

SAANA LAVASTE

SAARA RAUTAVUOMA

KATI SIRÉN

Avoim näyttämö Käsikirja teatterin uudistajille

TEATTERI 2.0

SAANA LAVASTE
SAARA RAUTAVUOMA
KATI SIRÉN

Avoim
näyttämö
Käsikirja
teatterin
uudistajille

TEATTERI 2.0

© Saana Lavaste, Saara Rautavuoma ja Kati Sirén 2015

ISBN 978-952-93-5031-5 [sid.]

ISBN 978-952-93-5032-2 [PDF]

Graafinen suunnittelu: Anssi Kähärä, Werklig

Paino: Eräsalon Kirjapaino Oy, Tampere

teatteri 2.0

Kulttuuri- ja teatteriyhdistys Kaksikko ry

www.teatterikaksipistenolla.fi

SISÄLLYSLUETTELO

ESIPUHE

8

I OSA: PUHEENVUOROT

SAANA LAVASTE: TEATTERIOHJAAJAN PUHEENVUORO

14

Johdanto: Neuvokas sukupolvi ja muuttumisen pakko	16
Onko teatteri taidetta vai työpaikka?	19
Oikeus ja velvollisuus kysyä miksi?	25
Miten puhua työtavoista teatterissa?	37
Kaksoistietoisuus teatteritaiteen ytimessä	52

SAARA RAUTAVUOMA: TEATTERITUOTTAJAN PUHEENVUORO

58

Johdanto: Teatteritaiteen palveluksessa	60
Teatterituottajana erilaisissa rakenteissa	65
Työtapoja määrittämässä	77
Tuottaminen porukalla eli havaintoja yhteistuotannoista	92
Taiteellisen ja tuotannollisen työn suhteesta	109
Lähteet	115

KATI SIRÉN: TEATTERI-ILMAISUN OHJAAJAN PUHEENVUORO

116

Johdanto: Yhteisöteatteri – Avoin kohtaamisen tila	118
Yhteisöteatterin paikka ja asema vuonna 2015	122
Hahmotelmia hahmottomaan ammatinkuvaan	125
Yhteisöteatteri aktivismina	127
Kenttäpioneerin missio	131
Yhteisöteatteri taiteellisen teatterin palveluksessa	134
Etiikka ja taide: yhteisöteatterintekijän osaamisen raameja ja rajoja	136
Kysymykset työtä jäsentämässä	141
Missä taide?	152
Yhteisöteatteri yleisölajina	154
Raha suuntaa toimintaa	155
Esimerkkejä alan kirjallisuudesta	158

II OSA: PROJEKTIT

RITVALAN REISSU JA MITÄ SIITÄ SEURASI?	160
Pohjantähti 2011 -yhteisöprosessi	162
Lähtökohta ja tavoitteet	162
Yhteisöllisestä prosessista Kansallisteatterin näyttämölle	163
Alkutuotanto	167
Lähtökohta, tavoitteet ja toteutus	167
Alkutuotanto ohjaajan näkökulmasta	169
Alkutuotannon lavastuksen matka	171
Tekijät, aikataulut ja tilastot	174
HYPPYJÄ MUKAVUUSALUEEN ULKOPUOLELLE	176
kuka tahansa meistä – dokumentti	178
Lähtökohta, tavoitteet ja toteutus	178
kuka tahansa meistä – dokumentti ohjaajan näkökulmasta	180
Hiljaisuus ei vastaa -projekti	185
Rinnakkaisprosessin itsenäinen jatko	185
Yhteisöprosessi osallistujan näkökulmasta	187
Tekijät, aikataulut ja tilastot	192
VERKOSTOMAISELLA TUOTANTORAKENTEELLA PÄIN SILPPUTYÖN HAASTEITA	194
Radikaaleinta on arki	196
Lähtökohta ja tavoitteet	196
Radikaaleinta on arki ohjaajan näkökulmasta	197
Pirstaleduunarin torppa seilaa keskikaupungilta lomakeskukseen, kahvilasta kellariin – Summittaisia huomioita Radikaaleinta on arki -esityksen kirjoittamisesta	199
Radikaalissa tuotannossa sisältö on rakennetta, rakenne sisältää	209
Raportti neljän teatterin tuotantoyhteistyöstä	216
Tekijät, aikataulut ja tilastot	226
Projektien vaiheet aikajanalla	228

III OSA: TULEVAISUUS

AVOIN NÄYTTÄMÖ	232
Tavoitteet ja päämäärät	234
Avoimen näyttämön toimintaperiaatteet	235
Toiminnan vaikutukset erilaisiin rakenteisiin	237
Avoimen näyttämön hyödyt teatterille	238
Pilottihanke Lahden kaupunginteatterissa 2015–2016	240
VISIO	244
Kymmenen ehdotusta suomalaisen teatterikentän kehittämiseksi	
Kuvatiedot	278

ESIPUHE

Ohjaaja **Saana Lavaste** ja tuottaja **Saara Rautavuoma** perustivat Teatteri 2.0:n vuonna 2010. Teatteri-ilmaisun ohjaaja **Kati Sirén** on ollut mukana alusta asti vetämässä yhteisöllisiä teatteriprosesseja. Tämä teos on kolmikon kirjoittama käsikirja teatterin uudistajille. Se on visio siitä mitä teatteri voisi olla ja kapinaa niitä rakenteita ja käytäntöjä vastaan, jotka tukehduttavat taidelajin elinvoimaisuutta. Teos on syntynyt arkisista teatterityön kokemuksistamme, rakkaudesta teatteriin ja sen mahdollisuuksiin.

Kirjan kirjoittajia yhdistää tutkimusmatkailijan asenne. He ovat olleet yhdessä ja erikseen perustamassa kolmea eri teatteriryhmää viimeisen 16 vuoden aikana. Joka kerta pääsyynä on ollut se, että haluttua työtapaa ei ole voinut toteuttaa missään olemassa olevassa rakenteessa.

Kati Sirén ja Saana Lavaste perustivat vuonna 1998 yhdessä kuuden muun silloisesta Stadiasta valmistuneen kurssikaverinsa kanssa DraamaRäätälit-osuuskunnan. Vuosina 1995–1998 opiskellut teatteri-ilmaisun ohjaajien vuosikurssi oli Helsingin ensimmäinen. DraamaRäätälit perustettiin, jotta voitaisiin tehdä ammattimaista soveltavaa teatteria nimenomaan teatteritaiteilijan eikä esimerkiksi sosiaalityöntekijän tai opettajan lähtökohdista. DraamaRäätälit on keskittynyt erityisesti forum-teatterin tekemiseen ja onkin nykyään lajin kokeneimpia konkareita Suomessa. Forum-teatteri on esityksellinen ja interaktiivinen soveltavan teatterin muoto, joka on erityisen käyttökelpoinen eettisten kysymysten ja yksilön valintojen kollektiiviseen pohdintaan.

Saana Lavaste oli mukana perustamassa sukupolviteatteriksiin nimitettyä Teatteri Siperiaa Tampereelle vuonna 2005 yhdessä kymmenen yhtä aikaa Teatterikorkeakoulussa opiskelleen teatterintekijän kanssa. Teatteri Siperia mahdollisti perustajilleen ammatinkuvien ”räjäyttämisen” sekä ilman valmista tekstiä tapahtuvan ryhmälähtöisen työskentelyn. Tällainen työskentely olemassa olevissa rakenteissa on vaikeaa, koska valmis teksti ja yhden

ohjaaajan malli ovat oletusasetuksina suurimmassa osassa teatterin tuotantokoneistoja. Tuottaja Saara Rautavuoma tuli vuonna 2007 mukaan Teatteri Siperian toimintaan ja vuosien myötä Saaran ja Saanan seuraava teatteriprojekti alkoi kypsyä.

Teatteri 2.0:sta tuli taiteilijan ja tuottajan yhteinen teatteri, jossa taide ja sen tuottaminen nähdään koko ajan yhtenä, toisistaan erottamattomana prosessina.

Teatteri 2.0:n kantavat ajatukset voidaan tiivistää seuraavasti:

- miten uusia työtapoja ja uusien näytelmätekstien syntyä voi tukea taiteellis-tuotannollisilla ratkaisuilla,
- miten yhdistää perinteinen (ammattilaisten tekemä, esitykseen tähtäävä) teatteri ja yhteisölliset (ei-teatteri-ammattilaisten kanssa tehtävät, ei esitykseen tähtäävät) teatteriprosessit,
- millaista voisi olla sisältölähtöinen teatterituottaminen vastakohtana sille, että tuotantomalli tai olemassa oleva rakenne määrittelee teatterin sisältöjä,
- ruohonjuuritason taiteellisen tutkimustyön tekeminen projekteja toteuttamalla ja tulosten avoin jakaminen teatterikentälle.

Teatteri 2.0 on siis tarjonnut meille vuosina 2010–2014 sarjan kokemuksia teatteritaiteen ja -tuotannon rajapinnoilta. Näiden kokemusten ja kokeilujen pohjalta olemme kehittäneet Avoimen näyttämön idean. Yhteenvetona ajattelustamme voi sanoa, että jokainen sisältö ansaitsee omanlaisensa ja juuri sille sopivan taiteellisen työtavan ja tuotannollisen rakenteen. Periaatteena on, että sisältö tulee taiteessa aina ensin ja lähtökohtaisesti kaikki on mahdollista kunnes toisin todistetaan. Jos olemassa olevat olosuhteet eivät tue sitä mitä halutaan tehdä, keksitään uudet olosuhteet – ensimmäisenä ei lähdetä hakemaan kompromissia sisälöstä. Tätä ajattelua haluaisimme nähdä teatterikentällä enemmän niin tuottajien kuin taiteilijoidenkin keskuudessa. Teatteriverkostomme tulevaisuutta silmällä pitäen meidän on myös löydettävä

keinoja soveltaa tätä ajattelua kiinteissä rakenteissa. On oltava kykyä *”think outside the box”* ja tarvittaessa valmiutta myös kriittisesti tarkastella ja uudistaa itse laatikkoa, jos se on menettänyt tarkoituksenmukaisuutensa suhteessa ydintehtäväänsä: teatteritaiteen tekemiseen ja kehittämiseen.

Tämän teoksen rakenne on kolmiosainen. Ensimmäisessä osassa teatteriohjaaja, teatterituottaja ja teatteri-ilmaisun ohjaaja avaavat omia keskeisiä työvälineitään ja näkökulmiaan teatterin tekemiseen. Nämä kolme puheenvuoroa ovat johdatus Avoimen näyttämön syntyyn ja toiminnan taustalla vaikuttaviin motiiveihin. Ohjaajan puheenvuorossa otetaan neljä näkökulmaa Avoimeen näyttämöön. Teatterituottajan ja teatteri-ilmaisun ohjaajan puheenvuoroissa tulee näkyväksi, miten näihin melko uusiin ammattikuviiin kytkeytyy monin tavoin teatterikentällä menneillään oleva rakennemuutos.

Teatteri 2.0:n toteuttamista projekteista kerrotaan toisessa osiossa. Projektiraportit kuvaavat Avoimen näyttämön toimintatapaa ruohonjuuritasolla. Raporteissa avataan esitysten taiteellinen, tuotannollinen ja yhteisöllinen toteutus sekä vedetään yhteen niistä saatuja kokemuksia.

Kolmas ja viimeinen osio pitää sisällään Avoimen näyttämön konseptin sekä kymmenestä ehdotuksesta koostuvan tulevaisuusvision. Avoin näyttämö tarkoittaa tässä kiinteän ammattiteatterin rakenteeseen luotavaa uutta toimintatapaa tai yksikköä, joka mahdollistaa vastakappaleisiin perustuvan ohjelmiston kiihkeään rytmiin vaikeasti sovitettavat uudet toimintatavat, ammatinkuvat ja yhteistyöt eri toimijoiden kesken. Olemme saaneet mahdollisuuden testata konseptia käytännössä Lahden kaupunginteatterissa vuosina 2015–2016.

Kirjan lopusta löytyvä tulevaisuuden visio on puheenvuoromme suomalaisen teatterikentän tulevaisuutta koskevaan keskusteluun. Teatteri 2.0 on vapaan kentän toimija, mutta työskentelee jatkuvassa yhteistyössä vo-teattereiden (teatteri- ja orkesterilain puitteissa valtionosuusrahoitetut teatterit) kanssa. Olemme tietoisesti halunneet toimia vapaan ja kiinteän kentän rajapinnassa, keräten havaintoja ja oppia kummastakin maail-

masta. Kaikilla kirjoittajilla on myös Teatteri 2.0:n ulkopuolista kokemusta vos-teattereista. On siis tärkeää huomata, että tämä kirja ei ole pamfletti vapaan kentän puolesta vos-teatteriverkostoa vastaan. Pidämme tätä verkostoa suuressa arvossa ja toivomme sen olevan olemassa vielä 50 vuoden kuluttuakin. Juuri siksi haluamme pohtia niin kiinteiden rakenteiden kuin vapaan kentänkin ongelmia ja mahdollisuuksia.

Suomalainen teatterikenttä on nyt monimuotoisempi kuin koskaan. Millaisiin rakenteisiin tämä monimuotoistuva teatterin tekemisen ja -tuottamisen kulttuuri voisi sopia? Millaiset työtavat ja ammattikuvat pitävät teatterin elävänä, yhteisöllisenä ja ajassaan kiinni olevana taidemuotona? Kutsumme sinut Avoimen näyttämön hengessä jakamaan kokemuksemme, kysymyksemme ja vastauksemme sekä muodostamaan omasi!

5. helmikuuta 2015

Nurmijärvellä, Tampereella ja Valkeakoskella

Saana, Saara ja Kati

Kiitos

Haluamme lämpimästi kiittää teoksen kirjoitustyötä tukenutta Suomen Kulttuurirahastoa sekä teoksen kommentoijina ja esilukijoina kunnostautuneita **Hanna Helavuorta, Ilkka Laasosta, Kimmo Lavastetta, Marja Louhijaa, Jonni Pantzaria** sekä **Saija Raskullaa**. Lisäksi haluamme kiittää kaikkia Teatteri 2.0:n projekteissa mukana olleita lahjakkaita teatterintekijöitä sekä ennakkoluulottomia yhteistyökumppaneita.

TEOKSEN KIRJOITTAJAT

Saana Lavaste [s.1976] on teatteriohjaaja, teatteri-ilmaisun ohjaaja sekä pedagogi. Hän on opiskellut Stadiassa teatteri-ilmaisun ohjaajaksi, Teatterikorkeakoulun ohjaajalinjalla teatteritaiteen maisteriksi sekä suorittanut pedagogisen pätevöitymisen Helsingin yliopistossa. Saana on työskennellyt teatteriryhmien lisäksi mm. Vaasan Kaupunginteatterissa, Suomen Kansallisteatterissa, Rauman kaupunginteatterissa, Joensuun kaupunginteatterissa, Lahden kaupunginteatterissa ja Riihimäen Teatterissa sekä opettanut Metropoliaa ja Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa.

Saara Rautavuoma [s. 1982] on teatteritaiteeseen erikoistunut tuottaja. Hän on valmistunut filosofian maisteriksi Tampereen yliopistosta mediakulttuuri pääaineenaan. Tuottajaksi Saara on pätevöitynyt työskentelemällä erilaisissa teatterialan organisaatioissa. Hän on toiminut tuotannollisissa tehtävissä Teatteri 2.0:ssa, Teatteri Siperiassa, Riihimäen Teatterissa, Tampereen Työväen Teatterissa, Tampereen Teatterikesässä sekä Tampereen ylioppilasteatterissa. Lisäksi Saaralla on taiteelliseen ohjelmistosuunnitteluun, teatteriorganisaatioiden johtamiseen ja kehittämiseen liittyvää kokemusta Teatteri 2.0:sta sekä Riihimäen Teatterista.

Kati Sirén [s. 1970] on koulutukseltaan teatteri-ilmaisun ohjaaja (AMK), ja hän on erikoistunut teatterin yhteisöllisiin sovellusalueisiin. Hän on työskennellyt vajaat parikymmentä vuotta vapaalla kentällä erilaisten yhteisöjen parissa yritysmaailmasta erityisryhmiin sekä opettajana eri teatterialan oppilaitoksissa. Hän on soveltavaan teatteriin erikoistuneen teatteriosuuskunta DraamaRäätäleiden perustajajäsen. Lisäksi hän on toiminut johtajana Valkeakosken kaupunginteatterissa, joka on ammattijohtoinen harrastajateatteri.

Kati Sirén (vas.), Saana Lavaste, Saara Rautaruoma



Saana Lavaste

14

*Ei ole olemassa mitään
tyhjiössä leijuvaa ”perusteatteria”,
todellisuuden muuttuvuudesta
irrallaan olevaa taiteenlajia.*



JOHDANTO: NEUVOKAS SUKUPOLVI JA MUUTTUMISEN PAKKO

Kun ohjaaja, professori **Kaisa Korhonen** haastatteli minua, ohjaaja **Irene Ahoa** sekä ohjaaja **Minna Harjuniemeä** *Teatterin ja tanssin vuosikirjaan 2005* tuli artikkelin nimeksi *Neuvokas sukupolvi*. Suomalaisena, vuonna 1976 syntyneenä naisena olen ollut monella tapaa onnekas, hyvin koulutettu, rokotettu ja yhteiskunnan suojelema. Neuvokkaan minusta on tehnyt kuitenkin tosiasia, että samat rakenteet, joita silmällä pitäen minut on koulutettu ja kasvatettu, ovat alkaneet rapautua tai muuttua tunnistamattomiksi yhtä jalkaa aikuistumiseni kanssa. Prosessiin on sisällynyt lupa – ellei suorastaan pakko – keksiä uudestaan pyörä, joka soveltuisi näille uusille, tuntemattomille urille.

Olen käynyt koulun, josta valmistui teatterikentälle, jota ei vielä ollut ja ammatinkuvaan, joka piti itse määritellä. Tuota teatterikenttää voisin kutsua koulutuksen kehittäjän, dramaturgi **Marja Louhijan** sanoin soveltavan teatterin kentäksi ja sillä toimivaa ihmistä teatteri-ilmaisun ohjaajaksi.

Olen käynyt myös Teatterikorkeakoulun, koulun josta valmistui jo olemassa olevalle teatterikentälle, jolla on yksinkertaisinta pelata olemassa olevien sääntöjen mukaan. Tätä kenttää kutsutaan yleispuheessakin teatterikentäksi ja sillä toimivat ihmiset määritellään tarkasti jo koulutusvaiheessa erikoistumaan tiettyyn teatterin osa-alueeseen. Näyttelijät voivat toki ohjata, ohjaajat näytellä tai dramaturgit lavastaa, mutta lähtökohtana on pitkälle edennyt työnjako ja spesifit ammattiroolit.

Nämä kaksi hyvin erilaista teatterialan koulutuskokemusta tuottivat minulle eräänlaisen sisäisen dialogin teatterin tekemisen suhteen. Toisaalta tiedän, miten on tapana tehdä. Toisaalta soveltavan teatterin koulutus houkuttelee kysymään miksei voisi

tehdä toisin? Olen ollut mukana perustamassa kolmea eri teatteriryhmää. Ryhmäilyn lisäksi olen myös työskennellyt kiinteissä ammattiteattereissa eli vos-teattereissa, kotoisammin laitosteteattereissa. Toistaiseksi pisin yhtäjaksoinen työsuhteeni on ollut kahden vuoden kiinnitys Vaasan kaupunginteatterissa. Olen ollut mukana myös useissa ”välimuotoisissa” tuotantomalleissa, jossa esitys tehdään vos-teatterin ja työryhmän tai vapaan teatteriryhmän yhteistyönä. Nämä kokemukset ovat piirtäneet selvästi esiin työtapojen ja oletusarvojen eroavaisuuksia erilaisissa teatterituo-
tannon rakenteissa.

Jos teatterissa kysyy, miksei voisi tehdä toisin, vastaukset vaihtelevat työehtosopimuksesta katsojapohjaan, perinteeseen, tuotantomalliin, rahoitusrakenteeseen ja eri toimijoiden henkilöhistoriaan. Ja toki joskus voi myös tehdä toisin! Nämä kokemukset ovat aina äärimmäisen opettavaisia. Ne saattavat myös vastata kysymykseen – tätä asiaa ei kannata tehdä toisin, koska silloin työmäärä kasvaa liian suureksi, työajat liian oudoiksi, ryhmätyön rakenne vain valaistuneille ulkoavaruuden olioille mahdolliseksi. Joskus taas käy ilmi ettei ole kerta kaikkiaan yhtään syytä miksi ei voisi tehdä toisin.

Alussa mainitsemassani *Neuvokas sukupolvi* -artikkelissa muotoilin dramaattisesti: ”Tuntuu kuin olisin jonkin vanhan unelman raunioilla”. Tämä havainto on edelleen paikkansapitävä.

Vanhempieni sukupolvi oli mukana rakentamassa kaupunginteatteriverkostoa. Tämä teatteriverkosto on samaa mielenmaisemaa kuin koulutuksen ekspansio, hyvinvointiyhteiskunnan rakentuminen ja tulevaisuuden usko. Kulttuuria arvostettiin sivistyksellisenä, koulutuksellisenä ja kansallista identiteettiä vahvistavana asiana. Haluttiin, että kaikilla olisi mahdollisuus kirjasto- ja teatteripalveluihin. Historialliset arvet umpeutuivat, kun työvänteattereiden ja ”porvariteattereiden” yleisöt koottiin samojen kaupunginteattereiden kattojen alle. Syyt luoda koko maan kattava ammattiteatteriverkosto eivät ole varmasti vanhentuneet päivääkään. Kiinteiden ammattiteatterien rakenteet nati-
sevat silti muutoksen kourissa. Ainoa syntipukki ei ole talouden taantuma. Syitä ovat myös taiteen tukemiseen liittyvän asenneil-

mapiirin muuttuminen, uudenlaiset tuottavuus- ja tehokkuusvaatimukset, uusien yleisöjen tavoittamisen haasteet sekä teatteriorganisaatioiden joiltain osin vanhentuneet rakenteet, työnkuvat ja toimintatavat.

Teattereiden on siis pakko tarkastella kriittisellä silmällä toimintatapaan ja rakenteitaan sekä päivittää niitä. Erityisesti teatteriammattilaisten on tehtävä tämä työ – jos ideat eivät tule meiltä, lopputuloksena on että joku muu, pahimmissa tapauksessa taiteenlajin luonnetta ymmärtämätön taho tekee sen. Niukkuus pakottaa kirkastamaan olennaisen: mikä on kaikkein tärkeintä upeassa teatteriverkostossamme? Mikä on teatterin ydin, mitä ei voi tehdä toisin? Mitä palvelutehtävää teatteri toteuttaa nyky-yhteiskunnassamme? Millaisia työtapoja nykypäivän vos-teatterin rakenteen pitäisi mahdollistaa? Millaisia ammatinkuvia sen tulisi sisältää? Millaisia yleisöjä julkisesti tuetun teatterin tulisi tavoittaa ja miten? Ja lopulta: miten muutos tapahtuisi mahdollisimman kivuttomasti, yhteisen keskustelun pohjalta?

Avoimen näyttämön ideaan tiivistyy paljon vastauksia edellä esittämiini kysymyksiin. Seuraavassa esitän neljä näkökulmaa Avoimen näyttämön toimintatavan taustalla vaikuttaviin motiiveihin. Ensimmäinen niistä esittelee ristiriidan taidelajin uudistumistarpeiden ja mahdollisimman turvalliseksi työpaikoiksi tarkoitettujen kiinteiden rakenteiden välillä. Toinen puhuu tilanteesta ohjaajantyön työkaluna. Teatterissa meillä on paitsi oikeus myös velvollisuus kysyä miksi. Kiinteät rakenteet eivät aina helpota tämän kysymyksen äärellä olemista. Kolmas näkökulma avaa esityksen valmistamiseen tähtäävien työtapojen moninaisuutta ja syitä, miksi keskustelu työtavoista on edelleen vaikeaa ja yksipuolista. Neljäs ja viimeinen näkökulma esittelee katsojan ja esiintyjän yhteisen kaksoistietoisuuden teatteritaiteen ytimenä, sekä perustelee soveltavan teatterin taiteellisen merkityksen kaksoistietoisuuden vahvistajana.

ONKO TEATTERI ENSISIJAISESTI TAIDETTA VAI TYÖPAIKKA?

On lukemattomia eri näkökulmia, joista lähestyä teatteria instituutiona Suomessa tänään. Haluaisin kuitenkin nostaa esille kaksi tarkoituksenani osoittaa, että dialogi näistä kahdesta eri näkökulmasta on vaikeaa. Toiselle näkökulmalle annan nimen *Teatteri työpaikkana* ja toiselle *Teatteri uudistuvana taidelajina*.

Teatteri työpaikkana tarkoittaa näkökulmana sitä, että teatteri-instituution ensisijainen funktio on tarjota taiteilijoille vakaa työpaikka. Taiteilijat – siinä missä muutkin kansalaiset – ovat oikeutettuja vakaaseen työpaikkaan, joka mahdollistaa elämän pitkäjänteisen suunnittelun. Tämä vakaa työpaikka ei kuitenkaan ole itsestäänselvyys: sitä on suojeltava erilaisin sääädöksiin työnantajan (teatterinjohtajan) mielivaltaa vastaan. Keskeisinä haasteina ovat työntekijöiden ylikuormitus, joka liittyy työtahtiin, työn laatuun ja vaativiin työaikoihin (kaksiosainen työpäivä, illat, viikonloput), työturvallisuus sekä vaikutusmahdollisuudet omaan työhön (kuka määrää, mistä määrää, millä ehdoilla). Kaikki edellä mainitut asiat on pyritty määrittelemään työaikalain ja ammattiliittojen toimesta mahdollisimman yksiselitteisesti. Asiat ratkaistaan tasaisin väliajoin liittotasolla, jotta työpaikoilla näistä asioista ei enää tarvitse keskustella vaan ainoastaan toimia sovittujen pelisääntöjen mukaisesti.

Teatteri työpaikkana -puhetapa lähtee siitä, että kun työpaikan olot ovat mahdollisimman hyvät, oikeudenmukaiset ja vakaat, työnteko on mahdollisimman tuottavaa – teatterin tapauksessa työn jälki on sekä tasalaatuista että luovaa.

Teatteri uudistuvana taidelajina puolestaan on näkökulma, joka korostaa teatterin taideluonnetta sekä pyrkii etsimään sen merkitystä nykypäivässä. Teatteri on vähintään 2000 vuotta

vanha taidelaji, jossa digitaalisena aikanamme korostuu esiintyjän ja katsojan yhtäaikaainen fyysinen läsnäolo samassa paikassa sekä roolinottoon liittyvä teatterintekijän ja teatterikatsojan kaksois-tietoisuus (Katson Pekkaa, joka esittää Hamletia. Olen Pekka, joka esittää Hamletia). Tämä kaksoistietoisuus synnyttää teatteriesi-tykseen tulkintojen runsautta, jonka katsoja kokee kiinnostavana. Teatterin on kuitenkin taidemuotona pysyttävä ajassaan kiinni. Tämä tapahtuu kokeilemalla: kokeillaan erilaisia työtapoja, amma-tinkuvia ja aiheita. Kirjoitetaan uudenlaista näytelmäkirjallisuutta, jonka näyttämölle siirtäminen vaatii kokeiluhenkeä. *Teatteri uudis-tuvana taidelajina* -diskurssi lähtee siitä, että vain jatkuva kokeilu voi pitää teatterin elinvoimaisena taidelajina.

Uskon, että suurin osa teatteriammattilaisista ymmärtää ja allekirjoittaa kummankin näkökulman. Olen kuitenkin huomannut, että kun nämä kaksi puhetapaa kohtaavat samassa keskustelussa tilanne jumiutuukin yllättäen. Mistä se johtuu?

On merkille pantavaa, että *Teatteri uudistuvana taidelajina* -näkökulma ei puhu lainkaan olemassa olevista rakenteista. Se ei siis pyri huomioimaan *Teatteria työpaikkana*. Uudistuvan taidelajin näkökulma ei tietenkään sulje pois *Teatteri työpaikkana* -näkökulmaa, mutta rikkoo kyllä kyseisen diskurssin sääntöjä monin eri tavoin. Voimakkaimmat yhteentörmäykset asettuvat *Teatteri uudistuvana taidelajina* -näkökulmasta tarjottujen uusien työtapojen sekä niihin väistämättä sisältyvien työn konkreettisten ehtojen alueelle.

Teatteri työpaikkana -näkökulma taas lähtee siitä, että sen rakenteisiin sisältyy niin paljon joustavuutta että se ei ole ristiriidassa *Teatteri uudistuvana taidelajina* -näkökulman kanssa. *Teatteri työpaikkana* -näkökulma ei halua myöntää ristiriitaa, koska se kyseenalaistaisi sen oman logiikan. (Miksi ylläpitää rakennetta, joka vie elinvoimaa rakenteen olemassaolon syyllä?) Mielestäni ristiriita on kuitenkin olemassa ja se ilmenee esimerkiksi siten, että teatterin uutta luova energia sijoittuu usein risteyskohtiin ja marginaaleihin: yhteistöihin, vierailuihin, alan koulutukseen. Yhdestäkään uudenmuotoisesta tuotannosta en ole kuullut huu-dahdusta: ”olipa se helppo sovittaa työaikalain tai työehtosopimuksen raameihin”.

Tilannetta monimutkaistaa entisestään se, että juuri näissä yhteistöissä ja vierailuissa työskentelevät ihmiset ovat usein käytännössä vailla työaikalain suojaa. He ovat tilanteessaan osin vapaasta tahdosta, osin pakosta. Heidän näkökulmastaan *Teatteri työpaikkana* -keskustelu on täysin ymmärrettävä ja looginen – se vain ei läheskään kaikilta osin koske heitä. Ja koska se ei koske heitä, heidän on vaikea motivoitua ottamaan se lähtökohdaksi omalle toiminnalleen. Tähän törmäämme konkreettisesti esimerkiksi silloin kun vieraileva ohjaaja (joita ammattikunnasta on yli 90%) asettaa *Teatteri työpaikkana* -näkökulmalle kohtuuttomia vaatimuksia työajan tai työtavan muodossa. Totta kai kokeneet vierailijat tietävät miten säännöt toimivat ja pelaavat niiden puitteissa – yrittäen toki löytää ne kohdat, joista sääntöjä voi vähän venyttää. Tämä taas saattaa loukata tai stressata ihmisiä, joiden näkökulma on ensisijaisesti *Teatteri työpaikkana*. Voi jopa olla, että huomattava osa vierailevan ohjaajan energiasta menee sen pohtimiseen, kuinka sovittaa oma haave taiteellisesta sisällöstä rakenteeseen, joka auliisti kertoo mikä EI ole mahdollista ja miksi ja mikä laki näin määrää. *Teatteri työpaikkana* -näkökulmasta tämä on juuri oikein: tämä on se hetki, kun työntekijää suojellaan työnantajan mielivallalta. (Nurinkurista tilanteessa on tosin se, että vieraileva ohjaaja ei ole kenenkään työnantaja, vaan jokaisella työllään uuden työnsä lunastava pätkätyöläinen.) *Teatteri uudistuvana taidelajina* -näkökulmasta taas kokeilu pitäisi aina sallia.

Miten yhdistää nämä näkökulmat rakentavasti? Ehkä ainakin tunnistamalla ja tunnustamalla niiden erilaisuus. Jos seuraamme *Teatteri työpaikkana* -näkökulmaa sen kärjistettyyn loppupisteeseen, huomaamme että ei ole väliä millä sisällöillä olemassa olevaa rakennetta ylläpidetään, kunhan se täyttää kaikki työaikalain ja työehtosopimuksen säännöt sekä vetää tarpeeksi yleisöä. *Teatteri uudistuvana taidemuotona* -näkökulma tappiin vietyä taas saattaa johtaa sisällölliseen elitismiin ja siihen että vain poikkeuksellisen riskinottokyvyn omaavat elämäntapataiteilijat voivat tehdä teatteria työkseen.

Mielestäni kumpikaan näkökulma ei ole tavoittelemisen arvoinen. Yritänkin hakea kompromissia näiden kahden näkökul-

man välillä. Keskustelun vaikeudessa kysymys on paljolti pelosta ja saavutetuista eduista. Näin on aina muutosten tuulten puhaltaessa. Freelance-teatterilaisten kasvavalla joukolla on vähän tai ei mitään liossa vos-teattereiden spesifeissä rakenteissa. Heidän intressinsä yksinkertaisesti on saada keikkatöitä. Taas kiinnitettyjen taiteilijoiden työpaikat, lomat, työnkuvat, työssä jaksaminen ja monet muut kysymykset tulevat välittömästi esiin kun aletaan keskustelemaan rakenteiden muutoksista.

On kuitenkin syytä huomata, että jokainen suomalainen teatteriammattilainen on riippuvainen vos-teatteriverkostosta resurssina – joko suoraan työsuhteensa kautta tai sitten yhä useammin kiertokautta: vos-teatteriverkosto on paitsi freelancerin mahdollinen työllistäjä, myös teatteriryhmän yhteistyökumppani, yleisön kerääjä lainattuun esitystilaan, kantaesitystekstin esittäjä. Lopulta voi jopa kysyä että kuka maksaa työttömyyskorvaukset, mikäli kaikki maksavat liiton kassaan 10 euron minimimaksua, joka on mahdollinen työttömille jäsenille. Olen kuullut vos-teatterissa väsyneen näyttelijän suusta kommentin: *”Voisinpa minäkin mennä Helsinkiin tekemään työttömyyspäivärahalla halua-maani taidetta, joku muu voisi tulla tänne oravanpyörään juoksemaan kuutena päivänä viikossa ja maksamaan työttömyyskorvausmaksuja, joita ei itse koskaan käytä.”* Toisaalta freelancer-näyttelijä huokaa: *”Saisinpa elämässäni edes yhden palkallisen kesäloman”*. Teatterialan vaikutusvaltaisimpiin ammattiliittoihin kuuluva Näyttelijäliitto on kiinnostavan haasteen edessä nyt kun sen jäsenistä yli puolet on pätkätyöläisiä. Miten taistella lomarahojen ja ylityökorvausten puolesta tai ajaa läpi lyhyiden työsuhteiden solmimista hankaloittavia (työnantajaa pitkiin työsuhteisiin kannustavia) säädöksiä, jos nämä asiat eivät koske suurinta osaa jäsenistöstä tai kenties jopa hankaloittavat näiden työllistymistä?

Pauli Rautiaisen kuvataiteilijan asemaa käsittelevä väitöskirja-tutkimus *Taiteen vapaus perusoikeutena* vuodelta 2007 osoittaa, että kunnan tai valtion kiinteästi rahoittamilla taideorganisaatioilla on suurin taiteellinen vapaus:

”Perustuslain 16.3 §:n mukainen taiteen vapauden turvaamisvelvoite asettaa vaatimuksia julkisen vallan taiderahoituksen tasolle ja rahoitustavalle. Yleisesti ottaen mitä pitkäjänteisempää ja runsaampaa taiteenharjoittajien taiteellisen työskentelyn ja taidelaitosten perusrahoitus on, sitä vapaampia he ovat tekemään taiteellista toimintaansa koskevia ratkaisuja puhtaasti taiteellisiin perusteisiin. Näin ollen taiteen vapautta koskeva perusoikeus kehottaa priorisoimaan taiteellisen toiminnan perusrahoitusta suhteessa ohjaavampiin projektirahoitustyyppisiin rahoitusmuotoihin.”

23

Teatterikentällä voimme siis ajatella, että kiinteän rahoituksen piirissä olevilla teattereilla on suurempi taiteellinen vapaus verrattuna harkinnanvaraisen rahoituksen tai projektirahoituksen voimin toimintaansa pyörittäviin teatteritoimijoihin. Tämä on merkittävä havainto, kun tuntumani on että vapaalla kentällä otetaan taiteellisia riskejä (kuten kantaesitystekstejä joiden muoto haastaa perinteisen teatterikäsitteen, nuoria ohjaajia, kokeellisia työtapoja, taidemuotojen välistä dialogia) enemmän kuin kiinteissä rakenteissa. Mikäli tämä havaintoni ei ole virheellinen, se herättää jatkokeskusteluita. Mitkä asiat (yleisöpuhe, tuotantorakenne, työtavat) mahdollistavat taiteellisen riskinoton, mikäli taloudellisesti suhteellisen turvattu asema ei sitä tee? Miksi ne, joiden koko työelämä on yhtä riskiä (apurahanhakijat, lainsuojattomat teatteriryhmät, työ- ja opiskelu-elämän rajapinnoilla olevat opiskelijat) ottavat keskimäärin suurempia taiteellisia riskejä kuin turvattomien työskentelevät kollegansa? Tuottaako suurempi tuotantokoneisto automaattisesti huonomman riskinsietokyvyn? Onko reilua, mikäli teatterin uutta luova, riskinoton ja epäonnistumisten kautta tapahtuva taiteellinen tutkimustyö rahoitetaan ennemmin silpputyöllä, ilmaistyyllä ja apurahoilla sen sijaan että kiinteät rakenteet kantaisivat siitä suuremman vastuun?

O
S
A

1

P
U
H
E
E
N
V
U
O
R
O
T

Toinen rakenteiden muutosta koskevaa keskustelua estävä pelko on ajatus siitä, että todella ollaan vanhojen unelmien raunioilla. Että tässä talouden ehdoilla pyörivässä maailmanajassa ei koskaan rakennettaisi vos-teatteriverkoston kaltaista, kaikille kansalaisille suunnattua, voittoa tavoittelematonta taideinstituutiota. Kesäkuussa 2014 uuden kulttuuriministeri **Piia Viitasen** pyöreän pöydän keskustelussa todettiin että elämme aikaa, jossa taidetta tuetaan enää siksi, koska *”niin on ollut tapana tehdä ja onhan se mukava asia”*. Uhkakuvana on, että näiden taidetta muodon vuoksi tukevien politiikkojen jälkeen tuleva seuraava poliitikkojen sukupolvi ei enää tule muistamaan, miksi taidetta on ollut tapana tukea. Miksi taiteen pitäisi olla kaikkien etuoikeus eikä harvojen ansaittu nautinto? Eikö hyvä taide myy itse itsensä? Mitä mitattavaa hyötyä taiteesta, kuten teatterista, oikeastaan on? Tällaiset kysymykset kertovat aikamme kykenemättömyydestä tunnistaa taiteen merkitystä ja arvoa. Ne kertovat ylimaterialistisesta ajan hengestä, joka näkee arvottomana paitsi kulttuurin, taiteen ja yleissivistyksen, myös *”tuottamattomat ihmiset”* ja *”tuottamattoman luonnon”*. Näin ollen teatterin, tanssin, runouden, kuvataiteen, vanhukset, syrjäytyneet nuoret, vetelehtivät maahanmuuttajat, luonnontilaiset alueet, alkuperäiskansat, sairauseläkeläiset ja kaupunginkirjastot voisi kaikki vapauttaa samaan reservaattiin, jossa emme olisi taakaksi yhteiskuntamme tuottaville tahoille. Jos jättää ironian sikseen, on selvää että tällainen ajan henki aiheuttaa ihmisissä putoamisen pelkoa ja tyhjän päälle joutumisen kauhua. Pelko ei koskaan ole toiminut keskustelua parantavana tekijänä. Teatteritaiteen valtiolta ja kunnilta saamasta tuesta merkittävä osa menee vos-teatteriverkoston ylläpitoon. Pelko on, että jos tämän verkoston rakenteisiin kosketaan vallitsevassa kulttuuri-ilmapiiirissä, siitä jonkinlaisen väistämättömän seurauksena on että teatteriin suunnatut rahat (lue: työpaikat) häviävät eivätkä enää koskaan palaa. Tämä on tietysti teoriassa mahdollista, mutta siinä tapauksessa teatteriin jyvitettyt rahat tulisivat häviämään joka tapauksessa – tämä korkeintaan jouduttaisi alasajoa hieman. Itse ajattelen, että ammattiteatteriverkostomme on upea perintö, jonka puolustamiseen ja kehittämiseen olen sitoutunut. Teatteri-

taiteilijoina meidän on uskottava teatteriin ja sen merkityksellisuuteen. Meidän on uskottava teatteriin niin paljon, että pystymme näkemään sen tulevaisuudessa muutakin kuin menetettyjä mahdollisuuksia. On korkea aika saada käyntiin avoin keskustelu teatterikentän tulevaisuudesta ja rakenteiden uudelleenjärjestämisestä. On aika unelmoida, väitellä ja rakentaa uutta – ei vain surra vanhojen unelmien raunioilla.

OIKEUS JA VELVOLLISUUS KYSYÄ ”MIKSI”?

25

Teatterialalla jokainen kehittää oman käyttöteoriaansa ja käsitteistönsä puhuakseen työstään. Yhteistä käsitteistöä kehittyy lähinnä yhtä aikaa Teatterikorkeakoulussa opiskelevien kesken, kun koulolainenkin näyttelijäntöön tai ohjaajantöön lehtori, professori ja tuntiopettaja käyttää omaa käyttöteoriaansa opetuksen pohjana.

Ohjaajantöön professorini **Kaisa Korhonen** puhui aiheesta ja oman aiheen tunnistamisesta ohjaajan Akilleen kantapäänä. Ohjaajantöön lehtorini **Kimmo Kahra** puolestaan opetti ohjaamista tilanteen kautta: kussakin näyttämöllisessä tilanteessa on vastattava kysymyksiin kuka, mitä, missä, milloin, miten ja miksi.

Kysymykset *miten* ja *miksi* ovat teatterissa erittäin tärkeitä. Kuten lehtori Kahra jo painotti, kaksiulotteisessa, liikkumatomassa kuvassakin on helppo vastata ainakin neljään, kenties viiteenkin ensimmäiseen kysymykseen. Kuva muuttuu draamaksi, kolmiulotteiseksi teatteritilanteeksi vasta kysymysten *miten* ja *miksi* myötä. Paperinmakuisten teatterihetkien syynä on usein se, että kysymysten *miten* ja *miksi* pohdintaan ei ole keskitytty kyllin suurella intohimolla. On luultu, että nämä kysymykset ratkeavat itsestään kun näyttelijät sanovat repliikkinsä (onhan näytelmäkirjailija toki miettinyt vastauksen kysymykseen *miksi*) tai että

O
S
A

1

P
U
H
E
E
N
V
U
O
R
O
T

teatteri instituutiona, paikkana vastaa kysymyksiin miten ja miksi. Erehdys! Teatteri – instituutiona ja ilmiönä – on vapaa tila, jossa meillä on paitsi mahdollisuus ja oikeus, myös velvollisuus esittää kysymykset miten ja miksi. Kuka – Romeo, mitä – kosiskelee, missä – Julian parvekkeen alla, milloin – hetkeä ennen aamunkoittoa: tämä ei vielä riitä teatterissa. *Miten* juuri tämä Romeo kosiskelee ja *miksi*?

Ohjaajana pelkää sitä hetkeä, kun näyttelijä kääntyy kesken kohtausten katsomaan sinua ja kysyy painolla: *”Miksi ihmeessä tämä kohtaus? Miksi teen näin? Miksi sanon näin?”*. Näissä hetkissä koen aina suurta riittämättömyyttä. Olenhan luullut vastanneeni näihin kysymyksiin omalla tulkinallani, mutta en ole tehnyt sitä kuitenkaan kyllin hyvin ja selkeästi. Pelko jäytää sielua kuten **Fassbinderillä** ikään. Pystynkö vastaamaan näyttelijän kysymyksen mielekkäästi? Pystymmekö motivoimaan tämän esityksen merkityksen yleisölle? Ja hirveimpänä pelkona: kenties minulla ei ole mitään kunnon syytä tehdä tätä teosta, kenties syyni liittyvät vain olosuhteiden pakkoihin, kunnianhimoon ja sattumaan. Miksi ylipäättään tehdä teatteria? Varmasti olisi jokin helpompikin tapa ansaita leipänsä. *Miksi* on kaikkein pelottavin ja tärkein kysymys, kenties ei pelkästään teatterissa.

Tilanteesta on tullut itselleni tärkeä käsite ja työväline. Teatterikorkeakoulun kirjallisessa lopputyössäni (*Tietoinen hyppy tyhjyyteen, ohjaajantyö suunnittelun ja sattuman polttopisteessä, 2003*) pohdin tilannetta ohjaajan työkaluna. Opettaessani ohjaajantyötä puhun kolmesta sisäkkäisestä tilanteesta. Ohjaajan on ratkaistava nämä kaikki kolme tilannetta vastaamalla kyllin perusteellisesti edellä mainittuihin kuuteen petollisen yksinkertaiseen kysymykseen.

Ohjaajan työkaluina toimivat kolme tilannetta voidaan nähdä sisäkkäisinä kehinä (kts. kuva). Uloin tilanne on tällöin koko produktion tuotannollinen tilanne. Näihin kysymyksiin ohjaaja vastaa yhdessä tuottavan tahon kanssa. Rakenteesta riippuen ohjaajalla voi olla joko paljon tai hyvin vähän vaikutusmahdollisuuksia tämän tilanteen määrittelyyn. Kuka tekee (voinko valita työryhmän vai onko se pitkälti ennalta määriteltä), mitä (onko kyseessä ns. teatterinjohtajan tilaus, ohjaajan oma ehdotus vai kenties



Kaavio 1: tilanne ohjaajan työkaluna

näyttelijäryhmän toive), missä (vapaalla kentällä iso kysymys), milloin (kiinteässä rakenteessa valmis esitys- ja harjoitusaikataulu napsahtaa sähköpostiin; vapaalla kentällä harjoitusaikataulu taas on erittäin monimutkainen rakennelma, jossa on otettava huomioon mm. ihmisten free-keikat ja tilan käyttömahdollisuudet), miten (vos-teatterissa lähtökohtana on valmis teksti ja laaja ohjaajan ennakkosuunnittelu, silti sielläkin voi halutessaan yrittää taivuttaa rakennetta toisenlaisiin työtapoihin) ja miksi. Tällä uloimmalla kehällä *miksi* on teatterinjohtajan tai tuottavan tahon *miksi*. Kyse on ohjelmistosuunnittelusta: mitä aiheita valita, mitä yleisöjä halutaan tavoittaa, mitä tavoittelemme teatterina? Reper-tuariteatterissa kysymys voidaan myös nähdä muodossa miksi juuri tämä teos näiden muiden teosten rinnalla? Käytännössä ohjaaja myy oman ideansa teatterijohtajalle/tuottajalle vain jos hän ymmärtää teatterinjohtajan tai tuottavan tahon *miksi*-kysymyksen ja osaa vastata siihen.

Toinen (eli sisäkkäisesti ajateltuna keskimmäinen) tilanne on ohjaajan näkökulmasta *harjoitustilanne*, mutta se näyttäytyy esitystilanteena yleisön saavuttua paikalle. Se on syntyvän teatteriesityksen *perustilanne*. Perustilanne vastaa esityksen metatason kysymyksiin: Kuka = millainen on esityksen ihmiskuva? Mitä = mitä tämä esitys haluaa sanoa? Missä = millainen on teoksen maailmankuva? Milloin = mikä on teoksen suhde nykypäivään, katsojien todellisuuteen, katsojien nyt-hetkeen? Miten = miten tätä esitystä harjoitellaan, miten tätä esitystä katsotaan, miten tässä esityksessä näytellään? Miksi = miksi nämä ihmiset ovat halunneet tehdä juuri tämän esityksen juuri tänne, juuri nyt?

Perustilanne saa katsojan joko antautumaan esitykselle tai torjumaan sen. Perustilanne on tavallaan aina olemassa, on se sitten tietoisesti ratkaistu tai ei. Esityksen perustilanne voi olla myös *”emme ole vastanneet tietoisesti yhteenkään edellä esitetyistä kysymyksistä ja sen kyllä huomaa”*. Tarkoitin perustilanteella esityksessä koko sen keston ajan läsnä olevaa tapaa esiintyä ja katsoa esitystä erotukseksi esityksen sisällä vaihtuvista kymmenistä erillisistä kohtaustilanteista. *Kohtaustilanne* – esimerkiksi se Romeon ja Julian parvekekohtaus – on kolmas tilanne, jonka

parissa ohjaaja työskentelee ja tässä kolmen kehän mallissani se sisin kehä. Mutta puhutaan vielä perustilanteesta, keskimmäisestä kehästä. Siitä on usein vaikea puhua harjoitusvaiheessa, koska perustilanne vasta rakentuu harjoituksissa ja näyttäytyy pikku hiljaa kun harjoituksissa aletaan tehdä jonkinmoisia läpimenoja – ja se on useimmiten jonkinasteinen yllätys tekijöillekin. Perustilannetta voidaan tarkastella sekä harjoitusten että esityksen näkökulmasta.

Harjoituksissa ohjaajan on vastattava työryhmälle kysymyksiin kuka, mitä, missä, milloin, miten ja miksi. Miten harjoitellaan, ketkä harjoittelevat? Ovatko kaikki koko ajan paikalla harjoituksissa? Lämmitelläänkö aluksi? Onko harjoituksissa ankara, työhön keskittynyt ilmapiiri, vai leppoisa rupattelu- ja kahvittelutunnelma. Käytetäänkö fyysisiä harjoitteita, etsitäänkö yhteistä tunnelmaa katsomalla jokin elokuva? Ohjaajantyön keskeisin osa tapahtuu harjoitustilanteessa. Harjoitustilanne on aina jännitteinen ja **Anne Bogartin** tarkoittamassa mielessä väkivaltainen tilanne, se on monien eri tahtojen ja odotusten risteyskohta, joka ei koskaan voi olla demokraattinen. Aikaa on aina liian vähän ja siksi onkin yksi suurimpia ohjaajan valintoja, mille annetaan aikaa. Kehen tai mihin keskitytään, millaisiin asioihin kiinnitetään huomiota. On myös äärimmäisen tärkeää säilyttää kirkkaana peruskysymys: miten ja miksi? Miten harjoitella on ohjaajalle paitsi taiteellinen, myös eettinen kysymys. Teatteritaiteen ”materiaali” on ihmiskeho ja -mieli, ei elotonta savea. Miten katsoa ihmistä? Miten kommentoida ihmistä? Miten ohjata ihmistä? Miten hyväksyä kunkin rajoitukset ja kuitenkin kannustaa niiden ylittämiseen, kunkin oman mukavuusalueen ulkopuolelle, sinne missä luovuus alati synnyttää kaaoksesta uutta muotoa? Miksi haluan ohjaajana puhua tästä aiheesta, tehdä tämän esityksen? Jos ohjaajan vastaus kysymykseen miksi on tarpeeksi rehellinen ja henkilökohtainen, paljon on jo voitettu. Riskinotto ja avoimuus esityksessä on mahdotonta ilman riskinottoa ja avoimuutta harjoituksissa.

Esityksessä perustilanne näyttäytyy ohjaajan tekemänä perustavanlaatuisina ratkaisuin, kuten: Mikä on esityksen yleissuhde? Onko yleisö tirkistelijä, provosoidaanko sitä, vietelläänkö ja miten, uskoutuuko esitys katsojilleen? Onko esityksen tarkoitus

yllyttää, hämmentää, rikkoa odotukset, uhkailla, saada nauramaan ja rentoutumaan? Jos teksti on *Romeo ja Julia*, esityksen perustilanne näyttäytyy seuraavien kysymysten kautta: millainen paikka on tämän esityksen Verona? Millaisia ihmisiä siellä elää? Millainen suhde esityksen Veronalla on katsojien todellisuuteen, tämän päivän Helsinkiin tai Seinäjokeen, jossa esitystä katsotaan?

Esityksen perustilanne voi toki muuttua esityksen aikana (esimerkiksi **Kristian Smedsin** *Mr. Vertigossa* muuttui kerronnan tapa sekä katsojien konkreettinen positio suhteessa näyttelijöihin kaksi kertaa esityksen aikana), mutta useimmiten se pysyy samana esityksen alusta loppuun. Voi jopa olla, että saman ohjaajan ohjaamien esitysten perustilanne säilyy samankaltaisena esityksestä toiseen. Esimerkiksi **Juha Hurmeen** esitysten perustilanne on usein hyvin riisuttu. Esiintyjien ja katsojien välistä eroa ei korosteta ylimääräisillä valollisilla tai äänellisillä tehosteilla. Katsomistilannetta kommentoidaan usein. Tunnelma on tuttavallinen, valoisa ja turvallinen katsojan näkökulmasta. Teatteri on esiintyjien ja katsojien yhteinen leikki. Toinen esimerkki, toinen Juha: **Juha Luukkosen** ohjauksissa katsomistilannetta kommentoidaan usein myös, mutta toisella tavalla. Katsojalle saarnataan ja häntä yllytetään yhtäältä itsereflektioon, toisaalta toimintaan. Itse näytelmän aiheesta riippumatta tunne on kuin herätyskokouksessa tai poliittisessa agitaatiossa juuri ennen mielenosoitusmarssille lähtöä. Tunnelma on vahva, yleisöä haastava ja energisoiva. Sekä Hurme että Luukkonen ovat monologin ystäviä. Usein heidän näytelmissään saamme kuunnella pitkään yhden ihmisen puhuvan. Silti Luukkosen ja Hurmeen esitysten tyypillinen perustilanne ovat vahvasti erilainen.

Perustilanne on siis jotakin, joka sisältää esityksen kaikki kohtaukset, esityksen yleisösuhteen sekä myös näyttelijöiden ja näytelmätekstin välisen suhteen. Se on esityksen estetiikan määrittävä perustava visuaalinen ja toiminnallinen lukuohje. Ennakkosuunnitteluvaiheessa perustilannetta pyrkii ratkaisemaan ohjaajan lisäksi myös esityksen lavastaja. Perustilanteen pohdinnassa olenkin usein kokenut saavani suurta apua keskustelusta lavastajan kanssa. Nykyaikainen lavastus ei kuvita yksityiskohtai-

sesti jokaista kohtausta erikseen, vaan pyrkii tavallisesti luomaan yhden tai kaksi suurta kuvaa/tilaa, joita varioimalla näytelmä on toteutettavissa. Näihin kuviin/tiloihin tiivistyy lavastajan ja onnekaassa tapauksessa myös ohjaajan tulkinta näytelmästä, siksi ne ovat myös esityksen perustilanteen visuaalis-toiminnallisia tiivistyksiä.

Tiedän, että perustilanne on näistä kolmesta tilanteesta vaikein määritellä yksiselitteisesti ja ymmärrettävästi. Havainnollistan sitä vielä yhdellä tavalla: esityksellä, josta puuttuu perustilanne. Saavumme teatteriin, ryhdymme katsomaan esitystä. Ensimmäinen kohtaus alkaa ja loppuu, tulee toinen, kolmas ja neljäs. Kohtaukset ovat ihan ammattitaitoisesti tehtyjä, mutta jotain puuttuu. Tuntuu jotenkin yhdentekevältä. Herää kysymys miksi tämä esitys on tehty? Miksi se on tehty juuri nyt, juuri tähän teatteriin, juuri näiden ihmisten kanssa? Mikä on ohjaajan, näyttelijöiden, lavastajan suhde tähän esitykseen? Jos heillä ei ole suhdetta aiheeseen, miten minulla katsojana voisi olla? Kuten **Raila Leppäkoski** sanoi Teatterikorkeakouluaihana ohjaamastani esityksestä, jossa en ollut kyennyt perustilanteen ratkaisuun: *”Lavaste, tää on niin tylsää että jaa mieluummin yleisölle plarit tuossa aulassa niin ne voi lukea tämän”*. Perustilanteen ratkaiseminen on ohjaajan keskeinen vastuualue. Sitä on mahdotonta yksittäisen näyttelijän ratkaista näyttämöltä käsin. Ohjaaja tarvitaan luomaan esitykselle sen perustilanne.

Lopulta pääsemme kolmanteen tilanteeseen, *kohtaustilanteeseen*. Tämä on nyt juuri se tilanne, jonka ohjaamista Kahra meille Teatterikorkeakoulussa opetti. Tämä on taso, jossa ohjaajan kekseliäisyyttä ja luovuutta perinteisesti arvotetaan ja arvioidaan: miten hän on ratkaissut parvekekohtauksen? Kohtaustilanteen tasolla tapahtuu myös näyttelijöiden henkilöohjaus. Kokemukseni mukaan henkilöohjauksella monet näyttelijät tarkoittavat sitä, että ohjaajalla on aikaa vastata perinpohjaisesti tilannekysymyksiin kunkin kohtauksen kohdalla. Kuka olen tässä kohtauksessa? Mitä teen? Missä ollaan? Milloin tämä tapahtuu? Miten tässä ollaan? Miksi sanon näin, miksi teen näin? Toisaalta olen työskennellyt näyttelijöiden kanssa, jotka hoitavat lähestul-

koon omin nokkinensa kohtaustilanteen ratkaisemisen. He odottavat ohjaajalta perustilanteen ratkaisemisen lisäksi oikeastaan vain kommentteja ja havaintoja heidän itsenäisesti ratkaisemista kohtaustilanteistaan. Jo pelkästään lavastus, joka hyvässä tapauksessa pitää sisällään ohjaajan näkemyksen esityksen perustilanteesta antaa tällaisille näyttelijöille jo niin paljon impulsseja, että he lähtevät ratkomaan omaa olemistaan näyttämöllä hyvin itsenäisesti. Esimerkki: esityksen lavastuksena on realistinen nakkikioski. Esityksen perustilanne on, että näyttelijät ovat nakkikioskin sisällä yleisön katseilta piilossa ja kuvaavat toisiaan videokameralla. Nämä ratkaisut ovat jo niin suuria ja kantavat niin vahvaa näyttelijäntyön estetiikkaa sisällään, että ilman *”erillistä kohtaustilanteen ratkaisemista”* näyttelijät alkavat erittäin todennäköisesti tuottaa aivan tietynlaista estetiikkaa kohtaauksiin. Ohjaaja **Mika Myllyaho** sanoi minulle kerran, että ohjaaja tekee suuren osan näyttelijöiden henkilöohjauksesta lavastuksen kautta. Olen huomannut monet kerrat sen jälkeen, kuinka totta se on. Lavastus on se konkreettinen, vastaansanomaton toimintaympäristö, joka alkaa tuottaa toimintaa ja näyttelijäntyön estetiikkaa. Ohjaajan voi kokemattomuuttaan, huolimattomuuttaan tai silkkaa riskinottohaluaan haaveilla yhdenlaisesta näyttelijäntyön estetiikasta ja kuitenkin antaa lavastajan toteuttaa lavastuksen, joka on ristiinriidassa tämän haaveen kanssa. Näyttelijät toteuttavat tällöin lavastuksen ehdottamaa estetiikkaa tai kärsivät nahoissaan tunteen *”huonosta näyttelijäntyöstä”*, jollaisena heidän työnsä näyttäytyy, mikäli se ei ole sopusoinnussa tilan ehtojen kanssa. Lavastus on siis mitä suurimmassa määrin ohjausta. Olenkin usein kokenut lavastajan ohjaajan lähimpänä työtoverina suunnittelevassa työryhmässä.

Edellä mainitut kolme sisäkkäistä tilannetta ovat kaikki koko ajan läsnä ohjaajan työssä. Tilanteet ovat sisäkkäiset, koska ne kaikki vaikuttavat toisiinsa. Sisällöllinen oivallus kohtausharjoituksissa aiheuttaa päänsä vaivaa tuotannollisen tason tilanteessa, koska nyt me tarvitsemmekin kolmannen television näyttämölle. Tuotannollinen taso määrittää, että emme voi käyttää esityksessä kuin kahta näyttämömiestä, siksi kohtausta on ratkaistava niin että

näyttelijät itse siirtävät lavastusta. Ja kun näyttelijät siirtävät lavastusta, siitä tulee kohtaustilanteeseen ja myös esityksen perustilanteeseen sisältöjä väistämättä. Harjoitustilanne alkaa mättää, koska tuotannollisista syistä meillä ei ole kuiskaajaa. Kireäksi ja ahdistavaksi muuttunut harjoitustilanne alkaa taas toimia, koska teimme kohtaustilanteen tasolla merkittävän ja ilahduttavan löydön ja siksi kaikki luottavat taas hetken prosessiin ja itseensä.

On mahdollista tarkastella näitä kolmea tilannetta myös otsikoilla reaalityodellisuus (*tuotannollinen tilanne*), fiktio (*kohtaustilanne*) sekä portti näiden välillä (*perustilanne*). Meillä on reaalityodellisuus raha-, aikataulu-, markkinointi- ja TES-pakkoineen, lastenhoitojärjestelyineen, sairaslomineen ja itsetunto-ongelmineen. Sitten meillä on fiktio, näyttämön todellisuus, kollektiivisten unien ja alitajunnan paikka, jossa on mahdollista tehdä ja väittää mitä tahansa. Lopuksi meillä on esitys- ja harjoitustilanne, joka toimii porttina, eräänlaisena käyttöliittymänä näiden kahden todellisuuden välissä. Kun tuo portti (eli esitys) toimii, se houkuttelee katsojan kaksoistietoisuuden aktiiviseen käyttöön. Katsoja pystyy yhtäaikaaisesti sekä saamaan uuden näkökulman reaalityodellisuuteen jossa elämme että vahvistamaan kykyään uneksia, leikkiä ja uskoa mahdottomaan. **Kaisa Korhonen** on sanonut, että hyvä teatteri parantaa hengitystä. Se on tarkka ja tosi havainto.

On mielenkiintoista ja enimmäkseen täysin hallitsematonta, miten nämä kolme sisäkkäistä tilannetta vaikuttavat toisiinsa ja miten ohjaaja vaikuttaa niihin kaikkiin. Tilanne ei totisesti ole helppo työkalu. Silti tämä kolmen sisäkkäisen tilanteen jäsenitys on auttanut minua hahmottamaan ohjaajan työtä ja sen lainallisuksia.

Vielä lopuksi kysymyksen *miksi* tärkeydestä: mitä kiinteämpi teatteria tuottava rakenne on ja mitä isommalla volyymilla se tuottaa esityksiä, sitä helpompi tähän *miksi*-kysymykseen on jättää vastaamatta syvällisellä tavalla, kun syyksi tuntuisi riittävän rakenteen ylläpitäminen. Tiedämme kuitenkin jokainen sydämesämme, että rakenteen ylläpitäminen ei yksin riitä syyksi tehdä taidetta. Toisaalta, rehellisyys on tärkeintä: jos teemme tietyn esityksen ainoastaan ja vain saadaksemme tietyn määrän katsojia

ja lipputuloja, on ihan hyvä todeta asia ääneen. Joissakin teattereissa puhutaan varsin avoimesti siitä, mitkä esitykset on *"pakko tehdä"* ja mitkä taas ovat taiteellisia valintoja. Parhaimmillaan esitys voi olla *"pakon edessä, rakenteen ylläpitämiseksi tehty"*, mutta se onnistuu silti olemaan nautinnollista työtä ja taide-elämys niin tekijöilleen kuin katsojilleenkin. Pakon edessä voi syntyä hyvinkin luovia ja eläviä ratkaisuja. Jos kaikki on mahdollista (lue: rahaa on mielin määrin), tietty leikkisyys jää helposti puuttumaan ja ratkaisuista tulee mahtipontisia, varman päälle tehtyjä ja tylsiäkin. Tämän huomaa hyvin esimerkiksi elokuvamaailman megatuotannoista. Luovuus ja rohkeus piirtyvät kauniisti näkyviin suhteessa rajoituksiin, esteisiin ja ratkaisemattomiin ongelmiin.

TAPAUSESIMERKKI

*Perustilanteen ratkaisu esityksessä Kaksi naista ja meri
(ensi-ilta Lahden kaupunginteatterissa 28.1.2015)*

Pyysin **Pipsa Lonkaa** kirjoittamaan elämäkertänäytelmän **Tove Janssonista**. Lonka, joka ei omassa työssään suhtaudu huolimattomasti kysymyksiin miten ja miksi, kieltäytyi kirjoittamasta tällaista näytelmää. Tove Jansson oli yksityisyyttään suojeleva henkilö, joka ei kirjoittanut omaelämäkertaa. Jansson sanoi, että taiteilija pitäisi tuntea teostensa kautta, ei persoonana. Lonka koki siis huonona ja väkivaltaisena ajatuksena lähteä kirjoittamaan tällaista ihmistä näyttämölle roolihenkilöksi. Lonka löysi Janssonin itsensä kirjoittaman kirjan, jossa on omaelämäkerrallisia aineksia. Tämä teos on nimeltään *Reilua peliä* vuodelta 1989, ja se sijoittuu romaanin ja novellikokoelman välimaastoon. Edellä mainituista syistä huomasin äkkiä ohjaavani kymmenestä novellista koostuvaa näytelmää, eräänlaista pienoisenäytelmien sarjaa.

35

Fragmentaarin rakenne tuotti suuren tarpeen rakentaa esitykselle vahva perustilanne, joka kantaisi esitystä novellien väleissä eli niissä jatkuvissa siirtymissä, joita kymmenosainen näytelmän rakenne väistämättä tuottaa. Lonka oli, tämän tiedostaen, kirjoittanut novellien väleihin pieniä unenomaisia kohtauksia, joissa sukelletaan meren pohjaan, joudutaan hirmumyrskyyn tai joissa koirat tuovat niin paljon kirjeitä, että niiden vastaanottaja hukkuu niiden alle. Näissä kohtauksissa ei ollut puhetta, ne olivat kuin liikkuvia kuvia. Longalla oli myös idea niiden toteuttamiseen: pienoismallit ja siellä seikkaillevat *"sormihahmot"*, jotka videoitaisiin liveinä. Ajatuksen hän oli saanut näkemästään belgialaisesta esityksestä nimeltään *Kiss and Cry*. Innostuin ideasta, mutta totesin jo ennakkosuunnitteluvaiheessa, että yksityiskohtaisten ja taidokkaiden livevideoiden tekemisen ponnistus määritteli liikaa esityksen perustilannetta tekniseen (ei enää leikilliseen ja unenomaiseen) suuntaan.

Reilua peliä, joka meidän näytelmäversionamme sai nimen *Kaksi naista ja meri*, on kahden vanhenevan kuvataiteilijan – Jonnan ja Marin – yhteisestä elämästä, työstä ja rakkaudesta kertova teos.

O
S
A

1

P
U
H
E
E
N
V
U
O
R
O
T

Novelleista rakennetun näytelmän dialogi on hyvin niukkaa. Asioista ei todellakaan jankuteta, joten kukin kohtaus on saatava hyvin puh-
taaksi ja tarkaksi, jotta dialogin hienovaraisuus alateksteineen pää-
see esiin. Tekstin draamalliset tapahtumat ovat lähinnä henkilöiden
sisäisiä, tunteen tasolla tapahtuvia asioita. Ulkoinen tapahtuminen
[juttelu, taulujen ripustaminen, kirjeiden lukeminen, veneajelu, vie-
raan hakeminen rautatieasemalta, teen juominen] on enimmäkseen
hyvin arkista, ei dramaattista. Siksi [ja koska päähenkilöt ovat kuva-
taiteilijoita] kuvallisuus alkoi nousta merkittävään rooliin pohdittaes-
sa näytelmän perustilannetta. Muita ydinasioita esityksen lavastusta
ja perustilannetta ratkaistaessa olivat: tasa-arvoisuus [reilu peli],
itse ja omin käsin tehty elämä/taide ja leikki työnä / työ leikkinä.
Longan ja lavastaja **Jonna Kuittisen** kanssa suunnitellen ja työ-
ryhmän kanssa työskennellen löysimme esitykselle perustilanteen,
jota voisi kuvailla näin:

Näyttämöllä on kaksi yhtä suurta paikkaa/palaa, joista toinen
on Jonnan [**Ritva Sorvali**] ja toinen Marin [**Eeva-Kirsti Komulainen**]
koti/ateljee. Palat sopivat yhteen ja kun ne liitetään toisiinsa, niistä
tulee naisten yhteinen saari. Näyttämömiehet liikuttelevat paloja
avoimesti novellien taitteissa, he tekevät työtään, joka on myös
leikkiä eli teatteria. Kymmenen novellin rakenne säilyttää Marin ja
Jonnan yksityisyyden: se tarjoaa vain rajattuja ikkunoita naisten
elämään, kuin heidän omia valintojaan siitä, mitä he haluavat ylei-
sölle itsestään näyttää. Novellien väleissä ja niiden sisällä leikitään
pienoismalleilla, leikkikissalla, perässä vedättävä haahkanpoika-
sella, leluhevosilla jne. Naiset jäsentävät maailmaa kirjoittamalla,
luonnostelemalla, videoimalla ja nauhoittamalla ympäristön ääniä.
Pyrkimyksenä on koko ajan säilyttää heidät toimijoina, luojina ja ha-
vainnoijina suhteessa ympäristöönsä, vastakohtana *"olosuhteiden
vietävänä olevalle"* henkilölle. Näytelmässä myös rakennetaan kuvia
eri tavoin: näyttämöllä nähdään näyttelijöiden [**Saana Hyvärisen**
ja **Aki Raision**] luomia muotokuvia Jonnan ja Marin kohtaamista
ihmisistä, ja novellien väleissä näemme yhtä poikkeusta lukuun ot-
tamatta aina videon, joka johdattelee seuraavan novellin aiheeseen,
tapahtumapaikkaan tai tunnelmaan.

MITEN PUHUA TYÖTAVOISTA TEATTERISSA?

Teatteriesityksen valmistamiseen tähtäävät työtavat ovat kiehtova aihe. Työtapoihin sisältyy paljon: ammatinkuvia, teatteriprofesioiden välisiä valtataisteluja, historiallisia kerrostumia, erilaisia koulutustaustoja, aatteellisia, filosofisia ja maailmankuvallisia lähtökohtia, tuotannollisia ja rakenteellisia ehtoja.

Uusien työtapojen kokeilun esteinä saattavat olla esimerkiksi teatteriammattien väliset hierarkiat, näihin hierarkioihin liittyvä prosessin kulku tai työjärjestys (Voiko lavastus olla valmis ennen ohjaussuunnitelmaa? Voiko puvustus olla valmis ennen kuin näyttelijäntyo on alkanut?), vallan ja vastuun jakautuminen, markkinoinnin tarpeet (Mitä esityksestä on tiedettävä puoli vuotta ennen ensi-iltaa?) ja taloudelliset rajoitteet (Kuinka monelle ihmiselle voi maksaa palkkaa pitkästä suunnittelujaksosta?). Aika on rahaa myös teatterissa. Yhden ihmisen johtama, kunkin omaan vahvuusalueeseen keskittyneistä huippuasiantuntijoista koostuvat tiimi tekee työn todennäköisesti nopeammin ja ennakoitavammin kuin perinteistä työnjakoa rikkova tiimi.

Kuitenkaan nopeus, ennakoitavuus ja tehokkuus eivät saisi olla ainoita työtavan valintaan vaikuttavia ehtoja. Työtavat ovat taiteellisia valintoja, jotka tuottavat myös erinäköisiä lopputuloksia. Siksi esitysten moninaisuuden, kiinnostavuuden ja taiteenlajin kehityksen kannalta erilaisten työtapojen kokeilu ja käyttö on suotavaa.

Työtapana on useimmiten ääneen lausumaton, käytännön muovaama konventio. Erilaiset tuotantorakenteet sisältävät olettamuksia tietyntyyppisestä työtavasta ja työnkuvista. Näitä oletuksia ei välttämättä artikuloita, mutta niiden rikkominen aiheuttaa poikkeuksia ongelmia. Esimerkiksi vos-teattereiden tuotantomalli

sisältää oletuksen valmiista tekstistä ja yhdestä, ennakkosuunnitteluvastuussa olevasta ohjaajasta. Kaikilla teatterintekijöillä on myös omat hiljaiset, mutta vahvat näkemyksensä siitä, miten teatteria tehdään ja kenen vastuulla minkäkin asian ratkaiseminen ja toteuttaminen on. Ohjaajat kantavat tiedostaen tai tiedostamattaan mukanaan työtapoja, jotka työryhmän jäsenten oletetaan paitsi omaksuvan ja hyväksyvän, myös ymmärtävän.

Tietyt työtavat lähtevät siitä, että yhtä ohjaajaa ei tarvita, vaan että ohjaajan työtehtävät voivat jakautua ryhmän jäsenille eri tavoin. Uusien työtapojen rantautuminen teatteriin onkin käynnistänyt ohjaajan asemaa ja ammatinkuvaa koskevan keskustelun. Ohjaajantyön tarpeellisuuden myöntävät lähes kaikki ryhmälähtöisten menetelmien paatuneimmatkin kannattajat. Kysymys kuuluu pikemminkin millä tavoin ohjaajantyöhön perinteisesti luetut tehtävät voivat jakaantua ryhmässä uudella tavalla. Tämä on kiinnostava kysymys. Kuten tavallista, päätösvallalle on otettavia, mutta vastuun tasapuolinen kantaminen porukalla (varsinkin suuremmassa kuin kahden tai kolmen hengen ryhmässä) on erittäin vaativa laji. Teatterissa – kuten maailmassa ylipäätään – yleisin johtamismalli on ollut kauan yhden johtajan (puheenjohtajan, opettajan, presidentin) malli. Tämän mallin purkaminen on monimutkaisempi ja vaikutuksiltaan kauaskantoisempi projekti kuin äkkiseltään luulisi. Siinä tarvitaan paitsi isän- ja äidinmurhaa, myös laajaa vastuunoton, epäitsekkyuden ja dialogin kykyä, ryhmätyötaitojen nostamista aivan uudelle tasolle. On sanomattakin selvää, että juuri näitä asioitahan maailma tarvitsee. On helppo tukea lämpimästi ryhmälähtöisen toiminnan edistämistä. Samaan aikaan on sanottava, etten usko täydelliseen demokratiaan teatterin tekemisessä. Viimeistään loppuratkaisusta käytävä vääntö johtaa helposti bändin hajoamiseen. Loppuratkaisuja voi olla vain yksi per esitys. Äänestämisen ei vie pois väärin kohdelluksi tulemisen tunnetta, jos oma loppuratkaisu ei tullut valituksi.

Myös katsojien ja teatterikriitikoiden olisi opittava katsomaan ja arvioimaan ryhmälähtöisiä esityksiä uudella tavalla. On kohtuutonta kritisoida ryhmälähtöistä esitystä rönsyilystä

tai siitä ettei esityksen väite ollut kyllin yksiselitteisesti ilmaistu. Ryhmä ei välttämättä tuota samanlaista koheesiota, rytmiä tai kahdella sanalla ilmaistavaa väitettä kuin yhden ihmisen suunnittelema kokonaisuus. Työtapana on taiteellinen ratkaisu.

Vuonna 2006 olin mukana perustamassa Teatteri Siperiaa Tampereelle. Ensimmäisessä esityksessämme *Kaikki se rakkaus joka sinulle kuuluu* käytin ehkä tiedostamattainikin työtapojen ideointiin paljon teatteri-ilmaisun ohjaajan ammattitaitoani. En suunnittele silloin ensisijaisesti taiteellista lopputulosta, vaan sitä että prosessista tulisi mahdollisimman mielenkiintoinen, moniääninen ja voimauttava, tätä kautta myös laajasti ymmärrettynä pedagoginen prosessi. Sain ohjauksestani kritiikkiä näyttelijöitä, sillä en heidän mielestään ”ohjannut” tarpeeksi, en siis toisin sanoen toiminut tavalla, jonka he mieltävät ohjaajan työksi. Soveltavan teatterin keinovalikoima sallii todellisuuden tutkimisen moniäänisesti. Tämä tutkiminen voi johtaa tai olla johtamatta teatteriesityksen valmistaamiseen. Mielestäni soveltavan teatterin poliittisuus on juuri sen dialogia, moniäänisyyttä ja demokratiaa vaalivissa muodoissa ja työtapoissa. Tämä on vastakohta ajatukselle, että teatteriesityksen poliittisuus olisi sen ”*sanomassa*” tai väitteessä. Toisaalta nämä kaksi asiaa eivät sulje toisiaan pois: esityksen valmistamisen tapa sekä sen sisältämä väite voivat olla keskenään yhtenevät. Valittu työtapana tuottaa esityksen tyylilajia vähintään yhtä paljon kuin valittu aihe tai työryhmän kokoonpano.

Koulutuksella on suuri rooli työtapojen omaksumisessa: kahdeksan teatteri-ilmaisun ohjaajan ammattikuvan omaksunutta draamaräätäliä pystyi huomattavasti jouhevampaan työtapojen ja ammattikuvien pallotteluun ja kokeiluun kuin kymmenen näyttelijän, ohjaajan, dramaturgin, näytelmäkirjailijan, tuottajan, ääni- tai valosuunnittelijan ammatti-identiteettien ja niiden ylittämisen kanssa kipuilevaa Teatteri Siperian perustajajäsentä. Tämä johtui paitsi yhteisestä, mutta reunoiltaan sopivan epämääräisestä teatteri-ilmaisun ohjaajan ammatinkuvasta, mutta myös näyttelijän ikivanhan ja ohjaajan suhteessa hyvin nuoren ammatinkuvan valtataistelusta. Historiallisesti näyttelijöiden asema teatterissa ja yhteiskunnassa on ollut huono. On kuultu keuhkokuumeeseen

kylmillä maaseutukiertueilla, paleltu teatterin haisevissa takahuoneissa ja maksettu omasta pussista rooliasut. Siitäkö johtuu, että näyttelijöiden kollektiivinen psyyke tuntuu edelleen epäilevän ja pelkäävän tulevansa törkeällä tavalla hyväksikäytetyksi, alistetuksi tai huijatuksi teatterinjohtajan/-ohjaajan/-tuottajan toimesta? Näyttelijä on katsojan lisäksi teatteriesityksen ainoa välttämätön vaatimus. Näyttelijä tulee aina olemaan teatterin sydän. Näyttelijän luova hyppy – kuten kaikki luovat hyppyt – on sokeasti tehtävä luottamuksen hyppy, jonka ainoana benjikäytönä on oma ammattitaito eli kokemuksellisesti rakentunut tieto joka ohjaa toimimaan tilanteissa, joissa ei ehdi ajattelemaan tai joissa ajattelusta ei ole hyötyä. Luovan hypyn hetki on kaikille taiteilijoille se sokea piste, jonka on tapahduttava tiedostamattoman alueella. Muuten se olisi vain saman, vanhan materiaalin iänikuista kierättämistä. Mutta tuo sokea hetki on näyttelijälle kenties erityisen sietämätön, koska se tapahtuu aina muiden katseiden alla. Kokenut näyttelijäystäväni sanoi, että näyttelijässä on teos ja sen tekijä samassa paketissa, eikä se asetelma ole helppo.

Mielestäni nykyteatterintekijän tulisi olla *”monikielinen”* eli osata useita erilaisia työtapoja. Jokaisen esityksen kohdalla olisi syytä jollain tavoin avata käytettävää työtapaa, vaikka se sitten olisi se *”perinteinen työtap”*, koska siitäkin on erilaisia tulintoja. Vähintään tulisi todeta miten työn ajatellaan etenevän ja miten kunkin työpanos tulee esiin. Puhumattakaan, jos kyseessä on jollain tavoin totuttuja ammatinkuvia tai työjärjestystä muunteleva prosessi, jolloin yhteisten sääntöjen luominen juuri kyseiselle prosessille on ehdottoman välttämätöntä. Meillä kaikilla on ääneen lausumattomia oletuksia omasta ja muiden työroolista. Miten selkeämmin (ja useammin!) nämä kommunikoidaan prosessin alussa, sitä sujuvammin työ käy.

Työtapoja koskevan keskustelun esteenä on edellä mainittu yhteisen, teatterialan sisäisen termistön puute. Ei voi tietää mitä toinen tarkoittaa puhuessaan *”aihelähtöisestä työtavasta”*. On sukupolvieroja, koulutus- ja kokemustaustasta johtuvia eroja siinä mitä tarkoitamme kun puhumme näistä asioista. Osana opettajapätevyitymistäni tein syventävän opetusharjoitteluni

Metropolitan historian viimeiseksi jäävällä teatteri-ilmaisun ohjaaja -vuosikurssilla keväällä 2014.

Opetusta varten tein yrityksen nimetä teatteriesityksen valmistamiseen johtavat työtavat mahdollisimman kattavasti. Jaottelin työtavat A:sta E:hen sen mukaan mikä impulssi toimii esityksen harjoitusten lähtökohtana. Jaottelu ei siis ota juuri kantaa ammattirooleihin ja niiden vastuualueisiin. Kaikkia seuraavassa kuvailemiani työtapoja voi siis lähestyä joko yhden ohjaajan tai jaetun ohjaajuuden kautta. Olen myös pyrkinyt nimeämään konkreettisia esimerkkejä teattereista tai tekijöistä, jotka mielessäni liitän tähän työtapaan sekä nimeämään esityksiä, joiden valmistamiseen on tietääkseni käytetty kyseistä työtapaa. Toivon, että seuraavassa esittämäni työtapojen jaottelu voisi osaltaan toimia teatterikeskustelun välineenä!

RYHMÄ A	RYHMÄ B	RYHMÄ C	RYHMÄ D	RYHMÄ E
<i>Lähtökohtana teksti, tekstin laatu vaihtelee</i>	<i>Lähtökohtana aihe</i>	<i>Lähtökohtana esityspaikka, site specific -esitykset</i>	<i>Lähtökohtana interaktiivisuus tai kommunikaatio</i>	<i>Kahden tai useamman edellisen työtavan hybridi.</i>
A1. Valmis näytelmä- teksti harjoitusten alkaessa.	B1. Aihelähtöinen työtapa: esitys syntyy näyttelijöi- den improvisaation pohjalta.		D1. Kohderyhmän palautteeseen perustuva työtapa	
A2. Lähtökohtana keskeneräinen näytelmäteksti	B2. Metodi tai koulu- kunnan traditio lähtökohtana		D2. Yhteisölliset prosessit	
A3. Klassikon, romaanin tai näytelmän päällekirjoitus	B3. Tutkimuskysymys lähtökohtana			
A4. Dokumentaariseen tekstimateriaaliin pohjautuva esitys.				

Kaavio 2: Työtavat lähtömateriaalin tai materiaalin keruun mukaan jaoteltuna

TYÖTAVAT LÄHTÖMATERIAALIN TAI MATERIAALIN KERUUN MUKAAN JAOTELTUNA

Ryhmässä A on lähtökohtana teksti, mutta tekstin laatu vaihtelee. Teatterin piirissä tekstilähtöiset työtavat ovat selvässä valta-asemassa. Dramaama (jolla siis ymmärretään näyteltäväksi tarkoitettua tekstiä) on nykyteatterissa saanut rinnalleen post-dramaattisen teatterin, joka ei sitoudu näytelmäteksteihin tai lineaariseen aikakäsitykseen. Tekstilähtöisissäkin työtavoissa voimme nähdä enemmän tai vähemmän *”draamaan sitoutuneita työtapoja”*. Erityisesti dokumenttipohjaisiin tekstimateriaaleihin perustuva työtapa – luettelossani A4 – rikkoo usein tietoisesti perinteisiä draamatekstien pohjalle rakentuvien esitysten lainalaisuuksia.

O
S
A

1

A1. TEKSTILÄHTÖINEN TYÖTAPA: valmis näytelmäteksti harjoitusten alkaessa

P
U
H
E
E
N
V
U
O
R
O
T

43

Tämä on oletustyötapa useimmissa teatterin toimintaympäristöissä. Ennakkosuunnittelun taide korostuu. Ennakkosuunnittelun jaksottaminen näyttämöharjoitusjaksojen lomiin sekä ohjaajan kommunikaatiotaidot lisäävät eri ammattikuntien vaikutusmahdollisuuksia. Esimerkkejä tästä työtavasta löytyy jokaisen teatterin ohjelmistosta. Ääripäänä ovat formaattimusikaalit, joissa lavastus, puvustus ja musiikin jokainen tahti on määritelty etukäteen oikeudet omistavan tahon toimesta.

A2. TEKSTILÄHTÖINEN TYÖTAPA: lähtökohtana keskeneräinen näytelmäteksti

Tekstiä syntyy lisää ja sitä hiotaan prosessin myötä. Tämä koetaan ongelmallisena, jos oletuksena on valmiin tekstin pohjalta työskentely. Tekstin kehittymisen kannalta tämä työtapa on hieno mahdollisuus testata ja parannella sitä työryhmän ja erityisesti näyttelijöiden kanssa. Kokemus kertoo, että prosessin

jaksottelu pienempiin, esimerkiksi muutamien viikkojen mittaisiin jaksoihin, joiden välissä on harjoituksista vapaata kirjoitus- ja suunnittelu-aikaa helpottaa huomattavasti potentiaalisia ongelmia eli lähinnä suunnittelijoiden tuskaa kun eivät tiedä minkä pohjalta tehdä ratkaisuja. Jos tällaista jaksottelua ei tehdä, voi tilanteena olla se, että näyttelijä, valo-, ääni- ja videosuunnittelija tai lavastaja näkee valmiin tekstin vasta muutamaa päivää ennen ensi-iltaa. Vaikka näyttelijä ehtisikin omaksua roolinsa kohtuullisesti, niin lavastus tai suuritöiset videojaksot eivät taivu muutoksiin muutaman päivän varoajalla. Siksi joillakin työryhmän jäsenillä tällaisiin prosesseihin voi liittyä tunne, että ei ehdi tehdä omaa työtään. Jos sama henkilö on sekä ohjaaja että kirjoittaja, tilanne on ruuhkainen. Ohjaajan keskittyessä myös kirjoittamiseen riskinä on, että ohjaajan töitä (kuten näyttelijöiden henkilöohjaus, suunnitteluratkaisujen kehittäminen yhdessä työryhmän kanssa) jää tekemättä ja esitys vaikuttaa keskeneräiseltä. Parhaimmillaan tämä työtapo tarjoaa yhteistä oivalluksen iloa harjoituksissa ja näyttämöllisesti huikean toimivia näytelmätekstejä. Tämäkin työtapo on varsin yleinen Suomessa. On kirjoittaja-ohjaajia, jotka työskentelevät oikeastaan pelkästään näin.

Mielikuvissani näin työskentelevät/työskentelivät esimerkiksi **Leea Klemola**, **Mika Myllyaho**, **Minna Harjuniemi**, **Juha Jokela**, **Laura Ruohonen** ja **Reko Lundán**.

44

A3: TEKSTILÄHTÖINEN TYÖTAPA: klassikon, romaanin tai näytelmän päällekirjoitus

Lähtökohtana oleva tarina on olemassa elokuvan, romaanin tai näytelmän muodossa. Käsikirjoittaja, joka usein on myös ohjaaja, ”*päällekirjoittaa*” omaa, usein nykypäivään sidottua materiaalia teokseen ja tekee dramaturgista työtä karsimalla vanhaa pois. Päällekirjoittaminen voi tapahtua prosessissa tai ennen harjoituksia. Ohjaaja Juha Luukkonen työskentelee usein näin, hän on kirjoittanut ja ohjannut versiot esimerkiksi *Punaisesta Viivasta*, *Vanja-enosta* ja *Kahdeksasta surmanluodista*. Kristian Smedsin *Mr.*

Vertigo tai minun ja Mika Myllyahon yhdessä ohjaama *Täällä Pohjantähden alla 2011* ovat juuri tätä työtapaa havainnollistavia teoksia. Työtavan haasteet voivat olla samankaltaisia kuin kesken-eräisen tekstin kanssa työskennellessä. Helpottavaa on kuitenkin pohjatarinan tai -teoksen olemassaolo. Suunnittelijat voivat perustaa työnsä siihen, vaikka esitysteksti olisikin vielä kesken.

A4. TEKSTILÄHTÖINEN TYÖTAPA: dokumentaariseen tekstimateriaaliin pohjautuva esitys

Dokumenttimateriaalia on usein runsaasti, eikä se ole draa-
matekstiä vaan haastatteluja, asiakirjatekstiä tai esimerkiksi
sanomalehdistä kerättyjä artikkeleita. Tämän työtavan erityisinä
haasteina ovat siis dramaturgin työn jättiläismäinen määrä, teks-
timateriaalin karsiminen ja lopulta dokumentaarisen/proosa-
muotoisen tekstin näyttämöllistäminen. Miten esimerkiksi saada
sanomalehdestä leikattu artikkeli muuttumaan mielenkiintoi-
seksi näyttämölliseksi toiminnaksi? Ja mitä on mielenkiintoinen
näyttämöllinen toiminta? Dokumenttimateriaalia hyödyntävät
esitykset tekevät usein tekstilähtöisistä työtavoista suurimman
pesäeron draamateatterin perinteeseen. Esitysten rakenne tun-
tuu syntyvän tavallisesti enemmän dokumenttien käsittelemän
aiheen kuin perinteisten draaman lakien pohjalta.

Prosessin haasteet ovat osin samat kuin keskeneräisen
tekstin kanssa työskennellessä. Tämä työtapaa vaatii paljon aikaa
tai suuren tekstin keräävän ja muokkaavan työryhmän – mahdol-
lisesti sekä että. Dokumenttiesitykseen sisältyy usein yhteiskun-
nallinen tai poliittinen ulottuvuus, mutta ei välttämättä. Doku-
mentilla voi yhtä hyvin viitata henkilökohtaiseen, yksityiseen
tai vaikkapa pyrkiä nonsense-estetiikkaan. Esimerkkejä tästä
työtavasta ovat **Susanna Kuparisen** työryhmineen toteuttamat
Valtuusto- ja *Eduskunta-*sarjat, **Taija Helmisen** kirjoittamat teokset
Paperiankkuri ja *Radikaaleinta on arki*, **Eero-Tapio Vuoren** Kaja-
nin kaupunginteatteriin ohjaama *Elämän syrjässä* ja **Katariina**
Nummisen *Zoo*.

Ryhmä B pitää sisällään aihelähtöiset työtavat. Tässä ryhmässä törmätään suureen käsitteiden kirjoon. *Tyhjän pään metodi, ryhmälähtöinen metodi, improvisaatiopohjainen metodi, devising.* Ymmärtääkseni useimmiten näillä termeillä viitataan työtapaan, jossa työryhmän harjoittelun lähtökohtana on aihe. Jotkut ovat sitä mieltä, että irtautuessaan draamatekstistä teatteri ei ole enää teatteria, vaan muuttuu esitystaiteeksi. Itse ajattelen, että teatteria voi tehdä aihelähtöisellä työtavalla ja että toisaalta esitystaiteeksi voi nimittää mitä tahansa teatterin, tanssin, oopperan kuin sirkuksenkin keinoja käyttävää esitystä.

Teatteri-ilmaisun ohjaajien koulutuksessa tämä työtapana on ollut kokemukseni mukaan enemmän lähtökohta kuin poikkeus. Itse pidän koulutuksen perustanutta dramaturgi Marja Louhijaa aihelähtöisten työtapojen uranuurtajana Suomessa. Teatterikorkeakoulun opetukseen aihelähtöinen työtapana on tehnyt laajemmin tuloaan 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen aikana. Esitystaiteen koulutusohjelman perustamisen myötä 2001 uudet työtavat alkoivat hitaasti levitä myös muiden koulutusohjelmien käyttöön. Ymmärtääkseni vasta 2010-luvulla Teatterikorkeakoulussa on ryhdytty opettamaan devising-työtappaa *"peruslinjojen"* näyttelijä- ja ohjaajaopiskelijoille.

Aihelähtöisessä työskentelyssä ennakkosuunnittelun merkitys muuttuu. Tekstin analysoinnin sijaan tehdäänkin prosessisuunnittelua eli pohditaan miten harjoitellaan, mitä löydään lukkoon missäkin vaiheessa, mitä halutaan pitää auki, kuka päättää mitäkin? Miten aihetta valotettaisiin mahdollisimman monipuolisesti, moniäänisesti ja mielenkiintoisesti? Eräänlaista ennakkosuunnittelua voi olla materiaalinkeruu. Materiaali on tässä ymmärrettävä laajasti myös muuksi kuin tekstimateriaaliksi. Moniäänisyys on aihelähtöisen työtavan ehdoton vahvuus, sitä ei pidä välttää tai pelästyä. Oman kokemukseni mukaan aihelähtöisessä työtavassa ohjaajan rooli on aluksi enemmänkin pedagogin kuin visionäärin. Suurin piirtein prosessin puolivälistä lähtien alkaa painottua dramaturginen työ eli sen päättäminen, mitä usein runsaasta, yhdessä tuotetusta materiaalista esitykseen jää. Vaikeudet alkavat usein juuri tässä vaiheessa. Mi-

tä jätetään pois? Mitä tarvitaan lisää? Mihin esitys päättyy? Kuka tekee nämä ratkaisut? Ohjaajien/ohjaajan on tärkeä olla avoin valitsemistaan työtavoista ja siitä, kuka tekee lopullisen karsinnan ja millä kriteereillä. Esimerkiksi: *”Minä tulen itsevaltaisesti valitsemaan improvisoimastanne materiaalista parhaat palat ja koostan siitä esityksen dramaturgian.”* tai *”Katsomme kaikki yhdessä harjoituksista kuvatulta videolta kaikki kohtaukset ja sen jälkeen äänestämme mitkä päättyvät lopulliseen esitykseen.”*

Joskus käy myös niin, että perinteiseen tekstilähtöiseen työskentelyyn tottunut työryhmä menee paniikkiin kun *”esitys ei ala näyttää valmiilta”* eli tekstilähtöiseltä esitykseltä. Huonoimmat lopputulokset syntyvät silloin, kun aletaan viime hetkellä paniikissa runnomaan esitystä *”valmiiksi”* eli tekstilähtöisen näköiseksi, jos sen luonnollinen laatu olisi jotain aivan muuta. Aihelähtöiset esitykset ovat aikakäsitykseltään, rakenteeltaan, ihmiskuvaltaan ja yleisösuhteeltaan erilaisia kuin tekstilähtöiset esitykset ja niiden tulisi myös antaa olla sitä. Joskus tuntuu, että (tekstilähtöisyyteen tottuneet) tekijät eivät käytä täysimittaisesti sitä radikaalia vapautta, joka heille lankeaa aihelähtöisen metodin kautta. Silloin sorrutaan *”puolivillaiseen tekstilähtöisyyteen”*, joka on vain puuduttavaa. Aihelähtöisessä työskentelyssä esimerkiksi roolihenkilöitä ei välttämättä synny perinteisessä mielessä. Esityksen väite on usein sen muodossa, ei välttämättä näyttämöpuheessa. Itse toivon yhä, että jonain päivänä aihe- ja tekstilähtöisten esityksiä ei vertailtaisi samalla, tekstilähtöisellä mittatikulla. Aihelähtöinen esitys voi toisaalta sisältää tekstiä, henkilöahmoja ja tarinoita. Mielestäni tässä kannattaa kuitenkin olla tarkkana: jos haluaa toimivan draamatekstin tai ainakin vahvasti draamateatterin lainalaisuuksiin sitoutuneen esityksen, kannattaako toimia aihelähtöisesti?

B1. AIHELÄHTÖINEN TYÖTAPA: esitys syntyy näyttelijöiden improvisaation pohjalta

Ohjaaja ja Teatterikorkeakoulun pitkäaikainen professori Raila Leppäkoski on käsittäkseni antanut usealle näyttelijäsukupolvelle *tyhjän pään metodi* -käsitteen, jossa esityksen lähtökohtana on näyttelijän improvisoiden tuottama materiaali. Lähtökohtana on siis ennalta päätetty aihearajaus, ei valmista tekstiä. Teatterissa aihe on usein artikuloitu sanoin, mutta aihe voi olla myös materiaali (höyhen, spagetti tai autonromu), väri, kuva, musiikki, rytmi, liike tai aistikokemus. Uskoisin, että tanssiesitykset syntyvät useimmiten aihelähtöisesti.

Teatteri Siperia työskentelee useimmiten aihelähtöisesti. Metropolian oppilastöissä näkee runsaasti aihelähtöisiä esityksiä. Helsingiläinen esitystaiteen kollektiivi Todellisuuden Tutkimuskeskus on myös hyvä esimerkki aihelähtöisiä esityksiä tuottavasta teatterista.

B2. AIHELÄHTÖINEN TYÖTAPA: metodi tai koulukunnan traditio lähtökohtana

Traditio esityksen valmistamisen lähtökohtana on suomalaisessa teatterikentässä marginaalinen ilmiö. Onhan tavallaan edellä mainittu improvisaatiokin traditio, mutta tässä ajattelen ensisijaisesti muita teatterihistorian kuluessa käytettyjä metodeja lähestyä teatteriesitystä. Commedia del'Arte, miimi, klovneria, nukketeatteri, naamioteatterin monet eri koulut tai vaikkapa traditionaalinen No-teatteri lähtevät siitä, että työryhmälläiset hallitsevat tietyn työtavan usein erittäin kurinalaisen fyysisen harjoittelun tuloksena. Esitystaide pitää sisällään teatterin ja tanssin ilmaisukeinojen lisäksi myös sirkuksen, joten edelliseen listaan voisi hyvin lisätä myös ilma-akrobatian tai taikuuden.

B3. AIHELÄHTÖINEN TYÖTAPA:**Tutkimuskysymys lähtökohtana**

Tämä menee kenties hiustenhalkomiseksi, mutta ajattelen, että tutkiva teatteri on vielä yksi variaatio aihelähtöisestä työtavasta. Prosessin lähtökohtana on siis tutkittava kysymys. Tutkimus voi liittyä teatterin lainalaisuuksiin (Millaista olisi, jos esityksessä olisi vain yksi katsoja kerrallaan?), yhteiskunnallisiin ilmiöihin (Millaista kehollista kieltä tuottaa vieraan pelko?) tai vaikkapa filosofisiin kysymyksiin (Miten anteliaisuus voi näyttäytyä esityksessä?) Ainakin Todellisuuden tutkimuskeskus jo nimensäkin perusteella työskentelee näin. Myös Kiasma-teatterissa olen nähnyt tämän kaltaisia esityksiä. On huomattava, että jokainen taiteilija tarvitsee uteliaisuutta ja käyttää usein *”henkilökohtaisia tutkimuskysymyksiä”* työskennellessään. Usein kysymys asettuu laumaannuttavasti: *”Miten voisin tulla tässä vielä paremmaksi?”*. Itseäni helpottaa, mikäli saan asian ilmaistua spesifimmin: *”Miten voisin kehittää puheilmaisuaani?”* tai *”Miten kehittyisin henkilöohjaajana?”* Tämä on kuitenkin eri asia kuin tutkimuskysymys koko esityksen valmistamisen lähtökohtana.

49

C. SITE SPESIFIC -ESITYS.**Lähtökohtana esityspaikka**

Tähän minulla ei ole paljoakaan lisättävää. Esityspaikka lähtökohtana on erittäin selkeä. Prosessi lähtee tilasta, sen muodosta, äänestä, historiasta, toiminnallisuudesta. Tämä on hyvin luontevaa, sillä jokainen esitys ottaa vaikutteita tilasta, jossa sitä tehdään. Tämän huomaa viimeistään siinä vaiheessa, kun harjoittelee esitystä yhdessä paikassa ja esittää toisessa. Kollegoiden kanssa juttellessa tuntuu siltä, että lähes kaikkia inspiroi tämän kaltainen työskentely. Tehdäpä esitys tyhjään vankilaan, rautatieasemalle, metsään, uimastadionille, talon katolle! Tämän työväen haasteista suurimmat ovat usein tuotannollisia. Miten rakentaa ei-teatteritilaan esityksen tarvitsemat asiat, kuten äänentoisto,

O
S
A

1

P
U
H
E
E
N
V
U
O
R
O
T

katsomo tai valotekniikka? Miten markkinoida, miten tiedottaa, miten saada katsojat löytämään paikalle? Esityksen tekeminen ei-teatteritilaan on hauskaa ja vapauttavaa, koska tila on vapaa teatterin konventioista. Pertsadraamaan tottunut katsojakaan ei olela näkevänsä pertsadraamaa katsellessaan esitystä vaikkapa linja-auton ikkunasta käsin.

Ryhmä D tarkoittaa työtapoja, joiden lähtökohtana on interaktiivisuus tai kommunikaatio (siis esitystä valmistavan ryhmän ja potentiaalisten katsojien välinen kommunikaatio, ei vain esityksen tekijöiden välinen kommunikaatio).

D1. KOHDERYHMÄN PALAUTTEeseen PERUSTUVA TYÖTAPA

Interaktiivisuuteen tai tietyn spesifin yleisöryhmän puhutte-
luun perustuva, ammattilaisten tekemä esitys syntyy jatkuvan
testaamisen ja palautteen kautta. Harjoittelu perustuu työryhmän
sisäisen harjoittelun ja interaktion harjoittelun vuorotteluun.

Harjoitellaan jotain, testataan koeyleisöllä, saadaan kokemuksia
ja palautetta, korjataan, testataan taas jne. Yleisökontaktista saatu
kokemus ja palaute toimivat vahvasti prosessin ohjaajina. Usein
tässä työtavassa kerätään materiaalia esitystä varten kohderyh-
mältä tai kohderyhmän läheltä. Interaktiivisuutta on harjoiteltava
ja näin *"harjoitukset"* ovat jo tavallaan pieniä esityksiä, joissa koko
ajan saadaan tietoa siitä, mikä toimii ja mikä ei. Tämän työtavan
synnyttämän esityksen muoto voi olla selkeästi interaktiivinen
kuten improvisaatioteatteri, forum-teatteri tai stand up. Se voi
myös olla perinteisempi, enemmän samankaltaisena toistuva esi-
tys, joka kuitenkin pyrkii mahdollisimman läheiseen yleisökon-
taktiin. Ymmärtäisin, että **Jussi Lehtosen** yhdessä Taija Helmisen
kanssa Teatterikorkeakoulussa vetämä Yleisökontaktikurssi on
pyrkinyt tutkimaan tämän kaltaista työtapaa.

D2. YHTEISÖLLISET PROSESSIT

Yhteisöllisten prosessien lähtökohtana on tietty yhteisö sekä sen tarpeet ja aiheet. Tähän työtapaan kuuluu myös ammattilaisten ja ei-ammattilaisten pitkäjännitteinen yhteistyö. Ammattilaisten (teatteri-ilmaisun ohjaajien, ohjaajien, näyttelijöiden jne.) on toimittava yhteisön aikataulujen, kykyjen ja tarpeiden ehdoilla. Pedagoginen ja voimauttava/valtauttava ajattelu korostuu. On huomattava, ettei yhteisöllisissä prosesseissa aina tähdätä esitykseen. Jos esitys kuitenkin syntyy, esiintyjinä voi toimia ei-ammattilaisia, teatterin harrastajia ja teatterin ammattilaisia tarpeen mukaan.

O
S
A

E. KAHDEN TAI USEAMMAN EDELLISEN TYÖTAVAN HYBRIDI

1

Kuten tarkkaavainen lukija on varmasti tähän mennessä huomannut, monia kuvailemiani työtapoja nähdään harvoin täysin ”puhtaina”. Nukketeatteriesityksen lähtökohtana on **Shakespeare** klassikko. Dokumenttiteatteriesitys hyödyntää sirkuksen keinoja. *Site specific* -esityksessä käytetään draamatekstiä. Työtapojen tietoisesti valitut hybridit synnyttävät usein hyvin kiinnostavia lopputuloksia. Tiedostamattomasti tehdyt eli ääneen artikuloimattomat työtapojen hybridit aiheuttavat ristiriitoja työryhmässä. Aina. Silti nekin voivat tuottaa erittäin mielenkiintoisia lopputuloksia. Itse olen nauttinut kovasti voidessani yhdistellä eri työtapoja. Olemme kehittäneet Teatteri 2.0:ssa yhdeksi työkaluksi tähän ”hybridityöskentelyyn” yhteisöllisen rinnakkaisprosessin idean. Siinä usein vos-teatterin ehtoihin sopiva, tekstilähtöisellä työtavalla toimiva prosessi saa rinnalleen yhteisöllisen prosessin. Nämä kaksi prosessia voivat olla vuorovaikutuksessa monin, ennalta arvaamattominkin tavoin ja tulokset ovat aina mielenkiintoisia.

P
U
H
E
E
N
V
U
O
R
O
T

KAKSOISTIETOISUUS TEATTERITAITEEN YTIMESSÄ

Kaksoistietoisuus on teatterille ainutlaatuinen ominaisuus. Se tekee teatterista teatteria verrattuna esimerkiksi elokuvaan tai muihin esittäviin taiteisiin kuten tanssiin tai sirkukseen. Väitän, että soveltavan teatterin taiteellinen kiinnostavuus liittyy sen mahdollisuuksiin vahvistaa kaksoistietoisuuden kokemusta ja liikkua yllättävällä tavalla kaikkiin teatteriesityksiin sisältyvien kahden maailman – reaalisen ja fiktiivisen – välissä.

Teatterin suhde ympäröivään todellisuuteen on mielenkiintoinen. Teatterissa on aina kyse tämänhetkisyydestä, esityksestä, jonka ainutkertaisuus tapahtuu juuri nyt. Katsojana tiedän esiintyjän hengittävän samaa ilmaa ja aistivan samaa tilaa kanssani. Tiedän, että hän elää samassa todellisuudessa. Usein esityksen ne hetket, jotka vahvistavat tätä tunnetta katsojan ja esiintyjän yhteisestä kokemuksesta jäävät vahvasti mieleen. Yhteisen reaalimaailman lisäksi katsoja ja esiintyjä jakavat myös yhteisen fiktiivisen maailman. Tätä voi havainnollistaa Juha Hurmeen käyttämällä *Pekka ja Hamlet* -esimerkillä. Se on yksinkertaistus, jonka avulla voimme puhua teatterin esittäjän ja teatterin katsojan yhteisestä kaksoistietoisuudesta.

Pekka tietää olevansa Pekka, vaikka esittää Hamletia. Yleisö tietää Pekan olevan Pekka, vaikka he seuraavat Hamletin elämää ja eläytyvät hänen tunteisiinsa. Jos Pekka todella luulisi olevansa Hamlet, hän olisi transsissa tai psykoosissa. Jos yleisö luulisi Pekan todella olevan Hamlet johtaisi se puolestaan siihen, etteivät he voisi turvallisesti (ilman auttamisen ja puuttumisen moraalista velvoitetta) seurata Hamletin vaikeita vaiheita, eivätkä siksi luultavasti nauttisi esityksestä paljoakaan. Tai jos nauttisivat, sekin huolestuttaisi eikä ollenkaan saisi vakuuttumaan teatte-

riesityksen tunteita parantavasta vaikutuksesta, josta jo **Aristoteles** kirjoitti.

Kaksoistietoisuus mahdollistaa leikin. Mitä enemmän Hamlet kärsii, sitä enemmän yleisö nauttii. He nauttivat Pekan taitavuudesta. He nauttivat siitä, että voivat yhtä aikaa ihailla Pekan taitavuutta ja antautua suremaan Hamletin kohtaloa. Myös Pekka nauttii, vaikka Hamlet kärsii.

Klovniopettaja **Philip Gaulier** puhui 1990-luvun puolivälissä meille kurssilaisilleen pleasure-käsitteestä, joka on olennainen klovnin hauskuudelle. Klovnin on itse nautittava tempusta, jotta yleisö nauraisi hänelle. Tempu voi olla täysin kahjo (kun röyhtäisee toiseen hihaan, se tulee ulos toisesta), mutta kun klovnin nauttii tempusta, on siitä ylpeä ja nauraa sille itse, myös yleisöä alkaa naurattaa. Taas kyseessä on kaksoistietoisuus. Yleisöä ei naurata itse tempu sinällään, vaan kaksoistietoisuus tempujen epäonnistumisesta ja noloudesta yhdistettynä siihen, että ne naurattavat klovnia, joka nauttii tempusta ja pitää sitä nerokkaana.

53

Näin syksyllä 2013 **Jarkko Valteen** ja **Osku Heiskasen** drag queen -shown. Istuessani katsomossa koin muutamia varsin vaikuttavia teatterihetkiä, jotka perustuivat vankasti kaksoistietoisuuteen. Koko esitys alkoi sillä, että toinen queen kommentoi lavalta käsin katsomoon saapuvien naisten asuja väheksyvään sävyyn. Tämä oli naisista – joita lähes koko yleisö oli – hauskaa. Mietin, kuinkakohan hauskaa olisi ollut, mikäli lauantai-illan vaatevalintaasi olisi arvostellut toinen nainen. Tässä tapauksessa se, että nämä miehet esittivät naisia, imarteli katsojia. Naiseus on tavoittelemisen arvoista, siinä on jotain haluttavaa, mystistä, suvereenia ja viettelevää. Miehinä Osku ja Jarkko pystyivät ilmentämään tätä ”*naiseuden ydintä*” vapaasti, korostuneesti. Katsomon naisina pystyimme kokemaan heidän esiintymisensä puhtaana arvostuksena naiseutta kohtaan juuri siksi, että he eivät ole todellisuudessa naisia. Hauskaksi ja kevyeksi pikkujouluviihdykkeeksi tarkoitettussa esityksessä oli minulle jopa koskettava hetki. Jujuna oli se, että esiintyjät vaihtoivat rooleja (eli asuja) valtavaa tahtia, kyseessä oli jatkuvien yllätysten dramaturgia. Näyttämöllä

O
S
A

1

P
U
H
E
E
N
V
U
O
R
O
T

nähtiin siis kymmeniä ja taas kymmeniä naishahmoja. Jo lähes turtuneena tähän kavalkadiin heräsin äkkiä siihen, että **Whitney Houston** tuli lavalle. Jäykästi liikehtivä, surullinen roolinsa vanki, nyt jo edesmennyt lahjakkuus. Jokin siinä liioitellussa drag queen -hahmossa osui suoraan Houstonin traagisen tarinan ytimeen. Kaikissa edellisissä esimerkeissä meillä on yhteinen näkemys siitä mitä on oikeasti (Pekka, huono temppu, mies) ja mitä kuvitellaan (Hamlet, loistava temppu, nainen) sekä vielä tietoisuutemme esiintyjän tilanteesta (yleisön tuijotus, naurattamisen pakko, paljon nopeita vaatteidenvaihtoja) tässä välissä.

Nykyään ihmiset pystyvät tietokoneiden ja tallenteiden avulla sukeltamaan fiktiivisiin todellisuuksiin. Tämä kuitenkin tehdään useimmiten yksin tai korkeintaan kaksin. Teatterissa liikutaan kollektiivisesti kahden eri todellisuuden rajapinnalla ja tämä on huima asia. Tajuntamme liike eri todellisuuksien välillä on mielen vapautta, hulluutta, luovuutta, irrationaalisuutta ja viisautta. Yksityisesti voimme uneksia, mutta teatterissa voimme nähdä kollektiivisia unia. Käytössä on jokin ihmismielen ainutlaatuinen potentiaali.

Olen tehnyt yhteisöteatteria, forum-teatteria ja työskennellyt näyttämöillä, joiden *"ramppi"* ja *"roolinotto"* on muodostunut pienimmistä mahdollisista sopimuksista ja eleistä, kuten esimerkiksi siitä, että samassa valossa yleisön kanssa seisova henkilö ilmoittaa nyt olevansa Hamlet eikä Pekka. Näyttelijöinä toimivat yhtä hyvin ammattilaiset, amatööriä kuin teatterin suhteen täysin pystymetsäläiset. Ainoana vaatimuksena on halu suostua leikkiin. Näyttämö on sovittu nurkka luokkahuoneessa tai teipillä rajattu alue Maunulan ostoskeskuksen karaokebaarin tanssilattialla. Roolivaatteina toimii hattu tai tietyn värinen t-paita – joskus ei mikään. Monissa forum-teatterin ja yhteisöteatterin muodoissa liikutaan fiktiivisen ja todellisen välillä hyvin nopein, pienin elein. Miten ihminen – ja koko teatteria tekevä ryhmä – voi sitten niin rehtymättömästi tietää, mikä on totta ja mikä ei? Kysymys on monimutkaisesta kyvystä: kyvystä leikkiä. Tämä todentui minulle erityisen vahvasti kerran kohdatessani ihmisen, joka ei osannut leikkiä. Vedin 2000-luvun alussa teatteriopettaja

Karoliina Helmisen kanssa teatteri-ilmaisia kehitysvammaisille Aula-kodissa Helsingissä kerran viikossa. Teimme yhdessä esitystä, jonka käsikirjoitus muodostui ryhmän keksimästä runosta. Tapahtumapaikka oli meren ranta. Harjoituksissa siis kerroin ryhmälle, missä kohtaa luokan lattiaa rantaviiva sijaitsi, jotta he voisivat toimia yhteisen sopimuksen mukaan eli *”varoa kastumasta”* tai onkia samaan suuntaan kaverin kanssa. Tieto fiktiivisen rantaviivan sijainnista aiheutti eräässä osallistujassa suurta ahdistusta. *”Eihän siinä oikeasti ole vettä?”*, hän kysyi toistuvasti. Yritin selittää, että ei ollut. Että me vain leikimme, että siinä on vettä. *”Tämä on ihan kuin silloin kun leikimme lapsena mielikuvitusleikkejä. Oletko sinä leikkinyt lapsena mielikuvitusleikkejä?”* *”En ole”*, mies vastasi. Ymmärrettyäni tämän en enää ihmetellyt hänen ahdistustaan. Hänen näkökulmastaan toisen meistä oli oltava sekaisin. Joko minä olin sekaisin väittäessäni, että rantaviiva sijaitsi luokkamme lattialla tai sitten hän oli sekaisin kun ei nähnyt eikä ymmärtänyt sitä. Lopulta sovimme, että lattialle laitetaan teippiviiva, jonka yli hän ei saanut astua. Sopimus oli selkeä ja ajoi tarkoituksensa. Ilman lapsuuden leikkejä meille ei siis kehity kykyä tehdä tai katsoa teatteria. Ja jos aikuisena etäännyimme kyllin kauas leikistä, muutumme katsojina ja tekijöinä tosikoiksi, jotka vaativat teatterilta jotain mikä ei ole sille ominaista tai olennaista: *”oikeaa tunnetilaa”*, historiallista tarkkuutta, parratonta lasta. Leikkijät tietävät, että leikki voi olla enemmän kuin totta. Heidän kaksoistietoisuutensa on hyvin kehittynyt ja sallii nähdä näyttämön (ja elämän) tapahtumat vaihtelevalla valotuksella.

Jokaisella esityksellä on siis laaja skaala siinä, miten se voi liikkua kahden todellisuuden välissä: Sen mitä on (Pekka) ja sen, mitä ei ole (Hamlet). Voimme pyrkiä siihen, että katsoja kerta kaikkiaan keskittyy vain toiseen ja lähes kadottaa kaksoistietoisuutensa. Siinä on vain Hamlet tai siinä on vain Pekka.

Teatterin historiaa tutkittaessa huomaa, että suhde Pekkaan ja Hamlettiin on vaihdellut paljon aikojen saatossa. Antiikin Kreikassa esimerkiksi käytettiin naamioita. Silloin oli selvää, että naamio on Hamlet ja naamion takana on Pekka. Toisaalta, Pekan kasvot katoavat kokonaan näkyvistä naamion taakse, jolloin hän

muuttuu Hamletiksi. Kokonaamiot ovat vahvoja, tajunnantiloihin vaikuttavia välineitä. On järisyttävä kokemus näytellä *"naamion takaa"*, kun *"sinä"* kätkeytyy katsojien katseelta ja yhtäkkiä olet joku toinen. Olen myös nähnyt dokumentteja rituaaleista, joissa uskotaan, että esiintyjä kadottaa Pekan kokonaan, ajautuu tietynlaiseen transsiin, jossa läsnä on vain henkiolento tai eläimen henki. Dokumentissa mies muuttui krokotiiliksi, eteni maalla mahallaan luikerrellen, pulahti mutaiseen rantaveteen ja tuli näkyviin kala suussaan. Tällainen transsitila saattaa jopa levitä katsojiin, jolloin katsomiskokemus vaihtuu jaettuun todellisuudentilaan, jossa ei ole enää katsojaa eikä esiintyjää.

Ennen valokuvauksen ja elokuvan laajaa maihinnousua 1800-luvun loppupuolella elettiin teatterin kaikkien aikojen naturalistisinta kautta. Elettiin järjen, tieteen ja teknologian suuren voittokulun aikaa. Ajateltiin, että määrittelemällä ja kuvaamalla asiat mahdollisimman tarkasti ja todenmukaisesti pystyisimme ymmärtämään ja hallitsemaan niitä parhaiten. Tämä ajattelu näkyi teatterissa naturalismina. Lavastus, henkilöiden puvut, tarpeisto, rekvisiitta ja äänet pyrkivät olemaan mahdollisimman yksi yhteen jäljitteleviä. Näytelmätekstien oli tarkoitus olla psyko-realistisesti ihmisen käyttäytymistä ja tunne-elämää jäljitteleviä. Valokuvan, elokuvan ja tv:n läpimurrot ovat palauttaneet teatterin tavallaan lähemmäs juuriaan. Teatterin tehtävänä ei taaskaan ole kuvata toimintaa juuri sellaisena kuin se on (häivyttää Pekka, joka esittää Hamletia), vaan antaa mahdollisuus juuri tälle dynamiikal-le Hamletin ja Pekan välillä.

Nykyteatteri voi vaihtaa lukuohjettaan esityksen aikana. Näyttelijä voi kesken esityksen kertoa olevansa Pekka, ei Hamlet. Tämä johtaa kiinnostavaan todellisuuksien kerrostumiseen. Teatterissa kaksoistodellisuutta ei voi koskaan välttää, joten sanomalla *"en ole Hamlet, vaan Pekka"*, luo itse asiassa vielä yhden todellisuuden tason lisää: Hamletia esittävän Pekan. Ajattelen, että Pekka ei voi koskaan olla puhtaasti *"vain Pekka"* näyttämöllä. Kun Pekka on katsottavana, hän esiintyy, halusipa sitä tai ei ja silloin hänestä tulee aina jossain määrin Hamlet. Halutessamme painottaa esityksessä Pekkaa Hamletin kustannuksella voimme toki

tuoda näyttämölle ei-näyttelijöitä, ihmisiä, jotka edustavat siellä itseään tai jotain sosiaalista tai yhteiskunnallista rooliaan, kuten politiikkaa, maanviljelijää, koulukiusattua lasta, kehitysvammaista, katsojaa tai vankia. Jos haetaan tämän kaltaista ratkaisua, soveltavalla teatterilla on paljon keinoja ja työskentelytapoja tarjolla taiteelliseen työskentelyyn ei-teatteriammattilaisten kanssa. Jos taas haluamme painottaa Hamletia, voimme tuoda näyttämölle esiintyjiä, jotka kieltäytyvät ottamasta pois naamioitaan.

Näen mieluusti esityksiä, joissa tämä teatterin kaksois-tietoisuus on ajateltu loppuun asti. Tämä merkitsee sitä, että esityksen sisältö on sovellettu ottamaan huomioon juuri kyseisen esiintymishetki ja esiintymispaikka eli historiallinen aika ja tila, jossa esitys tapahtuu. Esitys voi rakentaa siltaa todellisiin, kuolleisiin tai eläviin esikuihin ja se voi ottaa kantaa katsojien positioon katsojina, kansalaisina, ihmisinä, suomalaisina, kokijoina, eläiminä tai mineraaleina. Kaiken tämän se voi tehdä lukemattomin eri tavoin – ei ainoastaan sanomalla tämän kaiken ääneen. Tässä mielessä kaiken teatterin pitäisi olla soveltavaa teatteria eli teatteria, joka tunnustaa riippuvuutensa ajasta, hetkestä, yhteiskunnasta ja esiintyjän henkilöhistoriasta. Ei ole olemassa mitään tyhjiössä leijuvaa ”perusteatteria”, todellisuuden muuttuvuudesta irrallaan olevaa taidelajia.

Saara Rautavuoma

58

*Jokaisen teatterituotannon
tulee käynnistyä unelmasta,
oli se päällisin puolin kuinka
epärealistinen tahansa.*



JOHDANTO: TEATTERITAITEEN PALVELUKSESSA

Teatteritaide vaatii toteutuakseen tuotannollista työtä vaikkei siihen aina tuottajaa erillisenä henkilönä tarvittaisikaan. Taiteilijat ovat itse tehneet tuotannollista työtä teostensa mahdollistamiseksi niin kauan kuin taidetta on tehty. Vaikka näitä tehtäviä voi lähtökohtaisesti suorittaa kuka tahansa, on teatterituottaminen myös oma erityisosaamisalueensa niin kuin mikä tahansa muukin teatterin pitkälle erikoistuneista ammattitehtävistä. Kaikissa ammattiteattereissa ei vielä tänäkään päivänä ole palkkalistoilla tuottajaa vaan tuotannolliset tehtävät jakaantuvat osaksi useiden eri tekijöiden työnkuvaan. Monipuolisimmat tuottaja-työnkuvat löytyvät teatterin vapaalta ammattikentältä, jossa työn monimuotoisuus on useimmiten suoraa seurausta rajallisista resursseista. Yksi hoitaa kaiken, kun ei ole varaa useampiin työntekijöihin – jos edes siihen yhteen.

Vaihtelevien tehtävänimikkeiden kirjosta, työnkuvan vakiintumattomuudesta sekä ammattiin johtavan koulutuksen puutteesta johtuen teatterituottajan työ lienee yksi vähiten jäsen-tyneistä tehtävistä teatterin parissa. Kaikessa lyhykäisyydessään ja epämääräisyydessään määriteltynä teatterituottajan tehtävänä on luoda ja taata olosuhde, jossa taiteellinen sisältö (idea) voi kasvaa valmiiksi teokseksi. Teatterituottaja työskentelee teatteritaiteen palveluksessa. Teatterituottajien ja tuotannollisen osaamisen tarve ja työn arvostus on viime vuosina ollut ainakin oman kokemukseni mukaan lisääntymään päin. Kuitenkin pätevistä ja motivoituneista teatterituottajista on akuutti pula erityisesti teatterin vapaalla ammattikentällä.

Teatterituottajan työstä ja teatterituotannosta on Suomessa sa kirjoitettu verrattain vähän. **Jukka Hytin** tekemä *Teatterituot-*

tajan opas (1997) on käytännössä ainut laajasti vain ja ainoastaan teatterituotannon lainalaisuuksia käsittelevä teos. Oppaan lähestymiskulma on nimensä mukaisesti käytännönläheinen ja näkökulma pääosin vapaan ammattikentän ja harrastajateatterin toimijoiden olosuhteissa. Teatterituottajien työtä, työolosuhteita sekä suomalaisen teatterikentän tilannetta tuotannollisesta näkökulmasta on viime vuosina käsitelty alan ammattilehtien artikkeleissa sekä loppuraporteissa ja selonteoissa, joita on syntynyt erilaisten hankkeiden ja erityiskoulutusten sivutuotteena ¹. Lisäksi ammattikorkeakoulujen kulttuurituotannon koulutusohjelmista valmistuneiden opinnäytetyöt ovat ajoittain käsitelleet teatterituottajia tai -tuottamista. Toki tuotannollista työtä ja olosuhteita koskevia mielenkiintoisia huomioita on aina luettavissa joko suoraan tai rivien väleistä myös suomalaisista teattereista, ryhmistä tai tekijöistä kirjoitetuista historiikkeista ja elämäkerroista.

Tässä osiossa avaen teatterituottajan työnkuvaa, työn tekemisen vaatimuksia, työskentelyä erilaisissa rakenteissa, työtapoja sekä tuotannollisen työn suhdetta taiteelliseen työhön. En luo teatterituottamista käsittelevää teoreettista yleistä tai seikkaperäistä käytännön opasta vaan käyn läpi omia havaintojani teatterituottajana sekä kerron konkreettisia esimerkkejä, jotka toivottavasti avaavat lukijalle tuotannollisen ajattelun lainalaisuuksia ja tuottajan työn merkitystä teatterissa. Esitän väittämiä, jotka nousevat omista kokemuksistani teatterituotannon parissa. Ne eivät ole yleispäteviä, vastaa kaikkien teatteritoimijoiden tilannetta tai edes toimi muiden esittävien taiteiden kontekstissa. Rakennan kuvaa teatterituottamisen yhdenlaisesta ideaalista, johon en suinkaan itse aina yllä, mutta jota pidän tavoittelemisen arvoisena.

¹ Mm. TINFOn Taivex- ja Taivex2 -koulutusten loppuraportit sekä Taivex2-hankkeen osana syntynyt tuottajien työolosuhteita ja työhyvinvointia käsitellyt julkaisu Hyvää työpäivää tuottaja!. Tutkivan teatterityön keskuksen TEKIJÄ-hankkeen loppujulkaisu Kiertueella henki kulkee sekä Esiselvitys esittävän taiteen yhteistuotantojen tarpeellisuudesta.

Käsitykseni siitä mitä minä pidän teatterituottajan tärkeimpinä piirteinä on muotoutunut erilaisten kokemusten paljoudesta. Katson tuottajuuteni koostuvan perustasolla henkilökohtaisista arvoista ja asenteista, jotka pysyvät lähtökohtaisesti suhteellisen muuttumattomina riippumatta missä rakenteessa, olosuhteissa tai edes millä tittelillä teen työtäni tuottajana. Keskeistä minulle on taiteen itseisarvon ja merkityksen sekä taiteellisen työn ja sen tekijöiden kunnioittaminen ja arvostaminen. Tämän perustason lisäksi tuottajuuteni käsittää kokoelman erilaisia käytännön taitoja, jotka ovat työn tekemisen kannalta olennaisia.

Kokemukseni vapaalta ammattikentältä on luonut käsityksen tuottajasta teatteritoiminnan kannalta elintärkeänä moniosaajana, joka toimii niin teatterin arjen pyörittäjänä, työryhmän osana kuin olennaisena linkkinä teosten ja yleisön välissä. Kokemukseni vos-teattereista ovat laajentaneet kuvaa vieden tuottajaa hieman kauemmas varsinaisesta esityksen valmistamisprosessista, mutta toisaalta merkittävämpään valta-asemaan sekä koko teatterin toiminnan että yksittäisten teosten resurssien suhteen.

Suomalaisen teatterikentän rakenteet ja niihin viittaavat käsitteelliset rajanvedot eivät ole yksiselitteisiä. Käytän osiossani käsitettä vos-teatterit viittaamaan kaikkiin teatteri- ja orkesterilain puitteissa valtiolta rahoituksensa saaviin teatteritoimijoihin. Kiinteistä ammattiteattereista ja -kentästä puhun viitatessani vos-teattereista lähinnä vain kaupunginteattereihin ja vastaaviin suurempiin taidelaitoksiin, jotka toimivat sekä valtion että merkittävän kuntarahoituksen turvin, ja eri toimintaperiaattein kuin esimerkiksi vos-järjestelmässä olevat pien- ja ryhmäteatterit. Vapaalla ammattikentällä viittaa toimijoihin valtionosuusjärjestelmän ulkopuolella: valtion harkinnanvaraista toiminta-avustusta saaviin tai muuten toimintansa vakiinnuttaneisiin ammatillisiin teatteriryhmiin (vapaat ryhmät), produktiokohtaisiin työryhmiin sekä freelancereihin.

TEATTERITUOTTAJIEN MERKITYKSESTÄ SUOMALAISEN TEATTERIN KEHITTÄMISELLE

Laaja-alaisen tuotannollisen osaamisen merkitys kasvaa, koska teatterikenttä on murroksessa ja uudenlaiset toiminta- ja yhteistyömuodot yleistyvät. Siinä missä tuotantoja voidaan kiinteissä ammattiteattereissa edelleen toteuttaa vuosien saatossa hioutuneilla tuotannosta toiseen muuttumattomina toteutuvilla käytännöillä, vaativat vauhdilla yleistyvät eri toimijoiden väliset yhteistuotannot ja uudet taiteelliset työtavat uudistuvaa tuotannollista näkemystä. Vaaditaan osaamista, joka liittyy teatterin erilaisten rakenteiden ja toimintatapojen tunnistamiseen, yhdistämiseen ja soveltamiseen varsinaisten esitysten tuottamisen lisäksi. Tuottajien osaaminen on ratkaisevassa asemassa, kun teatteritoiminta laajenee perinteisestä teatteriympäristöstä toimimaan erilaisilla yhteiskunnallisilla rajapinnoilla muun muassa soveltavan teatterin keinoja hyödyntämällä.

Tuottajat käyttävät merkittävää, mutta osin näkymätöntä valtaa suomalaisella teatterikentällä. Tuottajien asenteet ja ymmärrys teatterin merkityksestä ovat ratkaisevia suomalaisen teatterin tulevaisuuden kannalta. Tuottajat rakentavat jokapäiväisessä työssään pienillä arkisilla päätöksillään niitä olosuhteita, joissa suomalainen teatteritaide joko kukoistaa tai näivettyy. Vaikka taloudelliset haasteet ovat todellisuutta, on niiden taakse myös turhan helppo piiloutua ja näin välttyä itsensä ja organisaationsa todelliselta haastamiselta. Käsillä olevalla jatkuvan taloudellisen tikistämisen ja yleisen synkistelyn aikakaudella tuottajat luotsaavat työryhmiä tekemään työtään joko yhä kurjistuvissa oloissa tai luovat työllään olemassa olevista olosuhteista mahdollisuuksien horisontteja, joissa teatteritaiteen ydin pääsee kukoistamaan resursseista tai niiden puutteesta riippumatta. Teatteria on aina tehty rahasta riippumatta. Kyse on aina ensisijaisesti asenteista. Mikä on tärkeää ja mikä kaiken ydin? Uskalletaanko uudistua ja ajatella toisin?

Teatteritaiteen julkisen tuen leikkauslinja tulee jatkumaan. Opetus- ja kulttuuriministeriö on ilmoittanut leikkaavansa teatterilta miljoonia vuosina 2015–2017. Kuntien teatterimäärärahoihin suunnitelluista ja toteutetuista leikkauksista kuulee uutisia jatkuvasti. Vaikka taiteeseen kohdistuva leikkauslinja on koko yhteiskunnan näkökulmasta lyhytnäköistä, ja teattereiden ja sen ammattilaisten tulisi puolustaa olemassa olevien määrärahojen säilyttämistä väsymättömästi, rahoituksen pieneneminen on silti todellisuutta jossa nyt elämme. Teatterikentän kehittämistä ei tule jättää lisärahoitustoiveiden varaan. Teatterinjohtajien yleinen näkemys on jo vuonna 2010 ilmestyneessä **Marjatta Häti-Korkeilan** *Teatterinjohtamisen dramaturgiaa* -väitöskirjassa ollut, ettei yhteiskunnallisen rahoituksen kasvuun uskota. Kehittämistarpeista johtajat sen sijaan nostavat esille muun muassa ajatuksen tuottajuuden vahvistamisesta².

Vaihtoehtoina on siis joko lamaantua ja jäädä haikailemaan menetettyä tai alkaa aktiivisesti etsiä uusia tapoja toimia sillä mitä käytettävissä on. Mikäli taloudellisessa ahdingossa keskitytään vain pelaamaan sisällöllisesti varman päälle, keskitytään puolustamaan saavutettuja etuja uuden etsimisen sijaan, ei uskalleta uudistaa rakenteita ja laitetaan kaikenlainen kehittäminen jäihin, ei pian ole enää mitään puolustettavaa jäljellä. Kyky ja rohkeus uusien sisältöjen luomiseen ja teatterikentän itse toteuttamaan rakenteelliseen uudistumiseen ovat mitä tehokkain todiste julkisen tuen myöntäjille teatterikentän elinvoimaisuudesta ja paras peruste julkisen tuen leikkauslinjan pysäyttämiseksi. Tuotannollinen osaaminen ja sen soveltava, uutta luova ajattelu ovat ratkaisevassa asemassa, kun teatterialan rakenteita ja toimintamuotoja uudistetaan ja kun luodaan olosuhteita uudella laisella taiteellisella työskentelyllä.

² Häti-Korkeila 2010, s. 233.

TEATTERITUOTTAJANA ERILAISISSA RAKENTEISSA

Hahmottelen seuraavassa teatterituottajan työkuva, työskentelyä erilaisissa rakenteissa sekä tuottajan työhön liittyviä erilaisia vaatimuksia ja keinoja kehittyä tuottamisen ammattilaisena. Lopuksi esitän haaveeni tulevaisuuden teatterituottajan työstä. Havaintoni rakentuvat ensisijaisesti kokemuksistani vapaiden teatteriryhmien tuottajana (Teatteri Siperia ja Teatteri 2.0). Näkökulmaani täydentää työskentely suuren vos-teatterin (Tampereen Työväen Teatteri) tuotantoassistenttina sekä pienemmän vos-teatterin (Riihimäen Teatteri) tuottajana ja taiteellisen suunnittelutiimin jäsenenä.

65

TEATTERITUOTTAJAN TYÖNKUVA

Ei ole olemassa yhtä tyypillistä teatterituottajan tehtävää. Työnkuva, sen laajuus ja siihen luettavat vastuualueet vaihtelevat suuresti riippuen sekä rakenteesta että olosuhteista, joissa työtä tehdään. Myös tuottajan rooli ja asema organisaatiossa vaikuttaa merkittävästi työn määrittymiseen. Määrittelyä osaltaan vaikeuttaa tuotannollisiin tehtäviin viittaavien titteleiden kirjo: on tuottajaa, tuotantopäällikköä, apulaistuottajaa, tuotantosihteeriiä ja -järjestäjää. Työnkuvasta ei yleensä voi päätellä paljoakaan pelkän nimikkeen perusteella. Itsekin olen tehnyt pitkälti samoja tehtäviä niin toiminnanjohtajana, tuottajana kuin tuottaja-teatterisihteerinäkin.

O
S
A

1

P
U
H
E
E
N
V
U
O
R
O
T

Tuottajan työkenttään kuuluvat vastuut voidaan jaotella karkeasti seuraaviin osa-alueisiin ja tehtäviin:

- Tuotantosuunnittelu (*aikataulutus, henkilökunnan resursointi*)
- Produktiotuotannot (*ennakkosuunnittelu, sisältöön perehtyminen, budjettiseuranta, yhteistyöneuvottelut, sopimukset, tekijänoikeudet, luvat, hankinnat, tuotantopalaverit, vierailukäytännöt*)
- Taloushallinto (*budjetointi, rahoituksen järjestäminen, arjen taloushallinto*)
- Henkilöstöhallinto (*työaikas suunnittelu, lomat, palkanmaksu, työsopimukset ja -todistukset, rekrytointi, matkustusasiat, TES-asiat*)
- Muu hallinto (*johtoryhmä/hallitustyöskentely, pöytäkirjat, vakuutukset, tila-asiat*)
- Tiedotus, markkinointi ja myynti (*sisäinen ja ulkoinen tiedottaminen, markkinoinnin toimenpiteet, lipunmyynti*)
- Muut tehtävät (*tilastointi, arkistointi, tiedusteluihin vastaaminen, yhteydenpito sidosryhmiin, tarvike- ja laitehankinnat, tilaisuuksien käytännönjärjestelyt, kehittämistehtävät*)

66

Vapaan teatteriryhmän tuottajan työnkuva sisältää usein kaikki edellä listatut osa-alueet, kun taas kiinteissä ammattiteattereissa nämä vastuut jakaantuvat poikkeuksetta useammalle työntekijälle. Vapaan kentän tuottajan laajan työnkuvan haasteena on se, että harva on mestari kaikessa. Jokainen osa-alue on silti hallittava riittävässä laajuudessa. Itselleni vapaan teatteriryhmän tuottajana eri osa-alueiden hallitsemisen tarpeellinen taso on hahmottunut konkreettisimmin tilanteessa, jolloin vapaan ryhmä tekee yhteistyötä suuren vos-teatterin kanssa. Näiden yhteistöiden toteuttamiseksi minun vapaan ryhmän tuottajana on pitänyt kierrättää tapaamassa erikseen yhteistyökumppanina olevan teatterin johtajaa, hallintopäällikköä, tuotantopäällikköä, tuottajaa, tuotantosuunnittelijaa, tuotantojärjestäjää, teknistä johtajaa, käyttöpäällikköä, markkinointipäällikköä, tiedottajaa, myyntihenkilöstöä ja

talousvastaavaa. Vapaan kentän tuottajana minun on pystyttävä tasavertaiseen keskusteluun ja neuvottelemaan toteutuksen yksityiskohdista näiden kaikkien omien osa-alueidensa spesialistien kanssa. Kiinteissä ammattiteattereissa rajatimmat työnkuvat mahdollistavat erikoistumisen.

Seuraavaan taulukkoon on eritelty kaksi tuotannollista työnkuvaani esimerkkeinä työhön liittyvistä vastuista, tehtävistä sekä tuottajan erilaisista positioista vapaalla ammattikentällä ja kiinteässä ammattiteatterissa. Tuottajan työnkuvaa vapaalta ammattikentältä avaa esimerkki Teatteri Siperiasta, jossa työskentelin vuosina 2007–2010. Kiinteän ammattiteatterin tuottajan työnkuvasta esimerkkinä on työni Riihimäen Teatterissa vuosina 2012–2014. On huomionarvoista, että työnkuvani Riihimäen Teatterissa on kiinteän ammattiteatterin tuottajalle melko harvinainen, koska osana työnkuvaani toimin myös teatterin taiteellisen suunnittelutiimin tasavertaisena jäsenenä. Ratkaisui oli tuottajana toimimisen kannalta erittäin onnistunut, ja siksi en ole tässä erottanut taiteellisen suunnittelun tehtäviä tuottajan tehtävistäni.

Seuraavalla aukeamalla:

Kaavio 3: Tuottajan työnkuvat eri organisaatioissa

Työnantaja	TEATTERI SIPERIA
Nimike	Tuottaja
Teatterin kuvaus	2005 perustettu vapaa teatteriryhmä. Taustaorganisaatio Siperian teatteriyhdistys ry. Vuosittain erikseen haettava, harkinnanvarainen toimintarahoiutus: valtion ja Tampereen kaupungin toiminta-avustus. Oma tila. Esitykset valmistettiin toiminnan alussa vaihteleviin tiloihin. Omia tuotantoja ja yhteistuotantoja. Taiteellisenä painopisteenä vuosina 2007-2010 oli ryhmälähtöisten työtapojen kehittäminen.
Vastuualueet ja työtehtävät	– Tuotantosuunnittelu: aikataulutus – Produktiotuotannot: ennakkosuunnittelu, sisältöön perehtyminen, budjettiseuranta, yhteistyöneuvottelut, sopimukset, tilajärjestelyt, tekijänoikeudet, luvat, hankinnat, tuotantopalaverit [suunnittelu yhdessä ohjaajan / työryhmän kanssa] – Taloushallinto: budjetointi, rahoituksen järjestäminen, arjen taloushallinto, yhteistyö tilitoimiston kanssa [budjetointi yhdessä hallituksen kanssa] – Henkilöstöhallinto: palkanmaksu, työsopimukset ja -todistukset, matkustusasiat – Muu hallinto: hallitustyöskentely, pöytäkirjat, vakuutukset – Viestintä ja myynti: sisäinen ja ulkoinen tiedottaminen, markkinoinnin suunnittelu ja toimenpiteet, ennakko- ja esityslipunmyynti [markkinoinnin ja tiedotuksen suunnittelu osin yhdessä työryhmien ja hallituksen kanssa] – Muut tehtävät: tilastointi, arkistointi, tiedusteluihin vastaaminen, yhteydenpito sidosryhmiin, tarvehankinnat, tilaisuuksien järjestelyt
Työn painottuminen	Aika jakaantuu melko tasan teatterin päivittäisten hallinnollisten asioiden ja yksittäisten tuotantojen suunnittelun ja toteutuksen välillä. Kausittaista vaihtelua.
Esimies	Teatterin hallitus ja sen kulloinkin puheenjohtaja
Kollegat käytännön työssä	Ei oman vastuualueen kollegaa, työparina kulloinkin hallituksen puheenjohtaja ja hallituksen jäsenet omien vastuualueiden mukaan, muut tekijät projektikohtaisia.
Suhde teatterin hallitukseen	Esittelijän rooli kokouksissa, välillä sihteeri
Rooli teatterissa	Merkittävä rooli koko toiminnan pyörittämisen kannalta.
Suhde taiteelliseen ohjelmistosuunnitteluun	Läsnäolo taiteellisissa keskusteluissa, ei vaikutusvaltaa päätöksiin
Suhde tuotantojen taiteellisiin työryhmiin	Tiivis, mahdollisuuksien mukaan läsnäolo taiteelliseen ennakkosuunnittelun tilanteissa ja harjoituksissa, tuotannoissa taiteellinen dialogi pääosin ohjaajan tai vastaavan prosessin vetäjän kanssa
Positiivista työssä ja työolosuhteissa	Suhteellisen joustava rakenne, mahdollisuus vaikuttaa oman työn tekemisen tapaan ja aikatauluihin sekä teatterin arjen käytäntöihin. Mahdollisuus olla lähellä sisältöjä ja taiteellista työskentelyä.
Haastavaa työssä ja työolosuhteissa	Työ yksinäistä, ei kollegiaalista vertaistukea päivittäisellä tasolla. Palkka pieni suhteessa työn ja vastuun määrään. Pienistä taloudellisista resursseista johtuva jatkuva epävarmuus. Demokraattinen johtomalli hidastaa päätöksentekoa.

Työnantaja	RIIHIMÄEN TEATTERI
Nimike	Tuottaja ja taiteellisen suunnittelutiimin jäsen
Teatterin kuvaus	Teatteri perustettu vuonna 1946. VOS-teatteri [26 henkilötyövuotta, 2013]. Taustaorganisaatio Riihimäen Teatteri Oy (100% omistajana Riihimäen Kaupunki). Perusrahoitus: n. 50% kaupungilta ja 35% valtiolta [2014]. Vuosina 2012–2014 toiminnan keskiössä laajasti eri kohderyhmille suunnatut taiteelliset sisällöt sekä teatterista ulos jalkautuva toiminta (matkalaukkuteatteri ja soveltavan teatterin projektit).
Vastuualueet ja työtehtävät	– Taiteellinen ohjelmistosuunnittelu (yhdessä toimitusjohtajan ja taiteellisen johtajan kanssa) – Tuotantosuunnittelu: aikataulutus, henkilökunnan resursointi – Produktiotuotannot: ennakkosuunnittelu, sisältöön perehtyminen, budjettiseuranta, yhteistyöneuvottelut, sopimukset, tekijänoikeudet, luvat, hankinnat, tuotantopalaverit, vierailukäytännöt (suunnittelu yhdessä ohjaajan kanssa) – Taloushallinto: budjetointi, laskujen asiataarkistaminen (budjetointi yhdessä johtajan kanssa) – Henkilöstöhallinto: työaika-suunnittelu, lomat, palkkojen valmistelu työsopimukset ja -todistukset, rekrytointi, matkustusasiat, TES-asiat (rekrytointi ja arjen henkilöstökysymysten ratkominen yhdessä johtajan kanssa) – Muu hallinto: hallitustyöskentely, pöytäkirjat, vakuutukset, tilavuokrauskyselyt, aulapalvelut – Viestintä ja myynti: toimistotiimin (tiedotus, markkinointi, myynti, yleiset toimistoasiat) vetäminen, sisäinen tiedottaminen – Muut tehtävät: tiedusteluihin vastaaminen, yhteydenpito sidosryhmiin, tarvike- ja laitehankinnat, tilaisuuksien käytännönjärjestelyihin osallistuminen, edustaminen
Työn painottuminen	Työssä painottuvat hallinnolliset rutiinit sekä teatterin päivittäiseen arkeen liittyvien ongelmien ratkominen yhdessä johtajan kanssa. Tuotantojen suunnittelu ja käytännön toteutus jää näitä pienempään osaan.
Esimies	Toimitusjohtaja
Kollegat käytännön työssä	Tiivis yhteistyö toimitusjohtajan kanssa. Toimistossa tuottajan ja johtajan lisäksi kaksi teatterisihteeriä: tiedotuksesta ja markkinoinnista vastaava sekä taloushallinnosta ja lipunmyynnistä vastaava. Ajoittain myös toimistoharjoittelija.
Suhde teatterin hallitukseen	Läsnäolo-oikeus kokouksissa, sihteeri
Rooli teatterissa	Merkittävä rooli johtajan lisäksi ainoana tuotannoista ja teatterista laajempaan kokonaisuutena vastaavana henkilönä. Tarvittaessa johtajan sijainen.
Suhde taiteelliseen ohjelmistosuunnitteluun	Tasavertainen osallistuminen taiteelliseen suunnitteluun. (Kaksoisroolin ansiosta mukana taiteellisessa päätöksenteossa)
Suhde tuotantojen taiteellisiin työryhmiin	Rooli enemmän hallinnollinen kuin työryhmän osa, tuottajan johtorooli korostuu. Työajan puitteissa vähän mahdollisuuksia ehtiä olla läsnä taiteellisen suunnittelun tapaamisissa tai harjoituksissa, dialogia taiteellisista asioista lähinnä ohjaajan kanssa
Positiivista työssä ja työolosuhteissa	Mahdollisuus olla mukana sekä suunnittelemassa sisältöjä että niiden toteutustapaa. Vakituiset taloudelliset ja rakenteelliset resurssit luovat turvaa ja mahdollisuudet pitkäjänteiseen suunnitteluun. Työkavereita jakamassa päivittäistä arkea. Riittävä palkkataso.
Haastavaa työssä ja työolosuhteissa	Rakenteelliset asiat (tilat, vakituinen henkilökunta, työehtosopimukset) määrittävät budjettia, sisältöjä ja käytännön toteutusta. Vakiintuneet käytännöt välillä tarpeellisten muutosten esteenä. Kuntapolitiikan arvaamattomat vaikutukset teatterin toimintaolosuhteisiin ja tulevaisuuteen.

ERILAISET RAKENTEET TUOTTAJAN TYÖYMPÄRISTÖINÄ

Erilaisilla teatterin rakenteilla on paljon vaikutusta käytännön työskentelyyn. Teatterikeskuksen *Teatteri liikkeessä ja lähellä – Suomalaisen teatterin kehittämissuunnitelmassa* todetaan, että vuosittaisen ja vapaan kentän erilainen rahoitus heijastuu laajalti siihen, miten tuottajan työpanos painottuu. Vapaalla kentällä korostuu rahoituksen järjestäminen toiminnalle. Erilaiset rakenteet eroavat tuottajan työympäristöinä rahoituksellisen aseman lisäksi myös siinä, miten toiminta on organisoitu ja miten teatteria johdetaan.

Teatterin rahoituksen hankkimisen ja resurssien käytön näkökulmasta tuottajan työ kiinteässä ammattiteatterissa perustuu jo olemassa olevien resurssien jakamiseen ja käytön valvomiseen. Suunnitelmia voidaan tehdä aina lähtökohdasta, jossa perusrahoitus on olemassa, mikäli mitään merkittävää muutosta – kuten rahoituksen leikkausta – ei ole tiedossa. Samaan tilanteeseen päästääkseen vapaan kentän tuottajan on ensin mahdollistettava koko teatterin toiminta eli myös omat palkkarahansa järjestämällä rahoitusta eri lähteistä. Tuottaja hakee vuosittaiset kunnan ja valtion harkinnanvaraiset toiminta-avustukset, laatii projektikohtaiset apurahahakemukset sekä hankkii lipputuloja myyntityöllä. Tämä on yksi vapaan kentän tuottajan työn paineisimmista osa-alueista, joka kiinteän ammattiteatterin tuottajan työnkuvasta puuttuu.

Vapaan kentän tuottajan haasteena voi olla teatteritoimintaa pyörittävän organisaation hallinnollinen järjestäytymättömyys tai teatterin vastuuhenkilöiden kokemattomuus esimiehinä ja johtajina. Tuottajan työnantajana toimii teatteriyhdistyksen hallitus tai produktiokohtainen taiteilijakollektiivi, joka saattaa koostua henkilöistä, joiden tuotannollinen ja hallinnollinen

³ Teatterikeskus 2013, s. 23.

osaaminen on tuottajaa vähäisempää. Vapaissa ryhmissä on tavallista ja tunnustettuaakin, että tuottajalla on eniten osaamista näillä osa-alueilla, mutta tätä ei silti huomioida päättävältä jaettaessa. Toiminta ei ole kestäväällä pohjalla, jos asioista päättävät viime kädessä niistä vähiten ymmärtävät henkilöt, tai jos johtavassa asemassa toimivien esimiestaidot eivät ole ajan tasalla. Teatterikentällä on täysin aiheellisesti alettu viime vuosina puhua enemmän vapaan kentän tuottajien suuresta vaihtuvuudesta, joka usein on seurausta turhautumisesta ei niinkään työn sisältöihin vaan niihin olosuhteisiin, joissa tuottajat työtään tekevät⁴. Tuottajan työ vapaalla kentällä on pääsääntöisesti hyvin yksinäistä puurtamista, ja kollegiaalista tukea on etsittävä oman työyhteisön ulkopuolelta.

Vapaassa ammattiryhmässä voi muodostua tuottajan näkökulmasta monimutkaisia tilanteita, jos teatterin hallituksen jäsenet ovat samanaikaisesti myös teatterinsa työntekijöitä. Tuottaja voi tällöin olla johtavassa asemassa suhteessa henkilöihin, jotka ovat tuottajan juridisia esimiehiä. Työllistyessään teatterinsa hallituksen jäsenet ovat samaan aikaan sekä työntekijän että työnantajan asemassa. Tämä paradoksaalinen kaksoisrooli saat-
taa aiheuttaa ongelmia päätöksentekoon, jos hallituksen jäsenten on vaikeaa erottaa koko teatterin hyötyä (työnantaja-näkökulma) omasta henkilökohtaisesta hyödystä (työntekijä-näkökulma). Nämä ovat vapaissa ryhmissä tavallisia konfliktin paikkoja, joiden keskiössä tuottaja operoi. Selkeillä hallituksen päätöksentekoa ja esimiesvastuita koskevilla säännöillä ja yhteisesti laadituilla toimintaohjeilla sekä ylipäänsä tilanteen monimutkaisuuden tiedostamisella päästään yleensä jo pitkälle.

Vapaalla ammattikentällä tuottaja asettuu teatterin hallituksen, produktiota valmistavan työryhmän sekä yleisön ja muiden teatterin ulkopuolisten sidosryhmien risteykseen. Tuottaja

⁴ Laajemmin tietoa tuottajien työolosuhteista ja työhyvinvoinnista löytyy Taivex2-hankkeen osana toteutetusta julkaisusta Hyvää työpäivää tuottaja!

kommunikoi toiminnan yleisten asioiden sekä produktion tilasta teatterin hallitukselle sekä toimii linkkinä produktiota valmistavan työryhmän ja sen vastaanottajien – yleisön – välillä. Tuottaja on hyvin kriittinen osa kokonaisuutta. Tuottajan työn tekemättä jättäminen käytännössä halvaannuttaa koko organisaation ja tekee sen perustarkoituksen toteuttamisen mahdolltomaksi. Vapaalla kentällä hyvää on tuottajan keskeinen positio lähellä sekä teosta että yleisöä. Kun yksi ihminen organisoi sekä tuotannot että hallinnollisen rakenteen, näiden välille pääsee syntymään hedelmällinen vuorovaikutus. Huonoa on se, että liian laajan työnkuvan takia työ jää usein pelkän konkretian tasolle ja laajempi strateginen ajattelu kärsii käytännön työn kiireestä. Suunnittelulle ja kehittämistyölle jää hyvin vähän aikaa. Kun tuotannollisia työntekijöitä on vain yksi, voi liian paljon olla ladattuna yhden kortin varaan. Esimerkiksi tuottajan äkillinen sairastuminen voi aiheuttaa suuriakin ongelmia, jos tuotannollista osaamista, vastuuta tai tietoa ei ole jaettu.

Työskentely kiinteässä ammattiteatterissa on tuottajalle turvallisempi ja vakaampi työympäristö, jossa kokonaisuuden johtaminen on yleensä ammattimaisempaa, käytännöt rutinoituneita ja tehtävät selkeämpiä. Tuottajan työsuhde ei ole sidoksissa teatterin vuosittaiseen toiminta-avustuspäätökseen tai produktiokohtaisten apurahahakemusten kohtaloon. Tämä mahdollistaa varsinaiseen työnteekoon keskittymisen aivan eri tavalla. Samoin rajatumpi työnkuva mahdollistaa syventymisen työn yksityiskohtiin. Yksittäisen tuottajan rooli ei isommassa kiinteässä ammattiteatterissa ole niin kriittinen kuin vapaassa ryhmässä. Esityksen valmistumisen ja vastaanottamisen näkökulmasta tuottajan vaihtuminen tai hetkellinen poissaolo ei esimerkiksi halvaannuta tuotantoprosessia tai esitystoimintaa.

Tuottaja edustaa kiinteissä ammattiteattereissa usein keskijohtoa eli tuottaja on samanaikaisesti sekä johtajan että alaisen asemassa. Paikka puun ja kuoren välissä on sekä antoisa että poikkeuksellisen haastava. Kun tuottajalla on joku hierarkiassa yläpuolellaan (yleensä vähintään teatterinjohtaja), on työn sisällöistä mahdollista käydä keskustelua ja työhön saa tarvit-

taessa tukea. Myös kollegat ovat päivittäisessä arjessa tärkeitä. Mahdollisuus sparraamiseen, keskusteluun, kokemusten jakoon ja myös avun pyytämiseen vaikuttaa suuresti työssä jaksamiseen ja mahdollistaa työssä kehittymisen. Huonompaa kiinteässä ammattiteatterissa vapaaseen kenttään verrattuna on tuottajan etäisyys esityksen konkreettisesta valmistusprosessista, jolloin on vaikeampi hahmottaa taiteellisten ratkaisujen olennaisuutta teoksen sisällön kannalta. Tähän etäisyyteen vaikuttaa työajan painotuminen hallinnollisten tehtävien hoitamiseen. Myös tuottajan vahvempi johtaja-asema organisaatiossa ja sitä kautta erilaiset valtaan liittyvät kysymykset asettavat haasteensa tasavertaiseen työskentelyyn taiteellisten työryhmien kanssa.

TEATTERITUOTTAJAN TYÖHÖN LIITTYVÄT VAATIMUKSET JA TYÖSSÄ KEHITTYMINEN

73

Teatterituottajan keskeiset työkalut ovat tuottamisen perusasioita, jotka ovat yksittäisinä tehtävinä suhteellisen helposti opeteltavissa. Maalaisjärjellä varustettu henkilö pystyy toimimaan tuottajana teatterissa, jos hän vain osaa ratkoa käytännön asioita, kuunnella ja reagoida syntyviin tarpeisiin. Luovaksi työksi ja varsinaiseksi spesialiteetiksi teatterituottaminen muuttuu vasta tämän perustason hallitsemisen jälkeen. Hyvässä teatterituottamisessa on kyse kyvystä hahmottaa kokonaisuuksia ja soveltaa tuottajan perustaitoja juuri teatteriin liittyviin tilanteisiin. Teatterituottaminen edellyttää syvää ymmärrystä teatteritoiminnan lainalaisuuksista.

Teatterituottajan työhön liittyy vastuu kokonaisuudesta. Tässä mielessä se on johtajan työn kaltaista. *Teatterinjohtamisen dramaturgiaa* -teoksessa suhteutetaan tuottajan työnkuvaan teatterinjohtajan työhön. Teatterinjohtajalla ja tuottajalla on yhteinen tavoite, joka on korkeatasoinen taiteellinen tuote. Toimenkuvissa on eroa lähinnä kokonaisuuden hallinnan määrässä⁵. Asiat

⁵ Häti-Korkeila 2010, s. 251.

vaikuttavat aina toisiin asioihin ja johtavat kolmansiin, tämän ketjun hahmottaminen ja siltä pohjalta myös vaikeiden päätösten tekeminen on usein tuottajan tai johtaja tehtävä. Tällöin on myös hyväksyttävä, että toisten, joilla ei ole samaa kuvaa kokonaisuudesta, voi olla vaikea ymmärtää, miksi asiat kannattaa tehdä tietyllä tavalla.

Tuottajan työhön liittyy vallan ja vastuun kysymyksiä, joista harvemmin keskellä arjen työskentelyä puhutaan. On ta-pauskohtaisesti määriteltävä sopimuskysymys, mihin tuottajan valta ulottuu. Mitkä tuottajan työtä ohjaavat asiat ovat rakenteellisia, mitkä tuotantokohtaisesti määriteltäviä ja tuottajan ratkais-tavissa olevia? Mitkä ovat puhtaasti taiteellisia kysymyksiä, joihin on vain taiteellisia ratkaisuja? Mitkä ovat taiteen ja tuotannon rajapinnalle sijoittuvia asioita, jotka taiteilijan ja tuottajan on järkevää ratkaista yhdessä? Tämä dialogi on jatkuvaa. Kiinteissä ammattiteattereissa roolit ja vallan rajat ovat yleensä selkeäm-mät, mutta mitä hahmottomampaan organisaatio- tai tuotanto-rakenteeseen mennään, sen tärkeämmäksi tulee etukäteen sopia tuottajan roolia ja vallasta.

Tuottajaan kohdistuu erilaisia odotuksia niin taiteellisen työryhmän kuin teatterin johdonkin taholta. Erityisesti vapaissa ryhmissä ja projektikohtaisesti toteutettavissa tuotannoissa, jois-sa tuottajien vaihtuvuus on suurta ja toimitaan ilman vakiintu-neita käytäntöjä, on näiden odotusten auki puhuminen erityisen tärkeää virheellisten oletusten ja myöhempien vahinkojen vält-tämiseksi. Olennaista on myös pohtia tarvitaanko kaikkeen aina juuri tuottaja. Vastaisiko joskus todellista tarvetta paremmin hyvä keikkamyyjä tai markkinoija?

Keskeistä tuottajana toimimisessa on omien rajojen tun-teminen (jaksamisen rajat, paineensietokyky) sekä osaamisen tai sen puutteiden hahmottaminen, ja kyky tarvittaessa korjata näitä puutteita. Tämä korostuu erityisesti vapaalla ammattikentällä, jossa tuottajan työhön on yleensä rajallisesti resursseja, mutta työtä riittää helposti useamman ihmisen edestä. Tuottajan tulisi käytännössä pystyä ihmeisiin. Tuottajan täytyykin olla tarkka ja työnantajien tietoisia siitä, mitä voidaan puolin ja toisin luvata ja

mitä odottaa. Paljonko on työaikaa käytettävissä (mihin on varaa, mihin kyseisessä ajassa tuottaja todellisuudessa pystyy), miten suhtaudutaan osaamisen puutteisiin? Jos esimerkiksi myyntityö ei ole tuottajan vahvuus, voiko tilannetta paikata jakamalla työtä työryhmäläisten kesken tai ostamalla palvelua ulkopuolelta. Tarvitaanko lisäkoulutusta, onko koulutukseen varaa tai aikaa?

Miten puutteita omassa osaamisessa on mahdollista kompensoida ja omaa ammattitaitoa kehittää? Itselläni esimerkiksi teatteritekniikkaan liittyvä tietotaito on muuta osaamista heikompa. Kun aikaa teknisiin asioihin perehtymiseen ei ole ollut, kompensoin tätä puutetta konsultoimalla tekniikkaa paremmin ymmärtäviä tekijöitä. Tuottajana minulla ei myöskään ole (eikä tietysti tarvitsekaan olla) samaa taiteellista kompetenssia kuin esimerkiksi alan taiteilijakoulutuksen saaneilla, mutta monipuolisesta teatteritaiteen ymmärryksestä sekä omasta taidekäsituksesta on työssä paljon hyötyä. Taiteellista työskentelyä ymmärtääkseni pyrin olemaan mahdollisimman paljon läsnä tuottamani produktioiden taiteellisissa prosesseissa. Lisäksi katson monipuolisesti erilaisia teatteriesityksiä (vapaalla kentällä, vos-teattereissa, kv-esityksiä festivaaleilla) sekä käyn säännöllisesti taiteellisia sisältöjä ja työskentelyä koskevia keskusteluja niin taiteilijoiden kuin muiden teatterintekijöiden kanssa. Kehitän ammattitaitoani asettamalla itselleni uusia haasteita. Tämä tapahtuu hakeutumalla erilaisiin työtehtäviin ja organisaatioihin tai ideoimalla ja käynnistämällä itse hankkeita ja projekteja, jotka sisältävät jotain mitä en ole aiemmin tehnyt. Lisäksi kehitän ja pidän yllä ammattitaitoani lukemalla alan julkaisuja ja tutkimuksia sekä kouluttautumalla. Esimerkiksi parhaillaan perehdyn henkilöstöjohtamiseen avoimessa yliopistossa.

TULEVAISUUDEN TEATTERITUOTTAJA

Minkälainen on mielekäs ja teattereiden kehityksen kannalta tarpeellinen tuottajan työnkuva ja rooli teatterissa? Oman kokemukseni mukaan työskentely on hedelmällisimmillään,

kun tuottajalla on vaikutusvaltaa sekä tuotantoihin että hallinnollisiin rakenteisiin, ja kun tuottaja myös osallistuu ohjelmistosuunnitteluun. Tuottajalla ei välttämättä tarvitse olla taiteellista päätösvaltaa, mutta tuottajan on tärkeää olla aktiivisesti mukana tilanteissa, kun taiteellisista suunnitelmista keskustellaan ja niiden vaatimia raameja laaditaan. Hallinnollinen vaikutusvalta on tärkeää, koska hallinnolliset olosuhteet vaikuttavat suoraan tuotantojen olosuhteisiin. Tuottaja pystyy hallinnollisen valtansa avulla vastaamaan tuotantojen taiteellisista prosesseista nouseviin tarpeisiin parhaalla mahdollisella tavalla. Ideaalitilanteessa tuottajalla on siis samanaikaisesti teatterinjohtajaan verrattava kokonaisnäkemys teatterin toiminnasta sekä aktiivinen rooli esitystuotannon ruohonjuuritasolla. Siinä missä teatterinjohtaja punnitsee kokonaisuutta ensisijaisesti sisällöllisen linjan, henkilöstön hyvinvoinnin ja hallituksen strategisten linjausten näkökulmasta, tulee tuottajan näkökulman nousta ensisijaisesti tuotantojen toteuttamisen ja taiteellisen työskentelyn parhaasta. Tästä syntyy hedelmällinen dialogi teatterin tavoitteiden saavuttamiseksi ja monipuolinen näkemys teatterin toiminnan kehittämiseksi. Kokonaisvaltaisen taiteellis-tuotannollis-hallinnollisen näkemyksen jakamisesta toisen henkilön kanssa olisi varmasti hyötyä teatterinjohtajille. Tällainen kokonaisvaltainen työнкуva sopii yhtä hyvin niin vapaalle ammattikentälle kuin vos-teattereidenkin rakenteisiin.

TYÖTAPOJA MÄÄRITTÄMÄSSÄ

Tässä luvussa pureudun tuottajan työtapoihin. Aluksi hahmotelen työskentelyä määrittäviä reunaehtoja. Käytännön esimerkkinä kuvaan Teatteri 2.0:n tuotantojen suunnittelua. Lisäksi määrittelen oman kokemukseni pohjalta muodostuneet hyvän taiteellisen ja tuotannollisen dialogin kulmakivet. Tuotannon määrittymistä taiteellisen työtavan perusteella kuvaan sekä yleisemmin että luvun lopun tapausesimerkin kautta. Tapausesimerkin havainnot kuvaavat Teatteri 2.0:n Riihimäen Teatterin *Harmony Sisters* -esityksestä ja sen yhteydessä tekemästämme tuotantorakenteen kehittämistyöstä. Tuotannon lähtökohtana oli työskentely keskeneräisen kantaesitystekstin kanssa.

77

TYÖTÄ MÄÄRITTÄVÄT REUNAEDOT

Teatterituottajan työtä määrittävät aina erilaiset reunaehdot – taiteelliset, toiminnalliset, rakenteelliset ja taloudelliset. Reunaehdot itsessään vaihtelevat paljonkin sen mukaan toimiiko teatterituottaja vapaassa ammattiryhmässä, produktiokohtaisessa tuotannossa vai kiinteässä ammattiteatterissa, pienessä tai isossa.

Kiinteässä ammattiteatterissa tuotannollisen työn reunaehdot ovat mm.

- aikataululliset – tuotannon on valmistuttava tietylle tuotantopaikalle, tietyssä aikataulussa, joka monesti vielä suhteutuu jonkin toisen tuotannon aikatauluun
- tilalliset – tuotanto valmistetaan jollekin tietylle näyttämölle
- henkilöstöön liittyvät – tuotanto on valmistettava suurilta osin käyttäen tiettyjä tekijöitä (*esimerkiksi*

vakiutisesti palkattua henkilökuntaa), ammattiryhmillä on melko vakiintuneet tehtävänkuvat ja työroolit

- työskentelyyn liittyvät – teattereissa vuosien saatossa muotoutuneet toimintamallit ja vakiintuneet työtavat, sekä työskentelyä sääntelevät työehtosopimukset (*työaika ja sen sijoittuminen, tehtävänkuvasta poikkeavan työn erilliskorvaukset*)
- taloudelliset – tuotantoon on käytettävissä enintään teatterin kokonaisbudjetin ennalta määrittelemä summa rahaa, ja toisaalta sen olisi taattava lippu-tuloina vähintään ennalta määritelty minimimäärä tuottoa

Kiinteissä ammattiteattereissa, joissa on käynnissä useita tuotantoja päällekkäin useilla näyttämöillä, reunaehdoissa on rajallisesti jouston mahdollisuuksia, jotta kokonaisuus toimii ja palapeli pysyy kasassa. Lisäksi kymmeniä vuosia toimineiden teattereiden toimintatavat ovat usein vakiintuneet, ja myös yksittäisten työntekijöiden työnkuvat ovat saattaneet pysyä pitkään muuttomattomina. Tuottajan tehtäväksi jää siis luovia mahdollisimman taidokkaasti olemassa olevien reunaehtojen puitteissa. Myös sisältöjen eli taiteellisten ideoiden tulee sopia olemassa oleviin reunaehtoihin. Kiinteissä ammattiteattereissa raameja on vaikeaa muuttaa yksittäistä tuotantoa varten. Poikkeavien toimintatapojen käyttöönotto vie aikaa.

Vapaan kentän tuotannoissa reunaehdot ovat yleensä löyhemmät, ja niihin on tuottajalla itselläänkin enemmän vaikutusmahdollisuuksia. Vapaissa teatteriryhmissä vakiintuneita käytäntöjä on vähemmän, koska tuotannot eivät yleensä toistu samanlaisina. Työroolit ja työtavat ovat joustavampia, osin siitä syystä, että tekijät vaihtuvat usein. Myös työehtosopimusten noudattaminen on huomattavasti valikoivampaa esimerkiksi työaikojen osalta. Tavallista on, että esimerkiksi harjoitusajat ja -määrät sovitaan tuotantokohtaisesti sen mukaan kuin työryhmäläisille parhaiten sopii. Monet käytännön ratkaisut perustuvat siis työryhmän keskinäisiin sopimuksiin, yhteiseen ymmärryk-

seen ja tahtotilaan enemmän kuin rakenteellisiin sopimuksiin tai käytäntöihin. Vapaata tuotantoa eniten rajoittava reunaehto on talous, sen ennakkoimattomuus ja joustamattomuus. Talouden sanelevuus on läsnä käytännössä joka vaiheessa. Tuotantopäätösten tekeminen ja tuotantojen raamien varmistuminen tapahtuu vapaalla kentällä väistämättä kiinteitä teattereita myöhemmässä vaiheessa. Joskus tuotantoon täytyy sitoutua riskillä ennen kuin kokonaisrahoituksesta on varmuutta. Taloudellinen epävarmuus ja yhdenkin tuotannon epäonnistumisen vaikutukset tekevät pitkälle kantavien sitoumusten tai suunnitelmien tekemisestä vaikeaa. Vapauden kääntöpuolena on näin ollen aina suurempi riski ja epävarmuus tuotannon toteutumisesta ja sen vaikutuksista esimerkiksi ryhmän koko toiminnan jatkuvuuteen.

Mitä useammat reunaehdot on valmiiksi määriteltä, sitä vähemmän tarvitaan tuotannollisen ja taiteellisen työn välistä dialogia. Hieman karrikoiden kiinteiden ammattiteattereiden valmiiksi määritellyissä olosuhteissa tuottajan työ helposti typistyy vain vahdin rooliksi sen sijaan, että tuottaja aktiivisesti olisi mukana määrittämässä ja räätälöimässä olosuhteita juuri kunkin taiteellisen sisällön parhaaksi. Tuottaja seuraa, että taiteellinen henkilökunta pitäytyy työssään ennalta annetuissa raameissa, että aikataulut pitävät, ettei budjettia ylitetä, että työehtosopimuksia noudatetaan. Keskustelu tuotannon ja taiteellisen työn tekijöiden välillä on asioiden tarkistamista, luvan kysymistä, lisäresurssien pyytämistä. Toisaalta taas nämä valmiit ja olemassa olevat reunaehdot luovat turvaa taiteelliselle työskentelylle. Tuottajalta ei vaadita jatkuvaa kamppailua resurssien haalimiseksi, jotta taiteellisen työn tekijöillä olisi mahdollisuus keskittyä olennaiseen. Vapaan tuotannon hyvin rajallisista taloudellisista resursseista johtuvat epävarmuus- ja kuormitustekijät voivat heijastua negatiivisesti työskentelyyn ja kaventaa taiteellista vapautta ja mahdollisuuksia keskittyä olennaiseen. Esimerkkejä näistä tekijöistä ovat muun muassa työmäärään nähden pienen palkan ja siksi ehkä samaankin aikaan tehtävät muut työt ja mahdollisuus toteuttaa käytännössä monimutkaisia suunnitelmia esimerkiksi näyttämötekniikan tai vaikka lavastuksen suhteen.

TEATTERI 2.0:N MALLI: SUUNNITTELU ILMAN RAKENTEITA JA REUNAHEITOJA

Paras tapa tuottaa esityksiä on sellainen, että taiteellinen vapaus saa olla mahdollisimman suurta. Itselleni mielekkäintä on tuotannollinen työ, jossa on lähtötilanteessa mahdollisimman vähän valmiita rakenteellisia reunaehdoja. Tässä tapauksessa tuotannollinen työ alkaa mahdollisimman ylhäältä *”ideoiden ravintoketjua”*: Tuottaja on läsnä jo reunaehtojen määrittämisvaiheessa, ei vain ohjaamassa toteutumista sovitussa raameissa. Esittelen seuraavassa itselleni ideaalin tuotantotavan, jota noudatamme Teatteri 2.0:n tuotannoissa. Tavoitteena on mahdollisimman toimiva taiteellis-tuotannollinen synergia heti prosessin alkumetreiltä alkaen, sekä luonnollisesti paras mahdollinen taiteellinen lopputulos.

Olemme luoneet Teatteri 2.0:lle joustavan rakenteen, tai paremminkin rakenteettoman toimintaolosuhteen, joka mahdollistaa suunnitteluasetelman kääntämisen pääläelleen. Teatteri 2.0:lla ei ole kiinteää rakennetta (ei tilaa, ei henkilökuntaa), joka asettaisi tietyinlaisen oletuslähtötilanteen kullekin tuotannolle. Teatterilla ei ole ennalta määriteltyä aikataulua tai tavoitetta ensi-iltojen toteutumisen tiheydestä. Toisaalta riittävän vakituisen taloudellisen toimintaresurssin puuttuessa on jokaisen tuotannon rahoittamiseksi käytettävä luovuutta.

Teatteri 2.0:n työtavan ydin on vapaassa ja rajoittamattomassa ideoinnissa ja suunnittelussa, ei niinkään vallattomassa ja rakenteettomassa toteutuksessa. Kyse on otollisesta asenteesta, avoimen ja hengittävän tilan luomisesta sitä ratkaisevaa hetkeä varten, josta teatterituotanto saa alkunsa. Jokaisen teatterituotannon tulee käynnistyä unelmasta, oli se päällisin puolin kuinka epärealistinen tahansa. Käytännön astuessa kuvaan tulevat mukana aina myös realiteetit, reunaehdot, mutta avoin ja rajoittamaton, mahdollisuuksien – ei mahdottomuuksien ja rajoitusten – värittämä lähtötilanne heijastuu koko teatterituotantoon positiivisena tekijänä. Rajoittamaton ideointi voi joskus synnyttää ideoita, jotka aluksi tuntuvat täysin mahdottomilta toteuttaa, mutta hieman tarkemmin selviteltyinä ovatkin täysin mahdollisuuksien rajoissa.

Näihin ideoihin tuskin koskaan päädytään, jos ajattelua jo lähtötilanteessa rajoitetaan vahvasti käytännön painolastilla.

Ensin unelmoidaan mitä halutaan tehdä ja miksi, mihin, kenen kanssa, milloin. Tämän jälkeen hahmotellaan mitä tämä unelma tarvitsee toteutuakseen, minkälaiset resurssit tuotanto vaatii ja miten ne järjestetään. Pohdintaa ei lähtökohtaisesti jaeta niin, että esimerkiksi kysymykset mitä ja miksi ovat taiteellisia ja kaikki muut kysymykset tuotannollisia. Teatteri 2.0:ssa kaikki kysymykset ovat tuotannollis-taiteellisia kysymyksiä. Rakenne on sisältöä, sisältö rakennetta. Saana ja Kati avaavat työtään kysymysten (mitä, miksi, mihin, kuka, milloin, miten) kautta. Tuottajan työtä voi lähestyä samoin välinein:

MITÄ: Mitä halutaan tehdä, mitä aihetta tai teemaa käsitellä, mihin tekstiin tarttua, minkälainen prosessi toteuttaa, minkälaista taiteellista työtapaa käyttää tai tutkia? Kenelle sisältö on suunnattu?

MIKSI: Miksi tämä teema / aihe / teos / teksti / prosessi, mikä sen merkitys on tekijöilleen, mitä sen toivotaan olevan vastaanottajille, miksi juuri nyt, miksi juuri tähän kaupunkiin tai paikkaan, miksi juuri tällä tavoin toteutettuna?

MIHIN: Mihin kaupunkiin, mihin teatteriin, minkälaiselle näyttämölle, johonkin muualle kuin teatteritilaan? Minkälainen ympäristö, alueellinen/paikallinen konteksti ja mahdollinen vastaanotto valitulle sisällölle halutaan?

KUKA, KETKÄ: Tehdäänkö yhteistyötä jonkin toisen teatterin tai ei-teatteritoimijan kanssa? Mitä suunnittelijoita tarvitaan juuri tämän teoksen toteuttamiseen, minkälaisia tyyppisiä, minkälaista osaamista, minkälaisia näyttelijöitä, kuinka paljon tai vähän porukkaa? Onko järkeä yhdistää joitain ammatinkuvia vai toteutetaanko työskentely ilman tarkkarajaisia työrooleja?

MILLOIN: Minkälaisen aikaraamin juuri tämän teoksen tekeminen ideaalitalanteessa vaatii? Onko lähtökohtana niin valmis idea tai

valmis teksti, että sen voi toteuttaa hyvinkin nopeasti ja kompaktilla suunnittelu- ja harjoitusjaksolla? Vai vaatiiko idea tai teksti kypsyttelyä, useita suunnittelu- tai harjoitusjaksoja, kehittelyä koko työryhmällä tai pienemmällä porukalla?

MITEN, MILLÄ RESURSSILLA: Lähdetäänkö tekemään pienimuotoista tuotantoa pienellä työryhmällä ja vaatimattomilla puitteilla, vai tähdätäänkö isompaan pakettiin? Mitä resursseja on valmiiksi käytettävissä, mitä tarvitaan lisää, minkälaiset resurssit on realistista saavuttaa, ovatko tarpeet rahaa vai jotain muuta? Voidaanko resursseja lisätä esimerkiksi tekemällä yhteistyötä jonkin toisen toimijan kanssa?

Näiden kysymysten miettiminen määrittää, miten tuotanto tulee toteutumaan ja minkälaiset ovat sen keskeiset reunaehdot. On tärkeää, että näiden kaikkien pohtimisessa on läsnä sekä taiteellinen että tuotannollinen ajattelu.

82

HYVÄN TAITEELLIS-TUOTANNOLLISEN DIALOGIN KULMAKIVET

Onnistunut teatteriprosessi edellyttää hedelmällistä tuotannollis-taiteellista dialogia. Tähän tarvitaan läsnäoloa, kommunikatiota, ymmärrystä ja luottamusta. Tuottajan näkökulmasta tämä tarkoittaa käytännössä seuraavaa:

Läsnäolo

Hyvän prosessin lähtökohta on läsnäolo. Sen varaan rakentuu kaikki muu. Tuottajan on hyvä olla läsnä niin taiteellisen suunnittelun ideahetkissä ja suunnittelupalavereissa kuin vierailla mahdollisimman tiheästi harjoituksissa. On huomioitava, että tuottajalla on myös paljon itsenäistä työskentelyä vaativaa tekemistä, joten jo hänen työaikaan ja työtehtäviin suunnitellessa on

otettava huomioon, että läsnäolo tuotannon valmistamisen ja ajatuksen vaihdon hetkissä on tärkeä osa tuottajan työtä ja erittäin olennaista työn onnistumisen kannalta.

Läsnäolon positiiviset vaikutukset niin tuottajan omaan työhön kuin koko tuotannon sujuvuuteen ovat selvät. Läsnäolon kautta tuottajalla on aina ensikäden tietoa asioista, havainnot eivät perustu jonkun toisen – mahdollisesti värittyneeseen – kertomaan. Tuottaja voi itse havaita harjoitustilanteessa kommunikointiin tai johonkin käytännön seikkaan liittyviä ongelmia, joita hän voi lähteä aktiivisesti korjaamaan, tai varautua konkreettisiin esimerkiksi resursseja koskeviin pyyntöihin jo etukäteen. Kun tuottaja on jo varhaisessa vaiheessa perillä ideoista taiteellisen työn taustalla, on koko tuotantoa mahdollista suunnitella paremmin vastaamaan näitä ajatuksia. Näin rakenteellisilla asioilla voidaan mahdollisimman hyvin tukea sisältöä. Ilman läsnäoloa on vaikea käydä tasavertaista keskustelua kysymyksistä, jotka vaatisivat taiteellis-tuotannollista ajattelua ja ratkaisuja.

Kommunikaatio

Prosessin alun yhteisissä hetkissä rakentuu kunkin työryhmän erityinen tapa kommunikoida asioista. Tämä on erityisen tärkeää, jos tekijät eivät ole ennestään tuttuja. Mitä avoimempaa ja selkeämpää kommunikointi taiteellisten ideoiden ja eri osapuolten tarpeiden ja toisaalta erilaisten rajoitteiden suhteen on mahdollisimman varhaisessa vaiheessa, sitä sujuvampaa on yhteinen työskentely myöhemmin. Osa hyvää kommunikaatiota on aktiivinen tiedonvälitys tilanteissa, joissa kaikki eivät ole läsnä. Tätä vatsuuta jakavat usein ohjaaja ja tuottaja tilanteesta riippuen. Hyvän kommunikoinnin varmistamiseksi tarvitaan usein konkreettisia toimia, kuten säännölliset tuotantopalaverit, sähköpostilistat ja ilmoitustaulut. Mikään ei kuitenkaan korvaa tekijöiden välistä suora kommunikointia prosessin kaikissa vaiheissa. Hyvä periaate on ”kommunikaatiossa enemmän on enemmän”. Harvemmin kukaan on ollut tyytymätön siihen, että on liian hyvin perillä asioista.

Ymmärrys

Hyvä ja avoin kommunikointi lisää ymmärrystä kanssatekijöiden työn todellisuudesta, tarkoitusperistä ja tarpeista. Asioiden laajempi hahmottaminen auttaa esimerkiksi välttämään turhia konflikteja, jotka monesti johtuvat juuri ymmärryksen puutteesta ja kyvyttömyydestä asettua toisen asemaan. Kun taiteellinen työryhmä tietää tuotannolliset realiteetit, he tietävät myös miksi tuottaja esimerkiksi ei pysty lisäämään jonkin osa-alueen resursseja. Tai toisaalta kun jonkin taiteellisen idean toteuttaminen vaatiikin muutosta tuotannollisiin suunnitelmiin, on niihin mahdollista reagoida ratkaisukeskeisesti, kun tuottaja on sisäistänyt taiteelliset tarkoitusperät.

Tuottajan näkökulmasta tämä liittyy myös laajemmin ymmärrykseen taiteellisen työskentelyn lainalaisuuksista. Taiteellinen työ on etsimistä. Se ei aina ole loogista, se ei aina ole järkevää, mutta se ei tarkoita, että se välttämättä on väärin, turhaa tai typerää. Taiteellinen työ edellyttää kokeilua, virheiden tekemistä ja vääriä ratkaisuja, ja välillä niillä on taloudellisia seurauksia. Tähän on mahdollisuuksien mukaan ennalta varauduttava. Taiteellinen prosessi ei tavallisesti ole suoraviivainen, turhaa työtä tehdään – joskus paljonkin – ja se kuuluu asiaan.

84

Luottamus

Syvällistä ymmärrystä seuraa luottamus toiseen tekijään. Joskus se on mahdollista saavuttaa jo ensimmäisessä yhteisessä prosessissa, joskus se vaatii pidemmän yhteisen historian. Luottamus vähentää tarvetta yksityiskohtaiseen kommunikointiin, koska toisen tekemiin ratkaisuihin voi luottaa ilman jatkuvaa varmistelua. Tämä edesauttaa sujuvaa työskentelyä. Tuottajana voin hyväksyä ja mahdollistaa älyttömältäkin kuulostavia ideoita tai yksittäisiä tarpeita ilman sen kummempia perusteluja, jos luotan asian esittäjään. Myös kyseisen prosessin taiteellisten lähtökohtien tunteminen tukee tätä. Tällöin tiedän, että taiteellisesta näkökulmasta asia on tarpeellinen.

TAITEELLINEN TYÖTAPA MÄÄRITTÄÄ TUOTANNON TYÖTAVAN

Taiteellisen työtavan valinnalla on vaikutusta tuotantoon. Se, kuinka paljon näin voi tapahtua, on kiinni toimintaperiaatteista ja rakenteista. Keskeisimpänä tuotantoon vaikuttaa ohjaajan valitsema työtapaj ja työskentelytyyli (ennakkosuunnitteluorientaatio vs. ratkaisut vasta prosessissa lennosta, dialoginen työtapaj vs. autoritäärinen visionäärij tms.) sekä tietystij teoksen tuottavan tahon rakenne ja vakiintuneet käytännöt.

Suurin osa kiinteissä ammattiteattereissa toteutettavista tuotannoista tehdään valmiin tekstin pohjalta. Tämä antaa mahdollisuuden suunnitella ne täysin etukäteen, jolloin esimerkiksi lavastus, puvustus ja tarpeisto voivat olla valmiina harjoitusten alkaessa ja yksityiskohtainen harjoitussuunnitelma voi pitää kutinsaj muuttumattomana treenien alustaj loppuun. Yleensä tuotannon räätälöinti on tarpeen, kun esityksen lähtökohta on jotain muuta kuin valmis teksti. Keskeneräisen tekstin pohjalta tehtävät, tilalähtöiset, aihelähtöiset, tutkimuksellisesta näkökulmasta toteutettavat tai yhteisölliset prosessit asettavat kukin teatterituottajalle ja -tuotannolle erilaisia haasteita. Saana avaa näitä erilaisia työtapoja ohjaajan työn näkökulmasta osiossaan luvussa *Miten puhua työtavoista teatterissa?* Käsittelen seuraavassa yksityiskohtaisemmin tuotannollista näkökulmaa, kun taiteellisen työn lähtökohtana on keskeneräinen teksti.

85

O
S
A

1

P
U
H
E
E
N
V
U
O
R
O
T

Tuotannon lähtökohtana keskeneräinen teksti

Kun taiteellisen työskentelyn lähtökohtana on keskeneräinen teksti (tekstiä kirjoitetaan ja muokataan vielä harjoitusprosessin aikana) tai päällisin puolin valmis teksti, jota ei ole tuotettu näytämölle aiemmin, kuuluu tuotantoon tietynlainen epävarmuus ja yllätyksellisyys. Kantaesitystekstin toteuttamista näyttämölle leimaavat erilaiset kokeilut, testaaminen, vasta prosessin aikana syntyvät oivallukset ja teoksen lopullisen muodon ja esimerkik-

si keston määrittäminen tavallista myöhäisemmässä vaiheessa. Tuotanto on suunniteltava mahdollisimman joustavaksi esimerkiksi budjetin osalta, koska muutokset suunnitelmissa ovat enemmän kuin mahdollisia. Tällainen työskentely on yleensä valmiin tekstin tuotantoon verrattuna työläämpää, koska huomiota joudutaan väistämättä keskittämään näyttämötoiminnan lisäksi myös tekstin kehittämiseen.

Taiteellisen työskentelyn epävarmuustekijät heijastuvat automaattisesti aina tuotantoon, joten niistä on hyvä olla tietoinen. Taiteellinen ennakkosuunnittelu keskeneräisen tekstin äärellä ei voi olla kovin yksityiskohtaista. Ratkaisuja joudutaan väistämättä tekemään tai muuttamaan lennosta, kun vasta näyttämöllä nähdään mikä toimii ja mikä ei. Tämä taas johtaa siihen, että tuotannolliset päätökset joko muuttuvat tai siirtyvät kokonaan myöhemmäksi, jolloin ne taloudellisesta näkökulmasta katsoen sisältävät enemmän riskejä. Jos myöhäisessä vaiheessa tehty ratkaisu ei toimikaan, joudutaan tekemään pikavauhdilla. Mitä nopeampia ratkaisut, sen kalliimmiksi ne yleensä tulevat. Tavalista tuotantoa suuremman epävarmuuden kanssa työskentely voi myös tuoda tekijöissä esiin yllättäviä piirteitä. Tunteet kuohahtavat helpommin ja taiteelliset kriisit ovat mahdollisia. Tuotannon ja työaikojen suunnittelun osalta muutokset voivat tarkoittaa, että harjoituksia tarvitaankin oletettua enemmän, tekniikka ei välttämättä pystykään vastaamaan muutoksiin normaalin työaikansa puitteissa tai näyttelijöiden tekstin opettelu ei onnistukaan odotetusti harjoitusten aikana.

Usein kantaesitystuotannoissa aika tuntuu loppuvan kesken, kun sitä kuluu sekä tekstin testaamiseen että näyttämötoiminnan viilaamiseen. Näiden tuotantojen kohdalla onkin syytä kiinnittää aivan erityistä huomiota tuotannon aikataulutukseen. Kantaesitystekstin viimeistely sekä harjoittelu voivat hyötyä esimerkiksi useammassa jaksossa toteutetusta harjoittelusta, jolloin suunnittelua on mahdollista tehdä harjoitusjaksojen väleissä. Harjoituksissa tekstin keskeneräisyydestä johtuvaa ahdistusta helpottaa se, jos tekstin maailmaan on mahdollista tutustua etukäteen. Tämä tekee myös taiteellisista ratkaisuista aiemmin

mahdollisia. Kyseinen työtapa vaatii erityisesti ohjaajalta paljon, ja se tulee huomioda joko ohjaajan valinnassa (jos siihen on mahdollisuus vaikuttaa), tai panostamalla erityisen monipuoliseen kommunikointiin ohjaajan ja muun työryhmän kanssa.

Kantaesitystekstit saattavat vaatia niin tuotantoprosessin kuin työtapojenkin rukkaamista uuteen uskoon. Seuraavassa esittelen havaintoja Teatteri 2.0:n Riihimäen Teatteriin toteutetusta hankkeesta, jossa kehitettiin teatterin tuotantoprosessia vastaamaan kantaesitystekstin asettamiin haasteisiin.

TAPAUSESIMERKKI

Kantaesitysteksti haastaa teatterin rakenteet: Havaintoja Riihimäen Teatterin Harmony Sisters – Kolmannen valtakunnan sisaret -esityksen tuotannollisesta kehitystyöstä

Teatteri 2.0 toteutti yhdessä Riihimäen Teatterin kanssa vuosina 2013–2014 kehittämishankkeen, jonka tavoitteena oli käytännön työskentelyn kautta tutkia ja kehittää Riihimäen Teatterin tuotantoprosessia ja taiteellista työskentelyä vastaamaan uusien näytelmätekstien asettamiin haasteisiin. Kehittämishanke toteutettiin *Harmony Sisters – Kolmannen valtakunnan sisaret* -kantaesitystuotannon yhteydessä. Tuotannon lähtökohtana oli Riihimäen Teatterin **Elina Snickeriltä** tilaama samanniminen uusi näytelmäteksti. Kehittämishankkeessa oli kyse Teatteri 2.0:n kehittämän asiantuntijapalvelun pilotoinnista. Pilotointia rahoitti AVEK (OKM) CreaDemo-tuella. Kehittämistyöstä vastasivat Teatteri 2.0:sta ohjaaja Saana Lavaste ja tuottaja Saara Rautavuoma. Hankkeen vastuuhenkilönä Riihimäen Teatterin puolesta toimi toimitusjohtaja **Niina Torkko**.

88

Lähtökohtana keskeneräisen kantaesitystekstin valmistamiseen liittyvät haasteet

Kehittämistyö käynnistettiin, koska Riihimäen Teatteri oli tilaamansa kantaesitystekstin kanssa uuden tilanteen edessä. Teatteri oli aiemmin tuottanut produktion suhteellisen vakiintuneella kaavalla ilman erityistä tuotantokohtaista vaihtelua tai räätälöintiä. Teatterilla ei ollut juurikaan kokemusta uusien muotojen sisältävien ja vasta prosessin myötä lopullisen muotonsa saavien kantaesitystekstien tuottamisesta. Keskeneräisen tekstin asettamat erityisvaatimukset olivat teatterin henkilökunnalle jossain määrin vieraita. Hankkeen tavoitteena oli auttaa niin teoksen kirjoittajaa, ohjaajaa, taiteellista työryhmää, tuotannollista henkilökuntaa kuin teatterin johtoa uuden kantaesitystekstin valmistamiseen liittyvässä taiteellisessa ja tuotannollisessa työssä aina ennakosuunnittelusta käytännön toteutukseen saakka.

Työ käynnistyi suunnitteluvaiheella, jonka aikana kartoitettiin teatterin toimintatapoja ja tuotantokäytäntöjä, teoksen valmistamiseen valitun henkilökunnan osaamista sekä tutustuttiin tulevan tuotannon pohjana olevaan kantaesitystekstiin. Taustatyö muodosti käsityksen teatterin tuotannollista olosuhteista. Tämän jälkeen määriteltiin minkälaista konkreettista tukea olisi tarpeen saada teatterin toiminnalle sekä tuotannossa työskenteleville henkilöille, jotta käsillä oleva kantaesitysteksti saataisiin toteutettua taiteellisesti mahdollisimman korkeatasoiseksi esitykseksi. Tämän lisäksi tavoitteena oli henkilökunnan tutustuttaminen kantaesitystekstien vaatimiin työ- ja ajattelutapoihin. Koulutus toteutui käytännön työskentelyn kautta.

Tuotantoprosessi tukemaan tekstin kehittymistä

Tuotannon erityispiirteiden vuoksi teatterille suunniteltiin uusi tuotantomalli. Teoksen valmistaminen tapahtui aiempiin tuotantoihin verrattuna pitemmällä ajalla ja näyttämöharjoitukset jaettiin kolmeen osaan. Teos valmistettiin yliheittona: keväällä noin kolmen viikon mittaisia harjoitusperiodeja oli kaksi (maaliskuussa ja touku- kuussa) ja kolmas viiden viikon jakso käynnistyi kesätaun jälkeen elokuussa. Ensi-ilta oli syyskuussa. Jaksojen väleihin jätettiin aikaa taiteelliselle suunnittelulle ja tuotannon seuraavaan vaiheeseen valmistautumiseen myös muille kuin suunnittelijoille. Henkilökunnalle tehdyn kyselyn perusteella harjoitusten jaksottuminen oli valtaosan [89%] mielestä omaa työskentelyä enemmän hyödyttävä kuin haittaava ratkaisu.

Tuotannon aikataulutuksella jaksottaiseksi tähdättiin siihen, että teksti saisi vielä hioutua prosessin aikana. Lähtökohtana oli, että se saa tarkoituksella olla kesken harjoitusten alkaessa, jotta näyttämöllä esiin tulevat havainnot pääsevät vaikuttamaan tekstin lopulliseen rakenteeseen ja sisältöihin. Tekstiä kirjoitettiin uusiksi jokaisen harjoitusjakson välissä. Viimeiset muutokset tekstiin tehtiin lopulta vasta ensi-iltaviikolla. Tuotannon jaksottainen rakenne oli myös onnistuneen taiteellisen suunnitteluprosessin elinehto. Kes-

keneräisen tekstin pohjalta ei ennen näyttämöharjoituksia pystytty tai ole järkevää tehdä täysin lopullisia ratkaisuja vaan esimerkiksi lavastuksen osalta vain keskeiset isoimmat elementit lyötiin lukkoon ennen niiden alkua.

Tekstin keskeneräisyys tarkoittaa tavalliseen tuotantoon verrattuna enemmän näyttämöllisiä kokeiluja ja asioiden testaamista, väliaikaisia ratkaisuja, jotka eivät välttämättä koskaan päädy lopulliseen teokseen. Tämä edellyttää sekä kärsivällisyyttä työryhmältä että väljyyttä tuotantosuunnittelulta. Valmistautumattomuus muutoksiin voi aiheuttaa esimerkiksi taloudellisia haasteita mikäli isoja hankintoja tehdään liian aikaisessa vaiheessa, jolloin muutokset suunnitelmiin ovat vielä hyvin todennäköisiä. Yksi kantaesitystekstin tuotannon haasteita onkin sopivan balanssin löytäminen siinä, milloin ratkaisujen tekeminen on mielekästä taiteellisen prosessin kannalta, mutta on samalla tuotannollisesti järkevää. Tätä balanssia haettiin ja koeteltiin myös *Harmony Sisters* -tuotannon aikana.

Yksi kantaesitystuotannon onnistumisen kulmakivi on sekä teknisen että taiteellisen henkilökunnan valmius ottaa vastaan ja omaksua muutoksia tuotannon loppumetreille saakka. Kun valmistettavana on teksti, jota ei ole koskaan ennen tehty näyttämölle, pääsee tekstin kokonaisuuden toimivuus varsinaiseen tulikokeeseen vasta läpimenovaiheessa. Vasta kokonaisuuden päästessä rullaamaan, on mahdollista nähdä tekstin lopullisten muutosten tarve. Tämä ei ole mahdollista ennen kuin näyttelijät osaavat tekstin ja näyttämötoiminta sujuu vaihtojen ja tekniikan osalta. Tätä ennen on mahdotonta osoittaa johtuuko teoksessa havaittava sisällöllinen epäselvyys tekstistä, ohjauksellisesta ratkaisusta vai näyttelijän tai tekniikan toiminnasta. On virheellistä lähteä etsimään vikaa ensisijaisesti tekstistä esimerkiksi lyhentämällä, jos vika onkin vaikka rytmisessä. Näin teoksen kokonaisuuden kannalta keskeisetkin ratkaisut voivat jäädä hyvin myöhäiseen vaiheeseen harjoitusprosessia. Tämä vaatii avointa mieltä, joustavuutta ja kärsivällisyyttä koko työryhmältä. Yleensä kuitenkin nämä koko työryhmän turnauksesta vytyttyä kysyvät viimeiset viilaukset ovat se ratkaiseva ero hyvän tai loistavan teoksen välillä.

Toiminnallinen lavastus haastaa vakiintuneet työnkuvat

Uutta muotoa edustavat näytelmätekstit asettavat taiteellisia haasteita, joihin vastaaminen heijastuu teatterin rakenteisiin myös muuten kuin tuotantoprosessin aikataulutuksessa. Uudet taiteelliset työtavat edellyttävät uudenlaista ajattelua ja soveltavien ratkaisujen etsimistä myös työnkuvien tasolla. *Harmony Sisters* -tuotannossa yksi esimerkki tekstin toteutuksen vaatimasta uudenlaisesta ja totuttuja rakenteita haastavasta taiteellisesta ajattelusta oli lavastuksen toiminnallinen toteutus. Näytelmäteksti on muodoltaan fragmentaarinen, nopeasti ajassa ja paikassa toisaalle leikkaava ja runsaasti yksityiskohtia sisältävä kokonaisuus, joka toteutetaan näyttämölle parhaiten juuri toiminnallisen lavastuksen kautta.

Tällaisen ratkaisun toimivuuden edellytyksenä on, että esitystilanteessa lavastuksen käytöstä vastaavat näyttämömiesten lisäksi myös näyttelijät. Toiminnallinen lavastus nostaa esiin teatterin rakenteellisiin seikkoihin liittyvän haasteen: Sen tarkoituksenmukainen käyttö edellyttää teatterin eri ammattiryhmien työnkuvien haastamista. Voiko näyttelijä liikuttaa lavasteita tai tuoda lavalle elementtejä vaikkei se liittyisikään oman roolihahmon toimintaan? Voiko näyttämömiestä tai tarpeistonhoitajaa näkyä lavalla, pukea roolivaatteet, osallistua näyttämön toimintaan? Työnkuvien monipuolistamisessa toiminnallisen lavastuksen kanssa operoimista varten on kyse ensisijaisesti taiteellisten ratkaisujen ja kokonaisuuden tukemisesta.

Mikäli siis hyvin rajatut ja tarkoin reunaehdoin määritellyt työnkuvat eivät ole taiteellisten työtapojen kehittyessä enää tarkoituksenmukaisia, tulisi aina olla mahdollisuus tarkastella taiteellisen toiminnan esteenä olevia rakenteellisia seikkoja uudestaan. Kaikki muutokset työnkuviin eivät myöskään voi tarkoittaa sitä, että jokaisesta poikkeamasta määritellään esimerkiksi rahallinen lisäkorvaus.

TUOTTAMINEN PORUKALLA ELI HAVAINTOJA YHTEIS- TUOTANNOISTA

Esittelen tässä luvussa havaintojani yhdessä tuottamisesta. Havainnot ovat syntyneet kaikista yhteistuotannoista, joissa olen ollut mukana, mutta tapausesimerkkeinä käytän Teatteri 2.0:n toteuttamia projekteja. Teatteri 2.0:n käynnistämä neljän teatterin yhteistyö *Radikaaleinta on arki* on avattu yksityiskohtaisemmin tämän teoksen Projektit-osiossa.

Vielä jokunen vuosi sitten melko harvinaiset ammattiteattereiden väliset yhteistuotannot ovat muodostumassa suoranaiseksi trendiksi teattereiden etsiessä uusia tapoja tuottaa sisältöjä ja saada enemmän irti rajallisista resursseistaan. Toimintatavan yleistymisestä huolimatta niistä on vielä hyvin vähän tilastoitua tietoa tai käytännön toteutusta valottavia raportteja. Tutkivan teatterityön keskuksen TEKIJÄ-hankkeen *Kiertueella henki kulkee* -loppujulkaisussa ja esittävän taiteen yhteistuotantojen kehittämistarpeisiin pureutuneessa esiselvityksessä annetaan esimerkkejä toteutetuista malleista sekä listataan yhteistuotantoja toteuttaneiden tekijöiden havaintoja tuotantotavan hyödyistä ja haasteista. Käytännön työn yksityiskohtaisesta dokumentoinnista ansiokkaana esimerkkinä toimii Teatteri Telakan, Teatteri Vanhan Jukon ja Rakveren Teatterin toteuttaman *Köökö-Kullervo-Petroskoi* -hankkeen loppuraportti. Viime vuosina ilmestyneissä kenttää kartoittavissa selvityksissä ja tutkimuksissa⁶ on todettu yhteistuotantojen olevan yksi tulevai-

92

⁶ Mm. Teatterikeskuksen Suomalaisen teatterin kehittämisohjelma, Cuporen Vapaan kentän jäljillä -selvitys, OKM:n Vapaan kentän toimintaedellytyksien parantaminen -selvitys, Tutkivan teatterityön keskuksen TEKIJÄ-hankkeen loppujulkaisu sekä Esiselvitys esittävän taiteen yhteistuotantojen kehittämistarpeista.

suuden toimintamalleista sekä tuotu esiin tarve erilaisten mallien kehittämiseen ja dokumentoimiseen. Pyrin tässä luvussa osaltani vastaamaan tarpeeseen yhteistuotantojen dokumentoinnista, niihin liittyvän kokemuksellisen tiedon jakamisesta.

Olen ollut mukana kymmenessä yhteistuotannossa (tuotannot listattuna alla, kulloinenkin työnantajani vahvennettuna). Osan olen suunnitellut ja toteuttanut alusta loppuun itse, osassa olen ollut mukana toteuttamassa muiden käynnistämiä ja suunnittelemissa projekteja. Tuotannoissa on ollut osapuolia kahdesta neljään toimijaan. Osa on ollut vapaan kentän teattereiden ja vos-teattereiden välisiä yhteistuotantoja, osa vain vos-teattereiden välisiä. Olen työskennellyt tuotannoissa edustaen sekä vapaan kentän toimijan että vos-teatterin näkökulmaa. Osa yhteistöistä on ollut puhtaasti tuotannollisia, mutta suurimmassa osassa on tuotannollisen lisäksi tehty myös taiteellista yhteistyötä.

Teatteri Siperia ja Tampereen Komediateatteri:
Valhetta ja vedätyksiä [2007]

Teatteri Siperia ja Tampereen Työväen Teatteri: *Valitut* [2009]

Tampereen Työväen Teatteri, Lahden kaupunginteatteri ja Aleksanterin teatteri: *Villisorsa* [2011]

Tampereen Työväen Teatteri ja Rovaniemen teatteri:
Koira tahtoo taivaalle [2011]

Työryhmä, Kansallisteatteri, **Teatteri 2.0** ja Dodo ry:
Globen uupuneet [2010-2012]

Teatteri 2.0 ja Kotkan Kaupunginteatteri: *Alkutuotanto* [2012]

Teatteri 2.0 ja Kansallisteatteri: *kuka tahansa meistä – dokumentti* [2013]

Teatteri 2.0, Tampereen Teatteri, Joensuun kaupunginteatteri ja Rovaniemen teatteri: *Radikaaleinta on arki* [2013]

Riihimäen Teatteri ja VIT (ShowTeam Jukka K): *Luukut auki -revyy* [2013]

Riihimäen Teatteri ja Projektori-ryhmä:
Vanja-eno goes iskelmä in the Riihimäki region [2014]

MIKÄ YHTEISTUOTANTO?

Termi yhteistuotanto lukee sisäänsä monenlaisia ja toisistaan eroavia toimintamalleja. Käsitteen monitulkintaisuus koetaan haasteelliseksi ja käytännön toiminnan helpottamiseksi sille peräänkuulutetaan tarkempaa määrittelyä, ehtoja ja rajausta ⁷. *Suomalaisen teatterin kehittämisohjelmassa* yhteistuotanto määritellään ytimekkäästi kahden tai useamman teatterin väliseksi tuotannoksi ⁸. Omasta näkökulmastani yhteistuotannon määrittelyn avain sisältyy käsitteeseen itseensä: yhteistuotanto = yhdessä tuotettu. Yhteistyön laajuus ja käytännön toteutus vaihtelee riippuen tuotajakumppaneiden intresseistä sekä siitä, mikä on juuri kyseisen tuotannon kannalta olennaista ja tarkoituksenmukaista.

Suomalaisen teatterin kehittämisohjelmassa todetaan, että teattereiden välisen yhteistyön ydin on yhteistyökumppaneiden tarpeiden täyttämisessä, siinä miten toiminta tukee yhteistä etua, päämäärää ja tahtotilaa ⁹. Tämän ytimen saavuttaminen edellyttää aina räätälöintiä. Tämän tuotannon käynnistämiseksi tehtävän työn laajuuden ja yksityiskohtaisuuden määrittää yhteistuotantoon osallistuvien organisaatioiden, tuotantoprosessien ja toimintatapojen erilaisuus sekä itse tavoite. Mikäli toimijat ovat hyvin samankaltaisia ja toimintatavat yhteneviä, voi kerran rakennettu malli toki toimia useammankin tuotannon pohjana. Teatteri 2.0:n yhteistuotannoissa räätälöinnin avulla rakennetaan tuotanto, joka parhaalla mahdollisella tavalla vastaa valitun taiteellisen sisällön tarpeisiin. Tämä tarkoittaa niin tarkoitukseen

94

⁷Säppi 2014, s. 26; Kekäläinen 2014, s. 18.

⁸Teatterikeskus 2013, s. 19.

⁹Teatterikeskus 2013, s. 19

sopivien yhteistyökumppaneiden valintaa kuin oikean työskentelytavan etsimistä. Yhteistyön toimivuuden takaamiseksi tulee mahdollisimman hyvin huomioida kaikkien tuotanto-osapuolten näkökulmat, toimintaolosuhteet ja tarpeet. Kokemusten ja osaamisen karttuessa yhteistuotantojen suunnittelu helpottuu, vaikkeivät tuotannot koskaan toistuisikaan samankaltaisina. Tärkeintä on jokaisesta yhteistuotannosta ottaa opiksi toteutuksen kannalta keskeiset havainnot – mitä kannatti ja mitä ei kannattanut tehdä – ja hyödyntää näitä havaintoja aina uutta yhteistuotantoa käynnistettäessä. Näitä hyviä käytäntöjä ja havaintoja listaan myöhemmin.

MOTIIVIT JA HYÖDYT

95

Yhteistuotantojen yleistyminen kertoo sekä tiukentuneesta taloudellisesta tilanteesta että kentän toimijoiden todellisesta intressistä lähteä etsimään uusia toimintatapoja sisältöjen tuottamiseen. Tutkivan teatterityön keskuksen *Esiselvitys esittävän taiteen yhteistuotantojen kehittämistarpeista* listaa syinä yhteistuotantojen toteuttamiseen mm. tila-asiat sekä vapaan kentän toimijoiden näkökulmasta mahdollisuuden keventää operatiivista työtaakkaa. Yhdeksi tärkeimmäksi syyksi nostetaan kuitenkin laajempien taloudellisten resurssien mukanaan tuomat taiteelliset mahdollisuudet ¹⁰. Taiteellista ydintä yhteistuotantojen toteutuksen keskiössä korostaa myös *Köök-Kullervo-Petroskoi* -raportti ¹¹. Teatteri 2.0:n toteuttamien yhteistuotantojen motiiveina sisällöllisten ja taloudellisten näkökohtien rinnalla on myös halu testata uusia tuotantotapoja ja törmäyttää erilaisia työkalttuureita.

¹⁰ Kekäläinen 2014, s. 24.

¹¹ Säppi 2014, s. 26.

Yhteistuotantojen hyviä puolia ovat muun muassa:

- Teokselle pystytään järjestämään pitempi elinkaari, kun esitys on ollut useamman teatterin ohjelmiston osana.
- Esityksiä saadaan vietyä usealle paikkakunnalle ja erilaisille yleisöille.
- Eri toimijoita yhdistämällä saadaan vaihtelua työ-kavereihin ja kohdataan erilaisia tapoja työskennellä ja ajatella asioista.
- Yhteistuotantojen kautta pystytään hyödyntämään teknisiä resursseja ja/tai osaamista, joita omasta teatterista ei löydy.
- Yhteistoiminnan kautta voidaan esitellä uusia toimintatapoja yhteistyökumppanina toimivan teatterin sisällä.
- Yhteistuotannot mahdollistavat uusien sisältöjen tuottamisen tavalla, jota ei välttämättä yksin lähdettäisi toteuttamaan.

Muiksi syiksi yhteistuotantojen toteuttamiselle on listattu muun muassa, että ne kehittävät osapuoltensa ammattitaitoa, työllistävät taiteen ammattilaisia, mahdollistavat isompien tuotantojen tekemisen ja täydentävät tyylillistä variaatiota¹². Pienten ja isojen toimijoiden eli käytännössä vapaan ammattiryhmän ja kiinteän ammattiteatterin välisissä yhteistuotannoissa kaikista eniten järkeä Teatteri 2.0:n kokemusten mukaan on juuri tilanteissa, joissa on olemassa resursseja, joiden irrottaminen yksittäiseen tuotantoon on suhteellisen pieni järjestelykysymys isommalle toimijalle, mutta pienemmälle toimijalle saman resurssin hankkiminen vain yhtä tuotantoa varten olisi kohtuuton kuluerä ja mahdollisesti jopa tuotannon kaatava seikka. Järkevästi koordinoituna ja keräämällä pieniä resurssipanostuksia yhteen on mahdollista saavuttaa myös kohtuullisen kokoisia tuotantoja ilman isoja riskejä ja massiivisia panostuksia yhdeltäkään osapuolelta.

96

¹² Teatterikeskus 2013, s. 20.

Teatteri 2.0:n yhteistuotannon motiivit: kuka tahansa meistä

Hyvä esimerkki yhteistuotannosta, jossa yhdistyi monta eri motiivia ja näkökulmaa, on Teatteri 2.0:n ja Suomen Kansallisteatterin yhteistyönä vuosina 2012–2013 toteutettu *kuka tahansa meistä* -projekti. Tuotannon lähtökohta oli taiteellinen. Tarkoituksena oli toteuttaa kantaesitys **Emilia Pöyhösen** kirjoittamasta *kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmätekstistä. Teksti on muodoltaan ja sisällöltään haastava ja se asetti erityisiä vaatimuksia juuri oikeanlaisen esityspaikan löytämiselle.

Haaveissa oli valmistaa esitys ei-teatteritilaan Helsingin keskustassa. Teoksen ei haluttu jäävän vain pienen marginaalisen yleisön iloksi, mikä siitä olisi hyvin todennäköisesti tullut, jos Teatteri 2.0 pienenä ja suurelle yleisölle tuntemattomana teatteritoimijana olisi lähtenyt yksin tuotantoa toteuttamaan. Idea tekstin toteuttamisesta esitykseksi jonnekin muualle kuin teatteritilaan vaati tekniseltä toteutukselta asioita, jotka olisivat ilman valmiita teknisiä resursseja lähes ylivoimainen panostus. Yhteistuotannon kautta lähdettiin siis ratkaisemaan sisällön näkökulmasta oikeanlaista tilallista toteutusta sekä etsimään keinoja, joiden avulla esitys löytäisi yleisönsä.

Näistä tarpeista käsin lähdimme tavoittelemaan Kansallisteatteria esityksen tuotantokumppaniksi. Yhteinen tahtotila löytyi ja yhteistyö syntyi. Teos saatiin toteuttaa teatterin kanssa, joka on tunnettu taiteellisesta riskinotosta ja kyvystä joustaviin tuotannollisiin ratkaisuihin. Toiveemme esittää teosta muualla kuin teatterin näyttämöillä sopi hyvin Kansallisteatterille, koska näin tuotanto ei vienyt näyttämöaikaa muilta teoksilta vaan se pystyttiin toteuttamaan teatterin kaikkien muiden esitysten lisäksi. Teos valmistettiin Teatteri 2.0:n taiteellisella henkilökunnalla, joten valmistaminen ja esitykset eivät aiheuttaneet hankaluuksia muun repertuaarin aikatauluttamiselle. Toiveiden esityspaikaksi oli valikoitunut Helsingin päärautatieasema. Kansallisteatterin valmiit yhteistyösuhteet tilan omistavan VR:n kanssa olivat keskeisessä osassa esitystilayhteistyön syntymisessä. Esityk-

sen toteuttaminen rautatieasemalle vaati teknistä osaamista ja kalustoa, jota Kansallisteatterilta löytyi valmiiksi. Kansallisteatterin tekninen henkilökunta vastasi tekniikan rakentamisesta ja purkamisesta esitystilaan esityspäivittäin. Kansallisteatterin organisoimat harjoittelijat vastasivat esitysten tekniikan ajamisesta yhdessä talon henkilökunnan kanssa. Yhteistyön myötä esityksen käyttöön saatiin myös Kansallisteatterin erinomainen markkinointikoneisto.

ONNISTUMISEN AVAIMET

Kun tarpeet ovat selvillä ja motiivit kohdallaan, on edessä vielä monia haasteita ennen kuin yhteistuotannosta tulee onnistunut. *Esiselvitys esittävän taiteen yhteistuotantojen kehittämistarpeista* listaa haasteiksi muun muassa hankkeen käynnistämisen (mistä raha suunnitteluun, miten yhteistyökumppani löytyy), mistä yhteistuotannoille löytyy tilaa kiinteiden teattereiden kalentereissa, miten tuotantoaikataulut sovitetaan yhteen, miten asenteet ja ennakolluulot selätetään (otetaanko juttu talon omaksi tuotannoksi, erilaiset työkalut, yhteisen kielen puuttuminen). Lisäksi pitkän tähtäimen suunnittelun haasteeksi nostetaan yhtäältä teatterinjohtajien vaihtuminen, talousnäkökulmasta liikkuvuus-kulut sekä käytännön toteutuksesta sisäinen ja ulkoinen viestintä¹³. Itse olen tehnyt yhteistuotantojen toteuttamisesta seuraavia havaintoja, jotka osaltaan vastaavat yllämainittuihin haasteisiin ja tuotantojen onnistumiseen.

98

¹³ Kekäläinen 2014, s. 28-29.

Vain mietittyjä ehdotuksia eli miten löytää kumppani yhteistyöhön

Yhteistuotantojen syntymisessä on paljolti kyse siitä, minkälaisia yhteistuotantoja kunkin tahon on mahdollista ja kannattavaa lähteä toteuttamaan. Mitä yhteistuotannolla tavoitellaan, mitä mahdollisuuksia ne antavat? Jotta tuotantokumppanit voivat vastata omalta kohdaltaan näihin kysymyksiin, tarvitaan ehdotus.

Teatteri 2.0:n etsiessä kumppania tuotantoon strategian keskiössä on hyvin mietitty taiteellinen idea yhdistettynä tuotannolliseen sapluunaan, joka on räätälöity juuri sitä teatteria ajatellen, jolle yhteistyötä ehdotetaan. Ehdotuksen laatimiseksi otetaan selvää teatterista ja sen resursseista (tiloista, henkilökunnasta, taiteellisesta linjasta), jotta se olisi realistinen. Ennalta punnitaan onko teos sisällön näkökulmasta yhteistyötahon toimintalinjan tai ympäristön suhteen järkevä. Lisäksi mietitään mitä hyötyjä yhteistyöstä olisi vastapuolelle, mitä mahdollisia haasteita, ja miten niihin mahdollisesti voitaisiin vastata. Keskeistä on miettiä myös ehdotukseen aikajänne riittävän pitkäksi ja aikataulu joustavaksi. Ehdotukseen hahmotellaan koko tuotannon organisointi alustavaa teatterikohtaista työnjakoa ja vastuualueita myöten.

Ennen yhteydenottoa on siis tehtävä paljon suunnittelutyötä, joka voi myös mennä osin hukkaan, mikäli yhteistyö juuri kyseisen tahon kanssa ei toteudukaan. Kunkin toimijan on itse ratkaistava, miten tämän työn rahoittaa tai muuten mahdollistaa. Mielestäni tämä panostus yhteistuotannon ennakkosuunnitteluun ei eroa omiin tuotantoihin tehtävästä työstä. Onhan se tehtävä joka tapauksessa oli rahoitustilanne mikä tahansa. Yhteistuotantoon samoin kuin mihin tahansa muuhun haastavampaan projektiin lähdetäessä on tärkeää ennakkoon tiedostaa kuinka paljon työtä projekti teettää, ja miettiä realistisesti mihin rahkeet riittävät.

Kun ehdotus on huolella tehty, on sitä vastaanottavan teatterinjohtajan helppo miettiä sopiiko sisältö omaan ohjelmistoon, onko ehdotus tuotannollisesti toteuttamiskelpoinen, oman teatterin näkökulmasta kiinnostava ja mahdollinen. Mikäli

yhteistä tahtotilaa löytyy, siirrytään yksityiskohtien viilaamiseen yhdessä. Teatteri 2.0:n käynnistämiin tuotantoihin yhteistyökumppaneiden löytäminen on tapahtunut melko helposti. Vaikka jokaisen tuotannon toteutuminen on edellyttänyt ensimmäisen yhteydenoton ja alustavan positiivisen suhtautumisen jälkeen pitkiä neuvotteluja, vain yhden tuotannon kohdalla yhteistyöneuvottelut eivät johtaneet produktion toteutumiseen. Olen myös ollut käynnistämässä vos-teatterin ja vapaan kentän toimijan yhteistuotantoa vos-teatterin näkökulmasta. Tällöin aloitteen tekijänä oli vos-teatteri ja tavoitteena taiteellis-tuotannollinen yhteistyö. Neuvottelut yhteistyöstä käynnistettiin ilman valmista taiteellista ideaa, ja sitoutuminen yhteistyöhön tehtiin yhteisen tahtotilan pohjalta.

Oikeanlaista asennetta, osaamista ja järkevää resursointia

Yhteistuotannot vaativat suhteellisen uutena toimintatapana ajattelun ja asenteiden muutosta, oman näkökulman laajentamista sekä myös konkreettista ja tietoista toiminnallista linjausta. Onko yhteistuotanto hankala poikkeama tai tuskallinen kokeilu, joka väliaikaisesti kärsitään, kunnes päästään taas toteuttamaan tuotantoja tutulla ja turvallisella tavalla? Vai onko yhteistuotanto erilainen ja mielenkiintoinenkin tuotantotapa, pysyvä vaihtoehto muiden joukossa, joiden tekemisessä halutaan kehittyä?

Esittävän taiteen yhteistuotantojen kehittämistarpeista tehdyn esiselvityksen mukaan yhteistuotannot nähdään työläydestään huolimatta tärkeinä, ja selvitykseen haastateltujen johtajien ja muiden teatterintekijöiden toiveena on, että toimintatavat ja asenteet muuttuisivat tulevaisuudessa yhteistuotantoja kehittäväan suuntaan¹⁴. Käytännön toteutukseen ja siihen liittyvään asenteeseen vaikuttaa paljolti tapa miten yhteistuotantoihin

100

¹⁴ Kekäläinen 2014, s. 35.

suhtaudutaan verrattuna omiin tuotantoihin. Ovatko ne samalla viivalla muiden tuotantojen kanssa, panostetaanko niihin suhteessa samalla tavalla?

Tuotannon suunnitteluvaiheessa on osattava hahmottaa tuotanto-osapuolten erilaiset työkulttuurit, toimintatavat ja asenteet. Tuotanto on hyvä käynnistää kaikkien osapuolten yhteisellä palaverilla, jossa mahdollisimman tarkasti käydään asioita läpi ja puhutaan auki omia käytäntöjä. Aina on parempi varmistaa kuin olettaa. Hankalien tilanteiden sattuessa kohdalle on tärkeää hahmottaa, mistä ne johtuvat. Onko kyseessä normaali taiteellisen työn haaste vai johtavatko ongelman juuret tuotantomuotoon? Yhteistuotannoissa nousevat helposti esiin muun muassa erilaiset käytännöt liittyen työajasuunnitteluun, tapaan kommunikoida tai suhtautua työn tekoon. Yhteistuottaminen vaatii kaikilta osapuolilta omien käytäntöjen tarkastelua ja tarvittaessa myös joustamista omista vakiintuneista työtavoista.

Yhtenä keskeisenä haasteena yhteistuotantojen toteuttamiselle mainitaan sekä vos-teattereiden että vapaan kentän toimijoiden näkökulmasta oman hallinnollisen ja/tai tuotannollisen henkilökunnan resurssien riittämättömyys¹⁵. On totta, että nämä tuotannot voivat olla työläitä ja vaativat tuotannollista erityisosaamista. Mikäli yhteistuotannot kuitenkin otetaan osaksi teatterin toimintaa, tulisi niin hallinto- kuin muunkin henkilökunnan kokonaisresursointia tarkastella suhteessa uuteen tuotantomalliin. Yleinen virhe on lähteä toteuttamaan yhteistuotantoja muun ohjelmiston lisäksi. Tällöin kuormitus on kohtuuton, kuten olisi minkä tahansa ylimääräisen työn kohdalla. Suomalaisen teatterin kehittämisohjelmassa listataan yhdeksi yhteistuotantojen toteuttamisen haasteeksi se, että teattereiden omiin ohjelmistoihin ei mahdu enää lisää toimintaa¹⁶. Kysymys kuuluukin, miksei näitä tuotantoja ajateltaisi omien tuotantojen rinnalla yhtenä tapana tuottaa varsinaista ohjelmistoa.

¹⁵ Teatterikeskus 2013, s. 20; Säppi 2014, s. 26.

¹⁶ Teatterikeskus 2013, s. 20.

Riittävien resurssien lisäksi tulee myös huolehtia hallinto- ja tuotantohenkilökunnan asianmukaisesta perehdyttämisestä. Aivan kuten teknisen henkilökunnan täytyy opetella teatterissa käyttöön otettava uusi tekninen järjestelmä, tulee tuotannollisen henkilökunnan tutustua yhteistuotantoihin yhtenä uutena ”*tuotannollisena työkaluna*”. Riittävän osaamisen myötä yhteistuotantojen toteuttaminen ei ole merkittävästi kuormittavampaa oman tuotannon toteutukseen verrattuna. On lyhytnäköistä lähteä kehittämään yhteistuotantoja teatterin toiminnan vakituiseksi osaksi niin, että tuotannollinen toteutus ratkaistaan aina teatterin oman henkilökunnan ulkopuolelta poikkeusjärjestelyin esimerkiksi palkkaamalla erityisosaamista vain produktiokohtaisesti. Jos yhteistuotannoista halutaan teatterikentällä yleinen ja pysyvä toimintamuoto, on siihen liittyvää osaamista löydettävä teattereiden omasta henkilökunnasta.

Kokonaisuuden organisointi, yksi päätuottaja

102

Yhteistuotannon onnistumisessa tärkeää on kokonaisuuden hyvä organisointi ja tarkoituksenmukainen työnjako eri tuotantotahojen välillä. On suunniteltava ja sovittava miten vastuut jaetaan, miten tieto kulkee ja keiden välillä. Erityisen tärkeää on määrittää kuka tuotantoa johtaa ja kuka yksittäinen henkilö tuotannosta vastaa kussakin tahossa. Oman kokemuksen mukaan sujuvan tuotannon kannalta on tärkeää, että sen ensisijainen vetovastuu on yhdellä taholla ja sitä myöten yhdellä henkilöllä. Tätä peräänkuuluttavat myös useita yhteistuotantoja käynnistänyt ohjaaja **Mikko Roiha** sekä *Köök–Kullervo–Petroskoi* -hankkeen tekijät¹⁷.

Koko projektin johtovastuussa olevan päätuottajan tehtävänä on ajaa tuotannon parasta huomioiden kaikkien tuottajaosapuolten näkökulmat. Päätuottajan päässä resurssit, aikataulut ja yksityiskohdat yhdistyvät hallituksi kokonaisuudeksi. Hän tietää

¹⁷ Kekäläinen 2013, s. 92; Säppi 2014, s. 12.

tuotannosta niin paljon kuin mahdollista, on kartalla siitä, miten tuotanto etenee ja pystyy reagoimaan, jos jokin on menossa vikaan ja tarvitaan korjausliikkeitä. Päätuottaja voi olla yksi tuotannon osapuolista tai hän voi olla tuottajatahojen ulkopuolelta palkattu tekijä.

Vaikka päätuottaja vastaa kokonaisuudesta, tulee jokaisella taholla olla nimettynä yksi tuotannosta vastaava henkilö, jonka kautta ensisijainen kommunikointi tapahtuu. Erityisen tärkeää tämä on vos-teattereissa, joissa tuotannollinen työ jakautuu useammille henkilöille. Jos yhtä vastaavaa ei ole, asioita sovitaan suoraan milloin kenenkin yksittäisestä osa-alueesta vastaavan henkilön kanssa. Kun tuotanto ei noudatakaan teatterin perinteisen oman tuotannon kaavaa, vastuuhenkilön puuttumisesta voi seurata hankaluuksia esimerkiksi tiedonkulun tai tuotannon kokonaisresurssoinnin seuraamisen suhteen.

Yhteistuotannoissa, joissa olen itse ollut aloitteellinen tuotannon käynnistämisessä ja joissa olen itse toiminut tuottajana, olen ottanut päätuottajan roolin. Tässä tehtävässä olen toiminut sekä vapaan ryhmän tuottajan että myös vos-teatterin tuottajan positiosta. Olen ollut myös osallisena tuotannoissa, jossa nimettyä yhtä päätuottajaa ei ole ollut, vaan osapuolet ovat vastanneet tuotannossa vain omasta tontistaan. Haasteena jälkimmäisissä on se, että vastuun jakautuminen useimmiten aiheuttaa vastuutyhjiön, ja kenelläkään ei ole kunnon näkemystä kokonaisuudesta.

103

O
S
A

1

P
U
H
E
E
N
V
U
O
R
O
T

Monipuolinen viestintä sisään ja ulos

Osa kokonaisuuden hyvää organisointia on projektin viestinnän suunnittelu: Miten tieto tuotannossa kulkee, miten valmiista teoksesta viestitään yleisölle? Tuotannon lähtöasenne rakentuu viestinnän varaan, kaikki lähtee tavasta, jolla yhteistuotannosta viestitään sitä toteuttavalle henkilökunnalle. Kaikkien tuotanto-osapuolten tulee selvittää omalle henkilökunnalleen mitä yhteistuotanto tarkoittaa, miten yhteistuotanto toimii, kuka hoitaa mitäkin ja kenen kanssa, ja mitä kautta käytännön asiat sovitaan.

O
S
A

1

P
U
H
E
E
N
V
U
O
R
O
T

Yhteistuotannon toimintaraamin epäselvyydet aiheuttavat se-
kaannusta ja epävarmuutta työryhmässä ja teattereiden muussa
henkilökunnassa. Vapaan ammattiryhmän ja vos-teatterin yhteis-
tuotannoissa, jossa on tasavertaisesti henkilökuntaa molemmilta
tuottajatahoilta ja toimitaan esimerkiksi kiinteän teatterin tiloissa,
voi helposti tulla eteen haastavia tilanteita samaa työtä tekevien
erilaisista työolosuhteista (työn korvauksista, luontaiseduista), mi-
käli kommunikointi ei ole ollut tarpeeksi yksiselitteistä. Voi tuntua
epäreilulta, jos yhteistuotannon kautta vos-teatterin tiloissa työ-
kentelevät vapaan ryhmän näyttelijät eivät saa osallistua vos-teat-
terin henkilökunnalleen järjestämille työhyvinvointia ylläpitäville
pilates-tunneille. Entä miten tuotantobudjetin seurantavastuu
hoidetaan, jos esimerkiksi lavastuksen valmistamis- ja kustan-
nusvastuu on yhdellä teatterilla, mutta lavastaja tulee toisesta?
Kukin tuottava taho on vastuussa siitä, että omasta organisaatiosta
tuotantoon osallistuvat tekijät ovat tietoisia tuottajatahojen kesken
sopimista asioista tarpeellisessa laajuudessa.

Yhteistuotannot ovat myös haaste ulkoiselle viestinnälle.
Miten esitykset markkinoinnissa suhteutetaan toisiinsa, riippuu
teattereiden viestinnän linjauksista: Markkinoidaanko yhteistuot-
antoa osana teatterin omaa ohjelmistoa vai enemmän vierailujen
tapaan? Ensisijaista on kuitenkin tehdä tuotantokumppanien kes-
ken selkeä suunnitelma ja sopimus siitä miten viestintä ulospäin
hoidetaan: Kuka vastaa sisällöntuotannosta, teksteistä, kuvista?
Kuka on yhteydessä mediaan ja milloin? Miten tuotantotahojen
erilaiset julkaisuaikataulut vaikuttavat viestinnän suunnitteluun?
Miten markkinoinnin kustannukset jaetaan?

104

Tarkoituksenmukainen aikataulutus

Yhteistuotantojen yksi tärkeä suunnittelukohde ovat monenlaiset
aikataulut. Sopivatko yhteistuotantokumppaneiden aikataulut yk-
siin? Millä aikajänteellä tuotanto halutaan toteuttaa? Yhteistuotan-
non toteuttaminen vaatii paljon ja tarkkaa ennakkosuunnittelua,
jolloin suunnittelu on useimmiten aloitettava huomattavasti aiem-

min kuin ns. normaalituotannon kohdalla. Mitä enemmän tuottavia tahoja, sitä enemmän liikkuvia osia, sitä enemmän sovittavia yksityiskohtia ja myös sitä enemmän mahdollisia muutoksia myöhemmin. Yhteen tulee sovittaa sekä teattereiden tuotantoaikataulut että yksittäisten tekijöiden, esimerkiksi vierailevien taiteilijoiden aikataulut. Teatteri 2.0:n näkökulmasta tuotannon aikataulutus lähtee liikkeelle sisällöstä. Mitä kyseisen sisällön toteuttaminen vaatii tuotannon aikataululta? Jos kyseessä on produktio, jossa ensin valmistetaan teksti ja vasta sen pohjalta esitys, kaksikin vuotta voi olla tuotannolle lyhyt aika. Sisältö voi myös hyötyä jaksotetusta harjoituskaudesta.

Vapaiden ammattiteattereiden ja vos-teattereiden välisten yhteistuotantojen toteutumisen yhdeksi ratkaisevaksi tekijäksi nousee sen määrittäminen, milloin tuotantoon täytyy ja on mahdollista lopullisesti sitoutua. Neuvottelut yhteistuotannoista käynnistyvät monesti vaiheessa, jolloin tuotannon rahoitus on vapaan toimijan osalta joko kokonaan tai osittain auki. Aiesopimus yhteistuotannon toteuttamisesta voi olla olennainen tekijä rahoituksen saamisessa eli asioista on lähdettävä sopimaan ajoissa myös siksi, että rahoitusta pystyy hakemaan.

Aikataulutukselle yllättäviä haasteita voi vos-teattereiden ja vapaiden ryhmien yhteistuotannoissa tulla erilaisista työn tekemisen säädöksistä ja käytännöistä. Teatteri 2.0:n tuotannoissa on pyritty ajoittain hyödyntämään vos-teattereiden kesätaukoja, jolloin teattereiden tyhjillään olleita tiloja on ollut mahdollista käyttää harjoituksille. Kesäajan hyödyntäminen aiheuttaa kuitenkin vos-teattereiden työntekijöille vuosilomien sijoittumisen takia ongelmia, vaikka työaika saataisiinkin suunnittelulla muuten riittämään.

Yhteistuotannon aikataulutuksella on myös vaikutuksia tuotannon kustannuksiin logististen järjestelyjen kautta. Usealla paikakunnalla toteutuvat esitykset hyötyvät useampien esityskertojen blokeista, jolloin esiintyjien tai esityksen materiaalien tarvitsee liikkua mahdollisimman vähän. Puhumattakaan siitä mitä jatkuva matkustaminen voi tehdä esiintyjien jaksamiselle. Tässä suhteessa kahden tai useamman vos-teatterin repertuaarien yhteen sovitta-

minen on huomattavasti suurempi haaste kuin vapaan ryhmän ja vos-teatterin aikataulujen järjestäminen. Repertuaariteattereiden välillä tapahtuva esiintyvää henkilökuntaa yhdistävä yhteistyö helposti aiheuttaa mukanaoleville kohtuuttoman paljon matkustamista, kun esitykset täytyy ripotella yksittäisten tai parin esityksen pistokeikoiksi. Tämä voi vähentää yhteistuotannossa mukana olemisen mielekkyyttä teatterille taloudellisesta näkökulmasta ja työntekijöille – yleensä näyttelijöille – jaksamisen näkökulmasta.

TALOUDELLISIA NÄKÖKOHTIA

Yhteistuotantoja on mahdollista toteuttaa omaa tuotantoa edullisemmin, kustannukset voivat olla samaa suuruusluokkaa tai jopa suuremmat kuin omassa tuotannossa. Olennaista on, että yhteistuotanto on taloudellisesti järkevästi suunniteltu ja kaikki sen erityispiirteistä johtuvat kustannukset on huomioitu. Ratkaisujen taloudellisten vaikutusten tulee olla ennalta tiedossa, koska jälkikäteen ilmenevät yllättävät kustannusvaikutukset ovat jokaisen tuottajan painajainen. Osapuolten väliset taloudelliset vastuut tulee sopia yksiselitteisesti ja kirjallisesti sekä kustannusten että tulojen osalta, että kaikki tietävät varmasti mihin sitoutuvat.

Mikäli esitys suunnitellaan liikkuvaksi, on varauduttava siihen, että materiaalien kuljettamisesta ja erityisesti henkilökunnan matkustamisesta, majoittumisesta sekä päivärahoista kertyy helposti sievoisia summia. Mitä kauempana esityspaikat ovat toisistaan ja mitä pienempiin ryppäisiin esitykset on ohjelmistossa sijoitettu, sitä kalliimmaksi toteutus tulee. Tämän ei tarvitse olla ongelma, jos ratkaisu on tarkoituksenmukainen ja tiedostettu. Monissa yhteistuotantoja käsittelevissä kommentteissa liikkuvuus-kustannukset kuitenkin nostetaan esiin ongelmallisina. Ratkaisuksi näiden kustannusten kattamiseen on useammassakin lähteessä esitetty uutta lisärahoitusta, liikkuvuusavustusta¹⁸. Keskustelu uu-

106

¹⁸ Säppi, s.14, 23, 28 ja 30; Salomaa 2013, s. 34; Teatterikeskus 2013, s. 24.

desta liikkuvuuskulujen tuki-instrumentista käynnistyi Tutkivan teatterityön keskuksen TEKIJÄ-hankkeessa kiertävien vierailuesitysten osalta, mutta keskustelu on laajentunut koskemaan myös yhteistuotantojen puitteissa tapahtuvaa esitysten siirtämistä. Nykyisessä taloustilanteessa en pidä uuden rahoitusinstrumentin syntyä todennäköisenä, joten lähestyn asiaa hieman toisesta näkökulmasta.

Yhteistuotannon rakentamisessa tehdään muiden tuotantojen tavoin valintoja sen mukaan mikä on taloudellisesti mahdollista ja teoksen taiteellisten tavoitteiden suhteen tarkoituksenmukaista. Yhteistuotanto on yksi tapa valmistaa esityksiä ja erilaisen toimintatavan takia myös sen budjetti rakentuu monesti eri tavoin kuin omassa tuotannossa. Jos yhteistuotannon lähtökohtana on esityksen liikkuvuus, on mietittävä, mikä on kokonaistuotantobudjetti, paljonko matkustaminen siitä lohkaisee ja mitä jää jäljelle? Riittääkö se taiteellisten ideoiden toteuttamiseen? Miten yhteistuotanto tuotantomuotona auttaa tähän haasteeseen vastaamisessa? Ollaanko muusta valmiita tinkimään, jos liikkuvasta yhteistuotannosta on teatterille ja henkilökunnalle muita hyötyjä (valtakunnallista näkyvyyttä, henkilökunnan virkistymistä muissa työympäristöissä)? Nyrkkisääntönä on pidettävä mielessä, että jos matkakulut tulevat muiden kulujen päälle, on liikkuvan tuotannon toteuttaminen lähes poikkeuksetta erittäin kallis operaatio.

Teatteri 2.0:n toteuttamisissa yhteistuotannoissa liikkuvuuskustannukset ovat lähes aina muodostaneet merkittävän osan omista kuluista, koska esityksiä on valmistettu ja esitetty eri paikkakunnilla. Kun alusta asti on ollut tiedossa, että yhteistuotanto edellyttää esityksen liikuttamista, ei kyseessä ole ylimääräinen tai yllättävä kustannus vaan olennainen ja ennakoitu osa kokonaisbudjettia. Teatteri 2.0:n toteuttamien yhteistuotantojen taloudellinen toteutus rakentuu kuten vapaissa tuotannoissa yleensä – priorisoimalla. Ensin katetaan ne kustannukset, joita ilman tuotanto ei toteudu, ja sen jälkeen haetaan tarpeen tullen kompromisseja niistä kuluista missä joustovaraa on. Liikkuvuuskustannukset voivat näin ollen vapaassa tuotannossa pienentää

esimerkiksi palkkoihin jäävää rahaa, mutta yhtälailla näin voi käydä esimerkiksi isojen tilavuokrien osalta tuotannoissa, joissa ei liikkumiseen kulu euroakaan. Tilanne on tietysti erilainen vos-teattereissa, jossa tuotannon rakentaminen ei koskaan lähde tyhjältä pöydältä, ja esimerkiksi vakituisen henkilökunnan palkoista tai päivärahoista ei voida säästää. Yhteistuotannon taloudellisten erityisvaatimusten huomiointia on silti aina jossain laajuudessa mahdollista tehdä tuotantobudjettien tasolla myös vos-teattereissa.

Yhteistuotantojen yleistyminen on tekijöistä ja toimijoista itsestään kiinni. Varsinaisesta toiminnasta erillisen kehittämiss-hankeet ja -tuot ovat aina poikkeuksia ja väliaikaisia ratkaisuja, kehityksen käynnistäjiä eivät sen ylläpitäjiä. Mikäli halutaan luoda pysyviä käytäntöjä ja tapoja tuottaa sisältöjä yhdessä, on ratkaisut pystyttävä tekemään olemassa olevan rahoituksen puitteissa. Teatteri 2.0:n toiminta on osoitus siitä, että rakenteellisen jouston etsimisessä ja uusien toimintamallien testaamisessa on ennen muuta kyse rohkeasta asenteesta. Täytyy vaivautua ajattelemaan olemassa olevia rakenteita uusiksi ja kyetä sulauttaa uusia toimintamalleja jo olemassa olevien rakenteiden sisään. Tämä on mahdollista tehdä jo nykyisellä rahoituksella, jos vain halutaan. Jos kaikki vanha halutaan säilyttää ennallaan, on selvää, ettei rahaa tai voimavaroja uusiin avauksiin riitä. Kysymys onkin siitä, ollaanko valmiita uudistamaan vanhoja käytäntöjä ja rakenteita ja myös luopumaan jostain, jotta voidaan löytää uusia ratkaisuja.

TUOTANNOLLISEN JA TAITEELLISEN TYÖN SUHTEESTA

Lopuksi haluan vielä pohtia taiteellisen ja tuotannollisen työn välistä suhdetta. Tämä suhde ei valittavasti ole ongelmaton, vaikka se on teatterityön ytimessä. Seuraavilla havainnoilla ja oivalluksilla on ollut merkittävää vaikutusta sekä omaan työhöni että ajatteluuni tuottajana. Taiteellisen ja tuotannollisen työn poikkeuksellisen toimiva symbioottinen suhde ja sen suomat mahdollisuudet ovat itselleni tulleet kunnolla todeksi vasta Teatteri 2.0:ssa.

O
S
A

1

P
U
H
E
N
V
U
O
R
O
T

109

TEATTERI TAITEELLISENA TYÖNÄ

Teatterityössä jaottelu taiteelliseen ja muuhun kuin taiteelliseen työhön (tuotannolliseen, soveltavaan, tekniseen) luo harhan asetelmasta, jossa taiteellinen on jotain mikä ei ole tuotannollista, soveltavaa tai teknistä ja päinvastoin. Muodostuu siis kaksi kategoriata: taiteellinen ja ei-taiteellinen työ. Parempien sanojen puutteessa käytän itsekin jatkuvasti käsitteitä taiteellinen ja tuotannollinen työ kuin toisistaan erillisinä. Haluan silti tuoda esiin termeihin liittyvän ristiriidan, jonka vaikutuksista on tärkeää olla tietoinen. Samasta ongelmasta puhutaan teoksessa myös soveltavaan teatterin näkökulmasta Teatteri-ilmaisun ohjaajan puheenvuoron luvussa *Missä taide?*.

Kaikki teatterityö tulisi ensisijaisesti mieltää taiteelliseksi työksi ja vasta sen jälkeen tekijän työnkuvan mukaan esimerkiksi tuotannolliseksi, soveltavaksi tai tekniseksi – siis yhdeksi taiteellisen työn osa-alueeksi. Tämä ei tarkoita, että kaikki teattereissa työskentelevät olisivat taiteilijoita, vaan että jokaisen tekijän tulisi hahmottaa itsensä taiteellisen työn tekijäksi, mikäli omalla työllä

tähdätään ja vaikutetaan taiteelliseen lopputulokseen. Tuottaja vaikuttaa suoraan taiteelliseen lopputulokseen määrittelemällä ja mahdollistamalla työskentelyn reunaehdoja. Lavasterakentaja vaikuttaa esimerkiksi teoksen rakenteelliseen toimivuuteen, pu-kuompelijä näyttelijöiden vaatevaihtojen nopeuteen. Kaiken teat-terin parissa tehtävän työn ytimenä pitäisi olla elävä teatteritaide.

Käsitteet ovat tärkeitä, koska ne ohjaavat sekä ajattelua että käytännön toimintaa. Erottelu taiteelliseen ja ei-taiteelli-seen työhön näkyy rakenteellisesti muun muassa koulutuksessa (taiteilijat koulutetaan omissa oppilaitoksissaan, muut omissaan), rahoituksessa (henkilökohtaista apurahaa saa vain taiteelliseen työskentelyyn) ja teatteritoimintaa koskevassa tilastoinnissa (taiteelliset, hallinnolliset ja tekniset työntekijät erotetaan tilas-toissa toisistaan ja niiden määrää toisiinsa verrataan). Käsittei-den kautta olemassa olevana piilorakenteena tämä erottelu voi myös aiheuttaa hankaluuksia esimerkiksi työryhmän yhteiseen työskentelyyn, työn järjestämiseen ja taiteellis-tuotannollisen prosessin etenemiseen.

Teatteri 2.0:n toiminta on alusta asti rakentunut tasaver-taiselle taiteellis-tuotannolliselle dialogille, jonka toimivuuden edellytyksenä on, että myös tuottajan työ mielletään taiteelliseksi työksi. Tuottaja on taiteilijan työpari siinä missä toinen taiteili-jakin. Tässä ajattelussa ja toimintatavassa on myös Teatteri 2.0:n menestyksen ydin. Sisällölliset ja tuotannolliset ratkaisut ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Tuotannolliset reuna-ehdot ruokkivat taiteellista työtä asettamalla taiteellisia haasteita (teoksessa on 30 roolia, käytettävissä kaksi näyttelijää; miten asia ratkaistaan ohjauksellisesti, mitä se tarkoittaa näyttelijäntyön kannalta). Tuotannollinen idea voi yhtä hyvin toimia taiteellisena ratkaisuna (esitetään teosta eri teattereissa joidenkin toisten esi-tysten lavasteissa; valmistetaan esitys rautatieasemalle). Toimin-tatapa ei tee tuottajasta taiteilijaa tai anna tuottajalle suurempaa oikeutta puuttua taiteilijan päättäjävallassa oleviin sisällöllisiin ratkaisuihin, mutta se tekee tuotannollisesta työstä erottamatto-man osan taiteellista työtä.

110

TUOTTAJA TAITEELLISEN PROSESSIN ULKOPUOLELLA

Tuotannollisen ja taiteellisen työn eriyttämiseen ja suoranaiseen vastakkainasetteluun törmää silloin tällöin. Tämä voi syntyä tilanteessa, jossa ohjaajalla tai taiteilijaryhmällä on syystä tai toisesta näkemys, että tuottaja ei kuulu osaksi taiteellista työryhmää. Ongelma on käytännön tasolla sama, jos tuottaja ei itse halua olla osa työryhmää ja aktiivisesti osallistua taiteellisen työn prosessiin (suunnitteluun ja harjoituksiin). Taiteilijan ja tuottajan tiivis yhteinen työskentely voi olla mahdotonta myös rakenteellisten olosuhteiden kuten vakiintuneiden käytäntöjen (ammattirajoja venyttävä taiteellis-tuotannollinen synergia ei kuuluu teatterin työkuultuuriin) tai vajavaisten resurssien takia (tuottajan työaika ei riitä kuin välttämättöimpien tuotannollisten tehtävien hoitamiseen). Tuottajan erillisuus taiteellisesta prosessista sisältää väitteen, että tuotannollisella työllä ei ole välitöntä yhteyttä taiteelliseen työskentelyyn, ja tuottajan panos teoksen valmistamiseen voidaan tarvittaessa katsoa taiteellisesta prosessista erilliseksi.

Kun taiteilijat haluavat tuottajan jäävän taiteellisen työryhmän ulkopuolelle, kyseessä mitä luultavimmin on pelko siitä, että tuottaja ei ymmärrä taiteellisen työn lainalaisuuksia, hän puuttuu sisällöllisiin ratkaisuihin tai muuten rajoittaa taiteilijoiden työskentelyä. Tuottajalla taasen ei välttämättä ole aiempaa kokemusta taiteellisen työryhmän osana työskentelystä ja tasavertainen suhde taiteilijoiden kanssa voi esimerkiksi yhteisen kielen puuttumisen tai erilaisten toiminta- ja ajattelutapojen takia tuntua vaikealta. On syytä tiedostaa, mistä vastakkainasettelua aiheuttavat pelot ja negatiiviset asenteet johtuvat. Onko kyse tietämättömyydestä vai esimerkiksi aiemmista huonoista kokemuksista, joissa esimerkiksi joku tuottaja on tiedostamattaan tai tietoisesti vaikeuttanut taiteilijoiden työskentelyä tai tuottaja on kokenut yhteisen työskentelyn jonkin taiteilijan kanssa poikkeuksellisen vaikeaksi? Poikkeustapaukset eivät kuitenkaan saisi vääristää yleistä käsitystä siitä, mikä on tuotannollisen työn perim-

mäinen tarkoitus ja minkälainen symbioottinen suhde taiteellisen ja tuotannollisen työskentelyn välillä tulisi vallita. Mikäli tuotannollinen työ mielletään taiteelliseksi työskentelyksi ja tuottaja taiteilijan tasavertaiseksi työpariksi, mahdollinen vastakkainasettelu ja pelko tuottajan vallan väärinkäytöstä vähenisi, eikä ole enää tarvetta käydä keskustelua tuottajan roolista taiteellisen työryhmän jäsenenä.

Mikäli tuottaja ei syystä tai toisesta toimi osana taiteellista työryhmää, häneltä jää yksi keskeinen osa-alue pois omasta työstään: kiinteä suhde valmistuvaan sisältöön ja työryhmään. Tuottaja jää vaille ymmärrystä siitä, miten taiteellinen prosessi rakentui, mikä oli toimivaa, mikä mahdollisesti tuotti hankaluuksia ja miten asiat ratkottiin. Tuottaja on koko ajan toisen käden tiedon varassa ja muuttuu aktiivisesta toimijasta passiiviseksi reagoijaksi, jonka puoleen käännytään lähinnä isommissa ongelmatilanteissa. Taiteellinen ryhmä jää vaille sitä tukea ja apua, joita tilanteen tasalla oleva tuottaja voi työskentelylle antaa.

Tuottaja tekee päätöksiä, jotka suoraan vaikuttavat taiteelliseen työhön. Esimerkiksi aikataulut, harjoitustila, päätös satsata rahaa lavastuksen sijasta videoiden toteuttamiseen ovat kaikki ratkaisuja, joita tehtäessä tulisi ottaa huomioon sisällölliset näkökulmat. Tuottaja voi toimia prosessin ulkopuolella onnistuneesti käytännössä vain tapauksissa, joissa tuotanto toistuu samanlaisena ja yllätyksettömänä kerrasta toiseen. Käytännössä näin kuitenkin harvemmin on, ja viimeistään prosessin aikana ilmenevät suunnitelmista poikkeavat tarpeet edellyttävät tuotantoon puuttumista. Tuotannollis-taiteellinen prosessi helposti kriisiytyy, jos lähtöoletuksena on ollut, että mikään ei muutu, ja vanhan kaavan rikkoutuminen tulee yllätyksenä. Tällöin tarvittaisiin toimivia taiteellis-tuotannollisia ratkaisuja, mutta taiteellisen prosessin ulkopuolelta on hyvin vaikea tehdä järkeviä ja kaikki näkökulmat huomioivia ratkaisuja. Asetelma, jossa tuottaja on työryhmän ulkopuolella, ei ole hedelmällinen taiteellis-tuotannollisen prosessin sujuvuuden näkökulmasta. Samalla valtava määrä oppia ja ammattitaitoa hyödyttävää tietoa jää karttumatta niin tuottajalle kuin taiteellisellekin ryhmällekin.

Tyypillinen esimerkki taiteellisen ja tuotannollisen työn ja niiden tekijöiden välisen synergian puuttumisesta löytyy vapaalta ammattikentältä. Kun perustetaan uutta teatteriryhmää tai projektikohtaista työryhmää, löytyy perustajajoukosta vain harvoin myös tuottaja. Tuottaja on joku, joka etsitään mukaan vasta konkreettisten tarpeiden tultua esiin tai kun joku tehtäviä ryhmässä hoitanut tekijä (useimmin ohjaaja) ei enää jaksaa tai pysty oman tonttinsa ohella hoitamaan välttämättömiä tuotannollisia tehtäviä. Tarvitaan joku hankkimaan rahoitusta, hoitamaan juoksevia käytännön asioita, markkinoimaan esitystä. Mikäli tuotannon vaikuttavuus taiteellisen toiminnan toteutumiseen ymmärrettäisiin kaikessa laajuudessaan, tuskin yhtään kokoonpanoa enää lähdetäisiin kasaamaan ilman tuotannollista osaajaa.

Osin tämä johtuu siitä, ettei pätevää tuotannollista henkilöä ole aina niiden vähäisestä saatavuudesta johtuen löydettyissä, jolloin ryhmät perustetaan usein edelleen pelkästään taiteilijakollektiiveina. Myöhemmin mukaan etsitty tuottaja on aina hieman eri asemassa suhteessa ryhmän perustajiin, mikä monesti johtaa pohdintoihin siitä kuka on ryhmän jäsen, kuka työntekijä, kuka työnantaja ja mitä näistä eroista seuraa. Kuka osallistuu taiteelliseen päätöksentekoon, ja mikä on tuotannon rooli näissä päätöksissä? Niukoista resursseista aiheutuvat haastavat työolosuhteet yhdistettynä erilaisten ryhmäroolien epäselvyyteen ei edesauta tuottajan sitoutumista ryhmään ja johtaa esimerkiksi tuottajien jatkuvaan vaihtumiseen.

113

O
S
A

1

P
U
H
E
E
N
V
U
O
R
O
T

MISTÄ TUKEA TUOTTAJAN TYÖLLE?

Vapaan kentän todellisuudessa puutteellinen ymmärrys tuotannollisen työn merkityksestä on pitkään näkynyt siten, että apurahaa myönnetään vain taiteelliseen työskentelyyn. Tällä tarkoitetaan työskentelyä vain ns. taiteilijapositionissa: ohjaajana, näyttelijänä, suunnittelijana jne. Näin vapaan kentän toiminnan kannalta hyvin ratkaisevien apurahoitusjärjestelmien kautta on ylläpidetty käsitystä, että tuotannollinen työ on jotain mikä ei ole

yhtä tärkeää tai olennaista taiteellisen lopputuloksen saavuttamiseksi. Tämä linjaus on myös haaste ajatellen ryhmien tai produktiokohtaisten työryhmien perustamista ja toimintaa. Monen toiminnan käynnistyminen mahdollistuu niin, että perustajilla on alussa henkilökohtaiset työskentelyapurahat. Näin toiminnan luominen tyhjistä ja alkumetrieni elintärkeää suunnitteluun keskittyminen mahdollistuu ennen minkäänlaisen muun toimintarahoituksen saamista. Alussa ei ole toiminta-avustuksia tai muita vastaavia rahanlähteitä, joilla tuottajan työ mahdollistettaisiin palkkauksen kautta. Kuitenkin olisi todella tärkeää, että myös tuotannollista työtä tekevilla tulisi olla sama mahdollisuus keskeyttää suunnitteluun ja uuden rakentamiseen.

Positiivista kehitystä asiassa on alkanut tapahtua. Viime vuosina suurimmat yksityiset rahastot (mm. Koneen säätiö ja Suomen Kulttuurirahasto) ovat heränneet tuotannollisen työn merkitykseen. Tuottaja voidaan nykyään esimerkiksi työryhmähakemuksissa lukea osaksi taiteellista työryhmää ja näin tuottajakin voi saada työskentelynsä henkilökohtaista apurahaa ¹⁹. Tämä apurahat ovat edelleen harvinaisuuksia, vaikkeivät täysin ennenkuulumattomia. Linjauksen taustalla lieenee pelko siitä, että tuottajat vievät taiteilijoiden vähätkin rahat. Kun rahaa on rajallisesti suhteessa tarvitseviin, on luonnollista, että kaikki raha mikä ei suoraan kohdistu taiteilijan tekemään työhön tuntuu olevan pois jo valmiiksi ahtaalla olevalta tekijäryhmältä. Tämä ajattelu on kuitenkin kummallista siitä näkökulmasta, että tuotannollisen työn tarkoitus on mahdollistaa taiteellinen lopputulos siinä missä taiteilijankin tekemän työn, ja se työ tuo lisää rahoitusta. Erityisesti teatterialalla tilanne on useasti se, että jos taiteilijalla tai taiteilijaryhmällä ei ole apunaan tuottajaa, menee taiteilijalle myönnetystä apurahasta valtaosa tuotannollisten olosuhteiden varmistamiseen, eli apuraha ei kohdistu siltikään puhtaasti vain taiteelliseen työhön.

114

¹⁹ ks. Apurahan hakijan ohjeet Koneen säätiö www.koneensaatio.fi ja Suomen Kulttuurirahasto www.skr.fi

Väitänkin, että tehokkaalle ja ammattitaitoiselle tuottajalle myönnetyllä henkilökohtaisella esimerkiksi vuoden mittaisella tai pitemmällä työskentelyapurahalla voisi olla suuri merkitys usean taiteilijan tai ryhmän työskentelyn mahdollistamiselle ja taiteellisesti korkeatasoisten teosten valmistumiselle.

Lähteet

Häti-Korkeila M, 2010. Teatterinjohtamisen dramaturgiaa. Keskeiset tehtävät, arjen ongelmat ja rakenteelliset muutostarpeet. Helsingin yliopisto.

Kekäläinen K, 2013. Kolme kulmaa yhteistuotantoihin, s. 88–101. Teoksessa Kiertueella henki kulkee! TEKIJÄ-hankkeen loppujulkaisu. Tampereen yliopisto, Tutkivan teatterityön keskus 2013.

Kekäläinen K, Salomaa M [toim.] 2013. Kiertueella henki kulkee! TEKIJÄ-hankkeen loppujulkaisu. Tampereen yliopisto, Tutkivan teatterityön keskus. http://www.tekija.info/uploads/TEKIJÄ_loppujulkaisu2013_low.pdf

Kekäläinen K, 2014. Esiselvitys esittävän taiteen yhteistuotantojen kehittämistarpeista. Tampereen yliopisto, Tutkivan teatterityön keskus. <http://www.uta.fi/cmt/index/esiselvitys-yhteistuotantojen-kehittamistarpeista-LOW.pdf>

Leo N [toim.], 2014. Hyvää työpäivää tuottaja! Ajatuksia esittävien taiteiden tuottajien työ-olosuhteista ja työhyvinvoinnista. Taivex2-julkaisu 3/2014. Teatterin tiedotuskeskus TINFO.

Oinaala A, Ruokolainen V, 2013. Vapaan kentän jäljillä. Tutkimus teatterin, tanssin, sirkuksen sekä performanssi- ja esitystaiteen vapaasta kentästä. Cuporen verkkojulkaisuja 20. <http://www.cupore.fi/documents/VapaanKentanJaljilla.pdf>

Salomaa M, 2013. Tekijät haluavat liikkuu – havaintoja kiertue toiminnan kustannuksista, s. 22–37. Teoksessa Kiertueella henki kulkee! TEKIJÄ-hankkeen loppujulkaisu. Tampereen yliopisto, Tutkivan teatterityön keskus 2013.

Säppi M, 2014. Köök-Kullervo-Petroskoi -yhteistuotantohankkeen loppuraportti. <http://www.telakka.eu/teatteri/wp-content/uploads/2014/12/Loppuraportti-K%C3%B6k-Kullervo-Petroskoi.pdf>

Teatterikeskus ry, 2013. Teatteri liikkeessä ja lähellä – Suomalaisen teatterin kehittämisohjelma 2013. <http://www.suomenteatterit.fi/wp-content/uploads/2013/12/Teatterin-kehitt%C3%A4misohjelma-2013-Teatterikeskus.pdf>

Vapaan kentän ammattilaisryhmien toimintaedellytysten parantaminen. Opetus- ja kulttuuriministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2011:14. <http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Julkaisut/2011/liitteet/OKMtr14.pdf?lang=fi>

Kati Sirén

*Yhteisötaiteellinen prosessi rakentaa
sillan ihmisten ja asioiden välille,
havahduttaa ja synnyttää epäsovinnaista
ajattelua ja ilmaisua, jota myös taiteellinen
teatteri voi halutessaan hyödyntää
moninaisin tavoin.*

116



JOHDANTO: YHTEISÖTEATTERI – AVOIN KOHTAAMISEN TILA

Tämä osa julkaisua kertoo teatterin ja muun yhteiskunnan välisestä joutomaista, alueista ja ympäristöistä, jonne teatteritoiminta ei vanhastaan ole ulottunut, mutta jonne se on alkanut yhä useammin etsiä. Yhteisölähtöinen teatterityö tapahtuu keskeisessä elämässä erilaisissa ympäristöissä, monimuotoisina ilmentyminä, joissa teatteri kohtaa tavalliset ihmiset ja tarjoaa heille taiteen avulla keskusteluvälineen. Yhteisenä nimittäjänä toiminnalle on ryhmälähtöisyys. Tämä tarkoittaa yhteisöistä impulssinsa saavaa tekemistä, jossa prosessi on keskiössä ja tähtenä loistavat tavalliset ihmiset. Yhteisöteatterin tekijä on välittäjä, joka toteuttaa palvelutehtävää yhteisöjen, yksilöiden ja taiteen välillä. Yhteisöt voivat olla julkisyhteisöjä, yrityksiä, kolmannen sektorin ryhmiä tai sattumanvaraisesti koottu joukko kansalaisia. Yhteisöteatteri on avoimen kohtaamisen tila, jossa teatteri on väline yhteisön äänen kaiuttamiselle ja kokemusten muotoilulle.

Tämä teatteri-ilmaisun ohjaajan puheenvuoro tekee näkyväksi yhteisöteatteria omintakeisena taiteen lajina. Yhteisöteatteri voi olla prosessiin keskittyvää tai esitykseen tähtäävää. Kuvaan tässä kirjoituksessa lisäksi yhteisöllistä teatteritoimintaa, jossa työskentely tuottaa sisältöjä taiteelliselle teatterille. Esimerkkeinä tästä työstä toimivat Teatteri 2.0:n yhdessä teatterilaitosten kanssa toteuttamat esitystuotannot, joiden rinnalla on kulkenut yhteisöllinen prosessi. Näiden esimerkkien ohessa haluan kuitenkin korostaa yhteisöteatteria myös omana, itsenäisenä taidemuotonaan.

Yhteistyö Teatteri 2.0:n kanssa on mahdollistanut minulle teatterin yhteisöllisten muotojen tutkimisen ja toteuttamisen osana erilaisia teatteriesityksiä ja ympäristöjä. Työskentely on

avannut näkymän potentiaaliin, joka sijaitsee perinteisemmän ammattiteatterikentän ja yhteisölähtöisen teatterin yhteistyössä. Tätä potentiaalia, sen edellytyksiä ja reunaehdoja avaan tarkemmin luvussa *Yhteisöteatteri taiteellisen teatterin palveluksessa*.

Käsitteillä yhteisöteatteri tai yhteisölähtöinen teatteri kuvaan niitä työtapoja, joita olen käyttänyt Teatteri 2.0:n kanssa toteutetuissa produktioissa. *Yhteisöteatteri (Community theatre)* kuvaa käsitteenä avarasti tilannetta, jossa ryhmä erilaisin asetuksin ja kriteerein valikoituja ihmisiä työskentelee yhteisesti valitun aiheen äärellä teatterin työvälinein. *Soveltava teatteri (Applied drama/theatre)* käsittää ne moninaiset menetelmät, joita hyödynnän työskentelyssä ja joiden keskeinen ulottuvuus on osallistavuus ja ryhmälähtöisyys. Avaan läpi julkaisun käyttämiäni menetelmiä ja käsitteitä hieman laajemmin johdannon lopussa sijaitsevassa kaaviossa.

Alalta on ilmestynyt useita suomenkielisiä teoksia, artikkeleita ja opinnäytetöitä viimeisen 15 vuoden aikana mm. Metropolia ammattikorkeakoulun, Kansalaisfoorumin sekä Teatterikorkeakoulun julkaisuna. Näissä teoksissa esitellään soveltavan teatterin historiaa, menetelmiä ja käsitteitä. Osioni lopusta löytyy luettelo muutamista alan perusteoksista aiheesta kiinnostuneille. Seuraavassa keskityn esittelemään oman työskentelyni lähtökohtia.

Käsitteet

YHTEISÖTEATTERI on kattokäsité erilaisille soveltavan teatterin muodoille, joissa teatteri perustuu yhteisöstä nouseviin aiheisiin. Se toimii yhteisöjä ja sitä kautta yhteiskuntaa kehittävänä taidemuotona (*Theatre for development*). Yhteisöteatteri on myös itsenäinen taiteenlaji. Yhteisöteatteria voidaan tehdä valitussa yhteisössä sen jäsenten kanssa yhdessä tai teatterin ammattilaisten toteuttamina esityksinä.

FORUM-TEATTERI on yksi yhteisöllisistä teatterimuodoista. Forum-teatterin oppi-isä on brasilialainen **Augusto Boal** (1931-2009). Forum-teatteri tutkii yhteisöissä ilmeneviä ongelmia ja kysymyksiä työpajoissa tai esityksenä. Forum-teatteriesitys on kaksiosainen. Aluksi yleisö seuraa teeman pohjalta rakennettua näytelmää, joka kärjistää esittämänsä kysymykset. Näytelmän jälkeen käynnistyy interaktio. Yleisölle esitetään kysymyksiä nähdystä ja koetusta. Mie-
lipiteenilmaisut muuttuvat vähitellen uudeksi näyttämötodellisuudeksi, jossa yleisö ja esiintyjät improvisoivat näyttämölle vaihtoehtoisia "todellisuuksia". Forum-teatteri on yhtä aikaa ryhmälähtöinen ongelmanratkaisumenetelmä ja hulvaton taide- ja teatterileikki, jossa fakta ja fiktio ratkovat yllätyksellisesti rinnakkain arjen ongelmia. Augusto Boalin kehittämiä menetelmiä ovat myös *lakiasäättävä teatteri* (*Legislative theatre*), *simultaanidramaturgia* (*Simultaneous dramaturgy*), *patsasteatteri* (*Image theatre*) ja *terapeuttinen metodi Halujen sateenkaari* (*Rainbow of desire*).

YLEISÖTYÖ on taidetoimintaa yleisön ja palveluntarjoajan välillä. Palveluntarjoajana on yleensä taidelaitos, esimerkiksi teatteri tai museo. Yleisötyö tuo esitysten ja työpajojen kautta katsojalle väylän syvempään taide-elämykseen ja -kokemukseen. Tämä voi tarkoittaa esimerkiksi teemaa avaavia esityksiä ja tempauksia taidenäyttelyiden, kirjaston teemakokonaisuuksien tai teatteriesitysten yhteydessä.

ESITYKSELLISET ALUSTUKSET ovat teatterin interventioita valittuun aiheeseen, ne avaavat näkökulmia haastaviinkin teemoihin ja lämmittävät yleisöä osallistumaan. Ne toimivat esimerkiksi seminaarien ja koulutustilaisuuksien käynnistäjänä.

TIE [THEATRE IN EDUCATION] lukeutuu pedagogisiin teatterin lajeihin. Suomeksi käytetään myös termiä *työpajateatteri*. Opittava asia muotoillaan esitykseksi. Esitykseen liittyy yleisöä aktivoiva toiminnallinen osuus joko esityksen sisällä tai sen jälkeen. Samaan pedagogiseen lajiperheeseen kuuluvat esimerkiksi *prosessidraama* tai *pretext-työtapa*.

TEATTERIN TERAPEUTTISET MENETELMÄT ovat joukko menetelmiä, joissa painottuu hoidollinen ja ryhmäkeskeinen lähestymistapa. Näihin menetelmiin kuuluvat *tarinateatteri* (*Playback theatre*), *sosio- ja psykodraama* sekä meillä Suomessa harvinaisempi *draamaterapia*.

Hyviä selvennyksiä käsitteisiin ja menetelmiin löytyy esimerkiksi **Pieta Koskenniemin** teoksesta *Osallistava teatteri, devising ja muita merkillisyyksiä* sekä **Marjo-Riitta Ventolan** lisensiaatintyöstä *Osallistava teatteri – laadukas aikalaiskonsepti*. Tarkemmat tiedot lopun teosluettelossa.

YHTEISÖTEATTERIN PAIKKA JA ASEMA VUONNA 2015

Olen yhteisöllinen teatteritoimija. Koulutukseltani olen teatteri-ilmaisun ohjaaja AMK. Olen valmistunut teatteri-ilmaisun ohjaajaksi vuonna 1998, jolloin soveltava teatteri ja yhteisöteatteri olivat vielä tuntemattomia ja paikkaansa hakevia käsitteitä Suomessa. Myöhemmin toiminnan muotoja kuvaamaan on tullut liuta lisäkäsitteitä kuten *osallistavuus* (*Participatory theatre*), *voimauttaminen* (*Empowerment*), *sosiaalinen taide*, *yleisötyö* tai *yleisökontakti*. Käsitteistö on vuosien saatossa laajentunut, mutta ajoittain kiivaastakin pohdinnasta huolimatta se ei ole vakiintunut. Työskenneltäessä soveltavan teatterin menetelmin, ei käsitteiden moninaisuus useinkaan häiritse. Sen sijaan alaa koskevassa julkisessa keskustelussa, mediassa sekä rahoittajia lähestyttäessä yhdenmukaisella käsitteistöllä olisi painoarvoa.

Edustan alamme toisen aallon kenttäpioneereja. Ensimmäiset olivat opettajiamme, mainittakoon heistä dramaturgi Marja Louhija ja ohjaaja Pieta Koskenniemi. He toivat menetelmät maailmalta maahamme 1980-luvulla ja perustivat alan oppilaitokset seuraavan vuosikymmenen alkumetreillä ensin Turkuun ja sitten Helsinkiin. Ala oli Suomessa parikymmentä vuotta sitten vielä marginaalinen ja opettajakuntamme koostui vahvasti kansainvälisistä ammattilaisista kuten **Adrian Jackson**, **Michael Rohd**, **Thomas Riccio**, **Lynne Clark** tai **Allan Owens** unohtamatta suomalaisia draaman ja yhteisöteatterin uranuurtajia kuten Marjo-Riitta Ventola tai **Ida-Lotta Backman**.

Reilussa kahdessakymmenessä vuodessa koulutuksella on onnistuttu luomaan teatteritaiteen kentälle osaamisala, joka on tarjonnut raikkaan ja uudistavan sysäyksen koko suomalaiseen teatterikentän kehitykselle. Pioneereina olemme uusia

polkuja raivatessamme saaneet yllättäviä tilaisuuksia tutkia sekä kehittää osaamistamme vailla rakenteita, konventioita ja malleja. Yhteisölähtöinen teatteri ja soveltavan teatterin työtavat ovat löytäneet paikkansa suomalaisella teatterikentällä rakenteellisen murroksen seurauksena. Invaasion taustalla on nähtävissä sekä yhteiskunnassa että teatterikentällä tapahtuneet muutokset.

Aikamme sosiaaliset ongelmat ja samalla yhteiskunnan haasteet liittyvät yhtäältä kommunikaatioon. Soveltavan teatterin menetelmillä on ainutlaatuinen kyky luoda konkreettista dialogia yksittäisten ihmisten ja eri yhteisöjen välille ja tarjota välineitä vuorovaikutuksen tutkimiseen taiteen keinoin. Teatterilähtöisiä menetelmiä onkin alettu hyödyntää vaikkapa organisaatioiden toimintakulttuurien kehittämisessä tai kaupunkisuunnittelun välineenä. Yhteisöteatteri toimii myös seisahtumisen paikkana, mahdollisuutena tutkia omaa olemista, omia arvoja ja tunteita tässä informaatiota tulvivassa maailmassa. Näitä mahdollisuuksia on alettu käyttää esimerkiksi työhyvinvoinnin kehittämisen apuna organisaatioissa.

123

Teatterissa kommunikaatio on perinteisesti yhdensuuntaista, näyttämöltä katsomoon. Yhtä aikaa koko yhteiskunnan eriarvoistumisen kanssa teatteri on alkanut etäännyä tavallisesta kansasta ja muuttua harvoin taiteeksi. Teatteritoimijoilla onkin herännyt tarve kehittää ja hyödyntää teatteria luovan vuorovaikutuksen ympäristönä. Teatterit haluavat tavoittaa uusin toimintamuodoin sellaisia yhteisöjä ja yleisöjä, jotka kaipaavat osallisuutta ja osallistumista tai joilla ei ole kiinnostusta ja resursseja käydä muuten teatterissa.

Työelämä on kehittynyt koko 2000-luvun suuntaan, jossa alasta riippumatta monialaisuus, joustavuus ja kevyet rakenteet ovat dynaamisen toiminnan edellytyksiä. On havaittu, että monialainen ja mukautuva tiimityö ruokkii kehitystä kun uskallamme murtautua tarkkarajaisista ammattirooleistamme. Teatterityö on aina ollut monialaista, mutta erityisesti soveltavan teatterin ammattiosaaminen edustaa kykyä työskennellä sektorirajat sekä alan perinteiset käytännöt ylittäen ja uusissa viitekehyksissä. Ammattiteattereille soveltavan teatterin hyödyntäminen voi

tarkoittaa toiminnan suuntaamista ympäröivään yhteisöön tai yhteisöjen ottamista mukaan teatterin toimintaan.

Nämä rinnakkaiset, yhteiskunnassa ja teatterissa tapahtuneet kehityssuunnat ovat reilun vuosikymmenen aikana tuottaneet teatterin kentällä kokeiluja ja osaamista, joka on vähitellen siirtynyt marginaalista yleisempään tietoisuuteen ja osaksi eritaustaisten teatteriammattilaisten laajentunutta osaamisrepertuaaria. Yhteisöllisen teatterin ja soveltavan teatterin menetelmien mahdollisuudet ovat alkaneet tulla näkyviksi kun ammattilaisia, lähinnä teatteri-ilmaisun ohjaajia, on valmistunut riittävästi, ja heidän osaamisensa on todentunut erilaisissa toimintaympäristöissä. Kuvataiteen ja tanssitaiteen alalla yhteisölähtöiset menetelmät ovat näkyneet jo pidempään ja ovat varmasti osaltaan vaikuttaneet yhteisöteatterin kehittymiseen. Myös kansainväliset soveltavan teatterin ilmiöt ovat muokanneet kenttää.

Yhteisölähtöisen teatterityön asema teatterikentässä on kiinnostava. Status määrittyy tekijöiden koulutustaustan mukaan. Reilut parikymmentä vuotta on ammattikorkeakouluissa koulutettu teatteri-ilmaisun ohjaajia, jotka ovat saaneet soveltavan teatterin menetelmiin painottuvan koulutuksen. Vasta kun Teatterikorkeakoulun käyneet taiteen maisterit ovat alkaneet toimia yhteisölähtöisesti, on ala tullut myös laajemmin tunnetuksi ja noussut valta-kunnallisen mediahuomion kohteeksi. Tämä on tärkeää alan kehittymisen ja resurssien kannalta, mutta herättää samalla pohdintoja suomalaisen teatterikentän konventioista ja asenteista.

Teatteri-ilmaisun ohjaajakoulutus Helsingissä onnistui alusta lähtien vastaamaan yhteiskunnan murrokseen ja tekemään uusia ehdotuksia siitä mitä, miten ja miksi teatteri on olemassa. Samalla koulutus synnytti uudenlaisen ammatti-identiteetin, jossa ryhmänohjauksen valmiudet olivat keskiössä. Valitettavasti viimeisen muutaman vuoden sisällä on tehty päätökset lopettaa teatteri-ilmaisun ohjaajien koulutus sekä Kokkolassa että Helsingissä. Molemmissa oppilaitoksissa TIO-koulutus on painottunut vahvasti ja pitkäjänteisesti soveltavan teatterin osaamisalueisiin. On lyhytnäköistä koulutuspolitiikkaa ajaa alas koulutusosaami-

nen, joka on vakiinnuttanut kentällä asemansa ja on yhä enenevässä määrin tullut osaksi koko teatterialaa. Huippuosaajia on tällä hetkellä ympäri valtakuntaa ja he sukkuloivat yhteiskunnan eri alueilla ennakoluulottomasti ja vapaasti eri sektoreiden ja yhteisöjen kanssa vuorovaikuttuen. Tampereen yliopiston alaisen Tutkivan teatterityön keskuksen soveltavan teatterin kehittämishankkeet ovat tuoneet viime vuosina tärkeää nostetta alalle, mutta tämänkin kehittämistyö loppui vuonna 2014.

Hybridimäisesti reagoiva teatteriammatillaisuus on jos ei jo tämän päivän niin viimeistään lähitulevaisuuden peruskompetenssi. Kansainvälisesti asia on itsestäänselvyys. Teatteri-ilmaisun ohjaajan koulutuksesta tuli maassamme poliittinen heittopussi, josta toivottavasti joku ottaa pikimmiten kopin.

125

HAHMOTELMIA HAHMOTTOMAAN AMMATINKUVAAN

Soveltavan teatterin työkenttä on mosaiikkimainen ja ammatinkuviltaan kirjava. Työ palvelee sekä taidekenttää että yhteiskunnan muita sektoreita. Taidekentälle se tarjoaa uudenlaisen mahdollisuuden olla yhteydessä yleisöön ja antaa vuorovaikutuksen muuttaa sekä tekijää että kokijaa. Toiminnan kirjavuudesta ja rakenteiden puutteesta johtuen yhteisöllisistä lähtökohdista toimivalle teatterintekijälle ei ole olemassa yhtenäistä, virallista tekijä- tai ammattinimikettä. Teatteri-ilmaisun ohjaajia (myöhemmin TIO) on koulutettu ammattikorkeakouluissa alan menetelmäosaajiksi, mutta kaikki TIOt eivät tee ammatissaan yhteisöteatteria tai soveltavaa teatteria. Teatterin joutomailla voitavata opetus- ja sosiaalialan ammatillaisia sekä yhä enenevässä

määrin myös ns. klassisen teatterikoulutuksen saaneita tekijöitä, näyttelijöitä, ohjaajia ja dramaturgeja. Toimintaa kutsutaan yhteisöteatteriksi, soveltavaksi teatteriksi, osallistavaksi teatteriksi tai vaikkapa voimaannuttavaksi taiteeksi. Myös saavutettava taide tai taiteen moninaisuus ovat käsitteinä tulleet mukaan kuvaamaan mm. erityisryhmille kohdennettua taidetoimintaa.

Alalla toimii iso joukko freelancereita, osa itsenäisinä ammatinharjoittajina, osa erilaisissa ryhmissä kuten Draama-Räätälit, IlmiÖ, Teatterikone tai ammattinäyttelijöistä koostuva Forumteatteri Forte. Yleisin ammatinkuva yhdistää pedagogin tehtäviä sekä erilaisia ohjaajan ja esiintyjän töitä. Teatterialalle on myös kehittynyt uusia työnkuvia ja ammatinimikkeitä, kuten eri rakenteissa työskentelevät yleisötyöntekijät, teatterikuraattorit, eri painotuksilla toimivat läänintaiteilijat sekä oppilaitosten ja muiden organisaatioiden kouluttajat. Siellä täällä yhteisöteatterin tekijöitä on nimetty myös yhteisötaiteilijoiksi, jotka vetävät kuntien kulttuuri- ja sosiaalipalveluiden välisiä hankkeita.

Yhteisöteatteria ja soveltavan teatterin menetelmiä hyödynnetään sekä ryhmäprosesseissa joilla ei ole esityksellistä päämäärää että esitykseen tähtäävissä prosesseissa. Yhteisöteatterissa keskeistä on prosessi, vuorovaikutus ja osallistujan rooli olipa kyse työpajasta tai esityksestä. Ohjaajan tehtävä poikkeaa perinteisestä teatteriohjaajan roolista, sillä yhteisön merkitys painottuu silloinkin kun päämääränä on taiteellinen lopputulos, esitys.

Yhteisöllinen teatterin tekijyys on ollut itselleni luonteva tie oman taiteilijuuden, itsenäisen ammatillisen profiilin ja työnkuvan rakentamiseen. Konkretisoin seuraavassa ammatinkuvani moninaisuutta kuvaamalla esimerkinomaisesti ympäristöjä, joissa työskentelen kevättalvella 2015. Valmistaudun pienen ammatilaistiimin kanssa ensi-iltaan devising-periaatteella rakennetulla esityksellä, jonka taustatyössä olemme hyödyntäneet yhteisöjä haastattelumenetelmin. Produktio valmistuu apurahatuotantona. Keikkailen DraamaRäätälit osuuskunnan kanssa forumesityksellä. Tilajina ovat julkisyhteisöt sekä erilaiset hankkeet. Teen Myrsky-rahoituksella erityisnuorten kanssa vuoden mittaista

teatteriprosessia, joka päättyy toukokuussa yleisöesityksiin. Yhteistyössä kotikuntani opetus- ja sosiaalisektoreiden kanssa vedän toiminnallisia kasvatusryhmiä alakoulujen vanhemmille. Kuntouttavan työtoiminnan ryhmissä toteutan prosesseja pitkäaikaistyöttömille. Keikkailen myös vanhainkodeissa osallistavalla muisteluteatteriesityksellä. Teatteri 2.0:n kanssa käynnistämme Avoimen näyttämön toimintaa Lahden kaupunginteatterissa.

Ammatinkuvani on jatkuvasti muuntuva ja verkottuva, teatterityö voi tapahtua melkeinpä missä vain ja keiden kanssa tahansa. Työllistymisen ja urapolun kannalta työn moninaisuus on ollut toisinaan vaivalloista mutta enimmäkseen yllätyksellistä ja kiinnostavaa. Mielikuva rajatussa ammatinkuvassa tai organisatiorakenteessa työskentelystä tuntuu vieraalta ja ahtaalta. Tähän vaikuttanee myös oma taustani yrittäjänä; ensimmäisen teatterin perustin jo parikymppisenä ennen alan opintoja. Ajatus itsensä työllistämisestä oli itsestäänselvyys keskellä edellistä lama-aikaa aikuistuvalla nuorelle. Teatteri-ilmaisun ohjaajan kirjavana hahmottuva ammattikenttä on ollut minulle luonteva reitti oman itsenäisen ammatillisen profiilin ja työnkuvien rakentamiselle.

127

YHTEISÖTEATTERI AKTIVISMINA

Yhteisöteatteri on tutkivaa teatteria. Yhteisöteatteri suuntaa huomion heihin, joiden ääni tässä yhteiskunnassa muuten jäisi kuulematta: mielenterveys- ja päihdekuntoutujista kotiäiteihin, vanhuksista erityisnuoriin. Yhteisöteatteri onkin paitsi teatteritaitteen laji, myös samalla aktivismin ja vaikuttamisen muoto, jossa osallistujat havahtuvat tarkastelemaan kokemuksiaan ja ympäristöään yhdessä tekemällä. Yhteisöteatteri lisää osallistujiensa tietoa ja tietoisuutta samalla kun ymmärrys teatterista moni-il-

maisullisena välineenä kasvaa. Teatteritoiminnan sisältö perustuu tavallisesti juuri ryhmän jäseniä toisiinsa liittävään yhteiseen nimittäjään, kuten asuinpaikkaan, työttömyyteen, päihderiippuvuuteen, vanhemmuuteen, avioerokokemukseen tai ikään.

Yhteisöteatteri toimii hämmentäjänä. Taiteellinen työskentely haastaa yhteisöjen konventionaalisia toimintatapoja antamalla mahdollisuuden kyseenalaistamiseen ja kysymiseen. Kyseenalaistaminen on oivalluksen väline. Kysyminen on mahdollisuus uudenlaiseen havainnointiin, voimakkaampaan oman elämän sisäistämiseen ja osallisuuden kokemiseen. Kuulluksi tullut ihminen on valmis altistamaan itsensä rohkeille avauksille.

Yhteisöteatterin juuret ovatkin vaikuttamisessa, osallisuuden rakentamisessa ja yhteisöjen aktivoimisessa. Afrikassa ja monissa latinalaisen Amerikan maissa yhteisöteatterilla on pitkät perinteet pedagogisena ja dialogisena taidemuotona, joka välittää tietoa ja ymmärrystä yhteiskunnallisesti tärkeistä asioista kouluttamattoman kansan pariin. **Paolo Freiren** sorrettujen pedagogiikan pohjalta yhteiskunnallista ja osallistavaa teatteria on kehittänyt mm. forum-teatterin isänä pidetty brasilialainen Augusto Boal. Boalin metodien taustalla näkyy myös **Bertolt Brechtin** etäännyttävä ja valtaistava teatteriajattelu. Boal kehitti teatterista välineen rakenteellisen ja kulttuurisen vallankäytön tutkimiseen. Länsimaisissa hyvinvointiyhteiskunnissa yhteisöteatterin kohderyhmät ja teemat ovat aiheiltaan erilaisia. Meillä yhteisöjen kysymykset liittyvät kommunikaatioon ja kohtaamiseen ja ovat enemmän psykologisia kuin rakenteellisia. Jos Brasiliassa forum-teatteri asettuu tutkimaan kysymyksiä yhteiskunnan epätasarvosta ja demokratiavajeesta, meillä kollektiivisesti tunnistettavia teemoja voivat olla avioeroon liittyvät huoltajuuskiistat tai piilojohtaminen organisaatioissa.

Avaan seuraavassa pääpiirteissään kahta erilaista toimintamallia, joita itse toteutan työssäni yhteisötaiteen parissa: ensin työskentelyä teatteriammattilaisten ja toiseksi ei-teatteriammattilaisten kanssa.

Työskentely teatteriammattilaisten kanssa

Teatterin ammattilaisista koostuvassa osuuskunta DraamaRäätäleissä toteutamme ajankohtaisista aiheista rakentuvia esityksiä, jotka kohdennetaan täsmäyhteisöille ja -yleisöille. Esitysten lähtökohdana on osallistavuus. Yleisö pääsee esitysten kautta tutkimaan omaa todellisuuttaan. Forum-teatteri on erikoistumisalueemme. Forum-teatteri on yhdistelmä esittävää ja osallistavaa teatteria, jossa fiktiivinen tarina ajankohtaisesta aiheesta käynnistää tutkivan vuoropuhelun yleisön kanssa. Olemme 15 vuoden kuluessa toteuttaneet lukuisia forum-esityksiä eri kohderyhmille. Esitysten teemoina ovat olleet mm. rasismi, kiusaaminen, syömishäiriöt, työuupumus, seksuaalivähemmistöjen kysymykset, nuorten syrjäytyminen, perheiden kasvatusongelmat. DraamaRäätälit ovat toteuttaneet myös useita *TIE (Theatre in education)* esityksiä sekä esityksellisiä alustuksia erilaisten tilaisuuksien yhteyteen. Teemme aina teatteria ajankohtaisista aiheista ja tästä johtuen työ edellyttää laajaa taustatyötä sekä esitysten täsmäämistä tietyille kohdeyleisöille. Aloittaessamme osallistavien esitysmuotojen kokeilun 1990-luvun lopussa, epäilimme suomalaisyleisön halua ja uskallusta vuoropuheluun ja mielipiteen ilmaisuun esitystilanteessa. Epäilyimme on osoittautunut turhaksi. Hyvin rakennettu esitys, jossa yhdistyy sekä yleisölleen kohdennettu teema että kiinnostava teatterillinen muoto, saa katsojissa aikaan halun osallistua ja jakaa ajatuksiaan, jopa provosoitumaan ja astumaan itsekin näyttämölle.

129

O
S
A

1

P
U
H
E
E
N
V
U
O
R
O
T

Työskentely ei-teatteriammattilaisten kanssa

Yhteisöteatteri tapahtuu usein ei-teatterillisessä ympäristössä ei-teatteriammattilaisten parissa. Yhteisö toimii teatterillisen prosessin aktiivisena osallistujana ja sisällöntuottajana vetäjän ollessa taiteen ammattilainen. Yhteisö itse sisältää teatterillisen tutkimuksen lähtökohdan tai teeman. Tämä voi tarkoittaa esimerkiksi tietyn ikäisiä miehiä, nuoria, vanhuksia, tietyn työyhteisön

työtekijöitä, asuinalueen asukkaita, tietyn vakaumuksen kannattajia tai tietyn yksikön mielenterveyskuntoutujia. Lähtötilanteessa vetäjällä voi olla jokin käynnistävä kysymys tai vaihtoehtoisesti työskentely johtaa ryhmää puhuttavien kysymysten ja aiheiden äärelle. Teatteri tarjoaa välineet työskentelylle, ryhmä sisällön.

Yhteisöteatteri on prosessi, joka johtaa usein myös esitykseen. Yhteisöteatteriesitys kutsuu koolle osallistujaryhmän sosiaalisen verkoston (toiset nuoret, vanhemmat tai muut vanhukset, omaiset, hoitoalan ihmiset tai saman asuinalueen muut asukkaat). Esitys tarjoaa mahdollisuuden avata prosessia ja samalla koskettaa laajempaa yhteisöä tapahtuipa se sitten teatteritilassa tai missä tahansa ryhmän valitsemassa paikassa (nuorisotalo, asukastalo, kyläbaari, marketin piha, palvelutalo). Yhä useammin yhteisöteatteriesitykset tapahtuvat myös teatteritaloissa suuren yleisön ja median ulottuvilla.

Yhteisöteatterintekijälle aktivismi tarkoittaa halua luoda olosuhteita osallisuudelle ja valtaistaa ryhmiä. Kyse on asenteesta, tekijän huomion tulee olla ryhmässä ja sen prosessin ohjaamisessa. Osallistuja on tavallisesti ei-teatteriammatilainen, olipa hän yhteisöllisen esityksen katsoja tai yhteisöprosessin jäsen. Kun osallistuja kokee tulevansa nähdyksi ja kuulluksi muiden vertaisten rinnalla, tapahtuu poikkeuksetta voimaantumisen ihme. Moniääninen ryhmä lisää jäsentensä tietoa ja ymmärrystä käsiteltävästä aiheesta.

Molemmissa edellä kuvatuissa toimintamalleissa yhteisöteatteri tarjoaa näyttämöllisen puitteen tutkia niin osallistujien kuin katsojienkin kokemuksia ja kysymyksiä elämästä. Yhteisöllinen teatteri onkin identiteettityötä juurevimmillaan. Yhteisöteatteri on syntynyt kokemuksellisen ja taiteellisen maailman väliin. Sen tehtävänä on tarjota välineitä maailmasuhteen tutkimiselle sekä osallistujille prosessin kautta että katsojille yhteisöesityksissä taidekokemuksen kautta.

KENTTÄPIONEERIN MISSIO

Oma tuntuma teatterin tekijyydestä oli jo ennen opintoja vahvasti ryhmä- ja yhteisökeskeinen. Olen kotoisin Valkeakoskelta. Pienhkö paikkakunta oli itselleni juureva puite luoda omannäköistä taidetoimintaa jo nuorena, verkostoitua muiden samanhenkisten nuorten kanssa ja myöhemmin paluumuuttajana taideammattilaisten, -harrastajien sekä paikallisyhteisöjen kanssa. Vastaperustettu teatteri-ilmaisun ohjaajakoulutus oli täysosuma tarpeille toimia ryhmälähtöisesti. Teatteriammattilaisena minulla on aina ollut halu työskennellä yhteiskunnan rajapinnoilla, lähellä niin sanottua tavallista kansalaista ja rakenteista vapaissa ympäristöissä. Aiemmin tällainen tekijä miellettiin harrastajakentän ohjaajaksi tai draamapedagogiksi, mutta ammattinimikkeinä edelliset kattavat vain häviävän pienen osan siitä, mitä teatteri-ilmaisun ohjaaja työssään tekee.

Kenttäpioneerit saavat aina osakseen ihmettelyä, kysymyksiä ja vastarintaa. Valmistuessamme 1990-luvun lopussa teatteri-ilmaisun ohjaaja oli niin teatterikentällä kuin yhteiskunnan muillakin toimialueilla kummajainen. Perustimme oman ryhmän, osuuskunta DraamaRäätälit, vuonna 1998 ja heittäydyimme liput liehuen kokeilemaan ja tutkimaan soveltavan teatterin menetelmiä käytännössä vailla esimerkkejä vastaavasti toimivasta ryhmästä Suomessa. Kohdistimme ryhmänä toimintamme esitysmuotoisen osallistavan teatterin kehittämiseen, forum-teatterista tuli erikoistumisalueemme.

Marginaali on ollut teatteri-ilmaisun ohjaajille paineeton ympäristö konkretisoida toimintaa, luoda käsitteitä ja kehittää osaamista. Toistuvia meille esitettyjä kysymyksiä halki vuosien ovat olleet: Mikä soveltavassa teatterissa on taidetta? Eikö yhteisöteatteri ole ennemmin sosiaalityötä kuin teatteritaidetta? Mihin tarvitaan osallistamista teatterissa? Missä menee eettisyyden raja

ja miksi taiteilijan pitäisi edes pohtia etiikkaa? Kysymykset ovat synnyttäneet keskustelua, virittäneet dynamiikkaa teatterikentälle ja olleet kehittymisen ydin. Näihin kysymyksiin pyrin vastaamaan kirjoituksen seuraavissa kappaleissa.

Kyseenalaistaminen on ollut kovaaäänisintä teatterikentällä ja tekijöiden itsensä keskuudessa, selvästi vähäisempää yhteiskunnan muilla alueilla. Yhteisöllinen teatteritoiminta sijoittuu valokeilojen ja mediahuomion ulottumattomiin, ja niinpä työn merkitys on tullut näkyväksi hyvin hitaasti. Verkkaan mutta varmasti yhteisöteatterin merkitys taiteena sekä yhteiskunnallisena keskustelun avaajana on kuitenkin vahvistunut.

On ollut onni päästä tekemään kokeiluja yhteistyössä erilaisten toimijoiden ja yhteisöjen kanssa. Teatteri-ilmaisun ohjaajakoulutus onnistui alusta asti tunnistamaan yhteiskunnan muutoksia ja murroksia ja tarjoamaan niihin soveltuvaa taidekoulutusta. DraamaRäätälit-teatteriosuuskunta pääsikin jo alkutaipaleellaan mukaan monenlaisiin hankkeisiin, joissa taiteentekijät olivat entuudestaan harvinainen poikkeus. Olemme tehneet yhteistyötä muun muassa Terveyden edistämisen keskuksen (nyk. SOSTE), Klaari Helsingin, Tyttöjen talon, Kirkkopalveluiden, Helsingin kaupungin opetusviraston sekä lukuisten pienempien organisaatioiden kanssa.

Räätäleiden ensimmäinen forum-teatteriesitys vuonna 1999 oli vastaus Helsingin kaupungin päihdetyön sektorin meille esittämään kysymykseen: voisiko osallistava teatteri synnyttää vuoropuhelun nuorten kanssa kasvavasta huumeiden käytöstä pääkaupunkiseudulla? Tilauksesta syntyi ensimmäinen forum-teatteriesityksemme Tuhat vuotta lisää syksyllä 1999. Vailla esikuvia tai konkreettisia malleja työtavasta, rakensimme tarkan taustatyön ja kokeilujen kautta esityksen, joka oli DraamaRäätäleille todellinen sisäänajo metodiin ja sen mahdollisuuksiin. Kiersimme seuraavan 3–5 vuoden aikana kyseisellä esityksellä useissa sadoissa kouluissa, nuorisotaloissa ja seminaareissa ympäri Suomea. Tänä aikana rakensimme useita muitakin esityksiä, joissa kaikissa olemme pyrkineet jollain tapaa kehittämään osallistavan teatterin menetelmiä. Alkutaipaleella saimme osaksem-

me ihmettelyä eri suunnista. Taiteen kentällä meidät tulkittiin kategorisesti sosiaalityöntekijöiksi, sosiaali- ja opetussektoreilla edustimme kummajaista halutessamme avata yhteisöissä vapaa- ta vuoropuhelua aiheista, joita perinteisesti oli totuttu näissä konteksteissa pitämään mustavalkoisesti oikeana tai vääränä. 2000-luvun taitteessa olimme pioneereina totisesti tekemässä jotain kulttuuri- ja sosiaalipoliittisesti kiinnostavaa. Sittenmin yhteisöllisen teatterin tekeminen on yleistynyt ja tieto on muokannut asenteita liberaalimmiksi.

Osallistava esitysmuoto on loputtoman kiinnostavaa tekijälleen. Kohdeyleisölle räätälöity esitys käynnistää interaktion, jossa yleisö on asiantuntijana ja improvisaatio keskustelun väline. Esiintyjät virittävät ja haastavat keskusteluun, joka parhaimmillaan synnyttää sekä mielenkiintoista draamaa että kollektiivista ymmärrystä käsiteltävästä ilmiöstä. Myös ns. tavallisten ihmisten kanssa toteutetussa yhteisöteatteriesityksessä syntyy intensiivinen kontakti yleisöön kun yhteisö astuu itse tarinoineen näyttämölle ja kohtaa yleisön. Yhteisö katsoo itseään peiliin; se katsoo itseään näyttämöllä.

Yhteisölähtöinen teatterityö perustelee minulle tekijänä, miksi teatteri on ja mikä on teatterin tehtävä ajassamme. Lajityyppinä se muistuttaa tässä tulostavoitteiden maailmassa siitä, että taide kuuluu kaikille. Yhteisölähtöisen teatterin tekijänä motivoidun mahdollisuudesta tutkia työssäni, millaisin keinoin taide voi ottaa osaa yhteiskunnalliseen keskusteluun ja jopa vaikuttamiseen. Vuorovaikutus haastaa minua tekijänä ja pakottaa altistamaan myös itseni yhä uudelleen. Teatteritaiteen lumo ja voima ovat alati läsnä yhteisöllisessä tekemisessä, jossa samassa hetkessä voidaan yhdessä hypätä kuvitelmaan ja sieltä takaisin todellisuuteen reflektoiden, oppien ja hauskaa pitäen.

YHTEISÖTEATTERI TAITEELLISEN TEATTERIN PALVELUKSESSA

Yhteisölähtöinen työ mahdollistaa monensuuntaisen kohtaamisen. Olen toiminut Teatteri 2.0:n produktionissa eräänlaisena sisällöllisen dialogin mahdollistajana, jonka keskeisin tehtävä on ollut luoda vuoropuhelu taiteellisen produktion ja siihen temaat-
tisesti liittyvän yhteisön välille. Prosessissa vuoropuhelu kulkee molempiin suuntiin. Käsikirjoitus- tai ohjausprosessi esittää yhteisölle kysymyksiä ja impulsseja. Yhteisö synnyttää vastauksia, jotka välittyvät taiteelliseen prosessiin erilaisin muodo-
in: teksteinä, videoina, äänimateriaaleina ja keskusteluina. Vuoropuhelu voi jatkua ja syventyä prosessin pituudesta riippuen yhdestä tapaamisesta usean kuukauden mittaiseen työskentelyyn.

Merkillepantavaa yhteisöprosesseissa on, että työskente-
lyn lopputuotteena syntyy uutta ja ennakkoamatonta materiaalia taiteellisen teatterin tueksi. Ihmisten luova ja yllättävä kohta-
minen avaa suoran väylän tarinoihin, kokemuksiin ja tunteisiin, joita lähdekirjallisuus tai perinteinen haastattelumenetelmä eivät välttämättä onnistu välittämään käsikirjoittajalle tai taustatutki-
mista tekeväälle ohjaajalle. Yhteistyö taiteellisen teatterin kanssa on vahvistanut osapuolten kokemusta siitä, että yhteisöllinen prosessi monipuolistaa taidetta. Taiteellinen prosessi altistuu to-
dellisuudelle tavalla, joka tuo siihen yllättäviä ilmiöitä, sisältöjä ja ympäristöjä sekä haastaa positiivisesti taiteilijaa työssään.

Kun yhteisölähtöinen työ sijoittuu taiteellisen teatterin-
työn osaksi ja palvelemaan sen lähtökohtia, yhteisöprosessin ohjaaja käy aktiivista vuoropuhelua taiteellisen tiimin kanssa. Prosessi edellyttää hyvää ennakkosuunnittelua, yhteisön varhais-
ta löytämistä tai rakentamista sekä ajanhallintaa. Yhteisöllisen prosessin tehtävää ja mahdollisuuksia suunnitellaan jatkuvassa

dialogissa taiteellisen prosessin ohjaajan ja dramaturgin kanssa ja se muokkautuu prosessin edetessä. Toiveita, kysymyksiä ja oivalluksia virtaa molempiin suuntiin. Tällainen työskentely yhteisön kanssa edellyttää dramaturgista silmää; herkkyyttä synnyttää ja havaita taiteellisen prosessin lähtökohdan kannalta kiinnostavia asioita ryhmässä. Vain harvoin on olemassa sellaista aikaresurssia, joka mahdollistaisi käsikirjoittajalle tai ohjaajalle jatkuvan osallistumisen yhteistyöhön tai koko yhteisöprosessin taltioinnin purkamisen.

Kun yhteistyötä tehdään taiteellisen teatterin päämääriä varten, on tärkeää että tämä seikka on yhteisön tiedossa aloitusvaiheessa. Yhteisön on hyvä tietää, mitä varten ja mihin tarkoitukseen prosessi on käynnistetty. Työskentelyn tulee taiteellisen prosessin tarpeista huolimatta olla ensisijaisesti yhteisöä palvelevaa ja innostavaa, eikä taiteellisen prosessin päämäärien pitää muodostaa jännitettä työskentelylle. Yhteisön jäsenille kerrotaan mitä työskentelyn tuloksista päätyy lopulliseen teokseen, ja että he voivat itse halutessaan rajata sisältöjä. Rajaamisen tarvetta ei synny, mikäli prosessi on avoin ja taiteellinen tiimi kommunikoi yhteisön kanssa.

Teatteri 2.0:n kanssa toteutetuissa projekteissa taiteellinen prosessi on avattu yhteisöjen suuntaan. Yhteisöt ovat tavanneet ohjaajan sekä käsikirjoittajan ja päässeet seuraamaan esityksen harjoituksia, jonka jälkeen näyttelijät ovat haastatelleet yhteisöä ja päinvastoin. Yhteisöteatteriohjaaja toimii näissä tilanteissa tarvittaessa sanoittajana ja siltana kommunikaatiolle osapuolten välillä. Taiteilijoilla voi olla pelkoja ja ennakkoluuloja esimerkiksi läheisensä menettäneen ihmisen kohtaamisen suhteen ja yhteisön jäsenenä puolestaan monenlaisia ajatuksia taiteilijan kohtaamisesta. Mahdollisuus päästä lähelle taiteilijayhteisöä, tulla osaksi taideteosta ja nähdä miten oma elämäntarina taipuu teatteritekstiksi ja näyttämökuviksi on äärimmäisen sitouttava ja innostava kokemus yhteisölle. Myös näyttelijät ovat kokeneet merkitykselliseksi mahdollisuuden kommunikoida suoraan roolihenkilöidensä taustalla olevan todellisuuden kanssa ja antaa vuorovaikutuksen osaltaan kehittää roolityötä.

ETIIKKA JA TAIDE: YHTEISÖTEATTERINTEKIJÄN OSAAMISEN RAAMEJA JA RAJOJA

Yhteiskunnallinen ajattelu on yhteisöteatterintekijän tapa hahmottaa maailmaa. Työtä määrittää tavallaan sosiologinen mielenkiinto: jatkuva kiinnostus sosiaaliin ilmiöihin ja niiden ilmenemisympäristöihin, paikkoihin, joissa ihmiset kohtaavat ja jakavat tiettyä todellisuutta. Projektit voivat käynnistyä tilauksesta tai tekijän oman havainnon seurauksena ja niihin liittyy aina jokin yhteiskunnallinen aihe tai asetelma.

Yhteisölähtöinen teatterityö on siis teatterityön osaamisalue, jonka hallinta koostuu teatterillisen *menetelmäosaamisen* lisäksi yhdistelmästä yhteiskunnallista ymmärrystä ja eettistä tietoisuutta. Menetelmäosaamisella tarkoitan erilaisten teatterityön ja ryhmälähtöisten työtapojen hallintaa ja soveltamista sekä kykyä muotoilla ryhmäprosessi taiteeksi. Yhteiskunnallinen valppaus ja eettinen tietoisuus liittyvät kykyyn ymmärtää yhteiskunnallisia ilmiöitä ja asemoida itsensä taiteilijana vaativienkin teemojen tutkijaksi. Yhteisöteatteriohjaaja tuo taiteen kautta ihmisille keinon lähestyä kokemuksiaan. Prosessi muotoutuu kollektiiviseksi tutkimukseksi, jota yksilölliset tarinat rakentavat, mutta jonka fokus on aina ilmiötasolla. *Ilmiötason tunnistaminen ja siinä pitäytyminen erottaa taiteen terapiaa.*

Yhteisöteatteriohjaaja toimii oman taiteellistoiminnallisen viitekehyksensä kautta. Painotus voi vaihdella fyysisestä tai visuaalisesta tekemisestä tarinalliseen työskentelyyn. Ohjaajan osaamisessa korostuvat kysymisen taito ja kyky *rakentaa olosuhteita tasapuolisuudelle*. Tasapuolisuudella tarkoitan ohjaajan jatkuvaa pyrkimystä tukea kaikkien ryhmäläisten osallisuutta. Soveltavan

teatterin menetelmät itsessään ovat teknisiä välineitä. Olennaista on näkemys, jolla menetelmiä hyödynnetään valitun taiteellisen ja eettisen päämäärän tavoittamiseksi. Usein kuuluu puhuttavan niin sanotusta työkalupakista, kun kaivataan välineitä ryhmissä toimimiseen. Menetelmien hallinta on vasta osa ammattitaitoa, ammatillainen tietää myös miten ja miksi menetelmiä käytetään. Näistä osasista syntyy tekijän käsiala ja ammatillinen käyttöteoria.

Perinteisesti teatteritaiteen tekijät eivät ole uhranneet aikaansa työn eettisyyden pohdintaan. Teatteriohjaajan vastuu näytelmää toteuttavasta ryhmästä on esimerkiksi ymmärretty suomalaisen teatterin lähihistoriassa kovin monin eri tavoin. Yhteisöllisessä tekemisessä eettisyys on ohittamaton lähtökohta. Yhteisöteatterintekijä on erityisessä asemassa työskennellessään tavallisten ihmisten parissa, teatteritaiteen kontekstin ulkopuolella. Jo ideointihetkellä on pohdittava oikeutusta mennä tiettyyn yhteisöön, on määriteltävä työn päämäärät ja toiminnan muodot. Yhteisöteatterintekijä toimii usein vahvojen tunnekokemusten käynnistäjänä ja työstäjänä. Tunteet pulpahtavat poikkeuksesta esiin vaikka ne eivät olisi millään tapaa työskentelyn temaatina lähtökohta. Innostuminen ja heittäytyminen ovat vetäjälle mieluisampia tunteita ryhmässä kuin vaikkapa vastustus, turhautuminen tai epävarmuus. Kaikkiin näihin on vetäjän kuitenkin kyettävä tarvittaessa vastaamaan. Tämä voi yksinkertaisimmillaan tarkoittaa havainnon peilaamista takaisin eli kysymistä. Joskus on satsattava aikaa turvallisuuden rakentamiseen tai vahvistamiseen, joskus taas yksittäisen henkilön tarpeiden huomioiminen on edellytys koko ryhmätoiminnan etenemiselle. Näyttämö on maaginen tila joka paljastaa sinne uskaltautuvalle uusia asioita hänestä itsestään: sekä yllättäviä voimavaroja että tarpeita ja pelkoja. Tämän vuoksi yhteisöteatterin tekijällä on taiteellisten päämäärien rinnalla oltava erityinen *kiinnostus ihmisen kohtaamiseen, tämän itseilmaisun tukemiseen ja kehittämiseen sekä keinoja asioiden tutkimiseen erilaisissa ryhmissä.*

Keskustelunavaajana yhteisöteatterintekijä on usein korvaamaton, vailla auttaja-auktoriteetin tai taiteilija-ohjaajan asemaa. Yhteisöteatterin tekijä on yhtäaikaaisesti lähes kuin yksi

muista ja samalla taidekonteksti antaa hänelle luvan kysyä ja pyytää melkein mitä vaan. Tämä näkyy etenkin erityisryhmissä, joilla ei ole välttämättä itsellään kykyä ymmärtää ja vetää rajoja, ja se asettaa työlle vahvasti eettiset raamit.

Tekijän tulee mahdollistaa yhtä aikaa peloton ja luova sekä luottamuksellinen ja kunnioittava prosessi. Oma metodini perustuu yhdistelmään etäännyttäviä taiteen menetelmiä ja suoraan, jopa provosoivaa reflektiota ja kysymisen metodia. *Huomion tulee olla koko ajan tekemisessä ja taiteessa.* Ne ovat väline henkilökohtaisten tai kollektiivisten aiheiden tutkimiseen ja keino abstrahoida, tyylitellä ja etäännyttää. Yhteisöteatterin tekijän tulee osata luoda sisällöille kiinnostavia prosesseja ja esityksellisiä muotoja.

Yhteisölähtöisessä tekemisessä on *erotettava selkeästi ammatirooli sekä henkilökohtaiset tunteet ja tarpeet.* Tämä on ammatillisuuden ydin, sillä työskentely vammaisten, erityisnuorten, vankien tai vaikkapa päihdeaddiktien kanssa nostattaa helposti pintaan myös vetäjän henkilökohtaiset tunteet. Tunteet ovat taiteellisen työskentelyn voimavara sekä portti tekijän itsetuntemukseen, joka puolestaan on välttämätön työkalu prosesseissa. Mutta yhteisötyössä omat tunteet ja tekemisen päämäärät on erotettava toisistaan. Ongelmallisia tilanteita voi syntyä jos tekijä projisoi omia arvojaan ryhmään tai ryhtyy romantisoimaan kohderyhmää vaikkapa väärinkohdeltuna tai alistettuna. Toisinaan hyvinkin haastavat ihmiskohtalot ja tarinat nostattavat tekijän omat tunteet ammatillisuuden yli ja voi käydä niin, että ohjaaja asettuu yhteisön tai sen yksilöiden tukihenkilöksi, auttajaksi tai lohduttajaksi. Tällöin siirrytään yhteisöteatterin ja -taiteen alueelta auttamistyhöön, josta vastaavat aivan muiden alojen ammattilaiset.

Työskentelen lähes poikkeuksetta erityisryhmien kanssa siten, että prosessiin, myös esitykset mukaan lukien, osallistuu vähintään yksi kyseisen alan ammattilainen, vaikkapa organisaation päihdetyöntekijä. Ammattihenkilökunnan kanssa käyn tarvittaessa läpi harjoitustilanteiden nostattamia kysymyksiä ja pohdimme toimintatapoja haastavissa tilanteissa. Ammattihenkilökunnan sitoutuminen prosessiin tarjoaa minulle työrauhan ja mahdollisuu-

den keskittyä teatterilliseen tekemiseen sekä samalla vahvistaa hoitoyhteisön ymmärrystä taiteellisesta työskentelystä. Osallistumalla itse tasavertaisena työskentelyyn ammattihenkilökunta saa lisäksi paraatipaikan päästä erityiseen yhteyteen asiakkaidensa kanssa. Tämä vahvistaa yhteisön henkilöiden välisiä suhteita, mikä osaltaan taas helpottaa yhteisötaiteilijan työtä.

Yhteisöteatterintekijän ja osallistujan välinen auktoriteettisuhde on yhteisöllisessä tekemisessä erityinen. Osallistujat ovat tilanteessa oman kokemuksensa asiantuntijoita. Ohjaajan tehtävä on rakentaa mielenkiintoinen prosessi, joka vapauttaa osallistujien asiantuntemuksen mahdollisimman avoimesti ja syvästi yhteisen päämäärän käyttöön. Yhteisötaiteilijalla on asemansa ja välineensä vuoksi mahdollisuus rakentaa ainutlaatuista ja tasa-vertaista kontaktia ryhmää koskettaviin kysymyksiin. Tämä on harvemmin mahdollista perinteiselle auttaja-auktoriteetille kuten hoitajille tai pedagogeille, jotka altistuvat helposti projektiolle. Moniammatillinen yhteistyö palvelee tässäkin suhteessa molempiin suuntiin.

139

Tärkeä eettinen huomio liittyy yhteisöteatterin esityksellisiin muotoihin, kun yhteisö tuodaan yleisön eteen omien tarinoidensa äärellä. Kyky muotoilla yksityiset sisällöt julkiseksi esitykseksi on yhteisöteatterintekijän keskeisin taito. Taiteeksi muotoilu on keino suojata yksilöä vääränlaiselta paljastumiselta ja tirkistelyltä sekä auttaa katsojaa tunnistamaan ilmiö henkilökohtaisten tarinoiden taustalla. On eri asia nähdä teatterialan ammattilainen tulkitsemassa näyttämöllä rajujakin dokumentaarisia tai henkilökohtaisia kokemuksiaan yksityiskohtaisesti kuin saat-
taa vastaavaan asemaan tavallinen yhteisön jäsen, jolla ei ole ymmärrystä näyttämötilan ja -tilanteen monista merkityssuhteista. Tekijälle yhteisöesitys asettaakin kiinnostavan kysymyksen: miten luoda dokumentaarisesta tai kokemuksellisesta materiaalista esteettistä taidetta? Kuinka luoda koskettavia ja henkilökohtaisia sisältöjä, mutta samalla suojata tekijöitä ja katsojia kiusalliselta paljastumiselta? Vaatimus on vahvin kun kyse on erityisryhmästä. Erityisryhmien kohdalla myös julkisuus edellyttää intimitet-
tisuojan pohtimista sekä tarvittaessa virallisia lupaprosesseja.

Tuotannollinen ajattelu on välttämätön osaamisalue yhteisöteatterintekijälle, jolla on harvoin toimivia rakenteita ympärillään, vaikka hän usein työskenteleekin rakenteiden liepeillä ja niitä palvelleen. Työtavat ja sisällöt ovat vaikeasti mielletettäviä ja siksi kyky sanoittaa työn luonnetta on välttämätön. Tämä pätee sekä rahoittajien että erilaisten yhteisöjen ja organisaatioiden suuntaan, jotka kaikki vaativat työn merkityksen erilaista nimeämistä kukin omasta viitekehyksestä käsin. Teatterin vapaalla ammatikentällä työskentelevältä yhteisöteatteriohjaajalta vaaditaan siis ammatillista moni-identiteettiä. Työskentely yhteisöissä on projektinhallintatehtävä, jossa oman taiteellisen käsialan lisäksi tulee hallita ryhmänohjaajan, tuottajan ja järjestäjän tehtäviin kuuluvia osa-alueita. Taiteen rakenteissa, teattereissa ja museoissa työskentelevät yleisötyöntekijät saavat toimintansa tueksi ammattimaisen tuotantokoneiston, toki tapauskohtaisesti resursoituna. Muilla yhteiskunnan aloilla työskennellessään yhteisöteatteriohjaaja tavallisesti vastaa itse varsinaisen työn eli yhteisötyön lisäksi rahoituksesta, projektiin liittyvästä viestinnästä sekä organisaation sisällä että siltä ulospäin. Tehtävien kirjo nipistää väistämättä osan taiteelliseen työhön suunnattavista voimavaroista. Tämä on kuitenkin olosuhteista johtuva pakko osittain rahoituksen ja osittain alaa ymmärtävien tuottajien puutteen vuoksi.

Tekijän on myös hyvä *tuntea erilaisten rakenteiden toimintaa*. Kun operoidaan yhteiskunnan eri sektoreiden ja yhteisöjen kanssa, törmätään helposti monenlaisiin käytäntöihin, joissa taiteen tekemisen vapaus ja toimintamallit eivät päde. Päästäkseen omaan päämääräänsä on ensin sulautettava oma toiminta osaksi muiden toimintatapoja ja niiden puitteissa suunnistettava kohti maalia. Tällaisia käytännön haasteita voivat olla vaikkapa tilat (täynnä pöytiä oleva harjoitustila), yhteisöjen omista olosuhteista määrittyvät aikataulut (vanhusten tarkkaan aikatalutettu laitosarki), organisaatorakenteiden toimintakulttuurit ja asenteet (tieto ei kulje ylhäältä alaspäin) sekä erityisryhmien kohdalla mita moninaisemmat tarpeet ja vaihtelevat olosuhteet (pajanuoret eivät jaksu herätä aamulla, jolloin toiminta on kuitenkin muista

syistä järjestettävä). Sosiaalinen joustavuus yhdistettynä määrätietoiseen kykyyn luoda optimaaliset puitteet toiminnalle ovat yhteisölähtöisen työskentelyn onnistumisen edellytyksiä.

Yhteisötyö edellyttää notkeutta työskennellä eri konteksteissa. On osattava asettua erilaisiin ryhmiin ja omaksuttava niiden toimintatapoja ja keskustelukulttuuria sekä tarvittaessa luotava puitteet moniammatilliselle yhteistyölle. Välillä räätälöidään leuka-periä äijäporukassa tai annetaan nuorison testata huumorintajua ja nokkeluutta, välillä annetaan tila osallistujan henkilökohtaisille tarpeille tai tuetaan mahdollisuutta olla yhdessä hiljaa. Myös työmenetelmät on sopeutettava kulloistakin ryhmää palveleviksi. Nämä tekijät huomioiden ja niistä huolimatta yhteisötaiteellinen prosessi rakentaa sillan ihmisten ja asioiden välille, havahduttaa ja synnyttää epäsovinnasta ajattelua ja ilmaisua, jota myös taiteellinen teatteri voi halutessaan hyödyntää moninaisin tavoin.

141

KYSYMYKSET TYÖTÄ JÄSENTÄMÄSSÄ

Yhteisöteatterin tekijän työ on itsenäistä. Yllä kuvatun tavoin on ensin luotava olosuhteet omalle toiminnalle (projekti, yhteistyötahot, ryhmä, rahoitus, tilat, muut fasilitetit). Tämän jälkeen on huomioitava yhteisöryhmän vaihtelevat tilanteet ja tarpeet prosessissa ja tilanteesta riippuen tehtävä kiinteää yhteistyötä taiteellisen teatterinproduktion osapuolten kanssa. Esitykseen johtava yhteisöprosessi edellyttää myös esityksen tuotannon järjestämistä, josta tekijä vastaa yleensä itse. Nämä ovat yhteisölähtöisen teatterin tekemisen puitteet. Seuraavassa esittelen yhteisöteatterin vaihtelevia olosuhteita vastaamalla tekemisen taustalla vaikuttaviin peruskysymyksiin.

Mitä ollaan tekemässä ja kuka määrittää toiminnan sisäl-
lön? Onko kyseessä tilaustyö, kuten tässä julkaisussa esitellyissä

tapauksissa vai itsenäinen yhteisöteatteriprosessi? Tilaustyö on aina tilaajan palvelukseen asettumista. Tämä edellyttää taustatyötä, ryhmän tilanteen kartoittamista, tarvittaessa asiantuntijoiden tai lähteiden hyödyntämistä jo ennen kontaktityön alkua. Mikäli teatteritalo tai teatteriryhmä tilaa yhteisöllisen prosessin osaksi tuotantoa, tilauksen raamit neuvotellaan tavallisesti ohjaajan ja tuotantotiimin kanssa. Raamit voivat olla tarkkoja (videokuva tai haastattelumateriaalia maanviljelijöiden työstä, äänimateriaalia tai vastauksia tiettyihin sisällöllisiin kysymyksiin) tai väljempiä (taiteellisen tiimin mahdollisuus olla vuorovaikutuksessa tiettyyn yhteisöön tai rinnakkaisprosessi, jolla omat taiteelliset tavoitteensa)

Lähtökohtina voi olla myös kolmannen sektorin tilaustyö (kyläyhdistyksen kanssa toteutettava historiaprojekti), taiteen kentältä käynnistyvä prosessi (ammattiteatterin ja päihdeyksikön taiteellinen yhteistyö ja siihen liittyvä yhteisöllinen osuus) tai tekijän omasta havainnosta syntyvä prosessi (teatteri erityisnuorten elämäntilannetta tutkimassa). Vastaukset kysymykseen ”mitä” laajenevat työskenneltäessä. Yhteisöteatterissa lähtökysymys voi olla rajattu, voidaan haluta tutkia millainen muutos eläköityminen on ihmisen elämässä. Kun työskentely perustuu yhteisön oman äänen kuulemiselle, vastaukset johdattavat uusien teemojen äärelle ja voimmekin päätyä pohtimaan naisen rooleja yhteiskunnassa 1950-60-luvuilla. Yhteisöteatterissa vastaus kysymykseen ”mitä” päivittyy aina prosessin myötä uudelleen ja se perustuu yhteisöllisen työskentelyn lähtökohtaan, yhdessä tekemiseen ja yhteisöä määrittävien teemojen kollektiiviseen tutkimiseen. Myös yhteisön itsensä tulee saada vastaus *mitä*-kysymykseen kuten myös seuraavaan, *miksi*-kysymykseen.

Miksi on kysymyksenä kaiken tekemisen lähtökohta. Miksi haluan tutkia tätä yhteiskunnassa esiintyvää ilmiötä? Miksi haluan työskennellä juuri tämän yhteisön kanssa? Miksi teen teatteria heidän kanssaan? Jos prosessista tulostuu esitys, on vastattava kysymykseen miksi saatan tämän yhteisön tarinoineen yleisön eteen ja miten sen teen? Oman näkemykseni

mukaan yhteisön näyttämölle tuominen on aina kyettävä perusteeseen yhteisön tarpeista käsin, ei ainoastaan yhteisötaiteilijan tai taiteen tarpeista. Kun ammattilaisryhmä rakentaa esityksen yhteisölähtöisistä aiheista täsmäyleisöille ja -yhteisöille on silloinkin vastattava kysymykseen, miksi tuon tämän aiheen, tällä rajauksella ja näin muotoiltuna kohtaamaan asiantuntijan-sa eli yleisön, jota esityksen teema koskettaa.

Kuka, ketkä, keiden kanssa? Tekemisen perusta on valitus yhteisössä ja sen taustayhteisössä sekä mahdollisissa muissa yhteistyötahoissa. Olen toiminut sekä suoraan vapaasti kootun ryhmän kanssa (joukko eläkeläisiä, joukko tietyn alueen asukkaita) tai virallisen yhteisön kanssa (päihde- tai mielenterveyspalveluja tuottava organisaatio, nuorten paja). Tämän lisäksi osapuolena on usein ollut taidelaitos (ammattiteatteri, taide-museo) sekä teatterin vapaan kentän ryhmä, kuten Teatteri 2.0. Mitä yhteistyö tarkoittaa ja miten se käytännössä toteutuu ovat olennaisia yhteistyötahojen kanssa ratkottavia kysymyksiä.

Milloin yhteisöllinen prosessi tapahtuu? Prosessit käynnistyvät ja toteutuvat aikataulullisesti eri tavoin, eri syistä. Mikäli kyse on omasta taiteellisesta prosessistani, toiminnan ajoitusta ohjaa yksinkertaisesti rahoitus yhdistettynä kohderyhmän aikatauluihin. Jos kyse on tilaustyöstä, jolloin tilaajana on taidelaitos tai muu ryhmä ja rahoitus järjestyy heidän kauttaan, myös aikataulut määrittävät pitkälti heidän mukaansa. Kohdeyhteisön kokoaminen vaikuttaa aikatauluihin, olipa kyse vapaaehtoisista ns. tavallisista ihmisistä tai jonkin laitoksen asiakkaista.

Yhteistyötä ei kannata käynnistää kiireellä tai sitten tarvitaan todella hyvää tuuria ja hyviä suhteita. Etenkin satunnaisista ihmisistä koostettu yhteisö vaatii löytyäkseen paljon aikaa, erilaisten tiedotuskanavien ja verkostojen hyödyntämistä ja usein myös jalkautumista ihmisten pariin. Mitä haastavammasta aiheesta on kyse (läheisensä menettäneet nuoret aikuiset) sitä enemmän tarvitaan aikaa, erilaisia viestintäkeinoja ja kekseliäisyyttä ihmisten tavoittamiseksi. Yhteisöteatterin tekijällä kannattaakin olla hyvät kontaktit eri elämänyhteisöihin sekä näkemystä keitä ja millä keinoin kannattaa asiallaan lähestyä.

Mihin, missä? Toteutusympäristö on yksi yhteisöllisen tekemisen tärkeimmistä tekijöistä. Yllä luetellut muut tuotannolliset tekijät vaikuttavat toteutusympäristöihin. Tilaustöille löytyy tavallisesti jokin tila. Jos kyseessä on valmis ryhmä, heidän oma kokoontumistilansa on tavallisesti käypä harjoitustila. Jos taas kyseessä on joukko satunnaisesti koottuja ihmisiä, harjoitustilaa metsästetään usein kaikenlaisella suhdetoiminnalla ja tietenkin myös vuokraamalla tiloja. Jos kyseessä on taidelaitoksen tilaus, ryhmille voi olla motivoivaa päästä kokoontumaan esimerkiksi teatterin tiloissa. Toisille ryhmille astuminen teatteritaloon voi taas nousta liian korkeaksi kynnykseksi osallistumiselle etenkin prosessin aloitusvaiheessa. Ympäristöä on siis punnittava tapauskohtaisesti ryhmän kannalta. Joskus tuttu tila on turvallisuustekijä, joskus taas tuntematon tila virittää ryhmän aktiivisuutta. Esitystilan järjestäminen on vastaavanlainen prosessi, joskin usein harjoitustila määrittää myöhemmän esitystilan.

Miten? Ryhmä ja sen taustayhteisö muodostavat raamin toiminnalle. Miten kysymys kiteytyy työtapaan. Millä menetelmän työskennellään? Ryhmän tausta (valmis ryhmä vai tätä tarkoitusta varten perustettu), kyvyt ja taidot (erityisryhmä vai harrastajaryhmä), ryhmäläisten motivaatio (oma vai taustayhteisön) ovat esimerkkejä seikoista, jotka vaikuttavat etenkin ryhmän käynnistyessä yhteisöteatterintekijän työtapojen valintaan. Prosessin edetessä miten-kysymys tarkentuu ja työtavat voivat muuttua. Prosessiin vaikuttaa myös millaisin tavoittein sitä viedään eteenpäin? Mikä on sen päämäärä? Esitys vai työpajaprosessi? Nämä seikat määrittävät myös sen, mikä on kokoontumisten rytmi ja kesto?

Millä resursseilla? Yhteisöteatteria toteutetaan pääosin apurahojen avulla, toki myös yhdistykset tai julkisyhteisöt saattavat toimia tilaajina. Rahoituksen hankkimisesta vastaa yhteisöteatteriohjaaja vapaalla kentällä itse, yhteistyökuvioissa rahoitusta voidaan hakea yhdessä (taiteilija ja yhteisö) tai rahoituksen päävastuu voi olla taustayhteisöllä tai -yhteisöillä. Oman kokemukseni mukaan yhteisöteatterin tekijä on mukana luonnostelemassa apurahahakemuksia silloinkin kun päähakijana on jokin muu

taho. Työ on omalakista ja tekijän tapaa sanoittaa tekemistään tarvitaan hakemussisältöjen tueksi. Yhteisöteatteriin kohdenne-
tut resurssit ovat pieniä, mutta alan tunnettuuden lisääntyessä
sekä apurahoitus että yksittäiset tilaajat ovat yhä useammin suo-
peita toiminnan tukemiselle.

TAPAUSESIMERKKI

Helmi-yhteisöprosessi

Mitä

Helmi-taidetyöpajat olivat osa Suomen Kansallisteatterin ja Helsingin Diakonissalaitoksen Made in HDL -hankkeen yhteistyötä. Hanke oli kaksiosainen. *Helmi – yksi äiti muiden joukossa* (dramaturgi Pipsa Lonka, ohjaaja Saana Lavaste) oli päihdeäitiydestä kertova kiertue-näytelmä, jonka ensi-ilta pidettiin 5.12.2013. *Helmi*-työpajat suunnattiin Diakonissalaitoksen neljän eri päihdeyksikön naisille.

Miksi

Työpajojen tavoitteena oli luoda turvallinen ja luova ympäristö kohtaamiselle, vuorovaikutukselle ja omaan elämään liittyvien kysymysten tarkastelulle. Taide toimi työskentelyssä apuvälineenä ja näkökulmien avaajana. Sisällöllisenä päämääränä oli antaa ääni ja kuulluksi tulemisen kanava naisten elämäntarinoille. Valokuvaprojektin taiteellisenä lähtökohtana oli avata naisten näkökulmia arkeen sekä kuvata heille tärkeitä ja merkityksellisiä asioita. Kuvien sisällöllisenä ideana oli välittää naisten ajatuksia, ei ensisijaisesti kuvata naisia itseään vaikka he esiintyivätkin kuvissa. Tämän vuoksi naiset esiintyivät kuvissa anonyymeinä, kuvattuina kuvakulmista, joissa heidän persoonansa ei ollut suoraan tunnistettavissa. Tavoitteena oli jakaa katsojalle ymmärrystä päihteidenkäyttäjän arvoista, arvostuksista ja arjen merkityksellisistä asioista. Tätä kautta pyrittiin luomaan mahdollisuus madaltaa katsojan ennakkoluuloja ja pelkoja päihteidenkäyttäjää kohtaan.

146

Kuka, kenen kanssa

Toimin ryhmien vetäjänä sekä työskentelyn pohjalta syntyneen valokuvanäyttelyn suunnittelijana. Diakonissalaitoksella ei ole ollut aiemmin ainoastaan naisille suunnattua (taide)toimintaa. Miesvaltaisessa päihdemaailmassa *Helmi* tarjosi siis poikkeuksellisen tilan naisten väliselle kohtaamiselle. Valokuvanäyttelyn kuvaajaksi valittiin myös nainen.

Missä, milloin

Ryhmiä oli kaksi Munkkisaaren palvelukeskuksessa, yksi Toimintakeskus Stoorissa Itäkeskuksessa sekä yksi Perheen yhdistetyn hoidon yksikössä Pitäjänmäessä. *Helmi*-valokuvanäyttelyn avajaiset pidettiin Galleria Onnistuksessa Helsingin Kulosaareissa 6.3.2013 sekä Diakonissalaitoksen Aurora-talon kahvilassa 4.4.2013. Kuvat päätyivät lopulta pysyväksi näyttelyksi Munkkisaaren palvelukeskuksen katutasen ikkunoille tuomaan ympäristöön inhimillisyyttä ja lämpöä.

Miten

Työpajoissa työskenneltiin muun muassa seuraavien aiheiden parissa: elämäni tärkeät asiat, sosiaaliset roolit ja taidot, vuorovaikutus, naisena olemisen kokemukset, omat voiman lähteet ja voiman viejät, tunneilmaisu, unelmat, leimautuminen.

Työtapoina käytettiin esimerkiksi seuraavia toiminnallisia menetelmiä: draamaprosessit, kuva- ja esinetyöskentelyt, kirjoittaminen, improvisaatiomenetelmät. Tehtäviä suoritettiin ryhmä-, pari- ja yksilötöinä.

Esimerkkityöskentely prosessin keskeltä marraskuussa 2013:

1. Valitse esine, joka kuvaa jotain vahvuuttasi (ohjaajan tuomia tarve- ja käyttöesineitä esillä). Kerro vahvuudestasi

esineen ominaisuuksien avulla [esim. miten vessapaperi-hylsy voisi kuvastaa sinun vahvuuttasi?]

2. Tee listat: 1. VOIMAN LÄHTEET, 2. VOIMAN SYÖJÄT. Esittele molemmat parillesi. Voit päättää itse mitä kerrot. Valitkaa yhdessä parisi kanssa Voiman syöjät -listalta jokin konkreettinen tilanne, jonka näytätte muulle ryhmälle. Katselmukset ja purku, jossa vahvuuksien listoilta valitaan katsojaryhmän kanssa ominaisuuksia ja asenteita, jotka voisivat auttaa tilanteessa ja kokeillaan niitä näyttämöllä.

Voiman syöjiä ja näyteltyjä tilanteita: Velanmaksu, yleinen talousahdinko ja rahattomuus, negatiivisesti vaikuttavat ihmissuhteet, sossun negatiivinen suhtautuminen, ystävien henkilökohtainen halveksunta, oman lapsen menettäminen.

Voiman tuojia: velkajärjestelyt, oman tilan rajaaminen, päihdekuntoutus ja korvaushoito, arjen rutiinit, koulutus ja ehkä tulevaisuudessa työ, rakkaus, omat lapset ja vanhemmat.

148

Millä resursseilla

Helmi-projekti [työpajat sekä näytelmä] olivat Suomen Kansallisteatterin Kiertuenäyttämön ja Helsingin Diakonissalaitoksen yhteistuotanto, jonka valmistumista tuki opetus- ja kulttuuriministeriö erillisrahoituksella.

Huomioita prosessista

LUOTTAMUS. Työskentelyn lähtökohtana oli tarjota naisille tilaisuus käsitellä vertaisryhmän kanssa omaan elämään liittyviä kysymyksiä taiteen keinoin. Näkökulmana oli toivon ja elämänvoiman tutkiminen, ei päihde- tai ongelmalähtöinen prosessointi. Pedagogisena tausta-ajatuksena oli, että elämän kipupisteet nousevat esiin

työskentelyn lomassa mikäli niille on tarvetta. Tämä oletamus osoittautui paikkansapitäväksi. Mitä turvallisemmaksi ryhmässä oleminen kehittyi, sitä henkilökohtaisemmat aiheet ja tarinat nousivat vuorovaikutuksen sisällöksi, vaikka käsiteltävänä teemana olisi ollut esimerkiksi *"Voiman lähteet elämässä"*. Ilo ja keveys olivat leimalisia tunnelmia työpajoissa käsiteltävistä teemoista ja spontaanisti nousseista tarinoista riippumatta.

Naiset kertoivat, että luottamukselliset ihmissuhteet ovat heidän todellisuudessaan hyvin harvinaisia tai niitä ei ole lainkaan. Arkea säätelee sosiaaliin tilanteisiin liittyvä pelko ja sen kontrolli. Työpajaryhmissä syntynyt luottamus rohkaisi naisia jakamaan ja kohtaamaan toisiaan avoimesti. Luottamuksen rakentamista tuettiin suuntaamalla työskentelyn huomio muualle kuin päihdeongelmaan ja antamalla tasavertainen tila kaikenlaisille tarinoille ja ilmaisuille. Eräs vanhempi ryhmän jäsen kertoi lopuksi, ettei tavallisesti *"kestä mitään kanalaumoa"*, mutta Helmi-ryhmässä hän oli viihtynyt juuri luottamuksellisen ilmapiirin vuoksi.

149

SITOUTUMINEN. Osa ryhmäläisistä osallistui työpajaan vain kerran tai kaksi, mutta jopa parikymmentä naista sitoutui ryhmien työskentelyyn aktiivisesti. Luottamuksen kehittyminen ja tasavertaisuuden kokemus lienevät tekijöitä, jotka vahvistivat ryhmään sitoutumista. *"En yleensä pysty keskittymään mihinkään, mut tää tunti meni tosi nopeesti. Tavallisesti jos olis ollu joku tämmönen ryhmä, mä olisin lähteny varmaan kymmenen kertaa ulos täältä tai röökille, mut tää oli kiinnostavaa."* kommentoi eräs kaikkiin työpajoihin osallistunut asiakas Munkkisaarella.

Sitoutumiseen vaikutti moni muukin tekijä. Munkkisaaren yksikössä useat työntekijät olivat mukana työskentelyssä heittäytyen asiakkaiden rinnalla tehtäviin ja jakaen oman elämänsä tarinoita. Ammattilaisten aktiivisuudella oli varmasti vaikutusta asiakkaiden motivointiin.

Perheen yhdistetyn hoidon yksikössä PYYssä taas Helmi-ryhmä oli osa viikon virallista ohjelmaa, joten kaikkien naisten tuli osallistua ryhmään. Velvoite tuotti tärkeitä ryhmäkokemuksia kaikille. Joillakin asiakkaista oli toisinaan voimakaskin vastustus

O
S
A

1

P
U
H
E
E
N
V
U
O
R
O
T

työskentelyä kohtaan. Tämä johtui usein ulkopuolisista syistä, mutta tuli näkyväksi ryhmätilanteissa. Muissa, vapaaehtoisuuteen perustuvissa ryhmissä naiset olisivat vastaavassa tilanteessa jättäneet osallistumatta ryhmään, mutta PYYssä pääsimme käsittelemään ja purkamaan yhdessä vastustuksen tunnetta, sen alkuperää ja jakamaan siihen liittyviä kokemuksia. Kyseisessä yhteisössä naisten motivaatio työskentelyyn oli lähtökohtaisesti vahva heidän kuntoutumisvaiheestaan johtuen.

Itäkeskuksen Stoorissa naisasiakkaiden määrä miesasiakkaisiin verraten oli pieni. Näin ollen myös *Helmi*-työpajoihin osallistui aktiivisesti vain 3-4 naista. Ehkä juuri vähemmistönä oleminen teki pienestä naisjoukosta sitoutuneita osallistujia. Stoorissa on erikseen naisille rakennettu, muutaman neliön kokoinen ja kauniisti sisustettu tila, Salli. Sallissa saimme oman rauhan kokoontua kerran viikossa pohtimaan pienen, mutta sitoutuneen naisryhmän kanssa elämän ja arjen kysymyksiä.

KANNUSTUS JA TUKI. Osallistumista piti aika ajoin tukea määrätietoisesti ja aktiivisesti. Osallistuminen ryhmään saattoi olla pienestä kiinni, vaikuttimina saattoi toimia kaverin mukaantulo tai miesasiakkaiden kannustus ja etenkin vastustus. Suuri merkitys oli myös sillä, että lähestyin aamuisin naisia henkilökohtaisesti kun he olivat saapuneet palvelukeskuksen yleisiin tiloihin. Munkkisaaren yksikössä naiset haettiin joka kerta aamulla erikseen työpajaan omista yksiköistään keskuksen eri kerroksista. Osa asiakkaista muisti hyvin ryhmän viikoittaiset tapaamiset, mutta osalla elämäntilanne oli niin haastava, että ennen jokaista tapaamista heidät oli erikseen houkuteltava paikalle. Huumorin varjolla sitkeäkin taivuttelu tuotti usein tulosta, joskin repliikki *"Joo, tosi kiinnostavaa, mut nyt mulla on kiire. Mä tuun sit ens kerralla."*, tuli myöskin tutuksi.

150

- *Älä vittu tuu tänne...! Ai se oot sä.*
- *Joo. Läheksä naisten työpajaan?*
- *Tulitsä hakeen mua?*
- *Tulin, koska mä haluun että sä tuut mukaan.*
- *Mua vituttaa ja mä oon väsynyt.*
- *Ei se haittaa että sua vittuaa. Ei pajassa tartte olla hyvällä tuulella.*
- *Siis tulitsä varta vasten hakeen mua?*
- *Joo, koska mä haluun että sä oot siellä.*
- *...No... okei.. voin mä tulla.*

Dialogi kuvaa erästä tukemisen hetkeä, kun asiakas oli ahdistuksen vuoksi ilmaissut työntekijöille haluttomuutensa osallistua aamun ryhmään. Keskustelu käytiin tämän jälkeen taidetyöpajan vetäjän ja asiakkaan välillä tupakkakopissa. Taidetyöpajan vetäjällä on oma, päihdekontekstin ulkopuolelta tulevan ammattilaisen auktoriteetti, joka parhaimmillaan kiteytyy yllä olevaan dialogiin. Tämä on huomi-onarvoinen seikka, joka tukee ulkopuolisten (taide)ammattilaisten mahdollisuutta olla rakentamassa asiakkaille elämänmyönteisiä kokemuksia päihdeyhteisössä. Parhaiten tämä toteutuu moni-ammattillisesti ja yhdessä päihdetyöntekijöiden kanssa, kuten *Helmi*-projektissa.

MISSÄ TAIDE?

Yhteisöteatterin kohdalla puhutaan usein taiteen olemuksesta tai sen puuttumisesta. Onko kyseessä ensinkään taiteen muoto ja jos on niin miten ja missä se ilmenee? Yhteisöteatterissa taide leimataan helposti välineeksi, ei itseisarvoksi ja esityksiä arvioidaan suhteessa prosessiin. On mielestäni tärkeää lukea yhteisöteatteriesitystä suhteessa kontekstiin (näyttämöllä joukko mielenterveyskuntoutujia), tämän ei kuitenkaan pitäisi keventää esitykseen kohdistuvia esteettisyyden ja taiteen kriteerejä. Päin vastoin, niiden pitäisi täytyä kaikissa tapauksissa ja synnyttää omalakista yhteisötaidetta. Myös työskentelyn itsessään tulisi olla taiteellisesti ajateltua. Teatteri 2.0:n kanssa olen ollut toteuttamassa yhteisöllisiä prosesseja, joissa työskentely yhteisössä on tuottanut materiaalia taiteellisen teatterin tuotantoon. Kuvaan seuraavassa kahden erilaisen prosessin tavoitteita ja työtapoja. Näistä lisää Projektit-osiossa.

152

Ryhmä- ja yhteisölähtöisiä työtapoja voidaan käyttää tutkimuksellisesti, kuten teimme *Pohjantähti 2011* -produktiossa. Työskentelyn päämääränä oli koota nykypäivän maanviljelijöiltä kokemuksellista materiaalia Kansallisteatterin *Täällä Pohjantähden alla* -näytelmän päivitettyyn versioon. Yhteisön kanssa työskentely oli enemmän toiminnallista kuin taiteellista ja se tarjosi maanviljelijöille tilaisuuden jakaa omaan työhön liittyviä ajatuksia, jotka päättyivät käsikirjoituksen sekä videotaiteen muodoissa lopulliseen esitykseen.

Yhteisöllinen työskentely taiteellisen prosessin osana edellytti aktiivista kommunikaatiota ohjaajan ja tuotantovastavan kanssa sekä keinoja vastata sisällöllisiin tarpeisiin. Tutkiva ja toiminnallinen yhteisöprosessi toimi esimerkkitapauksessa välineenä taiteellisen teatterin työskentelylle ja palveli sille asetettuja tavoitteita. Prosessin keskellä maanviljelijät matkustivat Ritvalasta Helsinkiin seuraamaan esityksen harjoituksia ja käymään keskustelua taiteellisen työryhmän kanssa osuudesta,

jossa heidän omat ajatuksensa sekä videomateriaalit olivat esillä. Kohtaaminen taiteellisen työryhmän kanssa antoi myös yhteisölle mahdollisuuden vaikuttaa valmisteilla olevan näyttämöteoksen sisältöihin. Vastaavasti vuorovaikutus vahvisti ja haastoi taiteilijoita oman työnsä kehittämiseksi.

Yhteisötyö voi painottua taiteellisesti kuten *kuka tahansa meistä* -työpajoissa läheisensä menettäneiden nuorten aikuisten kanssa. Työpajat toteutettiin osana *kuka tahansa meistä – dokumentti* -esitystä, joka valmistettiin Helsingin rautatieasemalla talvella 2013. Ryhmäläisten henkilökohtainen surun kokemus edellytti taiteen abstrahoivien menetelmien hyödyntämistä prosessissa. Teema määritteli vahvasti työtapaa; oli tarkoituksenmukaista löytää ilmaisuvälineitä liikkeen, äänen ja visuaalisten menetelmien avulla. Työpajojen tavoite oli tarjota valmisteilla olevan esityksen taiteelliselle työryhmälle keskusteluyhteys haasteelliseen aiheeseen sekä tuottaa äänellistä virikemateriaalia esityksen äänisuunnitteluun. Etenkin edellinen tavoitteista toteutui vahvasti. Yhteisöllinen työpajaprosessi oli pienelle ja intensiiviselle ryhmälle itsessään palkitseva ja voimaannuttava. Yksi ryhmäläisistä päätyi *kuka tahansa meistä* -esitykseen näyttämölle. Lisäksi tapahtui yhteisölliselle tekemiselle tyypillisesti ennakkoilmoitteen käännös, joka valmiissa rakenteissa on harvoin mahdollista. Ryhmä päätti jatkaa työskentelyä ja puoli vuotta myöhemmin ryhmä toteutti aiheestaan oman esitykseen Kallion seurakunnan teatteritilassa Helsingissä. Esityksessä osallistujien henkilökohtaiset kokemukset saivat etäännytetyn muodon teatteritaiteen kehollis-tilallisin keinoin.

Yhteisöteatterissa taide voi siis olla sekä väline että päämäärä. Välineenä se houkuttelee esiin näkökulmia, tarinoita, kokemuksia, intuitiota. Päämääränä taide toimii esityksiin tähtäävissä prosesseissa, joissa muotoilu, eräänlainen kokemusdesign, luo kerroksellisuutta, tyyliä ja tulkinnan tasoja esitykseen.

YHTEISÖTEATTERI YLEISÖLAJINA

Yhteisöesityksen yleisö määrittyy pitkälti yhteisöteatterin teeman tai osallistujaryhmän mukaan (toiset mielenterveyskuntoutujat ja ammattihenkilöstö, muut sururyhmien osallistujat, erityisnuoret tai tietyn alan työntekijät). Yhteisöteatterissa prosessin synnyttämä tieto ja ymmärrys kohtaavat katsojien tietoisuuden yhteisessä sosiaalisessa hetkessä, esityksessä. Erityisen tärkeää tämä on osallistavan teatterin lajeissa, joissa katsojan samaistuminen esityksen teemaan saa aikaan halun osallistua ja ottaa kantaa. Tämä ei tarkoita vain markkinoinnillista näkökulmaa vaan kysymystä siitä, keitä muita esityksen teema koskettaa kuin yhteisöä itseään.

Yhteisöesityksessä yleisösuhte on huomioitava lähtökohta. Sekä yhteisölle että katsojille esitystilanne on herkkä ja paljas(tava), silloinkin kun esityksessä ei ole osallistavuutta. Yhteisöteatteri tuottaa katsojilleen pitkälti samoja kokemuksia kuin muutkin teatterimuodot, samaistumista, vastarintaa, haltioitumista. Kun esityksen yleisösuhte on ennalta suunniteltu ja esitys kohderyhmälleen täsmätty, tapahtuu esityksessä kohtaamista ja tiedonkulkua taiteen kannattelemana. Osallistuvan yhteisön kokemukset muotoutuvat kollektiiviseksi elämykseksi, joka esityksen kautta peilautuu katsojan todellisuuteen.

RAHA SUUNTA TOIMINTAA

Yhteisötaiteen apurahoituksen kannalta olemme kiinnostavassa risteyskohdassa. Havaitsen positiivisia ulottuvuuksia tilanteessa, jossa mm. ministeriöohjauksella yhteisölähtöinen ja soveltava teatterityö on saavuttanut tunnustetun aseman ja sitä kautta viipaleen teatteritaiteen rahoituksesta. Kyse on toistaiseksi pienen pienestä osuudesta, joskin varmasti pysyvästä. Korvamerkittyjä rahoituksia ei yhteisötyölle satunnaisia poikkeuksia lukuun ottamatta ole (mm. Taiken alueellisten taidetoimikuntien taiteen hyvinvointivaikutuksia painottavat avustukset), vaan myönnetyt apurahat ovat projektikohtaisia ja niiden tulee läpäistä sama seula kuin muidenkin teatteriprojektien. Tämä on toimiva malli ja korostaa yhteisöteatteria taiteen lajina, ei ainoastaan välineenä esimerkiksi hyvinvointityössä.

155

Soveltavan ja yhteisöteatterin alueella työskentelee pieni joukko tekijöitä, jotka toimivat myös yrityssektorilla. Yrityselämä on 2000-luvulla osoittanut kiinnostustaan taiteen menetelmien hyödyntämiseen hyvinvointityössä ja innovaatiotoiminnassa. Tampereen yliopiston alainen Tutkivan teatterityön keskus kehitti *Voimaa taiteesta* -hankkeessaan soveltavan teatterin palvelumuotoilua ja tuotekonseptointia, millä pyrittiin löytämään tapaa sanoittaa yhteisöllistä toimintaa ja näin puhutella ymmärrettävästi erilaisia rahoittajia kuten yrityksiä.

Merkittävää on, että alan osaajille on syntynyt uusia toimenkuvia. Yleisötyö on esimerkkinä tästä. Useimmissa teatteritaloissa on jo vähintäänkin projektiluonteinen yleisötyön alueella toimiva työntekijä. Teatteri-ilmaisun ohjaajia työskentelee yleisötyön tai yhteisötyön parissa myös muissa (taide)laitoksissa, kuten museoissa, kirjastoissa ja läänintaiteilijoina.

Yleisötyö on taiteen lajityyppi, johon tulostavasti luottamisen kriteerit eivät ole ulottuneet. Rahoituksen ohjaus synnyttää

O
S
A

1

P
U
H
E
E
N
V
U
O
R
O
T

painetta tähän suuntaan. Joissakin taidelaitoksissa yleisötyö on alettu nähdä markkinointivälineenä ja sisäänheittotuotteena, jolla pyritään osaltaan purkamaan yleisiä tulospaineita. Tuloksellisuus on luonnollisesti yksi yleisötyön välillinen seuraus, mutta työn tulisi säilyä ensisijaisesti saavutettavuutta ja yleisösuhdetta rakentavana taiteen muotona sekä itsenäisenä taiteen lajina taidelaitosten tarjonnassa.

Yhteisötaiteella on marginaalinen yleisö. Kyse on pienin resurssein toteutettavasta taiteen muodosta, joka tapahtuu pienillä estradeilla, usein ei-teatteritiloissa. Yhteisöllinen tekeminen voi kuitenkin synnyttää ympärilleen ilmiöitä, jotka tuottavat projektiin kohdennettuja resursseja takaisin. Kosketus todelliseen elämään voi parhaimmillaan, hyvin toteutetussa esityksessä, liikuttaa suuriakin yleisöjä, pienen kylän seurantaloon hirret voivat natista liitoksissaan kun yhteisön *"omat"* astuvat näyttämölle jakamaan yhteisöä koskevia tarinoita, kuten tapahtui reilu vuosi sitten erään kyläyhteisön kanssa toteuttamassani historiaprojektissa. Neljässä näytöksessä vieraili tuhat katsojaa. Ilmiö toteutui myös julkaisun Projektiosiossa esiteltävässä *Pohjantähti 2011* -esityksessä. Yhteisöllinen prosessi tuotti esitykseen taiteellisesti kiinnostavaa dokumentaarista materiaalia ja maajussi-yhteisö sai suuren valtakunnallisen mediahuomion. Tilastoja tuskin löytyy siitä, kuinka paljon yhteisöprosessi tuotti katsojia Kansallisteatteriin, mutta varmaa on, että bussilasteittain väkeä eri maakunnista suuntasi kohti pääkaupunkia juuri maanviljelijäyhteisön herättämän mielenkiinnon vuoksi.

Koreografi **Hanna Brotheruksen** tanssiteokset ovat tehneet alaa merkittävällä tavalla näkyväksi, samoin näyttelijä Jussi Lehtosen luotsaaman Suomen Kansallisteatterin Kiertuenäyttämön monet projektit sekä ohjaaja **Janne Saarakkala** yhteisöllisillä ja dokumentaarisilla esityksillään. Nämä ja muutamat muut esittävän taiteen ammattilaiset ovat raivanneet työllään näkyvyyttä esittävälle yhteisötaiteelle, mikä on tärkeää kaikkien tekijöiden kannalta. Esi-merkit vahvistavat alan asemaa ja tekemisen profiilia. Kaikissa teatteritiloissa toimintaa ei nimitä yleisötyöksi, mutta yhteisöllistä se on varmasti. Olipa kyseessä yleisötyöksi tai yhteisötyöksi nimetty toiminta, on se laajentunut ja vakiintunut osaksi teatteritalojen toi-

mintaa. Toisaalla se painottuu teatterikasvatuksen ja -opastuksen alueille, toisaalla se luo vahvasti itsenäistä taiteellista profiiliaan esityksin ja tapahtumin.

Kuopion kaupunginteatterin Kommando-ryhmä rakentaa näyttelijä **Virpi Rautsialan** johdolla omintakeista ja monipuolista yleisökontaktia ympäröivään yhteisöön esityksin ja tapahtumin. Kommandon toiminnassa on mukana vahvasti koko teatterin henkilökunta. Näin se juurtuu osaksi teatterin toimintaa, vahvistaa yleisökontaktia ja mahdollistaa teatterin henkilökunnalle omat taiteelliset irtiotot ja kokeilut perustyön ohessa. Ammattivetoinen yhteisöteatteri ja yleisötyö tulevat varmasti olemaan yksi tulevaisuuden malleista teatteritalojen toiminnan kehittämiseksi.

Teatteri-ilmaisun ohjaajat tekevät yleisötyötä useissa maamme ammattiteattereissa. Joensuun kaupunginteatterissa yhteisötaiteilija **Merja Pennanen** toteuttaa taiteellisesti ja yhteisöllisesti vahvaa toimintaa yhtenä esimerkkinä monista. Seinäjoella kaupunginteatteri tekee alihankintayhteistyötä Silta-nimisen teatteri-ilmaisun ohjaajista koostuvan kollektiivin kanssa. Alihankintana toteutettu yhteistyö saattaa lisääntyä jatkossa ja olla hyvä toiminnan mahdollistaja sekä kulttuurialan yrityksille että taidelaitoksille.

Yhteisöteatterin kenttä on kirjava, runsas ja usein pimenossa valokeiloilta tapahtuipa se taidelaitoksien suojissa tai muissa yhteisöissä. Toiminta vertautuu rahoituksellisesti teatterin vapaan kentän toimintaan, mikä tarkoittaa apurahavetoista hankerahotusta, toisinaan tämän lisäksi myös yhteistyörahoituksia joidenkin organisaatioiden kanssa. Ja kuten vapaalla kentällä tavallista, tätäkin työtä tehdään paljon palkatta tai minimaalisin korvauksin. Taidelaitosten ulkopuolella ja etenkin muualla kuin pääkaupunkiseudulla toteutetut lukuisat yhteisöteatteriprojektit ylittävät vain harvoin valtakunnallisen uutiskynnyksen. Tämä saattaa valitettavasti vaikuttaa näiden projektien ja toiminnan rahoitukseen.

Yleisö- ja yhteisötyön kehittäminen teatteritaiteen kentällä vaatii vahvaa ammatillista kompetenssia, rohkeaa kokeilumieltä ja vapaata keskustelua teatterikentällä sekä rahoittajien suunnasta ymmärrystä ja yhteistä kriteeristöä sille, mitä työllä tarkoitetaan.

Esimerkkejä alan kirjallisuudesta

Boal A, 2008. Theatre of the Oppressed. Pluto press.

Boal A, 1998. Games for Actors and Non-actors. Routledge.

Boal A, 1998. The Rainbow of Desire – The Boal Method of Theatre and Therapy. Routledge.

Cohen-Cruz J, Schutzman M, 1993. Playing Boal: Theatre, Therapy, Activism. Routledge.

Diamond D, 2007. Theatre for Living, The Art and Science of Community-based Dialogue. Trafford Publishing.

Freire P, 2005. Sorrettujen pedagogiikka. Gummerus kirjapaino Oy.

Kallio P, Viikuna A-M (toim.), 2012. Kansalaisnavigointi – Soveltava teatteri matkalla metropoliin. Metropolia ammattikorkeakoulu, kuttuuri ja luova ala.

Koskeniemi P, 2007. Osallistava teatteri, devising ja muita merkillisyyksiä. Opintokeskus Kansalaisfoorumi.

Korhonen P & Airaksinen R, 2005. Hyvä hankaus – Teatterilähtöiset menetelmät oppimisen ja osallisuuden mahdollisuuksina. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro. 38.

Malte-Colliard K, Lampo M, 2013. Voimaa taiteesta – Malleja taiteen soveltamiseen hyvinvointialalla. Tampereen yliopisto, Tutkivan teatterityön keskuksen julkaisu.

Mehto K (toim.), 2008. Draamamenetelmät ja tieto. Teatterin ja teknologian kohtaamisia. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian julkaisuja, Sarja A: Tutkimukset ja raportit 11.

Prentki T, Preston S, 2009. The Applied Theatre Reader. Routledge.

Prendergast M, Saxton J, 2009. Applied Theatre, International Case Studies and Challenges for Practice. Gutenberg Press.

Ventola M-R, Renlund M, 2005. Draamaa ja teatteria yhteisöissä. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian julkaisuja.

Ventola M-R, 2013. Osallistava teatteri – Laadukas aikalaiskonsepti. Lisensiaatintyö. Esittävien taiteiden tutkimuskeskus, Teatterikorkeakoulu.

Ventola M-R, Ranta-Ylitalo M, Eklouma R, 2013. Osallistava teatteri sosiokulttuurisessa palvelumuotoilussa. Centria ammattikorkeakoulu.

Yleisö ja teatteri uuteen suhteeseen. YLÖS-hankkeen loppujulkaisu. 2010. Tampereen yliopisto, Tutkivan teatterityön keskus. http://www.yleisotyo.fi/uploads/pdf/Ylos_loppujulkaisu.pdf

Ritvalan reissu ja mitä siitä seurasi?

160



161



POHJANTÄHTI 2011 -YHTEISÖPROSESSI

LÄHTÖKOHTA JA TAVOITTEET

Teatteri 2.0 toteutti hämäläisten maanviljelijöiden kanssa yhteisöteatteriprosessin, jonka tuottamaa materiaalia hyödynnettiin sanoin ja kuvin Suomen Kansallisteatterin *Täällä Pohjantähden alla 2011* -esityksessä (yhteisohjaus Saana Lavaste ja Mika Myllyaho). Yhteisöteatteriprojekti toteutettiin Valkeakosken Sääksmäellä Ritvalan kylässä syksyllä 2010. Kansallisteatterin esitys sai ensi-iltansa 17.2.2011 suurella näyttämöllä.

Projektissa oli kyse kahden erilaisen työtavan ja myös hyvin erilaisen tuottajatahon yhdistymisestä. Yhteisöllinen ja taiteellinen prosessi olivat vuorovaikutussuhteessa toisiinsa, mikä käsitti taiteellisen prosessin kannalta kuva-, teksti- ja aihe-materiaalin saamista esitykseen sekä kosketuspintaa todellisuuteen. Yhteisöteatteriprosessin näkökulmasta se taas tarkoitti voimauttavaa vuorovaikutusta, kuulluksi ja nähdyksi tulemisen kokemusta. Hämäläisten maanviljelijöiden yhteisöteatteriryhmä toimi Kansallisteatterin suurelle näyttämölle tulevan teoksen osakäsikirjoittajana.

Yhteisöteatteria dokumentoivat tekijät toimivat siltana prosessien välillä: Kuvaaja dokumentoi videokameralla ihmisiä, yhteisöteatteriprosessia ja maaseudun maisemia. Dramaturgi dokumentoi aiheita, dialogeja ja etsi yhtymäkohtia mm. *Täällä Pohjantähden alla* -teoksen hahmoihin, tilanteisiin ja aiheisiin, jotka toimivat pohjana Kansallisteatterin projektille. Kansallisteatterin prosessi tähtäsi mahdollisimman hyvään taiteelliseen lopputulokseen, yhteisöteatterin päämääränä oli voimauttaa yhteisöä, jossa sitä tehtiin. Kyseinen esimerkkiprojekti antoi hyvät eväät kehittää eteenpäin yhteistyömalleja, joissa myös erilaiset taiteelliset työtavat ja erilaisiin päämääriin tähtäävät prosessit

voivat hyötyä toisistaan. Kansallisteatteri tuotti oman taiteellisen prosessinsa, Teatteri 2.0 yhteisöteatteriprosessin.

YHTEISÖLLISESTÄ PROSESSISTA KANSALLISTEATTERIN NÄYTTÄMÖLLE

Idea yhteisöllisen prosessin hyödyntämisestä *Pohjantähti 2011* -näytelmän taustatyössä syntyi tamperelaisessa kahvilassa toukokuun alussa 2010, kun Saana, Saara ja Kati istuivat poh-
timassa Teatteri 2.0:n tulevia askelia. Saana oli aloittamassa Kansallisteatterin uuden pääjohtajan, ohjaaja Mika Myllyahon työparina *Täällä Pohjantähden alla 2011* -näytelmän ohjaustyötä, ja mietimme yhteisöllisen työskentelyn limittämistä prosessiin tavalla tai toisella. Ajatus *Pohjantähden* päivittämisestä nyky-
maanviljelijöiden kokemuksiin, kuvin ja äänin tuntui heti oikeal-
ta. Kun aikataulutavoitteeksi oli asetettu että käsikirjoituksen tuli olla valmiina marras-joulukuussa, oli yhteisöllisen prosessin käynnistyksellä enemmän kuin hoppu. Heti alkuunsa haudattiin
ajatus koota yhteen maanviljelijöitä alkuperäisteoksen syntysi-
joilta Urjalan Pentinkulmalta. Yhteisöryhmän kokoaminen vaatii
aina aikaa, etenkin kun on kyse entuudestaan tuntemattomien
ihmisten ja yhteisön lähestymisestä. Ei ole itsestään selvää, että
teatterillinen toiminta kiinnostaa satunnaista jokamiestä tai
-naista. Kun lisäksi kohderyhmänä olivat maanviljelijät, joiden
vuotuinen suururakka oli juuri lumien sulettua käynnistynyt,
asia oli aikatauluteknisesti haasteellinen.

Päädyimme hyödyntämään Katin vanhoja kontakteja Sääksmäellä, jonka Ritvalan kylässä asuu poikkeuksellisen aktii-
vista perinne- ja kulttuuriväkeä. Yksi aktiiveista sattui olemaan Katin vanha tuttu, perunanviljelijä **Hannu Antila**, jota oli mut-
kattominta lähestyä asialla. Yhteydenotto kannatti. Hannu
sai nopeasti kokoon kahdeksan hengen porukan, joskin hän
myöhemmin kertoi vahvasti epäilleensä tarttua puhelimeen:
*"Kuka tämmöiseen haluaisi mukaan lähteä, kehtaisiko asiaa edes
kysäistä viljelijäkollegoilta?"*

Heinäkuussa oli ensimmäinen tunnustelutapaaminen, jossa taiteellisen tiimin ohjaaja Saana, tuottaja Saara, dramaturgi **Jonni Pantzar**, videokuvaaja **Timo Teräväinen** ja prosessin vetäjä Kati esittelivät viljelijöille yhteisöllisen prosessin ideaa ja sen merkitystä *Täällä Pohjantähden alla* -näytelmän päivitettyssä versiossa. Tunnelma oli jännittynyt, mutta varovaisen innostunut. Kaikki paikalle saapuneet seitsemän maajussia lupautuivat alkavista puinti- ja perunannostokiireistä huolimatta mukaan prosessiin, jonka kestoksi sovittiin viisi erillistä tapaamista elo-lokakuussa. *"Ei kai tässä ole mitään menetettävääkään. Tällainen mahdollisuus tulee kerran elämässä"*, he perustelivat päätöstään.

Niinpä elokuussa 2010 käynnistyi lopulta noin kymmenen tapaamisen mittaiseksi venynyt pienoisprosessi, jonka merkitys kasvoi suuremmaksi kuin prosessin pituus olisi antanut ymmärtää. Viljelijäkaverukset pääsivät kohtaamaan tavalla, joka arjessa ei ole mahdollista. *"Onhan tässä se, että me ollaan saatu olla tällä tavalla koolla ja jakaa ajatuksia työstä."* *"Te tiedätte mun kynnisyteni, mutta kyllä olen positiivisesti yllätynyt toisten puheista."*

Yhteisöllinen työskentely perustui Katin ja Saanan käymiin keskusteluihin, joita päivitettiin prosessin edetessä. Työskentelyn teemoiksi nousivat mm. maanviljelys ennen ja nyt, oman viljelijänuran historia, suhde työhön (arvot, käytännöt, unelmat), maatalouspolitiikka ja viljelijän arki, miehen roolit, suhde Väinö Linnan teokseen. Työskentely oli toiminnallista ja keskustelevaa, vähemmän teatterillista. Työskentelyssä käytettiin apuna virikemateriaaleja, kuvia ja tekstejä, provosoivia väittämiä. Timo Teräväinen, joka toimi koko teoksen videosuunnittelijana videokuvaasi kaikki työskentelykerrat Ritvalassa ja materiaali purettiin litteroiden. Työskentelyyn osallistui myös dramaturgi Jonni Pantzar, joka kirjasi työpajoista sisällöllisiä nostoja ja syöttöjä ohjaajalle. Kansallisteatterin päässä mittavaa materiaalia litteroivat, karsivat ja muokkasivat ohjaajien apuna myös ohjaajan assistentti, TIO-opiskelija **Eveliina Heinonen** sekä kaksi Teatterikorkeakoulun dramaturgiopiskelijaa **Vappu Kuuluvainen** ja **Tua Harno**. Yhteisön tuottaman keskustelu- ja haastattelumateriaalin siirtäminen näyttämölle vaatii siis massii-

vista dramaturgista työtä. Toisin sanoen aikaa on oltava runsaasti tai sitten on oltava paljon dramaturgista työvoimaa.

Prosessi oli letkeä ja lämminhenkinen huolimatta kameran observeivasta silmästä ja osallistujien epäilystä, voisiko ketään todella kiinnostaa heidän asiansa. Viljelijät pohtivat pitkin matkaa: *”Mitä meistä oikein halutaan ja miten tämä voi ketään palvella tai päätyä esitykseen?”* Nämä kysymykset saivat vastauksen joulun alla, kun viljelijäjoukko matkusti ykköset päällä Helsinkiin seuraamaan Kansallisteatteriin harjoituksia. Harjoitukset keskittyivät sen kohtauksen harjoitteluun, jonka sisältö rakentui pitkälti viljelijöiden puheista litteroiduista repliikeistä sekä Ritvalassa loppukesästä kuvatuista materiaaleista.

Perunanviljelijä Hannu Antila kuvaa syksyllä 2011 ilmestyneessä Sääksmäki-lehdessä kokemusta näin:

*Ainutlaatuinen kokemus oli kuulla Kansallisteatterin lavalta näyttelijöiden suusta meidän omia lausuttuja puheitamme. Siinä tunsin itsensä jotenkin merkittäväksi. Oli tosi hienoa, miten meidät otettiin vastaan näyttelijöiden ja muiden teatterilaisten taholta. Meidän kommenttimme noteerattiin, ja syntyi avointa keskustelua. Siihen joulukuun päivään kuului vielä yksi merkittävä juttu. Me Sääksmäen ja Ritvalan miehet poseerasimme **Juho Rissasen** vuonna 1928 maalaaman Helkajuhla-freskon edessä Kansallisteatterin aulassa. Historiallinen sattuma; vai oliko?*

Tässä yhteydessä mainittakoon lukijalle, että Helkajuhla on Sääksmäen Ritvalan kylässä joka helluntai vietettävä ikaikainen perinnejuhla, jossa siunataan pellot kasvukautta varten ja nuorten helkaneitojen kulkue kävelee kansallispuvuissa kylän raittia helkavirsiä laulaen. Pauligin Paula-tyttökin on muuten pukeutunut Sääksmäen juhlapukuun.

Prosessin tuoma julkisuus oli suuri. Valtakunnallinen media kiinnostui maanviljelijäyhteisöstä Kansallisteatterin lavalla. Miehet pääsivät jakamaan kokemuksiaan monen lehden palstoil-

la ja radiohaastatteluissa. Myös ohjaajilta haluttiin kysellä juuri yhteisöllisen prosessin osuudesta kokonaisuudessa. Yhteisöllisen prosessin ympärille syntyi kiinnostava pieni mediaailmiö, joka osaltaan toi esityksen katsomoon uutta teatteriyleisöä ympäri Suomen maata. Osallistujilleen kokemus oli ennustetusti ainutlaatuinen ja tekijöilleen vahvistus siitä, että yhteisöllisen työskentelyn yhdistäminen taiteellisen teatterin prosessiin on työlästä, mutta monella tavalla palkitsevaa ja taiteellisesti merkittävää.

ALKUTUOTANTO

LÄHTÖKOHTA, TAVOITTEET JA TOTEUTUS

Teatteri 2.0:n ensimmäinen oma tuotanto, *Alkutuotanto*, toimi taiteellisenä jatkona Ritvalassa toteutetulle yhteisölliselle prosessille. Kansallisteatterin *Täällä Pohjantähden alla 2011* -esityksessä Ritvalan yhteisöprosessin synnyttämää materiaalia oli mahdollisuus käyttää yhdessä noin 20 minuuttia kestävässä kohtauksessa. Tuntui siis siltä, että paljon kiinnostavaa materiaalia ja tärkeitä aiheita jäisi kokonaan käsittelemättä. Yhteisöllisen prosessin kirjurina ja dramaturgina toiminut Jonni Pantzar ryhtyi kirjoittamaan tämän materiaalin inspiroimana omaa itsenäistä näytelmää.

Alkutuotannosta muodostui ihmisen luontosuhdetta käsittelevä komediallinen ja sisällöllisesti poikkeuksellisen laajalle kurottava esitys, joka hyödynsi yhteisöllisen prosessin aikana syntyneitä materiaalia limittäen sitä laajasti muuhun ihmisen luontosuhdetta sivuvaan pohdintaan. Esityksessä tuotiin näyttämölle kokemuksia ihmisen luontosuhteesta niin maalla asuvien ja maasta elantonsa saavien kuin kaupunkilaisten näkökulmasta.

Käsikirjoitusta työstettiin vuodesta 2011 aina kesään 2012 saakka käsikirjoittaja Pantzarin johdolla. Työryhmä (näyttelijät, ohjaajat, lavastaja, äänisuunnittelija, valosuunnittelija, koreografi, tuottaja) osallistui sisällön tuottamiseen ja kommentointiin koko prosessin ajan. Työryhmä kokoontui yhteisiin suunnittelutapaamisiin ja työpajoihin pitkin matkaa, jolloin tavattiin maanviljelijöitä ja muita aiheeseen liittyviä asiantuntijoita sekä tarkennettiin aihetta ja esityksen rakennetta.

Esitys kaavailtiin alunperin valmistettavaksi yhteistyössä Tampereen kaupungin Tilakeskuksen kanssa keskustassa sijaitsevaan veturitalliin, mutta suunnitelmat kaatuivat tulevan torni-hotelliprojektin vuoksi. Esityksen vaihtoehtoiseksi näyttämöksi vuokrattiin Tampereen Työväen Teatterin Kellariteatteri, joka oli kesän ajan tyhjillään.

Varsinaiset näyttämöharjoitukset toteutuivat ohjaajien Saana Lavasteen ja **Iiristiina Varilon** johdolla touko-kesäkuussa TT-T:n Kellariteatterissa, jolloin vielä harjoitusten kautta viilattiin lopullista käsikirjoitusta, toteutettiin esitykseen valot ja äänet sekä viimeisteltiin lavastusta, puvustusta ja tarpeistoa. Esityksen valmistaminen oli hyvin vahvasti koko työryhmän yhteinen ponnistus. Esitys itsessään oli varsinainen näyttelijöiden taidon-näyte. Näyttelijät **Aleksi Lavaste** ja **Tommi Kainulainen** työstivät harjoitusten aikana yhteensä 33 roolia, jotka vaihtuivat liukuvasti liikkeellä, hatulla, tarpeistolla tai pienillä eleillä. Koreografi Sami Vartiainen ammattitaitoa hyödynnettiin erityisesti roolien eleikien ja liikkumisen hienosäädössä.

Yksi projektin tuotannollisista näkökulmista oli tuottaa vaihtoehtoisia kesäteatteria. Toisena tuotannollisena näkökulmana oli vapaan kentän toimijan ja vos-teatterin yhteistyön kehittäminen. Projektin toteutettiin Teatteri 2.0:n ja Kotkan Kaupungin-teatterin yhteistuotantona. Tuotantoyhteistyö tarkoitti kulujen ja resurssien jakamista sekä esityksen valmistamista kahteen erilaiseen teatteritilaan ja kaupunkiin. Kotkan Kt:n kannalta yhteistyö tarkoitti myös yhteisöllisen prosessin kautta syntyneen taiteellisen lopputuloksen esittelemistä osana omaa ohjelmistoa. Yhteistyön puitteissa projektiin osallistui Kotkan Kt:n työntekijänä näyttelijä Aleksi Lavaste. Esityksen tarpeisto ja puvustus saatiin pääosin Kotkan Kt:n varastoista, samoin osa lavastuksesta valmistettiin teatterin lavastamossa. Lisäksi jaettiin muun muassa markkinointi-, kuljetus- ja matkakustannuksia. Kumpikin teatteri järjesti esitykselle oman esityskauden: Teatteri 2.0 esityskauden TTT:n Kellariteatterissa heinäkuussa 2012 ja Kotkan Kt oman esityskautensa syys-marraskuussa 2012 teatterinsa Naapuri-näyttämöllä. Lisäksi esityksellä vierailtiin myöhemmin Riihimäen Teatterissa.

ALKUTUOTANTO OHJAAJAN NÄKÖKULMASTA

Ohjaaja Saana Lavaste

Alkutuotanto oli kantaesitystekstinä erityinen. Siinä näkyi osittain yhteisöllisen prosessin kautta, osittain kirjailijan ja työryhmän yhteisponnistuksena syntynyt laaja taustatyö. Voisi kuvailla dramaattiseksi sattumaksi, että kalastaja **Pentti Linkola** on yhteisölliseen prosessiin osallistuneiden Hannu Antilan ja kumppaneiden naapuri ja kylänmies. Linkola päätyi siis saman tien näyttämölle. Pantzar ja työryhmä lukivat ihmiskunnan luontosuhteesta kirjoitettua kirjallisuutta, Linkolan tuotantoa, **Gary Snyderin** esseitä, EU-direktiivejä ja **Kaarina Davisin** kirjoja, joissa koskettavasti kuvataan luontosuhteen uudelleensyntymistä. Yksi näytelmään päätynyt tosiasia on, että näyttelijä Tommi Kainulainen oli perinyt maapalstan, jolla sijaitsevassa lammessa asui uhanalainen rupilisko. Äänisuunnittelijamme **Saija Ras-**
kulla puolestaan oli ollut kehitysyhteistyössä Guatemalassa ja keräsi matkallaan videohaastattelumateriaalia guatemalalaisilta maanviljelijöiltä. Jonni Pantzar taas on itse kokenut Lapin kävijä. Voidaan pitää huikeana taidonnäytteenä Pantzarilta, että hän ei tuupertunut näytelmäkirjailijana kaiken tämän materiaalin alle, vaan kirjoitti hienon, dramaturgisesti toimivan, omaäänisen tekstin sen inspiroimana.

Työryhmän kokoonpano oli myös poikkeuksellinen: siinä oli kaksi ohjaajaa ohjaamassa kahta näyttelijää, joiden tukena on vielä yksi koreografi. Koreografi **Sami Vartiainen** ei tosin ollut koko aikaa paikalla. Kaksi ohjaajaa ja kaksi näyttelijää -kokoonpano tuotti esityksen valmistamisprosessiin poikkeuksellisen paljon keskustelua ja ideoiden runsautta. Kokemukseni yhteisohjauksesta ohjaaja Mika Myllyahon kanssa *Pohjantähdessä* oli jo osoittanut, kuinka kahden ohjaajan välinen dialogi laajenee koko työryhmään ja tuottaa näin kaikille sen jäsenille yhden ohjaajan mallista poikkeavan, vähemmän hierarkkisen käyttäytymiskoodin. *Pohjantähdessä* Myllyaholla ja minulla oli aluksi *"omat kohtaukset"*, eli omat reviirimme, joiden suhteen

olimme itsenäisiä päätöksentekijöitä – ainakin tiettyyn pisteeseen asti. Tietenkin prosessin edetessä oli pakko ryhtyä katsomaan kokonaisuutta ja rakentaa kaikkea yhdessä. *Alkutuotannossa* kaikki oli koko ajan yhteistä. Ei ollut omia revii-rejä tai omia kohtauksia, jolloin ohjaustyömme painopisteet syntyivät ammatillisista painotuseroistamme. Varilo on kenties visuaalisempi ja enemmän henkilöohjaukseen panostava ohjaaja, minä taas painin dramaturgian ja kokonaisrytmin sekä esityksen yleisökontaktin kanssa. Yleisökontakti on tässä kohtaa ymmärrettävä laajasti osana esityksen perustilanteen ratkaisua. Pantzarin kirjoittama teksti sisälsi jo runsaasti ehdotuksia yleisökontaktiin ja perustilanteeseen: hän oli kirjoittanut näyttämölle Aleksin ja Tommin, eli näyttelijät saivat lähteä näyttelemään rennosti läheltä itseään ennen kuin alkoivat hurjan muuntautumisleikin kymmeniksi eri hahmoiksi. Pantzar oli myös kirjoittanut yleisölle pullasorsalau-roolin heti alkuun. Tämän kaltaiset tekstilliset tarjoukset auttoivat luomaan esitykselle rennon ja yhteisöllisen virityksen.

Anna Rouhu teki esitykselle lumoavan kauniit valot, jotka heijastelivat vuodenaikoja ja luonnonelementtejä: metsää, vettä, tulta. Saija Raskulla tuotti esityksen äänimaiseman yhteistyössä beatboxaajan kanssa. Suurin osa esityksen äänitehosteista oli siis ihmisen omalla äänellään tekemiä tulkintoja luonnonäänistä tai vaikkapa metsäkoneen moottorin äänestä. Raskullan äänisuunnittelu siis paitsi ilmensi esityksen aihetta (ihmiskunnan luontosuhde), se teki siitä myös uusia ja kiehtovia tulkintoja.

Yhteisohjaus tekee ohjaajan tietoiseksi omasta osaamisestaan ja vahvuuksistaan, mutta myös niistä asioista joita hän ei osaa tai huomaa. Toinen ohjaaja toimii siis peilinä ja mahdollistaa ammatillisen itsereflektion. Kokemus ei ole pelkästään miellyttävä, mutta aina se on ollut äärimmäisen opettavainen. Myös Sami Vartiaisen koreografinen ote on niin teatterillinen ja kokonaisvaltainen, että koin oppivani ohjaamista myös häneltä. Ylipäänsä keskittyminen näyttelijän fysiikkaan, eläin- ja ihmis-hahmojen luomiseen, tuotti tunteen että olimme teatterin alkujuurilla, perusasioiden parissa. Erityisesti on mainittava hetket, jolloin rakensimme karhua – metsän kuningasta – jonka oli vielä

tarkoitus olla uhkaava ja kunnioitusta herättävä hahmo, eikä mikään koominen nallekarhu. Niissä hetkissä elimme kenties suomalaisen teatterin alkuhetkien toisintoa. Kaiken kaikkiaan esitys löysi mielestäni varsin onnistuneen tasapainon faktan ja fiktion, tiedon ja tunteen välillä.

ALKUTUOTANNON LAVASTUKSEN MATKA

Lavastaja Mari Hämäläinen

Alkutuotannon lavastuksen taiteellinen idea syntyi pitkällä aikavälillä, ohjaajien kanssa keskustelemalla ja ideoimalla Skypen välityksellä ja tapaamisissa. Osana Teatteri 2.0:n ja Kotkan Kaugunteatterin tuotantoyhteistyötä oli sovittu, että lavastus valmistetaan Kotkan Kt:n lavastamossa. Lavasteiden suunnittelussa oli vapauttavaa, kun tiesi, että on ammattilavastamon laitteet ja ammattitaito käytettävissä. Olen suunnitellut pienille teatteriryhmille useita lavastuksia, jotka olen itse myös toteuttanut, joten nyt oli vapaus tehdä teknisesti haastavampaa. Teatterin lavastamon käyttö vaikutti lavastusratkaisujen aikatauluun. Kotkan Kt:ssä pidettyyn mallipalaveriin mennessä teksti ei ollut vielä valmis, joten lavastusratkaisut täytyi tehdä melko aikaisessa vaiheessa. Oli haastavaa tehdä lavastussuunnitelmat kesken-eräisen tekstin pohjalta, mutta työryhmän työpajat ja tapaamiset varmistivat, että puhuimme samaa kieltä.

Lähtökohtana oli tehdä toiminnallinen lavastus. Tekstissä oli paljon hahmoja, joten näyttelijöille täytyi antaa tilaa. En halunnut tyhjää näyttämöä, vaan halusin antaa näyttelijöille virikkeitä, tilaa temmeltää. Tekstiin oli kirjoitettu useita paikkoja. Tähän vastasin tekemällä lavastukseen korkeuseroja, jotka tarjosivat näyttelijöille erilaisia paikkoja olla (lammen rannalla, teltassa, puun latvassa, tunturin huipulla). Oli alusta asti selvää, että lavastuksessa on metsä tai puu jossain muodossa. Pitkään ajatuksena oli, että näyttämöllä olisi jokin toiminnallinen materiaali, mihin voi upota, mitä voi nostella, mistä kuuluu mahdollisesti ääntä.

Testasimme pellettiä (työstettyä metsää), mutta epäkäytännöllisyyden takia sitä ei lopulta käytetty. Roolihahmogalleriassa orangit asettivat lavastukselle omat vaatimuksensa. Puun oksien tuli kestää kahden roikkuvan näyttelijän paino. Puun päämateriaaliksi valikoitui kierrätysmetalli. Materiaalin valintaan vaikutti myös näyttelmän aihe, ihmisen luontosuhde. Kierrätysmateriaalien käyttö oli luontevaa ja perusteltua. Lavastuksessa kierrätysmetallina käytettiin mm. traktorin vanteita, navetan parsia ja lapioida. Alkutuotannon lavastusta suunnitellessani ajattelin myös esityksen jälkeistä materiaalien kierrätystä.

Lavastussuunnitelmani osoittautui työläämmäksi kuin mihin Kotkan Kt:n lavastamo oli varautunut. Heillä ei ollutkaan resursseja tehdä niin montaa metallista elementtiä, koska samana ajankohtana lavastamolla työn alla ollut teatterin suuren näyttämön lavastus vaati myös paljon metallitöitä ja henkilökuntaa. Osa lavasteista pystytettiin toteuttamaan Kotkassa, mutta suurin osa metallitöistä täytyi toteuttaa muualla. Esityksen ensi-ilta oli Tampereella, joten etsin elementeille tekijää ensin sieltä. Ajatuksena oli, ettei lavasteita tarvitsisi kuljettaa niin paljon. Lopulta tekijä kuitenkin löytyi Joensuusta, noin 20 kilometrin päästä kotoani. Tämä helpotti omaa työtäni, lavasteiden valmistuksen valvomista ja tekemistä. Näytelmän teemaan sopien matkat taitoin polku-pyörällä.

Kun lavastus harjoitusten alussa pystytettiin esitystilaan Tampereella, lavastuselementeistä näkyi, että ne oli teetetty eri paikoissa ja eri tekijöillä. Kotkassa tehty teltta/tunturi erottui muusta lavastuksesta. Eroavaisuus johtui osin siitä, että se oli ainut hyllytavarasta eli uusista materiaaleista tehty elementti, kun muut oli tehty kierrätysmateriaaleista. Teltan erilainen materiaalliratkaisu kuitenkin tuki lavastuksen kokonaisajatusta kuvamalla ihmisen suhdetta luontoon: Teltta ihmisen rakentamana pomppaa aina luonnonmaisemasta. Toinen eroavaisuus oli oma suhteeni elementteihin. Puuelementteihin olin jo luonut suhteen ja ne tuntuivat enemmän omilta. Olin läsnä niitä tehtäessä ja pintakäsittelin ne itse. Teltta/tunturia täytyi työstää vielä niin, että sekin tuntui omalta. Tähän aukesi tilaisuus, kun harjoitusten ede-

tessä kävi ilmi, että teltta/tunturin tulisi toimia myös mayatemp-
pelinä. Lisäksi elementistä paljastui käytössä toiminnallinen
ongelma: Tunturin päälle kiipeäminen vaivattomasti ja nopeasti
ei onnistunutkaan pelkkien kolmiorimasta tehtyjen ”portaiden”
avulla. Keksin ratkaisun, joka vastasi molempiin haasteisiin.
Tein tunturin taakse vaneriin jalan mentävät aukot, mikä sekä
helpotti kiipeämistä että antoi mayatempelin ilmeen, kun ele-
menti käännettiin toisin päin.

Lopulliset lavastuselementit esityksessä olivat pystypuu
ja kaatunut puu/traktori (kierrätysmetalli, muoviputket ja puu-
tarhavälineet), teltta/tunturi/mayatemppele (huonekaluputki,
vaneri, kolmiorima, kangas), kanto (kierrätysmetalli) sekä tausta-
metsä/koivikko (käytetty armeijan lumimaisemointiverkko, puu-
rima). Anna Rouhun valosuunnittelulla oli suuri merkitys siinä,
että elementeistä muodostui lopulta kokonaisuus ja yhteneväinen
lavastus.

Näyttelijät ottivat ihailtavasti lavasteet haltuun. He kokei-
livat kaikkea: miten lavasteita voi käyttää ja miten niissä olla,
millaisia ääniä niistä kuuluu. Puhalsivat putkiin, koputtelivat,
kuuluuko niistä ääntä. Roikkuivat, hyppivät, ryömivät. Ottivat
tilan omakseen. Koin sen palkintona tehdystä työstä, kun näytte-
lijät halusivat leikkiä lavastuksella.

*Kuvia Alkutuotannon lavastuksesta Teatteri 2.0:n nettisivuilla
www.teatterikaksipistenolla.fi*

TEKIJÄT

Pohjantähti 2011 -yhteisöprosessiin osallistuneet

PROJEKTIIN OSALLISTUNEET MAANVILJELIJÄT Aku Antila, Hannu Antila, Heikki Eerola, Pekka Innala, Mari Kalenius, Pentti Pietilä, Pasi Valkama ja Pentti Valkeapää.

PROSESSIN VETÄJÄ	Kati Sirén
DRAMATURGI	Jonni Pantzar
VIDEOODOKUMENTOINTI	Timo Teräväinen
TUOTTAJA	Saara Rautavuoma
TUOTANTO	Teatteri 2.0

Alkutuotannon valmistamiseen ja prosessiin osallistuneet tekijät

KÄSIKIRJOITUS	Jonni Pantzar
OHJAUS	Saana Lavaste ja Iiristiina Varilo
NÄYTTELIJÄT	Tommi Kainulainen ja Alekski Lavaste (Kotkan Kt)
KOREOGRAFIA	Sami Vartiainen
LAVASTUS	Mari Hämäläinen
VALOSUUNNITTELU	Anna Rouhu
ÄÄNISUUNNITTELU	Saija Raskulla
PUVUSTUS	työryhmä
TARPEISTON TOTEUTUS	Mari Hämäläinen
LAVASTUKSEN TOTEUTUS	Timo Eronen, Mari Hämäläinen ja Kotkan Kaupunginteatterin lavastamo
BEATBOXAUS	Sophany Sok
VALO- JA ÄÄNIAJO TAMPEREELLA	Jonni Pantzar / Jarkko Friman
GRAAFINEN SUUNNITTELU	Anssi Kähärä, Werklig
VALOKUVAT	Jonni Pantzar
TUOTANTOASSISTENTTI	Elina Hämäläinen
TUOTTAJA	Saara Rautavuoma, Teatteri 2.0
TUOTANTO	Teatteri 2.0 ja Kotkan Kaupunginteatteri

KOTKAN KAUPUNGINTEATTERIN TEKNINEN HENKILÖKUNTA

TARPEISTONVALMISTAJA	Minna Sundelin
LAVASTEMESTARI	Erkki Helenius
PUUSEPPÄ	Olavi Helenius
METALLIMIES	Jari Teilas
VALAISTUSMESTARI / AJO ESITYKSISSÄ	Paula Penttilä-Kukkonen
ÄÄNIMESTARI / AJO ESITYKSISSÄ	Tommi Leinonen
NÄYTTÄMÖMESTARI-JÄRJESTÄJÄ	Juha-Pekka Eskola
KUISKAAJA HARJOITUKSISSA	Lotta Herranen
YLEISÖTYÖNTEKIJÄ	Inka Kunnala (Metropolia), Alkutuotanto-työpajat Kotkassa

Yhteisötyöpajat Ritvalassa

10 Työpajaa ajalla 4.8.–19.10.2010

Taustatyö ja harjoitusjaksot

Lukuharjoitus ja työpaja Helsingissä 29.5.2011
 Työpaja Tampereella 20.6.2011
 Työpaja Ritvalassa 21.6.2011
 Lukuharjoitus Helsingissä 22.1.2012
 Työpaja Kotkan kaupunginteatterissa 2.–3.4.2012
 Näyttämöharjoitukset TTT:n Kellariteatterissa 28.5.–4.7.2012
 Siirtoharjoitukset Kotkan kaupunginteatterin naapuri-näyttämöllä 18.–20.9.2012

Esitysjakso

ESITYKSEN ENSI-ILTA, KANTAESITYS 5.7.2012 TTT:N KELLARITEATTERISSA
 Esitykset ajalla 4.7.–28.7.2012
 ESITYKSIÄ 21 / KATSOJIA 936

UUSINTAENSI-ILTA KOTKAN KAUPUNGINTEATTERIN NAAPURI-NÄYTTÄMÖLLÄ 21.9.2012
 Esitykset ajalla 21.9.–1.11.2012
 ESITYKSIÄ 15 / KATSOJIA 1212

VIERAILU RIIHIMÄEN TEATTERISSA
 Esitykset ajalla 10.4.–4.5.2013
 ESITYKSIÄ 6 / KATSOJIA 575

ESITYKSIÄ YHTEENSÄ 42
 KATSOJIA YHTEENSÄ 2723

Hyppyjä mukavuus- alueen ulkopuolelle

176



KUKA TAHANSA MEISTÄ - DOKUMENTTI

LÄHTÖKOHTA, TAVOITTEET JA TOTEUTUS

Kuka tahansa meistä oli taiteellis-yhteisöllinen projekti, joka käsittelee surua ja läheisen menettämisen kokemusta. Projektissa valmistettiin kantaesitys **Emilia Pöyhösen** kirjoittamasta *kuka tahansa meistä - dokumentti* -näytelmästä ja tuotettiin esityksen valmistamisen rinnalle yhteisöllinen prosessi sekä esitystä purkavia, yleisölle avoimia teatterityöpajoja. Esitys valmistettiin Teatteri 2.0:n ja Suomen Kansallisteatterin yhteistuotantona.

Prosessille haasteita asetti tekstin uudenlainen, perinteitä haastava muoto sekä aihe – surun kokemus. Uudenlaisen tekstin vastineeksi haluttiin löytää valmistamistapa ja esitykselle puitteet, jotka tukisivat tekstiä ja sen aihetta. Päädyttiin pitkään ja rauhallisesti etenevään harjoitustapaan sekä julkiseen tilaan esityspaikkana.

Esityksen harjoitusaika oli ajallisesti pitkä vaikka harjoituksia oli määrällisesti tavallista vähemmän. Harjoitusten ripotteleminen pitemmälle ajalle mahdollisti aiheen syventymisen ja rauhallisesti etenevän prosessin. Harjoitusprosessin limittyminen yhteisöllisen prosessin kanssa antoi työryhmälle mahdollisuuden syventää aiheen käsittelyä tunnetasolla. Harjoitukset käynnistyivät syyskuussa 2012. Harjoituksia syksyllä oli 15 ja vuoden 2013 alusta harjoiteltiin tiiviimmin ensi-iltaan saakka ensin Kansallisteatterin tiloissa ja lopulta rautatieasemalla.

VR:n kanssa toteutetun yhteistyön turvin esitys valmistettiin Helsingin päärautatieaseman Kauppakujan keskellä sijaitsevaan Vestibyyli-aulaan, johon rakennettiin koko esityskauden ajaksi esiintymislava, esitystekniikka sekä katsomo. Ohikulkijat ja aseman äänet tulivat elimelliseksi osaksi esitystä. Valittu tilaratkaisu ei ollut toteutukseltaan ongelmaton, mutta esitys toimi

lopulta erittäin hyvin tilan ilmapiirissä. Esityksen taiteelliset ratkaisut valon, äänen ja teatteriesitykselle poikkeuksellisen elementin – animaation – suhteen olivat myös tilaratkaisulle uskollisesti toteutettuja. Poikkeuksellisesta julkisen tilan haltuunotosta taiteen käyttöön saatiin paljon kiittävää palautetta.

Projektin tuotannollisena tavoitteena oli rakentaa uudenlaista yhteistyötä vapaan teatterikentän ja vos-teatterin välillä, mikä mahdollistaisi projektin haastavat tuotannolliset puitteet resursseja yhdistämällä. Kansallisteatteri vastasi esityksen teknisestä toteutuksesta Teatteri 2.0:n vastatessa taiteellisesta sisällöstä ja taiteellisesta työryhmästä. Esityksen tiedotus ja markkinointi toteutettiin yhteisvoimin. Teatteri 2.0 sai osuuden esityksen lipputuloista.

Esitys sai varsin positiivisen vastaanoton yleisöltä sekä verrattain paljon mediahuomiota ensi-illan tiimoilta. Esityksestä kirjoitettiin lukuisia positiivisia kritiikkejä ja saimme myös paljon palautetta liittyen esityksen aiheeseen, surun kokemuksen käsittelemiseen.

Esityskaudella järjestettiin Kansallisteatterin tiloissa kolme esitystä purkavaa työpajaa, kaksi valmiille ryhmille ja yksi, joka oli avoin kenelle tahansa osallistua. Katin vetämissä teatterityöpajoissa käsiteltiin toiminnallisin menetelmin ja taiteen keinoin menetyksen kohdanneen läheisen kohtaamista. Lisäksi kahden esityksen yhteyteen järjestettiin Vestibyyllissä yleisölle avoin taiteilija-tapaaminen, joissa käsiteltiin projektin toteutusta.

Esityksen rinnalle toteutettiin yhteisöllinen prosessi samaan aikaan esityksen harjoitusten kanssa jo syksyllä 2012 Teatteri Kallion tiloissa. Prosessiin osallistui kolme naista, joilla kaikilla oli läheisen menettämisen kokemus. Yhteisöllisen prosessin suunnittelivat ja vetivät Kati ja teologi **Sanna Uusitalo**. Yhteisöllinen ja taiteellinen prosessi limittyivät harjoitusten aikana: näyttelijät kävivät esittämässä näytelmätekstin lukudraamana yhteisöllisen prosessin osallistujille ja esityksen äänisuunnittelija **Iiro Ollila** kävi yhteisöllisen prosessin työpajoissa ja näin prosessista siirtyi äänimateriaalia varsinaiseen esitykseen. Yhteisölliseen prosessiin osallistunut ammattitanssija **Marja-Sisko Pohjola**

osallistui lopulta myös varsinaiseen taiteelliseen teokseen. Yhteisölliseen prosessiin osallistuneet tulivat oman prosessinsa päätyttyä katsomaan esityksen keväällä 2013.

KUKA TAHANSA MEISTÄ - DOKUMENTTI OHJAAJAN NÄKÖKULMASTA

Ohjaaja Saana Lavaste

Emilia Pöyhösen teksti *kuka tahansa meistä – dokumentti* on hui-
man rohkea ja raadollisen rehellinen hyppy keskelle ihmiselä-
män vaikeinta kokemusta: läheisen äkillistä kuolemaa. Teksti
on täysin omalakinen. Se yhdistelee dialogia, proosamaista
monologia, kuolemantapausten yhteydessä laadittuja oikeuden
pöytäkirjoja, keskiaikaisia eläinoikeudenkäyntejä, videokuvia,
päiväkirjamateriaalia. Koko tekstissä ei kertaakaan mainita sanaa
suru tai ikävä. Teksti pysyy koko ajan aiheessaan poikkeukselli-
sella kirkkaudella ja se asettaa melkoisen haasteen tekijöilleen.
Ensinnäkään minulla ei ollut teosta tehdessäni vastaavaa, äkillistä
läheisen ihmisen menettämisen kokemusta. Toiseksi teoksen
muoto haastoi avoimesti minut ohjaajana. Olin pakotettu otta-
maan kantaa moneen asiaan: näyttelijäntyön laatu (suuria tuntei-
ta, dokumentaarista toteavuutta), montako näyttelijää esityksessä
on (teksti ei määrittele sitä), fiktion taso esityksessä, jonka nimes-
sä on sana dokumentti, ja tähän liittyen esityspaikan valinta.

Ensimmäinen näkyni esityksestä oli hiljainen lasikuutio
keskellä ihmisvilinää: lasikuution sisällä istuisivat sekä katsojat
että esiintyjät. Kerroin tämän haaveeni tuottaja Saarelle ja lop-
putulos olikin varsin lähellä tätä ensimmäistä visiota. Pöyhösen
näytelmästä olisi voinut tehdä myös installaation, dokument-
tien kokoelman ilman ensimmäistäkään esityshetkellä läsnä
olevaa näyttelijää. Olin ohjannut tekstin pohjalta lukudraaman
KOM-tekstiin aikaisemmin ja nähnyt tämän lisäksi vielä toisen
lukudraamaversion Kansallisteatterin Lavaklubilla. Ehkä siksi
olin jo kovin kiintynyt tapaan, jolla teksti toimi näyttelijän pu-

180

humana, eräänlaisena nykyaikaisena runoesityksenä. Tällaista lukudraamahenkistä esitystä lähdin siis toteuttamaan ja sellainen siitä tavallaan tulikin. Lukudraaman ympäristönä vain toimi Helsingin Päärautatieasema.

Näimme esityksen lähes valmiin läpimenon Kansallisteatterin harjoitushuoneessa juuri ennen kuin siirryimme Rautatieasemalle. Rauhallisessa teatteritilassa esitys oli täysin erilainen: surullisempi, herkempi, kauniimpi. Rautatieasemalla esitys oli järkkyneen mielen kuvaus: väkivaltainen, vaarallinen, levottomuutta herättävä, häiritsevä. Kuka tahansa saattoi koska tahansa osallistua esitykseen varjona, ohikulkijana, katsojana, häirikkönä. Rautatieasema paikkana ja esityksen aihe pakottivat molemmat tekijänsä ja kokijansa mukavuusalueen ulkopuolelle. Edelleen, kun ajattelen Rautatieasemalla olleita esityksiä, minut valtaa jonkinasteinen kauhu. Kauhu, jonka keskellä saattoi myös kokea meditatiivisia, kauniita hetkiä – jotka saattoivat milloin tahansa rikkoutua junakuulutukseen tai känniporukan tappeluun. Rautatieasema esitystilana sopi tavallaan liian hyvin aiheeseen: se saattoi jopa vieroittaa katsojansa. Myös yleisön kuulemisongelmat olivat todellisia, kun emme voineet mitenkään kontrolloida ohikulkijoiden tai naapurikahvilassa istuvien äänenkäytön tasoa. Saara hiippaili laittamassa kahvilan tuoleihin huopatassuja ja neuvotteli kahvilanpitäjän kanssa roskisten tyhjennysajankohdista. Jos tekisin esityksen uudelleen Rautatieasemalle, hommaisoin katsojille kuulokkeet, joihin ohjattaisiin näyttelijöiden vahvistettu puhe.

Näyttelijät **Iida Kuningas**, **Mirjami Heikkinen** ja **Niina Koponen** kohtasivat sekä Rautatieaseman että yhteisöllisen prosessin osallistujat samalla rauhallisella päättäväisyydellä. Koska kaikki kolme esittivät samaa henkilöä yhtä aikaa, päädyin koreografioimaan varsin yksityiskohtaisesti kaiken toiminnan näyttämöllä. Näin näyttelijät olivat vähintäänkin kolmen tulen välissä: muodoltaan haastavan tekstin, epätyypillisen esitystilan ja vielä pedantisti koreografioivan ohjaajan. Heidän ammattitaidostaan kertoo se, että he pystyivät tämän kaiken keskellä tekemään kukin ihan omannäköisensä, koskettavan ja inhimillisen tulkinnan näytelmän keskushenkilöstä.

Näyttelijä Mirjami Heikkisen kommentti:

”Olen tehnyt aikaisemminkin esityksiä ei-teatteritiloissa (esim. vastaanottokeskukset ja hoitolaitokset), joissa työryhmän ulkopuoliset ihmiset seuraavat työskentelyä. Siksi en kokenut kauhean vaikeana tai ahdistavana treenata asemalla. Toki se vei huomattavasti paljon enemmän energiaa kuin harjoitussalissa treenaaminen, oli meluista, likaista, kaikuisaa, vetoisaa. Ei ollut oikein levähdysmahdollisuutta vaan koko ajan alttiina stressaavalle ympäristölle. Siksi oli hyvä, että ensin treenasimme aika pitkään harjoitussalissa, jolloin pystyi tuomaan siellä löytynyttä keskittyneisyyttä ja rauhaa asemalle. Esiintyminen asemalla oli hauskaa. Olisin esiintyessä halunnut olla enemmän vuorovaikutuksessa tilan ja siellä jatkuvana virtana kulkevien erilaisten ihmisten kanssa, mutta esi-tyksen luonteeseen kuului, että oltiin aika sisäänpäin ja pysytettiin muodossa. Vuorovaikutus tilan kanssa tapahtui hienovireisesti ja esiintymiseen se vaikutti sähköistävästi, koko ajan oli hieman enemmän hereillä kuin jos esiintyisi turvallisissa black boxissa. Rautatieasema esiintymistilana ja siellä liikkuvat monenlaiset ihmiset toivat hyvällä tavalla vaaraa ja ennakoimattomuutta esitykseen. Roolihahmottomuus ja dialogittomuus ei tuntunut vieraalta vaan pikemminkin luontevalta, sillä olen työskennellyt paljon nykyrunon kanssa.

Lukudraaman esittäminen yhteisöllisen prosessin jäsenille oli minulle todella vahva kokemus ja keskusteleminen heidän kanssaan syvensi omaa sitoutumistani produktioon. Vaikka emme tavanneet kuin pari kertaa prosessin aikana, koin että minun ja ryhmän jäsenten välille muodostui merkityksellinen side. Marja-Siskon mukanaolo oli minulle tärkeää, samoin se, että ryhmäläiset olivat ensi-illassa. Kävin myös katsomassa heidän esityksensä myöhemmin keväällä. Vuorovaikutus heidän kanssaan jätti minuun jäljen ja kosketti inhimillisellä

tasolla, muistutti, miksi työlläni on merkitys. Koen yleisösuhteen syventyneen yhteisöllisen rinnakkaisprosessin kautta, sillä sururyhmän jäsenet olivat ensimmäinen yleisömme. Yleisö, jonka jokaista yksilöä saattoi katsoa silmiin, kuulla kunkin henkilökohtaisista kokemuksista ja ajatuksista liittyen teemaan ja materiaaliin, jota heille esitimme. Kannoin näitä kohtaamisia rautatieasemalla esiintyessäni mukanani.”

Videoiden sijaan halusin esitykseen animaatiota. Animaattori **Ami Lindholmin** toteuttamat animaatiot toivat esitykseen tunteen kolmen eri näyttelijän esittämän keskushenkilön omasta käsialasta, persoonallisuudesta ja tavasta katsoa maailmaa. Iiro Ollilan äänisuunnittelu otti meluisan tilan haasteen vastaan – Iiro harjoitti kauniit sävellykset näyttelijöille ja yllytti heidät esittämään keskiaikaisen eläinoikeudenkäynti -kohtauksen oopperana. Äänisuunnittelu loi myös sillan Katin vetämään yhteisölliseen prosessiin.

183

Äänisuunnittelija, musiikintekijä Iiro Ollilan kommentti:

”Äänisuunnittelun toteuttaminen kaikuisassa julkisessa tilassa oli ääni- ja musiikkiteknisesti vaikeaa ja sitä kautta haastavaa ja mielenkiintoista. Järjestelyt Kansallisteatterin, VR:n ja rautatieaseman vartijoiden kanssa toimivat myös oman työni kannalta hämmästyttävän hyvin ja esitystä ei esimerkiksi liiemmin häiriköity ja laitteita ei varastettu tms. Nämä olivat uhkakuvina mielessä etukäteen.

Suhtauduin yhteisölliseen rinnakkaisprosessiin ensin hieman varautuneesti. Se lopulta kuitenkin syvensi omaakin tunnesidettäni aiheeseen ja itse esitykseen. Asenteeni siis muuttui matkan varrella myönteiseksi. Itse työni sisältöön rinnakkaisprosessi ei välittömästi vaikuttanut, ensisijainen reflektiopintani oli kuitenkin käsikirjoitus ja vuorovaikutus ohjaajan kanssa.”

O
S
A

2

P
R
O
J
E
K
T
I
T

Pekka Pitkäsen toteuttama valosuunnittelu oli järjestyttävä: hän rakensi valoillaan esitystilan sinne, missä se oli lähes mahdonta. Esityksen kauneimpiin ja syvällisimpiin kuviin kuului näyttämön pleksisen takaseinän läpi heijastuvat ohikulkijoiden sattumanvaraiset varjot. Kuka tahansa meistä voi kuolla, koska tahansa. Voimme ymmärtää sen älyllisesti, mutta emme elää sen tosiasian kanssa jatkuvasti. Näytelmän kertojakin palaa lopussa, kriisin läpikäytyään takaisin *"normaaliin todellisuuteen"*, jossa lusikka on vain lusikka, eikä läheisen kuoleman aiheuttaman eksistentiaalistisen kriisin metafora. Esitys tarjosi siis mahdollisuuden kurkistaa todellisuuteen, joka on meidän kaikkien mukavuusalueen ulkopuolella. Siihen nähden yllättävän moni kävi katsomassa esityksen ja katsoi sen loppuun saakka.

HILJAISUUS EI VASTAA -PROJEKTI

RINNAKKAISPROSESSIN ITSENÄINEN JATKO

185

Yhteisöllinen työpajaprosessi oli intensiivinen tutkimus siitä, miten ilmaisumenetelmin voidaan työstää haurasta ja syvästi henkilökohtaista kokemusta ryhmässä. Työpajasisältöjen rakentaminen oli herkkää ja haasteellista. Ryhmässä kävi kahdeksan tapaamisen aikana kaikkiaan kuusi osallistujaa, joista kolme sitoutui koko prosessiin. Osa osallistujista koki, ettei taide ole itselle ominainen keino työstää kokemustaan, osalle taas ilmaisun välineet toivat uudenlaisen perspektiivin kokemukseen keskusteluterapioiden jälkeen tai niiden rinnalla. Yhteisöllisen prosessin päättyessä lokakuun 2012 loppupuolella, ryhmän aktiivit kolme jäsentä ilmaisivat voimallisen halunsa jatkaa toimintaa. He tekivät ehdotuksen, josta ei onnistuneen työpajaprosessin jälkeen kerta kaikkiaan voinut kieltäytyä. Ryhmän naiset halusivat antaa äänen kokemukselleen menetyksestä ja surusta oman esityksen muodossa. Muutaman viikon tuumintatauton jälkeen ryhmä aloitti uudet kokoontumiset. Tilaksi järjestyi jatkossakin Kallion teatteri. Päätimme myös tehdä yhteistyötä Kallion seurakunnan sururyhmien kanssa myöhemmin valmistuvan esityksen kautta.

Syksyn prosessissa syntynyttä materiaalia syvennettiin kokoontumisissa, projektille tehtiin aikataulu ja käynnistettiin apurahojen haku. Rahoituksen hausta vastasi tässä vaiheessa Kati. Työryhmä antoi itselleen nimeksi Kajo, merkinä valon varovaisesta häivähdyksestä kipeän kokemuksen sisällä. Surun kokemuksen naiset määrittivät hiljaiseksi vaietuksi aiheeksi arjessamme. Suremiseen liittyy heidän mukaansa myös paljon ääneen lausumattomia ”sääntöjä” ja tapoja, joiden mukaan ryhmän jäsenet kokivat olevan luvallista näyttää tunteensa. Tietyt tunteet oli heidän mukaansa lähes kokonaan peitettävä, kuten

O
S
A

2

P
R
O
J
E
K
T
I
T

viha, katkeruus, ilo tai nauru. Kokemukset sosiaalisesta sääntelystä olivat hyvin ristiriitaisia: *"Ei ole lupaa romahtaa. On lupa surra hautajaisissa ja käydä terapiassa. Ei ole lupaa eristäytyä. On lupa olla yksin."* Näistä tabuista rakentui esityksen läpikantava ajatus sallitun ja ei-sallitun surun kokemisesta ja vaikutuksesta. Käsikirjoituksesta vastasi Kati. Se koostui ryhmäläisten omista sovitetuista teksteistä ja absurdeista, etäännytetystä tilannekuvista. Rakenne oli fragmentaarinen. Esityksestä syntyi reilun puolen tunnin mittainen yhdistelmä tanssillista liikettä, dokumentaarisia kommenttipuheenvuoroja ja tyyliteltyä draamaa. Projektille onnistuttiin saamaan kaksi pientä apurahaa, jonka turvin tuotantokulut ja ohjaajan palkkio pystyttiin hoitamaan. Ensi-ilta ja kolme muuta näytöstä pidettiin Teatteri Kalliossa 4.–5.4.2013. Kolmenkymmenen hengen katsomo oli kaikissa näytöksissä täynnä vertaisia, muita ihmisiä saman kokemuksen äärellä olevia ihmisiä ja heidän läheisiään. Esityksen jälkeisessä keskustelutuokiossa katsojat pohtivat rohkeasti ja avoimesti esityksen nostattamia tunnelmia. Tunnistaminen oli yhteisesti jaettu kokemus ja helpotus siitä, että joku uskaltaa puhua suoraan tästä kipeästä aiheesta. Toukokuussa 2013 ryhmä kävi vielä keikkailemassa esityksellä Pakilan seurakunnassa.

YHTEISÖPROSESSI OSALLISTUJAN NÄKÖKULMASTA

Yhteisöllisen prosessin ohjauksesta vastannut Kati Sirén haastateli prosessiin osallistunutta Susannaa hänen kokemuksistaan ja tunnelmistaan *kuka tahansa meistä* -työpajoista (elokuu–lokakuu 2012) sekä *Hiljaisuus ei vastaa* -projektista (marraskuu 2012 – toukokuu 2013).

Ennakkofiilikset: Miltä *kuka tahansa meistä* -työpajat kuulostivat, kun kuulit niistä? Mikä innosti, mikä mahdollisesti arvelutti?

Luin työpajoista Nuorten Leskien vertaistukisivustolta. Ilmoitus herätti mielenkiintoni jo ensilukemalta. Ensimmäistä kertaa olisi mahdollisuus kokea jotakin positiivista ja elämäni rikastuttavaa, kokemani suuren menetyksen pohjalta. Olen aina ollut kiinnostunut teatterista niin kirkkana kuin tekijänäkin. Olen itse kokenut hyvin voimakkaasti oman elämäni kokemuksiin kumpuavia tunteita juuri teatteriesitysten välityksellä.

Laitoin hakemuksen hyvin ennakkoluulottomasti, ilman sen suurempia odotuksia. Koin jo tuon hakemuksen lähettämisen olevan itselleni ensiaskeleksi kohti jotakin uutta ja positiivista, oman surukokemukseni pitkällä ja mutkalla tiellä. Asennoiduin työpajaan avoimin mielin. Kun vastaavasta ei ollut aikaisempaa kokemusta, en myöskään asettanut itselleni sen suurempia tavoitteita pajatyöskentelylle. Pientä jännitystä oli ilmassa kohdatessani muut surukokemuksen läpikäyneet työpajoihin osallistujat.

Mitä ajattelit siitä, että työpajat liittyivät Teatteri 2.0:n ja Kansallisteatterin tuotantoon?

Minusta työpajojen liittyminen Teatteri 2.0:n ja Kansallisteatterin tuotantoon oli pelkästään positiivinen asia. Itselleni henkilökohtaisesti sillä oli suuri merkitys. Se

erotti ratkaisevasti ryhmämme toiminnan niin kutsutusta puhtaasta terapiatyöskentelystä tuoden uuden ja erilaisen merkityksen ja tavoitteen työskentelyllemme. Lisäksi oli hienoa kokea, että ammattiteatterit ja erityisesti näyttelijät osoittivat kiinnostusta tavallisen ihmisen surukokemukseen ja sen hyödyntämiseen esityksen teossa.

Onko sinulla aikaisempaa kokemusta teatterityöskentelystä? Entä toiminnallisesta ja taiteellisesta työskentelystä oman surukokemuksesi prosessoimisessa?

Minulla ei ole aikaisempaa kokemusta teatterityöskentelystä. Olen kuitenkin osallistunut muutamiin viikonlopun kestäviin sururyhmiin, joissa on käytetty toiminnallista ja taiteellista työskentelyä surukokemuksen prosessoimisessa, esimerkiksi psykodraamaa.

Miten työpajat mielestäsi toteutuivat? Vastasivatko ne odotuksia? Jos ei, niin mitä jäi toteutumatta?

188

Työpajat olivat erittäin positiivinen ja raikas kokemus itselleni henkilökohtaisesti. Ohjaajalla, vetäjällä oli hyvin tärkeä rooli. Pelkäsin alussa, että työskentely menisi liian syvälle osallistujien tunteisiin ja että jäisimme yksin tunteinemme aina pajapäivän päätyttyä. Ohjaaja osasi kuitenkin taitavasti pitää työskentelyn tavoitteellisena ja piti huolen, ettei kukaan yksittäinen osallistuja jäänyt kiinni ikäviin ja ahdistaviin surukokemuksiinsa. Kokemus antoi paljon enemmän kuin osasin odottaa.

Mitä koet saaneesi yhteistyöstä kuka tahansa meistä -esityksen kanssa?

Itselleni oli tärkeää ja raikastavaa, kun surukokemukseni sai aivan uuden merkityksen. Yhteistyö *kuka tahansa meistä* -esityksen kanssa vei fokuksen pois terapiatyöskente-

lystä ja sen tavoitteista. Terapiatyöskentely oli kuitenkin tuohon asti leimannut oman surukokemukseni käsittelyn lähes kokonaan. Nyt olin jopa itse asettanut aivan muunnelliset tavoitteet yhteistyölle.

Ehkä kuitenkin odotin hieman enemmän varsinaiselta yhteistyöltä. Loppuviimein koin kuitenkin pajatyöskentelyn ja esityksen melko irrallisiksi asioiksi toisistaan. En usko, että esitys olisi auennut minulle ilman pajatyöskentelyä ja yhteistyötä. Joten koin pajatyöskentelyn olevan myös uusi ja ennen kokematon tapa tutustua itse teatteriesitykseen.

Millaisia toiveita tai tavoitteita sinulla oli *Hiljaisuus ei vastaa* -projektissa?

Hiljaisuus ei vastaa -projekti oli unelmieni täyttymys. Oiva tapa haastaa itsensä vaikean asian äärellä, heittäytyä ja laittaa itsensä likoon *"täysillä tai ei mitään"* -periaatteella. Minua on aina kiinnostanut näytteleminen. Halu testata omia rajoja ja mahdollisuuksia. Eli osaksi toiveeni ja tavoitteeni olivat hyvin itsekeskeisiä.

Projekti olisi myös upea tapa jakaa niitä vaiettuja surun mukanaan tuomia tunteita (näitä käsitelimme myös kuka tahansa meistä -työpajoissa), joita meillä jokaisella on, mutta joista emme rohkene puhua ääneen. Toiveena oli myös, että esityksemme auttaisi surevaa katsojaa kokemaan yhtäläisyyksiä oman surunsa kanssa ja sitä kautta saada voimaa ja armollisuutta sekä oman itsensä että surunsa kanssa elämiseen. Salaa toivoin myös, että onnistuisimme tuomaan kuolemaa ja surun raadollisuutta näkyväksi edes tuokion verran.

Mitkä toiveista ja tavoitteista toteutuivat? Jäikö jotain toteutumatta?

Omat henkilökohtaiset tavoitteeni toteutuivat mielestäni erinomaisesti. Sain ainutlaatuisen ja positiivisen

kokemuksen projektista, jonka lähtökohtana oli elämäni haastavin ja vaikein tragedia; puolisoni kuolema, suru ja sen läpieläminen. Asia, joka tähän asti oli tuottanut minulle vain ahdistusta ja suurta surua, olikin tämän projektin myötä antanut elämäni jotakin uutta ja ennen kokemattonta. Olen saanut lisää uskallusta ilmaista jotakin siitä, mikä on aina ollut sisälläni.

Olin toivonut, että projektista olisi jäänyt suurempi kipinä sisälleni. Kipinä, joka olisi kantanut suuremman roihun syttymiseen ja olisin jatkanut teatterin parissa tavalla tai toisella.

Uskon myös, että tavoitimme yleisön aiheellamme. Palaute oli pääosin positiivista. Oli pysäyttävää nähdä ja kokea yleisön välittömät reaktiot esityksen aikana. Surullista oli se, ettemme onnistuneet jakamaan esitystämme suuremmalle ihmisjoukolle.

Vapaita mietteitä yhteisöllisestä ja taiteellisesta työskentelystä henkilökohtaisen aiheen kanssa.

190

Yhteisöllinen ja taiteellinen työskentely henkilökohtaisen aiheen äärellä on melkoinen haaste varmasti jokaiselle, mutta erityisesti meille, jotka emme ole olleet tekemisissä tämänkaltaisen taidemuodon parissa aikaisemmin. Ihminen ottaa melkoisia riskejä ryhtyessään käsittelemään näinkin vaikeaa henkilökohtaista asiaa kuin menetys ja suru. Tämän tyyppisten aiheiden äärellä työskennellessä, on mielestäni hyvin tärkeää, että ihminen on käsitelty asiaa jo jonkin verran henkilökohtaisella tasolla. Yhteisö tuo aina uusia näkökulmia asioihin ja mielestäni on ehdottoman tärkeää, että meillä on itsellä jo oma henkilökohtainen näkökulma (tässä tapauksessa suruun) asiaan ja voimme sitä kautta peilata omia kokemuksiamme muiden yhteisössä olevien kokemuksiin. Eli ei niinkään ne vuodet, joita menetyksen jälkeen on kulunut vaan se taso, jolla kukin osallistuja on käsitelty omaa suruaan.

Koskaan ei myöskään voi liiaksi korostaa, ettei tämänkaltainen työskentely ole varsinaista terapiaa ja että jokainen kantaa ennen kaikkea omasta itsestään ja tunteistaan vastuun.

TEKIJÄT

O
S
A

2

P
R
O
J
E
K
T
I
T

KÄSIKIRJOITUS	Emilia Pöyhönen	
OHJAUS	Saana Lavaste	
TEKSTIN DRAMATURGIT	Laura Ruohonen ja Paula Salminen	
NÄYTTELIJÄT	Mirjami Heikkinen, Niina Koponen ja Iida Kuningas [Teak]	
ESITYKSEN LOPUN KOREOGRAFIA JA TANSSI	Marja-Sisko Pohjola	
VALOSUUNNITTELU	Pekka Pitkänen	
ÄÄNISUUNNITTELU & MUSIIKKI	Iiro Ollila	
ANIMAATIOT	Ami Lindholm	
VIDEOTEKNINEN AVUSTAJA	Anna Rouhu	
OHJAAJAN ASSISTENTTI	Tarja Sahlstedt	
TEKNINEN TOTEUTUS	Kansallisteatterin tekninen assistentti Jukka Vuokko ja Kansallisteatterin tekninen henkilökunta	
YLEISÖTYÖ [tekijätapaamiset]	Kansallisteatterin teatterikuraattori Pirjo Virtanen	
TIEDOTUS JA MARKKINOINTI	Kansallisteatterin tiedotus- ja markkinointi- henkilökunta yhdessä Teatteri 2.0:n kanssa	192
VALOKUVAT	Jonni Pantzar	
GRAAFINEN SUUNNITTELU	Anssi Kähärä, Werklig	
TUOTTAJA	Saara Rautavuoma	
TUOTANTO	Teatteri 2.0 ja Suomen Kansallisteatteri	
YHTEISÖPROSESSIN VETÄJÄT	Kati Sirén ja Sanna Uusitalo	
YHTEISTYÖSSÄ	VR ja Kallion Teatteri	

Harjoitukset

Lukuharjoitus Helsingissä 2.9.2012
Harjoitukset ajalla 3.10.–9.12.2012 Kansallisteatterissa, Teakissa ja Teatteri Jurkassa
Harjoitukset 3.1.–27.2.2013 Kansallisteatterissa ja Vestibyyliissä

Esitykset

ESITYKSEN ENSI-ILTA, KANTAESITYS 28.2.2013 HELSINGIN PÄÄRAUTATIEASEMAN
VESTIBYYLI-AULASSA
Esitykset ajalla 27.2.–11.4.2013

ESITYKSIÄ 15 KPL
KATSOJIA 600

Yhteisöprosessi

5 työpajaa ajalla 31.8.–19.10.2012 Teatteri Kallion tiloissa
Osallistujia 3 henkilöä

Verkosto- maisella tuotanto- rakenteella päin silpputyön haasteita

194



195



O
S
A

2

P
R
O
J
E
K
T
I
T

RADIKAALEINTA ON ARKI

LÄHTÖKOHTA JA TAVOITTEET

Radikaaleinta on arki oli vuosina 2011–2014 toteutettu epätyypillisen työn tekijöitä ja työelämän pirstaloitumista eli prekarisaatiota käsittelevä projekti, jossa valmistettiin dokumenttiteatteriesitys tieteellis-taiteellisen taustatutkimusprosessin kautta, neljän ammattiteatterin yhteistyönä.

Esitys tematisoi uutta työtä ja sen vaikutuksia ihmisten elämään ja suomalaisen yhteiskuntaan yksittäisten henkilöiden arjen tarkastelun kautta. Projekti toteutettiin samaan aikaan sekä valtakunnalliseksi että paikalliseksi. Taustatyötä tehtiin ja esitys sai oman esityskauden kolmella paikkakunnalla: Tampereella, Joensuussa ja Rovaniemellä. Lisäksi esityksellä vierailtiin varsin naisten esityskausien lisäksi Riihimäen Teatterissa.

Projektin tavoite oli toteuttaa taiteellisesti korkeatasoinen, paikallisia työelämän toimijoita, yliopisto-opiskelijoita ja tavallisia kansalaisia prosessin aikana osallistava, todellisuudesta ammentava käsikirjoitus ja siihen perustuva dokumenttiteatteriesitys. Projektilla haluttiin tuottaa yksilön kokemusten kautta tietoa uuteen työelämään liittyvistä kipupisteistä, ja jakaa sekä käsitellä tätä tietoa teatterin keinoin. Esityksellä haluttiin antaa prekaarisessa elämäntilanteessa eläville määräaikaisille ja silpputyöläisille kokemus siitä, että he eivät ole yksin tilanteessaan ja toisaalta antaa perspektiiviä nyt jo varsin yleisestä työelämän ilmiöstä myös laajemmalle yleisölle, joilla ei välttämättä ole ilmiöstä omakoh- taista kokemusta.

Projektissa kehitettiin vapaan kentän toimijan ja vos-teat- tereiden välistä yhteistyötä testaamalla taiteellis-tuotannollista tapaa toteuttaa teatteriprojekti neljän erilaisen teatteriorganisaation yhteistuotantona. Teatteri 2.0:n kanssa esityksen valmistivat Tampereen Teatteri, Joensuun Kaupunginteatteri ja Rovaniemen Teatteri.

RADIKAALEINTA ON ARKI OHJAAJAN NÄKÖKULMASTA

Ohjaaja Saana Lavaste:

Prekaariaatti-sanan pohjalla oleva latinan precarius merkitsee armoilla olemista. Tätä armoilla olemisen kokemusta esityksemme tutki monesta eri näkökulmasta. Prekaari elämäntilanne vaatii paitsi optimistista asennetta, myös onnea. Turvattoman, alati muuttuvan ja jatkuvaa kehittymistä vaativan työelämän haasteista selviää jotenkin, jos oma ja läheisten terveys kestää. Mutta jos on liian monta lasta, vanhusta tai masentunutta läheistä hoidettavana, jos itse sairastuu tai jää vaikka yksinhuoltajaksi, kuvio muuttuu nopeasti inhimillisesti katsoen mahdottomaksi. Tätä teemaa kantoi esityksessämme kadonnut nainen Erika Niemi, joka piirtyi näkyviin hoitamattomien asioiden ja häntä etsivien ihmisten kautta.

197

Jos feministinen liike julisti, että henkilökohtainen on poliittista, me lähdimme Emilia Pöyhösen ja Taija Helmisen johdolla oletukseen että poliittinen on henkilökohtaista. Että työelämän murroksen todelliset seuraukset näkyvät ihmisten arjessa, parisuhteissa, lapsissa, päiväkodeissa.

Aihe oli itselleni tuolloin enemmän kuin ajankohtainen. En päässyt paikalle vuoden alussa 2012 järjestettyihin Prekariaatti-työpajoihin, sillä olin itse tullut toista kertaa äidiksi marraskuussa 2011. Äitiyden myötä olin itse herännyt oman työelämäni epävarmuuteen ja totaaliseen ennustamattomuuteen. Koko prosessi toimi minulle oman työelämätilanteeni ja sitä kautta yhteiskunnallisen asemani syväanalyysina. Olin aina pitänyt työtilannettani omana valintana. Vasta prosessin aikana havahduin siihen, että minulla ei ole koskaan ollut edes mahdollisuutta vakituiseen työpaikkaan. Vertaistuen löytäminen ja havaintojen tekeminen silpputyöstä eri ikäisten ja eri alalla työskentelevien ihmisten kanssa oli tärkeää. Yhtäkkiä ei enää ollutkaan yksin muka ”ainutlaatuisten ongelmien” kanssa, vaan tunsin kuuluvansa suureen nomadiheimoon, jossa tehdään hoivatyötä, luovaa työtä,

O
S
A

2

P
R
O
J
E
K
T
I
T

toimittajan työtä, vuokratyötä, ollaan yksinyrittäjiä, yhdistysaktiiveja ja pallotellaan koko ajan liian montaa palloa yhtä aikaa ilmassa. Näkemys työelämän rakenteesta ja tulevaisuudesta alkoi kirkastua vakaumukseen, jonka mukaan työn merkitys nykykansalaisen turvarakenteena on historiaa. Meidän on luotava yhteisöllisiä ja taloudellisia, putoamista estäviä turvarakenteita silpputyön ympärille, ilman suoraa kytköstä ihmisten työelämästatukseen. Minusta tuli perustulon vankka kannattaja.

Näyttelijät **Marja ”Malla” Myllylä** ja **Johannes Korpi-jaakko** tekivät urotyön valtavien, alati muuttuvien ja tyyliltään toisistaan poikkeavien tekstimassojen aallokossa. Aihe oli myös heille freelance-näyttelijöinä henkilökohtainen. Näytelmä sisälsi kolmea erilaista tekstimateriaalia sekä kehyskertomuksen. Kehyskertomuksena toimi uupuneen, ravintolassa tiskarina toimivan kirjallisuudentutkijan Jussin (Korpijaakko) öinen keskustelu Kuun (Myllylä) eli torpparin auringon kanssa. Kuu vie Jussin tapaamaan pätkätyöläiskollegoja Joensuuhun, Rovaniemelle ja Tampereelle.

Esityksen läpi kulki myös Erika Niemen tarina sekä kolmen työelämädokumentin sarja. Dramaturgiselta rakenteeltaan esitys oli siis varsin monimutkainen ja monimuotoinen, toisin sanoen aiheensa näköinen. Näyttelijöiltä esitys vaati äärimmäistä tyylitajua ja taituruutta, sillä jokainen tekstimateriaali vaati heiltä erilaista tyylilajia, yleisösuhdetta ja olemisen/esittämisen tapaa.

Olimme päättäneet, että esityksen valojen on oltava äärimmäisen yksinkertaiset, muuten siirto uusiin tiloihin muuttuisi raskaaksi. Myös lavastus oli kevyt: kotia edusti jääkaappi ja ulkotilaa pankkiautomaatti. Näiden lisäksi näyttämöllä oli pöytä, joka paljastui hiekkalaatikoksi sekä pari eri kokoista laatikkoa, jotka toimivat korokkeena ja istuimena.

Teoksen äänimaailma sen sijaan eli ollut kevyt: **Sinikka Isoniemi** teki äänisuunnittelijana massiivisen dramaturgisen ja rytmittävän työn. Hän rakensi äänillään eri miljööt, tarkensi eri kohtausten tyylilajit ja sävelsi kaupan päälle nykyaikaisen työväenlaulun. Kolme haastatteludokumenttia tuli esityksessä osin nauhalta. Kyseessä eivät olleet alkuperäiset haastattelut, vaan

ne oli näytelty nauhalle uudestaan litteroitujen alkuperäisten haastattelujen pohjalta. Tampereen harjoitusjaksolla asuimme Isoniemen kanssa samassa vieraskämpässä ja kuu oli todellakin torpparin aurinko hänen työskennellessään äänien parissa tunti toisensa perään pienen keittiömme pöydän ääressä.

Projektissa ainutlaatuista oli yhteistyö vos-teatteriden suunnittelijoiden – tarpeistonvalmistaja **Marja-Leena Niitty-mäen**, pukusuunnittelija **Ina Jakobssonin** ja lavastaja **Iris Roudan** – kanssa. Tätä freelancereiden ja vakituisessa työssä olevien tekijöiden yhteistyötä avataan enemmän yhteistuotannon kuvauksen yhteydessä.

PIRSTALEDUUNARIN TORPPA SEILAA KESKIKAUUPUNGILTA LOMAKESKUKSEEN, KAHVILASTA KELLARIIN

SUMMITTAISIA HUOMIOITA RADIKAALEINTA ON ARKI -ESITYKSEN KIRJOITTAMISESTA

Käsikirjoittaja Taija Helminen:

Radikaaleinta on arjen eli kavereiden kesken *Prekan* käsikirjoitusprosessi oli tuotantonsa näköinen: yhteisöllinen, vaihteittainen, kerrostunut ja pamflettimainen/pamfletinomainen. Pitkän tuotannon aikana, mutta erityisesti sen jälkeen prekarisaatio-aiheen ajankohtaisuus on tullut kvartaali kvartaalilta polttavamaksi työelämän murroksessa. Käsikirjoittaja Emilia Pöyhösen ja ohjaaja Saana Lavasteen havainto esityksen tarpeellisuudesta olikin aikaansa edellä: prosessin aikana ja sen jälkeen keskustelu resurssien jakamisesta on vilkastunut yhteiskunnallisella tasolla. Myös taiteen kentällä vapaan kentän toimijoiden ja laitosintituutioiden välillä käydään vuoropuhelua. Työntekijöiden (ja taiteilijoiden) oletetaan olevan enenevissä määrin yrittäjähenkilöitä moniosajia, jotka taipuvat monipuolisempiin tehtäviin yhä

sekavammilla sopimuksilla. Toisaalta suuri osa työntekijöistä myös kaipaa työuraltaan joustoja, mielekkyyttä ja vaihtelua. Menneen maailman normit ja ammattijärjestöt eivät tunnu tarjoavan toimivia tapoja järjestää työelämää.

Oma yhteiskuntakäsitykseni sai *Prekan* myötä monia jomottavia kolauksia, mutta pahin niistä oli havahtumiseni itsensä johtamiseen liittyvien harhojen palvontaan. Kriittinen ja synkkä itsetutkiskelu sikisi kahdesta ajallisesti lähekkäisestä ilmiöstä, joissa ay-liikkeen edessä kokemani yksinäisyys ja **Jari Sarasvuon** kirjojen aiheuttama hetkellinen humalatila törmäsivät toisiinsa. Käsitykseni työelämästä (ja samalla itsestäni työntekijänä) paljasti tosiolemuksellisen kriisitilansa. Oli toivoa herättävää ja kauhistuttavaa tajuta, että marginaalisena ja väliaikaisena pitämäni prekaari arki oli todennäköisesti pysyvä, vakiintuva ja rehevöityvä työelämän tila.

Materiaalina dokumentti

200

Olen työskennellyt dokumentteja ja fiktiota yhdistellen useissa prosesseissa toimiessani dramaturgina ja näytelmäkirjailijana hoitolaitoksissa, vastaanottokeskuksissa ja vankilan päihdekuntoutusosastolla. Projektini ovat lähes aina sisältäneet jonkinlaisen yhteisöllisen ja tutkivan ulottuvuuden. Esitysmateriaalien kerääminen tapahtuu usein dialogisena prosessina. Havainnoin yhteisön arkea ja osallistun siihen mahdollisimman runsaasti, joskus pitkiäkin aikoja. Haastattelen yhteisön jäseniä ja siihen välittömästi liittyviä henkilöitä sekä teetän työpajoja. Keruuvaiheen jälkeen vetäydyn materiaalien kanssa miettimään, mikä litteroimissani fragmenteissa on esityksellistä, mikä materiaaleissa on tunnetason / tiedonvälityksen polttopisteessä ja mikä on kirjailijan suhteeni aiheeseen. Kaikki nämä elementit eivät toteudu samanaikaisesti.

Kokemukseni mukaan tällaisen materiaalin kanssa työskennellessä olen kahdessa roolissa: materiaalin dramaturgina eli järjestäjänä sekä aiheesta innoittuvana kirjailijana. Tutkin, onko

näitä kahta toisistaan eroavaa ammatillista identiteettiä mahdollista yhdistää. Voiko näin syntyvien materiaalien välille luoda koherentin näytelmän, esityskäsikirjoituksen? Työtapa haastaa minua tutkimaan myös oman katseeni laatua: Mitä näen, mitä en havaitse, mistä katson sivuun? Millaista yhteiskunnallista tilaa kannatan, rakennan ja agitoin kirjoittaessani näyttämölle? Mitkä asiat herättävät vastustusta tai myötätuntoa, paljastaako katseeni myös itseni vai onko siinä ylenkatsetta?

Työtapa oirehtii paitsi kriisiytyneestä taiteilija-identiteetistä myös halusta demokratisoida tekstiä, esityskäsikirjoitusta. Tavoitteena on antaa ääni ja jakaa esityksen tilaa kokemusasiantuntijalle, eikä ainoastaan tarjota omaa tulkintaani muiden kokemuksesta (vaikka toisaalta, onhan tekstiin päätyvä dokumentin seurausta valinnoistani ja mieltymyksistäni). Näin ollen dokumentaarisista aineksista syntynyt *Radikaaleinta on arki* ei ole puhdasveristä kirjailijan työtä vaan esityskäsikirjoitus, joka on syntynyt useissa yhteyksissä käydyistä dialogeista ja vuorovaikutuksesta ihmisten, teorioiden sekä näyttelijöiden ja esityksen tekijöiden kanssa.

201

Aiheen ja tuotannon vaikutuksia käsikirjoitukseen

Prekan poikkeuksellisen pitkällä tuotantoaikataululla ja projektin monivaiheisuudella oli monenlaisia vaikutuksia käsikirjoitukseen. Alkuperäisidean kannalta selkein lienee se, että käsikirjoittaja vaihtui. Tuotannon alkuvaiheessa minun piti toimia tekstin dramaturgina ja Emilia Pöyhösen teoksen käsikirjoittajana. Pöyhösen poisjäännin myötä projektista jäi pois hänen työelämän vahvaa rakenteen tuntemukseen liittyvää ammattitaitoaan. Itselleni prekarisaatio akateemisena tutkimusalana oli huomattavasti vieraampi kuin Pöyhöselle, joten ilmiön rakenteellinen hahmottaminen alkoi kohdallani alusta.

Prekarisaatio osoittautui tutkimuskohteena olevan rajautumaton. Onhan freelancereiden, yksinyrittäjien, apurahansaa- jien, pätkätyöläisten, vuokratyöläisten ja muiden epätyypillisen

työn työntekijöiden arjen todellisuus täydellisen heterogeeninen ja kokijoilleen uniikki. Ilmiöllä on monia ilmenemistapoja, joiden havainnointia hämärtää viime vuosina vahvistunut trendi nähdä työtilanteiden johtuvan ihmisten valinnoista. Työtehtävien kirjo ja erilaiset rakenteelliset poikkeustilanteet muodostavat niin monimuotoisen kokonaisuuden, että dokumenttien rajaaminen yhtenäiseksi väitteeksi työelämästä oli mahdotonta. Vähitellen prekaarin elämän tietyt erityispiirteet alkoivat kuitenkin tarinoiden massan lisääntymisen myötä erottua. Kirjoitin kohtauksia, monologeja ja lauluja, ja kahlasin läpi tutkimuksen toisensa perään. Hitaasti, mutta vähä vähältä todennäköisemmin kasassa alkoi olla harvaan rakennettu, valtava lato, jota ei ollut mielekästä tarkastella yhtenä kokonaisena rakennuksena vaan lautojen raoista sisään tirkistellen. Jokaisesta aukosta näkyi kiehtovia elämänmerkkejä: linnunpesiä, hiirenkoloja, mikrotodellisuuksia, jotka nyt sattuvat sijaitsemaan tämän risuisen katon alla.

Tärkeä osa esitykseen kerätyistä materiaaleista oli yliopisto-opiskelijoiden keräämää. Tällä oli suuri merkitys oman työni kannalta. Pohdin alati seurantahenkilöitä koskevan materiaalin näyttämöllepanoa. Mikä olisi sopiva tunnustettavuuden aste? Entä itse tekemieni lisähaastattelujen kohdalla? Ja missä määrin oma työelämäuupumukseni värittäisi kaikkea muuta kerättyä materiaalia? Kaikki haastatellut saivat lukea ja kommentoida heitä itseään koskevat materiaalit etukäteen. Heille annettiin näihin myös muutosoikeus. Kaikki asianomaiset kuitenkin olivat tyytyväisiä materiaaleihin sellaisinaan, eikä niiden suhteen tehty kuin yksi lisäys, jossa haastateltu henkilö terävöitti omaa sanomaansa kohtaukseen. Kaikki haastatellut kutsuttiin katsomaan esitystä, ja kahta henkilöä lukuun ottamatta tapasin jokaisen henkilökohtaisesti. Kommunikoin sähköpostitse ja puhelimessa niiden kanssa, joita en tavannut kasvokkain.

Myös huolellisesti suunniteltu taustatyöprosessi vaikutti kirjoittamisen taustalla. Ennakkosuunnittelussa tehdyt oletukset paikkakuntien työelämätodellisuuksien eroavaisuuksista ja keskustelut yliopiston edustajien kanssa oli jo käyty oman työni alkaessa, joten tavallaan olin näiden suhteen toisen käden tieto-

jen varassa. Halusin kuitenkin säilyttää nämä linjat käsikirjoituksessa, vaikka ne eivät itselleni olleetkaan lähtökohtaisesti omia valintojani.

Dokumentit osana käsikirjoitusta: Teoriakehys

Dokumentaarisia teoksia tehdessä lähdän liikkeelle summittaisesti rajaten ja hyvin karkeilla lähtöoletuksilla. Yhteisöllisten prosessien kautta mukaan tulevat materiaalit lopulta määrittävät todella paljon sisältöjä ja käsikirjoituksen suuntaa. Pysin olemaan avoin sille, että prosessi voi tarvittaessa mullistaa maailmankuvani ja ennakkokäsitykseni asioista.

Prekan suhteen harsin rakenteellisia lähtöoletuksia kasaan lukemalla aiheeseen liittyviä tutkimuksia. *Radikaaleinta on arki* -pamfletti oli itsestään selvä aloituspiste. Muista tärkeimmät olivat espanjalaisen Precarias a la deriva -verkoston kirjoittama *Hoivaajien kapina* (Tutkijaliitto 2009), **Richard Sennettin** *Työn uusi järjestys eli miten uusi kapitalismi kuluttaa ihmisen luonnetta* (Vastapaino 2002) sekä *Yrittäkää edes! – Prekarisaatio Pohjois-Karjalassa* (Tutkijaliitto 2012). Teokset kartoittivat prekaarien työläisten elämäään vaikuttavia yhteiskunnallisia prosesseja. Tutkimusten viesti oli selvä: Nykyinen työelämä on monissa kohdissaan epätaasa-arvoista riistotaloutta. Työntekijät kokevat työelämän paineet skitsofrenisina, esimerkiksi itsensä johtamisen ohjeina. Yhtäältä ei saa sitoutua työnantajaan, mutta toisaalta tulee osoittaa luottavuutta ja joustavuutta, ja samalla oltava valmis venyttämään ammattikuvaansa rajattomasti. Samaan aikaan kun työteki- ja haluaisi kannattaa ammattiliittoja, niiden luomat rakenteet saattavat merkittävästi vaikeuttaa omaa työntekeä. Rakenteiden ulkopuolella elävän prekaarin maailma on ahdistavan kaootinen ja hallinnan ulottumattomissa. Ratkaisumallien syntyminen on hidasta, kun työvoima on hajotettu vastaamaan itse itsestään ja joustamaan loputtomasti työn kautta tuleviin määritelmiin. Toiveet, odotukset ja vallankumoukset eivät synny yhden hengen tuotantolaitoksissa.

Itselleni tutkimuksista tärkeimmät teemat liittyivät hoivaan ja sen haurastumiseen sekä elämäntapaan liittyvän tarinan hajoamiseen. Työelämän ennakoitavuuden heikentyminen vaikuttaa ensimmäisenä perheiden hoivaketjuihin: Vanhemmat eivät ehdi hakemaan epäsäännöllisten työaikojen takia lapsiaan päivähoidosta, vanhusten kotihoidosta ovat vastuussa alati vaihtuvat keikkatyöläiset, burnoutin kohtaava freelancer ei kykene jäämään sairauslomalle... Yksilön elämään merkittävästi vaikuttavat perhetilanteet jäävät kuitenkin huomaamatta, koska niitä ei pidetä yhteiskunnan järjestämisen kannalta oleellisina. *Hoivajien kapina* -teoksessa prekarisaatiota tarkastellaan nimenomaan feministisenä kysymyksenä. Kaikkein huonoimmin palkatuilla ja epävarmimmilla aloilla työskentelevät juuri naiset (myös meidän työpajoissamme naisten osuus osallistujista oli lähes 100%). Etenkin eteläisessä Euroopassa hoivaketjun hajoaminen saa erityisen traagisia sävyjä, kun orjapalkoilla työskentelevät siirtolaiset ja paperittomat ovat jättäneet omat lapsensa voidakseen hoitaa eurooppalaisten lapsia näiden vanhempien ollessa töissä. Kirjallisuudesta välittyvä nykytila oli kaaottinen ja toivoton, jopa pessimistisen synkkä.

204

Kaupunkien seurantamateriaalit ja haastattelut

Tuottaja Saara Rautavuoma teki ihailtavaa työtä työpajaan osallistujien metsästämiseksi kaikkien kolmen kaupungin prekareilla rintamilla eli vuokratyövoiman välitysfirmoissa, työvoimatoimistossa, hoitoalan yrityksissä, matkailualalla ja luovissa duuneissa. Kati Sirénin vetämiin työpajoihin ilmaantui eri alojen työntekijöitä, heistä selkeä enemmistö luovilta aloilta. Työpajojen osallistujat olivat pätäkätöiden monivuotisia sankareita, ihmisiä, joiden työelämä oli enimmäkseen muodostunut silpusta, pätäkätä, kausiluontoisista duuneista ja keikoista. Vaikka yleiset työelämätunnelmat olivat väsyneitä ja kiukun sekaisia, ei tutkimusten välittämää epätoivoa ja kapinamielialaa ollut vahvasti näkyvissä.

Ihmiset eivät tarkastelleet tuntojaan prekarisaation käsitteen kautta, vaan tilanteita pidettiin enimmäkseen yksilöllisyyden tuloksena, henkilökohtaisista valinnoista aiheutuvinä. Epäilemättä tähän vaikutti luovien alojen suuri edustus osallistujien keskuudessa. Työpajoissa kokemusten jakamista pidettiin merkityksellisenä. Kävi ilmi, että suuri osa epätyypillisestä työstä tehdään yksin. Halusimme osaltamme tehdä näkyväksi näiden ihmisten ponnistelut, tunnustaa heidän ”*marginaleissa*” tapahtuvan työnsä todelliseksi.

Työpajojen yleismyönteinen ilmapiiri oli meistä tuotannon edustajista merkityksellistä. Työhön positiivisesti suhtautuvien määrä poikkesi niin paljon omista lähtöoletuksestani, että seurantahenkilöitä valitessamme päädyimme valitsemaan kustakin kaupungista erityisen optimistisen työntekijän. Valittua joukkoa puolsi sekin, että seurantahenkilöt olivat keskenään hyvin eri ikäisiä, he työskentelivät toisistaan eroavilla aloilla ja heillä oli keskenään erilaiset taustat. Heidän tilanteissaan hahmottui kolme hyvin eri tyyppistä työkäsitystä ja asennetta.

Tämän materiaaalikerroksen keruun tekivät yliopisto-opiskelijat. Opiskelijat seurasivat valittuja työntekijöitä kolmen kauden ajan keväällä 2012. Kesällä 2012 sain käyttööni seuranta-tutkimuksen materiaalit kirjallisena: opiskelijat olivat litteroineet tekemänsä haastattelut ja lisäksi sain seurantahenkilöiden itse arjestaan pitämät päiväkirjat. Aineistot olivat laajuudeltaan ja sisällöltään toisistaan erottuvia ja opiskelijoiden omat intressit, omat tutkijan katseet ohjasivat sisältöä. Pyrin lukemaan ja tulkitsemaan tekstejä myötämielisen neutraalisti, prekaareja rakenteita peilaten. Tämä dokumentaarisen kerroksen käsitteleminen oli kuitenkin itselleni haasteellista. En vielä seurantavaiheen alkuvaiheessa osannut artikuloida sitä, kuinka suuri painoarvo itse eletyillä haastatteluilla ja haastattelujen litteroinneilla on omassa työtavassani. Haastattelutilanteissahan tutkija ja haastateltava luovat toisiinsa luottamuksellisen suhteen. Tässä tapauksessa en siis itse luonut henkilöihin luottamuksellista suhdetta, vaikka olinkin tavannut seurantahenkilöt ja tutkijaopiskelijat itse. Lisäksi litteroitu nauhamateriaali kadottaa elettyyn tilanteeseen raken-

tuneet painotukset, syvällisyyden ja huumorin, jolloin väkisinkin tilanteiden lämpötila jää lukijalle arvoitukseksi.

Nauhojen litterointi onkin itselleni *tapa hahmottaa haastattelun henkilön kokemien tapahtumien kokemuksellista mittakavaa ja materiaalien esityksellisyyttä*. Litteroidessa tapahtuu myös haastattelutapahtuman korkeampi analyysi, jossa arvioin tutkijan positiota haastattelutilanteessa ja suhdetta haastateltavaan. Tämän vuoksi koin, että minun tuli koota esitykseen vielä toinen dokumenttikerros, johon olisin itse emotionaalisessa suhteessa. Koska muiden töideni takia oli täysi mahdottomuus seurata henkilöitä itse kevään 2012 aikana, päädyin tekemään omia haastatteluja oman kotipaikkakuntani eli helsinkiläisten patkätyöläisten keskuudessa.

Tein syksyn 2012 ja kevään 2013 välillä kymmenen haastattelua. Näistä haastatteluista valmiiseen teokseen päätyi lopulta kolme fragmenttia, jotka peilasivat jotakin prekaarin elämän erityispiirrettä: hoivaa, kosta ja sosiaaliturvaverkoston ulkopuolelle joutumista.

206

Kehyskertomus ja Erika Niemi

Esityskäsikirjoituksen materiaaleista suunnilleen puolet on fiktiota ja puolet dokumentteja, Fiktiivisessä aineksessa pyrin vetämään lankoja yhteen sirpaleisten dokumenttifragmenttien välille. Saana Lavasteen kanssa käydyissä käsikirjoituspalavereissa hahmottui jo hyvin varhaisessa vaiheessa yhdeksi tapahtumapaikaksi päiväkoti. Päiväkodissa tiivistyi konkreettisesti hoivan ongelma ja rakenteiden vanhanaikaisuus perheissä, joiden molemmat vanhemmat tekivät patkätöitä. Päiväkotiin sijoittuvan tarinan päähenkilö oli prekaari työläinen Erika Niemi, jonka poissaolon kautta hahmottui hoivan yhteiskunnallinen merkitys arkisissa tilanteissa. Kun hoivan antaja katoaa, työelämän todellinen jousitamattomuus piirtyy esiin elämän perusehtoja uhkaavalla tavalla. Erikan tarinan lisäksi tarvittiin vielä kehyskertoja, henkilö, joka kuljettaa katsojat kaiken tämän materiaalin lävitse suunnilleen

täysijärkisesti. Tällaiset tulkitsevat tarkkailijat löydettiin prekaarista Jussista ja kuusta, joiden yhteinen öinen matka esitys oli.

Kesään 2013 tultaessa kahdelle hengelle kirjoitetussa näytelmässä oli useita kymmeniä rooleja, useita perustilanteita, tapahtumapaikkoja ja tekstiä, josta puuttui draamallinen jännite. Tekstiä työstettiin näyttelijöiden kanssa kahden työpäijajakson aikana, joihin osallistuin aktiivisesti. Tässä vaiheessa huomasin, että ulkopuolisesta esitysdramaturgista olisi ollut suuri apu rakenteellisessa lähiluvussa. Viimeinen kirjoituskierros tapahtui liian lähellä ensi-iltaa, jotta muutosten haltuun ottaminen olisi ollut mahdollista. Myös prosessia etäältä tarkkailleen esitysdramaturgin tarve paljastui harjoitusten ollessa jo melko pitkällä. Tässä suhteessa ymmärrän, että dramaturgin ja kirjailijan työ on ehkä ratkaisemattomissa oleva haaste. Kirjailija jatkaa teoksen kirjoittamista ja tekstillistä muokkaamista loputtomiin, kun dramaturgi taas kykenee tarkastelemaan tekstiä objektiivisesti, järjestämään ja leikkaamaan uusia kompositioita tarpeen niin vaatiessa.

207

Tuotannolliset työkalut tulevaisuuden dokumenttiteatterissa

Koin itse *Radikaaleinta on arki* -projektin erittäin kiinnostavana esimerkkinä siitä, miten hyvin koordinoitu ja huolellisesti suunniteltu tuotanto helpottaa omaa taiteellista työtä. Avainasemassa oli yhteisölliseksi suunniteltu prosessi, tehokkaasti toiminut tiedotus ja taiteellisen työryhmän yhteiset tutustumiset esityspaikkoihin. Vaikka teos oli neljän teatterin yhteistuotanto ja liikkuvien osien määrä valtava, tuntui että projekti eteni sovituksessa aikataulussa ja tuotannon peruskartasto piti kautta linjan paikkansa. Edistysellistä tuotannossa kirjailijan näkökulmasta oli myös vos-teattereiden yhteinen panostus tekstin tilausmaksuun. Useimmissa tapauksissa tekstin tilausmaksu saattaa olla kirjailijan ainoa palkkio tekstin työstämisestä ennen tekijänoikeustulojen maksamista. Näiden palkkioiden väli saattaa olla hyvinkin pitkä, joten minimin yläpuolelle vos-teattereiden yhteisvoimin

O
S
A

2

P
R
O
J
E
K
T
I
T

nostettu tilausmaksu oli talousahdinkoa tiskauskeikoilla paikkaa-
valle näytelmäkirjailijalle erittäin tarpeellinen raha.

Näin montaa elementtiä yhdistävää tekstiä oli kiitollista
työstää läheisessä yhteistyössä taiteellisen työryhmän kanssa.
Ennakkoluulottomasti kirjavaan tekstimassaan suhtautunut oh-
jaaja auttoi hahmottamaan epädraamallisia tilanteita näyttämöllä.
Esitysdramaturgin puuttuessa myös äänisuunnittelija Sinikka
Isoniemen rooli oli dramaturgisesti merkittävä. Projektin loi myös
uskoa siihen, että kaikki taide ei synny yksin pimeässä kellarissa
pakertamalla, vaan myös laajat, yhteistoiminnalliset tavat luoda
sisältöjä voivat toimia yhtä lailla.

RADIKAALISSA TUOTANNOSSA SISÄLTÖ ON RAKENNETTA, RAKENNE SISÄLTÖÄ

Tuottaja Saara Rautavuoma:

209

Syksyllä 2010 alkaneen projektin taiteellisen ideoinnin rinnalla pohdittiin aktiivisesti sitä, miten sisältö valmistettaisiin esitykseksi. Tuotannollisen rakenteen haluttiin heijastelevan esityksen sisältöä. Toive esityksen viemisestä nähtäväksi useammalle paikkakunnalle heräsi jo suunnittelun alkuvaiheessa. Tavoitteeksi asetettiin monipuolinen yhteistyö useamman teatterin kanssa, ja nimenomaan taiteellis-tuotannollinen yhteistyö esityksen valmistamisen kaikissa vaiheissa sen sijaan, että valmistettaisiin freelancereista kootulla porukalla esitys, joka valmiina kiertäisi eri teattereissa vierailuesityksen tavoin. Liikkuva ja monimuotoinen esitystuotanto reflektoisi esityksen aihetta eli uuden työn alati vaihtelevia olosuhteita. Näihin olosuhteisiin liittyen syntyi myös idea esityksen esittämisestä kunkin teatterin jonkin toisen ohjelmistossa olevan esityksen lavasteissa. Erilaisten teatteriohjanisaatioiden sekä freelancereiden ja vakituisten työntekijöiden erilaisten työkuultuurien, -tapojen ja -olosuhteiden törmäyttäminen osana esityksen valmistamista tulisi olemaan mielenkiintoinen osa prosessia ja sisältöä. Paikallisen taustatutkimuksen avulla teos myös kiinnittyisi paremmin kuhunkin esityspaikkakuntaan.

Yhteistuotantoajatuksen taustalla oli sisällöllisten näkökulmien lisäksi taloudellinen intressi jakaa tuotantokustannuksia. Tavoitteena oli hyödyntää kaikkien teattereiden olemassa olevia resursseja tavalla, joka pitäisi kunkin teatterin tuotantopanoksen verrattain pienenä. Kuitenkin nämä rajalliset resurssit yhteen liitettynä takaisivat tuotannon toteutumisen tarpeellisessa laajuudessa. Lisäksi kolmen esityspaikkakunnan avulla taattaisiin lisäksi esitykselle pitempi elinkaari verrattuna esityksen toteuttamiseen vain yhdellä paikkakunnalla, yhden teatterin ohjelmistossa.

Näiden tavoitteiden, ideoiden ja haaveiden pohjalta lähdettiin rakentamaan konkreettista toteutusta, tuotannollista

O
S
A

2

P
R
O
J
E
K
T
I
T

mallia, jossa toteutuisivat toiveet monipuolisesta, maantieteellisesti laajalta kerätyistä taustamateriaalista sekä mahdollisuus toteuttaa ja nähdä esitys useammalla paikkakunnalla teattereidensä kanssa tehtävän yhteistyön kautta.

Kaksi asiaa rajasi paikkakuntien valintaa: Kaupungeista täytyi löytyä sekä sosiologiaa opettava yliopisto että vos-teatteri. Näillä kriteereillä paikkakunniksi valikoituivat lopulta Tampere, Joensuu ja Rovaniemi, jotka olivat sekä maantieteellisesti sijainniltaan kiinnostavia – ja tarpeeksi kaukana toisistaan – että teatterikaupunkina esityksen kannalta potentiaalisia. Lisäksi tuotannollista työtäni helpottamaan suunniteltiin, että esitys saisi ensi-illan kotipaikkakunnallani Tampereella, jossa minulla oli parhaat verkostot ja kontaktit valmiina. Onnekseni näiden kaikkien kaupunkien vos-teattereiden johtajat pitivät projektia toteuttamisen arvoisena. Monivaiheisten neuvotte-lujen lopputuloksena yhteistyö viimein syntyi, ja projekti lähti etenemään.

210

Taustatutkimusprosessi teettää paljon tuotannollista työtä

Tuottajan näkökulmasta käsikirjoituksen taustatutkimuksen mahdollistaminen oli yksi tuotannon työläimmistä yksittäisistä vaiheista. Dokumenttiteatteri muotona sekä valittu työtapa tuoda projektin kunkin kaupungin paikallisten prekaarien kokemukset osaksi esitystä edellyttivät laajaa materiaalin keruuta sekä taustatutkimuksen tekemistä. Tuotannollinen työ taustatutkimuksen ja materiaalin keruun mahdollistamiseksi käynnistyi syksyllä 2011 eli noin kaksi vuotta ennen kaavailtua ensi-iltaa.

Tammikuussa 2012 Tampereella, Joensuussa ja Rovaniemellä järjestettiin Prekariaatti-työpajat, joiden tarkoituksena oli kerätä tietoa suomalaisen työelämän murroksesta ja pirstaloitumisesta yksilöllisten kokemusten kautta. Työpajojen tavoitteena oli myös etsiä projektin laajemman seurantatutkimuksen kohdehenkilöt, joiden arkea tarkasteltaisiin taustatutkimuksen seuraavassa vaiheessa. Työpajojen toteuttaminen kolmessa kau-

pungissa edellytti käytännön järjestelyjen lisäksi keinoja, joilla tavallisia prekaareja voisi tavoittaa ja saada osallistumaan työpajaan. Levitin tietoa työpajoista ammattiliittojen, vuokratyöfirmojen, osuuskuntien, yhteiskunnallisten verkostojen, tyypillisten pätkätyöalojen työpaikkojen, kulttuuriyhdistysten, teattereiden tiedotuskanavien ja omien sekä työryhmäläisten henkilökohtaisten verkostojen kautta.

Työpajat järjestettiin tuotannossa mukana olevan vos-teatterin tiloissa, joten työpajat olivat kullekin teatterille samalla ensimmäinen kosketus tulevaan tuotantoon. Samoin työpajaan osallistuneiden paikallisten prekaarien mielissä teos kiinnittyi osaksi juuri kotikaupungin teatterin toimintaa. Kati suunnitelli ja veti työpajat. Lisäksi työpajoihin osallistui käsikirjoittaja Taija Helminen sekä edustaja kyseisen paikkakunnan teatterin henkilökunnasta (yleisötyöntekijä, tuottaja, tiedottaja). Itse olin mukana työpajoissa Tampereella ja Joensuussa.

Tieteellisesti orientoituneen taustatutkimuksen toteuttamista varten tarvittiin lisämuskelia. Tehtävään etsittiin projektista kiinnostuneita sosiologian yliopisto-opiskelijoita, jotka voisivat hyödyntää tutkimusta osana opintojaan. Lähdin siis tavoittelemaan yhteistyötä teattereiden lisäksi myös yliopistojen kanssa. Opiskelijoiden etsiminen söi lukuisia työtunteja ja edellytti monipuolista yhteydenpitoa yliopistoihin ja opiskelijoihin puhelimitse ja sähköpostitse. Myös junanpenkit kuluivat matkatessani tapaamaan opiskelijoita ja professoreita ympäri Suomen. Syksyllä 2011 alkaneen metsästyksen jälkeen opiskelijat olivat alkuvuodesta 2012 koossa. Opiskelijoista lopulta vain kaksi oli sosiologian opiskelijoita ja kolmas pääaineeltaan teatterin- ja draamantutkimuksen opiskelija. Projektin toimi lopulta kahden Pro gradu -tutkielman innoittajana.

Ennen tutkimuksen käynnistämistä täytyi vielä löytää tutkimuksen kohteet. Heidä haarukoitiin Prekariaatti-työpajojen osallistujista. Otin yhteyttä potentiaalsiin henkilöihin, ja heidän suostuttuaan tutkimuksen kohteeksi tein heidän kanssaan kirjalliset sopimukset osallistumisesta ja luvasta materiaalien käyttöön esityksen valmistamisessa.

Seurantatutkimuksen yksityiskohdat suunnitteli taiteellinen työryhmä (ohjaaja, kirjoittaja, teatteri-ilmaisunohjaaja ja tuottaja) yhdessä yliopisto-opiskelijoiden kanssa. Työryhmä kokoontui opiskelijoiden kanssa alkutapaamiseen, jossa käytiin läpi tutkimuksen kulku ja suunniteltiin toteutuksen yksityiskohdat. Tämän jälkeen opiskelijat toteuttivat tutkimuksen omalla paikkakunnallaan itsenäisesti ja toimittivat materiaalit työryhmälle. Lopuksi kokoonnuttiin yhdessä analysoimaan kunkin opiskelijan tekemät havainnot ja käymään läpi kertyneet materiaalit ennen kuin ne jäivät käsikirjoittajan käyttöön. Seurantatutkimus rakentui kahdesta teemahaastattelusta, havainnoinnista (opiskelija oli kahtena päivänä kohdehenkilön mukana aamusta iltaan) sekä tutkimuskohteiden itse toteuttamasta päiväkirjamaisesta dokumentaatiosta kolmelta viikonmittaiselta jaksolta. Vaihe edellytti tarkkaa pohdintaa tutkimuksen käytännön toteuttamiseen liittyvistä eettisistä kysymyksistä ja hyvään tutkimustapaan liittyvistä seikoista.

Kantaesitystekstin ehdoilla: pitkä suunnittelujakso ja jaksotettu harjoituskausi

212

Esityksen tuotantoprosessi levitettiin pitkälle ajanjaksolle, jotta monivaiheinen valmistusprosessi saisi tarpeeksi aikaa. Kirjoittajan, ohjaajan ja tuottajan yhteinen taiteellinen suunnittelu käynnistyi syksyllä 2010, noin kolme vuotta ennen ensi-iltaa. Taiteellinen työryhmän täydentyi matkan varrella tekijä kerrallaan. Yhteistuotannon rakentaminen käynnistyi keväällä 2011. Teatteri 2.0:sta taiteelliseen työryhmään osallistuvien ensimmäinen yhteinen tapaaminen oli syksyllä 2012, noin vuosi ennen ensi-iltaa.

Esityksen varsinainen tuotantoprosessi koostui neljästä jaksosta: taiteellisen työryhmän työpajoista sekä kolmiosaisesta harjoituskaudesta. Kevään 2013 aikana Teatteri 2.0:n taiteellinen työryhmä vieraili maaliskuussa Joensuun Kaupunginteatterissa ja toukokuussa Rovaniemen Teatterissa. Näissä työpajoissa tutustuttiin teattereiden tiloihin ja tuleviin näyttämöihin, luettiin tekstin sen hetkinen versio sekä pidettiin tuotantopalaveri teatte-

reiden henkilökuntien kanssa. Tampereella ei järjestetty erillistä työpajaa, koska suurin osa harjoittelusta tapahtuisi siellä. Suunnitteluyhteistyö vos-teattereiden taiteilijoiden kanssa käynnistyi työpajoissa. Joensuussa käynnistettiin lavastuksen suunnittelu, josta vastasi Joensuun kaupunginteatterin lavastaja Iris Routa. Lavastus myös valmistettiin Joensuun kaupunginteatterissa. Vierailu Rovaniemellä taas mahdollisti ensimmäisen kohtaamisen pukusuunnittelija Ina Jakobssonin kanssa, ja puvustuksen suunnittelun käynnistymisen.

Ensimmäinen harjoitusjakso järjestettiin touko-kesäkuussa 2013 Helsingissä Teatteri 2.0:n vuokraamissa Ilmaisuverstaan tiloissa, koska se oli työryhmäläisten asuinpaikkojen kannalta loogisin vaihtoehto. Jaksolla keskityttiin tekstin toimivuuden testailuun ja hahmojen hakemiseen. Toinen harjoitusjakso sijoittui heinä-elokuulle Tampereen Teatterin Frencckell-näyttämölle, jolloin teatterin oma toiminta oli kesätauolla ja tila tyhjiään. Näin työryhmä pystyi yhtäjaksoisesti kolmen viikon ajan harjoittelemaan näyttämöllä omissa lavasteissa, mikä teatterin aktiivisen näyttäntökauden aikana ei olisi ollut mahdollista. Pitkä yhtenäisen harjoitusjakso suoraan ennen ensi-iltaa elo-syyskuussa oli Tampereen teatterin muista aikatauluista johtuen mahdotonta toteuttaa teatterin tiloissa. Koska kesällä oli ollut mahdollisuus harjoitella näyttämöllä rauhassa, viimeiselle reilun kahden viikon jaksolle syys-lokakuussa riitti harjoittelu harjoitushuoneessa. Koska Tampereen Teatterin henkilökunta ei voinut kesävapaan takia osallistua kesän harjoitusjaksolle, jäi valojen toteuttaminen syksyn viimeiselle harjoitusjaksolle. Esitys nostettiin varsinaisessa esitystilassa ensi-iltaan reilussa viikossa. Harjoituskertoja työpajat mukaan lukien kertyi yhteensä noin 75.

Valmistamisen jaksottaminen monivaiheiseksi oli suunniteltu ensisijaisesti kantaesitystekstin kanssa työskentelyä ajatellen. Uuden tekstin onnistunut saattaminen näyttämölle vaatii tekstin konkreettista testaamista näyttämöllä ennen kuin se saa lopullisen muotonsa. Jokaisen harjoitusjakson väliin jääneet tauot käsikirjoittaja Helminen käytti hyödykseen ja viilasi tekstiä eteenpäin, ja uusi harjoitusjakso käynnistyi aina uuden tekstiver-

sion kanssa. Helminen osallistui aktiivisesti myös kaikille harjoitusjaksoille, joten tekstin muokkaamista tehtiin myös lennosta harjoitustilanteessa.

Moniosainen ja eri paikoissa tapahtuva harjoittelu oli myös tuotannollisesti järkevä ratkaisu. Esityksen siirtoa eri teattereihin sekä yhteistyötä kunkin teatterin henkilökunnan kanssa helpotti paljon se, että koko työryhmä oli valmistamisen aikana vierailut kussakin teatterissa. Näyttelijöiden työtä siirroissa helpotti se, että näyttämöt olivat vierailujen kautta ennalta tuttuja.

Monet esityskaudet ja jotain ekstrapaa

Esityksen monet esityskaudet ja siirrot toistaan poikkeaviin tiloihin ja ympäristöihin tekivät sekä teokselle hyvää että mahdollistivat prosessin jatkumisen myös muulle työryhmälle kuin näyttelijöille. Suurin osa työryhmästä kokoontui yhteen jokaisen esityssiirron yhteydessä ja harjoituskaudella syntynyt yhteisöllinen työskentelytapa sai näin jatkoa myös esityskauden aikana. Mielenkiintoista oli myös se, miten esitys muuttui ja kehittyi erilaisissa esitystiloiissa sekä esityskertojen lisääntyessä.

Esitys kantaesitettiin 8.10.2013 Tampereen Teatterin Frenczell-näyttämöllä. Tampereen esityskaudella näyttelijät saivat näytellä niin *Lokin*, *Kuin ensimmäistä päivää* kuin *Kylmän murhankin* osittain pystytettyjen lavasteiden kanssa. Projektin suunnitteluvaiheessa ilmenneiden muutosten takia Tampereen esityskausi päättyttiin pilkkomaan kahteen osaan. Ensimmäinen esityskausi oli lokakuussa 2013 ja toinen helmi-maalikuussa 2014. Ensimmäisen Tampereen esityskauden jälkeen seurasi muutoksista johtuen puolentoista kuukauden tauko ennen siirtymistä Rovaniemelle.

Esitys herätettiin uudestaan henkiin Rovaniemen teatterin Paavo-näyttämöllä joulukuussa 2013, uusintaensi-ilta oli 12.12.2013. Rovaniemelle oli toimitettu esityksen lavasteet, muut materiaalit ja tekniset tiedot jo hyvissä ajoin Tampereen esityksen päättyttyä. Kiitos Tampereen Teatterin tarpeistonvalmistaja

Marja-Leena Niittymäen ensiluokkaisen materiaalien pakkaamisen ja siirtoa varten kirjoittamien ohjeistusten, siirto onnistui ongelmitta. Rovaniemellä näyttelijöiden ilona näyttämöllä uutena asiana oli Rovaniemen Teatterissa samaan aikaan pyörineen *Siunattu hulluus* -esityksen Samuli Hallan suunnittelemat lavasteet. Siirto toteutettiin suunnitelmien mukaisesti neljällä harjoituksella. Näyttämö toimi lopulta hyvin samalla lailla kuin Tampereen Teatterin Frenckell, joten suuria muutoksia totuttuun ei vaadittu.

Rovaniemeltä Joensuuhun siirryttiin nopealla aikataululla. Rovaniemen viimeisen esityksen ja Joensuun ensi-illan välissä oli aikaa alle viikko. Rovaniemen siirrosta harjaantuneena Joensuun siirto toteutettiin entistä nopeammin, vain kolmella harjoituksella. Joensuun ensi-ilta oli 24.1.2014. Muutos muihin esitystiloihin verrattuna oli Joensuussa kaikista suurin. Esitykset olivat hyvin intiimillä pienellä näyttämöllä, jonka katsomoon mahtui 80 henkeä (verrattuna Rovaniemen 120- ja Tampereen 230-paikkaisiin katsomoihin). Pienen näyttämön takia *Radikaalin* lavaste-elementit eivät saaneet seurakseen enää jonkin toisen esityksen lavasteita. Täysin eri muotoinen katsomo ja hyvin pieni näyttämö asettivat uusia vaatimuksia näyttelijöille. Intiimin tilan vaikutukset esitykseen olivat erityiset. Esitys muuttui astetta vakavammaksi, kun esityksen ihmiskohtalot tulivat näyttelijöiden fyysisen läheisyyden takia aivan eri tavalla katsojan iholle.

Joensuun kauden jälkeen palattiin vielä uudelleen Tampereelle helmikuussa 2014. Tampereen toisen esityskauden keskellä tehtiin vielä kahden esityksen mittainen vierailu Riihimäen Teatteriin. Esitys sai siis kaiken kaikkiaan viisi erillistä esityspeperiodia ja yhteensä 35 esitystä puolen vuoden ajanjaksolla. Tuotantomuoto mahdollisti esitykselle suuremman esitysmäärän, pitemmän esityskaaren ja monipuolisemman yleisöpohjan kuin mitä tuotanto olisi saanut yksittäisen teatterin ohjelmistossa.

Esityksen ajankohtaisuuden ja yhteiskunnallisuuden vuoksi haluttiin laajentaa aiheen käsittelyä myös teatteriesityksen ulkopuolelle. Tampereella järjestettiin 17.10.2013 *Prekariaatti-päivä*, jossa päivän aikana oli mahdollisuus osallistua asiantun-

tijakeskusteluun, teatteriesitykseen sekä teatterityöpajaan. Päivä tuotti vähäisestä osallistujamäärästään huolimatta poikkeuksellisen laadukasta ja asiantuntevaa keskustelua. Asiantuntijoina tilaisuudessa olivat Tampereen kaupungin apulaispormestari **Olli-Poika Parviainen**, Tampereen yliopiston työelämäutkija, professori **Pertti Koistinen** ja Palvelualojen ammattiliitto PAM:n Tampereen aluepäällikkö **Niina Koivuniemi**. Keskustelua luotsasi ohjaaja Saana Lavaste. Lisäksi Tampereen esityskaudella järjestettiin myös teosesittely, jossa käsikirjoittaja Helminen kanssa esityksen aiheesta alusti kansanedustaja **Anna Kontula**. Myös Rovaniemellä järjestettiin esityskauden yhteyteen asiantuntijakeskustelu, jossa edustettuina olivat Lapin yliopiston sosiologian laitos sekä työntekijöiden ammattiliitot. Osallistuin itse keskusteluun työryhmän edustajana.

RAPORTTI NELJÄN TEATTERIN TUOTANTOYHTEISTYÖSTÄ

216

Radikaaleinta on arki -tuotanto käynnistyi Teatteri 2.0:n aloitteen ta, joten oli loogista, että projektin tuotannollinen kokonaisvastuu oli Teatteri 2.0:lla ja Saara toimi päätuottajana. Myös esityksen taiteellinen kokonaisvastuu oli Teatteri 2.0:lla, mutta muuten henkilö- ja tuotantoresursseja oli käytettävissä monipuolisesti kaikilta tuotantokumppaneilta.

Esityksen valmistamiseen osallistui Teatteri 2.0:n free-lanceista koostuneen taiteellisen työryhmän lisäksi taiteellista ja teknistä henkilökuntaa kaikista teattereista. Tasavertainen työskentely vapaan ryhmän tekijöiden sekä vos-teattereiden taiteellisten suunnittelijoiden kanssa oli saumatonta ja molemminpuolisesti antoisaa. Työskentely tavallisesta tuotantoprosessista poikkeavalla tavalla antoi vos-teattereiden suunnittelijoille mahdollisuuden haastaa omia vakiintuneita työtapojaan ja ottaa vaikutteita vapaan kentän toimintatavoista sekä tehdä työtä uusien tekijöiden kanssa välillä myös itselle täysin uusissa ympäristöissä, toisten teattereiden tiloissa.

Teatteri 2.0:lle yhteistyö vos-teattereiden suunnittelijoiden kanssa antoi mahdollisuuden työskennellä pitkän linjan ammatilaisten kanssa, joilla oli apuna työssään ison teatterin resursit ja työskentelyolosuhteet. Esityksen lavastuksen suunnitteli Joensuun Kaupunginteatterin pitkäaikainen lavastaja Iris Routa tiiviissä yhteistyössä taiteellisen työryhmän kanssa. Lavastus valmistettiin Joensuun Kaupunginteatterin lavastamossa. Puvustuksesta vastasi Rovaniemen Teatterin pukusuunnittelija Ina Jakobsen. Tarpeiston suunnitteli ja toteutuksesta vastasi Marja-Leena Niittymäki Tampereen Teatterista. Lisäksi jokaisessa teatterissa talon valomestari vastasi esityksen valojen suunnittelusta ja toteutuksesta omaan esitystilaansa. Esityksellä ei ollut erillistä valosuunnittelijaa.

Esityksen toteutuksen jakautuminen neljälle toimijalle mahdollisti kultakin teatterilta huomattavasti omaa tuotantoa pienemmän käytännön työn ja taloudellisen panostuksen, ja näin ollen myös pienemmän taloudellisen riskin kuin pelkän oman tuotannon kohdalla. Tuotantovastuiden ja tuottojen jakaantuminen on avattu yksityiskohtaisemmin taulukossa.

Yhteistuotantoprosessin onnistumisen arviointia varten kaikkien mukana olleiden vos-teattereiden johtajille sekä taiteelliseen työryhmään suunnittelijoina osallistuneille teetettiin kyse- lyt. Heidän näkemyksiään on hyödynnetty osana tätä kirjoitusta.

	TEATTERI 2.0	TAMPEREEN TEATTERI	
VASTUUALUEET	- Tuotantokokonaisuuden suunnittelu ja toteutus - Taiteellinen toteutus (tausta- ja käsikirjoitus-prosessi, esityksen valmistaminen)	- tarpeiston suunnittelu ja toteutus - valojen suunnittelu ja toteutus omaan esitystilaan	
TYÖNTEKIJÄT TAITEELLISES- SA TYÖRYH- MÄSSÄ	- käsikirjoittaja - ohjaaja - näyttelijät (2hlö) - äänisuunnittelija - videosuunnittelija - teatteri-ilmaisun ohjaaja - tuottaja	tarpeistonvalmistaja	
TILAT JA TEKNIikka	- Helsingin harjoituskauden tilat	- harjoitus- ja esitystilat - esitystekniikka - näyttämön tekninen henkilökunta viimeisellä harjoitusjaksolla ja esityksissä	
TIEDOTUS JA MARKKINOINTI	- tekstisisällöt - valokuvat - graafinen ilme - täydentäviä paikallisia toimenpiteitä	- toimenpiteet teatterin omien käytäntöjen mukaan	
VASTUU KUSTANNUK- SISTA	- omien työntekijöiden palkka- ja matkustus-kustannukset, [poislukien näyttelijöiden kulut esityskausilla] - ym. tiedotus ja markkinointitoimenpiteet - ääni- ja videosuunnittelu - muita satunnaisia tuotantokuluja - Helsingin harjoitustila	- omien työntekijöiden palkka ja matkustus-kustannukset - näyttelijöiden esityskorvaukset ja matkustuskustannukset Tampereen esityskausilla - tarpeiston valmistus - tiedotus ja markkinointi teatterin käytännön mukaan - tekstin tilauspalkkio (1/3) - siirtokustannukset Tampere-Rovaniemi	
TULOJEN JAKAANTU- MINEN JA RAHOITUS	- 25% kaikista lipputuloista - vierailukorvaus Riihimäen Teatterista - henkilökohtaiset ja produktiokohtaiset apurahat	- 75% oman kauden lipputuloista - muu rahoitus teatterin toimintavaroista	

Kaavio 4: Tuotantovastuiden jakaantuminen

	JOENSUUN KAUPUNGINTEATTERI	ROVANIEMEN TEATTERI
VASTUUALUEET	- lavastuksen suunnittelu ja toteutus - valojen suunnittelu ja toteutus omaan esitystilaan	- puvustuksen suunnittelu ja toteutus - valojen suunnittelu ja toteutus omaan esitystilaan
TYÖNTEKIJÄT TAITEELLISES- SA TYÖRYH- MÄSSÄ	lavastaja	pukusuunnittelija
TILAT JA TEKNIikka	- esitystilat - esitystekniikka - näyttämön tekninen henkilökunta esityksissä	- esitystilat - esitystekniikka - näyttämön tekninen henkilökunta esityksissä
TIEDOTUS JA MARKKINOINTI	- toimenpiteet teatterin omien käytäntöjen mukaan	- toimenpiteet teatterin omien käytäntöjen mukaan
VASTUU KUSTANNUK- SISTA	- omien työntekijöiden palkka ja matkustus- kustannukset - näyttelijöiden esityskorvaukset ja matkustus- kustannukset Joensuun esityskaudella - lavastuksen valmistus - tiedotus ja markkinointi teatterin käytännön mukaan - tekstin tilauspalkkio [1/3] - siirtokustannukset Joensuu-Tampere	- omien työntekijöiden palkka ja matkustus- kustannukset - näyttelijöiden esityskorvaukset ja matkustus- kustannukset Rovaniemen esityskaudella - puvustuksen valmistus - tiedotus ja markkinointi teatterin käytännön mukaan - tekstin tilauspalkkio [1/3] - siirtokustannukset Rovaniemi-Joensuu
TULOJEN JAKAANTU- MINEN JA RAHOITUS	- 75% oman kauden lipputuloista - muu rahoitus teatterin toimintavaroista	- 75% oman kauden lipputuloista - muu rahoitus teatterin toimintavaroista

Millä motiivein yhteistyöhön?

Teatteri 2.0:n motiivi lähteä rakentamaan tuotantoyhteistyötä kolmen muun teatterin kanssa oli sekä aiemmin mainittu sisältöön liittyvä tarve saada esitys linkittymään useampaan paikkaan, mutta myös mahdollisuus saada projekti taloudellisesti toteutuskelpoiseksi tuotantokustannuksia jakamalla ja saada esitykselle pitempi elinkaari useammassa kaupungissa ja teatterissa järjestettävän esityskauden kautta. Monimutkaisen tuotantorakenteen taustalla oli myös ajatus testata käytännössä, miten se ylipäänsä onnistuu, mitä mahdollisia haittoja ja toisaalta hyötyjä tällaisesta tuotantorakenteesta voi koitua sekä taiteelliselta että tuotannolliselta näkökannalta.

Tuotantoyhteistyöhön osallistuneiden vos-teattereiden motiivit projektiin osallistumiseen olivat moninaiset. Yhteistyön kautta teatterit saivat mahdollisuuden tuottaa teatterin omaa ohjelmistoa täydentävän erilaisen kotimaisen kantaesityksen ohjelmistoonsa sekä tehdä yhteistyötä vapaan kentän teatterin sekä toisten vos-teattereiden kanssa. *Radikaaleinta on arki* -yhteis-
tuotanto koettiin hyväksi tavaksi saada uutta sisältöä omaan ohjelmistoon tavalla, joka on taloudellisesti hallittavissa.

220

Suunnittelun tärkeys ja haasteet

Radikaaleinta on arki -tyyppisen monimuotoisen tuotannon onnistumisen edellytyksenä on, että projektissa on yksi tuotantotaho ja tuottaja, joka tarkastelee kokonaisuutta ja ajaa pelkän produktion asiaa. Tässä tapauksessa Teatteri 2.0 masinoi kokonaisuuden toteutumista alusta loppuun, muut teatterit siis tavallaan toimivat osatoteuttajina 2.0:n hallitsemassa kokonaisuudessa.

Projektin suunnittelun lähtökohtana oli rakentaa tuotanto, joka olisi mahdollisimman toimiva kaikille osapuolille. Onnistuneesta enakkosuunnittelusta oli osoituksena se, että projekti toteutui hyvin pitkälti suunnitelmien mukaisesti. Vaikka enakkosuunnittelu on välttämätöntä, enakkoon tehdyistä suunni-

telmista on myös oltava valmis joustamaan tarvittaessa. Sekä Rovaniemellä että Joensuussa teatterinjohtaja vaihtui kesken suunnitteluprosessin. Periaatteellinen tuotantopäätös oli jo tehty ennen johtajien vaihtumista, mutta neuvottelut yksityiskohdista olivat vielä kesken. Vaihdoista aiheutuvat siirtymäkaudet aiheuttivat viivästystä asioista sopimiseen sekä epävarmuutta tuotannon käytännön toteutukseen. Muuttunut tilanne tarkoitti tuottajalle lisää matkustamista, asioiden kertaamista ja perustelua samojen asioiden uudelleen sopimiseksi.

Kahdenväliset yhteistuotantoneuvottelut ovat suhteellisen yksivivaisia ja asioista on helpohkoa sopia nopeastikin, mutta kun neuvottelutahoa on neljä, tilanne mutkistuu. *Radikaaleinta on arki* -projektista sopimisen ja neuvottelujen elinehtona oli aina valmiit yksityiskohtaiset ehdotukset, joihin kukin sai ottaa kantaa. Kun yhteistyötä vasta tunnusteltiin, Teatteri 2.0 oli valmistellut pohjat projektista kaikkien kolmen yhteistyöhön tavoiteltavan teatterin osalta. Kaikki saivat konkreettiset ehdotukset siitä, minkälaiset tuotantovastuut tulisi juuri heidän teatterilleen ja mitä tämä voisi taloudellisesti heille tarkoittaa. Ehdotus projektin konkreettisesta toteutuksesta lähetettiin kullekin johtajalle välittömästi ensimmäisen yhteistyöehdotuspuhelun jälkeen.

Suurin haaste sopimuksen teon etenemisessä oli niin-kin triviaali kuin vaikeus sovittaa kiireisten johtajien aikatauluja yhteen, jotta yhteistä keskustelua oli mahdollista käydä. Suurimmaksi osaksi kommunikointi tapahtuikin joko yhteisen sähköpostiringin välityksellä tai 2.0:n tuottajan toimiessa tiedon kokoajana ja viestin välittäjänä. Neljän tuotantotahon sopiessa yhteisestä tuotannosta ei ole sen arvokkaampaa asiaa kuin aika. Tuotanto pitää pystyä sovittamaan hyvissä ajoin kaikkien teattereiden ohjelmistopalettiin, ja aikaa on hyvä olla myös siksi, että muutokset ovat mahdollisia projektin edetessä. *Radikaalin* osalta yhteistuotannosta sopiminen ensimmäisistä yhteydenotoista sopimuksen allekirjoittamiseen vei puolitoista vuotta. Sopimuksen allekirjoittamisen hetkellä aikaa suunniteltuun ensi-iltaan oli vielä reilu vuosi.

Taloudellisia näkökohtia

Taloudellisessa suunnittelussa painotettiin tasapuolisuutta. Rovaniemen Teatterille säilytettiin taloudellisesti pieni tuotannon vastuu, koska maantieteellisen sijaintinsa vuoksi sillä oli muita korkeammat kustannukset matkustamisen osalta. Toisaalta taas esityksen ensi-iltaan valmistaminen Tampereella vaati enemmän työaikaa Tampereen Teatterin omalta henkilökunnalta. Tätä kompensoitiin sekä pienellä tuotantokuluvastuulla että muita teattereita isommalla lipputulopotentialilla (suurempi katsomo, isompi esitysmäärä, parempi katsojapotentiaali).

Useammalla paikkakunnalla toteutettavien esityskausien ja useammalla paikkakunnalla harjoiteltavan tuotannon yhdeksi merkittävimmäksi kulueräksi nousivat matkakustannukset. Pitkän prosessin aikana matkoja ja majoittumistarpeita ehti kertyä lukuisia, ja erityisesti koko työryhmän siirtäminen paikasta toiseen kasvatti matkustamisen osuutta budjetissa. Tähän oli kuitenkin varauduttu ennakkoon jo tuotantoa suunniteltaessa.

Esitys toteutui kustannuksiltaan odotetusti, mutta esityksen lipputulot jäivät kaikissa teattereissa jonkin verran alustavia arvioita pienemmiksi. Toisaalta esitystuotannon kustannusvaikutukset olivat kaikille vos-teattereille erittäin maltilliset esimerkiksi teatterin omiin tuotantoihin verrattuna, joten myös otettu taloudellinen riski oli hyvin pieni, ja mahdolliset tappiot yhteiskunnallisen merkityksettömiä teattereiden kokonaistaloudellisessa tilanteessa.

Odotettua pienemmiksi jääneiden katsojamäärien ja näin ollen myös lipputulojen pienuuteen katsottiin vaikuttaneen osin haasteelliset esitysaajat (esitysblokit olivat tiiviitä, esityksen kohderyhmä huomioiden esityksiä oli osin vääriin aikoihin tarjolla, esityksiä oli erityisen hiljaisena esitysaikana vuodenvaihteen molemmin puolin jne.). Toisaalta esityksen ehkä teatterin normaalia ohjelmistosta poikkeava profiili vahvalla yhteiskunnallisella sisällöllä saattoi aiheuttaa haasteen teatterin vakituisten yleisön houkuttelemisessa esitykseen. Tällöin katsomojen täyttämiseksi olisi vaadittu teattereilta myös täysin uusien yleisöjen löytämistä,

mikä olisi vaatinut aivan erityistä markkinoinnillista ponnistusta, jota ymmärrettävästi ei rajallisen esitysmäärän ja toisaalta vain pienen taloudellisen riskin esitykseen ollut mahdollista laittaa. Esitys sai kuitenkin varsin kiitettävän määrän mediahuomiota kaikilla paikkakunnilla ennakkojuttujen ja kritiikkien muodossa.

Innostavia kohtaamisia ja haasteen paikkoja

Taiteellis-tuotannollisen yhteistyön tavoitteena oli tuoda tekijöitä eri teattereista yhteisen työn äärelle. Vos-teattereista prosessiin osallistuneilta taiteellisilta suunnittelijoilta lavastaja Iris Roudalta, pukusuunnittelija Ina Jakobssonilta ja tarpeistonvalmistaja Marja-Leena Niittymäeltä prosessin aikana sekä jälkikäteen kerätyistä kokemuksista ja havainnoista oli tehtävissä seuraavia päätelmiä:

Innostavaa vaihtelua. Taiteelliseen prosessiin osallistuneille suunnittelijoille projekti oli innostavaa ja kiinnostavaa vaihtelua. Tähän osaltaan vaikutti se, että kyseessä oli yhteistuotanto. Työtä tehtiin uudella tavalla itselle tuntemattomien, oman teatterin ulkopuolisten tekijöiden kanssa. Osin innostavuuteen vaikutti työskentelyyn valittu hyvin dialoginen työtapana, jossa kaikki pääsivät osallistumaan taiteelliseen prosessiin. Matkustaminen välillä pois omasta teatterista koettiin vapauttavana, samoin esityksen toteuttaminen muille kuin omille näyttämöille. Myös esityksen ajankohtainen aihe koettiin tärkeäksi ja motivoivaksi. Kokemus oli mukana olleille pääosin positiivinen ja tuotti uusia oivalluksia tulevia töitä ajatellen.

Toimiva tiedotus tärkeää. Perusteellista ja avointa tiedonkulkua koko prosessin ajan kiiteltiin monesta suunnasta, ja sen toimivuuteen oli myös erityisesti panostettu. Tuotantopalaverien lisäksi sähköposti on ahkerassa käytössä. Haasteitakin oli prosessin alkuvaiheessa. Vos-teattereiden suunnittelijoiden saamat käsitykset projektista ja heidän oletetusta työpanoksestaan poikkesivat jossain määrin siitä mitä teattereille oli alunperin ehdotettu. Väärinymmärrykset eivät olleet suuria ja asiat korjaan-

tuivat itsekseen prosessin lähdettyä käyntiin ja kommunikoinnin siirryttyä työryhmän sisäiseksi. Havainto kuitenkin vahvistaa mahdollisimman yksiselitteisen kommunikoinnin sekä sovitujen asioiden jatkuvan varmistelun tarvetta sen takaamiseksi, että sovitut asiat päätyvät oikeassa muodossaan informoituina eteenpäin.

Ylimääräinen projekti, haasteena aikataulut. Kaikille suunniteltijoille yhteistuotantoprojekti oli ylimääräinen eli teattereiden omien tuotantojen lisäksi tehty työ, ja siksi myös vapaaehtoinen. Suunnittelijat kokivat kuitenkin projektin mielenkiintoiseksi ja kiinnostavaksi haasteeksi ja/tai sen verran pienimuotoiseksi työksi, että toteutusta muiden töiden ohessa ei koettu ongelmalliseksi. Käytännössä projektin ylimääräisyys aiheutti kuitenkin haasteita esimerkiksi tarpeistonvalmistajan työajoissa niin, ettei hänen ollut mahdollista osallistua työaikansa puitteissa kesän aikana pidetylle harjoitusjaksolle. Erityisjärjestelyt yhteistuotannon vuoksi eivät olleet mahdollisia, koska työaika oli käytetty jo talon normaaleissa tuotannoissa, joiden aikataulut noudatti perinteisen näytäntövuoden aikataulua. Ennakkoon arvioitiin, että produktion lavastuselementtien valmistaminen samaan aikaan Joensuun kaupunginteatterin ison musikaalituotannon kanssa voi osoittautua haasteelliseksi. Onneksi lavastuksen valmistus ei lopulta tuottanutkaan suurempia ongelmia. Haaste johtui tässäkin tuotannon ylimääräisyydestä. Mikäli tuotanto olisi selkeämmin ollut yksi talon tuotannoista, olisi lavastuksen valmistamisen aikataulu alunperin huomioitu pajan työaikatauluissa. Haasteet olivat projektin käytännön toteutuksen kannalta lopulta suhteellisen mitättömiä, mutta niistä syntyi tärkeitä huomioita tuotannon ylimääräisyyden vaikutuksista. Yhteistuotannot olisikin järkevintä mieltää kunkin talon omaksi – vaikkakin osittain normaalia kevyemmäksi – tuotannoksi. Näin yhteistyöt keventäisivät kuormittamisen sijaan kunkin talon työtaakkaa.

TEKIJÄT

225

KÄSIKIRJOITUS	Taija Helminen
TEKSTIN DRAMATURGI	Emilia Pöyhönen
OHJAUS	Saana Lavaste
NÄYTTELIJÄT	Marja Myllylä ja Johannes Korpiaakko
ÄÄNISUUNNITTELU	Sinikka Isoniemi
LAVASTUS	Iris Routa, Joensuun Kaupunginteatteri
LAVASTUKSEN VALMISTUS	Joensuun Kaupunginteatterin lavastamo
PUVUSTUKSEN SUUNNITTELU JA TOTEUTUS	Ina Jakobsson, Rovaniemen Teatteri
TARPEISTO	Marja-Leena Niittymäki, Tampereen Teatteri
TARPEISTON VALMISTUS	Marja-Leena Niittymäki ja Sanna Koivisto, Tampereen Teatteri
VIDEOIDEN TOTEUTUS	Timo Teräväinen
ÄÄNINÄYTTELIJÄT NAUHOILLA	Martin Bahne, Marika Heiskanen, Tuukka Huttunen, Juho Lukinmaa, Paula Salminen ja Kaisa Sarkkinen
VALOSUUNNITTELU JA TOTEUTUS , TAMPERE	Mika Hiltunen, Tampereen Teatteri
VALOSUUNNITTELU JA TOTEUTUS, JOENSUU	Asko Heiskanen, Joensuun Kaupungin-teatteri
VALOSUUNNITTELU JA TOTEUTUS, ROVANIEMI	Rovaniemen Teatterin tekninen henkilökunta
VALOSUUNNITTELU JA TOTEUTUS, RIIHIMÄKI	Jonni Pantzar, Teatteri 2.0
NÄYTTÄMÖTEKNIikka	teknistä henkilökuntaa kaikista vos-teattereista
VALOKUVAT	Jonni Pantzar
GRAAFINEN SUUNNITTELU	Anssi Kähärä, Werklig
TIEDOTUS JA MARKKINOINTI	sisällöt Teatteri 2.0, käytännön toteutuksesta vastasi kunkin teatterin oma henkilökunta yhteistyössä Teatteri 2.0:n kanssa
TEATTERI-ILMAISUN OHJAAJA [taustatyö]	Kati Sirén
TUTKIJAOISKELIJAT [taustatyö]	Lotta Mikkonen [Tampereen yliopisto], Anna Nousiainen [Itä-Suomen yliopisto] ja Mari Tuominen [Lapin yliopisto]
TUOTTAJA	Saara Rautavuoma, Teatteri 2.0
TUOTANTO	Teatteri 2.0, Tampereen Teatteri, Joensuun Kaupunginteatteri ja Rovaniemen Teatteri

O
S
A

2

P
R
O
J
E
K
T
I
T

Taustatyö

Prekariaatti-työpajat järjestettiin:

Tampereella 16.1.2012 Tampereen Teatterin Frenckell-näyttämön näyttelijälämpiössä

Joensuussa 23.1.2012 Teatteriravintolan Torni-kabinetissa

Rovaniemellä 30.1.2012 Lappia-talossa.

Kolmen kohdehenkilön elämää seurattiin ja dokumentoitiin maalís-kesäkuussa 2012.

Harjoitusjaksot

Työryhmän työpaja Joensuun kaupunginteatterissa 25.-26.3.2013

Työryhmän työpaja Rovaniemen Teatterissa 20.-21.5.2013

Näyttämöharjoitukset Helsingissä (Ilmaisuverstas) 22.5.-7.6.2013

Näyttämöharjoitukset Tampereen Teatterissa 15.7.-3.8.2013 ja 23.9.-8.10.2013

Esitysjaksot ja katsojamäärät

ESITYKSEN ENSI-ILTA, KANTAESITYS 8.10.2013 TAMPEREEN TEATTERIN

FRENCKELL-NÄYTTÄMÖLLÄ

Esitykset ajalla 8.10.-23.10.2013 ja 18.2.-20.3.2014

ESITYKSIÄ 13 / KATSOJIA 1050

UUSINTAENSI-ILTA ROVANIEMEN TEATTERIN PAAVO-NÄYTTÄMÖLLÄ 12.12.2013

Esitykset ajalla 12.12.2013-18.1.2014

ESITYKSIÄ 10 / KATSOJIA 388

UUSINTAENSI-ILTA JOENSUUN KAUPUNGINTEATTERIN PIENELLÄ NÄYTTÄMÖLLÄ 24.1.2014

Esitykset ajalla 24.1.-8.2.2014

ESITYKSIÄ 10 /KATSOJIA 477

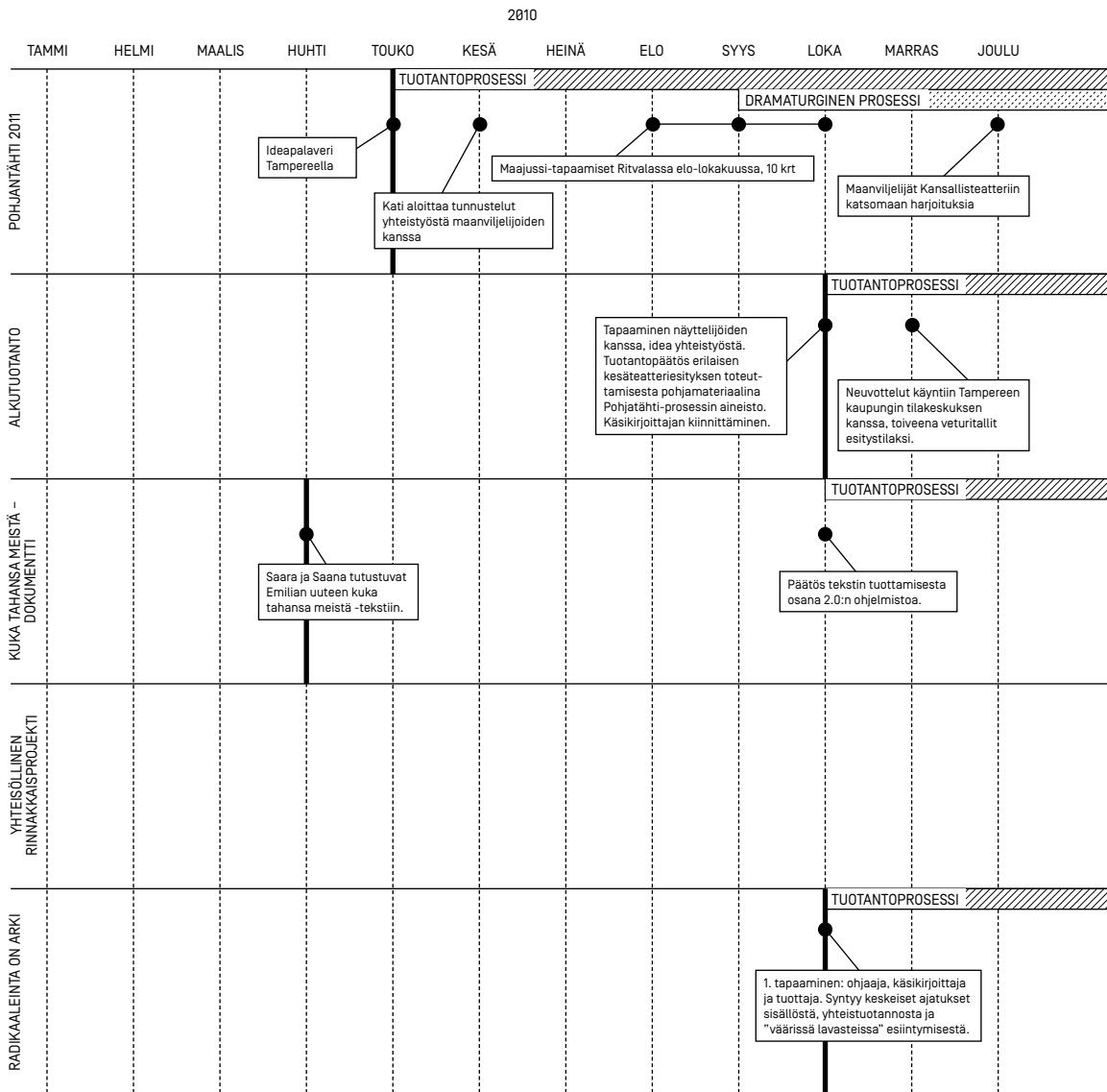
VIERAILU RIIHIMÄEN TEATTERISSA

Esitykset ajalla 28.2.-1.3.2014

ESITYKSIÄ 2 /KATSOJIA 148

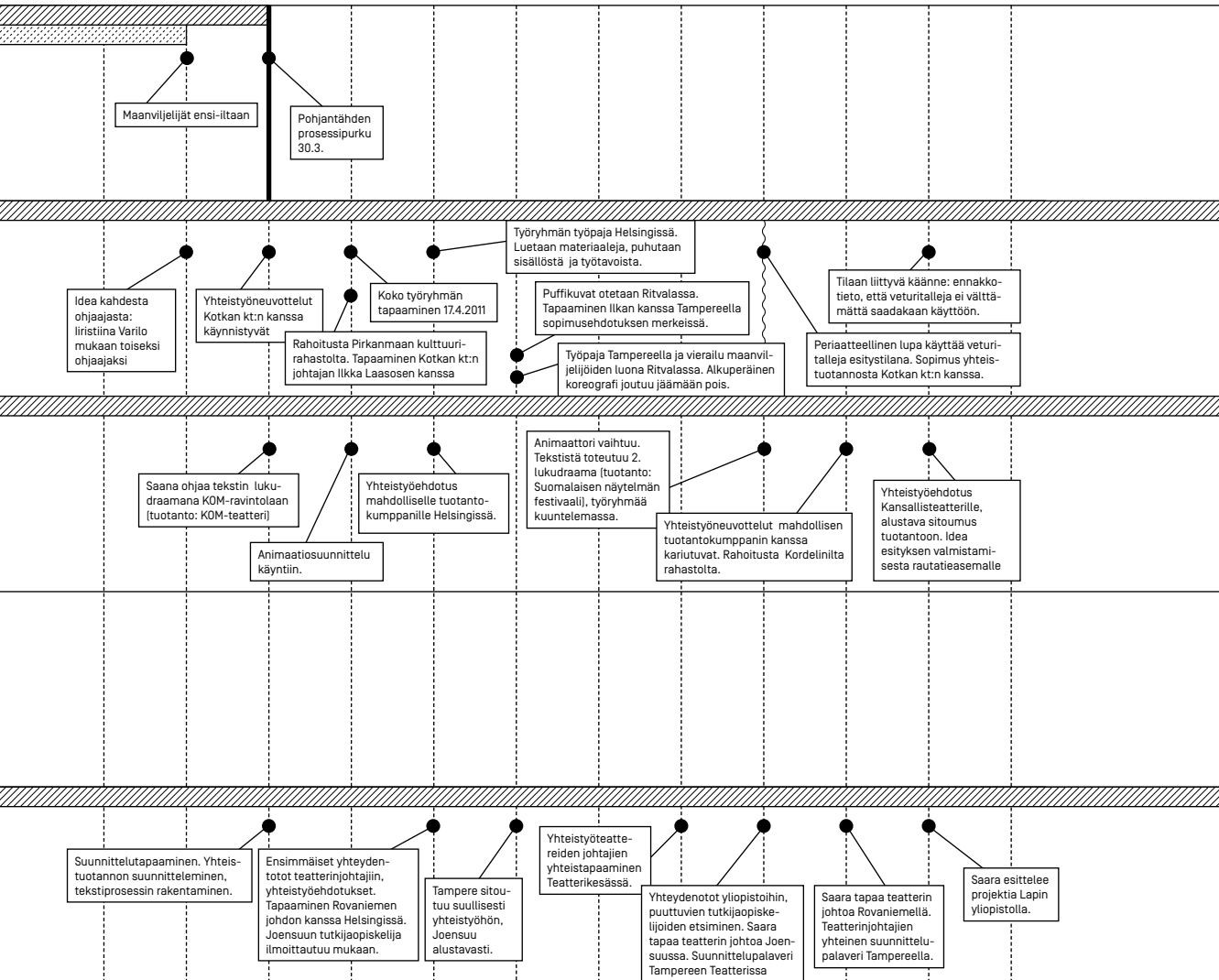
ESITYKSIÄ YHTEENSÄ 35

KATSOJIA YHTEENSÄ 2063



Kaavio 5: Projektien toteutus aikajanalla

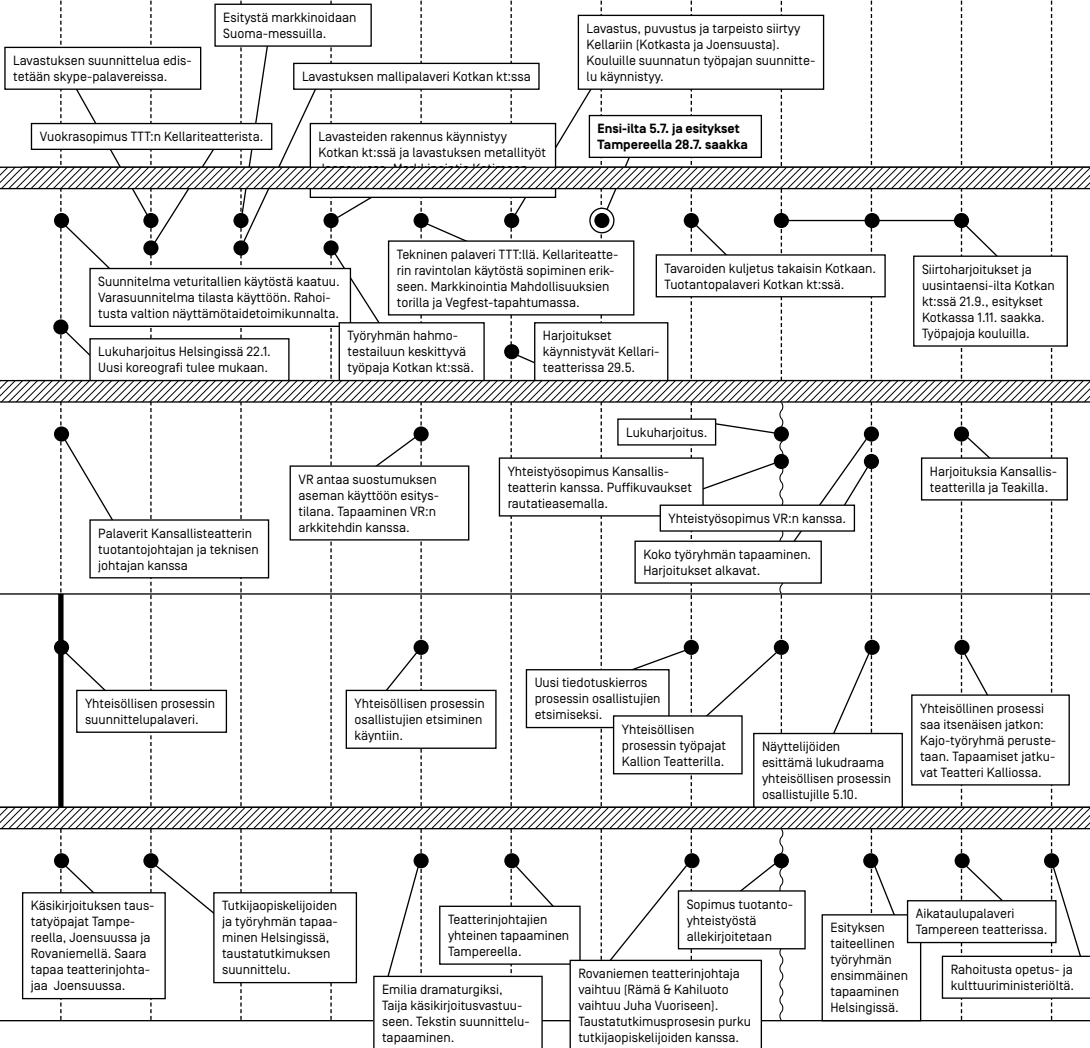
TAMMI HELMI MAALIS HUHTI TOUKO KESÄ HEINÄ ELO SYYS LOKA MARRAS JOULU



~~~~~ = point of no return = tuotannon toteutukseen sitoudutaan lopullisesti, ei perumisen mahdollisuutta

● = ensi-ilta

TAMMI HELMI MAALIS HUHTI TOUKO KESÄ HEINÄ ELO SYYS LOKA MARRAS JOULU



TAMMI

HELM

MAALIS

HUHTI

TOUKO

KESÄ

HEINÄ

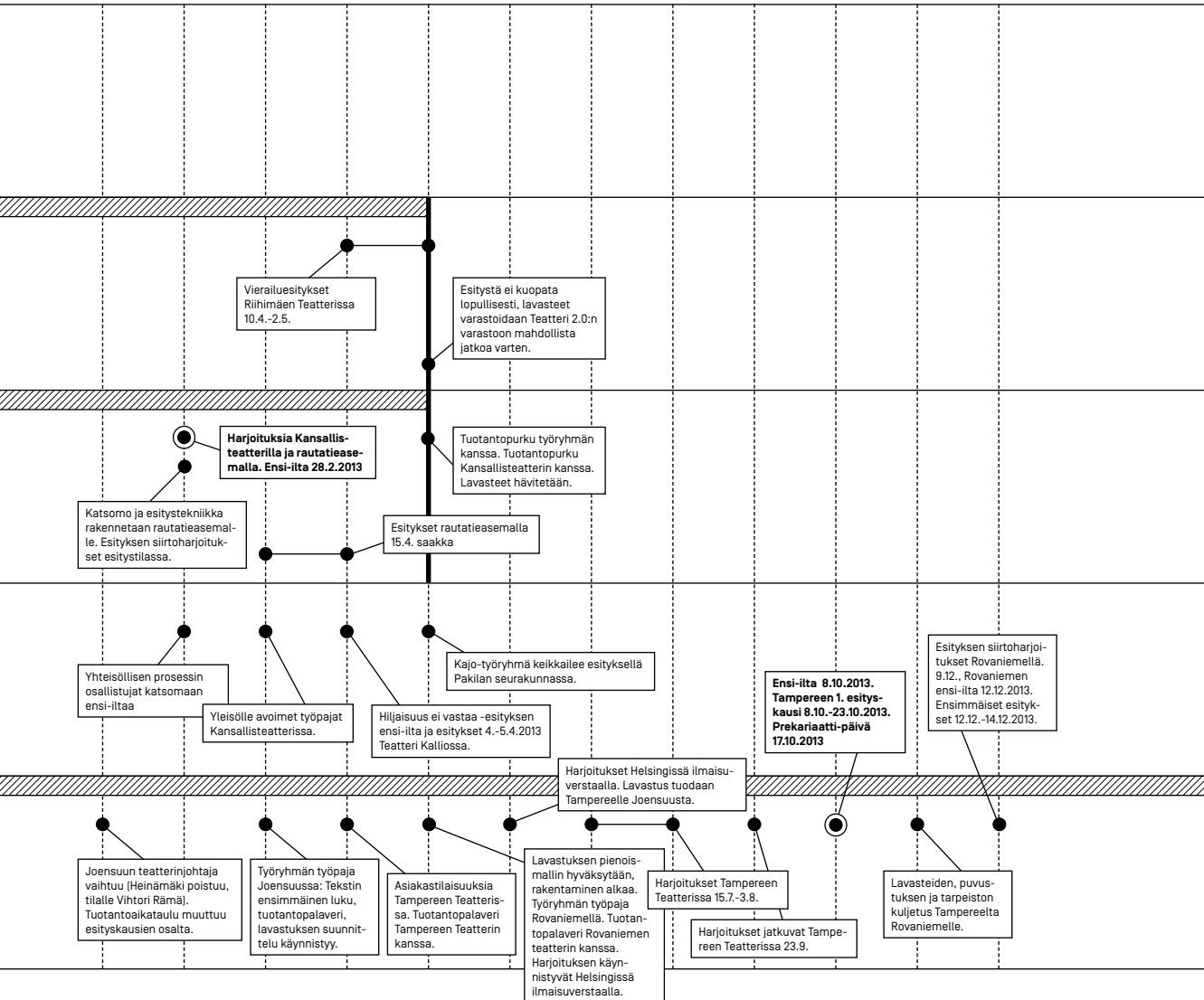
ELO

SYYS

LOKA

MARRAS

JOULU



2014

TAMMI HELMI MAALIS HUHTI TOUKO KESÄ HEINÄ ELO SYYS LOKA MARRAS JOULU

POHJANTÄHTI 2011

ALKUTUOTANTO

KUKA TAHANSA  
MEISTÄ - DOOKUMENTTI

YHTIESÖLLINEN  
RINNAKKAISPROJEKTI

RADIKAALENTA  
ON ARKI

Loput esitykset Rovaniemellä  
10.-18.1.2014. Materiaalien kuljetus  
ja siirtoharjoitukset Joensuussa.  
Joensuun ensi-ilta 24.1.2014 ja  
ensimmäiset esitykset.

Esitykset Joensuussa päättyvät  
8.2.2014. Materiaalien kuljetus  
takaisin Tampereelle. Esitykset  
jatkuvat Tampereella 18.2.2014

Vierailu Riihimäen Teatterissa  
28.2.-1.3.2014. Esitykset  
Tampereella päättyvät 20.3.2014.  
Lavasteet hävitetään.

Työryhmän tuotantopurku 28.5.

# Avoim näyttämö

232





# AVOIN NÄYTTÄMÖ

Avoim näyttämö on kehittämämme konsepti, joka on jalostunut Teatteri 2.0:n toiminnasta saaduista kokemuksista. Teatteri 2.0 on koko olemassa olonsa ajan toiminut avoimen näyttämön periaatteella. Konseptin kehittämisen taustalla on ajatus tuoda Teatteri 2.0:ssa hyväksi havaittuja toimintatapoja myös laajemmin suomalaisen ammattiteatterin käyttöön. Avoim näyttämö on sekä toimintamuoto että ajattelutapa.

## *Tavoitteet ja päämäärät*

- Tuoda joustavuutta kiinteiden ammattiteattereiden rakenteisiin sekä tuottaa kiinnostavia ja merkityksellisiä sisältöjä.
- Kehittää uusiin muotoihin ja toimintatapoihin liittyvää taiteellista ja tuotannollista erityisosaamista. Integroida soveltavan teatterin ajattelu- ja työtapoja osaksi teattereiden toimintaa.
- Lisätä tekemisen tapoihin ja sisältöihin vaikutus- ja osallistumismahdollisuuksia sekä teattereiden omalle henkilökunnalle, teattereiden ulkopuolisille ammattilaisille että ei-teatteriammattilaisille.
- Avata teattereiden toimintaa enemmän ympäröivään yhteisöönsä ja näin lisätä teatterin merkitystä paikallisesti.
- Lisätä yhteistyötä sekä toisten teattereiden että ei-teatteri-toimijoiden kanssa.
- Luoda otollisia olosuhteita kiinteiden ammattiteattereiden ja vapaan ammattikentän toimijoiden tuotantoyhteistöille sekä mahdollistaa tuotannollisia resursseja myös apurahaprojekteille
- Avoimen näyttämön työskentelyssä on taiteellisia, yhteisöllisiä ja pedagogisia päämääriä.

## AVOIMEN NÄYTTÄMÖN TOIMINTAPERIAATTEET

Avoimen näyttämön toiminnassa korostuvat jalkautuminen ulos teatterista, monipuolinen yhteistyö ja verkostoituminen. Avoimen näyttämön toiminnan muotoja ovat soveltavan teatterin projektit, soveltavan ja taiteellisen työskentelyn rinnakkaisprosessit, yleisötyö eri muodoissaan sekä taiteelliset tuotannot.

Avoim näyttämö mahdollistaa uudet toimintatavat, ammattikuvat ja yhteistyöt eri toimijoiden kesken myös repertuaariteattereille, joiden vastakappaleisiin perustuvan ohjelmiston tiiviiseen rytmiin on yleensä vaikea sovittaa muuta toimintaa.

Avoimella näyttämöllä ei ole vakituista fyysistä näyttämöä vaan se kokoaa yhteen erilaisia toimintamuotoja omalle *”toiminnalliselle näyttämölleen”*. Avoimen näyttämön toiminta tapahtuu sekä teatterin tiloissa että sen ulkopuolella.

Avoimen näyttämön toimintaa suunnittelee näyttämön vastaava, alan ammattilainen, mutta toiminnan suunnitteluun voidaan osallistaa myös muita kuin teatterin ammattilaisia. Avoim näyttämö on aina avoin uusille ideoille: Ideoita voi tarjota kuka tahansa talon ulko- tai sisäpuolella työskentelevä esittävän taiteen ammattilainen tai ei-ammattilainen.

Yhteisöteatteri on yksi Avoimen näyttämön keskeisistä työtavoista. Yhteisöteatteri kurottaa kohti yhteiskuntaa ja siellä toimivia yhteisöjä ja ottaa ne mukaan taiteellisen teatterin prosessiin. Yhteisöteatteri avaa keskusteluyhteyden ja kuulluksi tulemisen kanavan kansalaisille. Yhteisöt saavat taiteesta välineen oman tilanteensa ja kysymystensä prosessointiin. Samalla yhteisö tuottaa impulsseja ja yllättäviäkin sisältöjä kokemuksistaan ja arjestaan taiteelliseen teatteriin.

### Avoimen näyttämön toimintamuodot

- Esitystuotannot: kiertuetuotannot (esitykset talon ulkopuolella), pienemmät esitykset erilaisiin tiloihin (aulaan, lämpiöön, ravintolaan)
- Taiteellisen ja soveltavan teatterin rinnakkaisprosessit voivat tuottaa materiaalia vaikkapa tulevaan suuren näyttämön teokseen, koota yhteen harjoiteltavan teoksen tematiikan kannalta merkittävän yhteisön antamaan neuvoja ja näkökulmia työryhmälle tai luoda keskustelufoorumin jollekin ajankohtaiselle aiheelle.
- Itsenäiset yhteisöprojektit, niin esitykseen tähtäävät kuin prosessipainotteiset.
- Ammattilaisten ja ei-ammattilaisten yhteistoiminta, ei-ammattilaisten osallistaminen toimintaan (ideointiin, suunnitteluun, toteutukseen – toiminnan kohteesta aktiiviseksi toimijaksi).
- Teatterikierrokset, teosesittelyt, taiteilijatapaamiset.
- Varsinaisen ohjelmiston esityksiin liittyvät räätälöidyt yleisötyöpajat (virittävä/purkava).
- Erilaiset ajankohtaiset täsmätilaisuudet: keskustelutilaisuus tai ohjelmallinen iltama paikallisesti tärkeästä aiheesta
- Teatterin toiminnan kehittäminen: henkilökuntaa toiminnan suunnitteluun osallistavat työpajat, koulutusta uusiin toimintamuotoihin ja ajattelutapoihin.

236

### Avoimen näyttämön tarvitsemat resurssit

Avoin näyttämö tarvitsee taiteellisen vetäjän ja tuotannollisen moottorin. Nämä tarpeet voivat yhdistyä yhdessä henkilössä, mutta useamman henkilön yhteistyö tuottaa monesti hedelmällisemmän lopputuloksen. Kyseessä voi olla osa-aikainen tai täysipäiväinen pesti riippuen toiminnan laajuudesta. Vastuita ja tehtäviä voidaan integroida osaksi teatterin jo olemassa olevan henkilökunnan toimenkuvia (mikäli kiinnostusta ja osaamista

löytyy talon sisältä) tai palkata täydentävää osaamista talon ulkopuolelta. Erityisesti dramaturgit ja teatteri-ilmaisun ohjaajat ovat keskeisiä henkilöitä Avoimen näyttämön toiminnalle.

Avoimella näyttämöllä on oma tuotantobudjetti. Avoimen näyttämön tuotannot ovat kuitenkin lähtökohtaisesti hyvin kevyitä ja niissä hyödynnetään aina ensisijaisesti olemassa olevia resursseja (tiloja, vaate- ja tarpeistovarastoja sekä tiedotus- ja markkinointikanavia). Tärkeää on kuitenkin integroida Avoim näyttämö pysyväksi osaksi teatterin toimintaa ja huomioida tämä teatterin kokonaisbudjetoinnissa. Avoimen näyttämön toimintaan voi olla mahdollisuus hakea ulkopuolista lisärahoitusta riippuen toiminnan sisällöistä.

Lisäksi Avoimen näyttämön projektien toteutukseen tarvittavia tiloja, henkilöitä, rahoitusta ja muita resursseja voidaan monipuolisen yhteistyön kautta järjestää myös teatterin ulkopuolelta. Avoimen näyttämön toiminnan keskiössä on useiden toimijoiden resurssien yhdistämisestä syntyvä synergia.

## TOIMINNAN VAIKUTUKSET ERILAIISIIN RAKENTEISIIN

### *Kiinteille ammattiteattereille*

- lisää joustoa rakenteisiin: muukin toiminta mahdollista kuin repertuaariin sidotut esitystuotannot
- monipuolisempia työtapoja: esim. soveltavan teatterin keinojen hyödyntäminen taiteellisessa työssä, näyttelijä toteuttaa oman esityksen itse alusta loppuun, valosuunnittelija lavastaa nuorten teatterin aulaan tekemään performanssin, site specific -esitysten toteuttaminen jne.
- uudenlaisia, kiertäviä työrooleja: yhdistelmätyönkuvat esim. puolet työajasta taiteellisessa työssä, puolet avoimella näyttämöllä, mahdollisuus työskennellä *"freelancerina talon sisällä"*

*Vapaalle kentälle (vapaat ammattiryhmät, työryhmät, freelancerit)*

- lisää mahdollisia tuotantorakenteita ja -resursseja, valmiita puitteita omien projektien toteuttamiseen
- freelancereille lisää työmahdollisuuksia: työskentely tuotantojen lisäksi myös Avoimen näyttämön projekteissa
- Avoimen näyttämön osana voi toteuttaa apuraha-projekteja. Niiden haasteena on usein se, että taiteilijalla on henkilökohtainen työskentelyapuraha, mutta ei mitään tuottavaa tahoja tai raamia, jossa työn voisi käytännössä toteuttaa. Näissä tapauksissa taiteelliseen työhön myönnetystä apurahasta meneekin suuri osa tuotannolliseen työhön.

Avointen näyttämöiden kautta kiinteät rakenteet hengittävät, toisin sanoen kierto freelance-kentän ja kiinteiden rakenteiden välillä on sujuvampaa ja joustavampaa. Ihmiset eivät olisi yksiselitteisesti ”sisällä” tai ”ulkona”. Vastakkainasettelu vähenee ja vos-teatteriverkostosta tulee entistä enemmän koko teatterikentän yhteinen asia. Yksittäisen kaupunginteatterin tai alueensa merkittävimmän kiinteän ammattiteatterin Avoimen näyttämön kautta kaupunkiin syntyisi uudenlaista kuhinaa, ”teatterin tekemisen ekosysteemiä”.

238

## AVOIMEN NÄYTTÄMÖN HYÖDYT TEATTERILLE

### Välittömämpi yleisösuhte, teatterin merkitys kasvaa

Avoin näyttämö on teatterille keino kiinnittyä paikkakuntaan ja luoda paikallisesti merkittäviä sisältöjä ja suhteita alueen yleisöön ja muihin toimijoihin. Teatterin merkityksellisyys taidemuotona kasvaa sen tullessa lähelle ihmistä. Ihmiset pääsevät itse osallistumaan ja vaikuttamaan teatterinsa toimintaan. Projektien tuottaman vuorovaikutuksen kautta luodaan uudenlaista, välittömämpää yleisösuhdetta.

## Reagointi oman yhteisön aiheisiin, ajankohtaisuus, joustavuus

Aktiivisen vuorovaikutuksen avulla teatteri pystyy heijastelemaan paremmin ympäröivän yhteisön kipupisteitä ja ilonaiheita. Avoimen näyttämön kautta ajankohtaisiin aiheisiin reagoivaa toimintaa voidaan ponkaista käyntiin nopeallakin aikataululla.

## Uusien kohderyhmien tavoittaminen

Avoimen näyttämön kautta on mahdollisuus tavoittaa myös teatterille täysin uusia kohderyhmiä. Teatteria voidaan tehdä tutuksi myös ihmisille, jotka eivät syystä tai toisesta ole teatterin esityksistä kiinnostuneita.

## Viestinnälle uusia välineitä

Avoim näyttämö pitää jatkuvalla toiminnallaan teatteria näkyvillä. Teatteriin kohdistuva mediahuomio on jatkuvaa myös ensi-iltojen välillä. Tiedottamisen aiheita ei tarvitse keksiä, sillä niitä syntyy Avoimen näyttämön kautta automaattisesti. Avoimen näyttämön kautta teatterista on mahdollista nostaa uutisia ja herättää keskustelua myös kulttuuriuutisoinnin ulkopuolelta projektien erilaisia sisältönäkökulmia hyödyntäen.

Teatterin ulkopuolisten yhteisöjen ja ihmisten ottaminen ammattimaisen teatteritoiminnan keskiöön on jotain mistä media kiinnostuu herkästi. Erityisesti rinnakkaisprosessien avulla pystytään luomaan kiinnostusta myös varsinaiseen taiteelliseen tuotantoon uudesta näkökulmasta sekä medialle että yleisölle. Koska kyseessä ovat tavalliset ihmiset, on käytettävä erityistä harkintaa ja tahdikkautta julkisuuden suhteen. Parhaimmillaan intressit yhdistyvät: yhteisö saa haluamansa viestin näkyviin samalla kun teatteri tavoittaa uutta yleisöä. Kun lähdetään liikkeelle tietylle yhteisölle tärkeistä sisällöistä, prosessi ja yhdessä tekeminen teatteriammattilaisten kanssa

voivat yllättäen ja ilman isoa taloudellista panostusta tuottaa suuria ilmiöitä.

## **PILOTTIHANKE LAHDEN KAUPUNGINTEATTERISSA 2015-2016**

Avoimen näyttämön toimintaa pilotoidaan Lahden kaupunginteatterissa vuosina 2015–2016. Kolmikkona Saana Lavaste, Saara Rautavuoma ja Kati Sirén vastaavat hankkeen suunnittelusta ja toteutuksesta yhdessä teatterin henkilökunnan kanssa. Pilottivaiheen aikana toimintamuodot ja niiden vaatima osaaminen on tarkoitettu juurruttamaan osaksi Lahden kaupunginteatterin vakituista toimintaa. Pilotointi tehdään opetus- ja kulttuuriministeriön erityisrahoituksella.

Avoimen näyttämön pilotoinnin osana Lahdessa toteutetaan uusia projekteja, kootaan teatterissa jo olemassa olevia toimintamuotoja Avoimen näyttämön sateenvarjon alle (mm. yleisötyö ja kiertue-esitykset) sekä kehitetään teatterin toimintaa henkilökunnalle järjestettävissä koulutuksissa ja työpajoissa. Avoin näyttämö on siis sekä yksi yleisölle suunnatuista teatterin toimintamuodoista että teatterin sisäisessä kehittämistyössä sovellettava työkalu.

240

### **Esimerkkejä Lahden kaupunginteatterin Avoimen näyttämön toiminnan alkumetreiltä**

#### *Kaksi naista ja meri -työpajat*

*Kaksi naista ja meri* -kantaesityksen tiimoilta järjestetään eläkeläisille suunnattuja toiminnallisia teatterityöpajoja. Kati Sirénin vetämät työpajat kutsuvat Tove Janssonin hengessä luovuuteen ja leikkiin ilman yläikärajaa. Työpajoissa on tilaa keskustelulle, kokemiselle ja kohtaamiselle. Ilmainen työpaja on tilattavissa joko teatterille tai ryhmän omiin tiloihin. Lisäksi teatterilla järjestetään avoimia työpajoja.



*Vauvateatteri ja vauvakahvila*

Maaliskuussa 2015 vauvateatteriesitys *Keltainen kuu* kutsuu katsojansa esityksen jälkeen Vauvakahvilaan. Vauvakahvila on vuorovaikutteinen tilanne, johon äidit ja isät voivat tulla pienten lastensa kanssa nauttimaan kupillisen vaikka seisaaltaan ja samalla pohtimaan vanhemmuuden iloja ja suruja huolimatta siitä ovatko nähneet vauvateatteriesityksen.

*Sankari-rinnakkaisprosessi ja kiertue-esitys*

Eero-näyttämön syksyn 2015 *Sankari*-kantaesityksen tiimoilta järjestetään työpajoja lahtelaisten nuorten miesten kanssa. Työpajoissa nuoret Kati Sirénin johdolla keskusteleval miehenä olemisesta ja väkivallasta. Työpajat tuottavat materiaalia esityksen käsikirjoitukseen. Lisäksi näyttämöharjoitusten aikana, esityksen valmistamisen osana, järjestetään musiikkityöpajoja nuorten kanssa. Työpajoissa tuotetaan musiikkia esitykseen. Kantaesityksen pohjalta sovitetaan monologiversio, jolla lähdetään kiertämään Lahden alueen kouluissa keväällä 2016. Projektin toteuttavat yhteistuotantona Lahden kaupunginteatteri ja Teatteri 2.0.

241

*Elävä kirjasto*

Lahden markkinapäivinä kerran kuussa on teatterilla pidetty Elävää kirjastoa, jonka avulla teatteria on tehty tutuksi markkinayleisölle. Elävästä kirjastosta kuka tahansa saa lainata käyttöönsä näyttelijän 10-15 minuutiksi.

*Teatterin kehittämistoiminta*

Teatterin taiteelliselle henkilökunnalle on pidetty työpajoja yhteisöteatterin toimintatavoista. Näyttelijät ja teatterin markki-

O  
S  
A  
  
3  
  
T  
U  
L  
E  
V  
A  
I  
S  
U  
U  
S

nointi- ja tiedotusväki kokoontuivat yhteiseen toiminnalliseen ideointihetkeen teatterin näkyvyyden kehittämiseksi.

*Teatteri-ilmaisun ohjaajien verkosto*

Lahden alueella vaikuttavat teatteri-ilmaisun ohjaajat kokoontuvat kerran kuussa Lahden kaupunginteatterilla. He ovat vahvasti mukana ideoimassa ja kehittämässä tapoja, joilla teatteri voi en-  
tistä paremmin avautua ympäröivään yhteisöön.

Miksi Lahden kaupunginteatterin lähti kokeilemaan Avoimen näyttämön toimintaa? Mihin tarpeisiin toiminta Lahdessa vastaa?

*Lahden kaupunginteatterin johtaja Ilkka Laasonen:*

”Lahden kaupunginteatteri on yksi Suomen suurimmista teattereista. Teatteri on rakennettu vahvasti repertuaarimallin toteuttamista varten ja rakenteet sitovat toimintaa teatteritalon sisälle. Teatteri tarvitsee uusia keinoja tavoittaa sellaista yleisöä, joka on haasteellista saada kiinnostumaan perinteisistä teatteriesityksistä. Kaupunkilaisten ja teatterin välistä suhdetta on syytä uudistaa ja vahvistaa.

Samaan aikaan teatterin julkinen rahoitus on pienenevässä, eikä ole realismia olettaa, että teatterin omaa rahoitusta voidaan merkittävästi lisätä. Lahden kaupunki on ilmoittanut tarpeestaan vähentää henkilökuntaansa, eikä teatteri tule välttymään näistä toimenpiteistä. Asiat on tehtävä uudella tavalla. Teatterin henkilökunta on ilmoittanut kiinnostuksensa yhteisöllisiä teatterihankkeita kohtaan. Samalla syntyy mahdollisuus laajentaa työnkuvia ja synnyttää uudenlaista ajattelua esitysten valmistamisessa. Hanke on tärkeä Lahden kaupunginteatterin tulevaisuudelle.”



V I S I O

O  
S  
A  
  
3  
  
T  
U  
L  
E  
V  
A  
I  
S  
U  
U  
S

# Visio

244

V I S I O

O  
S  
A  
  
3  
  
T  
U  
L  
E  
V  
A  
I  
S  
U  
U  
S

245

# VISIO

Elämme jännittäviä aikoja. Suomalainen teatterikenttä on suuren murroksen kynnyksellä. Muutoksen tuulet puhaltavat. Syynä ei ole vain taloustilanteen kiristyminen vaan myös teatterin yhteiskunnallisen aseman, yleisöpohjan sekä teatterin tekemis- ja katsomistapojen muutos. Tilanteen voi nähdä myös mahdollisuutena. Nyt on lupa, ellei suorastaan pakko, ajatella rakenteita ja toimintatapoja uusiksi. Mistä löytyvät vos-teattereiden ja vapaan kentän toimijoiden yhteiset intressit? Miten pysäyttää kentän yhä syvenevä kahtiajakautuminen yhtäältä ylivapaan kentän prekareihin nälkätaiteilijoihin ja toisaalta ylityöllistettyihin, ylitehostettuihin laitostyöläisiin? Miten tavoitetaan uusia yleisöjä? Miten tehdä teatterista uuden yhteisöllisyyden, jopa yhteiskunnallisen aktivismin paikka jonkinlaisen nostalgisen aikakoneen sijasta? Miten säilyttää teatterin elinvoimaisuus uutta luovana, ajan hermosta elävänä, merkityksellisenä taiteen lajina?

Tämä visio suomalaisen teatterikentän tulevaisuudesta on meidän tapamme ottaa tilanne haltuun, tehdä jotain. Haluamme voimistaa teatterikentän sisäistä keskustelua ja suunnata sitä kohti konkreettisia toimia. Tavoitteemme on hallittu ja teatterikentän asiantuntemukseen perustuva muutos, kun muutos on joka tapauksessa väistämätön.

Suomalaista teatterikenttää koskevia diplomaattisia ja hyvin yleisluontoisia kehittämis ehdotuksia on tehty lukuisissa selonteoissa ja julkaisuissa viime vuosina. Kentän kehittyminen on kuitenkin mahdotonta niin kauan kuin toiminnan todellista esteistä ei puhuta niiden oikeilla nimillä. Tällainen suoraan puhuminen herättää aina suuria tunteita. Suorimmat kommentit ja konkreettisimmat ehdotukset onkin useimmiten esitetty jo entisten teatterinjohtajien suulla haastatteluissa, elämäntarinoissa ja teatterihistorioikeissa. Monet tässä esittämistämme uudistuksista eivät siis suinkaan ole ensimmäistä kertaa esillä tai itse keksimiämme.

Tavoitteenamme on tarjota lähtökohta keskusteluun, johon toivomme mahdollisimman paljon osallistujia teatterialan sisältä. Olkaa eri mieltä, tuokaa pöytään omia ehdotuksianne, visioikaa vapaasti! Näin mekin olemme tehneet.

Kaikkien teatterilaisten toimilla ja ajatuksilla on merkitystä. Raikkaat ja rohkeat avaukset yksittäisissä teattereissa toimivat koko kentän muutoksen moottoreina. Esimerkiksi Suomen Kansallisteatterissa Mika Myllyahon johtajakauden myötä käynnistynyt uudistuminen on hyvä esimerkki ennakkoluulottomasta kehityksestä ja kyvystä toimia koko kenttää innoittavalla tavalla. Kansallisteatterin avoimella toiminta-asenteella on merkittävää vaikutusta koko kentän yleiseen ilmapiiriin sekä uusien toimintamuotojen luomiseen, kokeilemiseen ja yleistymiseen. Toki Kansallisteatteri on valtion rahoituksen turvaaman erityisasemansa ja sen suoman toimintavapauden takia muusta laitospäätöksestä poikkeava toimija, mutta juuri teatterin asema kansallisena taidelaitoksena antaa sen tarjoamalle esimerkillä erityistä painoarvoa.

Koska teatterikenttä on nykyään hyvin heterogeeninen, toiveet muutosten suunnasta ovat ajoittain ristiriidassa keskenään. Kun saavutetut edut ovat uhattuina, typistyy keskustelu helposti mustavalkoisten mielipiteiden heittelyksi ilman yritystä nähdä asiassa harmaan sävyjä, laajempaa näkökulmaa. Jos osapuolet eivät kohtaa, hallittu muutos jää vain unelmaksi. Nykyisessä tilanteessa pysyminenäkään ei ole enää huomisen vaihtoehto, koska muutos on jo käynnissä. Pelko teatteriverkon karsimisesta häilyy ilmassa. Haluammeko alan tärkeimpien arvojen vaalijoina ja sen tarpeiden parhaina asiantuntijoina olla toteuttamassa tätä muutosta hallitusti alan sisältä käsin? Vai tyydymmekö vain seuraamaan sivusta, kun reunaehdot sorvataan uuteen uskoon kentän ulkopuolelta, esimerkiksi vain (markkina-) talouden lainalaisuuksien sanelemana, teatterin kannalta epäolennaisiin mittareihin turvaten?

Suomalaisen teatterikentän kehittäminen on kinkkinen tehtävä. Kun jaettavissa on kakku, jonka koko on ennalta määritelty, yhden hyödyksi tehtävä muutos on pois joltain toiselta. Uudistusten miettiminen vie välittömästi tunteita herättävien

ja monimutkaisten periaatteellisten kysymysten äärelle: Mikä on taiteen merkitys, mikä teatterin tekemisen tarkoitus? Kenellä on oikeus työskennellä taiteilijana ja minkälaisissa olosuhteissa? Kenellä on oikeus päättää kuka saa työskennellä taiteilijana? Onko työ teatteritaiteen parissa kutsumus vai työpaikka muiden joukossa? Minkälaisissa olosuhteissa teatteritaide kukoistaa, minkälaiset olosuhteet toimivat sitä vastaan? Mikä on taiteen vapauden edellytys ja miten se voidaan turvata? Kenelle teatteria tehdään?

Me lähdimme pohtimaan suomalaisen teatterikentän uudistamista näkökulmasta, jossa kaikki on mahdollista. Tavalla, jossa ei yritetäkään huomioida kaikkien tunteita ja sillä oletuksella, että kaikenlaisia vaihtoehtoja on luvallista esittää ja niistä voidaan keskustella rakentavasti. Teatteri 2.0:n toimintaideologian mukaisesti emme rajoittaneet ideointiamme pelkästään nykytodellisuuden suomiin mahdollisuuksiin. Tosin sen verran realismia päästimme mukaan, ettei yksikään ehdotuksistamme perustu sille, että rahaa olisi saatava lisää. Tämä siitäkin huolimatta, että mielestämme taiteen ja kulttuurin rahoitusta pitää ennemminkin lisätä kuin leikata myös näinä taloudellisesti tiukkoina aikoina. Taiteen rahoittaminen julkisista varoista on sivistysvaltion tehtävä. Panostus taiteeseen maksaa tutkitusti itsensä takaisin jopa aineellisesti mitattuna, vaikka sen todellinen merkitys perustuukin aineettomiin, mittaamattomiin arvoihin: katharsikseen, osallisuuteen, ajatteluun, kauneuteen ja sivistykseen. Mutta koska nykyinen taiteen rahoitusilmapiiri on mitä on, olemme keskittyneet ehdotuksiin, jotka perustuvat olemassa olevien resurssien uudelleen järjestelyyn. Onko rahaa vai ei-keskustelua mielekkäämpää ja hyödyllisempää on käydä keskustelua siitä, miten olemassa oleva raha kentällä jakautuu ja miten tällä rahalla ylläpidettäviä resursseja pystyttäisiin paremmin – eli monipuolisemmin ja tasapuolisemmin – hyödyntämään.

Olemme muotoilleet kymmenen ehdotusta, joista muodostuu tulevaisuusvisiomme. Osa ehdotuksista on yleisempiä kannanottoja tärkeiksi katsomiimme asioihin, osa konkreettisia ratkaisuehdotuksia tai toimintamalleja. Esitämme nipun suurisuuntaisia, osin nykyisen lainsäädännön ja työehtosopimusten puitteissa mahdollottomia ajatuksia. Ratkaisuja, joiden konkreettinen toteuttaminen



vaatisi sekä merkittävää yhteistä tahtoa että laajoja rakenteellisia uudistuksia. Toki ne ovat mahdottomia nyt, mutta entä vuoden päästä, viiden vuoden päästä, kymmenen vuoden kuluttua? Nostamme pöydälle myös pienempiä, yksittäistenkin teattereiden päättäväisessä olevia ratkaisumalleja, joiden toteuttaminen vaatii huomattavasti pienemmän joukon yhteistä tahtotilaa, halua ja uskallusta ajatella asioita uusiksi.

Yhtä kaikki, uudistuminen, kehittyminen, vaikeidenkin ratkaisujen tekeminen edellyttää sekä erilaisten toimijoiden että yksittäisten teatterintekijöiden asettumista yhteiseen rintamaan. Suomalaisen teatterikentän ja teatteritaiteen elinvoimaisena säilyminen tuleville vuosikymmenille tulee olla yhteinen tavoitteemme.

Avataan keskustelu. Ehdotuksemme elinvoimaisen suomalaisen teatterikentän puolesta ovat:

1. Säilytetään vos-teatteriverkosto ja vahva perusrahoitus
  - Teatterin saavutettavuus ja taiteellinen vapaus turvattava
2. Kehitetään vos-teatteriverkostoa, sen toimijoita ja rahoituskriteerejä
  - Resurssit saatava laajemmin koko kentän hyödyksi
  - Lisätään joustoja rakenteisiin
  - Kuntarahoituksen ja vos-rahoituksen määräytymisperusteita tarkistettava
  - Rahoitus tukemaan toiminnan kehittämistä ja uusiutumista
3. Kannustetaan teatteritalojen profiloitumista
  - Erikoistutaan kilpailluilla alueilla (taiteelliset sisällöt, toimintamuodot)
  - Tavoitellaan laajempaa synergiaa syrjäisemmillä seuduilla

4. Kehitetään teattereiden johtamista
  - Taataan työrauha pitemmillä johtajakausilla, lisätään tukea arkeen ja parannetaan motivaatiota joustavammilla rakenteilla
  - Lisätään teatterialan asiantuntemusta hallituksissa
5. Lisätään ja kehitetään tuottajaosaamista
  - Teatterituottajien koulutuksesta hyötyvät myös taiteilija-opiskelijat
6. Muutetaan työsuhteet määräaikaisiksi
  - Tuetaan taiteellista uusiutumista ja luodaan joustavampia rakenteita
  - Alan työllisyys jakaantumaan tasaisemmin
7. Parannetaan vapaan kentän toimintaolosuhteita
  - Keskitetään ja pitkäjänteistetään rahoitusta
  - Monipuolistetaan vapaan kentän ja vos-kentän yhteistyötä
  - Taataan toimeentulo ja yksinkertaistetaan byrokratiaa perustulon avulla
8. Tehdään ammattiliitoista alan kehityksen moottori
  - Tuetaan alan freelancereita monipuolisesti
  - Uudistetaan työehtosopimuksia vastaamaan paremmin kentän nykytodellisuutta
9. Turvataan soveltavan teatterin koulutus ja tutkimus
  - Soveltavaan teatterin koulutuksen jatkuminen on taattava
  - Yliopistotasoisista soveltavan teatterin tutkimusta tarvitaan
10. Hyödynnetään yhteisöllisiä toimintamuotoja ammattiteatteri-toiminnassa nykyistä laajemmin
  - Yleisötyön ja yhteisötyön merkityksen tunnistaminen
  - Teatterin merkitys yhteisöllisyyden rakentajana korostuu

## 1. SÄILYTETÄÄN VOS-TEATTERIVERKOSTO JA VAHVA PERUSRAHOITUS

Koko suomalaisen teatterikentän tukirangan eli vos-teatteriverkoston säilyminen on taattava. Vos-teattereiden olemassaolo hyödyttää ja antaa toimintamahdollisuuksia myös vapaalle ammattikentälle, sen toimijoille ja freelancereille. Valtion ja kuntien rahoituksesta koostuvan teattereiden perusrahoituksen säilyminen vähintään nykyisellään tämän ainutlaatuisen järjestelmän ylläpitämiseksi tulee olla yksi kentän keskeisiä yhteisiä tavoitteita. Näitä rahoja ei tule leikata tai uudelleen suunnata. Pelkomme on, että jos nykyiset rahat eivät ohjaudu tämän järjestelmän ylläpitämiseen, ne eivät ohjaudu myöskään muulle teatterikentälle. Rahat, jotka ovat tämän toiminnan ylläpitämisestä pois, ovat hyvin todennäköisesti pois teatterilta lopullisesti. Erityisesti epävakammalla pohjalla olevan kuntarahoituksen puolesta tulee olla valppaana.

251

### Teatterin saavutettavuus ja taiteellinen vapaus turvattava

Teatteri kuuluu kaikille ja vos-teatteriverkosto alueteattereineen takaa maantieteellisesti laajalle maalle valtakunnallisesti kattavat teatteripalvelut. Teatterin alueellinen saavutettavuus toteutuu hyvin, lippujen hinnat pysyvät julkisen tuen avulla kohtuullisella tasolla.

Valtion ja kuntien rahoituksen varaan rakentuva perusrahoitus takaa periaatteellisella tasolla parhaan mahdollisen taiteellisen vapauden mikä tällä hetkellä suomalaisessa teatterissa on tarjolla. Jokaisen teatterin johto saa itse määritellä minkälaisia sisältöjä teatterissa tehdään. Taiteilijat saavat hyvien resurssien turvin toteuttaa visioitaan paljon vapaammin kuin esimerkiksi vapaalla kentällä, jossa niukat resurssit saattavat rajoittaa taiteilijoiden luomisvapautta, jos työ on resursseista erityisen riippuvainen. Esimerkiksi monipuolista teknistä osaamista ja kalustoa vaa-

tivat ratkaisut (valo- ja videotekniikka, haastavat lavastukselliset ratkaisut) jäävät helposti resurssirajoitteiden takia toteuttamatta. Valmiit tuotantokoneistot myös vapauttavat taiteilijat keskittymään vain taiteelliseen työhön.

Tämä siis periaatteessa. Todellisuudessa vos-teattereiden taiteelliseen vapauteen vaikuttaa merkittävästi se, minkälaisia tavoitteita teatteria rahoittavat tahot asettavat toiminnalle. Näillä määrällisillä (ensi-iltojen määrä, katsoja- ja lipputulotavoitteet) ja laadullisilla tavoitteilla (vos-rahoituksen laatukriteerit) on merkittävää vaikutusta kehyksiin, jonka puitteissa vos-teatterit voivat taiteellista vapauttaan harjoittaa. Taiteellisen vapauden nykyistä paremman toteutumisen näkökulmasta on kehitettävä sekä valtion että kunnan rahoituksen kriteerejä.

## 2.

### **KEHITETÄÄN VOS-TEATTERIVERKOSTOA, SEN TOIMIJOITA JA RAHOITUSKRITEEREJÄ**

Vaikka vos-teatteriverkostossa on paljon hyvää, siinä on myös paljon kehitettävää. Se ei vastaa enää nykypäivän vaatimuksia ja suomalaisen teatterikentän todellisuutta. Erityisesti suuremmat vos-teatterit ovat nykyisellään rakenteellisesti liian raskaita ja joustamattomia. Lisäksi vos-järjestelmän sekä kuntarahoituksen hyödyt suuntautuvat liian rajatulle joukolle.

#### **Resurssit saatava laajemmin koko kentän hyödyksi**

Lakisääteiset olot takaavat hyvän toimeentulon ja työolosuhteet yksille samalla kun toisten olosuhteet kurjistuvat entisestään. Vos-järjestelmä pakottaa rahan suuntaamisen niille, joilla jo on: vos-teattereissa palkankorotusten takia budjeteista menee vuosi vuodelta aina suurempi osuus vakituisen henkilökunnan palkkoihin. Kun rahoitus ei lisäännä samassa suhteessa, edellyttävät korotukset budjetin supistamista muualta eli käytännössä tuo-

tantobudjeteista, jolloin esimerkiksi vierailijoiden palkkaamisesta karsitaan. Näin on jo käynyt monessa teatterissa. Tämä kehitys sulkee vos-järjestelmää entisestään, eli rajaa yhä pienemmäksi sen resursseista hyötyvien teatterilaisten määrää. Lopputullos on se, että kentällä vallitseva epätasa-arvo lisääntyy. Haluamme kehittää vos-teattereita hengittävämpään ja joustavampaan suuntaan, jolloin järjestelmän hyödyt jakaantuvat tasaisemmin koko kentälle.

Järjestelmää tulee kehittää muotoon, jossa teattereiden ovet ovat auki kumpaankin suuntaan ja henkilökunnissa tapahtuu vaihtuvuutta. Rakennetta keventämällä saavutetaan taloudellista joustavuutta, joka mahdollistaa paremmin taiteellisen riskinoton. Rakenteisiin on luotava toimintatapoja, jotka mahdollistavat laajemman ja monipuolisemman yhteistyön sekä teatteritoimijoiden että ei-teatteritoimijoiden kanssa. Yhteistuotantoja tekemällä, tilayhteistyöllä, residenssihankkeilla, tekniikan ja materiaalien yhteiskäyttö- ja kierrätysjärjestelmiä luomalla sekä osaamista jakamalla resurssit ovat laajemmin teatterikentän yhteisessä käytössä. On tuettava uudenlaisia rakenteellisia toimintatapoja, joiden avulla myös muut kuin teatterin senhetkiset työntekijät voivat tulla osallisiksi teatterin rakenteiden tuottamista hyödyistä.

Vos-teatteriverkosto koostuu yksittäisistä teattereista. Yksittäisen teatterin toimintatapojen muuttaminen on siis koko teatteriverkoston kehittämistä. Tämä ajatus on lohdullinen ja tekee haasteesta mittasuhteiltaan toteuttamiskelpoisen. Jonkin ylhäältä masinoidun suuren ja viisaan kokonaisratkaisun odottamisen sijaan jokaisen teatterin omistajalla ja johdolla (hallituksilla ja teatterinjohtajilla) on ratkaisun avaimet käsissään.

### Lisätään joustoa rakenteisiin

Kun puhutaan vos-teatteriverkoston kalleudesta ja jähmydestä, viitataan usein yksipuolisesti betoniin eli seiiniin. Me pidämme betonista, emmekä kannata *”seinien räjäyttämistä”*. Miksi sitten ylläpitää kalliita seiiniä, kun raha on poissa sisällöistä? On hyvä muistaa, että todellisuudessa kiinteän rakenteen raskaus (ja kalleus)

koostuu kahdesta asiasta, joiden suhteen toimijoiden kädet ovat nykyisellään hyvin pitkälti sidotut: seinistä (tiloista, tekniikasta, ylläpidosta) sekä vakituisesta henkilökunnasta. Ja näistä jälkimmäinen on huomattavasti ensimmäistä kalliimpi ja keskeisemmin toimintamahdollisuuksiin ja sisältöihin vaikuttava seikka. Tähän ehdotammekin ratkaisuksi työsuhteiden määräaikaistamista, josta enemmän ehdotuksessa 6.

Suomalainen teatteri tarvitsee toteutuakseen betonia eli seiniä ja riittävää tekniikka. Toki muitakin vaihtoehtoja on, mutta jos tarkastellaan tilannetta koko Suomen teatterikentän laajuudelta ovat muuhun kuin teatteritilaan valmistettavat esitykset marginaalisia, yhtään niiden tärkeyttä väheksymättä. On ansiokasta, että suomalainen teatteriverkosto kattaa toimivat teatteritilat maamme eri kolkissa. Toisaalta on tarpeen keskustella siitä, minkä kokoiset salit palvelevat tarkoitustaan parhaiten missäkin olosuhteissa. Ovatko suuret näyttämöt (500-800 paikkaa) vakituisen yleisöpohjan huvetessa teatteritaiteen kannalta paras ratkaisu enää muualla kuin harvoilla suurilla talousalueilla? Onko sisällöllistä valinnanvapautta suurilla tuotto-odotuksilla kahlitsevien suurten näyttämöiden aika vos-teattereiden taiteellisena ja sisällöllisenä keskipisteenä ohi? Voivatko kiinteiden rakenteiden sisällä toimivat taiteilijat valmistaa esityksiä tapauskohtaisesti myös oman teatteritalon ulkopuolelle? Miten suuret näyttämöt tulisivat eri taiteenalojen (ooppera, sirkus, tanssi, elokuva jne.) yhteiskäyttöön parhaalla mahdollisella tavalla, eivätkä ajaisi teattereiden taiteellista henkilökuntaa totaaliseen uupumukseen? On merkille pantavaa, että monelle vos-teatterille on ollut taiteellisesti antoisaa joutua välillä *"evakkotiloihin"* oman varsinaisen tilan ollessa peruskorjauksen alla.

### **Kuntarahoituksen ja vos-rahoituksen määräytymisperusteita tarkistettava**

Toivomme teattereiden perusrahoituksen säilyttämistä vähintään nykyisellä tasollaan, mutta rahoituksen määräytymisen

perusteisiin tulisi puuttua. Mittareita ja rahoituskriteerejä tulisi uudistaa vastaamaan nykytilannetta ja mahdollistamaan jouston rakenteisiin.

Vos-järjestelmän näkökulmasta yksin henkilötyövuosiin nojaava rahoituskriteeristö on jo otettu uudelleenarvioinnin kohteeksi. Vuosia on selvitelty, osin testailtakin erilaisten laatukriteerien soveltamista käytäntöön. Mallissa rahoitus jakaantuisi jatkossa henkilötyövuosien mukaan määräytyvään perusosaan ja laatukriteerien mukaiseen kannustinosaan. Mallia ja sen tarkempia kriteerejä kirjoitushetkellä edelleen odotetaan käyttöönotettavaksi. Sekä alkuperäisen että uuden mallin ongelmana on rahoituksen sitominen edelleen merkittävältä osin henkilökunnan määrään. Erilaiset henkilöstön määrästä rakenteellista joustoa hakevat toimintamallit ja ratkaisut ovat mahdottomia niin kauan kuin henkilökunnan vähentäminen – väliaikaisesti tai pysyvästi – aiheuttaa suoraan teatterin perusrahoituksen vähenemisen. Toinen teattereiden käsiä sitova ja rakenteellista joustavuutta kahlitseva kriteeristö on kuntarahoituksen määrälliset mittarit. Erityisesti työskunnallisissa tai vahvasti kuntaan sidoksissa olevissa teatterilaitoksissa toimintasuunnitelmat ovat sidottuja kuntan asettamiin tavoitteisiin: ensi-iltojen määrään, määrällisiin katsojatavoitteisiin sekä lipputulo- eli omarahoitustavoitteeseen. Rakenteiden joustavuuden ja rahoituksen välinen kytkös on ilmeinen. Miten rahoitusrakenne voisi paremmin tukea toiminnan kehittämistä ja uudistamista sekä tarpeen tullen myös sopeuttamista vaihteleviin taloudellisiin suhdanteisiin?

### **Rahoitus tukemaan toiminnan kehittämistä ja uusiutumista**

Toiminnan muuttaminen taiteellisten linjausten mukaan tai sopeuttaminen vastaamaan vaihteleviin taloudellisiin suhdanteisiin tarkoittaa, että rakennetta aika ajoin tulisi olla mahdollisuus muokata – supistaa tai laajentaa. Tilanteen mukaan tulisi voida valmistaa vähemmän tuotantoja, esittää vähemmän ja pitää töissä suhteessa vähemmän väkeä. Olisi hyväksyttävää tavoitella

pienempiä lipputuloja. Isojen tuotanto- ja esitysmäärien sijaan julkisen rahoituksen vastineeksi voisi panostaa tällöin esimerkiksi Avoimen näyttämön kaltaiseen toimintaan ja tehdä asioita, joista ei olekaan tarkoitus tulla tuloja, mutta toiminnalla voi olla muuten suurta merkitystä esimerkiksi paikallisesti. Kausittain vaihtelu toiseen suuntaan tarkoittaa, että ajoittain olisi myös mahdollista tehdä isompia tuotantoja, palkata enemmän henkilökuntaa ja kerätä enemmän lipputuloja.

Tällä hetkellä esimerkiksi täyskunnallisissa teattereissa kuntarahoituksen määrälliset mittarit, asetetut tavoitteet, pysyvät samana oli taiteellinen linjaus tai taloudellinen suhdanne mikä tahansa. Tämä on käytännössä mahdoton yhtälö. Kun olosuhteisiin nähden ylimitoitettuja tavoitteita ei saavuteta, alkaa helposti julkinen keskustelu teatterin toiminnan merkityksestä ja esimerkiksi suunnitelmallisuuden peittämisestä. Ylipäänsä pelkästään määrällisten tavoitteiden pohjalta käyty keskustelu on harvemmin hedelmällistä ja huomioi sen mitä esimerkiksi katsojaluvut todellisuudessa pitävät sisällään. Luvut eivät kerro onko esimerkiksi tavoitettu uusia ja marginaalisempia kohderyhmiä.

Mikäli rakenteisiin tavoitellaan tavalla tai toisella joustoa, ei vos-rahoitus voi olla sidoksissa henkilötyövuosiin tai vähintään tarkastelujakso tulisi olla huomattavasti nykyistä kalenterivuotta pitempi, jolloin taiteellisesti ja toiminnallisesti erilaisten kausien vaikutukset tasaantuisivat. Muuten esimerkiksi henkilökunnan määrän sopeutus pienemmän mittakaavan toimintaan joka kerta rapauttaisi rahoituspohjaa, jolloin laajempaa toimintaa tavoiteltaessa ei enää olisikaan samaa rahoituspohjaa kuin aiemmin.

Peräänkuulutamme siis teattereiden rahoituspohjaan määrällisistä tavoitteista riippumatonta pysyvyyttä, teattereille mahdollisuuksia tehdä pitkäjänteisempiä suunnitelmia, jotka sisältävät mahdollisuuden vaihteluun erilaisten taiteellisten linjausten ja taloudellisten suhdanteiden mukaan. Taiteellisen vapauden säilymisen takia emme halua rahoituksella puututtavan varsinaisiin sisältöihin, mutta rahoituksen tulee ohjata toiminnan laatua sekä varmistaa sen monipuolisuus ja tarkoituksenmukaisuus.



Vos-järjestelmän kautta tulevan rahoituksen tulee tukea periaatetta järjestelmän piiriin kuuluvien toimijoiden toiminnan huokoisuudesta, avoimuudesta ja resurssien laajemmasta saavutettavuudesta. Vos-rahoituksen laatuksiteereiksi toivomme toiminnan monipuolisuutta, erilaisten kohderyhmien huomioimista sekä jalkautumista talosta ulos. Rahoituksen tulee kannustaa talon resurssien saattamista pelkkää omaa toimintaa laajemmin myös muun teatterikentän tai alueellisen kulttuuritoiminnan käyttöön. Taiteenlajin kehittymisen edellytyksenä tulee tarkkailla kotimaisten kantaesitysten (niin kotimaisten tekstien kuin käännösnäytelmienkin) valmistamista sekä taiteellisen henkilökunnan vaihtuvuutta, mikä merkitsee samalla myös työllisyyden tasaisempaa jakaantumista koko teatterin ammattilaisjoukon kesken. Taiteellisia tavoitteita tulisi tarkastella esimerkiksi viisivuotiskausittain.

### 3. KANNUSTETAAN TEATTERITALOJEN PROFILOITUMISTA

Vos-teatterin kehittämismahdollisuudet riippuvat paljolti siitä, sijaitseeko se paikkakunnalla, jossa on muita suuria teattereita, elävä freelance-kenttä ja vapaita teatteriryhmiä, vai onko teatteri alueensa ainoa varsinainen ammattiteatteri. Ensin mainituille enemmän kilpailua sisältäville talousalueille ehdotamme erikoistumista, teatterin syrjäseuduille taas lisää synergiaa muiden esittävien taiteiden kanssa.

#### **Erikoistutaan kilpailuilla alueilla (taiteelliset sisällöt, toimintamuodot)**

Vos-teatterikenttään kuuluvien teattereiden erilaisia profiileja tulisi selvittää. Kilpailuilla talousalueilla vos-teattereiden selkeämpi erikoistuminen (näytelmäkirjailijoiden teatteri, uusi musiikkiteatteri, nukketeatteri, visuaalinen teatteri, tanssiteatte-

ri, soveltavat menetelmät) voisi olla perusteltua. Myös erilaiset ilman vakituista taiteellista henkilökuntaa toimivat tuotantotalo- tai vierailuteatteriratkaisut ovat hyviä nimenomaan suurilla paikkakunnilla, joissa on tiheä freelancereiden ja vapaiden ryhmien verkosto.

### **Tavoitellaan laajempaa synergiaa syrjäisemmillä seuduilla**

Teattereiden ja muiden kulttuuritoimijoiden yhdistyminen tai ainakin vahvempi synergia on perusteltua vähemmän kilpailluilla alueilla. Voiko paikallisista kaupunginteattereista tulla myös paikallisia esitystaiteen keskuksia, jotka tarjoavat tiloja, markkinointitukea ja muita resursseja myös tanssin, oopperan, sirkuksen, nukketeatterin ja esitystaiteen käyttöön? Esimerkiksi Joensuun kaupunginteatteri on **Vihtori Rämän** johdolla ottanut viime aikoina askeleita tähän suuntaan: erilaisia yhteistyöprojekteja sekä vierailuesitystoiminnan säännöllisyyttä on lähdetty siellä rohkeasti kehittämään eteenpäin. Voisiko kaupunginteattereiden sisällä toimia pitempiä kausia vapaita ryhmiä itsenäisinä taiteellisina kollektiiveina, kuten Musta rakkaus -ryhmä teki 80-luvulla Tampereen Teatterissa? Jos alueella ei ole aktiivista vapaan kentän toimintaa, voisiko esimerkiksi toimintaympäristön vaihdosta kiinnostunut helsinkiläinen vapaa ryhmä tehdä kollektiivina vuoden tai parin taiteellisen ekskursion vaikkapa Seinäjoelle tai Lappeenrantaan?

On huomattava, että laajan yhteistyö- ja vierailutoiminnan, jonkinlaisen esittävän taiteen keskuksen pyörittäminen, vaatii huomattavasti enemmän tuotannollista työtä kuin omalla henkilökunnalla repertuaariohjelmistoa tuottava teatterikoneisto. Tähän tuotannollisen työpanoksen kasvuun on varauduttava, muuten nykyiset tuotantosuunnittelijat, markkinointi ja tiedotus ylikuormittuvat. Voiko taiteellinen henkilökunta, dramaturgit, ohjaajat ja näyttelijät tällöin tarvittaessa hypätä auttamaan tuotannon, markkinoinnin ja tiedotuksen puolelle? Onko mahdollista vastata tarpeeseen laajentamalla työnkuvia ja panostamalla

teatterin olemassa olevan henkilökunnan tuotannolliseen osaamiseen esimerkiksi lisäkoulutuksella?

#### 4. KEHITETÄÄN TEATTEREIDEN JOHTAMISTA

**Taataan työrauha pitemmillä johtajakausilla,  
lisätään tukea arkeen ja parannetaan motivaatiota  
joustavammilla rakenteilla**

259

Teattereiden johtamista tulee kehittää ensisijaisesti takaamalla työrauha pitkäjänteiseen työskentelyyn niin, että johtajakaudet olisivat minimissään 4–5 vuoden mittaisia. Johtajalla tulisi myös olla nykyistä enemmän vaikutusvaltaa teatterinsa rakenteisiin (henkilökunnan kokoonpanoon, tuotantojen määrään, määrällisin tavoitteisiin), jotta monipuoliset taiteelliset suunnitelmat sekä uusien toimintatapojen testaaminen osana johtajan linjaa olisi helpompaa. Johtajalla tulisi myös olla mahdollisuus taloon tullessaan tuoda mukanaan taiteellista henkilökuntaa tai muita luottotekijöitään. Edellä mainitut mahdollisuudet lisäävät johtajan motivaatiota ja sitoutumista tehtävään pitemmäksikin aikaa.

Teatterinjohtajan tehtäväkenttä vaihtelee teattereittain, mutta esimerkiksi suuren vos-teatterin johtajalta edellytetään sekä taiteellista että hallinnollista pätevyyttä, kykyä johtaa henkilöstöä ja toimia kuntapoliittisella kentällä. On harvinaista, että nämä kaikki vaatimukset täyttyvät yhdessä ja samassa henkilössä. Tällöin voi olla järkevämpää, että johdossa on toisiaan osaamisessa täydentävä työpari tai troikka. Useissa teattereissa onkin johtajan tehtäväkenttää jaettu niin, että teatterinjohtaja vastaa ensisijaisesti taiteellisesta ohjelmistosta ja henkilöstöstä ja taloudellis-hallinnollisessa vastuussa johtajan työparina toimii toimitusjohtaja, hallintopäällikkö ja/tai tuottaja. Työmäärän kohtuullisuuden ja näin ollen johtajien työssäjaksamisen edellytyksenä onkin hedelmällisen parityöskentelyn mahdollistaminen, oli työpari sitten millä nimikkeellä tahansa. Myös teatterinjohtoa

O  
S  
A  
  
3  
  
T  
U  
L  
E  
V  
A  
I  
S  
U  
U  
S

rekrytoitaessa tulisi tarkastella yhtenä vaihtoehtona työparien rekrytoimista ja näin myös hallinnollisen henkilökunnan sopimusmuotoja tulisi tarvittaessa tarkastella uudestaan.

Teattereiden taiteelliset johtajat ovat usein taiteilijakoulutuksen saaneita tekijöitä. Sekä taiteilijakoulutuksen hallinnollis-tuotannolliseen painotukseen että jo ammatissa olevien täydennyskoulutukseen tulisi panostaa. Samalla kun on tärkeää panostaa taiteellisten johtajien henkilöstö- ja hallinto-osaamiseen, on myös erityisen tärkeää on panostaa taiteellisten johtajien työpareina toimivien hallinnollisten henkilöiden taiteelliseen kompetenssiin, taiteellisen työskentelyn reunaehto- ja ymmärtämiseen.

### **Lisätään teatterialan asiantuntemusta hallituksissa**

Teattereiden johtamista on tarkasteltava myös teattereiden hallitusten tasolla. Hallituksilla on keskeinen vaikutus teatterinjohtajien valintaan, teatterin toimintalinjauksiin ja tätä kautta koko teatterin käytännön toimintamahdollisuuksiin. Erityisesti vahvasti kaupunkiin tai kuntaan sidoksissa olevissa vos-teattereissa haasteena on, että teattereiden hallituspaikat teatterin oman henkilökunnan edustuksen lisäksi täyttävät kunnallispoliitikot ja paikat jaetaan paikallispoliittisten voimasuhteiden mukaan. Laajempi ymmärrys tai edes kiinnostus teatteritoimintaan ei ole välttämättä edellytyksenä paikan saamiselle. Miten taataan näin valikoituneiden hallitusten jäsenten teatteritoimintaan liittyvä tietämys (sisältöymmärrys, taiteellisen työskentelyn lainalaisuudet, teatterikentän laajemmat kehityssuunnat) ja varmistetaan asiantunteva ja teatteritaiteen puolella oleva johtaminen? Voidaanko myös hallituksen jäseniä kouluttaa teatteritoiminnan taiteellisiin ja tuotannollisiin lainalaisuuksiin?

## 5. LISÄTÄÄN JA KEHITETÄÄN TUOTTAJAOSAAMISTA

### Teatterituottajien koulutuksesta hyötyvät myös taiteilijaopiskelijat

Suomalaisen teatterikentän tuotannollisen kehittymisen yhtenä esteenä on teatterituotannollisen koulutuksen ja pitkälle erikoistuneen osaamisen puute. Suomessa ei tällä hetkellä anneta koulutusta nimenomaan teatteritaiteen tuottajana toimimiseen. Suomessa koulutetaan tällä hetkellä kulttuurituottajia erilaisin painotuksin neljässä ammattikorkeakoulussa (Metropolia AMK, HUMAK, SEAMK ja Arcada AMK), mutta koulutukset eivät ole taiteenaloakohtaisesti erikoistuneita. Taiteenalan hallinnollisiin ja johtotehtäviin tähtäävää koulutusta annetaan esimerkiksi Sibelius Akatemiassa (Arts Management -koulutusohjelma). Lisäksi viime vuosina on järjestetty erilaisten hankkeiden kautta kertaluontoisesti toteutuneita täydennyskoulutushenkisiä tuotannollisia koulutuksia (mm. Taivex- ja TEKIJÄ-hankkeet), mutta pitkäjänteistä koulutuksellista polkua työskentelyyn juuri teatterikentän tuotannollisten erityistarpeiden parissa ei ole tällä hetkellä olemassa. Koulutuksen puuttuessa puuttuu myös teatterituotantoon liittyvä tutkimus: teatterin tuotannollisten lainalaisuuksien, rakenteiden sekä tuottajan työn, osaamisen ja sen haasteiden pohdinta, analysointi ja kirjallinen dokumentointi. Suomalaisen teatterituottajajoukon moninaisuus ja hajanaisuus hyötyisi myös tekijöiden aktiivisemmasta yhteisestä verkostosta ja sen kautta käytännön työtä helpottavasta kollegiaalisesta verenvaihdosta, jota yhteisen koulutuspuolelta kautta alkaisi luontevasti syntyä. Esittäväan taiteeseen erikoistuneet ja vihkiytyneet tuottajat eivät myöskään lähde noin vain paremman palkan perässä elokuva- tai tv-tuotantopuolelle. Koulutus sitouttaa taiteenalaan.

Kulttuurituottajien nykyisen ns. yleiskoulutuksen rinnalle tai yhdeksi suuntautumisvaihtoehdoksi maisteriohjelma-muotoisena toivomme esimerkiksi Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa koulutettavan teatteritaiteilijoiden rinnalla

monipuolisia teatterituotannon osaajia. Tuottajaopiskelijoilla olisi tuotannollisten peruseriaatteiden omaksumisen kanssa yhtäaikaisesti mahdollisuus saavuttaa syvempää ymmärrystä taiteenlajin perusteista ja erityispiirteistä. Opintojen osana ja opintojen ulkopuolella toteutettavien produktioiden kautta tulisi olennaisen tärkeää konkreettista tuntumaa käytännön työskentelyyn teatterin parissa. Koulutukseen tulisi sisällyttää myös vaihtelevan mittainen työjakso teatterin kiinteissä rakenteissa alan erilaisten tuotannollisten tarpeiden ja reunaehtojen laajemmaksi hahmottamiseksi. Jo opiskeluaikana käynnistyvällä yhteisellä työskentelyllä luotaisiin pohjaa tuleville tuottaja-taiteilija-työpareille ja taiteellis-tuotannollisesta dialogista tulisi luonnollinen osa teatterin tekemisen prosessia niin taiteilijoille kuin tuottajillekin. Tuotannollisen koulutuksen sijaitessa saman katon alla taiteellisen koulutuksen kanssa olisi luontevaa ja helpoa sisällyttää tuotannollisen ajattelun ja sen peruseriaatteiden opetusta myös suomalaisten teatteritaiteilijoiden koulutukseen heidän omien toiminta- ja työllistymismahdollisuuksiensa laajentamiseksi.

Suomalaisen teatterikentän monimuotoisuus ja rakenteellinen uudistuminen edellyttää entistä enemmän tuotannollista osaamista ja ymmärrystä myös taiteilijoilta. Jos taiteilijan työskentely suuntautuu teatterin vapaalle kentälle, on tuotannollinen ymmärrys nykyään monesti jo yksi oman työllistymisen ja omaehtoisen taiteen tekemisen elinehdoista. Toki tuotannollisten peruseriaatteiden hahmottaminen helpottaa taiteilijan, erityisesti ohjaajan, työskentelyä myös kiinteissä rakenteissa, mutta hyvin rullaavissa valmiissa tuotantorakenteissa voi taiteilija periaatteessa myös täysin välttyä tuotannollisten asioiden pohtimiselta ja ratkomiselta. Hyvän ja toimivan teatteriprosessin edellytyksenä olevan hedelmällisen taiteellis-tuotannollisen dialogin käyminen edellyttää joka tapauksessa molemminpuolista ymmärrystä, taiteilijalle tuotannosta ja tuottajalle taiteilijan työskentelyn lähtökohdista ja käytännöistä. Jos tämä keskinäinen ymmärrys puuttuu, voidaan joutua tilanteeseen, jossa tuotanto nähdään taiteen ja sen tekijöiden vihollisena.

Monipuolinen ja sisältöjen puolella oleva tuotannollinen ajattelu on kullanarvoista kaikille teatteritoimijoille. Teatterikentän toimintatapojen kehittyessä, erilaisten yhteistyömuotojen lisääntyessä ja nykyistä kustannustehokkaampien, mutta silti taiteen puolella olevien ratkaisujen etsinnässä nousee tuotannollis-taiteellinen ymmärrys keskeiseen asemaan. Kiinteisiin ammatti-teattereihin tuottajia tarvitaan johtajien työpareiksi jakamaan päivittäistä hallinnollista työtaakkaa. Tuottajilla olisi paljon nykyistä enemmän käyttöä myös teattereiden ohjelmistosuunnittelussa, sillä sisältö on rakennetta ja rakenne sisältöä. Teatterin kokonaisrakenteesta ja henkilökunnan voimasuhteista riippuen hyvällä taiteellisella ymmärryksellä ja tuotannollisella pätevyydellä varustettu tuottaja voisi toimia myös teatterinjohtajana.

Tuotanto-osaamisen merkitys vapaan ammattikentän toimijoille on kiistaton. Haasteena vapaalla kentällä on kuitenkin tuottajien suuri vaihtuvuus. Tämä estää toiminnan kehittymisen ja hiljaisen tiedon kertymisen. Vaihtuvuuteen vaikuttaa erityisesti toimintasuunnittelun lyhytjänteisyys ja pienestä perusrahoituksesta johtuva matala palkkataso. Vapaiden ammattiryhmien ja niissä työskentelevien tuottajien toimintaolosuhteisiin on panostettava. Tuottajaosaamisesta olisi tehtävä helpommin saavutettava resurssi myös produktiokohtaisille työryhmille. Erilaiset verkostotuottamisen mallit, tuotantotalo-ratkaisut sekä tuottajien henkilökohtaiset apurahat toisivat kaivattua helpotusta tilanteeseen.

## 6.

### MUUTETAAN TYÖSUHTEET MÄÄRÄAIKAISIKSI

#### Tuetaan taiteellista uusiutumista ja luodaan joustavampia rakenteita

Taiteellinen henkilökunta, sen osaaminen, motivaatio ja muunnautumiskyky on teatterin elinvoimaisuuden ytimessä. Elinvoimaisuuden säilyttäminen edellyttää hengittävyyttä. Taiteenlajin uusiutuminen edellyttää vaihtelevia taiteellisia kokoonpanoja,

erilaisten osaajien tuomista yhteen halutun sisällön toteuttamista varten. Nykyisillä resursseilla, kun mahdollisuudet vierailijoiden käyttöön jatkuvasti pienenevät, on vaihtuvuuden edellytyksenä, että taiteellisen henkilökunnan kokoonpanoa on tasaisin väliajoin mahdollista tarkastella uudestaan. Käytännössä tämä tarkoittaa, että taiteellisen työn tekijöitä tulisi olla vain määräaikailla työsuhteilla. Vain tällä tavoin on uusia sopimuksia tehtäessä ja vanhoja sopimuksia uusittaessa mahdollisuus suhteuttaa taiteellisen henkilökunnan kokoonpano mahdollisimman tarkoituksenmukaisesti teatterin tuottamiin sisältöihin ja toimintatapoihin.

Suomessa vos-teattereissa käytössä olevat taiteellisen henkilökunnan toistaiseksi voimassa olevat työsuhteet ovat kansainvälisesti katsottuna harvinaisuus ja oikeastaan myös suomalaisessa teatterikentässä melko uusi ilmiö. Tämä ns. vakituinen työsuhde takaa taiteilijalle poikkeuksellisen turvallisen tilanteen, mahdollisuuden työllistyä ja saada kuukausipalkkaa oman ammattinsa harjoittamisesta. Tilanteessa ei lähtökohtaisesti ole mitään vikaa. Ongelmalliseksi tilanne muuttuu, kun vakituisten työsopimuksen purkaminen esimerkiksi taloudellisten olosuhteiden muuttuessa tai teatterin taiteellisen linjan vaihtuessa on hyvin vaikeaa, vaikka sopivaa tekemistä ei työntekijälle muuttuneessa tilanteessa olisikaan osoitettavissa tai vaikka taiteenlajin ja työtapojen kehitys on ajanut tekijän ammattitaidon ohi. Myös uudet, korkeakoulutetut taiteilijat uusine ammatinkuvineen (valosuunnittelijat, äänisuunnittelijat, teatteri-ilmaisun ohjaajat, viimeisimpänä videosuunnittelijat) saavat tavattoman hitaasti jalansijaa vos-teattereissa, kun on odotettava nykyisten työntekijöiden eläköitymistä ennen kuin voidaan ajatella uusien ammattinimikkeiden luomista.

Tämän työntekijän turvaksi rakennetun, mutta samalla toiminnan resurssit sitovan pattitilanteen valitettavana kääntöpuolena on koko mielekkään taiteellisen työskentelyn turvaamisen tavoitteen kääntyminen pääläelleen. Työntekijän turvaksi laaditut vakituiset työsuhteet muodostavat niin jähmeän ja muuntautumiskyvyttömän rakenteen, että rakenne itsessään alkaa sanella taiteen sisältöjä ja näin rapauttaa koko toiminnan perustaa, mikä taas alkaa suoraan uhata tekijöiden työpaikkoja. Noidankehä on valmis.



Sisältöjä ja toimintatapoja valittaessa on tällä hetkellä aina yhtenä kriteerinä oltava tämän rakenteen ylläpitämisen vaatimus. Herää väistämättä kysymys teattereiden ensisijaisesta tehtävästä: onko tehtävänä tehdä ja kehittää taidetta vai työllistää tekijöitä? Tuestaanki julkisista varoista työllistymistä vai taiteen tuottamista? Ihanteellisessa tapauksessa tietenkin sekä että, mutta taide edellä!

Muun kuin taiteellisen henkilökunnan työsuhteita tulisi tarkastella suhteessa kunkin teatterin toimintamalliin ja rakenteeseen. Myös näiden työsuhteiden tulisi teatterikentän rakenteellisen joustavuuden takia olla ennemmin määräaikaista kuin vakituista, koska myös toiminnan rakenteet vaativat muutosta sisällöllisten suunnitelmien muuttuessa. Kuitenkin taiteellisen henkilökunnan vaihtuvuus on olennaisemmassa osassa teatteritaiteen elinvoimaisuutta tarkasteltaessa.

Tämä määräaikaisten työsuhteiden ajatus on varmaankin se, joka kaikista ehdotuksistamme herättää suurimpia tunteita teatterikentässä. Vasta-argumentteja satelee: entäpä mahdollisuus suunnitella elämää pitkällä tähtäimellä? Miten uudelleen-työllistyminen – erityisesti pienillä paikkakunnilla – jos sopimus ei jatkukaan? Menetetäänkö mahdollisuus kiinnittyä paikallisesti johonkin maisemaan, olla rovaniemeläinen tai mikkeliläinen teatterintekijä?

Elämän suunnittelu mahdollistuu mielestämme kohtuullisen pitkällä tähtäimellä, jos määräaikaaisuudet olisivat kestoltaan esimerkiksi 5-vuotisia. Mutta me olemmekin pätkätyöläisiä, kuten yli puolet teatterialan taiteilijoista tällä hetkellä. Meistä kenelläkään ei ole koskaan ollut viisivuotista työsuhdetta. Työelämän pirstaloituminen on tosiasia. Teatteri 2.0 teki siitä esityksen nimellä *Radikaaleinta on arki*. Olemme hyvin tietoisia prekariisaation vaikutuksesta yhteiskuntaan ja ihmisten elämään. Silti kannatamme määräaikaista työsuhteista teattereiden taiteelliselle henkilökunnalle. Miksi?

Mielestämme määräaikaisiin sopimuksiin perustuvan järjestelmän edut ovat suuremmat kuin haitat. Määräaikaaisuushan ei suinkaan tarkoita sitä, että jokaisen viisivuotiskauden jälkeen kaikki taiteelliset työntekijät vaihtuisivat. Se antaisi teatterin joh-

dolle mahdollisuuden uudistuksiin. Pitkä, vakituinen työsuhde teatterissa voi olla myös ansa. Olemme kohdanneet ihmisiä, jotka lähinnä kärsivät työssään vos-teatterissa, mutta eivät uskalla lähteä, koska omien sanojensa mukaan *"eivät kuitenkaan pärjääisi freelancereina"*. Avoimen näyttämön rakenne projekteineen ja sen luoma *"teatterin tekemisen ekosysteemi"* teatterin ympärillä voisi esimerkiksi toimia sellaisten henkilöiden työllistäjinä, jotka eivät halua tai voi jatkaa teatterin vakituksessa henkilökunnassa, mutta haluavat silti jäädä. Määräaikaisten työsuhteiden päättymisen turvaksi voisi luoda järjestelmän. Esimerkiksi Ruotsissa on käytössä näyttelijöiden teatteriallianssi, joka on omanlaisensa paranneltu ansiosidonnainen järjestelmä, joka turvaa näyttelijöille toimeentulon määräaikaisten sopimusten väleillä. Vastaava järjestelmä voisi toimia eräänlaisena *"perustulon koeajona"* suomalaisessa yhteiskunnassa. Perustulo on mielestämme yksi parhaita vastalääkkeitä työelämän prekarisaatiolle. Perustuloajatuksesta enemmän ehdotuksessa 7.

266

### Alan työllisyys jakaantumaan tasaisemmin

Määräaikaisten työsuhteiden puolesta puhuu myös teatterikentän rakenteellinen murros, toimintakentän monimuotoistuminen. Vos-teatteriverkoston ulkopuolella on huomattavasti enemmän elämää kuin aikana, jolloin vakituiset työsuhteet otettiin käyttöön. Ylivoimainen enemmistö lavastajista, ohjaajista, dramaturgeista, pukusuunnittelijoista, valo- ja äänisuunnittelijoista on jo freelancereita. Hiljattain ohitettiin sekin merkkipaalu, että näyttelijäliiton jäsenistä yli puolet on muussa kuin vakituksessa työsuhteessa (freelancer, eri mittaiset määräaikaiset sopimukset). Taiteellisen työn tekemisen mahdollisuuksien tulisi jakaantua nykyistä tasaisemmin koko kentälle. Teatterintekijöiden mit-tava osaaminen tulisi saattaa monipuolisemmin suomalaisen vos-teatteriverkoston käyttöön. Koska valtaosa teatterikentän resursseista on korvamerkitty työpaikkansa teattereista aikanaan vakituksilla työsuhteilla varmistaneille, jää suuri osa kalliilla

koulutuksella taattua osaamista, intoa ja kykyä hyödyntämättä. On aiheellista kysyä, kenellä on nykypäivänä oikeus työskennellä taiteilijana.

Ammattitaitoa ylläpidetään ja taiteenlajia kehitetään vain tekemällä. On suomalaisen teatteritaiteen taiteellisella tasolla uhkapelaamista pitää suurta joukkoa lahjakkaita ja motivoituneita teatteritaitelijoita reservissä ja ajoittain rankasti alityöllistettyinä. Vaikka vakituisten työsopimusten purkamisesta on väistämättä haittaa yksille, väitämme että määräaikaisiin sopimuksiin perustuva järjestelmä ja sen kautta automaattisesti syntyvä taiteellisen henkilökunnan laajempi vaihtuvuus on kuitenkin kokonaisuutta tarkastellen hyödyllisempi, teatteritaitelijoita tasa-arvoisemmin työllistävä vaihtoehto. Määräaikaiset työsuhteet voivat olla produktiokohtaisia, näytäntökausiin liittyviä kiinnityksiä tai esimerkiksi teatterinjohtajan kauteen sidoksissa olevia, jolloin taiteellinen henkilökunta määrittyy kunkin johtajan taiteellisen vision kautta. Tällöin työsuhteet voivat olla esimerkiksi viisivuotisia tai miksei pitempiäkin. Mikään ei siis estä saman henkilökunnan jatkamista samoissa tehtävissä vaikka 25 vuotta mikäli kokonaisuus pysyy hedelmällisessä ja toimivassa suhteessa sisältöön. Määräaikaisuus pakottaa tarkistamaan oman motivaation taiteen tekemiseen, koska mikään ei ole automaattista, eikä mitään voi ottaa itsestään selvyytenä. Teatterialan enemmistönä nykyään olevien freelancereiden on tällä hetkellä lunastettava jokaisella työllään tulevaisuuden työmahdollisuudet.

## 7. PARANNETAAN VAPAAN KENTÄN TOIMINTAEDELLYTYKSIÄ

Teatterin vapaa ammattikenttä paisuu paisumistaan. Uusia ryhmiä perustetaan enemmän kuin vanhoja ryhmiä hiipuu pois. Myös teatterialan freelanceriuden koko ajan yleistyessä on keskeinen haaste miettiä, miten koko tämän joukon kohtuulliset ja järkevät toimintaolosuhteet varmistetaan tuleville vuosille.

## Keskitetään ja pitkäjärjenteistetään rahoitusta

Vapaan ammattikentän rahoitus – josta merkittävimpana valtion esittävän taiteen toimikunnan jakamat ryhmien toiminta-avustukset sekä henkilökohtaiset työskentelyapurahat – ei lisäänny samassa suhteessa toimijoiden määrän kasvun kanssa. Ollaankin tilanteessa, jossa on syytä pohtia tuleeko rajallista perusrahoitusta pyrkiä venyttämään tasaisesti mahdollisimman monille toimijoille, mikä tarkoittaa aina vain pieneviä tukisummia, vai onko järkevämpää tehdä raakaa karsintaa kohdentamalla rahoitusta nykyistä rajoitetummalle joukolle. Saajajoukon rajaaminen mahdollistaisi toiminnan tukemisen pitkäjärjenteisemmin ja summilla, jotka takaisivat edes kohtuulliset toimintaolosuhteet, niille, jotka rahoitusta saavat. Kannatamme jälkimmäistä. Toimintaan nähden liian pienet tuet ja siksi jatkuvasti epävarmat toimintaolosuhteet eivät ole pitkällä tähtäimellä teatteritaiteen tai sen tekijöidenkään etu. Samaa logiikkaa – enemmän harvemmille – tulisi noudattaa myös projektikohtaisia tukia myönnettäessä.

Erona vos-järjestelmään vapaalla kentällä rahoituksen saamisen tulee edelleen perustua harkinnanvaraisuuteen, vertaisarviointiin, toteutuneisiin ja tuleviin suunnitelmiin, jotta vapaan kentän rahoitus ei muodosta samanlaista järjestelmää, jonka saajajoukko pysyy aina samana. Vaikka kerralla rahoituksen saajien määrää rajattaisiinkin, on rahoituksen saajia aina mahdollisuus rahoituskierrosten välillä vaihdella. Tällöin kukaan ei myöskään jäisi pystyvästi rahoituksen ulkopuolelle. Ensisijaisesti kysymys on riittävästä summista ja erityisesti toiminta-avustusten suhteen järkevästä rahoituksellisesta toimintajärjenteestä. Nykyinen vuosi rahoituksen toimintajärjenteenä on liian lyhyt.

268

## Monipuolistetaan vapaan kentän ja vos-kentän yhteistyötä

Yksi vapaan ammattikentän toimintaolosuhteisiin vaikuttava tekijä on mahdollisuus monipuoliseen yhteistyöhön muiden teatteritoimijoiden kanssa. Rajallisen perusrahoituksen turvin

toimivien vapaiden ryhmien hallinto- ja tilayhteistyöllä saavutetaan synergiaetuja, jolloin kaikkien ei tarvitse hankkia omaa tilaa tai palkata täysipäiväistä tuottajaa tai teknistä henkilökuntaa.

Monipuolinen yhteistyö teatteritoimijoiden välillä on sekä resurssien yhdistämisen näkökulmasta järkevää että taiteellisen työskentelyn näkökulmasta mielekästä vaihtelua. Monipuolinen ja aktiivinen yhteistyö vos-kentän kanssa voi mahdollistaa vapaille ammattiteattereille esimerkiksi toiminnan täysin ilman omaa tilaa, resurssien satsaamisen ensisijaisesti työntekijöihin ja sisällön tuotantoon. Kiinteiden rakenteiden laajempi avautuminen ja esimerkiksi erilaiset residenssimallit voivat toimia yhtenä ratkaisuna vapaiden ryhmien tilatarpeisiin ilman taiteellista yhteistyötäkin.

### **Taataan toimeentulo ja yksinkertaistetaan byrokratiaa perustulon avulla**

269

Yksi vapaalla kentällä työskentelevien keskeisistä haasteista liittyy nykyisten työelämäarakenteiden ja työn tekemisen todellisuuden kohtaamattomuuteen. Vapaalla ammattikentällä tehdään paljon palkatonta tai alipalkattua työtä, työsuhteet ovat lyhyitä ja satunnaisia. Työtä tehdään apurahoilla ja palkkatyösuhteissa, joissa työnantajana voi olla joko vakiintunut teatteriryhmä tai vaihtoehtoisesti projektikohtainen työryhmä. Freelancerina vapaalla kentällä työskentelevä haalii sopimuksia, todistuksia, tekee selvityksiä ja raportteja ajankäytöstään, työsuhteistaan ja palkkioistaan liitoille ja työttömyyskassoille. Vapaan kentän tilanne on hyvin todennäköisesti pysyvä olosuhde ja vakituisten työsuhteiden vähentyessä yhä useamman teatterintekijän todellisuutta.

Jo pitkään poliittisen kädenväännön kohteena ollut perustulojärjestelmä olisi perusteltu ratkaisu nimenomaan teatterin vapaan ammattikentän ja sen tekijöiden toimintaolosuhteiden parantamiseen. Esittävän taiteen kenttä, miksei laajemminkin suomalainen taidekenttä, olisi mitä parhain kohtuullisen rajattu joukko hallitun perustulokeilun toteuttamiseen.

Kohtuulliselle tasolle asetettu perustulo – kutsuttakoon sitä vaikka taiteilijapalkaksi – olisi merkittävä parannus tämän hetkiseen prekaariin viidakkoon, jossa freelancerit joutuvat selviytymään. Taiteellisen työn luonne on, että sitä tehdään sai siitä sitten palkkaa tai ei. Perustulo tekisi työn tekemisestä kaikissa olosuhteissa luvallista ja satunnaistenkin keikkojen vastaanottamisesta kannattavaa. Perustulo toisi myös merkittävän parannuksen työttömyysturvan suhteen teatterialan huonoimmassa asemassa olevien eli näytelmäkirjailijoiden asemaan. He eivät välttämättä kuuluu edes perusturvan piiriin, koska kirjoittajien tulo (tilauspalkkiot ja tekijänoikeuskorvaukset) ei sovi ansiosidonnaisen laskutulon rakenteisiin. Jos työtä ei ole, he eivät saa mitään. Ilman perinteistä palkkatyösuhdetta ei edes ole asiaa ammattiliittojen jäseneksi. Ja kuinka monta kuukausipalkkaista näytelmäkirjailijan työsuhdetta tässä maassa olikaan? Näytelmäkirjailijoiden työ toimii ainakin tekstilähtöisessä työtavassa kaikkien muiden teatterintekijöiden työn perustana. Jos näytelmäkirjailijat eivät pysty keskittymään kirjoittamiseen pitkäjänteisesti, tilanne ei ole pelkästään näytelmäkirjailijoiden ongelma.

270

## 8. TEHDÄÄN AMMATTILIITOISTA ALAN KEHITYKSEN MOOTTORI

### Tuetaan alan freelancereita monipuolisesti

Teatterialalla prekaarisaatio eli silpputyön yleistyminen ja erilaiset pätkätyösuhteet ovat olleet realismia jo pitkään. Tämä todellisuus on teatterialan ammattiliitoille monien muiden alojen liittoja tutumpi asia, mutta silti freelancer-todellisuudessa elävien asiaa voisi ajaa vielä ponnekkaammin. Liitot edustavat hyvin erilaisissa oloissa työskenteleviä ihmisiä, joiden edut ovat ainakin teatterialalla ajoittain ristiriidassa keskenään. Vakituisten työntekijöiden tilanteen parantaminen nykyisessä taloudellisessa tilanteessa aiheuttaa vain lisää kurjuutta freelancer-joukolle.

Miten työskentelyolosuhteiden suhteen hyvin erilaisessa asemassa olevien vakituisten työntekijöiden ja määräaikaisten freelancerien välistä kuilua voisi pienentää? Miten tukea tasa-arvoisesti koko kenttää? Miten liitot voisivat toimillaan pyrkiä vähentämään tätä kentän kahtiajakautuneisuutta?

Freelancerin yhtenä haasteena on yksinäisyys, kun työyhteisöt vaihtuvat projektikohtaisesti eikä mihinkään ehdi kiinnittyä. Freelancerilta puuttuvat myös vakituisen tai pitkän työsuhteen mukanaan tuomat turvarakenteet: työterveyshuolto, edullinen lounasruokailu, kollegiaalinen tuki, konkreettinen paikka jossa tehdä työtä. Yksi vastaus tähän voisi olla opiskelijakorttia vastaava freelancer- tai prekaari-kortti, jonka omistaja olisi oikeutettu käyttämään esimerkiksi liittojen yhdessä organisoimia freelancereiden tukipalveluja. Kortilla saisi valikoiduissa paikoissa edullista lounasta, saisi hyödyntää ilmaista tai edullista harjoitustilaa ja paikkaa kollegojen kohtaamiselle, tilassa olisi työpisteitä ja mahdollisuus esimerkiksi edulliseen tulostamiseen. Aivan keskeinen freelancertodellisuuden pelastaja olisi perustelajärjestelmä, joka tekisi kaikenlaisen työn tekemisestä kannattavaa ja vähentäisi silpputyön ja työttömyysturvan yhteensovittamisesta aiheutuvaa byrokratiaa ja esimerkiksi tukien käsittelyn viivästyttämisestä aiheutuvaa toimeentuloahdinkoa.

271

**Uudistetaan työehtosopimuksia  
vastaamaan paremmin kentän nykytodellisuutta**

Eriytyneet ja joustamattomat työnkuvat ovat haaste sekä kehittyvälle taiteelliselle työlle että teatterin rakenteille. Työnkuvien ja työtapojen muuttuminen ja tarkkojen rajojen liudentuminen ovat tätä päivää laajalti työelämässä, miksi teatterin tekemisen tulisi olla tästä poikkeus? Työnkuvien tarkkarajaisuus juontuu osaltaan teatterialan työehtosopimuksista. Nykyteatteri, uudet teatterin tekemisen muodot (esim. dokumenttiteatteri tai soveltava teatteri), teatterilaitosten monipuolistuvat tehtävät sekä käytettävissä olevien resurssien pienentyminen edellyttävät tehtävänkuvien

O  
S  
A  
  
3  
  
T  
U  
L  
E  
V  
A  
I  
S  
U  
U  
S

tarkastamista. Lähtökohtana ei voi olla, että työnkuvat ovat menneiden aikojen olosuhteiden mukaan lukkaan lyödyt, ja kaikista näihin asetelmiin tehtävistä muutoksista määritellään liuta erillis-korvauksia.

Teatterialan ammattiliittojen tulisi kaikin keinoin edesauttaa alan tekijöiden työllistymistä. Erityisesti näyttelijöiden teatterityöehtosopimus asettaa nykymuodossaan poikkeuksellisia haasteita vierailevien näyttelijöiden palkkaamiseen. Esitys- ja harjoituskorvausperusteinen sopimusmalli voi olla tuotannon laajuudesta riippuen työnantajalle erittäin kallis vaihtoehto ja produktiokohtaisen määräaikaisen kuukausipalkkaisen vierailija-sopimuksen käyttöä rajoitetaan tiukoilla ehdoilla (kk-palkkaisen sopimuksen käytöstä ja ehdoista on tietyissä tapauksissa sovittava liiton kanssa). Nämä toimenpiteet kaventavat entisestään työnantajina toimivien teattereiden mahdollisuuksia vierailijoiden palkkaamiseen aikana, jolloin vierailijoiden palkkaaminen on tuotantobudjettien pienentyessä muutenkin entistä vaikeampaa. Erityisen tiukat ehdot on tehty räikeiden väärinkäytösten estämiseksi, mutta nyt ne vaikeuttavat myös niiden teattereiden toimintaa, jotka ovat liikkeellä kunniallisin aikein, mutta rajallisin budjetein. Ja tästä kärsivät ensisijaisesti freelancer-näyttelijät, joiden turvaksi kyseinen kohta on sopimukseen luotu.

Työehtosopimuksia tulisikin uudistaa paremmin koko kentän todellisuutta vastaavaksi, jolloin sen vaatimukset eivät olisi mahdottomia saavuttaa myöskään vapaan kentän toimijoille. Suomalaisella teatterikentällä vallitsee kaksi rinnakkaista todellisuutta, joita säädellään samoilla yleissitovilla työehtosopimuksilla. Sopimukset on tehty vos-teattereiden todellisuuden pohjalta. Tästä seuraa se, että toiset noudattavat sopimusta, toiset eivät yllä edes minimivaatimuksiin vaikka haluaisivatkin. Yleissitova työehtosopimus ei ole työntekijän turva vaan vihollinen hänen suostuessaan sopimukseen, jossa työehtosopimuksen minimiehdot eivät täyty esimerkiksi palkkauksen osalta. Esimerkiksi ansioidonnaista työttömyysturvaa kerryttävät vain työsuhteet, joissa palkkaus on työehtosopimuksen mukaista. Tämä on suuri ongelma vapaalla ammattikentällä. Alipalkkaus on tietenkin myös



ongelma, mutta vapaan kentän todellisuudessa usein ainut vaihtoehto, jos jotain halutaan tehdä. Vapaalla ammattikentällä kaikki vähänkään liikenevät rahat käytetään tekijöiden työllistämiseen ja palkasta maksetaan lakisääteiset verot, eläke- ja sosiaalimaksut. Kyse ei ole työnantajina toimivien ryhmien haluttomuudesta maksaa parempaa palkkaa, kun ainoa vaihtoehto alipalkkaukselle on olla tekemättä mitään. Lienee kenelle tahansa mielekkäämpi vaihtoehto harjoittaa palkallisesti omaa ammattiaan kuin nostaa toimeettomana työttömyyskorvausta. Käytännössä nykyinen rakenne kuitenkin kannustaa jälkimmäiseen. Aktiivisuudesta ja halusta työn tekemiseen ja teettämiseen ei tulisi rakenteellisesti rangaista kumpaakaan osapuolta, vaan luoda joustavampi järjestelmä, joka huomioi ja mahdollistaa sen, että työtä on mahdollista tehdä ja teettää erilaisissa olosuhteissa.

## 9. TURVATAAN SOVELTAVAN TEATTERIN KOULUTUS JA TUTKIMUS

### Soveltavaan teatterin koulutuksen jatkuminen on taattava

Suomesta ei löydy korkeakoulutusta soveltavaan teatteriin ammattikorkeakoulujen TIO-linjojen alasajon jälkeen. Monialainen koulutusosaaminen on häviämässä muutaman vuoden sisällä. Kokkolassa sijaitsevan Centria ammattikorkeakoulun ja Helsingin Metropolia ammattikorkeakoulun TIO-koulutusten alasajo on käynnissä. Jäljelle jäävät TIO-koulutukset Turun Taideakatemiaan sekä ruotsinkieliseen Novia ammattikorkeakouluun Vaasaan. Tämä on merkittävä menetys soveltavan teatterin oppimiselle ja opettamiselle, ovathan nimenomaan lakkautettavien oppilaitosten koulutusohjelmat painottuneet soveltavaan teatteriin.

On tärkeää huomata, että myöskään Teatterikorkeakoulu tai Tampereen yliopisto eivät nykyisellään tarjoa soveltavaan teatteriin keskittyvää koulutusta. Teatterikorkeakoulusta löytyy

teatteripedagogiikan kaksivuotinen maisterikoulutus sekä esitystaiteen koulutusohjelma. Kumpikaan näistä ei painota soveltavan teatterin opetusta, vaikka erityisesti teatteripedagogiikan opinke-  
 lijoissa onkin paljon TIO-koulutuksen saaneita ihmisiä.

Teatteri-ilmaisun ohjaajien osaamista hyödynnetään nykyisin yhteiskunnan monilla eri sektoreilla, yrityselämässä ja taidekentässä monin tavoin. Koulutettuja osaajia siis tarvitaan edelleen. Ei ole tarkoituksenmukaista ajatella tai vaatia, että soveltavan teatterin osaaminen lukeutuu perinteisten teatteri-professioiden sisään. Teatteri-ilmaisun ohjaajuus on oma, perinteisestä näyttelijän- ja ohjaajantyöstä, mutta myös teatteripe-  
 dagogiikasta ja esitystaiteesta poikkeava ammattialansa. Nämä kaikki ansaitsevat oman koulutuksensa. Tähänastisen koulu-  
 tushistorian ja kenttätöön kautta soveltavan teatterin osaaminen on kehittynyt maassamme niin pitkälle, että vaadimme alalle korkeakoulutusta. Esimerkiksi kaksivuotinen, maisterintutkin-  
 toon tähtäävä soveltavan teatterin koulutus loisi mahdollisuuden alasta kiinnostuneille teatterin ammattilaisille pätevöityä alalle. Tampereen yliopiston yhteydessä soveltavan teatterin maisterin-  
 tutkinnolla olisi paljon hyvää kasvupohjaa: Tampereen yliopis-  
 ton teatterityön, sosiologian ja journalistiikan laitokset olisivat oivia yhteistyökumppaneita soveltavan teatterin koulutusohjel-  
 malle. Toisaalta Teatterikorkeakoulu alan suurimpana koulut-  
 tajana toisi soveltavalle teatterille sen ansaitsemaa arvostusta ja näkyvyyttä.

Kun Helsingin TIO-koulutuksen lakkauttamispäätös teh-  
 tiin, ei teatterikenttä juuri älähtänyt. On hurjaa, että teatterikent-  
 tä näin auliisti luopuu merkittävästä innovaattoristaan, 20 vuotta  
 teatterikentän uusiutumista ja uusien työtapojen rantautumista  
 ajaneesta kouluttajasta. Koulutuksen alasajon hiljaisesti hyväk-  
 syvä logiikka menee niin että jos koulutusta on vähemmän, myös  
 teatterikentän hupeneville resursseille on vähemmän jakajia.  
 Ilmeisesti jossain on laskelmoitu, että näin voitetaan enemmän  
 kuin hävitään. Valitettavasti tämä laskelmointi perustuu kuiten-  
 kin syvälliseen tietämättömyyteen soveltavan teatterin merkityk-  
 sestä teatterikentän nykyisyyden ja tulevaisuuden luojana.

## Yliopistotasoista soveltavan teatterin tutkimusta tarvitaan

Yksi este soveltavan teatterin kehittymiselle ja vakiintumiselle on ollut yliopistotasaisen tutkimuksen vähyys. Tarvitsemme enemmän tutkimusta, joka nimeää ja kehittää työtapoja, toimii koulutuksen moottorina ja suojelijana sekä tekee näkyväksi suomalaisen soveltavan teatterin kehittyvää kenttää. Tampereen yliopisto tai Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu ovat luontevia toimijoita tällaisen tutkimuksen käynnistäjiksi.

## 10. HYÖDYNNETÄÄN YHTEISÖLLISIÄ TOIMINTAMUOTOJA AMMATTITEATTERI- TOIMINNASSA NYKYISTÄ LAAJEMMIN

### Yleisötyön ja yhteisötyön merkityksen tunnistaminen

275

Teatterit kaipaavat välineitä yhteisöjen kohtaamiseen. Yleisö- ja yhteisötyöllä on paljon nykyistä enemmän potentiaalia palvella teattereita taiteellisesti, sisällöllisesti ja pedagogisesti sekä vastata moniin markkinoinnin ja tiedotuksen tarpeisiin. Yleisötyö laajasti ymmärrettynä on ammattiteattereille uudenlaisen yleisösuhteen rakentamisen väline. Yhteisölliset toimintamuodot avaavat myös mahdollisuuksia talojen henkilökunnalle omiin ammatillisiin kokeiluihin sekä oman työn laajentamiseen repertuaariohjelmiston ulkopuolelle.

Teattereiden yleisö- ja yhteisötyötä tulee kehittää ammattimaisesti ja kiinteänä osana talojen muuta toimintaa. Näin teattereille luodaan oma, ympäröivän yhteisönsä näköinen profiili ja tarjotaan henkilökunnalle uutta kipinää työhön. Teatteri on kollektiivinen taidemuoto, joka tarvitsee elääkseen yhteisöjä. Esimerkiksi kirjallisuuteen ja kuvataiteeseen verrattuna teatteri on aina yhteisöllinen kokemus. Ehkä juuri siksi yhteisöteatterin kautta tapahtuva todellisuudelle altistuminen on teatteritaiteilijalle yhtä aikaa niin pelottavaa, kiehtovaa ja palkitsevaa. Kyse ei

ole ainoastaan kustannuserästä vaan myös pidemmällä aikavälillä tuottavuutta vahvistavasta toimintamuodosta.

### Teatterin merkitys yhteisöllisyyden rakentajana korostuu

Julkisin varoin tuettu teatteri toteuttaa teatteritaiteen vaalimisen ja kehittämistyön lisäksi myös yhteiskunnallista palvelutehtävää. Poliittisia trendejä yhteiskunnassamme näyttää olevan vallan keskittyminen, kansalaisten jyrkkä jakautuminen aktiivisiin ja passiivisiin (äänestysprosentit tippuvat koko ajan) sekä demokratian häviäminen demokraattisten prosessien monimutkaisuuteen. Samaan aikaan ”yhteisen suomalaisen kokemusmaailman” pirstaloituessa on yhä vähemmän yhteisiä kohtaamispaikkoja yli uskonto-, puolue-, mielipide-, harrastus- ja luokkarajojen. Suomalaisen tasa-arvoisen kansallisentiteetin kivijalkana toiminut peruskoulukin on alkanut menettää tasa-arvoisuuttaan: kouluista on tulossa ”hyviä tai huonoja”. Kulttuurista ja taloudellista pääomaa omaavat vanhemmat valitsevat yhä useammin lastensa kouluksi muun kuin lähikoulun. Yhteiskunnassamme on siis huutava tarve yhteisöllisyydelle, kohtaamiselle, yhteisten nimittäjien löytymiselle, kuulluksi tulemiselle.

Nähdäksemme tässä on teatterin merkittävin yhteiskunnallinen palvelutehtävä tänään. Teatteri on uskonnollisesti ja poliittisesti sitoutumaton toimija, eikä se teoriassa ole myöskään sitoutunut mihinkään tiettyyn yhteiskuntaluokkaan. Sanomme teoriassa, koska käytännössä ohjelmistovalinnat, lippujen hinnat ja teattereiden toimintakulttuuri sulkee teattereiden ulkopuolelle kasvavan joukon ihmisiä. Teatterissa käyntiin tarvitaan taloudellisen pääoman lisäksi aivan tietynlaista kulttuurista pääomaa, joka henkilöityy yli 40-vuotiaassa kantasuomalaisessa, keskiluokkaisessa ja hyvin koulutetussa naisessa. Meidän on vakavasti pohdittava, kenelle teatteria Suomessa pitäisi tänään tehdä. Ehdottomasti edellä mainituille yli nelikymppisille, mutta myös maahanmuuttajille, asunnottomille, kotiaideille, ammattikoulujen opiskelijoille, kehitysvammaisille, päihdekuntoutujille,

uskonnottomille, transseksuaaleille, islaminuskoisille ja pät-  
kätöyläisille. Teatterin avoin, yhteinen ja yhdistävä tila kuuluu  
kaikille.

## Kuvatiedot

Saanan, Saaran ja Katin henkilökuvat, kuvat sivuilla 13, 15, 59 ja 117 ja takakannessa:

© Jukka Salminen / WAH

Pohjantähti 2011 -yhteisöprosessi, kuva kannessa ja sivulla 161:

© Timo Teräväinen

*Kuvassa: Kati Sirén, Saana Lavaste, ritvalalaiset maanviljelijät Aku Antila, Hannu Antila, Heikki Eerola, Pekka Innala, Pentti Pietilä, Pasi Valkama ja Pentti Valkeapää sekä Kansallisteatterin näyttelijät Kristo Salminen, Pirjo Määttä, Katariina Kaitue, Petri Liski, Pirjo Luoma-aho, Petri Manninen, Jouko Keskinen, Tuukka Huttunen, Elina Knihtilä, Taisto Reimaluoto ja Tuomas Rinta-Panttila*

Alkutuotanto, kuva kannessa ja sivulla 161:

© Jonni Pantzar

*Kuvassa: Aleksi Lavaste (Pentti Linkola) ja Tommi Kainulainen (Perunanviljelijä)*

kuka tahansa meistä - dokumentti, kuva kannessa ja sivulla 177:

© Jonni Pantzar

*Kuvassa: Niina Koponen, Iida Kuningas ja Mirjami Heikkinen*

Hiljaisuus ei vastaa, kuva kannessa ja sivulla 177:

© Sirpa Päivinen

*Kuvassa: Marja-Sisko Pohjola*

Radikaaleinta on arki, kuvat kannessa ja sivulla 195:

© Jonni Pantzar

*Kuvissa: Johannes Korpiaakko ja Marja Myllylä*



