

# Aihe esityksen valmistamisessa

PETRI JÄÄRNI

L'art pour l'art

Taulun tein ja vaatteet myin.

Aihe, aihe? Vain ne kurkki.

Mikä aihe? Hämmästyin.

Suti on! Ja purkki.

Lauri Viita

TEATTERIOPETTAJAN MAISTERIOHJELMA

# Aihe esityksen valmistamisessa

PETRI JÄÄRNI



TIIVISTELMÄ

Päiväys: 31.3.2015

TEKIJÄ Petri Jääрни		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Teatteriohjehtajan maisteriohjelma	
KIRJALLISEN OSION NIMI Aihe esityksen valmistamisessa		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 52 s.	
TAITEELLISEN TYÖN NIMI Aina joku eksyy. Ohjaus. Rauman Kaupunginteatteri. Ensi-ilta 7.2.2015. Taiteellinen osio on suoritettu TeaKissa <input type="checkbox"/> Taiteellinen osio on suoritettu muualla (tekijänoikeuksista on sovittu) <input checked="" type="checkbox"/>			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Opinnäytetyöni on taiteellis-pedagoginen. Se koostuu Rauman Kaupunginteatteriin tekemästani ohjauksesta ja siihen liittyvästä kirjallisesta työstä.</p> <p>Kirjallinen työni <i>Aihe esityksen valmistamisessa</i> käsittelee työryhmän keskinäistä kommunikointia helpottavia kysymyksiä. Päätarkastelukohteeksi olen valinnut tekeillä olevan teoksen aiheen. Lisäksi tarkastelen dialogisuutta ja ajankäyttöä tärkeinä yhteistyön mahdollistavina tekijöinä.</p> <p>Avaan aiheita teatterin tekemisessä kirjoitetun kirjallisuuden ohessa omaa tapaan hahmottaa sen käyttöä työkaluna ja kommunikointivälineenä esityksen valmistamisessa. Tässä käytän käytännön esimerkkinä Rauman Kaupunginteatteriin ohjaamani Reko Lundánin <i>Aina joku eksyy</i> -näytelmän ohjausprosessia, jossa tekstin ja valitsemani aiheen yhdessä synnyttämä muoto tuotti omanlaisensa tilaratkaisun ja sisällöllisen lähestymistapansa.</p> <p>Pääpaino kirjallisessa työssäni on taiteellisessa ennakkosuunnittelussa, jonka tarkoitus on tuottaa mahdollisimman otollinen lähtökohta itse harjoitusvaiheelle. Tämä pitää sisällään sisällöllisen lähestymisen lisäksi myös tilaratkaisun toimivuuden ja tarkan ajankäytöllisen pohjatyön.</p> <p>Pyrin ottamaan työssäni huomioon koko produktiota valmistavan työryhmän keskittyen kuitenkin enempi yhteistyöhön lavastajan ja ohjaajan sekä näyttelijöiden ja ohjaajan välillä. Yhteistyössä painotan ohjaajan ymmärrystä dialogin tärkeydestä ja välttämättömyydestä kohtaamisessa ja luomistyössä.</p> <p>Työssäni sivuan myös aiemmin Kemin kaupunginteatteriin ohjaamaani Sirkku Peltolan kirjoittamaa näytelmää <i>Pieni raha</i>, jota tarkastelen, samoin kuin Rauman Kaupunginteatteri ohjausta, jälkikäteen arvioiden mm. toteutuneen tilaratkaisun näkökulmasta. Näen onnistuneen tila- ja lavastusratkaisun toimivan näyttelijälle parhaimmillaan näyttelemisen mahdollistavana konkreettisena aiheen ja tekstin syöttämän prosessin hioutuneena ilmentymänä.</p> <p>Koen, että ohjaajan pyrkimys ratkaista kulloisenkin teoksen aihe kokonaisvaltaisesti, omakohtaisesti ja läpileikkaavasti analysoiden, tuottaa otollisen maaperän myös yhteistyölle, vaikka se selkeä ohjaajan aloite onkin. Otollisena maaperänä ymmärrän tilan, jossa kaikki voivat osallistua työntekoon aiheen toimiessa tukena ja lähtökohtana mahdollistaen näin uppoutumisen teoksen maailmaan.</p> <p>Lisäksi työssäni käsitellen aikataulutuksen tärkeyttä osana ohjaajantyötä sen luodessa rauhaisan ja toiminnallisen työskentely-ympäristön tarjoten hyvin suunniteltuna maaperän vapaalle työskentelylle, tilanteessa heittäytymiselle ja kaikki osapuolet huomioon ottavalle järjestyneelle työlle.</p>			
ASIASANAT Aihe, ohjaaminen, näytteleminen, lavastus, oma aihe, yhteistyö, ajankäyttö, dialogisuus			



# SISÄLLYSLUETTELO

---

JOHDANTO	9
AIHEESTA	10
<i>Aihe, aihe?</i>	11
<i>Rajaaminen</i>	13
<i>Ohjaajan asemasta</i>	16

---

DIALOGISTA	18
OHJAUKSESTANI	25
<i>Tilaratkaisu</i>	25
<i>Oma aihe</i>	27
<i>Aiheen nimeäminen</i>	30
<i>Aihe tekee prosessia</i>	32
<i>Lavastusratkaisu</i>	32
<i>Aikataulutus</i>	35
<i>Lähtökohtia harjoitukseen</i>	37
<i>Harjoitukset</i>	38
<i>Asemoinnista</i>	40
<i>Mahdollistaja</i>	41
<i>Näyttelijöiden ohjaamisesta</i>	43
<i>Jälkikäteisiä ajatuksia</i>	45

---

LOPUKSI	48
LÄHTEET	50
<i>Internetlähde</i>	52
<i>Ohjaukset</i>	52



## JOHDANTO

Käsittelen taiteellis-pedagogisen opinnäytteeni kirjallisessa osiossa työryhmän keskinäistä kommunikointia helpottavia kysymyksiä. Olen valinnut päätarkastelukohteekseni teoksen aiheen, eli esimerkiksi taideteoksen lähtökohtana olevan ajatuksen (Konttinen & Laajoki 2000, 16), joka ainakin suunnittelevan työryhmän kanssa, johon tarkasteltavassa taiteellisessa työssäni kuuluvat lavastaja, pukusuunnittelija, äänisuunnittelija ja valosuunnittelija, toimii tarpeeksi vikkelenä tekemisen käynnistäjänä ottaen huomioon mm. maakuntateatteriresurssit tiukkoine aikatauluineen.

Keskiössä minulla on aihe draamateatterissa, eli teatterissa jossa vallitsee tekstin ylivalta ja jossa tekstin tavoite on toimia draamana. Puhun siis aiheesta perinteisessä teatterissa, eli ”pertsassa”, jolla tarkoitetaan ohjaaja Katariina Nummisen mukaan ”näytelmien lavalle saattamiseen keskittyntä puheteatteria” (Numminen 2010, 15). Toisin siis kuin nykyteatterissa, jossa ”lähtökohta ei ole kirjoitetun draamatekstin näyttämöllepano” (Numminen 2010, 29).

Tämä johtuen ennen kaikkea siitä, että ohjasin a) Rauman Kaupunginteatteriin b) tekstivoittoisen Reko Lundánin vuonna 1998 kirjoittaman draamateatterinäytelmän *Aina joku eksyy* ja c) pidän työtavasta, jossa lähtökohtana on aiheen löytäminen. Aihetta etsin kuitenkin ennen muuta työvälinekäyttöön, koska toivon esityksen kasvavan aihettaan suuremmaksi näyttelijöiden lihallistamana ja koko työryhmän näkökulmien valottamana. Haluan esityksen yllättävän minut ja luovan uusia merkityksiä.

Oletan, että aihelähtöisyys on lähtökohtaisesti enemmän nimenomaan draamateatterin työkaluja, vaikka aiemmin ei-tekstilähtöistä nykyteatterin käsitteen alle menevää teatteria on myös aihelähtöiseksi kutsuttu. Nykyteatterissa Katariina Nummisen mukaan ”aiheen määräävyyden sijasta esitys ympäristönä, katsojan kokemus ja materiaalisuuden korostaminen näyttäisivät olevan esitysten rakenneperiaatteita tällä hetkellä.” (Numminen 2010, 34.)

Numminen myös lisää, ettei draamateatteri ja nykyteatteri useinkaan ole selkeästi erotettavissa. ”Monet esitykset ovat noiden kahden lajityypin rajalla. Draamateatteri ja nykyteatteri myös ruokkivat toisiaan kaiken aikaa, monet ilmiöt, keinot ja löydöt siirtyvät lajityypistä toiseen.” (Numminen 2010, 29.)

## AIHEESTA

Ohjaaja Anne Bogart puhuu valintojen tärkeydestä. Hän sanoo taiteen ja päättämisen olevan väkivaltaista, koska valitsemalla jotakin tuhoaa muut vaihtoehdot: ”Vasta kun jotain on päätetty, työ voi alkaa.” (Bogart 2004, 55.)

Bogartiin viitaten ohjaaja Kaisa Korhonen sanoo aiheen valinnan olevan ”väkivaltainen teko, välttämätön sille, että ohjaaja pääsee aloitteen tekijäksi” (Helavuori & Korhonen 2008, 49). Kaisa Korhonen painottaa aiheen olevan kommunikaatioväline hänen ja suunnittelevan työryhmän välillä, jonka avulla hän lähestyy esityksen visuaalista maailmaa, esteettistä kieltä ja työtapoja ja toivoo sen vaikuttavan mm. näyttelijäntyöhön. Hän toteaa aiheen ehkä muuttuvan harjoitusprosessissa joksikin muuksi kuin mistä lähti liikkeelle, mutta olevan elintärkeä suodatin, jota vastaan tekee havaintoja ja jota vastaan argumentoi. (Helavuori & Korhonen 2008, 50.)

Korhonen kertoo esimerkiksi lähteneensä työstämään Vanja-enoa alkoholin problematisoinnin kautta ja alkaneensa nähdä viinan sittemmin kaikkialla. Katsoessaan kuitenkin lopputulosta, hän oli huomannut kertovansa todellisuuspaosta, epätoivosta ja surusta. Korhonen sanoo: ”Jos päättäisin etukäteen käsitellä surua ja epätoivoa, esitys jäisi tekemättä.” (Helavuori & Korhonen 2008, 51.) Mielestäni kyseessä on malliesimerkki siitä kuinka aihe toimii työkaluna. Ryyppääminen ja viinalla läträäminen ovat hyvää dynaamista toimintaa, jota voi näytellä, jota voi lavastaa, johon voi tehdä visuaalisen ja äänellisen maailman mitä mielenkiintoisemmin keinoin. Juuri niin kuin se tekijäryhmässä alkaa resonoida. Se on hyvä lähtökohta ja näyttelijät saavat kerrankin esittää humalan eri asteita luvan kanssa niin, että kyseessä on jutun keskiössä oleva asia eikä se, joka pitää ratkaista. Se, jonka kanssa pitää olla varovainen, ettei se syö fokusta. Se on teko, jota ihminen tekee, sillä lähtökohtaisestikin pyritään peittämään alle se syy, miksi juoda. Miksi Jeppe juo, kysyy suoraan eräskin juopottelun mestariteos ja teatterissa riemukkaita mielestäni onkin juuri se, ettemme me tiedä, miksi jotain tapahtuu. Se ehkä selvinnee, kun sitä lähdetään tutkimaan.

Aihe on mielestäni kiintoisa tapa lähestyä tulevaa esitystä, koska vaikka se olisi väitteeksi muotoiltu, koen sen enemmän avaavana ja lähestyvänä, kenties jopa kysyvänä. Työtavaltaan se on dynaaminen, se pakottaa jotain esiin, mutta

samalla paljastaa sen, mikä ei nouse, mikä jää piiloon. Vuorotteleeko esimerkiksi ryyppääminen ja ei-ryyppääminen ja miksi?

Korhosen esimerkki on siinä mielessä myös kiintoisa, että kävimme Rauman Kaupunginteatteriin tekemäni ohjauksen ennakkosuunnitteluvaiheessa näytelmän lavastajan Samuli Hallan kanssa läpi samaisen ajatuksen alkoholista aiheena. Samalla tavalla se ei Lundánin näytelmästä *Aina joku eksyy* kumpua, vaikka siinä alkoholismiakin käsitelläänkin. Tämän ymmärsin muutaman viikon harharetken jälkeen. Koin kuitenkin kyseisen työvaiheen hyvin tärkeänä sen samalla poissulkien omasta mielestäni alituisen, lähes joka kohtauksessa, läsnä olevan elementin. Aloin nähdä muuta, jota en aluksi pystynyt sanallistamaan, mutta sellaista, joka lopulta johdatteli minut myös oman aiheeni pariin.

### *Aihe, aihe?*

Aiheen määrittäminen sanoin voi olla haastavaa. Ohjaaja-näytelmäkirjailija Juha Jokela kuvaa *Tanssi & Teatteri* -lehden kolumnissa sen draamaa kirjoittaessa tuntuvan lähinnä opintosuoritukselta. Hän sanoo tarvitsevänsä kontaktin johonkin, joka sysää kokonaisvaltaisemmin eteenpäin, esimerkiksi dialogin roolihenkilön ja hänen itsensä välille. Hän puhuu keskeisen kuvan (central image) merkityksestä ja viittaa näytelmäkirjailija Laura Ruohosen dramaturgian professorin virkaanastujaispuheeseen vuodelta 2008, jossa Ruohonen käsitteli ajatusta maisemasta draaman perusyksikkönä. (Jokela 2012, 19.)

Ruohonen sanoo virkaanastujaispuheessaan maiseman edustavan hänelle pysyvyyttä, kiteytynyttä aikaa, niin konkreettisesti kuin metafysisesti. Hän sanoo ajan kristallisoituvan hänelle meressä. Enemmän kuin henkilöiden väliset tunteet ja suhteet, häntä kiinnostavat ne mielenmaisemat, joissa henkilöahmo liikkuu ja sijoittuu omalle yksityiselle maailmankartalleen. Ruohonen väittää usein koko teoksen tematiikan ja maailmankatsomuksen näkyvän maisemassa. Hän herättää kysymyksen, mitä mikin maisema tarkoittaa, mitä teemoja se avaa, ja mitä sulkee pois. Ruohonen sanoo esimerkiksi sellaisten maisemien, joissa kirjailija voi käsitellä ja tehdä näkyväksi tunteita, joilla ei ole nimiä, ilmiöitä, joita ei voi pukea sanoiksi,

olevan paljon lähempänä näytelmän ydintä kuin esimerkiksi perinteisessä juoninäytelmässä näytelmän juoni on. (Ruohonen 2009, 36–41.)

Nämä ajatukset saivat Jokelan ottamaan sateisia kuvia kaupungista, jonka kaduille hän myös päätyi kävelemään 22-pistepirkon musiikkia kuunnellen päässä pyörien sana ”särkyvää”. Vasta *Kallio*-televisiosarjan viimeistä jaksoa kirjoittaessaan, hän pystyi sanallistamaan aiheensa. Hänen mukaansa taiteilija pyrkii määrittelemään tekemisensä sisäistä motiivia, joka karkaa toistuvasti sanoilta sen liittyessä niiden ohella kehoon, identiteettiin ja alitajuntaan. (Jokela 2012, 19.)

Jokela avaa mielestäni hyvin haasteita aiheen sanallistamiseen liittyen ja näen itsekin asian laveammin. Koen, että on hyvä käsitellä aihetta vaikkapa yhdessä kuvallisen ja sanallisen viestin kanssa niiden yhdessä valottaen sitä laajemmin. Tunnen näin jälkikäteen itsekin, että aiheittani Rauman Kaupunginteatterin ohjauksessani kuvasi paremmin valokuvaaja Irina Werningin *Back to the future* -kuvasarjat (Werning 2015), kuin mikään mitä sanoin etukäteen. Vielä näin jälkikäteenkin olen sitä mieltä, että vaikka verbaalisesti aiheeni tarkentui prosessin aikana niin, että ensi-iltaviikolla koin osaavani sen täsmällisimmin nimetä, on näissä kuvissa se edelleen selkeämmin esitettynä. Aiheen moniselitteisyydessä ei kuitenkaan ole välttämättä mitään ongelmaa, sillä kuten Kaisa Korhonen sanoo: "Aihetta ei aina pysty määrittelemään yksiselitteisesti eikä tekijöiden silti tarvitse olla eksyksissä" (Helavuori & Korhonen 2008, 51).

Jokela kuvailee myös aiheen, vaikka se laajemmin ymmärrettäisiin, kuitenkin pyrkivän määrittelemään sitä, "miten taiteilija teoksessa asettuu muita ihmisiä ja maailmaa vasten" (Jokela 2012, 19). Samasta puhuu tavallaan Korhonenkin määritellessään aiheen myös hänen ja katsojan väliseksi salaisuudeksi: "Tunnistettuaan jonkun omaan elämäntilanteeseen sopivan aiheen katsoja alkaa katsoa esitystä intensiivisesti. Jos hän (katsoja) ei löydä aihetta, hänen kiinnostuksensa lopahtaa." (Helavuori & Korhonen 2008, 50.)

Aihe toiminee siis kahdella tavalla auttaen sekä teoksena kommunikoimaan asettuessaan ihmisiä ja maailmaa vasten ja herättäen kiinnostusta itse teoksena sekä teosta tehdessä, kun ohjaaja artikuloi ajatustaan työryhmälle. Ohjaaja Raila Leppäkoski kertoo esimerkiksi antaneensa työryhmälle erästä esitystä tehdessä niin yksinkertaisen ajatuksen kuin, että kenelläkään ei ole mitään tekemistä kenenkään kanssa. Näin vaikka lavalla oli kymmenen

ihmistä. "Näyttelijä on ihan vapaa, kun sille annetaan tämmöinen yksinkertainen ohje. On hienoa katsoa hyviä näyttelijöitä, kun ne saavat tehdä sen annetun laatikon puitteissa mitä vaan." (Leppäkoski 1998, 168.)

Ohjaajalla on toki valtaa työryhmässä ja voi tuntua mielivaltaiselta, jos joku päättää mitä tehdään. Toisaalta Leppäkoski puhuu sopimuksesta, miten näytellään ja sanoo sopijoina olevan yleensä kaksi osapuolta. Hän sanoo: "Silloin ruvetaan luomaan oikein olan takaa, parhaimmassa tapauksessa kaikki luovat ja se on elossa se esitys joka sekunti. Mutta se suunnistuskartha, ne rastit siellä pitää olla." (Leppäkoski 1998, 168.)

## *Rajaaminen*

Anne Bogart väittää puhuessaan valintojen väkivallasta ja muodosta juuri rajoitusten, tarkkuuden ja täsmällisyyden tarjoavan paradoksaalisesti vapauden mahdollisuuden. "Muodosta tulee säiliö jonka sisällä näyttelijä voi löytää loputtomasti variaatioita ja tulkinnan vapautta" (Bogart 2004, 56), eli kyseessä lienee juuri sama tilanne, jota Leppäkoskikin kuva.

Leppäkoski kirjoittaa ratkaisevansa aiheen lisäksi ainoastaan vision ja atmosfääriin, eli oman tunnesuhteensa aiheeseen ja sen aistein havaittavan osan ollessaan laiska (tai viisas) jättäen muun työryhmän ratkaistavaksi. Näillä kolmella käsitteellä hän kertoo voivansa työryhmän ensimmäisessä tapaamisessa kuvata, millaista esitystä he ovat ryhtymässä tekemään. (Leppäkoski 2001, 154–156.) Leppäkoski kiteyttää voivansa kattaa näillä kolmella käsitteellä ohjaajan työn ytimen, eli "näkymättömän ilmiön konkretisoitumisen kokonaiseksi maailmaksi" (Leppäkoski 2001, 155).

Muoto tarkoittanee tässä aiheen tapaa ilmetä. Eli jos aihe olisi vaikkapa yksinäisyys, omatunnesuhteinen visio esimerkiksi kauhistuttava eksistentiaalinen ulkopuolisuus ja atmosfääri jotenkin itsessä oleva, voisi se ilmetä niin, ettei kenelläkään ole mitään tekemistä toistensa kanssa. Tämä taas voi olla hyvin hedelmällinen muotosäiliö näyttelijälle. Toki se, ettei kenelläkään ole mitään tekemistä toistensa kanssa, voisi olla suoraan myös aihe. Vieläpä hyvin omaa tunnesuhdetta ruokkiva, joka voisi jopa ilmetä vielä konkreettisestikin niin, ettei kenelläkään ole edes fyysisesti mitään tekemistä toistensa kanssa. Tunnelma, eli atmosfääri, olisi peräti kafkamainen, tai orwellilainen, tai ihan vain suomalainen...

Itse ratkaisin Kemin kaupunginteatteriin näiden samaisten opintojeni aikana ohjaamani *Pienen rahan* näyttämöllepanon niin, että näytelmän keskeisen tapahtumapaikan (puisto) keskeinen elementti (penkki), joka nousi esille lapsenmielisen päähenkilön puheissa merkitsevänä rutiinina, turvapaikkana ja kodin ulkopuolisen maailman ilmentymänä, päätyi kaikkiin kolmeen näytelmässä olevaan paikkaan edustamaan päähenkilön mielenmaisemaa uuden ja tuntemattoman houkuttaessa häntä. Näytelmässä mainittiin puistossa olevan kolme harmaata penkkiä. Päädyimme esityksen lavastaja Mika Haarasen kanssa nostamaan penkit keskiöön ja näin lavalle päätyi yksi pitkä arkkumainen penkki, jonka päihin tuli samanlaiset lyhyemmät irrotettavat penkit. Kokonaisuutena rakennelmalle kertyi kahdeksan metriä. Yksinkertaisina laatikoina niitä oli helppo käyttää monella tapaa.

Toinen keskeinen ratkaisu, oli asettaa yleisö vastatusten penkin jäädessä heidän väliin. Tämä ratkaisu nousi suoraan silloisesta aiheestani, joka oli kohtaaminen. Näin yleisö näki toisensa silmästä silmään, pääsi lähelle näyttelijää ja näyttelijä joutui huomioimaan molemmilla puolilla, ja vieläpä hyvin lähellä, istuvan yleisön. Silloisen visioni kiteytin alaotsikoksi: ”näytelmä siitä, mitä meillä on.” Tämä korosti näytelmän tragediaa, jossa äiti päästää omalaatuisen poikansa maailmalle kohtalokkain seurauksin.



Kuva 1. Jason haluaa maailmalle. (Kuva: Mika Haaranen)

Aihe ja visio läpäisivät kaikki tekemisen tasot puvustuksesta äänisuunnitteluun ja näyttelijän työhön. Yleisön ollessa vastatusten näyttelijä pulpahti täysin keskiöön ilman takaseinää ja muuta tilaa täyttävää lavastusta kera yksinkertaisen tarpeiston ja puvustuksen, joka oli lähes täysin kierrätettyä. Kun keskiössä oli kysymykseni, mikä meille riittää, ja lavastaja Mika Haaranen kanssa keskusteluissa noussut ajatus siitä, mitä meillä on, päädyimme mielestäni yllättävänkin orgaanisesti syntyneeseen kokonaisteokseen, jossa näyttelijät mm. soittivat itse. Kapakanpitäjää esittänyt Tatja Hirvenmäki päätyi säestämään pianolla läpi esityksen ja ainoaksi äänentoistosta ajettavaksi iskuksi tuli esityksen loppuun levyversiona näyttelijöiden aiemmin itse esittämä kappale. Tullessaan eri maailmasta se kummallisesti nousi kiteyttämään sanoman lisäksi myös tekemäämme.

Kolme penkkiä hallitsi näyttämökuvaa ja antoi rajat sitoen ilmaisun niiden ympärille. Samalla ne vapauttivat, koska pelkkä suhde näihin elementteihin riitti ja luomamme keskeismetafora oli koko ajan läsnä. Yhdessä katsomoiden vastakkaisuuden ja yksinkertaisesti tuotettujen valolla rytmittyjen näyttämökuvien kanssa tämä kaikki alkoi tuottamaan omaa muotoaan.



Kuva 2. Baari. (Kuva: Mika Haaranen)

Bogart perustaa näkemyksensä rajoitusten välttämättömyydestä siihen, että teatteri on toiston taidetta. "Kun näyttelijä tavoittaa harjoituksissa spontaanin, intuitiivisen, tai intohimoisen hetken, ohjaaja lausuu kohtalokkaat sanat 'pidä se', ja tuhoaa kaikki muut mahdolliset ratkaisut" (Bogart 2004, 55). Tästä seuraa päätös ja Bogartin mukaan vasta sitten työ voi alkaa näyttelijän täytyessä löytää uusi syvempi spontaanisuus sovitun muodon puitteissa. Lisäksi Bogartin mukaan rajoitukset yllyttävät näyttelijää kohtaamaan ja siirtämään niitä sekä ylittämään ne. Tämän yleisö taas kokee rajojen koettelemisena. Kaikki tämä välttämätön väkivalta, kuten Bogart asian ilmaisee, joka tuntuu rajoittavan vapautta ja sulkevan vaihtoehtoja, päinvastoin avaa monia uusia vaihtoehtoja ja vaatii taiteilijalta syvempää vapaudentuntoa. (Bogart 2004, 55–57.)

Vaikka Bogart käyttää käsitettä väkivalta, ja vaikka puhutaan ohjaajan aloitteesta, kuten Korhonen sanoo, kyse on myös työnjaosta, kahden tahon välisestä. Jaosta, joka ainakin draamateatterissa tuntuu keskeiseltä tehdä. Leppäkoski vastaa kritiikkiin aiheesta ja visiosta todeten niiden aina olevan tekijästä riippumattakin:

Eesityksen aihe saattaa olla täysin tahattomasti esim. ihmisen leipääntyminen työhönsä; ryhmän kykenemättömyys kontaktoida keskenään; päähenkilöä esittävän näyttelijän egon palvonta; tai vain yksinkertaisesti ”veden väristä oleilua” jne jne. (Leppäkoski 2001, 155.)

## *Ohjaajan asemasta*

Teatteriajattelijä Juha-Pekka Hotinen avaa eräässä artikkelissaan maamerkkejä sille, kuinka teos voisi vapautua ohjaajan vallasta. Lähtökohtaisesti Hotinen provosoi ohjaamisen olevan vain meta-ammatti ja toteaa ohjaajan olevan työryhmän ainoa jäsen, jolla ei ole omaa välinettä vaan muut ovat hänen välineensä. Hotisen mukaan ohjaaja pyrki säätelemään alun perin sitä mikä on luonnollista ja nyttemmin hänen tarve hallita ja hillitä kokonaisuutta on vielä perustavampaa laatua, vaikka todellisuudessa katsoja osaa itsekin rakentaa materiaalista kokonaisuuden. Hotinen kyseenalaistaa ohjaajan oikeuden määrällä tai edes johdatella täysivaltaisia kansalaisia ja

alansa spesialisteja kysyen, miksi näytelmän edes pitää olla kokonaisuus, eikä ole katsojan kykyjen aliarvioimista mennä muokkaamaan esitys valmiiksi. Hän valottaa ohjaajan toimenkuvan lyhytaikaisuuden kautta ohjaajan tarvetta nousta näyttämöimestarista kirjailijan ja näyttelijän väliin ja katsella toisten rehkimistä hoitaessaan itselle assistentit ja muut. (Hotinen 2002, 184-196.)

Hotinen teoretisoi asiaa niin pitkälle, ettei esimerkiksi ohjaaja Peter Brookin perusteet tietyssä aikataulussa aikaansaadusta esityksen eheydestä, riittäne vasta-argumenteiksi ohjaajan tarpeellisuutta pohdittaessa, koska kenties aikataulusta vastaaminenkin voidaan tulkita esityksen hallinnaksi tai hillinnäksi. Brook sanoo myös aina silloin tällöin ilmestyvän näyttelijän, joka julistaa ohjaajien tarpeettomuutta väittäen näyttelijöiden selviävän yksinkin. (Brook 1972, 117–118). Hänen mukaansa ohjaajaa tarvitsemattomien näyttelijöiden tulisi kuitenkin olla niin korkealle kehittyneitä olentoja, etteivät he tarvitsisi harjoituksiakaan: ”He lukisivat käsikirjoituksen, ja vilauksessa näytelmän näkymätön substanssi olisi täysin jäsenytneenä heidän edessään.” (Brook 1972, 118.) Tämä on tietenkin luulottelua. Brookin mukaan ohjaaja on nimenomaan auttamassa ryhmää kohti tätä ihannetilaa. Hänen mukaansa yksikään ohjaaja ei loihdi esitystä tyhjästä ja parhaimmillaan ohjaaja auttaa näyttelijää näkemään oman suorituksensa: ”Ohjaaja on paikalla hyökätäkseen ja antaakseen myöten, ärsyttääkseen ja vetäytyäkseen syrjään sitten kun määrittämätön aines alkaa pursuta esiin, virrata.” (Brook 1972, 118.)

Brook puhuu siis ainakin auttamisesta ja näkymättömän substanssin kirkastamisesta eri keinoin. Lisäksi hän summaa ohjaajan yksinkertaisesti olevan vastuussa kaikesta ja olevan vieläpä osa valmistusprosessia (Brook 1972, 118), joten ehkä sen verran voi Hotisen provokaatioon yhtyä, ettei ohjaajalla kenties yhtä yksittäistä välinettä ole. Ainakaan silloin jos se ymmärretään instrumenttina. Ehkä ”väline” löytyy tavasta olla osa valmistusprosessia.

## DIALOGISTA

Lähtisin purkamaan koko vyyhtiä niinkin yksinkertaisesta tilanteesta, kuin lukuharjoituksesta, jolla yleensä draamateatterissa aloitetaan harjoitusrupeama. Läsä tilaisuudessa on yleensä koko näytelmän työryhmä näyttämömiehistä näyttelijöihin ja kuiskaajasta kampaajaan. Olen kuullut tilaisuudesta käytettävän myös nimitystä ohjaajan ensi-ilta, enkä suotta. Tilaisuuteen liittyy paljon painetta, jonka ohjaaja Annette Arlander kiteyttää sanoen aloituksen olevan ”hirveän olennainen, koska siitä se lähtee päin helvettiä, jos on lähteäkseen” (Arlander 1986, 13).

Mielestäni paineet, joista koituu esimerkiksi liika valmistelu, tai läskiksi lyöminen, ovat kuitenkin koko tilaisuuden riski, jossa olennaisinta on dialogin avaaminen. Kasvatusfilosofi Paulo Freire varoittaakin, ettei dialogia voi olla ilman nöyryyttä: ”Dialogi on yhteiseen oppimiseen ja toimintaan pyrkivien ihmisten kohtaamista, joka hajoaa, jos sen osapuolet (tai vain yksi heistä) eivät ole nöyriä” (Freire 2005, 98).

Vaikka ohjaaja olisikin perusluonteeltaan nöyrä ja muita kunnioittava, voi esimerkiksi täysin itselle uusi työryhmä, joka minulla Raumalle tullessa oli, aiheuttaa todistelun taakkaa. Ohjaaja voi näin paineistetussa tilassa huolimattomuuttaankin estää dialogin synnyn esitellen vain omia löytöjään. Toisaalta, jos tästä on liian tietoinen, tai on muuten yliolkainen ajatusten vaihdolle, voi oma into ja kiinnostus jäädä välittymättä, mikä omalla tavallaan estää kohtaamista tilaisuuden merkityksellisyyttä vähentäen.

Miten dialogi voisi koskaan edes alkaa, jos suljen mieleni muiden osallistumiselta tai jos loukkaannun siitä ja jos minua vaivaa ja heikentää ajatus siitä, että voin tulla syrjäytetyksi? Itseriittoisuus ei sovi yhteen dialogin kanssa. He joilta puuttuu nöyryys (tai jotka ovat kadottaneet sen), eivät voi tulla toisten ihmisten luokse eivätkä voi olla heidän kumppaneitaan maailman nimeämisessä. (Freire 2005, 99.)

Paulo Freire määrittää dialogin maailman välittämäksi yhteydeksi ihmisten välillä, jotta maailma voitaisiin nimetä. Tällä hän tarkoittaa luomista ja uudelleenluomista ja sanoo ihmisten muuttavan maailmaa nimeämällä sen. Freire purkaa dialogin inhimillisenä ilmiönä analysoidessaan sen olennaisimpaan piirteeseen, joka on ”sana” ja joka aitona pitää sisällään reflektion ja toiminnan. Ilman toimintaa se, jää verbalismiksi, joka ei kykene kyseenalaistamaan maailmaa, koska se on Freiren mukaan mahdollista vain sitoutumalla muutokseen, jota ei ole ilman toimintaa. Ilman reflektiota se puolestaan jää aktivismiksi estäen aidon tietoisien käytännön. Näin hän kiteyttääkin: ”Koska dialogi on yhteyttä niiden välillä, jotka nimeävät maailmaa, se ei voi olla tilanne, jossa jotkut nimeävät toisten puolesta.” (Freire 2005, 97.)

Ohjaaja selviää ensimmäisissä lukuharjoituksissa hyvinkin pitkälle sillä, että tervehtii ensin kaikkia ja sanoo sitten, että luetaan läpi. Tästä päästään jouhevasti eteenpäin, mikäli informaatio on tavoittanut näyttelijät ja he tietävät ja vieläpä muistavat roolinsa. Mikäli jostakin syystä roolijako on vielä epäselvä, senkin kertaa suhteellisen vaivatta. Läpilukemisen jälkeen onkin sitten jo tauon paikka, mutta kaikkien palatessa tauolta olisi hyvä sanoa jotain ennen kuin lavastus- ja pukumallit taas pelastavat tilanteen.

Muistan Kemin kaupunginteatterissa käynnistäessäni *Pieni raha* -esityksen harjoituksia ehdottaneeni läpilukemisen jälkeen uudestaan lukemista, koska läpilukemisen kesto yllätti minut niin, että aikaa jäikin rutkasti ennakoimaani enemmän. Tällöin päädyimme kuitenkin turvallisesti tauon pitämiseen ja sieltä palattuamme vain keskustelemaan tulevasta näytelmästä. Tämä olikin viisasta ja huomasin, että pienikin kyseisen tilaisuuden etukäteen suunnittelu ja ennakoiminen sai minut hetkellisesti häkeltymään ja ehdottamaan jotain sellaista, joka siinä hetkessä olisi ollut täysin turhaa ja heränneitä ajatuksia tallova.

Kyse on mielestäni siitä, mitä tapahtuu, kun parenteesit lukeva henkilö päättää lukuharjoituksissa työnsä sanan ”loppu”. Tällöin katseet kääntyvät ohjaajaan ja mielestäni olemme vastuun ytimessä. Ohjaajan nostaessa katseensa repliikkivihkosta, jota on ollut yhdessä lukemassa, konkretisoituu se Peter Brookin kuvaama ohjaamisen perushaaste ohjaajan olemisesta osa valmistusprosessia ja myös vastuussa kaikesta (Brook 1972, 118). Tilanne on juuri se jossa dialogi joko alkaa tai on alkamatta. Asiat voivat mennä päin

helvettiä tai olla menemättä, mikäli tulkitsemme päin helvettiä menemisen tarkoittavan sitä, ettei dialogia syystä tai toisesta synny.

Inhimillisiä syitä asioiden sujumattomuudelle voi olla monia ja ne voidaan todennäköisesti myös oikaista. Ohjaaja voi vaikkapa edetä liian lujaa unohtaen sen, että muuta aloittavat saman matkan vasta nyt, kun ohjaaja on sitä taivaltanut puolisen vuotta muun ennakkosuunnittelusta vastaavan työryhmän kanssa. Tällöin voisi esimerkiksi nostaa käden pystyyn virheen merkiksi. Tuskin kukaan pahastuu ohjaajan liiasta innosta, se on kuitenkin niin paljon pienempi paha kuin olematon into tekemiseen, mikä voisi olla se toinen virhe, jonka voi tehdä. Itsellenikin on käynyt joskus ennakkosuunnittelua tehdessä mielessä, että kaiken tämän jälkeen juttu pitää vielä tehdä. Tosin tiedän, sen olevan hetkellistä ja kuuluvan tiettyyn työvaiheeseen. Tiedän, että lopulta kun oma yksinäisyys aiheen parissa loppuu, työryhmäni ihmiset alkavat innostaa minua siinä määrin, että kaikki tuollainen pyyhkiytyy mielestäni pois.

Koen että lähtösyysäys tälle tapahtuu juuri vastuun kautta, sillä kun toinen kääntää katseensa toista kohden, toiselle syntyy vastuu vastata, jatkaa dialogia: ”Toisen läsnäolo ja kääntyminen puoleeni on minulle esitetty vetoamus, joka edellyttää vastaustani: vastuu ja vastaaminen kuuluvat yhteen” (Värri 2002, 73). Näin kiteyttää kasvatustieteen professori Veli-Matti Värri filosofi Martin Buberin ajatuksen vastuusta dialogin ytimenä. Vastuuntunteen toisesta, eli Sinästä, Martin Buber taas määrittelee rakkaudeksi:

[T]ässä rakentuu, niin kuin ei missään tunteessa voi rakentua, kaikkien rakastavien yhdenvertaisuus, pienimmästä suurimpaan, ja autuaasti turvatusta, joka on liittännyt elämänsä yhteen rakastettuun ihmiseen, siihen, joka on iäkseen naulittu maailman ristille, joka kykenee ja uskaltaa yrittää suunnatonta: rakastaa ihmisiä. (Buber 1993, 37–38.)

Martin Buberin mukaan ihmisen maailma on kaksitahoinen kaksitahoisien kommunikoinnin mukaisesti. Hän jakaa kaksitahoisien perussanoihin Minä-Sinä ja Minä-Se. Buberin mukaan ei ole olemassa mitään Minää sinänsä vaan perussanan Minä-Se Minä ja Minä-Sinä Minä. Buberin mukaan ”Sen” alue muodostuu jonkin tuntemisesta, jonkin aistimisesta, jonkin haluamisesta,

mutta ”Sinän” maailman taas yhteydestä, siitä ettei se rajoitu mihinkään ”Sen” rajoituessa toiseen johonkin. (Buber 1993, 25–27.)

Perussanan Minä-Se Minä ilmenee Buberin mukaan ihmisessä minäkeskeisyytenä ja tulee itsestään tietoiseksi kokemisen ja käyttämisen subjektina, kun taas Minä-Sinä Minä ilmenee persoonana ja tulee itsestään tietoiseksi subjektiivisuutena. Näin minäkeskeinen ihminen ilmentyy asettumalla erilleen muista minäkeskeisistä ihmisistä ja persoonana asettumalla yhteyteen muiden persoonien kanssa. (Buber 1993, 89.)

Se mikä kohtaa meidät, tulee ja katoaa, yhteystapahtumat muotoutuvat ja katoavat, ja vähitellen selkeytyy, kerta kerralta kasvaen, vakioisena pysyvän partnerin tietoisuus, minätietoisuus. Yhä uudelleen se ilmenee tosin vain yhteyden liikkeessä, suhteessa Sinään; se tulee havaittavaksi jonakin, joka kurottautuu Sinää kohti, mutta ei ole se. Mutta se murtautuu esiin yhä voimakkaampana, kunnes kerran siteet on murrettu ja Minä on silmänräpäyksen ajan kohdatusten irrottautuneen itsensä kanssa ikään kuin Sinänä, ottaakseen heti taas itsensä omistukseensa ja sen jälkeen itsestään tietoisena astuakseen yhteyksiin. (Buber 1993, 52.)

Kuten Buber kuvaa, Minä-Sinä-suhde ei siis ole kuitenkaan pysyvä tila, mutta tällainen kohtaaminen vaatii uskallusta ja nöyryyttä sekä sopivat olosuhteet ja ennen kaikkea sen, ettei toista alisteta kohteeksi vaan, että hänet hyväksytään omassa ainutkertaisuudessaan (Vuorikoski & Kiilakoski 2005, 318).

Koen ymmärtäväni, mitä Buber tarkoittaa, ja vaikka nämä tuntuvatkin isoilta sanoilta, myös rakkauden kautta, jolla hän perustelee vastuuntunnon toisesta. Kenties näen jo itseni vanhainkodissa oivaltamassa tätä elämän suurta ahaa-elämystä yhteydestä ja rakkaudesta, tai ehkä elämä ei etene lineaarisesti, vaan olen siellä jo nyt... Joka tapauksessa, voi vanhainkodin muita asukkaita ja hoitajaparkoja.

Paulo Freire ajattelee samoin ja puhuu lisäksi rakkaudesta rohkeuden tekona ja omistautumisena sorrettujen asialle kokien rakkauden voitavan palauttaa vain hävittämällä sorron olosuhteet. Hänen mukaan dialogia ei ole ilman syvää rakkautta maailmaa ja ihmisiä kohtaan. (Freire 2005, 98.) Hänen

mukaansa ”[r]akkaus merkitsee samanaikaisesti sekä dialogin perustaa, että dialogia itseään. Se on siten välttämättä vastuullisten subjektien tehtävä, joka ei toteudu hallintasuhteessa.” (Freire 2005, 97–98.)

Kuten ymmärrän Buberin kuvausta Sinän vahvistavan kokemuksesta myös Minästä, näen kurottautumisen Minän ulkopuolelle hauraana ja herkkänä, kenties juurikin rohkeana tekona. Toisaalta, mitä menetämme luopuessamme omasta vahvasta, Buberin sanoin, minäkeskeisestä Minä-Se perussanan mukaisesta Minästä tarkoittaen tässä yhteydessä vaikkapa ohjaajan olemusta suhteessa työryhmään heidän tavatessaan toisensa mahdollisesti ensimmäistä kertaa lukuharjoituksissa? Emme mitään, koska se on ainoa tie dialogiin. Lisäksi se tuntuisi olevan Peter Brookin mukaan myös ainoa tie ihmistä edustavan esityksen tekoon.

Brook kertoo valmistautuneensa ensimmäiseen suureen ohjaukseensa hyvin tarkasti näpelöiden pienoismallin edessä pahvin paloja, numeroiden figuureja ja lavastaen sisääntulon ja kirjoittaen siirtymät niin tarkkaan ylös, että seuraavan päivän harjoituksiin hän saapui paksu ohjaajanvihko kädessään. Harjoituksissa Brook jakoi näyttelijät ryhmiin, antoi heille numerot ja luki ohjeet kuuluvalla, itsevarmalla äänellä määräten aloittamaan ensimmäisen suuren joukkokohtauksen. Näyttelijöiden alkaessa liikkumaan Brook tajusi, ettei jutusta tulisi mitään. Kaikki meni pieleen ja seurasi pakokauhun hetki, jonka jälkeen Brook kirjoittaa keskeyttäneensä harjoitukset, lähteneensä kirjansa äärestä ja astuneensa näyttelijöiden keskelle turvautumatta kirjoitettuun suunnitelmaan sen koommin. Hän sanoo tajunneensa lopullisesti, ”että on silkkaa julkeutta ja hulluutta kuvitella elottoman mallinuken voivan edustaa ihmistä.” (Brook 1972, 116.)

On päivän selvää, että ohjaajan suurin pelko lienee syrjäyttämisen pelko. Se, mitä tapahtuu, jos työryhmä ei osta ohjaajaa tai hänen ideaansa. Vaatii lujasti rohkeutta pelkästään uskaltaa kohdata suuri ihmisjoukko päät kääntyneinä puoleensa. Peter Brook sanoo: ”Teatteriohjaajan on näytettävä epävarmuutensa näyttelijäkaartilleen, mutta vastalahjaksi hän saa haltuunsa välineen, joka reagoidessaan kehittyy” (Brook 1972, 116). Uskon tähän. Olen monta kertaa kokenut kuinka tehokasta voi olla vaikkapa se, kun ohjaaja uskaltautuu sanomaan, ettei tiedä. Tästä puhuu ohjaaja-näyttelijä Leea Klemolakin:

Olen kokenut, että kun ohjaaja sanoo, ettei hän tiedä, se tuntuu ihan mielettömän vapauttavalta: nyt on jotain isoa tapahtumassa, nyt ollaan oikeitten ongelmien edessä, nyt voi löytää mitä tahansa. (Klemola 1998, 142.)

Toki ohjaaja tietää, tai ainakin itse koen näin. Paneutunut ohjaaja tietää parhaimmillaan montakin vaihtoehtoa, muttei osaa tai halua valita. Hän voi haluta muiden oivaltavan tarjoten samalla uuden totuustason löydölle. Hän voi huomata antaa maalipaikan toiselle tyytyen syöttöpisteeseen. Näin tuloksena voi olla uusia merkityksiä ja komeampia häkkeitä. Olen itse sitä mieltä, että maaliin, joka ohjaajalla tulee olla, voi päästä useita vaihtoehtoisia reittejä pitkin. Näin ollen kyse onkin siitä uskaltaako pallon laittaa peliin. Pallo myös osuvasti välineenä peliä varten rinnastuu siihen arsenaaliin, jonka ohjaaja voi saada haltuunsa suostuessaan pelaamaan muutakin kuin jalkapallotermein pelkkää ”jouluukuusta” tai jääkiekkotermein ”keskialueen trappia”.

Lukuharjoitusten tauolta palatessa ei toki ole oikea hetki sanoa kovin useaan asiakysymykseen, ettei tiedä. Tärkein tehtävä tässä tilanteessa lienee innostaa ihmisiä ennen kaikkea ottamalla heidät mukaan projektiin. Näin ainakin itse koen. Tärkeintä voi siis olla vain johdattaa näyttelijät seuraavaan päivään, kuten Peter Brook asian ilmaisee:

Ensimmäinen harjoitus on jossain määrin samaa kuin jos sokea johtaisi sokeaa. Ohjaaja voi ensimmäisenä päivänä pitää muodollisen puheen, jossa hän selittää tulevan työn perusideat. Hän voi näyttää pienoismalleja tai pukuluonnoksia tai kirjoja tai valokuvia, tai hän voi laskea leikkiä tai panna näyttelijät lukemaan näytelmää. Ryyppääminen, yhdessä pelaaminen, saapastelu ympäri teatteria ja muurin rakentaminen palvelevat kaikki samaa tarkoitusta. Kukaan ei ole siinä tilassa, että voisi syventyä puhuttuun sanaan. Kaiken sen tarkoituksena, mitä ensimmäisenä päivänä tehdään, on johdattaa näyttelijät seuraavaan päivään. (Brook 1972, 114.)

Teatterin tekeminen on mielestäni parhaimmillaan, kun selkeästi tähdätään kokonaistaideteokseen, eikä sattumalta huomata sellaisen syntyneen, tai

jääneen syntymättä. Tämä mielestäni edellyttää ohjaajalta monia avuja. Tässä yhteydessä ennen kaikkea vahvaa käsitystä siitä, mitä hän haluaa kuvata ja miten. Yhtä tärkeää, ellei jopa tärkeämpää, on myös se, miten hän aiheensa kuvaa ja miten hän toimii ehyen lopputuloksen aikaansaamiseksi, koska kuten Hotinenkin sanoo: ”Kenellekään ei enää liene epäselvää, että ei suinkaan ole taiteellisen lopputuloksen kannalta yhdentekevää, mikä on työtapa” (Hotinen 2002, 187).

## OHJAUKSESTANI

Painoarvo tuntuu olevan "jutulla", kuten ohjaaja Annette Arlander asian ilmaisee: "Luulen, että aloitus on hirveästi kiinni jutusta. Jos juttu on tarpeeksi innostava, ei välttämättä teksti vaan se juttu, niin ei siinä tarvita mitään ekskursioita ja kuvakirjojen näyttelemisiä" (Arlander 1986, 13), ja kuten ohjaaja Kalle Holmberg jatkaa: "Minusta ei ole vaikea saada näyttelijöitä alkutilanteessa innostumaan. Se on maailman yksinkertaisin asia edellyttäen, että juttu on itsellä hallussa." (Holmberg 1986, 47.) Tästä lähdin itsekkin liikkeelle. Otin tavoitteekseni löytää mahdollisimman itseäni puhuttelevan aiheen, mikä on lähtökohtani aina ohjatessani. Nyt kyseisen ohjaukseni kohdalla tavoitteellisuuttani lisäsi kaksi asiaa.

Ensinnäkin koin Reko Lundánin teoksen *Aina joku eksyy* paljon esitetyksi. Ajattelin sen vaativan itseltäni niin vahvan ja omakohtaisen idean, että pystyn ensinnäkin innostamaan näyttelijät ja lopulta myös yleisön tulemaan teatterille. Tiesin, että teksti tulisi resonoimaan näyttelijöissä itsestään, mutta oletan, että ilman omakohtaista ja mielestäni ainoastaan sitä kautta mahdollistuvaa, uutta tulkintaa, teksti ei myöskään olisi saanut ansaitsemaansa merkitystä tehdä se jälleen uudelleen. Tästä samaisesta merkityksenpuutteesta olisi näin kärsinyt koko tekijäkunta.

Toiseksi *Aina joku eksyy* -näytelmän kirjoittamisessa käytetty kollektiivinen työtapana, on siinä mielestäni voimakkaasti läsnä. Koko alkuperäisen esityksen rakenne on koottu kasaan yhteistyössä fläppitaululla Lundánin tuoman materiaalin pohjalta, jonka jälkeen hän on kirjoittanut itse teoksen antaen näyttelijöiden improvisoida paljon (Ollikainen & Tanskanen 2013, 400–401). Vaikka kyseinen työtapana onkin kenties koko näytelmän suola tehden siitä juurevan ja toden sekä tarkan ja testatun, se mielestäni myös entisestään pakottaa uuden tekijäryhmän löytämään oman prosessinsa.

### *Tilaratkaisu*

Ohjaaja Raija-Sinikka Rantala sanoo aivan aluksi pyrkivänsä tekemään itselleen selväksi, millaisen muotokielen teos vaatii. Lähtökohtani yleensä ohjauksissani on sama, eli tilaratkaisun tekeminen. Rantala sanoo tilan

määrittelevän lähtökohdat ohjauksien estetiikalle, eli sille, ”kuinka tarina siirtyy teatterin ehdoille ja ennen muuta sen vaatimalle lavastusratkaisulle.” (Rantala 2009, 32.)

En saa useinkaan rauhaa ennen kuin löydän jonkinlaisen tilaratkaisun muotokieltä luomaan. Vasta tätä taustaa vasten osaan lukea näytelmätekstiä uudelleen. Tässä huomaankin aiheen ja muodon kulkevan käsi kädessä jo ennakkosuunnittelua käynnistäessäni. Se on myös hyvin ymmärrettävää varsinkin, kun on kyse näytelmästä, jossa on peräti elokuvallinen kerronta nopeine leikkauksineen, useine aikatasoineen ja tapahtumapaikkoineen. Koin Lundánin näytelmän *Aina joku eksyy* sisältävän lisäksi niin paljon tekstillistä miljööä määritystä, ettei kuvallisesti niihin vastaamisessa olisi ollut mitään järkeä. Ymmärsin, että olisi tehtävä paljon valintaa sen suhteen, mitä näyttää ja mitä antaa katsojan kuvittaa itse. Tajusin jo varhain, että esitys vaatii vahvan muodon.

Olimme lavastaja Samuli Hallan kanssa kaiken lisäksi saaneet teatterilta toiveen kevyestä lavastuksesta, minkä vuoksi tuntui entistä perustellummalta lähestyä teosta tällaisten isojen ratkaisujen kautta muotoa ja perusratkaisua haarukoiden. Koimme esimerkiksi, että itse teatterin näyttämö vaati pelkästään käytännöllisistä seikoista johtuen erilaisia korotuksia ja sisääntuloja, jotka halusimme sisällyttää tilaratkaisuun. Kaikki tämä taas johti siihen, että seuraavat kaksi kuukautta tuntui kuin olisi kiivennyt takaperin puuhun. Samulin kanssa totesimmekin, että teos myös nimensä mukaisesti eksyttää tekijöitensä tarjoamalla paljon tarttumapintaa, muttei kunnon otetta.

Yhdessä vaiheessa olin, kuten yllä kuvasin (s.11), jo hetken vakuuttunut esimerkiksi siitä, että alkoholi oli se keskeinen koko teoksen läpäisevä aihe ja sen näkyminen näyttämökuvassa ja kaikessa olisi ikään kuin se ”juttu”. Tätä täydensi oma visioni kaikkien Suomi-kliseiden alas ampumisesta, joka kenties juonsi juurensa jo jonkinasteisesta turhautumisestani itse näytelmätekstiä kohtaan. Puhuimme Samulin kanssa, että näyttämökuvassa olisi runsaasti kaljakoreja, joista voisi rakentaa kaikenlaista tarvitsemaamme. Myöhemmin naureskelimme, että mikäli tähän olisi päädytty, korit olisi ensin jossakin vaiheessa maalattu mustiksi ja lopulta pikkuhiljaa tiputeltu pois koko näyttämökuvasta.

Ratkaisukeskeisesti haarukoiden saimme kuitenkin käsityksen siitä, mitä todella tarvitsemme näyttämöllä ja palattuani tekstin pariin ilman liiallista painetta lavastusratkaisun löytymisestä pystyin lähestymään sitä myös

tunnetasolla paremmin. Näin löysin lopulta teoksen aiheen ja ennen kaikkea oman suhteeni siihen. Tämän jälkeen myös keskustelut Samulin kanssa kehittyivät niin, että kykenin avautumaan vuoropuhelulle paljon paremmin, kun tiesin, mistä juttu ylipäättään kertoo enkä enää testaillut ajatuksiani ja ehdotellut aiheita. Vaikka keskustelut Samulin kanssa olivat alusta lähtien olennaisia jutun kehittymisen kannalta ja koin hänen olevan minulle tärkeä kanssasunnittelija alusta asti, olen varma, että aloimme lähestyä lavastaja Reija Hirvikosken termein ”yhteistä näkyä” vasta löydettyäni teoksen aiheen.

Reija Hirvikoski sanoo lavastuksen olevan aina ohjauksellinen tilaratkaisu (Hirvikoski 2005, 34). Olen tässä samaa mieltä. Uskon lisäksi, että Hirvikosken peräänkuuluttamat lavastajan ja ohjaajan samansuuntaiset mielikuvat, jotka yhteiseksi näyksi muuttuessaan mahdollistavat kokonaistulkinnallisen teoksen, vaativat aiheen.

Ohjaajalla ja lavastajalla täytyy olla samansuuntaiset visuaaliset mielikuvat, jotka muuttuvat yhteiseksi näyksi, muuten ohjauksesta tulee irrallinen hahmottuvasta näyttämökuvasta, tai näyttämökuvasta tulee erillinen taideteos, ulkona tekstin kokonaistulkinnasta. Tämä on luovan työskentelyn peruskysymys, jota myös 1900-luvun alun näyttämötaiteen ajattelijat pyrkivät ratkaisemaan varhaisissa kirjoituksissaan. (Hirvikoski 2005, 103.)

### *Oma aihe*

Vaikka aivan aluksi esitellessäni ajatuksiani teatterinjohtajalle kyseisestä näytelmästä nimesin aiheeksi lapsuuden, kävin pitkän taipaleen vain päätyäkseni taas uudelleen siihen. Taipaleen aikana aiheeni toki tarkentui, mitä se luonnollisesti vaati. Ennen kaikkea löysin siihen oman tarttumapintani, jonka voimin jaksoin kertoa myös näytelmän Rinteen suvun tarinan niin, että se koskettaa minua.

Olin törmännyt valokuvaaja Irina Werningin valokuvapareihin (Werning 2015) lukiessani *Helsingin Sanomien* kuukausiliitettä. Ne puhuttelivat minua heti, en vain osannut yhdistää niitä vielä tulevaan ohjaukseeni. Kuvaparien idea on rakentaa aiemmin otettu kuva mahdollisimman tarkasti uudelleen

asentoa ja ilmettä myöten, eli esimerkiksi koulukuva kuvataan samanlaista taustakangasta vasten samanlaisessa asussa, ihminen on vain vanhentunut tietyn määrän vuosia. Osassa näitä kuvia koin näkeväni sen, miltä näyttää, kun sisäinen lapsi, tai lapsi, joka olemme olleet, tai lapsi joka aina olemme, miten sen vain haluaa sanoa, on selvinnyt.



Kuva 3. Back to the future -kuvasarjasta. (Irina Werning)

Lähdimme poikani kanssa autolla kesälomareissulle. Ollessamme Oulussa ostoksilla, sain puhelun koskien tulevan näytelmän esittelytekstiä ja muuta markkinointia. Raumalta tullut puhelinsoitto aktivoi mieleni viimeistään saadessani tietää, ettei aikaa valokuvien ottamiseen tule olemaan, vaan julisteesta tulisi graafinen. Mielestäni juliste on parhaimmillaan avain itse esitykseen ja näin suhtauduin tietoon äärimmäisellä vakavuudella. Palattuamme uuden potkulaudan kanssa äitini asunnolle mieleeni pälkähti ajatus näyttelijöiden lapsuuskuvista julisteessa Irina Werningin hengessä. Kun tiesin, ettemme voisi rekonstruoida uusia lapsuuskuvia vanhojen viereen, ymmärsin, että siinä onkin se olennainen kysymys. Me emme tiedä, miltä ns. ”jälkeen”-kuva näyttää. Se on rakennettavissa kuvaan, mutta miten voisimme elämässä säilyttää sisäisen lapsemme, kuinka kuvamme itsestämme voisi olla ehyt. Tarkoittaako eksyminen näytelmässä itsestä eksymistä, onko se ”itse” se lapsi?

Miettiessäni kaikenlaisia kysymyksiä sain käsiini vielä kenkälaatikollisen valokuvia, joissa isäni oli keskiössä. Hän oli erottuaan äidistäni ottanut mukaansa vain muutamia valokuvia siihenastisesta arjestamme ja oli nyttemmin minun kautta pyytänyt äitiäni keräämään hänelle häneen liittyviä kuvia. Käydessäni läpi laatikkoa, jonka äitini pyysi nyt toimittamaan isälleni matkamme suunnatessa seuraavaksi Kuopioon hänen luokseen, törmäsin käsittämättömään otantaa myös minun elämästäni.

Olin käsitellyt jo paljon vanhempieni eroa ja sen jälkeen etääntynyttä suhdettani isääni. Tunsin jääneeni monessa asiassa huomiotta. Muistan esimerkiksi, ettei isäni tuntunut ymmärtävän lainkaan tunnettani päästyäni vihdoin opiskelemaan haluamaani, eli teatteria. Hän ei aluksi ilmaissut kiinnostustaan koko aiheeseen, vaikka se oli silloisessa elämässäni merkittävä oikaisuliike. On paljon mahdollista, että odotukseni isäni huomion suhteen olivat mahdottomat täyttää. Koen kuitenkin itse isänä, etten voisi koskaan olla poissa lapseni elämästä. Koen, että minun on seurattava ja oltava kiinnostunut lapseni tekemisistä niin kauan kuin henki minussa pihisee. Koen, ettei se ole velvollisuus- tai vastuukysymys, vaan tulen tekemään sen puhtaasti omasta tahdostani. Ja niin jäi potkulaudalla harjoittelu, kun aloin työstämään omaa isäsuhdettani.

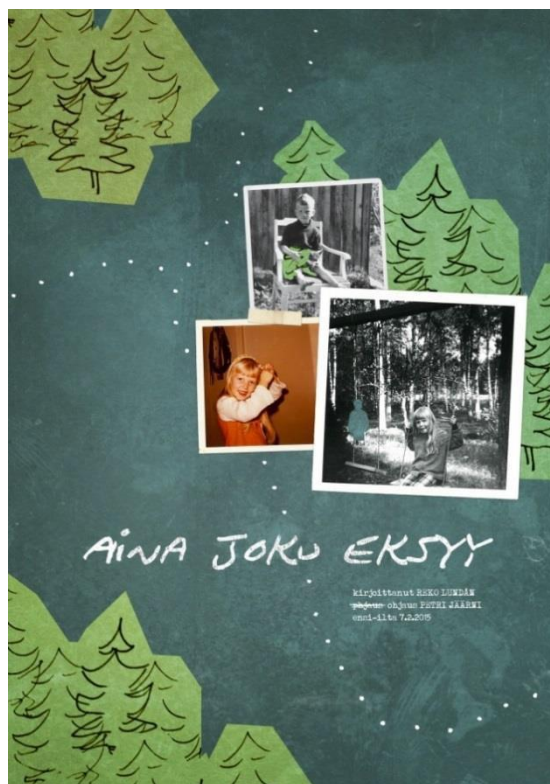
Kenkälaatikon kuvaotanta oli rajaavuudessaan suorastaan tajunnanräjäyttävä. Kaikkien kuvien liittyessä isääni huomasi olevani varsinkin varhaislapsuudessa niissä paljon läsnä itsekkin. Johtuen luonnollisesti myös siitä, että äitini hoiti valokuvaamisen perheessämme, tuntui, että teimme isäni kanssa koko ajan jotakin. Viimeistään katsoessani kuvaa, jossa puren isääni nenään, ymmärsin kuinka läheisiä olimme olleet. Selatessani valokuvia, joissa vaihdamme renkaita, levitämme multaa pihalla ja nukumme päiväunia saman peiton alla minun ollessani vain muutamien kuukauden ikäinen, ajattelin, etten voi antaa kuvia isälleni, en ainakaan kaikkia.

Päästessämme Kuopioon ja juotuani isäni kanssa muutamia avecit kerroin hänelle laatikosta. Kerrottuani myös silmästä silmään kaipaavani häntä ymmärrän edelleen hivenen mystisesti saaneeni lapsuuskuvani, myös muuten kuin kenkälaatikossa, takaisin. Voi olla, että meni useampikin brandy, mutta ymmärsin, että on myös minun asiani kuinka väritän jälkikäteen myöhempien asioiden muistoilla lapsuuttani, jolloin kuitenkin olin toivottu ja rakastettu.

En liemmin usko käännteentekeviin tilanteisiin, uskon kyllä muutoksen siemeneen ja ennen kaikkea itämisaikaan. Jotain perin konkreettista koin kuitenkin näytelmän ennakkotyövaiheen herkistämässä mielessäni tapahtuneen yllättäen työreissuksi muuttuneen viikon aikana. Koin, että olin saanut analyysiini tunteen mukaan, en enää tietänyt, mistä näytelmä kertoo, vaan tunsin sen.

### *Aiheen nimeäminen*

Nimesin aiheeni lapsuuskuvaksi ja versiooni puffitekstistä muotoilin ajatukseni kirjoittaen ehyeen ihmiskuvaan kuuluvan elämän koko kirjon kysyen muistammeko keitä edes olemme, jos pettymykset ovat vääristäneet lapsuuden hyvätkin muistot. Koin ajatuksen näyttelijöiden lapsuuskuvien keräämisestä myös hedelmälliseksi koko tuotantoa ajatellen ja päädyimme käyttämään niitä vähintään käsiohjelmassa. Myös julisteeseen ne lopulta päätyivät ja oivallisen graafikon tekemä tulkinta johdatti asioita myös puvustuksen osalta eteenpäin pukusuunnittelija Helena Nykäsen tartuttua julisteen ideaan ”aukosta” valokuvissa.



Kuva 4. Juliste. (Lauri-Matti Parpei)

Kun Helena innostui ehdotuksestani käyttää Samulin myöhemmin lavastukseen valitsemaa taustakankaiden kuviota aukkoa merkkäavassa asussa, tuli siitä lopulta puvustuksen perusasun aukon lisääntyessä tarinan edetessä. Ratkaisusta tuli visuaalisesti ehyt esimerkiksi tässä ajassa olevan muistoihin eksyvän äidin upotessa tarvittaessa taustaan lähes kokonaisuudessaan taustakankaan ollessa samaa väriä ja kuviota sairaala-asun kanssa.

Helena hyödynsi myös näyttelijöiden ja lopulta koko työryhmän lapsuuskuvia sekä Irina Werningin valokuvapareja (Werning 2015) suunnittelutyössään. Selkeä näkökulma lapsuuden iloihin ja eheyteen korosti sitä myös esityksessä esimerkiksi Akin riisuessa lapsuuskuvista inspiraationsa saaneen naamiaishenkisen lännenmies-asunsa viimeisessä lapsuuskohtauksessaan tehdessään pesäeron alkoholistiäitiinsä.

Helenan ajatus perusasusta tuki kokonaisvisuaalista linjaa tarjoten selkeästi valikoiman aikakautensa asuja. Näin mikään kuva ei myöskään muodostunut liian valmiiksi pureskelluksi. Kun lukuisat käytännön sanelemat vaatimukset tarjosivat puvustukselle ratkaistavaa, annoin Helenan tutkia ideaansa vapaasti tiedostaen selkeiden puvustuksellisten valintojen vain tehostuvan perusasun kanssa. Tämä taas sopi etenkin näytelmän humoristisiin osiin.



Kuva 5. Koululuokkakohaus. (Kuva: Harri Joensuu)

## *Aihe tekee prosessia*

Pyytäessäni itselleni täysin tuntemattomilta näyttelijöiltä lapsuuskuvia tulevaa esitystä varten kesken heidän harjoitus- ja esityskiireiden, huomasin sen aktivoivan myös minua. Tunsin jälleen vastuuni, tiesin että minun on vastattava teoistani. Tiesin etten voisi suhtautua omaan aiheeseeni ylimalkaisesti, jos olen velvoittanut näyttelijät omille kenkälaatikoilleen.

Olin kuitenkin varma omaa aihettani kohtaan, vaikka välillä sitä myös epäilin, mikä tuntuu olevan hyvin luonnollista ja tyypillistä työvaihetta ennen kuin minkään konkreettisen syntymistä pääsee seuraamaan. Itsevarmuuttani auttoi kirjallisen ohjaussuunnitelman tekeminen, joka tärkeimpänä kaikesta sisälsi pitkän omaelämäkerrallisen kirjailijan Karl-Ove Knausgårdin hengessä laaditun aiheen kirkastuksen. Kirjoitin oman syyni ohjata teoksen itselleni hyvin selkeästi ylös palattuani kesälomareissulta.

Oman syyn selkeys, Knausgård ja muu näytelmää varten lukemani kirjallisuus ja tutkimukset 1960-luvun alkoholin käytöstä ja identiteetistä irtiottoihin vanhempien vallasta sekä toki itse Lundánin muu tuotanto, auttoivat matkan alkuun. Aika pian pääsin jo seuraamaan kuinka aihe tekee työtään innostaen muuta työryhmää helpottaen ennen kaikkea kaikkia kommunikoimaan keskenään.

## *Lavastusratkaisu*

Palasimme Samulin kanssa alkusyksystä jälleen lavastusratkaisun pariin. Evääni olivat nyt väkevämmät ja osasin ohjata tilannetta paremmin. Koen olevani Reija Hirvikosken termein spatiaalisesti hahmottava ohjaaja, eli hahmotan tilaa ja välimatkaa koskien lavastusmaailmaa ja vaikka visioni, eli suhteeni aiheeseen saattaa olla filosofinen, se on myös monin paikoin visuaalinen (Hirvikoski 2005, 42). Näin olen suhteessa lavastajaan aina herkillä. Aluksi pelkään heidän ehdotuksia, en uskalla antaa piirtää edes versioita varhain, mutta kun pääsemme ns. samalla sivulle (minä mukaan lukien), annan kaiken vapauden luoda, kehittää ja ehdottaa, koska tiedostan myös omat visuaalisuuteni rajat ja innostun helposti muiden ideoista.

Peter Brook kirjoittaakin tärkeintä yhteistyössä lavastajan kanssa olevan yhtäläinen tempo. Hän sanoo aika ajoin joutuneen kummallisiin pinteisiin

lavastajan päästyä lopulliseen ratkaisuun liian nopeasti niin, että hänen on täytynyt hyväksyä tai torjua muotoja ennen kuin on edes käsittänyt, mitä muotoja tekstissä näyttää piilevän: ”Kun olen hyväksynyt muodon siksi, etten ole pystynyt keksimään loogista syytä vastustaa lavastajan vakaumusta, olen joutunut loukkuun josta esitys ei ole koskaan päässyt irti, ja lopputulos on ollut perin keho.” (Brook 1972, 109.)

Aiemmin Samulin kanssa käymiemme keskustelujen myötä tiesimme jo, mitä tarvitsemme. Aiheen hahmotuttua ajatuksiksi ehdotin tarvitsemiksemme taustasermeiksi tyhjiä kehyksiä, jotka Samuli viimeisteli mainiosti katosta riippuviksi ja päällysti ne metsäkuosiprintatuilla läpikuultavilla kankailla. Suurten sermien vapaa heiluvuus tuotti myöhemmin harjoituksissa merkittävän oivalluksen ja päätyi mielestäni korostamaan myös ajan heilurin tapaan Lundánin käsitettä ”elämän ensikertalaisuudesta” ja näytelmän tietyn kulminaatiopisteen taitetta. Metsäkuosin päädyttyä lisäksi puvustusratkaisuun, korostivat nämä yhdessä itselleni katoavaisuutta ja näin edelleen ihmisen ensikertalaisuutta elämän kiertokulussa.

Asemien luontia näyttämökuvallisena tarpeena tuottamaan ehdotin viittä arkkua Samulin aiemmin ehdottaman yhden ison sijaan. Ajatuksenani oli viidet näytelmän alussa olevat hautajaiset, joiden myötä arkut voisivat jäädä tuottamaan myös muuta maailmaa. Samulin huomauttaessa ”tanssin haudoilla” olevan raskas koko näytelmän kannalta päädyimme merkkamaan ne lelulaatikoiksi. Näin jälleen korostui se lapsuuden näkökulma. Ja vaikka koenkin yhden näytelmän peruskysymyksen olevan nimenomaan sukupolvien kierteessä, olin hyvin tyytyväinen kyseiseen ratkaisuun.



Kuva 6. Viides hauta. (Kuva: Harri Joensuu)

Arkut tarjosivat mahdollisuuden rakentaa sellaisia tilallisia ratkaisuja, joita näin useiden kohtausten vaativan. Näin kaikki miljööt rakennettiin arkuilla sairaalasta upseerikerholle ja luokkahuoneeseen asti. Ne mahdollistivat nopean leikkaamisen ja jättivät tilaa myös katsojien omille näyille ja näin korostivat tekstin rikasta monikerroksista maailmaa.



Kuva 7. Sairaala. (Kuva: Harri Joensuu)

Puhuimme Samulin kanssa paljon myös näytelmän loppukuvasta. Koen sen ajattelemisen hyvin tärkeäksi ja hedelmälliseksi suunnitteluvaiheessa. Lopulta emme edes kokeilleet etukäteen ajattelemaamme loppukuvaa, mutta peilasimme myöhemmin harjoitusten tuottamia löytöjä aina sitä vasten. Ehdotukseni tyhjästä kehyksistä nousi nimenomaan loppukuvasta, jossa ajattelin näytelmän vanhan Hannan, eli lasten alkoholisoituneen äidin, lapsuuskuvan heijastuvan tyhjiin kehyksiin. Juuri kun Hanna kääntyisi niitä katsomaan, ne nopeasti katoaisivat.

On aina syytä muistaa, ettei ennakkosuunnitteluvaiheen lavastusratkaisuineen ole tarkoituskaan tuottaa valmista, ennemmin asioita, jotka ruokkivat harjoitusvaihetta, ja joiden kanssa harjoitusvaihe voi elää. Anne Bogart sanookin, ettei harjoituksissa ole kyse siitä, että todistaa etukäteen keksimänsä ratkaisun oikeaksi näytelmään ja pelottelee

lopputuloksen jäävän akateemiseksi, jollei pääse kotitehtävien, eli ennakkosuunnittelun, tuolle puolen (Bogart 2004, 142–143).

Peter Brook korostaa hyvän lavastussuunnitelman olevan siinä mielessä epätäydellinen, että siinä on selkeyttä, muttei jäykkyyttä, ja että sitä voi sanoa avoimeksi, eikä suljetuksi. Tämä on hänen mukaansa teatteriajattelussa tärkeintä. Hän sanoo kunnan teatterilavastajan kuvittelevan ”luomustensa olevan koko ajan liikkeessä, toiminnassa, sidoksissa siihen mitä näyttelijä tuo kohtaukseen tekstin edetessä.” (Brook 1972, 110.)



Kuva 8. Hiihtokilpailut. (Kuva: Harri Joensuu)

## *Aikataulutus*

Minulle aikataulutus on eräs tärkeimmistä työvaiheista. Teen yleensä aina kaksi viikkoa kerralla, kuten nytkin aikatauluttamalla joulutaukoon asti. Pysin aikatauluttamaan aina myös niin, ettei kenenkään tarvitsisi odottaa lämpiössä puolta tuntia pidempään vuoroaan, vaan huomioin mikäli jokin hahmo saapuu kohtaukseen muita hahmoja selkeästi myöhemmin. Samalla pystyn antamaan harjoitusvapaita näyttelijöille, joita ei tietyissä kohtauksissa tarvita ja usein myös näyttelijöille, joilla on vain pieniä piipahtamisia joissakin kohtauksissa järjestämällä piipahdukset jollekin harjoituskerralle, jossa he

muutenkin olisivat. Tämä onnistuu luonnollisesti helpommin harjoitusten alkuvaiheessa näytelmää käytäessä läpi enempi kohtaus kerrallaan.

Aikatauluttaessa palautan mieleeni aiemmin läpikäymäni mallit siitä, miten kohtaukset voisivat tapahtua, eli ne Anne Bogartin mainitsemat 150 kohtauskohtaista ideaa, jotka voi halutessaan valmistaa jokaista kohtausta varten ollen kuitenkin valmis ne harjoitusten alkaessa hylkäämään (Bogart 2004, 143). Pohtiessani kuka tulisi mistäkin ja mihin menisi ja miksi hahmotan myös ajan, minkä mikin kohtaus tulisi vaatimaan itse harjoitustilanteessa.

Kun kohtauksia harjoitellaan ensimmäistä kertaa, pyrin varaamaan aikaa jokaiselle kohtaukselle reilusti, jotta tehdessä säilyy rauha oivaltaa, eikä tilanteita tarvitsisi pakottaa. Liian löysäksi en myöskään aikataulutusta rakenna, jotta tekemistä on riittävästi ja harjoittelu etenee kokonaisaikataulun puitteissa. Tämän vuoksi olen ehkä hivenen liian kiinnostunut harjoitusten kestoista ja merkkäänkin aina harjoitusten loppumisajat ylös kera mahdollisten muiden huomioiden. Yleensä pidän alkuvaiheessa harjoitusten sujuvuuden kannalta hyvänä merkinä sitä, että voin päättää ne vähintään puolisen tuntia ennen varsinaista loppumistaan. Tähän tietenkään vaikuttaa aikataulutuksen onnistuminen, lähtökohtaisten ideoiden kehittyminen ja näyttelijöiden tahti tekstin omaksumisessa.

Aikataulutus myös auttaa tekstin omaksumisessa mahdollistaen näyttelijöiden etukäteistyön sen parissa. Tätä etukäteistyötä aina suuresti arvostan, vaikken velvoitakaan ulkoa osaamista harjoitukseen tultaessa. Näyttelijät ovat tässä myös erilaisia, monet oppivat nopeasti tehdessä ja ylipäättäänkin koen tekstin sisäistämisen tapahtuvan vasta paljon sen ulkoisen muistamisen jälkeen. Lisäksi olen huomannut harjoituksen aikana annetun yhteisen lukuajan tehostavan huomasti tekstin omaksumista. Tällöin teksti kiinnittyy heti yhdessä rakennettuihin versioihin kohtauksista näiden ns. ”pohjien” antaessa tilanteita ja paikkoja itse repliikeille.

Pyrkimys tarkkaan aikataulutamiseen helpottaa myös teknisen henkilökunnan työtä heidän voidessa näin suhteuttaa valmiustasoaan. Samaan kykenen aikataulutuksella itsekään paremmin. Kun olen kertaalleen ennen harjoitusten alkua tehnyt työjärjestyksen, voin myös illalla vierailukämpälle tullessani vain katsoa seuraavan päivän työjärjestyksen, lukea läpi tuolloin harjoiteltavat kohtaukset ja ottaa rennosti.

## *Lähtökohtia harjoituksiin*

Koska olin koko työryhmälleni entuudestaan tuntematon ja vieläpä nuori ohjaaja, koin valmistautumiseni erityisen tärkeäksi. Toisaalta en missään nimessä halunnut mennä lukuharjoituksiin esittelemään tekemääni työtä edeten vakuutellen ahkeruuttani analysoidessani kaiken puhki. Koen tärkeänä, että vasta työskentelynsä näytelmän parissa aloittavat, saavat tulla mukaan ilman, että joku ehtii etumatkansa turvin tyhjentää koko pajatson. Niinpä ajattelin ottaa rennosti. Se onnistui yllättävän helposti kenties omiin ajatuksiini lopen uupuneen mielentilanikin ansiosta. Olin hyvin valmis ottamaan uusia näkökulmia ja ideoita vastaan. Olin jo tarpeeksi kauan odottanut, että pääsen avaamaan näytelmää koko työryhmän kanssa, ja ainakin tässä mielessä koen ennakkotyöni onnistuneeksi.

Paulo Freire kysyy, miten voi päästä dialogiin, jos pitää aina vain muita tietämättöminä eikä koskaan näe omaa tietämättömyyttään ja jatkaa:

”Kohtaamisessa kukaan ei ole täysin tietämätön eikä kukaan täysin viisas. On vain ihmisiä, jotka pyrkivät yhdessä oppimaan enemmän kuin sillä hetkellä tietävät.” (Freire 2005, 99.) Luonnollisesti en osaa arvioida, kuinka hyvään dialogiin kykenin työryhmäni kanssa. Ajattelen kuitenkin - tiedon sitten joko klassisesti lisänneen tuskaani, tai tietoa siitä, etten tiedä - pitkäjänteisen valmistautumisen juuri helpottavan kohtaamista työryhmän kanssa. Koen sen vievän painetta ylläkin mainitulta syrjäyttämisen pelolta (s. 18) ja tuottavan itselleni konkreettisesti Buberin termein tunteen Minä-Se Minän rajallisuudesta, jonka objektiivisesti suhtautuvasta ja tietämystä ”siitä, siitä ja siitä” kasaavasta maailmasta alan kaivata kohti yhteyttä (Buber 1993, 27–28).

Jossakin vaiheessa mietin rohkaistessa itseäni dialogiin, että pitäisikö yhdessä työskentelyn jopa johtaa aiheen muuttumiseen. Leea Klemola on puhunut punnitsevansa työnsä sillä, tapahtuuko niissä hänelle itselleen jonkinlaista muutosta. Tämän muutoksen hän painottaa tapahtuvan kohdatessa toisen ihmisen. Hän sanoo jutulla (tarkoittaen aihetta) olevan vähemmän merkitystä sen rinnalla: ”Tietenkin juttu on olennainen, se on sellainen konkreettinen väliaine, ettei tarvitse vain toisistaan puhua. Se kohtaaminen – ilman sitä minä en muutu.” (Klemola 1998, 133.) Vielä kun aiheen, vision ja atmosfäärin ennakkotyössään määrittelevä Leppäkoski ajattelee taiteen toimivan näyttelijän ja ohjaajan välisenä siltana, jonka turvin kumpikin on suojassa ja turvassa ja kunnioittaa toistaan, mutta on

mahdollisimman auki (Leppäkoski 1998, 172), voisi hyvin ajatella aihetta nimenomaan väliaineena, työkaluna.

Kuitenkin sen sijaan, että loisin aiheen käytölle vielä oman metodini vaatien sen muuttumista työprosessissa, uskon enemmän siihen, että ohjaajan pitää yksinkertaisesti vain olla kohtaamisen mahdollistavien asioiden kanssa tiedostavasti tekemisissä keksimättä mitään kummallista. David Mamet sanoo näyttelijän vievän lavalle oman henkilönsä, joka niin näyttämöllä kuin sen ulkopuolella muovautuu tekemiensä päätösten mukaan (Mamet 2002, 51–52). Näin voisi ohjaajalta ihan reiluuden nimessä odottaa katsomon puolella samaa. Anne Bogartin mukaan ohjaaja ei voi piiloutua ja alleviivaa jopa sanavalintojen merkitystä. Samalla Bogart painottaa mielestäni ennakkosuunnittelun tärkeyttä omien tekemiseen liittyvien syiden löytämisessä ja valmentamisessa itse yhteistyöhön:

Sinulla täytyy olla syy tehdä se mitä teet, sillä jokainen, joka on yhteydessä työhösi, voi tuntea nuo syyt. Sillä on väliä miten kohtelee ihmisiä, miten ottaa vastuun kriisitilanteessa, mitä arvoja kehittää, mikä on poliittinen näkemys, mitä lukee, miten puhuu ja jopa mitkä sanat valitsee. Piiloutua ei voi. (Bogart 2004, 129.)

## *Harjoitukset*

Kerroin ensimmäisenä päivänä lukuharjoituksissa ajatukseni lapsuuskuvasta ja itsensä hukkaamisesta. Puhuin uteliaisuudesta, joka on aina meissä ja lapsesta sisällämme, kierrätin kirjoja, joiden koin liittyvän alkavaan työhömme ja innostuin jopa sanomaan ääneen visiotani viestimään muotoilemani lauseen: ”repimällä saa palasia.” Tällä ajattelin viittaavani ehyeen lapsuuskuvaan, jonka mielestäni saa takaisin sillä pitkällä tiellä, jonka määränpää on oman lapsuuden hyväksymisessä. Vaikka pääpiirteissä pidinkin malttini näytelmää purkaessa, en olisi pitänyt sen menettämistä suurenaakaan virheenä. Uskon, kuten edelläkin, että olemalla oma itseni, kykenen ainoastaan ilmaisemaan aidon henkilökohtaisen kiinnostuksen tekemiseen. Tämän Anne Bogart mieltää tärkeimmäksi ainesosaksi harjoituksissa lisäten kiinnostuksen olevan moottori, joka ”määrää, miten pitkälle omistautumisen

kiihkossa voi edetä” (Bogart 2004, 129). Koen siis tärkeämmäksi, että ohjaaja senkin riskin uhalla, että veisi oivaltamisen intoa analysoidessaan näytelmää näkökulmastaan käsin liian puhki, uskaltaa osoittaa kiinnostuksensa tehdä juuri kyseistä esitystä, juuri kyseisellä työryhmällä.

Ollessani pääpiirteittäin maltillisella tuulella sanoin kertoessani oman tulokulmani kyseiseen näytelmään, etten halua manipuloida kenenkään henkilökohtaista näkemystä itse tekstistä. Tämä toisaalta olisi suorastaan mahdotonta ja yrityksenäkin lähinnä kiusallista. Koen, että hienot tekstit, niin kuin tämäkin, joita ei tarvitse kuorruttaa sellaisella, mitä niissä ei itsessään ole, tarvitsevat pitkälti vain tulokulman antaakseen vapauden upota koko materiaaliinsa. Aihe on tavallaan se köysi, johon voi halutessa tai tarpeen mukaan tarttua. Ja kuten köysi on turvaamassa sukeltajan työtä, on mielestäni tässä merkityksessä aihe ohjaajan työkaluna myös teatterissa turvaamassa siellä tehtävää työtä.

Koin keskustelujemme myötä, että olimme tekemässä samaa juttua tekstin muistutettua ääneen luettaessa vielä merkittävästä puolestaan: hersyvistä huumorista. Totesin, että käsitellessämme näytelmän sisältöä ja sen herättämiä ajatuksia kunnolla pureksien, saamme luvan myös nauraa ja naurattaa. Sanoin kokevani huumorin jo syntyneeksi suhteeksi itse asiaan ja tällä tarkoitin näytelmän olevan vahva siinä esiintyvän kivun kanssa. Kivun, jota siinä on tragikomediksi haastava määrä. Näin lähdimme tekemään kaikkien keskustelujen jälkeen komediaa, mikä on mielestäni ainoa oikea lähtökohta kyseistä tekstiä käsiteltäessä vakavan tason ollessa painottamatta läsnä. Lundánin musta, lakoninen ja paikoin pähkähullu huumori ei mielestäni kestä lainkaan turhaa raskauttamista varsinkaan, kun vakavat ja humoristiset kohtaukset monesti jopa vuorottelevat selkeästi pohjustaen vuoroin toisiaan. Muutenkaan en pidä aiheettomasta vakavoittamisesta saatikka surussa vellomisesta, vaan koen liikuttavuuden nousevan usein enempi peittämisen kautta esille. Myös kyseisen teoksen hahmot tuntuivat kukin omalla tavalla peittävän kipunsa. Usein tämä tapahtui juuri huumorin keinoin.

Lukuharjoitus herätti itsessäni uuden innon, oli jännittävä nähdä uusia ihmisiä ja olin äärimmäisen mielissäni näytelmän herättämistä ajatuksista ja keskustelusta, jonka kävimme tekstin luettuamme.

## *Asemoinnista*

Anne Bogart kirjoittaa ohjaamisen olevan tuntemista ja toisten ihmisten, suunnittelijoiden, näyttelijöiden ja yleisön kanssa samassa huoneessa olemista eikä esimerkiksi hallintaa, ohjeiden antamista ja pyytämisen saamista (Bogart 2004, 95). Allekirjoitan tämän itsekkin, vaikka jossakin harjoitusten vaiheessa koin ohjailevani etenkin tilanteiden asemallista puolta. Muistan tuolloin perustelleeni ainakin arkkujen osalta toimintani jälleen kerran vastuullisuudella hankittuani ne lavalle myös pyörimään. Jossakin vaiheessa kyseenalaistin toimintaani ja aloin pikkuhiljaa myös työskentelyn syvetessä luopumaan turhasta asemointiin puuttumisesta etenkin staattisempien kohtausten kohdalla. Näytelmään päätyneen muotokielen tultua kaikille tutuksi asemat alkoivat myös syntyä enempi itsestään.

Vaikka olinkin leikkinyt etukäteen näytelmää päässäni, en tuntenut itseäni sentään todella kuolettavaksi teatterimieheksi, jollaiseksi Peter Brook ensimmäisiin harjoituksiin roolikirja täynnä asemia ja liikkeitä koskevia muistiinpanoja tulevaa ohjaajaa ivaa (Brook 1972, 115). Nimitän omaa näytelmän läpikäyntiäni enempi vaihtoehtoisten versioiden haarukoinniksi. Vahvimmat ajatukseni koskevat yleensä rytmittämistä ja näin usein kohtausten vaihtoja, eli luonnollisesti myös sisääntuloja ja poistumisia. Kohtausten tekstipohjaisen motiivit tarkentavan analysoinnin lisäksi saatan ajatella, mitä niissä voisi tapahtua, minkälaisesta tunnelmasta ne alkaisivat, minkälaiseen loppuisivat. Selkeästi asemallista työtä teen kohtauksissa, joissa tapahtumista on paljon, tai joiden näyttämökuvallisessa asemoinnissa on haasteita.

Alusta asti koin kyseisen näytelmän sisältävän paljon ratkaistavaa. Paljon sellaista ratkaistavaa, jota ei ole järkevää tehdä näyttelijöiden kanssa, ja nimenomaan sellaista ratkaistavaa, joka tehdään etukäteen helpottamaan näyttelijän työtä. Peter Brook sanoo näyttämökuvan merkitsevän usein valmiin näytelmän geometriaa ja näin väärän lavastuksen tekevän monet kohtaukset mahdottomiksi näytellä (Brook 1972, 109). Koin, että perustellusti valitsemamme ja oikeaksi havaitsemamme niukan lavastusratkaisun myötä, operoin ehkä tavallista enemmän näyttämökuvaan liittyvissä kysymyksissä myös harjoitusvaiheessa. Kummempaa lisätyötä se ei minulle tuottanut, sillä lavastusratkaisu oli syntynyt kohtausten näyttämötoiminnasta ja niiden vaatimasta muodosta. Huomasin kuitenkin, etten tähän työvaiheeseen voinut

työllistää lopulta juurikaan muita kuin lavastajan, vaikka sitä monesti ylevästi puhuu, että ”pelataan sitten elementtien kanssa kimpassa.” Toisaalta en tähän työhön olisi näyttelijöitä mukaan halunnutkaan, koska ei ole heidän tehtävä mahdollistaa työtään. Se on ohjaajan tehtävä.



Kuva 9. Lottoarvonta. (Kuva: Harri Joensuu)

## *Mahdollistaja*

Kuten suhteessa näyttelijään, myös muuhun työryhmään, ohjaajan on suhtauduttava työn tekemisen mahdollistavalla tavalla. Kysyin etukäteen ääni- ja valomestarilta kuinka he ovat tottuneet työskentelemään ja kuinka he haluavat työskennellä. Valomestarin kanssa olimme tekemisissä jo lavastusratkaisun tiimoilta etenkin materiaaliasioissa. Tiedustelin hyvissä ajoin myös valaistavien pintojen määrällisiä ja laajuudellisia vaateita koskien toiveitani valon suuresta roolista eri tiloja luomisessa.

Valomestari Sanna Alasaaresta tuli itselleni läheinen keskustelukumppani käytyäni hänen kanssaan jatkuvaa keskustelua harjoituskaudella miljöiden synnystä ja tilanteesta ja tunnelmasta toiseen leikkaamisesta. Koen valosuunnittelun yhdeksi läheisimmistä osa-alueista itselleni sen rytmittäessä kerrontaa ja paljastaessa sen, minkä haluaa näyttää. Ajattelen ohjaamista niin paljon valon kautta, että mahdollistamiseni tässä suhteessa koskee monesti

olosuhteiden luomista ohjauksellisten tarpeiden kokeilemiselle. Ajatuksemme olivat kuitenkin hyvin yhteneväisiä ja jäin usein ihaillemaan Sannan ratkaisuja kulloisiinkin tilanteisiin, olin niitä tilannut tai en.

Äänisuunnittelua lähestyin aiemmasta ohjauksesta saamani palautteen siivittämänä konkreettisin esimerkein tarkistaen ensin sen olevan ok. Olin nimittäin saanut aiemmin kuulla kirjoittavani liian ”tajunnanvirtaa” yrittäessäni viestiä omasta näkemyksestäni äänisuunnittelijalle johdattelematta kuitenkaan liikaa. Painotinkin nyt laatimani listani näytelmän läpi kulkevasta äänimaisemasta olevan täysin esimerkinomainen ja korostin, ettei ajatuksiani saisi edes toiveina pitää. Tämä tuntui järkevältä keskustelun avaukselta ja tärkeintä olikin, että tunne siitä, minkä tyyppistä äänimaailmaa me molemmat halusimme, syntyi nopeasti harjoitusperiodien jäädessä usein hyvin tiiviiksi nimenomaan äänisuunnittelun osalta.

Näyttelijä-ohjaaja Ville Sandqvist kirjoittaa teatteriohjaajan haasteen olevan viimekädessä se, ”kuinka antaa kaikkien muuttujien vapaasti vaikuttaa työhön samalla kun hän pyrkii viemään esitystä kohti yhtenäistä, yhteen soivaa, ilmaisua” (Sandqvist 2013, 265). Eli samalla, kun ohjaajan pitää olla hallitsemana luovaa prosessia, hän joutuu kanavoimaan kaikkien työskentelyn kohti yhtenäistä ilmaisua. Tällöin on mielestäni tärkeää löytää aiheen tuoman näkökulman puitteissa ne asiat, joiden tutkiminen kiinnostaa tässä tapauksessa äänisuunnittelijaa, ja jotka ohjaaja näkee yhteneväiseksi edessä siintävän kokonaisuuden kanssa.

Innostuin äänimestari Ville-Veikko Palviaisen tarjoamista tunnistamattomista kappaleista tehtävistä luupeista. Ne tuntuivat esimerkkeinä tarjoamani tunnistettavampien kappaleiden sijaan vievän näytelmää heti toiselle tasolle riisuen liiat kiinnikkeet omaan kapeaan maailmaansa. Oivalsin, että näytelmä kaipaa juuri sellaista äänimaisemaa, jossa vain siihen kiinnittyvät maisemat saavat vapaasti luoda omia uusia kuvia ja tunnelmia. Oivalsin juuri tätä toivoneenikin.

Tein lisäksi ääni- ja valosuunnittelulle alusta alkaen tiettäväksi, että tulen antamaan mahdollisimman paljon ns. teknisiä päiviä, eli aikaa, jolloin he saavat myös rauhassa tehdä omaa työtään ilman, että näyttämöllä tapahtuu mitään muuta. Tähän liittyen koen tärkeäksi, että ohjaaja osaa koota mahdollisimman varhaisessa vaiheessa myös ns. näytettävää, eli edes esityksen tulevaa muotoa selkeästi hakevaa muotoa olevaa näyttämötyöskentelyä kera kohtaousvaihtojen.

## *Näyttelijöiden ohjaamisesta*

Anne Bogartin mukaan ”[o]hjaajan vastuulla ei ole tuottaa tuloksia vaan pikemminkin luoda olosuhteet, joissa jotakin saattaa tapahtua” (Bogart 2004, 133). Bogart painottaa, ettei harjoituksissa ole kyse pakottamisesta ja vakuuttaa, että jos huolehtii työskentelyolosuhteista, asioita alkaa väistämättä tapahtua (Bogart 2004, 134–135).

Harjoitustilanteen olosuhteiksi ymmärrän ensinnäkin Kaisa Korhosen mielestä ohjaajuuden tärkeimmän jutun, eli täyden vastuun ottamisen allekirjoittamalla kaikki työn tulokset puutteet mukaan lukien (Helavuori & Korhonen 2008, 33). Näyttelijän on pystyttävä luottamaan ohjaajaan siinä, että tämä tekee työnsä ja osaa arvioida, mikä on hyvää ja mitä haluaa valita jätettäväksi harjoittelusta materiaalista. Mutta näyttelijän on pystyttävä luottamaan myös siihen, että ohjaaja vastaa siitä, mitä ei saa toimimaan, tai mikä on mahdollisesti vajavaista tai puutteellista, koska kuten Kaisa Korhonen jatkaa: ”Ohjaaja on ensimmäinen katsoja. Näyttelijä päättää, kannattaako ohjaajalle näyttää itsensä, onko hän luottamuksen arvoinen” (Helavuori & Korhonen 2008, 35).

Uskon, että selkeässä täyden vastuun ottamisessa auttaa näyttelijän ohjaamisesta kirjoittaneen Judith Westonin vaade siitä, että ohjaajan on tiedettävä hyvin paljon näyttelijöistä ja näyttelemisestä. Hän sanoo, että mikäli ohjaaja ei ole itse näytellyt, hänen voi olla vaikea ymmärtää, miten musertava ohjaajan vastuu ohjaustilanteen päätöksiä tehdessä on. (Weston 1999, 24.) Weston sanoo: ”Ohjaaja on suojelija; vain ohjaaja kykenee sanomaan, onko näyttelijän jälki kelpollista. Ohjaajan täytyy pitää huoli siitä, että työ on hyvää ja näyttelijä näyttää hyvältä, ja siksi ohjaajan on osattava erottaa hyvä työ huonosta.” (Weston 1999, 24–25.)

Tulin itse teatterin pariin kirjoittajana ja aika pian oivalsin, etten tiedä koko lajista mitään. Aloin kaivata näyttämölle. Ymmärsin, että se askel oli otettava. Sittemmin näytellessäni kouluprojekteissa, myöhemmin vierailijana muutamassa jutussa ja kaksi vuotta kiinnityksellä, aloin ymmärtämään paljon paremmin näyttelijän työprosessia. Oletan osaavani seurata aika tarkkaan sitä, missä vaiheessa kukin on menossa, ja luulen ymmärtäväni niiden asioiden päälle, mitä missäkin vaiheessa näyttelijä voisi tarvita, ja missä

vaiheessa ohjaajan on syytä vetäytyä. Tärkeimpänä kuitenkin kaikesta, huomiokykyyni siihen, mitä pelkällä näyttelijäntyöllä pystyy tekemään, kehittyi.

Omassa näyttelijäntyössäni tekemäni käytännön tason havainnot ovat olleet auttamassa ensimmäisissä ammattiteatteriohjauksissani. Koen kykeneväni antamaan tilaa näyttelijän oivalluksille viedä hahmon kaari maaliin omaa kauttaan. Olen aina uskonut siihen, että tapoja on monia, ja olen omalla kohdallani myös arvostanut niitä ohjaajia, jotka luottavat näyttelijän harjoitustilanteessa syntyvään reitittämiseen hahmojen elinkaareissa. Lisäksi käsitys siitä, miltä lavalla ollessa asiat tuntuvat, on auttanut ohjeiden sanallistamisessa. Olen itse esimerkiksi hyvin tarkka purkaessani vanhoja ohjeitani, mikäli ne eivät tunnu toimivan ja varsinkin jos näyttelijä on tarjonnut ensin jotain muuta. Olen pyrkinyt tiedostamaan alusta alkaen vastuuni ensimmäisenä katsojana, jolla on mahdollisuus pyytää ja valita, etten laita näyttelijän kontolle ainakaan omia toimimattomaksi tuomitsemiani ehdotuksia. Pyrin sanomaan aina, mikäli koen jonkin ehdottamani toimimattomaksi, että se juuri oli minun ehdotukseni, koska kukaan ei halua kritiikkiä osakseen sellaisesta, minkä olisi itse ratkaissut toisin. Uskon näin näyttelijän olevan valmiimpi kokeilemaan jatkossakin ohjaajan ajatuksia. Uskon, että jos ohjaaja selkeästi haastaa myös omat ideansa, voi näyttelijä ehdottaa ja kokeilla itsekkin vapaammin. Koen tämän liittyvän koko esitykseen. Mikäli sitä on tehty selkeästi kokeillen ja asioita punniten voivat näyttelijä ja ohjaaja olla molemmat vakuuttuneempia ratkaisuista niitä kilpailutettuaan.

Halutessani harjoitustilanteiden olevan mahdollisimman vapaita, koen luottamusta ohjaajaan voivan lisätä myös harjoitusten mielekäs organisoiminen. Täksi Kaisa Korhonen mieltää konkretisoimisen, energian suuntaamisen ja keskittämisen. Hän sanoo tämän yllyttävän näyttelijää yhdessä sisällönkiteyttämisen ja tilanteiden tarjoamisen kanssa. Korhonen sanoo ohjaajalle olevan tärkeää myös kyetä muuttamaan suunnitelmiaan, ja näin yllättää, ollen kuitenkin tietoinen käytettävissä olevasta harjoitusajasta siitä numeroa tekemättä. (Helavuori & Korhonen 2008, 35–36.) Korhonen sanoo: ”Harjoitusajan hallinta on yllyttämistä ja tuleamista. Se vaatii omaa matemaattista psykologiaansa, joka toimii intuitiolla.” (Helavuori & Korhonen 2008, 36.) Yksinkertaisesti ajatellen kyse on mielestäni ajan antamisesta asioille tapahtua. Tämä vaatii hyvää etukäteistyötä ja harjoitusten suunnittelua ajankäytöllisesti. Kun olosuhteet tukevat toimintaa ilman

kiirettä, asiat tapahtuvat useimmiten itsestään puskematta. Ohjaajan alkuasetelmat ja lähtökohtaiset ideat alkavat ruokkimaan toimintaa, jota ohjaaja pyrkii tukemaan kiinnostuksellaan.

### *Jälkikäteisiä ajatuksia*

Luonnollisesti en osaa kuvata esityksen valmistumista ylläavatun puitteissa tarkemmin. Ilahduin toki *Turun Sanomien* arvostelusta, jossa oli huomioitu valitsemani lapsuuden näkökulma (Haapanen 2015, 15). Toivon, että näkemykseni itse teatterin tekemisestä vaikuttaa harjoitustilanteessa positiivisesti. Uskon kuitenkin, että teoreettisemmat ajatukset ja aikaisemmat käytännön kokemukset väistyvät uuden tilanteen edessä muuttuen enempi paperiksi ja anekdooteiksi. Toisaalta kaikki kokemus teatterin tekemisestä mielestäni valmentaa tehden edellä mainituin Anne Bogartin termin aikaa samassa huoneessa odotetummaksi tekemisen ja teatterin kielen luodessa jatkuvasti tiiviimpää yhteyttä työhön ja tekijöihin matkalla kohti ensi-iltaa.

Kuten aiemmin sanoin, seuraan lähinnä aikataulutukseni etenemistä, joskus jopa minuuttimääräisesti. Omia ideoitani poistaessa havahdun viimeistään kohtaamiselle ja tehdessä päädyn sanomaan usein, etten tiedä. Nyt varsinkin näytelmässä esiintyvän urheilusanaston edessä olin suorastaan polvillani ja häpesin itseäni, kun en ollut käyttänyt Googlea etukäteen.

Jälkikäteen Rauman harjoitusperiodia ajatellessani tunsin käyneeni siellä seitsemisen viikkoa heilumassa ohjaamisen ollessa niin sykkivää toimintaa ja harhailua näyttämön, katsomon, puvuston, toimiston ja ruokalan välillä. Lavalla seilaamista kylläkin rajoitin sairastuttuani influenssaan ja pyrkiessäni onneksi onnistuneesti myös ehkäisemään taudin leviämisen näyttelijöihin. Lavastaja kylläkin sai osansa jakaessamme ”fingerfoodin” syntymäpäivieni vietossa. Kipeänä ohjaaminen olikin yksi tämän prosessin suurimmista haasteista, mutta samalla tuhlatessani päivärahani apteekkiin ja hengittäessäni vesihöyryä asunnolla aikataulujen niin salliessa, ohjaustyö eteni. Näin sain tämän prosessin suurimman oppini suhteessa ohjaamiseen. Yrittäessäni säästää ääntäni ja rajoittaessani yllämainittua heilumista, ymmärsin myös, ettei minun tarvitse jatkuvasti syöttää energiaa, vaan voin siinäkin mielessä luottaa omaan itseeni ja aitoihin minua sytyttäviin hetkiin, joita koko ajan myös tuli. Tämän huomasin viimeistään yöllä herätessäni helvetilliseen kurkkukipuun.

Eräs näyttelijä sanoi minulle kerran, ettei minun tarvitse olla kiltti ohjattessani tähdentäen sanomalla jutun olevan ohjaajan. Tässä kyseinen näyttelijä on oikeassa. En kuitenkaan koe koskaan kokeneeni houkutusta olla millään tavoin puuttumatta näyttelijän tekemisiin. Tätä tunnetta Peter Brook kuvaa joskus ohjaajien, jotka eivät halua olla despootteja, tuntevan kunnioittaessaan näyttelijöitään (Brook 1972, 117). En usko, että kyseinen näyttelijä tästä puhuikaan, koska tiedän puuttuvani lavalla tapahtuvaan hyvinkin tarkasti. Otin kuitenkin onkeeni siitä, että jutun on oltava minun. Uskon, että sen viestin näyttelijä haluaa nähdä kirkkaana siihen asti, kunnes ohjaajan on aika luopua ohjaamisesta. Tämän vuoksi hyvän pohjatyön lisäksi ohjaajan on osattava valita aina esimerkiksi kohtausversioiden välillä, millä jatketaan. Jossakin vaiheessa, on myös lopullisten päätösten aika ja esimerkiksi Raumalla ensi-iltaa vasten uskaltautuessani tehdä vielä yhden pienen kulkumuutoksen, olin kiitollinen, että se oli ainoa asia, joka tuntui enää tärkeältä muuttaa.

Myönnän välillä spekuloini kohtausversioilla ja vaihtoehtoilla pitkään. Mietin, mihin mikäkin johtaisi ja kysyn myös usein näyttelijöiden fiiliksiä vaihtoehtoista. Voi hyvin olla, etten havaitse aina niitä hetkiä, kun päätöksen pitäisi jo tulla, vaan saatan pitää tilanteita liian kauan auki. Lisäksi aikataulujen salliessa sallin myös keskustelua kenties joskus häiritsevässä määrin. Toisaalta osalle näyttelijöistä voi olla hyvin tärkeää myös saada keskustella paikoin muustakin kuin työn alla olevasta esityksestä. Toisaalta varsinkaan tärkeimpien päätösten kohdalla tilanteita ei pidä olla liian nopeasti sulkemassa ja usein työn ja keskustelun liian selkeä erottelu tekee tekemisestä suorittavaa.

Raumalla tärkein päätös rooleihin liittyen koski mielestäni muistisairaana sairaalassa elämäänsä läpikäyvän Hannan tietoisuudentilaa. Myös muita vastaavia isoja ja tärkeitä hahmojen kaaria pidin luonnollisesti auki antaen niiden kehittyä. Näin tuntuikin suurelta löydöltä, kun viimein loppuvaiheessa kokeilujen ja työversioiden jälkeen Hanna selkeästi antoi lastensa lähteä luotaan antaen mahdollisuuden vapautua hänen vaikutuspiiristään ja kenties paljosta muusta. Näytelmän lasten, Akin ja Liisan, kaaret tarkentuivat myös uomiinsa loppupuolella. Karkeasti ajatellen pesäeron tehneen ja tekemättömän hahmon suhtautumisen vaihtuessa melkein päikseen päätyen lapsuuden kokemusten hyväksymiseen uudelleen yhteyden löytämisen jälkeen, vaati luonnollisesti aikansa. Näin koenkin tärkeäksi juuri aikataulun

hallinnan. Se mahdollistaa asioiden tapahtumisen ja antaa tilaa yhdessä löytämiselle.

Aika ja aihe yhdessä luovat mielestäni myös sen luovuuden epätasapainon, jota Anne Bogart pitää hedelmällisempänä kuin vakautta. Lisäksi Anne Bogart sanoo rohkaistessaan epätasapainon ja suuntavaiston jälkeiseen seikkailuun synnynnäisen älykkyyden ja intuitiivisen mielikuvituksen puuttuvan peliin kriisitilanteissa, kuten nopeita päätöksiä tehdessä ennen ensi-iltaa. (Bogart 2004, 139.) Olen samaa mieltä, ja vaikka en kiirettä sinänsä pelkää, koen aiheen jo sinänsä mahdollistavan uppoamisen epätasapainoon ja jopa varsinaiseen suohon. Tätä uskon Bogartinkin tarkoittavan ja kiitos hänen rohkaisun, ylös suosta ajan rattaiden pettäessä tai aiheen köyden auki punoutuessa, pääsee myös samoilla esiaikaisilla ominaisuuksilla, joita teatterin tekeminen parhaimmillaan hyödyntää.

## LOPUKSI

Lauri Viita irvistelee runossaan *L'art pour l'art* aiheesta piittaamatonta pelkkää taiteellista asennoitumista (Viita 1966, 236). Ymmärrän hänen kritiikkinsä, mutta olen myös ollut produktioissa, joissa välineinä ovat olleet juurikin vain suti ja purkki, ja nähnyt niiden riittävän. Toki ne ovat vaatineet motivaation, jota taas ei yliolkainen suhtautuminen sen tarpeeseen tuota. Tätä myöskään tuskin pelkkä ajattelutapa ”taidetta taiteen vuoksi” tarjoaa. Viidan runo toimiikin itselleni hyvänä muistutuksena juuri siitä nöyryydestä, jota teatterin tekeminen vaatii. On vaikea arvioida, mitä esimerkiksi pelkkä ajatus siitä, että joku esitys vain on tehtävä, tuottaa. Työprosessina se voi olla antoisaa varsinkin, jos joku tietty ryhmä sen haluaa yhdessä toteuttaa. Tähän pelkkä motivaatio voi antaa syyn, miksi tehdä. Ehkä jopa aiheenkin, jos se kuitenkin tahattomastikin on näkyvissä, sillä yhdessä tekeminen on mielestäni teatterissa loppupeleissä se ”juttu”.

Tuntuisi vieraalta yrittää edes sanoa, mikä on oikein tai väärin ajateltu tai toimittu. Uskon teatteria voitavan tehdä monin erilaisin tavoin ja ajatuksin. Myös valikoidun lähdekirjallisuuden ollessa kehittämässä ja tukemassa omaa ajatteluani, tiedän teatterista kirjoitetun ja ajatellun hyllykilometreittäin muutakin. Omasta puolestani sanon, että näiden avaamieni ajatusten kautta työskentelen tällä hetkellä. Uskon, että näin minulla on mahdollisuus saavuttaa mahdollisimman hyvä lopputulos. Samalla olen kuitenkin valmis riitauttamaan ajattelutapani toisenlaisien löytöjen paljastuessa, tai toisenlaista tietoa saadessani.

Nyt valmistuessani teatteriopettajan maisteriohjelmasta, huomaan saaneeni varmuutta yhdessä tekemiseen. Aikoinani aivan ensimmäisiä ohjauksiani suunnitellessa saatoin jännittää harjoitusten alkua vaatien itseltäni hyvin paljon. Tällöin joku rohkaisi minua ottamaan rennosti, koska ”yhdessään esitys tehdään.” En oikein osannut suhtautua ajatukseen. Olin sitä mieltä, että ohjaajan on tiedettävä, osattava ja kasattava juttu alusta loppuun tietäen, mitä on tekemässä, miksi on tekemässä, ja miten on tekemässä.

Edelleen ajattelen samojen asioiden merkitsevän, mutta ajattelen ennen kaikkea yhdessä tekemisen olevan tärkeää. Se kuitenkin vaatii aikansa. Joskus on tärkeää saada olla reunamilla ja ottaa aikansa ennen kuin tulee tekemisen keskiöön. Tähän ei mielestäni ole mahdollisuutta, jos lähtökohta on epäselvä.

Jotain pitää tarkastella. Se voidaan yhdessäkin määritellä, mutta jonkun on ohjattava tilannetta, ja tämä ”joku” tarvitsee myös syynsä tarttua tehtävään.

Teatterin tekeminen on aina tutustumista valitun teoksen lisäksi myös teosta tekevien ihmisten maailmaan. Joskus onkin häkellyttävää havaita, että ihmiselle, jonka kanssa on viettänyt muutamat harjoitukset, jakaa itsestään enemmän kuin pitkäaikaiselle tutulle. Kohtaamisten mahdollistamat oivallukset uusien tuttavuuksien kanssa voivat teatterin tekemisen huoneessa olla opettavuudessaan mullistavia. Uskonkin, että opimme tehdessämme ja uskon, että taide sinänsä opettaa myös tekijöitensä.

Kokemus siitä, että on onnistunut, on saanut osallistua, ei toteudu varmuudella jollakin tietyllä menetelmällä, enkä tätä ole väittämässäkään. Otaksun kuitenkin, että selkeä ymmärrys jostakin tavasta tehdä, tekee myös näkyväksi toisenlaiset lähestymistavat. Näin keskittytyäni teatteriopettajan maisteriopinnoissa myös dialogisuusfilosofiaan, ohjaamisen peruskysymyksien aiheesta lisäksi, nähden näiden yhdessä toimivan tärkeinä peruseriaatteina esitysten rakentamisessa, toivon ohjaajana kykeneväni mahdollistamaan toimivaa yhteistyötä.

Nyt valmistuessani uskallan sanoa, että tekemisen syyn löytäminen on itselleni helpompaa kuin ennen. Samalla koen, että ollessani tekemistä johtava henkilö, rohkenen paremmin toimimaan tehtävässä vaatimatta itseltäni tietämystä, joka pahimmillaan voi sulkea pois kokeilemisen ja kohtaamisen. Läpikäymällä aiheesta teatterin tekemisessä kirjoitettua lähdeaineistoa ja käsittelemällä omaa tapaa lähestyä sen avulla ohjaamista, koen saavuttaneeni varmuuden ja välineen tarpeelleni kertoa. Osaan nyt paremmin lähestyä ohjaajana tärkeää tehtävää, jolla tässä tarkoitan joukkojen kokoamista, sen määrittämistä, miksi esitys tehdään ja kykenemistä irrottaa omaa otetta työstettävästä teoksesta tarjoten tarttumapinnan myös muille.

## LÄHTEET

Arlander, A. 1986. ”Annette Arlander.” Teoksessa Ollikainen, A. (toim.) *Haaveesta vai pakosta? Näkökulmia teatteriohjaajan työhön*. Helsinki: Valtion painatuskeskus, Teatterikorkeakoulu, 7–26.

Bogart, A. 2004. *Ohjaaja valmistautuu: Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista*. Helsinki: LIKE

Brook, P. 1972. *Tyhjä tila: Kirjoitelmia nykyteatterin lajeista*. Helsinki: WSOY

Buber, M. 1993. *Minä ja sinä*. Helsinki: WSOY

Freire, P. 2005. *Sorrettujen pedagogiikka*. Tampere: Vastapaino

Haapanen, I. 2015. ”Mitä perheille kuuluu?” *Turun Sanomat*, 12.2.2015, 15.

Helavuori, H. & Korhonen, K. 2008. *Kiihottavasti totta*. Helsinki: LIKE

Hirvikoski, R. 2005. *Tahdon tiellä: Lavastajan rooli ja asema*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu

Holmberg, K. 1986. ”Kalle Holmberg.” Teoksessa Ollikainen, A. (toim.) *Haaveesta vai pakosta? Näkökulmia teatteriohjaajan työhön*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 27–56.

Hotinen, J-P. 2002. *Tekstuaalista häirintää: Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Helsinki: LIKE

Jokela, J. 2012. ”Aihelähtöisten näytelmäkirjailijoiden maa.” *Teatteri & Tanssi*, 3/2012, 19.

Klemola, L. 1998. ”Ettei eläisi itsensä vieressä.” Teoksessa Korhonen, K. (toim.) *Koirien ajama kettu: Ohjaajahaastattelukirja*. Helsinki: LIKE, 129–154.

Konttinen, R. & Laajoki, L. 2000. *Taiteen sanakirja*. Helsinki: Otava

Leppäkoski, R. 1998. ”Minun pitää olla se joka ei häpeä.” Teoksessa Korhonen, K. (toim.) *Koirien ajama kettu: Ohjaajahaastattelukirja*. Helsinki: LIKE, 155–181.

Leppäkoski, R. 2001. ”Ohjaaminen - mystiikan ja matematiikan välissä.” Teoksessa Korhonen, P. & Østern, A-L. *Katarsis: Draama, teatteri ja kasvatus*. Jyväskylä: Atena kustannus, 151–161.

Mamet, D. 2002. *Tosi ja epätosi*. Helsinki: Hakapaino

Numminen, K. 2010. ”Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa.” Teoksessa Ruuskanen, A. (toim.) *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: LIKE, 22–39.

Ollikainen, A. & Tanskanen, K. 2013. *KOM kirja*. Helsinki: LIKE

Rantala, R-S. 2009. *Klovni: Kun käänsin toisen poskeni*. Helsinki: LIKE

Ruohonen, L. 2009. ”Draaman maisema.” *Teatterikorkea*. 2 / 2009, 36–43.

Sandqvist, V. 2013. *Minä, Hamlet: Näyttelijäntyön rakentuminen*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu

Viita, L. 1966. ”L’art pour l’art”. *Kootut runot*. Helsinki: WSOY, 236.

Vuorikoski, M. & Kiilakoski, T. 2005. ”Dialogisuuden lupaus ja rajat.” Teoksessa Kiilakoski, T. & Tomperi, T. & Vuorikoski, M. (toim.) *Kenen kasvatus: Kriittinen pedagogiikka ja toisin kasvattamisen mahdollisuus*. Tampere: Vastapaino, 309–335.

Weston, J. 1999. *Näyttelijän ohjaaminen: Kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan*. Helsinki: Nemo

Värri, V-M. 2002. *Hyvä kasvatus – kasvatus hyvään*. Tampere: Tampere University Press

### *Internetlähde*

Werning, I. “Back to the future.” <http://irinawerning.com/back-to-the-fut/back-to-the-future/> (18.3.2015)

### *Ohjaukset*

*Pieni raha*. Kemin kaupunginteatteri. Esiintyjät: Jaakko Tohkanen, Satu Tala, Marketta Airo, Hanna Vähäniemi, Tomi Turunen, Tatja Hirvenmäki. Kirjoittanut: Sirkku Peltola. Ohjaus: Petri Jäärni. Lavastus: Mika Haaranen. Puvut: Sirpa Santonen. Kampaukset ja maskeeraus: Katariina Pelttari. Valot: Mika Haaranen, Mira Hietala, Mikko Karhu. Äänet: Tatja Hirvenmäki, Alpo Jakunaho. Ensi-ilta 5.10.2013.

*Aina joku eksyy*. Rauman Kaupunginteatteri. Esiintyjät: Timo Julkunen, Heimo Korhonen, Joni Kuokkanen, Kirsi Kärnä, Mona Lehtola, Reetta Parvikko, Marko Salminen, Raisa Sorri. Kirjoittanut: Reko Lundán. Ohjaus: Petri Jäärni. Lavastus: Samuli Halla. Puvut: Helena Nykänen. Kampaukset ja maskeeraus: Tuula Kupiainen-Koivisto. Valot: Sanna Alasaari. Äänet: Ville-Veikko Palviainen. Ensi-ilta 7.2.2015.