

Johanna Röholm

PIMEÄN TEATTERIN TAITEELLISET PROSESSIT

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto, Maaliskuu 2015

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, teatterin ja median yksikkö

RÖHOLM, JOHANNA: Pimeän teatterin taiteelliset prosessit

Pro gradu -tutkielma, 68 s.

Teatterin ja draaman tutkimus

Maaliskuu 2015

Tutkielma käsittelee vuosina 2008-2009 pimeässä tilassa toteutetun *Trionysos*-hankkeen taiteellisia prosesseja. Lauri Rauhalan ja Maurice Merleau-Pontyn fenomenologisten teorioiden kautta hahmotellaan pimeän tilan merkitystä taiteellisten prosessien kannalta.

Työ jakautuu kahteen osaan. Ensimmäisessä osassa kuvaan työskentelyä kahden teatteriproduktion aikana, ja toisessa osassa analysoin niiden prosesseja. Tutkimuksen aineistona on *Trionysos*-hankkeen aikana kirjoitetut työskentelypäiväkirjat sekä näyttelijöiden ja ohjaajan kokemukset prosessista. Ensimmäisen osan kuvaukseen sisältyy ohjeistuksia pimeän teatterin tekemisestä ja se on koottu työskentelypäiväkirjojen pohjalta. Toisen osion analyysi pohjautuu *Trionysos*-hankkeen ensimmäisen production näyttelijöiltä kerätyn sähköpostikyselyn vastauksiin sekä ohjaajan kokemuksiin työskentelystä produktioissa.

Asiasanat: teatteri, pimeä, devising, työskentelyprosessi, näyttelijäntyö, fenomenologia, kollaasi

Sisällys

OSA I.....	1
1 JOHDANTO	1
1.1 Kuka siinä?.....	3
1.2 Oletko sinä.....	9
2 TAITEELLISEN METODIN KUVAUS.....	14
2.1 Pimeän teatterin työskentelyprosessista	14
2.2 Ryhmäytyminen	20
2.3 Liikkuminen ja asemointi	25
2.4 Teksti / aiheet tai muut materiaalit.....	29
2.5 Näkymättömästä näkyväksi.....	35
OSA II.....	41
3 OLEMASSAOLON KOLME ILMENEMISMUOTOA	41
4 KEHOLLISUUS.....	44
4.1 Kehollisuuden teoriaa.....	44
4.2 Pimeys kehollisuuden kautta.....	46
5 SITUATIONAALISUUS	49
5.1 Situationaalisuuden teoriaa	49
5.2 Situationaalisuus ja prosessi pimeässä.....	51
6 TAJUNNALLISUUS	54
6.1 Tajunnallisuuden teoriaa	54
6.2 Tajunnallisuus ja pimeys	56
7 LOPUKSI	60
LÄHTEET.....	68

OSA I

1 JOHDANTO

Käsittelen tässä pro gradu -tutkielmassani pimeän tilan olemusta ja pimeyttä osana taiteellisen prosessin tilaa. Vuosina 2008-2009 toteutetun *Trionysos*-hankkeen tarkoituksena oli kerätä materiaalia pimeässä tilassa työskentelystä. Kyseisen hankkeen aikana toteutin kaksi esitystä pimeään tilaan sekä yhden workshopin tanssijoille ja koreografeille.

Trionysos-hankkeen nimessä yhdistyy sekä ”trio”, eli kolmiosaisuuteen viittaava sana, että taiteen ja viinin jumalan Dionysoksen nimi. Antiikin Kreikassa puolijumala Dionysoksen kunniaksi järjestettiin vuosittaiset valtion kustantamat teatterikilpailut, joihin näytelmäkirjailijat kirjoittivat aina kolme tragediaa ja yhden satyyrinäytelmän. *Trionysos*-sanan yhteys Dionysokseen toi hankkeeseen kaikuja taiteen kontekstissa työskentelystä. ”Trion” merkitys puolestaan toistui hankkeen rakenteessa, joka koostui kolmesta toisistaan poikkeavasta osasta.

Hankkeen ensimmäinen osa oli *Kuka siinä?* -esitys. Sitä esitettiin Tampereen Tukkatheaterissa ja sen ensi-ilta oli 21.11.2008. Hankkeen toinen osa, *Oletko sinä...* -esitys, toteutettiin yhteistyössä Tampereen Tutkivan teatterityön keskuksen kanssa. Esityksen ensi-ilta oli 6.4.2009. Hankkeen kolmannen osan, *Valon ja pimeyden voima* -kurssin, toteutin yhteistyössä Zodiak - Uuden tanssin keskuksen kanssa Helsingissä 4.-5.4.2009.

Trionysos-hankkeen aikana kokoamani kokemus ja materiaali toimivat pääasiallisena aineistonani tässä tutkielmassani. Aineiston tärkeimpänä osana toimivat kokemukseni pimeään tilaan ohjaamisesta. Materiaalina käytän *Kuka siinä?* -esityksen näyttelijöiltä keräämäni kyselyn tuloksia. Kyselyaineisto kerättiin esityskauden jälkeen sähköpostitse. Näyttelijät saivat vastata vapaamuotoisesti esittämiini kysymyksiin. Toinen käyttämäni

aineisto muodostuu työskentelypäiväkirjoista molempien produktioiden harjoituksista. Työskentelypäiväkirjat sijaitsevat internet-sivulla www.vuodatus.net/trionysos.

Olen käsitellyt vain *Trionysos*-hankkeen kahden ensimmäisen osion materiaaleja, koska ne on kerätty taiteellisen työskentelyn kokemuksista. Kolmas osa, *Valon ja pimeyden voima* -kurssi oli opetusta, jolloin arviointini ja tutkimukseni kohteena oli pedagogiikka. Pimeässä tilassa opettamiseen ja tanssin kuvailuun liittyvistä asioista ei yhden viikonlopun ajalta kertynyt riittävästi materiaalia jotta siitä olisi aiheellista vetää minkäänlaisia johtopäätöksiä, joten jatkan asian tutkimista ja työstämistä toisaalla ajan ja mahdollisuuksien puitteissa.

Omat kokemukseni pimeässä toimimisesta ovat yksi lähtökohta tutkimukselle. Näkövammani vuoksi olen yksi niistä harvoista ohjaajista, jotka työskentelevät jatkuvasti itse pimeydessä, mutta myös yksi niistä harvoista, jotka ovat työskennelleet pimeän teatterin parissa. Yhden lisämausteen pimeyden ja valon suhteeseen kohdallani tuo se, että olen sokeutunut vasta aikuisiässä ja näin ollen omaan selkeästi visuaalisen ihmisen tavan rakentaa mielikuvia. Valitsin tutkimukseni aiheen täysin henkilökohtaisen kiinnostukseni perusteella. Minua kiehtoo pimeys sekä pysyvänä että hetkittäisenä tilana, ja sen vaikutus ihmiseen. Jotta tutkimusprosessia olisi helpompi seurata ajatuksellisesti, olen pyrkinyt ”avaamaan” sen niin laajasti ja moniulotteisesti kuin työn laajuus vain sallii. En ole keskittynyt niinkään yksittäiseen tutkimuskysymykseen, vaan pikemminkin kokemukseen pimeästä tilasta. Pimeän tilan erilaisten ilmenemismuotojen ja olemassaolon kuvaamiseen keskityn pienempien selventävien kysymysten avulla, jotka olen kirjoittanut näkyviksi tekstiin. Toiveeni on, että tästä työstä ja näistä materiaaleista olisi apua niille henkilöille tai ryhmille, jotka harkitsevat pimeän tilan hyödyntämistä joko harjoitusprosessissa tai itse esityksessä.

Olen jakanut pro graduni selkeästi kahteen osioon. Ensin annan ohjeita pimeässä työskentelyyn ja jaan kokemuksia niistä prosesseista, joita olen itse työstänyt. Toisessa osiossa tutkin ja analysoin teoreettisesti niitä prosesseja, joita olen edellä kuvannut. Ensimmäisen osion olen jakanut esitysten kuvauksiin ja sen jälkeen käsittelem teatterityöskentelyä eri osa-alueittain, kuten lavastus ja äänisuunnittelu. Toinen osio on

jaettu filosofi ja psykologi Lauri Rauhalan teorian mukaan ihmisen kolmen erilaisen olemassaolon ilmenemismuodon kautta otsikoiden keholliseen, tajunnalliseen ja situationaaliseen.

Kirjassaan *Ihmiskäsitys ihmistyössä* (2005) Lauri Rauhala määrittelee em. käsitteitään lyhyesti näin:

- tajunnallisuus eli psyykkis-henkinen olemassaolo
- kehollisuus (saksan kielen *Leiblichkeit*) eli olemassaolo organisisena tapahtumisena
- situationaalisuus eli olemassaolo suhteina todellisuuteen.

(Rauhala 2005: 32)

Oma ensikosketukseni pimeään teatteriin tapahtui vuonna 2007 Zagrebissa Kroatiaassa. Olin oman teatteriryhmäni kanssa vierailulla BiT-festivaalilla (Blind in Theatre - festival), joka on suunnattu näkövammaisille teatterintekijöille. Festivaalin yksi mielenkiintoisimmista ryhmistä oli lontoolainen Extant Performance Group, jonka esitys oli pimeässä tilassa toteutettu *Blind and Effing Cabaret*. Tämän esityksen jälkeen aloin pohtia pimeän tilan mahdollisuuksia teatteriesityksen yhtenä elementtinä. Halusin kokeilla asiaa ja aloitin *Trionysos*-hankkeen suunnittelun. Hankkeeni esitykset eivät muistuttaneet lainkaan Extant-ryhmän esitystä, mutta poimin kokemuksestani joitain toimivia ajatuksia omiin esityksiini.

1.1 Kuka siinä?

Kuka siinä? on kirjoittamani kollaasinäytelmä, joka esitettiin Tampereen Tukkatheaterissa syksyllä 2008. Työryhmään kuuluivat lisäksi neljä näyttelijää: Janne Hannula, Katri Häti, Heidi Mäkinen ja Maaret Virtanen. Lisäksi esityksen sävellyksistä vastasi Lauri Majjala ja muusikoina toimivat Mari Martikainen ja Johanna

Repo. Tässä *Trionysos*-hankkeen ensimmäisessä osassa tutkin ensimmäistä kertaa pimeässä työskentelyä ja hahmottelin pimeään kirjoittamisen raameja. Kokonaisuus oli haastava, sillä paitsi kollaasitekstin kirjoittaminen, myös sopivan tilan löytäminen oli vaikeaa.

Käsitteellinen käsikirjoitus on pituudeltaan kymmenen sivun mittainen ja se jakautuu kuuteen kohtaukseen. Varsinaista tarinaa ja juonta ei teokseen ole kirjoitettu. *Kuka siinä?* on neljän runoilijan kohtaaminen paikassa, joka on heille tuntematon, ja josta he kaikki ovat matkalla tuntemattomaan. Käsitteellinen käsikirjoitus pitää sisällään kolme laulua, jotka kuljettavat osaltaan tekstiä eteenpäin. Olen käyttänyt tekstin työstämiseen Edith Södergranin (1892-1923), Elmer Diktoniuksen (1896-1961), L. Onervan (1882-1972) ja Eeva-Liisa Mannerin (1921-1995) runoja. Lisäksi olen itse kirjoittanut heidän runoistaan joitakin pastisseja ja variaatioita paikkaamaan niitä kohtia käsikirjoituksessa, joihin en löytänyt mielestäni sopivia säkeitä. Kollaasiteksti on harvoin käytetty muoto näytelmässä joten määrittelen kollaasitekstin Hosiainsluoman ja Rummukaisen määritelmän mukaisesti. Lähtökohtaisesti kollaasi sanataiteessa on teos, joka on koottu eri materiaaleista. Nämä materiaalit ovat katkelmia tai sitaatteja aiemmin kirjoitetuista teksteistä. (Hosiainsluoma 2003: 452.) Kollaasin määritelmään kuuluu myös se, että elementtien välinen erilaisuus ja erillisuus säilyvät yhdistelmässä niin, että se on tunnistettavissa vieraaksi ja lainatuksi sitaattimateriaaliksi (Rummukainen 1999: 18).

Trionysos-hankkeen suunnitteluvaiheessa kirjoitin itselleni kuvausta *Kuka siinä?* -esityksestä seuraavasti: ”Suomalaista runoutta, runoilijoita ja taiteilijakuvaa käsittelevä pimeässä tilassa toteutettava esitys” (omat muistiinpanot 2008). Tämä idea toimi ja kantoi koko esityksen läpi, mutta katsoja-kokijan kohdalla esitystilanne ei toteutunut aivan suunnitelmien mukaan. Suunnitteluvaiheessa kirjoitin yleisön ja esityksen suhteesta seuraavaa:

Esityksessä yleisö on pimeässä tilassa ”kuolleiden” runoilijoiden kanssa, silti kiinni omassa todellisuudessaan. Esityksen maailmasta vieraannuttaminen tapahtuu järjestämällä yleisön olosuhteet mahdollisimman arkiseksi sisustamalla katsomo kahvilaksi, jossa voi vaikkapa juoda kupposen kahvia esitystä seuratessa.
(omat muistiinpanot 2008.)

Luomalla rajan yleisön ja näyttämön väliin yritin saada yleisön tuntemaan itsensä erilliseksi suhteessa näytelmän maailmaan. Ajattelin, että rajan vetäminen helpottaisi pimeään totuttelemista ja että raja saisi hämärtyä hiljalleen esityksen kuluessa.

Seuraavassa esityksen kuvauksessa katsoja-kokijan näkökulma on osin sekoittunut ohjaajan näkökulmaan. Kuvauksissa näkyy se tapa, jolla olen ohjannut näyttelijöitä näyttelemään. Esimerkiksi kun kuvaan taustalta kuuluvaa ääntä ”salaperäiseksi suhinaksi”, näkökulma siirtyy katsoja-kokijan ja ohjaajan välillä. Pyrin tässä kuitenkin kuvailemaan esitystä katsoja-kokijan näkökulmasta hetki hetkeltä edeten. Käytän roolihenkilöistä samoja lyhenteitä ja nimityksiä kuin käsikirjoituksessa: Edith Södergran (E), Eeva-Liisa Manner (E-L), L. Onerva (L.O) ja Elmer Diktonius (Elmer).

Esityksen alkaessa yleisö istuu jo paikoillaan kolmen hengen pöydissä. Ennen tilaan tulemista on ollut mahdollisuus ostaa lämmintä juotavaa ja pientä purtavaa esityksen aikana nautittavaksi. Jokaisessa pöydässä on pieni liina ja kukkanen. Pöydät on aseteltu niin, että tilan ollessa valaistu yleisö näkee näyttämöllä olevan oranssilla kankaalla peitetyn pienen korokkeen ja sitä kiertävän lehtiseppeleen. Valot sammuvat ja yleisöä kehoitetaan tarkistamaan, ettei heillä ole näkyvillä mitään valoa tuottavia tavaroita, kuten äänettömällä oleva matkapuhelin tai fosforisoitu kellotaulu rannekellossaan. Yleisölle kerrotaan myös, että jos jollekin tulee huono olo tai olo on ahdistunut, kannattaa rohkeasti pyytää apua ääneen, että häntä pystytään auttamaan ja saattamaan ulos tilasta.

Esitys alkaa kun takavasemmalta kuuluu poikkihuilun lurittelevaa ääntä. Naisääni (E-L) aloittaa kyselemällä samasta suunnasta, ja oikealla puolen toinen naisääni (E) jatkaa aivan kuin he olisivat samassa tilassa, mutta erillään toisistaan. Naiset jatkavat puhettaan kulkien samalla kohti yleisön ja itsensä edessä olevaa näyttämöä. Puheen päälle alkaa kuulua hiljalleen voimistuvaa musiikkia, ensimmäisen kappaleen intro. ”Tähdet”-kappale alkaa, naiset laulavat vuorotellen ja yhdistävät äänensä kertosaakeeseen. ”*Katso kuinka tähdet suihkuavat runoilijan suusta/ Kuule tähti putosi*

älä astu paljain jaloin ruohikolle”. Toisessa kertosäkeessä kuuluu kolmas naisääni (L.O), joka jatkaa yksin kolmannen säkeistön soololla. Laulun jälkeen siirrytään seuraavaan kohtaukseen, jossa naiset aloittavat keskustelun puhumalla totuudesta ja sen tarkoituksesta.

E-L: Siinä Totuus, se ei ole hyvä ei paha, se on...

L.O: Ikuinen taivasta kantava Totuus, ikuinen valo ja rakkaus, joko olet sammunut, joko olet kuollut, mikä on tahtosi tarkoitus!

Taustalta kuuluu hiljalleen voimistuvaa huilun ääntä ja E aloittaa romantisoidun kuvauksen lentäjästä.

E: Lähtöön ja unohdukseen... Hän oli Lentäjä, lensi pilvissä korkealla tapaili enkeleitä ja tanssi shimmyä heidän kanssaan, varasti suuteloita kun Gabrielin silmä välitti ja tarjosi poikaenkeleille tupakkaa. Hän tiesi kaiken taivaasta ja taivaan asioista, määräsi sateet ja tuulet ja tähtien asennon.

Keskustelun sävy muuttuu ja runosäkeet sinkoilevat vauhdikkaasti kohti naisten tasa-arvoa kuvaavaa keskustelua.

L.O: Te naiset, te naiset, te näyttelijät, te petätte, petätte yhä, te lainaatte lapselta katsehen ja ilmehen tekopyhän.

Yhtäkkiä nousee miesnäyttelijä (Elmer) katsomosta ja keskeyttää omahyväisesti naisten keskustelun. Hiukan mielistellen E-L vastaa Elmerin puheeseen. Tunnelma muuttuu enemmän kuin taistelutantereeksi miehen huomiosta. Alkaa kohtaaminen nimeltä ”Puu”, sisältäen keskustelua puista ja E:n kuvauksen metsässä asuvasta jumalasta.

E: Puut, metsät... Alakuloisessa metsässä asuu sairas jumala. Hämärässä metsässä ovat kukat niin kalpeita ja linnut niin arkoja.

Tämän puheen aikana taustalta kuuluu salaperäiseltä kuulostavaa suhinaa, vinkunaa ja muita hiukan pelottaviakin ääniä. Elmer jatkaa keskustelua puista ihannoivaan sävyyn, E:n kuunnellessa ihannoiden. E jatkaa huilun säestyksellä kertoen itsestään ja suhteestaan Elmeriin.

E: Sieluni oli vaaleansininen puku, taivaanvärinen. Jätin sen kalliolle meren rannalle ja alastonna tulin sinun luoksesi, naisen tavoin. Ja naisena istuin pöytäsi ääressä, join lasin viiniä, hengitin ruusujen tuoksua. Sinä näit, että olin kaunis ja muistutin jotakuta, jonka olit nähnyt unessa...

E ja Elmer keskustelevat lähekkäin ja aloittavat tanssin etunäyttämöllä. Tanssi keskeytyy rajusti Elmerin närkästykseen kun E puhuu hänelle kuolemasta.

Elmer: Puhua kuolemasta, niin laho en vielä ole ja mitäpä minä kuolevainen voisin sanoa ei-olevasta tai toisinolevasta! Jätän sen asianosaisille kuolleille.

E anelee läheisyyttä Elmeriltä epätoivoisena, mutta hivenen loukkaantuneena muistuttaen Elmeriä siitä kuinka hän oli tämän intohimon kohde.

E aloittaa haikean laulun Panista Eeva-Liisa Mannerin runon sanoin: *”Oi tule Pan, käy alle piilipuun, lempeen lumottuun sen ruusunpunalehtoon.”* E-L yhtyy lauluun ja laulun jälkeen naiset keskustelevat jo hiukan neutraalimmin pettymyksistään, siirtyen keskustelussaan materiaalisesta tasosta hengen asioihin. Elmer tulee mukaan keskusteluun.

Elmer: Tänä aikana, jona on opittu lentämään myös sielulla, on eleensä ja ilmeensä. On vaikeata olla näyttelemättä itselleen.

Elmer puhuu itsetietoisesti ja aiemmin hänen kanssaan tanssinut E saa siitä kimmokkeen olla pisteliäs. Keskustelu kiihtyy ja lähestyy kinastelua, jonka E-L keskeyttää tuomalla rauhaa tilanteeseen. Hän puhuu siitä, millaisia tekemme ovat ja mitä ne jättävät jälkeensä.

E-L: Silmänne vuotavat pois, kun luette niitä. Saatte nähdä, mitä olette tehneet, täytytte häpeällä ja katumuksella, joka vähän hyödyttää...

Tämän jälkeen alkaa kappale nimeltä ”Ankkurit poikki ja pohjaan”, joka on toteutettu moniäänisesti: *”Ankkurit poikki ja pohjaan, itseni irti nyt ohjaan, sallikaa jumalat korkeat kantava tuuli, niille ken kutsunne kuuli.”*

Seuraavaksi E saa intoa aatteelliseen keskusteluun siitä, kuinka me kaikki olemme yhtä ja samaa kansaa.

E: Mitä vanhemmiksi tulemme, sitä enemmän tiedämme olevamme sisaruksia. Meillä ei ole muuta tekemistä muun luomakunnan kanssa, me vain annamme sille sielumme.

Taustalla soi saksofoni antaen svengaavaa rytmillisyyttä puheelle. Muutkin yhtyvät puheeseen, naiset rakentavasti, Elmer taustalla hiukan varovaisesti kommentoiden. Saksofoni vaimenee. Alkaa elämän ylistys L.O:n noustessa innoissaan korokkeelle puhumaan.

L.O: Oi, elämä sä hehkuva himmeä välkkyvä, sä pettävä, kirkas ja hämärä.

Elmer yhtyy keskusteluun, näkökulmat poikkeavat toisistaan ja E-L tulee mukaan keskusteluun tuoden sen taas idealismin tasolta maan pinnalle. Elmer on päättänyt pitää linjansa ja hän jatkaa kaunopuheisesti taiteilijuudesta ja sen merkityksestä unohtamatta taiteilijuuden raadollisuutta.

Elmer: Luomaan luotu luo, tartu työkaluihisi taiteilija - maailma odottaa...

Keskustelu on sävyltään lopullista, surullistakin. E puhuu kuolemasta hyvin surulliseen ja romantisoituunkin sävyyn. Viimeinen monologi tuo keskustelun konkreettisesti aivan

yleisön eteen, kun Elmer tulee aivan ensimmäisenä näyttämön vieressä istuvien ihmisten eteen puhumaan taiteilijuudesta.

Elmer: Moni herkkä korvapari on varmasti loukkautuva niistä rumista sanoista, joita käytän puhuessani niinkin kauniista asiasta kuin taide.

Hän esittää asiansa voimakkaasti hiukan yleisöä ilkkuen kunnes hiljenee. Esitys päättyy, näyttelijät poistuvat pimeään turvin ja valot sytytetään. Yleisöllä oli mahdollisuus kirjoittaa palautteita vieraskirjaan aulatilassa.

Jokaisen esityksen jälkeen pyrimme käymään työryhmän kanssa läpi tunnelmia esityksestä ja havainnoimaan hiukan mitkä kohdat esityksessä olivat kullakin kerralla erityisen vahvoja tai vaisuja. Henkilökohtaisesti koin tämän palautekeskustelun tapaisen hetken olevan hyvin tärkeä osa yhteistä prosessiamme.

1.2 Oletko sinä...

Oletko sinä... -esityksen taustana ja pontimena toimi Charles Baudelairin (1821-1867) runoteos *Pahan kukkia* (*Les Fleurs du mal*, 1857). Työskentely aloitettiin tammikuussa 2009 Tampereen yliopiston Tutkivan teatterityön keskuksen Labra-nimisessä harjoitustilassa. Työryhmään kuului lisäksi neljä näyttelijää, Antti Haikkala, Nunu Ahtiainen, Heidi Mäkinen ja Sini Salo (tuolloin Taskinen), kaksi muusikkoa, Mari Martikainen ja Johanna Repo sekä säveltäjä Lauri Maijala. Varsinainen esitys ja osa harjoituksista oli Demoteatterissa, niin ikään Tutkivan teatterityön keskuksessa.

Oletko sinä... -esityksen kuvauksessa keskityn enemmän tunnelman ja tapahtumien kuvaukseen kuin *Kuka siinä?* -esityksen kuvauksessa. Valinta perustuu siihen, että *Kuka siinä?* on tekstipohjainen esitys ja *Oletko sinä...* puolestaan devising-pohjainen esitys. Olen myös pyrkinyt kuvauksessa pysyttelemään ikään kuin tapahtumien keskellä tapahtumahetkessä havainnoitsijana.

Esitys rakentui kohtauksista, joista osa liittyi löyhästi toisiinsa ja osa oli täysin irrallisia. Kohtausten välissä oli siirtymä, joka loi hengähdystaukoa ja johdattelua seuraavaan kohtaukseen. Musiikkia oli useissa kohdissa. Osa musiikista oli improvisaatioin rakennettuja äänellisiä virituksia ja osa teosta varten sävellettyjä kappaleita, joita kolme naisnäyttelijää lauloi stemmoissa. Käytännössä musiikin esittäminen toteutettiin niin, että saksofonisti Mari Martikainen ja huilua soittava näyttelijä Sini Salo soittivat itse esitystilassa omat osionsa. Kosketinsoittaja Johanna Repo soitti viereisestä huoneesta omat osionsa, jotka kuuluivat kaiuttimista esitystilassa. Yleisö ja esiintyjät olivat tasaisella lattiatasolla niin, että katsojat olivat ympyrämuodostelmassa ja näyttelijät tulivat ja menivät kolmesta poistumispaikasta ringin keskelle ja takaisin.

Esitys alkaa siitä, kun yleisö tulee yksitellen esitystilaan sen ulkopuolelta seuraten heille annettua narua, joka on kiinnitetty kullekin varattuun istumapaikkaan. Tullessaan tilaan katsoja ei tiedä missä suhteessa hän on näyttämöön tai toisiin katsojiin. Ensimmäinen kohtaus alkaa bongorummun kumealla ja tasaisella rytmillä, joka lähtee liikkumaan yleisön ”takana” rinkiä kiertäen. Näyttelijät ovat yleisön etupuolella ja aloittavat body percussion -rytmittelyn. He rakentavat rytmikuvioita taputtaen, naputtaen, napsutellen ja läpsytellen. Hiljalleen näyttelijät ottavat sanoja ja lauseita mukaan Charles Baudelairin runosta ”Kello”: ”[J]umala tunteeton ja hirvittävä, remember esta memor muista tuhlaaja, tiimalasi...[.]” Näyttelijät rytmittävät sanat ja taputukset niin, että lopulta jäävät vain sanat, jotka liikkuvat tilassa ympäriinsä vaihtelevalla tempolla ja vaihtelevissa korkeuksissa sekä äänellisesti että fyysisesti. Melodinen lausuntatapa vaihtuu hiljaiseen kuiskaukseen, josta se nousee iloisuuden kautta päätä ja kuulohermoja raastavaksi huudoksi ja kakofoniaksi. Kaikki ääni loppuu yhteen rummunlyöntiin ja karjaisuun ja tilalle vaihtuu hiljaisuus.

Yleisön editse liikkuu askeleita ja heilurimaisesti etenevä rahina lattiapinnassa päättyä napautukseen. Heiluriliike tulee valkoisesta kepeistä, jossa on suuri keraaminen pää. Kun se kohtaa lattian hiukan karkean pinnan, se saa aikaan vyöryvän ja samanaikaisesti raahautuvan äänen. Napautuksen jälkeen säestetään saksofonilla ja sähköisillä

kosketinsoittimilla kappale ”Sokeat”. ”*Sieluni katso he hirveiltä näyttävät, kuin sätkynukkeja melkein kammottavia...[.]*” Yksi näyttelijöistä laulaa aivan yleisön kanssa samassa linjassa. Kaksi näyttelijää laulaa kauempaa yleisön ympäriltä ja taka-alalta. Kappaleen viimeiset tahdit leikkaa lapsekas, ”ärrävikainen” miehen ääni. Mies on kehitysvammainen Riku (Antti Haikkala), joka selittää viimeisimmän Formula 1 -kilpailun tapahtumia itsekseen kiihkeään sävyyn. Rikun sisko Riikka (Sini Salo) saapuu paikalle ja keskusteleo Rikun kanssa. Käy ilmi, että Riku on laittanut itsekseen ruokaa, mikä ei ole Riikan mielestä hyvä asia. Riikka ehdottelee Rikulle kaikenlaisia pelejä ja muita tekemisiä, mutta Riku haluaisi lähteä Riikan kanssa jäätelölle kaupungille. Riikka ei ole samaa mieltä ja lopulta Riikka hermostuu. Hän huutaa päin Rikun kasvoja, ettei halua lähteä Rikun kanssa kaupungille, koska tämä on vammainen. Riku loukkaantuu asiasta ja lähtee pois. Tunnelma jää hiukan vaivautuneeksi, ja Riikan paha olo tapahtuneesta jää kuin leijumaan tilaan.

Seuraavassa kohtauksessa Riikka on ystävineen, (Nunu Ahtiainen ja Heidi Mäkinen), ”hengaillemassa” R-kioskin kulmilla. Tyttöjen keskustelunaiheina ovat esimerkiksi ulkonäkö ja seurustelu. Riku tulee paikalle ja tervehtii siskoaan, joka on kuin ei tuntisikaan Rikua. Tilanne kärjistyy, kun Riku on ostanut kioskilta ”merkkareita” ja tarjoaa niitä Riikan ystäville. He nappaavat koko pussin ja alkavat heitellä sitä niin, ettei Riku saa sitä kiinni. Riikka pyytää heitä lopulta antamaan pussin Rikulle takaisin ja lähettää Rikun kotiin. Tytöt saavat aiheen Riikan kiusaamiseen. He haukkuvat Rikua ja luovat skenaarioita siitä, kuinka kamalaa on kun Riikalla on sellainen poikaystävä ja kuinka Riikka on samanlainen vammainen jne. Lopulta Riikka menettää malttinsa ja huutaa tytöille, että Riku on hänen veljensä, jolloin tytöt hiljenevät. Siirtymä seuraavaan kohtaukseen tehdään ääninauhan avulla. Nauhalta kuuluu kohtauksen tilanteeseen liittyviä siinä esiintyneiden henkilöiden ajatuksia tapahtuneesta.

Seuraava kohta alkaa lapsen (Heidi Mäkinen) pöristessä kuin auto. Yleisö kuulee lapsen ajavan autolla lattialla. On siirrytty äidin (Nunu Ahtiainen) ja lapsen dialogiin, jonka katkaisee isän (Antti Haikkala) tulo kotiin töiden jälkeen. Äidin ja isän keskustelu kiihtyy riidaksi kohtauksen aikana ja lapsi reagoi siihen itkulla, jota vanhemmat yrittävät oman vihansa yli laannuttaa. Kuullaan painostavaa huutoa ja meteliä, kunnes

äiti lopulta lyö lasta. Lapsi hiljenee. Hiljaisuuden rikkoo kappale ”Hymni kauneudelle”. ”*Sinä tulitko taivaasta vai lähditkö helvetistä?*” Laulu on kaunis ja voimallisen hempeä kuin ironinen kommentti edelliseen kohtaukseen. Näyttelijät liikkuvat tilassa laulaessaan.

Seuraava kohta on Juhani (Antti Haikkala) yleisöluento rasismista. Juhaniilla on fläppitaulu, jossa on pieniä led-valoja. Näkeväille katsojalle fläppitaulusta erottuu juuri ja juuri tummaihoisen miehen kuva. Tekstistä tämä sama asia käy ilmi, kun Juhani kysyy yleisöltä, ”Mikäs se tässä on?” Tämän jälkeen hän kertoo oman tulkintansa. Päätettyään luennon Juhani sammuttaa fläppitaulusta valon, jolloin paikalle tulee kehitysvammainen Riku (Antti Haikkala). Syntyy konflikti Juhani ja Rikun välillä. Riku kutsuu kuvan tummaihoista miestä ”neekeriksi”, josta Juhani hermostuu. Juhani kieltää Rikua nimittelemästä, mutta Riku selittää innostuneesti asian sivusta. Lopulta tilanne päättyy siihen, että Juhani lyö Rikun päätä fläppitauluun ja Riku kuolee valahtaen lattialle. Seuraa hautajaismusiikkia, jonka aikana syttyvät UV-valot ja näkevä yleisö voi havaita valkoiset hansikkaat ja sukat lattialla (Nunu Ahtiainen ja Heidi Mäkinen) sekä kahdet hansikkaat, jotka soittavat huilua ja saksofonia. Kun huilu (Sini Salo) ja saksofoni (Mari Martikainen) aloittavat dialogisen soitantansa, heräävät sukat ja hansikkaat lattialla henkiin. Jalat ja kädet alkavat tutkia ympäristöään ja toisiaan muodostaen hiljalleen kokonaisen ihmisen. Kehoa ei näytetä kokonaisuudessaan, vaan kädet ja jalat toimivat ikään kuin kehossa olisi kaikki paikoillaan. Mielikuvakeho alkaa tehdä erilaisia asioita musiikin tahdittamana. Kädet ja jalat marssivat ja leikkivät ”kivi, sakset, paperi” -leikkiä, kunnes toinen käsi voittaa toisen ja hävinnyt läppää voittanutta kättä. Samaan aikaan muusikot liikkuvat soittaessaan kehällä yleisön takana. Kehän toisessa päässä sijaitsevat kaiuttimet, joista kuuluu tapahtumien kuvailua. Kuvaileminen toteutettiin suuntaavien kaiuttimien avulla, joista nauhoitettu kuvailuraita (Antti Haikkalan ääni) toistettiin. Näin muut äänet eivät peittyneet, kuten esimerkiksi kuulokkeita käytettäessä yleensä tapahtuu. Kohtauksessa haluttiin kokeilla myös sitä, kuinka kuvailu voidaan rajata vain tiettyyn osaan katsomoa. Kohtaus loppuu kun käsistä ja sukista muodostunut mielikuvakeho hajoaa väkivallan seurauksena taas osiin lattialle.

Siirtyminen seuraavaan kohtaukseen toteutettiin kahden laulun avulla jotka oli rakennettu lauluimprovisaatioiden pohjalta. Melodia ja sanat vaihtuivat laulusta toiseen kesken kappaletta, ”liukuvasti”. Näyttelijät liikkuvat vapaasti tilassa koko laulun ajan. Seuraavaan kohtaukseen tultiin niin, että keskellä näyttämöä istuu hahmo (Sini Salo), joka avaa sylimikron kannen. Näytöstä heijastuva valo tuo esiin kirjoittavan naishahmon. Kaiuttimesta kuuluu nuoren naisen ääni (Sini Salo). Teksti koostuu nuoren anorektikon päiväkirjamerkinnöistä, joissa hän pohtii elämäänsä ja suhdettaan ruokaan ja sairauteensa. Näyttämölle tulee myös hahmoja peilien kanssa (Antti Haikkala, Nunu Ahtiainen ja Heidi Mäkinen). Näytön valo heijastuu peileistä ja henkilöt ottavat erilaisia asentoja ja asemia kirjoittavan hahmon ympärillä. Kirjoittava nainen pyörii tuolissaan hidasta ympyrää samalla, kun hän kirjoittaa.

Toisesta kaiuttimesta alkaa kuulua pilkkahuutoja, jotka kohdistuvat kirjoittavaan naiseen. Nainen reagoi pelkästään kehollaan huutoihin, jotka voisi tulkita myös hänen omasta päästään kuuluviksi ääniksi. Kohtaus loppuu siihen, että nainen laittaa koneen kannen kiinni ja valo häviää.

Seuraava kohtaus alkaa hiljaisella musiikilla ja kuuluu raskasta huohottavaa hengitystä. Kauempaa tulee hahmo (Nunu Ahtiainen) raahautuen vaivalloisesti näyttämölle. Hahmo alkaa puhua monologiaan. ”Nimeni on talo meren rannalla, vaahtopäät aallon harjalla, liplatus, liplatus, liplatus.” Ääni on naisen, ja hiljalleen hän alkaa myös liikkua tilassa kuin pyörteilevä tuulenvire. Nainen sytyttää lamppuja, jotka ovat kiinni hänen vartalossaan ja vaalea pyöreähkö hahmo paljastuu hiljalleen valojen lisääntyessä. Tanssi, musiikki, valot ja teksti luovat unenomaisen ja herkän tunnelman. Se päättyy, kun kolme tummaa hahmoa (Antti Haikkala, Heidi Mäkinen ja Sini Salo) painaa vaalean hahmon maahan ja valot sammuvat. Pimeyteen ilmestyy värejä sykkivä led-ruusu ja neljä hahmoa sen ympärillä. Näyttelijä Heidi Mäkinen lausuu pätkän runoa, jonka jälkeen tilaan syttyy pieni tunnelmavalon merkiksi siitä, että esitys on ohi. Näyttelijät istuvat lattialla paikoillaan, kunnes aplodit alkavat.

2 TAITEELLISEN METODIN KUVAUS

2.1 Pimeän teatterin työskentelyprosessista

Tässä luvussa kuvaan niitä keinoja, joita olen käyttänyt aloittaessani teatteriproduktioiden tekemisen pimeään tilaan. Harjoituspäiväkirjan muistiinpanojen avulla tuon myös esiin ajatuksia päätelmien takaa. Muistiinpanoista voin havaita, ettei työskentelyni ole ollut erityisen suoraviivaista, vaan kokeilujen kautta on päädytty tietynlaisiin ratkaisuihin kunkin produktion kohdalla. Olen sivunnut muistiinpanoissani myös tilan merkityksellistämistä, tuoden näin esiin taiteellisia tarpeita teknisten yksityiskohtien takaa. Käytän molempien *Trionysos*-hankkeen produktioiden, (*Kuka siinä?* ja *Oletko sinä...*) työskentelypäiväkirjojen merkintöjä, sillä molemmissa esityksissä käytimme nimenomaiseen paikkaan ja esitykseen soveltuvia ratkaisuja. Voin siis todeta, ettei mitään yhtenevää konseptia voi rakentaa pimeän teatterin pohjaksi. Jokainen produktio on prosessiltaan erilainen ja yksityiskohtainen. Lähtökohtaisesti pimeässä tehtävän produktion valmistelut ovat kuitenkin aina haasteellisia. Ensimmäinen erityisesti pimeässä tehtävälle produktiolle luonteenomainen seikka on pimeä tila. Mikäli jo valmiiksi eristettyä täysin pimeää tilaa ei ole vielä olemassa, on ensin löydettävä sellainen.

Tässä on luetteloituna mielestäni tärkeimmät asiat jotka on syytä ottaa huomioon, kun aloittaa esityksen työstämisen pimeään tilaan.

A) Tilan pimeys

Tarkista että tilan saa täysin pimeäksi. Ennen harjoitusten aloittamista ja lopullista paikan hyväksymistä on välttämätöntä kokeilla, että harkitsemasi tilan todella saa pimeäksi mihin vuorokauden tai vuodenaikaan tahansa. Talvi-iltoina täysin pimeältä vaikuttava tila saattaaakin kevään iltapäivävalossa olla yllättävän valoisa. Kaikenlaisten pienten vilkkuvien led-valojen peittäminen, exit-kyllin

”huputtaminen” ja ovien reunustojen tilkitseminen on usein tarpeellista ja ainakin tarkistamisen ja varautumisen arvoinen seikka.

B) Tilan turvallisuus

Toinen huomioitava seikka on tilaan kulkeminen ja siellä liikkuminen. Useimmissa teatterikäyttöön tarkoitetuissa tiloissa voi olla esimerkiksi portaita tai kynnyksiä. Pään kohdalle osuvat ulokkeet seinissä tai kattorakenteissa tai vastaavat paikat on syytä eristää tai merkitä jotenkin. On pidettävä huolta paitsi esiintyjien myös yleisön turvallisuudesta. On varmistettava, että hätätilanteen sattuessa varauloskäytävien opastuskyltit saa helposti jälleen käyttöön. Paikalla olevan henkilökunnan kanssa on hyvä keskustella ja suunnitella etukäteen pelastautuminen vaaratilanteessa. Selkeät toimintaohjeet ja pienet taskulamput nopean toiminnan varmistamiseksi ovat tarpeellisia. Esimerkiksi vastuuhenkilöiden nimeäminen on yksi tapa varmistaa, että kaikki tietävät kuinka toimia.

C) Äänilähteet

Ennen harjoitusten aloittamista olisi hyvä varmistaa, että esimerkiksi äänentoistolaitteisto on sijoitettu niin, etteivät sen pienet valot näy yleisölle ja näyttelijöille. Kaiuttimien asettelulle tulee uusia ulottuvuuksia, kun niitä käytetään äänimajakoina helpottamaan näyttämöllä liikkumista ja suuntien hahmottamista.

D) Toinen työtila

Pimeän tilan läheisyydessä on hyvä olla harjoitusprosessin aikana toinen tila, jossa voi esimerkiksi työstää produktiossa käytettäviä tekstejä ja muita materiaaleja. Erillinen tila on tähän tarkoitukseen parempi siksi, että silloin voidaan rauhoittaa pimeä tila muulta tekemiseltä. Näin säilytetään kosketus tilan tilattomuuteen ja pimeyteen.

E) Näyttelijöiden ja muun henkilökunnan valmisteleminen

On tarpeellista käyttää hyvin aikaa ennen harjoitusten aloittamista siihen, että käydään läpi niin sanotut pimeän tilan säännöt. Mitään tavaroita ei tuoda tilaan ilman kaikkien hyväksyntää. Uusien esineiden sijoituspaikka sovitaan yhteisesti. Kakofonian välttämiseksi sovitaan yhteisesti, kuinka ohjata toista äänin ja puheella pimeässä tilassa. Törmäyksien ja muiden sattumusten välttämiseksi olisi hyvä sopia myös siitä, että henkilö, joka lähtee liikkumaan tilassa ilman aiempaa sopimusta esimerkiksi poistua pimeän tilan ulkopuolelle, antaisi jonkinlaisen merkin mihin on poistumassa. Samalla tavalla tulee sopia siitä, miten tulee ilmoittaa palanneensa takaisin pimeään tilaan.

F) Näyttämön valmistelu

Taktiilimateriaalit, jotka ohjaavat liikkumista tuntoaistin avulla, on syytä suunnitella ja kokeilla jo ennen harjoitusten aloittamista. Lattiaan tehtävien kohomerkkien tai mattojen ja vastaavien käyttö voi tulla kyseeseen jo ennen varsinaisen näyttämökuvan rakentamista. Lämmittelyjen ja muiden aikana on hyvä tietää missä ja millä alueella pimeässä liikkuu ja myös kuinka lähellä toiset liikkuvat. Yksi nopea ja helppo ratkaisu voisi olla henkilökohtaisen joogamaton käyttäminen. Sen avulla jokainen voi halutessaan ottaa oman tilansa ja niillä voidaan myös rajata ja jäsentää tilaa. Itse olen käyttänyt lattiaan vahvalla teipillä kiinnitettyjä paksuja pyykkinaruja. Naru tuntuu selvästi jalkojen alta, mutta ei ole niin paksu, jotta siihen kompastuisi. Narujen paikkaa ja muotoa voi myös tarvittaessa muuttaa kesken harjoitusprosessin.

Haluan vielä avata hiukan enemmän käsitystäni tilasta juuri tässä nimenomaisessa prosessissa. Kaiken lähtökohdaksi on tila jossa työskentely tapahtuu ja kirjoitin työskentelypäiväkirjaani huomioita juuri pimeään tilaan suhtautumisesta seuraavasti:

Tullessamme uuteen paikkaan, tilaan, teemme siitä jonkinlaisen arvion mittaamalla katseellamme sen mittasuhteita, valaistusta, sisustusta jne. Teatterissa näyttelijät ja muu

näyttämöhenkilökunta luo näyttämölle illuusion, tilan, joka on jokaiselle katsojalle uniikki ja ennen kokematon. Miten tilaa mitataan, jollei sitä näe? (<http://trionysos.vuodatus.net/lue/2008/09/tilallista>, 01.09.2008 - 12:34)

Tilan mittaaminen pimeässä tapahtuu usein eri keinoin joista kerron edempänä. Olin kuitenkin jossain määrin varma työskentelyä aloittaessani että keinot löytyvät nimenomaan prosessin kautta, käytännön kokeilujen myötä. On kuitenkin selvää että minullakin oli joitain ennako-oletuksia perustuen omaan kokemukseeni sokeana näyttämötaiteilijana. Seuraavassa on joitain pohdintoja liittyen siihen kuinka oletin näkevän ihmisen suhtautuvan tilaan ja sen pimentämiseen.

Voiko ennalta ”mitattu” ja arvioitu tila muuttua toiseksi jos visuaalinen ulottuvuus katoaa? Tällaisia kysymyksiä pohdin aloittaessani Kuka siinä? -produktion valmistamisen. Ensimmäinen asia, joka ohjaajalle on oltava selvä, on se miten näyttelijät ovat suhteessa tilaan. Aloitamme harjoitukset valojen ollessa päällä, ja siinä vaiheessa jokainen näkevä näyttelijä luo kuvan tilasta. Hyvää tässä lähtötilanteessa on se, että liikkuminen visuaalisen mielikuvan perusteella on helpompaa, mutta ongelmaksi voi tulla esitystilasta poikkeavan tilan illuusion luominen sekä näyttelijöiden että yleisön mieliin.

(<http://trionysos.vuodatus.net/lue/2008/09/tilallista>, 01.09.2008 - 12:34)

Oletukseni siitä, että on helpompi liikkua visuaalisen mielikuvan avulla, perustuu omaan kokemukseeni visuaalisesta maailmasta. Olen ollut puolet elämästäni näkevä, joten oma maailmankuvani on luotu visuaalisin perustein ja olen kokenut sen helpottavan liikkumista sekä näyttämöllä, että sen ulkopuolella. Minulla oli oletamus jota halusin kokeilla *Kuka siinä?* -esityksen yhteydessä. Avasin sitä työskentelypäiväkirjassa kertomalla kuinka olin päättänyt aloittaa näyttelijöiden kanssa mielikuvatyöskentelyn.

Stanislavskin¹ mukaan työryhmä voi sopia ennen varsinaisen harjoittelun alkamista siitä millainen tila on, ja jokainen näyttelijä kytkee tämän sovitun merkistön henkilökohtaisiin mielikuviiin jostain samankaltaisesta tilasta tai paikasta. Omassa työskentelyssäni en halua antaa valmiita malleja siitä, mikä on esityksen tapahtumapaikka. Jos sovimme esimerkiksi, että paikka on kuoleman jälkeinen väli-tila, luo se kaikille tyystin erilaisen mielikuvan, sillä kukaan ei ole koskaan ollut siellä. Jos annan näyttelijöiden päätellä ja kehitellä omat tilansa tekstin perusteella, uskon heidän

¹ Viitataan tällä lauseella Raija-Sinikka Rantalan kirjasta *Näyttelijä – auteur: näkökulma stanislavskilaisuuteen* (Teatterikoulun julkaisusarja 8, 1988) löytyvään kuvaukseen jonka olen joskus lukenut Stanislavskin työskentelymetodeista.

pääsevän kutakuinkin tyydyttäviin ratkaisuihin tilan merkityksellistämässä.
(<http://trionysos.vuodatus.net/lue/2008/09/tilallista>, 01.09.2008 - 12:34)

Ohjeistaessani näyttelijöitä työstämään mielikuvaansa tapahtumapaikasta pyysin heitä kaikkia työskentelemään itsenäisesti. Kirjoitin tästä myös joitain merkintöjä työskentelypäiväkirjaan.

Jotta toisten mielikuvat eivät häiritsisi yksittäisen näyttelijän luomaa kuvaa, haluan kaikkien tekevän tilan merkityksellistämisen kanssa töitä itsekseen. Pyydän näyttelijöitä kirjaamaan ylös ensivaikutelman, jonka he luovat tilasta suhteessa tekstiin ja roolihenkilöönsä. Koottuani yksittäiset tiedot pääsen tarkastelemaan sitä, mikä näyttelijöiden muodostamia mielikuvia erottaa ja yhdistää. Pysin luomaan kaikille näyttelijöille mahdollisimman paljon heidän mielikuviaan vastaavan illuusion tuotannon edetessä.

(<http://trionysos.vuodatus.net/lue/2008/09/tilallista>, 01.09.2008 - 12:34)

Aloitin luonnollisesti tilan kanssa työskentelyn näyttelijöistä ja muusikoista. Seuraavaksi mietintäni kohteeksi otin yleisön ja heidän olemisensa tilassa.

Kuinka yleisön kanssa sitten tulisi menetellä? Jottei yleisön pelon tunteet pääsisivät heräämään, on heidän tultava tilaan valojen ollessa päällä, kuten näyttelijöidenkin kanssa toimin. Mutta heti valojen kadotessa on toiminta saatava käyntiin, ettei epävarmuus ja levottomuus pääse hiipimään yleisön sekaan. Yksi tekijä, joka auttaa epävarmuuden poistamiseen, on katsomon sijoittaminen pieniin kahvilamaisiin ryhmiin pöytien ympärille, jolloin tukea on helpompi hakea saman pöydän seurueesta. Toinen seikka on virvokkeiden nauttiminen, joka toimii sijaistoimintona ja epävarmuuden kompensointina.

(<http://trionysos.vuodatus.net/lue/2008/09/tilallista>, 01.09.2008 - 12:34)

Kerroin myös pohdintojani ennen *Kuka siinä?* -esityksen työstämistä liittyen erilaiseen kommunikaatioon esityksen aikana.

Koska yleisön turvallisuuden tunne on tärkeä luoda heti alussa, on heille kerrottava myös turvallisuuteen liittyvistä järjestelyistä, siitä kuinka toimia hätätilanteessa ja siitä miten he saavat apua sitä tarvitessaan. Kun tämä seikka on kunnossa, alkaa vaikein tehtävä eli näyttelijöiden ja muusikoiden luoman pimeän tilan esittely. Äännet, tuoksut ja lähietäisyydellä olevat tuntoaistiin vaikuttavat materiaalit nousevat avainasemaan. Esimerkiksi äännet voimakkuus ja tunne siitä, että näyttelijät ovat täällä juuri minua varten ja he haluavat kertoa nämä asiat juuri minulle voivat pitää yllä yleisön kiinnostuksen ja kyvyn keskittyä esityksen sanomaan.

(<http://trionysos.vuodatus.net/lue/2008/09/tilallista>, 01.09.2008 - 12:34)

Olin päättänyt ennen harjoitusten alkamista, että yleisö tulee tilaan sisään ennen sen pimentämistä. Pidin sitä helpompana tapana lähestyä pimeyttä, ikään kuin yleisö toteaisi ennen tilan pimentämistä että tämä on turvallista ja voin istua ja nauttia esityksestä täysin rauhassa tässä paikallani. *Trionysos*-hankkeen toisen osan kohdalla päätin kuitenkin kokeilla toisenlaista tapaa lähestyä esitystilaa. *Oletko sinä...* -esitykseen saimme idean, jossa yleisön on löydettävä itse paikkansa pimeästä. Tämä toimintamalli on interaktiivisempi ja se myös haastaa yleisöä kokemaan ja kokeilemaan olematta vain passiivinen. *Oletko sinä...* -esityksen toisissa harjoituksissa tammikuussa 2009 olen merkinnyt seuraavan idean työskentelypäiväkirjaan: ”Heräsi myös ajatuksia että jos yleisö voisi tulla pimeään sisään valkoisten keppien kanssa ja etsiä itse istumapaikkansa...” (<http://trionysos.vuodatus.net/blog/archive?&y=2009&m=01>, 14.01.2009 - 14:05)

Lopulta kehitimme tätä ideaa niin, että yleisö tuli sisään kulkien jokainen narua pidellen omalle istuimelleen. Jokainen katsoja-kokija tuli näyttelijän saattelemana sisään ja sai käteensä narun, jota lähteä seuraamaan. Ihmisiä pyydettiin myös kerimään naru käteensä, jotta se ei jäisi muiden jalkoihin. Narut oli kiinnitetty tuolien jalkoihin siten, että kun naru loppui, se kulki hiukan alemmas, jolloin ihminen väistämättä törmää kädellään tuoliin. Tässä vaiheessa yleisö ei tiennyt kuinka he istuivat suhteessa näyttämöön tai toisiinsa.

Teimme paljon erilaisia kokeiluja siitä, kuinka ihmiset saadaan sisään ilman törmäilyjä ja ilman tuolien siirtymistä. Näyttelijöiden kannalta oli tärkeää, että tuolit pysyivät paikoillaan, sillä heidän liikkumisensa oli rajattu niin että tuolit jäivät liikkumisrajojen ulkopuolelle. Nämä kaikki turvallisuuteen ja liikkumiseen liittyvät valmistelut on mietittävä tarkasti jokaisen produktion kohdalla. *Kuka siinä?* -esitys oli tyyliältään erilainen kuin *Oletko sinä...* -esitys, joten oli siis luonnollista valita erilaiset tavat aloittaa ja tuoda yleisö sisään. Myös produktioiden lopetus oli erilainen. *Oletko sinä...* -esityksessä keskelle jäi yksi pieni lediruusu välkkymään ja sen valossa näkyivät ympärillä olevat näyttelijät. Yleisölle paljastui viimeistään tässä vaiheessa, että he olivat istuneet ympyrässä ja että näyttelijät ovat näytelleet pääosin keskellä ympyrää. Lopulta yleisö poistui pienten tunnelmavalojen loisteessa aulaan. *Kuka siinä?* -esityksessä

näyttelijät lähtivät pois näyttämöltä, jolloin yleisö ei tiennyt valojen syttyessäkään kuka oli kukakin näyttelijä. Yksi vaihtoehto olisi ollut se, että lämpiötilaan olisi laitettu kuvat ja esittelyt kustakin roolihenkilöstä, mutta tällä kertaa emme toteuttaneet tätä aietta.

On mielenkiintoista pohtia, miten ihmiset oikeastaan haluaisivat esityksen jälkeen toimittavan. Varmasti toiveita on yhtä paljon kuin yleisön jäseniäkin. Toiset haluavat nähdä ja tunnistaa roolihenkilöt ja paikat. Toiset haluavat ehdottomasti kaiken pysyvän salaisena, myös esiintyjien nimien. Toisille on suuri merkitys sillä, että he tietävät roolihenkilöiden nimet, mutta se kuka ketäkin esitti, on yhdentekevää. Kukin työryhmä voi siis oman harkintansa mukaan ratkaista näkyvyys- ja tunnistamisasteen. Ei ole yhtä oikeaa ratkaisua ja onkin varmasti mielenkiintoista pohtia kaikkia mahdollisuuksia myös esityksen vastaanoton kannalta.

2.2 Ryhmäytyminen

Käytän tässä sanaa ryhmäytyminen kuvaamaan sitä alkuprosessia, jossa ihmiset oppivat jotain toisistaan ja ryhmästä, joka työskentelee yhteistä päämäärää tai prosessia varten. Käsitän ryhmäytymisen onnistuneen, kun kaikki ryhmän jäsenet työskentelevät tietoisesti saavuttaakseen määrittelemänsä yhteisen lopputuloksen. Ryhmäytyminen on karkealla toiminnan tasolla yhdessä tekemistä ja yhteisten normien puitteissa toimimista. Tähän kuuluu esimerkiksi vapaus sanoa mielipiteensä ryhmän sisällä ilman pelkoa leimatuksi tulemisesta tai ryhmän ulkopuolelle joutumisesta. Katson ryhmäytymiseen kuuluvan myös jonkinlaisen ymmärryksen toisten työskentelyyn liittyvistä vahvuuksista ja heikkouksista. Näiden asioiden tunnistaminen auttaa ryhmää kompensoimaan toinen toistaan yksilöinä.

Myös aikataulujen noudattaminen ja tarvikkeista huolehtiminen kuuluvat ryhmän määriteltäviin normeihin, jotka siis vaikuttavat ryhmäytymiseen. Hienojakoisemmalla tasolla tulevat ryhmädynamiikka ja yhteisen työskentelytilan tai moodin löytäminen. Ryhmädynamiikkaan vaikuttavat monet asiat, mutta esimerkiksi kokeneisuus luo

tietyntaista dynamiikkaa ryhmän keskuuteen, samoin äänenkäyttö ja kommunikointi ryhmää koskevista asioista. Joskus keskustelevuus voi olla ryhmän dynamiikkaa määrittävä seikka, joskus taas yhden ryhmäläisen esimerkki toimia. Pimeässä tilassa ryhmäytyminen tapahtuu kuten muissakin produktioissa, mutta on erittäin tärkeää oppia heti aluksi kuinka kaukana tai kuinka lähellä kunkin omat henkilökohtaiset rajat ovat ja kuinka kaukaa tai läheltä voi aistia toisen energian ja läsnäolon. Myös se, että oppii tunnistamaan toisen äänen jo ensimmäisissä harjoituksissa, on tärkeää.

Pimeässä tilassa tapahtuvaa ryhmäytymistä voi lähestyä harjoittein. Mikäli harjoitukset aloitetaan valaistussa tilassa, on niin kutsutut solmu-harjoitukset hyvä aloittaa valaistuksessa. Harjoituksessa tartutaan toisia käsistä kiinni niin, että omat kädet ovat ristissä. Tästä on monta eri versiota, mutta voidaan tehdä esimerkiksi niin, että jokainen laittaa oikean käden päällimmäiseksi ja vieruskaverin kädestä ei saa ottaa kiinni. Tässä vaiheessa voi vielä käyttää puhetta, jotta ihmisten äänet ja äänensävyt yms. käyvät tutummiksi. Seuraavaksi aletaan selvittää solmua ilman että kukaan irrottaa käsiään. Tässä vaiheessa astutaan jo hyvin lähelle toisen turva-alueetta, mutta valaistussa tilassa voidaan vielä kontrolloida tahattomia osumia paremmin. Kun solmu on selvitetty, voidaan tila joko hämärtää tai pimentää, riippuen siitä miltä ryhmäytymisprosessi vaikuttaa. Jos solmu aukesi hyvin, on aivan turvallista ja perusteltua siirtyä suoraan pimeään tilaan. Pimeässä toistetaan edellinen. Ohjaajan on hyvä tarkkailla ryhmän äänten sävyjä ja volyymin tasoa. Pimeässä solmun avaaminen on vaikeampaa, mutta yleensä kun voidaan puhua, saadaan selville nopeasti kenen kannattaa pujahtaa mistäkin kolosesta. Viimeinen ja vaikein vaihe on tehdä edellinen solmuharjoitus pimeässä ja ilman dialogia. Asiaa voi hiukan helpottaa sopimalla etukäteen joitain merkkejä joita voi käyttää kuten se, miten ilmaistaan oikea, vasen, yläpuolelta, alapuolelta jne. Harjoituksen tässä vaiheessa on osallistujien terästettävä kuuloaan ja tuntoaan havainnoidakseen kaikki tarpeelliset seikat. Myös toisen kehon dynamiikan aistiminen tulee konkreettisemmaksi, kun sitä käytetään nyt viestinnän välineenä.

Kuka siinä? -esityksen alkuvaiheesta ja ryhmäytymisestä kirjoitin työpäiväkirjaani seuraavasti:

Tämän jälkeen pidimme pienen tauon ennen tilan osittaista pimentämistä ja fyysisempien ryhmäyttämisharjoitusten aloittamista. Ryhmäyttäminen kuulostaa pakkososialisoinnilta, ja se voi olla sitäkin, mutta parhaimmillaan se on hauskaa ja siinä oppii paljon toisistaan ja toisiltaan. Ensimmäisenä laitoimme valot pois Tukateatterin tilasta, valoa tuli vain Exit-kyltistä ja oven alta, joten tila oli luultavimmin hämärä pikemmin kuin pimeä. Toki on helpompaa aloittaa totuttelu pimeään vähentämällä valon määrää hiljalleen. Teimme "solmu" harjoituksen, jossa yhteistyö on tie onnistumiseen, eli kaikki laittoivat kädet ristikkäin piirin keskelle vasen käsi päällimmäisenä, ja tarttuivat sitten jotakuta toista kädestä. Käsien kautta ihmiset muodostavat näin solmun joka on avattava irrottamatta käsiä toisistaan. Teimme ensin harjoituksen niin että silmät olivat auki ja puhetta sai käyttää. Tämä solmu aukesi helposti. Seuraavaksi kokeilimme samaa niin että viereisen käsistä ei saanut ottaa kiinni ja selvittelyssä ei saanut käyttää puhetta. Tämä oli jo hiukan vaikeampaa, mutta käsien nykimisellä ja pienillä äännähdyksillä tästäkin selvittiin. Lopuksi teimme saman silmät kiinni, sovimme myös että puhetta sai käyttää vain niin paljon kuin on välttämätöntä. Tämäkin solmu aukesi lopulta ja kun silmät avattiin, huomasimme olevamme kahdessa piirissä!

(<http://trionysos.vuodatus.net/blog/archive?&y=2008&m=0>, 05.09.2008 - 11:22)

Teetin tämän solmuharjoituksen vain *Kuka siinä?* -esityksen näyttelijöille, mutta olen teettänyt sitä muillakin ryhmillä, joiden kanssa olen vuosien mittaan työskennellyt. Valaistussa tilassa ja työskenneltäessä niin sanotun tavallisen teatteritilan kanssa voi pyytää ihmisiä sulkemaan silmänsä harjoituksen viimeisenä vaiheena. Kuten aiemmissa versioissa, hiljaisuus lisää vaikeusastetta ja kehon kielen tulkitsemisen haasteita. Koska osa *Kuka siinä?* ja *Oletko sinä...* -esitysten ihmisistä työskenteli molemmissa ryhmässä, jaoin harjoituksia niin, ettei kenellekään tulisi liikaa toistoa. Paneudun seuraavaksi hiukan tarkemmin *Trionysos*-hankkeen toiseen osaan eli *Oletko sinä...* -esitykseen ja sen valmistamiseen. Käytän tässä työskentelypäiväkirjoista keräämiäni huomioita tuodakseni esimerkkejä ryhmäytymisprosessin kulusta.

Aloitimme *Oletko sinä...* -teoksen harjoitukset heti vuoden 2009 alussa. Talviloman vuoksi vain H ja N pääsivät paikalle ensimmäiseen harjoitukseen. He olivat toisilleen entuudestaan tuttuja, mikä helpotti harjoitusprosessin käynnistymistä. Ryhmälähtöisessä työskentelyssä ryhmäytyminen on yksi merkittävimmistä yhteistyön pohjista, jolle kokonaisuus rakentuu. Toinen merkittävä ja perustavanlaatuinen lähtökohta on avoimuus. Ilman avoimuutta ei voi syntyä kokonaisuutta, jonka takana koko ryhmä voi ylpeänä seisoa. Nämä kaksi työskentelyn pohjalla olevaa lähtökohtaa eivät kuitenkaan voi toteutua ilman toisiaan. Kun ryhmäytyminen on alkanut tai jo tapahtunut, on helppo

lähteä rakentamaan avoimuuden ilmapiiriä. Me aloitimme oman ryhmäprosessimme improvisaatioilla.

Ns. dubbausimprovisaatio on suhteellisen helppo myös sellaisille henkilöille, jotka eivät ole aiemmin tehneet improvisaatioteatteria. Pimeän esityksen ollessa kyseessä on tarkoituksenmukaista käyttää myös harjoituksissa pimeää tilaa, mutta varmuuden vuoksi halusin tehdä ensimmäisen improvisaation valojen päällä ollessa. Perustelen tämän sillä, että tila oli vieras näyttelijöille ja tilan hahmottaminen ja ei-tekstipohjaisen esityksen työstäminen uutta. Lopputuloksen kannalta ei ole järkevää aloittaa pimeästä tilasta, joka voi olla täysin vieras elementti jo aiemmin lueteltujen lisäksi. Teimme kuitenkin saman dubbausimprovisaation myös pimeässä, jolloin suurten liikkeiden ja puheen suunnan merkitys kasvoi. Tehtävä muuttui vaikeammaksi kuin ”olemisen tila” vaihtui. Näyttelijä H:lla oli kokemusta pimeässä työskentelystä, joten vain näyttelijä N:n kannalta tila oli uusi ja erilainen.

Yksi muutos oli havaittavissa välittömästi valojen sammuttua ja toiminnan alkaessa pimeässä. Liikkeet suurenivat ja toiminta oli lähes täysin mielikuvituksen ja mielikuvien varassa. Kun toinen esitti tekevänsä jotain puhuen tekemisestään kielellä, jota ei voi ymmärtää kuin äänenpainojen perusteella, jättää se mielikuvitukselle enemmän tilaa kuin jos tekeminen olisi visuaalisesti havaittavaa. Tällä harjoituksella pyrittiin toisin sanoen vapauttamaan tekemistä ja tulkintaa sekä rohkeutta heittäytyä intuition varaan. Etsimme tällä harjoituksella näyttämöllistä ilmaisua, jossa liike välittyy pimeässäkin ja toisaalta myös toisen aistimista näyttämöllä, yhteistyötä ja ”komppaamista”. (<http://trionysos.vuodatus.net/blog/archive?&y=2009&m=01>, 14.01.2009 - 13:59)

Perinteisesti dubbausimprovisaatio tehdään siten, että näyttelijä esittää tekevänsä jotain käyttäen ”siansaksaa” itseään kielellisesti ilmaistessaan. Toinen henkilö ikään kuin simultaanisesti tulkkaa niitä asioita, joita esiintyvä henkilö tekee ja sanoo. Harjoitus on aina vuorovaikutteinen, sillä impulsseja on otettava molemmin puolin, jotta tulos on yhtenäinen. Tässä harjoituksessa on oltava jatkuvasti herkistyneenä toisen tavalle olla ja aistia hänen läsnäolonsa näyttämöllä.

Ryhmäytyminen riippuu siis paljon ryhmän sisäisestä vuorovaikutuksesta, sekä yksilöiden välillä että kollektiivisemmin ohjaajan ja näyttelijöiden suhteessa. Tarkoitin tällä sitä vuorovaikutuksen tasoa, jolla käydään periaatteellisia keskusteluja

toimintatavoista sekä ryhmän ohjaajuudesta tai ei-ohjaajuudesta. *Trionysos*-hankkeen produktiot erosivat tässä toisistaan. Ensimmäinen osa, *Kuka siinä?* -esitys, pohjautui perinteiseen käsitykseen ohjaajasta esityksen auktoriteettina. Ohjaajana minä kerroin mitä halusin näyttelijöiden ilmentävän, otin vastaan ehdotukset näyttelijöiltä ja joko hyväksyin tai hylkäsin ne. Käytin siis valtaa. Tämän tyyppinen työskentely on usein nopeinta ja helpointa, sillä täydellinen demokratia ryhmässä on vaikeaa, ellei mahdotonta.

Jokaisen ryhmän sisälläkin on aina joku, joka toimii kokoavana henkilönä kaikelle tapahtumiselle. *Oletko sinä...* -esityksen valmistusprosessissa minä otin tämän ”kokoajan” roolin. Käytimme niin kutsuttua devising-menetelmää tai -menetelmiä. Devising-termin alla on niin paljon erilaisia teatterin muotoja, että sitä on vaikea muotoilla mihinkään tiettyyn formaattiin. Puhunkin mieluummin ryhmäprosessista, joka on sävyttynyt jäsenten vaihtelevilla statuksilla. Pyrin prosessin aikana antamaan näyttelijöille vapautta omiin päätöksiin ja keskustelimme ratkaisuista ryhmässä. Huomasin ettei tällainen työskentelytapa ollut helppo, ei minulle eikä ryhmälle. Minun oli vaikeaa olla ottamatta ohjaajan roolia, sillä minä olin ryhmän koollekutsuja ja koordinaattori. Tein pääasiallisesti ehdotukset toimintatavoista ja muodosta. Huomasin kuitenkin, että produktion edetessä myös osa ryhmäläisistä alkoi ottaa enemmän ja enemmän vastuuta ja he tekivät valintoja itsenäisesti, ehdottaen ja keskustellen. Oli tilanteita, etenkin alussa, jolloin huomasin muutoksia ryhmädynamiikassa ja tunnelmassa. Ryhmään tuli yksi näyttelijä muita myöhemmin, ja siitä tuli uusi haaste. Koin tämän tunnelman muutoksen sen verran voimakkaana, että kirjoitin siitä muutaman lauseen myös työskentelypäiväkirjaan. Haluan myös tässä tuoda esiin sen, kuinka tärkeää on ryhmän sisäinen vuorovaikutus.

Meillä jokaisella on omat taustamme ja niihin liittyvät pelot, arvot, ihanteet jne. On siis ymmärrettävää, että kun yhteenkuuluvuuden tunnetta on jo rakennettu aiemmissa harjoituksissa, on uusi jäsen ikään kuin uhka ryhmälle, vaikka kaikki ulkoisesti näyttäisikin olevan hyvin. Tarkoituksellisesti tai intuition varassa voi kuitenkin löytää ratkaisuja tällaisiin tilanteisiin.

Olimme jo harjoitelleet erilaisten rytmikuvioden rakentamista aiemmin ja nyt oma ratkaisuni oli, että kävimme koko rytmikuvion läpi. Jokainen sai vuorollaan tulla ringin ulkopuolelle kuuntelemaan miltä rytmimaailma kuulostaa. Itse paikkasin kuuntelevaa näyttelijää jäljitellen mahdollisimman tarkasti jokaisen tyyliä ilmaista itseään. Halusin tehdä tämän sen vuoksi, että jokaisen ryhmän jäsenen olisi hyvä tietää miten vaikuttava ihmisänten ja kehojen luoma tunnelma on ja kuinka tärkeä jokaisen rooli kokonaisuutta ajatellen onkaan. Näyttelijät antoivat kommentteja toisilleen ja esittivät parannusehdotuksia, joten se välietappi, johon pääsimme, oli kaikkien luoma yhteinen kokonaisuus. Pienen epävarman hetken jälkeen minulle jäi kuitenkin pääällimmäiseksi se tunnelma, että ryhmä on upea ja heidän yhteistyönsä erittäin hedelmällistä. (<http://trionysos.vuodatus.net/blog/archive?&y=2009&m=02>, 2.02.2009 - 17:00)

2.3 Liikkuminen ja aseointi

Haluan tuoda tässä esiin ne piirteet pimeästä teatterista, joita tarvitaan toimivan aseoinnin sekä turvallisen ja sujuvan liikkumisen varmistamiseksi. Olen jo aiemmin käsitellyt turvallisuutta ja näyttelijöiden tunnetta turvallisesta tilasta. Mutta palaan siihen vielä uudelleen hiukan eri näkökulmasta. *Kuka siinä?* -esityksen näyttelijöillä oli pelkoja pimeässä liikkumisen suhteen. Ne liittyivät törmäämiseen ja itsensä satuttamiseen. Kysyin näyttelijöiltä, miltä ensimmäinen harjoituskerta oli heistä tuntunut. Tässä on yksi vastauksista, jossa suoraan mainitaan useita mahdollisia pelkoon liitettäviä seikkoja. Muiden vastauksissa ne tulivat lähinnä jossain muissa yhteyksissä tai epäsuorasti esiin.

Jännittävältä ja pelottavalta. Ehkä parhaiten oloa kuvaa pientä kauhua ja tukehtumista kuvaava tunne, jota säästää tunne kyvyttömyydestä toteuttaa haluttua asiaa eli liikkumista ja puhumista pimeässä tilassa. Tunne väistyi kuitenkin melkein välittömästi ensimmäisten kokeilujen myötä, koska tila, jossa harjoittelimme, ei ole ensinnäkään vaarallinen ja se on pieni niin, että siellä ei pysty eksymään. Huvittavaa on todeta, että suurin pelko pimeässä työskentelyyn liittyy juuri siihen, että törmääkö johonkin esteeseen ja satuttaako itsensä tai kanssanäyttelijän, eikä suinkaan ylikuonnollisiin asioihin ja kuvitteellisiin hirviöihin, joihin pimeässä olon pelot liittyivät lapsena ja aikuisenakin jos on vieraassa paikassa.

(*Kuka siinä?* -esityksen näyttelijöiden kyselyn vastaukset, joulukuu 2008)

Kuka siinä? -esityksen näyttelijät huomasivat pian, että kun tunne turvallisuudesta löytyi, oli helppoa vapautua näyttelijäntyön manereista ja keskittyä omaan työskentelyyn ja läsnäoloon.

Ensimmäinen seikka on siis turvan löytäminen. Kun turva on löytynyt, voi aloittaa näyttämökuvan suunnittelun. Pimeässä on huomattavasti enemmän mahdollisuuksia luoda mielikuvia katsojille, mutta toisaalta se antaa myös enemmän katsojalle mahdollisuuksia tehdä itse oman näyttämökuvansa. Molemmissa *Trionysos*-hankkeen esityksissä oli hyvin erilainen näyttämöllepano. *Kuka siinä?* -esityksessä ihmiset istuivat pienissä pöydissä ikään kuin kahvilassa ja näyttelijät liikkuvat heidän edessään ja molemmilla sivuilla. *Oletko sinä...* -esityksessä katsojat olivat ympyrässä näyttämöllä ja näyttelijät kulkivat heidän takanaan, sivuissaan ja edessään ympäröiden heidät joka puolelta. Nämä asetelmat vaikuttavat paljon siihen kuinka suunnitella asemointia ja liikkumista. Teimme molempiin esityksiin lattiataktiilit heti kun tiesimme kuinka katsojat ja näyttämö asetetaan.

Kuka siinä? -esityksen harjoituksissa tuli liikkumisen suunnittelu esiin ensin muusikoiden turvallisen liikkumisen varmistamiseksi. Kirjoitin tästä työskentelypäiväkirjaan seuraavasti:

Jätän kuitenkin mielelläni muusikoiden päätettäväksi, miten äänet liikkuvat ja kuinka heidän on helpointa liikkua soittimineen. Yksi ajatus oli jonkinlainen kehä, joka kulkisi sellaisella radalla jossa näyttelijät eivät liiku. Se olisi hyvä ratkaisu, koska silloin ei tule turhia törmäilyjä muusikoiden ja näyttelijöiden kesken ja esim. muusikko M voi asettaa soittimensa kehän molempiin päihin, jolloin instrumentin vaihtaminen käy kätevästi ilman kolinoita. Lisäksi musiikin kuuluminen eri puolelta näyttämöä tuo epästaattisempaa ja dynamisempaa liikettä näyttämölle.

(<http://trionysos.vuodatus.net/blog/archive?&y=2008&m=09>, 05.09.2008 - 11:22)

On tärkeää ottaa huomioon paitsi liikkeen dynaamisuus ja epästaattisuus/staattisuus, myös turvallisuus pimeässä liikuttaessa. Sisääntulot ja poistumiset ovat merkittävässä roolissa pimeässä näyteltäessä. Ne tuovat eniten epävarmuutta liikkumiseen. Näyttelijän olemukseen tuo varmuutta se, että hän tietää missä liikkuu ja missä muut liikkuvat. *Kuka siinä?* -esityksessä käytimme kehää muusikoiden liikkumisessa. Samantyyppistä kehäratkaisua sovellettiin myös *Oletko sinä...* -esitykseen sekä muusikoiden liikkuessa että näyttelijöiden liikkumisen helpottamiseksi. Teimme kokeiluja ja joitain huomioita *Oletko sinä...* -esityksen harjoitusaikana seuraavasti:

Kokeilin kahden kehän ja poistumisaukkojen merkkeistä. Näyttää siltä, että poistumistiet täytyy laittaa selvästi jotta ne on helpompi hahmottaa nopeissa poistumisissa. Toisaalta pimeässä kukaan ei huomaa vaikka poistuminen olisikin hitaampaa. Teimme myös takaumakohtausta ja yritimme saada siihen liikettä esimerkiksi merkkaripussin varastamisella.
(<http://trionysos.vuodatus.net/blog/archive?&y=2009&m=03>, 22.03.2009 - 20:28)

Taktiileilla voidaan todella helpottaa pimeässä liikkumista. Lisäksi niiden antamien suuntimien perusteella voidaan rakentaa dynaamisempaa näyttämökuvaa. Mainitussa kioskikohtauksessa varastettu karkkipussi toimi motiivina liikkumiseen. Oikeaa karkkipussia ei heitelty. Heittelijöillä oli kummallakin käsissään pussit, joista tuli rapina kun siitä otti ”kopin”. Rapina ääni ja näyttelijöiden äänet keskellä rinkiä toimivat karkkipussia tavoittelevalla henkilölle kuin majakoina

Kiinnitin huomioni näyttämöllä liikkumisen dynamiikkaan myös yhdessä *Oletko sinä...*-esityksen monologeista. Kohtauksessa istui yksi näyttelijä pyörivässä työtuolissa kannettava tietokone sylissään luoden valoa itseensä ja ympärilleen. Näyttelijää kiertävät kolme muuta näyttelijää, jotka ovat pukeutuneet mustiin kulkevat hänen ympärillään ja pysähtyvät poseeraamaan itseään peilistä katsoen ja näin heijastellen kannettavan tietokoneen valoa ympärilleen. Tässä kohtauksessa käytimme hiukan valoa tuomaan juurikin liikettä esiin näyttämöltä. Vaikka valo oli vähäistä, se korosti niitä seikkoja, joita halusimme näyttää ja piilotti epäolennaisia seikkoja, kuten ilmeet ja eleet. Dynaaminen liike syntyi liikkeen ja pysähtyneisyyden kontrastista. Tuolilla istuva nainen oli paikoillaan, tuoli pyöri hiljalleen ympäri. Seuraava liikkuva seikka oli ryhmä hänen ympärillään. Kun he vuoroin liikkuiivat ja pysähtyivät, toi se rytmikkaa ja musiikillisuutta kohtaukseen. Monologin ääni tuli nauhalta kaiuttimista. Toisesta kaiuttimesta tuli tuolilla istuvan naisen puhe, toisesta ympäröivien henkilöiden puhe. Se että äänet tulivat eri paikasta kuin missä näyttelijät liikkuiivat, kuvasi sitä, että puhe oli heidän ajatuksiaan enemmän kuin todellista puhetta.

Puhe rytmitti kohtausta ja toi siihen oman lisänsä. Äänen liikkuvuuden on tuettava erityisesti toimintaa, jotta katsojalle muodostuisi tarvittava kokonaiskuva näyttämön tapahtumista. Oman kokemukseni pohjalta todella suosittelen tarkkaa suunnittelua äänen liikkumiseen näyttämöllä. Pienillä ääniefekteillä voidaan ohjata katsojan

huomiota ja liikuttamalla ääntä eripuolille näyttämöä saadaan aikaan elävää näyttämökuvaa. Erilaisten tasojen käyttö liikkumisessa on myös suositeltavaa. Kuten visuaalisessakin näyttämökuvassa luo ylinnä oleva henkilö helposti statuskuvan, jossa korkeimmalla oleva henkilö on korkeimman statuksen omaava henkilö esityksessä sillä hetkellä. Toisaalta tätäkin voi käyttää vastakkaisefektinä ja luoda hämmennystä. Pimeässä tällaiset tehokeinot vaikuttavat erityisen vahvasti. Kävely portaita ylöspäin luo helposti mielikuvan matkasta kohti huippua kun taas portaita alaspäin kulkeva henkilö matkaa alaspäin. Toisensa puhuessaan ohittavat ihmiset luovat kuvaa erillisyydestä ja kohtaamattomuudesta, kun taas keskellä liikettä käpertynyt matalalta lattianrajasta kuuluva ääni luo kuvan lapsesta.

Käytimme tätä tasoeroa hyödyksemme *Oletko sinä...* -esityksessä. Kahden aikuisen liike ja lattialla traktorilla leikkivä ja pörisevä lapsi toi heti kuvan lapsen alemmasta statuksesta vanhempiinsa nähden. Lapsen lähdettyä liikkumaan ja isän istuuduttua alemmalle tasolle lapsi nousee statukseltaan ylemmäs. Lapsi alkaa johdatella tilannetta ja luoda siihen liikettä. Lopulta lapsi palautuu stabiiliin olotilaan lattianrajaan halliten kuitenkin äänellisesti tilannetta. Asioiden osoittaminen tasoilla ja liikkeellä on helpompaa pimeässä, sillä vaihtoehtoja on helppo muokata pieninkin vivahtein, joita ei välttämättä valoissa huomaa. Käytimme myös yhdessä musiikillisessa siirtymässä tasoja, ”H kiertää ylätasolle laulamaan Sokeat biisiä N laulaa taka-alalta ja S lähes yleisön tuntumassa.” ([http://trionysos.vuodatus.net/blog/archive?&y=2009&m=03,22.03.2009 - 20:34](http://trionysos.vuodatus.net/blog/archive?&y=2009&m=03,22.03.2009-20:34)).

Syvyysvaikutelma on helpointa luoda, jos katsomo on vastakkain näyttämön kanssa. Tällaisessa normaaliksi kutsutussa teatteritilassa on helppo luoda liikkumisella syvyysvaikutelmaa. Näyttämön edessä voi olla nykyhetken alue, jossa tapahtuu samanaikaisesti kun menneisyys heijastuu takanäyttämön ääninä. Tässä esimerkissä on kysymys myös ajallisesta syvyydestä rinnastettuna näyttämön liikkeelliseen syvyyteen ja siitä tehtävään havaintoon. Käytin tällaista ajallista kuvausta *Kuka siinä?* -esityksessä. Eräässä kohtauksessa Nainen ja Mies hyppäävät ajassa taaksepäin tulemalla etunäyttämölle toisten jäädessä nykyhetken. Syntyi kuin kaksi erilaista tilaa, parin

intiimi tila, joka ei ole tarkoitettu muille, ja muiden tila, joka on takana ja jonka merkitys on myös taka-alalla.

Kaikki edellä kuvaamani keinot ja tuhannet muut, joita en itse ole vielä käytännössä kokeillut, ovat samoja peruselementtejä, joita käytetään visuaalisessakin teatterissa. Pimeässä niiden käyttöä on pohdittava, jos mahdollista, vieläkin yksityiskohtaisemmin. On syytä myös välttää sellaisia kompastuskiviä kuin staattisuus. Vaikka ensimmäinen mielikuva pimeän teatterin asemoinnista ja liikkumisesta voi pohjautua ääniin ja ääninäyttelemiseen, on myös kehollinen läsnäolo tärkeää. Vaikkei kehon liikkeitä näy, ne kuuluvat äänestä ja välittyvät myös läsnäolon intensiteetin kautta. Pimeässä näyttelijä aistii jatkuvasti enemmän koko kehollaan, joten kehollinen läsnäolo on prosentuaalisesti huomattavasti suurempaa. Vaikka koko esitys tapahtuisi näyttelijöiden istuessa pöydän ääressä lähes liikkumatta, on heidän näyttämöllinen läsnäolonsa se, joka luo tunnelman ja dynamiikan näennäisesti staattiseen tilanteeseen. Henkilökohtaisesti pidän ratkaisuista, jossa myös yleisöä haastetaan interaktiivisuuteen joko fyysisesti tai mentaalisesti. Tarkoitus ei ole tehdä katsoja-kokijan kokemuksesta pinnistelyä ja älyllisiä ratkaisuja vaativaa, vaan luonnollista ja vapautunutta osallisuutta. Näyttämöllepano on tässä tietenkin avainasemassa, sillä voidaan haastaa yleisöä luoden samalla heille tunne mahdollisuudesta vaikuttaa ja osallistua.

2.4 Teksti / aiheet tai muut materiaalit

Maailma tarjoaa valtavasti mielenkiintoisia aiheita teatteriproduktion valmistamiseen. Kirjo tämän materiaalin käyttämiseen on myös erittäin laaja, jokainen ryhmä lähestyy materiaalien käyttöä eri tavoin ja eri resurssein. Paitsi jokaisella ryhmällä, on myös jokaisessa produktiossa erilainen työskentelytapa materiaalien suhteen. Se, millaiset aiheet valitaan lähtökohdaksi, ratkaisee, mitä niiden kanssa voi tehdä. Pimeässä tilassa voi tehdä lähes millaista materiaalia vain, vain valottomuus on yksi lisämauste aiheiden käyttöön ja eteenpäin työstämiseen. On myös lukemattomia mahdollisuuksia valita valmiita materiaaleja kuten tekstejä, lauluja, tanssikoreografioita, puvustuksia yms.

Ihanuus on siinä, että on mahdollisuus myös tuottaa itse materiaalia ja joko sekoittaa valmista materiaalia ja luoda uutta, tai pidättäytyä lähes yksinomaan jommassakummassa.

Kirjoitin materiaalista ja sen käytöstä myös *Oletko sinä...* -esityksen työskentelypäiväkirjaan:

Tekstimateriaalin käyttö ja etenkin itselleen merkityksellisten ja mieluisten tekstien käyttö tuo mukaan tunteen vaikutusmahdollisuudesta, se myös antaa teokselle moniäänisyyden tuntua, joka usein latistuu tekstipohjaisen esityksen työstövaiheessa, jollei tekijöiden moniäänisyys ja persoonat pysty kantamaan sitä läpi esityksen. Runot olivat sikäli minun päätöksestäni mukana, että silloin ei sitouduta niin voimakkaasti tarinaan ja lyhyistä säkeistä on helpompaa irrottaa osia eteenpäin työstettäväksi. Toisaalta myös pimeä tila rajoittaa tekstin käyttöä, sillä jos työstövaiheessa on opeteltava paljon tekstiä ulkoa, se heijastuu ilmaisuun. Vähäisemmän muistettavan tekstimäärän kanssa on sikäli helpompaa työskennellä, että myös minun on ohjaajana opeteltava teksti, jotta voin syöttää näyttelijöitä harjoiteltaessa. (<http://trionysos.vuodatus.net/blog/archive?&y=2009&m=01>, 14.01.2009 - 14:05)

Kirjoitin yllä olevan merkinnän *Kuka siinä?* -esityksen tekstin kanssa työskentelyä ajatellen. Meillä oli ajoittain ongelmia juuri pitkien repliikkien muistamisen kanssa, mikä vaikeutti paljonkin pimeässä työskentelyä.

Tekstin kanssa työskentely on aina haasteellista. Kysymys ei ole niinkään siitä ollaanko pimeässä vai ei. Mielestäni tärkeämpi rooli on sillä, millaisia merkityksiä tekstile rakennetaan ja miten tekstin kanssa työskennellään pimeässä. Valottomassa tilassa papereista ei voi tarkistaa repliikkejään, joten tekstin sitouttaminen johonkin on tärkeää heti alussa. Onkin hyvä aloittaa valmiin tekstin kanssa mahdollisimman lyhyistä pätkistä. Pimeän tilan rauhan säilyttämiseksi on paras ratkaisu tehdä tekstin harjoitteluun liittyvät asiat erillisessä tilassa, jossa valot voivat olla päällä. Esimerkiksi yhden lyhyen kohtauksen työstäminen onnistuu helposti, kun opettelee repliikit ulkoa valoisassa tilassa ja sitten siirrytään pimeään tilaan. Parasta on kuitenkin tutkiskella yksilöllisesti onko henkilön helpompi oppia repliikit liikkeen ollessa mukana vai ilman. Jos jokin liike auttaa muistamisessa, on hyvä tehdä liikettä jo valoisassa tilassa. Tässäkin asiassa on hyvä luottaa sisäiseen ohjaukseen ja mikäli ruumis alkaa tehdä jotain pientäkin liikettä tai esimerkiksi repliikin aikana tuntuu, että hengityksessä

tapahtuu jotain muutosta, sen voi kasvattaa ja säilyttää muistin tueksi. Kannattaa olla ennakkoluuloton ja kokeilla. Myös erilaiset äänet tai vaikkapa tuoksut voivat auttaa muistamisessa. Näitä elementtejä voi ottaa myös mukaan valmiiseen esitykseen, sillä usein impulsiivisesti ja intuitiivisesti syntyneet prosessit ovat avaavia myös yleisölle. Tästä erilaisten elementtien mahdollisuuksista kirjoitin joitain merkintöjä myös *Oletko sinä... -esityksen* aikana.

Pimeässä tilassa äänen merkitys korostuu, sillä näyttämöllisen läsnäolon lisäksi se on toinen aistittava seikka, johon sekä tekijät että yleisö kiinnittävät huomiota. Teimme heti ensimmäisellä harjoituskerralla body percussion -harjoituksia, tarkoituksena löytää yhteinen rytmi, harmonia myös ei-verbaaliseen äänen tuottamiseen. Teimme yksinkertaisia rytmiharjoituksia ja tämän kokemuksen perusteella päätimme jatkaa seuraavalla kerralla rytmien parissa ja ottaa myös esitykseen mukaan puhtaasti rytmillisiä äänielementtejä.

(<http://trionysos.vuodatus.net/blog/archive?&y=2009&m=01>, 14.01.2009 - 13:59)

Yllä oleva muistiinpano kuvaa selkeästi sitä, kuinka harjoitteen kautta syntyy materiaalia jatkotyöstämistä varten. Tämä body percussio -harjoitus, jota toistettiin ja muunneltiin, oli yksi osa lopullisen esityksen ensimmäisen kohtauksen äänimaailmaa. Toisaalta rytmit on helppoa sijoittaa mihin tahansa osaan esitystä, mutta hallitsevien ja voimakkaasti kokonaisuudesta ”hypähtävien” rytmisten elementtien käyttöä kannattaa kuitenkin miettiä aina tapauskohtaisesti. Tarkoituksenmukaisuus on aina lähtökohta tällaisille elementeille ja niihin sisällytetyille materiaaleille. Tämä sama pätee myös tekstiin materiaalina. *Kuka siinä?* -esityksen teksti oli kirjoitettu tarkoituksellisesti pimeään tilaan ja kuitenkin ennen varsinaisen harjoituskauden aloitusta pohdin itse kyseisen esityksen tekstistä seuraavasti:

Abstraktin kuvitteellisen maailman luominen tapahtuu mielikuvien yhdistämisellä tarinan punaiseen lankaan. Kuka siinä? -esityksen punainen lanka on vaikeasti seurattava sen runomuotoisen kielen vuoksi. Oikeanlaisen painottamisen etsiminen on välttämätöntä jotta yleisö kykenee seuraamaan tekstiä ja saa muodostettua siitä johdonmukaisen ja järjellisen jatkumon. Teksti on rakennettu tavalla, jossa jokainen repliikki on vastaus tai kommentti edelliseen, mikä tarkoittaa sitä, ettei siitä ole mahdollista poistaa mitään turmelematta näytelmän punaista lankaa. Näyttelijöiden vastuulle jää tämän punaisen langan löytäminen ja sen seuraaminen. Ohjaajan tehtävä tässä vaiheessa on vain antaa vihjeitä, sillä jollei näyttelijä kykene seuraamaan tapahtumien ja repliikkien loogisuutta tulee tekstistä yhdentekevää. Kuinka ohjaaja pystyy antamaan juuri ne oikeat vihjeet joihin näyttelijä voi tarttua ja kehittää edelleen omaa visiotaan? Etenkin pimeässä tapahtuvassa harjoitusprosessissa on äänenpainot

tärkeimmässä asemassa, sillä visuaalisia merkkejä, jotka täydentäisivät äänellistä ilmaisua, ei voi antaa. Toisaalta tämän tapaisessa produktiossa on muulla äänimaailmalla suuri merkitys, sillä visuaalisten merkkien sijaan on käytössä valtava määrä tarinaa ja toimintaa kuvaavia ja tukevia äänellisiä tehokeinoja. Harjoitusvaiheessa käytämme esimerkiksi omaa roolihenkilöä kuvaavia ääniteitä kuvittamiseen, sekä erilaisia soittimia ja muita ääniä joilla saadaan vahvistettua kohtausten luonnetta ja kunkin näyttelijän asemaa siinä. Erilaisten tasojen käyttö luo myöskin status kuvaa jota on vaikea näyttää ilman visuaalisia eleitä. (<http://trionysos.vuodatus.net/blog/archive?&y=2008&m=09>, 17.09.2008 - 15:32)

Lähtökohtanani *Kuka siinä?* -esitykseen oli se oletus, että tekstiä ei muuteta – mikä on tietenkin vain ohjaajan egon sanelemaa ylpeyttä omasta tuotoksestaan. Mikäli teksti olisi ollut jonkun toisen kirjoittama, olisi minun ollut helpompi lähteä muokkaamaan sitä. *Oletko sinä...* -esityksessä sitä vastoin käytimme monia erilaisia tekstejä. Tähän luetteloon sisältyy erilaisia tapoja tuottaa ja lähestyä tekstiä:

- A) Baudelairin runo *Kello*. Säkeistä poimittuja sanoja ja fraaseja varioitiin rytmillisesti.
- B) Baudelairin runoja jotka Lauri Maijala sävelsi ja sovitti lauluiksi.
- C) Improvisaatioiden pohjalta koottuja tekstejä.
- D) Blogiteksteistä muokattuja monologeja ja dialogeja. Mm. Jussi Halla-ahon blogi ja nuoren anorektikon blogipäiväkirja.
- E) Näyttämötapahtumien kuvailua eli kuvaavaa tekstiä.
- F) Dramatisoituja runoja.
- G) Irrallisia improvisaation pohjalta syntyneitä lauseita ja sanapareja, joille merkityksen antoivat niiden melodioiden tunnelmat, joilla niitä esitettiin.

Toinen hyvin merkittävä materiaali on musiikki. Itse käytän omissa produktionissani paljon musiikkia ja musiikillisia elementtejä. Kummassakin esityksessä oli lauluja, jotka oli sovitettu runoista, sekä useissa kohtauksissa käytin taustalla toimintaa kuvaavaa musiikkia. Musiikkia voi hyvin hyödyntää esimerkiksi kuvaamaan siirtymiä, joita on muutoin vaikea hahmottaa pimeässä. Esimerkiksi aina kun *Oletko sinä...* -esityksessä siirryttiin seuraavaan kohtaukseen, oli välissä jotain musiikillista tai rytmistä saattelemassa siirtymiä. Tämä toimi hyvin. Tällainen jaottelu auttaa yleisöä seuraamaan

esitystä ja antaa myös esityksen aikana oivalluksia rakenteesta ja kohtausten suhteesta kokonaisuuteen.

Puhuttaessa näkyvästä teatterista puvustus on yleensä hyvin tärkeässä asemassa kuten lavastuskin. *Kuka siinä?* -esityksessä ei kenelläkään ollut mitään erityistä puvustusta. Ainoa puvustuksellinen seikka, joka oli huomioitava, oli se, etteivät vaatteet saaneet kahista häiritsevästi. Esimerkiksi tuulipuvun housut eivät olisi olleet kovin käytännölliset esityksen kannalta. Esityksessä olisi voinut toki käyttää erilaisia elementtejä myös puvustuksessa, mutta meillä ei ollut tällä kertaa mahdollista ottaa niitä mukaan. Jos haluaa hyödyntää erilaisista materiaaleista tulevia ääniä puvustuksessa, ovat juuri kahisevat kankaat, kilisevät metallirenkaat tai kulkuset varsin hyviä vaihtoehtoja. Myös korkokenkien kopsuttelu voi olla hyvinkin dramaattisen kuuloista, mikäli haluaa käyttää sellaista ääniefektiä. Voikin puhua puvustuksen äänisuunnittelusta kun puhutaan puvustuksesta pimeässä esityksessä.

Oletko sinä... -esityksessä käytimme puvustusta loppukohtausten osittain valaistuissa kohtauksissa. Pääasiallisesti erilaisia asusteita ja vaatteiden värielementtejä käytettiin silloin kun haluttiin tuoda pimeydestä esiin jotain tiettyä tai piilottaa jotain kokonaisuudesta. Hyvänä esimerkkinä mainittakoon UV-valon kanssa työskentely. Korostimme toisen näyttelijän vasemman jalan ja käden valkoisella sukalla ja hansikkaalla. Muuten näyttelijä oli pukeutunut kokonaan mustaan, peittäen myös kasvonsa. Valkoiset osat korostuivat ja veivät katsojan huomion puoleensa. Toisessa kohtauksessa tanssijan puku oli tehty valkoisesta hallaharsosta, jonka läpi näkyi hänen raajoihinsa kiinnitettyjä pieniä valoja. Halusimme kiinnittää huomiota hahmon keveyteen ja eeterisyyteen korostaen myös hänen ”sisäistä” valoaan tanssin aikana.

Vaihtoehtoja puvustuksella leikittelyyn on lukuisia, jos käytetään ns. palauttavia valoeffektejä. Tarkoitin palauttavilla valoeffekteillä niitä hetkittäisiä valaisuja, jotka hämäävät katsojan näkökykyä hänen silmiensä alkaessa tottua pimeyteen. Lyhyillä valoeffekteillä mahdollistetaan se, että kun silmä ensin tottuu pimeään, se hetkellisen valaisun jälkeen alkaa pimeään totutteleminen taas alusta. Näin tila voidaan pitää pimennettynä jälleen noin 20 minuutin ajan. Lavastus voidaan nostaa myös esiin tai olla

nostamatta, riippuen produktion aloitus- ja lopetustilanteesta. *Kuka siinä?* -esityksen alkaessa valoisasta olimme lavastaneet esitystilaa hiukan. Näyttämöllä oli matala lava, joka oli noin kolmasosa koko näyttämöstä. Tämän lavan päällä oli kirkkaan oranssi fleece-kangas ja lavan etureunaa kiersi oranssin keltaisista vaahteranlehdistä tehty seppäle. Katsomo oli lavastettu kahvilaksi pienine liinoineen ja kukkapurkkeineen. Tällaisella lavastuksella tai näyttämöllisellä asettelulla tuotiin esiin yleisön positio suhteessa näyttelijöihin. Toisaalta oranssilla värillä ja kauniilla asettelulla haluttiin luoda myös harmonian tuntua muuten ehkä jännittäväänkin tilanteeseen. Välttämätöntä lavastuksen suunnittelu visuaalisena elementtinä ei siis ole, mutta lavastuksen voi halutessaan tehdä myös kuvailevaksi. Kuvailevaksi lavastukseksi sanon sellaista lavastusta, josta pystyy hahmottamaan joitain tärkeitä elementtejä esityksen kannalta. Esimerkiksi pöytä, jossa on kahvikuppeja ja tuolit. Kuppien kilinä ja tuolien siirtely tuo heti kuvan kahvi- tai ruokailupöydästä. Toinen esimerkki voisi olla jostain ylempää roikkuvat hiukan kahisevat materiaalit, jotka muistuttavat lehtien havinaa, jolloin katsojalle tulee mielikuva puista tai metsästä.

Kaikki, mitä materiaalin työstämiseen ja käyttämiseen tarvitaan, on mielikuvitus, innostus ja kokeilunhalu. Pimeässä mahdollisuuksia on valtavasti ja mitä moninaisempia yhdistelmiä voidaan luoda lähes tyhjästä, vain luomalla katsojalle mielikuva jostain. Mielikuvia luodaan samalla tavalla myös näkyvässä teatterissa mutta mielestäni mahdollisuudet pimeässä ovat vielä huikeammat, kun jatkuva visuaalisten ärsykkeiden tulva ei ole rajoittamassa ihmismielen hurjaa luomiskykyä.

Itse huomasin pohtivani pimeän tilan rajoituksia ja mahdollisuuksia jo *Kuka siinä?* -esityksen käsikirjoitusta työstäessäni. Esitin itselleni kysymyksiä tähän ”materiaaliin” liittyen. Työskentelypäiväkirjan merkintöihin päätyi ensimmäisenä pohdinta pimeyden tilallisuudesta ja sen eroista ulko- ja sisätilassa. ”Mietin juuri tänään sitä, miten valo vaikuttaa meihin ihmisiin, ja miten se vaikuttaa sisätiloissa eri tavoin kuin ulkotilassa.” (<http://trionysos.vuodatus.net/blog/archive?&y=2008&m=03,11.03.2008> - 22:12)

Pimeys ulkotilassa on mahdottomuus, joten päällimmäiseksi jää kysymys pimeyden vaikutuksesta sisätilassa. Pimeydellä tarkoitan täysin pimeää tilaa, johon ei pääse valon häivääkään. Tilaa, johon silmä ei totu kuten esimerkiksi tilaan, josta valot on sammutettu mutta johon tulvii pientä valoa ovien alta, laitteiden pienistä led-valoista ja ikkunaverhojen raoista. Vaikutus kokemukseemme nousee avainasemaan, sillä kysymys siitä, kuinka pimeys ja valo vaikuttavat meihin, on täysin subjektiivisesta kokemuksesta kiinni. Kokemus pimeydestä tilana kietoutuu paitsi tajuntaamme ja kehollisiin tuntemuksiimme myös situaatioomme. Se, millaisia kokemuksia minulla on pimeydestä, on minulle merkitykseltään eri kuin se, mitä se on jollekin toiselle, ja tämän tiedon valossa tilan merkitys on oleellinen osa kokemuksen muodostumista ja sen asettumista meidän elämismaailmaamme. (Rauhala 2005: 32.)

Ajattelin siis jo ennen kirjoitusprosessin varsinaista kirjoitusvaihetta, kuinka kirjoittaa pimeään tilaan, ja millaisia asioita on otettava kirjoittaessa huomioon sekä ohjaamisen, näyttelijöiden että yleisön kannalta. Oma suhteeni pimeyteen on pysyvän laatuinen, joten *Kuka siinä?* -käsikirjoitusta kirjoittaessani minun oli vaikea ajatella sitä kuinka muut ihmiset pystyisivät seuraamaan tekstiä. Tottumus siis voi luoda harhoja siitä kuinka ihmiset, tässä tapauksessa yleisö, pystyy seuraamaan tekstiä pimeässä. Keskusteltuani ihmisten kanssa esitysten jälkeen *Kuka siinä?* -esityksen tekstin sisällöstä, suurimmalla osalla ei ollut mitään muistikuvaa sisällön laadusta. Kaikki muistivat tunnelman ja heillä oli oletuksia siitä, mikä paikka oli ollut ja mitä roolihenkilöt siellä olivat tekemässä. Itselleni jäi se mielikuva, että teksti oli joillekin liian runollinen. Toisaalta joukossa oli myös muutamia, jotka kertoivat nauttineensa runoista ja olevansa tuttuja joidenkin runoilijoiden tekstien kanssa. Huomaan tässäkin että oma viehtymykseni runoihin ja kokemukseni runoista pimeässä tilassa johdatteli voimakkaasti *Kuka siinä?* -esityksen syntyyn.

2.5 Näkymättömästä näkyväksi

Pimeässä teatteriesityksessä asioiden näkyväksi tekeminen on äärimmäisen tärkeää. Puhun tässä näkymisestä tarkoittaessani aistittavuutta, ymmärtämistä ja asioiden sekä tapahtumien sijoittamista johonkin kontekstiin. Näkyväksi tekemisen keinot ovat monet, joten aloitan siitä kaikkein selkeimmästä vaihtoehdosta eli äänestä.

Äänestä osana mielikuvaa voidaan puhua yhtenä näyttämöllepanon osatekijänä. Tällaisena osatekijänä se on ehkä pimeän teatteriesityksen merkittävin osa. Sama pätee oikeastaan muunkin pimeään tehdyn taiteen kohdalla. Puhuttaessa pimeästä teatterista ihmiset ajattelevat usein, että se on kuin kuunnelmaa. *Kuka siinä?* -esityksen näyttelijäkyselystä käy ilmi, että näyttelijän ennako-oletuksena saattoi olla kuunnelman tapainen esitys, kuten seuraava sitaatti kertoo: ”Ehkä samaistin sen tavallaan aluksi kuunnelmaan, jossa myöskin täytyy kuvitella tarinan hahmot ja ns. kuvittaa se mielessään kuuleman mukaan.” (Kuka siinä? -esityksen näyttelijöiden kyselyn vastaukset, joulukuu 2008.) Tämä ei pidä paikkaansa, sillä kokemus pimeästä teatterista on huomattavasti erilainen. Siihen vaikuttaa myös kaikki se, mitä ympärillä tapahtuu ja kuinka muu yleisö reagoi ja elää esityksen mukana. Myös äänien erilaiset suuntaukset, pienet tahattomatkin äänet ja musiikki tuovat erilaista tunnelmaa kuin kuunnelman ennalta työstetty materiaali.

Ääniä voi käyttää monin tavoin, ja käytimmekin niitä eri tavoin jokaisessa *Trionysos*-hankkeen osassa. Jokaisella ihmisellä on oma tapansa reagoida ääneen. Kovat äänet saavat aikaan niin sanotun pakenemisreaktion, ääni koetaan uhkaavana tai häiritsevänä, hiljainen ihmisääni voi olla joko pelottava tai kutsuva, riippuen tilanteesta. Äänimaailmaa on todella syytä tutkiskella rauhassa pimeää produktiota työstettäessä. On huomioitava jokainen yleisön jäsen, näyttelijöiden äänellinen hahmottamiskyky, tilan antamat puitteet eli kokonainen ”maisemointi” monesta eri perspektiivistä. Tarkastelemme siis erilaisia ääniä suhteutettuna niiden kontekstiin.

Millaisia mahdollisuuksia pimeä tila tarjoaakaan äänillä leikkittelyyn ja asioiden luomiseen? Teimme *Trionysos*-hankkeen *Oletko sinä...* -esityksen alkuun äänellisen maiseman. Tämä on yksi tapa lähteä rakentamaan erilaisia ihmisäänin tuotettuja tiloja pimeyteen. Ensin ryhmä valitsee esimerkiksi jostain runosta sanoja. Jokainen voi ottaa

oman sanan tai sanoja tai työstetään samaa sanaa kukin tahollaan. Liikkeen ja puheen yhdistäminen voi olla joillekin haasteellista, etenkin jos tekstile ei ole määrätty ennalta merkitystä. Sanan rytmillisenä työstämisvälineenä voidaan käyttää esimerkiksi tunnetiloja. Helppointa on aloittaa perustunteista kuten viha, rakkaus, suru ja ilo. Ensin käydään nämä tunnetilat kehollisesti läpi: olen iloinen, olen surullinen jne. Seuraava vaihe on kokeilla, kuinka erilaisin rytmein voin toistaa jonkin sanan eri tunnetilan vallitessa. On suositeltavaa kokeilla myös ristiriitaisia sanoja ja tunnetiloja, kuten kuinka sanon kiitollisuus erittäin vihaisena. Tunnetilojen haltuunoton jälkeen voi lähteä leikkimään sanan rytmeillä. Näyttelijöitä voi myös kehottaa käyttämään sanan rytmittämistä tavuittain, äänteittäin, tai heitä voi pyytää toistamaan sanaa peräkkäin eri rytmeissä kiinnittäen huomiota taukoihin tavuissa ja äänteissä.

Tärkeää on kehon tarkkailu samanaikaisesti sanaa työstettäessä. Tämä vaatii jatkuvaa läsnäoloa kehossa ja hyvää keskittymistä. Seuraava vaihe on hakea impulsseja kehon pienistä nyansseista sanaa työstettäessä ja alkaa suurentaa näitä nyansseja liikkeiksi. Tästä syntyy äänen ja liikkeen kompositio, ääni ja sana yhdistettynä tunnetilaan liikkeellistetään, eli tuodaan näkyväksi. Pimeässä näkyväksi tekeminen tarkoittaa aina äänien ja läsnäolon energian aistittavaksi tekemistä.

Työstäessämme *Oletko sinä...* -esitystä me teimme paljon äänellisiä matkoja ja maisemia. Lopulliseen esitykseen päätyi puhtaasti äänillä ja liikkeellä tunnelmaa luovia kohtauksia kaksi kappaletta. Kirjoitin jo aiemmin materiaalin tuottamista käsittelevässä luvussa rytmiharjoituksista, joita teimme aloittaessamme *Oletko sinä...* -esityksen. Rytmien luominen body percussionin ja erilaisten äänten keinoin on hyvä tapa hakea tietynlaista tunnelmaa ja dynamiikkaa.

Rytmiikka sekä kehollisena kokemuksena että ulkoisesti tarkkailtavana ilmiönä on mielenkiintoista ja joskus jopa lumoavaa. Body percussiossa tuotetaan erilaisia rytmielementtejä oman kehon kautta, taputtamalla, naputtamalla, hiissaamalla, läpsimällä, kopistelemalla ja päästämällä erilaisia kehollisia äänteitä rytmillisesti muiden kuultavaksi. Tämä on erinomainen harjoitus juuri oman kehon resurssien laajentamiseen ja sopii erityisen hyvin pimeään, jolloin täydellinen keskittyminen on

helppoa kun ei tarvitse miettiä, kuinka ulkoinen minä suhteutuu muihin läsnäolijoihin ja ympäristöön. Jatkoimme body percussion -harjoituksia vielä läpimenovaiheeseen saakka, sillä ne lämmittävät kehoa tehokkaasti ja auttavat keskittymään käsillä olevaan asiaan.

Yksi hyvin yksinkertainen body percussion -harjoitus on seuraavanlainen. Taputetaan ensin käsiä yhteen (1, 2, 3, 4). Tämän jälkeen rytmin vakiinnuttua tömistetään vuorojaloin maata jokaisen taputuksen välillä (1, tömps, 2, tömps, 3, tömps, 4, tömps). Käsien taputusrytmiä ei kuitenkaan muuteta vaan rytmi pysyy edelleen vakiona. Tätä jatketaan, kunnes rytmi pysyy hyvin. Seuraava vaihe on vaihtaa tömpsäys ja taputus samalle iskulle. Nyt siis rytmi säilyy edelleen, mutta kädet ja jalka tuottavat äänen samanaikaisesti (1tömps, 2tömps, 3tömps, 4tömps). Kun tämä sujuu, jokaisen neljän jälkeen vaihdetaan jalkojen iskun paikkaa eli aloitetaan: ”1, tömps, 2, tömps, 3, tömps, 4, tömps”, ja sitten vaihto lennosta ”1tömps, 2tömps, 3tömps, 4tömps”. Tämän sarjan sujuvaksi saaminen vaatii useimmilta ihmisiltä keskittymistä ja hyvää kehon koordinaatiota. Näin se toimii erinomaisesti paitsi keskittymisharjoitteena niin myös koordinaatioharjoitteena. Rytmien ja äänteiden käytön lisäksi voi käyttää perinteisiä lauluja, joilla usein vedotaan voimakkaasti myös tunteisiin.

Käytin kummassakin esityksessä musiikkia nimenomaan laulujen muodossa. Molempiin esityksiin sävellettiin kolme tunnelmaa luovaa kappaletta. Elävän musiikin kanssa saattaa tulla ongelmia, jos muusikot eivät ole tottuneet soittamaan pimeässä. Meillä asia oli järjestetty niin, että kosketinsoittaja oli erillisessä tilassa sähköisten koskettimien kanssa soittamassa ja vain ääni johdettiin tilaan. Puhallinsoittimet olivat helpompia, sillä niitä soitetaan useimmiten ilman näön suurempaa vaikutusta. Jos esitystila on kovin suuri, ja huone, jonne kosketinsoittaja sijoitetaan, on kaukana, on hyvä varmistaa esimerkiksi erillisellä monitorilla, että hän kuulee missä vaiheessa esitystä ollaan milloinkin. *Kuka siinä?* -esityksessä ei tarvittu erillistä monitoria, sillä välissä oli vain haitarisermi ja äänet kuuluivat kohtalaisen hyvin.

Musiikin kanssa mietimme myös erilaisia ratkaisuja, sillä muusikot olivat yhtä aikaa näyttämöllä näyttelijöiden kanssa ja kuten edellisessä luvussa mainitsin, jätin

liikkumisen suunnittelun hyvin paljon muusikoiden itsensä harkintaan. Halusin kuitenkin, että musiikki olisi liikkuvaa eikä staattisesti yhdessä paikassa oleilevaa. Lopputulos oli mielestäni toimiva *Kuka siinä?* -esityksessä. Huilisti/saksofonisti liikkui kehällä katsomon vasemmasta laidasta kiertäen takanäyttämön kautta oikeaan reunaan ja takaisin. Tällä liikkeellä ja paikan vaihdoksilla saatiin aikaan se, että soitanta tuli aina yllättävästä ja kohtaukseen sopivasta paikasta. *Oletko sinä...* -esityksen äänet tulivat osittain kaiuttimista ja osittain muualta näyttämöltä.

Oletko sinä... -esitys erosi *Kuka siinä?* -esityksestä senkin vuoksi, että siinä näkyväksi tulemisen keinona käytettiin myös osittaista valaistusta. Pimeä tila ei ole pimeä koskaan kovin pitkäjaksoisesti. Välttämättä jossain on aina pieniä valonlähteitä, vaikkapa vesiputkien fosforimerkinnot tms. Näiden minimaalisten valonlähteiden vuoksi ihmissilmä tottuu valoon n. 30 minuutin kuluessa. Käytimme valoja esityksen loppupuolella tuodaksemme shokkiefekteinä väläyksiä visuaalisesta maailmasta, joka välillä pimennettiin joko kokonaan tai osittain. Käytimme esimerkiksi mustavaloa tuomaan esiin juuri niitä seikkoja, joihin halusimme kiinnittää katsojan huomiota. Mustavalossa vain valkoiset asiat tai neonväriset värit korostuvat pimeydestä. Tällainen mustavalo tai UV-valo -työskentely mahdollistaa esiteltävän asian vain osittaisen näkyvyyden.

Lähdimme siis liikkeelle siitä mihin jäimme viimeksi tanssin kanssa, eli toinen käsi ja toinen jalka ovat valkoisia ja näkyvät mustavalossa. Alku on rauhallisen etsivä ja liikkeet hitaita ja tunnustelevia. Hiljalleen liikkeet muuttuvat rohkeammiksi ja raajat löytävät toisensa ja ottavat kontaktin. Dialogista liikettä, elävät keskustelevat kädet ja jalat. Yksinkertaisia juttuja erilaisuudesta, samanlaisuudesta ja yhteisöllisyydestä. (<http://trionysos.vuodatus.net/blog/archive?&y=2009&m=02>, 28.02.2009 - 14:52)

Edellinen lainaus *Oletko sinä...* -esityksen työskentelypäiväkirjasta kuvaa hyvin sitä, mitä halusimme tuoda mustavalolla kyseisessä esityksessä näkyviin. Lisäksi kyseiseen kohtaukseen tehtiin kuvailuraita, jossa katosta tulevissa kaiuttimissa miesääni kertoo tapahtumat mahdollisimman neutraalisti. Kolmas elementti tähän kohtaukseen oli huilun ja saksofonin dialogi. Dialogi oli rakennettu niin, että toinen soitin kuvasi vasemman jalan ja käden liikkeitä ja toinen oikean jalan ja käden liikkeitä päätyen lopulta yhteiseen musisointiin ja liikkeeseen. Tässä kohtauksessa tutkittiin myös sitä,

mitä tapahtuu näyttelijäntyölle kun se tuodaan vain osittain näkyviin. Liikkeitä oli suunniteltava huomattavasti tarkemmin, kun katsojan huomio suunnattiin vain tiettyihin kehon osiin. Myös ajoitus oli tärkeää, jotta kuvailuraita, musiikki ja liikkeet saatiin kohdistettua samanaikaisiksi. Kohtaus vaati hyvin paljon työskentelyä, mutta se oli kaikessa irrationaalisuudessaan vieraannuttava esityksen muista enemmän rationaalisista tapahtumista.

Äänen ja pienten valoelementtien lisäksi voidaan puhua yhdestä osatekijästä, joka on todella tärkeä näkyväksi tulossa. Se on näyttämöllinen läsnäolo ja liikkeen suuntaama energia. Useassa kohden huomasi kuinka tärkeää on olla läsnä pimeää esitystä työstettäessä ja kuinka paljon nopeammin näyttelijät toisalta väsyivät, kun heidän oli jatkuvasti oltava hereillä ja valppaina tilanteelle. Näyttelijä, ja valmiissa esityksessä myös katsojat tarvitsevat hengähdystaukoja, mikäli esitys on kovin pitkä. *Kuka siinä?* -esitys kesti 30 minuuttia, joten sen ajan katsojat ja näyttelijät pystyivät hyvin keskittämään läsnäolonsa tapahtumiin. Jokainen liike, puheen suunta, liikkeen dynamiikka on aistittavissa ja näin ollen tulosta näyttelijän läsnäolon asteesta. Jos et pysty aistimaan muiden näyttelijöiden läheisyyttä ja läsnäoloa, on hyvin vaikeaa kohdistaa sanottuja repliikkejä heille. Myös puhuttaessa suoraan yleisölle, on läsnäolo käsin kosketeltavaa ja tuntuu, että näyttelijä tulee aivan likelle. Joskus tällainen intensiivinen läsnäolo joka kohdistuu suoraan yleisöön voi olla häiritsevää. Käytimme tätä ”häirintää” *Kuka siinä?* -esityksessä. Viimeisen kohtauksen monologin intensiteetti loi yleisölle tunnetta että esiintyjä ikään kuin läheni hetkellisesti heitä rikkoen maagisen rajan näyttämön ja yleisön välillä.

Kaikkine pienine yksityiskohtineen molemmat pimeään tilaan toteutetut esitykset haastoivat yleisöä jo pelkästään olemalla esityksiä pimeässä tilassa. Haasteellisuuden vuoksi jätin esitykset ilman liian interaktiivisia toimintoja. Vaikkakin on ihanaa haastaa yleisöä, on pidettävä mielessä että liian monta uutta ja rajoja rikkovaa elementtiä yhteen esitykseen voi olla liikaa. Oma tuntemukseni asiasta on se että parempi luottaa pimeän tilan tenhovoimaan kuin yrittää vaikuttaa yleisöön liian monin eri keinoin, tällöin pimeys pääsee oikeuksiinsa ja esityksen myötä avartaa yleisesti katsojan kokemusta teatterista.

OSA II

Analysoin tässä toisessa osiossa *Kuka siinä?* ja *Oletko sinä...* -esitysten aineistoja fenomenologisen viitekehyksen avulla. Esimerkein pyrin avartamaan ymmärrystä pimeään tilan vaikutuksesta näyttelijöiden ja ohjaajan kokemukseen pimeästä tilasta teatterityöskentelyssä.

3 OLEMASSAOLON KOLME ILMENEMISMUOTOA

Mitä ajatella ruumiista ja kehosta?

Tämä kysymys antaa heti vastauksen itsessään; on siis ajatus jolla voi erotella kehon ja ruumiin, eli minuun liittyy kolme erottamatonta asiaa, jotka voin kuitenkin eritellä omiksi nimikkeikseen tai käsitteiksi. On siis ruumis, keho ja ajatus, jälkimmäisen avulla voin erotella ruumiin ja kehon toisistaan. Edmund Husserlin (1859-1938) termi *Leibkörper* jakaa vielä tarkemmin ihmisen olemisen ilmenemismuodot sisällyttäen ja eriyttäen samaan aikaan. Leibkörper on kokonaisuus, sisältäen siis ruumiin ja kehon sekä elettyinä ruumiina eli sisäisenä ruumiina ja kehon ulkoisena, muille näkyvänä. Voidaan ajatella tämän jaon olevan enemmänkin saranointi eletyn ruumiin ja kehon välillä. Juuri saranointi kuvaa hyvin myös sitä laskostuneisuutta, josta Maurice Merleau-Ponty puhuu. Merleau-Ponty ajattelee ruumiin osana maailman kudosta, jonka kanssa laskostumme. (Kts. Merleau-Ponty 2006.) Elettyyn ruumiiseen siis sisältyy myös tämän kaiken käsittämiseen tarvittava ajatus siitä, että voin jakaa, eritellä ja analysoida ajatuksia. Alitajunta siis työskentelee eletyssä ruumiissa, joka on ”vähemmän tietoinen” kuin kehollinen ruumis.

Kiinnostukseni vuoksi nostan tässä esiin myös prosessin ja tilan suhteen. Kehon voi ajatella olevan tila, jonka kautta käydään läpi prosesseja. Toisaalta tutkin tilaa ja sen merkitystä, toisaalta taas tämän merkityksen heijastumista itse prosessiin, joka ikään kuin sisältyy tilaan joka luo merkityksen. Kysymys on siis jonkinlaisesta dialogista, asioiden, ilmiöiden, ehkä jopa tilan ja kokemuksen välillä.

Kehon ja ruumiin käsitteet voidaan puristaa myös kehollisuuden käsitteeseen, jota Lauri Rauhala käyttää osana kolmijakoista käsitystä olemassaolosta ja sen ilmentymisestä:

[1] tajunnallisuus (psykykkis-henkinen olemassaolo)

[2] kehollisuus eli saksan kielen *Leiblichkeit* (olemassaolo orgaanisena tapahtumisena)

[3] situationaalisuus (olemassaolo suhteina todellisuuteen)

(Rauhala 2005: 32.)

Tarkemmin määritelty jako on tarpeen, kun keskitytään ainoastaan suoraan havainnointiin kehosta. Esimerkiksi kehon muisti on yhteydessä tilanteeseen. Tilanne on myös yksi osa Rauhalan käyttämästä ihmisen olemassaolon kolmijaosta.

Keholle ja ruumiille on olemassa useita määritelmiä ja niitä selitetään monin eri tavoin. Fenomenologian piirissä subjektiivisen keho käsityksen voisi lukea alkaneen Husserlin teoriasta, jonka voi tiivistää seuraavaan: ”Minä olen tässä ja nyt”. Kehon subjektiivuuteen liitetään useita käsityksiä ja etenkin fenomenologian piirissä käsitteet ja käsitykset kehittyvät jatkuvasti. Santanen mukaan Husserlin käyttämä käsite keho on se, mitä muut näkevät meistä ulospäin (Santanen TEAK 2010.) Oma ymmärtämykseni on se, ettei Husserlin käsitteeseen keho sisälly muistia tai tunteita vaan ne ovat osa hänen käyttämäänsä Leibkörper-termiä. Kokemukseni mukaan tunteet kuitenkin tallentuvat kehoon näin ollen muuntuen osaksi tilanteitani. Nämä tunteet voi tunnistaa sekä kehollisina että tajunnallisina.

Tunnistamalla prosessi ja se, kuinka itse olemus rakentuu, on mahdollista päästä tilanteeseen, jossa reflektointi on mahdollista. Oletettavasti eri tilanteiden luomat olosuhteet vaikuttavat myös kehollisuuden tunnistamiseen, eli vaikka kehollisuus olisi ”lähellä”, voi esimerkiksi hektinen työilmapiiri heikentää kehon väsymyksen tunnistamista. Reflektointi eri tilanteissa ei kuitenkaan ole aina tiedostettua.

Merleau-Pontyn mukaan reflektointi rakentaa horisontaalista cogittoa. Omia tunteitani kehon tiloista reflektion kautta tunnistamalla synnyttämme

horisontaalisen cogiton, joka on vertikaalisen cogiton ilmaisu. (Hotanen 2008: 51.) Hotanen tiivistää erilaisten cogitojen merkitykset seuraavasti Merleau-Pontya mukailleen: ”Vertikaalinen cogito on itsestään tietoiseksi tulemisen tapahtuminen, kun taas horisontaalinen cogito on tietoisuuden käsitys itsestään.” (Hotanen 2008: 52.).

Ilmaisemme siis kehollisuuden tilan, kuten väsymyksen, ilmaisemalla väsymyksen tilan. Lisäksi tilan ilmaisuun vaikuttaa aktuaalisen hetken tila myös tajunnallisella tasolla, eli todellinen kehon tila on aistittavissa hyvin monella tasolla.

4 KEHOLLISUUS

4.1 Kehollisuuden teoriaa

Kehollisuus on ihmiselle jatkuvassa muutoksessa maailman kanssa oleva tila. Tätä vuorovaikutusta tulee kehittää edelleen refleктоimalla muutoksien vaikutuksia. Omat odotukset kehollisuuteen liittyen myös muuttuvat, ja ajan myötä yksilö oppii tunnistamaan oman kehonsa rajat ja voi käydä jopa niiden ääri rajoilla ne löytääkseen. Ennen kaikkea kehollisuus on vahva osa yksilön arkitoimintaa ja se kulkee rinta rinnan koko kehityskaaren läpi. Kehollisuus rakentaa tajunnallisen ja situationaalisen olemassaolon kanssa ihmiskuvaa, joka peilaa ihmisen koko henkilökohtaista elämisaailmaa.

Kehollisuuteen kuuluu voimakkaasti myös kokeminen, aistiminen ja niihin reagoiminen. Kokemukseen voimme reagoida vain jälkikäteen, sillä kokemus syntyy yhä uudestaan ja rakentuu aina kumulatiivisesti kerrostuen uudelleenlaiseksi. Reagoimisen tapaan taas vaikuttaa paitsi elämäänkietoutuneisuus niin myös tapa aistia. Santasen mukaan filosofi Bernhard Waldenfels (1934-) toi paattisuuden käsitteen kokemuksen tarkasteluun. Paattisuus on kokemuksen muoto tai piirre. Parhaiten sen voi havaita kosketuksessa sen altistavuuden vuoksi. Voisi ajatella, että Waldenfels käy fenomenologiaa läpi ruumiin kautta. Hänen mielestään kokemus on ruumiillinen seikka, ei yksinkertainen asia vaan eräänlainen raja. Esimerkiksi kosketuskokemus ei ole koskaan yhtenäinen eikä oma, se on murtumien merkitsemä. Murtumilla hän tarkoittaa, että kokemus rakentuu niin, että jokin vaikuttaa minuun, affektoidun ja kun yritän vastata affektoitumiseen, syntyy kokemus. (Santanen Teak 2010.)

Kosketuksen kautta ihminen on perinteisesti hahmottanut ympäristöään ja itseään ruumiillisena oliona huomattavasti vähemmän kuin visuaalisten aistihavaintojen kautta. Kosketus on aina tuore havainto, eikä sitä mielletä toistuvaksi ja kopioitavaksi kuten esimerkiksi näkö- ja kuuloaistimuksia. Vieraudella, joka kosketuksesta syntyy, on aina

aloite. Eli kokemus syntyy vierauden vaikutuksesta, jota yritän saada omaan piiriini. Kun altistun kosketukselle, kokemus vieraudesta rikkoo omat ympyrät ja siitä tulee murtumia kokemukseeni. Kokemus murtumista on aina uutta ja uuden kohtaamista, jonka seurauksena on jonkinlainen muutos. Oman ja vieraan välillä on siis etäisyys, siirtymä, liike eli oman ja vieraan välillä on jatkuva prosessi, joka on mielestäni tärkeämpi kuin kumpikaan prosessin ääripäistä. Merkitys on siis näin ollen juuri siinä mitä on välissä. Jos ajatellaan että oman ja vieraan välissä on kosketus, katse tai ääni, ne ovat tärkeämpiä kuin oma ja vieras sillä merkitys syntyy vain näiden kohtaamisesta.

Avautuminen ja kosketus ovat aina uutta, etenkin vieraan kanssa ne ovat myös aina uusi riski. Yksilön ollessa jatkuvasti ”maailman seassa” eikä ulkopuolisena, jää ainoaksi mahdollisuudeksi se, että vieraus on lähtöisin itsestä. Vaikka ajoittain onkin suuri houkutus fuusioitua maailman ja suuremman instituution huomaan tarvitsee jokainen henkilökohtaista jäsentymistä, jotta identifioituminen on mahdollista. Fuusio on aina jäsentymättömyyttä, joten fuusioituessaan yksilöltä häviää mahdollisuus identifioitumiseen. Jäsentely, jäsentäytyminen ja erotteleminen ovat tärkeitä, sillä kosketuskin voi alkaa vasta kun ensin on ero. Tämä ero mahdollistaa tuntemisen kokemuksen. Jos kosketuksesta haetaan välittömyyttä, niin sisältyykö siihen vieras aisti eli vierauden taju? Todennäköisesti näin on, sillä muuten ei voisi tunnistaa eroa, eikä suhde toiseuteen olisi eettinen. Ei olisi toisen koskemattomuutta eikä vieraus saisi sen suurempaa painoarvoa. Jos ei olisi eroa, ei siihen sisältyisi myöskään asymmetriaa tässä kontaktissa. Santanen mukaan asymmetrialla tarkoitetaan tässä yhteydessä jotain eisisymmetristä tai ei samanlaisuutta heijastavaa. Ohittamalla asymmetrian kosketuksessa pääsen kosketuksiin vierauden koskemattomuuden kanssa. Koskettava on välttämättömyys sillä koskemattonta ei ole ilman koskettavaa. Kosketuksella on myös ajallinen ulottuvuus, koskettavuus ei tapahdu kuitenkaan välttämättä ajallisesti samassa hetkessä vaan se voi koskettaa vasta vaikutusten kautta. Vaikutusten avulla sitä voi ajatella ja näin ollen kontakti ei välttämättä ole tietoisien piirissä. (Santanen Teak 2010.)

4.2 Pimeys kehollisuuden kautta

Pyrin tässä ensimmäiseksi vastaamaan kysymykseen pimeästä tilasta yleisluontoisesti. Mitä pimeys on tilana ja mitä erityisiä piirteitä se pitää sisällään?

Lähtökohtaisesti pimeys tilana on tila, joka on konkreettinen ja paikkaan sidottu. Se on tila, jossa ei ole valoa, tila, jossa pimeys on täydellistä ilman valon häivähdytystä. Konkreettisesti tilassa ihmisen keho on kuitenkin olemassa ilman valoakin. Kuinka siinä itse työskentely pimeässä tilassa eroaa valoisassa tilassa työskentelystä? Vastaus löytyy ihmisen kehotietoisuuden kautta. Se tosiasia, että näyttelijä ymmärtää olevansa pimeässä tilassa, muuttaa hänen kehollisuuttaan ja kehotietoisuuttaan. Käytän tässä yhteydessä sanaa kehotietoisuus, kun puhun kehon tiedostavasta aspektista eli yhdistetystä kehollisesta kokemuksesta, havainnosta ja ymmärryksestä.

Tampereen Tukkatheaterin tila on pieni kellaritasossa oleva tila, joka oli helppo pimittää sen ikkunattomuuden vuoksi. Katto oli matala, joten seinistä ja katosta saatava resonanssi oli tilassa hyvä. *Kuka siinä?* -esityksen näyttelijät ja muusikot työskentelivät ensimmäistä kertaa täysin pimeässä tilassa. Heidän jokaisen kehollinen kokemus pimeästä tilasta oli ja on edelleen toisiinsa nähden erilainen. Toiset kokivat vahvemmin esimerkiksi juuri tilan resonanssin pimeässä. Toisaalta nousi esiin myös hiljaisuuden ja pimeyden voimakkuus ja vaikuttavuus. Työskentelyyn vaikuttavia seikkoja nimenomaan kehollisuutta ajatellen olivat mm. erityisjärjestelyt, kuten esimerkiksi lattioihin kiinnitetyt lattiataktiilit (paksu pyykkinaru joka oli päällystetty ja kiinnitetty ilmastointiteipillä), joiden avulla näyttelijät ja muusikot liikkuivat turvallisesti törmäilemättä tilassa. Tämä toi fyysistä turvallisuuden tunnetta, joka heijastui voimakkaasti keholliseen ilmaisuun ja rentoutumiseen tilassa.

Kehon reagointi ääniin oli voimakasta pimeässä. Esimerkiksi tila resonoiti voimakkaasti ja lähestyessään seinää sen pystyi kuulemaan selkeästi. Seinät ja toiset näyttelijät olivat objekteja, joihin näyttelijät suhteuttivat itsensä kehollisina olentoina. Aikaisemmin itsestään selvyyksiltä tuntuneet asiat kuten asemointi, katsekontakti, pienet ennalta

määrätyt eleet jne. täytyi miettiä uusiksi ja työstää näkyviksi muilla keinoin. (Kuka siinä? -esityksen näyttelijöiden kyselyn vastaukset, joulukuu 2008.)

Pimeässä tilassa kehollinen läsnäolo korostuu aistitun maailman rajoittamisen vuoksi. Kuitenkaan näyttelijälle ja ohjaajalle ei jää muita vaihtoehtoja työskennellä kuin keskittyä havainnoinnin mahdollisuuksiin. Näyttelijän havainnointi pimeässä on konkreettisesti oman kehon asettamista tiettyyn positioon eli asemaan suhteessa kaikkeen muuhun. Toisaalta asian voi ajatella myös niin, että näyttelijä asettuu kehossaan suhteessa yhteen itsensä osa-alueeseen joka on fyysisyys, eli keho tai ruumis olevana. Kehon käytölle näyttelijäntyössä ladataan myös paljon stereotyyppisiä odotuksia, etenkin siihen miltä kehon tulisi näyttää. Pimeässä tilassa keskitytään siihen miltä keho ja kehossa tuntuu. Kuitenkin ne odotukset, joita oman kehon käyttöön ladataan, muovaavat kehotietoisuutta. Kehotietoisuuden voi käsittää olevan siirretty ajatus aistitusta kehosta, jonka näkee ajatuksena. Näin ollen maailma heijastaa ja laskostuu oman aistitun kehon kautta.

Teoksessaan *Silmä ja Mieli* (2006), (*L'oeil et l'esprit*, 1960), Merleau-Ponty kirjoittaa ruumiista sielun synnynnäisenä tilana, joka antaa mallin kaikelle muulle olevalle tilalle. Toisin sanoen siis myös pimeä tila on heijastusta ruumiin ja sielun tilasta. Tämän tilallisuuden kautta näkeminen kaksinkertaistuu olemalla näkemistä, jota voin ajatella ja jota voin ajatella vain ajatuksena. Toisaalta se on näkemistä, jolla on sijainti, oma paikkansa, josta ei saa käsitystä kuin näkemällä. Vaikka Merleau-Ponty ehdottaa, että tapahtuman ja ajatuksen välillä oleva siirtymä tuo tilan ja ajatuksen väliin ruumiin ja sielun yhteyden järjestyksen, ei näkemisen arvoitusta ole pystytty poistamaan. Se on vain siirretty "näkemisen ajatuksesta" itse näkemistapahtumaan. (Merleau-Ponty 2006: 45.) Eli kun keho nähdään tilana, se saa uusia merkityksiä, joiden kautta se kietoutuu senhetkiseen elämäntilanteeseen. Kehon aistiminen, kehollisuus ja kehotietoisuus ovat siis voimakkaasti hetkessä muuttuvia silti sisältäen jonkin ajatuksen, joka luo yhteyden ruumiin ja sielun välille. Tämän yhteyden mahdollistamassa vuorovaikutuksessa syntyy elämään kietoutuneisuus eli situationaalisuus.

Toisaalta havaittuani pimeän tilan ja oman kehollisuuteni siellä, olen läsnä kehossani.

Näin ollen läsnä myös pimeydessä joka ei rajoitu vain ruumiiseen. Mieli tarkastelee tätä tilaa, tätä olemisen tapaa itsessään itsestään käsin ja siitä tulee tapa olla. Mitä tapahtuu kun havainnointi pimeässä muuttuu olemiseksi pimeässä?

5 SITUATIONAALISUUS

5.1 Situationaalisuuden teoriaa

Pimeässä tilassa on sisällään kokemus tilasta, joka välittyy aistien kautta. Santasen mukaan jo Aristoteles hoksasi, että ”aistija on aistija ja aistii aistivansa” (Santanen TEAK 2010.) Em. näkemyksen mukaan aistiminen on siis kahteen suuntaan liikkuvaa, sekä kohti itseään että kohti objektia. Aistittaessa tilan pimeys välittyy kuitenkin katseen kautta, ja sen vuoksi jäinkin omalla kohdallani miettimään suhdettani pimeyteen tilana. Jos en katseella havaitse pimeää, voinko silti aistia sen jotenkin muutoin? Ainoa tapa sokealle aistia valoa ja pimeyttä on siis jo aiemmin jonkin toisen henkilön aistima pimeys, jonka ilmaisemisessa on jo sinänsä ladattuna merkityksiä. Tarkastelijan ollessa ns. normaalin näkökyvyn omaava henkilö hän voi aistia tilan ja tunnistaa sen pimeäksi, mutta voiko olla ”käsin kosketeltavaa pimeyttä”, josta syntyisi tuntemus ja joka voidaan ladata adjektiiveilla vastaten kysymykseen miltä pimeys tuntuu?

Yritän hahmottaa vastausta kysymykseeni Husserlin lähtökohdista eli siitä, että lähtökohdiana on minä-tässä-nyt -ajatus. Eli jos tila on havaittavissa minusta erillisenä ja minusta käsin, voinko ottaa huomioon sitä, että en voi ajatella itseäni kuin suhteessa tiettyyn minusta lähtien havaittuun objektiin? Jos siis ajattelen seisovani pimeässä tilassa niin kuinka voin suhteuttaa itseni mihinkään, jollen voi paikallistaa muuta kuin jalkapohjieni alla olevan maan? Onko silloin mitään muuta kuin minä ja se maa allani? Muuttaako tuntemani maa minuutta jollain tavoin vai muuttuuko maa minun tunnistettuani sen? Toisaalta en voi olla varma onko ympärillä mitään tai ketään ja näin ollen en voi myöskään tietää enkä aistia mitään joka voisi aistia minun olemassaoloni. Voinko kuitenkin olla varma siitä, että joku tai jokin ei tarkkailisi minua, vaikken minä tarkkailekaan? Kuinka voi saada tiedon siitä kuinka pitkälle pimeys jatkuu, ikuisuusiin vai onko sillä rajansa? Voinko olla varma siitä että minulla on rajat tai että olen rajautunut johonkin niin kutsuttuun kehoon? Minähän tunnen itsestäni vain pienen osan kerrallaan, joten mikäli se itsestä havaittava osa on minä ruumiillisena olentona, ja siitä suuntaudun ja rakennan tilaa, on elämismaailmani erittäin rajattu tai rajautunut.

Santasen mukaan Waldenfels puhuu itsensä tunnistamisesta vierauden käsitteen kautta, tai suoremmin vierauden kautta. Minän rajautuessa ruumiilliseksi olioksi mahdollistuu se, että voin tunnistaa myös vierauden, tai Toisen. (Santanen TEAK 2010.) Itseäni kiehtoo ajatus siitä, että vieraus tai toiseus pimeässä on tunnistettavissa, eli jos pimeys ei ole osa minua itseäni on se jotain vierasta eli Toista, joka on kuitenkin yhtä minun kanssani sillä pimeyshän jatkuu minussa ja minä olen myös osa pimeyttä.

Kategorisesta tila-ajattelusta eksistentiaaliseen tilaan siirtymän voi ajatella ehkä avaavan jotain muutakin kuin erilaisia ulottuvuuksia ja olemisen tapoja. Kahden erilaisen tilakäsityksen tarkastelu ei sinänsä ole kovin hedelmällistä vain teoreettisella tasolla. Jos sitä vastoin pyrin soveltamaan sitä esimerkiksi prosessin kulkuun ja prosessin tilan hahmottamiseen ja merkityksellistämiseen, se antaa uusia ajatuksia siitä miten prosessissa oikeastaan ollaan prosessin tilassa, suhteessa prosessiin. Se, että kategorisesti tila jakautuu paikoiksi joissa ollaan, kuulostaa ja tuntuu arkirealismilta, kun taas puhe eksistentiaalisesta tilasta eli tilasta jossa ollaan, tuntuu vieraalta.

Toisaalta esimerkiksi suomen kielen sanonta ”hän on siunatussa tilassa” voi sisältää kaksi merkitystä; joko joku on raskaana ja siis näin ollen tilassa, jolla ei ole mitään tekemistä paikan kanssa tai hän voi olla paikassa, joka on siunattu. Tällaista sanallista ja teoreettista jaottelua voi soveltaa myös pimeyteen tilana. Voidaan sanoa esimerkiksi että ”hän on pimeä”, jolloin tarkoitetaan että hän on jossain tilassa, tai sitten että ”hän on pimeässä”, jolloin tällä voidaan tarkoittaa joko sitä, että joku on pimeässä paikassa tai että hän on näkymättömissä tai näkymätön. Voisin todeta olevani sekä pimeä että pimeässä mutta pimeys on lähtöisin silloin minusta ja se on minussa. Voinkin siis puhua samaan aikaan sekä minussa olevasta tilasta että minun tilastani. Santasen mukaan tällöin puhutaan heideggerilaisittain, siis olemassaolon tilastani, eli karkeasti sanottuna olemassaolon tilani on pimeä (Santanen TEAK 2010.) Päätelystä tästä kaikesta voin todeta, että pimeydessä ei ole paikkoja vaan se on elämismailma, kaikki on samaa ja rajatonta pimeyttä ja subjektiivisesti tarkasteltuna on pimeys.

5.2 Situationaalisuus ja prosessi pimeässä

Nähdessäni pimeän tilan voin siis ajatella näkeväni pimeän tilan ja samaan aikaan voin ajatella ajattelevani että näen pimeän tilan. Tällöin tilallisuuden käsitys siirtyy kehollisesta tajunnalliselle tasolle. Havaitun tilan ajattelun ajattelu on siis kaksinkertaista havaitsemista ja tuo hyvin esiin Merleay-Pontyn ajatuksen maailman laskostumisesta.

Ihmisen kehollisuus ja kehotietoisuus vaatii siis jonkinlaista tunnistamista. Tunnistamalla itsensä osana tilaa ja havaitsemalla tämä voidaan puhua itsensä tunnistamisesta havaittajana. Havaittajana olen myös pimeässä alttiina kokemuksille joita minulla on pimeydestä ennestään. Tämä tarkoittaa, että kulttuurilliset ja kokemukselliset seikat vaikuttavat nykyhetken havaintooni. Olemassaolon kannalta se tarkoittaa, että yksi olemassaolon ehdoista, yksi olemassaolon puolista täyttyy. Tätä puolta Lauri Rauhala kutsuu situationaalisuudeksi.

Lähestyessäni tilaa situationaalisesti on kyse kokemuksista, joita tilaan liitän joko alitajuisesti tiedostamatta tai tietoisesti. Tietoisesti tilaan liitetyt kokemukset ovat mielen hallittavissa ja sitä voikin ajatella tuolloin mielellisenä tilana. Jotta voin puhua mielellisestä tilasta, tarvitsen siihen ymmärryksen tilasta voidakseni mielellistää sen pimeäksi. Mielellinen tila voidaan laajentaa tajunnalliseen tilaan, jossa mieli ja sielu ovat yhdistyneinä ja jonka kautta situationaalisuus ilmenee. Konkretisoidakseni ajatuksen tajunnallisen tilan ja situationaalisen tilan yhteydestä, olen valinnut joitain kyselyssä nousseita seikkoja tarkasteltavaksi. Situationaalisuus nousee esiin tarkasteltaessa esimerkiksi näyttelijöiden motivaatioita tulla mukaan pimeään teatteriesitykseen.

Motivaatio lähteä mukaan hankkeeseen oli näyttelijöillä pääosin sama. Yhtä lukuun ottamatta näyttelijät odottivat saavansa uusia haasteita näyttelemisen alueella ja pääsevänsä rikkomaan omia rajojaan. Myös lapsuudesta peräisin oleva pimeän pelko mainittiin kyselyn vastauksissa muutaman kerran. Pelko nousi esiin myös suhteessa

tilassa liikkumiseen ja törmäämisen mahdollisuuteen. (Kuka siinä? -esityksen näyttelijöiden kyselyn vastaukset, joulukuu 2008.) Suhtautuminen ja ennako-oletukset pimeässä työskentelystä heijastelevat näyttelijöiden kokemuksia pimeydestä sekä siihen liitetystä kokemuksellisesta erikoisuudesta. Lapsena koettu pimeään pelko liitettyinä oletettuun sekä myös koettuun epävarmuuteen kehollisessa olemassaolossa heijastelivat situationaalisen olemassaolonyhdistymistä kehollisuuteen ja yhtä kaikki myös tajunnallisuuteen. Holistisesti siis odotukset ja osittain myös kokemukset olivat yhtenevät. Tarkastellessani kyselyn vastauksia heräsi mieleeni kysymys siitä, mikä oli pimeydessä se erottava tekijä, joka tekee siitä itsensä ylittämisen tilan. Vastausta tähän voi etsiä esimerkiksi erilaisten mielikuvien kautta luoduista uudenslaisista esteettisistä objekteista.

Pimeys oletukseltaan erikoistilana ja poikkeuksellisena tilana luo myös mielikuvia ja antaa viitteitä siitä millaisia esteettisiä objekteja se voi pitää sisällään. Nämä esteettiset objektit syntyvät tajunnan merkityssuhteiden muodostamina, joten voisi ajatella esteettisten objektien olevan kokemuksia. Toisaalta esteettinen objekti fenomenologisesti ajateltuna ja Merleau-Pontya mukailen on osa meidän elämismaailmaamme ja objekti on täten myös osa meitä itseämme. Toisin sanoen esteettinen objekti on kokemuksena osa meitä. Ja kuitenkin se on meistä erotettava osa kaikessa limittyneisyydessään. Esteettiset objektit, kuten pimeässä tilassa esitetty näytelmä tai sen osa, ovat värittyneet merkityksiltään meidän itsemme kautta ja ovat havainnon hetkellä osa meitä näin muuntuen havainnon kohteesta myös osaksi havaintajaa. (Hotanen 2008: 12.)

Kaiken kaikkiaan se maailma, jonka näyttelijät luovat pimeään tilaan, heijastelee heidän situaatiotaan eli yhtä osaa heidän ihmiskäsityksestään. Pimeässä tilassa situationaalisuus voi näyttäytyä esimerkiksi liikkumisen tavassa, kontaktin synnyttämisen tavassa ja äänen kohdistamisena. Nämä kolme esimerkkiä ovat sellaisia, jotka tunnistaa helposti situationaaliseksi eli näyttelijöiden ja ohjaajan situaation heijastumiksi.

Selitykseksi sille, että situaatio vaikuttaa maailmankuvaamme niin hallitsevasti, Lauri Rauhala esittää luovia prosesseja koskien yksinkertaisesti erilaisten noemojen synnyn

(Rauhala 2005: 195.) Rauhala käsittää noeman eli mielen hyvin tarkkaan rajatussa merkityksessä. Hänen mukaansa mieli on aina suhteessa asian tai objektin kanssa ja näin ymmärrämme tuon asian tai objektin merkityksen. Erilaiset mielet taas suhteutuvat toisiinsa, jolloin ne muodostavat mielellisyyksiä eli mielten välisiä merkityssuhteita. (Rauhala 2005:34). Noemat eli mielet syntyvät siis havainnon kautta suhteessa tajuntaan.

Havaittaessa esteettinen objekti, syntyy uusi mieli ja joka kerta kun syntyy uusi mieli, syntyy uusi esteettinen objekti. Toisin sanoen havaintojen ja aistimusten välityksellä syntyvien mielellisyyksien kautta syntyy aina esteettinen objekti. (Mt. 195.) Työryhmä luo kerta kerran jälkeen uuden esteettisen objektin oman luovan prosessinsa kautta. Nämä prosessin aikana syntyvät mielellisyydet eivät kuitenkaan takaa sitä, että katsojajokija saisi saman esteettisen objektin koettavakseen, koska mielellisyydet tai noemat joita työryhmä käyttää ovat aina situationaalisia eivätkä näin ollen voi välittyä sellaisenaan kenellekään. Kuten tilakin, situationaalisuus muuttuu ja muovautuu prosessin myötä. Näin ollen subjektiivinen situationaalisuus eli elämään kietoutuneisuus ei voi olla kollektiivinen ja kuitenkin se on sitä kokemuksessa, joka on tiettyssä ajassa ja paikassa oleminen.

6 TAJUNNALLISUUS

6.1 Tajunnallisuuden teoriaa

Ajattelu on toimintaa ja osa tajunnallisuutta ja sen voi katsoa liittyvän olennaisena osana ihmisyyteen. Ihmisyyteen sen voi liittää, koska se on tietoista toimintaa ja se on mielen säätelemää. Rauhala kutsuu tätä ihmisen olemassaolon puolta tajunnallisuudeksi, joka on psyykkis-henkinen olemassaolo. (Rauhala 2005:32.) Rauhala tiivistää tajunnallisuuden ilmentymisen seuraavasti: ”Kun sanotaan, että tajunnallisuuden olemus tai perusstrukturi on mielellisyyttä, tarkoitetaan, että kyseinen ihmisen olemispuoli hypostasioituu (kehkeytyy) tai tulee olemassa olevaksi mielen ilmenemisessä ja niiden keskinäisessä organisoitumisessa.” (Rauhala 2005:35.) Toisin sanoen on siis paljon asioita jotka ilmenevät ajattelun ja sitä kautta tajunnallisuuden piirissä. Tajunnallisuuden piiriin voidaan liittää mieli ja tietoisuus. Mieli sellaisena kuin Rauhala sen esittää on merkityksen antaja. Merkityksen muodostumiseen tarvitaan kokemus, joka ilmenee aina jossakin tajunnan tilassa eli elämyksessä. Kuten eri olemassaolon muodotkin ovat mieli ja elämys erottamattomia ja ne eivät voi ilmetä ilman toisiaan. (Rauhala 2005: 35.)

Kuitenkin kaikki nämä tajunnallisuuteen liitettävät asiat ja käsitteet ovat läsnä tässä hetkessä jatkuvina ja erottamattomina. Tajunnallisuus on olemispuoli, jota on hyvin vaikea todentaa. Se, että ihmisellä on ajatuksia ja hänen mielensä luo merkityksiä elämystensä kautta, antaa meille todisteita siitä, että on olemassa tajunnallinen puoli. Kuten jo mainitsin, on pimeä tila elämyksellinen tila, ja näin ollen siellä on kokemuksia, jotka luovat elämyksiä. Kysymys kuuluukin, että onko elämys erilainen, jos kokemus on erilainen ja arkitodellisuudesta poikkeava. Rauhala esittää, että elämyksellisen tilan voisi erotella havaintoelämykseksi, tunne-elämykseksi, unen ja harhan elämykseksi jne. (Rauhala 2005: 35.) Oma käsitykseni on, että nämä kaikki elämykset ovat yhdessä kokemus, jolle elämykset antavat laadun. Rauhala jatkaa vielä syvemmälle asioiden erittelyä. Hän erottelee erilaisia mieliä ja kuinka ne voidaan eritellä em. jaon pohjalta. Jos havainnossa tarjoutuu havaintokohteen mieli, se tarkoittaa, että havainnoimme

esimerkiksi esineen muotoa, väriä tai kokoa. Toisena esimerkkinä Rauhala esittää, että tunteessa tarjoutuu tunteenomainen mieli kuten rakas tai pelottava jne. Hän päätelee osuvasti, että tajunnallisella tapahtumisella on perusyksiköt elämys ja mieli. (Rauhala 2005: 34.)

Itse ajattelen, että tajunnallisena tapahtumisena pimeässä toteutettu taiteellinen prosessi on tunne-elämys sekä havainnon mieli, jonka tarkoituksena on tarjota jokin laatu havainnolle. Toisaalta pimeässä tilassa on jo sinänsä sisällään paljon mieliä, joille on vaikea antaa tajunnallisuuden rakennetta ilman selkeää jaottelua. Rauhala esittää, että tajunnan struktuurin alla syntyy nk. mielellisyyksiä. Mielellisyydet syntyvät, kun erilaiset mielet suhteutuvat toisiinsa niiden välityksellä. Voidaan puhua myös mielten välisistä sisäisistä merkityksistä eli mielellisyyksien sisäisistä sidoksista. Tähän merkityssuhteeseen ei Rauhalan mukaan sisälly mitään fyysistä tai konkreettista koskettavuutta. Koskettavuus piileekin tajunnan merkityssuhteiden jatkuvalla päivittymisellä ja limittymisellä. (Rauhala 2005:35.)

Meidän päivätajuntamme sisältää havaintojen käsittelemisen mahdollisuuden juuri näiden merkityssuhteiden kautta. On kuitenkin todettava, että havainnon ollessa suora ja ennalta tunnistamaton on syntyvä kokemus uusi. Pienellä lapsella ei ole vielä varastoituneena erilaisia malleja, joten heidän havaintonsa ja sitä kautta havainnonmieli on tuore ja suora ja uudelleen syntyvä hetkessä. Myös kokemus pimeästä tilasta teatterillisena tilana on suurimmalle osalle ihmisiä uusi. Tottuminen havainnonmielen uuteen suhteeseen esim. tunteenomaiseen mieleen voi aiheuttaa hämmennystä ja ihmetystä. Tajunnallisuus olemistapana on täysin erilainen ja sen tapahtumisperiaatteet ovat erilaiset verrattuna kehollisuuden ja situationaalisuuden tapahtumisperiaatteisiin. On siis selvää, että tarvitsemme tajunnallisuutta, jotta meillä voi olla kokemus josta käsin rakentuu ihmiskäsityksemme. (Mt.).

Myös Hotasen mukaan Merleau-Pontyn sisäpuoli ja ulkopuoli käsitteinä kuvaavat elämismaailmamme puolia. Merleau-Pontyn mukaan näkymätön tavoitetaan näkyvän kautta ja näin luodaan merkityksiä. Merkityksiä hänen mukaansa syntyy puhuvan maailman ja näkyvän maailman kietoutumisessa, niiden kiasmassa. (Hotanen 2006:

123.) Tämä näkyvän ja näkymättömän suhde on mielenkiintoinen ja pohtimisen arvoinen juuri merkitysten rakentumisen kannalta. Kun siis mieleemme rakentavat sisäisiä mielellisyyksiä ja niiden kautta muodostuu merkityksiä, ovat näkyvä ja näkymätön siis erilaisia mieliä. Lauri Rauhalan ja Merleau-Pontyn ajatukset eivät siis ole kovinkaan kaukana toisistaan ontologioina. Vaikka heidän termsä ovat erilaisia, voidaan niitä käyttää hyvin pimeän tilan tutkimiseen. Taiteellisiin prosesseihin liittyviin ymmärtämisen rakenteisiin ne soveltuvat hyvin subjektiivisen näkökulman korostajina.

6.2 Tajunnallisuus ja pimeys

Kaikkien ihmisen olemassaolon muotojen ollessa hyvin riippuvaisia toisistaan on tajunnallisuuden kautta tarkasteltu tilakäsitys olemassa myös henkiseltä kannalta. Jo aiemmin mainitsin mielen toiminnan vaikutuksista tilaan. Mielen lisäksi tajunnallisuuden tasolla toimii myös henkisyys, joka on siis alitajunnan ja mielen tavoittamattomissa. Kutsun tätä henkistä ulottuvuutta intuitioksi, joka on tärkeä työkalu taiteellisissa prosesseissa. Näyttelijät toimivat usein intuitionsa varassa etsiessään tapaa olla näyttämöllä. Pimeässä tilassa olemisen tapa muuttuu ja visuaaliset ärsykkeet häviävät. Monet ihmiset ovat kytkeneet pimeään tilaan ajatuksen pelottavuudesta, kuten kyselyissäkin kävi ilmi. Tämä mielen ilmentymä eli pelko tulee siis esiin visuaalisten ärsykkeiden hävitessä. Todellisuus on yleisesti käsitettynä se, mitä voidaan konkretisoida ja todentaa havaitsemalla. Tajunta on jotain, jonka havaitseminen on mahdotonta ilman kehollisuutta ja situationaalisuutta. (Rauhala 2005:34.)

Tekemässäni kyselyssä halusin selvittää myös näyttelijöiden käsityksiä siitä mitkä näyttelijäntyön osa-alueet nousevat keskiöön pimeässä tilassa työskenneltäessä. En voi sulkea pois myöskään sitä mahdollisuutta, että näyttelijät olisivat ottaneet vaikutteita toisiltaan ja sitä kautta muokanneet omaa ajatteluaan ja kokemustaan pimeydestä. Työskenneltyään useiden kuukausien ajan yhdessä, vaikkakin vain muutaman kerran viikossa, suhde muihin näyttelijöihin muodostui pääosin pimeässä tilassa ja vuorovaikutuksessa sekä pimeyden että ryhmän kanssa.

Itse harjoitusprosessin aikana kävimme paljon läpi sitä kuinka ääntä voi hyödyntää erilaisten tunnelmien luomisessa ja kuinka korosteista se on etenkin pimeässä. Vain ja ainoastaan äänellä luotu maailma olisi kuunnelma. Rinnastaminen kuunnelmaan oli käynyt näyttelijöiden mielessä kun he olivat ennakolta miettineet mitä on pimeä teatteri. Mutta harjoitusten alussa kävi kuitenkin selväksi, että kysymys ei ole samasta asiasta, sillä yleisöhän on läsnä konkreettisena tilassa ja dialogi on lähes käsin kosketettavaa. (Kuka siinä? -esityksen näyttelijöiden kyselyn vastaukset, joulukuu 2008.) Puhun käsin kosketettavasta dialogista koska oma kokemukseni on, että kun tila on pieni voi äänen ikään kuin tuntea omassa kehossaan. Pimeässä herkistynyt keho havaitsee äänivirran ja resonoi ääniin hyvin konkreettisella tavalla. Tämän saman ilmiön voi havaita karkeampana esimerkiksi seisossaan bassokaiuttimien läheisyydessä. Tämä muutos suhteessa ennako-oletuksiin on uuden mielen luomista. Näyttelijöille syntyi siis uusi havainnon mieli jonka kautta syntyi tunne-elämyksiä näiden havainnon mielten ja tunnemielten tai elämysten välisten merkityssuhteiden kautta. (Rauhala 2005: 35.)

Näyttelijät olivat myös hyvin tietoisia siitä, että heidän on luotava suhde yleisöön pimeydestä huolimatta. Heidän ongelmansa oli paitsi tajunnallinen, niin myös sekä kehollinen että situationaalinen. Tajunnallisuuden kannalta oli välttämätöntä ymmärtää kuinka saada ajatukset välittymään yleisölle. Kyselyssä näyttelijät luettelivat seuraavat seikat hyvin tärkeiksi:

1. Puheääni
2. Tunneilmaisu
3. Äänen voimakkuuden taso
4. Äänen laatu
5. Äänen suuntaaminen
6. Ilmeet
7. Liikehdintä
8. Liikkeen muutokset
9. Tauot äänessä
10. Tauot liikkeessä

(Kuka siinä? -esityksen näyttelijöiden kyselyn vastaukset, joulukuu 2008)

Yllä listatuista seikoista voi helposti päätellä, että näyttelijät ovat ajatelleet paljon tekemistään ja olemistaan näyttämöllä yleisön kautta. Yleisö kuulee äänistä kuinka näyttelijät liikkuvat ja millaiset heidän ilmeensä ovat. Ääni heijastelee myös tunteita joita halutaan tuoda esiin. Yksinkertaistettuna on siis kolme asiaa, joita analysoimalla voidaan luoda jonkinlainen hahmotelma siitä millaisia merkityksiä yleisölle halutaan tuottaa ja kuinka ne laadullistuvat elämyksissä.

Ensimmäisenä tarkastelun kohteena on tunnetila ja tunneilmaisuus. Tunneilmaisussa siis todellistuu tunteenomainen mieli, joka luo sisäisen merkityssuhteen havainnon kanssa. Tässä tapauksessa havainto ja havainnon mieli konkretisoituu liikkeenä. On siis syntynyt suhde näiden kahden elementin tai mielen välille. Mikä tuo tämän merkityksen sitten ulkoiseksi? Näyttämöllä pimeässä tilassa se on ääni. Vain näyttelijä tietää ensin tunnetilansa, joka heijastuu liikkeeseen kehossa ja kun ääni konkretisoi edelliset saa yleisö jotain havaittavaa. On syntynyt dialogi jonka lähtökohtana on tajunnallisuus, eli tunne joka vaatii päästä ilmaistuksi. Näyttämöllisessä ilmaisussa tilanne on erilainen kuin todellisessa elämässä.

Käsittelen tässä toisena merkityssuhteen syntymiseen vaikuttavana prosessina normaalin elämän tapaa synnyttää elämys. Tässä toisessa esimerkissä tilanne lähtee liikkeelle kehollisesta impulssista. Henkilö A kompastuu; tapahtuu siis kehollinen prosessi. Kompastumisen vaikutuksena syntyy spontaani ääni, huudahdus tai jopa kirkaisu. Vasta tämän jälkeen tulee mukaan tajunnallisuus ja havainnon kautta tunne. Elämys syntyy siis vasta kun tajunnallisuus merkityksellistää havainnon mielen, joka luo suhteen tunteenomaiseen mieleen, joka on joko se että tuntee kipua tai tuntee harmistusta. Tämä esimerkki tuo hyvin esiin sen kuinka Rauhalan mukaan tajunnallisuuden kehollisuuden ja situationaalisuuden tapahtumisperiaatteet eroavat toisistaan. (Rauhala 2005: 32.)

Kolmantena voidaan tarkastella sitä kuinka yleisö reagoi esitykseen pimeässä. Henkilö B tulee teatteriin ja istuu paikoilleen. Valot sammuvat, kuten yleensä teatterissa

tapahuu. Alkumusiikki alkaa, katsoja rentoutuu ja odottaa näkevänsä jotain näyttämöllä. Valot eivät sytykään ja syntyy tunnereaktio, hätä siitä onko jotain vialla. Vaikka katsoja tietää tulleen pimeään esitykseen, on hänen situationaalisuudessaan rakentuneena jokin suhde maailmaan ja sen tapahtumisperiaatteisiin. Situationaalisuuden kautta syntyy tunteenomainen mieli, joka kietoutuu suhteeseen havainnon mielen kanssa, joka siis havaitsi pimeyden. Syntyy hämmennys sillä havainnon mielen ja tunteenomaisen mielen merkityssuhde on kriisissä, jotain on hetkellisesti erilaista kuin kuuluisi olla. Tämä on tila, jota kutsun tilaksi kahden ajatuksen välillä ja tämä on tila, joita olen itse pyrkinyt pimeän teatterin avulla ihmisiin synnyttämään. Tajunnallisuuden tapahtumisperiaatteilla leikiteltäessä on leikin ohjaajan tai tässä tapauksessa teatteriohjaajan oma situaatio vahvasti luomassa poikkeuksellisia struktuureja olemuspuolten suhteisiin. Vaikka pimeällä esityksellä ei tarkoituksellisesti haetakaan mitään äärikokemuksia, ne voivat luoda sellaisia juuri situationaalisuuden tuoman vivahteen vuoksi. Tajunnallisuus on kuitenkin se joka luo tälle kaikelle merkityksen joten sen tapahtumisperiaatteet tuntiessaan voi näyttelijäkin analysoida työskentelyään entistä syvällisemmin.

7 LOPUKSI

Tämän pro gradu -tutkielman tarkoituksena ei ole ollut löytää valmiita vastauksia vaan herättää kysymyksiä, joiden kautta pimeän tilan voi ymmärtää henkilökohtaisena tilana ja käsityksenä tilasta. Kokemuksellisuuden kautta löydetty vastaukset ovat subjektiivisia mutta niissä on kuitenkin aina pieni muru meidän kollektiivisesta tietoisuudestamme, jossa asiat jaetaan yksilöltä toiselle.

Kuka siinä? -esityksen esittelyosiossa ja esityksen kuvauksessa lukija sai pienen aavistuksen siitä millainen tämä *Trionysos*-hankkeen ensimmäinen produktio ja sen lähtökohdat ovat olleet. Subjektiiviset kokemukseni ja odotukseni ovat aukikirjoitettuina ja sitä kautta olen antanut pienen hippusen jaettavaksi lukijoiden kesken. Välittäessäni kokemukseni ja hahmottaessani positioitani kirjoittajana olen jakanut myös jotain omasta persoonastani jolloin olen ottanut lukijan mukaan omaan kokemukseeni.

Oletko sinä... -esityksen kuvauksen kohdalla mukaan astuivat kokemukset erityyppisen materiaalin kanssa työskentelystä. Devising- ja tekstipohjainen esitys olivat prosessiltaan erilaisia, joten kuvaukset esityksistä ovat erilaiset vaikka positioni on ollut sama. *Oletko sinä...* -esityksessä näkyi kuitenkin voimakkaammin ryhmän yhteys toisiinsa materiaalin tuottamisen kautta. Luomus oli yhteinen ja se välittyi myös prosessin ja esityksen kuvaukseen. Positioni oli myös hiukan erilainen, kuvausta voi seurata sekä esiintyjän ja katsoja-kokijan että ohjaajan ja tutkijan näkökulmista.

Taiteellisen työn inspiraation lähteenä pimeys näyttäytyy jatkuvana aarreaittana. Yhä uudestaan koin prosessin aikana yllätyväni siitä mitä pimeys voi tarjota paitsi tilana myös materiaalina. Lähtökohtaisesti on useita seikkoja, jotka voivat tehdä pimeässä työskentelystä vaikeaa, mutta vain teknisesti. Kun tekniset seikat kuten tilan valottomuus ja turvallisuus ovat kunnossa voi varsinainen taiteellinen prosessi saada menestyksekkään sysäyksen kohti valmista teosta.

Tilan hahmottaminen sekä fyysisenä tilana että mentaalisenä tilana voi alkaa kun kaikki puitteet ovat kunnossa ja työryhmällä on työskentelyyn tarvittavat tekniikat hallussa. Ensimmäistä kertaa pimeässä työskenneltäessä oli oltava jo joitain ajatuksia työskentelystä prosessia varten. Minulla oli paljon ajatuksia ja jaoin ne työryhmälle prosessin kulkiessa. Ajatukseni koskivat lähinnä teknisiin asioihin liittyviä seikkoja, kuten kuinka liikkua ja kuinka luoda läsnäoloa tilaan. Merkityksen tilalle jokainen loi itsenäisesti, joten se oli minun vaikutusmahdollisuuksieni ulottumattomissa. Annoin kuitenkin välineet siihen kuinka merkityksiä voi henkilökohtaisesti lähestyä, mutta jokainen prosessiin jollain tavoin osallistunut loi kuitenkin hyvin yksilölliset merkityksensä pimeydestä tilana.

Katsoja-kokijan kannalta tärkeää oli se, että näyttelijöiden läsnäolo tilassa välittyi vahvana heti alusta saakka, se loi turvaa ja mukavuutta. Osaltaan tähän vaikutti se kuinka tilaan tultiin, joko valojen päällä ollessa tai pimeydessä. Ensin mainitussa vaihtoehdossa sopeutuminen tuntui olevan yleisölle helppoa, sillä emme saaneet minkäänlaista palautetta siitä, että joku olisi kokenut suorannaista ahdistusta. Toisessa tapauksessa yleisö oli utelias ja hiukan jännittynyt mutta rento suhteutuessaan tilaan joka oli alusta saakka pimeä.

Valon ja äänen välisen suhteen havaitseminen oli hyvin konkreettista pimeässä. Lähes poikkeuksetta kaikille, niin työryhmälle kuin yleisölle äänet nousivat avainasemaan. Mistä äänet kuuluivat, millaisina ne kuuluivat ja mikä tai kuka ääntä piti, olivat läsnä pimeydessä aivan eri tavoin kuin valoisassa. *Oletko sinä...* -esityksessä äänten merkitys pieneeni aina kun valoa tuotiin hiukankin näyttämölle. Ihmiselle on luonnollista tarkentaa katsettaan pieneenkin visuaaliseen ärsykkeeseen pimeässä. Käytin tätä huomiota myös keinona kiinnittää yleisön huomio tiettyyn kohtaan näyttämöä, kunnes taas siirryimme pimeyteen ja äänet nousivat ”näyttämölle” päärooliin.

Työskentelyprosessin aikana kiinnitin paljon huomiota siihen kuinka ryhmä toimi yhdessä. *Kuka siinä?* -esityksessä kuten *Oletko sinä...* -esityksessäkin ryhmä ei aloittanut samanaikaisesti vaan yksi näyttelijä tuli mukaan vasta myöhemmin. Emootioiden tasolla tämä näytti heijastuvan ryhmän toimintaan, ei kuitenkaan

häiritsevissä määrin, mutta sen verran että sen pystyin havaitsemaan. Tietenkin ryhmäytymisprosessin aikana on hyvä huomioida kuinka luottamus rakentuu ryhmän kesken, mutta huomasin myös kuinka tärkeää ryhmän toiminnan kannalta oli oikeanlaisen ryhmädynamiikan löytyminen. *Oletko sinä...* -esityksessä sitä haettiin hiukan kauemmin, sillä työskentelytapa oli myös vieras joten sopeutumisen paikkoja oli useampi.

Työryhmän toimivuuden kannalta minulle oli tärkeää nähdä, että työryhmän jäsenet pystyivät toimimaan avoimesti, ja että työryhmälle muodostui omat normistonsa joista pidettiin kiinni. Omalta osaltani pyrin vaikuttamaan ryhmäytymisprosessiin erilaisin harjoittein. Tietenkin se, että annoin harjoitteita ja määrittelin toimintatapoja, oli omiaan jättämään minut hiukan auktorisoituun sekä ryhmän ulkopuoliseen rooliin, mutta kuten olen todennut, on täysin demokraattinen työskentely ryhmässä mahdollisuus. Valta-asemia syntyy väistämättä, jollei prosessin luonteen vuoksi niin sitten ryhmän henkilökemioiden vuoksi.

Pimeän tilan turvallisuus riippuu paitsi ryhmän toiminnasta niin myös täysin teknisistä seikoista. Omien produktioideni aikana huomasin kuinka tärkeää oli turvallisuuden tunne työskenneltäessä. Sama turvallisuuden kaipuu on yhdistettävissä myös sokean elämään; usein herää kysymyksiä päivittäisiin valintoihin liittyen, kuten mistä olisi turvallisinta ylittää katu tai onko tietyömaa turvallista ohittaa, kun äänimaailma on niin kova, ettei suuntia pysty hahmottamaan. Näitä oman elämäni kysymyksiä sovelsin hahmottaessani turvallisuutta ja turvallisuuden tunteen luomisen puitteita työskentelyssämme.

Erilaisten apuneuvojen käyttö rakennettaessa pimeään tilaan turvallisia puitteita olivat mm. äänimajakat eli toisen ihmisen puhe, musiikki kaiuttimista tai muutoin keholla tuotettu ääni. Tuntoaistiin perustuvia turvallisuustekijöitä olivat lattiataktiilit ja esineiden asettelu niin, että ne pystyi helposti tunnistamaan kosketuksella. Lavastuksen suunnittelussa oli myös huomioitu näyttelijöiden, muusikoiden ja katsojien turvallisuus minimoimalla liikkumisreittien risteäminen törmäysten välttämiseksi.

Vaikkakin lattiataktiileja käytettiin pääasiallisesti turvallisen liikkumisen apuna, oli niillä myös merkitystä rakennettaessa liikkeelle dynamiikkaa. Havaitsemalla lattiataktiileista missä näyttelijä liikkui, oli hänen mahdollista tuoda mm. nopeampaa ja täsmällisempää liikettä näyttämölle joka oli omiaan vaikuttamaan näyttämökuvan dynaamisuuteen. tämän dynaamisuuden katsoja-kokija pystyi havaitsemaan äänien ja näyttelijän läsnäolon perusteella. Oma kokemukseni oli että jo pelkästään näyttelijän intensiivinen läsnäolo toi näyttämökuvaan dynaamisuutta ja liikettä. Vastaavasti äänellisillä keinoilla luotiin dynamiikkaa kuten karkkipussin näennäinen heittäminen. Itse koin ahaa-elämyksen valojen käytön suhteen kun minulla oli mielikuvia asioista jotka näyttäytyivät katsojille. Tällainen ”näyttäminen” toimi hyvin UV-valo -kohtauksessa, jossa joitain asioita tuotiin tarkoituksella esiin ja toisia piilotettiin. Käytimme siis valtaa katsojaan nähden.

Vallankäyttöä esiintyi myös tietoisessa materiaalien valinnassa. *Kuka siinä?* -esityksessä meillä oli tietty teksti jolla oli tietyt ominaisuudet kuten runollisuus, dialogisuus ja kronologia. Näillä ominaisuuksilla pidimme fokuksen suurimmalta osin tekstissä. *Oletko sinä...* -esityksessä yleisöllä oli enemmän vapauksia valita mitä seurata. Joissain kohtauksissa oli mahdollisuus kiinnittää huomionsa useampaan seikkaan mutta pääasiallisesti vallankäyttö ilmeni siinä kuinka yleisö oli sijoitettu tilaan. Työryhmä oli luonut jälkimmäiseen esitykseen materiaalit itse ja kaikesta massasta minä valitsin mitä otamme mukaan, joten käytin valtaa. Oli kuitenkin hienoa huomata kuinka demokraattisesti ryhmä loi materiaalia *Oletko sinä...* -esityksen harjoitusprosessin aikana. Jokainen valikoi ja tuotti itsenäisesti tai avustettuna jotain joka päättyi lopulliseen esitykseen.

Materiaaleina tekstit olivat monikäyttöisiä ja etenkin *Oletko sinä...* -esityksessä käytimme tekstejä usealla eri tavalla, kuten rytmisenä elementtinä, sävellettyinä lauluina, perinteisinä dialogeina jne. Myös se, kuinka tekstit löytyivät, on oma prosessinsa. Tekstimateriaalin syntyminen ja tuottaminen on siis prosessi kokonaisprosessin sisällä, *Oletko sinä...* -esityksessä työryhmän tuottama materiaali ja *Kuka siinä?* -esityksessä minun kokoamani kollaasimateriaali dialogin muodossa.

Materiaalien tuottamisessa käytimme harjoitteita joilla joko suoraan tuotimme materiaalia tai joista syntynyttä materiaalia jatkotyöstimme muutoin. Body percussion -harjoitteiden kautta syntyi rytmimateriaalia ensimmäiseen *Oletko sinä...* -esityksen kohtaukseen. Kuljetimme tätä harjoitusta koko prosessin läpi käyttäen sitä myös lämmittelynä ja keskittymisharjoitteena. Tällaisen materiaalin suhde muuhun äänimaailmaan loi hienojakoisia maailmoja jotka avautuivat aina uudestaan eri tasoilla.

Erilaisten äänten käyttö ja musiikin osuus esityksessä oli myös merkittävää materiaalia. molemmissa produktioissa käytimme livemusiikkia. Pimeässä soittaminen ei ole itsestään selvä mahdollisuus, sillä kaikki muusikot eivät osaa soittaa pimeässä tilassa. Muistan kuinka yritin etsiä sokeita muusikoita esitykseen, mutta turhaan. Tämä olisi ollut erinomainen ratkaisu sillä minun oman kokemuksen mukaan sokea muusikko hallitsee soittimensa myös pimeässä. Työryhmämme ratkaisu oli lähinnä tekninen ja asetimme koskettimet viereiseen huoneeseen ja vedimme kaiuttimet esitystilaan. Kosketinsoittaja pystyi seuraamaan tapahtumia pienen monitorin kautta toisesta tilasta ja näin tiesi aina missä esitys kulki. Puhallinsoittajat sen sijaan hallitsivat soittimensa myös pimeässä mikä mahdollisti myös heidän liikkumisensa näyttämökuvassa.

Äänillä jonkin asian näkyväksi tekeminen tarkoittaa sitä että katsojalle luodaan mielikuva äänellisten puitteiden avulla. Yksinkertaisimmillaan, kun katsoja kuulee miesäänen pimeässä, hän pystyy ymmärtämään että siinä on ihminen joka toimii äänen lähteenä ja on näin ollen ”nähtävissä”. Kuten olen maininnut, on pimeässä tilassa ongelmana pienten valolähteiden heijastukset, joiden kautta tilaan alkaa hiljalleen tulla valoa ja hahmot alkavat näkyä. *Kuka siinä?* -esityksessä silmät eivät sopeutuneet pimeään koska esityksen kesto oli vain 30 minuuttia. *Oletko sinä...* -esityksessä puolestaan käytimme shokeeraavia valoeffektejä ensimmäisen 20 minuutin jälkeen. Toimme näyttämölle tietoisesti pieniä valonlähteitä jonka jälkeen taas täysi pimeys laskeutui näyttämölle. Nämä efektit mahdollistivat silmien totutteluprosessin uuden alun.

Koko prosessin ajan ihailin valtavasti sitä intensiteettiä jolla näyttelijät olivat näyttämöllä. Heidän läsnäolonsa oli todellakin käsin kosketeltavaa. He olivat lähes sata

prosenttisesti kehoissaan ja todella olivat yhtä näyttämön tapahtumien kanssa. Oman kokemukseni mukaan näyttelijän tai esiintyjän yleensä ollessa läsnä kehossaan ja avatessaan sydämensä taiteen ilmaisulle hän koskettaa katsojaa aivan erityisesti. Pimeässä voi tätä läsnäoloa harjoittaa vaivattomasti, sillä keskittyminen kohdistuu kuin automatisoituna kehoon ja sen liikkeisiin.

Kehon läsnäoloa eli kehotietoisuutta olen käsitellyt teoreettisessa osiossa. Yksi syy tähän on se että kehon läsnäolo ja kehollinen tiedostaminen ovat niin tärkeä osa näyttämistä, paitsi pimeässä niin myös valoisassa. Fenomenologian käsitykset kehosta sen jakautumisesta useaan eri tasoon on omiaan herättämään ajatuksia ihmisen olemassaolon perusteista. Itse olen sisäistänyt parhaiten filosofi Lauri Rauhalan käsityksen jossa olemassaolo jaetaan kolmeen ilmenemismuotoon. Käsittelin teoriaosiossa kehollisuuden lisäksi myös situationaalisuuden ja tajunnallisuuden kautta *Trionysos*-hankkeen prosesseja.

Näyttelijäntyön ollessa voimakkaasti kehollista on helppo tutkailla esimerkiksi resonanssin käsitettä kehon kautta. Kuinka kehomme resonoi pimeyden kautta ja kuinka se resonoi pimeässä olevien objektien kautta. *Kuka siinä?* -esityksen tila oli pieni joten siellä keho resonoi voimakkaasti seinien, kattojen ja toisten ihmisten kautta. Tämä resonanssi tapahtui sekä läsnäolollisesti että äänellisesti. Resonoinnin havaitseminen läsnäolon kautta perustuu paljolti kokemukseen, jossa jollain selittämättömällä tavalla pystyy aistimaan kehollaan asian tai esineen läsnäolon. En aliarvioi myöskään kosketuksen merkitystä pimeän esityksen harjoitusprosessin ja esityksen kannalta. On merkillepantavaa, että työryhmän jäsenet herkistyivät prosessin aikana käyttämään jalkapohjiensa tuntoaistia aivan uudella tavalla, suuntaamaan liikkumistaan lattiataktiilien avulla ja näin olemaan usealla tasolla läsnä tilassa.

Pimeyden kokeminen on moniselitteinen asia. Toisaalta se on jotain tuttua käsitteenä, siihen liitetään mielikuvia ja odotuksia perustuen aiempiin kokemuksiin. Aivan samoin ajattelen omalla kohdallani tapahtuvan, minulla on lapsuudestani kokemus pimeydestä ja sillä perusteella tiedän mitä pimeys on. Tämä kuitenkin laittaa minut miettimään sitä millainen on pimeyden kokemus syntymäsokealla ihmisellä. Miten eroaa

syntymäsokean kokemus pimeästä teatteriesityksestä verrattuna valoisassa tapahtuvaan esitykseen. Vastaus on päivänselvä, intensiteetti ja läsnäolo. Syntymäsokea ihminen on valmiiksi jo virittäytynyt aistimaan esitystä, ja näyttelijä on näyttämöllä intensiivisellä läsnäolollaan enemmän läsnä kuin näyttelijät yleensä. Tämän kombinaation vuoksi myös syntymäsokea ihminen voi saada esityksestä enemmän irti kuin valoissa tapahtuvasta esityksestä.

Situationaalisuudella on merkitystä paitsi näyttelijöiden henkilökohtaisiin prosesseihin niin myös vastaanottajan situationaalisuus vaikuttaa koko tapahtumaan. Olen keskittynyt kuvaamaan niitä seikkoja prosessissa jotka vaikuttivat työskentelyyn näyttelijöiden tilanteen kautta, mutta haluaisin laajentaa tämän situationaalisuuden käsittämään myös vastaanoton. Kaikilla on oma tilanteensa, elämäntilanteensa. Useat tilanteet luovat yhdessä keholliseen aistittavuuteen resonansseja. Aistimalla näitä resonansseja voidaan myös tilanteita muokata.

Tähän tarvitaan tajunnallisuutta joka edustaa ajattelun lisäksi henkistä puoltamme, sitä joka todellistuu mm. intuitiomme kautta. Erilaisten mielten, noemojen kautta luomme tajuntaamme ja saadessamme kokemuksia jotka ovat uusia ja saattavat muokata vanhoja kokemuksiamme virittäen ne uusille tajuuksille, voimme muuttaa situationaalisuuttamme. Esimerkkinä toimikoon pelko. Tehdessäni kyselyä *Kuka siinä?* -esityksen näyttelijöille kävi ilmi, että pelko liitetään usein pimeään tilaan. Prosessin aikana pelot kuitenkin väistyivät joko kokonaan tai osittain. Mitä siis tapahtui? Pimeässä koettu uusi tajunnallisuuden kautta kehollisuuteen heijastuva kokemus loi tilaamme uuden taustan jota vasten peilata tulevaisuudessa kokemuksiamme. Näyttelijät saivat uuden kokemuksen pimeydestä ja itsestään pimeässä, jolloin myös heidän kehollinen tiedostavuutensa muuttui ja näyttelijäntyön vapautuminen mahdollistui. Olin ajatellut, että varmasti pimeässä työskentely avaa joitain uusia mahdollisuuksia näyttelijäntyölle, mutta aloittaessani en ollut aivan varma kuinka se tapahtuu. Minulla oli kuitenkin kokemus näyttelemisestä sekä näkevänä että sokeana ennen prosessin aloittamista, joten tilaani oli jo rakentunut jostain mitä voisin hyödyntää. Nyt tämän hankkeen ja sen prosessien kautta olen saanut vahvistuksen ja pystynyt analysoimaan sen prosessin joka itselläni ja työryhmilläni on tapahtunut.

Vaikka *Trionysos*-hankkeen kolmatta osaa ei ole käsitelty tässä pro gradu - tutkielmassani olen aloittamassa vuonna 2015 uuden projektin jossa poraudun tämän tutkielman päätelmien pohjalta niihin seikkoihin jotka vaikuttavat pedagogiikkaan pimeässä.

LÄHTEET

Kirjallisuus:

Hosiaislouma, Yrjö. 2003. *Kirjallisuuden sanakirja*. WSOY. Helsinki.

Hotanen, Juho. 2008. *Lihan laskos. Merleau-Pontyn luonnos uudesta ontologiasta*. Tutkijaliitto. Helsinki.

Merleau-Ponty, Maurice. 2006. *Silmä ja mieli*. Alkuteos *L'oeil et l'esprit* (1960). Suomennos Kimmo Pasanen. Taide. Tallinna.

Rauhala, Lauri. 2005. *Ihmiskäsitys ihmistyössä*. Yliopistopaino. Helsinki.

Rummukainen, Kari. 1999. *Hiljainen kirjallisuus: Kari Aronpuron Aperitiff - avoin kaupunki modernistisena kollaasiromaanina*. Lisensiaatintutkimus. Helsingin yliopisto. Yliopistopaino. Helsinki

Muut:

Kuka siinä? -esityksen näyttelijöille tehdyn sähköpostikyselyn vastaukset. Joulukuu 2008. Oma arkisto.

Luentomuistiinpanot Sami Santasen luennolta Tila, ruumis ja eksistenssi, TEAK. Joulukuu 2010. Oma arkisto.

