

Taneli Haro

Teatterin kuvaamisen ongelma
Vapautuspassio-näytelmässä

Metropolia Ammattikorkeakoulu
Medianomi
Elokuvan ja television
koulutusohjelma
Opinnäytetyö
10.05.2011

Tekijä Otsikko	Taneli Haro Teatterin kuvaamisen ongelma <i>Vapautuspassio</i> -näytelmässä
Sivumäärä Aika	54 sivua + 1 liite (DVD) 25.05.2011
Tutkinto	Medianomi AMK
Koulutusohjelma	Elokuvan- ja television koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Televisio- ja radioilmaisu
Ohjaaja	Lasse Keso
<p>Mikä muuttuu kun teatteriesitys kuvataan televisiolle? Mitä keinoja TV-ohjaajalla on käytettävänä, kun hän muokkaa esityksen TV-draamaksi ja kuinka uskollisesti TV-ohjaajan pitää seurata alkuperäistä esitystä. Tässä opinnäytetyössä analysoidaan ja verrataan Teatterikorkeakoulun esittämää <i>Vapautuspassio</i>-näytelmän teatteriversiota televisiota varten monikameratekniikalla kuvattuun versioon.</p> <p><i>Vapautuspassio</i> oli neliosainen, läpisävelletty ja useita eri musiikinlajeja yhdistelevä oopperamainen musiikkiteatteriesitys. Dramaturgisesti se soveltui hyvin televisiolle kuvattavaksi, mutta esityksen lavasteratkaisu aiheutti suuria haasteita kuvakerronnalle. Televisio-ohjaaja joutuu pohtimaan millä tekniikalla juuri tämä teos on parhaiten kuvattavissa ja miten jo valmiiksi harjoiteltu näyttämötoteutus siirtyy televisiolle ominaiselle kuvakielelle</p> <p>Pohdin työssäni myös, miksi teatterin kuvaaminen televisiolle koetaan ongelmalliseksi ja miksi siitä on luovuttu lähes kokonaan. Pohdin onko teatterin kuvaamisella lainkaan tulevaisuutta. <i>Vapautuspassio</i> oli harvinaisen suuren mittaluokan projekti, jossa tähdättiin sekä teatteriesitykseen, että korkealuokkaiseen tallenteeseen ja se antoi erinomaisen mahdollisuuden tarkastella kuvaamisen ja ohjaamisen haasteita. Näytelmän syntyyn ja kuvaamiseen osallistui yli 100 opiskelijaa ja opettajaa viidestä eri oppilaitoksesta.</p> <p>Osallistuin koko prosessiin alusta alkaen ja sain erinomaisen tilaisuuden tarkkailla kaikkea sisältäpäin. Kuva kertoo kenties enemmän kuin sanat, siksi työn liitteenä julkaistaan näytel-DVD <i>Vapautuspassion</i> kuvauksista.</p>	
Avainsanat	Televisio, teatteri, tv-kuvaus, monikameraohjaus

Author Title	Taneli Haro How to shoot a play <i>Vapautuspassio</i> case-study
Number of Pages Date	54 pages + 1 appendix (DVD) 25 May 2010
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Film and television
Specialisation option	Television and radio work
Instructor	Lasse Keso, lecturer
<p>This study compares the differences between a play performed on stage and the TV-version of the same play recorded with TV-multicamera technique and -method live on tape from performance. What are the main differences between these two versions, and what kind of artistic decisions must the TV-director take in consideration when he starts to interpret a play to a new media, television.</p> <p>This case study is based on <i>Vapautuspassio</i>, a play Theatre Academy Helsinki was performing at LUME stage in the year 2010. <i>Vapautuspassio</i> was a 4 act "Variety" combining elements from Opera to pop-music and staged on a very wide and deep stage causing special problems for multicamera TV-technique. What are the technical requirements TV-director must be able to manage and what artistic decisions he can or must do to be able to create a new version of the stage performance.</p> <p>These questions are being discussed in this work also in historical perspective. How TV-tradition has changed and why live from stage recordings have become so rare. The writer of this study participated himself in the proses of creating the <i>Vapautuspassio</i> play from the very first preliminary ideas. Finally, there were more than 100 performers, students, musicians and teachers involved in the overall project. This study is mostly concentrating in the role of the TV-director in this working group and his collaboration with the cinematographer. A DVD copy with examples clarifying the written text is added as a part of this study.</p>	
Keywords	Theatre, television, multicamera directing, cinematography

Sisällys

1	JOHDANTO	4
2	TUTKIMUSTAPA JA TUTKIMUSMATERIAALI	6
2.1	<i>Vapautuspassio</i> -näytelmän tekijöiden haastattelut	6
2.2	Opetusministeriön työryhmän raportti	6
2.3	DVD-lisämateriaali (liite)	7
2.4	Tekijöiden haastattelut	7
2.5	Haastattelumetodi	8
2.6	Osallistuva havainnointi	9
3	<i>VAPAUTUSPASSIO</i>	12
3.1	esityksen tausta	12
3.2	<i>Vapautuspassio</i> -näytelmän rakenne	13
3.3	Kuvaukset	13
3.4	Kuvausjärjestelyjen ongelmia yleisökuvauksissa	15
3.5	Kamerakalusto	17
3.6	Inserttikuvaukset	18
3.7	Lavastusratkaisun asettamat haasteet	19
4	TELEVISIOTALTIOINNIN TEORIAA JA HISTORIAA	24
4.1	Antero Takalan määritelmä	25
4.2	<i>Vapautuspassio</i> Takalan määrittelyssä valossa	26
4.3	Takalan kolmijaon problematisointia	27
4.4	Tampereen tutkivan teatterityön keskuksen määritelmä	28
4.5	<i>Vapautuspassion</i> kuvausten tavoitteista ja ongelmista	28
5	TELEVISIOKERRONNAN MAHDOLLISUUKSISTA	31
6	OHJAAJAN TAITEELLISET TAVOITTEET	33
7	KUVAAJAN ROOLI MONIKAMERATALLENTEEN KUVAUKSISSA	35
8	DVD LIITTEEN MATERIAALIANALYYSI	37

8.1	I - fragmentti "Jossain on aina aamu" näytteet 1.1 – 1.3	37
8.2	II - fragmentti "Tytöt" näytteet 2.1-2.4	39
8.3	III - fragmentti "Likaiset kädet" ei näytteitä	40
8.4	IV - fragmentti "Veenuspassio" näytteet 3.1- 3.3 ja 4.1-4.3	41
9	ÄÄNIDRAMATURGIA	43
10	TEATTERIESITYSTEN TELEVISIOINNIN TULEVAISUUS	46
11	JOHTOPÄÄTÖKSET	49
12	LÄHTEET	50

1 JOHDANTO

Tarkastelen opinnäytetyössäni Teatterikorkeakoulun keväällä 2010 esittämän *Vapautuspassio*-näytelmän televisioversion visuaalista kerrontaa ja sen suhdetta alkuperäiseen teatterissa nähtyyn esitykseen. Mikä muuttuu kun esitys kuvataan televisiolle? Mitä keinoja TV-ohjaajalla on käytettävänään kun hän muokkaa teatteriesityksen TV-draamaksi ja kuinka uskollisesti tv-ohjaaja voi seurata alkuperäistä esitystä.

Vapautuspassio tehtiin selkeästi teatterinäyttämölle, teatterin ehdoilla.

TV-kuvausten yhteydessä sen dramaturgiaan tai näyttelemisen tapaan ei puututtu. Myöskään koreografiaa, lavastusta tai valaisua ei juurikaan muutettu paremmin televisiolle soveltuvaksi. Esitys oli lähes kokonaan läpikäsitelty ja oopperan omaisesti laulettu kaksituntinen teos. Orkesteri oli näyttämöllä näkyvissä, osana näytelmää ja soitti lähes koko esityksen ajan. Näyttelijät käyttivät mikrofoneja ja ääni kuului yleisölle kaiuttimien kautta. Tämä tekninen ratkaisu helpotti televisioversion äänitystä ja soveltui pääsääntöisesti hyvin myös televisioääneksi. Televisiovastaanottimien kaiuttimet eivät kuitenkaan vastaa teatterikaiuttimien laatua, joten toistettaessa esitystä tv-vastaanottimesta, sen äänenlaatu on heikompi kuin näyttämöllä.

Teatteriesityksen taiteelliset keinot poikkeavat huomattavasti television taiteellisista keinoista. *Vapautuspassio* ei tehnyt tässä poikkeusta. Esitys oli rakennettu alusta loppuun sille yleisölle, joka istuu katsomossa. Suurella näyttämöllä näyttelijäilmaisuus vaatii suurieläisyyttä, arkielämään verrattuna huomattavankin voimakasta ilmaisua, siis näyttelemistä. Televisiossa tällainen ilmaisukieli ei toimi ja se tulkitaan helposti ylinäyttelemiseksi. TV-katsojalla on mahdollisuus nähdä näyttelijä lähikuvassa toisin kuin teatterikatsojan. Tunnetila voidaan lukea vaikka lähikuvaan rajatusta katseesta. Teatterissa näemme jatkuvasti koko näyttämökuvan ja näyttelijän päästä varpaisiin. Näyttämöllä varsinaista lähikuvaa ei ole, varsinkaan jos näyttelijä on katsojasta kymmenien metrien päässä. Televisiossa tilanne on useimmiten päinvastainen. Lähikuva on olennainen osa tunteiden ilmaisussa.

Elokuvan ja teatterin ilmaisukieliä on tutkittu paljon erikseen ja osittain tukeudun tähän tutkimukseen, mutta ydinkysymystä – miten teatteri-ilmaisuus muuttuu televisioilmaisuksi, on tutkittu varsin vähän. Opinnäytetyössäni pohdin myös, millä nimellä esityksestä

tallennettua monikameratekniikalla toteutettua versiota voitaisiin kutsua. Onko se pelkkä tallenne vai televisiointi vai TV-ooppera.

2 TUTKIMUSTAPA JA TUTKIMUSMATERIAALI

2.1 *Vapautuspassio*-näytelmän tekijöiden haastattelut

Tutkimusmateriaalini koostuu Taideteollisessa korkeakoulussa kuvatuista *Vapautuspassio*-näytelmän monikameratallenteista, tv-tallenteen ohjaajien ja kuvaajien haastatteluista ja heitä ohjanneiden opettajien haastatteluista. Olen haastatellut myös muita teatteri- tai televisioalan ammattilaisia, jotka ovat viime vuosina osallistuneet teatteriesitysten kuvaamiseen televisiolle. Lisäksi etsin mahdollista kotimaista tai ulkomaista aiheeseen liittyvää teoreettista aineistoa sekä Teatterikorkeakoulun että Helsingin yliopiston teatteritieteen laitoksilta. Tällaista aineistoa ei juurikaan ole, eivätkä etsinnässä avustaneet opettajat tai tutkijatkaan osanneet nimetä suoraan tätä aihetta käsitteleviä teoksia.

Oma, yli 20 vuoden kokemukseni monikameraohjaajana antaa myös hyvän pohjan analysoida *Vapautuspassio*-teosta ja tv-ohjaajan roolia.

Haastattelujen ja kuvamateriaalin lisäksi kuvasin itse *Vapautuspassion* nauhoitustilanteita niinä kuvauspäivinä, jolloin yleisö ei ollut paikalla. Tätä materiaalia käytän analyysissäni kamera-asemoinnin ja kameratyöskentelyn ymmärtämiseksi.

2.2 Opetusministeriön työryhmän raportti

Koko tämän opinnäytetyön kirjoittamisen ajan olen kaivannut kirjallisia lähteitä, jotka pohtisivat suomalaisen teatterin televisiotallentamisen ongelmia. Tällaisia lähteitä on ollut vaikea löytää. Yleisradion dramaturgi Leena Virtanen muisti, että Yleisradio tallensi vuonna 1988 Turun kaupunginteatterin esittämän *Punahilkka* -näytelmän. Tallennus oli osa Teatterimuseon ja opetusministeriön asettaman työryhmän tutkimusmateriaalia. Yleisradio ei loppujen lopuksi osallistunut tämän esityksen tallentamiseen laisinkaan, vaan tallenteen kuvasi Teatterimuseo.

Näytelmän alkuperäinen kuvamateriaali siirrettiin digitaaliseen muotoon onnekseni keuhalla 2010. Samalla Teatterimuseon entisen pääjohtajan pöydältä löydettiin myös pieni mapillinen opetusministeriön asettaman teatterin tallentamistyöryhmän muistiinpanoja ja loppuraportti, joka käsittelee juuri tutkimukseni ydinaluetta.

Tuo raportti on valmistunut jo vuonna 1989 ja on monelta osin vanhentunut. Aika on purrut pohjan pois tv-teknisten ongelmien pohdinnalta ja vertailulta, mutta tallenteiden

dramaturgisten ydinkysymysten osalta dramaturgi Leena Virtasen ja muutamien muiden raportin laatijoiden analyysit pitävät edelleen paikkansa. Lähes ainoana kirjallisena, suoraan aiheittani käsittelevänä analyysinä tuo raportti on arvokas.

Sen keskeiset johtopäätökset pitävät edelleen paikkansa ja selvensivät kysymyksenasettelujani *Vapautuspassion* tv-kuvausten dramaturgisten ongelmien pohdinnassa.

2.3 DVD-lisämateriaali (liite)

Osa opinnäytetyöstä on erillisenä DVD-tallenteena. Kyseiselle DVD:lle olen poiminut esimerkkejä *Vapautuspassion* eri kohtauksista. Viittaan opinnäytetyön eri luvuissa tähän materiaaliin. Käytössäni oli kaikki alkuperäisistä esityksistä kuvattu materiaali, sekä valmiiksi leikattu lopullinen versio. Alkuperäisissä yleisoesityksissä materiaali leikattiin suoraan esityksen aikana, mutta tämän lisäksi useiden kameroiden kuvamateriaali tallennettiin omalle nauhalleen. Tällaista materiaalia kertyi kymmeniä tunteja.

Kuva-aineiston valtavan laajuuden vuoksi olen rajannut näytteiden määrän kolmeentoista. Näytteistä käy riittävästi ilmi, miten ohjaukselliset ratkaisut kehittyivät ja millaista lisämateriaalia ohjaajat halusivat liittää raakaleikattuun yleisoesitysmateriaaliin.

Valitsin näytteitä myös sillä perusteella, että niistä näkyisi mahdollisimman edustavasti erittäin suuren lavasteratkaisun kuvaukselle asettamat haasteet. Toinen valintakriteeri oli esitellä niitä kameratekniikoita, joita ohjaajat käyttivät ilman yleisöä tehdyissä inserttikuvauksissa.

Itse kuvaamani materiaali selventää, miltä kuvaustilanne ilman yleisöä tehdyissä kuvauksissa näytti. Millaisia kameraliikkeitä esimerkiksi kraanakamera tai ajoradalla liikkuva kamera teki. Kuvasin samalla myös monitoreja, joista ohjaaja seurasi näyttämön sivussa kuvamateriaalia. Tarkoitukseni ei ollut tehdä niin sanottua making of -seurantadokumenttia, vaan tallentaa esimerkkejä kuvaustilanteen ongelmista ja ratkaisuista.

2.4 Tekijöiden haastattelut

Vapautuspassio jakautuu neljään erilliseen jaksoon, fragmenttiin. Työryhmä käytti säännönmukaisesti fragmentti-käsitettä teatteriesitykselle tyypillisemmän näytös-käsitteen sijaan.

Televisioversiolla oli kaksi eri ohjaajaa ja he jakoivat näytelmän TV-version ohjaustehdävän puoliksi. Kaksi ensimmäistä fragmenttia ohjasi Jonas Kukkonen ja kaksi jälkimmäistä Oskari Sipola. Molemmat ohjaajat opiskelevat elokuvaohjaajiksi Taideteollisessa korkeakoulussa, nykyisessä Aalto-yliopistossa. Haastattelin heistä perusteellisesti Oskari Sipolaa.

Taideteollisen korkeakoulun elokuvaohjaajaopiskelijoiden saama monikameraohjauksen opetus on varsin rajoittunutta ja vähäistä. Molemmilla ohjaajilla oli takanaan yksi kurssi. Kurssin aikana he ohjasivat monikameratekniikalla vain muutamia draamakohtauksia, sekä muita lyhyitä, televisiolle tyypillisiä ohjelmaformaatteja. *Vapautuspassio* oli ohjaajien suurin ja haastavin monikameratallenne tuon peruskoulutuskurssin jälkeen.

Oskari Sipolan lisäksi varsinaisista aktiivisista kuvaukseen osallistuneista opiskelijoista haastattelin kuvaaja Marianne Lagusta. Marianne Lagus työskenteli ohjaaja Jonas Kukkonen parina ja haastatteleamalla häntä sain katettua olennaiset kysymykset kaikista neljästä fragmentista.

2.5 Haastattelumetodi

Haastattelujen osalta aineistonkeräysmetodini oli puolistrukturoitu teemahaastattelu. Puolistrukturoitu haastattelu etenee niin, että kaikille haastateltaville esitetään samat tai likipitään samat kysymykset samassa järjestyksessä. Joidenkin määritelmien mukaan puolistrukturoidussa haastattelussa voidaan kysymysten järjestystä vaihdella. Täysin yhtenäistä määrittystä osittain strukturoitujen haastattelujen toteutuksesta ei ole olemassa. Osittain järjestelty ja osittain avoin haastattelu sijoittuu formaaliudessaan täysin strukturoidun lomakehaastattelun ja teemahaastattelun välille. (Hirsjärvi & Hurme 2001, 47; Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.)

Puolistrukturoitu haastattelu sopi *Vapautuspassion* ohjaajan ja kuvaajan haastattelumetodiksi hyvin, koska molemmat joutuivat kohtaamaan esitystä kuvatessaan samat ongelmat. Lisäksi he työskentelivät erikseen, joten haastatteleamalla näitä kahta opiskelijaa sain hyvän käsityksen kaikkien neljän fragmentin kuvauksiin vaikuttaneista ennakkosuunnitelmista ja muista näkemyksistä.

Muiden haastateltavien kohdalla kysyin hyvinkin vapaasti assosioiden kyseisen henkilön näkemyksistä ja kokemuksista teatterin kuvaamisen ongelmista yleisellä tasolla ja erityisesti *Vapautuspassion* tapaukseen liittyen. Koska jokainen teatteriesityksen taltiointi

on aina omanlaisensa kokemus, mitään yhtä ja ainutta yksinkertaista kysymyssarjaa ei voi olla olemassa.

Varsinaisten haastattelujen lisäksi olen lähestynyt muutamia teatteriesitysten kuvaamiseen osallistuneita henkilöitä sähköpostitse. Dramaturgi Leena Virtanen Yleisradiosta on pohtinut ongelmaa jo 1980-luvulta alkaen. Hänelle esittämäni kysymykset ovat täsmentyneet kirjoitustyön edetessä. Osa kysymyksistä on ollut yleisluontoisia, osa tiettyihin tallennettuihin esityksiin kohdistuneita.

Tampereen yliopiston tutkivan teatterityön laitoksen johtajan Mikko Kannisen kanssa olen jatkanut tutkimusongelmani pohdintaa sähköpostitse syksystä 2009 alkaen. Lisäksi haastattelin Mikko Kannista erikseen Tampereella 25.11.2010. Kannisen alkukommentti aiheen tutkimukselle on pitänyt paikkansa loppuun asti.

Vähän on tutkimusta - ja syykin on selvä: tätä ei ole koskaan televisiotuotannon sisällä koettu ongelmaksi. Teatteriesityksiä ovat Suomessa "tallentaneet" samat kuvausryhmät jotka tekevät tallenteita oopperaesityksistä, gaaloista ja urheilukisoista. Ja vielä - tässä ei sinänsä ole mitään vikaa - mutta taiteenlajina televisiateatteri (tai digitaalinen teatteri) on vielä lapsenkengissä.

(Mikko Kanninen. sähköposti. 2010)

2.6 Osallistuva havainnointi

Osallistuva havainnointi voi olla aktiivista tai passiivista. Aktiivisessa osallistuvassa havainnoinnissa tutkija vaikuttaa aktiivisesti läsnäolollaan tutkittavaan ilmiöön. Hän voi esimerkiksi olla mukana kehittämistyössä, projektissa tai vastaavassa tilanteessa aktiivisena toimijana. Passiivisella osallistuvalla havainnoinnilla tarkoitetaan tutkijan osallistumista tutkittavaan tilanteeseen ilman vaikuttamista tilanteiden kulkuun – esimerkiksi toimintatutkimuksessa käytetään myös tällaista lähestymistapaa. Molemmissa tapauksissa tutkijan on kuitenkin pystyttävä erittelemään oma roolinsa ja sen mahdollinen vaikutus tutkimustilanteeseen. (Anttila 1996, 218-224.)

Anttila (1996, 218-224) kuvaa, että havainnointitilanteessa tutkija on läsnä tavallaan kahdessa persoonassa: toisaalta osallistujana, toisaalta muiden käyttäytymisen seuraajana. Riippuen tilanteesta tutkija osallistuu toimintaan enemmän tai vähemmän aktiivisesti. Täysin ulkopuolinen tutkija ei voi olla, sillä hänen läsnäolonsa on kuitenkin kaikkien tiedossa. Osallistuvassa havainnoinnissa tutkija voi tarkkailla tilannetta ensin ko-

konaisvaltaisesti ja päästä vähitellen sisälle yksityiskohtiin. Olennaista on, että tutkittavat tottuvat tutkijaan siinä määrin, ettei hänen läsnäolonsa tunnu kiusalliselta. Tutkijan tulisi kunnioittaa tutkittavien kohteidensa käytäntöjä eikä sekaantua niihin mitenkään. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.)

Käytin opinnäytetyöni eri vaiheissa osallistuvan havainnoinnin metodia toisaalta projektiin osallistuneena opettajana, toisaalta opinnäytetyötä kirjoittavana opiskelijana. Roolini oli siis varsin kaksijakoinen. (Anttila) määrittelee myös käytännön ohjeita, miten havainnoitsijan tulee ottaa havainnoitavat henkilöt huomioon. Halusin liittää tämän konkreettisen ohjeen mukaan lainaukseen, koska käytännössä työskentelyni varsinkin kuvausvaiheessa oli hyvinkin hienovaraista läsnäoloa vaativaa. Kaksoisroolissani sain vapaasti liikkua missä tahansa kuvaukseen liittyvässä kohteessa, olla mukana hyvinkin lähellä näyttelijöitä myös erillisinä kuvauspäivinä ja kuvata omaa materiaalini liitteenä julkaistavaan DVD-tallenteeseen.

Ilman tällaista osallistuvan havainnoinnin ja opettajan roolin suomaa liikkumisvapautta lopputyöni olisi tyypistynyt haastatteluihin ja harvoin kirjallisiin lähdeaineistoihin sekä kuvausaineistoon.

Tutkimusmenetelmistä juuri osallistuva havainnointi oli työn onnistumisen kannalta kaikkein keskeisin.

(Anttilan) mukaan osallistuminen voi olla joko aktiivista tai passiivista. Varsinkin lopputyöni ja koko *Vapautuspassio*-näytelmän alkusuunnitteluvaiheessa osallistuin nimenomaan aktiivisesti ja näkyvästi vaikuttaen kaikkiin keskeisiin *Vapautuspassion* kuvausratkaisuihin. Nämä päätökset sisälsivät sekä isoja teknisiä ratkaisuja että taiteellista työtä helpottavia tai rajaavia päätöksiä. Alkuvaiheen työskentelyssä mukana olivat keskeiset *Vapautuspassion* tuotantoon liittyneet oppilaitokset ja niiden edustajat. Edustin tässä alkusuunnitteluvaiheessa ammattikorkeakoulu Arcadaa. Televisiokuvauksiin liittyvissä kysymyksissä tässä suuressa työryhmässä oli vain kaksi edustajaa, joilla oli ammatillista kompetenssia pohtia millä resursseilla ja aikataululla kuvaukset voidaan toteuttaa. Jaoin tämän vastuualueen Taideteollista korkeakoulua edustaneen lehtori Ilkka Vanteen kanssa.

Kuvausten yhteydessä osallistumiseni oli vuorostaan luonteeltaan enemmän passiivista. Ohjaava opettaja ei voi puuttua kuvaustilanteessa opiskelijan ohjausratkaisuihin häiritsemättä vaativaa monikameratallennusta. Tunsin TV-version ohjaajat ja suurimman

osan tekniikan työryhmästä ennakolta, joten heidän kanssaan havainnoivan opettajan roolini oli selvä. En sitä vastoin tuntenut *Vapautuspassion* näyttelijöitä, joten kuvausten edetessä selvitin heille erikseen oman roolini ja syyn miksi kuvaan kuvaamista ja mihin tuota kuvattua materiaalia tullaan käyttämään.

3 *VAPAUTUSPASSIO*

3.1 Esityksen tausta

Taideteollisen korkeakoulun elokuvataiteen laitoksen opiskelijat kuvasivat keväällä 2008 *Inehmoke* -nimisen Teatterikorkeakoulussa esitetyn näytelmän omalla vapaaajallaan yhden viikonlopun aikana. Kokemusta ja lopputulosta pidettiin niin onnistuneena, että tätä syntynyttä yhteistyömuotoa haluttiin jatkaa ja syventää.

Yhteistyö haluttiin myös tekijänoikeudellisten syiden vuoksi virallistaa ja selkeyttää. Tämän yhteistyön pohjaksi koottiin Teatterikorkeakoulun ja Taideteollisen korkeakoulun (Aalto-yliopisto) aloitteesta useiden eri oppilaitosten yhteistyöryhmä. Kaikkien oppilaitosten voimin päätettiin tuottaa yhteinen musiikkiteatteriesitys, joka tallennetaan Taideteollisen korkeakoulun TV-studion tekniikalla. Esitys sai työnimekseen U.M.T. Zeitkugeln. Tällä "Uusi Musiikki Teatteri Zeitkugeln"-nimellä esitystä kutsuttiin myös koulujen välisessä esisopimuksessa. Nimi vaihdettiin myöhemmin esityksen viralliseksi nimeksi, *Vapautuspassiksi*.

Vapautuspassio-näytelmää alettiin suunnitella eri taideoppilaitosten yhteistyöprojektiksi vuonna 2008. Esityksen valmisteluun tulivat mukaan Teatterikorkeakoulu, Taideteollinen korkeakoulu, AMK Metropolia ja AMK Arcada. Teatterikorkeakoulun (Teak) vastuulle tuli varsinaisen teatteriesityksen tuottaminen. Näytelmän ohjaaja, näyttelijät ja dramaturgit olivat Teakin IV ja V vuosikurssin opiskelijoita. Teoksen valmistamisessa oli mukana myös muita Teakin eri osastoja. Sen lopullisen valo- ja äänisuunnittelun toteutti Teatterikorkeakoulun valo- ja äänisuunnittelun laitos VÄS. Valo- ja äänisuunnittelun laitos myös hoiti esityksen näyttämötekniisen toteutuksen yhteistyössä Taideteollisen korkeakoulun LUME-mediakeskuksen tekniikan ammattilaisten kanssa. Lavastuksen suunnittelusta ja toteutuksesta vastasi Taideteollisen korkeakoulun elokuva- ja teatterilavastuksen osasto.

Muusikot ja osa säveltäjistä oli AMK Metropolian pop & jazz -opiskelijoita.

Televisiototeutuksen osalta mukaan tuli lopulta 4 oppilaitosta. Päävastuun nauhoituksesta, tilavarauksista ja kalustosta kantoi Taideteollinen korkeakoulu ja sen elokuvataiteen laitos. TV-kuvausryhmä koottiin sekä AMK Metropoliasta, AMK Arcadasta että Helsingin tekniikan alan oppilaitoksesta. Yleisoesitysten kuvauksiin osallistui Helsingin Tekniikan alan oppilaitoksesta 3 kameramiestä. Kaikkiaan produktion osallistui var-

muudella ainakin 70 opiskelijaa eri oppilaitoksista, 20 ohjaavaa opettajaa sekä Mediakeskus LUMEn koko tekninen henkilökunta, yhteensä yli sata henkilöä.

3.2 *Vapautuspassio* -näytelmän rakenne

Vapautuspassio oli neliosainen, läpisävelletty ja useita eri musiikinlajeja yhdistelevä oopperamainen musiikkiteatteriesitys.

Esitys oli dramaturgisesti jaettu neljään suurempaan kohtaukseen, joita myöhemmin nimitän fragmenteiksi. Jokaisella fragmentilla oli oma dramaturginsa, eivätkä ne ole suoraan draamallisesti sidoksissa toisiinsa. *Vapautuspassio* -teoskokonaisuus muodostuu tavallaan neljästä pienoisenäytelmästä, jotka vain löyhästi nivoutuvat toisiinsa.

Yhdistävänä tekijänä on esityksen tyyli. *Vapautuspassio* on yhdistelmä oopperaa, perinteistä draamaa, tanssiteatteria ja jopa muotinäytöksistä ammentavaa lavaesiintymistä. Vaihdokset esiintymistyylien välillä ovat nopeita ja yhtäkään kohtausta on hankalaa rajata johonkin tiettyyn tyyliin. Jo ensimmäisessä fragmentissa lauletaan samanaikaisesti sekä hyvinkin korostetulla perinteisellä oopperaäänellä ja huutamalla kurkku suorana: "Turvat kii, turvat kii." Korkeakulttuuriset elementit sekoittuvat kapakkatappelen meluun.

Keskeistä on, että teksti lauletaan ja että jokainen fragmentti on sävelletty alusta loppuun. *Vapautuspassion* eri fragmentteja yhdistää myös se, että jokaisessa keskeinen näkökulma on naisen tai tytön kokemus. *Vapautuspassiolla* oli neljä eri säveltäjää. Musiikin lehtori Jussi Tuurna luonnehtii esitystä käsiohjelmassa:

On jo aika päästä irti arvottavista ennakkoluuloista teoksissa, jotka yhdistävät musiikkia ja muita esityksellisiä elementtejä. Ei ole mieltä uhrata elämää sen pohtimiseen, mihin genreen tämä tai tuo mahtaa kuulua. Jos huvittaa tehdä esityksiä, joihin yhdistetään monia ilmaisutapoja musiikista jalkatanssiin, valosta sirkukseen, siitä vaan. Se ei ole vain "oopperaa" tai "musikaalia". Se on jotain paljon enemmän. Lajihygienian aika on ohi.

(Tuurna 2010)

3.3 Kuvaukset

Kuvasimme monikameratekniikalla kaksi yleisöesitystä, 16.03.2010 sekä 17.03.2010. Yleisöä ei ollut mitenkään ennalta valittu, eikä heitä pyydetty reagoimaan kuvaukseen

millään poikkeuksellisella tavalla. TV-kuvaaminen ei siis muuttanut varsinaista esitystä teatterikatsojan kannalta lainkaan.

Ainoa rajoite oli katsomon koon osittainen supistaminen kraanakameran työskentelyn vuoksi. Molemmissa esityksissä oli käytössä 7 miehitettyä TV-kameraa.

Katsomo oli pieni nouseva katsomo, jonka ensimmäinen rivi oli näyttämön kanssa samalla tasolla. Eturivi oli muutaman metrin päässä näyttämöstä, joten yleisön ja näyttelijöiden välimatka oli todella läheinen ja kontakti syliin tunkevan likeinen. Katsomoon mahtui kerrallaan vain hieman yli 100 katsojaa.

Koska esitys oli lavastettu kahteen, jopa kolmeen eri kerrokseen ja osa kohtauksista tapahtui yleisöön nähden varsin korkealla, sijoitimme 4 kameraa katsomon tasolle ja 3 kameraa ylemmälle valoparvelle. Korkeimmillaan näyttelijät seikkailivat näyttämön valoparvella, kymmenen metriä näyttämön yläpuolella.

Kameroiden sijoittelu sinällään on jo TV-ohjauksellinen päätös ja valinta. Teatterissa katsojat eivät voineet seurata esitystä parvelta. TV-yleisö sai kohtauksiin uuden näkökulman. Lisäksi joissain kohtauksissa ohjaajat itse sijoittivat erikoiskameroita ikään kuin kohtauksen sisään, paikkoihin, joihin teatterikatsojilla ei ollut pääsyä. Palaan näihin ratkaisuihin myöhemmässä analyysissäni.

TV-kamerat oli kytketty Taideteollisen korkeakoulun TV-studion ohjaamoon, jossa esitys nauhoitettiin. Ohjaajat istuivat ohjaamossa ja näkivät esityksen monitoreista. Ohjaajilla oli suora komentoyhteys kaikkiin kameroihin.

Varsinaisina nauhoitusiltoina jokainen kamerakuva oli suunniteltu ennakolta, ja kuvasuunnitelmassa oli satoja yksittäisiä kuvia. Kuvaussihteri varoitti kameroita etukäteen kuvan vaihtumisesta. Ohjaajan tehtävä oli joko noudattaa laatimaansa kuvasuunnitelmaa, lisätä kuvia tilanteen mukaan tai hypätä kuvien yli. Työtapa oli erittäin vaativa sekä ohjaajille että kameramiehille.

Suoran taltiointin aikana ohjaamossa työskentelivät lisäksi kuvaajat, kuvatarkkailija, kuvanauhoittaja, kuvaussihteri sekä miksaaja. Äänityksestä vastasi oma äänitysosasto, jossa varsinaisen äänisuunnittelijan apuna työskenteli neljä AMK Metropolian opiskelijaa.

Esityksen TV-toteutuksen ohjaustehtävä oli jaettu kahden Taideteollisen korkeakoulun ohjaajaopiskelijan kesken. Kaksi ensimmäistä fragmenttia ohjasi Jonas Kukkonen ja

kaksi viimeistä Oskari Sipola. Myös TV-toteutuksen kuvaaminen oli jaettu kahden kuvaajan kesken. Jonas Kukkonen kanssa työskenteli Marianne Lagus ja Oskari Sipolan kanssa Jonatan Sundström.

Koska TV-taltioinnissa käytettiin pääsääntöisesti teatteriesitykseen rakennettuja valoja, ne oli säädettävä ennen kuvauksia TV-taltioinnille soveltuviksi. Kuvaajat tekivät tämän työn päivää ennen varsinaista nauhoitusta. Varsinaisen esityksen valosuunnittelusta vastasi Teatterikorkeakoulun valo- ja äänisuunnittelun laitoksen opiskelija Meri Ekola.

Vapautuspassio nauhoitettiin yleisön kanssa kahtena päivänä kahdesta eri esityksestä. Molemmilla ohjaajilla oli siis kaksi mahdollisuutta omien fragmenttiansa kuvaamiseen. Ohjaajavaihto tapahtui molempina päivinä esityksen väliajalla.

Ohjaajat tekivät fragmenttejaan varten täydellisen kuvasuunnitelman, jota muutettiin ja täydennettiin ensimmäisen ja toisen kuvauspäivän välillä. Alkuperäisen suunnittelun pohjana käytettiin yhdellä kameralla ennakkonäytännössä kuvattua koko esiintymislavan kattavaa tallennetta. Toisen päivän muutokset perustuivat edellisen esityksen monikamerataltiointiin. Muutokset olivat joiltain osin varsin suuria.

Ohjaajat työskentelivät toisistaan riippumatta, yhteistä kuvakieltä tai ohjaustapaa ei sovittu etukäteen. Molemmilla säilyi vapaus tulkita teosta omien näkemystensä mukaan. Kameroiden sijoittelu esitystaltiointien osalta luonnollisesti rajasi ohjaajien mahdollisuutta. Pohdin tätä lisää myöhemmissä luvuissa.

TV-ohjaajista Oskari Sipola työskenteli *Vapautuspassion* kanssa alusta alkaen ja hän seurasi sen kaikkia valmisteluvaiheita syksystä 2009 lähtien. Hän myös tunsu esityksen läpikotaisin jokaista nuottia myöten. Toinen TV-ohjaaja, Jonas Kukkonen tuli mukaan vasta kun esitystä harjoiteltiin Teatterikorkeakoulussa.

Vapautuspassio-näytelmää esitettiin Taideteollisen korkeakoulun Studionäyttämöllä ja TV-studiossa viiden eri taideoppilaitoksen yhteistyönä maaliskuussa 2010 yhteensä 10 kertaa. Ensi-ilta oli 12.03.2010 ja viimeinen esitys 25.03.2010. Esitykset olivat loppunmyytyjä.

3.4 Kuvausjärjestelyjen ongelmia yleisökuvauksissa

Tarkastelen tässä luvussa niitä tekijöitä, jotka mahdollistivat tai nimenomaan hankaloitivat *Vapautuspassio*-näytelmän kuvaamista.

Olen jo aikaisemmin maininnut, että television kuvakielen yleisin kuvausratkaisu perustuu kolmen kameran järjestelmään. Kameroista keskimäinen kuvaa laajinta kuvaa. Teatteriesityksessä se kattaisi lähes koko näyttämön tai ainakin sen osan näyttämöstä, jolle kohtauksen keskeiset tapahtumat sijoittuvat. Keskimäisen kameran oikealle ja vasemmalle puolelle sijoitetaan kamerat, jotka kuvaavat omista kuvakulmistaan lähitai puolilähikuvaa näyttelijöistä. Tämä perusratkaisu on erittäin yleisesti käytössä paitsi televisiossa, myös elokuvissa.

Keskimäisen kameran kuvaan leikataan, kun tila ja siinä olevat henkilöt esitellään katsojalle. Heidän sijaintinsa toistensa suhteen on luettavissa tästä laajasta establishment-kuvasta. Mikäli henkilöt liikkuvat tilassa, käyttää ohjaaja useimmiten juuri keskimäisen kameran laajaa kuvaa selkeyttämään katsojalle, mitä muutoksia henkilön liikkuminen paikasta toiseen aiheuttaa. Vasemman ja oikean kameran kuvat ovat yleensä rajaukseltaan huomattavasti tiiviimpiä, ja olennaista on, että niiden kuvat leikkautuvat toisiinsa nähden. Näissä kuvissa katseen suunta on tärkein tekijä. Kahden keskenään keskustelevan henkilön toisiinsa kohdistuneet katseet näyttäytyvät TV-ohjelman tai elokuvan katsojalle vasemman ja oikean kameran kuvien peräkkäisinä leikkauksina. Näemme tilanteen siten, että nämä henkilöt keskustelevat keskenään.

Teatterin kuvaamisen tekniseksi perusratkaisuksi tällainen kolmen kameran ratkaisu soveltuu hyvin. Kuvaamiseen liittyy kuitenkin ongelmia, joita on vaikea ratkaista muuttamatta joko näyttelijöiden asemointia teatterilavalla tai lavastusta.

Kameroiden sijoittelu *Vapautuspassion* kuvauksissa mahdollisti kolmen kuvan perusratkaisun. Kamera kaksi oli sijoitettu katsomon keskelle ja kamerat yksi ja kolme katsomon laiduille. Sama perusratkaisu toistui yläparvella. Yleisön kanssa tehdyissä kuvauksissa oli käytössä 6 jalustakameraa, joista 5 oli kiinteästi paikoillaan ja yksi liikkuva. Yläparvella olevista kameroista keskimäinen oli sijoitettu ajoradalle ja sillä saattoi ajaa lähes koko näyttämön levyisen matkan. Lisäksi käytimme seitsemäntenä kameraa kraanaa, jonka varsi ylettyi puoliväliin katsomoa. Yleisöesitysten aikana kraana ei liikkunut vaan pysyi paikoillaan. Kraanan kamerapäätä operoitiin ja kuvasuuntaa käännettiin aktiivisesti kohtauksen mukana, mutta varsinaisia kraana-ajoja ei tehty. Kraanan kuvakokoa luonnollisesti tiivistettiin tai avattiin kuvasuunnitelman mukaisesti.

Yleisöesitysten kuvauksissa kaikki kamerat sijaitsivat katsomossa. Tämä ratkaisu ei ollut kuvauksen kannalta lainkaan optimaalinen. Kuvien leikkautuvuus toisiinsa nähden oli huono, näyttelijöiden asemat näyttämöllä muuttuivat usein vauhdikkaasti, eikä tätä muutosta tavoittanut muilla kuin keskimmaisilla, laajaa kuvakokoa kuvanneilla kame-roilla. Tiiviissä lähikuvissa jouduttiin jatkuvasti käyttämään zoom-linssin ääripäitä ja varsinkin nopeasti liikkuvien näyttelijöiden seuraaminen muodostui hankalaksi, samoin tarkennus. Lisäksi näyttelijöiden asemointi näyttämön syvyys- ja leveyssuunnassa etäälle toisistaan on televisiotallenteen kannalta erittäin vaikeasti ratkaistavissa. Jos henkilöistä saadaan hyvät lähikuvat, leikkaus takaisin laajaan kuvaan hyppää usean kuvakoon yli. Tällaista usean kuvakoon ylitystä yhdessä leikkauksessa pyritään välttä-mään.

Myöhemmin erillisinä kuvauspäivinä kameroiden sijoittelu katsomon lisäksi näyttämölle ratkaisi useimmat ongelmat. Kuvaussuunta lähestyi vähintäänkin hyvää ratkaisua ja katseiden suunnat saatiin kohtaamaan. Analysoin myöhemmissä luvuissa sitä, miten tällaiset kuvausratkaisut vaikuttavat televisio-ohjaajan tekemään teatteriesityksen tul-kintaan.

Yleisöesitysten kameraratkaisu mahdollistaa esityksen tallentamisen televisiolle, mutta se ei mahdollista uuden tulkinnallisen teoksen luomista, eikä tue varsinkaan TV-oopperan kaltaista ratkaisua. Palaan tähän kolmiportaiseen käsitteistöön myöhemmissä luvuissa.

3.5 Kamerakalusto

Kameroiden sijoittelu ja niiden tekninen laatu vaikuttaa olennaisesti siihen millainen lopullisesta televisiolle kuvatusta versiosta tulee. Käytössämme oli kahta eri kalustoa. Pääkameroina käytimme LUMEn TV-studion varsinaisia Philipsin TV-kameroita Winten-jalustoilla. LUMEn kalustoa täydennettiin AMK Arcadan SONY -kameroilla, jotka olivat optiikaltaan heikompia kuin LUMEn kamerat. Arcadan kameroissa oli käytössä ainoas-taan kiinteät jalustat, joka rajoitti kameroiden liikkeitä.

Arcadan kameroihin turvauduttiin siksi, että ne mahdollistivat kuvien tarkkailun ohjaa-mon kuvatarkkaamossa. Tosin LUMEn ja Arcadan kameroiden CCU (camera control unit) -järjestelmät eivät olleet yhteen liitettävät. Yleisöesityksen nauhoituksessa tämä kahden eri järjestelmän kuvatarkkailu teetti kuvatarkkailijalle valtavasti töitä. Lisäksi

kuvatarkkailija joutui säätämään kuvan valoisuusastetta myös siksi, että lavavalot oli rakennettu teatteriesitystä, ei televisiotaltiointia varten. Jyrkkiin varjoihin, valon tasoihin tai värikylläisyyteen näyttämöllä ei juurikaan voitu vaikuttaa. Ero ihmissilmää varten rakennetun valon ja kameran vaatiman valaisun välillä oli useinkin erittäin voimakas.

Arcadan kameroiden sijoittelu yläparvelle rajoitti myös osaltaan kuvaamista. Yläparvelle sijoittaminen rajasi kuvakulman automaattisesti yläkulmakuvaksi, paitsi toisessa fragmentissa, joka tapahtuu enimmäkseen näyttämön keskelle rakennetulla korokkeella. Yläkulmakuvan leikkautuvuus lattiatasolla sijaitsevien kameroiden kuviin oli huono ja leikkausta ylä- ja alakameroiden välillä pyrittiin välttämään. Käyttökelpoisimmat leikkauksratkaisut palautuivat *Vapautuspassion* kuvauksissa klassiseen kolmen kameran tekniikkaan.

Kolmen kameran perusratkaisulla kuvattaessa kameroiden pitäisi pystyä kuitenkin liikumaan esityksen mukana jatkuvasti, eikä tämä ollut yleisoesityksissä mahdollista.

Parhaiden kuvaussuuntien ja kuvan syvyytulottuvuuden rakentamiselle ei ollut aikaa, eikä kameroita voinut yleisökuvauksissa edes sijoittaa parhaisiin kuvausasemiin, koska kameroiden kannalta parhaat kuvat olisivat sijainneet nimenomaan näyttämöllä, eivätkä katsomon keskellä tai sivuilla.

Nauhoitimme valmiiksi leikatun materiaalin Digibeta-formaatille SD-tasoisena. Osa kameroista tallensi kuvatun materiaalin suoraan kamerassa myös DV-cam - nauhaformaatille. Lisäksi ohjaaja Oskari Sipola kuvasi muutamia kuvia Canonin 7 D-kameralla HD-formaatilla.

Tällainen erilaisten teknisten tallennusformaattien sekoittaminen hankaloittaa varsinkin jälkityötä. *Vapautuspassion* tapauksessa kamerakalusto oli kuitenkin varsin laadukas ja yhtenäinen, mutta toisaalta se ei kaikilta osin soveltunut teatterin kuvaamiseen raskaan liikuteltavuutensa vuoksi.

3.6 Inserttikuvaukset

Yleisötaltiointien lisäksi kuvasimme neljänä päivänä inserttikuvauksia ilman yleisöä. Inserttikuvauksella tarkoitan kohtausten osien kuvaamista ilman että koko näytelmää olisi esitetty alusta loppuun. Samaa kohtausten osaa saatettiin kuvata useita kertoja ja samalla haettiin parasta ratkaisua kuvakokojen ja kameroiden sijoittelun kannalta.

Inserttikuvauksissa käytettiin vain LUMEn kameroita ja erityisesti kraanaa, jolla sai kuvattua myös aivan lattian pinnasta, kun muut kamerat pääsivät jalustan asettamissa rajoissa alimmillaan vain noin 1 metrin korkeudelle. Kohtauksissa oli paljon toimintoja lattian pinnassa, ja vain kraana pystyi kuvaamaan aivan lattian rajasta. Inserttikuvauksissa ajoradalle sijoitettu kamera siirrettiin myös näyttämölle ja sen käyttö monipuolista varsinkin niiden kohtausten kuvauksia, joissa näyttelijöiden liikekieli suuntautui vasen-oikea-akselille. Syvyysuunnassa tälläkään kameralla ei siirrytty näyttämön ramppia syvemmälle.

Muilla kameroilla ja erityisesti kraanalla kuvattiin inserttikuvauksina varsin paljon lisämateriaalia, jota käytettiin lopullisen TV-version leikkausvaiheessa tuomaan staattisempaan yleisötallenteeseen lisää elävyyttä.

Inserttikuvauksina osa fragmenteista kuvattiin myös käsivarakameroilla ja tällöin kameramiehet liikkuvat kameroineen kohtauksen sisällä näyttämöllä, varsin syvällä itse tapahtumien keskipisteessä.

Kuvamateriaalin visuaalinen erilaisuus ja varsinkin sen suuri määrä venytti osaltaan editointivaihetta alkuperäistä pidemmäksi. Lopullinen leikattu ja värimääritelty versio valmistui vasta 10.1.2011.

3.7 Lavastusratkaisun asettamat haasteet

Vapautuspassio-näytelmän lavarakenne oli sovitettu eri fragmenttien mukaisesti syvyysuunnassa kasvavaksi taiteelliseksi kokonaisuudeksi. Ensimmäisessä fragmentissa näyttämö on lähes katsojien sylissä. Koska katsomon eturivin ja varsinaisen näyttämön välissä ei ollut mitään koroketta, näyttelijät liikkuvat vain muutaman metrin päässä katsojista.

Ensimmäisessä fragmentissa näyttämö on rakennettu leveyssuunnassa laidasta laitaan ulottuvaksi, paperilla päällystetyksi, valkoiseksi abstraktiksi kokonaisuudeksi. Osaa lavasteesta käytettiin myös kohtauksen edetessä projisointipintana, jolle heijastettiin diaprojektorilla tekstiä.

Viimeisessä eli neljännessä fragmentissa hyödynnettiin LUMEn Medianäyttämön ja TV-studion yhdistämällä luotua poikkeuksellisen pitkää yhtenäistä tilaa ja syvyysuunnassa kohtauksen alku sijoittuu lähes 50 metrin päähän eturivistä. Fragmentin päähenkilö Kikka kävelee koko tuon matkan kohti katsomoa voimakkaissa takavaloissa, joka enti-

sestään hankaloittaa kuvaamista. Kohtauksen lopussa Kikka seisoo 10 metrin korkeudella katsomon yläpuolella valoparvella.

Kuvaukseen liittyvä, lavasteratkaisun aiheuttama lisäongelma oli myös erilliselle ylätasolle sijoittuva toinen fragmentti "Tytöt". Keskeinen kohta näyteltiin 3 metrin korkeudessa sijaitsevalla erillisellä lavalla, jonka silmäkorkeudelle ei yletetty lattiatason kameroilla, ainoastaan kraanalla. Yleisötalioinneissa yläkamerat olivat tähänkin lavaan nähden ylempänä, joten niidenkään kuvakulma ei ollut näyttelijöiden silmäkorkeus, joka on varsin yleinen normi TV-kuvaamisessa.

Tytöt -fragmentti jouduttiin siis kuvaamaan hyvin epäedullisilla kameraratkaisuilla ja se rajoitti olennaisesti tv-ohjaajan mahdollisuuksia. Lisäksi televisiokuvan syvyysvaikutelman synnyttämiselle olennainen kuvan etuala puuttui kokonaan.

Vapautuspassion TV-kuvauksen suurimman teknisen haasteen asetti lavasteratkaisu. Lähes kaikki fragmentit levisivät hankalasti kuvattaviksi, tai jos kohta oli asemoitu syvyysuuntaan, niin syvyyttä oli valtavasti tai olemattoman vähän, kuten ensimmäisessä fragmentissa. Tilan laajeneminen loppua kohti suuremmaksi kasvattaa peruskuvana käytettävän, koko näyttämötilan kattavan yleiskuvan suhteettoman suureksi verrattuna muihin tiiviimpiin kuvakokoihin. Leikkaus kuvakoosta toiseen muodostuu hankalaksi varsinkin silloin kun kamerat eivät liiku. Yleisön kanssa kuvatuissa versioissa kameroita ei voinut sijoittaa näyttämölle häiritsemättä esitystä, joten näissä versioissa *Vapautuspassio* kärsii auttamatta tallenteenomaisesta kuvauksesta. Kun kameroita muina kuvauspäivinä voitiin sijoittaa myös näyttämölle, saatiin osa kohtausten valtavista fyysistä etäisyysongelmista ratkaistuksi. Palaan näihin kuvaukseen liittyviin ratkaisuihin myöhemmissä luvuissa.

Kuvauksissa jouduttiin myös käyttämään kameroiden objektiivien zoom-ominaisuuden ääripäitä. Neljännen fragmentin pitkä kävelykuva, jossa Kikka kävelee syvyysuunnassa lähes 50 metrin matkan näyttämön äärimmäisestä takalaidasta aivan yleisön eteen, on tarkennuksen ja kuvakoon hallinnan kannalta lähes mahdoton kuvattava yhtenä pitkänä kuvana.

Teatteriesityksen katsoja näkee Kikan sisääntulon yhtenä jatkumona. Televisioversion ohjaaja joutuu päättämään käyttäkö hän erittäin laajaa kuvaa, jossa syvyysvaikutelma kärsii, vai seuraako hän Kikan kävelyä alusta alkaen tiiviimmässä kuvakoossa silläkin riskillä, että kuvan tarkennus joissain kohdin on epätarkka. Epätarkkuus ei ole ainoa

ongelma, sillä tiiviimpi kuvakoko on tulkinnallinen valinta. Kohtauksen luonne muuttuu televisioversiossa, jos seurataan vain Kikkaa ja jätetään kuvan ulkopuolelle kaikki muut samaan aikaan lavalla olevat, visuaalisen kokonaisuuden ja dramaturgian kannalta tärkeät henkilöt. Lopullisessa versiossa ohjaaja Oskari Sipola päätyi kuitenkin juuri tähän erittäin haastavaan yhden kraana-ajon kuvaratkaisuun. Vertailen eri kuvausratkaisujen kehittymistä DVD-näytettä analysoivassa luvussa.

Kikka-kohtauksen kaltaiset kuvausongelmat tekivät *Vapautuspassion* tallentamisesta erittäin vaikean tehtävän. TV-version ohjaajat joutuivat päättämään jatkuvasti, mitkä henkilöt he jättävät pois kuvista, millä leikkauksilla he rytmittävät kohtausta, ja vastaa-ko lopputulos varsinaisia näyttämötapahtumia.

Toinen haastava esimerkki oli Tytöt -fragmentin sijoittuminen yli 3 metriä muun näyttämön yläpuolelle pienelle ylälavalle. Kohtauksen keskeiset tapahtumat sijoittuvat ylälavalle, mutta teatterissa katsoja näkee tuon ylälavan alapuolella orkesterikorokkeen ja sen reunalla istuvat 4 miesnäyttelijää, jotka kommentoivat ylälavan tapahtumia repliikeillä. Lisäksi lattiatasolla olevat miesnäyttelijät soittavat itsekin erilaisia rytminstrumentteja, kapuloita, kattilankansia ja taputtavat käsillään rytmiä.

Samassa fragmentissa oli myös pitkä, lattiatasolla tanssivan alastoman miesnäyttelijän ja häneen reagoivien ylätasanteen naisten välinen lähes mykkä kohtaus. Tämän pienen kohtauksen kuvaaminen sellaisena kuin katsojat sen näkivät teatteriesityksessä, oli lähes mahdotonta. Puhumattakaan sen tunnetilan taltioimisesta, jonka alaston näyttelijä aiheuttaa teatterikatsomossa, näyttämättä katsojien reaktioita.

Kyseisessä fragmentissa ohjaaja joutuu käyttämään joko hyvin laajaa yleiskuvaa, jolloin kaikki näyttelijät ja samanaikaiset tapahtumat näkyvät myös televisiossa, tai sitten hän leikkaa ylätasanteen ja lattiataason kamerakuvien välillä.

Ylälavan lisäksi kohtauksen sisällön kannalta olennainen, siluettina näkyvä "naapurin nuori mies" on vielä hankalammin kuvattavissa. Siluettimies on vielä muutamaa metriä ylempänä kuin ylälavalla näyttelevät tytöt. Teatteriversiossa katsojilla ei ole mitään ongelmaa nähdä näitä kolmea eri tasolle sijoituvaa elementtiä yhtä aikaa, mutta televisiossa niiden samanaikaisuus on ongelma. Näyttämön valaisu keskittyi myös lähes kokonaan ylälavalle ja alatasolla olevat miehet istuivat orkesterikorokkeen reunalla lähes pimeässä. Ihmissilmälle tämä ei ole ongelma, kameralle on.

Television kuvakerronnalle on ominaista leikkaus kuvakoosta toiseen, vastakuvien käyttö henkilöiden välisen dialogin rytmittäjänä ja mahdollisuus näyttää tunnetilat lähikuvissa. *Vapautuspassion* teatteriversiossa koko Tytöt -kohtaus sijoittuu yleisöstä varsin kauas ja sen luonne on selvästi etäisempi kuin peruskoulun 9.luokkaan sijoittuvan ensimmäisen fragmentin, joka tapahtuu muutaman metrin päässä eturivistä. Television lähikuvissa Tytöt -kohtaus muuttuu tilallisesti kokonaan toiseksi.

Televisioversion ohjaaja joutuu tässäkin tapauksessa valitsemaan käyttääkö hän televisiolle ominaisia keinoja. Kuvakerronnallisesti on mielekasta käyttää lähikuvia ja kraanakameralla niiden kuvaaminen on mahdollista. Samalla ohjaaja joutuu kuitenkin pohtimaan mikä kohtauksen ominaisluonteessa muuttuu, jos kohtaus nähdäänkin huomattavasti lähempää kuin teatterissa on mahdollista. Oliko teatteriversion ohjaajalla jokin erityinen syy etäännyttää juuri tämä kohtaus kauemmaksi yleisöstä, ja menetetäänkö puolestaan jotain kerronnallisesti olennaista, jos TV-kuva tuokin henkilöt lähietäisyydelle?

Samaa ongelmaa pohtivat Turun kaupunginteatterin *Punahilkka* -esitystä tallentaneet tekijät jo vuonna 1988. Dramaturgi Leena Virtanen analysoi esityksen näyttämöratkaisujen ja kuvaamisen välistä ongelmaa seuraavasti.

”Punahilkka käyttää hyväkseen leikkauksen, toiston ja ajan dramaturgiaa.

Eri aikatasot kulkevat rinnakkain ja limittäin, henkilöhahmot toistavat itseään, sukupolvet perätysten toinen toistaan. Pelkästään näytelmän perinteisestä poikkeava rakenne tuottaa ongelmia: miten säilyttää toisaalta teatteriesityksen seuraamista vastaava tuntuma tilasta kokonaisuutena, toisaalta selkeys kuvakerronnassa etenkin silloin, kun siirtymät ovat nopeita ja näyttelijät ovat kaukana toisistaan. ”

Virtanen, Leena 1988. Teatterimuseon ja opetusministeriön raportti

Vapautuspassion kuvauksissa oltiin samojen ongelmien edessä. Onko tarkoitus tallentaa esitys mahdollisimman samankaltaisena kuin alkuperäinen teatteriesitys sitä katsovan yleisön näkemänä oli, vai kuvata esityksestä uusi tulkinta ja päätyä kokonaan uuteen teokseen. Konkreettisemmin haasteen asetti juuri lavastusratkaisu, mutta teoksen katsojakokemuksen siirtäminen tallenteelle oli myös valtava haaste ohjaajille.

Kari Pirilä ja Erkki Kivi analysoivat teoksessaan ”Otos” elokuvan erästä keskeistä työkalua, rajausta.

”Rajaamalla aihetta ja edessä virtaavaa todellisuutta tekijä joutuu aina tekemään valintoja ja ottamaan samalla kantaa. Tehtävät rajaukset manipuloivat todellisuutta tekijän visioksi. Näin tapahtuu aina, halusi tekijä sitä tai ei. Rajaus ei ole pelkkää kuvan ja äänen teknistä tai esteettistä rajaamista, vaan kysymys on laajasta ja monisyisestä journalistisesta ja dramaturgisesta ratkaisusta. ”

(Pirilä & Kivi. OTOS. Elävä kuva, Elävä ääni s. 103)

Miten siirtää teatterin kielellä operoiva esitys television taiteelliselle kielelle? Millä eri kielillä nämä kaksi taidemuotoa operoivat? Visuaalinen kuvallinen kerronta televisiossa perustuu 8 kuvakoon järjestelmään ja sen eri variaatioihin. Näillä kuvilla, kuvien ajallisella kestolla, kameraliikkeillä ja kuvakoon vaihteluilla TV-ohjaaja yrittää tallentaa sen visuaalisen elämyksen, joka teatterikatsojalla on koko ajan silmiensä edessä elävässä teatteriesityksessä. Pyrin tässä opinnäytetyössä vastaamaan edes osaan näistä kysymyksistä. Kysymys on kuitenkin erittäin laaja ja laajenee entisestään, mikäli tv-ohjaajan tarkoituksena ei ole tallentaa esitystä sellaisenaan, vaan kuvata teatteriesitykseen pohjautuva, mutta taiteellisesti uudelleen tulkittu teos.

Millaisia valintoja ja rajoituksia TV-ohjaaja tekee? Yksinkertaisimmillaan kysymys on siitä, milloin hän leikkaa lähikuvaan ja milloin takaisin laajaan kuvaan. TV-ohjaaja jatkaa työtään siitä mihin teatteriohjaaja sen päätti. Molempien tavoitteena on saavuttaa yleisö, saada teoksen viesti perille, mutta kummallakin on käytössään eri keinot. Televisio-ohjaajan työssä katsojan vapautta kuitenkin rajoitetaan ja lopputulos on tehtyjen ohjauksellisten valintojen summa.

Kyse on fokuksen asettamisesta. Mitä teatteriohjaaja tekee, miten teatteriohjaaja johdattaa katsojan silmää. Katsojalla on periaatteessa valinta mihin se katsoo, mutta näytelmän ohjaajan isoin fokus on koko ajan saada se katsomaan minne se halutaan, ilman että tuntuu siltä, että katsoja pakotetaan katsomaan, vaan että se haluaa katsoa sinne. Leffaversiossa tämä valinta otetaan katsojalta pois. Mä teen sen valinnan sen puolesta.

Oskari Sipola, haastattelu 05.05.2010

4 TELEVISIOTALTIOINNIN TEORIAA JA HISTORIAA

”Teatteri tuli Suomessa televisioon 1957, kun Turun TES-televisio näytti Turun kesäteatterin näytelmän Naispaholainen. Television ensimmäiset ”draamaohjelmat” olivat myös teatterin taltiointia. Tekniikan kehittyessä draamaa alettiin tuottaa myös televisioyhtiöiden sisällä. Televisio-teatterista ja vanhoista näytelmistä tuli 1980-luvun kuluessa kuitenkin marginaaliohjelmaa: 1960-luvun alussa televisiotatteri muokkautui enemmän tv-medialle sopivaksi – näytelmät esitettiin ”jatkuvana kuvien sarjana” kameralle, ei yleisölle permannolla. Pian uusia näytelmiä ryhdyttiin kirjoittamaan televisiota varten. Ohjaaja ja TV1:n televisiotatterin johtaja Timo Bergholm vaati ohjelmilta enemmän informatiivisuutta ja journalistisuutta. Näin monet tv-teatterin ohjelmat alkoivat käsitellä myös yhteiskunnallisia teemoja. Dokumentt draama tuli muun draaman rinnalle. 1980-luvulla kilpailu katsojista sekä Ylen kanavaprofilointi johtivat teatteritoimituksen muuttumisen sarjadraaman tuotantokoneeksi. ”

(Teatteri Mediana -tutkimushanke. Tampereen Yliopisto. 2007)

Televisioilmaisusta ja -kerronnasta on julkaistu vain vähän kirjallisuutta. Tämä vähäinen kirjallisuus keskittyy lähinnä TV-tuotannon perusteisiin ja on luonteeltaan oppikirjamaista. Kirjat ja opasvihkoset keskittyvät paljolti kameratekniikkaan, kuvallisen kerronnan perussääntöihin, kuvakoosta toiseen leikkaukseen ja televisio-ohjelman ääni-ilmaisun perusteisiin. Kirjallisuudessa käydään läpi kamerakuvien rajauksen 8 eri kuvakokoa, kuvataan erilaisten kameraliikkeiden mahdollisuuksia ja paneudutaan tavallisimpien televisio-ohjelmien kolmen kameran kuvausratkaisuihin. Lisäksi kirjallisuudessa syvennyttään pintapuolisesti television kuvakielen ominaisuuksiin ja sen eroihin elokuvaan verrattuna.

Alan kirjallisuudessa käsitellään kuitenkin hyvin vähän tai ei lainkaan sitä miten teatteria voi kuvata, tai miten sitä on vuosien kuluessa kuvattu televisiolle. Ne harvat suomalaisen televisiotatterin historiaan paneutuvat kirjoitukset, joita olen löytänyt opinnäytetyöni tueksi, ovat pääsääntöisesti historiallisia yleiskatsauksia.

Televisiotatterilla ja teatteriesityksen taltiointilla näyttämöltä on iso ero. Televisiotatterissa ei ollut yleisöä ja esityksissä otettiin huomioon television kerronnalliset erityisvaatimukset. Esitykset valmistettiin ja kuvattiin nimenomaan televisioesitystä varten. Esityksen kuvaukset saattoivat kestää useita viikkoja verrattuna elävän esityksen taltiointiin yhdestä ainoasta esityksestä suoraan näyttämöltä. Lisäksi perinteinen suomalainen televisiotatteri oli studio-olosuhteisiin lavastettua ja valaistua teatteria.

Jo tämä ero tekee mahdolliseksi esityksen kuvaamisen monipuolisemmin kuin teatteri-näyttämöllä, jossa lavaste on useimmiten ajateltu nähtäväksi vain suoraan edestä eli katsomosta. Teatteriesityksen perusoletus on myös luonnollisesti se, että katsomossa on ainakin yksi katsoja, jolle näytelmä esitetään. Esitys kohdennetaan läsnä olevalle yleisölle, ei TV-tallennetta katsoville katsojille.

Silti näistäkään varsinaisista televisioteatteriesityksistä ei ole kirjoitettu kuvaamiseen keskittyvää analyttistä tekstiä. Analyysiä ei ilmeisesti tarvittu, koska televisioteatteri oli instituutio ja sille riitti katsojia.

4.1 Antero Takalan määritelmä

Yleisradion entisen pääkuvaajan Antero Takalan muistio Savonlinnan oopperajuhlien kuvaamisen ongelmista 1980-luvulta määrittelee harvinaisen selkeästi taltiointin eri versioiden erot. Takalan analyysi sisältää johdonmukaisen kolmiportaisen jaottelun, jonka perusteella voin analysoida myös *Vapautuspassio*-esityksen TV-taltiointia. Takalan oletuksena on, että esitys tallennetaan aina isolla TV-kalustolla, monikamerateknikalla ja äänitetään oopperan vaatimusten mukaisesti ison orkesterin, kuoron ja solistien esittämänä itse esityksestä.

Takalan määrittelyt on tehty ennen kaikkea sovellettaviksi Savonlinnan oopperajuhlien esitystaltiointien yhteydessä, mutta sisällöllisesti ne soveltuvat omaan työhöni lähes sellaisenaan. Takala jaottelee esitystaltiointit kolmeen eri kategoriaan:

1. Tallennus
Esityksen tallentaminen sellaisenaan yleisöesityksestä nauhalle
2. Televisiointi
Osittainen sovittaminen kerrontavälineelle, kameralle
3. TV-ooppera
Oopperateoksen täydellinen sovittaminen televisiolle, vrt. TV-näytelmä

Takala täsmentää kolmijakoan seuraavasti:

Tallennus

Näistä alkeellisin ja television kerrontatapoja huonoimmin palveleva tapa on tallennus. Se välittää vähiten teoksen sisällöstä ja esityksestä katsojalle. Usein se jopa tekee ”karhunpalveluksen” esitykselle, koska teoksen näyttämöllepano, näyttelijätyö, lavastus, asemointi ja liikerytmi, valaistus ja maskit on suunniteltu näyttämöesitystä, ei televisiota, varten. Television tarpeet ja vaatimukset ao. asioihin ovat tyystin toiset.

Televisiointi

Televisioystävällisempi menetelmä on televisiointi. Se mahdollistaa lavaesityksen pahimpien ongelmien poistamisen. Oopperan televisioinnissa huomioidaan televisio kerrontavälineenä, sekä myös sen tekniset vaatimukset. Esitys kuvataan osin suoraan esityksestä ja osin sovitaan televisiolle.

TV-ooppera

Kolmas versio, tv-ooppera, on kiistattomasti kunnianhimoisin ja television kannalta parhaan lopputuloksen mahdollistava. Siinä voidaan puuttua teoksen ytimeen, dramaturgiaan, henkilöohjaukseen ja näiden kuvalliseen toteutukseen. Koko teos siis sovitaan kerrontavälineelle, kameralle.

(Antero Takala. 1989. Yleisradio)

4.2 Vapautuspassio Takalan määritysten valossa

Vapautuspassio oli tehty teatterinäyttämölle, eikä sen alkuperäisissä ohjausratkaisuissa otettu lainkaan huomioon sitä, että se tullaan kuvaamaan televisiolle.

Näyttelijäilmaisuus oli sovitettu isolle teatterinäyttämölle ja erityisesti lavastus toimi teatterin ehdoilla. Takalan mukaan tällainen ilmaisuus ei sovellu televisiolle juuri lainkaan. Takalan kolmijaon mukaisesti analysoituna *Vapautuspassion* TV-versio muuttuu televisioinniksi vain joiltain osin, lähinnä niissä kuvissa tai kohtauksissa joissa kamerat tuodaan näyttämölle. Tällöin kamerat tuodaan kohtauksen sisään ja kuvataan sellaisista kuvakulmista joita näytelmäversion katsoja ei koskaan katsomosta voi nähdä. Osittain myös silloin kun kraana tai yläkamerat kuvaavat kohtausta sellaiselta korkeudelta jolla katsoja sitä ei voi tarkastella. Tosin Takalan määritelmän mukaista sovittamista televisiolle *Vapautuspassiossa* ei tehty.

Varsinaiseksi TV-oopperaksi *Vapautuspassio* ei myöskään muuttunut, koska esityksen näyttämösovituksen ei puuttuttu. Valtaosaltaan esitys säilyi edelleen samana kuin teat-

teriesityksessä. Ilmaisussa tai musiikin volyymissä ei tapahtunut mitään muutoksia. *Vapautuspassio* esitettiin TV-versiossa samalla volyymillä kuin näyttämöllä.

Televisioversion ohjaajilla ei myöskään ollut aikaa eikä resursseja viedä esitystä mihinkään muuhun miljööseen, joten se kuvattiin kokonaisuudessaan samalla näyttämöllä kuin teatteriesityksetkin. Haave esityksen versioimisesta elokuvallisemmilla keinoilla ei toteutunut.

Vapautuspassion toteutunut, televisiolle kuvattu versio on pääasiallisesti Takalan määritelmän mukaisesti tallenne tai televisiointi. Koska dramaturgiaa ei muutettu, näyttelijöiden asemointi ja koko ilmaisun skaala säilyi entisellään, *Vapautuspassion* televisioversio ei täytä TV-oopperan vaatimuksia.

Vaikka kuvauksissa osa kameroista kuvaa näyttelijöitä lähikuvissa ja kamerat on sijoitettu näyttämölle kohtauksen sisään, säilyy lopullisen version kuvakerronnassa tallenteenomaisuus. Kerasijoittelulla saavutetaan televisioilmaisullisesti parempia kuvakulmia ja leikkautuvuus kuvien välillä helpottuu, mutta itse näyttelijäilmaisuuksiin tällä ei ollut vaikutusta.

4.3 Takalan kolmijaon problematisointia

Jos peruslähtökohtana on se mitä teatteriesityksen katsoja näkee teatterisalissa, TV-tallennekin poikkeaa tästä kokemuksesta jo huomattavasti. Televisio-ohjaaja joutuu joka tapauksessa tekemään suuren joukon tulkinnallisia valintoja ohjatessaan tallennetta. Kuinka pitkälle hän seuraa esitystä neutraalina tarkkailijana, vaikkakin välittää siitä oman tulkintansa kuvakerronnallisilla ratkaisuilla. Onko ohjaaja tallentaja vai tulkitsija. Tämä teatterin tallentamisen perusprobleema säilyy aina.

”Teatterissa, näyttämöllä, katsojan edessä on koko ajan ”kokonainen maailma”, eheä tila ja suora kontakti katsojan ja näyttämön välillä. Esitystä videoitaessa mukaan tulee välittävä elementti, kamera. Se etäännyttää katsojan esityksen kokemisesta tapahtumana, tässä ja nyt.”

(Virtanen, 1988. Opetusministeriön ja Teatterimuseon videotallennuskokeilu)

Valmiiksi leikatussa versiossa *Vapautuspassio* muuttuu voimakkaammin juuri Leena Virtasen hahmottelemaan suuntaan. Leikkaus, tiukat kuvakoot ja kameraliikkeet ovat TV-ohjaajan valintoja ja pahimmillaan ne kadottavat kohtausten voimakkaan, koko lavan täyttävän villin fyysisen toiminnan. Televisioversion katsojalle esitys on hyvin

erilainen kuin fyysisesti lähes syliin tunkevan läheltä koettu alkuperäinen teatteriesitys. Katsojan kokemus tapahtumasta "tässä ja nyt" katoaa.

4.4 Tampereen tutkivan teatterityön keskuksen määritelmä

Toinen, hieman pääkuvaaja Antero Takalan määritelmää muistuttava määritelmä on Tampereen tutkivan teatterityön keskuksen 3-portainen tavoitteenasettelu:

Teatteriesityksistä valmistetaan seuraavia tallenteita/mediatuotteita

1. Esitystallenne

Valittu esitys tallennetaan mahdollisimman monella kameralla, ja itse esitystä häiritsemättä. Yleisö on paikalla. Esitystä ei keskeytetä. Leikataan jälkikäteen parhaasta materiaalista.

2. Esitysvideo

Valittu esitys tallennetaan ilman yleisöä, valituista kuvakulmista, mahdollisesti esityksen omissa lavasteissa. Kuvataan kuva kerrallaan. Leikataan jälkikäteen parhaasta materiaalista.

3. Teatterivideo

Valittu esitys ohjataan ja kuva suunnitellaan uudestaan uutta mediaa varten, tehty teatteriesitys toimii materiaalina uuteen teokseen.

(Tutkivan teatterityön keskus. 2007. Tampereen Yliopisto)

4.5 *Vapautuspassion* kuvausten tavoitteista ja ongelmista

Ohjaaja Oskari Sipola kuvailee *Vapautuspassio* -näytelmän tallennustavoitteita seuraavasti.

Alkuperäinen ajatus oli, että voidaan vapaasti soveltaa *Vapautuspassion* materiaalia, koreografiaa, musiikkia. Poistetaan koko esitys näyttämöltä, tehdään kohtauksia ihan eri paikoissa.

Kaikki tähän liittyvät suunnitelmat katosivat saman tien, kun kuulumme mikä on se aikataulu minkä eri koulujen hallintopuoli näki tai osoitti. Tällä ei ollut mitään tekemistä sen kanssa mikä alkuperäinen taiteellinen suunnitelma oli.

Tässä vaiheessa koko projektista tuli yksinkertaisesti taltiointi.

(Oskari Sipola, haastattelu, 05.05.2010)

Jos vertaa tätä Sipolan lausuntoa Takalan määritelmään tai Tampereen yliopiston tutkivan teatterityön keskuksen määritelmään, havaitaan, että Sipolan tavoitteena oli nimenomaan luoda kokonaan uusi tulkinta ja teos. Sen nimi Takalan mukaan olisi ollut TV-ooppera, tamperelaisten mukaan teatterivideo. Sisällöllisesti molemmissa on kyse pitkälti samasta asiasta.

Teos on tuolloin muokattu kokonaan uudelleen TV-mediaa varten.

Sipolan mukaan TV-projektin tarkoituksena ei alunperin ollut tallentaa lavaesitystä lainkaan, vaan muokata samasta tekstistä sekä näyttämöesitys, että elokuva.

Se oli nimenomaan se idea, että on olemassa *Vapautuspassio* -teatteriteos ja elokuvateos. Että ne on kaks eri teosta, joissa samaa materiaalia muokataan teatterin ehdoilla ja elokuvan ehdoilla.

(Oskari Sipola, 2010. Haastattelu, Taideteollinen korkeakoulu)

Miten ja miksi toteutuneeseen kuvausaikatauluun ja päätökseen kuvata esitys ainoastaan näyttämöltä lopulta päädyttiin, ei ole varsinaisesti tämän tutkimuksen aihe. TV-version ohjaajille oli jo ennen kuvauksia selvinnyt, että käytettävissä on TV-kalusto ja he itse halusivat käyttöönsä mahdollisimman monta kameraa. Selvää kuitenkin on, että ohjaajien tavoitteena oli luoda uusi teos, ei kuvata tallennetta.

Kuvailin tätä taustatilannetta Tampereen tutkivan teatterityön johtaja Mikko Kanniselle keväällä 2010.

Lyhyt vastaus tähän kaikkeen mainitsemaasi on, että TV-versio on aina uusi teos. Se vaatii uuden taiteellisen ohjaussuunnitelman, näkemyksen ja henkilökohtaisen syyn tehdä tuo teos. Se ei voi olla alisteinen tehdyille teatteriesitykselle, koska kyseessä on eri väline - mediumi.

(Mikko Kanninen, 2010. haastattelu, Tampere)

Mikko Kanninen analysoi myöhemmin sähköpostissaan sekä *Vapautuspassion*, että muidenkin teatteriesitysten televisioinnin ongelmia yleisemmällä tasolla.

JOS se haluaa vain toimia mahdollisimman "autenttisena" esityksen tallenteena se (televisio-versio siis) on välittömästi oman välineensä kautta lähempänä jotain urheilukisa-lähetyksiä (joissa "autenttinen" tunnelma pyritään välittämään "kotikatsomoon") kuin elokuva-, televisio-, tai mediataiteen teoksia.

Tässä ei sinänsä ole mitään väärää. Riippuu tekijöiden näkökulmasta. JOS näkökulma on esityksen ”mahdollisimman aito” tallentaminen, niin sitten se on, mutta....

Olen edelleen sitä mieltä että teatteriesityksen tapahtumaa ei voi tallentaa eikä siirtää toiseen mediaan. Kyse on mielestäni tuolloin aina uudesta teoksesta. Tällöin on järkevää pohtia teos taiteellisesti kokonaan uudelleen tuolle toisen median välineelle.

(Mikko Kanninen, sähköposti. 04.11.2010)

Teatterissa katsoja istuu yleensä paikallaan ja näkee esityksen alusta loppuun yhdestä kuvakulmasta. Television kuvakielessä se vastaisi laajaa kokokuvaa jossa katsoja näkee koko näyttämön koko ajan. Katsojan huomiopistettä ohjailtaan valoilla, lavasteilla, näyttelijöiden sijoittelulla, ylipäätään näyttämön kokonaisvaltaisella käytöllä. Lisäksi muun yleisön läsnäolo ja reaktiot stimuloivat katsojaa, syntyy tunne yhteisestä kokemuksesta. Televisiossa ja kotikatsomossa ei useinkaan ole tällaista suuren massan luomaa yhteistä tunnelmaa joka stimuloisi yksittäisen katsojan kokemusta. Väliaplotit, nauru, kohahdukset, ylipäätään tietoisuus siitä, että salissa istuu samaan aikaan lähes sata muuta katsojaa, kuten *Vapautuspassion* esityksissä oli, luovat tunnelman jota on vaikea siirtää tallenteelle.

Televisio-ohjaajan pitää ymmärtää myös tämä merkittävä ero ohjaustyössään. Katsojan tunnetilojen koko skaala on synnyttävä ilman suuremman yleisön tukea.

Vapautuspassion lopullisessa leikatussa versiossa yleisön reaktiot on jätetty lähes kokonaan pois. Tallenne keskittyy vain ja ainoastaan näyttämön tapahtumiin ikään kuin esityksessä ei olisi yleisöä paikalla lainkaan.

Seitsemällä kameralla ja niiden variaatioilla pystyy johdattamaan katsojan silmää, korvataan se dynamiikka mikä syntyy yleisössä. Yleisön joukossa istuvalle katsojalle syntyy dynaaminen kokemus pelkästään sillä, et se on samassa tilassa niiden näyttelijöiden kanssa ja pystyy aistimaan niitä. Tätä ei synny jos me laitetaan kamera keskelle katsomoa ja kuvataan laajalla linssillä. Kamera näkee periaatteessa saman minkä katsoja näkee, mutta ei silti samalla tavalla. Joten kameroiden liikkeellä, kuvakoolla, leikkauksella, visualisella rytmillä, ikään kun korvataan se katsomossa istuvan katsojan samaa tunnekokemus siitä, et se on samassa tilassa niiden muiden ihmisten ja näyttelijöiden kanssa. Sitä ikään kuin täydennetään sille televisiota katsovalle katsojalle”

(Oskari Sipola, haastattelu 05.05.2010)

5 TELEVISIOKERRONNAN MAHDOLLISUUKSISTA

Tämän opinnäytetyön analyysissä en pohdi laajemmin millaiset teatteriesitykset ylipääntään soveltuvat televisionomaiseen kerrontaan, tai vertaile sitä, miksi jokin tallenne tai tulkinta onnistuu paremmin kuin jokin toinen, tai miksi jonkin esityksen tallenne kestää ajan hammasta paremmin kuin samalla aikakaudella kuvattu jokin muu esitys. Onnistuneita tallennekokeiluja on tehty hyvinkin vaatimattomalla kalustolla ja toisaalta massiivisinkin TV-kalusto ei takaa tallennuksen onnistumista. Toistaiseksi mitään ehdotonta ja yleispätevää ratkaisua ei ole löydetty. *Vapautuspassion* kuvauksia suunniteltaessa oletettiin, että raskaalla TV-kalustolla saavutetaan mahdollisimman monipuolinen ja rikas kuvallinen tulkinta. Kaluston tekninen laatu ei ainakaan olisi esteenä onnistumiselle. Kuvausten ennakkosuunnittelussa päähuomio kiinnittyi juuri kamerakalustoon. Kuvausten onnistumisen kannalta yhtä olennaista olisi ollut pohtia millä aikataululla kuvaukset joudutaan suorittamaan ja mitä kerronnallisia keinoja kyseinen kalusto mahdollistaa.

Yleisradion dramaturgi Leena Virtanen analysoi Turun kaupunginteatterin *Punahilkka* -näytelmää juuri tästä näkökulmasta. *Punahilkka*-näytelmän kuvauksissa yritettiin ratkaista yksinkertaisimmalla tavalla kamerasijoittelun ja kuvaamisen ongelmaa. Turun kaupunginteatterin *Punahilkka*-näytelmä kuvattiin osana Teatterimuseon ja opetusministeriön tutkimusprojektia vuonna 1988 kahden harjoituspäivän aikana.

Punahilkassa päädyttiin kokeiluun, jossa Alpo (kuvaaja Alpo Voutilainen) kuvasi yhdellä kameralla käsivaralla lavalta koko esityksen alusta loppuun. Siinä tarvittiin tietysti paljon ennakkosuunnittelua, käytännössä Alpon piti osata esitys ulkoa.

Ajatuksena oli, että alkuperäistä lavaesitystä "rikotaan" mahdollisimman vähän, mutta toisaalta kamera myötäilee tapahtumien kulloistakin painopistettä JA vastaanottajan (oletettua!) tunnekokemusta mahdollisimman optimaalisesti.

Yritettiin siis löytää (siihen aikaan) uudenlaista tapaa ratkaista juuri tuo perusdilemma, eli miksi "suora taltiointi" ei pahimmillaan näytäkään ruudulla muulta kuin pysähtyneeltä patsastelulta.

(Leena Virtanen, 2010. Yleisradio. sähköposti)

Punahilkkan tallennetta analysoitaessa huomio kiinnittyikin juuri tuohon pitkien kuvien käyttöön. Koko kahden tunnin mittaisessa tallenteessa on vain muutama harva leikka-

us. Nekin johtuvat ajankohdan kameratekniikasta. Tallenne kuvattiin U-matic -kameralla ja siihen liitetyllä nauhurilla. Nauhakasetin 20 minuutin kesto rajoitti kuvattavan otoksen pituutta. Kokeilu on mielenkiintoinen siksikin, että sen tavoitteellisena lähtökohtana oli saavuttaa sama intensiteetti jolla katsoja salissa reagoi esitykseen.

Katsoja zoomaa lavaesityksen tunnekuljetuksen mukaan tiettyyn osaan esitystä ja tilaa, eikä havainnoi koko näyttämötilaa samanarvoisesti koko ajan.

Tiivistynyt tunnelma, juuri ne itkettävät, naurattavat, pelottavat tilanteet näyttämöllä yritettiin ikään kuin nostaa kameran avulla mahdollisimman samalla tavalla esiin kuin miten katsoja ne kokee tihentyneinä hetkinä katsomossa. "

(Leena Virtanen. 2010. Yleisradio. sähköposti)

Televisiokuva vie katsojan lähietäisyydelle, se astuu rampin yli. TV-kuva tekee jotain mitä tavallinen teatteriesityksen katsoja ei voi tehdä. Kameran paikka alkaa usein lähestyä sitä näkymää, minkä näyttelijät itse näkevät lavalla. Televisiossa ja elokuvassa tämä on hyvin tavallista, katsoja viedään ikään kuin keskustelun sisälle, näkemään keskustelu tai kohtausta siihen osallistuvien näkemänä. Kamera toimii näkymättömänä tarkkailijana, jolla on mahdollisuus olla läsnä muutaman metrin päässä kiivaimmastakin väittelystä. TV-kameran sijainti televisioinnissa ja varsinkin tv-oopperassa voi vaihtua vapaasti melkein mihin tahansa ja usein.

Teatterin, elokuvan ja television keinojen sulautumisena visuaaliseksi kokonaisuudeksi teatterilavalla on 2000-luvulla nähty useita esimerkkejä. Näyttämöllä on tuotu videokameroita, joilla esitystä kuvataan samanaikaisesti suoraan näyttämöllä ja kuvamateriaali projisoidaan katsojille. Tuon kuvamateriaalin kieli vastaa hyvin paljon television käyttämää kuvakerronnan 8 kuvan järjestelmää, mutta katsojan kokemus esityksestä muuttuu jälleen astetta monimuotoisemmaksi, koska näyttämöllä voi nähdä myös saman kohtauksen lähikuvissa. Näemme kuvan kuvassa. Myöskään tällaisen uuden kerronnan mahdollisuuksista on vaikea löytää analyyttistä tai teoreettista aineistoa. Kyse on uudesta hybriditaiteen muodosta, jossa yhdistyvät televisiokerronta ja samanaikainen teatteriesitys

6 OHJAAJAN TAITEELLISET TAVOITTEET

Vapautuspassion TV-taltioinnin taiteellisten ratkaisujen suhteen ei oppilaitosten taholta asetettu varsinaisia rajoituksia. Tavoitteena ei ollut ennalta määritellä mitä ohjaajat saavat tai eivät saa tehdä tai millaista kuvakieltä heidän on ehdottomasti noudatettava. Tallennusta varten tehdyissä laitevarauksissa taas toisaalta näkyy selvästi millaista tallennetta tai taiteellisesti haastavampaa työtä ohjaajien oletettiin tekevän. Koska *Vapautuspassion* kuvauksia varten varattiin koko TV-studion kamerakalusto, jota vielä lisättiin ylimääräisillä kameroilla, kertoo jo tämä kalustoratkaisu siitä millaisesta kuvaamisesta oletettiin olevan kysymys. Kyseisellä kalustolla pyrittiin tallentamaan esitys suoran TV-lähetyksen kaltaisesti suoraan yleisöesityksestä.

Monikameratallennus tuo aina mukanaan suuren määrän kuvaustilannetta helpottavia, mutta myös hankaloittavia ratkaisuja, joiden muuttaminen ei aina ole helppoa tai mahdollista. Jo kaluston fyysinen koko aiheuttaa hankaluuksia. Ohjaaja joutuu aina ottamaan huomioon myös tekniikkaan liittyvät ongelmat ratkaistessaan taiteellisia haasteita. Taiteelliset tavoitteet joudutaan lyömään lukkoon usein enemmänkin tekniikan kuin taiteen ehdoilla. Lisäksi tuotantokoneiston suuren henkilömäärän yhteistoiminta kuvaustilanteessa vaatii huolellista ennakkosuunnittelua ja varsinaisessa kuvaustilanteessa kuvakerronta on suunniteltu etukäteen kuva kavalta. Silti televisio-ohjaaja ei useinkaan nopeatempoisessa kuvaustilanteessa tee ratkaisujaan pelkästään alkuperäisen kuva-suunnittelun perusteella, vaan tilanteen ja kameroiden tarjoaman kuvamateriaalin puitteissa hänellä on edelleen useita valinnanmahdollisuuksia.

Vapautuspassion laajojen kohtauskokonaisuuksien eli fragmenttien erilaisuus teki kuitenkin kuvasuunnittelusta ja kuvakerronnasta haastavan tehtävän. Kolmannen ja neljännen fragmentin ohjaaja Oskari Sipola oli tehnyt tarkan kuvasuunnitelman molempiin kohtauksiin, mutta varsinainen perusratkaisu oli näissä fragmenteissa erilainen.

Kolmosfragmentissa mä pyrin kuljettamaan ja ymmärtämään sitä stooria siitä nimenomaisesti syystä et se ei ole näyttämöllä selkeä. Ja neljännessä mä yritän hahmottaa taas teatteriohjaajan, Juhana von Baghin näkemystä, miten hän on käyttänyt sitä sellaista teatterillista zoom linssiä, milloin se on pienimmillään ja milloin se on laajimmillaan ja sit taas yrittää noudattaa sitä kameroiden kautta. Milloin ollaan lähikuvassa ja milloin niin laajassa, että kaikki mikä on lavalla näkyy.

Tää on tallennetta, joka jo ajatuksena tarkoittaa sitä että mä en muokkaa sitä mitä näyttämöllä tapahtuu vaan tallennan sitä. Mut ne ratkaisut miten mä tallennan sitä, kertoo sit sitä miten hyvä tallentajaohjaaja mä olen. ”

(Oskari Sipola, 2010. haastattelu)

Ohjaaja Sipolan näkemyksen lievää pessimismiä tai ironista asennetta voi analysoida Teatteri mediana -hankkeen ohjelmajulistuksen avulla. Ohjelmajulistuksen mukaan teatteriesitystä ei yritetäkään tallentaa televisiolle sellaisenaan vaan siitä pyritään yhteistyössä kuvaamaan uusi yhteinen tulkinta.

Uusien mediaversioiden tekijöiden tarkoitus ei ole viedä alkuperäisen teatteriesityksen antamaa taide-elämystä kotisohville, vaan rakentaa ihan uudenlainen taidemuoto ja elämys, joka on kuitenkin tunnistettavasti koko ajan teatteria. Lähtökohtana on aivan uusi teos, jonka materiaalina tehdyt, jo tapahtuneet teatteriesitykset toimivat. Uusi ohjaaja, tämän toisen median vastaava taiteilija, välittää teoksesta oman näkemyksensä – ja vain näin esityksen henki voi siirtyä toiseen mediaan. Tämä on myös teoksen ainoa mahdollisuus muodostua aina uudestaan uudeksi, hengittäväksi taideteokseksi.”

(TEATTERI MEDIANA –tutkimushanke. 2010. Tampereen Yliopisto)

Teatteri mediana -hankkeen määritelmän mukaisen uuden teoksen luomisprosessin ongelmaa sivuaa myös kuvaaja Marianne Lagus.

Toimeksianto meidän puolelta (Taik) antoi liikaa mahdollisuuksia. Painotettiin, että siitä saa tehdä ihan oman version, että sen ei tarvitse olla mitään mitä esitys on näyttämöllä. Sit kun ollaan ekaa kertaa kuvaamassa ja on niin monta kameraa ja niin monta eri suuntaa mihin mennä ja ellei sulla ole tosi selkee näkemys ja idea, niin sit yrittää tehdä jotain omaa koska saa tehdä, mutta sit kuitenkin päätyy tekemään taltiointia, joka ei palvele taltiointina, se on liian väännetty ja lopputulos on sekavampi kuin itse originaali teos. Mutta se ei kuitenkaan yllä miksikään omaksi teoksekseen.

(Marianne Lagus, 2010. haastattelu)

7 KUVAAJAN ROOLI MONIKAMERATALLENTEEN KUVAUKSISSA

Kuvaajalla on usein iso rooli ohjelmakokonaisuuden ennakkosuunnittelussa ja siinä vaiheessa tehtävässä kuvasuunnitelmassa. Hyvä kuvaaja on kuvallisen ajattelun ammattilainen ja hallitsee vähintäänkin visuaalisen kerronnan perusratkaisut. TV-kuvaaja ei itse yleensä koske kameroihin tai kameraan lainkaan. Hän on pääsääntöisesti vastuussa esityksen valaisusta ja kuvakerronnasta. Kameroiden operointi on kameramiesten työtä. Ennakkosuunnitteluvaiheessa ohjaaja ja kuvaaja työstävät yhdessä kuvakäsikirjoituksen. Kuvaaja toimii myös kameramiesten (-naisten) esimiehenä ja tarkkailee nauhoitustilanteessa kaikkien kameroiden kuvia ja osallistuu ohjaajan ohella, jopa nauhoituksessa, kuvarajausten korjaamiseen.

Kuvaajan ja ohjaajan näkemys kuvausratkaisuista saattaa kuitenkin poiketa huomattavastikin toisistaan.

Mä olisin tehnyt ihan eri tavalla. Mä en olis ehkä leikannut niin paljon kuin ohjaajat leikas ylipäättänsä. Mä kaipaen tällaisessa näyttämöteoksessa, et vaikka lähtiskin kohtausta tiiviistä ja pienestä, lähikuvasta jossa on suppee informatiivisuus, niin aika pian sun on näytettävä laajaa kuvaa missä ollaan. Jos on näyttelijöitä ympäri lavaa, miten ne on suhteessa toisiinsa.

Vapautuspassio oli kuitenkin aika absurdin näköinen ja valotilanteet oli aika tyyliteltyjä ja pois realismista, se jättää tv-katsojalle ihan hirveesti kysymysmerkkejä joiden yli ne ei pääse, jos ollaan vaan lähikuvassa lähikuvan perään, eikä käydä laajassa kuvassa tarpeeksi nopeasti.

(Marianne Lagus, 2010. haastattelu)

Asia on toisin jos halutaan tietoisesti luoda jokin muu teos kuin se, jonka katsojat teatterissa näkevät ja jos tv-ohjaaja haluaa toteuttaa alkuperäisestä esityksestä voimakkaastikin poikkeavan oman näkemyksen.

Ei varmaan ole yhtä tapaa ratkaista ongelmaa, vaan samaan suohon joutuu joka kerta taltiointia suunnitellessaan. Ehkä on vain niin, että mitä syvemmin asian problematiikasta on selvillä, sen paremmat mahdollisuudet on välttää kaikki sudenkuopat.

(Leena Virtanen, 2010. Yleisradio, sähköposti)

Kuvaaja Marianne Laguksen näkemyksen mukaan ongelma oli syvempi kuin vain kameroiden sijoitteluun tai leikkaukseen liittyvät ratkaisut. Esimerkkinä hän käyttää *Vapautuspassion* ensimmäisen fragmentin pitkäa lauluosuutta, jossa solisti (poika) seisoo

hyvin lähellä katsomon ensimmäistä penkkiriviä ja laulaa voimakkaan tunnepitoista laulua.

Ei oltu nähty tarpeeksi useita kertoja koko esitystä, että olisi muodostunut selkeitä ajatuksia kohtauksesta, sen sisällöstä ja tunnelmasta. Tulee vaan tunne et on pakko käyttää kaikkia kuutta kameraa, että saadaan kaikille kameroille materiaalia, vitoseen nyt ja kutoseen nyt, kun koko kohtauksen olisi voinut tehdä yhdellä tai kahdella hienolla kuvalla. Silloin se olisi ollut selkeempi, efektiivisempi ja siitä olisi tullut hieno.

(Marianne Lagus, 2010. haastattelu)

8 DVD LIITTEEN MATERIAALIANALYYSI

Analysoin tässä luvussa DVD-liitteeseen valittujen näytteiden kuvallisen kerronnan kehittymistä. Näytteitä on 13 kappaletta, ja ne liittyvät *Vapautuspassion* eri fragmentteihin. Valitsin näytteisiin seuraavat kolme katkelmaa kolmesta eri fragmentista.

1. Materiaali jonka kuvasin itse inserttikuvauspäivinä
2. Yleisöesityksen monikameratallenne 16.03.2010
3. Lopullinen TV-versio

Valintakriteereistä keskeisin on kameroiden sijoittelu ja erilaisten kameratekniikoiden käyttö kuvauksissa. Tämän lisäksi tarkastelen sitä, mihin ratkaisuihin ohjaajat lopulta päätyivät. Yleisöesityksissä kamerat olivat katsomossa, mutta inserttikuvauspäivinä niiden käyttö näyttämöllä muutti ratkaisevasti kuvaustilannetta. Pohdin sitä, mitä kameroiden vapaammalla sijoittelulla loppujen lopuksi saavutettiin.

Itse kuvaamieni näytteiden sisältö näyttää kameroiden asemat näyttämöllä, kraanan liikkeet, seuraa ajoradan käyttöä ja ohjaajan monitorinäkymää. Kaiken tämän yhdistäminen yhteen ottoon ei aina onnistu täydellisesti. Itse kuvaamani materiaali selventää miten ohjaajat käyttivät kameroita näyttämöllä ja missä asemissa kamerat olivat kulloisenkin kohtauksen kuvauksissa. Itse kuvaamani materiaalin tekninen laatu ei ollut olennainen tekijä, pyrin tällä materiaalilla ennen kaikkea selventämään kuvan avulla mistä kuvaustilanteissa oli kysymys ja millaisilla kuvallisilla ratkaisuilla ohjaajat pyrkivät omaan tulkintaansa ja miten he loppujen lopuksi käyttivät kaikkea mahdollista materiaalia lopullisessa versiossa

8.1 I fragmentti "Jossain on aina aamu" DVD- näytteet 1.1 – 1.3.

Ensimmäisen fragmentin alun keskeinen ongelma on kohtauksen jakautuminen kahden eri kerronnalliseen huomiopisteeseen. Samaan aikaan kun sijaisopettaja laulaa omaa aariaansa näyttämön vasemmassa laidassa, hänen taakseen sijoittuvat, rivissä istuvat oppilaat käyvät omaa kiivasta sanaharkkaansa.

Teatterissa katsoja näkee ja kuulee molemmat tapahtumat yhtenä päällekkäisenä kuvana, ilman että hänellä on mahdollisuutta nähdä tarkemmin ja lähempää vaikkapa

kääntyileviä oppilaita ja heidän reaktioitaan. Kiusaajien kasvot kääntyvät teatteriyleisöstä pois ja näemme vain eteenpäin tuijottavat päähenkilöt.

16.03. 2010 kuvatussa yleisöesityksessä kameroita ei voitu sijoittaa näyttämölle. Siksi tuossa materiaalissa oppilaiden keskinäiset reaktiot jäivät vähäisiksi. Kerronnallisesti tilanne muuttui täysin, kun kamerat tuotiin näyttämölle ja ohjaajalla on leikkausta varten käytössään klassiset kolmikameraratkaisun vastakuvat. Lopullisessa TV-versiossa ohjaaja nostaa esiin myös päähenkilöiden, tytön ja pojan roolit ja reaktiot lähikuvissa. 16.03. päivän kuvauksissa näiden henkilöiden reaktioita ei juuri pysty erottamaan melakan keskeltä.

Tulkinnallisesti TV-ohjaaja vie katsojat luokkahuoneen sisälle, näemme tilanteen ikään kuin istuisimme itse oppilasrivissä. Antero Takalan määritelmien mukaan tällaista versiota voitaisiin kutsua televisioinniksi. Tässä versiossa on otettu huomioon TV-välineelle ominaisia televisiokerronnan elementtejä. Edelleen pysytään täysin alkuperäisessä dramaturgiassa, eikä varsinaiseen esitykseen puututa, mutta lopputulos on selvästi muuttunut televisiota varten kuvatuksi ja leikatuksi teokseksi.

Ensimmäisen fragmentin loppuun saakka ohjaaja käyttää huomattavan paljon kuvia, jotka kuvattiin inserttikuvauspäivinä. Kuvasuunnat ja katseet kohtaavat tässä materiaalissa leikkauksen kannalta paremmin. Näyttelijöiden reaktiot näkyvät ja niiden avulla kohtauksesta muodostuu dramaturgisesti huomattavasti jänkevempi kokonaisuus kuin yleisöesityksen materiaaliin perustuvassa versiossa. Tämä yksinkertainen kuvallinen ratkaisu muuttaa I-fragmentin TV-katsojan kannalta olennaisesti toiseksi, jos sitä vertaa näyttämöllä nähtyyn teatteriesitykseen. Katsoja ei istu enää katsomossa, vaan hän on näkymättömänä kokijana aivan kohtauksen henkilöiden vierellä. Näyttelijöiden ilmeiden kerronnallinen voima lähikuvissa muuttaa kokemuksen syvällisemmäksi ja myös selkeyttää ketkä tässä kohtauksessa ovat päähenkilöitä. Kyse on myös ohjaajan valinnasta. Kenet hän haluaa ennen kaikkea nostaa esille. *Vapautuspassion* tapauksessa päähenkilöt eivät ole ongelma.

8.2 II fragmentti: "Tytöt" DVD- näytteet 2.1-2.4

Näytteet ovat II fragmentin eri osista. 2.1 ja 2.2 liittyvät toisiinsa ja 2.3 ja 2.4 kuvaavat millaisen erittäin suuren kuvakerronnallisen muutoksen ohjaaja teki heti kohtauksen alussa.

Näyte 2.1 vastaa teatteriesityksen katsojan näkökulmaa. Katsoja näkee koko ajan kaiken, vaikka kohtauksen olennaiset osat tapahtuvat lavasteen ylälavalla. Näyte 2.2 on kuvattu 16.03.2010 yleisöesityksestä, jolloin kameroita ei voinut sijoittaa näyttämölle, mutta kerronnallisesti kohtausta on jo muuttanut tv-tulkinnaksi. Näytteen 2.1 ääni ei vastaa lopullista ääntä, pääasia on huomata millainen ongelma lavasteesta kuvauksen kannalta syntyy.

Näytteessä 2.1 yhdellä laajalla kuvalla kuvaamastani materiaalista näkyy selvästi lavasteratkaisun synnyttämä ongelma. Kohtausta näytellään lattiatasolla, 3 metriä ylempänä ylälavalla ja vielä sen yläpuolella olevalla lavalla, jonne mieshenkilön siluetti piiryy, ja kaikkein ylimpänä valoparvella. Yhtäaikaisesti näitä kaikkia tasoja ei käytetä, mutta eri tasoilla liikkuvat näyttelijät kommentoivat läpi kohtauksen toisiaan eri korkeuksilla olevilla lavoilla. Keskeiset tapahtumat sijoittuvat ylälavalle, jolla kohtauksen päähenkilö, nuori nainen ja hänen seurakseen saapuvat juhlijat Aila, Laila ja Mailla juhlivat. Lisäksi orkesteri sijoittuu suoraan keskelle näyttämöä, joten teatterikatsoja näkee orkesterin etualalla, halusi tai ei. Esityksessä asia ratkaistiin siten, että orkesteri soittaa varsin hämärässä ja ylempi taso on kirkkaasti valaistu. Televisiokameroiden kannalta tämäkään ratkaisu ei ole optimaalinen.

Näyte 2.2 kertoo miten ohjaaja ratkaisi lavasteen ja kohtauksen vaihtelevan dramaturgisen painopisteongelman.

Näyte 2.3 on kuvattu 16.03.2010 ja se noudattaa varsinaisten teatteriesitysten logiikkaa. Päähenkilö lähtee liikkeelle permannolta ja kiipeää ylälavalle ja pääasiassa istuu omalla vuoteellaan koko kohtauksen alun.

Näyte 2.4 on lopullinen versio II fragmentin alusta. Lopullisessa versiossa kohtausta on yhdistelmä sekä yleisöesityksistä, että inserttikuvauksien materiaalista. Koska kraanakamera soveltuu ulottuvuutensa vuoksi erityisen hyvin tähän kohtaukseen, käyttää ohjaaja sen kuvaa usein. Kraanalle on lisäksi rakennettu kuvia joita yleisöesityksessä olisi ollut mahdoton kuvata. Kraanan käyttö mahdollistaa myös kerronnallisesti yllättä-

vien kuvakulmien käytön. Sillä kuvataan heti kohtauksen alussa pitkä otto, jossa päähenkilö nukkuu vuoteellaan ja kraana tiivistää hitaasti kohti tytön kasvoja. Tällaista kuvakulmaa ei kukaan näe varsinaisessa teatteriesityksessä. TV-katsoja näkee tytön vuoteellaan nukkumassa, ja koko kohtauksen alku muuttuu täten tytön uneksi. Tämä muutos on myös lähes ainoa ohjauksellinen ratkaisu koko *Vapautuspassion* televisioversiossa, jossa TV-ohjaaja muutti olennaisesti näytelmän kulkua. Taustasiluettina laulava nuori mies muuttuu osaksi tytön unta ja tämä kuvakerronnallinen muutos avaa myös aivan uuden tulkinnan koko kohtaukselle. Herää epäily onko nuorta miestä koskaan ollutkaan ja onko tytön kertomus nuoresta miehestä vain hänen oma haaveensa. Teatteriesityksessä tyttö ei nuku, joten katsoja näkee tytön ja nuoren miehen samassa tilassa ja tytön valveilla.

Myöskään jyrkkää alakulmakuvaa, juuri ennen kuin tyttö aikoo hypätä tehdäkseen itsemurhan, ei teatterikatsoja näe. Molemmat ovat TV-ohjaajan taiteellisia ratkaisuja joiden perusta on teatteriesityksessä, mutta tulkinta oma.

Ylipäättään toinen fragmentti muuttuu visuaaliselta kerronnaltaan huomattavan paljon televisiolle ominaisemmaksi kerronnaksi viemällä katsojat lähietäisyydelle yhden valtaavan ja etäisen teatteriesityksessä nähdyn kuvan sijaan. Kohtauksen luonne muuttuu selkeästi televisioinniksi. Ohjaajan perusratkaisu on liikkua eri tasoilla olevien lavojen välillä mahdollisimman vähän, vain silloin kun se on näyttelijöiden sijainnin ymmärtämisen kannalta välttämätöntä.

8.3 III fragmentti "Likaiset kädet"

En valinnut kolmatta fragmenttia DVD-materiaalin joukkoon lainkaan, koska siinä toistuvat pääsääntöisesti samat kuvaukselliset ongelmat kuin toisessa ja neljännessä fragmentissa. Kolmannen fragmentin keskeinen kuvaukseen liittyvä ongelma on sekava ja hajanainen rakenne. Teatteriesityksessä tämä ratkaisu toimii paremmin, koska kohtauksen keskeinen dialogi esitetään valoparvella isän ja tyttären välillä ja kohtauksen muu toiminta on permannolla. Televisiossa permannon jatkuva liike ja tanssi jää heti pois, mikäli TV-ohjaaja leikkaa isän tai tyttären dialogiin. Ohjaaja Oskari Sipola mainitseekin kohtauksen sekavuuden ohjauksensa suurimmaksi haasteeksi.

8.4 IV fragmentti "Veenuspassio" DVD-näytteet 3.1- 3.3 ja 4.1- 4.3

Neljännän fragmentin esimerkeissä 3.1 - 3.3 keskityn ennen kaikkea osoittamaan miten sekä ajoradalla että kraanalla kuvattu materiaali niveltyy yleisöesitysten materiaaliin.

Ajoradan käyttö lisäsi vauhtia ennen kaikkea sivuttaissuuntaiseen liikkeeseen, mutta itse tanssikohtauksen luonnetta se ei selkeyttänyt. Osittain tämä johtui siitä, että kameran sijainti ajoradalla suhteessa näyttelijöiden liikkeisiin jäi lähinnä sattumanvaraiseksi, eikä kuvakokoja sovittu kovinkaan tarkasti. Ohjaajan tavoitteena oli rikkoa yleisöesitysten staattinen kameratyöskentely ajoradalla ja lopullisessa leikatussa versiossa ajoratakuvia on käytetty aina kun se on ollut kerronnallisesti mahdollista. Ajoradan käyttö osoittaa esimerkillään, ettei uusilla teknisillä ratkaisuilla välttämättä ja automaattisesti päästä parempaan kerronnalliseen lopputulokseen. Kohtauksen dramaturgiseen rakenteeseen ajoradan käyttö ei tuonut mitään uutta. Ajoradan rakentamiseen ja käyttöön uhrattiin muutoinkin niukoista kuvauspäivistä puoli kuvauspäivää. Jos vertaa ajoradan käyttöä vaikkapa toisen fragmentin kraanakuvaan nukkuvasta tytöstä, on kraanakuvalle selkeä uusi dramaturginen merkitys. Ajoratakuvien osalta TV-ohjaaja ei tehnyt mitään koreografisia uusia ratkaisuja jotka olisivat tukeneet tai vaatineet ajorataa.

Näytteissä 4.1. - 4.3. yleisöesityksen ja lopullisen version suurin yksittäinen muutos näkyy kohtauksessa, jossa päähenkilö Kikka kävelee näyttämölle kuolleista heränneenä "uutena Kikkana". Yleisöesityksen materiaalissa tämän kävelyn aikana on 10 leikkausta kamerakuvasta toiseen, ja lopullisessa versiossa ohjaaja käyttää alusta loppuun yhtä ainoaa kraana-ajoa. Tällaiset kraana-ajot ovat erittäin haasteellisia ja vaikeita. Kyseinen kraana-ajo kuvattiin uudestaan 5 kertaa, eikä lopullisen version kraana-ajokaan ole rajaukseltaan täydellinen. Dramaturgisesti kohtaus säilyy tällä yhden kuvan ratkaisulla huomattavasti hallitumpana. Päähenkilö Kikka on selkeästi ylösnousemusjakson päähenkilö. Keskittämällä katsojien huomion vain häneen, TV-ohjaaja saa ilmaisun muistuttamaan teatteriyleisön kokemusta. Teatteriesityksessä Kikan marssi näyttämön takalalalta etualalle on täydellisen vangitseva kokemus ja kraana-ajolla tuon matkan kesto saadaan siirrettyä myös TV-versioon. Kraanakameran fyysinen ulottuvuus studiotilassa oli yli 10 metriä ja sen kyky sekä lentää päiden yläpuolella että kuvata lattian rajasta alakulmakuvia muuttaa yhdenkin kamera-ajon aikana näkökulmaa voimakkaasti. Kikan ylösnousemuksen alussa kraana tilittaa ja ajaa taivaalta alas tyttöön, ajo jatkuu tytön käsien liikkeestä kohti näyttämön takaseinää joka samalla avautuu ja sen takaa näkyy Kikan hahmo siluettina. Kraana rajaa samalla kuva-alan oviaukon kokoiseksi ja kuvalli-

sesti ottaa vastaan Kikan kävelyn. Kraanan liike jatkuu Kikan edellä näyttämön etualalle tytön viereen. Tämä pitkä yhtenäinen kuva korostaa jakson sakraalia luonnetta ja heti kun pateettinen paisutus tekstissä ja näyttämöllä päättyy, muuttuu leikkausrytmi nopeaksi ja Kikka palaa myös henkilöhahmona takaisin maan pinnalle. Samalla ohjaaja leikkaa aiempaan materiaaliin ja muihin kamerakuviin.

Yhden yhtenäisen kraanakuvan käyttö monikamerakuvauksissa on myös selkeä ohjaajan taiteellinen valinta. Sen sijaan, että Kikan kävely olisi jaettu kymmeneen kuvaan, kuten alkuperäisessä kuvakäsikirjoituksessa oli tehty, ohjaaja Oskari Sipola ratkaisi asian loppujen lopuksi toisin. Yksittäinen, poikkeuksellisen pitkäkestoinen ja eheä kuva muun nopeatempoisesti leikatun materiaalin keskellä erottaa kyseisen tilanteen voimakkaasti neljännen fragmentin muusta materiaalista.

Näillä kaikilla esimerkeillä haluan korostaa sitä, että televisioversion ohjaajalla on parhaassa tapauksessa käytettävissään useita keinoja, joilla esityksen dramaturgisia ratkaisuja voidaan korostaa ja tuoda niihin vähintäänkin selkeyttävä näkökulma. Periaatteessa jokainen yksittäinen kuva on taiteellinen päätös ja se rajaa aina näyttämökuvasta osan pois ja jättää jäljelle ohjaajan näkemyksen mukaisen olennaisen ytimen. Kuviin leikkauksella, kuvakerronnalla ja koko televisioilmaisun keinovalikoimalla TV-ohjaaja luo aina jonkin uuden tulkinnan, vaikkakin tuo tulkinta olisi luonteeltaan hyvinkin hienovarainen ja noudattaisi alkuperäisen teatteriesityksen dramaturgisia ja muita taiteellisia ratkaisuja.

9 ÄÄNIDRAMATURGIA

Keskityn opinnäytetyössäni pääasiallisesti *Vapautuspassion* kuvakerrontaan ja dramaturgisiin eroihin teatteriesityksen ja TV-tallenteen välillä. Tässä luvussa tarkastelen hyvin lyhyesti *Vapautuspassiota* TV-äänen kannalta.

Vapautuspassion teatteri- ja televisioversio vastaavat äänellisesti toisiaan huomattavasti enemmän kuin kuvallisesti. Äänen suhteen tallenteelle ei tarvinnut suunnitella mitään uutta, varsinaisesta esityksestä poikkeavaa äänidramaturgiaa.

Äänen osalta kaikki se, mikä näyttämöllä kuului, kuuluu myös TV-versiossa. Teknisistä syistä TV-versiossa ei kuitenkaan ole samanlaista äänellistä dynamiikkaa kuin näyttämöllä, eikä myöskään elävän esityksen tilallista, todellista fyysistä dynamiikkaa. Televisiovastaanottimen puutteellinen kyky toistaa suuria dynaamisia vaihteluja sekä erittäin alhaisia tai korkeita äänitaajuuksia asettivat äänitykselle ja äänen miksauselle suurimmat haasteet. Teatteriesityksessä musiikki ja laulut vahvistettiin sähköisesti ja koko äänimaailma ajettiin katsojille kaiuttimien kautta. Koska kaikki laulajat käyttivät koko ajan lähimikrofoneja, laulujen tilavaikutelmana säilyi läpi esityksen pääasiassa lähääni. Lähääni ei vastaa varsinaisen esityksen lavastuksen valtavia avaruudellisia ulottuvuuksia. Muutamien laulujen osalta ääntä muokattiin ja sen tilavaikutelmaa kasvatettiin erilaisilla kaikulaitteilla.

Teatteriversiossa yleisö näki muusikot lähes koko esityksen ajan näyttämöllä. Orkesterin kokoonpano oli kaksi viulistia, sello, basso, kitara, rummut sekä kosketinsoittimet. Orkesterilavaa siirrettiin esityksessä sekä toisen, että kolmannen fragmentin aikana kauemmaksi yleisöstä. Akustisesti tämä siirto ei merkinnyt juuri mitään, koska kaikki soittimet olivat sähköisesti vahvistettuja ja niiden ääni kuului kaikissa fragmenteissa kaiuttimista.

Televisioversion ääni miksattiin lopullisesti TV-studion äänitarkkaamossa.

TV-studion äänitarkkaamossa oli käytössä samat äänilähteet kun salissa. Eli mikit splitattiin salin Digicon räkissä. Meille ne tulivat MADI:a pitkin (digitaalisena). Muistaakseni signaalit tulivat esivahvistettuna, mutta ei miksattuna, eli taiteelliset ratkaisut (equalisointi, dynamiikka ja tasot) tehtiin siis äänitarkkaamossa”

(Mikael Grönroos. 2011. haastattelu)

Television äänikerronnalliset keinot ovat teknisen kehityksen myötä monipuolistuneet. Ohjelmissa voidaan käyttää 5.1 -äänijärjestelmän mukaista miksausta ja luoda esimerkiksi teatteriesitykselle tilallista ääniavaruutta. *Vapautuspassio* miksaattiin kuitenkin normaaliksi 2-kanavan stereoääneksi. Tämä tarkoittaa sitä, että esityksen ääni kuuluu vain televisiovastaanottimen tai elokuvateatterin äänentoistojärjestelmän etukaiuttimista.

Tärkeintä oli se, että laulut ja puhe tulisivat selkeänä läpi. Bändiä ruuvattiin ajan kanssa, mutta koska bändi oli taitava ja omisti hyvät kamat, ei tarvittu mitään poppakonsteja saamaan bändi soimaan hyvin. Suurin osa energiasta meni siis laulujen miksaamiseen. Koska näyttelijöillä oli pantamikit, oli mikrofoniin soundi tosi kuiva (lähimikitys). Jotta laulut saatiin sulamaan enemmän äänikuvan sekaan, lisättiin kaikua. Taajuuksia ei sen enempää muutettu, kuin että matalat taajuudet tietenkin pyrittiin pitämään tarpeeksi kasassa (eli ei liiallisena), jottei se söisi headroomia liikaa. "

(Mikael Grönroos. 2011. haastattelu)

Vapautuspassion esityksissä näyttämöllä soitti elävä orkesteri. Musiikki kuului yleisölle kaiuttimista ja saliäänien miksaus hoitivat valo- ja äänisuunnittelulaitoksen opiskelijat. Suuressa salissa soitettun ja laulettun musiikin suhde on helpompi määrittellä ja hallita. Televisiossa tuo tehtävä on vaikeampi. Äänitarkkaamossa työskenteli samaan aikaan neljä ääniteknikkoa ja jokainen heistä hoiti jotain keskeistä tehtävää.

Hirveän usein on laulut liian kovalle miksaattu suomalaisessa TV-ohjelmassa. Toki on tärkeää, että laulut kuuluu selvästi, ja että myös tulee kunnolla läpi monotettuna, mutta tässä progiksessa pyrittiin löytämään kuitenkin hyvä balanssi. Hirveän vaikeat olivat tilanteet kun monet lauloivat samanaikaisesti (ja niitä tilanteita oli usein). Silloin nousi kokonaistaso reippaasti ja laulut varmasti osittain liian pinnalle. Kuorothan pitäisi oikein tehtynä saada soimaan taustalle niin, että niitä kuulee ilman että tunkee läpi. Usein panorointi (vasen-oikea-stereokuva siis) auttaa tukkoisuuteen. Koska tämä tehtiin livenä, ei pystytty panoroimaan lennossa. Ei se aivan mahdotonta olisi ollut. Työtehtävät oli jaettu bändi – efektit – laulut – akustiset soittimet –tyyppisesti. Eli jokaisella opiskelijalla oli jotain mistä piti huolen."

(Mikael Grönroos. 2011. haastattelu)

Äänisuunnittelun kannalta haasteellisimpia olivat kohtaukset joissa laulettiin kolmea eri laulua samanaikaisesti, ja kaikki näyttelijät lauloivat yhtä aikaa. Ensimmäisessä fragmentissa on pitkä ja kiivas jakso, jossa opettaja laulaa puhdasta oopperaa, päähenkilöistä toinen (tyttö) huutaa lähes kurkku suorana "turvat kii, turvat kii " ja muut kohta-

uksen näyttelijät laulavat vielä kolmatta sävelmää samaa aikaan. Myös orkesteri soittaa taustalla täydellä volyymillä. Tällainen äänimassa aiheuttaa erityisiä ongelmia television äänisuunnittelulle. Toisaalta halutaan tallentaa mahdollisimman rikas ja monipuolinen äänimaailma, joka seuraa mahdollisimman tarkasti varsinaista teatteriesitystä ja on toistettavissa kaikessa rikkaudessaan ehkäpä nykyistä paremmin myös tulevaisuuden televisiovastaanottimista. Nykyisissä vastaanottimissa sitä vastoin tällainen äänivalli on ongelma.

Mitä paremmin miksattua tavaraa, sen siedettävämmältä se kuitenkin kuulostaa. Eli mielestäni ei voi lähteä miksaamaan ääntä siitä lähtökohdasta, että kuulostaisi ”hyvältä” erityisesti sillipurkkikaiuttimista. (Käytännössä tarkoittaisi sitä, että leikkaisi taajuuksia jossain 500 – 1500 Hz alueella joka on se semmonen ”terävä” ja ”muovinen”. Nämä taajuudet ovat kuitenkin tärkeitä äänenvärin kannalta, ja lopputulos kuulostaisi epäaidolta, feikki-hifiltä). Tärkeintä oli siis, että kaikki kuuluisi ja että bändin soittimilla oli omat taajuudet (basso – alataajuudet, kitara – keskitaajuudet jne). “

(Mikael Grönroos. 2011. haastattelu)

Ohjaajan ja kuvaajan haastatteluissa on useampaan kertaan tullut esille, ettei varsinaiseen kuvaamiseen ollut varattu tarpeeksi aikaa. Sama ongelma toistui myös äänisuunnittelussa ja käytännössä vielä pahempana. Lopullinen äänityshän tehtiin kahdesta yleisoesityksestä, joten ne olivat ainoat alusta loppuun saakka äänitetyt tallenteet. Lisäkuvauspäivinä äänitystä ei enää tehty, vaan kuvauksissa käytettiin elävien esitysten playback -taustoja. Äänisuunnittelu ja äänitys olivat siis erittäin vaativia ja haasteellisia tehtäviä, ja epäonnistumisen riski oli todellinen.

Miksaaminen oli sinänsä haastavaa kanavien paljouden takia. Mikä olisi kuitenkin ollut se tärkein, on käsikirjoituksen oppiminen ja osaaminen ulkoa ennen live-esitystä. Kävinhän minä 3 kertaa katsomassa, mutta ei silti jäänyt päähän, enkä silloisella kokemuksellani oikein osannut varautua siihen, kuinka paljon aikaa proggis vei. “

(Mikael Grönroos. 2011. haastattelu)

10 TEATTERIESITYSTEN TELEVISIOINNIN TULEVAISUUS

Teatteriesitysten taltiointi suoraan esityksistä, ja erityisesti televisiateatteri on kadonnut Suomesta lähes kokonaan. Vielä 1970-80-luvuilla TV-teatteri oli Suomessa hyvinkin yleinen ohjelmamuoto ja molemmilla suurilla TV-yhtiöillä, Yleisradiolla ja Mainostelevisiolla, oli omat Televisiateatterinsa. 2000-luvulle tultaessa teatteriesitysten taltiointi tai esittäminen televisiossa katosi lähes kokonaan. Syitä on monia. Tekijänoikeudelliset syyt ja taltiointin kalleus ovat näistä suurimmat.

Teatteria ei ole näkynyt televisiossa vuosikymmeniin. Kulta-aikaa elettiin 1960-luvulla, jolloin teatteriesityksiä nähtiin melkein viikoittain. Näytelmiä kuvattiin Yleisradion lisäksi MTV:ssä, ja alaa moitittiin jopa ylituotannosta. Mutta sitten taltiointi-into hiipui. - Taltiointista tuli jossain vaiheessa kirosana. Teatteritaltiointit olivat aika kalliita eivätkä kanavat enää halunneet rahoittaa niitä.

(http://www.yle.fi/uutiset/kulttuuri/2008/11/televisiateatteri_etsii_uusia_muotoja)

2000-luvulla lähes ainoana lajissaan taltiointiin Kansallisteatterin esittämä ja Kristian Smedsin ohjaama *Tuntematon sotilas* -näytelmä. Esitys oli jo teatteriversiona poikkeuksellisen visuaalinen kokemus. TV-taltiointin ohjasi elokuvaohjaaja Mikko Kuparinen ja sen taltioi Yleisradio. Televisioversio ei noudata alkuperäisen esityksen dramaturgiaa ja se on lähes tunnin lyhyempi kuin näyttämöversio.

Smedsin *Tuntematon* hyödynsi lavalla kuvattua samanaikaista kuvamateriaalia, joka projisoitiin katsojille. Esityksessä oli sekoitettu useita erilaisia visuaalisen kerronnan tapoja ja tämä tavanomaisesta teatterista poikkeava visuaalinen konsepti tuki myös televisioversiota.

Toisena suurena produktiona YLE Teema on tuottanut yhteistyössä Tutkivan teatterityön keskuksen kanssa taltiointin Leea Klemolan *Kohti kylmempää* -esityksestä. Tästäkin tapauksessa televisioversio on huomattavasti lyhyempi kuin näyttämöversio. Lisäksi televisioversion katsojat näkevät esityksen aivan eri tavalla. Alkuperäisessä versiossa näyttämö oli hyvin pimeä, mutta kuvauksissa käytettyjen infrapunakameroiden näkemänä TV-katsojille välittyi edes jokin kuva siitä mitä näyttämöllä tapahtuu.

Aiemmin Yleisradio oli keskeinen suomalaisen televisiateatterin tuottaja. Yleisradion muuttanutta suhtautumista televisiateatteriin kuvaa Teema-kanavan ohjelmapäällikkö Ritva Leinon blogikirjoitus.

Monet muistavat vielä televisioteatterin hyvät vuodet. Vaikka pahvikulisissa kuljeskeltiin, monet esitykset jättivät katsojiin syvän muistijäljen. Aika ajoin televisioteatterin perään itketään, olihan se sentään koko kansan näyttämö.

Mutta ainakin teatteriesitysten taltioinneilla on vastustajansa: teatteri on teatteria ja näyttelijät itkevät, nauravat, vihaavat sekä rakastavat oikeasti vain yleisön katseiden alla. Elävä yleisö on teatterin elinehto, sitä vuorovaikutusta ei kotisohville voi siirtää. Televisioilmaisu ja –kerronta on myös niin paljon muuttunut ja kehittynyt sitten televisioteatterin, ettei lavataltiointeja pysty oikein enää katsomaan. ”

(Ritva Leino, 2010. YLE Teema. <http://teema.yle.fi/blogi/2010/09/16/mahtuuko-teatteri-televisioon>)

Turun Sanomien artikkelissa pohditaan samaa asiaa. Haastateltavana ollut ohjelmapäällikkö Ritva Leino syventää tässä artikkelissa näkemystään syistä, miksi teatteri on kadonnut televisiosta.

YLE Teema on koko olemassaolonsa ajan ollut kiinnostunut teatteriesitysten taltioinnista, koska Suomessa tehdään paljon kiinnostavaa ja omaleimaista teatteria. Teattereiden kanssa on käyty neuvotteluja, mutta ne ovat kaatuneet muun muassa liian suuriin korvausvaatimuksiin, erilaisia oikeudenhaltioita kun on monia, sekä tekijöiden vastustukseen.

Ohjaajat ja näyttelijät ovat suhtautuneet hankkeisiin nihkeästi siksi, että TV-taltioinnit eivät heidän mielestään tee oikeutta esitykselle.

Totta on, ettei teatterin vuorovaikutteisuus toimi televisiossa. Toisaalta myös television kerrontatavat ovat muuttuneet, ja mekin olemme halunneet päästä eroon perinteisistä taltioinneista ja etsiä uusia tapoja sovittaa teatteriesityksiä televisiolle, Leino jatkaa.

(Turun Sanomat 6.2.2009)

Yle Teema kiinnostui teatterin tuomisesta televisioon uudelleen, kun Tampereen yliopiston tutkivan teatterityön keskus ehdotti yhteistyötä Teatteri mediana -projektinsa tiimoilta. Projekti tutkii muun muassa, mitkä ovat televisioteatterin mahdollisuudet tänään ja mitkä ovat sen kustannukset ja kulttuurilliset vaikutukset.

Meitä kiinnostaa nimenomaan tutkia teatterin uusia tallennusmuotoja, sitä, mitä voisi kutsua digitaaliseksi teatteriksi. Tanssin puolellahan videoita on tehty jo jonkin aikaa, ja uskon, että ne ovat osaltaan vaikuttaneet nykytanssin kehitykseen.

Haluamme päästä eroon urheilukisamaisesta tallentamisesta ja autenttisuusvaatimuksesta, jossa kamera on ikään kuin yleisö. Koska katsojan näkökulmaa ei kuitenkaan pysty jäljittelemään, parempi on tutkia televisiokerronnan mahdollisuuksia.

Tarkoitus on laajentaa sekä teatterin että television mahdollisuuksia taidemuotoina, Kanninen kiteyttää.

Yleisradiossa pidämme tärkeänä myös sitä, että kulttuurillisesti merkittävät teokset tulevat välitetyksi koko kansalle. Tärkeää on lisäksi, että televisiotallioinneilla omasta ajasta lähtevät ja sitä kuvaavat esitykset tulevat myös arkistoiduiksi jälkipolvia varten, Ritva Leino jatkaa.

(Mikko Kanninen, 2009. Turun Sanomat)

11 JOHTOPÄÄTÖKSET

Opinnäytetyössäni olen tarkastellut yhden näytelmän ja sen televisiolle kuvatun tallenteen avulla pääsääntöisesti kuvaamiseen ja ohjaukselliseen tulkintaan liittyviä kysymyksiä. Keskeinen johtopäätös haastattelujen ja kuvamateriaalin analysoinnin perusteella on, että teatteriesityksen kuvaaminen televisiolle vaatii aina uuden tulkinnan, eikä esitystä voi sellaisenaan tallentaa toiselle medialle. Taiteelliset tavoitteet kohtaavat moni-kameratekniikalla toteutetuissa, televisiolle tarkoitetuissa tallenteissa suuria haasteita. Ohjaajan ensimmäinen tehtävä on ratkaista millaista tekniikkaa hän aikoo käyttää taiteellisen näkemyksensä toteuttamiseksi. Televisio-ohjaaja joutuu myös määrittelemään kuinka suuria muutoksia hän haluaa tehdä, tai joutuu joka tapauksessa tekemään esityksen alkuperäiseen teatteriversioon verrattuna. Vaikka tekniset ratkaisut olisivat oikeansuuntaisia, ne eivät silti takaa taiteellisten tavoitteiden onnistumista.

Teatteriesitysten kirjo on valtava ja siksi jokaisen esityksen kuvausratkaisut on mietittävä tapauskohtaisesti. Olen opinnäytetyössäni tarkastellut *Vapautuspassio*-esitystä, joka tallennettiin pääasiassa seitsemällä kameralla. Käytettävissä olleen tekniikan suuri määrä ei kuitenkaan ratkaissut itse pääkysymystä, eli millaista uutta tulkintaa juuri tämän näytelmän kohdalla haettiin.

Toteutunutta versiota tarkastellessa se asettuu Yleisradion entisen pääkuvaajan Antero Takalan kolmiportaisen määrittelyn mukaan tallenteen ja televisioversion välimaastoon. Takala käyttää suurimpia dramaturgisia muutoksia sisältävästä uudesta tulkinnasta nimitystä televisio-ooppera. Tälle tasolle *Vapautuspassion* televisioversio ei kohoa.

Kirjoitustyön aikana selveni, että uuden tulkinnan ongelmaa on pohdittu aikaisemminkin, mutta mitään yleispätevää, kuvaamista helpottavaa patenttiratkaisua siihen ei ole löydetty. Viime vuosikymmenellä tehdyt muutamat kokeilut vain vahvistivat näkemystä, ettei teatteriesitystä voi sellaisenaan siirtää toiselle medialle. Myöskään televisiotekniikan ja erityisesti kameroiden huima kehitys viimeisen kymmenen vuoden aikana ei ole ratkaissut perusongelmaa. Taipuuko teatterin ilmaisukieli televisioilmaisuksi ja kannattaako elävää teatteriesitystä tallentaa televisiolle lainkaan? Ilman *Vapautuspassion* televisioversiota tuosta esityksestä ei kuitenkaan olisi jäljellä kuin käsikirjoitus ja muistot. Alkeellisinkin TV-tallenne säilyttää jälkipolville esityksestä edes jotain. *Vapautuspassion* tapauksessa tuo jotain on selvästi enemmän kuin vain historiallinen dokumentti.

12 LÄHTEET

Hirsjärvi & Hurme 2001, 47. kokonaisuudesta Anita Saaranen-Kauppinen & Anna Puusniekka. 2006. KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto [verkkajulkaisu]. Tampere : Yhteiskuntatieteellinen tietovarasto [ylläpitäjä ja tuottaja]. <http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/>

Saaranen-Kauppinen Anita & Puusniekka Anna. 2006. KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto [verkkajulkaisu]. Tampere : Yhteiskuntatieteellinen tietovarasto [ylläpitäjä ja tuottaja]. <<http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/>>. (Viitattu 15.10.2010)

Pirilä, Kari ja Kivi Erkki 2005. Otos. Helsinki : LIKE s. 103

YHTEISTYÖSOPIMUS "U.M.T. – ZEITKUGEL 2009 Sopimusluonnos, Teak, Taik, Arcada, Metropolia Raija Vuorio, Teak tuottaja. 25.09.2009

Sipola, Oskari 2010. (haastattelu 05.05.2010)

Lagus, Marianne 2010. (haastattelu 11.11.2010)

Leino, Ritva 2010, Mahtuuko teatteri televisioon [www] luettu 4.1.2011 <http://teema.yle.fi/blogi/2010/09/16/mahtuuko-teatteri-televisioon>

Grönroos, Mikael 2011. *Vapautuspassio*. Sähköpostihaastattelu (lähetetty 20.12.2010)

Kanninen, Mikko 2010. Zeitkugeln. Sähköposti. Haro, Taneli. lähetetty 15.02. 2010. (tulostettu 15.02.2010)

Kanninen, Mikko 2010. Teatteria televisiolle. Sähköposti. Haro, Taneli. lähetetty 04.11.2010 (tulostettu 04.11.2010)

Virtanen, Leena 2010. Teatteria televisiolle. Sähköposti. Haro, Taneli lähetetty 11.05.2010 (tulostettu 11.05.2010)

Tuurna, Jussi 2010. *Vapautuspassio*, käsiohjelma. Vapauttakaa musiikkiteatteri *Vapautuspassio*, käsikirjoitus, lopullinen versio. 2010 1.Jossain on aina aamu 2.Tytöt 3.Likaiset kädet 4.Veenuspassio

Sipola, Oskari 2010. *Vapautuspassion* kuvasuunnitelmat "Likaiset kädet" ja "Veenuspassio" fragmentteihin 16.03.2010

Virtanen, Leena 1989. Video teatteriesitysten ikuistajana. Teatteriesitysten tallennustyöryhmän muistio (Opetusministeriön työryhmien muistioita 1989:44) Liite 3.

Takala, Antero 1989. Huomioita tv-tuotantojen vaatimista pelisäännöistä Savonlinnan Oopperajuhlien televisioinneissa (Yleisradio, muistio, 1989)

TEATTERI MEDIANA –tutkimushanke 2007 . Tampereen Yliopisto. [www]

Tutkivan teatterityön keskus. <http://t7.uta.fi> (haettu 15.02.2010)

Televisioteatteri palaa uusin ilmein

Irmeli Haapanen, haastateltavana YLE Ritva Leino ja Mikko Kanninen

Turun Sanomat 6.2.2009