

Joonas Palsio

SOLIDAARISEN TEATTERIN LUOVA POTENTIAALI

**Opinnäytetyö
CENTRIA-AMMATTIKORKEAKOULU
Esittävä taide
Maaliskuu 2017**

TIIVISTELMÄ OPINNÄYTETYÖSTÄ

Centria-ammattikorkeakoulu	Aika Maaliskuu 2017	Tekijä/tekijät Joonas Palsio
Koulutusohjelma Esittävä taide		
Työn nimi SOLIDAAARISEN TEATTERIN LUOVA POTENTIALI		
Työn ohjaaja Minna Koivula	Sivumäärä 92 + 3	
Työelämäohjaaja		
<p>Tämä on tutkimus vuorovaikutteisen ryhmätyön mahdollisuuksista teatteritaiteessa.</p> <p>Tutkimuksessa käsiteltiin luovaa prosessia, jossa esitettävä taideteos laaditaan yhteistyössä. Perinteisen teatterin konventioita kyseenalaistettiin ja niille etsittiin ja löydettiin vaihtoehtoja. Tutkimuksessa tutustuttiin vaihtoehtoteatterin genreihin, joissa esityksiä tehdään ilman käsikirjoituksia, hierarkiaa ja vannoutuneita käsityksiä siitä, mitä teatterin kuuluu olla. Tutkimustyöhön kuului suurehko esitysprojehti, jossa ihmisjoukko lyöttäytyi yhteen luodakseen oman esityksen ilman ennalta asetettuja aiheita, menetelmiä, tai johtajia. Ryhmä kutsui itseään nimellä Musta Aukko ja sen toiminta sijoittui syksystä 2015 keväälle 2016. Toiminnassa mukana olleilta kerättiin suuri määrä haastatteluaineistoa. Tutkimuksessa perehdyttiin poikkitieteellisesti luovuuden ja ideoiden käsitteisiin, ja tarkasteltiin niitä suhteessa teatteritaiteeseen. Tutkimuksessa hahmoteltiin luovan työn ja prosessin edellytyksiä ja piirteitä, sekä vuorovaikutuksen ja yhteistyön merkitystä niille.</p> <p><i>Solidaarisen teatterin luova potentiaali</i> pyrkii lisäämään tietoa ja ymmärrystä luovan yhteistyön voimasta, edellytyksistä ja tärkeydestä. Se pyrkii levittämään luomusteatterin konseptia, ja tarjoaa ehdotuksia siltä uupuvaksi termistöksi. Tutkimus osoittaa, että solidaarinen luomisprosessi mahdollistaa enemmän luovuutta ja taidetta, kuin erillään pystymme saavuttamaan.</p>		

Asiasanat

devising, idea, luovuus, luomusteatteri, mielikuviutus, näkökulmaisuus, ryhmätyö, postdraamallinen teatteri (PDT), solidaarisuus, teatteri, yhteistyö

ABSTRACT

Centria University of Applied Sciences	Date March 2017	Author/s Joonas Palsio
Degree programme Performing Arts		
Name of thesis THE CREATIVE POTENTIAL OF SOLIDARY THEATRE		
Instructor Minna Koivula	Pages 92 + 3	
Supervisor		
<p>This is a study of the possibilities of interactive teamwork in theatre arts.</p> <p>This study examined the creative process in which a work of art is devised in collaboration. Traditional theatre conventions were questioned and alternatives were sought and found. This study explored alternative theatre genres in which theatre pieces are made without scripts, hierarchy and devoted notions of what theater has to be. The research work included a major performative project, where a group of people teamed up to create their own presentation without subjects, methods, or preset leaders. The group called itself Black Hole and their activity took place from autumn of 2015 to spring 2016. Those involved in the project provided a large amount of interview material. This study focused interdisciplinary on the concepts of creativity and ideas, and considered them in relation to theatre arts. The study outlined the conditions and characteristics of creative work and process and the importance of interaction and cooperation in them.</p> <p>The Creative Potential of Solidary Theater aims to increase knowledge and understanding of the power, conditions and importance of creative collaboration. It aims to spread the concept of devising theatre and offers suggestions for the required missing terminology. The research shows that solidary creation process enables more creativity and art than we are able to achieve separately.</p>		

<p>Key words collaboration, creativity, devising, idea, imagination, postdramatic theatre (PDT), perspectivity, solidarity, teamwork, theatre</p>
--

**TIIVISTELMÄ
ABSTRACT
SISÄLLYS**

1 JOHDANTO	1
2 TUTKIMUSMENETELMÄT	3
3 PERINTEISEN TEATTERIKÄSITYKSEN MYYTIT JA NIIDEN ONGELMAT	5
3.1 Tekstilähtöisyys	5
3.2 Ohjaajavetoisuus ja hierarkkisuus	7
3.3 Salailu ja eksklusiivisuus	8
3.4 Päämäärä- ja sanomakeskeisyys	9
4 VAIHTOEHTOJA PERINTEISELLE TEATTERIKÄSITYKSELLE	12
4.1 Teatteria ilman teatteria	13
4.2 Draaman jälkeinen teatteri	14
4.2.1 Tyyleistä ja sisällöistä	15
4.2.2 Postdraamallinen teatterikokemus	19
4.2.3 Yhteiskunnallinen merkitys	21
4.3 Luomusteatteri	25
4.3.1 Devising suomalaisittain	25
4.3.2 Prosessin tuiskeessa	28
4.3.3 Luomusteatterin henki	30
5 MUSTA AUKKO	35
5.1 Toiminta käynnistyy	36
5.2 Musta aukko levittyy	38
5.3 Tapahtumahorisontti hahmottuu	40
5.4 Kollektiivin kasaaminen	44
5.5 Prosessi pysyy elävänä	48
5.6 Horisontti tavoitettu	50
6 LUOVUUS	53
6.1 Mikä on idea ja mitä sillä tehdään?	54
6.2 Luovan prosessin dynamiikkaa	56
6.2.1 Menetetty omaperäisyys	59
6.2.2 Määrä korvaa laadun	60
6.2.3 Kivan nurja puoli	60
6.2.4 Epäjärjestelmällisyyden hyve	61
6.2.5 Rentouden merkitys	62
6.2.6 Mielikuvitus, alitajunta, intuitio	63
6.2.7 Sössiminen kannattaa	65
6.2.8 Laajeneva mieleemme	66
6.3 Vuorovaikutus ja yhteistyö luovuudessa	67
6.3.1 Verkoston mahti	68
6.3.2 Ajatukset kiertoön	69
6.3.3 Näkökulmaisuus ja ristiriidat	71

6.3.4	Valta ja vastuu	74
6.3.5	Bändit solidaarisen taiteen esikuvina	75
6.4	Esittävät taiteet ja luovuus	77
6.4.1	Vapaasti vastaanotettavaa	78
6.4.2	Luomisen mahti.....	80
7	POHDINTAA.....	83
7.1	Yliarvostettu kokemuksellisuus.....	86
7.2	Myytit rikki	87
	LÄHTEET	91
	LIITTEET	

1 JOHDANTO

Tutkin tässä opinnäytetyössä luovaa yhteistyötä teatteritaiteen näkökulmasta. Painopiste on demokraattisen, tyhjästä alkavan esitysprosessin tarjoamissa mahdollisuuksissa vastineeksi perinteiselle, hierarkkiselle mallille, jossa esitykset perustuvat valmiisiin näytelmäteksteihin. Millä tavalla prosessi on erilainen, jos jokainen työryhmän jäsen osallistuu sekä esitysmateriaalin synnyttämiseen että toteutuksen suunnitteluun?

Teatterissa minua on aina viehättänyt sen sosiaalinen, yhteistoiminnallinen luonne sekä sen suomat puitteet tutkia, ajatella ja kuvitella. Jostain syystä tyypillinen käsitys teatterin harrastamisen hyödyistä keskittyy pitkälti jonkinlaisen oman ilmaisun rikastuttamiseen ja itseluottamuksen kartuttamiseen, mikä on havaittavissa esimerkiksi harrastajateattereiden ja draamakurssien markkinoinnissa. En kiistä noiden hyötyjen olemassaoloa, mutta on jokseenkin surullista, miten niin monet eivät näe teatterin mahtena vuorovaikutusta ja luovuutta, jotka minulle ovat teatterin parasta antia ja syitä ylipäättään olla alalla. Perinteisessä tekstilähtöisessä ja ohjaajavetoisessa tyyliässä mainitsemani piirteet eivät toisaalta välttämättä pääsekään hyvin esiin, jos esityksen kulku on ennalta tarkkaan määritelty ja vuorovaikutus enimmäkseen ohjeiden antoa ja noudattamista. Ryhmälähtöinen esitysprosessi kuitenkin tekee oikeutta noille teatterin aliarvostetuille hyveille, minkä johdosta koen sen tutkimisen ehdottoman tärkeänä.

Tutkimuksessa käsitellään Musta aukko -ryhmän vaiheita ja prosessia. Musta aukko oli poikkitaiteellinen demokraattinen kollektiivi, jonka perustajajäsenenä toimin, ja jonka luova prosessi johti vapaasta haaveilusta parituntiseen teatteriesitykseen.

Tutkimuksen keskeistä sanastoa on esitelty käsitehakemistossa (LIITE 1), joka löytyy liitteenä työn lopusta. Toivon käsitteiden avaamisen parantavan kirjoittajan ja lukijan yhteisymmärrystä käsiteltävistä asioista, sekä tuovan tätä opinnäytetyötä helpommin lähestyttäväksi teatterialaa ennestään vähemmän tunteville.

Joku voisi väittää, että tyhjästä aloittaminen ja luovuuden merkityksen tutkiminen esitystyöskentelyssä ovat oma asiansa, kun taas demokraattinen työtapa ja ryhmädynamiikan tutkiminen omansa, ja että tällaisessa tutkimuksessa olisi hyvä rajata fokus vain jompaankumpaan. Tämä perustuu vakiintuneelle ajatusmallille, jossa luova työ on yksilön työtä, jota ryhmässä korkeintaan tarkastellaan ja josta annetaan palautetta (Koski, Tuominen & Kärkkäinen 2004,123; Rehn 2010, 127). Minä sitä vastoin lähdän enemmänkin käsityksestä, jonka mukaan luovuus ei synny eristyksissä yksittäisissä aivoissa, vaan aivojen välillä monimutkaisissa ja ensiarvoisen tärkeissä vuorovaikutusprosesseissa. Näin ollen luovuus ja vuorovaikutus ovat molemmat toisiinsa liittyviä ominaisuuksia ja tällaisessa tutkimuksessa erottamattomia. (Järvilehto 2012, 169-170; Rehn 2010,127-128.)

Tahdon löytää, kokea ja saada aikaan teatteria, jossa yhteisöllisyys ja luomisvoima on vapautettu teatterin konventioiden niille asettamista kahleista. Miten teatteri voisi olla solidaarisempaa, sitä kautta luovempaa, ja miksi meidän kannattaisi pyrkiä siihen?

*Now we hold the right to rearrange
How the stories can be heard
- Yes (1994, 1)*

2 TUTKIMUSMENETELMÄT

Tutkimus on luonteeltaan kvalitatiivinen ja fenomenologinen. Fenomenologinen tutkimusstrategia korostaa kokemuksellisuutta ja havainnointia sekä niistä muodostuvaa ymmärryksen kasvamista tutkimuksen edetessä. Se edellyttää pohdiskelevaa otetta ja ennakkoluulotonta suhtautumista tutkittavaan ilmiöön. Sen aineisto voi olla omakohtaista tai muiden ihmisten välittämää, tässä tapauksessa hyödynnetään molempia. Kvalitatiivinen eli laadullinen tutkimus viittaa siihen, että tutkittavaa asiaa, sen laatua, ominaisuuksia ja merkityksiä, pyritään ymmärtämään kokonaisvaltaisesti, ja huomiota kiinnitetään esimerkiksi sen taustoihin ja diskurssiin, eli ilmiötä käsittelevään viestintään. (JYO 2015.)

Kenttätyönä tälle tutkimukselle osallistuin ryhmälähtöisen esityksen luomisprosessiin. Vaikka toimin itse ryhmän toiminnan käynnistäjänä, tein alusta alkaen selväksi, että en olisi erityinen auktoriteetti ryhmän varsinaisessa työskentelyssä, vaan ryhmämme tulisi toimimaan demokraattisista lähtökohdista jakaen valtaa ja vastuuta yhdessä sopien. Tutkijan roolini tulisi olemaan esillä vain varsinaisen projektityöskentelyn ulkopuolisena aikana.

Tutkimusmenetelmänä käytin havainnoinnin ja analysoinnin ohella osallistujahaastatteluita. Haastattelin muita ryhmäläisiä yhdessä ja erikseen. Alun perin olin aikonut pitää suuremman osan haastatteluista yksittäin, mutta innostuttuani ryhmäkeskustelusta jäivät yksilöhaastattelut yhteen kierrokseen. Ryhmäkeskustelu (focus group) on tutkimushaastattelun muoto, jossa ihmiset kokoontuvat keskustelemaan vapaamuotoisesti valituista aiheista. Ryhmäkeskustelussa ei jokaisen osallistujan ole määrä kertoa yksilöllistä mielipidettään, vaan ajatusta voi jatkaa siitä, mihin edellisessä puheenvuorossa on jääty, tai vaikkapa tehdä käsiteltävään asiaan avauksen aivan uudesta näkökulmasta (Ventola 2014, 70). (Haastatteluihin liittyy myös LIITE 2)

Pyrkimykseni tässä opinnäytetyössä ei ole ainoastaan raportoida ja tarkastella keräämääni aineistoa sekä ryhmämme prosessia. Tämän tutkimuksen tarkoitus on luoda kokonaisvaltainen katsaus tyhjästä alkavaan demokraattiseen esitysentekoprosessiin osa-alueineen ja mahdollisuuksineen, jossa vertailukohtia ja käytännön esimerkkejä haetaan Mustan aukon tuottamasta aineistosta. Olen perehtynyt aihetta käsittelevään kirjallisuuteen luonnollisesti

esittävien taiteiden osalta, mutta myös filosofian, psykologian ja liiketalouden alueilta, joita kaikkia yhdistää kiinnostus idean ja luovuuden käsitteisiin. Saatan yhteen ja vertailen erillään kehittyneitä ajatuksia ja teorioita nostaten esiin niissä vallitsevia ristiriitoja ja eritoten yhteneväisyyksiä. Aihe on tutkimusten edetessä osoittautunut varsin monisyiseksi ja laajaksi, ja tämän kirjallisen teoksen laajuudesta huolimatta lukuisia tutkimusaiheen sivujuonteita on jouduttu jättämään tässä kontekstissa käsittelemättä.

Tässä kirjallisessa työssä sen edustaman teatterikäsitteiden tapaan on pyritty tietynlaiseen moniäänisyyteen. Olen rikastanut tekstiä kauttaaltaan valikoimalla siihen mukaan suoria lainauksia poikkitieteellisistä lähdemateriaaleistani ja varsinkin haastatteluaineistosta. Toivon niiden syventävän leipätekstissä käsiteltäviä asioita kuvien kaltaisesti, ja tarjoavan väylän erilaisten näkökulmien pariin.

Mustan aukon haastattelusitaatit olen kuitannut allekirjoittamalla ne Mustalle aukolle, erittelemättä niiden sanoja. Pyrin näin korostamaan sanotun asian merkitystä sen sanojan arvioimisen sijaan. Toisaalta lukuisat kommentit koskevat asioita, joita olemme yhdessä käsitelleet, jolloin kyseessä saattaa olla vain yksi versio muidenkin puhumasta asiasta, eikä idea kenties ole yksiselitteisesti sen julkilausujalta peräisin. Lainauksista on toisinaan jätetty pois puheelle ominaisia täytesanoja, jotka kirjoitettuna, ilman niiden autenttisia rytmityksiä ja painotuksia, hankaloittavat artikuloitavan asian ymmärtämistä. Olen pyrkinyt kuitenkin huolellisuuteen sen suhteen, ettei sisällöllisesti tai tyyllillisesti mitään puheenvuoroille olennaista jäisi pois. Jos olen siteerannut ryhmän vuoropuhelua, olen käyttänyt eri puhujista kirjaimia x, y & z. Ne on jaettu aina sitaattikohtaisesti henkilöön katsomatta, ja yhden lainauksen puhuja "x" saattaa olla seuraavassa puhuja "y", tai puuttua kyseisestä vuoropuhelusta kokonaan.

3 PERINTEISEN TEATTERIKÄSITYKSEN MYYTIT JA NIIDEN ONGELMAT

Ihmiset on niin tottunu semmoseen tiettyyn kaavaan. Jos yhtäkkiä eroo siitä niin... se on kai hullu järkytys sitte... mitä täst just pitää ajatella? Ihmiset on tottunu ajattelemaan tietyllä tavalla, ne haluaa sitä tuttua.

- Musta aukko (2016)

Dominoiva perinteinen teatteri keskittyy tarjoamaan elävöitettyjä tarinoita, jotka ovat ohjaajan tulkintaa näytelmäkirjailijan laatimasta käsikirjoituksesta (Oddey 1994, 4). Markkinatalouden ehdoilla tapahtuvissa teatterituotannoissa harvemmin jää aikaa kypsyttää ajatuksia ja etsiä merkityksiä projektin edetessä (Koskenniemi 2007, 48).

Missä määrin teatteri on taidetta? Taiteelliseen prosessiin kuuluu lähtökohtaisesti ihmettelevä, tutkiva ja kokeileva työtapo, mahdollisuus havainnoida ympäristöään sekä itseään (Koskenniemi 2007, 48). Esimerkkinä voimme kyseenalaistaa, onko teknisesti taitava klassisen musiikin soittoniekka ”taiteilija” – eihän nuottien tarkka imitointi jätä sijaa luoville ratkaisuille, joita pidetään taiteen tekemisen keskeisenä elementtinä. Mitä enemmän teatteriesitystä pakotetaan annetun käsikirjoituksen ja ohjaajan soolovision raameihin, mitä visummin prosessi eristetään ulkopuolisilta vaikutteilta ja mitä vauhdikkaammin projektia työnnetään kohti ennalta asetettua päämäärää, sitä vähemmän prosessiin jää sijaa luovuudelle.

3.1 Tekstilähtöisyys

Teatteria hallitsee vahva, länsimaalaiselle sivilisaatiolle ominainen kirjallinen traditio. Näytelmä on ennemminkin tulkinta jostakin kirjallisesta teoksesta kuin itsenäinen luomus. Klassisen teatterikäsitteksen mukaan näytelmätekstit ovat jonkinlaisia portteja viisauden äärelle, joita on määrä erilaisilla tulkintoilla avata katsojille mahdollisimman hyvin. Näin kuitenkin sivuutetaan yleisön jäsenten omat subjektiiviset kokemukset, jotka voivat olla hyvinkin kirjavia ja kirjailijan tai ohjaajan visiosta täysin poikkeavat. Ja silti omalla tavallaan hyvinkin viisaat. (Koskenniemi 2007, 20; Heinonen 2009, 16-17.)

Käsikirjoitus kuvailee meille usein tavuntarkasti sen, mitä kukin näytelmän henkilö sanoo kussakin kohtaa ja moni näytelmäprojekti alkaa vuorosanojen opettelulla. Dialogikeskeisyys voi tuottaa mahtavaa teatteritaidetta. Maailma on pullollaan mitä nerokkaimpia dialogeja, joiden näyttämölistäminen aika ajoin varioiden on toimiva ja kiinnostava tapa tehdä teatteria. Jostain syystä kuitenkin vallalla on käsitys, jonka mukaan valmis käsikirjoitus on edellytys teatteriesityksen tekemiselle ja kirjoitetut vuorosanat esitysmateriaalin korkein nimittäjä. (Lehmann 2009, 49-50; Oddey 1994, 7; Reunanen 2011, 75.)

Konservatiiviset teatterintekijät dramatisoivat teksteistään mahdollisimman paljon parenteeseja, ei-dialogillisia osia, pois, ja kehottavat aloittelevia draamantekijöitä tekemään samoin, koska tarkat parenteesit ”kahlitsevat ohjaajan tulkintaa näytelmästä liiaksi”. Dialogia he eivät kuitenkaan yleensä henno muuttaa, paitsi korkeintaan jättämällä jonkin näytelmän kohtauksista esittämättä. Toisaalta klassisessakin dramaturgiassa puhutaan siitä, kuinka monet tärkeät merkitykset eivät ole itse sanoissa vaan merkityksissä niiden takana, sekä siinä, mitä jätetään sanomatta. Mutta miksi tärkeitä merkityksiä ei voisi välittää muutenkin kuin sanoilla? Miksi parenteesiin kirjoitettu jalkojen ristiminen olisi millään tavalla vähemmän merkityksellistä kuin repliikki ”En tahdo kakkua”? Legendaarisen näytelmäkirjailija Anton Tšehovin (*Vanja-Eno, Lokki*) teokset ovat täynnä yksityiskohtaisia kuvauksia muun muassa huoneiden sisustuksesta ja näyttelijöiden vaatetuksesta, mutta silti nykyohjaajat katsovat oikeudekseen lakaista ne kaikki syrjään ja keskittyä vain kirjoitettuun dialogiin. Yksityiskohtaiset ja paikoin mystiset parenteesit on Tšehov, vaikka perinteisen draamallisen teatterin edustaja tietävästi onkin, näytelmiinsä kirjoittanut varmasti syystä, ja ne ovat osa alkuperäisteosta siinä missä dialogikin. Mitä jos tekisitte vaihteeksi uuden tulkinnan *Kirsikkatarhasta* ottamalla käsikirjoituksesta vain parenteesit ja laatimalla vuorosanat täysin uusiksi?

Yksi teatteritaiteen mahdeista on juuri siinä, että se pystyy käsittelemään asioita, joita sanat eivät tavoita. Nya Rampen -teatterikollektiivin jäsen Elmer Bäck pohtii, että teatterin on alettu kuvitella olevan kirjallisuutta, vaikka oikeastaan se on paljon enemmän musiikin kaltaista. Siinä sävelkorva ja tunne ovat keskeisessä asemassa, ja vaikka musiikkiakin voi yrittää luoda järkeilemällä mitkä nuotit sopivat yhteen, sellainen ei yleensä johda hyviin teoksiin. (Nya Rampen 2016, 87) Jos pyrkii vain jäljittelemään kirjallista teosta, teatterille taidemuotona

ominaisin valtti, non-verbaalinen viestintä, jää helposti taka-alalle, ja päästään elokuvakulttuurista tutun ilmiön äärelle: ”kirja oli parempi”. Siinä selitettiin enemmän asioita. Entä jos lopetetaan selittely, ja luodaan kokonaisvaltaista teatteria, jota ei voi sanoiksi palauttaa?

3.2 Ohjaajavetoisuus ja hierarkkisuus

Perinteisessä teatterissa esityksen työstöä johtaa projektia varten valittu ohjaaja, jonka taideteoksena valmista näytelmää sitten pidetään. Ohjaaja on jo ennen varsinaista esitystyöskentelyä joko valinnut itse esitettävän käsikirjoituksen, tai tarjoutunut ehdolle sen ohjaajaksi. Hän suunnittelee näytelmäharjoitusten kulun ja sisällön, tekee keskeisimmät tyyli- ja painotusvalinnat sekä sommittelee kunkin kohtauksen näyttämölle, mutta ei itse asetu lainkaan esiintyjän rooliin. Hän on teoksen kaikkivoipa taiteilija, kun taas muut ryhmänjäsenet yrittävät ”alihankkijoina” ilmentää hänen näkemystään (Koskenniemi 2007, 21). Jos taiteellisella auktoriteetilla on ennakkoon asetettu voimakas agenda tai näkemys, on muu ryhmä tuolle agendalle alisteinen (Törmi 2016, 150). Teatteritieteilijä Andrzej Wirthin mukaan draamallinen diskurssi johtaa siihen, että ohjaaja käyttää näyttelijää ”nappulana teatterin kommunikointikoneessa”. Jos näyttelijät vain kuulostavat puhuvan ja kirjailija puhuu heidän puolestaan, on oikeastaan kyse dialogittomasta teatterista. Myös ”julmuuden teatterin” manifestojaja Antonin Artaud kritisoi ”perinteistä porvarillista teatteria” väittämällä, että näyttelijä on siinä vain ohjaajan agentti, kun taas ohjaaja vain toistaa kirjailijan hänelle antamia sanoja. Tarkasti raamitettu autoritäärinen esityskin jättää toki aina sijaa esiintyjän persoonallisille piirteille. Esiintyjä ilmentää annetuissa olosuhteissa omaa ruumiinlogikkaansa mm. impulssiensa ja motoriikkansa kautta. (Lehmann 2009, 71-72.)

Mistä jäämme paitsi, jos esityksen ohjaaja pitää ns. kaikkia lankoja käsissään? Kunkin esityksen työryhmä olisi varmasti täynnä monenlaisia prosessia ja esitystä rikastuttavia ideoita, jos heidät vain saataisiin aktiivisesti osallistumaan sisällön tuottamiseen ja heidän ideansa valjastettua käyttöön. Tämä luova potentiaali ei pääse lainkaan oikeuksiinsa, mikäli ryhmä luottaa ainoastaan ohjaajan visioon. Toki voisi sanoa syntyvän teoksen olevan todennäköisemmin koherentti, jos se perustuu yhteen selkeään visioon sen sijaan, että taiteellisia ratkaisuja

tehtäisiin moneen eri näkemykseen nojaten. Tämä lienee jokseenkin totta, mutta yhdenmukaisuuden tavoite kompastuu edellä esitettyyn ongelmaan objektiivisten totuuksien kyseenalaisuudesta ja teoksen kokijoiden subjektiivisten kokemusten kirjavuudesta. Nykyteatteriryhmä Nya Rampen (2016, 82) kertoo, että vaikka he itse kokevat työnsä olevan kollektiivisesti luotuja, he ovat tehneet raskaan huomion siitä, kuinka esitykset menevät paremmin kaupaksi, jos produktio esitetään yhden ihmisen visiona kollektiivisuuden korostamisen sijaan. Voisimmeko oppia tahtomaan esityksiä, jotka eivät tarjoile meille vain yhtä totuutta? Monarkia oli kova juttu politiikassa joskus satoja vuosia sitten, demokratia on tätä päivää. Jospa teatteriin saataisiin samanlainen kehityskulku.

3.3 Salailu ja eksklusiivisuus

Virallista markkinointia lukuun ottamatta teatteriesitys kestää usein päivänvaloa vasta esiripun auettua ensimmäiselle yleisölle. Siihen saakka esitystyöskentely ja esityksen sisältö pyritään pitämään projektiin kuulumattomilta piilossa. Harjoitukset harvemmin tapahtuvat missään itse teatterilaatikon ulkopuolella, eikä laatikkoon pääse kukaan seuraamaan. Prosessi ei saa näkyä.

Toisaalta myös yksittäisen esityksen ympäristö on perinteisesti täynnä piilottelua. Työryhmän jäsenet eivät kohtaa yleisöä lainkaan ennen esitystä tai mahdollisella väliajalla, vaan pysyttelevät takahuoneissa. Yleisöä pyydetään poistumaan teatterisalista väliajan ajaksi, etteivät he näe esityksen edellyttämää roudailua. Esityksen loputtua esiintyjät mahdollisesti kohtaavat yleisöä kiitosten verran ja tervehtivät tuttujaan, ja sitten vetäytyvät näyttämön taakse jatkamaan omia juttujaan, kun taas yleisön odotetaan poistuvan teatterista eri kautta. Jos esitys on jollain tapaa osallistava, saattaa siihen kuulua vuorovaikutusta yleisön kanssa esityksen puitteissa, mutta se ei vielä tee varsinaisesta prosessista avointa. Esiintyjien ja yleisön rajat pidetään usein selvänä.

Katsojat tietävät tulevansa teatteriin ”huijattavaksi”. He lähtökohtaisesti haluavat heittäytyä mukaan siihen fiktion, jota heille tarjotaan. ”Teatterin illuusion” varjelu saattaa olla huomiota herättävää ja vaivaannuttavaa. Vilkaistu harjoitusprosessin tuiskeeseen tai näyttelijän

kohtaaminen ilman roolia ei välttämättä pilaa katsojan teatterikokemusta, vaan päinvastoin saattaa syventää sitä. Muodostuu kokemus osallisuudesta, ymmärryksen tasot lisääntyvät, yhteinen merkityskenttä kasvaa.

Yllätyslementtien varjeleminen voi olla keskeistä teatterielämyksen kannalta. Olisihan taikatemppujen seuraaminenkin paljon tylsempää, jos ennalta tietäisi miten temput tehdään ja mistä kohtaa huijauksen pystyisi bongaamaan. Näytelmässä saatetaan haluta tarjoilla esim. jokin yllättävä juonikuvio tai merkitsevä rekvisiitta ennalta-aavistamattomalle yleisölle sopivalla hetkellä, mikä lienee täysin ymmärrettävää. Tällaiset tapaukset eivät kuitenkaan perustele valtaosaa siitä teatterikuplan varjelemisesta, jota alalla harjoitetaan.

Ajatusten salaamisella on suuri hinta, sillä avoimuus saattaisi luoda ulkopuolisille ajatuksille mahdollisuuden tulla käymään ja parantaa projektin omia ideoita (Johnson 2011, 100). Koen teatterin sisäänpäinkääntyneisyyden epäsolidaarisena ja luovuudelle haitallisena ilmiönä.

3.4 Päämäärä- ja sanomakeskeisyys

Luovassa prosessissa lopputulos on aina yllätys – luova prosessi edellyttäisi juuri antautumista ja heittäytymistä.

- Kirsi Törmi (2016, 154)

Harva taiteenlaji taitaa nykyisellään olla niin vähän altis prosessille kuin teatteri. Olipa kyse musiikista, kuvataiteesta tai vaikkapa teatterin lähisukulaisesta, tanssista, riittää käsitykseni mukaan projektin alkuvaiheessa kokoelma ideoita tai teemoja, joita voidaan sitten lähteä tutkimaan ja kokeilemaan luottaen siihen, että jotain hienoa ja merkityksellistä syntyy. Teatterissa sitä vastoin halutaan tyypillisesti tietää pääpiirteissään koko esityksen rakenne käsikirjoituksen muodossa jo ennen varsinaisen prosessin alkua. Lisäksi teatterit tivaavat ohjaajilta näytelmän aiheita, teemoja ja tyyliä, jotka tulisi lyödä lukkoon jo ennen kuin niiden äärellä on todella oltu. (Oddey 1994, 7.) Entä jos prosessi saakin nousemaan aivan uusia teemoja tai ennalta valitut teemat tuntumaan latteilta? Entä jos tarina onkin kerrottu käsikirjoituksessa tavalla, joka ei resonoi lainkaan tekijätiimissä?

Klassikonäytelmiinkin sisältyvää pirstaleisuutta ja sattumanvaraisuutta ei sanomahakuinen dramaturgi suostu kohtaamaan (Heinonen 2009, 17). Jos klassikosta tehdään uusintaversio aiemmasta poikkeavalla tavalla, hän voisi sanoa kyseessä olevan ”oivaltava tulkinta” tai ”näytelmän ymmärtäminen väärin”, eli joko näytelmäkirjailijaa on onnistuttu tajuamaan entistä syvällisemmin tai hänen hienot ajatuksensa ovat menneet hukkaan. Todellisuus voi kuitenkin olla se, että kirjailija on asiakseen raapustanut todella satunnaisen tekstin, joka häntä on sattunut tekohetkellä miellyttämään. Piilotettua viisautta ei kenties lainkaan ole, vaan mahdollinen viisaus syntyy joka kerta vasta esitysprosessissa, jonka lähtöimpulssina teksti toimii, tai vasta yksilöllisessä ajatusprosessissa, jonka tekstin poikima esitys katsojassaan synnyttää. Teatterin ja taiteen yliällylistämisellä tai -politisoinnilla on riski tehdä siitä epäkiinnostavaa (Nya Rampen 2016, 87, 90).

Selkeän tavoitteen ohjaama työskentely on varman päälle pelaamista, tai kuten tanssitaiteilija Kirsi Törmi (2016, 110) kirjoittaa, liikkeen liiallinen organisoiminen tekee siitä tasapaksua. Ennakkosuunnittelu toimii kuin mielialalääke ikään: se ”leikkaa ylä- ja alapiikit”. Projekti ei juurikaan takkuile, kun tiedetään jatkuvasti mitä suunnilleen kuuluu tehdä, mutta sillä on kaikessa riskittömyydessään vaikeuksia lähteä todella lentoon.

Kiire on luovuuden pahin vihollinen. Tuhoisin kiire voi olla sellainen, joka ei olekaan riippuvainen todellisista aikatauluista, vaan on iskostunut mieliimme tehokkuuden vaatimuksena, haihattelun välttämisenä. Vannoutunut päämäärähakuisuus ei jätä tilaa huomata kaikkia erilaisia, luovia ja hedelmällisiä ratkaisuvaihtoehtoja, joita projekti saattaisi kaivata. Useat suunnittelutöitä tekevät ihmiset, kuten arkkitehdit ja graafikot, tutkitusti haluavat huolehtia siitä, ettei ensimmäisiä oivalluksia konkretisoida liian nopeasti, sillä valmiit hahmot lukitsevat ajattelua ikävällä tavalla. (Hakala 2013, 62.)

J. R. R. Tolkien ei ruvennut päämäärätietoisesti kirjoittamaan ”kasvutarinallista eeposta hyvän ja pahan taistelusta”, kun Sormusten herran saaga sai alkunsa. Hän istui opettajan virassaan laatimassa todistuksia, kun hänen eteensä sattui tyhjä paperi. Hetken mielijohteesta hän kirjoitti paperille lauseen ”In a hole in the ground there lived a hobbit”. (CoE 2017.) Ei tarvittu ikuisia totuuksia ja suuria teemoja laittamaan alulle tämä maailmankirjallisuuden klassikko, ei

tippaakaan pyrkimystä ajankohtaisuuteen. Tarvittiin satunnainen inspiraatio ja sitä seuraavaa uteliaisuutta ja intohimoa. Suomalainen professori Alf Rehn (2010, 94) kirjoittaa, ettei luovassa tuotekehittelyssä ole kyse tarpeiden etsinnästä, vaan siitä, että haaveillaan esille jotain sellaista, joka voi myöhemmin synnyttää tarpeen. Hän listaa esimerkiksi matkapuhelimen, Nintendo Wiin, ja Red Bullin tuotteiksi, jollaisia ei ikinä keksitä, mikäli keskitytään kehittelemään vain järkeviä, vakavahenkisiä ja aikuismaisia ideoita.

Valmiin sanoman ympärille laadittu esitys jää helposti laimeaksi, ja maailman pakottaminen yhdenlaiseen ajatteluun estää meitä hahmottamasta koko totuutta (Järvilehto 2014, 24; Kinnunen 2016). Teksteissä piilevien totuuksien ja syvällisten sanomien nimeen vannominen tuottaa merkitysten teatteria, joka ei anna arvoa teatterin lähtökohtaisesti rajattomille ilmaisumahdollisuuksille taikka todellisuuden ristiriitaiselle, monisyiselle ja alati uudelleen järjestyvälle luonteelle (Heinonen 2009, 16-17). Hans-Thies Lehmann (2009, 125) esittelemän surrealistisen teesin mukaan tärkeimmässä kommunikaatiossa ei ole kyse ymmärtämisestä, vaan vastaanottajan luovuuden saamista impulsseista.

Toisaalta just se niiden kokemusten kirjo kans on arvokasta, et ihmisillä on niitä eri fiiliksiä. Ne nousee tosi monista eri syistä mitä se ihminen on kokenu ja mistä se on oppinu tykkäämään. Eihän se oo mitenkään niinku absoluuttista.

- Musta aukko (2016)

4 VAIHTOEHTOJA PERINTEISELLE TEATTERIKÄSITYKSELLE

Teatterin konventioiden purkaminen ei ole mikään tämän vuosituhannen keksintö, vaan huomattavaa toimintaa vaihtoehtoisten muotojen saralla on tapahtunut jo vuosikymmenien ajan. Uudet muodot ovat hiljattain saaneet lisää näkyvyyttä ja hyväksyntää myös valtaväestön keskuudessa, vaikka perinteinen teatteri on vielä pysynyt teatteritaiteen normina ja yleisön enemmistön odotuksena (Lehmann 2009, 58). Tässä luvussa luon katsauksen kahteen, paljolti myös limittyvään vaihtoehtoteatterin genreen, *draaman jälkeiseen tai postdraamalliseen teatteriin* sekä *devisingiin*. Ne ovat osaltaan kartoittaneet omaehtoisen, luovan ja yhteisöllisen teatterintekemisen muotoja viime vuosikymmenten saatossa.

Löytämässäni alan teksteissä ei juurikaan vertailla näitä kahta käsitettä, vaikka näkisin sen erittäin hyödyllisenä. Ehkä useimmat eivät koe tuntevansa molempia suuntauksia tarpeeksi hyvin tarttuakseen haasteeseen. Itse näkisin, että aatteellisesti draaman jälkeisessä teatterissa ja devisingissa on kyse hyvin samanlaisista asioista. Kuitenkin painotukset vaikuttaisivat olevan erilaiset – siinä missä postdraamallisuus ottaa kantaa ennemminkin esityksen sisältöön ja tyyleihin, siihen *millaista* teatteria tehdään, devisingin näkökulma kiinnittää enemmän huomioita prosessin vaiheisiin ja luonteeseen, siihen *miten* teatteria tehdään.

Genrejen pääteoksiksi miellän helposti nimetyt Hans-Thies Lehmannin *Draaman jälkeinen teatteri* (alkuteos 1999) sekä Alison Oddeyn *Devising Theatre: a practical and theoretical handbook* (alkuteos 1994). Suomalaisiin lienee vaikuttanut paljon Pieta Koskenniemen *Osallistava teatteri Devising ja muita merkillisyyksiä* (alkuteos 2007). Koskenniemen kirja on eräänlainen hybridi; vaikka sen pääpaino on devisingissä, se käsittelee huomattavasti myös postdraamallisen teatterin piirteitä otsikon ”nykyteatteri” alla. Termin postdraamallisen teatteri poisjäämistä Koskenniemen kirjasta selittänee se, että Lehmannin opuksen ensimmäinen suomennos saatiin hyllyihimme vasta kaksi vuotta Koskenniemen (2007) teoksen ilmestymisen jälkeen. *Devising Theatre* ei ole kevääseen 2017 mennessä suomennettu lainkaan, toki alkuteoksessakin alkaisi luultavasti olla jo paljon päivittämisen varaa.

Aloitetaan kuitenkin siitä, miten samalla kun teatteri on omaksunut vaikutteita muusta kulttuurista, ovat teatterin keinot soluttautuneet lukuisille muille elämänalueille. Teatteri on ehkä ajankohtaisempaa kuin koskaan, eikä se suinkaan johdu sen poliittisuudesta tai tuoreista näytelmistä. Se johtuu siitä, ettei teatteri tapahdu enää vain teatterilavoilla – sitä tapahtuu myös olohuoneissa, työpaikoilla, kauppakeskuksissa, metsissä, virtuaalitasoilla ja ties missä.

4.1 Teatteria ilman teatteria

Yksi nykyteatteriakin leimaavista piirteistä on monitaiteellisuus. Nykyteatterin monitaiteellisuus on radikaalimpaa kuin teatterin perinteinen monitaiteellisuus tai ”monitaiteellisuus”, jossa muut taiteet ovat aina alisteisia tekstille, draamalle, ja pyrkivät tukemaan näytelmän kerronnallisia keinoja. Nykyään poikkitaiteellisuus viittaa useimmiten eri taiteenlajien tasavertaisuuteen ja rinnakkaisuuteen esityksessä. Siinä missä teatterin tapa kertoa on näin monipuolistunut sen levittäytyessä kohti muita taiteita, myös muut taiteenlajit ovat omaksuneet teatteriin perinteisesti liitettäviä piirteitä. (Koskenniemi 2007, 10; Lehmann 2009, 49-50.) Nykytanssi käyttää monesti puhuttuja tekstejä koreografioiden lomassa, ja nykysirkus rakentaa draamallisesti etenevän tarinan sirkusnumeroiden ympärille. Kuvataiteilijat esiintyvät performansseissa ja elävissä installaatioissa, joissa elävä ihminen ja reaaliaikainen esitystilanne ovat konseptin keskiössä – kuten teatterissa perinteisesti. (Koskenniemi 2007, 10; Lehmann 2005, 62-63.)

x: Sekin on varmaan vaikuttanu jonkun verran, et kuin eri aloilta tavallaan täs on tyyppejä.

y: Ihanan monenkirjava. Se tuo oikeesti niin paljon eri elementtejä.

- Musta aukko (2016)

Teatteri ja draama ovat löytäneet tiensä myös taidekentän ulkopuolelle. Teatterin keinojen kasvatuksellista ja opetuksellista potentiaalia on alettu hyödyntämään entistä enemmän monenlaisissa konteksteissa. Esimerkiksi näyttelijöitä on värvätty toimimaan kohdattavana asiakkaana palvelualan työharjoitteluissa. Sosiaalialan hyvinvointityössä ihmiset käsittelevät omia kokemuksiaan draaman ja esteettisen kahdentumisen avulla. (Koskenniemi 2007, 10.) Larppaaminen eli liveroolipelaaminen on nousemassa marginaaliharrastuksesta tunnustettavaksi kaikenikäisten harrastukseksi (Karjalainen 2016). Yli 15 vuotta larpanut Atte Iiskola kertoo Ylen

haastattelussa, että häntä harrastuksen pariin vetää rakkaus tarinoiden ja eläytymiseen sekä itsensä ylittäminen mielikuvituksellisesti. Hän kuvailee larppien maailmojen olevan hyvin draamallisia. (Pihlman 2015.) Ei siis toisaalta olla kaukanakaan perinteisen teatteriharrastuksen ominaispiirteistä.

Teatteri on siis selvästi ja toisaalta vaivihkaa murtautunut ulos teatterisaleista ja omasta kulttuurilokerostaan ja levittäytynyt monipuolisesti elämän eri osa-alueille. Teatterin valuessa ulos suljetuista saleista päivänvaloon sen taiteellinen autonomia horjuu, sen puhtaus ja pyhyys tulevat kyseenalaistetuiksi. Tämä ruokkii osaltaan keskustelua ja kiinnostusta siihen, mitä teatteri on ja mikä siinä on arvokasta.

4.2 Draaman jälkeinen teatteri

Kaikilla aloilla on sellaista, mitä pidetään sopivana, hienona ja hyvänä. Vallankumouksia synnyttävät sellaiset tekijät, jotka rohkenevat olla piittaamatta näistä.

- Alf Rehn (2010, 78)

Draaman jälkeisyys tarkoittaa sitä, ettei postdraamallinen teatteri ole tullut draamallisen teatterin tilalle, vaan se on siitä kehittynyt ja irtautunut. Draama on silti säilyttänyt asemansa ”normaalien teatterin” rakenteena, jota yleisö osaa odottaa, johon lukuisat esitykset pohjaavat ja joka viitoittaa dramaturgian normit. Postdraamallisuus on muotoutunut suhteessa draamaan, tarpeesta murtaa sen haitallisiksi koettuja käytänteitä. Uuden teatterin tietoisuus tästä suhteesta saattaa ilmetä kieltämisenä, kapinointina, leikittelynä tai uteliaisuutena. (Lehmann 2009, 58.) Liikehdinnässä on tavallaan kyse korjausliikkeestä, jonka tavoitteena on palauttaa esitys teatterin keskiöön ja siten pelastaa teatteri draamallisen diskurssin ikeestä (Heinonen 2009, 18).

Hans-Thies Lehmann määrittelee draaman jälkeisen teatterin *olosuhteiden* sekä *näyttämöllisesti dynaamisten kuvien* teatteriksi. Merkityksiä ei keskitetä draamallisen teatterin tavoin tekstiin, vaan esitys operoi kielellisyyden rajoilla ja ulottumattomissa. (Heinonen 2009, 18.) Postdraamalliselle teokselle voi usein olla vaikeaa löytää merkitystä tai yhdistävää ajatusta, eikä sille sellaista mahdollisesti ole suunniteltukaan. Tekstit (jos niitä on) eivät vastaa draamallisiin

teksteihin kohdistuvia odotuksia, eivätkä sen kuvat ole juonen kuvittamista. Taiteenlajien ja genrejen rajat sumentuvat. Draaman jälkeinen teatteri rikkoo monia draamallisen teatteriperinteen konventioita. (Lehmann 2009, 62-63.) Sen tyyliin liittyy muun muassa monimerkityksellisyys, visuaalisuus, musiikillistaminen, toden ja fiktion sekoittuminen, ruumiillisuus sekä rinnasteisuus (Lehmann 2009, 154).

Tällaisessa teatterissa on tyypillistä, että se kerää tekijänsä eri alojen taiteilijoista, jotka kokoontuvat toteuttaakseen yhdessä jonkin projektin, tai useammankin. Puhutaan myös usein projektiteatterista. Se sisältää kokeellisuutta, jossa menetelmien, yhteisöjen, paikkojen, aiheiden ja ihmisten uusia kytköksiä ja kietoumia muodostuu. (Lehmann 2009, 62-63.)

Käytän ajoittain tässä teoksessa draaman jälkeisestä teatterista kirjainlyhennettä PDT, joka voi pohjata sekä suomen kielen termiin postdraamallinen teatteri että alkukieliseen *postdramatisches theater*.

4.2.1 Tyyleistä ja sisällöistä

Draaman jälkeiseen teatteriin lukeutuvien esitysten kirjo on valtava, eivätkä esityksen kokemisen lähtökohdat ole suinkaan aina samanlaiset. Ei ole kohtuutonta sanoa, ettei PDT:ssa ole kyse vain uudesta ohjaustyylistä eikä varsinkaan uudenlaisista teatteriteksteistä, vaan se on ennemminkin teatterin uusi käytötapa. Monille perinteisen teatterin lähtökohdille on löydetty vaihtoehtoja, joita on lähdetty innokkaasti tutkimaan ja tarjoamaan. Lehmann kuvailee draaman jälkeisen teatterin olevan enemmän läsnäoloa kuin esittämistä, ennemminkin jaettua kuin tarjottua kokemusta, prosessia ennen tulosta, ilmaisemista ennen merkitsemistä ja lähemmin energetiikkaa kuin informaatiota. (Lehmann 2009, 153.)

Draaman jälkeinen teatteri ei tavallisesti pyri tarjoilemaan ratkaisuja käsittelemilleen ongelmille ja ristiriidoille, eikä liioin huipentumaan tunteita kuohuttaviin kliimakseihin. Ennen kaikkea postdraamallinen teatteri kuitenkin löytää paikkansa vetäessään fiktiivisen draamatekstin maton teatteritaiteen alta. Sen mukana karisevat loitommalle perinteiset esityksen kategoriat, kuten

kohtaukset, henkilöt, tapahtumapaikat ja juoni. Nekin ovat käyttökelpoista esitysmateriaalia, mutta kutsuttakoon mukaan vain ajoittain, jos tarvetta ilmenee. Postdraamallinen esitys siis hylkää näytelmien kaltaiset muodostelmat esitysten ainoina lähtökohtina ja legitimoijina. (Paavolainen 2009, 428.) Ei silti ole kyse siitä, että tekstin puuttuminen esityksessä nähtäisiin itseisarvoisena hyveenä, vaan pyrkimyksenä on ennemminkin tekstin palauttaminen yhdeksi kiinnostavaksi elementiksi muiden joukkoon.

Nykyteatteriryhmä Nya Rampenin jäsenet kertovat, että he ovat useassa prosessissa lähteneet liikkeelle kerronnallisesta muodosta, tarinasta, ja matkan varrella pyrkineet löytämään tapoja käyttää kieltä siten, että se olisi vain yksi osa esitystä, ja ettei se olisi enemmän tai vähemmän tärkeää kuin fyysinen tai visuaalinen ilmaisu. He kertovat työskentelynsä tekstin parissa vievän usein tilanteeseen, jossa harjoitusvaiheen tärkeitä repliikkejä ei enää tarvitse ja haluta sanoa ääneen. Niiden sisältämät asiat ovat jo juurtuneet ilmaisuun. Ryhmän mukaan sanojen väistyessä muun ilmaisun tieltä kohtausta saa useampia merkityksiä. Toisinaan he leikkivät tekstillä käyttämällä sitä paradoksaalisesti tai todella paljon, jolloin sen kerronnallisuus hämärtyy toisilla tavoin. Nya Rampenin mukaan teatteri on niin usein tarinaan sidottua, että teksti jää ainoaksi tärkeäksi asiaksi, jolloin teatteri-ilmaisun monet muut mahdollisuudet menetetään. Sanat ovat niin voimakkaita, että ne mielletään herkästi teoksen tärkeimmiksi asioiksi, ja iskostavat vaatimuksen merkityksestä. (Nya Rampen 2016, 79.)

Postmoderni teatterintekijä ei ole huolissaan siitä, onko hänen luomuksensa riittävän teatterillinen. Hän saattaa joko piittaamatta tai tietoen tahtoen etsiä keinoja muiden taiteiden repertuaarista sekä leikitellä ilmaisukeinoilla ja merkityksillä. Selitystä tai päämäärää toiminnalle ei välttämättä ole lainkaan tai se voi olla triviaali. Mennään kohti sitä mikä kiinnostaa tai tuntuu hyvältä, luotetaan prosessin voimaan. Eihän muuten päästäisikään sellaisten aiheiden äärelle, jotka edellyttävät löytöretkeilyä ja kaivamista. (Koskenniemi 2007, 13, 49.) Postdramatikko ei myöskään pyri olemaan erityisen omaperäinen, koska tiedostaa valtaosan ideoistaan olevan kuitenkin muualta omaksuttuja, joko tiedostaen tai tiedostamatta. Siksipä hän ilomielin lainaa ja kierrättää kohtaamiansa kiinnostavia elementtejä omassa tekemisessään. Jos yrittää määrätietoisesti olla omaperäinen, saattaa estää itseltään pääsyn monien luovien ratkaisujen äärelle. (Koskenniemi 2007, 13, 41; Koski ym. 2004, 84; Reunanen 2011, 26; Rehn 2010, 114.)

Kanadalainen *Goat Island* -teatteriryhmä on vienyt lainaamisen ajatuksen niin pitkälle, että pyrkii kasaamaan esityksensä täysin muualta löydetystä materiaalista. Katsojalle mahdollisesti tutut elementit saattavat yhtäältä luoda helppoa, omakohtaista kosketuspintaa esitykseen ja toisaalta käynnistää villejä assosiaatioketjuja tuttujen asioiden asettuessa uusiin konteksteihin. Tekijät arvelevat luovan lainaamisen ja yhdistelyn olevan yksi vaihtoehto taiteen ja ajattelun kehittymiseen. (Koskenniemi 2007, 41.)

Just se, että ei kai ihminen niinku voi luoda oikeesti mitään ihan uutta, vaan kaikki mitä me luodaan on tavallaan yhdistelmiä kaikista meidän vanhoista kokemuksista. Yks mun kaveri, joka teki ihan sikahyviä biisejä, niin se just sano, että pitäis vaan lähtee irti siitä ajatuksesta, että ”nyt mä teen jotain hienoo musaa, mitä kukaan ei oo ikinä tehny”, ja vaan niinku... vaan tehä musaa ja tehä mitä tulee...

- Musta aukko (2016)

Uudet teatterimuodot eivät välttämättä esitä jotakin tiettyä fiktiivistä ajankohtaa, vaan asiat saattaa olla sijoitettu tapahtumaan nimenomaan tässä ja nyt. Esityksen kesto saattaa määräytyä jonkin reaaliaikaisen prosessin mukaan, eli esimerkiksi alkaa siitä kun uuni laitetaan lämpeämään ja päättyä siihen, kun yleisö on saanut paistetut pullat syötyä. Korostetaan esiintyjien ja yleisön *tosiaikaa*, yhdessä koettua tilannetta. Esteettiseksi muotoiltu ja todelliseksi koettu aika on ikään kuin kakku, jonka kaikki läsnäolijat yhdessä jakavat. (Lehmann 2009, 306-307; Koskenniemi 2007, 19.)

Henkilöhahmojen psykologisten motiivien jäädessä esityksen dynamiikassa syrjään, näyttelijäntyö alkoi muuttua. Näyttelemisen rinnalle kehittyi esittämisen käsite. Roolihahmon psykologinen eheys ei ollutkaan enää etusijalla ja esiintyjä alkoi kohtaamaan uudenlaisia haasteita. Esiintyjä saattaa tehdä asioita ilman roolihahmoa, vaikkapa mahdollisimman neutraalisti, omaa persoonaansa hyödyntäen tai ilmentäen kehollaan tiettyä ideaa tai toimintoa. (Koskenniemi 2007, 19.)

Kirsi Törmi kuvaa vastaavaa murrosta modernista postmoderniin tanssin saralla 1960-luvulta lähtien; kuinka modernin puhtasoppisuus, tekninen esteettisyys ja draamallisuus menettivät kiinnostavuuttaan, kun kokeellisuus, persoonallisuus ja monipuolisuus valtasivat alaa. Annetusta koreografiasta taitavasti suoriutuvan virtuoositanssijan sijaan esiintyjä saattoikin olla esimerkiksi

kehontietoisuutta tutkiva taiteilija. (Törmi 2016, 40.) Yhtymäkohtia postdraamalliseen teatteriin on tästä helppo löytää.

Yksi postdraamallisen teatterin tyypillisistä piirteistä on kylmyys, väliinpitämättömyys. Draamallinen esittäminen perustuu aina ”myötäelämiseen”, draaman henkilöiden kokemusmaailman peilaamiseen katsojan omia kokemuksia vasten. Moraalista kauhistelua ei löydy sieltä missä draamannäköiset sitä toivoisivat löytyvän. Lehmannin mielestä tämä draaman jälkeisen teatterin kylmyys ei selity tekijöiden empatiakyvyttömyydellä tai poliittisella piittaamattomuudella. Hän esittää, että todellisuuden laaja virtuaalisointi sekä havaintomaailmojemme väistämätön ja monikerroksinen medioituminen saa monet taiteilijat kokemaan välttämättömäksi oman työnsä mukauttamisen olemassa oleviin malleihin. ”Medioitujen kliseiden” väistämättä juutuessa osaksi esitysten tarkkailutapaa karisee samalla myös niiden vakavuus. Draaman aiemmin vakavissaan esittämät tuntemukset joutuvat käymään läpi ironiasuodattimen, jonka kulttuuriamme määrittelevä mediaestetiikka kaikelle esittämiselle asettaa. (Lehmann 2009, 209-210.)

Kun teatterikontekstissa puhutaan jännityksestä, tulee ensimmäisenä mieleen draamallinen jännitys, joka riippuu juonellisista tapahtumista ja niiden tehostamisesta vaihtelevin keinoin. Tämä merkitysyhteys on paljolti myös modernin massaviihteen, kuten Hollywood-elokuvien, aikaansaannosta. Klassisessa estetiikassa jännityksen merkitys on kuitenkin moniulotteisempi. Siinä on kyse jännityksen ja ratkaisun logiikasta, ja se sopii kuvaamaan dynamiikkaa missä tahansa taiteenlajissa. Maalaustaiteessa puhutaan usein kuvan jännitteestä. Postdramaattisen teatterin kontekstissa jännitteen käsite on hyvin keskeinen, kunhan palautamme sanan sen klassisen estetiikan käyttämään merkitykseen. (Lehmann 2009, 75.)

Jos tekstejä ja näyttämöllepanoja tarkastellaan jännittävien draamatapahtumien mallin mukaisesti, silloin jäävät lähes vääjäämättä taka-alalle varsinaiset teatterilliset arviointikohteet, siis teatterin esteettiset ominaisuudet teatterina: esimerkiksi tapahtumien täyttämä nykyhetki, ruumiin semiotiikka, näyttelijöiden eleet ja liikkeet, kielen hahmolliset ja muodolliset rakenteet sointimaisemana, visuaaliset kuvalliset ominaisuudet kuvien ulkopuolella sekä musiikillis-rytmisen eteneminen sille ominaisine aikoineen.

- Hans-Thies Lehmann (2009, 75)

4.2.2 Postdraamallinen teatterikokemus

Vaikka useimpien esitysten kokijakunta onkin lähtöisin keskenään samanlaisista kulttuuriympäristöistä – suomalaisten tekemiä esityksiä kokevat lähinnä suomalaiset tai vähintään eurooppalaiset – ja sitä kautta yhteistä merkistöä on hurja määrä, havaintomme jäsentyvät meille hyvin yksilöllisesti. Klassisessa draamallisessa teatterissa ajatellaan hyvien näytelmien taustalla piilevän jokin viisas sanoma, tai muutama sellainen, jota ohjaajan ja työryhmän kuuluu esityksellä tulkita ja välittää edelleen yleisölle. Postdraamallinen teatteri sen sijaan huomioi teatterikokemukseen kuuluvan näkökulmien kirjon. Vaikka jokin tietty asia päätetään välittää katsojalle, saattaa tuloksena olla se, että vaikka yksi yleisön jäsenistä tajuaa sen, mitä esiintyjät hänelle halusivat välittää, toinen tajuaa jotain siitä, minkä tarinan alkuperäinen luoja oikeasti halusi välittää (ja työryhmä ei ymmärtänyt), kolmas tajuaa jotain villiä suhteessa omaan elämäänsä, neljäs universumin ominaisuuksista, samalla kun viides ihailee esityksen rytmiä ja estetiikkaa, kuudes nauttii tämän kaiken tahattomasta koomisuudesta, ja seitsemäs on ihan pihalla. Kun tekijät tiedostavat tällaisen väistämättömän monitulkintaisuuden, sen suomat mahdollisuudet muuttuvat kiinnostaviksi. Katsoja tulkitsee esitystä oman kokemusmaailmansa kautta ja merkitysten pelkän vastaanottamisen sijaan luo niitä itse aktiivisesti. Tämän oivaltaminen on osaltaan houkuttanut tekemään uudenlaisia esityksiä, joissa katsojalle tarjotaan mahdollisuus sukeltaa esityksen maailmaan aktiivisesti havaintojaan prosessoivana subjektina. Hän ottaa vastaan osin sattumalta, osin valikoiden, esityksen tarjoamia impulsseja, ja koostaa niistä oman versionsa esityksestä. (Heinonen 2009, 17-18; Koskenniemi 2007, 20, 81.) Pelillisuus on läsnä.

Ihmisen ajattelulle on tyypillistä hakea ja luoda yhteyksiä asioiden välille. Elokuvaohjaaja Sergei Eisenstein (*Panssarilaiva Potemkin*) kehitti jo 1900-luvun alkupuolella montaasiteorian, jonka mukaan katsojalla on sekä kyky että taipumus linkittää irrallisia osia toisiinsa ja muodostaa niistä mielekkäitä kokonaisuuksia. (Koskenniemi 2007, 81.) Yhteydettömyys esityksen sisältämien elementtien välillä saa ihmisen ajattelun ja mielikuvituksen aktivoitumaan. Mieli alkaa ikään kuin koota palapeliä, josta muodostuvaa kuvaa se ei tiedä, mutta jonka pyrkii selvittämään. Esityksen osasia aletaan kokeilla vimmatusti yhteen. Jotkin löydetyistä yhdistelmistä saattavat näyttäytyä sen verran mielekkäinä, että ne lukitaan ja niitä käytetään kiintopisteinä jäsentelyn jatkuessa ja

materiaalin karttuessa. Löydetyt yhdistelmät saattavat lopulta olla useamman kokijan kesken samankaltaisia tai vastaavasti hyvinkin lennokkaita ja yllättäviä, mutta varmaa on, että niitä syntyy – olipa tarjoiltu materiaali sitten kuinka satunnaista tahansa. (Lehmann 2009, 152.)

Ihmiset on välillä huolissaan siitä, että ei nää yhdisty tai ei täs tapahdu... Ihmiset on yllättävän hyviä luomaan tarinoita. Sitä aliarvioidaan jatkuvasti, kuinka ihmisen pää vaan väkisin tunkee asiat yhteen.

- Musta aukko (2016)

Teatterillisuuden tarve ei Lehmannin (2009, 143) mukaan ole sidottu tarinaan. Draaman jälkeistä teatteria voisi kritisoida tarinallisuuden merkityksen aliarvioimisesta, mutta toisaalta PDT:n tarinakäsityksen voisi vain todeta olevan perinteistä laajempi. Vaikka postdraamallisten esitysten rakenne ei konventionaalisen teatterin tapaan noudata konfliktin ja ratkaisun linjoja, voidaan tarinallisuus nähdä myös juonellisesta taustasta ja esillepanosta riippumattomana. Kirjailija G. E. Lessingin mukaan erilaiset sisäisten intohimojen kamppailut ja toisiaan kumoavien ajatusten jatkumot ovat myös tarinoita. Toisaalta, jos tarinasta tarjoillaan vain viitteitä, ja lopun muodostaminen on kokijan vastuulla, voisi tällaisen teatterin nähdä jopa kunnioittavan tarinallisuutta enemmän kuin valmiiden ja selkeiden tarinoiden formaatit. (Lehmann 2009, 129, 147.)

Rakenteellisesti tällainen lähestymistapa näyttäytyy usein fragmentaarisuutena, pirstaleisuutena. Elementit esiintyvät rinnakkain ja peräkkäin leikaten mahdollisesti useita fiktiivisiä ja reaalisia tasoja. Niiden vastaanottaminen synnyttää assosiaatiota ja ajatuskulkuja, joita ei yritetäkään etukäteen hallita. Pieta Koskenniemi kuvaa tällaisen esityksen koostamista sanalla *törmäyttäminen*. Tämänkaltaisen esityksen rakenteesta puhutaan mm. kuvataiteen innoittamana sanalla *kollaasi* tai vaihtoehtoisesti termillä *simultaanidramaturgia*. Simultaanisuus viittaa osien ja merkitysten yhtäaikaiseen läsnäoloon, siinä missä perinteisemmässä teatterissa dramaturgia keskittyy esittelemään asioita yksi kerrallaan ja muodostamaan niistä jatkumon. (Koskenniemi 2007, 80-81, 84; Lehmann 2009, 41-42.)

Seuraa murros esityksen laatukriteereissä. Absoluuttisen hyvän korvaa mielekäs, merkityksellinen, kiinnostava. Keskeneräisyys ja aukkoisuus ei viestikään puolitiehen jääneestä esityksestä, vaan kokemuksellisuutta korostavasta sommittelusta, kun asioiden käsittely jatkuu

katsojan mielessä. Hämmennys voi olla merkki siitä, että on juuri kohdannut jotain pohtimisen arvoista. (Koskenniemi 2007, 20, 84; Reunanen 2011, 56.) Nya Rampenin (2016, 88) mukaan on tietynlaista yleisön kunnioittamista, että he saavat tilaisuuden ajatella itse, sen sijaan että heille tarjoillaan valmiiksi pureskeltuja, poliittisesti korrekteja ja etiikalla paketoituja mielipiteitä.

Suomalainen teatterintekijä Jukka-Pekka Hotinen on kirjoittanut PDT:n hengen mukaisesta teatterikokemuksesta seuraavasti:

Esityksen vastaanottaja, kokija, saapuu teokseen kuin paikkaan, kuuntelee ja katselee ympärilleen ja alkaa antaa kokemalleen merkityksiä. Hän ei välttämättä kaipaa teokselta että se kommunikoi (kun kommunikaatiolla tarkoitetaan yhteistä kieltä ja jaettavaa, tunnistettavaa ainesta). Hänelle saattaa riittää, että teos sysää hänet kommunikoimaan itsensä kanssa. Kokija ei kenties kaipaakaan mahdollisuutta samaistua, eläytyä tai edes tunnistaa sitä, mitä näkee ja kuulee. Häntä saattaa viehättää tuntemattomuus, mykkä vieraus. Siksi esityksen rakennekin voi nojata (kommunikaation) häiriöihin ja hiljaisuuteen.

- Jukka-Pekka Hotinen (Koskenniemi 2007, 90)

4.2.3 Yhteiskunnallinen merkitys

Moni muu pitkätkin perinteet omaava taidemuoto on käynyt jo aiemmin läpi sen esteettisen kehityksen, joka on tullut teatteriin vasta viime vuosikymmeninä ilmiönä, ja josta nyt puhumme draaman jälkeisenä teatterina. Tästä perässähiitäjän asemasta johtuen lukuisat metamorfoosin aiemmin käyneet taidemuodot – kuvataide, musiikki, kirjallisuus – tarjoavat paljon oivallisia käsitteitä PDT:n piirteiden käsittelemiseen. Kuvataitelijoilla onkin ollut merkittävä rooli postdraamallisen teatterikäsitteiden muodostumiseen. Tanssi sen sijaan on kokenut vastaavan murroksen modernista postmoderniin samoja aikoja teatterin kanssa (Törmi 2016, 40). Lehmann kuvaa teatterin tulleen tietoiseksi erityisluonteestaan vasta saatuaan sysäyksen uusintavilta mediamuodoilta, valokuvaukselta ja elokuvalta. Sitten teatteri on jollain tapaa tullut sinuksi monien uuden teatterin keskeisten käsitteiden kanssa, kuten itseensä viittaaminen, abstrakti & konkreettinen taide sekä sattumanvaraisuus. (Lehmann 2009, 166.)

Bertolt Brechtin eepisen teatterin voi nähdä historiallisesti olevan yksi askel pois päin draamallisesta teatterista, mutta korostaessaan ihmistä toimijana Brecht kuitenkin nähdään

ennemminkin draamallisen teatterin uudistajana kuin siitä luopujana. Postdramaattisesta teatterista voisi puhua myös jälkibrechtiläisenä teatterina. Brecht esitti keskeisiä kysymyksiä esityksen ja esiintyjän metatasoista sekä uudesta katsomisen taiteesta. PDT kokee Brechtin korostamat kysymykset omikseen, mutta ei hyväksy Brechtin vastauksia niihin. Se ei omaksu Brechtin pyrkimyksiä teatterin politisointiin ja dogmatisointiin, eikä järkipärisyyden painotusta. (Lehmann 2009, 58, 73; Paavolainen 2009, 428.) Myös absurdi teatteri oli omanlaisensa murros draamallisen teatterin jatkumossa, muttei saanut tehtyä siihen merkittävää pesäeroa. Sekä eepinen että absurdi teatteri pitivät kiinni fiktiivisten tekstien esittämisen hallitsevasta asemasta omilla tavoillaan, kun puolestaan draaman jälkeinen teatteri ei enää niin tee. (Lehmann 2009, 106.)

Vaikka puhumme tyypillisesti (kuten minäkin tässä työssä) perinteisestä teatterista tarkoittaen kirjallisen tradition siivittämää puheteatteria, lienee viisasta panna merkille, että teatterin varhaiset muodot ovat olleet olemassa jo ennen kirjallisuuden syntyä. Vaikkei esihistoriallinen teatteri ole helposti rekonstruoitavissa, voimme saada viitteitä siitä, että varhaiset teatterimuodot olivat todennäköisesti ritualistisia kokoontumisia, joissa musiikilla, tanssilla ja rekvisiitalla (mm. naamiot) oli keskeinen osuus. Tietyissä mielessä voisi ajatella PDT:n olevan paluuliikettä myös tällaisen varhaisteatterin puoleen, kun esityksen valtaavat taas nyt-hetki, kielellön viestintä ja esteettisesti fokuoitunut esillepano. (Lehmann 2009, 94.)

Minulle, ja todennäköisesti monelle muullekin, draaman jälkeinen teatteri näyttäytyy erittäin kiinnostavana ja puhuttelevana vaihtoehtona perinteiselle teatterille. Miksi suuret teatteritalot eivät herää horroksestaan ja vie teoksiaan epädraamallisempaan suuntaan? Lehmannin mielestä on ymmärrettävää, etteivät suuret teatteritalot sovellu kokeellisemman teatterin esittämiseen ennen kuin se saa suurempaa tunnustusta yleisön keskuudessa. Toisaalta hän kuitenkin kummaksuu sitä, kuinka monet isoissa teatteritaloissa työskentelevät ovat niin hurjan riippuvaisia konventioista, yleisön odotuksista ja hallinnollisista linjauksista, byrokratiasta. Lehmann toteaa näiden laitosten vastuuhenkilöiden ajattelun usein pohjaavan kirjallisen puheteatterin perinteisiin, jotenka he ovat tukileikkausten aikoina entistä haluttomampia ottamaan riskejä, joita kuitenkin kokeellisen eli aidosti taiteellisten päämäärien teatterin tekeminen edellyttää. Kokeellisuuden tie kuitenkin kulkee taiteessa, ihan kuten tieteessäkin,

lukuisten poikkeamien ja virheiden kautta. Tätä ei Lehmannin mukaan voi korostaa liikaa. Kokeellisen teatterin uudistusten ei tarvitse olla oikopäätä vakuuttavia tai teknisesti tuloksiltaan moitteettomia, eikä sen innovatiivinen potentiaali mahdollisesti aluksi aukene kuin harvoille. (Lehmann 2009, 63; Johnson 2011, 109.)

Mediavallankumouksen ja tietoyhteiskunnan murroksessa perinteisen kirjan asemaa on ravisteltu. Havainnoiminen on saanut uusia muotoja, kun simultaanius ja moniulotteisuus haastavat klassisen lineaarisuuden. Informaatiotulva on niin modernin yhteiskunnan viestinnässä niin valtaisa, että ”syvä ja keskittynyt” on joutunut tekemään tilaa ”laajalle ja pinnalliselle” havainnoinnin muodolle. Edellisen arkkityyppinä on iät ajat toiminut kaunokirjallisen tekstin lukeminen. Hidas lukeminen ja sen traditiosta ammentanut perinteinen raskassoutuinen teatteri ovat liukumassa vähemmistökäytäntöjen asemaan, kun vikkelästi liikkuvat kuvat ja hajanaisen informaation alustat osoittavat toimivuuttaan kerta toisensa jälkeen. (Lehmann 2009, 41-42.)

Teatteri ei ole enää joukkomedian muoto. Tämän tosiasian paniikinomainen kieltäminen on yhä naurettavampaa, sen pohtiminen yhä välttämättömämpää. Nopeuden ja pinnallisuuden yhdistyneiden voimien aiheuttamassa paineessa teatterillinen diskurssi lipuu - kaunokirjallisesta diskurssista vapautuessaan ja koko kulttuurisen funktion muuttuessa - tätä vetoavaa viehätystä kohti. Tämä johtuu tietenkin siitä, että teatterissa on kyse tekstuureista, jotka ovat erityisen riippuvaisia aktiivisten mielikuvaenergioiden vapauttamisesta.

- Hans-Thies Lehmann (2009, 41-42)

Uudet teatterimuodot ovat osaltaan innostaneet niin teatterintekijöitä, kritikoita kuin yleisöäkin. Muutamit esteettiset periaatteet ovat löytäneet myös paikkansa myös vakiintuneen teatterin parista. Yhtäältä innostavaa liikehdintää, toisaalta yksittäisten irrallisten kikkojen omaksuminen ja niiden pyörittely esityksestä toiseen voi jossain kohtaa ruveta näyttäytymään turhana erikoisuuden tavoitteluna tai näennäisenä uudismielisyytenä. Kuitenkin selvä enemmistö yleisöstä, joka odottaa teatterilta klassisten tekstien näyttämöllepanoa, saattaa arvostaa moderneja toteutuksia, mutta tahtoo seurattavan juonen, kulttuurisia tunnisteita ja koskettavia teatteritunteita. (Lehmann 2009, 46.)

Riippumatta siitä kuinka paljon draaman jälkeistä teatteria arvostaa, siitä tarkoin puhuminen on haasteellista. Pätevä sanasto uupuu. Arvosteluissa kritiikit joutuvat kieltomuodoin selittämään

mitä uusi teatteri ei ollut, koska on huonosti käsitteitä kuvaamaan sen varsinaisia piirteitä - mitä se oikeastaan oli. (Lehmann 2009, 46.) Sen lisäksi, että on kyse suhteellisen uusista ja tavallaan vielä marginaalissa pysytelleistä ilmiöistä, sanaston muodostumista varmasti jarruttaa se, että PDT:n esitykset, kuten edellä todettiin, operoivat sisällöiltään osaksi kielen rajapinnoilla ja sen ulottumattomissa (Heinonen 2009, 18). Olisi siis tavallaan löydettävä käsitteitä kuvaamaan sellaisten asioiden äärellä oloa, joista itsestään emme kykene puhumaan. Toisaalta osa kaivattavasta sanastosta lienee hyvinkin teknistä ja helposti omaksuttavissa ja sitten selitettävissä. Ajan kuluessa sopivampia käsitteitä joka tapauksessa varmasti muodostuu ja pesiytyy käyttöön. Jotain toki meillä jo on. Lehmannin (2009) *Draaman jälkeinen teatteri* on ensimmäinen harppaus tässä kehityskulussa.

Lauri Järvilehto (2014, 24) esittää filosofisen teesin, että vain puolet käsittämästämme todellisuudesta on totta ja loput kuvitelmiämme. Tämä on keskeinen ajatusmalli draaman jälkeisen teatterin kehityksessä, sillä kun tiedostamaton ja mielikuvitus tulevat osaksi oikeutettua todellisuutta, on meillä rutkasti syytä lähteä etsimään vaihtoehtoja draamarakenteelle, joka on keskittynyt kuvaamaan vain sitä mitä ihmisten välillä tapahtuu tietoisessa todellisuudessa. Lehmannin mukaan tämä etsintä on päätyntä myös tulokseen, että draaman pintalogiikka saattaa estää tiedostamattoman ja kuvitelmien hahmottamisessa ja artikuloimisessa. (Lehmann 2009, 123.)

Esitystaiteiden parissa toimii tänäkin päivänä useita ryhmiä, jotka työstävät uudenlaisia esityskonsepteja ja kirjavia esteettisiä lähtökohtia. He tutkivat kysymyksiä esittävän taiteen ehdoista ja mahdollisuuksista. Muun muassa ryhmäytymisen konseptia on problematisoitu, ja riippumattomat ryhmät ovat löytäneet vaihtoehtoja esityskonventioiden ohella myös työtavoille, hierarkioille, ammatillisille reviiereille sekä tuotantomalleille. Näistä lähtökohdista syntyvät esitykset voivat edellyttää tarkastelutapojen päivittämistä niin yksittäistä esitystä kokiessa kuin yhteisöllisellä tasolla teatteriin suhtautuessa. (Heinonen 2009, 32.) Ryhmätekiijyydestä, monitaiteellisuudesta ja tuotantomalleista jatkamme seuraavassa luomusteatterin merkeissä.

4.3 Luomusteatteri

Devising is about thinking, conceiving, and forming ideas, being imaginative and spontaneous, as well as planning. It is about inventing, adapting, and creating what you do as a group.

- Alison Oddey (1994, 1)

Englanninkielen verbillä ”devise, devising” on pitkä historia, ja alun perin se tarkoittaa yksinkertaisesti luomista, tekemistä ja keksimistä. Termi on tavallista, joustavaa sanastoa muun muassa taiteesta ylipäättään puhuttaessa, mutta 1980-luvulla siitä johdettiin konsepti *devising theatre*. Siitä alkaen termillä on viitattu kaikenkarvaisiin työtapoihin ja esitysprosesseihin, joissa esitys kehitellään yhteistoiminnallisesti esityksen sisällön muodostuessa prosessin aikana. (Koskenniemi 2007, 17.) Alison Oddeyn (1994, 3) mukaan *devising-teatteri*in kuuluu aina neljä pääpiirrettä: prosessi, eli kokemusten karttuminen ja valintojen teko; kollaboraatio, eli yhteistyö muiden kanssa; multivisio, eli erilaisten näkemysten ja ajatusten yhdistäminen; sekä taideteos, eli jokin työstä syntyvä tuotos.

4.3.1 Devising suomalaisittain

Devisingin kaltaiselle teatterille ei ole vakiintunut suomen kieleen yksiselitteistä suomennosta tai vastinetta. Jotkut käyttävät tyytyväisinä englanninkielistä termiä *devising*, toiset pitävät sitä ”sanahirviönä”. (Koskenniemi 2007, 18.) Vaihtoehtona vieraskieliselle termille on toiminut termien välttely kokonaan, mikä vaikeuttaa asioista keskustelua, sekä sen korvaaminen kotikutoisilla viritelmillä tilanteen ja painotuksen mukaan. Uskon, että se, ettei *devising-teatteri*lle ole selkeää suomenkielistä vastinetta, vaikeuttaa konseptin leviämistä Suomessa. Kuten Pieta Koskenniemi luonnehtii, omalla kielellä termeihin saa kokonaisvaltaisen tuntuman, ne herättävät tunteita ja virittävät ajatuksia (Koskenniemi 2007, 22). Vieraskielisen termin kohdalla ensivaikutelma voi olla ”turhaa hifistelyä, kenties jonkun kaukaisen poppoon tapa toimia – ei varmaan mitään kovin tärkeää, kun ei suomennostakaan ole aikaan saatu”. Koskenniemi on itse käyttänyt opetustyössään paljon termipareja *ryhmälähtöinen työtap*a ja *ryhmä- ja prosessikeskeinen työtap*a, riippuen tilanteesta. Hän kertoo termin myös vakiinnuttaneen

suomalaisten kielenkäytössä ”finglish”-muotoja ”divaisaava teatteri” ja ”divaisaus”, kun taas pedagogisen draaman parissa konseptia on kutsuttu sanaparilla ”ideasta esitykseksi”.

Mielestäni devising-käsitteen tuomisessa suomalaiseen teatteridiskurssiin ei kerta kaikkiaan ole onnistuttu. Siinä missä pidän monia suomalaistettuja englannin kielen sanoja käyttökelpoisina ja luontevina, kuten vaikkapa skene ja biitti, divaisaus suomen kielessä kuulostaa kamalalta ja mitäänsanomattomalta. Edellä esitellyt useampiosaiset termit ovat jollain tapaa kuvaavia, mutta sortuvat mielestäni liikaan selittelyyn, mikä tekee termeistä vaikeakäyttöisiä. Alkuperäinen devising theatrekin on toki kaksiosainen, mutta se onnistuu sentään jo luonnehtimaan, että kyse on teatterista. Kun konteksti on jo tiedossa, voidaan jälkimmäinen osa jättää sanomatta. Sitä vastoin ”ryhmä- ja prosessikeskeinen työtapo” (vaatii 35 kirjoitusmerkkiä!) ei onnistu kaikesta selittelystään huolimatta avaamaan sitä, että viitataan johonkin kategorian ”esittävät taiteet / teatteri” alla. ”Prosessikeskeinen työtapo” voisi varmaan olla juttu millä tahansa alalla aina sosiaalityöstä marjanpoimintaan. Ei hyvä termi pyri selittelemään itseään auki, vaan luo sopivan mielikuvan ja on kätevä käyttää. Sitten kun termiin perehtyy, sen merkitys syvenee. (Nykänen 1997.)

Suomalaiset ovat tottuneet siihen, että uudet asiat tulevat ensin vieraalla kielellä, varsin monella alalla englanniksi. Aluksi asiantuntijoille saattaa riittää englanninkielisten termien käyttö suoraan suomen kieleen lainattuna (ns. sitaattilainoina). Jos käsite ja sen taustalla olevat ilmiöt kuitenkin osoittautuvat pitkäikäisiksi ja saavuttavat laajempaakin huomiota, on yleensä perusteltua ottaa käyttöön myös omaan kieleen paremmin sopivat, omakieliset termit.

- Sanastokeskus TSK (Nykänen 1997)

Toivottavasti devisingin kohtalona olisi ”pitkäikäisyys ja laajempi huomio”. Sanastokeskuksen mukaan hyvän termin ominaisuuksia ovat mm. lyhyys, produktiivisuus (johdannaismahdollisuudet), omakielisyys ja ääntämisen, kirjoittamisen ja taivuttamisen helppous (Nykänen 1997). *Devising theatre* kaipaa kipeästi näppärää suomenkielistä vastinetta.

Virallisen käännöksen puuttuessa ja sen sijaan, että tyytyisin vieraskieliseen versioon tai omaksuisin selitysrimpsun, otan käyttöön termin *luomusteatteri*. Luomus-sanalla on tyypillisesti viitattu taiteen saralla johonkin omaperäiseen ja oivaltavaan. Se on samaa perua kuin *luominen* ja *luovuus*, ja tarjoaa esikuvansa devisingin tavoin näkökulmaa ideoinnista ja

laatimisprosessista. Devising-prosessilla aikaansaatu esitys on perustellusti enemmän luomus kuin perinteisen teatterin tulkinta jonkun ulkopuolisen alkuperäisteoksesta. Sellainen luomus on tehty juuri teatterissa, sitä ei vain ole tuotu sinne. Lisäksi ihanteellisen ryhmälähtöisen prosessin kohdalla jäsenten tulisi voida pitää esitettävää teosta omana luomuksenaan, kokea että tämä on meidän tekosia. Luomus-sanan käyttöä termissä tukee myös se, että olen kohdannut kommentteja, joissa yhteistoiminnallisesti laadittua teosta kuvaillaan juuri sanalla luomus, ”esitys on nuorten oma luomus”. Luomusteatteri-termin huonona piirteenä voi nähdä sen valmista teosta korostavan sävyn, sillä genressä korostuu myös prosessin arvo (Oddey 1994; Koskenniemi 2007).

Meillä ei kuitenkaan tässä porukassa ole jaettu mitään semmoisia rooleja, että sinä oot musiikkivastaava ja sinä koreografiavastaava, vaan me ollaan vaan kaikki tyyppejä. ... Meillä ei oikeastaan hirveesti oo muotoutunut mitään rooleja, ainakaan vielä, et mun mielestä mä oon tasavertainen ryhmän jäsen.

- Musta aukko (2016)

Toinen termi, jonka tutkimukseni perusteella loin ja otan tässä käyttöön, on divaisaaja-esiintyjä-tekijä-taiteilijaa kuvaava sana *devisti*. Kantasanoina termille toimivat *devise/devising* sekä *artist* (taiteilija) ja sen suomalaistettu versio *artisti*, jota on kielessämme totuttu käyttämään ainakin muusikoihin viitatessa. Perinteisessä teatterissa on työryhmän jäseniin totuttu viittaamaan heidän työnkuvansa mukaan ohjaajana, näyttelijänä, muusikkona, teknikkona, tuottajana, kirjailijana ja niin edelleen, mutta luomusteatterissa tällainen työnjako ei ole yhtä selvä (Koskenniemi 2007, 20). Teatterin monityöläisille olisi toisaalta kätevä olla joku yleispätevä ammattinimike, kuten teatteritaitelija, sikäli kun meillä on käsite kuvataiteilijakin. Tai kenties jotain teatteri-sanan henkilöön viittaava johdannainen, kuten muusikko musiikista, mutta sen pohtiminen jääkööt toiseen kontekstiin. Devistille ei ilmeisesti löydy suoraa vastinetta englannin kielestäkään, ainakaan Oddeyn (1994) teoksen perusteella, sillä siinä viitataan luomusteatterin tekijöihin lähinnä sanapareilla, kuten ”performer/deviser” ja ”designer/deviser”. Toki kaikenlaisia slangisanoja voisi olettaa vuosien varrella syntyneen ainakin ryhmien omaan käyttöön. Tyytykäämme me tällä erää devistiin.

4.3.2 Prosessin tuiskeessa

Tässähän me niinku kaikki aika paljon ideoidaan tätä koko prosessia.

- Musta aukko (2016)

Luomusteatteriteos voi alkaa mistä tahansa. Sen määrittää joukko ihmisiä, jotka kokoontuvat yhteen tutkiakseen ja kokeillakseen ideoita, metodeja, teemoja tai valittua materiaalia, joka voi esimerkiksi koostua musiikista, tekstistä, esineistä, kuvista tai liikkeestä. Syntyvä esitys saa muotonsa vasta prosessin kuluessa ja ryhmän valintojen kautta, toisin kuin perinteisessä teatterissa, jossa näytelmä valmistetaan valmiin käsikirjoituksen pohjalta. (Oddey 1994, 1, 7; Koskenniemi 2007, 52.) Luomusteatteriprosessiin kuuluu analysointia, ideointia, improvisaatiota ja toiminnallista työstöä, joiden kautta esityksen lopullinen muoto ja sisältö pala kerrallaan rakentuvat. Keskeistä luomusteatteriprosessissa on ongelmanratkaisu. Teoksen muoto ja sisältö selviävät vasta lukuisiin kysymyksiin vastaamalla. (Oddey 1994, 22.) Lopullinen rakenne on varsin usein fragmentaarinen tai kollaasinomainen – postdraamallinen (Koskenniemi 2007, 17).

Ymmärrys syntyy riskinottamisen ja epävarmuuden kautta, ei siitä, että pitäytyisimme etukäteissuunnitelmassa. Meillä on tapana sanoa, että työ on aina hiukan edellä meidän ajatteluamme. Se puhuu asioista, joista ei voi muulla tavoin puhua; se vie meidät jonnekin. Vähempi kuin se ei yksinkertaisesti ole tarpeeksi hyvää.

- Tim Etchells (Koskenniemi 2007, 52)

Konventionaalisessa teatterissa lopputulos on pääpiirteissään tiedossa jo projektin ensimmäisessä tapaamisessa. Käsikirjoitus kertoo meille juonenkulun, hahmojen määrän ja tyyppin, tapahtumapaikat, esityksen mitan ja näyttämöohjeet. Sitä vastoin luomusteatteriprojektin alussa ei lähtökohtaisesti tiedetä mitään hamassa tulevaisuudessa hämmöttävän esityksen ominaisuuksista. Työtapojen suunnittelu ja valikointi on myös välttämätöntä, sillä ei vielä ole mitään ”esitystä” mitä voisi vain alkaa harjoitella. Tämä johtaa myös väistämättä siihen, ettei prosessin kestoa voi ennalta tietää yhtä tarkasti kuin valmiita näytelmiä tehdessä. (Oddey 1994, 7; Koskenniemi 2007, 21, 52.) Useimmiten prosessin aikataulullinen ennustamattomuus tarkoittaa sitä, että työstöaikaa vaaditaan enemmän (Koskenniemi 2007, 21). Toisaalta saatetaan päätyä sellaisiinkin konsepteihin, jossa jokin keskeinen idea halutaan tuoda yleisön eteen, keskuuteen, muulla tavoin kuin käsikirjoitettuna, koreografisoituna tai viimeisteltyinä esityksenä. Monia osallistavia tai perfomatiivisia esityksiä ei olekaan määrää harjoitella kunnes ne

osataan ”hyvin”, vaan improvisaatiolle ja sattumalle halutaan – ja voi olla välttämätöntä – jättää tilaa. Tällöin prosessi voikin joskus harvoin olla huomattavasti perinteistä teatteria vikkelämpä.

Konventionaalinen tai tekstilähtöinen teatteri on laaja ja monipuolinen teatterigenre, huomauttaa Alison Oddeyn (1994, 4), ja tarkentaa, että viitatessaan vallitsevaan muotoon hän ei yritä homogenisoida perinteisiä muotoja keskenään yhdenmukaisiksi, eikä hän liioin tahdo esitellä luomusteatteria niiden vastakohtana. Lähtökohdat ja päämäärät saattavat olla joskus hyvinkin samankaltaisia näiden eri teatterintekotapojen välillä. Luomusteatterissa on kuitenkin kyse vastareaktiosta tietyille perinteisen teatterin käytänteille, kuten tekstiriippuvuudelle, naturalismille, valtahierarkioille. Hyvin samanlaisia asioita, kuin mistä postdraamallisessa teatterissakin on kyse. Taideteoksen kollektiivinen luominen on keskiössä, ja verrattuna kirjallisuuteen nojaavaan teatteriin painotus on siirtynyt kirjailijalta luovalle teatteritaitelijalle, devistille. Kuitenkin liian usein Oddeyn (1994, 4) mielestä luomusteatteri nähdään vain perinteisen teatterin alakategoriana, jossa on poikettu hyväksyttävästä teatterintekotavasta, eli kirjailijan kirjoittamasta tarinasta, jonka näyttelijät ohjaajan johdolla yleisölle esittävät.

Oddeyn mielestä luomusteatteriprosessissa tekijöiden luovuudelle täytyy antaa niin paljon tilaa kuin on fyysisesti ja käytännössä mahdollista. Projektin eteneminen edellyttää jonkinlaista rakennetta, joten ryhmä laatii itselleen yleensä raamit, joiden sisällä ideoiden ja teemojen tutkailun on hyvä tapahtua. Rakenteen avoimuus on loppuun asti tärkeää, jotta yksityiskohdat voivat aiheuttaa projektia ruokkivia yllätyksiä ja ristiriitoja. (Oddey 1994, 128.) Joskus ideat, jotka ovat alun perin panneet prosessin liikkeelle, tuleekin tarve hyllyttää, kun luonnostelu viekin teosta uusiin suuntiin (Nya Rampen 2016, 83). Vaikka uusi teatteriluomus rakentuukin aiempien kokemusten vaikuttamana, on tärkeää suhtautua tuttuunkin ryhmään ja toimintaan avoimin mielin ja luottaa prosessin johdatukseen (Oddey 1994, 165). Oddey (1994, 44) muistuttaa, että vaikka ryhmäläisillä olisikin selkeitä vahvuusalueita, kannattaa niistä myös toisinaan poiketa, jotta uusia taitoja opitaan ja ryhmä siten kehittyy.

IOU-ryhmälle teatterin luomisessa on kyse erilaisten ihmisten ideoiden ja osaamisen yhdistelemisestä kokonaiseksi teokseksi. Prosessin aikana ideat määrittävät itseään suhteessa toisiin, kunnes jonkinlainen hahmotelma muodostuu. (Oddey 1994, 129.) Taiteelliset päätökset

tehdään jatkuvalla uudelleenarvioinnilla ja tinkimättömällä päämäärätietoisuudella sekä yksilöllisiä intressejä että yhteisen teoksen kehittelyä kohtaan. Kyvyttömyys kritiikkiin on vahingollista siinä vaiheessa, kun ideamateriaalia yritetään jalostaa. (Oddey 1994, 44.)

Luomusteatteriprosessi saattaa olla avoin ja altis vaikutteille esimerkiksi siten, että keskeneräistä esitysmateriaalia esitellään tekijäporukkaan kuulumattomille henkilöille, ja heidän ajatuksiaan otetaan huomioon ja inspiraatioksi teoksen jatkokehittelyssä. Käytettävät reflektiohenkilöt voivat olla joko satunnaisemmin tehtävään pestattuja, tai mikäli laadittavalla esityksellä on jokin tietty kohderyhmä, kuten opetuksen osaksi laadittavalla kouluesityksellä, tuon ryhmän edustajia. Mitä osallistavampi esitys tulee olemaan, sitä tarpeellisempaa esityksen yhteistyöstö sen kokijoiden kanssa todennäköisemmin on. (Oddey 1994, 106.)

Tavallisesti luomusteatteriprojektia aloittaessa on valittu jokin aihe tai lähtökohta, jota lähdetään käsittelemään (Koskenniemi 2007, 17). Mielenkiintoinen aihe saattaa toimia syynä lähteä mukaan johonkin nimenomaiseen projektiin, ja lähtökohtana vaikkapa ”scifi-novellit” houkuttelee mukaan tietynhenkisiä ihmisiä, kun taas ”omista lapsuusmuistoista kirjoittaminen” omanhenkisiä. Tällainen yhteinen kiinnostuksen kohde saattaa luoda ryhmän toimintaan tietynlaista yhteishenkeä, ja toisaalta esitystyöskentely saa nopeamman alun, jos käsiteltävät aihepiirit tai menetelmät ovat valmiiksi konkreettisia. Monissa luomusteatteriprojekteissa on myös nimetty esim. tuotannollisista asioista vastuuta kantava ohjaaja, vaikka hänelle ei perinteisen teatterin tapaan myönnetäkään taiteellista suvereniteettia (Oddey 1994, Koskenniemi 2007). Meidän Mustan aukon harjoittama luomusteatteri meni pitkälle esityksen ennakkonimittäjien karsimisessa; ei johtajia, ei esityksellisiä lähtökohtia. Jos erityisluonnetta haluaa korostaa, voisi sitä leikkisästi nimittää termillä *hardcore devising (theatre)*.

4.3.3 Luomusteatterin henki

Mun mielestä se on mielenkiintoista nähdä, et mihin se muovautuu, koska siinä ne ihmiset vaikuttaa siihen projektiin täysin, siihen sisältöön, et minkälainen siitä tulee. Toivottavasti semmonen, missä kaikki voi hyödyntää omia osaamisiaan ja myös ilmaista itseään, et se olis semmonen tasapuolinen kaikille.

- Musta aukko (2016)

Luomusteatterissa on paljon kumouksellisuutta, ja alun perin käsite on syntynyt tarpeesta purkaa hierarkioita ja työskennellä perinteisen teatterin käytänteistä poiketen (Koskenniemi 2007, 24). Kaipuu prosessoivaan ryhmälähtöiseen työskentelyyn ei synny kuitenkaan silkasta vastahankaisuudesta, siitä että on saanut tarpeekseen, vaan se voi lähteä yksinkertaisesti siitä, että sellainen tuntuu omalta (Koskenniemi 2007, 18, 52).

Luomusteatteriteos ei tyypillisesti pyri olemaan samalla tavalla ”valmis” kuin perinteinen teatteriesitys. Työskentelyssä virinneiden ajatuskehitysten halutaan usein jatkuvan ja kehittyvän vielä esityksissäkin yhdessä yleisön kanssa. Prosessin ei ole tarkoitus ainoastaan ilmentää esitystä, vaan myös esityksen prosessia. (Koskenniemi 2007, 49.)

Aivan kuten draaman jälkeiselle teatterille, myös luomusteatterille on ominaista monialainen ja -taiteellinen yhteistyö. Tämän kanssa käsi kädessä kulkee niin ikään PDT:sta tuttu pyrkimys pois draamallisen teatterin kirjoitetun tekstin ja puhutun sanan painotuksesta. Jos työskentelee vähemmän puheorientoituneiden taiteiden edustajien kanssa tasavertaisena, on puheteatterista irtaantuminen ilmeistä. Syntyvä esitys ottaa usein simultaanidramaturgisen rakenteen. (Oddey 1994, 19; Koskenniemi 2007, 44.) Luomusteatteriesitykselle on tavallista sijoittua tiloihin ja paikkoihin, jotka eivät ole tavallisia teatteritiloja (Oddey 1994, 17).

Oddey näkee keskeiseksi luomusteatterin hienoudeksi sen yhteisöllisen luonteen. Prosessin varrella jaetaan monia yhteisiä kokemuksia; vaivannäköä, innostusta, riskinottoa, jännitystä ja vaikka mitä – joka riippuu paljon kyseisen prosessin luonteesta. Matka kohti yhtä uutta kiehtovaa alkuperäisteosta on aina täynnä mahdollisuuksia, löytöjä ja kysymyksiä. Hän uskoo luomusteatterin vetovoiman olevan prosessin moniulotteisuudessa; aina spontaanista ja vaistonvaraisesta fyysisestä toiminnasta teoreettisempiin vaiheisiin, joihin kuuluu tutkimista, keskustelua suunnittelua ja kasaamista. (Oddey 1994, xii, 148-149.) Tärkein syy monella 1970-luvulla luomusteatteriin siirtyneellä ryhmällä oli tahto työskennellä taitelijoiden kesken demokraattisesti. *Kollektiivin* konsepti kehittyi sellaisessa sosiopoliittisessa ympäristössä, joka painotti demokratiaa, ja monet teatterintekijät olivat halukkaita purkamaan teatteriryhmissä perinteisesti vallitsevia hierarkioita. (Oddey 1994, 8.) Devistiltä vaaditaan avoimuutta, jotta luottamus ja diplomatia pääsevät kasvamaan ryhmässä. On äärimmäisen tärkeää, että ilmapiiri

on sikäli sensitiivinen ja rohkaiseva, että jokainen voi heittäytyä mukaan omana itsenään. Kaikkien on laitettava peliin jonkin verran omaa persoonaansa, jotta ryhmän vuorovaikutuksesta tulee kokonaisvaltaista. Kunnioitus ja luottamus ovat avainasemassa, jotta kritiikki toimii ja valinnoissa voidaan suunnata kohti yhteistä hyvää henkilökohtaisten päämäärien sijaan. (Oddey 1994, 24-25.) Oddey pitää ryhmäytymistä ja yhteistyötaitojen kehittämistä tärkeinä osina ryhmän toimintaa – koostuipa ryhmä sitten kuinka kokeneista devisteistä tahansa. On hyödyllistä oppia ymmärtämään miten ryhmä toimii erilaisissa tilanteissa ja hyödyntämään ryhmäläisten vahvuuksia ja intressejä. Myös asianmukainen (fyysinen ja psyykkinen) lämmittely ja virittäytyminen on tärkeää. Esimerkiksi kritiikitön ilmapiiri saavutetaan paljon tehokkaammin ideointia edeltävällä irrottelulla, kuin vain päättämällä olla avoimia. (Oddey 1994, 25; Järvilehto 2012, 173.)

Mä tykkään ideoida ja tällee niinkun kaivaa sitä aihetta mikä sieltä lopulta nousis esille.

- Musta aukko (2016)

Noteeraamisen arvoinen seikka on, että siinä missä teatterista, kuten taiteista ylipäättään, puhutaan *luovana alana*, on luomusteatteri sitä vielä painotetummin. Luomusteatteriprosessi suo tekijäryhmälle mahdollisuuden olla luova – niin ajattelussaan kuin toiminnassaan – heidän laatiessa omanlaistaan teosta. Osallisten erilaiset näkemykset ja ajatukset kohtaavat toisensa monenlaisissa merkeissä. Jossain vaiheessa mahdollisuus luoviin ratkaisuihin saattaa näyttäytyä myös välttämättömyytenä sellaisiin, kun kerääntyneiden ideoiden sfäärissä halutaan edetä johonkin suuntaan ja itsestään selviä metodeja ei ole.

Koska meillä ei ole vielä mitään ideaa siitä, mikä tämä esitys tulee olemaan, niin tulemme luonnollisesti tarvitsemaan hyvin paljonkin ideoita.

- Musta aukko (2016)

Prosessi haastaa tekijänsä käsittelemään fragmentaarista ymmärrystä itsestään, kulttuureista ja yhteisestä maailmastamme. Yksilöiden havaintomaailmojen leikkauskenttään muodostuu ryhmän oma multivisio, jota sitten tulkitaan ja saatetaan esitettävään muotoon. (Oddey 1994, 1.) Oddey kuvailee luomusteatteriprosessin vaativan ”innovaatiota, kekseliäisyyttä, mielikuvitusta, riskiä sekä ennen kaikkea ryhmän sitouttamista kehitystyöhön”. Tässä on paljon sanastoa, joka on mielestäni jäänyt harmillisen kauas tavallisesti teatteriin kohdistuvassa kielenkäytössä. Oddey jatkaa luomusteatterin erityisyyden kuvaamista väittämällä, että ”se pystyy tuottamaan

enemmän luovia ratkaisuja kuin muut teatterimuodot, joskin se riippuu ryhmän dynamiikasta ja vuorovaikutuksesta”. Luomusteatterin eklektiseen luonteeseen kuitenkin liittyy se, ettei yksittäistä kaavaa tai teoriaa esitysprosessista voida valita ohjenuoraksi tällaisen teatterin tekemiseen, sillä ryhmien, työtapojen, tarkoitusperien ja tavoitteiden kirjo on loputon. (Oddey 1994, 2-3, 149.) Kun Oddey perehdyttää Kentin Yliopistossa opiskelijoita luomusteatteriin, hän ei tahdo olla liian ohjaileva, vaan kannustaa heitä ajattelemaan, kokeilemaan ideoita, tutkimaan ryhmädynamiikkaa sekä kehittämään mielikuvitustaan. Hän ei ole varma, voiko luomusteatteria sellaisenaan ”opettaa”, mutta tämä on hänen lähestymistapansa asiaan. Hän tahtoo aktivoida opiskelijoiden analyyttistä ja kriittistä ajattelua, saada heidät innostumaan ja nauttimaan luomusteatterista ja auttaa löytämään intohimon tehdä uniikkeja esityksiä yhdessä muiden kanssa. (Oddey 1994, 149.)

Prosessi on ryhmän keino omalla tavallaan jäsentää yhteistä maailmaamme ja siihen liittyviä katsomuksia, ja konkretisoida kokemuksiaan muiden käsiteltäviksi, mikä on usein haastavaa niin älyllisesti kuin emotionaalisestikin. Taipumus syntyy Oddeyn sanoin ”halusta saada asioihin järkeä, tarpeesta puhua, tahdosta ottaa selvää, ja intohimosta tutkimusmatkailla näissä merkeissä teatterin keinoin”. (Oddey 1994, 154; Koskenniemi 2007, 24.) Devistillä on mahdollisuus tutkia ja ilmaista omia näkemyksiään projektin kautta. Oddey käyttää tästä esimerkkinä muutamia naisesiintyjä, jotka ovat halunneet purkaa mieskirjailijoiden luomia stereotyyppioita naiseudesta luomalla ja kokeilemalla rooleja, jotka heijastelevat heidän omia kokemuksiaan naisena olemisesta. Perinteisessä draamallisessa teatterissa näyttelijät valitaan rooleihinsa ulkoisen olemuksensa ja aiemman kokemuksensa perusteella. Luomusteatteri tarjoaa esiintyjälle mahdollisuuden ja haasteen olla alusta asti mukana luomassa omia vastuualueitaan ja roolejaan. Stereotyyppioihin ja odotuksiin voi näin halutessaan tarttua – niitä kumoamalla tai niitä edustamalla. (Oddey 1994, 11.)

Oddey (1994, 123-124) kuvailee seuraavasti monitulkintaisen dramaturgian ja avoimen rakenteen tavasta aktivoida ihmisiä (kirj. suom.):

Yleisö on oikeutettu tekemään päätöksiä, osallistumaan teoillaan, kuuntelemaan erilaisia näkökulmia ja valitsemaan oman tiensä. Se, että katsoo yhtä visiota, jonka näytelmäkirjailijan näytelmä Ranskan vallankumouksesta esittää, ei suo sitä oppimiskokemusta, joka on mahdollista saada osallistavan TIE-prosessin kautta. Oppilaat heittäytyvät erilaiseen vuorovaikutukseen näyttelijä-opettajien kanssa, kuin*

passiivisina näytelmänkatsojina tai jokapäiväisessä opettaja-oppilas suhteessa luokassaan. Prosessin osallistava luonne tarjoaa vaihtoehtoisen opetuksellisen ja taiteellisen kokemuksen, joka kannustaa aktiiviseen oppimiseen, kyseenalaistaa uskomuksia, ja tarjoaa monia vaihtoehtoja pinttyneille ajattelutottumuksille. Sellainen on tämän tietäntyyppisen luomusteatterin mahti ja arvo, kun sitä vertaa näytelmätekstien esittämiseen, jossa yleisö katsoo, heille kerrotaan ja sitten he poistuvat. (= theatre-in-education, eli teatteri osana opetusta)*

Tässä on merkittävää huomata, kuinka samalla kun uudet teatterimuodot murtavat teatterin sisäistä hierarkiaa, kun kaikille tarjotaan mahdollisuus ottaa taiteellista vastuuta, sisältyy niihin myös edellä kuvattu vallankumouksellinen taipumus teatterin *tekijöiden* ja *kokijoiden* välisen kuilun täyttämiseen. Esityksen kokijoita saatetaan kannustaa tiedostamaan ja kohtaamaan esityksen puitteissa myös toisensa, sekä tekemään sen aikana valintoja, jotka vaikuttavat mahdollisesti heidän omaan tapaansa vastaanottaa teos, että koko yhteisen jaettavan tilanteen ja esityksen sisältöihin (Saari 2016, 101). Samalla kun yleisönjäsenistä tulee osallistujia, pääsevät teatterin tekijät tavallaan kokijan rooliin ottaessaan vastaan yleisön antia. Kaiken kaikkiaan koko teatterin konseptiin liittyvien ihmisten vuorovaikutus ja mahdollisuudet ottaa vastuuta lisääntyvät. Olemme matkalla kohti solidaarisempaa teatteria.

Minä ajattelen, että näyttämötaide on tärkeää kollektiivisena prosessina. Että luodaan taidetta ryhmässä muiden ihmisten kanssa. Se on parhaimmillaan erittäin eheyttävää ja terapeutista. Ja sellaisen näkeminen voi synnyttää tunteen inhimillisestä kontaktista.

- Rasmus Slätis (Nya Rampen 2016, 90)

5 MUSTA AUKKO

Meillä ei oo semmosta rakennetta tavallaan, että mitä tästä just pitäis tulla, että ei tehä meidän versiossa tavallaan kaavan mukaan. Siksi tässä ehkä tarvitaan aika paljon luovuutta ja siis se on myös sallittua.

- Musta aukko (2016)



Valitessani tutkimuksen aiheen, ei lähtökohta ollut tutkia luomusteatteria(devising), draaman jälkeistä teatteria tai mitään muutakaan teatterin genreä. Tiimityöskentelyyn orientoituneena ja alan konventiota kyseenalaistavana teatteriopiskelijana olin keksinyt idean projektista, jossa kasattaisiin ryhmä, joka alkaisi tehdä esitystä aloittaen aivan tyhjästä ja ilman hierarkioita tai ennalta määrättyjä vastuualueita. Neljä keskeistä kriteeriä projektille olivat:

että tavoite ylipäätään on, ja että se on oikealta alalta, eli

- 1) ryhmän tavoitteena on jonkin sortin esittävän taiteen luomus

että toiminta tapahtuu tutkimustyöhöni soveltuvalla aikataululla, eli

- 2) prosessi sijoittuu syksylle 2015 ja keväälle 2016

ja että toimimme ”hardcore devising”-menetelmin, jolloin

- 3) ryhmä toimii demokraattisesti ilman johtajia, ellei yhdessä toisin päätetä

- 4) esityksellisiä lähtökohtia – aiheita, materiaaleja tai metodeja – ei ennalta ole.

Musta Aukko -ryhmämme koostui aluksi neljän hengen ”ydinryhmästä”. Kun pääteoksemme *Tapahtumahorisontti – Päräyttäviä kertomuksia ja (niin) hyvää kahvia* alkoi ottaa esityksellistä muotoaan, ryhmämme paisui kuuden lisäjäsenen myötä kymmenen hengen kollektiiviksi. (Jäsenlistaus LIITE 3:ssa.) Mitään käyttämistämme työtavoista tai aiheista emme olleet valinneet ennen kokoontumisten alkamista. Tekemämme asiat eivät perustuneet mihinkään ohjeisiin – emme hakeneet malleja kirjoista, netistä tai ryhmän ulkopuolisilta ihmisiltä päästäksemme vauhtiin. Kokoonnuimme tyhjän äärelle luodaksemme omat metodimme ja aiheemme.

En pyri tässä kirjallisessa työssä Musta aukko -projektin yksityiskohtaiseen analyysiin, vaikka pääpiirteet merkittävimmistä vaiheista käydään läpi. Jätän käsittelemättä paljon sinänsä kiinnostavia ja kokonaisuudelle keskeisiä osuuksia, jotta voin keskittyä kollektiivista luomista ja avoimessa prosessissa navigointia ilmentäviin aiheisiin.

5.1 Toiminta käynnistyy

Meillä on valta muovata tästä proggiksesta juuri sellainen kuin haluamme.

- Musta aukko (2016)

Mustan aukon ensimmäinen kokoontuminen tapahtui puistossa, ja siihen osallistuivat Joonas, Tommi ja Kaisa. Esittäydyimme ja kerroimme osaamisistamme ja kiinnostuksenkohteistamme. Esittelin projektiin liittyvää tutkimustani. Pohdimme käytännön asioita mm. ryhmän koostumuksen ja aikataulujen suhteen. Tommi ehdotti Suvin kutsumista mukaan, mikä tapahtui puhelimitse vielä saman session aikana. Ryhmän työnimi ”Musta aukko” syntyi filosofisesta ajatusleikistä, jossa pohdimme käsitteitä, jotka voisivat viitata tyhjästä aloittamiseen ja tuntemattomaan matkaamiseen. Alun perin nimen oli määrä vaihtua joksikin muuksi projektin hahmottuessa, mutta kävimme pitämään alkuperäisestä riittävästi.

Ensimmäisiä aktiviteettejamme oli meitä kutakin inspiroivien YouTube-videoiden etsiminen, katsominen ja analysointi. Menetelmä tuntui erittäin tehokkaalta ideoinnin virittämisen ja ryhmäytymisen suhteen. Saimme sen kautta luotua yhteistä merkityskenttää, johon oli helppo

viitata myöhemmin projektin aikana. ”Jos kokeillaan tähän sellasta ratkaisua, vähän niinku siinä videossa oli, muistatko?” Teimme ryhmälle yhteisen Google-käyttäjän ja laadimme tunnuksilla YouTubeen soittolistan inspiraatiovideoista ja teimme Google Driveen yhteisen materiaalivaraston, jonne syntyi mm. keskeiset tekstitiedostot ”Idearysä” ja ”Päivyri”. Idearysään kirjasimme kokoontumisissa ja verkkoviestinnässä syntyviä sekalaisia ideoita muistamista ja jatkokehittelyä varten. Päivyriin kirjasimme kronologisesti sessioidemme sisältöjä sekä tärkeimpiä päätöksiä ja linjauksia.

Sessioihin kuului paljon aivoriisiä (brainstorming, ”aivomyrsky”), joissa heittelimme yhdessä paljon ideoita vapaasti assosioiden, suhtautuaksemme niihin kriittisesti vasta myöhemmin. Sittenmin luin mm. Lauri Järvilehdon (2012, 172) pitävän aivoriistä erinomaisena keinona ryhmän hyödyntämiseksi uusien ideoiden kehittämissä; myös Alison Oddey (1994, 110-111) mainitsee sen keskeisenä luomusteatterin työkaluna.

Tässähän me ollaan heiteltä näitä ideoita tavallaan... hyvin vapaata ideoiden heittelyä ja pallottelua ja niihi ollaan sillee tartuttu.

Se et voi keskustelemalla muodostaa erilaisia käsityksiä, musta se on tärkeä osa. Keskustelemalla jotenki päästä jyvälle asioista ite enemmän. Ja tota, ilmasta ajatuksia.

Uhkana mä nyt näen nimenomaan sen, että mitä jos me vaan ei saada mitään aikaan.

- Musta aukko (2016)

Kokeilimme ideoita myös käytännössä, ja seikkailimme niiden äärellä vaihtelevin toiminnallisin metodein. Haastatteluissa kävi ilmi, että ryhmämme työskentelyssä ajatustemme konkretisoiminen ja ”elämässä tapahtuvien tilanteiden simulointi” koettiin kiinnostavana, hauskana ja merkityksellisenä asiana. Yksi ryhmästämmme sanoi, että opiskelija-arjen ruokailukeskusteluissa pyörii ihan samoja aiheita kuin Mustassa aukossa, mutta meidän toiminnassamme niihin pääsee keskittymään, tutkimaan niitä ilmaisun kautta ja viemään teemoja äärimilleen. (Musta aukko 2016.)

x: Ainutlaatuista on jotenki tässä, että voidaan tutkailla erilaisia ilmiöitä ja sit tuoda niitä käsittelyyn, suurennuslasin alle.

y: Vähän niinku tutkia niitä sitte... yhdessä.

z: Ja ei tuu sellasta, et toi on nyt ihan typerä idea, ei tuu semmost sensuuria niin paljon.

x: Niin, että kaikki aiheet on jotenki sillee sallittuja.

/

Mun mielestä me ollaan saavutettu yhteistä tietoisuutta ja luotu minikulttuuria.

- Musta aukko (2016)

Kun takana oli puolentusinaa ideointi- ja ryhmäytymisessä, rupesimme hahmottelemaan ”aihioita”, joiden mukaan toimintaa voisi suunnata. Kirjasimme post-it-lapuille mahdollisimman kattavan valikoiman erillisiä ajatuksia, joista olimme viikkojen aikana kiinnostuneet ja innostuneet. Ideat saattoivat olla peruja jostain metodistamme, kuten kirjoitusleikeistä, keskustelussa syntyneitä mietteitä tai jonkun jäsenen henkilökohtaisia päähänpistoja. Laitoimme kaikki kirjoitetut laput pöydälle nurinpäin ja laadimme taululle 6 erilaista ”aihiota”, kenttää, jolle lappuja voisi sijoittaa. Kukin otti vuorollaan pöydältä lapun tai pari, luki ne ääneen ja sijoitti johonkin aihioista. Tarkoituksemme oli pohtia, mitkä ideoista haluaisimme jollain tapaa yhdistää – kenties niiden sulauttamiseksi, kenties kontrastin luomiseksi.

5.2 Musta aukko levittyy

Ajoittain pyysimme tuttuja ihmisiä mukaan yksittäisiin sessioihin, ilman että heidän oli määrä osallistua toimintaamme jatkossa. Teimme vierailijoiden kanssa pääosin samankaltaisia asioita, kuin teimme keskenämme, mutta nuo kerrat painoutuivat leikkeihin, toiminnallisiin harjoitteisiin ja improvisaatioon. Sessioiden aluksi hieman tutustutimme vierailijaa ryhmäämme ja selitimme hänelle kuvioistamme. Väli- ja loppukeskusteluissa olimme erityisen kiinnostuneet hänen mietteistään ja ideoistaan. Tällainen vierailijoiden osallistaminen prosessiin on ilmeisesti tavanomainen käytäntö luomusteatteriprosesseissa (Koskenniemi 2007, 58-59).

Joulukuussa olimme projektin varrella tehneet jos jonkinlaista improvisaatiota, osin lämmittelyiksi, osin ideamateriaalin ja aihoiden tutkimiseksi ja jalostamiseksi, sekä osin vain siksi, että innostuimme improilusta ja tahdoimme tehdä sitä lisää arvioimatta sen funktiota esitysprojektille. Olimme impronneet niin musiikkia, kirjoittamista, draamallisia kohtauksia kuin abstraktimpia, fyysisiä kohtauksia. Muutamaan sessioon olimme saaneet yksittäisiä, ydinporukan ulkopuolisia kavereitamme improilemaan ja touhuamaan kanssamme. Jostain

kumpusi idea ja tarve siihen, että järjestäisimme jotain isompaa jatkoa improtoiminnalle. Tammikuussa järjestimme ”Mustan aukon improjamit”. Keräsimme kukin tahollamme ideoita jameissa toteutettaviksi, ja sitten suunnitelimme niistä yhdessä tapahtuman rakenteen sekä jaoimme vetovastuut. Suunnittelun ohjelman ei ollut tarkoitus olla täsmällinen, vaan alustava runko. Kehotimme osallistujia tahtoessaan kyseenalaistamaan sitä ja ehdottelemaan lisäyksiä ja vaihtoehtoja – olihan kyseessä ”jamit”, eikä mikään kurssi. Meitä improajia oli kaiken kaikkiaan tusinan verran ja jamit saivat laajat suosionosoitukset. Saimme myös tahattomasti ideoita Tapahtumahorisonttiin, ja luotua pohjaa sen tyyppiselle tekemiselle ja meiningille, jota voisimme myöhemmin kollektiivin kanssa vaalia.



Projektimme kaipasi jonkinlaista esitystilaa. Lakkautettu opintolinjamme oli siinä vaiheessa, ettei koululla ollut enää omaa teatteritilaa, joten ilmeisin tilaratkaisu oli poissuljettu. Virisi ajatus keskustan tyhjien liiketilojen valjastamisesta teatteritoimintaan. Hetken mahdollisuuksia selviteltyämme päätimme lähestyä Kallentorin kauppakeskusta asian tiimoilta. Saimme ison liiketilan kiinnostavine rakenne-elementteineen kuukaudeksi käyttöömme kohtuullista, lipputuloilla katettavaa korvausta vastaan. Lopulta oikein tunnelmalliseksi ja toimivaksi saadun teatteritilan sommittelu ja virittely vei aikansa, ja edellytti fyysisen työn ohella runsaasti esteettistä ja praktista pohdintaa ja ongelmanratkaisua. Oman teatterin rakentaminen vei paljon

ryhmämme resursseja, joita olisi voitu käyttää toisissa olosuhteissa esimerkiksi Tapahtumahorisontin hiomiseen, mutta tilaratkaisu myös antoi meille ja työllemme paljon. Saimme hyödynnettyä esitystilan inspiroivia elementtejä ja pystyimme ottamaan tilan täysin haltuun. Meillä, ainakin jollakulla meistä, oli aina tieto siitä, mitä tilassa sijaitsee ja mikä on asioiden tarkoitus ja miten ne toimivat, ja pystyimme muokkaamaan olosuhteita tarpeidemme mukaan.

5.3 Tapahtumahorisontti hahmottuu

Parin ensimmäisen kuukauden aikana ryhmämme touhut alkoivat poikia erinäisiä visioita, joita rupesimme kaavailemaan mukaan tulevaan esityksemme. Valikoidessamme ensimmäisiä ideoita alustavasti mukaan, emme olleet päättäneet millainen esityksemme rakenne tulisi olemaan. Ehkä yksittäinen ideakimppu lähtisi leviämään ja poikisi meille kokonaisen esityksen muiden ehdotelmien jäädessä taka-alalle, tai ehkä tulisimme jäsentämään yhteen valtavan määrän toisistaan erillään syntyneitä ajatuksia. Ehkä teoksemme tulisikin olemaan YouTubessa julkaistava videoteos, tai näkymättömän teatterin kampanja Kokkolan kaduilla. Ehkä se olisi sketsikiertue baareissa, yhteistyönäytelmä jonkun paikallisen teatterin kanssa tai yöradioon tähtäävä kuunnelma. Pikkuhiljaa asioita alkoi asettua meitä miellyttäviin suhteisiin toisiinsa nähden, ja alustava käsikirjoitus alkoi hahmottua pieni pala kerrallaan. Käsikirjoituksen ei ollut määrä muodostua esityksemme esikuvaksi, jonka tulisimme kuvittamaan harjoitusten kautta. Se oli ennemminkin meidän tapamme pitää kirjaa työstämme – auttaa muistamaan ja jatkamaan ideoitamme sekä objektivoida niiden yhteistä arviointia. Yhtäältä se oli oiva keino esitellä luonnoksemme värvätessämme kollektiivin jäseniä keväällä, mutta toisaalta riski ohjata heidän käsitystään projektista perinteisen tekstikeskeisen teatterin käytäntöjen suuntaan.

Tapahtumahorisontti-esityksemme tulisi koostumaan viidestä näytöksestä, jotka syntyivät varsin poikkeavilla tavoilla. Niiden kehystarinat ovat kiinnostava tutkimuskohde ja antavat mainiosti esimerkkejä siitä, kuinka monenlaisista eri lähtökodista ja vaihtelevin menetelmin esitys voi syntyä. Käyn ne niiden esitykseen valitussa järjestyksessä, mutta se ei vastaa niiden kronologiaa työssämme. Emme tehneet yhtä osaa ”valmiiksi” ja siirtyneet vasta sitten

kehittelemään seuraavaa, vaan näytökset kehittyivät jossain määrin rinnakkain aina esityksiimme asti. Toiset kuitenkin olivat jo pitkälle luonnosteltuja siinä vaiheessa, kun eräät olivat vasta aavistuksen tasolla. On huomioitavaa, että pitkään mukana kulkeneita ideoita ja konsepteja jäi ryhmän (ensimmäisen?) elinkaaren aikana toteuttamatta. Jotkin niistä saattoivat jäädä vain yhteisten kokemusten tasolle, joihinkin voi löytää viitteitä muistiinpanoistamme, joistain syntyi valmis mutta toteuttamaton esitysteksti, eräät ottivat jollain tapaa muotonsa toteutetuissa pienissä sivuprojekteissa. Pysin tässä esittelemään näytösten syntytarinoiden suuret linjat, en kattaviin selvityksiin, ja kuvaukset ovat todellista prosessia yksinkertaisempia.

Eräässä tapaamisessamme Suvi kertoi häntä jääneen kiehtomaan ajatus edellisessä sessiossa kirjoitusleikistä ohimennen kehittyneestä tarinanpätkästä ”maalaisräppäri Jormasta”. Emme vielä olleet suunnitelleet sen jatkamista, mutta nyt Suvin kehotuksesta innostuimme jatkokehittelystä. Ideoimme ja hahmottelimme valkotaululle hahmoja, miljöötä ja juonenkäänteitä. Improvisoimme kohtauksia ja kirjasimme lisää ideoita muistiin. Jorman ammatiksi keksittiin floristi, joka poiki sekä ensimmäistä näytöstä hallinneen kasviestetiikan, että sanaleikistä kehittyneen merkittävän hahmon, Flou-Riston. Otimme tähän yhteyteen käyttöön aiemmin paljon käsittelemäämme näkökulmaisuuutta, kun näytös pantiin alkamaan neljällä eri hahmon monologilla, jotka antavat infoa ja luovat kuvan päähenkilöstä ilman, että häntä itseään tuodaan esiin. Tarinaan pohjannut musiikki-improvisaatiotuokio synnytti vision näytöksen päättävästä, surrealismiin äityvästä cliffhangerista. Näillä piirtein ensimmäisen näytöksen pohja oli syntynyt.

Marraskuisena lauantapäivänä kokoonnuimme Centrian kampukselle kuuden hengen voimin. Alun leikkien ja pelien jälkeen tartuimme päivän haasteeseen: hiljattain muodostuneista aihioistamme oli määrä valita muutama, ja työstää niistä pienryhmissä demoesitykset. Jakauduimme kiinnostustemme pohjalta kahden paperilapulle kirjatun aihion äärelle kolmen hengen ryhmiin, joissa rupesimme keskustelemaan aihioihin kirjattujen asioiden meissä herättämistä ajatuksista. Tunnin päästä esittelimme toisillemme kaksi esitystä: yhdessä yläluokkaisen perheen kasvatti toi kotiinsa vierailulle uuden kumppaninsa, jonka rempseä elämänasenne ja työ roskakuskina saivat aikaan paljon kulttuurista ristiriitaa; toisessa kurkistettiin ”kasvatustalouteen”, jossa kahden lapsen isä oli ottanut elämäntehtäväkseen huolehtia siitä, että hänen muksunsa kasvavat suoraan. Kasvatustalouteen sisälsivät

esimerkiksi suojakypärän käyttöä, rakkauden päivittäisannoksen säännöstelyä sekä kasvukulman geometristä tarkkailua ja sen fysiologista petraamista. Saimme kaksi yllättävän pitkälle kehittynyttä esitysluonnosta lyhyessä ajassa, ja kirjasimme ne muistiin. Kohtauksia kokeiltiin myöhemmin uudelleen ja rikastettiin. Lopulta muiden Tapahtumahorisontin osasten asettuessa paikalleen ”Roskaväkeä” jäi teoksesta pois, mutta ”Kasvatuslaboratorio” otti paikkansa sen toisena näytöksenä.

Joulukuun alkupuolella pidimme konservatoriolla session, johon kuului keskusteluita, muutamia kirjoitusimprovisaatioita, sekä fyysistä, abstraktimpaa improilua muun muassa Viewpoints-tekniikoiden tyyliin. Jossain vaiheessa päivää, hetkenä joka oli kai muodollisesti taukoa, joku meni soittamaan pianoa. Muu porukka innostui ensin tanssahtelemaan soiton tahtiin, kunnes biisin tahtiin alettiin myös räpätä ja lauleskella. Osa inspiraatiosta lienee tullut aiemmin ykkösnäytökseen kaavailuista räppimeiningeistä, ja toisaalta aiheet perustuivat paljolti myös samana päivänä kirjoitettuihin spontaaneihin teksteihin. Jossain kohtaa räpit vaihtuivat höpöttelyksi vahanukeista samalla kun musiikin tyyli muuttui, jolloin osa meistä omaksui ”vahanukkejen” roolin ja alkoi liikkua tilassa kankealla, omintakeisella tavalla. Hiljalleen vahanukkejen ja ”tavallisen ihmisen” roolit vaihtuivat toisinpäin, ja entinen ihminen jäikin yksin pönöttämään tilaan uuden olomuotonsa vankina muiden poistuessa paikalta. Hänen jalkaansa sidottiin pitkä jatkojohto, jonka toinen pää vietiin aiemmasta improilusta nurkkaan jääneen ”Sola”-kyltin taakse. Musisointi loppui, ja sidottu hahmo havahtui kerätäkseen köyttä pois. Köyden päästä hänen mukaansa tarttui Sola-kyltti, ja hän alkoi luontodokumentin tavoin selittää ympärillään avautuvasta Solasta, ja sen arkaaisesta kulttuurista. Osa ryhmästäimme tekeytyi Solan metsästäjä-keräilijöiksi, ja pian yksi solan asukki rupesi kiistelemään dokumentaristin kanssa Solan tilasta ja tulevaisuudesta. Myös ”yleisön” puolelta alkoi kantautua kannatushuutoja ja argumentteja, kunnes lopulta joku osallisista kuuli sanat ”varjella solaa” sanoina ”tarjolla kolaa”. Tästä hämmentyneenä koko porukka lähti hakemaan kolajuomaa jostain, mistä sitä uskottiin löytyvän. Tekijöinä havahduimme juuri tapahtuneen kiinnostavuuteen, ja teimme välittömästi muistiinpanoja edellä tapahtuneesta spontaanista improvisaatiosta. Solakeskustelusta innostuneena otimme vielä päivän viimeiseksi ohjelmanumeroksi ”Solan kehittämiskeskustelu” –improvisaation, jossa syvensimme käsitystämme Solasta fiktiivisenä ympäristönä. ”Sola” oli alun alkujaan pompannut esiin jossain aiemmassa sessiossa

käyttäessämme kuvakortteja impulssimateriaalina. Itse esitykseen kolmannen näytöksen loppu kehittyi seminaarin kaltaiseksi. Esiintyjät asettuivat katsomoon yleisön joukkoon, ja selittivät heille Solan kehittämiseen liittyvistä mielipiteistään, kunnes Solan virkamies alkoi luennoida kansalle Solan kehityshankkeista. Tämä eskaloitui kaoottiseksi väittelyksi, kunnes tilanne laitettiin pakettiin kolahujauksella. Tapahtumahorisontin kolmas näytös kehittyi kuvaillun improvisaatiojatkumon pohjalta.

Jo varhaiset keskustelut esityksemme muodosta olivat herättäneet ajatuksia teatterin konventioilla leikkimisestä. Mitä virkaa on aplodeilla, entä väliajalla? Mitä jos ne tekisi toisin? Entä mikä kaikki kuuluu "esitykseen"? Voisiko yleisöä ohjata kohti uusia tapoja kokea esitystilanne? Miten heidät saataisiin jakamaan tila kanssamme? Leikittelimme muun muassa ajatuksella saada yleisö heittelemään palloja lavalle osana esitystä, mikä voisi simuloida esimerkiksi sotaa. Tämä ajatus jäi kuitenkin jalostamatta. Jossain vaiheessa olimme keskustelleet "hukkaan heitettyjen resurssien" ongelmasta, josta Tommi oli käyttänyt esimerkkinä ylimääräiseksi jäänyttä keitettyä kahvia, jonka juo ihan periaatteesta, vaikei tekisi mielikään – tavallaan ihan turhaan. Jossakin muistiossa tähän viitattiin vain käsitteellä "kahvin keitto", ja siihen palatessamme tulkitsimme asian siten, että esityksessä pitäisi keittää kahvia – sehän saa aikaan kiinnostavaa aromi- ja äänimaisemaakin! Aloimme yhdistellä konseptia esitystilanteisiin ja konventioihin liittyneiden pohdintojen kanssa, ja otimme käsittelyyn muutkin sen aihion ajatukset, johon nuo ideat oli liitetty. Päädyimme rakentamaan näytöstä, johon väliaika kahveineen päivineen olisi integroitu siten, että erillistä taukoa ei lainkaan julistettaisi ja showta keskeytettäisi. Sen sijaan esityksen konseptia venytettäisiin näytöksessä siten, että ihmiset voisivat esimerkiksi käydä vessassa, rupertella ja nauttia esiintyjien tarjoilemia antimia rinnakkain jatkuvan esityksen kanssa ja tilanteeseen osallistuen. Näytöksen aluksi yleisölle jaettiin käsiohjelma-kyselylomakehybridit, joissa mm. kysyttiin syitä vapaamuurariksi hakemiselle ja kannanottoja edellisissä näytöksissä tapahtuneille asioille. Näytöksen loppupuolella paperit kerättiin yleisöltä pois, mutta he tulisivat lomakkeen ohjeistuksen mukaisesti saamaan omansa takaisin esityksen jälkeen. Kysely oli osaltaan peruja aiemmin projektissa heränneelle kiinnostuksellemme haastatella erilaisia ihmisiä esimerkiksi kadulla. Näytöksen hahmot höpöttelivät sekä keskenään että yleisön kanssa. Aiheina oli mm. tämänvuotisen lomakkeen kysymysten laatu ja haasteellisuus, kahvin ja teen keittäminen ja tarjoilu, musiikin soittaminen

tilaisuudessa ja yleisön kykeneväisyys tehdä ”väliaikajuttuja”, vaikka väliaikaa ei julistettaisi. Hyvissä ajoin palautettujen lomakkeiden vastauksia myös luettiin ja kommentoitiin ääneen tilaisuuden aikana. Tämä neljäs näytös tuli keskeisesti osallistavasta luonteestaan johtuen olemaan kaikista erilaisin eri esitysten välillä.

Vaikka muut näytökset kehittyivät jokseenkin rinnakkain ja esityskronologiasta poikkeavassa järjestyksessä, olivat neljä tähänastista näytöstä jo pääpiirteissään kasassa siinä vaiheessa, kun viimeistä, viidettä osaa alettiin luonnostella. Olimme kartoittaneet ja jäsennellet esitysmateriaalia mm. jättäen ”Roskaväkeä”-kohtauksen pois esityskaanonista. Meillä oli epämääräinen kollektiivinen tarve kehitellä esityksen loppuhuipennukseksi vielä jotain, jota meillä ei ollut ja jota emme osanneet muotoilla konseptiksi tai tavoitteiksi. Puhuimme ainakin luonnosta ja mystiikasta teemoina, joita olimme sivunneet ja joihin liittyviä ideoita käsitelleet, mutta jotka eivät olleet varsinaisesti konkretisoituneet. Ehdotin, että voisin käydä läpi materiaaleitamme, mm. aihioitamme ja kirjoitustöitämme, ja kerätä yhteen niissä esiintyviä kohtia ja ajatuksia, jotka vaikuttaisivat jollain tapaa sopivan yhteen ja tukevan esiin nostettuja, houkuttelevia teemoja. Keräsin meille tekstimuotoisen kollaasin näytökseen mahdollisesti liitettävistä asioista. Niitä yhdessä tutkailtuamme teimme mm. ekstrajäsenen kanssa pitkäkököä improvisoituja, vähäsanaisia ja primitiivishenkisiä kohtauksia, joista sitten keskustelimme ja kirjasimme lisäideoita muistiin. Muodostui visio, jota voisi sanoa tarinaksi, koreografiaksi, maisemaksi. On valkoista unta ja uutta kesää, nälkäinen metsämies ja Viimakorven humina. Kameliapuu muuttuu floorasta faunaksi ja pakenee. Naamiohenki Shinjagommur ei suo kaivattua emansipaatiota, luonto ottaa omansa. Väsymys tekee viisaaksi. Sininen lintu tanssahtelee huolettomana. Kyseinen näytös painottui musiikkiin, rytmiin, tunnelmaan ja estetiikkaan. Lehmannin (2009, 152) vertaus postdraamallisesta näkökulmasta esitykseen ”näyttämöllisenä runona” kuvastaa Tapahtumahorisontin viimeiseksi näytökseksi kehittynyttä jaksoa osuvasti.

5.4 Kollektiivin kasaaminen

Te ootte tehny oman matkan siihen asti kun me ollaan tultu mukaan, ja sitte se on niinku yhdistyny.

- Musta aukko (2016)

Olimme alusta lähtien arvelleet, että esityksemme tulisi kaipaamaan ydinryhmän ulkopuolisia jäseniä. Siinä vaiheessa kun Tapahtumahorisontin kokonaisuus alkoi olla luonnosteltu, asia varmistui. Myös vierailevat jäsenet ja improjamittelu olivat sujuvuudessaan ja rikkaudessaan osoittaneet, ettei apuvoimia olisi syytä karttaa. Keväällä, kun ”käsikirjoitus” alkoi olla osapuilleen luotuna, ja tila- sekä aikatauluasiat hoidettuna, rupesimme keskustelemaan nelisin siitä, ketä kysyisimme mukaan ja miten. Emme halunneet asettaa tarkkoja kriteerejä sille, ketä mukaan voitaisiin ottaa, mutta kaavailimme monenkirjavaa porukkaa erilaisine intresseineen ja osaamisineen. Laadimme listan mahdollisesti mukaan kysyttävistä henkilöistä, joista osalla olikin jo hieman yhteistä taustaa ryhmämme kanssa. Kyselimme kukin ehdotettuja tyyppisiä henkilökohtaisesti. Kerroimme projektin taustat ja mahdollisuuksista tulla mukaan itselle sopivalla tavalla. Virtuaalista käsikirjoitusta pääsi lukemaan, kun ilmoitti olevansa mukana.

Kun kymmenen henkeä saatiin kasaan, totesimme kaipaamamme kollektiivin olevan kasassa ja ryhdyimme hommiin esityksen suhteen. Kartoitimme porukkamme toiveita siitä, millaisia vastuualueita kukin projektissa tahtosi ottaa. Ehdotimme joitakin rooleja ja tehtäviä uusille kollegoille, mutta pyrimme yhdessä jakamaan kaikille jotain, mitä he itse nimenomaan halusivat. Muutamat roolit ja tehtävät, joihin kukaan ei ilmaissut kutsumustaan, asetettiin yleisesti tarjolle: ”joku tarvittais hoitamaan tällänen, kelpaisko sulle tai sulle?” Vapaaehtoisia löytyi saman tien. Muutamat vähiten tilanteita määrittävät toimenkuvat menivät jakoon vasta harjoitustilanteissa. Niihin ilmoittautuvat henkilöt olivat ensiksi tarkkailleet kohtauksen luonnostelua, ja saattoivat sitten huomata olevansa sopivia tai halukkaita ottamaan vastuulleen tietyn roolin, tehtävän tai elementin, joka oli vielä kaivannut tekijäänsä, tai joka vasta keksittiin harjoitusten tiimellyksessä. Jokaiselle jäsenelle annettiin alussa vapaat kädet muokata virtuaalista käsikirjoitustamme vastuuntuntoisesti haluamallaan tavalla – myös muuten kuin omien rooliensa suhteen – ennen kuin siitä tulostettiin paperiset versiot. Käsikirjoituksen merkitystä ”vain ohjenuorana” myös korostettiin, kuin myös harjoitustilanteissa keskittymistä itse tilanteisiin tekstin sijaan. Kohtauksia toiminnallisesti työstettäessä esiintyjillä ei alusta alkaen ollut käsikirjoituksia mukana tilanteissa, vaan niitä silmäiltiin vain etu- ja jälkikäteen, jos siltä tuntui, tai kohtauksen tarkkailijoiden toimesta. (Musta aukko 2016.)

Se oli myös hieno elementti, että se ei ollut oikeesti valmis, et se yhtäkkiä vaan aina täydentyi, et ”aa tähän tulee nyt jotain tällaista”! Se oli jotenkin hienoo, että siinä oli semmosta luomista koko ajan.

- Musta aukko (2016)

Ohjauksivastuuta tarjottiin kaikille. Yleinen ohjeistus oli, että kun et ole itse tekemässä kohtausta, seuraa sitä katsomosta ja kerro jälkepäin havaintojasi, ideoitasi ja ehdotuksiasi. Meillä alkuperäisjäsenillä oli pitkäaikaisempaa ja perehtyneempää näkemystä teoksen materiaaleihin,



kuin vasta porukkaan liittyneillä, mikä tarjosi meille ”teoksen asiantuntijoina” joissakin yksittäistapauksissa enemmän ohjauksellista valtaa, vaikka emme sellaista erikseen vaalineet tai vaatineet. Toisaalta myös asemamme kollektiivin koollekutsujana ja tuotannollisen vastuun kantajina lienee luonnostaan lisännyt sanomistemme painoarvoa. Tästä asetelmasta huolimatta jokainen jäsen vaikutti osaltaan merkittävästi esityksen kehittely- ja harjoitusprosessiin omilla ideoillaan, mielipiteillään ja valinnoillaan. Yksi jäsenistä jopa kommentoi, ettei oikeastaan esityskauden jälkeenkään vielä tiennyt, ketä alkuperäisjäsenet olivat, paitsi että päätteli minun olevan yksi, koska olin kysynyt häntä mukaan projektiin (Musta aukko 2016). Tästä voisi päätellä, että ryhmä onnistui pysymään varsin vapaana hierarkioista.

Se oli kyllä mielenkiintoista aina huomata, kun pääs johonki, innostu jostakin, ni sitten koki, että hei tää on nyt mun vastuulla, että niin miten mä tän asian kanssa teen. Että vaikka sulle tuli sieltä joku rooli, ja tavallaan kun ei oo ketään niinku varsinaista ohjaajaa, niin sä otat vastuulles, että mitä sun roolihahmolle loppujenlopuks tapahtuu, kuka se on, mitä se tekee. Sä saat sieltä täältä aina jotakin pientä ja... no, niin. Ja vaatetusjutut mä jotenki koin sillee, mä näin ne hahmot aina jossakin tietyssä ja sit mä lähin ettimään jotakin mitä niille kuuluu ja toin kokoajan kampeita kotoa lisää ja jos siihen kohtaukseen liittyen vielä, missä se roolihahmo on, niin mä halusin tuoda sinne semmosia elementtejä, mitkä mun mielestä niinku näkyvät siinä. Tai sit jos innostu tosiaan jostain aiheesta, niinku vaikka se loppukohtaus, mistä oli puhetta alun perin, että siinä olis jotain kurkkulaulutyypistä, ni mulle iski ihan superbuugi, että jes, mahtavaa. Tämmönen niinku vielä omalta niinku alalta, tai siis semmoselta missä on aika vahvoilla. Sit mä yllätyin kauheesti kun mä alun perin luulin että mä oon siinä enemmän niinku yksin, tai ilman niinku Suvia ja Tommia, sit mä yllätyin, et "hei teki ootte tässä", tässä kohtauksessa soittamassa. Sillee, "noniin, tästä tulee jotain ihan muutakin, kuin mitä ite oli ajatellu".

- Musta aukko (2016)

Kiistoja syntyi kovin vähän. Vaihtoehtoja erinäisten esityksellisten osien toteuttamiseen tarjottiin runsain määrin, mutta porukka oli valmis vaihtamaan kannattamansa toteutusmallin helposti toiseen, kun sellainen perusteltiin hyvin, tai mikäli se sai laajaa kannatusta ryhmän keskuudessa. Harjoitusaikataulu jäi lopulta aiottua lyhyemmäksi, mikä kannusti meitä ratkaisukeskeiseen yhteishenkeen, jossa kahden mielipiteen pitkällinen kinastelu ei vaikuttanut kenenkään mielestä houkuttelevalta toimintamallilta.

Se oli kyllä ihan parhaimpia puolia, että pysty heittään mitä tahansa ideoita ja lähtee kokeileen niitä. Se, että pysty oikeesti kaikki vaikuttaa niin paljon. Se oli hienoo.

- Musta aukko (2016)

Merkittävimpiä, tosin myös ainoita kohtaamiemme ryhmätyön ongelmia oli yhteisten sessioiden aloittamisen vaikeus. Keskeinen tekijä ongelman muodostumisessa saattoivat olla muutamat myöhästelyt ensimmäisissä ison porukan kokoontumisissa. Ne aiheuttivat eräänlaisen lumipalloefektin siitä, ettei oma täsmällisyys tunnu merkitykselliseltä, kun sieltä on joku kuitenkin myöhässä. Alkuperäisestä aloitusajasta luistaminen johti myös epätietoisuuteen aloitushetkestä; jos meidän piti aloittaa kello 16:00, ja kello on nyt 16:07, moneltako sitten aloitamme? Kun muutama ihminen toisensa jälkeen päättää ottaa kupin kahvia, vastata sähköpostiin tai käydä vessassa odotellessa loppuporukkaa saapuvaksi tai olemaan valmiita aloittamaan, yhteistä hetkeä aloittamiselle on vaikeaa löytää. Pohdimme loppukeskusteluissa sitä, että jos yksi

henkilö alkaa ottaa vastuulleen työskentelyn aloittamista, siitä tulee helposti tottumus, ja muut saattavat passivoitua odottamaan tämän jäsenen aloituskutsua. Mietimme myös sen vaihtoehdon mielekkyyttä, että hommat aloitetaan ilman myöhästyvää jäsentä, mutta eritoten projektin ryhmälähtöisen ja yhteisöllisen luonteen vuoksi myöhästyneen jäsenen mukaan ottaminen saattaisi viedä jopa enemmän ryhmän aikaa, kuin jäsenen odottaminen ja myöhemmin yhdessä aloittaminen. Parhaiten ongelma olisi kenties ollut hoidettavissa keskustelemalla tarkemmin aikamääreistä kenen tahansa aloitteesta jo ensimmäisten myöhästelyjen sattuessa. Tarkoittaako sovittu aloitusaika, että kaikki ovat paikalla vai valmiina aloittamaan? Miten toimitaan, jos on myöhästymässä? Jos aloitusaika lipsuu syystä tai toisesta, miten uusi aloitushetki määritellään? Luulen, että yksi tehokas menetelmä olisi heti viivästyksen sattuessa kenen tahansa ryhmästä valita uusi selkeä aloitusaika esim. 10 minuutin päähän, ja pistää viesti kiertoön kuuluvasti. Seinäkellon asettaminen teatteritilaan olisi kenties helpottanut yhteistä ajanhallintaa.

Mä mietin ainaki välillä sitä just, ku olis halunnu jo et asiat alkais tapahtumaan, mut sit niinku huomaa et joillaki on jotaki kesken, ja sit ei jaksanu niinku montaa kertaa ainakaa ite sanoo sitä, että alotetaan. Sit mä vaan välillä keskityin siihen, että mä oon ite valmis ja jäin odottamaan siihen, että muutkin näyttäis valmiilta, mut sit siinä välillä kesti ihan kohtuuttoman pitkään... Ja sitten yleensä joku sieltä välillä totes jo, että "nonii, alotetaan jo", jolla oli eniten kiire.

- Musta aukko (2016)

5.5 Prosessi pysyy elävänä

Käyn seuraavaksi läpi muutamia kohtaamiemme esimerkkitapauksia siitä, kuinka luovan prosessin avoimuus voi sitä rikastuttaa.

Kun Teemulta alun perin kysyttiin hänelle mieluisimmista rooleista ja vastuualueista, kaksi isoa vaihtoehtoa olivat metsästäjä Imiak ja räppäri Flou-Risto. Päädyimme ratkaisuun, jossa Teemu ottaisi vastuulleen Imiakin, muttei Flou-Ristoa. Teemun innostus rapmusiikkia kohtaan jäi kuitenkin mieliimme. Ehkä noin viikko ennen ensi-iltaa harjoitellessamme Flou-Riston keikkaa, joka oli yhden biisin esittämiseen keskittyvä joukkokohtaus, Teemu kertoi lyriikoiden "kuka siirtää sammon pajaa" tuovan hänelle mieleen tilanteen, jossa Kalevala-viittauksen sijaan puhutaankin

Sammo-nimisestä henkilöstä, jonka huumeikätköön joku on kajonnut. Sammosta vitsailu kääntyi pian ajatukseen, että MC Sammo voisi olla tarinassa oikeasti esiintyvä henkilö. Ei aikaakaan, että Teemun esittämä MC Sammo liitettiin kohtaukseen Flou-Riston räppäritoverina, joka juonsi Riston sisään ja ulos, ja joka heitti biisissä oman sooloseittinsä Teemun itsensä varta vasten keksimillä lyriikoilla.

Ensimmäisessä, lähtökohdiltaan draamallisimmassa näytöksessämme halusimme luoda katsauksen päähenkilö Jorman työhön kukkakaupassa. Kohtaus tulisi päättymään Jorman päätökseen lopettaa työnsä ja lähteä jahtaamaan unelmiaan, mutta halusimme alkuun, ennen kauppiaan ja Jorman juonellisesti merkittävämpiä keskusteluja, luoda tunnelmaa kukkakaupan arjesta. Muoto oli siinä tarkoituksessa sisältöä tärkeämpää, joten emme kokeneet syytä luoda lainkaan käsikirjoitettua tai edes toistuvaa rakennetta kohtauksen alulle. Päätimme raamit kahden asiakkaan kohtaamisesta kaupassa, mutta se mitä asiakkaat halusivat tai miten heitä palveltiin, jäi joka esityksessä improvisaation varaan. Kohtauksen alussa tapahtuneet asiat vaikuttivat myös loppuosaan, kun kauppiaan ja Jorman keskusteluissa viitattiin edellä kohdattuihin asiakkaisiin. Kohtauksesta esitettiin hyvin mielenkiintoisia, aina tuoreita ja yllätyksellisiä variantteja esityskauden aikana. Me kulisseyksissä kohtauksen aikana olleet kollektiivin jäsenet kuuntelimme kohtausta korvat höröllä jännittyneinä siitä, mitä tällä kertaa kukkakaupassa tapahtuukaan.

Ensimmäisen näytöksen päättänyt unenomainen kohtaus, ”Jorman trippi” nimeltään, oli toisentyyppinen, joka kerta uudelleen improvisoitu osio. Kohtaukseen oli määritelty tietynlainen pohjaestetiikka, kuten myös musiikin ja liikkeen dynaaminen kaari, mutta Jorman hahmoa lukuun ottamatta jokainen meistä sai vapaasti valita hetkensä ja tapansa olla kohtauksessa. Muuten sanattoman kohtauksen lyhyen puheenvuoron tiedettiin olevan yhteinen merkki kohtauksen viemisestä loppuun.

Vaikka muutamien kohtausten voi sanoa olleen enemmän improvisaatioon nojaavia kuin toisten, oli improvisaation henki aina jossain määrin läsnä läpi esityksen. Havaintojeni perusteella esiintyjät vaikuttivat tekevän aina sovitut asiat hetkessä autonomisesti toimien, toisiinsa, ympäristöönsä sekä itse tehtävään asiaan keskittyen, eikä heidän olemuksestaan paistanut läpi

muistelua tai jäljittelyä. Yhteisesti tärkeinä pidetyt asiat käytiin aina läpi, ja tovereille riitti runsaasti tukea ja huomiota.



Jazz-musiikissa on rakenne mitä seurataan kokoajan, ja siellä on teema ja sointukierto mitä about seurataan korvauksineen päivineen... Meillä on tässä ihan sama: meillä on tietty rakenne - kaikki tietää ainaki suurin piirtein mis pitäis mennä - mutta se, mitä sen sisällä tapahtuu, voi niinku heiteillä hyvinki laajasti. Ihan vielä esityksienkin aikana.

- Musta aukko (2016)

5.6 Horisontti tavoitettu

Mun mielestä kaikki sai tässä tosi hyvin antaa itestään semmosta, missä on ite vahvoilla. Ainakin mulla tuli jotenki semmonen fiilis, et kaikki istui omiin rooleihinsa hyvin, koska kaikki sai tavallaan itse tehdäkin ne.

Mä vaan niinku jotenki järkeilin sen loppua kohti esityksiä, nyt varsinki ku näki tuota niinku yleisön puolta siinä... ni aatteli siinä että, siinä alussa niinku ihmiset haaveilee että ne menee sinne Solaan, tai et se on joku hieno paikka. Sitten näytetään miten pala palalta Solakin murenee ja siitä tulee semmonen kyyninen paikka, myydään kaupallisuuden alttarille sosialisti-ihminen, tuota... hehe. Sitte lopulta Imiak, johon niinku kulminoituu tämmönen tavallinen duunari, perustallaaja, sorrettu ihminen, pakenee luonnon helmaan ja ituhippeilee siellä sitte lopulta ja löytää semmosen valaistumisen.

- Musta aukko (2016)



teatterikollektiivi
Musta Aukko
esittää vuonna 2016:

Tapahtumahorisontti

- päryttäviä kertomuksia ja
(niin) hyvää kahvia

la 23.4. 18
su 24.4. 15
ma 25.4. 17
ke 27.4. 19

Liput
5 €

lisätietoja ja lippuvarauksia sähköpostitse:
lupikaimi@gmail.com
löydät meidät myös [facebookista!](#)

esitykset osoitteessa:
Kauppakeskus Kallentori, 2. krs
Pitkänsillankatu 15, Kokkola

Centria
AMMATTIKORKEAKOULU

KAUPPAGESKUS - KÖPENTRUM
KALLENTORI

Esitys sai kirjavan vastaanoton. Hämmennys oli yleistä. Jotkut valittivat esityksen ”sillisalaattiuudesta”, siitä ettei juonesta saanut kunnolla kiinni. Kokkola on kaupunki, jossa postdraamallisia esityksiä ei juuri pääse kohtaamaan, ja vertailukohtat lienevätkin olleet useimmilla selvästi perinteisemmissä esityksissä. Pohdimme jälkikäteen, että lisänimen sanat ”päryttäviä kertomuksia” saattoivat toimia jonkunlaisena lukuohjeena, jos niihin kiinnitti huomiota, sikäli että ”päryttäviä” voi viitata jonkin sortin konventioista poikkeamiseen, ja monikko ”kertomuksia” siihen, ettei esityksellä ole yhtenäistä läpileikkaavaa juonta. Olimme

innoissaan esityksen kokijoiden monenkirjavista tulkinnoista ja ajatuksista, joita meille esityksen jälkeen kerrottiin, ja joita pystyimme lukemaan neljännen näytöksen kyselylomakkeista, jotka kaikki valokuvattiin ja osa jäi paperisina käsiimme toisten lähtiessä tekijöidensä matkaan. Saimme kehuja mm. esityksen audiovisuaalisesta dynamiikasta ja tyyleistä, yllätyksellisyydestä, luovuudesta sekä esiintyjien intensiteetistä ja uskottavuudesta. Rapmusiikkimme oli kuulemma uskottavampaa, kuin 90 % genren radiosoitosta.

Ja eiks tavallaan se randomius tossa esityksessä tullu just siitä, et se oli niin... kaaosmaista. Et sillä tavalla myös saatiin semmosta energiaa, että mitä vaan voi sattua. Toisaalta ehkä se koko näytelmä sai siitä sen voimansa, et se on tän projektin se ominaisuus itsessään. Eihän sen välttämättä tarvii olla huono juttu. Musta Aukko on mun mielest itessäänki jo vähän semmonen nimi, että se kertoo et siellä tapahtuu jotain mystistä, mitä ei ehkä voi hallita.

- Musta aukko (2016)

Tapahtumahorisontin päättyessä keräännyimme lavalle kumartamaan aplodien saattamana, mutta kolmesti kumarrettuamme emme teatterinormeista poiketen lypsäneet lisää aplodeja tai poistuneet takatiloihin, vaan istuuduimme alas katsomon edustalle kohdataksemme ja hyvästelläksemme yleisön. Meidän eri tarvinnut osoittaa erikseen kiitosta esityksestä ohjaajille, puvustajille, assistenteille, teknikoille... olimme jo kaikki siinä, yhteisessä puolikaaressa. Kiitimme yleisöä, ja sanoimme, että kanssamme voi jäädä juttelemaan esityksen herättämistä ajatuksista. ”Ei noin saa tehdä”, kommentoi käytäntöämme iloisena eräs yleisönjäsenistä.

6 LUOVUUS

Luovuus ehkä liittyy semmoseen, että joku muu ei tee jotain asiaa samalla tavalla kuin joku toinen. Vaikka se tekisikin samaa asiaa, niin se tekee sen, luovii sen, omalla tavallaan.

- Musta aukko (2016)

Luovuutta ei voida määritellä joukoksi tiettyjä tekniikoita tai käytäntöjä, jotka voisi vaihe vaiheelta opiskella ja tulla siten luovaksi. Se on ennemminkin valmius tietynhenkiseen ajatteluun ja toimintaan. Luovuuden voisi tietyssä mielessä sanoa olevan leikkiä, ideoilla leikkittelyä (Hakala 2013, 200). Luovuudessa on keskeistä tuottaa ja yhdistellä ideoita, hahmottaa erilaisia näkökulmia ja kyetä soveltamaan toimintaan. Luovuutta, kuten muitakin taitoja, voi harjoitella. (Koski ym. 2004, 44, 86; Järvilehto 2014, 23-24; Järvilehto 2012, 102.)

Tutkimukset ovat osoittaneet, että keskivertoa luovemmat ihmiset ovat tyypillisesti muun muassa avoimia, kunnianhimoisia, impulsiivisia, epäsovinnaisia ja hyvän itsetunnon omaavia. Tästä huolimatta on pystytty kuitenkin osoittamaan, että henkilö voi olla kaikkea tätä olematta kuitenkaan erityisen luova millään elämänalueella. (Hakala 2013, 37.) Yksiselitteistä määritelmää luovuudelle ei ole pystytty laatimaan. Karrikoidusti voidaan silti sanoa, että luovat aivot toimivat eri tavoin kuin toistotyötä tekevät aivot; niiden neuronit viestivät poikkeavasti. Jos toistotyöaivot halutaan sysätä innovatiivisempaan suuntaan, niiden on hakeuduttava ajatusten tai ihmisten verkostoihin, joissa neuroniviestintä on laaja-alaista ja kytköksille altista, eli joissa luovaa ajattelua esiintyy. (Johnson 2011, 44.)

Ihmisellä ei ole ainoastaan mahdollisuus luovuutensa toteuttamiseen – hänellä on tarve siihen. Luovan toiminnan puute turhauttaa ja laskee elinvoimaisuuttamme kuten ravinnon tai liikunnan puute. Aristoteles piti luovaa ajattelua ja tiedon tuottamista ihmisen ylevimpänä toimintana. (Koski ym. 2004, 34.) Eräs Mustan aukon (2016) jäsenistä totesi, että ilman luovuutta ei elämässä olisi paljoakaan sisältöä. Jossain määrin luovuutta kaivataan kaikilla elämänalueilla (Koski ym. 2004, 24). Se lienee tietyissä määrin kehityksen edellytys. Kehitys kaipaa vaihtoehtoisia ratkaisuja ja toteutettavia ideoita, luovuus tarjoaa niitä.

Luovuus voi olla ihan semmoisessa arkipäivän ajattelussa ja tekemisissä läsnä. Ei sen tarvitse välttämättä olla aina sellaista, että ”nyt minä luon jotain suurta taidetta”.

- Musta aukko (2016)

Usein jonkin asian perusteellinen ymmärtäminen vaatii sen tarkkailemista erilaisissa ympäristöissä ja mittakaavoissa. Poikkitieteellisessä havainnoinnissa nousee esiin merkityksiä, jotka jäävät helposti huomaamatta tai tulevat aliarvioituiksi, jos asiaa käsitellään vain yhden systeemin sisältä käsin. (Johnson 2011, 22.) Jos tahdomme ymmärtää syvällisesti luovaa työtä, sen edellytyksiä ja mahdollisuuksia teatterissa, meidän ei kannata tutkia luomista edes ainoastaan muiden taiteiden saralla, vaan myös esimerkiksi biologian, taloustieteen ja psykologian käsityksiä luovuudesta. Poikkitieteellisen teoksen *Mistä hyvät ajatukset tulevat – innovaation luonnonhistoria* julkaissut Steven Johnson (2011, 24) ottaa esimerkiksi kilpailun käsitteen. ”Kilpailu” on tuttua sanastoa esimerkiksi niin biologiassa kuin taloustieteessä. Taloustieteen oppikirjat tyypillisesti ylistävät yritysten välistä kilpailua innovaatiota edistävänä tekijänä. Ne tarjoilevat kuvan omistautuneesta tutkimuksesta ja kelpoisimman selviytymisestä luovuuden reseptinä. Niiden tutkimukset perustuvat lähinnä oman alan yksilöiden ja organisaatioiden tarkasteluun. Näkökulman laajentaminen ja perspektiivin pidentäminen nostavat kuitenkin *avoimuuden* ja *kytkeytyvyyden* innovaation moottoreina kilpailun edelle. Johnsonin (2011, 24) mukaan kun ymmärretään, miten ja miksi hyvät ajatukset ovat historiallisesti syntyneet, voimme panostaa luovuutta edistäviin olosuhteisiin, olipa kyseessä sitten koulu, valtio, ohjelmisto, seminaari tai vaikkapa teatteri. Voimme pyrkiä siihen, että ideoiden on helppo syntyä, ja niille annetaan tilaa jalostua ja kytkeytyä.

Musta ideat voi vähän niinku syntyä mistä vaan. Toiset syntyvät pitkällisen mietinnän tuloksena, toiset tulevat alitajunnasta ja toiset tulevat vuorovaikutuksesta.

- Musta aukko (2016)

6.1 Mikä on idea ja mitä sillä tehdään?

Se on joku uusi ajatus, jota ei ole ennen saanut, johon liittyy yleensä jonkinmoisen toiminnan toteuttaminen.

- Musta aukko (2016)

Idea on mielikuvituksen ja luovuuden perusyksikkö (Reunanen 2011, 6). Ei eksakti muuttumaton yksikkö, kuten metri etäisyydelle tai euro valuutalle, vaan muuntautumiskykyä ja varianssia omaava yksikkö, kuten askel matkanteolle. Visio on rypäs ideoita, joilla on jotakin vetovoimaa toisiinsa, yhteenkuuluvuutta.

Steven Johnsonin mukaan vastoin yleistä harhaluuloa ajatus ei ole yksittäinen asia, vaan ennemminkin parvi. Tämä perustuu siihen, ettei luova ajattelu perustu aivojemme neuroneiden lukumäärään, vaan niiden muodostamiin kytköksiin. Kun saamme uuden ajatuksen, solujen verkosto tutkii mielemme kytkentöjen rinnakkaisia mahdollisuuksia. (Johnson 2011, 43.)

Idea on tuolla takaraivossa, ja sitten kun siitä alkaa puhumaan, niin sit se rupeaa pulppuamaan.

- Musta aukko (2016)

Kenties osaksi bisneskulttuurin innovaatiohössötyksen saattamana idean ominaisuuksiksi sorrutaan useissa määritelmässä laskemaan kaikenlaisia piirteitä, joita hyvällä idealla *toivotaan* olevan. Toiveajattelu johtaa siihen, että ideaksi kelpuutetaan vain omaperäisiä, uusia, tai toteuttamiskelpoisia ideoita, vaikka tämä on yhtä kätevää kuin määritellä teiden olevan aina asfalttipäälysteisiä ja valaistuja, koska toivoo niiden olevan sellaisia. (Koski ym. 2004, 212; Rehn 2010, 114.) Kuitenkin siinä missä tie saattaa olla asfalttisen sijaan mukulakivinen, hiekkapäälysteinen tai vaikkapa umpeenkasvanut, idea saattaa olla epäkäytännöllinen, vaikeaselkoinen tai muualta opittu.

Idea on eräänlainen ehdotus. Ei tyyppillinen verbaalinen ”ehdotus”, joka lausutaan toiselle ihmiselle ääneen jonkin alullepanemiseksi, vaan alitajunnan viesti tietoisuudelle: näinkin voisi tehdä. Idea on jo idea kauan ennen innovaatiota. Se on myös idea ennen kuin siitä ja sen lajitovereista kootaan yhtään visiota. Idea on idea jo ennen kuin se on kanssaihmisille ääneen lausuttu, ja se on jopa idea ennen kuin mielesi saa valittua sitä kuvaavia sanoja (Reunanen 2011, 16).

Idean kertominen kanssaihmisille on sen julkaisu, joka tekee siitä intersubjektiivisen, yhteisön tunteman tekstin (Reunanen 2011, 33). Idean käsitettä taiteen ja tuotekehittelyn konteksteissa tutkinut Jyrki Reunanen (2011, 34) vertaa idean ja tiedon käsitteitä sanomalla, että tieto tuodaan

keskusteluun, jotta ymmärtäisimme paremmin; idea tuodaan keskusteluun tarkoituksessa antaa toiminnalle suuntaa. Tämä ei kenties niinkään ota niinkään kantaa siihen, mikä idea välttämättä on, mutta se kuvaa hyvin ideoiden tyypillistä käytötappaa prosessissa. Kun useampi idea tuodaan esiin, ne kaikki edustavat vaihtoehtoisia suuntia joihin voitaisiin edetä. Idean kokeileminen tai toteuttaminen vaatii yleensä toimintaa. Toisaalta luovissa prosesseissa on tavallista tuoda esiin ideoita myös esimerkiksi psyykkisen verryttelyn nimissä tai niiden huumoriarvon takia, eikä tällöin annetuilla ideoilla pyritä siinä hetkessä luomaan ainakaan pääasialliselle toiminnalle suuntaa. Jos tiedostettu ja kenties jaettu idea esineellistetään, toteutetaan, siitä tulee konkreettinen, objektiivisempi teos. (Reunanen 2011, 33.) Kun idea on tiedostettu, sen voi yrittää selittää jollekulle. Kun idea on toteutettu, sen voi yrittää esitellä jollekulle.

Reunanen (2011, 7-8) huomauttaa, että mikäli ideointi on keskeinen elämänsisältö ja ammatillisesti tärkeää, kannattaa pyrkiä myös selvittämään mitä idea on ja merkitsee kaikessa monimuotoisuudessaan. Omistautuminen ideoiden tuottamiselle edellyttää hänen mukaansa perehtymistä ideakäsitteeseen siinä missä tutkijakin perehtyy tieteenkäsitteeseen.

6.2 Luovan prosessin dynamiikkaa

Kun saat hyvän idean, pysy sen kimpussa niin pitkään, että se on toteutettu oikein.
- Walt Disney (Koski ym. 2004, 202)

Innovatiivinen ympäristö on Johnsonin mukaan sellainen, joka edistää siinä oleskelijoita tutkimaan rinnakkaista mahdollista, eli niitä vaihtoehtoisia ratkaisuja, joihin nykytilanteesta voisi päätyä. Sellaiset ympäristöt tarjoilevat laajan ja monipuolisen, käsitteellisten ja mekaanisten osien kattauksen sekä rohkaisevat erilaisiin tapoihin yhdistellä näitä osia. Jos ympäristö vastaavasti rajoittaa tai haittaa yhdistelyä esimerkiksi vieroksumalla kokeilua, salaamalla mahdollisuuksien haaroja tai petaamalla käsitystä siitä, ettei vallitsevia olosuhteita ole mitään syytä muuttaa, innovaatioita syntyy huomattavasti vähemmän ja harvemmin kuin tutkimiseen rohkaisevissa ympäristöissä. (Johnson 2011, 39-40.)

Psykologi Mihaly Csikszentmihalyin luoma *flow*n ("virtaus") käsite kuvaa voimakkaan keskittymisen tilaa, jolloin mieli on tuottoisimmillaan, ja jossa ihmisen tietoisuus jää taka-alalle. Suomeksi *flow*n voisi kääntää sanalla virtaus, ja Johnsonin mukaan mielikuva virtaavuudesta on omiaan kuvastamaan mielentilaa, jota hyvät ajatukset usein kaipaavat. Flowssa ei siis ole kyse millintarkan keskittymisen intensiteetistä, eikä yhtäkkisen neronleimauksen valaistumisesta. Se on ennemminkin ajelehtiva mielentila, jossa kulkeudutaan tiettyyn suuntaan, mutta jossa otamme vastaan kohdattujen pyörteiden ja laineiden impulssit. (Johnson 2011, 58.)

Ideointi, niin siinä ei varmaan oo kovin hyödyllistä, jos siinä vaiheessa kauheesti rajoittaa itseään. Ehkä se toteutusvaihe on sitten se, jossa tulee enemmän sellaisia reaalityettejä vastaan.

- Musta aukko (2016)

Lupsakka ja avoin ilmapiiri onkin omiaan edistämään työyhteisön luovuutta. Kuin myös se, että ryhmän jäseniä arvostetaan tasapuolisesti. Näitä vastoin kateus tyypillisesti heikentää luovaa ilmapiiriä, kun avoimuus vähenee ja tietoa pantataan. (Hakala 2013, 102.) Pelko ja epäluottamus ovat tyypillisiä luovuuden vihollisia. Ne estävät kontaktin muodostumista itseen ja ympäristöön, jolloin heittäytyminen prosessin varaan hankaloituu. Jos "luova" prosessi on salattua ideaalia kohti pyristelyä, tavoitteelle alisteista suorittamista, on pelon ja epävarmuuden helppo tulla kuvioihin. (Törmi 2016, 153.)

Se, ettei ideointiprosessia pysty hallitsemaan rationaalisesti, aiheuttaa helposti harhaluulon siitä, että kontrollista luovuttaisiin täysin, ja että kyseenalaistaminen ja rajoitukset olisivat kaikissa muodoissaan pahasta. Toisaalta asia päinvastoin: jos emme ennalta voi tietää mikä idea toimii tai mikä ratkaisee ongelman, josta kukaan ei välttämättä edes tiennyt, luovassa prosessissa täytyy oppia takertumaan ideaan ja perehtyä siihen sen sijaan, että kaikkien kukkien annettaisiin kritiikittä kukkia. Kritiikki tarkoittaa ideoitamme ja antaa meille puhtia kehitystyöhön. (Rehn 2010, 96.) Kyseenalaistaminen ei aina ole haastavaa, mutta vaikeampaa on tehdä sitä vakavissaan (Rehn 2010, 165).

Vaikka joustava ajattelu ja ideoiden tuottaminen on tavallaan luovuuden edellytys, se ei vielä yksin kanna pitkälle. Sen vastapainoksi kaivataan keskittymistä ja kykyä saada asioita tapahtumaan, jotta luovuus alkaa kantaa hedelmää. Lauri Järvilehto huomauttaa, että

maailmanhistorian nerot ovat olleet ”sekä propellipäisiä pellepelottomia että asperger-syndroomaisia monomaanikkoja”. (Järvilehto 2014, 23-24.) Luovan prosessin työläin vaihe on usein kehittelyvaihe, jossa ideoita jalostetaan ja konkretisoidaan. Maailmanhistoriassa on lukemattomia floppeja, jossa hieno idea on epäonnistuneen kehitystyön johdosta tuottanut kökön lopputuloksen, ja vastaavasti lukemattomia menestystarinoita, joissa keskinkertaiset lähtökohtaideat on saatu kukoistamaan luovan kehitysprosessin kautta. (Koski ym. 2004, 200.)

Monesti lähtee rönsyilemään ihan minne sattuu ja kohta huomaa että meillä on ihan joku kokonaan uus asiakokonaisuus, joka on syntynyt vaan jostain sivuhuomiosta.

/

Me ollaan nähty joka viikko, ja aina kun me ollaan nähty, me ollaan annettu tilaa niinku asioiden tulla. Voi olla, että tässä joutuu jossain vaiheessa alkaa todella työskentelemään tiiviimmin, tai miettii semmosta muotoa meidän esitykselle... ja todella ottaa semmosii pidempikestosempii sessioita. Mun mielestä tässä on ollu kiva, kun tässä on ollu tilaa ja aikaa täs alussa, ja mun mielest se luova työskentely vaatii sitä.

- Musta aukko (2016)

Nya Rampenin Elmer Bäck kuvailee luovan prosessin olevan sellainen, joka rupeaa elämään omaa elämäänsä. Ensin on idea, ja idea muuttuu prosessiksi. Bäck korostaa sitä, kuinka prosessin aikana on tärkeää kuunnella esitystä, ja ettei siinä saa olla liian kova tai liian älyllinen. Hän mieltää prosessin vastaavan jossain määrin jalkapallon peluuta. Pelin tuiskeessa kaikki tietävät mistä on kyse. Ennakoon voi harjoitella ja valmistautua vaikka kuinka paljon, jotta osaa ennakoida ja tietää milloin siirtyä minnekin, mutta itse hetkessä se tieto ei riitä. Keskeistä luovassa prosessissa tai jalkapallossa on, kuinka herkkinä ollaan sille, mitä on tapahtumassa. (Nya Rampen 2016, 83.)

Informaatiotieteilijä Christopher Langton kuvaa innovatiivisten järjestelmien ajautuvan tyypillisesti ”kaaoksen reunalle”, jossa on kohtuudella sekä järjestystä että anarkiaa. Langton vertaa aineen eri olomuotoja ja molekyylien käyttäytymistä niissä kuvatakseen tällaisen verkoston tiloja. Kaasussa vallitsee kaaos; uusia yhdistelmiä syntyy herkästi, mutta ympäristö rikkoo ne saman tien. Kiinteässä ollaan päinvastaisen äärellä – molekyylit saavat kaveerata rauhassa, mutta uusia yhdistelmiä ei juuri synny. Nestemäinen olomuoto on luovin ympäristö. Siinä uusia yhdistelmiä pääsee helposti syntymään, ja ne voivat myös pysyä kytkeytyneinä pidemmän aikaa. Vesi on elämän edellytys, ja aikoinaan alkuliemi, helposti muuttuva verkosto,

mahdollisesti hiiliatomien luovat kytkennät, ja sai aikaan solujen ja eliöiden synnyn. (Johnson 2011, 48.)

6.2.1 Menetetty omaperäisyys

Ja vähän niinku välillä katoa se ajatus kenen idea mikäkin oli ja sillä ei välttämättä oo ees väliä, sit niitä vaan tulee ja sekottuu yhteen... sit ne on tavallaan yhteisiä.

- Musta aukko (2016)

Uutuus nähdään yleensä luovien ajatusten keskeisenä piirteenä. Se on pitkälti tärkeä ominaisuus, mutta uutuus on niin suhteellista ja moniselitteistä, ettei luovuuden määrittely sen avulla ole helppoa. Vanhojen ajatusten yhdisteleminen saattaa olla hyvin luovaa. (Koski ym. 2004, 44, 86.) Toisaalta toisistaan riippumattomat erillään tehtävät ratkaisut voivat olla yhtä luovia, vaikka toinen tapahtuisi paljon toista myöhemmin, jos lähtökohdat ovat olleet samat. Idean alkuperää voi olla vaikeaa määrittää. Emme yleensä voi olla varmoja siitä, mitä kautta mikäkin idea on mieleemme luikerrellut. Onko se puhtaasti oman aivotoimintamme tuotosta, onko alitajuntamme soveltanut jotain vaivihkaa oppimaamme meille sopivampaan muotoon, vai onko kyse kenties selkeästi jonkun muun keksimästä ideasta? (Hakala 2013, 39.)

Draaman jälkeiseen teatteriin liittyen käsitelimme jo postmoderniin tietoisuuteen liittyvää omaperäisyyden ihanteen murenemistä. Ideoissamme ei yleensä ole niin paljon omaa ajattelua kuin meistä aluksi tuntuu, vaan valtaosa ajattelustamme on lainaamista ja kopiointia, tiedostettua tai tiedostamatonta (Reunanen 2011, 26; Koski ym. 2004, 84). Rehn (2010, 114) kehottaa meitä kopioimaan enemmän tullaksemme luovemmiksi, sillä eihän luovuus ole mitään kilpailua omaperäisyydestä. Siinä missä *Goat Islandin* teatteriesitykset ovat varmasti kaikessa tietoisessa lainaamisessa ja omaperättömyydessään paljon tavallista näytelmää luovempia, kannattaa luovassa prosessissa aina kartoittaa myös ”jo keksittyjen” ideoiden hyödyntämistä.

Ei niinku väkisin mun mielest mitään uutta. Luovuus tulee sillee, et tekee niinku pieniä asioita, ja yksinkertaisia asioita, ja se jotenki nivoutuu semmoseks...

- Musta aukko (2016)

6.2.2 Määrä korvaa laadun

Luova ajattelu ei pääse pitkälle eristyksissä, vaan oivallukset ja assosiaatiot syntyvät hankitun ideapankin, tietotaidon tai impulssimateriaalin pohjalta (Reunanen 2011, 30). Alun perin hyödyllisenä pidetty tieto saattaa osoittautua turhaksi ja vastaavasti omaksuttu näennäisen turha tieto voi osoittautua korvaamattoman arvokkaaksi osaksi luovaa prosessia (Koski ym. 2004, 92). Ajatusten kytkeytymiselle, ”combottamiselle”, tulee tarjota raakamateriaalia – mitä enemmän sitä on, sitä enemmän on mahdollisia tulemia, luovia ideoita. (Koski ym. 2004, 90; Johnson 2011, 41.)

Järvilehto (2012, 105) muistuttaa materiaalinkeruuvaiheen merkityksestä luovassa työssä. Hänen mielestään liian usein luovaa työtä aloittava säntää heti tekemään luonnosta, jolloin iskee herkästi ”valkoisen paperin kammo”, eikä mikään idea tunnu tarpeeksi järkevältä aloitukselta. Jos alusta alkaen pyrkii ”täydelliseen ideaan”, päättyy todennäköisesti ennalta-arvattaviin, tutun turvallisiin lopputuloksiin tai edellä kuvattuun ideointikipsiin. Jos haluaa hyviä ideoita, kannattaa tuottaa ja kerätä paljon kaikenlaisia ideoita. Koski ja Tuominen (2004, 172-174) esittävät, että jos ideointiin varataan esimerkiksi 10 minuuttia, ja sen aikana yrittää keksiä yhden hyvän idean, lopputulos on todennäköisesti surkea. Jos taas samassa ajassa keksitään 10 ihan mitä tahansa ideaa, saadaan niiden joukossa kolme hyvääkin.

6.2.3 Kivan nurja puoli

Vakiintuneet intuitiiviset ennakkokäsityksemme estävät meitä tekemästä luovia ratkaisuja. Ajattelumme koostuu prosesseista, jotka kaavamaistuvat kertauksen myötä. Parkkiintuneita ajatusmalleja voi kuitenkin rikkoa eri tavoin, ja siihen tähtäävästä toiminnasta puhutaan lateraalisenä ajatteluna. (Järvilehto 2012, 107.)

Intohimo ja sen suoma innostus ovat tärkeää käyttövoimaa kaikille luoville prosesseille (Koski ym. 2004, 50). Alf Rehn kuitenkin huomauttaa, että niiden sisältämä vetovoima voi olla petollista, sillä ne ovat asioita joista haluamme pitää. Usein aivomme tuottavat meille innostuksen ja intohimon tunnetta keskittyessämme asioihin, jotka jo osaamme ja tunnemme hyvin. Tämä voi

johtaa pitäytymään tutussa ja turvallisessa sen sijaan, että tekisimme jotakin mukavuusalueemme ulkopuolelta. Mukavuusalueelta on tärkeää poiketa toisinaan, jotta kehitymme ja käsityksemme monipuolistuvat. Uusi puuhastelu saattaa tarjota lisää ideoita tutun intohimon pariin palatessa. (Rehn 2010, 70-71.)

Innostavien asioiden vastapainoksi luovassa ajattelussa Rehn nostaa ällötyksen tunteen. Hän kuvailee ällötyksen tunnetta eräänlaiseksi pieneksi lobotomiaksi, jolla aivot yrittävät suojata loukkaamattomuuttaan ja pitää ajattelun hallinnassa. Lapsuuden uteliaisuus ja ällötyksen puute korvataan ihmisen kehittyessä normatiivisilla ajattelumalleilla. Ällötys saa meidät kohtaamaan ajattelumme rajat, oman ”boksimme”, erittäin selkeästi. Inhomme tuolla puolen saattaa kuitenkin avautua lukuisia luovia ja kiinnostavia ratkaisuja. (Rehn 2010, 73-74.) Postdraamallinen teatteri hyödyntää samanlaisia näkökulmia, ja tahtoo toisinaan miellyttämisen sijaan ravistella ja havahduttaa kokijoitaan (Lehmann 2009).

6.2.4 Epäjärjestelmällisyyden hyve

Luoville ihmisillä on todettu olevan ominaista keskeneräisyyden sietokyky tai jopa sen arvostaminen. Kenties toisin kuin olettaa saattaisi, kohtuullisen epäjärjestelmälliset ihmiset sekä organisaatiot alituisen osoittautuvat joustavammiksi, tehokkaammiksi ja luovemmiksi kuin tiukkapipoisesti järjestelmälliset verrokkinsa. Boheemi elämäntyyli ja kaaoksessa eläminen liitetäänkin usein luovuuteen, kun taas pedanttista järjestelmällisyyttä ei niinkään, ennemminkin tylsyyteen. Kirjailija Mika Waltari on kertonut säästäneensä paljon aikaa kirjoitustyössään, kun hän tajusi, että kappaleen jättäminen kesken teki tarinan jatkamisesta paljon sujuvampaa kuin loppuunsaatetut episodit. (Hakala, 2013, 206, 208, 213.)

Aivotutkija Robert Thatcherin tutkimus tarjoaa meille intuition vastaista päätelmää: aivojen epäjärjestelmällisyys lisää niiden älykkyyttä. Tämä on Johnsonin mukaan ristiriidassa varsinkin sen kanssa, että teknologisen maailmamme kasvavaa älykkyyttä selitetään usein jatkuvasti täsmentyvällä ”sähkömekaanisella koreografialla”. Mahdollisuus saati taipumus ajoittaiseen kaaokseen halutaan pitää visusti erossa tuoreimpien tietoteknisten vempaimien

markkinoinnissa. Miksi ihmeessä sitten älykkyystestien mukaan kohinaan taipuwait aivot näyttäisivät kukoistavan? Tiede ei ole tätä perusteellisesti selvittänyt, mutta Thatcher ja kollegansa uskovat, että kaaostila saa aikaa aivoissa sen, että ne kohinan yhteydessä kokeilevat laajemmin uusia neuronilinkkejä, kuin mihin järjestäytyneemmät aivot ja olosuhteet kykenevät. (Johnson 2011, 85.)

Vaihelukituksen tilassa (teorian mukaan) aivot toteuttavat vakiintuneen suunnitelman tai tavan. Kaaostilassa aivot omaksuvat uutta informaatiota ja tutkivat muuttuneeseen tilanteeseen reagoimisen strategioita. Tässä mielessä kaaostila on eräänlaista taustan uneksimista: kattavaa kohinaa, joka mahdollistaa uudet kytkennät. Osoittautuu, että jopa valvetilassa aivomme tuntevat unien kohinan ja kaaoksen vetovoiman 55 millisekuntia kerrallaan.

- Steven Johnson (2011, 85)

Kaaoksen hyödyllisyyttä voi selittää myös sillä, että siisteydestä ja järjestyksestä aiheutuu vaivaa ja kustannuksia. Järjestyksen ylläpito saattaa vaatia huomattavasti enemmän resursseja kuin sekasorron ja kaaoksen alla toimiminen. Sotku ei välttämättä edes ole järjestyksen puutetta, vaan kyseessä voi olla vain erilainen tapa jäsenellä ja hahmottaa ympäristöään. (Hakala 2013, 208.) ”Luova kaaos” ei ole vain myytti, vaan perusteltu vaihtoehto.

6.2.5 Rentouden merkitys

Historiallisiin innovaatioihin kuuluu runsaasti kertomuksia menestysideoista, jotka ovat tulleet mieleen kävelyllä tai kylpiessä. Johnson esittää, että tämä johtuu kävelyretken tai suihkun ominaisuudesta katkaista tyypilliset modernin elämän suorituspainet ja siirtää meidät *assosiatiivisempaan* tilaan. Saavutettu leppoisan ajattelun tila on otollinen monien luovien ajatusten muodostamiselle, jotka kiire ja painet meiltä blokkavat. (Johnson 2011, 89.) Törmi (2016, 150) kuvaa tätä vaatimusta sanalla levollisuus, ja korostaa, ettei levollisuus poissulje aktiivista, spontaania tai nopeakin toimintaa. Näennäisen joutilaisuuden tila, jossa ei ole pakko tuottaa mitään ns. hyödyllistä, luo edellytyksiä luovalle ideoinnille, toiminnalle sekä hiljaisen tiedon mukaantulolle (Koskenniemi 2007, 58).

Kun kirjailija Charles Bukowskia haastateltiin hänen luovuutensa taustoista, Bukowski kertoi tärkeintä olevan loppoajan viettäminen. Hänen kirjoitustyöhönsä kuului keskeisesti taukojen, ”saumakohtien” viettämistä aina vauhtikohtien välillä, jolloin kuului olla tekemättä mitään ja vain katsella kattoon. Jos ei ole pitkiä aikoja tekemättä mitään, menettää Bukowskin mielestä kaiken. Hän arveli, että juuri tekemättömyyden puutteen takia niin useat modernin maailman ihmiset ovat ”hulluja, turhautuneita, vihaisia ja kaiken päälle vielä ilkeitä”. (Hakala 2013, 49.)

Professori Juha T. Hakala (2013, 47) haastatteli nobelisteja heidän käsityksistään luovuuden edellytyksistä. Varsin yksimielisesti kokeneet tutkijat olivat puhuneet rennosti ottamisen tärkeydestä. Ajatusten ja ideoiden on annettava hautua ja niiden kanssa tultava tutuiksi. Alitajunta tekee tärkeää työtä silloin kun tietoinen mielemme lepää, ja ongelman äärelle tauon jälkeen palatessa saattaa ratkaisu ilmaantua kuin itsestään.

Myös Koski ja Tuominen (2004, 108) korostavat kiireettömyyden ja väljän ajan merkitystä luovassa prosessissa. Tinkimätön suorittaminen ei johda luoviin tuloksiin. He kehottavat pitämään paljon taukoja ja mahdollisimman pitkiä lomia (Koski ym. 2004, 224). Asioiden jäädessä hautumaan intuitiivinen mielemme työskentelee niiden parissa (Reunanen 2011, 30). Tämän tarve ja hyöty pätevät yhtä lailla ideointi- kuin viimeistelyvaiheeseen. (Järvilehto 2012, 111.)

6.2.6 Mielikuvitus, alitajunta, intuitio

Mielikuvitus on tietoa tärkeämpää. Tieto on rajallista, kun taas mielikuvitus sisältää koko maailman.

- Albert Einstein (Järvilehto 2014, 89)

Otaksumme tasokkaan ideoinnin täyttävän tunteen välttämättömyydestä ja järkevyydestä arkisten toimien tapaan huomauttaa. Kuitenkin ollaksemme luovia, meidän tulee päästä haaveinemme järkeilyjen ja tarveselitysten tuolle puolen. (Rehn 2010, 94.)

Tutkija Michael Polanyin mukaan meillä kaikilla on runsaasti hiljaista tietoa (tacit knowledge), joka vaikuttaa meissä kaiken aikaa, mutta jota emme fokusoidun täsmätiedon ja kirjaviisauden

tavoin pysty käsittelemään. Hiljainen tieto silti vaikuttaa niin perustoimintoihimme kuin siihen, miten reagoimme epätavallisempiin kokemuksiin. Polanyin mukaan ”loogisen kuilun” ylittäminen, täsmätiedon ja hiljaistiedon törmäyttäminen on innovatiivisinta aluettamme. Kun hiljainen ja fokusoitu, tiedostettu ja tiedostamaton tieto kohtaavat, syntyy keksintöjä ja oivalluksia. (Koskenniemi 2007, 34.)

Ihmiset saattavat nähdä vaivaa torjuessaan oman alitajuntansa tarjoilemia ”outoja ehdotuksia”, koska pelkäävät nähdä asioita toisin. Luovalla ajattelijalla tällaisia estoja ei samaan tapaan ole, jolloin hän herkemmin hyväksyy ja kokeilee tiedostamattoman tarjoamia, hullujakin ideoita. Tämä voi ilmetä muun muassa rohkeutena ja päättäväisyytenä toimia pitkiäkin aikoja satunnaisen oloisten idearyppäiden kimpussa, osaamatta itsekään selittää tarkasti mistä oikeastaan on kyse. Psykoanalyysin kehittäjä Sigmund Freudin mukaan mitä rohkeammin tällaisille tiedostamattomasta kumpuaville ideoille antautuu, sitä luovempiin suorituksiin ihminen pystyy. (Hakala 2013, 69.)

Pinttyneen ajatustottumuksen mukaan mielikuvituksen ja todellisuuden välillä on selkeä raja. Tietyt asiat ovat todellisia, toiset kuviteltuja. Lauri Järvilehto kuitenkin huomauttaa, että elämme tavallaan kaikki mielikuvitusmaailmassa, sillä iso osa tosina pitämistämme uskomuksistamme on mielikuvituksen tuotetta tai vähintäänkin mielikuvituksen sävyttämiä. Nämä kaksi ovat myös jatkuvassa vuorovaikutuksessa. Unelmat perustuvat todellisiin kokemuksiimme, ja esimerkiksi uniimme pulpahtelee valveaikana kohdattuja ilmiöitä, kun aivokuoren hermoverkot kiteytyvät. Vastaavasti unelmamme alkavat houkutella todellisuutta luokseen; kun annat haaveidesi johdattaa käyttäytymistäsi, alat tehdä todellisuudesta enemmän unelmiesi kaltaista. (Järvilehto 2014, 86-89.)

Neurotieteilijä Ullrich Wagner tutki unitilan merkitystä käsitteellisten oivallusten syntymisessä. Wagnerin kokeessa koehenkilöt saivat haastavan matemaattisen pulman, jossa kahdeksan numeroa muuttui jatkuvaksi eri luvuiksi. Harjoittelu paransi osallistujien tehokkuutta. Numeroiden vaihtumista määritti kuitenkin tietty piilotettu sääntö. Jos säännön keksi, tehtävä valmistui kiihtyvällä vauhdilla kuin palapeliä viimeistellessä. Wagner teki havainnon, että yöunet kaksinkertaistivat koehenkilöiden kyvyn keksiä piilotettu sääntö. Unen mentaaliset yhdistelyt

saivat heidät tutkimaan ongelman ratkaisujen kenttää valvetilaa laajemmin ja löytämään hahmot, joita he eivät olleet omaksuneet alkuperäisessä koulutusvaiheessa. Unien työstö on osoittautunut hyvin kaoottiseksi, mutta myös hyvin tuottoisaksi keinoksi tutkia rinnakkaista mahdollista. Unitilan voisi nähdä olevan eräänlainen mielen alkuliemi, väliaine, joka edesauttaa luovan näkemyksen onnekkaita törmäyksiä. (Johnson 2011, 83.)

Tietoista mieltä voi harhauttaa myös tietoisesti antaakseen sijaa intuitiiviselle mielelle ja alitajunnan työstölle. Kun intensiivisestä ajatustyöstä pitää tauon ja tekee jotain ihan muuta keskittymistä vaativaa, esimerkiksi ratkoo sudokuja, kiipeilee tai pelaa nopeatempoista videopeliä, ja sitten palaa alkuperäisen ongelman pariin, saattaa ideoita alkaa virrata ja ongelmat ratketa kuin itsestään. (Järvilehto 2012, 112; Hakala 2013, 47.)

Alitajunnan vaikutusta markkeerataan usein ihan liian vähän, koska se mitä tapahtuu, jos me vaikka jossain sessiossa saadaan idea, että tällöinen juttu vois olla. Sitten se et me pidetään viikko taukoa ja nukutaan hyviä tai vähemmän hyviä yöunia ja tullaan uudestaan, niin siinä se ajatus on kaikkien päässä tiedostamattaan kypsynyt... erilaisiin suuntiin.

- Musta aukko (2016)

Surrealistisen näkemyksen mukaan jokaisen ihmisen alitajunta mahdollistaa runollisen luomisen, ja taiteen keskeinen tehtävä on rikkoa kokijoidensa rationaalisia ja tietoisia ajatusprosesseja, jotta tiedostamattomaan päästään käsiksi. Tämä asenne on löydettävissä monista nykyaiteilijoiden teoksista, jotka eivät haluakaan tulla ymmärretyiksi rationaalisesti, vaan niiden pyrkimys on herättää assosiaatioita ja päästää meidät sellaisten kuvien äärelle, jota tietoisuutemme estää meitä tutkimasta. (Lehmann 2009, 125.)

6.2.7 Sössiminen kannattaa

Fail. Fail again. Fail better.

- Samuel Beckett, näytelmäkirjailija (Koski ym. 2004, 74)

Luovan työn tuiskeessa virheitä ja epäonnistumisia tapahtuu, mutta mukaan sillä tavalla opimme. Epäonnistuminen ei ehkä ole kivaa, mutta se on joskus välttämätöntä, jotta opimme todella ymmärtämään kaikkea luovaan prosessiin ja yhdessä tekemiseen liittyvää, jotta

mestari-teoksia voi taas syntyä. (Oddeyn 1994, 149.) Keksijä Thomas Alva Edison on sanonut, että kaikki 200 sähkölampun toimimatonta prototyyppiä opettivat hänelle jotakin olennaista, jota ilman lopputulos ei olisi voinut syntyä (Koski ym. 2004, 46).

Psykologi William James on kuvannut virheen merkitystä luovassa työssä sanomalla, että virhe on samalla tavalla tarpeellinen totuuden tavoittelussa kuin tumma tausta on kuvan kirkkauden esittämisessä. Toisaalta on selvää, että mitä tuotteliaampi ihmisen mieli on, sitä enemmän syntyy sekä hyviä että huonoja ajatuksia. Virheet ovat siis välttämättömiä vaiheita matkalla nerouteen. Virheellä lienee kuitenkin myös syvällisempi rooli innovaatiossa: se tuottaa reitin pois turvallisista oletuksista. Oikeassa oleminen käy herkästi passiiviseksi, väärässä oleminen sysää tutkimaan. Kun erehdymme, joudumme haastamaan oletuksemme ja kokeilemaan uusia strategioita. Väärässä oleminen ei itsessään avaa luokkuja rinnakkaisen mahdollisen äärelle, mutta se usuttaa etsimään niitä. (Johnson 2011, 109-110.) Luovassa työssä on tärkeää uskaltaa sekä onnistua että epäonnistua (Koski ym. 2004, 224).

Siitä mun mokasta tavallaan, et mä en ollu ajoissa siinä, ni tuliki siisti juttu, ja sit mä tein sen tahallaan joka kerta.

- Musta aukko (2016)

6.2.8 Laajeneva mieleemme

Laajennetun mielen hypoteesi (*The Extended Mind*, Andy Clark & David Chalmers) esittää, että mikäli jokin vartalon ulkopuolinen elementti voidaan sisällyttää ajatusprosessiin siten, että päästään vähintään samoihin tuloksiin ja samassa ajassa kuin pelkän biologisen mielen toiminnalla, tuo ulkopuolinen elementti on osa mieltä. Kun hyödyntää ympäristöä osana ajatusprosessia, ei mieli sijaitse vain kallon sisällä, vaan sen jatkeena saattaa toimia esimerkiksi muistikirjat. (Järvilehto 2014, 138-139.)

Lauri Järvilehto käyttää tietokoneen näppäimistöä ja näyttöä esimerkkinä laajennetun mielensä osista vedoten siihen, ettei hän osaisi muotoilla ajatuksiaan samalla tavalla ilman niitä. Kirjoittamisen synnyttämä palautesilmukka koordinoi ajatusprosesseja ja siten auttaa hahmottamaan ajattelua tehokkaammin. Aiheessa on helpompi pysyä kiinni, kun eteen

ilmestyvät sanat kimmottavat lisää ajatuksia käsiteltävästä aiheesta. Pelkän mietiskelyn varassa ajattelu lähtee herkemmin harhailemaan. (Järvilehto 2012, 143; Järvilehto 2014, 159.) Vastaavasti teatteriesityksen luonnostelu pelkän ajattelun varassa voi olla vaikea pitää kasassa. Luomusteatterissa korostetaan usein toiminnallisen työstön merkitystä (Oddey 1994, Koskenniemi 2007).

Elektroniikan sijaan mieltä voisi yhtä hyvin jatkaa kynällä ja paperilla. Laskennallisten ongelmien ratkaisua helpottaa niiden visualisoiminen, mitä varten esimerkiksi klassinen helmitaulukin on kehitelty. Soveltavan teatterin menetelmistä on tuttu metodi, jossa ajattelulle tarjotaan apuvälineitä esittelemällä osallistujille kuvakorttivalikoima. Jokainen valitsee kortin, joka jollain tapaa kuvaa hänen näkökulmaansa yhteiseksi asetettuun kysymykseen tai aiheeseen. Yleensä ehkä intuitiivisestikin valittu kortti saa perustellessa ajatusprosessit laukkaamaan tyypillisesti paljon monipuolisemmin verrattuna vain omista, valmiimmista ajatuksista kertomiseen. Äärimmäisen mielenkiintoinen lähestymistapa laajennettavaan mieleen on kuitenkin siinä, miten ryhmä ihmisiä voi toimia toisilleen ajattelun jatkeena.

6.3 Vuorovaikutus ja yhteistyö luovuudessa

Perinteisesti luovuutta on pidetty yksilölajina, mutta nykyään luovuuden nähdään kaipaavan yhteistyötä ja ajatustenvaihtoa. Soolosuoritukselta vaikuttava luovuuskin kätkee taustalleen monitasoisen vuorovaikutusverkoston useiden ihmisten välillä. Taiteen ja tieteen merkkihenkilöitä tutkiessa on käynyt ilmi, että heidän luovassa työssään esimerkiksi yhteistyö, keskustelut ja mentorit ovat lähes poikkeuksetta olleet avainasemissa. (Koski ym. 2004, 123; Rehn 2010, 127; Johnson 2011, 147-148.)

Viime vuosikymmenien aikana yritysmaailmassa otetut luovat edistysaskeleet ovat osaltaan osoittaneet, ettei luova voima ole yksilössä, eikä luovuus synny aivojen sisällä, vaan useampien aivojen välillä. Kyse ei ole siitä, etteikö yksilön luovalla panoksella olisi merkitystä, vaan että on hyvä tiedostaa, kuinka useimmat hyvät ideat syntyvät kaikenlaisen yhteistyön summana. (Rehn 2010, 128.) Tähän viittaa myös systeemiälyteoria, joka korostaa ajattelun sosiaalista

ulottuvuutta. Ajattelumme laajenee hyödyntämään niiden ryhmien kognitiivisia resursseja, joissa kulloinkin toimimme. Mieli ei toimi eristyksissä, vaan ajatus syntyy vuorovaikutuksessa. Tämä johtaa myös päätelmään siitä, että ajatuksia ei sikäli voi pitää yksityisinä, että ne asettuvat aina osaksi jotakin järjestelmää. (Järvilehto 2012, 169-170.)

Johnsonin mukaan ihanteellinen vertauskuva innovatiiviselle ympäristölle on luonnontieteilijä Charles Darwiniakin merkittävästi inspiroinut koralliriutta. Riutan kekseliäisyys ei johdu sen eliöiden keskinäisestä kilpailusta, vaan niiden tavasta tehdä yhteistyötä. Koralli, papukaijakalat, zooksantellit ynnä muut eliöt alituisen lainaavat sekä uusiokäyttävät toistensa työtä. Riutta tutkii rinnakkaista mahdollista äärimmäisen tehokkaasti, koska se jakaa niin monella tapaa. (Johnson 2011, 187.)

6.3.1 Verkoston mahti

Nykyisin vallalla oleva oppimiskäsitys, eli sosiokonstruktivismi, kai pohjaa siihen, että oikeasti yhtään mikään ei synny yhden ihmisen aivojen sisällä. Vaikka mä tekisin luomisprosessin yksin omassa kellarissani, se on silti suuren kollektiivisen yhteistyön tulos, mitä mä oon käynyt 22 vuotta.

- Musta aukko (2016)

Useimmat suuret ajatukset syntyvät aluksi osittaisessa, vajavaisessa muodossa. Niissä piilee syvällisyyden siemen, mutta keinot sen kehittämiseksi ovat hukassa eikä sen potentiaalia välttämättä tunnisteta. Puuttuvat palaset saattavat olla jossain ihan muualla, aavistuksena tuntemattoman päässä, luonnoksena ystävän pöytälaatikossa. Soljuvat verkostot luovat ympäristön, jossa ideanalut pääsevät kytkeytymään. Verkostot eivät ainoastaan helpota ajatusten leviämistä sellaisenaan – ne auttavat täydentämään ajatuksia toisilla ajatuksilla. (Johnson 2011, 66.)

Poliitikko Thomas Jeffersonin mukaan ideat, yksilön aivojen vaikeasti tavoitettavat tuotokset, ovat kaikista luonnon asioista vähiten yksityisomistukseen soveltuva asia. Kun idea pannaan jakoon, se siirtyy kaikkien vastaanottajiensa omistukseen. ”Minulta ajatuksen saava saa itselleen opastusta vähentämättä mitään minulta, samaan tapaan kuin kynttilänsä omastani sytyttävä saa

valoa pimentämättä minua”, hän filosofi. Ajatuksien vapaa leviäminen ihmisten keskuudessa on Jeffersonin mukaan luonnon erityisesti ja hyväntahtoisesti ihmisen parhaaksi suunnittelemaa, kun se teki niistä tulen tavoin avaruuteen vapaasti laajenevaa, mutta tiheydensä samalla säilyttävää. Sitä ei voi rajoittaa tai takavarikoida sen enempää, kuin ilmaa, jossa hengitämme ja toteutamme fyysistä olemassaoloamme. Johnson jatkaa Jeffersonin mietteitä määrittelemällä ajatuksien luonnolliseksi tilaksi virtauksen, ylivuodon ja kytkeytymisen. (Johnson 2011, 184-185.)

Professori Martin Ruef on tutkinut sosiaalisten verkostojen suhdetta luovuuteen. Tutkimuksessa selvisi, että luovimmilla henkilöllä oli tyypillisesti laajat sosiaaliset verkostot, jotka ulottuivat heidän oman alansa ulkopuolelle, ja joista löytyi kirjavasti erilaista asiantuntemusta. Monimuotoiset, horisontaaliset sosiaaliset verkostot osoittautuivat jopa kolme kertaa innovatiivisemmiksi kuin yhdenmukaiset, vertikaaliset verkostot. Jos liikkuu enimmäkseen piireissä, joissa esiintyy paljon yhtenäisiä arvoja ja pitkäaikaisia tuttavuussuhteita, vallitsevat tottumukset ja käytännöt sekä paine toimia niiden mukaisesti herkästi himmentävät potentiaalisesti luovat kipinät. Verkoston lyhyt kantama johtaa lisäksi siihen, että sen ulkopuolella esiintyvät mielenkiintoiset ajatukset eivät niin herkästi kantaudu verkoston sisäpuolelle ja hyödynnettäviksi. Tehokkaammin ja laajemmalle kytkeytyneet verkostot sen sijaan voivat helposti lainata ja omaksua ideoita muista ympäristöistä ja hyödyntää niitä omassa tekemisessään. (Johnson 2011, 130-131.) Poikkitaiteellisten ja monialaisten teatteriryhmien voisi siis arvella olevan taipuvaisempia innovatiivisiin ratkaisuihin, kuin vain vannoutuneista teatteri-ihmisistä koostuva ryhmä. Luomusteatterin ja PDT:n viehätys monitaiteelliseen työskentelyyn viestii siis toisaalta tekijöidensä laaja-alaisesta kiinnostuksesta ja pyrkimyksestä vertikalisoida verkostojaan – tulla pois kuplastaan ja avartaa näkökulmiaan.

6.3.2 Ajatukset kiertoon

Yhtenä maailman parhaimpina ja halutuimpina pidetyistä työpaikoista, Googlella, uskotaan vahvasti vuorovaikutuksen ja avoimuuden voimaan. Pääkonttorin aulassa on massiivinen liitutaulu, jolle kaikkia – työntekijöitä ja vierailijoita yhtä lailla – pyydetään kirjaamaan ylös omia

ideoitaan ja ehdotuksiaan Googlen tulevaisuudesta. Ja kun tuotoksia tuodaan aulaan kaikkien ulottuville, voi olla että joku nappaa kiinni jostain ideasta ja jatkaa sen kehittelyä. Googlen työntekijöitä kannustetaan myös käyttämään 20 % työajastaan mihin tahansa kokeellisempaan – asiaan josta on itse kiinnostunut ja jota haluaa kehitellä – virallisesta toimenkuvastaan riippumatta. Muun muassa Google Earth on tämän metodin aikaansaannoksia. Ylipäätään Googllella vallitsee kohtuullisen epämuodollinen toimintakulttuuri, joka mahdollistaa leikillisyyden ja ei-tehtäväkeskeisen toiminnan. Tämä on linjassa tuoreimpien luovuustutkimusten kanssa, ja houkuttelee esiin oudoimpiakin ideoita, joista voi tulla jymymenestyksiä. (Hakala 2013, 203.) Toimittaja Chuck Salter otti tehtäväkseen selvittää syitä siihen, miksi Google rankataan jatkuvasti maailman innovatiivisimmaksi yritykseksi. Hänen mukaansa Googllella vaikuttaisi olevan oma aivan erityinen henkensä, ja firman eri tehtävissä työskenteleviä ihmisiä oli yhdistänyt se, että he vaikuttivat aidosti uskovan voivansa muuttaa maailmaa. (Hakala 2013, 204.) Koko yhteisön jäsenten arvostaminen yksilöinä ja heidän välisen vuorovaikutuksen tukeminen ovat avaintekijöitä korkean tason innovatiivisuuteen, olipa sitten kyse maailmanluokan tietotekniikkafirmasta tai muutaman hengen teatteriryhmästä.

Psykologi Kevin Dunbar on tutkinut molekyylibiologien työtä ja heidän tieteellisesti merkittävien ajatusten syntyään. Hän asetti kameroita laboratorioihin ja haastatteli tutkijoita heidän meneillään olevista tekemisistään ja tuoreimmista näkemyksistään. Näillä menetelmillä Dunbar onnistui välttämään perinteiseen elämäkerrallisempaan ja jälkikäteiseen tutkimukseen liittyvän ongelman: ihmisillä on taipumus tiivistää suurien ajatustensa keksiminen siistityiksi kertomuksiksi, joista puuttuvat todellisuudessa kuljetut sotkuiset ja kiemuraiset inspiraatioon johtaneet tied. Molekyylibiologiaan tyypillisesti liitetään mielikuvia yksinään laboratorionsa pimeydessä rehkeästä tiedemiehestä, joka sattumalta löytää jotakin merkittävää. Dunbarin tutkimuksessa kuitenkin kävi ilmi, että eristyneet heureka-hetket ovat hyvin harvinaisia. Useimmat merkittävät löydökset tehtiin säännöllisissä laboratoriokokouksissa, joissa kymmenkunta tutkijaa kokoontui esittelemään epämuodollisesti viimeisimpiä työvaiheitaan ja keskustelemaan niistä. Dunbarin tutkimukseen perustuvaa ideoiden muodostumiskarttaa tutkimalla saadaan selville, ettei innovaatioiden kulminaatiopiste ole mikroskooppi, vaan kokouksen pöytä. Dunbar eritteli vuorovaikutuksia, jotka johdonmukaisesti saivat aikaan merkittäviä läpimurtoja laboratoriokeskusteluissa. Kollegojen kysymykset ajavat tutkijan

ajatteluun ongelmaa uusilta kanteilta, erilaisissa mittakaavoissa ja poikkeavissa konteksteissa. Ryhmän vuorovaikutus haastoi tutkijan työhönsä liittämiä oletuksia, ja sellainen vähensi todennäköisyyttä sivuuttaa omituiset tulokset mittausvirheinä. Dunbar esittelee tutkimuksen piirteiden muuttuvan merkittävästi, kun ongelmanratkaisutilanteissa yhden ihmisen päättelyn tulokset käyvät syötteinä toisen päättelylle. Johnsonin mukaan Dunbarin tutkimus viittaa jokseenkin rauhoittavaan ajatukseen, että molekyylibiologian huippulaboratorion kehittyneestä teknologiasta huolimatta paras väline hyvien ajatusten tuottamiseksi on orgaaninen, yhteisistä asioista keskustelevien ihmisten piiri. Laboratoriokokous mahdollistaa uusien yhdistelmien muodostumisen ja informaatiovuodot projektien välillä. Työskentely eristyneessä yksinäisyydessä mikroskooppiin tuijotellen saa ajatukset jumiutumaan ja takertumaan alkuperäisiin painotuksiin. Ryhmän kanssa keskustelu, sosiaalinen virtaus, muovaa yksityisestä kiinteästä olomuodosta helposti muuttuvan verkoston. (Johnson 2011, 54-56.)

Princetonin yliopiston teettämässä tutkimuksessa selvisi, että keskustelutilanteessa osallistujien aivot alkavat synkronoida keskenään. Keskustelijat eivät siis vain siirrä tietoa toisilleen, vaan heidän aivonsa alkavat tehdä samaa asiaa samaan tahtiin. Ajatustenvaihto ei siis niinkään ole rinnastettavissa tenniksen peluuseen, vaan ennemminkin tanssiin. (Järvilehto 2014, 155.)

6.3.3 Näkökulmaisuus ja ristiriidat

Me voidaan antaa toisillemme semmosia näkökulmia mitä ei oo ite tajunnu.

- Musta aukko (2016)

Jokainen meistä näkee maailman kunakin hetkenä tietynlaisella, henkilökohtaisella tavallaan. Jos kuitenkin etsimme aktiivisesti vaihtoehtoisia näkökulmia, käsityksemme maailmasta rikastuu. Friedrich Nietzschen mukaan viisautta on kykyä tarkastella asioita mahdollisimman monesta perspektiivistä. Vaikka olemmekin yksilöinä estyneitä käsittämään kaikki mahdolliset näkökulmat, näemme maailman sitä todempana mitä useammalla tavalla kykenemme sitä tulkitsemaan. (Järvilehto 2014, 22.)

Lehmannin mukaan monitulkintaiset uudet esitysmuodot eivät johda tai pyrikään johtamaan samanmielisten, ”yleisinhimillisten” motiivien nimittämään yhteisöön. Sen sijaan se saa aikaan erilaisuuksista muodostuvaa yhteisöllisyyttä, jossa näkökulmat eivät sulaudu yhteen, vaikka ne toki huomioivat ajatusmallien välillä vallitsevia yhtenäisyyksiä siinä missä eroavuuksiakin. Synteesittömyyden hyväksyminen mahdollistaa erilaisten, yksittäisten mielikuvitusten kukoistuksen ja kanssakäymisen yhteisön. (Lehmann 2009, 150)

Jos haluamme karsia ajattelumme esteitä, ajatella sisäisen laatikkomme ulkopuolelta, tarjoaa yksilöistä koostuva ryhmä siihen erinomaisen mahdollisuuden – onhan helpompaa ajatella jonkun muun kuin oman laatikkonsa ulkopuolelta. Syvällisen vuorovaikutuksen seuraus on väistämättä jossain kohtaa myös erimielisyys (Hakala 2013, 134). Konflikti ryhmässä saattaa olla merkki siitä, että ajatusbokseja on onnistuttu ravistelemaan. (Rehn 2010, 129.) Ristiriitojen ratkaiseminen on hedelmällistä toimintaa, koska se on merkki siitä, että näkökulmia on ollut useita ja vaihtoehtoja joudutaan puntaroimaan. Eri näkökulmien kriittinen tarkastelu on keskeinen tapa valikoida, selventää ja täsmentää luovan prosessin materiaaleja ja keinoja. Sitä vastoin on haitallista, jos taipumus kriittiseen käsittelyyn uupuu ja kompromisseja laaditaan aina ensimmäisen yhteisen nimittäjän löytyessä. (Oddey 1994, 25, 44; Hakala 2013, 134.) Lähtökohtainen vastahankaisuus mielletään joskus kriittisyydeksi, mutta aito kriittisyys on ennakkoluulotonta, asioiden huolellista punnitsemista. Se voi johtaa epäkohtien ja ikävien asioiden esiin nostamiseen, mutta jos sellaisia päätetään tuoda esiin jo ennen aiheeseen perehtymisestä, ei suinkaan ole kyse oikeasta kriittisyydestä. (Järvilehto 2016.)

x: Se on hedelmällistä se, että se ei tuota ongelmaa, jos niinku tulee joku konflikti.

Must se voi olla ihan hyvä.

y: Tai siis se nimenomaan tuottaa ongelman, elikkä semmoisen tilanteen, jonka voi ratkaista olemaan hyvä.

- Musta aukko (2016)

Kirsi Törmi (2016, 158) kertoo vuorovaikutteisten luovien prosessien vahvistaneen hänen kykyään sietää kritiikkiä ja tuohtumusta. Hän kuvailee saavansa nykyään ravinteita vuorovaikutuksesta silloinkin, kun toisen pohdinnat ja väitteet ovat vastakkaisia hänen omien mielteidensä kanssa. Aiemmin vastakkaiset näkemykset ja kritiikki ovat ajaneet hänet kokemaan huonommuutta ja häpeää. Vertaistyöskentely lienee autoritäärisen prosessiin verrattuna omiaan parantamaan ryhmäläisten suhdetta kritiikkiin. Kriittisen asenteen poikiessa toisinaan

negatiivista palautetta, on sellaista kenties helpompaa vastaanottaa vertaiselta. Hierarkkisessa mallissa oletus tavallaan on, että yksi tietää paremmin kuin toinen. Tällöin toisen tekemisten kritisointi sisältää herkästi vallankäytöllisen näkökulman, tai vähintään mahdollisuuden tulkita sitä sen kautta. Vertaiselta saataessa kritiikki on helpompi mieltää koskemaan vain itse asiaa, koska asioita tarkkaillaan tavallaan samasta suunnasta. Demokraattisessa työtavassa näkökulmien jakaminen on myös arkipäivää, ja vaihtoehtoisia ajatusmalleja esitellään jatkuvasti. Tällöin kriittisten vastanäkemyksien olemassaolon tiedostaminen sekä niiden jakaminen on luonteva osa kommunikaatiota, toisin kuin työskentelyssä, jossa eri näkökulmia ei ole tapana käsitellä.

Luovuustutkija Charlan Nemethin assosiaatiokoe puhuu omalla tavallaan yksimielisyyden varjopuolista ja virheiden sekä kyseenalaistamisen hyödyistä. Hän esitti yksinkertaisia väreihin pohjautuvia diakuvia koehenkilöilleen ja pyysi heitä assosioimaan niiden pohjalta. 80 % kerätyistä assosiaatioista oli helposti ennustettavia, esimerkiksi sininen dia johti sanoihin kuten ”taivas”, ”vihreä” ja ”väri”. 20 % assosiaatioista merkittiin olevan näitä innovatiivisempia. Nemeth toisti kokeen, mutta lisäten koeryhmiin näyttelijöitä, joita oli kehoitettu kuvaamaan dioja epätarkasti ja ikään kuin ne olisivat toisen värisiä. Oikeat koehenkilöt pitivät sinisiä dioja sinisinä, mutta yllättyivät tovereidensa kuvatessa saman värin vihreänä. Kun heitä sitten pyydettiin assosioimaan mainitsemiensa värien pohjalta, tulokset poikkesivat merkittävästi edellisistä otoksista. Ilmeisinä pidettyjä miellelyhtymiä tuotettiin edelleen, mutta jakauman luovaan sektoriin sijoittuvat vastaukset, kuten ”farkut” tai ”jazz”, olivat nyt huomattavasti lukuisampia. Kun koehenkilöt kohtasivat ryhmän kuvailevan materiaalia monimuotoisemmin, vaikka jopa selvästi virheellisesti, heidän omasta ajattelustaan tuli luovempaa. Aiemmin todennäköisyysjakauman laitamilla sijainneet assosiaatiot pomppasivat valtavirtaan. Nemeth oli tarkoituksella aiheuttanut ajatusprosesseihin kohinaa, ja saadut tulokset kertoivat toista totuuden ja virheen rooleista kuin olettaa saattaisi. Virheellisellä informaatiolla ”saastutetut” ryhmät yhdistelivät asioita omaperäisemmin kuin ryhmät, jotka olivat saaneet vain puhdasta informaatiota. ”Kerettiläiset” pakottivat muut koehenkilöt tutkimaan rinnakkaista mahdollista, vaihtoehtojen sfääriä, perusteellisemmin, vaikka periaatteessa kyse oli vain virheellisen informaation lisäämisestä ympäristöön. (Johnson 2011, 112.) Useampien näkökulmien hyödyt eivät rajoitu siis vain

laadukkaiden tai oikeamielisten ajatusten mukaantuloon. Näkökulmien kirjosta on hyötyä sellaisenaan, vaikka ne olisivatkin epäedullisia suhteessa asetettuihin tavoitteisiin.

Ylipäätään semmonen, et siellä on ristiriitoja ohjauksellisista näkökulmista, niin mun mielest se on tosi hedelmällistä sen prosessin kannalta, et sit ne oikeesti valikoituu. Se on semmonen tietynlainen evoluutio. Et sielt tulee niitä ja sit jotku niistä jää elämään ja sit voi olla et edelleen ne häiritsee jotakin ja sit kommentoidaan ja tehään kompromisseja tai... pidetään vaan rajummin kiinni, mut veikkaan et se tekee monesti tosi hyvää jälkeä sille projektille.

- Musta aukko (2016)

6.3.4 Valta ja vastuu

Kysymys hierarkiasta ei ole minulle niin tärkeä. Jos jollain on hyvä idea, kaikki ovat sen puolella. Silloin on luonnollista, että henkilö, jolla visio on, ohjaa tai kirjoittaa tekstin.

- Jakob Öhrman, Nya Rampen (2016, 82)

Jos selkeää johtajaa ei ole, on hyvin mahdollista, että tilanteissa, joissa vastuunkantoa vaadittaisiin, kukaan ei ota vastuuta, koska kaikki ajattelevat jonkun muun tekevän sen (Järvilehto 2012, 171). Toisaalta jos ryhmä kykenee omaksumaan yhteisvastuun, on se omiaan kannustamaan kaikkia olemaan tiedostavia ja tarkkaavaisia jäseniä.

Yksi Mustan aukon (2016) jäsen korosti työskentelymme vaatimaa aivokapasiteetin määrää, kun tiedustelin projektimme haasteita. Hän kertoi, että aiemmissa musikaali- ja bändiprojekteissa hän on pystynyt olemaan ”autopilottimoodilla” – tekemään sen mitä pyydetään ja keskittymään omaan tekemiseensä. ”Täällä mä en ikinä voi olla autopilotilla”, hän kuvasi Mustan aukon edellyttämää aktiivista tekijyyttä. Kokonaiskuvasta vastuuseen joutuminen on hänen mukaansa omalla tavallaan haasteellista.

Demokraattisen teatterityöskentelyn ongelmana nähdään se, että kilpailevia mielipiteitä ilmenee jatkuvasti, ja niiden ratkaiseminen on ongelmallista ja vie aikaa. Tilanne polarisoidaan siihen, että joko määrätään ennalta yksi henkilö, ohjaaja, jolla on autoritäärinen valta ylitse muiden, tai että kaikkia täytyy kuunnella joka asiassa. Itse koen suoran demokratian hedelmällisenä vallanjakona taiteellisessa prosessissa, ja käsitysteni mukaan ristiriitatilanteiden ratkaiseminen

yhteistuumiin – vuorovaikutuksella, keskinäisellä kunnioituksella ja argumentaatiolla – on usein todellisuudessa paljon soljuvampaa kuin monet asiaan nihkeästi suhtautuvat antavat ymmärtää. Tästä huolimatta en voi käsittää vallanjaon polarisointia. Mekin Suomessa elämme demokratiassa, vaikka jokainen meistä ei osallistu jatkuvasti poliittiseen päätöksentekoon. Yhtä hyvin taiteellisen prosessin demokratiassa voi olla kyse vallan lähtökohtaisesta tasajaosta, mutta prosessin aikana valtaa ja vastuuta pannaan jakoon ja erikoistuminen mahdollistuu. Perinteisen teatterin hierarkioita mielellään purkava teatteriohjaaja Eino Saari (2016, 98-99) huomauttaa, että ohjaajan vallan luonne on sopimuksellinen ja sikäli purettavissa ja uudelleenjaettavissa. Jokainen voi vaikuttaa käytäntöihin. Saari aloittaa mieluiten projektin sopimalla kollektiivisesti työskentelytavoista. Hänen mukaansa kaikki lähtee periaatteessa nolasta ja on vielä prosessin varrellakin muutettavissa.

x: Ne oli hienoja ne koreografiat, kyllä. Siis mun mielestä kaikki tässä.

y: Aa, kiitos. Se oli kyl semmonen mihin niinku... mua pelotti eniten, koska mä en oo mikään tanssija tai koreografi tai mitään. Oon mä tanssinut, mutta et ei sillee... Se oli kyllä myös ehkä asia, mihin mä olin sillee tyytyväinen, että mä jotenki ylitin itseni siinä et mä uskalsin. Ensin mä olin jo sanomassa sillee "no eikä, jos nyt joku muu sittenki suunnittelee". Mut sit mä olin sillee, et eikun "perkele, nyt menet sinne ja suunnittelet ne, ja teet tosissaan, kyllä sä nyt pystyt tähän". Siitä mä olin onnellinen, että mä en sluibannu ja antanu sitä vastuuta jollekki muulle, vaan sit otin itteeni niskasta kiinni ja luotin siihen et se onnistuu.

z: Sen mä oon huomannu, että niinku vastuuta kannattaa ottaa, koska se kans sit kantaa hedelmää. Nyt täs näissä näytelmäproggiksissa niinku molemmissa päätynyt yllättävän isoon osaan verrattuna siihen, et aatellu "no mulla nyt ei oo mitään kokemusta ni mä nyt oon vähä..." Kuitenki sitte sen proggiksen jälkeen on sellanen olo että vitsit, tulipa tehtyä... ja opittua.

- Musta aukko (2016)

6.3.5 Bändit solidaarisen taiteen esikuvina

Henkilökohtaista käsitystäni yhteistyön merkityksestä luovassa työssä tukee se, että maailman parhaana pitämäni musiikki syntyy enimmäkseen ryhmissä, bändeissä. Jostain syystä esimerkiksi rockhistoriassa maaginen yhtälö vaikuttaisi syntyvän neljästä vahvasta jäsenestä, jotka kaikki ottavat vastuuta yhtyeen soundista ja biiseistä. Esimerkkeinä tästä käyvät maailman parhaiksi bändeiksi usein tituleeratut Queen, Led Zeppelin ja The Beatles, jotka kaikki jopa tunnetaan vain yhdestä kokoonpanosta. Tämän luovuuden reseptin voi haastaa ottamalla

rockhistorian kovimpia sooloartisteja verrokiksi: Elvis Presley, Bob Dylan ja vaikka Michael Jackson. (Huom. rockhistoria nyt on harmillisen miesvaltaista; en tahtonut listata tähän varta vasten naisia vain feminismin tähden.) Minun nähdäkseni Presleyn, Dylanin ja Jacksonin arvostus kuitenkin pohjaa merkittävien osin myös ulkomusiikillisiin tekijöihin: kaikki ovat olleet karismaattisia henkilöitä, jonka lisäksi mm. Elvis tunnetaan lanteiden keikutuksestaan, Michael kuukävelystään ja Bob mm. voitti *kirjallisuuden* Nobel-palkinnon vuonna 2016. Myöskään heidän persoonalliset lauluäänensä eivät varsinaisesti liity musiikkitaiteen luovaan puoleen. Jos kuitenkin esimerkiksi valitsisimme sekä edellä mainituilta bändeiltä että sooloartisteilta heidän parhaita albumeitaan ja keskittyisimme kuuntelemaan ja analysoimaan vain itse musiikkia, luomistyötä, sen omaperäisyyttä, kiehtovuutta ja täyteläisyyttä, väitän että sooloilijat kalpenisivat bändien rinnalla. Kenties samat lainalaisuudet vaikuttavat myös teatterimaailmassa. Jos teatteritaiteilijana pyrit taiteellisesti korkealle, voit sooloilemallakin uudistaa genrejä ja hankkia vankan ihailijakunnan – mutta mikäli haluat luoda oman *Bohemian Rhapsodysi* tai *Stairway to Heavenisi* kokonaisista huippualbumeista puhumattakaan, joudut kasaamaan oman bändisi ja heittäytymään vuorovaikutukseen vertaistesi kanssa.

Suomalaisen metallibändi Insomniumin muusikko Niilo Sevänen kertoo bändin sävellystyön sujuvan siten, että bändinjäsenet keksivät tykönään riffejä ja melodioita ja kirjaavat niitä muistiin. Sitten niitä lähetellään ja demotellaan bändin kesken. Kaikki ilmaisevat mielipiteitään, ja jotkut ideat lähtevät projektikohtaiseen jatkojalostukseen kun taas toiset jäävät odottamaan myöhempää tilaisuutta. Sevänen kertoo bändin pyrkivän demokraattisuuteen. Jos yksityiskohdista ei päästä sopuun, turvaudutaan äänestykseen tai tasatilanteessa luotetaan kunkin kohdan säveltäneen henkilön veto-oikeuteen. Kuitenkin enimmäkseen levyille päätyvät ideat ovat sellaisia, joista kaikki jäsenet pitävät. Sevänen huomauttaa tällaisen metodin tuottavan hyviä lopputuloksia ainakin Insomniumin tapauksessa. Koko ryhmän ottaessa vastuuta materiaali seuloutuu kunnolla eivätkä köykäisimmät ideat pääse teokseen asti. Bändeissä, joissa yksi tyyppi kantaa koko taiteellisen vastuun, levyille päätyy helpommin suodattamatonta ainesta, hän arvelee. Sevänen on tyytyväinen siihen, että nelihenkinen Insomnium koostuu sopivalla tavalla luovista ihmisistä, joilla on taiteellista näkemystä ja intohimoa. Ajoittaisista haasteista huolimatta hän on tällaisesta ryhmädynamiikasta hyvin innoissaan, ja kokee sen mahdollistavan hienoja juttuja, joihin kukaan ei yksin kykenisi. Sevänen pohtii, ettei yhdessä luovaa työtä

tehdessä parane olla mustasukkainen keksimistään ideoistaan, eikä toisaalta liian ahdistunut siitä, jos oma idea ei menekään läpi. Yhteistyön suoma välitön palaute on suuri rikkaus; omille ideoilleen tulee helposti sokeaksi, jos niitä pyörittelee vain omassa mielessään. Sevästä kiehtoo kovasti, miten yhdessä tekemisen tulos voi olla enemmän kuin osiensa summa, ja kehuu myös muita, bändin kanssa yhteistyötä tehneitä ihmisiä. Hän suitsuttaa Insomniumin tuoreimman albumin, *Winter's Gaten*, tekoprosessin hienoutta. Kuinka alussa ei ollut juuri mitään, mutta kasvun ja kehityksen myötä prosessi kantaa hedelmää, jollaista ei aluksi osannut aavistaa. (Harjula, S. 2016.)

Hirveästi luovia, taitavia ihmisiä, jotka laittavat panoksensa siihen hommaan. Sitten siitä tulee jotain siistiä, mikä ei ole kenenkään yksittäisen ihmisen kontrollissa. Siitä kasvaa jotain siistiä, mitä ei ollut äsken edes olemassa.

- Niilo Sevänen, Insomnium (Harjula 2016)

6.4 Esittävät taiteet ja luovuus

Jos tästä tulee semmoinen teos, joka näytellään muille, ni se on taideteos, luovien asioiden summa, mitä me ollaan tässä ideoitu, ja sitten me pläräytetään sen muulle maailmalle. Mutta onhan se prosessi itsessäänki ehkä niinku, sen voi nähdä just taiteena, jos siis haluaa.

- Musta aukko (2016)

Teatteri on luova laji. Ainakin siihen liittyy luovuuden ihanne, ja sillä on kaikki edellytykset toteuttaa sitä. Teatterissa on mahdollista avata mitä mielikuvituksellisempia maailmoja, jollaisia ei muuten tavoita. Moni toisaalta kaipaa esiintymislavoille ensisijaisesti ilmaistakseen tunteitaan ja taitojaan, eikä heidän intresseihinsä välttämättä lainkaan kuulu ideoiden keksiminen, kokeileminen ja toteuttaminen (Reunanen 2011, 55). Se ei välttämättä ole pahasta, mutta uskon, että jos jokainen on kiinnostunut meneillään olevasta prosessista ja sen taustalla vaikuttavista ideoista ja vaihtoehdoista, taiteellinen tuotos on huomattavasti vahvempi ja kiinnostavampi. Taideteosta kuitenkin määrittävät perustavanlaatuisesti siihen käytetyt ideat. Luova ajattelu syntyy joka tapauksessa vuorovaikutuksessa – olipa vastuu virallisesti jaettu miten tahansa. (Koski ym. 2004, 123; Järvilehto 2012, 169-170.)

Lauri Järvilehto (2012, 104) esittää luovan prosessin tyypilliset vaiheet seuraavasti:

1. materiaalin kerääminen
2. materiaalin valikointi
3. luonnostelu
4. jalostaminen
5. viimeistely

On kuitenkin merkittävää, ettei luova prosessi suinkaan aina etene edellisiä portaita lineaarisesti, vaan kyseessä on orgaaninen tapahtuma, jossa vaiheesta toiseen siirrytään intuitiivisesti ja asteittain, ja jossa käytyihin työvaiheisiin voi palata uudelleen. Jokaisella vaiheella on kuitenkin ominaiset tunnuspiirteensä. (Järvilehto 2012, 104.)

Vaiheiden merkityksestä on helppo saada kiinni, mutta onkin aiheellista kysyä, kuinka moni kokemamme ja tekemämme teatteriesitys on tehty edellä esiteltyjä vaiheita kunnioittaen? Mielestäni liian harva. ”Tehokkaimmillaan” näkisin näytelmäprojektin käyvän läpi vain kolmannen ja viidennen vaiheen, ja kyseenalaistan sanojen *luova* tai *prosessi* kuvaavuuden sellaisessa työssä. Tämän tutkimuksen alussa jo viitattiin siihen, että harva taiteenlaji tuntuu olevan niin vähän altis prosessille kuin teatteri.

Luomisprosessi sisältää lukuisia vaiheita ja piirteitä, joita valmiista teoksesta ei pysty havaitsemaan. Taideteos on eräänlainen jäävuoren huippu. Se ei sellaisenaan saata ilmi mikä on ollut työläintä tai kekseliäintä. (Reunanen 2011, 59.) Uudet teatterimuodot suosivat näkökulmaa, jossa prosessi saa näkyä niiltä osin kun on näkyäkseen, toisinaan sitä halutaan jopa korostaa. Kovin pitkälle veden alle ei silmä joka tapauksessa kannu, mutta pienetkin näkymät syvyykseen voivat kiinnostaa ja lisätä kelluvan osan kiehtovuutta.

6.4.1 Vapaasti vastaanotettavaa

Teatteritaiteen pakottaminen draamallisen ja juonellisen tarinankerronnan malliin estää monia luovia ratkaisuja ja suuntia rajoittaen taidemuodon rikkautta ja mahdollisuuksia. Vaihtoehtoisten esitysgenrejen hyväksyttäminen ei ainoastaan kannustaisi tekemään luovempia esityksiä – se sallisi niiden luovemman vastaanottamisen.

Tim Etchells on ryhmänsä Forced Entertainmentin kanssa tehnyt paljon hyvin avoimia teoksia, joissa kokijat saavat vapaasti valita oman tapansa teoksen kokemiseen, eikä autoritääristä viestiä ole. Etchellsin mukaan se, että yritetään yksiselitteisesti määritellä mistä heidän esityksensä kertoo, kuten esimerkiksi kriitikoilla usein on tapana teosta esitellessään, monopolisoi sen merkityksiä. Hän kuitenkin hyväksyy ihmisten niin tekevän – onhan kyseessä vapaasti tulkittavaksi tarkoitettu teos. Eniten Etchellsiä kiinnostavat kommentit, joissa puhutaan hetkien monitulkintaisuudesta tai merkitysten diversiteetistä, sillä sellaiset reaktiot ovat yleensä lähinnä tapaa, jolla ryhmä itse työnsä näkee. (Oddey 1994, 53-54.)

Runoilija Maurice Maeterlinck kokee ihmisten todellisuuskonventioiden luovan kirjailijalle kiusallisen paineen, jonka johdosta hän käy hieman huijaamaan ja kylvämään sinne tänne viittauksia arkielämään. Hänelle kyseiset aiheet ovat pelkkä kompromissi, mutta valitettavasti ihmiset yleensä tulkitsevat ne tärkeimmiksi seikoiksi. Runoilijalle tai teatterikirjailijalle ne ovat hänen mukaansa ainoastaan katsojien toiveita mukailevia pinnallisia myönnytyksiä. Yleisö tahtoo nähdä näyttämön tapahtuvien mukailevan omaa, tunnistettavaa käsitystään todellisuudesta. (Lehmann 2009, 111.) Vai tahtooko? Tai jos tahtookin, onko kyse vain purettavissa olevasta oletuksesta ja tottumuksesta?

Juonellisuuden ikeen alla painii ehkä jopa teatteria vahvemmin elokuva. Elokuvataiteilija Mika Taanila on eniten kiinnostunut ”juonesta vapaista”, kokeellisista elokuvista. Keväällä 2015 hän teki yhteistyössä Circle-yhtyeen kanssa SSEENNSSEESS-mykkäfilmin, ”surrealistisen speaktaakkelin”, jossa kuvan sijasta pääosassa olikin musiikki, jota kuvanauha säestää. Hänen mielestään suomalaiset elokuvat painottavat liikaa tarinallisuutta. Taanilan mukaansa tarinallisuus on kahlitsevaa, epäkiinnostavaa ja manipuloivaa, ja on katsojan aliarvioimista, jos tarinoita tehdään vain tarinoiden vuoksi ja ajatellaan, että ilman yhtä tunnistettavaa sanomaa katsoja ei pysty käsittelemään teosta. (Lehtinen 2015.)

Opettaja ja kolumnisti Tommi Kinnunen (2016) kritisoi teatterikulttuurissa vallitsevaa sanomahakuisuutta. Kinnunen mieltää useiden koululaisryhmille markkinoitujen esitysten olevan sellaisia, joissa taide on alistettu valistukselle. Hän huomauttaa, ettei hankalien aiheiden tai synkkien kohtaloiden käsittely ole itsessään ongelmallista, mutta hän haluaisi tarjota

teatterikokemuksen kautta kasvatuksellisuuden sijaan taidetta. Kinnusen mielestä valmiin sanoman tai opetuksen ympärille paketoitu esitys on laimea. Hän arvelee, että apurahahanat aukeavat helpommin, jos lupaa tehdä rankkaa ja koskettavaa kertomusta alkoholin vaaroista. Kenties opettajat valitsevat oppilaille esitettäväksi näytelmiä, joiden moralisointi voidaan perustella kasvatuksellisin latteuksin. Kinnusen mielestä olisi tärkeää muistaa, että teatterin taian kautta katsoja pääsee uppoutumaan upeisiin maailmoihin, ja vaikka yläkoululainen ei välttämättä osaa heti sanoin kuvata monimerkityksellisen, ehkä postdraamallisen, teoksen piirteitä, hän voi silti kokea olevansa jännän ja syvällisen äärellä. Ajatuskelat liikahtavat kohti tuntemattomia seutuja. (Kinnunen 2016.)

Eikö sekin ole ymmärtämistä, jopa tietoa, jos jokin kolisee, tuntuu jossakin? Se on yhteyttä ihmisten ja todellisuuksien välillä. Se on oikeaa oppimista.

- Tommi Kinnunen (2016)

x: Jos yleisö lähtee tosi hämmentyneinä, ni eihän siinä nyt sinänsä mitään paha o tapahtunu.

y: Niin, sithän ne voi oikeesti vielä unissa ja kaikkee käsitellä...

- Musta aukko (2016)

Alison Oddey (1994, 157-158) kuvailee yhden häneen eniten vaikuttaneen esityskokemuksen olleen sellainen, jonka jälkeen hän tahtoi vain istuskella yksin kymmenen minuutin ajan ja tutkailla tuntemuksiaan. Hän ei lainkaan kokenut tarvetta artikuloida verbaalisesti ajatuksiaan tuosta mykistävästä teatterikokemuksesta. ”Sitä esiintyjien ja yleisön välistä jaettua kokemusta ei pysty dokumentoimaan”, hän pohtii. Jos parhaat teatterikokemukset ovat sellaisia, joita ei voi koskaan sanoin täysin tavoittaa, meidän on myös päästävä irti käsityksestä, jonka mukaan parhaat teatteriesitykset syntyisivät vain sanoja, näytelmätekstiä, tavoittelemalla.

6.4.2 Luomisen mahti

Tanssitaiteen maisteri Kirsi Törmi (2016, 149) korostaa huolettomuuden merkitystä luovassa prosessissa. Hän painottaa, ettei huolettomuus tarkoita huolimattomuutta, piittaamattomuutta tai väliinpitämättömyyttä, vaan tavoitehakuisuuden minimoimista lopputulokseen nähden. Hän liittää huolettomuuden myös leikkimiseen, sillä leikissä hyötytarkoituksilla ei ole sijaa. Törmin mukaan tuloksesta huolettomana prosessiin sukeltava koreografi tulee antaneeksi tilaa ja siirtäneeksi

valtaa muulle ryhmälle. Huolettomuus suuntaa prosessia läsnä olevaan hetkeen. Tinkimätön näkemyksellisyys tai ennalta asetetut visiot esityksen sanomasta tai dramaturgiasta saattavat estää kokonaisvaltaisen vuorovaikutuksen syntymisen prosessissa. Avoimuus ja huolettomuus edesauttavat kiinnostunutta asennetta ja kunnioittavan yhteyden syntymistä kanssaihmiisiin. Sellaisessa prosessissa ryhmäläisten näkökulmat, lähtökohdat ja toiveet tulevat jaetuiksi ja avatuiksi vuorovaikutuksen kautta. Vuorovaikutusten piiri synnyttää yhteisen alustan, toiminta- ja käsiteympäristön, jossa sekä eriävät että yhtenevät näkemykset pääsevät kasvamaan ja muodostamaan kollektiivista taideteosta. (Törmi 2016, 149-150.)

Tykkäsin tosta noiden ideoiden synty- ja muovausprosessista. Just siitä kuinka ne lähtee, että joku heittää jonku aivopierun, sit joku toinen saattaa ymmärtää sen jotenki ihan eri tavalla kuin mitä se toinen on ees tarkoittanu. Sit se rupee jalostumaan, ja lopputulos on vaan jotain ihan muuta mitä aluks alettiin ideoimaan, mut silti se vaan niinku toimii. Kyl siitä tykänny siitä että ei oo kukaan yks käsikirjoittaja vaan kaikki me ollaan niinku saatu tuoda niitä omia juttuja sinne.

- Musta aukko (2016)

Törmi (2016, 134) kuvailee osallistujista lähtevää, vuorovaikutteista koreografista prosessia sanomalla, että se antaa tekijöilleen vahvan kokemuksen taiteesta ja luovuudesta itsestään, sekä vahvistaa heidän itsetuntemustaan. Hän korostaa tällaisen taiteen vahvaa prosessiluontoisuutta, ja pitää sen toteutumisen edellytyksinä avointa mieltä, aikaa ja rauhaa. Lopputulos on aina yllätys. Törmin mukaan tällainen prosessi etenee ryhmän ehdoilla ja muotoutuu sen edetessä – aivan kuten luomusteatterissa. Elmer Bäck avaa näkemystään teatteritaiteesta musiikin kaltaisena kuvaamalla ryhmän suhdetta siihen: ryhmän täytyy ymmärtää, että se mitä he yhdessä luovat on sävellys, jossa jokainen soittaa omaa instrumenttiaan omien tuntemustensa kautta, mutta yhdessä. (Nya Rampen 2016, 87.) Alison Oddeyn (1994, 104) mukaan prosessiin luottaminen ja mahdollisuuksien hyödyntäminen alusta loppuun saakka voi olla pelottavaa, mutta se on myös taitelijana olemisen ja taiteellisen työn ydintä.

Suvullinen lisääntyminen ei ehkä olisi kehittynyt, jos luonnonvalinta olisi palkinnut eliöt vain silkalla lisääntymisvoimalla. Suvuttomasti lisääntyvät eliöt tuottavat jälkeläisiä keskimäärin kaksi kertaa nopeammin kuin suvullisesti lisääntyvät, osittain siksi, että koiraan ja naaraan eroa ei ole, joten jokainen eliö pystyy tuottamaan jälkeläisiä suoraan. Evoluutiossa ei kuitenkaan ole kyse vain määrästä. Liikapopulaatiolla on nimittäin omat vaaransa, ja identtistä DNA:ta kantava eliöyhteisö on erinomainen kohde loisille ja saalistajille. Näistä syistä luonnonvalinta

palkitsee myös innovaation, elämän taipumuksen keksiä uusia ekologisia lokeroita, uusia energianlähteitä. Tämän Stuart Kauffman huomasi, kun hän muotoili rinnakkaisen mahdollisen ajatuksen: biosfäärissä on ikään kuin perusvietti monimuotoistua ja löytää uusia tapoja hankkia elanto. Kahden DNA-joukon yhdistäminen kussakin sukupolvessa johti paljon aikaisempaa monimutkaisempaan lisääntymisstrategiaan, mutta se tuotti valtavan voiton innovaationopeudessa. Se mikä nopeudessa ja yksinkertaisuudessa menetettiin, saatiin takaisin luovuudessa.

- Steven Johnson (2011, 86-87)

Oheisessa evoluutiobiologian teoriassa on mielestäni paljon sovellettavaa teatteritaiteeseen. Yhden ohjaajan vision noudattaminen on kuin suvutonta lisääntymistä: se on selvästi nopeampaa ja suoraviivaisempaa kuin monimuotoinen, solidaarinen taiteellinen työ. Useampien näkemysten yhteensaattaminen johtaa paljon monimutkaisimpiin prosesseihin, mutta se mikä nopeudessa ja yksinkertaisuudessa menetetään, saadaan takaisin luovuudessa.

Kaverini osallistui syksyllä 2016 poikkitaiteellisen performanssiteoksen luomiseen, minkä hän kuvaa olleen syksynsä tärkeimpiä ja opettavaisimpia hankkeita. En ollut kokemassa kyseistä esitystä, mutta hänen sitä seuranneesta kirjallisesta pohdinnastaan tunnistan paljon tähän tutkimukseen liittyviä, luomusteatterille keskeisiä ja solidaarista taidekäsitystä tukevia piirteitä.

Oli kutkuttavaa luopua omasta klassisen musiikin aateilmapiiristä ja lyöttäytyä yhteen orgaanisen tanssitaiteilijan ja yleisneron autenttis-luovan ohjaajan kanssa, aloittamaan projekti täysin tyhjästä. Projektin myötä esiin tuli itselle tärkeitä teemoja ja oivalluksia, jotka valjastivat aivan uudenlaiseen läsnä- ja hereilläoloon yhdessä luotaessa. Kun väärää tai virheitä ei ole, on lavalla vain tapahtumia, joissa on oltava mukana täysillä. Kun voi täysin valita mitä tekee, voi hahmottaa valinnan myös vastuun ottamisessa tai ottamattomuudessa. Kun saa tanssia, laulaa, huutaa, soittaa Bachia tosissaan, kuunnella ja katsoa toista ja tehdä kaiken edellämämainitun lukuisilla eri tavoilla, löytää itsensä paitsi riittämättömyydestä, myös uteliaasta ja repeytyvän katarttisesta tilasta, joka tuo mieleeni syksyn tärkeimmän opetuksen: Olemisen järjettömyydestä voi ottaa vastuun luomalla. Vastuusta voi vapautua luomalla. Luomalla voi löytää hallitsemattomasta vääjäämättömän ja harkitusta kaaoksen. Luomalla voi edistää monimuotoisuutta. Avainasia on pyrkiä olemaan joka kerta vähän eri tavalla hereillä; reagoida, toimia, tiedostaa, valita. Älkäämme jääkö ikeiden alle, vaan murtakaamme kahleet paljastamalla todellinen luova olemuksemme! Se on kaunista ja se kantaa!

- Vuokko Lahtinen, muusikko

7 POHDINTAA

Olen viime vuosina huomannut, että lukuisat asiat, joita olin itse aiemminkin halunnut tavalla tai toisella vaalia luovassa työssä ja teatteritaiteessa, ovat samankaltaisia, kuin sittemmin olen oppinut luomusteatterin piirteiksi. Tietynhenkiset ihmiset kaipaavat nimenomaan yhdessä prosessointia, näkökulmien jakamista ja mahdollisuuksien tutkimista. Leikillisyyttä ja mielikuvituksen lentoa, lupaa olla outo. Mahdollisuutta laittaa omat ideansa ja likoon ja innostua muiden oivalluksista. Eikä se kaipuu riipu siitä, onko tällainen käsitys vallalla vai ei – riittää että sen tunnistaa. (Koskenniemi 2007, 18, 52.) Minua huolettaa kuinka paljon luovia ja ilmaisuintoisia taiteilijanalkuja teatteriskenemme menettää, kun heidän ajatuksensa ja ryhmätyötaitonsa jäävät ahtaalle dominoivan konservatiiviteatterin ikeessä. Miten voisimme suoda teatterista kiinnostuneille mahdollisuuden tutustua sen luovempiin ja yhteisöllisempiin muotoihin? Jotta dialogia luomusteatterin tekijöiden ja yleisön välille saadaan lisättyä, täytyy julkisille alustoille saada enemmän luomusteatteria koskevia julkaisuja ja tilaisuuksia sekä niiden poikimaa keskustelua (Oddey 1994, 164).

Useammat näkökulmat mahdollistavat taiteellisesti tasokkaamman lopputuloksen. Ideoita on ylipäättään tuotettu enemmän kuin yhden ihmisen visiota seurattessa, ja ideat myös saavat monipuolisempaa tarkastelua ja tärkeitä havaintoja, kun ne altistetaan useamman hengen syynättäväksi. Toisinaan ryhmässä ideoiden puiminen jopa saa jalostettua esiin sellaisia ideoita, joita idean alkuperäinen keksijä ei osaisi hahmottaa loppuun asti tai pukea sanoiksi, mutta kun kanssamielet saa houkuteltua idean jäljille, joku toveri on täydentämässä muuten kesken jäävän, vaikean lauseen. Ideointi voi toimia lumipalloeftin tavoin: pieni sysäys saa liikkeelle ideavyyhdin, joka nappaa liikkeessaan jatkuvasti lisää materiaalia ympärilleen. Pikkuhiljaa ideasta kehittyy suunnitelma, suunnitelmasta innovaatio, taideteos. (Johnson 2010, Harjula, S. 2016.)

Ryhmässä luodessa on riski ajautua haitallisten ryhmäilmiöiden kiusaamiksi. Yhteinen innostus jostakin asiasta saattaa esimerkiksi saada aikaan ryhmäajattelua, jossa jäsenet eivät enää toimi kriittisinä yksilöinä, vaan alkavat kapeakatseisesti edustamaan jotakin näkökulmaa. Tällöin

tavallaan palataan samaan näkökulmien rajoittuneisuuteen ja yksipuolisuuteen, kuin mitä autoritäärinen taiteentekeminen edustaa. Ryhmädynamiikka, ja esimerkiksi vallan ja vastuun konseptit olisivat ylipäätään keskeisiä tutkimuskohteita luomusteatterin kontekstissa, mutta olen tarkoituksella tässä opinnäytetyössä jättänyt paneutumatta niihin tämän enempää. Siinä olisi eräs jatkotutkimusaihe.

Uudenlaiset esitysmuodot saattavat olla perinteiseen teatteriin tottuneelle kokijalle vaikeasti omaksuttavia. Sen sijaan, että esimerkiksi fragmentaarisia esitysrakenteita vieroksuttaisiin siksi, että joidenkin mielestä esityksen ”sillisalaattius” on huono asia, voimme yrittää auttaa heitä ymmärtämään vaihtoehtoisia muotoja. Lähestymistä voisi pehmentää esimerkiksi viestimällä jollain tapaa ennen esitystä, että yhtenäistä juonta ei ole, jolloin kokija ei harmistuisi ja ottaisi stressiä siitä, ettei hän löydä vastinetta aiempien kokemustensa luomalle tarpeelle selittää asiat merkitysyhteyksin ja juonikuvioin. Sellaisen informaation välittämisen ei tietenkään tarvitsisi olla esityksen rakenteen konkreettista erittelyä ja selittämistä, mutta ylipäätään voisi olla hedelmällistä miettiä, miten draamallisen teatterin vannoutuneet fanit saisi omaksumaan postdraamallisia rakenteita sen sijaan, että esityksiä pyrittäisiin tekemään vain yleisesti hyväksytyllä ja totutulla tavalla, tai että PDT:n kokijakunta ajatutuisi vain omaan kuplaansa. (Musta aukko 2016.)

Haastatteluaineistot osoittivat, että Mustan aukon harjoittama luomusteatteri tarjosi tekijöilleen uudenlaisia haasteita ja kokemuksia. Ajoittain prosessiin kohdistuneista pelosta, ahdistuksesta ja uupumuksesta huolimatta ryhmän saavutukset ja huippuhetket saivat koitokset kalpenemaan rinnallaan ja suhtautumaan niihin jälkikäteen huumorilla ja lämmöllä. Kollektiivisen ideoinnin ja leikkimisen hurma ja teho tulivat ilmi kautta haastatteluiden ja elävien tilanteiden. Mahdollisuus ottaa vastuuta, heittäytyä yhdessä tilanteisiin, toteuttaa ja jakaa intohimojaan sekä kokeilla ideoita uteliaasti ja rohkeasti näyttäytyivät yleisinhimillisinä tarpeina ja rikkauksina vailla vertaa. (Musta aukko 2016.)

Luomusteatterin rooli teatterintekemisen aidosti luovana vaihtoehtoina on käynyt ilmeiseksi. Sille ovat ominaisia monet luovuutta tukevat piirteet: mahdollisuus tuottaa ja yhdistellä runsaasti ideoita; kaoottisuuden, huolettomuuden ja virheiden salliminen ja kunnioittaminen prosessissa;

tarve verkottua, kyseenalaistaa, heittäytyä, olla avoin ja käsitellä ristiriitoja. Sen luovaa potentiaalia edistää sen taipumus monialaiseen yhteistyöhön ja avoimeen asenteeseen suhteessa teoksen muotoon. Kun genrejen ja taiteenlajien rajoituksia uskalletaan uhmata ja työhön ja tuloksiin suhtautua ennakkoluulottomasti, saattaa teos avata ovia rinnakkaiseen mahdolliseen ja siitä tulla muutakin, kuin perinteiden jäljittelyä ja uusiokäyttöä – vaikka toki niilläkin on paikkansa.

Tutkimukseen alun perin kohdistamistani ja sen sittemmin herättämistä kysymyksistä moni on saanut vastauksen, tai joukon vastauksia. Käsitykseni teatterin mahdollisuuksista sekä tavoista luoda teatteritaidetta ovat jalostuneet, ja hahmotan yhä selkeämmin pinttyneitä käsityksiä ja malleja, jotka ovat niiden tiellä, ja joita voin pyrkiä purkamaan. Hahmotan luomusteatterin ja postdraamallisen teatterin erityispiirteitä. Arvostan ja tahdon levittää kyseisiä genrejä. Ymmärrän näiden tutkimusten valossa enemmän luovuuden monisyistä olemusta ja ideoiden parissa työskentelyn vaiheita ja dynamiikkaa. Yhteistyön ja vuorovaikutuksen väistämätön läsnäolo luovassa prosessissa on käynyt ilmi, kuin myös se, kuinka tärkeää ja arvokasta sen tiedostaminen ja hyödyntäminen on. Yksi mysteeri on pitänyt pintansa; en ole oppinut kaipaamissani määrin artikuloimaan, miksi teatteritaiteessa, tai taiteissa ylipäätään saati elämässä, luovuus on tärkeää, tai onko se ylipäätään. Minulle, kuten varmasti monelle muullekin, sen arvo on silti ilmeinen. Kysymys jää odottamaan uudelleenvaljastustaan.

Vaikka itse sekä tekijänä että kokijana pidän luomusteatteria ylivertaisena teatterimuotona, ja ihannoin täysin demokraattista prosessimallia (joka, kuten aiemmin todettu, ei edellytä jokaisen jatkuvaa osallistumista päätöksentekoon), en väitä, että perinteisten, hierarkkisten ja tekstilähtöisten mallien tulisi väistyä niiden tieltä. Yhden ihmisen mielikuvituksellisten visioiden tarkka toteuttaminen ryhmän kustannuksella voi synnyttää mielenkiintoisia teoksia. Näyttämöilmaisun antaminen sitä kaipaaville kirjallisille teoksille on omalla tavallaan rikastuttavaa. Toisinaan voi olla sekä tekijälle että teokselle antoisaa toimia vain “autopilotilla” tai “marionettina” ja keskittyä vain yksinkertaiseen, annettuun tehtävään. Toimivia tapoja teatteritaiteen tekemiseen on monia, ja erilaiset prosessit palvelevat erilaisia ihmisiä ja tavoitteita. Moninaisuus on rikkautta, ja myös samojen ihmisten kannattaa kokeilla erilaisia tapoja. Olen kuitenkin vahvasti sitä mieltä, että teatterin vaihtoehtoiset, luovemmat ja

solidaarisemmat muodot on nostettava vallitsevan draamallisen ja hierarkkisen muodon varjosta esiin ja kukoistukseensa.

7.1 Yliarvostettu kokemuksellisuus

Mustan aukon saagan alusta kirjoitin, että kokoonnuimme tyhjän äärelle luodaksemme omat metodimme ja aiheemme. On äärimmäisen tärkeää huomioida, että jokainen meistä ihmisistä kantaa sisällään maailmaa, joka on rikkaampi kuin mitä yksikään yksittäinen esitys voi olla. Vaikka kokoonnumme tyhjän äärelle, emme koskaan ole itse tyhjiä. En nyt suinkaan viittaa ainoastaan kokemuksellisuuteen esitysmateriaalina, jossa taiteilijan muistot toimivat draamallisen teatterin ”esitystekstinä”, ja hänen historiastaan kanavoidaan merkittäviä hetkiä ja kokemuksia niitä jäljittelevään taideteokseen. Se on toki yksi toimiva tapa käyttää ihmistä tai ihmisjoukkoa lähtökohtana taideteokselle, mutta sen sijaan että teemme tarinateatteria ryhmäläisten kokemuksista, voimme myös ammentaa heidän *mielikuvituksestaan*. Tämän kanavan aktivointi ei liene yhtä selkeää, kuin henkilökohtaisten muistojen kaivelu jonkin teeman alta. Kokemuksemme ja muistomme sisältävät paljon konkretiaa – ovathan ne havaintokykymme puitteissa oikeasti tapahtuneet – ja näin ollen niistä muodostuu kokonaisia, selitettäviä tarinoita. Mielikuvituksen tie on kuitenkin kaikessa arvaamattomuudessaan rikkaampi.

En halua väheksyä kysymyksen ”*mistä olet tullut?*” arvoa ryhmälle tai prosessille, mutta itse pyrin vaalimaan taiteen tekemisen lähtökohtana enemmän aktivoivaa kysymystä ”*minne tahdot mennä?*” Taustamme ja sattumuksemme eivät välttämättä ole omien valintojemme seuraamuksia. Tämä ei tarkoita, etteivätkö ne olisi merkityksellisiä, päinvastoin. Tahtomme ja kuvitelmamme perustuvat paljolti kokemuksiimme. Henkilöhistoriamme on kuitenkin jotain, jonka kanssa elämme väistämättä, ja jonka vaikutuksille olemme alttiita, halusimme tai emme. Jos minulta kysytään, millainen on ollut paras juhannukseni tai mitkä ovat mieleenpainuvimmat kokemukseni häpeästä, minun on määrä keskusteluun kunnollisesti osallistuakseni etsiä ”oikeat” vastaukset mieleni perukoilta ja julkaista ne, riippumatta siitä, tuntuvatko kyseiset kokemukset minusta merkityksellisiltä tai kiinnostavilta. Riskinä on innostuksen puute, turhautuminen ja passivoituminen. Omista reaalikokemuksista viestiminen ei materiaalinkeruun muotona jätä

paljoakaan tilaa luoville ratkaisuille. Sen sijaan jos kysytäänkin, minne haluaisin matkustaa, miten rauhan voisi saavuttaa tai millainen vempain olisi ”rempoosi”, on jokaisella vastaajalla mahdollisuus lähestyä kysymyksiä itseään inspiroivasta näkökulmasta. Päteviä vastauksia ja niiden variaatioita on lukuisia. Kun kyse ei ole yhden ihmisen hallussa olevasta tiedosta, on toisen vastauksesta helpompi innostua ja lähteä yhteistuumin sitä jatkamaan, ”joo, ja siihen voisi myös kuulua tämmöinen!” Uskon, että ihmisryhmän kokemusten vertailu ei luo yhtä dynaamista suuntaa projektille, kuin heidän tahtojensa ja toiveidensa vertailu, olipa löydettävissä sitten limittäisyyksiä, synergioita tai ristiriitoja. Kun kuvittelemme yhdessä, olemme jännän äärellä.

I like the dreams of the future better than the history of the past.

- Thomas Jefferson

7.2 Myytit rikki

Toisessa luvussa esittelin neljä perinteiseen teatterikäsitukseen liittyvää myyttiä, tekstilähtöisyyden, ohjaajavetoisuuden, salailun ja päämääräkeskeisyyden, sekä niissä havaitsemiani ongelmia. Tässä vaiheessa käsittelen näitä myyttejä tutkimusteni suomassa uudessa valossa. Solidaarisempi teatteritaide tarjoaa tavan ravistella meidät irti kaikista näistä neljästä taidemuodon historian sille juurruttamista kahleesta.

Lähdetään liikkeelle siitä, että hyväksytetään ajatus itsensä luovasta teatterista. Vaikka parhaita klassikkonäytelmiä haluaakin edelleen lavoille ja ei arvostaisikaan postdraamallista käsitystä teatterista myös ei-kerronnallisena taidemuotona, voi silti suoda teatterintekijöille mahdollisuuden itse keksimiensä tarinoiden toteuttamiseen. Miten siis toimia, jos haluttaisiin luoda esitys ilman valmista näytelmätekstiä?

Valmis käsikirjoitus vapauttaa ohjaajaa toimiessaan harjoitusprosessin runkona, ryhmän yhteisenä kontrollina ja päämäärän muistuttajana (Koskenniemi 2007, 49-50). Teatteriryhmän jäsenten katseet kääntyvät aina tiukan paikan tullen suvereeniin ohjaajaan, koska hän on se, jonka tulkintaa kirjailijan visiosta porukalla ollaan tekemässä. Helpoin tapa vastata näihin vaateisiin ja paineisiin on vedota tekstiin ja kirjailijan siihen asettamiin merkityksiin. Ohjaajan ei

tarvitse tietää tai suunnitella sen kummemmin, mikä todella olisi prosessille parasta tai tarkkailla ryhmän luovia kipinöitä, koska yhteisesti luettu, kirjoitettu tarina on kuitenkin se, minkä esitys tulee yleisölle tarjoamaan. Harjoituksissa voi vain kehottaa näyttelijöitä tekemään jonkin kohtauksen lavalle tekstin pohjalta, ja jonkinlainen kuvitus lavalle joka tapauksessa syntyy repliikkejä ulkolukemalla. Ohjaaja antaa joitakin ohjeita näyttämöllä työskentelyyn, ja saattaa pyytää jotakin kohtaa kokeiltavaksi useampaan kertaan, mutta hänen taiteellisessa työssään on tyypillisesti kyse ennemminkin hienosäädöstä ja esillepanosta kuin perustavasta, taiteellisesta luomistyöstä. Näyttelijöiden luova sektori jää vielä huomattavasti pienemmäksi; he eivät ainoastaan pyri koristelemaan valmista teosta omalla tavallaan, vaan tekevät sen ohjaajan määrittelemissä hetkissä ja hänen asettamillaan keinoilla. Teatterin konventioissa syvällä oleva ryhmä ei myöskään usein salli toisilleen perinteistä poikkeavia menetelmiä – jos näyttelijänä ehdotat ohjaajalle vapaata keskustelutuokiota kehittyvistä teemoista tai uuden kohtauksen improvisointia näytelmän sisään, saatat saada näyttelijätovereiltasi paheksuvia katseita jo ennen kuin ohjaaja saa tilaisuuden muistuttaa sinua siitä, kuinka hän määrää täällä, tai että idea oli jopa ”ihan kiva” ja hän aikoo harkita sitä.

Kuvitellaan sitten rinnalle tavallinen suvereenin ohjaajan näytelmäprojekti, mutta heivataan teksti, yhteinen lähtökohta, menemään. Ryhmä kääntää kuumottavat katseensa ohjaajaan, mutta hän ei voikaan kehottaa toimimaan tekstin mukaan tai kokeilemaan kohtausta, sillä sitä ei ole olemassa. Hän joutuu aloittamaan oman taiteellisen prosessinsa, ja ”tyhjästä” luominen ei käykään sivua kääntämällä. Ongelmaksi muodostuu äkkiä se, ettei ohjaajan prosessoiva ulosanti riitä koko ryhmän huomioimiseen ja työllistämiseen. Ryhmä kaipaa vastauksia paljon nopeammin ja kattavammin kuin ohjaaja ehtii niitä keksiä. Mikä neuvoksi? Aletaan luomaan yhdessä. Katseiden ei tarvitse kääntyä ohjaajaan, vaan siihen ryhmän jäsenen, joka kulloinkin haluaa kertoa oman ideansa. Kun jokainen ryhmänjäsen kokee myös oikeudekseen jatkaa ryhmässä annettujen ideoiden käsittelyä, saattaa yhdestä ideantynästä syntyä tuntikausien keskustelu tai toimintajakso ja sitä mukaa esityksen alku. Kysyvien katseiden yliannostusta vaille jäänyt ohjaaja voikin nyt keskittyä tarkkailemaan sitä, että kaikki innokkaat saavat äänensä kuuluviin, että ideamateriaalia myös konkretisoidaan ja että taukoja muistetaan pitää ennen kuin ollaan ihan ylikierroksilla. Näin siis, jos ohjaajan nimike halutaan edelleen jollekulle antaa, mistä varmasti on omat etunsa. Yksi ihminen voi helposti keksiä jotain oman päänsä menoksi, mutta

jos kyseessä onkin ryhmä, on luontevampaa ja tehokkaampaa, jos ryhmä keksii yhdessä, mitä he tulevat tekemään, kuin että yksi jäsen tekee sen ryhmän puolesta. Teatterihan kuitenkin on, genrestä riippumatta, sosiaalisuuden taidetta (Heinonen 2009, 30).

Kun olemme syrjäyttäneet konventionaalisen teatterin peruspilareista tekstilähtöisyyden ja ohjaajavetoisuuden, ja korvanneet ne luovalla ryhmätyöllä, joudumme kohtaamaan myös päämääräkeskeisyyden. Valmiin rakenteen puute, merkitysten etsiminen niiden tulkitsemisen sijaan ja useampaan näkökulmaan perustuva taiteellinen työ johtavat siihen, ettei prosessi voi olla niin suoraviivainen ja yksiselitteinen, kuin se perinteisesti on ollut. On kyseenalaista suitsuttaa kesken prosessin, että esitys tulee olemaan ajankohtainen, viihdyttävä, koskettava tai mitään muutakaan perinteisen teatterin latteuksia, kun teoksen rakenne ei ole vielä muodostunut. Jotta prosessista saadaan orgaaninen ja luovaa hedelmää kantava, ei alussa voida perinteisen teatterin tavoin määritellä mitä esitys tulee lopulta olemaan. Kun ei voi keskittyä ennalta asetettuun päämäärään ja peilaamaan tekemistään suhteessa siihen, pakottaa se keskittymään siihen ainoaan, mitä käytettävissä on; läsnä olevaan hetkeen ja ihmisiin, jotka jakavat sen kanssasi. Sieltä löytyy myös se voima, joka saa prosessin sykkimään ja kehittymään. Näkökulmien kirjo johtaa kehiteltävän työn kirjavuuteen ja monitulkintaisuuteen, jolloin taiteellisen työn merkitysten ja sanoman monopolisoituminen karisevat pois. Tarve kertoa vaihtuu tarpeeksi kanssakäydyä. Miksi haluaisimme välittää teoksellamme vain yhtä totuutta, kun se koostuu jo niin monista?

Luodaan vielä katsaus salailuun ja eksklusiivisuuteen; kuinka kehitteillä olevat teatteriesitykset pidetään vahvasti teatteri-ihmisten käsissä, ulkomaailmalta teatterilaatikkoon suljettuna. Teatteria annostellaan esiripun takaa yleisölle, kuten vauvalle työnnetään tuttipulloa suuhun, kunnes tämä suoristaa päänsä tai yskii tarpeeksi saatuaan (sen sijaan, että edes tarjoaisimme hänelle pulloa omin käsin juotavaksi). Kun avoimuutta edellyttävä taiteellinen luomistyö tulee teknisen taituruuden ja jäljittelyn tilalle, kun joudumme unohtamaan mitä teatterin täytyy olla, jotta saamme keksiä mitä teatteri voisi olla, ja kun yksi oikea tapa ymmärtää taidetta korvautuu lukuisilla kiinnostavilla tavoilla vastaanottaa sitä, alkaa eristäytyneisyys näyttäytyä rasitteena. Tässä opinnäytetyössä on useaan kertaan käsitelty kytkeytyvyyden ja verkostojen merkitystä luovalle työlle. Työn piilottelu estää sitä altistumasta monille hyvillä ajatuksille, jotka avoimuus

prosessille mahdollistaisi. Kuten aiemmin on todettu, luomusteatteriesitys ei pyri olemaan samalla tavalla valmis, kuin perinteinen näytelmä. Sikäli kun perinteinen näytelmäprojekti on enimmäkseen taitojen ja rakenteen kumuloituvaa omaksumista, on ymmärrettävää, että harjoitusvaiheen keskeneräisen ja valmiille teokselle alati kalpenevan luonnostelun esittely ei usein houkuttele. Mikäli projekti etenee ennalta määrättyä tuotantona kuin kiskoilla ikään, avoimuuden prosessille suomia vaikutteita voi olla vaikea hyödyntää. Monimuotoinen, laajasti erilaisista asioista kiinnostuneista ihmisistä koostuva ryhmä edesauttaa ajattelun monimuotoisuutta ja vaikeuttaa parkkiintuneiden ajatusmallien pesiytymistä työskentelyyn. Jos yksilön teokselle antamaa panostakaan ei enää mitata vain kokemuksen suomalla taituruudella, vaan tämän kyvyillä innostua, keksiä, panna toimeen, hahmottaa, ottaa vastuuta ja kommunikoida, muuttuu käsitys toimivan teatteriryhmän edellytyksistä.

Tuntuu, että ihmiset menettävät jotakin itsestään yrittäessään suoriutua tehtävästä ”oikein”, luovuus vähenee, taide vähenee!

- Kirsi Törmi (2016, 110)

Kun prosessi teknisen harjoittelun sijaan onkin luovaa etsimistä ja kokeilua, saattaa katsaus prosessin tuiskeeseen sisältää ulkopuolisenkin näkökulmasta kiinnostavia elementtejä, jotka esiintyvät erilaisessa muodossa kuin lopullisessa esityksessä, tai jotka eivät sinne asti lainkaan päädy. Jos projektin tuotos on vasta muotoutumassa, eikä ”kiskoja” ole, voidaan jokaiseen ideaan, olipa se peräisin ryhmän vakiojäseneltä tai satunnaiselta ohikulkijalta, suhtautua uteliaasti ja tutkia sen mahdollisuuksia. Prosessin avoimuutta on luontevaa jatkaa taideteoksen, esityksen, avoimuuteen, ja kuten aiemmin tässä työssä olen maininnut, uudessa teatterissa esityksen tekijöiden ja kokijoiden välinen kuilu on kaventunut. Yksisuuntainen vaikuttaminen on vaihtunut vuorovaikutukseen. Ohjaaja ei vain sanele näyttelijöille, vaan devistit luovat kollektiivisesti. Valmis näytelmäteksti ei kaavoita harjoitusprosessia, vaan prosessi ja esitys resonovat keskenään. Teatteri ei vain kerro ja yleisö kuuntele, vaan esitystilanne, teatteritapahtuma, koetaan yhdessä.

*The fires of invention burn in all of us.
I fight for the freedom to unleash those flames.*

- Pia Nalaar (WotC 2016, KLD 140)

LÄHTEET

CoE; Council of Elrond. 2017. In a hole in the ground there lived a hobbit

Saatavilla: <http://www.councilofelrond.com/tolkienbiography/in-a-hole-in-the-ground-there-lived-a-hobbit/> Viitattu 3/2017

Hakala, Juha T. 2013. Luova laiskuus. Juva: Gummerus Kustannus.

Harjula, Salla. 2016. Enemmän kuin osiensa summa. Inferno 8/2016, s.44-51.

Heinonen, Timo. 2009. Draamallisen teatterin jälkinäytös? Teoksessa H-T. Lehmann: Draaman jälkeinen teatteri. Keuruu: Like.

JYO; Jyväskylän yliopisto. 2015. Koppa: Fenomenologinen tutkimus; Laadullinen tutkimus.

Saatavilla: <https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/tutkimusstrategiat/>

Järvilehto, Lauri. 2016. Yhden totuuden kriitikot.

Saatavilla: <https://ajattelunammattilainen.fi/2016/10/07/yhden-totuuden-kriitikot/> Viitattu 11/2016

Järvilehto, Lauri. 2014. Monenkirjavia kuvitelmia. Tammi.

Järvilehto, Lauri. 2012. Tee itsestäsi mestariajattelija. Tammi.

Karjalainen, Pauliina. 2016. "Larpatessa olet kuin videopelin sisällä" - Claus Raasted larppaa työkseen. Saatavilla: <http://yle.fi/uutiset/3-9059732> Viitattu 11/2016

Kinnunen, Tommi. 2016. Kolumni: Ei teatterin katsomossa tarvitse oppia.

Saatavilla: <http://yle.fi/uutiset/3-9278764> Viitattu 11/2016

Koskenniemi, Pieta. 2007. Osallistava teatteri devising ja muita merkellisyyksiä.

Kansalaisfoorumi.

Koski, Jussi T., Tuominen Saku, Kärkkäinen, Ilkka 2004. Kuinka ideat syntyvät – Luovan ajattelun käsikirja. Porvoo: WSOY

Lehmann, Hans-Thies. 2009, Draaman jälkeinen teatteri. Keuruu: Like

Lehtinen, Vilma-Lotta. 2015. Terveisiä elokuvakollegoille: Tarinallisuus on kahlitsevaa, manipuloivaa ja aliarvioivaa.

Saatavilla: <http://www.reunamedia.com/jutut/terveisia-elokuvakollegoille/> Viitattu 12/2016

Nya Rampen: Bäck, Elmer; Slätis, Rasmus; Öhrman, Jacob. 2016. Nya Rampen. Teoksessa Nykyesityksen prosesseja, toim. Aune Kallinen ja Eero-Tapio Vuori. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu

Nykänen, Olli. 1997. Mitä TSK sanoo hyvistä ja huonoista termeistä — ja milloin? Julkaistu Terminfo-lehden numerossa 1/97.

Saatavilla:

http://www.tsk.fi/tsk/fi/mit%C3%A4_tsk_sanoo_hyvist%C3%A4_ja_huonoista_termeist%C3%A4_%E2%80%94_ja_milloin-409.html Viitattu 11/2016

Paavolainen, Pentti. 2009. Nykyteatterin karttaa lukemassa. Teoksessa H-T. Lehmann: Draaman jälkeinen teatteri. Keuruu: Like

Pihlman, Olga. 2015. Larppaamalla tavallisesta turkulaisesta tulee ulkoavaruuden sotilas.

Saatavilla: <http://yle.fi/uutiset/3-8449345> Viitattu 11/2016

Rehn, Alf. 2010. Vaaralliset ideat – Kun sopimaton ajattelu on tärkein voimavarasi. Helsinki: Talentum

Reunanen, Jyrki. 2011. Idea taiteessa ja tuotekehityksessä. Helsinki: Aalto Print

Saatavilla myös: <http://lib.tkk.fi/CROSSOVER/2011/isbn9789526041179.pdf>

Saari, Eino. 2016. Eino Saari. Teoksessa Nykyesityksen prosesseja, toim. Aune Kallinen ja Eero-Tapio Vuori. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu

Törmi, Kirsi. 2016. Koreografinen prosessi vuorovaikutuksena. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu

Ventola, Marjo-Riitta; toim. Pekka Korhonen & Raija Airaksinen. 2014. Hyvä Hankaus 2.0. Tallinna: Draamatyö

WotC; Wizards of the Coast. 2016. Magic the Gathering: Kaladesh

Yes. 1994. Talk. Victory Records

HAASTATTELUAINEISTO

Musta aukko. 2016. Mustan aukon haastatteluäänitteet ja niiden litteroinnit 2015-2016

LIITE 1: KÄSITEHAKEMISTO

Tässä hakemistossa on pyritty kuvaamaan sanojen merkitystä tämän opinnäytetyön kontekstissa. Sanojen kaikkia tunnettuja merkityksiä ei ole pyritty huomioimaan, eikä niiden nyansseja välttämättä onnistuttu näihin määritelmiin sisällyttämään. Hakemiston antaa kuitenkin käsityksen siitä, minkälaisia asioita kyseisillä sanoilla on tässä opinnäytetyössä pyritty kuvaamaan.

[hak] = sana löytyy hakemistosta

[kpl x] / [luku x] = käsitettä tarkennetaan kyseisessä tekstinkohdassa

devising theatre

luomusteatteri, esityksen luominen yhteistyöllä ilman valmista käsikirjoitusta

devisti

luomusteatterin tekijä; solidaarinen teatteritaiteilija

dialogi

(1) vuoropuhelu, kommunikointi; (2) käsikirjoitukseen merkityt puheenvuorot

diskurssi

aihepiirille ominainen, sitä määrittävä kielenkäyttö ja viestintä

draama

teatterikulttuuria vallitseva kertomataiteen muoto, jonka keskiössä ovat inhimilliset henkilöhahmot, heidän luonteensa, tahtonsa ja toimintansa

draaman jälkeinen teatteri [kpl 4.2]

postdraamallinen teatteri; draaman hyveistä poikkeava teatteritaide

esiintyjä

omalla kehollaan taideteoksen esittämiseen osallistuva taiteilija

esittävä taide

esitystapahtumana koettava taide (esim. draamateatteri, PDT [hak], tanssitaide, performanssi)

flow

optimaalisen keskittymisen luova ja tehokas mielentila

haastattelu

vuorovaikutustilanne, jossa osallistujilta pyritään keräämään tietoa

idea [kpl 6.1]

ajatus, mielikuva, mentaalinen vaihtoehto

ideointi

ideoiden tiedostetuiksi tuottaminen ja etsintä sekä niiden esille tuominen

impro, improvisoida, improvisaatio

spontaani luova toiminta, teatterikontekstissa usein fiktiivisissä olosuhteissa

innovaatio

onnistuneesti toteutettu, erottuva idea

katsoja

(1) esittävän taideteoksen vastaanottaja; (2) näköaistitse havainnoiva henkilö

kokija

esittävän taideteoksen vastaanottaja (PDT:lle [hak] ominainen)

kollektiivi

yhteistoiminnallinen ja -vastuullinen ihmisjoukko

konventio

tottumus; käytäntö; yleinen tapa

luomus

luomisprosessin aikaansaannos

luomusteatteri [kpl 4.3]

devising theatre; esityksen luominen yhteistyöllä ilman valmista käsikirjoitusta

luovuus [luku 6]

kyky hahmottaa ja käsitellä ideoita [hak]

nykyteatteri [luku 4]

perinteisestä teatterista poikkeavat muodot, mm. PDT

näyttelijä

draamallisessa teatterissa roolihahmojen kautta esiintyvä taiteilija

ohjaaja

(1) teatterikontekstissa ryhmän toiminnan johtaja ja teoksen taiteellisen vastuun kantaja; (2) yleisesti ryhmän toiminnan suunnasta ja laadusta vastaava henkilö

parenteesi

näyttämöohje; näytelmätekstin osa, joka ei ole dialogia (kirjoitettu usein kursivoilla tai sulkuihin)

PDT

postdraamallinen teatteri [hak]; draaman jälkeinen teatteri[hak]

postdraamallinen teatteri [kpl 4.2]

draaman jälkeinen teatteri; draaman hyveistä poikkeava teatteritaide

projekti

järjestäytynyt tai suunniteltu toiminta jonkin tavoitteen toteuttamiseksi

prosessi

kehityskulku; tapahtumasarja

ryhmä

ihmisjoukko, jonka jäsenet tiedostavat jäsenyytensä, ja jossa vuorovaikutus on mahdollista

ryhmälähtöinen

ryhmän vuorovaikutuksesta jalostuva

solidaarisuus

yhteenkuuluvuus, yhteisvastuullisuus, myötämielisyys ja kunnioitus kanssaihmissä kohtaan

taide

erilaisten elementtien tarkoituksellinen koettavaksi asettaminen ja siihen liittyvät prosessit
(mm. teatteri, musiikki, kirjallisuus, kuvataide, pelit)

taiteilija

taidetta tekevä henkilö

teatteri

taidemuoto, jossa progressiivinen, elävä teos esitetään sen kokijoille

teatteri-ilmaisun ohjaaja

esittävän ja soveltavan teatterin hybriditutkinto (AMK); ohjaaja-opettaja-esiintyjä-devisti

tiimi

yhteisvastuullinen, tiedostettuja kollektiivisia prosesseja läpikäyvä ryhmä; joukkue

TIO

teatteri-ilmaisun ohjaaja [hak]

tosi aika

yhdessä koettava tilanne; kollektiivinen läsnäolo

vuorovaikutus

suhde, jonka osapuolet vaikuttavat toisiinsa; kanssakäyminen; interaktio

yleisö

(1) taideteoksen kokijat yleisesti; (2) taideteoksen läsnäoleva kokijajoukko

LIITE 2: Yksilöhaastattelusta ryhmäkeskusteluun

Ryhmäkeskustelujen suhteellinen vähäisyys kaikkien tutkimushaastattelujen joukoissa saattaa kertoa siitä, että yksilön tuottamaa tietoa pidetään tutkimuksellisesti arvokkaampana, aivan kuten vallitsevassa teatterikulttuurissa korostetaan yhden ihmisen näkemystä kollektiivisen vision sijaan. Vuorovaikutus keskustelutilanteessa saattaa kuitenkin rikastuttaa haastatteluaineistoa – kuten varmaankin myös teatteriesitystä! (Ventola 2014, 70.)

Tutkijana tein havainnon siitä, että ryhmähaastatteluissa ihmiset vaikuttaisivat ajattelevan aktiivisemmin kuin yksilöhaastatteluissa. Tämä voisi johtua siitä, että kun yksilöhaastattelutilanteessa haastateltava esittää näkemyksensä jostain asiasta, eikä haastattelija ota siihen vastaavasti kantaa, on asian jatkokäsittely haasteellisempaa. Toki haastattelija voi esittää tarkentavia kysymyksiä, mutta monessa tilanteessa se saattaa tuntua saivartelulta. Usein on luontevinta siirtyä seuraavaan kysymykseen. Sitä vastoin ryhmäkeskustelussa kuhunkin aiheeseen saadaan ensikysymältä useampia näkökulmia. Se haastaa jokaisen keskustelijan käsittelemään tovereidensa yllättäviäkin mietteitä (Johnson 2011, 55). Kenties keskustelija yrittää ymmärtää perusteita vieraille näkökulmalle, tai etsii argumentteja omalleen, jotta muutkin käsittäisivät paremmin hänen näkemyksensä. Joka tapauksessa ryhmäkeskustelu vaikuttaisi saavan haastateltavat aktiivisemmiksi ajattelijoiksi ja keskustelijoiksi. Tämän lisäksi havaintojeni mukaan ryhmäkeskustelussa ihmiset tuntevat enemmän – iloa, häpeää, myötätuntoa, turhautumista ja ties mitä.

Suurin tutkimuksellinen keskusteluryhmä oli koko kymmenhenkinen kollektiivimme, jonka kanssa esityskauden jälkeen pidetty haastattelukeskustelu venähti melkein kolmetuntiseksi. Kymmenen hengen keskustelussa osallistuja keskimäärin kuuntelee 90 % ajastaan ja puhuu 10 % ajastaan. Puheenvuoroa ei varmastikaan saa aina kun sen haluaisi. Tämäkin keskustelu sujui yllättävän hyvin. Asiaan tosin vaikuttanee se, että ryhmä oli jo tottunut yhteistyöhön ja jonkinlaista dynamiikkaa muodostunut. Toisaalta keskustelun painopistekin oli aiheessa, josta kaikilla osallistujilla oli tuore yhteinen kokemuspohja, joten puheenvuorojen taustoja ei tarvinnut muille ryhmäläisille selitellä, ja voitiin käydä suoraan asiaan. Verrokiksi olisi toki ollut kiinnostavaa käydä vastaavat keskustelut ensin kahdessa puoliryhmässä ja sitten jakaa mietteet loppuporukalle – olisivatko keskustelut olleet tuottavampia? Tutkimuksen suomen kokemuksen perusteella uskon, että haastattelukeskusteluryhmän optimikoko on yleisesti 4-6 henkeä, johon valtaosa tämän tutkimuksen haastatteluryhmistä sijoittui.

LIITE 3: Mustan aukon jäsenet

Alkuperäisjäsenet:

Tommi Miettinen

Suvi Savola

Kaisa Karvonen

Joonas Palsio

Lisäjäsenet:

Kimmo Klemola

Jaana Rechartt

Teemu Veito

Katariina Kannisto

Leila Kuitunen

Tapio Miettinen

