

Laura Gröndahl

Ai siitä tuli sitten tuollainen...

Käytännön näkökulmia lavastusten syntyprosessiin

Artikkeli käsittelee suomalaisen laitosteatterin tuotantokoneiston osuutta lavastuksen taiteellisten ratkaisujen muodostumisessa. Tarkastelen esityksen valmistamisen aikataulutusta, organisaatiota ja työnjakoa sekä teatteriarkkitehtuurin ja näyttämötekniikan vaikutusta työprosessiin. Keskeinen ajatukseni on, että teatterilaitoksemme tuotantomalli ja organisaation hierarkia perustuvat mekaaniselle teknologialle ja modernistiselle ideologialle. Nykyaikaisen valaisuteknologian taiteelliset mahdollisuudet jäävät niiden puitteissa hyödyntämättä, koska luoviin kokeiluihin ei jää aikaa, vaan uuden tekniikkaa käytetään aiempien laitteiden mallin mukaan.

Missä kaksi lavastajaa kohtaa toisensa, syntyy ennemmin tai myöhemmin keskustelua siitä, miten vaikeaa on tasapainolla taiteellisten ideoiden ja toteutuksen realiteettien välissä. Jokainen teatterissa työskennellyt tietää, miten usein ajan, rahan, oikeiden työkalujen tai voimien puute sekä puhdas sattuma ovat muovanneet lopputulosta. Mielessä väikkyneet visiot toteutuvat monien kompromissien kautta, eikä tekninen koneisto aina pysty vastaamaan sille asetettuihin odotuksiin.

Tutkimuksen piirissä aiheeseen on kuitenkin kiinnitetty varsin vähän huomiota. Taide- ja teatterihistorioitsijat ovat perinteisesti tarkastelleet joko lavastajien suunnitelmia tai toteutuneita esityksiä, jolloin niiden väliin jäävän koneiston merkitys helposti unohtuu. Tuntuu kuin lavastusideoiden oletettaisiin siirtyvän suunnittelijan mielikuvista näyttämölle ongelmattomasti ja katsojan näkemiä ratkaisuja voitaisiin pitää taiteellisten intenti-

oiden suorina projektiaina. Kiinnostus toimintakulttuurien merkitykseen on kuitenkin vahvassa kasvussa taidekorkeakouluissa tehdyn tutkimuksen myötä.

Olen kirjoittanut tämän artikkelin ensisijaisena tarkoitukseni avata lavastustaiteen käytännöllistä toimintaa niille opiskelijoille ja tutkijoille, joilla ei ole omakohtaista kokemusta teatterityöstä. Toivon sen kuitenkin hyödyttävän myös kollegoitani osoittamalla käytännön työhön sisältyvän teoreettisen ajattelun merkityksen. Pyrin ennen kaikkea tuomaan pitkään erossa olleita tieteellisen ja taiteellisen ajattelun traditioita lähemmäs toisiinsa.

1. Miten puhua lavastamisen käytännöistä tieteellisessä diskurssissa?

Työn käytäntöihin sisältyvää hiljaista tietoa on vaikea tunnistaa, koska se siirtyy osajalta toiselle tekemisen ja toiminnan myötä. Työskentelyn tavoista, fyysisistä liikkeistä, teoista ja ääneen lausumattomista asenteista jää harvoin kirjallisia tai kuvallisia dokumentteja, joita tieteellisesti koulutetut tutkijat olisivat tottuneet käsittelemään. Teatterin tekijöiden silmissä monet käytännöt ovat puolestaan tulleet niin itsestään selviksi, ettei niiden olemassaoloa tai vaikutusta enää huomata. Silloin ei myöskään ymmärretä niiden sisältämiä taustaoletuksia, arvoja ja ennakkokäsityksiä. Pirkko Anttila luonnehtii taiteilijoiden ja muotoilijoiden ammattiryhmää seuraavasti:

heille on yhteistä työstrategia, jossa artefakti on prosessin keskipisteessä. He ovat kasvaneet sellaisessa kulttuurissa, minkä keskeinen toiminto muodostuu kohteen luovasta ideoinnista, tulkinnoista, pohdinnoista, tekemisestä ja viimeistelystä. Heille tutkittu, analyttinen tieto on toissijainen verrattuna siihen taito-tietoon, joka on tarpeen artefaktien luomisessa.

Perinteisessä akateemisessa tutkimustyössä tilanne on päinvastainen – analyttinen tieto korostuu ylivoimaisena taitojen hallintaan nähden eikä tuotettu artefakti ole validi tutkimustulos, vaikka se kuinka sisältäisi uutta tietoa.¹

Voisi siis väittää, että niin teoretikko kuin käytännön tekijäkin saattaa omalla tavallaan sivuuttaa hiljaisen tiedon tutkimuksellisen merkityksen. Ensin mainittu sulkee sen tutkimusdiskurssinsa ulkopuolelle, jälkimmäinen ei pidä käsitteellistä artikulaatiota ja kriittistä analysointia tarpeellisena, koska työ itsessään riittää. Hiljainen tieto on kuin sokea piste: toimimme koko ajan sen avulla, mutta emme huomaa sen merkitystä. Kokeneen

käsityöläisen liikkeisiin sisältyy viisautta, jonka syvyyttä tekijä itsekään ei aina tiedosta. Luova taiteilija saattaa intuitiivisella teollaan saavuttaa ymmärryksen tason, johon teoreetikko tarvitsee hyllykaupalla kirjallisuutta.

Toisaalta sisäistetyt käytännöt kantavat huomaamattamme mukanaan kulttuurisia, yhteiskunnallisia, taiteellisia ja filosofisia käsityksiä. Vakiintuneet toiminnan tavat eivät useinkaan ole tietoisesti valittuja, vaan ne omakсутaan vaistomaisesti työtä tehdessä ja niitä jatketaan niin kauan kuin ne osoittautuvat tuloksellisiksi. Juuri tähän perustuu luonnollistamisen vaara. Omaksumalla tietyn toiminnan tavan saamme kaupanpäällisiksi siihen liittyvän ajatushorisontin, joka helposti näyttäytyy ainoana oikeana. Sosiaaliset ja kulttuuriset käytännöt ja tekniikat sisältävät aina arvoja, ideologisia käsityksiä ja politiikkaa. Hiljaisen tiedon näkyväksi saattaminen onkin välttämätöntä paitsi työtapojen tallentamiseksi ja siirtämiseksi eteenpäin, myös niiden kyseenalaistamiseksi ja uudistamiseksi.

Lavastajana voin sanoa tuntevani ammattini hiljaista tietoa hyvin. Toisaalta olen juuri työni kautta sisäistänyt sen niin vahvasti, että siitä on tullut osa ajattelun tapaani. Miten voin ajatella omaa ajatteluani jäämättä sen vangiksi? Olen ennen kaikkea turvautunut kollegojen haastatteluihin voidakseni tunnistaa sekä yhteisiä toimintamalleja että niiden puitteissa ilmeneviä eroavaisuuksia. Toisen ihmisen kuvaamana tuttu tilanne näyttäytyy uudessa valossa, mikä mahdollistaa vieraannuttavan etäisyyden. Yhteisissä keskusteluissa paljastuu myös hiljaisen tiedon kollektiivisuus. Se on teatterin tekemisessä erityisen keskeistä, sillä esitys valmistuu aina yhteistyönä. Lavastajan ammattitaitoon kuuluu varsinaisen suunnittelutyön lisäksi kyky tuoda omat ajatukset yhteisesti jaettavaan muotoon ja ottaa vastaan muilta työryhmän jäseniltä tulevat impulssit, ehdotukset ja vaatimukset. Teatterin tekemisen hiljainen tieto ei ole vain osaajassaan, vaan paikantuu ihmisten välisiin sosiaalisiin suhteisiin, käyttäytymisen ja toiminnan tapoihin tai normeihin. Ne ovat puolestaan yhteydessä teatterin organisatoriseen rakenteeseen, hierarkiaan ja arvomaailmaan. Vapainkin taiteilijayhteisö synnyttää omat kirjoittamattomat sääntönsä, mutta tässä artikkelissa keskityn laitosteattereiden toimintamalliin kahdesta syystä.

Ensimmäinen syy on konkreettinen huoli Suomeen rakennetun teatteriverkoston toiminnasta. Suhtautumiseni laitosteattereihin on monin tavoin kriittinen, mutta myönnän vaihtoehtoisten työtapojen ongelmallisuuden. Olisi liian helppo ratkaisu räjäyttää suuret kaupunginteatterit ja siirtää kaikki toiminta vapaaseen prosessityöskentelyyn perustuviin ryhmiin. Meillä on kallis, massiivinen koneisto, jonka kaiken järjen mukaan tulisi mahdollisimman hyvin palvella tarkoitustaan: mielekkääksi koetun

teatteritaiteen tekemistä. Toisaalta olisi kovin kaventavaa ajatella lavastajan olevan täysin materialististen voimien armoilla. Teatteri on ennen kaikkea inhimillistä toimintaa, joka syntyy toimijoista itsestään käsin. Teatterintekijöiden tietoiset taiteelliset pyrkimykset kyseenalaistavat, muokkaavat ja uudistavat käytäntöjä jatkuvasti, vaikka isojen instituutioiden rakenteet muuttuvatkin hitaasti.

Toinen syy aiheen rajaamiseen on, että olen kirjoittaessani huomannut ongelmakentän paljon laajemmaksi ja monisyisemmäksi kuin kuvittelin. En kykene lyhyen artikkelin puitteissa syventymään yksittäisiin ilmiöihin riittävästi, mutta toivon pystyväni esimerkkien kautta nostamaan esiin keskeisen kysymyksenasettelun: minkälaisia tekemisen ja sanomisen tapoja lavastamisen työtavat tuottavat ja miksi ne ovat muotoutuneet sellaisiksi kuin ovat? Käsittelen aikataulutuksen, tilan, ammatillisten toimenkuvien ja niihin liittyvän työnjaon sekä teknisten laitteiden merkitystä lavastuksen muotoutumisessa osaksi esitystä.

2. Lavastusten valmistusprosessi

Lavasteiden rakentaminen on hidasta, kallista ja työlästä, ja siinä tulee aina lopulta kiire. Siksi vähänkin isompien elementtien toteutus on saatava hyvissä ajoin työn alle. Näyttämötoiminta on kuitenkin impulsiivista ja hetkellistä. Esitys saattaa harjoitusten aikana kehittyä suuntaan, joka ei sovi yhteen alkuperäisten suunnitelmien kanssa, eikä niiden muuttaminen onnistu aikataulujen tai organisaation hierarkian vuoksi. Monet teatterintekijät kokevat suurten laitosten tuotantokoneiston jarruna, joka pikemmin estää taidetta toteutumasta kuin antaa sille mahdollisuuksia. Hyvin varustetuilta näyttämöiltä ja organisoiduista instituutioista paetaan teknisesti puutteellisiin ”löydettyihin tiloihin” ja vapaisiin ryhmiin, joissa voidaan toimia toisin.

Lavastajan työ uuden laitosteatteriproduktion parissa alkaa yleensä palaverilla ohjaajan kanssa, jolloin keskustellaan tulevan esityksen lähtökohdista ja tavoitteista.² Taiteellisesta ennakkosuunnittelusta vastaavan työryhmän kokoonpano vaihtelee produktiosta riippuen. Lavastajan lisäksi siihen yleensä kuuluvat puku-, valo- ja äänisuunnittelija, tarpeen mukaan myös koreografi ja kapellimestari, kampaaja-maskeeraaja sekä tehosteiden ja erikoisrekvisiitan valmistaja. Ennakkosuunnittelun aikana tutustutaan näytelmätekstiin tai vastaavaan lähtökohtaan, joka esimerkiksi tanssituotannossa voi olla pelkkä ajatus, kuva tai musiikki. Jokaisen osa-alueen suunnittelija pyrkii omassa työssään toteuttamaan yhteisesti sovittua taiteellista tulkintaa ja sitä vastaavaa tyylillistä linjaa.³

Tässä vaiheessa lavastajan tärkein työväline on pienoismalli, jonka tukena voi käyttää erilaisia luonnoksia ja tietokonemallinnuksia. Näyttämötilan jäsenitys, tärkeimmät materiaalit ja rakenteet, kohtausten vaihdot, valaisun päälinjat sekä keskeisimmät ohjaukselliset toiminnat, kulkureitit ja joukkokohtaukset hahmotellaan siis ensin pienessä mittakaavassa. Tässä vaiheessa suunnittelun välineet myös ohjaavat ajattelua. Vaikka pienoismalli on ehdottomasti havainnollisin tapa hahmottaa tilaa, sen avulla on lähes mahdoton ennakoida todellisessa paikassa olemisen ruumiillista kokemusta, koska mallin sisään ei pääse. Siksi mallitekniikka soveltuukin parhaiten kurkistusluukkunäyttämöille, missä katsoja näkee näyttämökuvan etäisyyden päästä. Onkin suorastaan häkellyttävää huomata, miten valmis lavastus takarivistä katsottuna näyttää aivan samalta pienoismallin kanssa. Sen sijaan erilaisissa avotiloissa, joissa lavastus levittäytyy yleisön ympärille, pienoismalli harvoin kykenee välittämään tulevaa tilakokemusta, vaan saattaa jopa johtaa harhaan mm. antamalla suuremman illusoriisuuden vaikutelman kuin on mahdollista saavuttaa. Työryhmän tulisikin oleskella mahdollisimman paljon tällaisilla näyttämöillä jo suunnitteluvaiheessa, jotta vältyttäisiin liian kuvallisen ja loitonnetun esitystavan tuottamilta virheiltilä.

Taiteellisen suunnitteluryhmän yhdessä miettimät ratkaisut taltioidaan tarvittaessa valokuvaamalla, piirtämällä tai tietokoneen avulla. Niiden kanssa marssitaan lukuharjoituksiin esittelemään ne näyttelijöille, jotka usein silloin vasta ensi kerran lähemmin syventyvät tekstiin. Näyttelijät siis vasta aloittelevat omaa luovaa prosessiaan siinä vaiheessa, kun lavastaja on tärkeimmän osan työstään tehnyt. Normaali harjoitusprosessi kestää vähintään kuusi viikkoa, mutta repertuaariteatterissa aikataulu usein venyy, koska muut näytökset vievät työaika. Lavasteiden rakentaminen ajoitetaan verstaan muiden töiden mukaan, ja se saatetaan aloittaa jopa viikkoja ennen harjoitusten alkua. Vaikka näyttämöelementit valmistuisivat hyvissä ajoin, niiden kanssa päästään ani harvoin harjoittelemaan, koska näyttämömiesten työaika ei riitä ylimääräisiin pystytyksiin ja purkuihin muiden näyttämöllä pyörivien esitysten välissä.

Esimerkiksi käy erään lavastustyöni aikataulu keskisuuressa laitosteat-terissa 2000-luvun alussa: Pienoismallin tarkastus oli joulun alla ja rakennustyöt aloitettiin 14.1. Ensimmäiset harjoitukset pidettiin 15.2. ja lavasteet valmistuivat 22.2., minkä jälkeen versta oli niin täystyöllistetty seuraavien produktioiden kanssa, että pienetkin lisäykset olisivat aiheuttaneet isoja hankaluuksia. Lavastus kuitenkin varastoitettiin toistaiseksi ja pystytettiin koeluonteisesti näyttämölle vasta 12.–14.3. Sen jälkeen se siirrettiin taas

sivuun odottamaan valmistavia harjoituksia 15.–18.4. Ensi-ilta oli 27.4.

Tällaisen aikataulun puitteissa näyttelijät joutuvat hahmottelemaan fyysisen toimintansa tilassa pelkkien mielikuvien varassa. Toki apuna käytetään väliaikaisia sermejä, teipeillä lattiaan piirrettyjä rajoja ja toisten näyttelmien kulisseja. Lavastus ja näyttelijät kohtaavat toisensa kuitenkin vasta muutamaa viikkoa ennen ensi-iltaa, ja silloin voi vain toivoa, että molemmat osapuolet ovat kuvitelleet tilan suurin piirtein samanlaiseksi – tai että eroavaisuudet voidaan kääntää taiteellisesti onnistuneiksi ratkaisuuksi. Isojen rakenteellisten muutosten tekeminen viime hetkillä on hankalaa, usein mahdotonta.

Toisin sanoen näyttelijöiden tilallisen toiminnan rajat sinetöidään ennen kuin heidän roolityönsä on edes alkanut muotoutua. Monenlaisia yllätyksiä voikin tulla harjoitusten myötä. Huomataan esimerkiksi, että näyttelijän pitäisi nousta seisomaan sellaisen elementin päälle, jonka lavastaja on ajatellut pelkäksi koristeeksi, eikä sitä siksi ole rakennettu riittävän kestäväksi. Lavastaja eroaakin ratkaisevasti muista tila- ja esinesuunnittelijoista juuri tilan ja siellä olevien esineiden käytettävyyden suhteen. Jos muotoilijalta tilataan uusi kattila, hän voi olettaa, että siinä tullaan pääasiassa keittämään ruokaa. Teatterissa on mahdollista, joskus jopa todennäköisempää, että kattila laitetaan päähän, mikä asettaa sen muotoilulle aivan erilaisia vaatimuksia. Ongelmana on, että lavastaja ei suunnitelmaa tehdessään aina tiedä, mikä tietyn elementin täsmällinen käyttötarkoitus tulee olemaan. Toki kokemus opettaa ennakoimaan erilaisia mahdollisuuksia, jättämään vaihtoehtoja avoimiksi⁴ ja varomaan ongelmapaikkoja. Itse olen esimerkiksi varautunut aina siihen, että näyttelijät ennemmin tai myöhemmin yrittävät kiivetä kaikkiin lavasteisiin, ainakin jos joukossa on nuoria miehiä.

Jos näyttelijöillä ei ole ajoissa oikeaa lavastusta ja rekvisiittaa käytössään, he tottuvat toimimaan väliaikaisten korvikkeiden kanssa tai kokonaan ilman esineistöä. Kun lavastus tuodaan näyttämölle viime hetkillä, se saattaa tuntua vieraalta ja päälleliimatulta. Pahimmassa tapauksessa taiteellinen prosessi kulkee aivan eri suuntaan harjoituksissa kuin ennakkosuunnitteluvaiheessa. Pienoismallissa hyvältä vaikuttanut lavastus alkaa muodostua monoliittiseksi esteeksi näyttelijöiden toiminnalle, mutta sen korjaaminen teettää mittavia ylitöitä. Uudet taiteelliset ratkaisut vaatisivat kypsyttelyä, mutta teknisellä henkilökunnalla on kiire, koska seuraava produktio painaa jo päälle. Koko ajan ollaan myöhässä, ja päiväkausien hektisen urakoinnin tulos saattaa päätyä kaatopaikalle harjoituksissa tulleiden muutosten myötä. Lopputuloksena on helposti kompromissi, johon

kukaan ei ole tyytyväinen. Lavastaja oppiikin nopeasti myös varomaan kaikkia riskialttiita ratkaisuja, joita ehkä jouduttaisiin muuttamaan myöhemmin. Ohjaaja saattaa oppia varomaan kategorisesti kaikkia lavastajia ja heidän suunnitelmiaan.

Teattereillemme tyypillinen ennakkosuunnitteluun perustuva tuotantomalli on tässä kohden pahasti ristiriidassa modernin teatterin uudistushakuisten periaatteiden kanssa. Hyviltä tekijöiltä odotetaan uusia, omaperäisiä esityksiä ja rajojen rikkomisia. Se vaatisi ennakkoluulotonta kokeilemista, mihin tiukan aikataulun puitteissa ja epäonnistumisen pelossa ei uskalleta ryhtyä, vaan ratkaistaan asiat varman päälle aiempiin kokemuksiin luottaen. Tarkka etukäteissuunnittelu ylläpitää helposti konventionaalaisia valintoja. Lavastaja Liisa Ikonen on väitöskirjassaan kuvannut teattereissamme vakiintunutta työskentelytapaa heideggerilaisittain ”laskevan ajattelun malliksi”, jossa ennalta asetetut päämäärät tekevät taiteen tekemisestä välillistä sekä estävät vapaan ja tasaveroisen työprosessin.⁵

Luovan teatterin tekemisen mallissa meidän tulisi kyetä ottamaan vastaan uusia asioita, joita emme ole osanneet oman päämme sisällä ennakoida. Avoimuus toisten ajatuksille, kollektiivisille prosesseille, harjoitus-tilanteen yllätyksellisyydelle ja erilaisille sattumille laajentaa ajattelumme rajoja ja tuottaa ideoita, joita ei olisi voinut olla olemassa ennen harjoitusta. Tällöin prosessin suunta ei kulje vain taiteellisesta ideasta toteutukseen, vaan olemassa olevista konkreettisista tilanteista uusiin, muuttuviin tulkitoihin. Kyse ei ole ainoastaan yksittäisten ideoiden pääsystä lopulliseen esitykseen, vaan perustavanlaatuisesta asenteesta, jota voisi verrata hermeneuttiseen kehään. Suunnitelma perustuu tekijän esiyttämiselle, joka muotoutuu ja kehittyy prosessin avatessa uusia horisontteja.

Tällaisen avoimen työtavan toteutuminen laitosteatterin koneistossa on vaikeaa. Teatterintekijät joutuvat ristiriitaiseen tilanteeseen, tavoittelemaan taiteellista utopiaa, jota tuotantomalli tuntuu jatkuvasti vastustavan. Toisaalta ehkä juuri tavoitteiden ja realiteettien välinen kitka synnyttää luovan marginaalin, jossa jatkuvasti kyseenalaistetaan olevaa, etsitään ja synnytetään uutta. Läpi 1900-luvun on kulkenut erilaisten taiteellisten julistusten ja ”toisin tekemisen” metodien vimma, joka on uudistanut myös valtavirtaa pitäen sitä elossa.

Ennakkosuunnittelu on toki välttämätöntä, jotta lavastukset ylipääntänsä saadaan tehtyä. Hyvin toimiessaan se saattaa myös tarjota koko työryhmälle tuen, minkä turvin voidaan keskittyä oleellisiin kysymyksiin. Kyse onkin ehkä enemmän siitä, että ymmärretään taiteellisten ja käytännöllisten prosessien yhteen kietoutuminen ja osataan jättää pelivaraa oikei-

siin paikkoihin. Siksi tuotantomallien ja aikataulujen suunnittelu täytyisi ajatella taiteellisen työn kokonaisvaltaisuuden kannalta, ei ennalta annetun institutionaalisen rakenteen ehdoilla.

3.1. Laitosteatterirakennus

Laitosteatterin synty liittyy 1960-, 1970- ja 1980-luvuilla tapahtuneeseen laajamittaiseen uusien teatteritalojen rakentamiseen, joka oli osa yleistä modernisaatiokehitystä ja hyvinvointivaltion syntyä. Taloudellisen kasvun innoittamana keskisuuriin ja pieniinkin kaupunkeihin rakennettiin suuria, jopa 400 katsojapaikan näyttämöitä.⁶ Niiden katsomoita on vuosi vuodelta vaikeampi saada täyteen maaseudun väestön vähentyessä ja muiden kulttuuri- ja viihdemuotojen lisääntyessä. Niinpä syntyy mielikuva, ettei teatteritoiminnalle ole todellista tilausta siinä laajuudessa, johon instituutiot on mitoitettu. Toisaalta isojen näyttämöiden toiminta tulee niin kalliiksi tarvittavan henkilökuntamäärän ja lavastusten materiaalikulujen vuoksi, etteivät parhaatkaan myyntituotot riitä kattamaan kuluja. Taloudelliset paineet synnyttävät taiteellista turhautumista ja tunteen laitosteatterin vieraantumisen varsinaisesta tarkoituksestaan.

Instituution arvot ja asenteet konkretisoituivat rakennusten tilasuunnittelussa, mikä suoraan vaikutti siellä tapahtuvaan toimintaan. Teatteriarkkitehtuurin merkitysarvoja tutkineen Timo Kohon mukaan teatterin tehtäväksi asetettiin nopeisiin sosiaalisiin muutoksiin liittyvien paineiden purkamisen ja ristiriitojen ehkäisemisen tarjoamalla kulturellia toimintaa lisääntyvään vapaa-aikaan. Toisaalta uusilla teatterirakennuksilla oli merkittävä tehtävä paikkakunnan imagon kohottajina sekä liike-elämän ja muun kulttuuritoiminnan virkistäjänä. Monet teatterintekijät kuitenkin kokivat, että heidän toimintansa tavoitteet asetettiin taiteen ulkopuolelta käsin.⁷ Näin ajatellen instituutio itsessään ja sen sisällä tehty taide asettuvat alun alkaen kahdeksi rinnakkaiseksi toimintakulttuuriksi, jotka suuntautuivat eri tavoin.

3.2. Miten näyttämöarkkitehtuuri vaikuttaa lavastusten suunnitteluun

Tyypillinen laitosteatterin näyttämö on musta laatikko, neutraali tila, joka pyrkii tarjoutumaan mahdollisimman monenlaiseen käyttöön. Paradoksaalista kyllä, näen sen taustalla kaksi osin vastakkaista taiteellista traditiota. Yhtäältä se perustuu 1800-luvun aikana kehittyneeseen romanttis-realistisen illuusionäyttämön traditioon, joka edellyttää katsojan eläytymistä näyttämöllä kuvattuun fiktion sekä teatteritilan ja -tilanteen häivyttämistä. Käytännössä se merkitsee taulun tavoin kehystettyä kurkistusluukku-

näyttämöä, katsomon pimentämistä sekä mahdollisuutta piilottaa näyttämön rakenteet ja valokalusto lavasteisiin.

Toisaalta juuri illuusiotraditiota vastustamaan noussut tyhjän tilan teatteri on inspiroinut rakentamaan mustia laatikoita, joita eivät teatterirakennuksen tuottamat konventiot hallitse. Näyttämötila ja lavastus halutaan tuottaa kokonaan esityksen ehdoilla, jolloin tilan oman luonteen tulisi olla mahdollisimman neutraali. Ohjaaja Ralf Långbacka kirjoitti 1988: ”Ihanteellisimmillaan teatteri rakennuksena häviää ja jäljelle jää vain minä tai me katsojana ja esitys”⁸. Tunnetuimman muotoilun ajatukselle antoi tietenkin Peter Brook 1968: ”Voin valita minkä tahansa tyhjän tilan ja sanoa sitä tyhjäksi näyttämöksi. Ihminen kulkee tämän tyhjän tilan poikki ja siinä sitä teatteria jo onkin.”⁹

Näyttelijän intensiivinen läsnäolo riittääkin pitämään mielenkiintoa yllä niin kauan kuin katsoja on riittävän lähellä. Suurella näyttämöllä tilanne on toinen, jos esiintyjä näkyy pienenä hahmona jättiläismäisen tyhjyyden keskellä. Autiuden tunnetta ja tilavaikutelman latistumista korostaa monille kaupunginteattereille tyypillinen leveä näyttämöaukko, joka juontaa juurensa demokraattiseen ajatukseen tarjota mahdollisimman tasaveroisen näkyvyys kaikille katsojille. Olen nähnyt tällaista mittasuhteiden kontrastia käytettävän hienosti hyväksi, mutta usein mustan laatikon avaruus muodostaa visuaalisen ongelman. Tila on itsessään neutraali ja mielenkiinnoton, joten se on täytettävä jollain, mitä jaksaa katsoa – lavastuksella. Peittäviä elementtejä ja erilaisia katteita tarvitaan myös, koska leveän näyttämöaukon vuoksi etupenkeissä istuvan yleisön katse ”vuotaa” helposti näyttämön sivutiloihin.

Uudet teatteritalot eivät siis ainoastaan tarjonneet lavastajille aiempaa monipuolisempia välineitä, ne myös alkoivat vaatia näyttävämpiä ja isotoisempia visualisointeja. Maalattut taustakuvat saattoivat näyttää sympaattisilta vanhan nuorisoseuratalon näyttämöllä, koska ne sopivat tilan atmosfääriin ja historiaan harrastajateatterina. Modernille mustalle näyttämölle on rakennettava saman hengen mukaisia kolmiulotteisia lavastuksia, joiden rakentamiseen ja pystyttämiseen tarvitaan paljon ammattitaitoista henkilökuntaa. Siten monet teatterirakennukset pelkällä arkkitehtuurillaan ohjaavat sekä lavastussuunnittelun että sen toteutuskoneiston kehitystä.

Myös näyttämön koko vaikuttaa luonnollisesti tuotantoprosessiin. Helsingin kaupunginteatterin lavastaja Katariina Kirjavainen vertaakin suurta näyttämöä koneeseen, joka on osattava ottaa haltuun ennen kuin voi tehdä yhtään mitään.¹⁰ Lähes kaikissa maamme isoissa teattereissa työskennellyt lavastaja Kati Lukka sanoo, että aikataulut määräytyvät näyttämön neliö-

den perusteella: oopperan suurella puolella on lavastussuunnitelman oltava valmis jo puolitoista vuotta ennen ensi-iltaa.¹¹ Suuren näyttämön käyttö maksaa myös niin paljon, ettei teattereilla ole varaa antaa ylimääräistä aikaa kokeileviin harjoituksiin.

3.3. Missä lavasteet rakennetaan?

Isoista näyttämöistä, mukavista katsomoista ja ylellisistä lämpiöistä huolimatta useimpien Suomen teattereiden puvustot, lavastepajat ja varastotilat ovat riittämättömät tai epätarkoituksenmukaiset. Niinpä teatterit joutuvat usein vuokraamaan lisätilaa erilaisista teollisuushalleista, jotka yleensä sijaitsevat kaukana kaupungin laidoilla. Lavastajan aika kuluu edestakaisin sukkuloidessa, eikä ohjaaja kenties milloinkaan ehdi käymään pajalla. Tiedonkulku huononee. Lavasteiden rakentamisesta vastaavat työntekijät elävät usein omassa yhteisössään ilman minkäänlaista käsitystä siitä, mitä harjoituksissa tapahtuu. Lavasteisiin tehtäviä korjauksia on entistä vaikeampi selostaa ja perustella heille, eikä kerran näyttämölle tuotua elementtiä enää mielellään kuljeteta takaisin verstaalle kilometrien päähän. Aiemmin kuvaamani tuotantoprosessin ongelma pahenee entisestään.

Tässä noidankehässä näkyy hyvin käytännöllisten ja taiteellis-ideologisten kysymysten yhteen kietoutuminen. Arkkitehti on suunnitellut teatterin omien taideihanteidensa pohjalta, usein aliarvioiden kulussientakaisen työn osuuden. Esimerkiksi Tampereen yliopistolle vuonna 1966 valmistuneen, aikansa uusinta studiotekniikkaa edustaneen Teatterimontun yhteydessä ei ole lainkaan verstaatioja. Sen arkkitehdin Toivo Korhosen mukaan lavasteiden teko tulisi siirtää alihankkijoille, koska se ei kuulu teatteriin vaan tekee siitä tuotantolaitoksen taiteellisen esitystilan sijasta.¹² Tämänkaltaisessa dualistisessa asenteessa henki ja materia asuvat erillään eivätkä meluisat ja sotkuiset työpajat kuulu ylevän kulttuurilaitoksen imagoon. Merkitseväksi asenteen tekee se, että Montussa toiminut Draamastudio koulutti kentälle lähteviä ohjaajia ja dramaturgeja, joten sen tarjoamalla toimintamallilla oli ainakin tarkoitus vaikuttaa koko Suomen teatterilaitokseen. 1960-luvun teatterisuunnittelua elähdytti myös tekno-optimistinen usko moderniin näyttämö- ja valaisutekniikkaan erikseen rakennettavien lavasteiden syrjäyttäjänä. Nyt, lähes viisikymmentä vuotta myöhemmin, tämä visio alkaa näyttää mahdolliselta.

Käytettävissä oleva työtila määrittää toteutustyön käytäntöjä, esimerkiksi sitä, minkä kokoisia lavasteita kyetään rakentamaan, ja miten paljon niitä voidaan muokata näyttämön yhteydessä. Siten se myös tuottaa tietynlaisia lavastamista ja siihen kuuluvia taiteellisia arvoja. Onneksi teatteriti-

loihin pätee erittäin hyvin Michel de Certeau'n ajatus ylhäältä annetuista vallan strategioista, joita ruohonjuuritason toimijat muokkaavat erilaisten taktiikoiden avulla omiin tarpeisiinsa.¹³ Tampereen Draamastudion opiskelijatkin rakensivat tarvitsemansa lavasteet öiseen aikaan näyttämöllä.¹⁴ Teatterintekijät ovat monesti ottaneet tiloja haltuunsa omilla ehdoillaan, vaikkapa kääntämällä katsomon näyttämöksi tai siirtämällä esityksen lämpiöön.

4.1. Ammattikuvat: työnjako teatterissa

Laitosteatterissa tuntuu hetkittäin siltä, että lavastajan asemaa tekniikan ja taiteen maailmojen välissä voisi kuvata lainaamalla C. P. Snow'n luentoa luonnontieteilijöiden ja kirjallisuusintellektuellien eroista:

Minusta nimittäin tuntui siltä, että liikuin kahdessa ryhmässä. Ne olivat toistensa veroisia älyllisesti, rodultaan identtiset, sosiaaliselta alkuperältään likimain samanlaiset ja tuloiltaan toisiaan vastaavat, mutta ne olivat lakanneet kommunikoimasta keskenään lähes täydellisesti ja niiden älyllisillä, moraalisisilla ja psykologisilla ilmastoilla oli niin vähän yhteistä, että [--] olisi saman tien voinut ylittää valtameren.¹⁵

Ohjaajan kanssa keskustellessaan lavastaja keskittyy sisällöllisiin ja esteettisiin kysymyksiin, eikä luovan ideoinnin melskeissä aina muisteta ottaa käytännöllisiä näkökulmia riittävästi huomioon. Verstaalle mennessään lavastajan täytyy osata tarkasti kertoa, mitä ja miten tullaan rakentamaan, eivätkä työntekijät harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta ole kiinnostuneita taiteellisista pohdintoista. Siksi heidän voi olla vaikea käsittää, miksi lavastaja on päätenyt heidän mielestään hankaliin ja työläisiin ratkaisuihin. Suunnitelmien muuttuessa voi kärsivällisyys olla koetuksella etenkin, jos lavastaja on epävarma uusista ratkaisuistaan ja viivästyttää töitä harmitessaan vaihtoehtoja. Pahimmassa tapauksessa syntyy kielimuuri, jonka seurauksena sekä taiteilijat että tekniset työntekijät kokevat toisensa vihollisiksi.

Kokemus on opettanut minulle, että verstaan ja näyttämön työntekijöillä on tavattoman paljon hiljaista tietoa, joka auttaa lavastusten muodon ja rakenteen hahmottamisessa. Esimerkiksi näyttämöemestarit ovat läsnä jokaisessa näytöksessä ja tietävät lavastusten ongelmapaikat esityskäytäntöjen kannalta. Lavastajahan osallistuu vain harvoin ensi-illan jälkeisiin esityksiin eikä myöskään näe työnsä muuttuvan ja elävän erilaisten

yleisöjen myötä. Teknisen henkilökunnan taitotiedon hyödyntäminen on kuitenkin mahdollista vain, jos he pystyvät osallistumaan keskusteluihin jo suunnitteluvaiheessa ja ymmärtävät lavastukselle asetetut taiteelliset tavoitteet. Useimmiten tämä kilpistyy ajan puutteeseen. Jos toteuttajat jäävät tai jättäytyvät vain oman, tarkasti rajatun työtehtävänsä pariin, he helposti kokevat itsensä ulkopuolisiksi yhteisessä prosessissa, mikä vaikuttaa negatiivisesti asenteisiin. Kierre on valmis.

Vaikka ammattikuvat ovat laitosteatlerin organisaatiossa tarkat, on raja taiteellisen ja teknisen työn välillä käytännössä veteen piirretty viiva. Esimerkiksi näyttämökuvan vaihtaminen on tekniikkaa. Se voidaan kuitenkin tehdä osana esitystä, jolloin siitä tulee myös taiteellinen ratkaisu. Jos halutaan vaikkapa näyttämömiesten pukeutuvan rooliasuun vaihtoa tehdessään, luokitellaan tehty työ esiintymiseksi eli taiteelliseksi työksi, josta on työehtosopimuksen mukaan maksettava erillinen korvaus. Jos taas toivotaan näyttelijöiden osallistuvan lavasteiden vaihtoon, he saattavat kieltäytyä taiteelliseen toimenkuvaansa vedoten. Näistä tilanteista syntyy joskus monimutkaisia neuvotteluja, joissa taloudelliset, organisatoriset ja ammatilliseen identiteettiin liittyvät kysymykset kietoutuvat taiteellisiin valintoihin.

4.2. Teatterin ammattimaistuminen

Tarkka työnjako ja siitä seuraava hierarkia on tyypillinen saksalaismallisen¹⁶ laitosteatlerin piirre, joka vie ajatukset lähinnä moderniin teollisuuteen. Laitosteattereita kuuleekin usein sanottavan tehtaiksi vähemmän mairittelevaan sävyyn. Työnjako merkitsee esityksen ajattelemista itsenäisistä komponenteista koostuvana kokonaisuutena, joka voidaan jakaa sopiviin työvaiheisiin. Se on ollut helppo omaksua, koska joka puolella yhteiskunnassa on samalla tavoin toimivia menestyviä instituutioita. Timo Kohon mukaan laitosteattereiden toimintatavat määriteltiin hallinto- ja talousmallien avulla¹⁷. Koska kyseessä oli laajamittainen modernisaatio, voisi näiden mallien ajatella sekä ilmentävän että rakentavan käsitystä hyvästä ja tehokkaasta toiminnasta, jolle on tyypillistä korkea organisaation ja hierarkian aste.

Myös käytännön syistä eri henkilöstöryhmien työnkuvat oli määriteltävä entistä tarkemmin, kun maaseututeatterit alkoivat laajasti ammattimaistua 1950-luvulta lähtien ja alan ensimmäiset työehtosopimukset syntyivät 1970-luvun alussa. Suomalaisen teatterin juuret olivat 1900-luvun alkupuolen aatteellisten järjestöjen harrastajatoiminnassa, jonka Koho liittää *Gemeinschaft*-tyyppiseen yhteisöllisyyteen. Teatteria tehtiin yhteisestä innostuksesta varsinaisen leipätyön ohessa. 1960- ja 70-luvuilla kasvava

julkinen tuki mahdollisti yhä useampien ihmisten kokopäiväisen työskentelyn teatterissa ja sen myötä entistä suurimuotoisempien ja kunnianhimoisempien esitysten tekemisen. Ammattiteatterin status myönnettiin taiteellisten näyttöjen perusteella, ja se merkitsi tuntuvaa lisärahoitusta.¹⁸ Ammattimaisuus merkitsi siis laadun varmistusta – kasvava hyvinvointivaltio pyrki tarjoamaan kaikille kansalaisille yhtä korkeatasoista kulttuuria asuinpaikasta riippumatta. Kohon mukaan se merkitsi myös siirtymistä *Gesellschaft*-tyyppisiin, laajamittaisesti organisoituihin instituutioihin, vastakohtana yhteisölliselle harrastajaperinteelle.¹⁹

Pienissä harrastaja- ja puoliammattilaisteattereissa jokainen oli tehnyt kaikkea mitä osasi: näyttelijät lavastivat, puvustivat ja rakensivat harjoitusten ohessa, sen kummemmin miettimättä taiteellista työnkuvaansa. Uudessa ammattiteatterisysteemissä jokainen tietää paikkansa ja tehtävänsä eikä voi neuvottelematta astua toisen alueelle. Oman alan erikoisluonteen ja sen vaatimien taitojen korostaminen on ollut keskeinen tapa rakentaa mm. lavastajien sekä puku- ja valosuunnittelijoiden ammatillista identiteettiä ja arvostusta. Erityisen ratkaisevaa on ollut luokittelu teknisiin ja taiteellisiin töihin, mistä riippui paitsi tilipussin paksuus, myös vapaus päättää oman työajan käyttämisestä sekä tietenkin yleinen arvostus. Lavastajat määriteltiin jo ensimmäisissä työehtosopimuksissa 1972 taiteelliseen kastiin, mutta keskustelu valosuunnittelijoiden roolista heräsi vasta 1980-luvun aikana.

4.3. Lavastajan suunnittelijaidentiteetin kehitys

Lavastajan taiteellinen työnkuva alkoi muuttua, kun esityksen tilaratkaisusta tuli ohjauksen oleellinen elementti sekä sisällöllisesti että toiminnallisesti. Pitkälle 1900-luvun puolelle käytössä olleet maalatut kulissit muodostivat oman visuaalisen todellisuutensa, jonka lähelle näyttelijä ei voinut mennä illuusion rikkoutumatta. Niinpä lavastaja saattoi toteuttaa ne hyvin pitkälle omilla ehdoillaan – jopa niin, että eri näytelmissä voitiin käyttää samoja tyyppikulisseeja, joilla ei ollut kiinteää yhteyttä tietyn esityksen sisällöllisiin teemoihin ja tulkintaan. Tämä kaikki oli mahdollista niin kauan kuin teatteri perustui vahvasti vakiintuneisiin konventioihin ja esityksen pääasiallinen funktio oli kirjallisen näytelmän elävöittäminen.

Modernin teatterin myötä kehittyi ohjaajan luova ammatti, mikä merkitsi huomion kiinnittämistä kokonaisvaltaisen esitystapahtuman rakentamiseen tekstilähtöisyyden sijasta. Tilallisella ja visuaalisella muodolla oli tässä tärkeä osuus, joten lavastajasta tuli taiteellisen työryhmän itseoikeutettu jäsen, usein ohjaajan lähin työtoveri. Se edellytti kykyä keskustella näytelmän sisällöstä, esityksen tulkinnasta ja tyyli-ilajista sekä tuottaa uusia

ideoita. Taidemaalauksen ja käsityöläisyyden sijasta lavastajan ammatissa alkoivat korostua arkkitehtonisuus, käsitteellinen ajattelu, analyttisyys ja innovatiivisuus.

Suurimuotoiset näyttämökuvat sekä lavasteiden arkkitehtonisuus ja käytettävyys merkitsivät isoja, vankkoja rakenteita, joilta vaadittiin myös aiempaa enemmän kestävyyttä ja turvallisuutta. Ei riitä, että vuorta esittävä kulissi näyttää aidolta ja kauniilta; sen pitää myös pysyä pystyssä, jos joukko näyttelijöitä kiipeää sen päälle. Toteutustyössä alettiin tarvita paitsi lisätyövoimaa, myös entistä vaativampia rakentajan ja insinöörin taitoja. Kaikki tämä tuotti erikoistumisen, työnjaon ja organisoimisen tarvetta. Lavastusten toteutustyön monimutkaistuminen ja siirtyminen toisille tekijöille merkitsi ennakosuunnittelun välttämättömyyttä. Jos lavastaja itse rakentaa ja maalaa näyttämöelementit, riittää, kun hän mielessään hahmottelee työn vaiheet ja piirtää tarvittavat muistiinpanot tupakka-askin kanteen. Jos toteuttamisesta huolehtivat toiset työntekijät, lavastajan tärkeimpiä taitoja on heidän ohjeistamisensa mahdollisimman selvästi, niin, että kaikki seuraavat samaa suunnitelmaa. Omien ideoiden selkeä kuvallinen ja sanallinen esittäminen niin taiteellisille kuin teknisille työtovereille tulee keskeiseksi työmuodoksi.

Henkilökunnan kasvaessa ja erikoistuessa lavastajasta tuli suunnittelija, jolta edellytettiin entistä laajempia ajattelullisia ja käsitteellisiä valmiuksia sekä työnjohdollisia ja organisatorisia taitoja. Sitä varten tarvittiin laajempia ja syvempiä opintoja. Lavastustaide perustettiin omaksi yliopistotasoiseksi pääaineekseen Taideteollisessa korkeakoulussa 1973²⁰, mikä vahvasti osaltaan sekä ammatillista itsetuntoa että mielikuvaa valkokaulustyöstä. 1970-luvun alussa voimaan astuneet lavastajien työehtosopimukset takasivat neljän viikon muulta työltä rauhoitetun suunnitteluajan jokaista produktiota varten. Siihen asti oli uusia ensi-iltoja isoissakin teattereissa tuotettu tasaiseen tahtiin kerran kuukaudessa²¹, mikä oli merkinnyt kohutuutonta työmäärää eikä jättänyt mahdollisuutta uudistaville kokeiluille. Suunnittelijan virka antoi mahdollisuuden keskittyä taiteellisten ideoiden kehittelyyn, ja ammattitaitoinen koneisto takasi toteutuksen.

Käytännön työnkuva ei kuitenkaan määräydy pelkän ammatillisen identiteetin perusteella. Työsuhteen muoto vaikuttaa siihen, minkälaisen roolin lavastaja voi tuotantoprosessissa ottaa. Yleensä valittavana on vakiintunut virka tai produktiokohtainen freelance-työsuhde. Vaikka molemmat muodot ovat olleet käytössä viime vuosikymmenien aikana, voi niissä nähdä yleisestä taloudellisesta tilanteesta johtuvia vaihteluja. 1970- ja 80-luvuilla perustettiin paljon uusia lavastajanvakansseja eri puolille Suomea.

Koska työtilaisuuksia oli tarjolla runsaasti, eivät monet koulutetut lavastajat halunneet lähteä pois pääkaupunkiseudulta, ja maaseututeattereiden virat jäivät täyttämättä²². Vierailukäytännöt yleistyivät, ja kehitys jatkui 1990-luvun laman jälkeen, kun teatterit vähensivät pysyvän henkilökunnan määrää.

Siirtyminen freelance-työsuhteisiin on epäilemättä korostanut ennakkosuunnitteluun perustuvaa tuotantomallia. Vakituisten viran suurimpana etuna on pysyvä yhteistyö niin taiteellisen kuin teknisenkin henkilökunnan kanssa. Lavasteita suunniteltaessa voi juosta välillä verstaalle neuvottelemaan, ja rakennusvaihetta voi seurata päivittäin. Yllättäen tuleviin muutoksiin voi reagoida välittömästi. Kun molemminpuolinen luottamus syntyy, voi myös jättää ratkaisuja avoimiksi ja antaa harjoitusprosessin vaikuttaa päätöksiin.

Vierailevien suunnittelijoiden käyttö teattereissa on tärkeää taiteellisen uudistumisen ja esitysten vaihtelevuuden takia. Se merkitsee myös lavastajille virkistävää mahdollisuutta työskennellä erilaisilla näyttämöillä ja erilaisissa työyhteisöissä. Uraansa aloitteleville on välttämätöntä saada monipuolista kokemusta. Ongelmaksi muodostuu kuitenkin se, että vierailtava lavastaja ei aina ehdi riittävästi osallistua harjoituksiin ja valvoa toteutustyötä. Freelance-työntekijällä saattaa taloudellisen pakon ajamana olla monta lavastusta samaan aikaan työn alla eri puolilla maata. Vierailijan matkat, yöpymiset ja päivärahat merkitsevät myös teatterille kustannuksia, joista toisinaan halutaan tinkiä.

Etätyöskentely pakottaa luottamaan entistä enemmän huolelliseen ennakkosuunnitteluun ja siirtämään käytännön vastuuta paikallisille toteuttajille. Kotonaan lavastuksia suunnitteleva lavastaja rinnastuu yhä enemmän valmista tuotetta tarjoavaan yrittäjään, jonka itsenäinen työpanos liitetään produktion kokonaisuuteen. Vaarana on lavastajan taiteellinen ”tuotteistuminen”: kulloisenkin esityksen tyyliin sopiva lavastaja tilataan jo edeltä käsin, eikä ensimiehen sallita yhdessä etsiä uusia vaihtoehtoja.

5.1. Valo ja lavastus

Tuskin mikään materiaallinen asia on vaikuttanut lavastustaiteeseen niin paljon kuin valaistusteknologian kehitys. 1800-luvun lopulta alkaen yleistynyt sähkövalo sai maalattut kulissit näyttämään säälittäviltä ja pakotti korvaamaan ne kolmiulotteisilla elementeillä ja oikeilla esineillä. Kirkas valo salli näyttelijän liikkua vapaasti eri osissa näyttämöä, mikä kannusti monipuolisempaan fyysiseen toimintaan. Silloin tarvittiin entistä funktionaalisempia lavastuksia, joissa näyttelijä voi liikkua vapaasti. Lisäksi säh-

köisten lamppujen avulla oli mahdollista aikaansaada ennennäkemättömiä näyttämökuvia ja illuusioita, mikä inspiroi kehittämään uusia valonheittimiä ja muita laitteita.

Vuorovaikutus kulki siis kumpaankin suuntaan: tekniset innovaatiot tuottivat taiteellisia tuloksia tai ainakin laajensivat niiden reunaehtoja, ja taiteelliset tavoitteet inspiroivat kehittämään uusia keksintöjä tai muuttamaan teknisiä käytäntöjä. On myös muistettava, että sähkövaloon siirryttiin alkuvaiheessa paloturvallisuussyistä, vaikka se koettiin kovaksi ja raikeäksi. Toisin sanoen käytännön vaatimukset voittivat vallitsevan esteettisen näkemyksen – ja tuottivat kokonaan uuden taiteellisen alueen.

Nykyteatterissa valo ja näyttämöelementit liittyvät erottamattomasti yhteen. Lavastus tulee näkyväksi vain valon avulla – joka itse näkyäkseen tarvitsee kohteen, josta heijastua katsojan silmään. Valaisua onkin usein verrattu kameraan, koska se rajaa, suuntaa, värittää ja tulkitsee havaintoa. Kuitenkin valojen tekeminen luokiteltiin pitkään tekniseksi työksi, jonka pääasiallinen tehtävä on saada esitys näkymään yleisölle.

Vielä kymmenen–viisitoista vuotta sitten normaali työskentelyn tapa laitosteattereissa oli sellainen, että valonheittimiä ryhdyttiin ilman erityisempää ennakkosuunnittelua asentamaan pari viikkoa ennen ensi-iltaa, kun lavasteet ja asemoinnit olivat suurin piirtein valmiina.²³ Silloin valaisija voi lähinnä tukea sitä, mitä muilla keinoin oli jo rakennettu, eikä taiteellisesta valosuunnittelusta itsenäisenä ilmaisukeinona voinut puhua. Lavastaja Kati Lukka luonnehti kehitystä vuonna 2005:

Tilanne on muuttunut oikeastaan vasta viiden viimeisen vuoden aikana. Sitä ennen en ollut työskennellyt kuin yhdessä tai kahdessa jutussa, joissa oikeasti oli valosuunnittelija. Muuten tehtiin niin, että ohjaaja ja lavastaja istuivat katsomossa sanomassa valomestarille, mitä tehdään. Valosuunnittelu jäi silloin ohjaajan ja lavastajan tehtäväksi, vaikkeivät ne yleensä valoista mitään ymmärräkään. Tämä perinne on jatkunut paikasta riippuen vielä jonnekin 1990-luvun loppupuolelle.²⁴

Nykyisin valosuunnittelijat ovat yhä enemmän mukana esityksen kehittämisessä alkumetreiltä alkaen, ja lavastus saatetaan suunnitella kokonaan valaisun ehdoilla. Vuonna 1986 käynnistynyt valosuunnittelijoiden korkeakoulutasoinen koulutus on sekä nostanut alan taiteellista tasoa että kasvattanut muiden teatterintekijöiden ymmärrystä valaisun merkityksestä. Yhä useammat opiskelijat ja nuoret tekijät suuntautuvat tällä hetkellä sekä

lavastajan että valosuunnittelijan työhön, jolloin raja näiden ammattien välillä sumenee ja kenties tulee jopa katoamaan tulevaisuudessa. Toisaalta alalla käydään keskustelua kokonaan uuden ammatin, kuvasuunnittelijan, tarpeellisuudesta projisointien lisääntyessä.²⁵

Tietenkin taustalla on myös teknisten mahdollisuuksien huikea kehitys. Tosin näyttämövalaisun välineet eivät periaatteiltaan ole merkittävästi muuttuneet sähkövalon keksimisen jälkeen,²⁶ eivätkä useimmat valofektitkään ole periaatteellisina keksintöinä uusia. Projisointien edeltäjä, taikalyhty, tunnettiin jo 1600-luvun lopulla,²⁷ ja seuraavien vuosisatojen fantasmagoria-esityksissä peloteltiin yleisöä savuverhoihin heijastetuilla kolmiulotteisilla, ilmassa leijuvilla aaveilla.²⁸ Valosuunnittelijat Juha Westman ja Ville Toikka pitävät tärkeimpänä muutoksena teattereiden ulottuvilla olevien laitteiden käytettävyyden ja tehokkuuden paranemista. Viimeisten kymmenen vuoden aikana markkinoille tullut valokalusto on radikaalisti aiempaa monipuolisempaa, helppokäyttöisempää ja edullisempaa. Tärkeimpiä teknisiä uudistuksia ovat olleet motorisoidut, kauko-ohjauksen avulla liikuteltavat valonheittimet ja valotehojen kasvu sekä digitaaliset projisointi- ja videotekniikat.²⁹

5.2. Uusi tekniikka muuttaa taiteellista prosessia

Kati Lukka on tehnyt runsaasti valaisuun ja projisointeihin perustuvia lavastuksia, mikä on mahdollistanut hänelle aivan erityyppisen työprosessin ja taiteellisen roolin kuin aikaisemmin. Materiaalisten, hitaasti rakennettavien lavasteiden sijasta näyttämökuva syntyy aineettomista heijastuksista, joita voidaan muuttaa ja vaihtaa hyvinkin nopeassa tahdissa.³⁰ Lavastajan luovan ideoinnin vaihe siirtyy oman työpöydän äärestä katsomoon keskelle harjoituksia. Vaikka lavastuksen suuret rakenteet edelleen on päätettävä ajoissa, voi visuaalista maailmaa muuttaa ensi-iltaan saakka. Lavastaja voi omilla kuvavalinnoillaan reagoida esitystilanteen ehdoilla syntyviin uusiin ideoihin, jolloin projisoimalla syntyneet visiot toimivat eräänlaisena keskusteluna muiden tapahtumien kanssa. Ne voivat kommentoida, asettaa kysymyksiä ja muuttaa näyttämötoiminnan merkityksiä montaasin tavoin rinnastamalla eri yhteyksistä poimittuja kuvia.

Digitaalinen kuvankäsittelytekniikka antaa visuaalisen suunnittelijan käyttöön lähes loputtoman kuvavaraston. Siksi se tuntuu erityisen hyvin soveltuvan postmodernin lavastuksen estetiikkaan, jota Arnold Aronson on luonnehtinut keskenään kilpailevien, yhteensovittamattomien ja konfliktissa olevien kuvien ja elementtien muodostaman maailman esitykseksi.³¹ Silti näyttelijä on edelleen elävä ihminen, joka toimii kolmiulotteisessa

tilassa ja tarttuu konkreettisiin esineisiin. Lavastuksen materiaalisuutta ei voi kokonaan hävittää niin kauan kuin esitys on fyysistä, kosketeltavissa olevaa todellisuutta. Itse uskon, että ruumiillisuuden ja aistittavan materiaalisen läsnäolon merkitys teatterissa tulee korostumaan projisointien ylitarjonnassa. Huomaamme meille itsestään selvän asian olemassaolon vasta, kun sille tarjoutuu vaihtoehto.

Projisointien käyttö vaikuttaa tilanjäsennykseen, koska vääristymättömien kuvien saamiseksi projektorien paikat on määritettävä tarkasti suhteessa heijastuspintoihin. Käytännössä seinät on rakennettava sen mukaan, mihin projektori ylipäättensä pystytään sijoittamaan – monilla näyttämöillä sille on vain vähän mahdollisia paikkoja. Heijastettuja kuvia on katsottava tietystä, usein varsin kapeasta kuvakulmasta, mikä merkitsee frontaalia näyttämö–katsomo-suhdetta,³² ellei haluta käyttää useampia projisointipintoja.

Projisointitekniikan voisi siis olettaa lisäävän visuaalisia ilmaisumahdollisuuksia, mutta rajoittavan tilallisten variaatioiden käytettävyyttä. Sikäli siinä voi nähdä yhteyksiä kulissimaalauksen perinteisiin, mitä tulkintaa tukee näyttelijän ja kuvamaailman fyysinen erillisuus. Toisaalta reaaliaikainen videotekniikka tuo näyttelijäntyön aivan uudella tavalla katsojan ulottuville mahdollistamalla lähikuvan ja sen myötä intiimin ilmaisun suurellakin näyttämöllä. Videokuvan ja elävän näyttelijän ero voi myös olla ilmaisun, toiminnan ja tulkinnan lähtökohta.

Keskivertoproduktioissa projisointien ja valaisun tarjoamat mahdollisuudet jäävät helposti repertuaariteatterin aikataulujen jalkoihin. Valoja ja projisointeja tulisi saada kokeilla hyvissä ajoin yhdessä lavastuksen ja näyttämötoiminnan kanssa, mutta tällaiseen ei yleensä jää riittävää aikaa. Valonheittäjiä asennetaan ja suunnataan kiireellä – monesti öisin – jolloin ei jakseta eikä ehditä tutkia kaikkia käytettävissä olevia taiteellisia mahdollisuuksia.

Lukka kertoo kokemuksistaan:

Repertuaariteatterissa, missä lavastus puretaan illaksi, projektorien kohdistaminen ja sommitelman rakentaminen on työlästä, kun se pitää aina aloittaa seuraavana aamuna alusta. On hirveän paljon helpompaa tehdä tilaan, mihin se pystytetään kerran ja se saa jäädä paikoilleen. Sitä voi virkata kaikessa rauhassa ja tehdä kokeiluja, mutta repertuaariteatterissa on vaikea löytää sellaisia teknisiä aikoja. Eli repertuaariteattereissa olisi kalustoa, mutta ei tuotantoaikaa; nämä asiat lyö toisiaan vähän korvalle.³³

Tuotantoprosessin aikataulutus perustuu edelleen oletukseen valaisusta pelkkänä näkemisen työkaluna, jota ei tarvitse työn alkuvaiheissa ottaa mukaan harjoituksiin. Toisin kuin lavastusta, valoja ei voi suunnitella kovin pitkälle pöydän ääressä, koska niitä on vaikea havainnollistaa millään välineillä. Kansallisteatterin päävalaistusmestari Ville Toikka toteaaakin, ettei valo juuri puhumalla parane, vaan se on nähtävä konkreettisesti näyttämöllä. Pienoismallia valaisevat miniatyyrilamput antavat vain summitaista osviittaa, ja tietokonemallinnukset ovat hitaita ja raskaita. Lisäksi kummatkaan eivät vastaa elävää näyttämötilannetta.³⁴

Ollaan siis tilanteessa, jossa tekniset innovaatiot antaisivat uudenlaisia taiteellisia välineitä, mutta aikataulut ja taloudelliset realiteetit estävät niiden perinpohjaisen hyödyntämisen. Rahaa sijoitetaan laitehankintoihin, mutta ei niitä käyttävien taiteilijoiden ja teknisten osaajien työaikaan. Mitä suurempi näyttämö, sitä kalliimpaa on siellä vietetty aika, ja sitä vähemmän sitä raaskitaan uhrata muuhun kuin tuottaviin esityksiin. Kuitenkin juuri suurten näyttämöiden visualisoinnissa olisi erilaisille valoefekteilte eniten taiteellista käyttöä.

Uuden teknologian käyttöönotolle on yleisesti tyypillistä, että sen mahdollisuuksia ja vaatimuksia ei aluksi ymmärretä, vaan pysyttäytyään aiempien teknologioiden luomissa työtavoissa ja muodoissa. Ensimmäiset autot muistuttivat hevosrattaita. Teattereiden sähkövalot asennettiin aluksi kynttilöiden, öljy- ja kaasulamppujen vanhoille paikoille. Juuri näin tapahtuu nytkin: tuotantomalli perustuu lavasteisiin, joiden rakentaminen on hidas ja kallis prosessi ja vaatii siksi huolellista ennakkosuunnittelua. Se on kuitenkin ristiriidassa tällä hetkellä tapahtuvan taiteellis-teknisen kehityksen tarjoamien mahdollisuuksien kanssa, joiden hyödyntäminen edellyttää luovassa prosessissa elämistä.

6. Kahden kulttuurin kuilu? Johtopäätöksiä ja yhteenvetoa

Olen edellä pyrkinyt osoittamaan, miten monimutkaisen vuorovaikutusvyyhdin lavastustaiteen tekniset, organisatoriset, tilalliset ja käytännölliset tekijät muodostavat yhdessä taiteellisten, ideologisten ja poliittisten tavoitteiden kanssa. Romanttinen käsitys taiteellisesta visiosta, jonka luova lavastajanero projisoi näyttämölle, ei päde teatterin arjessa. Toisaalta olisi yhtä väärin väittää instituution ”alarakenteen” marxilaisittain suoraan sanelevan ”ylärakenteen” muodot.

Epäilen kuitenkin, että teatterin tuotantokoneiston läpäisee eräänlainen kaksijakoisuuden ja erottelun periaate, joka on ristiriidassa esityksen

kokonaisvaltaisen kokemuksellisen luonteen kanssa. Ennakkosuunnittelu erotetaan harjoituksista; taiteellinen työ teknisestä; tila toiminnasta ja välineet sisällöstä. Ennakkosuunnittelun korostamisen seurauksena lavastuksesta tulee jotain, jonka ajatellaan olevan olemassa ennen esitystoimintaa. Silloin lavastajan tärkein tuotos on ideatason suunnitelmissa, jotka teknisten toteuttajien ammattitaitoinen joukko siirtää näyttämölle kadoten omaan välineellisyyteensä.

Uskon, että lavastuksen taiteellisen suunnittelun erottaminen omaan sfääriinsä johtaa paradoksaalisesti tekniikan vallan kasvuun. Jos lavastaja pitää pelkkään ideatason työskentelyyn, hän menettää mahdollisuutensa ohjata teknistä toteutusprosessia haluamaansa suuntaan. Lavastus ei synny pelkistä ajatuksista, vaan rakentuu aina konkreettisten olosuhteiden, kuten tilan, laitteiden, työntekijöiden, organisaation ja rahatalouden ehdoilla. Katsojan vastaanottama teos perustuu neuvotteluun kaikkien näiden tekijöiden kanssa, jolloin ne tulevat osaksi taiteellisia sisältöjä. Asian on hyvin oivaltanut lavastaja Antti Mattila, joka käsittelee lopputyössään mm. projisointipintojen sijoittelua ja näyttämövaihtojen tekniikkaa: ”Nämä ratkaisut eivät olleet vain käytännöllisiä, vaan ne olivat kyseisen esityksen näyttämökielen rakennuspalikoita.”³⁵

Vielä vakavampaa kuitenkin on, jos lavastusten suunnittelu vieraantuu näyttämötapahtumasta. Laitosteatterin toimintamalli johtaa tähän helposti, koska lavastajan työ painottuu ennakkosuunnitteluun, eikä työaika riitä harjoituksissa ja esityksissä mukana olemiseen. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että tällä hetkellä nuorten teatterintekijöiden keskuudessa on voimakas halu rikkoo perinteistä työnjakoa, jossa lavastaja pysyttelee työhuoneensa ja katsomon turvissa. Lavastus mielletään yhä enemmän kokemuksellisenä tapahtumana ja vuorovaikutuksena. Kyse ei ole ainoastaan fyysisten kappaleiden rakentamisesta, vaan osallistumisesta yhteiseen prosessiin, joka tuottaa näyttämöllistä todellisuutta eri keinoin. Suurten taitelijanerojen aikakaudesta ollaan siirtymässä vuorovaikutuksellisen keskustelun ja kuuntelun kulttuuriin, jossa pääpaino on toisen kohtaamisella. Se edellyttää myös laitesteattereiden tuotantorakenteiden muuttumista.

VIITTEET

- ¹ Anttila, 2006, 71.
- ² Kuvaan tässä keskivertotuotantoprosessia, jossa saattaa olla hyvinkin suuria teatteri- ja esityskohtaisia variaatioita.
- ³ Yhtenäisen tyylin ja esityksen sisältöä ilmaisevan keskeisen metaforan käyttöä pidetään tyypillisesti modernin lavastuksen piirteenä, kun taas ns. postmoderni teatteri sallii katkonaisen ja fragmentaarisen kerronnan, missä eri elementit eivät saumattomasti liity toisiinsa. Kts. Aronson, 2005, 13–28.
- ⁴ Teatterintutkija Teemu Paavolainen on oivaltavasti puhunut lavastuksista ja rekvisiitasta ekologisina tarjoumina, joihin eliö (esimerkiksi näyttelijä) suhtautuu kysymällä, miten sen kanssa voi toimia.
- ⁵ Ikonen, 2006.
- ⁶ Esimerkkejä teatterin koosta suhteessa paikkakunnan väestöön: Suuren näyttämön katsojapaikat / kaupungin asukasluku: Seinäjoki: 400 / 56.000, Lahti 760 / 100.000; Rovaniemi 419 / 64.000, Kemi: 303 / 22.500.
- ⁷ Koho, 1991, 21
- ⁸ Långbacka, 1988, s. 81.
- ⁹ Brook, 1972, 9.
- ¹⁰ Kirjavainen, 2009.
- ¹¹ Lukka, 2005
- ¹² Koho, 1991, 70.
- ¹³ de Certeau, 1988.
- ¹⁴ Tieto perustuu vuosina 1960-luvulla Draamastudiossa opiskelleen Erkki Auran suulliseen kertomukseen.
- ¹⁵ Snow, 1998, 96-97.
- ¹⁶ Suomalaisen laitosteatteerin toimintamalli ja teknologia on hyvin pitkälle omaksuttu saksalaisesta systeemistä. Kts Hofmann, 1998
- ¹⁷ Koho, 1991, 21.
- ¹⁸ Riittävän korkeatasoiseksi todettu taiteellinen toiminta oikeutti teatterin lisäämään vakituisia vakansseja, jotka olivat peruste valtionavun anomiselle; lisääntynyt rahoitus puolestaan mahdollisti ammattimaisemman toiminnan, minkä voi olettaa nostavan yleisen käsityksen mukaista taiteellista tasoa.
Esimerkiksi Erkki Aura muistaa, miten Kokkolan kaupunginteatteri sai ammattiteatterin statuksen hänen johtajankaudellaan 1977–79. Teatterinjohtajalla annettiin tehtäväksi palauttaa teatteri ammattiteatterimomentille, josta se oli pudonnut 10 vuotta aiemmin eli suurin osa näyttelijävakansseista oli ajettu alas. Teatterin ja kaupungin johto menivät yhdessä delegaationa opetusministeriöön esittelemään toimintasuunnitelmaa, missä teatterin rahoitusta nostettiin tilapäisesti kaupungin ja valtion harkinnanvaraisella tuella niin, että teatteriin voitiin kiinnittää uusia näyttelijöitä sekä vakituinen lavastaja ja valomestari. Vuoden kuluttua Kalevi Kahra lähetettiin näyttelijäliiton edustajana arvioimaan esitysten tasoa. Positiivisen lausunnon ja kaupungin johteolinten tuella opetusministeriö hyväksyi Kokkolan kaupunginteatterin ammattiteatteriksi, mikä

merkitsi vakanssien rahoitusten pysyvyyttä. Taiteellisessa toimintasuunnitelmassa keskeistä oli kansainvälisesti tunnustettujen näytelmien (esim. *Viulunsoittaja katolla*, *Ystävyiden talo*) valinta, sekä yleisömenestysten että taiteellisesti kunnianhimoisten studionäytelmien tekeminen, esitysten laajentaminen osin ruotsinkielisiksi, sekä koulutettujen ohjaajien kiinnittäminen. (haastattelu 19.5.2009)

¹⁹ Koho, 1991, 20–24.

²⁰ Sitä ennen oli alan opetusta annettu sekä Taideteollisen oppilaitoksen graafisella linjalla että aiemmin Teatterikoulussa. Yleensä erilaisten oppisopimusten kautta ammattiin tulleet lavastajat olivat myös sivistäneet itseään ahkerasti erilaisissa taidealan oppilaitoksissa ja kursseilla.

²¹ Suominen, Nurmimaa, Tamminen, 2008.

²² Kun valmistuin lavastajaksi 1985, oli Suomessa avoimena 5 lavastajan virkaa. Hain niistä kolmea ja olisin saanut kaksi. Siinä vaiheessa 25-vuotiaana ansioluettelossani oli ainoastaan neljä itsenäistä lavastustyötä. Tästä voi päätellä, että teatterinjohtajat olivat epätoivoisia.

²³ Tällaisiin käyräntöihin saattaa yhä edelleen törmätä etenkin pienissä maaseututeattereissa, missä tiukat aikataulut estävät vakituisia valomestareita osallistumasta suunnittelutyöhön eikä vierailevia suunnittelijoita ole varaa palkata.

²⁴ Lukka, 2005.

²⁵ Kuvasuunnittelijalla tarkoitetaan visuaalista suunnittelijaa, joka vastaa esityksessä käytettävästä projisoidusta kuvamateriaalista. Tämänkaltainen työ on normaalisti kuulunut lavastajalle, tai projisointien tapauksessa myös valosuunnittelijalle. Monimutkaistuvat tekniset mahdollisuudet, kuten digitaalinen kuvankäsittely ja tietokoneanimaatiot, ovat nostaneet kysymyksen oman ammattikunnan tarpeellisuudesta. Aiheesta keskusteltiin mm. Suomen Valo- ja äänisuunnittelijoiden liitto järjestämässä seminaarissa Teatterimuseolla 2.10.2008.

²⁶ Aronson, 2005, 30.

²⁷ Huhtamo, 2000, 20.

²⁸ Huhtamo, 1996, 38.

²⁹ Westman, 2005; Toikka, 2005.

³⁰ Lukka, 2005.

³¹ Aronson, 2005, 14

³² Arnold Aronson ymmärtää frontaalien lavastuksen siten, että katsoja ei joudu esitystä seuratessaan kääntämään päätään yli 45 astetta. Aronson, 1981, 1.

³³ Lukka, 2005

³⁴ Toikka, 2005

³⁵ Mattila, 2007, 28

LÄHTEET

Kirjallisuus

- Anttila, Pirkko 2006. *Tutkiva toiminta ja ilmaisu, teos, tekeminen*. Akatiimi, Hamina.
- Aronson, Arnold 1981. *History and Theory of Environmental Scenography*. UMI Research Press, Ann Arbor (MI).
- Aronson, Arnold 2005. *Looking into the Abyss*. University of Michigan Press, Ann Arbor (MI).
- Brook, Peter 1972/1968: *Tyhjä tila*. Suomentanut Raija Mattila. WSOY, Helsinki.
- Certeau, Michel de 1988. *Practices of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall. University of California Press, Berkeley.
- Hedström, Måns 1988. ”Me rakennamme tilan esitystä varten.” Teoksessa Hanna Helavuori & Aili Peurala (toim.) *Teatteri tilassa. Fondi 3*, 43–47.
- Hofmann, Jürgen 1998. ”The Theatre System of Germany”. Teoksessa Steve Wilmer & Hans van Maanen (eds) *Theatre Worlds in Motion*. Amsterdam ; Atlanta (Ga.): Rodopi, 224–253.
- Huhtamo, Erkki 1996. *Elävän kuvan arkeologia*, YLE-opetuspalvelut.
- Huhtamo, Erkki 2000. *Fantasmagoria, elävän kuvan arkeologiaa*, Suomen elokuva-arkisto, Helsinki, Jyväskylä.
- Ikonen, Liisa 2006. *Dialogista skenografiaa, vaihtoehtoisen työprosessin fenomenologista tulkintaa*, TaiK Helsinki.
- Koho, Timo 1991. *Teatteriarkkitehtuurin merkitysarvot*, Helsinki.
- Långbacka, Ralf 1988. ”Ei kyse ole arkkitehtuurista”, Teoksessa Hanna Helavuori, Aili Peurala (toim.) *Teatteri tilassa, Fondi 3*, 81–89.
- Michelsen, Karl-Erik 1999. *Viides sääty, insinöörit suomalaisessa yhteiskunnassa*, Tekniikan akateemisten liitto, Suomen historiallinen seura, Helsinki.
- Michelsen, Karl-Erik 2000. ”Onko teknologialla menneisyyttä? Pohdintoja teknologian historiasta ja sen tutkimisesta”. Teoksessa Tarmo Lemola (toim.): *Näkökulmia teknologiaan*, Gaudeamus, Helsinki, 62–89.
- Snow, Charles Percy. 1998 (1963): *Kaksi kulttuuria*, suom. Kimmo Pietiläinen, Terra Cognita. Alkuteos *The two cultures*, 1963.

Painamattomat lähteet:

- Aura, Erkki 19.5.2009. Haastattelu Laura Gröndahl.
- Kirjavainen, Katariina 23.1.2009. Vapaa keskustelu Laura Gröndahlin kanssa.
- Lukka, Kati 16.2.2005 ja 28.4.2005. Haastattelut Laura Gröndahl.
- Nurmimaa, Seppo 18.11.2008. Haastattelutilaisuus, Suomen Kansallisooppera
- Suominen, Paul 18.11.2008. Haastattelutilaisuus, Suomen Kansallisooppera
- Tamminen, Raimo 18.11.2008. Haastattelutilaisuus, Suomen Kansallisooppera
- Toikka, Ville 16.2.2005. Haastattelu Laura Gröndahl.
- Westman, Juha 28.4.2005. Haastattelu Laura Gröndahl.
- Mattila, Antti 2007. ”Hitchcock ja blondi”, taiteen maisterin lopputyö, TaiK.
- Suomen Valo- ja äänisuunnittelijoiden liitto: ”Kuvasuunnittelu – näyttämötaiteen pikku apulaisesta itsenäiseksi ilmaisuksi.” Seminaari Teatterimuseolla 2.10.2008.
- Suomen Lavastustaiteilijaliiton keskustelutilaisuus Tampereen teatterikesässä 9.8.2008.