivilta esiintyjiltä ja he olisivat voineet paremmin keskittyä ilmaisuun.

Musikaalia varten harjoitellessamme olin suunnitellut opetettavat koreografiat valmiiksi miltei jokaista kädenliikettä myöten. Olin kuitenkin jättänyt jonkin verran luomisen varaa opetushetkeen, koska koreografioita tehdessä tuli ottaa huomioon myös roolihaamot ja heidän liikekielensä. Välillä liikkeitä mietittiin uusiksi roolihaamoille sopiviksi ja välillä jokin liike ei sopinutkaan koreografian

kokonaisuuteen. Joskus kävi kuten kappaleen *Tässä ja nyt* kanssa: sain tietää kappaleeseen tehdyistä muutoksista vasta harjoituksissa. Kerran kuulin lavastuksen muutoksesta kesken harjoitusten, jolloin tanssivien esiintyjien asemoinnit piti laittaa uusiksi. Joistain keskeneräisistä kappaleista sain erikseen sanat sähköpostilla ja melodian cd:llä, enkä osannut yhdistää niitä oikein. Musikaalin tekemisessä oli monta irrallista osaa ja jokaisen osan muutos vaikutti muihin osiin.

Muuttuvat tilanteet herättivät harjoituksissa levottomuutta, johon en aina edes puuttunut, kuten yksi palautteen antajista kirjoitti. Sain kahdelta vastaajalta kritiikkiä ajankäytöstäni, jos olin jättänyt joitain yksityiskohtia suunnittelematta. Huomaan nyt, miksi tarjosin valmiita koreografioita liikeimprovisaatioiden sijaan. Musikaalin tekoprosessi oli valtava, enkä halunnut omilla työtavoillani lisätä esiintyjien painetta ja hämmennystä. Mutta hämmentyneisyydessä asui luovuus. Toisinaan epävarmat tilanteet herättivät esiintyjissä halua ratkaista tilanne, jotta päästäisiin jatkamaan.

Suurin osa odotuksista oli kuitenkin minun harteillani, kenties siksi että totutin heidät työtapaan, jossa minä opetan ja he opettelevat. Kaikissa epävarmuustilanteissa olisin toki voinut kääntyä heidän puoleensa ja kysyä mitä nyt tehdään. Olisin voinut antaa esiintyjille enemmän valtaa ja enemmän tilaa. Näin ollen liikemateriaalia ei olisi tarvinnut miettiä lasku laskulta kuin paikoitellen. Olisi riittänyt, että olisin kertonut mitä kussakin kappaleessa tapahtuu ja esiintyjät olisivat voineet tarjota omaa näkemystään tanssin keinoin. Näin olisin antanut sisällön heidän liikkeelleen ja he itse olisivat kehittäneet muodon. Lopputuloksesta olisi varmasti tullut enemmän heidän näköisensä.

7 OHJAAMOSSA RAKSUTTAVA JÄLKIVIISAUS

Tarkoituksenani tällä matkalla oli löytää pyhä esiintyjä musikaalimme neljästä tanssijasta. Aluksi seurasin oppaani Grotowskin metodeita. Suunnittelin

tanssijoille harjoituksia, joissa he tuottivat omaa liikemateriaalia. Avuksi liikkeen tuottamiseen ohjeistin tanssijoita suorittamaan muistoihin liittyviä tehtäviä. Harjoituksissa tanssijat jakoivat hyvin henkilökohtaisia kokemuksia ryhmän kesken. Pyysin tanssijoita tuomaan itsestään julki sellaisiakin piirteitä, mitä he pitävät yleensä piilossa. Pyysin heitä näyttämään aidon persoonansa ja poistamaan suojaavan kuoren itsensä ympäriltä. Tanssi-improvisaatioiden ja keskittymisharjoitusten kautta sain liikemateriaalia tanssia varten. Näin, kuinka he reagoivat tehtävien aikana aidon oloisesti. Näin, kuinka he herkistyivät ajatuksilleen ja jakoivat tunteensa ryhmän kanssa. He näyttivät minulle itsestään kaiken, minkä pyysin. Silti en uskaltanut pyytää kuin yhdessä tanssissa ja siinäkin vain osan matkaa.

Yksityiselämän tapahtumien ja esiintyjien henkilökohtaisten muistojen hyväksikäyttö teatteritaiteen tarpeisiin sai minut pohtimaan ohjaajan valtaa ja vastuuta. Vertasin ohjaajan työtä johtajan työhön. Tutustuin Lea Himbergin ja Riitta Jauhaisen oppikirjaan *Suhteita – minä, me ja muut*. Siinä avattiin vallan käsitettä ja selvitettiin erilaisten johtamistyylien vaikutusta ryhmään. Vertasin omaa ohjaustapaani kirjan teoriaan ja pohdin kokemuksiani ohjaamistyylien vaikutuksista ryhmähenkeen ja näyttämötoimintaan. Käsitykseni ohjaajan työstä oli vahvasti se, että ohjaajan tulee pitää sekä näyttelijöistä että yleisöstä huolta. Yhtäkkiä kyseenalaistin joitain oppaani, Jerzy Grotowskin, teatterinäkemystä. ”Köyhän teatterin” käsite tuntui mielestäni yleisön aliarvioimiselta, sillä totuuden voi löytää myös rikkaan teatterin näyttämöltä. Yleisön ja näyttelijän välinen suora vuorovaikutus tuntui mielestäni turvattomalta. Mielsin, että vain katsomon tuoma suoja voi mahdollistaa katsojan tutkia tunteitaan. Pohdin myös esiintyjän turvattomuuden tunnetta. Pyhän paljastaminen saattaa herättää hämmennystä yksilöissä ja koko ryhmässä. Tällöin luotettava ohjaaja on avainasemassa.

Tanssijat saivat tuottaa omaa liikemateriaalia kolmella harjoituskerralla, mutta sen enempää ei aikataulu antanut myöden. Olin videoinut tanssijoiden suorittamat liikeimprovisaatiot ja aloin kasata niistä kokonaista koreografiaa. Siirryimme valmiin liikemateriaalin harjoitteluun ja pyhän esiintyjän etsiminen jäi

taka-alalle. Koreografian musiikki muovautui säveltäjien ja sanoittajien toimesta yhä uudestaan ja halusin nujertaa ryhmän sisäisen epävarmuuden. Lopulta opetin mahdollisimman pitkälle suunniteltua koreografiaa sen sijaan, että olisin antanut tanssijoiden valmistaa teos loppuun. Toimin näin, sillä pelkäsin, että emme saakaan koreografiaa valmiiksi. Pelkäsin pyytämistä. Pelkäsin aiheuttaa lisää epävarmuutta. Lensimme epävarmuuden ilmastossa. Minä ja kaksi ystävääni tiesimme säävaroituksen, mutta astuimme silti ohjaamoon. Myös kaikki matkustamoon tulleet esiintyjät tiesivät, että esiintyminen ja teatterin tekeminen herättävät epävarmoja tunteita. Pelkäsimme seikkailua epävarmuudessa ja toisaalta kaipasimme sitä. Halusimme kokea, kuinka selviydymme.

Me selviydymme, sillä esitys tuli valmiiksi ja yleisö taputti. Minä ja neljä tanssijaa selviydymme myös, koska omat ratkaisuni olivat turvallisia. Mutta löysivätkö tanssijat pyhän esiintyjän itsestään? Sitä en tiedä. Itsestäni tuntuu, että matka pyhän esiintyjän luo katkesi, kun ryhdyin opettamaan valmista koreografiaa. Toimin tämän seikkailun yhtenä johtajana ja tein varmaa, mutta päämäärääni nähden tylsää tulosta. Tein riskittömiä koreografioita, joissa oli itselleni tuttua liikemateriaalia, kuten ennenkin. Minä en kuitenkaan ollut näyttämöllä, joten miksi koreografiat muistuttivat niin paljon omaa liikekieltäni? Koreografioiden toteuttajissa ei ollut moitittavaa. Katsoessani tanssijoita esittämässä *Tässä ja nyt* -kappaleen koreografiaa, ainoa tunne mitä itsessäni aistin oli jännitys. Jännitin heidän kanssaan. Tanssijoiden oman liikekielen etsimisellä ja luovan yhteishengen hyödyntämisellä olisin voinut toteuttaa koreografiat toisin. Improvisaatiovaran jättäminen *Tässä ja nyt* -kappaleen loppupuolelle olisi antanut kokonaisuudelle monimuotoisemman päätöksen. Se olisi myös mahdollistanut tanssijoiden jatkaa ”pyhän esiintyjän” etsimistä itsestään.

Tein musikaalin tanssijoille sähköpostitse kyselyn ja yhtä heistä haastattelin suullisesti. Kiireistään johtuen tämä yksittäinen tanssija tuli mukaan *Tässä ja nyt* koreografian harjoituksiin vasta kun aloin opettaa koreografian liikemateriaalia.

Sähköpostivastauksissa kirjoitettiin siitä, kuinka *Tässä ja nyt* -kappaleen harjoitukset tuntuivat henkisesti raskailta. Jotkin harjoitteista herättivät tanssijoissa kivuliaitakin muistoja, mutta niiden tiedostaminen ja itsensä kuunteleminen koettiin vahvistavaksi kokemukseksi. Vastauksista sai vaikutelman, että harjoitteista oli hyötyä koreografian esittämiseen ja ilmaisuun. Vain erikseen haastateltu tanssija mainitsi, että häntä välillä häiritsivät tarjoamani mielikuvat. Hän mainitsi olevansa tyytyväinen, että ehti mukaan vasta niihin harjoituksiin, jossa liikkeitä annettiin valmiina. Toisaalta tanssijaa mietitytti, olisiko aiemmista mielikuvaharjoituksista ollut apua tanssin tulkintaan. Huomaan tanssijan vastauksissa ihmisille tyypillistä viehättymistä turvallisen alueeseen. Epävarmat alueet koetaan vaikeiksi ja jopa pelottaviksi, mutta kiinnostaviksi.

Epävarmuuden sietäminen on osa esiintyjän työtä. Se on myös osa ohjaajan ja koreografian työtä. Amerikkalaisen teatteriohjaaja Anne Bogartin kirjasta *Ohjaaja valmistautuu* luin hämällisyyden tarpeellisuudesta näyttelijäntyössä. Bogartin mielestä hämmennystä ja levottomuutta tarvitaan, sillä se pitää esityksen jännitteet tiukkoina. Mikäli näyttelijä yrittää välttää joutumista hämilleen teoistaan, mitään ei tapahdu hänen tuntemuksissaan, eikä yleisön tuntemuksissa. Näyttelijälle paljastuksen tuoma hämällisyys on merkki siitä, että hän kohtaa hetken aitona itsenään ja avoimena uusille tunteille. (Bogart 2004, 126.) Aloin ymmärtää, että minä olinkin se, joka halusi pysyä turvallisella alueella.

Anne Bogart mainitsee kirjassaan, ettei harjoituksissa ole tarkoitus todistaa omaa alkuperäistä ratkaisuaan oikeaksi (Bogart 2004, 142–143). Harjoituksissa on tarkoitus etsiä. Välillä voi käydä tuntemattomalla lentoreitillä tutkimassa, leveneekö se ideoiden linnunradaksi vai johtaako se mustaan aukkoon. Etsintään tulee kuitenkin varata paljon enemmän aikaa, kuin mitä me olimme kappaleeseen *Tässä ja nyt* varanneet. Aika tuntui loppuvan kesken, kuten rohkeutenikin. Nyt ymmärrän kokemani kaipuun pysyä turvallisella alueella ja siksi johdatin tanssijat lähimmälle nähtävyyksipaikalle. Tanssijoiden palautteista

on kuitenkin luettavissa, että mielikuvaharjoituksia tehdessämme he pääsivät lähemmäs jotain itsessään olevaa. Ehkä he pääsivät lähemmäs pyhää esiintyjää itsessään. Minä pääsin lähemmäs rohkeampaa koreografia ja ohjaajaa itsessäni. Se tuntuu oikealta suunnalta. Ehkä otan seuraavalle matkalle Bogartin oppaakseni.

LÄHTEET

Grotowski, J. 1993: Hän ei ollut kokonainen. Suom. Puukko, M. Helsinki: Painatuskeskus.

Grotowski, J. 2006: Kohti köyhää teatteria. Suom. Puukko, M. 2., uudistettu painos kirjasta Hän ei ollut kokonainen. Keuruu: Like.

Himberg, L. & Jauhiainen, R. 2000: Suhteita. Minä, me ja muut. 1.-2. painos. Porvoo: WSOY.

Bogart, A. 2004: Ohjaaja valmistautuu. Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista. Suom. Arlander, A. Jyväskylä: Like.

American Theatre Wing 2010. Viitattu 18.3.2010.

http://americantheatrewing.org/biography/detail/anne_bogart.

Tampereen yliopisto 2010. Viitattu 22.3.2010.

<http://www.uta.fi/tyt/avoin/verkko-opinnot/sosiaalipsykologia/johtajuus.html>.

Tanssipaja 2010. Viitattu 24.3.2010.

<http://www.tanssipaja.net/autenttinen.htm>.

LIITE 1: Kysely kirjallista opinnäytetyötä varten

Kysymykset kaikille esiintyjille:

1. Miten koit tanssiharjoitukset

a) opetustahdin kannalta?

b) selkeyden kannalta?

c) tunnelman kannalta?

2. Minkälaisia mahdollisuuksia sinulla mielestäsi oli

a) kehittyä esiintyjänä?

b) saada neuvoja ja tukea?

c) tulla kuulluksi ryhmän jäsenenä?

3. Miten koit koreografioiden tukevan/vaikeuttavan roolissa pysymistä?

4. Miten roolisi ylläpitoa tuki/vaikeutti

a) tanssien liikekieli?

b) tanssien vaikeustaso?

5. Vapaa sana.

Jatkokysymykset kolmelle tanssijalle koskevat kappaletta "Tässä ja nyt".

6. Tehdessämme koreografiaa Alexin lauluun käytimme kolme ensimmäistä kertaa mm. fyysisiin mielikuvaharjoituksiin. Miten koit näiden harjoituskertojen vaikuttavan

a) ryhmään?

b) sinuun itseesi?

7. Oliko jokaisella harjoituksella funktio vai olivatko jotkin tehtävät tarpeettomia? Kerro esimerkki.

8. Miten ensimmäisten harjoituskertojen tunnelataus mielestäsi vastasi/ ei vastannut valmiin koreografian tunnelmaa

a) harjoitellessa?

b) esitettäessä?

9. Pääsitkö vaikuttamaan koreografian valmistumiseen ja miten?

10. Vapaa sana.

LIITE 2: Haastattelu

1. Tulit mukaan Tässä ja nyt -kappaleen harjoituksiin, kun aloimme työstää koreografiaa. Miten koit koreografian harjoittelun vaikuttavan

a) ryhmään?

b) sinuun itseesi?

2. Miten koit syöttämieni mielikuvien vaikuttavan omaan tulkintaasi tanssissa?

3 A Pääsitkö mielestäsi osallistumaan koreografian suunnitteluun? Miten?

3 B Vastasiko työpanoksesi odotuksiasi?

4. Mitkä asiat koit harjoituksissa

a) haastaviksi?

b) kiinnostaviksi?

c) helpoiksi?

5. Opitko jotain uutta esiintyjä-persoonastasi harjoitusten aikana. Jos opit, kerro mitä.

6. Minkälaisia tunteita sinulla oli, kun tanssit

a) harjoituksissa?

b) esityksissä?