

Ida Järvinen

# *Patriarkka*-esityksen videosuunnittelu ja -toteutus

Ideoista kantaesitykseen

---

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi

Elokuva ja televisio

Opinnäytetyö

16.5.2013

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Ida Järvinen <i>Patriarkka</i> -esityksen videosuunnittelu ja -toteutus Ideoista kantaesitykseen 42 sivua 16.5.2013
Tutkinto	Medianomi
Koulutusohjelma	Viestinnän koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Elokuva ja televisio
Ohjaaja(t)	lehtori Jyrki Sinisalo tekninen johtaja Tomi Tirranen
<p><i>Patriarkka</i> on Juha Jokelan käsikirjoittama ja ohjaama näytelmä, jonka kantaesitys Suomen Kansallisteatterin Suurella näyttämöllä oli 19.9.2012. Esityksessä käytetään paljon videota, joka koostuu kahdella kameralla kuvattavasta livevideosta, ennalta nauhoitetusta materiaalista, stillkuvista sekä animaatiosta.</p> <p>Tämä opinnäytetyö esittelee esityksen videosuunnittelun ja -toteutuksen eri vaiheita, ja avaa tekijöiden näkökulmasta, kuinka lopulliseen toteutukseen päädyttiin. Tutkimusmateriaalina on <i>Patriarkan</i> videotyöryhmän haastattelut ja sekä kirjoittajan kokemukset esityksen harjoituskaudelta.</p> <p>Videota päätettiin käyttää esityksessä, jotta hienovarainen ilmaisu olisi suurikokoisella näyttämöllä lähikuvien ja mikityksen ansiosta mahdollista. Lisäksi video toimii osana lavastusta ja täyttää näyttämökuvaa. Videon käyttöä ei kuitenkaan lyöty lukkoon heti alkumetreillä, ja varsinkin livekuvan käyttämistä emmittiin pitkään.</p> <p>Lähtökohtana <i>Patriarkan</i> videosuunnittelulle olivat abstraktit teemat, kuten runollisuus ja liike. Videosta haluttiin orgaaninen osa esitystä. Koska abstraktit teemat olivat hankalia pukea sanoiksi, yhteisymmärryksen saavuttamiseksi ja ideoiden esiintuomiseen käytettiin valokuvia ja videoita.</p> <p>Esityksen simultaanikohtausten tekninen monimutkaisuus ja sekunnin tarkka ajoitus, sekä Suuren näyttämön tekniikan vieraus teatterissa debytoivalle ohjaajalle johtivat kokeilevaan työskentelytapaan, jossa ainoa keino löytää toimivat ratkaisut oli tutkia ja kokeilla eri vaihtoehtoja. Työskentelytapa oli väkisininkin hidasta, mikä osoittautuikin yhdeksi harjoituskauden suurimmista haasteista. Myös abstraktit tavoitteet hidastivat työskentelyä. Lisäksi videon suurimpien tehojen säästäminen esityksen loppuun ja sen käytön perustelu eri kohtauksissa tuotti tekijöille pohdittavaa. Lopulta, monen kokeilun kautta, yhteinen näyttämö- ja videokieli löytyi. Tärkein kuvallinen läpimurto oli niin sanotun Mondrian-Tatort -tyylin löytyminen.</p> <p>Lopputuloksena on teos, jonka videosuunnittelusta Timo Teräväinen palkittiin Kuva-Säde -palkinnolla ja jonka videototeutukseen ohjaaja on tyytyväinen.</p>	
Avainsanat	Videosuunnittelu, teatteri

Author(s) Title Number of Pages Date	Ida Järvinen Video designing and execution in the play <i>Patriarkka</i> From ideas to premiere 42 pages 16 May 2013
Degree	Bachelor of Culture and Arts
Degree Programme	Media
Specialisation option	Television and movie
Instructor(s)	Jyrki Sinisalo, Senior Lecturer Tomi Tirranen, Technical Director
<p><i>Patriarkka</i> is a play written and directed by Juha Jokela, which premiered at the Finnish National Theatre's main stage on September 19<sup>th</sup> 2012. A lot of video is been used in the play, and it consists of live video filmed by two cameras, pre-recorded material, still images and animation.</p> <p>This thesis sheds light on the play's video designing's and execution's various stages and presentates from the makers' point of view how the final execution was reached. This research is based on interviews of the video team and writer's own experiences from rehearsal period.</p> <p>Video was decided to use in the play to enable subtle expression on a large stage by using close-ups and micropfones. In addition, the video is a part of the set design and helps on filling the stage picture. How ever, the use of video wasn't decided from the very beginning and especially the use of live video was hesitated a long time.</p> <p>The basis for <i>Patriarkka</i>'s video design were abstract themes, such as poetry and movement. Makers wanted video to be an organic part of the play. Since the abstract themes were difficult to put into words, the ideas were presentated by pictures and videos to reach common understanding.</p> <p><i>Patriarkka</i>'s simultaneous scenes and the technical complexity and the precise timing of the, as well as novelty of the stage for the director leded to an experimental method, in which the only way to find the right solutions was to explore and experiment with different options. This way of working was slow, which turned out to be one of the biggest challenges for the rehearsal period. Also the abstract goals slowed down the working. In addition, the makers had to think about saving the biggest effects of the video to the end of the play and justification for video in different scenes. In the end, through experimentation, a common stage and video language was found. The main visual breakthrough was discovering the so-called Mondrian-Tatort -style.</p> <p>The outcome is a piece, from which video designer Timo Teräväinen was awarded the Kuva-Säde –award and which's videos the director is satisfied.</p>	
Keywords	Video design, theatre

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Tutkimusmateriaali ja –menetelmät	2
3	<i>Patriarkka</i> -näytelmä	3
3.1	Perustiedot	3
3.2	Video <i>Patriarkassa</i>	3
3.2.1	Videotyöryhmä	3
3.2.2	Videon tekninen toteutus	4
4	Alkuasetelma	5
4.1	Jokelan ja Teräväisen yhteinen työhistoria	5
4.2	Miksi videota <i>Patriarkkaan</i> ?	7
4.3	Mistä lähdettiin liikkeelle?	10
4.4	Video kirjoitusprosessissa	11
5	Harjoituskausi	12
5.1	Harjoituskauden eteneminen	12
5.2	Työskentelytapa	14
5.3	Kaikki vaikuttaa kaikkeen	18
5.4	Läpimurto	20
6	Kohtaukset	23
6.1	Ensimmäinen kohtaus	23
6.2	Toinen kohtaus	25
6.3	Kolmas kohtaus	26
6.4	Neljäs kohtaus	28
6.5	Viides kohtaus	31
6.6	Kuudes kohtaus	33
6.7	Seitsemäs kohtaus	35
7	Yhteenveto	39
	Lähteet	42

## 1 Johdanto

*Patriarkka* on Juha Jokelan käsikirjoittama ja ohjaama näytelmä, jonka kantaesitys Suomen Kansallisteatterin Suurella näyttämöllä oli 19.9.2012. Esitys on edelleen Kansallisteatterin ohjelmistossa.

Video on esityksessä voimakkaassa roolissa. Opinnäytetyössäni pyrin selvittämään, miten lopullisiin videoratkaisuihin päädyttiin. Tärkeimpänä tutkimusmateriaalina on Jokelan ja videosuunnittelija Timo Teräväisen yhteishaastattelu. Materiaalia tukemaan olen haastatellut myös videon teknistä henkilökuntaa.

Työskentelen itse *Patriarkassa* kameraoperoijana ja olin mukana myös esityksen harjoituskaudella. Harjoituskausi oli kiireinen ja polveileva, kuten teatteriesitysten harjoituskaudet yleensä ovat. Opinnäytetyössäni avaan harjoituskauden vaiheita, työskentelyä ja päätöksiä perustuen siihen, miten tekijät asian jälkikäteen näkevät ja muistavat.

Vaikka olen työskennellyt myös muissa Kansallisteatterin esityksissä kameraoperoijana, en halua rinnastaa *Patriarkkaa* niihin. Jokainen esitys ja harjoituskausi on niin omanlaisensa ja uniikki sekä lähtökohdat, tekijät ja tavoitteet niin täydellisen erilaisia, että toisiinsa rinnastaminen on käytännössä mahdotonta ja tuntuu jokseenkin järjettömältä.

Tämän opinnäytetyön tarkoitus on siis avata yhden ainutlaatuisen esityksen toteutusprosessia ja selvittää, miten sen videototeutus päätyi lopulliseen muotoonsa. Tutkimuksen tuloksia ei ole käytännössä mahdollista soveltaa sen laajempaan käyttöön juurikin jokaisen esityksen uniikkiuden vuoksi.

Tutkimuksessa keskityn ennen kaikkea videon luovaan suunnitteluun: lopputulokseen johtaneisiin ajatuksiin, ideoihin ja tapahtumiin sekä suurimpiin haasteisiin. Videon teknistä toteutusta käsittelen vain lyhyesti.

Toisessa luvussa käyn tarkemmin läpi haastattelumenetelmiä ja –materiaalia. Kolmas luku esittelee *Patriarkan* ja sen videototeutukseen liittyvät perustiedot. Neljännessä luvussa tarkastelen videototeutuksen alkuasetelmaa: miksi esitykseen ylipäätään

haluttiin videota, miltä pohjalta tekijät lähtivät ponnistamaan, mitkä olivat alkuvaiheen ideat videon suhteen ja miten ne vaikuttivat esityksen kirjoitusprosessiin. Viides luku käsittelee esityksen harjoituskautta, työskentelytapaa sekä suurimpia haasteita ja läpimurtoa. Kuudennessa luvussa tutustutaan tarkemmin *Patriarkan* jokaisen kohtauksen videototeutukseen ja siihen, miten lopullisiin ratkaisuihin päädyttiin. Viimeinen luku on yhteenveto tutkimuksen tuloksista.

## 2 Tutkimusmateriaali ja –menetelmät

Työn tärkein tutkimusmateriaali on ohjaaja Juha Jokelan ja videosuunnittelija Timo Teräväisen yhteishaastattelu 25.3.2013. Haastattelua varten tein kysymysrunгон, josta poimin kysymyksiä tarpeen mukaan. Pääosin kaksi ja puolituntinen haastattelu oli kuitenkin vapaata keskustelua ohjaajan ja videosuunnittelijan kesken. Keskustelu toteutettiin yhteishaastatteluna Jokelan ja Teräväisen toiveesta. Molemmat olivat sitä mieltä, että harjoituskauden tapahtumat palautuvat paremmin mieleen yhdessä muistellessa.

Haastattelun aikana Jokela näytti tietokoneeltaan harjoituskauteen ja edellisiin esityksiinsä liittyviä videoita ja kuvia, joihin viittasi puhuessaan. Osa kuvista on mukana myös opinnäytetyössäni. Nauhoitin noin kaksi ja puolituntisen haastattelun ja litteroin sen itse. Kirjoittamisprosessin aikana heräviin lisäkysymyksiin sain vastaukset ja tarkennukset haastateltavilta sähköpostitse. Lisäksi Jokela antoi harjoituskaudelta kertyneen kuvamateriaalin käyttöni.

Jokelan ja Teräväisen lisäksi haastattelin Kansallisteatterin videomestareita Petri Tarkiaista ja Pietu Pietiäistä sekä kameraoperoija Anton Verhoa sähköpostitse. Lisäksi haastattelin suullisesti kameraoperoija Anna Kivimäkeä. Haastattelu oli epämuodollinen keskustelu, joissa muistelimme omia kokemuksiamme harjoituskaudelta.

Koska itse työskentelen *Patriarkassa* ja olin tiiviisti mukana harjoituskaudella, työssä on mukana paljon myös omia kokemuksiani.

### 3 *Patriarkka* -näytelmä

#### 3.1 Perustiedot

*Patriarkka* on Juha Jokelan käsikirjoittama ja ohjaama näytelmä, jonka kantaesitys Suomen Kansallisteatterin Suurella näyttämöllä oli 19.9.2013. Esitys on Suomen Kansallisteatterin 140-vuotisjuhlanäytelmä.

*Patriarkka* kertoo Heimo Harjusta, joka eläkkeelle jäämisen jälkeen on muuttanut vaimonsa Virpin kanssa Ranskaan. Heimo haluaa kuitenkin vielä kerran kantaa vastuuta ja vaikuttaa, joten pariskunta muuttaa takaisin Suomeen. Suomessa vastassa ovat muuttunut maa, vanhemmistaan vieraantuneet lapset ja avioparin keskinäiset ongelmat.

*Patriarkka* on kaunis ja koskettava draama kahden sukupolven eroista, suuntaansa etsivästä maasta ja taistelemisen arvoisesta rakkaudesta. (Suomen Kansallisteatteri, 2012.)

#### 3.2 Video *Patriarkassa*

*Patriarkan* kahdeksasta kohtauksesta kuudessa on videota. Video koostuu kahdella kameralla kuvattavasta livevideosta, ennalta nauhoitetusta videomateriaalista, stillkuvista sekä animaatiosta. Kaikki ennalta nauhoitettu materiaali on tehty *Patriarkkaa* varten; mukana ei siis ole esimerkiksi arkistokuvaa.

Videosuunnittelija Timo Teräväinen voitti vuoden 2013 Thalia-gaalassa Kuva-Säde – palkinnon *Patriarkan* videosuunnittelusta.

##### 3.2.1 Videotyöryhmä

Videotyöryhmässä luovasta suunnittelusta ja sisällöllisistä ratkaisuista vastasivat pääasiassa Jokela ja Teräväinen. Muu työryhmä keskittyi pääosin teknisiin ratkaisuihin ja operointiin, vaikka osallistui toki myös luovaan työhön harjoituskaudella ideoimalla ja ohjaajan ja videosuunnittelijan kanssa ajatuksia vaihtamalla.

Teknisestä työryhmästä videomestarit Pietu Pietiäinen ja Petri Tarkiainen olivat Kansallisteatterin vakituista henkilökuntaa. Pietiäinen toimi talossa myös valaistusestari, Tarkiainen teatterin videomestarina. Kaikki kameraoperaattorit työskentelevät Kansallisteatterille freelancereina. Anton Verho on aiemmin tehnyt töitä Jokelan ja Teräväisen kanssa Espoon kaupunginteatterissa *Esitustaloudessa* ja *Patriarkka* on hänen ensimmäinen työnsä Kansallisteatterissa. Anna Kivimäki ja minä olemme työskennelleet Teräväiselle aiemmin Kansallisteatterissa Mika Myllyahon ohjaamassa *Täällä Pohjantähden alla 2011* –esityksessä (2011), sekä kameraoperaattorina myöhemmin Kansallisteatterissa Janne Reinikaisen *Tumman veden päällä* (2012) sekä Esa Leskisen *Neljäs tie* (2013) –esityksissä.

Videotyöryhmä:

Juha Jokela: ohjaus ja käsikirjoitus

Timo Teräväinen: videosuunnittelu

Pietu Pietiäinen: videomestari

Petri Tarkiainen: videomestari

Ida Järvinen: kameraoperaattori

Anna Kivimäki: kameraoperaattori

Anton Verho: kameraoperaattori

### 3.2.2 Videon tekninen toteutus

*Patriarkan* livevideo on toteutettu kahdella kameralla. Kamerat ovat piilossa kulisseissa molemmin puolin näyttämöä.

Video toteutettiin Green Hippo GrassHopper –videoserverillä, jota päädyttiin operoimaan GrandMA–valopöydällä.

Videokuvaa projisoidaan viidelle erikokoiselle kankaalle.

Teknisen toteutuksen lähtökohta oli viiveetön tarpeeksi valovoimainen HD-kuva koko näyttämöaukon kokoiselle mustalle screenille. Taloudellisten ja teknisten rajoitteiden jälkeen toteutunut tekninen kokoonpano perustui Hippotizer Mediaserveriin, kahteen PAL-tason kuvasignaaliin Broadcast-tason kameroista, voimakkaaseen takaprojisointiin – HD-laatu oli ainoa, josta jouduttiin tinkimään projisointien valovoiman kustannuksella. (Tarkiainen, haastattelu 4.5.2013.)



## 4 Alkuasetelma

### 4.1 Jokelan ja Teräväisen yhteinen työhistoria

Sekä Jokelan että Teräväisen työkokemus pohjaa televisiopuolelle. Jokela ja Teräväinen työskentelivät ensimmäisen kerran yhdessä *Firma* -televisiosarjassa, jossa Jokela toimi ohjaajana ja Teräväinen kameraoperoijana.

Teatteripuolella Jokela käsikirjoitti ja ohjasi ensimmäisen teoksensa *Mobile Horrorin* Teatteri Jurkkaan vuonna 2003, jota seurasi *Fundamentalisti* vuonna 2006 samassa teatterissa. Jokela ei käyttänyt videota kahdessa ensimmäisessä teatteriteoksessaan.

Mulla oli siis niin kauan, ku Jurkkaan ohjasin mulla oli sellanen oliko kaks ekaa juttua, et kyl hyvin mielelläni koitin pitää pitää nää kaks osa-aluetta [video ja teatteri] erillään, koska jotenki en tiedä mistä se johtu, mut tuntu, et ainakaan siihen tilaan ei tehny mieli tuoda mitään erityist videokerrontaa, et se oli päinvastoin niin, et koitti vaan puhdistaa kaiken maailman kuvista, et siel ois mielellään vaaleet seinät ja jotenki et se teksti mahtuu, ku mul on aina paljon puhetta niin se teksti mahtuis sinne. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Teatterin saralla Teräväinen ja Jokelan tekivät yhteistyötä ensimmäisen kerran Espoon kaupunginteatterissa vuonna 2010 *Esitystaloudessa*. Jokela käsikirjoitti ja ohjasi, Teräväinen toimi videosuunnittelijana. Kyseessä oli myös Teräväisen debytonni näyttämötaiteen puolella.

Niin mähän olin niinkun ennen *Esitystaloutta* tehny aika vähän teatterii, mä olin muutamii tommosiin pienempiin juttuihin tehny joitain videoita ja kaitafilmiä joskus kuvattu ja kehitetty – – mut aika pienille areenoille tavallaan, et tää oli aika pelottavaaki, et ku Juha kysy tohon mukaan, niin mä olin ensin vähän, et osaanks mä nyt tollasta tai että mulla oo teatteriprojisointiin liittyvää kokemusta kovin paljoo, että ku mä oon koulutukselta kuvaaja. (Teräväinen, haastattelu 25.3.2013.)

Espoossa teatteriprojisoinnin kanssa oli kuitenkin auttamassa tekninen henkilöstö, joka otti videon teknisen toteutuksen hoitaakseen, ja Teräväinen sai keskittyä luovaan työhön, kuvien miettimiseen ja tekemiseen.

Tarve videolle syntyi tekstin sisällöstä. Esityksen aihe oli, miten koko yhteiskunta ilmenee erilaisina esityksinä esimerkiksi teatterin, televisio-ohjelmien, internetin ja sanomalehtien haastattelujen kautta, ja Jokelan koki videon olevan aiheelle toimiva ilmaisukeino.

– – et tuntu, et se oli mahdotonta semmosta aihetta käsitellä muuten kun näyttämällä videoiden kautta sitä, minkälaisia erilaisia esityksiä me päivittäin kohdataan ja sitä impulssitulvaa. – – Meil oli kaks kameraa, kolme screenii ja sinistä verho, ja sit yks tämmönen ihan toiseen tarkotukseen suunniteltu pieni chroma key -studio eli blue screen -juttu ja se, mikä siin oli sisällöllisenä ajatuksena, oli tietenki jossain kohtaa näyttää sitä, että näin tää illuusio tehdään ja tällanen siitä tulee. Eli tavallaan niinku sitä esityksellisyyttä käytettäs sillain, että osotettais koko ajan sitä, että joku tekee tämän esityksen, jota te nyt katsotte ja sitä tasoo koitettiin niinkun muutenkin, että joku on kirjottanu nämä repliikit. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

*Esitystaloutta* tehdessään Jokela ja Teräväinen löysivät yhteisen kuvakielen, joka seurasi lopulta mukana myös *Patriarkkaan*. Totutun teatterissa käytetyn käsivarakuvan sijasta *Esitystalouden* livevideo oli vakaata ja elokuvamaista.

Vuonna 2010 video ei enää ollut uusi ilmaisukeino teatterissa, ja Jokela halusi tuoda myös teatterissa käytettävään videokerrontaan jotain uutta. Tekijät miettivät, miten omaa televisiotaustaa voisi käyttää teatterissa hyväkseen, kun haluttiin eroon tyyppilliseksi muodostuneesta käsivaralla kuvatusta teatterivideosta. Jokela kertoo Teräväisen keksineen idean, että videon teatterimaisuutta voidaan purkaa niinkin yksinkertaisella ratkaisulla kuin kameroiden asettamisella statiiveille.

Tyypillistä teatterivideomaisuutta purettiin myös erityyppisillä ennaltatehdyillä videoratkaisuilla: esitykseen sisältyi muun muassa kuvitteellinen yritysvideo ja musiikkivideo. Eri tyyleillä leikkimistä edusti myös kohtaus, jossa näyttelijät jäljittelivät mustavalkoelokuvista tuttua ilmaisutyyliä ja joka heijastettiin mustavalkoisena livenä kankaalle. Jokelan mukaan kyseinen kohtaus olikin pohjana myös *Patriarkan* mustavalkokohtauksiin.

Yhteinen televisiotausta auttoi jo tuolloin kommunikoinnissa ja yhteisen kielen löytämisessä. Kun molemmilla on kuvakerronnallista tuntemusta, erilaisien tyylien löytäminen on nopeampaa ja helpompaa.

Tunnistettiin, et jos Juha [Jokela] puhuu vaikka jostain *MOT* [keskusteluohjelma]-tyylistä, semmonen yhteinen kieli siinä. (Teräväinen, haastattelu 25.3.2013.)

Siinä sitten samalla löyty se, et must tuntu, et Timon [Teräväinen] kans me ymmärrettiin aika hyvin toisiamme ja toistemme näkemyksiä ja sitte mä koin, et Timo pysty myös siinä vaiheessa, kun aikataulut on tiukkoja ja yleensä aika stressaavia just videoihmiselle, mut et siinä vaiheessa, jos onnistuttii saamaan vähän Timolle tämmöst luovaa tilaa, niin esimerkiks palkattiin yks assari

tekemään tällästä käytännön leikkaustyötä, niin sitte taas Timo teki aika hyvää... Tai sitte mä koin, et se jälki, mitä sieltä tuli, oli semmost, et mä en millään pystyis ite tuottaa vastaavaa. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Esitystalous ja yhteinen historia television puolella antoivat siis niin ilmaisullisen kuin kommunikoinnillisenkin pohjan, jolta ponnistaa *Patriarkkaan*.

#### 4.2 Miksi videota *Patriarkkaan*?

Videon käytön tarpellisuus selvisi Jokelalle, kun hän kävi tutustumassa Kansallisteatterin Suureen näyttämöön, jonne häneltä oli juuri tilattu juhlaesitys. Suuri näyttämö on syvä ja katsomossa on paljon rivejä. Takariveillä istuvat katsojat ovat väistämättä kaukana näyttelijöistä.

Näyttämön suuruus herätti myös kysymyksen, millä lavan saisi täytettyä. *Esitystaloudessa* jo hyväksi havaittu keino, videoilmaisu, nousi vankaksi vaihtoehdoksi täyden näyttämökuvan rakentamisessa.

Kun oli tilattu isolle, Kansallisteatterin isolle näyttämölle juttu, että meil oli kuitenkin tää keino käytössä, että saadaan myös volyyymiä siihen näyttämökuvaan videon kautta. Mutta sit toinen aika oleellinen asia oli se, että sit mä kävin kättelemässä sitä näyttämöä, joka oli niin erilainen kuin mis on ollu lähinnä sen katsomon ja katsojan etäisyyden takii, niin sen tajus että tämmösellä näyttämöllä, jos siellä laittaa kaks tai kolme ihmistä puhumaan, niin ne rupee sieltä riviltä kakstoista olee kyl aika pieniä. Et itse asiassa se näyttämökuva on kauheen paljon enemmän se perusyksikkö tommoses isos näyttämös. Ja sit sen takii mun keinoin, ku en oo mikään kovin harjaantunu joukkojen liikuttaja ja sit oma maku on vähän semmonen, et on tommosii selkeitä lavastuksellisia elementtejä. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Kun kyseessä on vielä hienovaraiseen ilmaisuunkin paljon nojaava puhenäytelmä, joita on perinteisemmin totuttu näkemään pienillä ja intiimeillä estradeilla, videon ja varsinkin lähikuvien käyttö nousi entistä tarpeellisemmaksi.

Livevideo, lähikuvat ja suuret projisoinnit mahdollistavat pienen ilmaisun välittämisen myös takariveille ja parville. Samaan kategoriaan voidaan lukea myös nappimikkien käyttö, mikä mahdollistaa normaalin puheäänen, jopa kuiskailun näyttämöllä.

Se, mikä tähän liittyy oleellisesti on tietysti tää mikkien käyttö, et tähän meidän tutkimaan estetiikkaan, et siinä voidaan säilyttää ne mun puhehavainnot. Se tila on semmonen, et periaatteessa tarvis sitä ääntä ruveta ulottamaan. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Videon käyttötarve nousi siis esille jo varhaisessa suunnitteluvaiheessa, ja lähikuvien käyttö oli Jokelalle ja Teräväiselle molemmille tuttua televisiopuolelta. Jokela pyysi Teräväistä mukaan, mutta videon käyttöä ei silti lyöty lopullisesti lukkoon vielä pitkään aikaan. Mahdoillisuus videon poisjättämiseen haluttiin jättää avoimeksi, mikäli se lopulta tuntuisikin paremmalta vaihtoehdolta.

Mä jossain vaihees mielestäni sanoin senki, että vaikka me videosuunnittelija palkattiin niin meidän pitää olla silleen rohkeita, et jos todetaan, et tää on parempi ilman, niin se on meidän videosuunnittelullinen ratkasu. Mut musta se periaate pitää olla, että jos vähän viedoo on parempi ku paljon videoo, niin silloin pitää käyttää vähän. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Etenkin livevideon käyttöä mietittiin pitkään. Tästä kertoo paljon sekin, että kamerateknikot palkattiin produktion mukaan vasta syksyn harjoituskaudella. Vielä kesällä oli epävarmaa, tuleeko esitykseen livekuvaa lainkaan ja jos tulee, missä määrin ja miten toteutettuna.

Ennalta nauhoitettu videomateriaali oli tekijöille varmempaa jo aikaisemmassa vaiheessa. Jokelan mukaan varsinkin tietyt kuvalliset teemat - ovet, ikkunat ja niistä näkyvä videokuva - tuntuivat kiinnostavilta jo alusta alkaen. Edellä mainitut kuvateemat päätyivätkin lopulliseen videototeutukseen erittäin oleellisena elementtinä.

Miksi livevideota sitten emmittiin niin pitkään? Jokelan vastaus on yksinkertainen: livekuvalle ei löytynyt selkeää dramaturgista perustetta. Ohjaaja joutui pohtimaan, mitä eroa on sillä, näkykö esityksen henkilöt videolla vai eivät. Esityksen useat takaumat tuntuivat selkeimmin perustelluilta livevideon käyttöön.

Mutta oikeestaan sitte tuli se kysymys, et miksi jarruttaa jotain estetiikkaan sopivia hienoja ratkasuja vaan sen takia, et niillä ei oo rationaalista videomuotoon liittyvää perustetta. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Jokela kuvailee, että videosta haluttiin tehdä mahdollisimman orgaaninen osa esitystä. Niinpä dramaturgisesti perusteettomampikin video alkoi tuntua hyvältä. Jämähäntynyt ajattelu, jonka mukaan livevideota pitäisi käyttää vain tietyissä kohtauksissa tietyllä tavalla rupesi vaikuttamaan enemmänkin insinöörimäiseltä kuin orgaaniselta. Niinpä livevideon mahdollinen perusteettomuuskin muuttui mahdollisuudeksi.

Kun livekuvan käyttö alkoi tuntua varmemmalta, esiin nousi uusi haaste: kuinka paljon ja missä vaiheessa varsinkin lähikuvia kannattaa käyttää. Jokela ja Teräväinen olivat

molemmat yhtä mieltä siitä, että suurelle kankaalle projisoitu lähikuva ei saa olla vain helppo tapa tuoda tunteita esiin suurella volyymilla.

Harjoituskauden alkuvaiheessa tehtiin kokeilu, jossa heti ensimmäisessä kohtauksessa suurelle kankaalle heijastettiin näyttelijöiden lähikuvat. Kävi selväksi, että lähikuvien tehoja ei voida käyttää heti alussa tai jatkuvalla syötöllä:

Sen tajus, että jos nyt ensimmäises kohtaukses laittaa tommosen lähikuvan ja sit tosta leikkaa siihen, että on vaan ton kokosia ihmisiä, niin tän tehot on heti käytetty siihen. Että sen jälkeen noille silmänpilkkeille on tosi vaikee pärjätä ilmasuvoimassa. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Aivan. Se on enemmänki pelaamista sen kanssa, et millon käyttää niit tehoja, et millon se dramaturgisesti tuntuu oikeelta, et on sit vaik lähikuvaa tai jotenki muuten isosti liikkuvaa tai vaikuttavaa kuvaa. (Teräväinen, haastattelu 25.3.2013.)

Suuren näyttämön ilmaisullisiin haasteisiin vastaamisen lisäksi video tarjosi myös mahdollisuuden tarkempiin mielikuviin kuin ilman videota olisi ollut mahdollista päästä. Varsinkin 1970-luvun elokuvaan viittaaminen ilmaisussa oli huomattavasti helpompaa videon avulla.

Toi mustavalkonen kuva ja sitte leffateatterin kokonen kangas vähän utusena peilin takana, näytellään niin ku seiskytluvulla ja musaki on sellasta, niin se mielikuva on paljon tarkempi ku mitä pystyis muuten tekemään. Tai ainakaan en nyt ihan heti keksi, miten sen tekis. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Tarkempia mielikuvia saadaan aikaan videoilla myös lokaatioihin. Esityksen miljööt voidaan käydä kuvaamassa todellisessa paikassa ja käyttää kuvamateriaalia tarkkoja mielikuvia tuottavina taustoina. Esimerkkinä yksi seitsemännen kohtauksen osio tapahtuu Rytmii –nimisessä baarissa, joka sijaitsee Helsingin Kalliossa todellisuudessakin. Kohtauksessa taustalla käytetään kuppilan ikkunasta kuvattua videota.

Ehkä se video tuo sit jonku tarkkuuden niihin mielikuviin, et siel on joku Töölö tai Rytmin ikkunasta kuvattu, niin se on hirveen lokalisoitunu se mielikuva, mikä siit tulee, että tää tapahtuu siellä ja se taas tuo ehkä jonkun lisäarvon. (Teräväinen, haastattelu 25.3.2013.)

Kalliolaista kadunkulmaa olisi erittäin vaikea taikoa kohtauksen taustalle yhtä selkeänä ja tarkkana pelkän lavastuksen voimin.

### 4.3 Mistä lähdettiin liikkeelle?

Videosuunnittelun pohjana oli tarkkojen ideoiden sijasta pikemminkin melko epämääräisiä mielikuvia. Jokelan ja Teräväisen keskustellessa videon alkuperäisistä tavoitteista esille nousee abstrakteja teemoja, kuten runollisuus, orgaanisuus ja liike. Näiden teemojen ja mielikuvien pohjalta videoita kuitenkin lähdettiin rakentamaan.

Mulle se mielikuva on usein sellanen fantasia, ei se oo mikään tarkka, se on vaan semmonen, että must ois hieno nähdä semmonen esitys, jossa ois näitä elementtejä: runollisuus ja semmonen liikkeen tuntu. Et se, mikä oli must hienoo täs oli se, et ku todettiin, et tässä sitä et miten se video tehdään, et sitä ei nyt korosteta vaan yritetään tehdä siit orgaaninen, sen suhteen me löydettiin hyvät keinot ja hyvä videokieli. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Jokela kertoo, että *Esitystalouteen* verrattuna videosta haluttiin tällä kertaa soljuvampaa. Muun muassa chroma keyn käytöstä luovuttiin lähes kokonaan. Koska käsitteitä, kuten runollinen video on vaikea selittää, Jokela käytti mielikuviansa selittämiseen itse tekemiään videoita, joihin hän oli kerännyt tunnelmaa kuvaavaa kuvamateriaalia ja sopivaa musiikkia.

Mä olin itseasias koko tän prosessin ajan vähän semmonen, et poikkeuksellisesti mä en haluis verbalisoida. Mulle runollisuus on tietyl taval sitä, että valokuvat ja musiikki on aika voimakkaas roolissa siinä. Että enemmän näytin, et oisko tällästä. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Jokelalla oli visioita, ja Teräväisen tehtävä oli miettiä, miten ne mahdollisesti voitaisiin toteuttaa. Työnjakoa muistelee myös Anton Verho:

Suunnitteluprosessiin en silleen päässy sisään, jotenkin Timon [Teräväinen] kanssa jutellessa tuli vaikutelma että Juhalla [Jokela] on tosi korkealentoisia ajatelmia, ja Timo toimi siinä praxiksen tasolla, että miten niitä tuodaan lavalle ja mikä on konkretia. (Verho, haastattelu 4.5.2013.)

Runollisuuden lisäksi toinen videoilmaisuuun tavoiteltava tunnelma oli liike. Myöskään liikkeen läsnäoloa ei ole helppo selittää yksityiskohtaisin ohjein. Prosessin edetessä mietittiin, mistä elementeistä liike koostuu. Tunnelmaa haettiin kokeilun kautta. Kuvan liike on voimakkaasti läsnä muun muassa viidennessä kohtauksessa, jossa kaksi livekameraa kuvaa Heimon ja Virpin kotiinpaluujuhlapöydän ääressä istuvia henkilöitä. Molemmat kamerat ovat lähes koko kohtauksen jatkuvassa hienovaraisessa liikkeessä

panoroiden, tiivistäen, avaten ja tarkentaen. Muun muassa tähän kohtaukseen kokeiltiin monia erilaisia kuvallisia lähestymistapoja, ja lopullinen versio löytyi puolivahingossa, videotyöryhmän heitellessä ilmaan erilaisia ideoita ja tarjouksia.

Referenssejä haettiin itse tehtyjen videoiden lisäksi varsinkin elokuva- ja televisiomaailmasta.

Mä veikkaan, että joo kyl se varmaan joo leimallista on, että mulla aika suuri osa referensseistä tulee elokuvien kautta enemmän – – meidän kommunikointi on usein enemmän niinku elokuva, et semmonen ku siinä leffassa, ja katottiin porukalla Woody Allenia. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

#### 4.4 Video kirjoitusprosessissa

Verrattuna *Esitystalouden* kirjoitusprosessiin, videon miettiminen käsikirjoittamisen yhteydessä ei ollut Jokelalle läheskään yhtä selkeää. Syy on yksinkertainen: *Esitystalouteen* käytännössä kirjoitettiin videopätkiä, kuten yritysvideo ja musiikkivideo. *Patriarkassa* videon käytöstä ylipäätään ei ollut varmuutta.

Joitain ideoita rupesi kuitenkin kertymään kirjoitusprosessin aikana. *Esitystaloudessa* käytetty 1950-lukuun viittaava videokohtaus oli todettu ohjaajan mukaan hauskaksi tekniikaksi, jota voisi mahdollisesti hyödyntää myös *Patriarkassa*. Pikkuhiljaa tutun tekniikan käyttöä tukemaan alkoi kertyä lisäseikkoja. Jokelalla oli herännyt ajatus, että takaumat voisivat olla 1970-luvun elokuvien tyylillä tehtyjä. Kun Kirsti Wallasvaaran kiinnitys esitykseen varmistui, 1970-luvun elokuvakohtaukset saivat uusia tasoja: Wallasvaara on näytellyt suuren määrän kyseisen ajanjakson elokuvien naispääosista. Vaikka mustavalkoisuusteema oli ollut jo mielessä, silmää iskevä lisätaso vahvasti entisestään päätöstä takaumien toteuttamisesta videolla.

Vaikka videon osuutta esityksessä ei lyöty lukkoon vielä pitkään aikaan harjoituskaudellakaan, oli se silti Jokelalla mielessä kaiken aikaa jo näytelmän kirjoitusvaiheessa. Jälleen kerran toiminnan pohjalla oli pikemminkin aavistus kuin tarkka suunnitelma.

Ohjaaja kuvasi videomateriaalia talteen mahdolliseen tulevaan käyttöön jo muun muassa Normandian teatterityöpajan aikana. *Ecrire et mettre en scène* –ateljeen ideana on esitellä uutta suomalaista näytelmäkirjallisuutta ja antaa tekijöille mahdollisuus

tutkia uutta tekstiä paineettomassa ympäristössä. Tapahtuma oli kaksiosainen: suomalaista näytelmäkirjallisuutta käsiteltiin ensin Caenissa, Ranskassa 2.5.–1.6.2011 ja myöhemmin ranskalaista näytelmäkirjallisuutta suomessa 11.8.–20.8.2011. Tapahtuman järjestivät Pantatheatre, Suomen Kansallisteatteri ja KOM-teatteri yhdessä suomalaisten ja ranskalaisten yhteistyökumppaneiden kanssa. Kymmenen päivän workshopin päätteeksi Ranskan tapahtumassa esitettiin Jokelan kirjoittama ja Minna Leinon ohjaama noin tunnin pituinen demoesitys *Patriarkasta*. Vaikka teksti oli vielä täysin keskeneräisessä vaiheessa, Jokela kuvasi matkalla materiaalia talteen.

Mutta mullon se, että jos mä otan täs nyt talteen tätä, mä löydän hyvän puutarhan, niin mä kuvaan sitä, jos on hyvä rannikko, niin mä kuvaan sitä. Ja oli vaikka mitä muutaki, kaiken maailman Normandia-museoo ja bunkkereita ja tunteja varmaan kaikenlaist, siis liikkuvaa kuvaa junan vaunusta ulos... Et jollain tavalla tää varmaan tehdään videon avulla tää. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Normandiassa kuvattua materiaalia päädyttiinkin lopulta käyttämään *Patriarkassa*.

## 5 Harjoituskausi

### 5.1 Harjoituskauden eteneminen

*Patriarkan* lukuharjoitukset alkoivat 30.3.2012 ja varsinainen harjoituskausi 10.4.2012. Työryhmä pääsi heti harjoituskauden alusta lähtien harjoittelemaan näyttämölle, mikä on jokseenkin poikkeuksellista, sillä usein harjoitukset alkavat Kansallisteatterissa ensin harjoitushuoneissa, kun näyttämö on vielä varattuna muuhun käyttöön.

Kevään harjoitusten aikana kartoitettiin, minkälaista tekniikkaa videototeutukseen vaaditaan. Kevään aikana kävi selväksi, että talon sen hetkinen oma videoteniikka ei tule täyttämään *Patriarkan* vaatimuksia. Oli keksittävä, miten tarvittava tekniikka, muun muassa tarpeeksi valovoimaiset projisointitykit saadaan käyttöön. Valovoimaisten tykkien tarpeelle suurin syy oli tieto suuren peilin käyttämisestä keskeisenä lavastelementtinä. Peilin läpi pitäisi mahdollisesti näkyä sen takana olevalle kankaalle projisoitu videokuva.

Videomestari Pietu Pietiäinen sai idean yhteistyöstä RGB Oy:n kanssa. Toinen videomestari Petri Tarkiainen kertoo, että lopulta RGB:n kanssa tehtiin yhteistyösopimus, jonka ansiosta saatiin vuokrattua muun muassa tarvittavat videotykit ja kamerat



kahdeksaksitoista kuukaudeksi. Yhteistyösopimuksen tarkemmat yksityiskohdat ovat sopijaosapuolien välistä luottamuksellista tietoa. Yhteistyö RGB:n kanssa oli esityksen kannalta elintärkeää.

RGB -diili syntyi lähtökohtaisesti *Patriarkan* tarpeita tyydyttämään. Se oli ainoa keino Kansallisteatterin kannalta saada esityksen kuvatuotanto ohjaajan ja suunnittelijan etukäteiskaavailujen mukaisella tasolle. (Tarkiainen, haastattelu 4.5.2013.)

Oikeanlaisen ja tarpeeksi tehokkaan tekniikan edellyttämisen pohjana oli paljolti Teräväisen aiempi työkokemus Kansallisteatterin Suurelta näyttämöltä *Täällä Pohjantähden alla 2011* –esityksestä:

Timo [Teräväinen] osas edellyttää esimerkiksi tekniikkaa, et tavallaan sillä, miten *Pohjantähti* tehtiin ei pystyttäisi tekemään tätä. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Kevään harjoituskauden jälkeen Tarkiainen aloitti kuvaus- ja projisointikaluston teknisen suunnittelun RGB:n Johan Westin kanssa, sillä oli selvää, että syksyllä harjoitusten jatkuessa videotekniikan pitäisi olla valmiina käytettäväksi. Kansallisteatterissa alkoi parin kuukauden mittainen kesäloma ja harjoitukset jäivät tauolle.

Syksyllä suunniteltu kalusto oli käyttövalmiina harjoitusten jatkuessa. Samalla varmistui myös taloudellinen valmius palkata tuotantoon kameraoperoijat. Näin mahdollistui kahden livekameran käyttäminen miehitettyinä. Tässä vaiheessa minä ja Anna Kivimäki liityimme mukaan harjoituksiin. Kameraoperoijista Anton Verho oli ollut mukana jo kevään harjoituskaudella.

Syksyn harjoituskausi koostui hyvin pitkälti kaksiosaisista pitkistä harjoituspäivistä. Harjoituksia oli Suurella näyttämöllä sekä päivällä että illalla. Päivät venyivät usein siis yli kaksitoistatuntisiksi.

Jokela toteaa, että harjoituskausi oli toistaiseksi pisin hänen teatteriurallaan. Silti harjoituksia olisi voinut jatkua ohjaajan mukaan mielellään vielä viikon tai kaksi pidempäänkin. Asiaan vaikuttaa varmasti se, että Kansallisteatterissa on tyypillisesti ennen ensi-iltaa kaksi maksavalle yleisölle tarkoitettua ennakkonäytöstä sekä niitä ennen työryhmän omaisille suunnattu esitys. Käytännössä tämä tarkoittaa, että ensimmäinen yleisö saattaa saapua katsomaan esitystä jo miltei viikkoa ennen varsinaista ensi-iltaa. Ohjaaja totesi harjoituskauden aikana, ettei ollut osannut

varautua siihen, että periaatteessa esityksen pitäisi olla valmiina jo viikkoa ennen ensi-iltaa.

Vielä ensi-iltaviikolla esitys olikin melko keskeneräinen. Teräväinen kertoo käyneensä kuvaamassa suuren määrän lopulliseen teokseen päätyneestä videomateriaalista kyseisellä viikolla:

Sit varmaa viimesel viikol ennen ensi-iltaa mä tein semmosen Töölön yökierroksen, ku oli varmaan jotenki niin sisällä siin jutussa, ja sit oli sopiva ilma, oli just satanu ja näin, ja silloin mä kuvasin suurimman osan niist seiskakohtauksen kuvista, mitä sit käytettiin loppujen lopuks (Teräväinen, haastattelu 25.3.2013).

Ennakkonäytöksissä yleisö näki esityksen, jossa lukuisat asiat olivat vielä auki ja ratkaisematta. Esityksen valmistuminen ensi-iltaan tuntuikin lopulta lähes ihmeeltä, ja Verho nostaakin sen esiin harjoituskauden suurimmista käännekohtista kysyttäessä:

Se kuinka ensi-iltaan tuli valmis esitys kenraalien armottoman rämpimisen jälkeen. Ehkä isoin hyppäys, mitä oon nähnyt. (Verho, haastattelu 4.5.2013.)

Viimeiset muutokset livekameroiden kuviin tehtiin tuntia ennen ensi-iltaa.

## 5.2 Työskentelytapa

Selkeän suunnitelman ja sen noudattamisen sijasta *Patriarkkaa* – myös sen videotoeutusta – lähdettiin rakentamaan kokeilun kautta. Kokeileminen ja mahdollisuuksien tutkiminen oli paljolti myös pakon sanelema työskentelytapa, sillä Suuren näyttämön tekniikka ja sen käyttömahdollisuudet eivät olleet ohjaajalle entuudestaan tuttuja. Esitykseen oli jo muutenkin vieraan näyttämötekniikan lisäksi tulossa pakkaa lisää sekoittavia elementtejä kuten massiivinen peili ja kaikille uuden Hippotizer-ohjelmiston ja GramdMa2 –kontrollijärjestelmän sisäänajo ja käyttöönotto. Kun alkuperäissuunnitelmat rakentuivat teemojen kuten runollisuuden ja liikkeen ympärille, kokeilun kautta ratkaisujen löytäminen oli hyvin pitkälti ainoa vaihtoehto.

Videoiden ohjelmointi Hippotizeriin vei paljon aikaa videotiimiltä. Varsinaisen suunnittelutyön sijasta Teräväisellä kului paljon aikaa tekniseen työhön. Lopulta RGB:n edustaja pyydettiin auttamaan ohjelmointityöhön.

Se oli aika haaste, ku meil oli tää Hippotizer -ajosteemi, joka oli ekaa kertaa tää Kansallisteatteris käytössä, ja sit sitä ei kukaan ihan täysin hallinnu ja sen ohjelmointi vei hirveesti sitä mun ajatusenergiaa siinä loppuvaiheessa, samal ku ois myös tietysti ollu hyvä keskittyä nimenomaan tän jutun valmiiks tekemiseen toisella tasolla, niin se meni vähän semmoseen tekniseen säätöön, mikä oli sit aika ikävää sin vaihees (Teräväinen, haastattelu 25.3.2013).

Suuren näyttämön tekniset elementit kuten lavan pyörivä pyörö, nousevat ja laskevat montut, kattoelementit ja kaikkien edellä mainittujen toiminta samanaikaisesti tuottivat varsinkin ohjaajalle ylimääräistä päänvaivaa. Kokonaisuuteen lisättiin vielä lavastuselementtejä kuten lihasvoimin liikuteltavat lautat. Pohdittavaa riitti.

Koko kevät oli jossain määrin sellast pelottavaa, koska toi tila ja systeemi oli uus, ja jotenki et miten tää näyttämö toimii. Et ei ollu sellasta selkeätä käsitystä. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Teräväinen jatkaa samalla linjalla: elementtien paljous myös videopuolella

– muun muassa viisi erikokoista videoscreeniä – pakotti tutkimiseen ja kokeiluun. Vähitellen muodostui käsitys siitä, mitä elementtejä mihinkin kohtaukseen vaaditaan ja miten se on mahdollista toteuttaa.

Mut hirveen vähän tää on ollu semmonen proggis, jos ois suunniteltu joku tietty, et meil on nyt nää ja nää ja sit niit käytetään, vaan enemmänki, et meil on tietty paletti asioita ja sitte kokeillaan niitä ja sit jätetään pois ne, mitkä ei tunnu toimivan ja käytetään niitä, mitkä toimii. Että kokeilua alusta asti. (Teräväinen, haastattelu 25.3.2013.)

Vieraiden ja uusien elementtien kanssa pelatessa kokeileminen ja tutkiminen oli ainoa vaihtoehto, sillä ennakkosuunnitelmia ei kovin tarkasti voinut tehdä. Esimerkiksi suuren peilin toiminnasta näyttämöllä ei voinut tietää mitään ennen kuin se saatiin lavalle testattavaksi:

Ja samanlailla sitte ku tuli peili, niin ei meillä kellään oo siitä käsitystä, että mitä se tarkoittaa kun tohon lyö ton kokosen peilin ja sen taakse screenin ja sille videokuvaa ja ihmisiä johonki kohtaan, et mitä siit seuraa (Jokela, haastattelu 25.3.2013).

Molempien videomestarit nostavatakin kokeilun ja abstraktit tavoitteet yhdeksi videototeutuksen suurimmista haasteista:

*Patriarkan* suurin haaste kuvan osalta oli se, että suunnittelijalla ei ollut selkeää käsitystä siitä, millainen lopullinen kuvakerronta tulisi olemaan. Koko harjoitusaika elettiin ohjaajan ja suunnittelijoiden kanssa prosessissa kokeillen erilaisia kuvaideoita. (Tarkiainen, haastattelu 4.5.2013.)

Haastetta aiheutti myös taiteellisen työryhmän kelaileva ja ajoittain hidas työtapa joka, siitä huolimatta että tuotti hienon lopputuloksen, olisi voinut olla tehokkaampaa ennakkosuunnittelua ja vähempää henkilökunnan ja näyttämöajan tyhjäkäyntiä. (Pietiäinen, haastattelu 4.5.2013.)

Teräväinen toteaa, että suunnitelmien muuttuminen ja se, kuinka alkuperäisajatukset muokkaantuvat pikkuhiljaa uuteen uskoon on juuri se asia, mistä hän Jokelan kanssa työskentelyssä pitää, ja mikä tekee prosessista mielenkiintoisen. Videosuunnittelija huomauttaa, että työtapa on hyvin erilainen kuin esimerkiksi televisiopuolella, missä suunnitelmissa pyritään pysymään mahdollisimman tarkasti ja työskentely on suoraviivaisempaa ja suorittavampaa.

Niin täs mä taas tykkään nimenomaan siit, että se muuttuu niin paljon, et se prosessi on itsessään jo niin kiinnostava, ku siihen lähtee (Teräväinen, haastattelu 25.3.2013).

Suurella näyttämöllä myös konkreettiset etäisyydet työryhmän jäsenten välillä tuotti viivytystä. Ohjaaja ja suunnittelijat työskentelivät pääasiassa katsomosta käsin, tekninen henkilökunta lavalla tai kulisseissa. Tämä johti ajoittain tilanteeseen, etteivät eri osapuolet kuulleet toisiaan tai olleet varmoja, onko viesti mennyt perille. Kommunikaatiohaasteet hidastivat prosessia entisestään:

Mutta sitte tuolla, missä etäisyydet ja muut on hankalia ihan siis kommunikoinnin kannalta, et jossain on joku tyyppi, jota sä et nää, joka pystyy pyörittää pyöröä tai laskee screenin, et kuulikse mitä mä sanoin vai ei, niin tällasii (Jokela, haastattelu 25.3.2013).

Aika yllättävän isoja juttui loppujen lopuks, mis meni aikaa odotellessa, et tietääköhän näyttämömies (Teräväinen, haastattelu 25.3.2013).

Vaikka kokeileva työmetodi tuottikin lopulta palkitun lopputuloksen ja ohjaaja ja videosuunnittelija siitä myös nauttivat, koetteli kyseinen prosessi myös työryhmän hermoja. Kokeiluun ja tutkimiseen kului paljon aikaa, sillä jokainen osa-alue vaikutti toiseen. Toisinaan työryhmän jäsenet joutuivat odottelemaan poikkeuksellisen pitkiä aikoja käytännössä turhanpanttina, kun esimerkiksi yksittäiseen lavastevaihtoon koitettiin löytää toimiva ratkaisu. Epävarmuus, prosessin hitaus ja työryhmän toimettomana seisominen nousee esille myös videohenkilöstöä haastateltaessa:

Taiteellisessa työryhmässä jonkun, esim. assistenttien (ohjaajan tai videosuunnittelijan) olisi pitänyt ylläpitää hieman tehokkaamman ajankäytön kulttuuria, laittaa asiat muistiin pienemmällä ryhmällä ratkottaviksi ja mennä

eteenpäin. Eikä seisottaa miettimisessä koko kalustoa ja kallista näyttämöaikaa ja aiheuttaa mm. näyttelijöiden turhautumista. Turhautunut näyttelijä saattaa olla fataali tekijä monessa produktiossa, onneksi lavalla oli tällä kertaa huippuammattilaisia, jotka sietivät jähkailua ja kuvien hinkkausta vaikka eivät päässeet harjoittelemaan. (Pietiäinen, haastattelu 4.5.2013.)

Myös ohjaaja tiedosti ajoittaisen turhautumisen, kun aika tuntui loppuvan kesken:

Ja sitä seiskakohtaustaki aika lähellä ensi-iltaa varmaan kuus päivää mentiin jotain iskuja sieltä, että joo nytte hiljalleen, ja kaikki ei ollu ees viel kuvina päässäkkään, että niit piti vaan aina kokeilla, että okei, et jos sä lähet tossa kohtaa... Kyllähän siin hermo näyttelijöillä, rupes tulee semmonen paniikki, et me ei ehditä. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Paljon näyttämöaikaa kului myös videon tarpeisiin. Monissa kohtauksissa näyttelijöiden asemointi on sentintarkkaa puuhaa. Muun muassa viidennen kohtauksen juhlapöydässä näyttelijöiden asemia jouduttiin hakemaan kauan. Varsinaisen harjoittelun sijasta näyttelijät joutuivat stuntaamaan kameroille sijainteja, jotta jokainen pöydässä istuva henkilö saataisiin kuviin. Yhden näyttelijän kumartuminen eteenpäin muutamankin sentin verran saattoi aiheuttaa toisen näyttelijän peittymisen kuvissa. Jos lautta, jolle juhlapöytä oli sijoitettu, oli piirunkin vinossa, koko kuva-asetelma levisi käsiin.



Kuvio 1. Viidennessä kohtauksessa näyttelijöiden istumapaikat ovat sentilleen harkittuja. Kuva: Juha Jokela.

Oikeiden asemien hakeminen oli hidasta, mutta välttämätöntä: jälleen kerran vain kokeilemalla voitiin löytää oikeat asemat. Sama erittäin tarkkojen positioiden etsiminen toistui monissa muissakin kohtauksissa. Toiminnan vääjämätön hitaus oli muulle työryhmälle turhauttavaakin.

Oman vuoron odottelu kuuluu lähes aina teatterityöhön ja harjoituskauteen. *Patriarkkaa* työstettäessä odotetteluosuudet venyivät muun muassa edellämämainituista syistä poikkeuksellisen pitkiksi. Oma haasteensa koko työryhmälle olikin pitää hermot kurissa ja vireystaso yllä, vaikka tekemistä ei olisikaan ollut. Kun tulee oma vuoro työskennellä, on odotuksen jälkeen oltava hereillä ja kärryillä mahdollisista muutoksista.

Suurimmaksi osaksi isossa työryhmässä ja prosessissa odoteltiin omaa vuoroa, usein tuli koko treeniks turhaan paikalle. Sitten tulee tämä haaste, että kuinka pitää vireystaso yllä omaan vuoroon. (Verho, haastattelu 4.5.2013.)

### 5.3 Kaikki vaikuttaa kaikkeen

Suurinta säätämistä vaativat esityksen simultaanikohtaukset. Neljännessä ja seitsemännessä kohtauksessa lavalla hypitään nopealla tahdilla paikasta, tilanteesta ja ajasta toiseen. Päällekään ja limittäin kietoutuvat tilanteet sulautetaan yhteen näyttämötekniikkaa, valoa ja videota hyväksikäyttäen. Videolla oli tärkeä osuus simultaanikohtausten toteutuksessa:

Ja sitte ku oli kaks isoo simultaanikohtaushässäkkää, niin tuntu, että siihen saadaan se soljuvuus sillä, että välillä voi käyttää videoprojisoiteja. Et se, mitä siin videos on kivaa, että tavallaan voidaan ilman lavasteita melkeen tehdä, ja sit se miten vähän siel on mitään niin me saadaan sit kuitenkin katsomoon välitetty semmonen aika täys näyttämökuva, niin se oli siin aika kiehtovaa. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Välttämättömäksi Jokela ei silti videon käyttöä koe, vaan kysyttäessä on sitä mieltä, että simultaanikohtaukset olisi tarvittaessa ollut mahdollista toteuttaa videoittakin.

Vaikka videolla saatiin tuotettua osa ratkaisuista, näyttämöllä tapahtuu silti paljon mekaanista liikettä. Pöyrö pyörii kuljettaen elementtejä ja näyttelijöitä mukanaan, ihmisiä ja lavasteita nousee montusta, peili kallistuu, valkokankaat vaihtelevat ja näyttämömiehet liikuttavat lavastelautoja. Kaiken tämän tapahtuessa samanaikaisesti päädytään tilanteeseen, jossa ajoitus on sekuntipeliä ja kaikki vaikuttaa kaikkeen.

– – nää simultaanikohtaukset oli niin hankalia ja hitaita rakentaa kaikki, ja sit mitään ei oikeen voi tehdä ilman näyttelijöitä, koska kaikki liittyy siihen repliikkien keston (Jokela, haastattelu 25.3.2013).

Ja mitään ei oikeen voi tehdä ilman kaikkii niitä nelementtei simultaanikohtauksis, et piti olla näyttämömiehet, pyörö, videot, näyttelijät kaikki, ja se oli kaikille ehkä vähän turhauttavaa, koska mitään osa-alueita ei pystynyt treenaa ilman niitä muita osa-alueita (Teräväinen, haastattelu 25.3.2013).

Toisin sanoen, jos hienosäädön kohteena oli vaikkapa vain pyörön pyörimisen nopeus, ei muulle työryhmälle kuten näyttelijöille voinut antaa lepoaika. Jotta pyörön pyörittämiselle saataisiin oikea nopeus ja sitä kautta kesto, oli välttämätöntä, että näyttelijä oli itse sanomassa repliikkinsä. Jopa vaikkapa assistentin repliikkistunntaus oli poissuljettu vaihtoehto, sillä pienikin ero puhenopeudessa saattaisi heti vaikuttaa lopputulokseen.

Se on niin millin tarkkaa siinä mielessä, että kun joku repliikki kestää tietyn ajan ja se pyörön pyöriminen kestää just sopivasti ton verran, ni sitte pitää valolla olla joku isku, että se ensin syttyy, jotta kameral näkee sen kuvan, jotta sen voi fokusoida siihen ja se kuva on kunnossa, niin sitte vasta sen voi laittaa screenille. Niin tietyllä tavalla tämä että, miten se näyttämämies tuo sen lautan, jotta se ehtii sen ja sen repliikin aikana sen screenin eteen, mistä se kuvataan ja sitte se saa sen valon, et sehän on tälleen kerrottuna suorastaan ihmeellistä että se meni niin jouhevasti. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Kuten Jokela edellä kertoo, hienosäätö ja sekuntipeli koski oleellisesti myös videota. Itse muistan harjoituskaudelta useita tilanteita, jolloin kohtauksessa ihanteellisinta olisi ollut, että valo paljastaisi kuvattavan kohteen vasta samalla hetkellä, kun kuva heijastetaan valkokankaalle. Tämä ei kuitenkaan ollut käytännössä mahdollista toteuttaa. Jotta kuvan komposition saa kohdalleen ja tarkennettua, on luonnollisesti välttämätöntä saada kohteeseen valoa. Pimeässä kuvaaminen ei yksinkertaisesti onnistu.

Jossain vaiheessa kokeiltiin kameroiden turbo gain -asetuksen käyttämistä, jotta kuvan saisi haettua lähes pimeässä. Kyseinen kokeilu kuitenkin hylättiin, sillä joissain kohtauksissa edellisestä kuvasta uuteen siirtyminen tapahtuu niin kiireellä, ettei asetusta olisi ehtinyt vaihtaa päälle ja takaisin pois päältä niin nopealla aikavälillä. Riski turbo gainin päälle jäämiseen seuraavaan kuvaan oli liian suuri. Jos valaistuksessa kyseinen kamera-asetus olisi ollut päällä, kuva olisi palanut erittäin voimakkaasti puhki ja ollut täysin käyttökelvoton.

Niinpä lopulta päädyttiin ratkaisuun, jossa valo ilmestyy kuvattavaan kohteeseen viimeistään kolmea sekuntia ennen kuvan projisointia yleisön nähtäväksi. Kolme

sekuntia todettiin sopivaksi minimiajaksi, jossa kameraoperoija ehtii hoitaa kuvan kuntoon.

Eri osa-alueiden sulautuminen yhteen nousee esille myös lopullisessa esityksessä. Monissa kohtauksissa katsojan saattaa olla vaikea hahmottaa, onko näyttämökuva toteutettu videolla, lavastuksella vai valolla. Jokela nostaa esille esityksessä paljon käytettävät siluettikuvat; jotkut on toteutettu valaisulla, toiset videotykkien valolla. Jos videotykin valoa käytetään valaisussa, onko kyse video- vai valosuunnittelusta?

Teräväinen huomauttaa, että katsojan saattaa olla vaikea hahmottaa myös lavastuksen ja videon rajaa joissain kohdin esitystä. Esimerkiksi esityksen alku, jossa peilin taakse syttyvään ja sammuvaan valokeilaan ilmestyy henkilöitä kuin tyhjästä, voi ulkopuolisen silmiin näyttää videolta, vaikka kyseessä todellisuudessa on lavastuksella ja valaisulla toteutettu näyttämökuva.

Monet katsojat saattaa niinku olla, et oliko toi niinku videoo vai livee ja näin, että siin visuaalisest ratkasust must niinku iso osa myös menee siihen niinku siihen lavastuskokonaissuunnittelun piikkiin kyl, että tai et siis tavallaan sanotaan et videon piikkiin voi tulla semmosia, mitkä ei oo videoo tos esityksessä (Teräväinen, haastattelu 25.3.2013).

#### 5.4 Läpimurto

Näyttämöilmaisun keinoja tutkittiin siis harjoituskaudella pitkään, jollain tasolla aina ensi-iltaan asti. Eräessä harjoituksessa tapahtui kuitenkin merkittävä läpimurto:

Meil oli siis yks tietty harjotus, jos oli maaginen hetki tässä visuaalisessa suunnittelussa, että miten asiat rupee natsaamaan (Jokela, haastattelu 25.3.2013).

Kyseessä oli niin sanotun Mondrian-Tatort –tyylin löytäminen, kuten tekijät sitä itse leikkimielisesti kutsuvat. Kyseinen tyyli päätyikin lopulta suureen osaan *Patriarkan* videoilmaisussa.

Kaikki alkoi ikkunoista. Ikkunat teemana olivat Jokelan ja Teräväisen mukaan olleet tekijöitä kiehtova elementti heti suunnitteluprosessin alusta lähtien. Ikkunateema on esillä jo muun muassa *Patriarkan* julisteessa, joka tehtiin ennen harjoitusten alkua.



Ikkunoiden taustalla oli dramaturginen perusta. Jokela kertoo, että tarpeeksi kauan ikkunateemaa mietittyään se alkoi saada vahvoja sisällöllisiä vivahteita. Ikkunat kuvaavat päähenkilön Heimo Harjun illuusiota omasta maailmanhahmotuskyyvystä. Heimo näkee ikkunasta palan maisemaa ja kuvittelee hahmottavansa ja ymmärtävänsä sitä kautta myös laajan kokonaisuuden.

– – ja se on jollakinlailla se sen moottori, niinku mistä se saa sen rotinsa, et mä meen auttaa maatani ja muuttaan yhteiskuntaa, on se itseluottamus, et ku mä nään pienen palan, niin mä pystyn siitä päättelemään sen kokonaisuuden (Jokela, haastattelu 25.3.2013).

Teräväinen alkoi jalostaa ikkunateemaa. Pohdinnan alla oli, miten ikkunaa voisi muuttaa, ja miten siitä saisi abstraktimman. Teräväinen kertoo tehneensä Jokelalle demoversion Windows-puhelimen näyttöruudukon pohjalta. Jokela ei kuitenkaan innostunut Windows-ruudukkoideasta, sillä se viittasi liikaa bisnesmaailmaan. Kun edellä mainittu idea ei ollut ottanut tuulta purjeisiin, Teräväisen pohdinta jatkui. Mitä muita ruututeemoja voisi käyttää?

Ja sit mä muistin tän Piet Mondrian -nimisen taiteilijan, joka on tehny tommosii alun perin puita ja muita, mut sit ne on muuttunu koko ajan abstraktimmaks, et niist on tullu tommosii neliömäisii juttuja ja sit se tuli jotenki, et sopiskohan tää tähän meidän kuvakieleen ja sitä alettiin testailee (Teräväinen, haastattelu 25.3.2013).

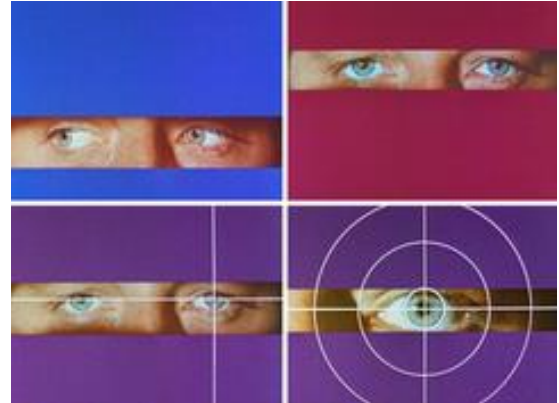
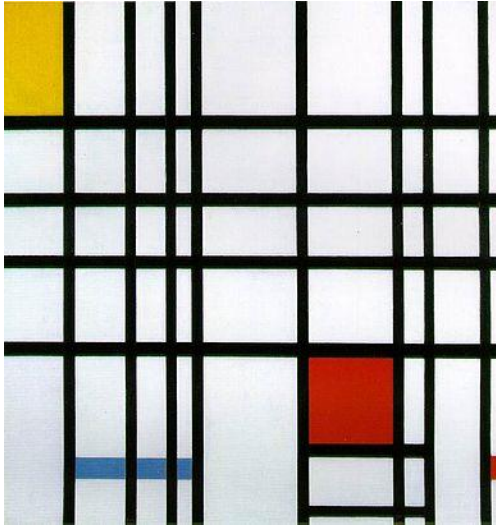
Lisää vettä myllyyn lisäsi ohjaajan assistentin Martina Martin muistikuva saksalaisen poliisisarjan *Tatortin* alkutunnuksesta (kuvio 3). Tunnuksen ruudukko- ja viivateemassa oli tekijöistä jotain kiinnostavaa. Näiden kahden yhteistuloksena syntyi tyylin nimi: Tatort-Mondrian.

Eräessä harjoituksessa Tatort-Mondrian –tyyli ja näyttämökuva kohtasivat toisensa. Jokela kertoo, että näyttämölle oli kertynyt erilaisia elementtejä, muun muassa eri kokoisia valkokankaita, joilla testattiin eri vaihtoehtoja. Yhdessä hetkessä palaset loksahivat paikoilleen:

Oli tommonen vihree neliö tuolla screenillä, tuolla joku kuva ja täällä pari kuvaa näin ja ilman tota viivahässäkkää tossa. Ja sit mä katoin sitä, että hetkinen tuol näyttämöl on nyt tää, minkä sä teit tämmösen demon täst näist neliöist, ja tuol näyttämöl on nyt tämä. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Samanaikaisesti Teräväinen oli tehnyt demoverison kohtaukseen, jossa pelataan sulkapalloa. Videossa sulkapallokentän rajat piirtyvät kankaalle jo löydetyllä Tatort-Mondrian –tyylillä. Teräväinen näytti tuotoksen Jokelalle.

Se oli semmonen, et oho nyt löyty jotain. – – ja sit se yhtäkkii levis, et me löydettiin se visuaalinen avain nyt tähän. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)



Kuvio 2. Vasemmalla: Piet Mondrian: Kompositio, jossa on punaista, keltaista ja sinistä, 1921. Kuva: Wikipedia 2013

Kuvio 3. Oikealla: Kuva *Tatort* –sarjan alkutunnuksesta. Kuva: dba – Bildarchiv 2010



Kuvio 4. Kokeilua seitsemänten kohtaukseen harjoituskaudella. Kuva: Juha Jokela

## 6 Kohtaukset

### 6.1 Ensimmäinen kohtaus

Patriarkan ensimmäisen kohtauksen ensimmäinen videokuva on suurelle etuvalkokankaalle heijastettu hieman utuinen kuva puutarhasta. Jokela kertoo, että taustalla olevaa kuvaa etsittiin melko pitkään. Lopullinen kuva löytyi ohjaajan Ranskassa kuvaamasta videomateriaalista:

Myöskin se ihan ensimmäinen kuva, joka on siellä Römpän [näyttelijä Raimo Grönberg] ja Killin [näyttelijä Kirsti Wallasvaara] takana, ku ne istuu puutarhassa, niin se on Juhan [Jokela] videosta poimittu stillikuva, joka on muutettu päivästä yöks. Koko ajan tuntu, et tää on aika kökkö, mut se on oikeestaan tietynlainen hämäys, et täs on tämmöstä videolavastusta käytetty, joka ei sitte pidäkään paikkansa. (Teräväinen, haastattelu 25.3.2013.)

Näyttämöllä Heimo ja Virpi istuvat oikeassa laidassa penkillä selkä yleisöön päin. Jokelan mukaan näyttämökuvan inspiraationa on Woody Allenin *Manhattan* (1979):

Onhan tässä myös siis härski toi referenssien käyttö, se kyseinen kuva on siis *Manhattan* -elokuvan legendaarinen kuva (Jokela, haastattelu 25.3..2013, kuvio 5).



Kuvio 5. *Manhattan* –elokuvan juliste. Kuva: Whatculture! 2010  
Seuraavaksi kankaalle heijastuu kuva ikkunasta, jonka läpi näkyy merimaisema. Kohtauksen lopussa ikkuna lähtee suurenemaan tuottaen mielikuvan, että katsoja menee sen läpi, ja lopulta jäljelle jää koko kankaan kokoinen maisema Normandian rannikosta. Jokelan muistelee ikkunan avautumisen olleen Teräväisen idea.

Se tuli aika alkuvaihees se ajatus, et menis siit ikkunast läpi, ja sit mul oli kans se semmonen kiinnostus ihan teknisesti, et miten niinku saa tehtyy After Effects – ohjelmal, sillä 3D-animaatiolla niinku ,et mä halusin opetella myöskin sitä, et miten tommonen niinku tehään silleen, et se näyttäis jotenki oikeelta. Ja tota se oli myöski itelle semmonen niinku opiskelujuttu ja halu kokeilla jotain semmost, mitä ei oo aikasemmin tehny. (Teräväinen, haastattelu 25.3.2013.)

Ikkunan avautumisen taustalla oli siis Teräväisen halu kokeilla itselleen uutta tekniikkaa, mutta liikkeen taustalla on myös sisällöllinen ajatus.

Jotenki se ohan siin myöski siin Normandias aika selkee se, et se niinku matkalle lähtö, et ne lähtee liikkumaan johonki sieltä mis ne on ollu. – – siin on keskustelu jonka aikana jossain vaihees niinku lähtee se ikkuna suurenemaan, mitkä on mulle aina semmosii niinku hetkii jotenki, et niist mä tykkään, et jos jotain tapahtuu, niin sitä ei tavallaan viel katsoja niinku huomaa, mut siin jotenki niinku aistii, et nyt täs on joku. (Teräväinen, haastattelu 25.3.2013.)

## 6.2 Toinen kohtaus

Toisen kohtauksen ainoa videoelementti on Skype-palvelussa käyty videopuhelu. Virpi ja Heimo lähettävät onnittelunsa poikansa Jarnon 40-vuotisjuhliin. 40-vuotisjuhlapöytä on lavan etuosassa keskellä, vanhemmat näyttämön vasemmassa laidassa.



Kuvio 6. Kuva harjoituskaudelta, kokeilussa kolmannen kameran sijoittaminen aitioon. Videosa ei vielä ole mukana kankaan alareunassa olevaa pienempää keskusteluruutua. Kuva: Juha Jokela

Jokela kertoo, että videoratkaisun päällimmäinen tarkoitus on ennen kaikkea vain jäljitellä Skypeä. Ohjaaja halusi myös, että kaikki videolla näkyvät henkilöt ovat lavalla yleisön nähtävissä:

Jollaki tavalla, et se mielikuva säilyy, et noi niinku keskustelee Skypen kautta, mutta et se tulee kuitenkin livenä. Nähdään, et se tapahtuu siin hetkessä eikä niin, et se on niinku nauhotus. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Sisällölliset merkitykset toisen kohtauksen videossa jäävät pienemmiksi. Jokela toteaa, että toki Skypen keskusteluruudut toistavat jollain tasolla esityksen läpi kulkevaa ikkunateemaa. Lisäksi videokohtauksen viimeiset sekunnit saavat sisällöllisen merkityksen: kun Heimon ja Virpin kuva sammuu, alalaidassa oleva pienempi ruutu jää vielä hetkeksi näkyviin. Kuvassa Jarno jää hiljaisena pohtimaan jotain.

Kun kyse on Skypestä, olisi suuren ja pienen kuvan asettelu toisinkin päin ollut mahdollista. Kun kuvat ovat näin päin, asetelma tuo esille isän ja pojan voimasuhteet:

Ja ohan siel niinku tavallaan se kuvakokojen tavallaan ero, et se on jotenki tää patriarkan maailma on viel vahva, et siel on se Römppä [näyttelijä Raimo Grönberg] isos kuvassa ja vaimo siel taustalla, tai jotenki semmonen niinku ja sit poika pienenä ja pojan pikku kaverit siel alhaalla juhlissa, ja tota niin siit tulee se tietty semmonen valta- tai voima-asetelma siihen (Teräväinen, haastattelu 25.3.2013).

Myös kameroiden paikat ja sitä kautta näyttelijöiden asemointi näyttämöllä saavat merkityksen ohjaajan ja videosuunnittelijan pohtiessa asiaa:

Ja sitte emmä tie oliko siin sit myöski semmonen, et pisti niiden suuntia jotenki, et ne on eri suuntiin tavallaan, et ne et Römppä [näyttelijä Raimo Grönberg] ja Killi [näyttelijä Kirsti Wallasvaara] niinku katto tonne ja jotenki sit... (Teräväinen, haastattelu 25.3.2013.)

Niin ehkä se vähän pohjustaa sit jotain myöhempää kerrontaa, et missä ne kamerat oli (Jokela, haastattelu 25.3.2013).

Kameroiden sijaintia Skype-kohtauksessa mietittiinkin harjoituskaudella pitkään. Alkusyksystä kokeiltiin muun muassa versiota, jossa kamera nousisi jalustalla ja miehittämättömänä näyttämön montusta. Montusta nouseva kamera olisi ollut ylimääräinen kolmas kamera. Miehittämätön kamera tuntui kuitenkin liian riskialttiilta ja vaikealta asemoidan varmuudella niin, että kuvan kompositio toimisi.

Seuraavaksi kokeiltiin kolmannen kameran sijoittamista lavan sivustalla olevaan aitioon (kuvio 6). Haussa oli kameran sijoittaminen niin, että näyttelijät voisivat näyttämöllä olla rintamasuunta yleisöön päin.

Jossain vaiheessa harjoituksia kohtausta kuitenkin harjoiteltiin käyttäen normaalia miehitettyä kameraa lavan reunassa. Todettiin, että kyseinen kamera-asema toimii, joten kolmannen kameran käytöstä esityksessä luovuttiin.

### 6.3 Kolmas kohta

Kolmas kohta on takauma, jossa nuori Heimo ja Virpi tapaavat toisensa ensimmäisen kerran 1970-luvulla. Näyttelijät istuvat peilin ja sen takana olevan suuren valkokankaan väliseen kapeaan tilaan sijoitetulla sängyllä. Tässäkin kohtauksessa

näyttelijät haluttiin sijoittaa lavalle, jotta katsoja ymmärtäisi kohtauksen tapahtuvan liveinä.

Mustavalkoisen lähikuvan tarkoitus on alleviivata, että kyseessä on takauma.

Harjoituskaudella kohtaukseen kokeiltiin monia erilaisia versioita ja ratkaisuja, kuten sängyn liikkumista näyttämön halki työnnettävällä lavalla. Myös kuvassa tutkittiin eri kuvakokoja ja muun muassa hidasta tiivistystä. Lopulta yksinkertaistettu versio ja suuri lähikuva tuntuivat kuitenkin parhaalta (kuvio 7).

– – sit jotenki tää niinku leffamainen kuva oli se, mikä siin niinku teki siit sen halutun vaikutelman (Jokela, haastattelu 25.3.2013).



Kuvio 7. Lopullinen kolmannen kohtauksen kuvakoko. Kuva: Anna Kivimäki

Jokela kertoo, että kohtauksessa leikitellään myös ilmaisulla. Alkukohtaus toteutetaan ilman videota. Kun lähikuva lopulta ilmestyy näyttelijöiden taakse, myös ilmaisu muuttuu enemmän 1970-luvun elokuvan tyyliseksi.

Teräväinen nostaa esille toisenkin syyn, miksi videokuvaa ei heijasteta näyttelijöiden takana olevalle kankaalle heti kohtauksen alusta alkaen:

Ja jotenki mulla ainaki se, et ne on ensin siinä ilman sitä kuvaa, niin tavallaan tuo sen, tuo ne tietyl taval lähemmäs, että nää nyt ei oo vaan niit tällasia

elokuvahekilöitä jostain, vaan et ne on niinku oikeita ihmisiä. Et sitte se kuva tavallaan kertooki sen tai tuo ainaki selväks, et niinkun menneisyydessä tapahtunutta. (Teräväinen, haastattelu 25.3.2013.)

Jokela löytää elokuvalliselle ilmaisulle syvällisemmänkin merkityksen:

Ja sitte se on musta niinku siinä kuvassa on se, että mahdollisuus miettii sitä, että että onko se, et meidän muistot voi olla seiskytluvusta tommosii vähän elokuvamuistoja, mut ehkä se on, onko se todellisuus on ollu toisenlaista (Jokela, haastattelu 25.3.2013).

#### 6.4 Neljäs kohtaus

Neljäs kohtaus on esityksen ensimmäinen simultaanikohtaus. Heimo istuu ydinvoimapalaverissa ystävänsä Kalen ja poikansa Jarnon ystävän Markon kanssa. Samanaikaisesti Heimon vaimo Virpi saapuu hoitamaan poikansa Jarnon ja tämän vaimon Petran lapsia. Käytössä on koko näyttämötekniikan repertuaari, kuten pyörö ja monttu. Videota heijastetaan kolmelle valkokankaalle: kahdelle pikkuscreenille sekä takascreenille, joka on laskettu lattian tasoon.

Kohtaus alkaa mieskolmikon palaverista. Takascreenin edessä on lautta ja pöytä, jonka edessä miehet istuvat pöydän ääressä. Marko alkaa esitellä uutta ydintekniikkaa Power Point –esityksen avulla. Valkokankaalle miesten taakse heijastuu kuvitteellinen presentaatio uuden ydintekniikan eduista: animaatio, jossa siluettimaiset voimalat ovat saaneet inhimillisiä piirteitä silmien ja suun muodossa. Animaation raakaversio teki Anna Kivimäki ohjaajan ja videosuunnittelijan ohjeistuksella, Teräväinen toteutti viimeistelyn.

Aluksi Power Point –esityksestä näkyy vain palanen ikkunan läpi. Jokela toteaa, että tässä toistuu jo ensimmäisestä kohtauksesta tuttu merkitys: jälleen kerran ikkuna viittaa Heimon kuvitelmaan, että hahmottaessaan pienen palan asiasta tämä hahmottaisi myös suuremman kuvan. Teräväinen on samaa mieltä:

Et se kuvittelee sitte, et se pystyy hallitsee sitä, et siel on ne ukot siellä palaverissa, mis näkyy nostokurkii ja näin. Mul ainaki tulee se jotenki mielikuva siit , et nää ajattelee, että tää on heidän maailmaansa, ja tää on niinku heidän jotenki hallinnassa tää juttu. (Teräväinen, haastattelu 25.3.2013.)

Toinen toistuva teema on voimalahahmojen siluettimaisuus. Esityksessä käytetään paljon siluettikuvia, joita tehdään sekä valon että videoprojisoinnin avulla.



Jossain vaiheessa hoksattiin, että se on hyvä, jos se toistaa tämmöstä siluettiteemaa. – – että siin varmaan siluettikuvassa on jotain samaa ku ikkunasta näkyväs kuvas, et se rajaa ja yksinkertaistaa. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Jokela ja Teräväinen ovat yksimielisiä siitä, miksi animaatio oli kohtauksessa tarpeellinen kerrontakeino:

Ihan se, että katsojat ymmärtää, et mitä puhutaan. Koska teksti on vaikeeta, niin sen takii sen kannattaa olla niinkun helppo ja havainnollinen ja hauska. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Jokela jatkaa, että myös voimaloiden inhimillistäminen liittyy huumoriin. Kun puhutaan vakavasta asiasta, se menee katsojalle helpommin perille huumorin avulla. Hauskalla presentaatiolla voidaan myös manipuloida katsojaa. Tässä tapauksessa manipulointia harrastaa Marko.

Tietynlaista manipulaatiota, että annetaan tommosille kylmille, elottomille, normaalisti aika niinkun negatiivisen sävyn saaville asioille jotenki inhimillisii piirteitä ja tuodaan niit silleen niinku positiivinen mielikuva. Mainosmaailmaa siinä mielessä. (Teräväinen, haastattelu 25.3.2013)

Hetken päästä ikkuna lähtee leviämään ensimmäisestä kohtauksestakin tutulla tavalla ja animaatio täyttää koko kankaan. Teräväisen mukaan kuvan avautuminen kuvaa Heimon vaikuttumista presentaatiosta ja itse asiasta.

Animaation jälkeen Marko toteaa ”Tavoitehan on tämä”. Kankaalle on ilmestynyt ovi, joka auetessaan paljastaa stillkuvan ydinvoimalan räjähtävästä jäähdystornista. Ensisilmäyksellä kuva näyttää ydinonnettomuudelta, joksi Raimo ja Kale sitä aluksi luulevatkin. Kuvan tarkoitus on tuoda esille Markon omaa esiintymistyylä:

Ehkä se käytöstä poistettava ydinvoimala niinku liittyy samaan, että se niinkun että on tällänen tietty tapa esiintyä, että näyttää kuvan, jost tulee ihan muut assosiaatiot ja sitte niinku paljastetaan, että itseasias tää on käytöstä poistettu ydinvoimala. – – mutta se siis tarkoituksena on niinkun presentaatio jatkuu tämmösellä esimerkillä, et moni kuvittelee ydinvoiman olevan tai ydinvoimast asioita, jotka ei pidä paikkansa. Tämäki kuva niin luullaan ydinonnettomuudeks. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Ydinvoimalaoven vieressä on toinen ovi, joka paljastuu Jarnon ja Petran lastenhuoneen oveksi. Ovien takana olevat maailmat rinnastuvat keskenään:

Se miksi se on oven takana se ydinvoimala, niin se on tietenki selkeä rinnastus siihen lastenhuoneen oveen ja siihen, että tässä toistetaan tätä kaavaa, että mummi joutuu valitsee erilaisen oven ku vaari (Jokela, haastattelu 25.3.2013).

Lastenhuonekuvat ovat videota. Kuvissa näkyy myös kaksi lasta. Jokela summaa, että videon käyttäminen mahdollisti oikeiden lasten näkymisen *Patriarkassa* ilman, että lapsinäyttelijöitä tarvitsee käyttää jokaisessa esityksessä teatterilla.

Lopulta kaksi tilannetta vuorottelee nopealla tahdilla myös videon puolella. Jälleen käytössä on siluettikuvasto, kun Marko ja Kale siirtyvät kävelemään takakankaan taakse ja heidän varjonsa piirtyvät kankaalle videolla toteutettuun valoneliöön. Lastenhuoneen ovi avautuu ja sulkeutuu, ja samalla nähdään myös esityksen ainoa äänellinen video, kun Petra käy keskustelua Jarnon kanssa ennaltanauhoitetulla videolla.

Eri keinoilla leikkittely on tietoinen valinta. Tarkoitus oli muun muassa pehmentää ydinvoimapalaveria.

– – niinku pystytään leikin avulla niinku tekemään tässä kohtauksessa, ku harjotusvaiheessa oli aika iso semmonen moralisoinnin riski, et jos tekee esimerkiks, et on iso bisnes ja kylmät miehet neuvottelemassa, niin siit tulee välittömästi semmonen niinku pahat bisnesmiehet ja hyvä perhe –tyyppinen. Et sit mun mielestä se, että siin on niinku, et ne puhuu sitä kuitenkin sillee keskenään ja arkisesti, ja et siin ei oo mitään kummallista semmosta huurua siinä leiju, että täällä tota murhia suunnitellaan tai mitään semmosta. Ja sitte, et se koko se näyttämökieli on semmosta leikillistä, et tästä nyt nää asiat pyörii ja tota semmonen joku pikkusen pilke silmäkulmassa siinä, niin se musta pehmens sitä jotain semmost osotteluu siitä. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Tilanne rauhoittuu, kun Virpi jää yksin lasten kanssa Jarnon ja Petran kotiin. Virpi soittaa kokouksessa istuvalle Heimolle. Livekuvassa näytetään, kuinka Heimo ei vastaa puhelimeen. Puhelin jatkaa soimistaan ja tämän päivän Heimo vaihtuu kuvissa 1970-luvun nuoreksi Heimoksi, joka vastaa puhelimeen. Muutaman repliikin ajan nyky-Virpi ja nuori Heimo puhuvat puhelimesta keskenään, kunnes nuoren Heimon kuvan viereen kankaalle ilmestyy nuoren Virpin kuva. Tilanne siirtyy 1970-luvulle. Kyseessä on elokuvamaailmasta tuttu split screen –ratkaisu ja molemmat livekuvat ovat mustavalkoisia (kuvio 8).

– – et se split screen on aika tunnistettava niinku perinteinen elokuvallinen keino, ja sit ku se on mustavalkonen, niin samat mielikuvat ku siin kolmoses ja tota samantyyppisellä leikillä sitte tullaan takasin nykyaikaan (Jokela, haastattelu 25.3.2013).



Kuvio 8. Splitscreen –kokeilu harjoituskaudelta. Kuva: Juha Jokela

Lopulta nuori Heimo vaihtuu kuvassa taas nyky-Heimoon, joka jatkaa puhelua tämän päivän Virpin kanssa. Kameran vaihtaessa kohdetta myös Heimon kuva muuttuu värilliseksi sen palatessa takaisin nykypäivään. Nuori Virpi jää rinnalla olevassa mustavalkoisessa kuvassa hiljaa paikoilleen. Heimon kuva lähtee avautumaan ja samalla suurenemaan valkokankaalla työntäen Virpin kuvaa pienemmälle alalle reunaan. Teräväisen mukaan kuvakokojen muuttuminen kuvaa myös Heimon ja Virpin keskinäistä suhdetta: jälleen kerran Heimo jyrää Virpin yli.

## 6.5 Viides kohtaus

Viidennessä kohtauksessa vietetään Heimon ja Virpin kotiinpaluujuhlaa. Näyttelijät istuvat pöydän ääressä lavan etuosassa. Pöydän takana on peili ja sen takana valkokangas.

Kohtauksen alussa, Heimon pitäessä puhetta, valkokankaalla on ikkuna. Ikkunasta näkyy maisema ulos. Hiljalleen maisema pimenee päivästä illaksi ja samaan aikaan ikkunaan heijastetaan livekuvaa Heimosta.

Kalen pitäessä seuraavaksi puhetaan tämän kuvan rinnalle ilmestyy livekuva puhetta kuuntelevasta Petrasta.

Mä muistan semmosen, että just siinä kohtauksessa oli ku oli tota Petra näky videolla, niin mä muistan sellasen niinku että muutaman päivän tai viikon pohdin sitä, että on kyl niin hyvännäkönen videokuva, jos ei oo mitään sisällöllistä perustetta, mut et jotenki se jäi sillai niinku vaivaan ja semmosen päätin, että mä käytän sitä vaikka se olis sisällöllisesti vähän tyhmäkin (Jokela, haastattelu 25.3.2013).

Livekuva palvelee myös käytännöntarvetta: videon avulla osa näyttelijöistä voi istua selkä yleisöön päin ja heidän reaktionsa saadaan silti näytettyä katsojille.

Lopulta, vanhempien miesten selkääntaputtelua kuunneltuaan Petra avaa sanaisen arkkunsa. Puhuessaan hän haastaa miehet, heidän toimintansa ja oikeastaan koko miesten edustaman sukupolven. Puheen alussa Petran livekuva näkyy ikkunassa, mutta pian ikkuna lähtee hajoamaan abstraktimmaksi ja katoaa kokonaan. Valkokankaan täyttää kahden kameran hitaasti liikkuvat kuvat juhlavieraista.

Kyl mul joku iso hyvä fiilis tuli siitä, että ku löyty se, et se ikkuna, et siit tulee ensin tämmönen abstrakti, ja sit tietysti olin tarvinnu ne seuraavat ne Mondrian - oivallukset siihen toiselt puoliajalta, et siin tulee ensin se muuttu abstraktiks ja sit lähtee sillai Tatort -viivoina kato ja sit se hajoo sinne ja muuttuu semmoseks, niin siit tuli joku siis semmonen selittämättömän hyvä olo, että tämä tapahtu tässä kohtaa, ku tää Petra rupes puhumaan. Jollaki taval se puhkes se, ehkä se oli se, et sit se ikkuna mistä katottiin sitä kokonaisuutta, niin se se vaan niinku pokshti. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Teräväinen jatkaa samalla linjalla ikkunan hajoamisesta:

Niin kylhän se Petran puhe, niinku ton on ekan kerran lukenu ton jutun, se on ollu se, mikä tavallaan jotenki on semmonen, et oho, et toi on niinku toi on iso käänne tavallaan täs ja sit se on varmaan jotenki oikein et siin kohtaa tapahtuu jotain. Et sehän tietyl tapaa toi on sen ekan kohtauksen ikkunan toistaminen, mutta vähän niinku se et se on alkanu jo mennä vähän tämmöseen tota Mondrianmaiseen ilmaisuun niinku abstraktimpaan suuntaan tavallaan, et alkaa hajota se maailma, se yhden ikkunan maailma ja tota ja sit se alkaa muuttuu tommoseks, et sen ikkunan takana onki paljon henkilöitä ja liikettä ja ei oo enää sitä keskusta. Et varmaan joku semmonen, et näin jälkeinpäin ajateltuna siin voi olla se niinku miks se tuntu hyvältä. (Teräväinen, haastattelu 25.3.2013.)

Videoratkaisua haettiin harjoituskaudella pitkään. Lopullinen versio, jossa kaksi livekuvaa heijastetaan koko kankaalle kuvien hitaasti liikkeessä panoroiden, tiivistäen ja fokusta vaihtaen päädyttiin kokeilun kautta. Rinnakkaiset kuvat toimivat ja lopulta päädyttiin ratkaisuun, jossa kaksi livekuvaa sulautuvat valkokankaan keskikohdassa toisiinsa.

Mitenhän se toi nykyinen ratkasu, siihen varmaan oli ihan joku sellanen kokeilu, kokeilu, kiinnostus, että tota et mitä jos täs kokeilis vähän niinku miksata näit kahta kuvaa keskenään (Teräväinen, haastattelu 25.3.2013).

Ikkunan katoamisesta eteenpäin kameroilla ei ole vielä tänäkään päivänä tarkkaa kuvakäsikirjoitusta. Muutamaa suunniteltua kuvaa lukuun ottamatta kameraliikkeet tapahtuvat pääosin improvisoiden. Keskinäistä kommunikaatiota auttaa se, että kameraoperoijilla on luurien kautta yhteys toisiinsa: kohtauksen aikana operoijat kertovat toisilleen, mitä aikovat seuraavaksi tehdä. Näin vältetään tilanteet, joissa molemmilla kameroilla olisi sama henkilö kuvissa tai molemmat kuvat sumentuisivat samanaikaisesti.



Kuvio 9. Raakaversio lopullisesta kohtauksen lopun livevideosta harjoituskaudelta. Kuvat eivät vielä miksaannu toisiinsa valkokankaan keskiosassa. Kuva: Juha Jokela

## 6.6 Kuudes kohtaus

Kuudennessa kohtauksessa ei ole videota. Videottomuus ei kuitenkaan ollut selvillä vielä pitkään aikaan harjoituskaudella, vaan kohtaukseen kokeiltiin useita videoratkaisuja.

Varsinkin kohtauksen takaumajaksoon oli suunnitteilla videota, olihan kaikki muut esityksen takaumat toteutettu mustavalkoisen livekuvan kanssa. Lopulta videosta päätettiin kuitenkin luopua.

Mut jotenki siin kutoskohtauksen kokonaisuudes, et me yhtäkkii lasketaan sinne screeni ja ruvetaan kattoo sitä videolta, niin se rupes tuntuu, et se niinku rikkoo

sen. Ja sitte just ehkä siinä kohtaa tuli myös semmonen, että onko meidän pakko olla niin rationaalisia, et nämä on aina videolla, että kyllähän katsoja niinku tietää, missä ajassa ollaan, ku me ollaan kerrottu missä ajassa nää elää. Niin se mikä siin tuli sit, että ku siin ei oo sitä videoo vaan siin on vaan sohva ja vanha Heimo, joka kattoo sitä, niin se niinku puhdisti sen. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Ehkä se [video] yksinkertasesesti vaan tuntu sit vähän turhalta sit viel siin kohtaa. –  
– Ja sit et jotenki, että vähän niinku omatekosii sääntöjä tommoset, että nää on aina videolla, niin niitä on hyvä sit vähän rikkoo, et ei tuu liian niinku orjalliseks. (Teräväinen, haastattelu 25.3.2013.)



Kuvio 10. Livekuvakokeilu kuudennen kohtauksen takaumaan harjoituskaudella. Kuva: Juha Jokela

Ennen videosta luopumiseen johtavaa päästöstä kokeiltiin kuitenkin monia erilaisia videroratkaisuja (kuvio 10). Kohtauksen alussa Heimo ja Kale pelaavat shakkia, ja pitkään mietittiin ja kokeiltiin, millä tavalla shakkilaudasta saisi mahdollisimman toimivaa livekuvaa (kuvio 11). Kuten todettua, lopulta tästäkin luovuttiin.



Kuvio 11. Livekuvakokeilu shakkilaudasta harjoituskaudelta. Kuva: Juha Jokela

Videon pois jättäminen piti kuudennen kohtauksen ohjaajan mukaan tarpeeksi jämökkänä, mikä puolestaan vahvisti seuraavan kohtauksen pirstoutumisen tunnelmaa.

### 6.7 Seitsemäs kohtaus

Seitsemäs kohtaus on esityksen massiivisin simultaanikohtaus. Kohtauksessa hypitään nopealla tahdilla tilanteesta, paikasta ja ajasta toiseen. Heimon maailma alkaa murentua. Patriarkan maailman pirstaloitumista tuodaan esille voimakkaasti myös videon keinoin. Mondrian-Tatort –tyyli otetaan kunnolla käyttöön tässä kohtauksessa. Jälleen leikitellään myös näyttämötekniikan avulla.

Se mikä toi Mondrian-palikat ja mikä siin oli iso sisällöllinen etu oli se, et kun tarinassa on tää yksnapanen maailmankuva, et on mies joka johtaa, pitää valtaa tai se on se tausta, ja sitte eletään ajassa jossa se rupee hajoilee, ja myös tässä tarinassa tää patriarkan valtapiiri pirstoutuu. – – ni tuntu, et se video anto mahtavan keinon kuvata sitä, ku se patriarkka tajuu, et nyt mun valtapiiri on menny, tää tää pirtsoutu nytte. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Kohtaus alkaa Virpin ja tämän ystävän Anjan keskustelusta. Kaksikko istuu autossa, joka nousee montusta. Siluetteemaa toistetaan taas, kun animoitu auton siluetti heijastuu suurelle kankaalle naisten taakse. Siluettikuva muuttuu auton etuikkunasta kuvatuksi ajokuvaksi Helsingistä. Lopulta katukuvan päälle piirtyy sulkapallokentän rajat Mondrian-Tatort –tyylillä.

Sitte meillä oli tähän liittyvä idea, et on sulkapallokenttä. Täs kohtaukses pelataan sulkapalloa, siin oli sisällöllisii juttuja, et on jonkinlainen peli, kun täs pelataan shakkia, joka sit taas liittyy yhteiskunnalliseen pelaamiseen ja tietyn henkilön tai sukupolven haluttomuuteen pelata. Et sitte siihen oli tehty sulkapallokentän rajat, mä en tiedä oliko se sitte taas osa tätä yhtä laatikkojuttua. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Jarnon ja Markon siluetit ilmestyvät kuvan päälle, kun näyttelijät aloittavat sulkapallon pelaamisen valkokankaan takana. Lopulta kangas nousee paljastaen kaksikon ja loput näyttämöstä. Leikkauksen tahti eri tilanteiden välillä muuttuu nopeaksi ja tapahtumat limittyvät keskenään.

Erilaisia kuvia, niin liveä kuin ennalta nauhoitettuakin materiaalia on kymmenittäin, ja ne vaihtelevat valkokankailla nopealla tahdilla ja sulautuvat toisiinsa. Kohtauksen kuvien yksityiskohtainen purkaminen verbaalisesti vaatisi oman tutkimuksensa, joten keskityn käsittelemään asioita ja teemoja, joita Jokela ja Teräväinen nostivat esille haastattelussa.

Kaupunkimaisema kulkee kuvallisena teemana läpi koko kohtauksen. Jokela kertoo, että myös kaupunkimaisuus kuvastaa maailman pirstoutuneisuutta. Ihmiset liikkuvat milloin mihinkin suuntaan, eikä kukaan hallitse tai määrää liikettä.

Ideana oli kuvata no siis se kaupunki tavallaan, se Töölö ja se kaupunki, mitä mikä mul oli jossain vaiheessa koko sen jutun kannalta iso avain, niin se sit tuntu liittyvän tähän seiskakohtaukseen. – – Jotenki se niinku mielikuva siitä, et mies, joka masentuu sinne Töölön asuntoon, koska sillä ei oo enää ei niinku löydä tehtävää itelleen ja se elämä virtaa siitä ohi ja omat lapset ne käy kahvilla tuolla ja pelaamas sulkista tuolla ja vaimo käy tuolla ja menee tonne, mut ite vaan ei pysty mihinkään koska ei oo enää voimia eikä syytä, niin jotenki se tuntu tärkeeltä. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Kohtauksessa Heimo on lavalla hyvin passiivinen: patriarkka istuu masentuneena paikoillaan, kun kaikki muu elämä pyörii vinhaa vauhtia hänen ympärillään. Kuvallisesti valkokangas jakaantuu useisiin eri palasiin, ääriviivat vaihtavat paikkaa, hajoavat ja muuttuvat. Myös menneisydessä käydään useampaan otteeseen, jälleen mustavalkoisen kuvan siivittämänä.





Kuvio 12. Simultaanikohtauksen harjoitukset. Kuva: Juha Jokela

Kohtaus rauhoittuu, kun siinä siirrytään Petran ja Jarnon keskusteluun synnytyksen kynnyksellä. Petra istuu jumppapallolla peilin takana, Jarno on peilin etupuolella. Muu toiminta lavalla loppuu ja myös videossa on tauko. Kun Petra lopulta viedään keisarinleikkaukseen, astuu video takaisin näyttämökuvaan. Suurelle valkokankaalle heijastetaan kaksi kookasta kuvaa: jumppapallo, joka muuttuu maapalloksi sekä hidastettu lähikuva Petrasta happinaamari kasvoillaan. Jarno jää etunäyttämölle katsomaan kuvia.

Jumppapallon muodonmuutos kuvastaa Jokelan mukaan mittakaavoja. Hyvin pieni asia rinnastuu johonkin todella suureen:

Must jotenki se, että mitä hän [Jarno] pohtii mittakaavoja, et tos on toi tyhjä jumppapallo, mis äsken oli vaimo, ja tota sitte niinku tääl ollaan aika isojen asioiden äärellä. Jotenki se maapallo tuntuu semmoselta niinku kivalta niinku, et tää mittakaava on niinku tämä, et on paljon isompiaki asioita ku mun mielen ahdistus. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Teräväinen kertoo, että ajatus maapallokuvaan on saanut inspiraationsa elokuvamaailmasta.

Niinku kuvallinen ajatus on *Avarusseikkailu 2001* -elokuvasta, missä siel lopussa se vauva, joka on jossain avaruudessa ja näkee maapallon, et mul oli joku tämmönen syntymä ja uuden syntymä ja semmoinen aika isosti, isolla pensselillä vedettynä (Teräväinen, haastattelu 25.3.2013).

Lopulta valkokankaalle ilmestyy erittäin suuri kuva lähes vastasyntyneestä vauvasta (kuvio 13). Lapsi on Teräväisen harjoituskaudella syntynyt poika. Nuori Heimo saapuu lavalle Jarnon rinnalle. Aluksi mustavalkoisen kuvan päälle heijastetaan liveinä lähikuva nuoresta Heimosta. Kun vauvan kuva muuttuu värilliseksi, Heimon kuva katoaa ja vauvan rinnalle heijastetaan livekuva näyttämöllä seisovasta Jarnosta.

Kyllähän se niinku sukupolvien rinnastus siinä, että on ollu samas tilanteessa joskus, Heimo on ollu samas tilantees ku Jarno (Jokela, haastattelu 25.3.2013).

Kun esitys lähestyy loppuaan, kuvan tehoja ei enää tarvitse säästellä. Nyt voidaan käyttää suurta ja vaikuttavaa lähikuvaa:

Nyt tulee isoo lähikuvaa ja nyt se on niinku tavallaan ollaan siinä vaiheessa näytelmää, et se tehojen niit ei tarvi enää sit ylittää. – – et vauva siinä isos lähikuvassa, niin ehkä se sit on niinku rationaalisestiki yks semmonen, et sitä ei tarvi sitte enää miettiä, et onks tän jälkeen jotain muuta, joka pienentää näyttelijöitä. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)



Kuvio 13. Suuri kuva kohtauksen lopussa harjoituskaudella. Kuva: Juha Jokela

Kyseiset lähikuvat ovat näytelmän viimeiset videokuvat. Viimeiseen, kahdeksanteen kohtaukseen ei haluttu videota, sillä reilusti vinossa oleva peili on niin voimakas elementti, ettei sen rinnalle Jokelan mukaan tarvinnut videokuvaa.

## 7 Yhteenveto

Jokaisen esityksen työstäminen on uniikki prosessi, eikä toimintamalleja mielestäni edes voi rinnastaa toisiinsa. Neljässä eri esityksessä kameraoperoijana työskennelleenä olen oppinut, että jokaisen esityksen harjoituskausi on täysin omanlaisensa. Tähän vaikuttaa luonnollisesti jo esityksen sisältö, tavoitteet ja lähtökohdat, sekä luonnollisesti ohjaaja ja muu työryhmä. Tästä syystä tästä tutkimuksesta ei ole käytännössä mahdollista soveltaa muiden esitysten työprosesseihin tai vaikkapa videototeutukseen teatteriesityksissä yleisesti. Opinnäytetyöni on yhden uniikin prosessin kuvaus.

Lukuisten kokeilujen, ratkaisujen pitkällisen etsimisen, ajoittaisten turhautumisten ja abstrakteista ideoista ponnistamisen seurauksena siis lopulta syntyi palkittu teos. Tärkeimmiksi käännekohtiksi videon kannalta nousevat yhteistyösopimuksen solmiminen RGB Oy:n kanssa sekä Mondrian-Tatort -tyylin löytäminen ilmaisuun. Suurimpia haasteita olivat ohjaajalle uusi näyttämötekniikka sekä simultaanikohtausten rakentaminen sekuntipelillä kaikkien osa-alueiden vaikuttaessa toisiinsa.

Vaikka videon käyttö ei alussa ollut edes varmaa, siitä tuli lopulta melko voimakas osa esitystä. Video mahdollisti hienovaraisen ilmaisun suuressa tilassa, tarkempien mielikuvien luomisen muun muassa lavastuksessa ja näyttämökuvan täyttämisen. Se auttoi myös simultaanikohtausten toteutuksessa. Lopullisessa teoksessa on saavutettu videoilmaisuun elokuvamainen ja rauhallinen tuntu. Monesti video tuntuu sulautuvan esityksen muihin elementteihin niin, ettei sen olemassaoloa erikseen pane merkille.

Sekä Jokela että Teräväinen toteavat, että harjoituskausi olisi voinut kestää vielä hetken pidempään. Teräväinen nostaa esille varsinkin seitsemännen kohtauksen: jos aikaa olisi ollut enemmän, olisi hän halunnut kokeilla videototeutuksessa vielä astetta monimuotoisempia ja pisirtoutuneempia ratkaisuja. Lopputulokseen suunnittelija on silti tyytyväinen. Niin on myös Jokela:

Siis kyl mä oon oikeen tyytyväinen. Mun mielest siitä tuli sellanen, kun mun mielikuva oli. (Jokela, haastattelu 25.3.2013.)

Olisiko jotain sitten pitänyt tai voitu tehdä toisin? Suurimmaksi haasteeksi haastattelujen myötä nousi ajanhallinta, joka olisi mahdollisesti voinut olla jonkin verran tehokkaampaa. Muistan toki itsekin turhautuneeni ajoittain prosessin hitauteen.

Toisaalta nyt, kun prosessi on tekijöiden haastattelun myötä auennut paremmin myös itselleni, on todettava, että melko harvassa kohtaa työskentelyä olisi ylipäättään pystynyt nopeuttamaan. Hitaimmin edistyvät simultaanikohtaukset ovat tästä paras esimerkki. Ainoa mahdollinen keino löytää toimiva ratkaisu on kokeilla ja erehtyä niin kauan, kunnes oikea vaihtoehto osuu kohdalle. Kun sekaan heitetään vielä realiteetit, kuten uuden videojärjestelmän käyttöönotto ja sen luonnollisesti vääjäämätön prosessia hidastava vaikutus, on ymmärrettävää, että työskentelyä ei yksinkertaisesti olisi juurikaan voitu nopeuttaa.

Mitä selkeämmät ovat suunnitelmat, sitä nopeammin harjoitukset etenevät. On itsestään selvää, etteivät videon tavoitteet kuten runollisuus ja orgaanisuus olleet kovinkaan konkreettisia ja selkeitä päämääriä. Jälleen kerran on kuitenkin kysyttävä, olisiko suunnitelmia voinut tehdä tarkemmiksi? Tai ennen kaikkea, olisiko kuvallinen lopputulos ollut sama, jos tekijät olisivat tehneet selvät suunnitelmat, joita oltaisiin sääntillisesti lähdetty toteuttamaan harjoituskauden alkaessa? Mielestäni silloin kyseessä olisi ollut kokonaan toinen teos. Kuten todettua, jokainen esitys on uniikki, ja *Patriarkasta* tuli se, mitä se on juuri kokeilevan työtavan johdosta. Jos alun suunnitelmat olisivat olleet konkreettisempia ja työtapa mahdollisesti tehokkaampi, olisi lopputuloskin mitä todennäköisemmin ollut jotain aivan muuta.

Toki joitakin käytännön asioita oltaisiin mahdollisesti voitu helpottaa, jos aikaa olisi ollut enemmän. Itselleni tulee luonnollisesti ensimmäisenä mieleen oma työni. Operoimassani kamerassa aukon suuruutta pitää vaihdella kuvien välillä, vaikka yleinen käytäntö livevideossa Kansallisteatterissa on se, että kameran aukon suuruuteen ei tarvitse koskea lainkaan, vaan kuvan kirkkaus säädetään valaisun avulla. Valaistus oli tarkoitus virittää optimaaliseksi myös *Patriarkassa*, mutta toimenpidettä ei koskaan ehditty toteuttamaan ajan puutteen vuoksi. Kyseessä on kuitenkin loppupeleissä hyvin pieni seikka, josta katsoja on täysin tietämätön. Aukon suuruuden vaihtaminen vaatii operoijalta pientä lisätyötä, mutta ei mitään, mistä olisi mahdotonta suoriutua tai mikä vaikuttaisi kuvalliseen lopputulokseen. Uskoisin, että esitykseen on mahdollisesti jäänyt muitakin vastaavia pikkuseikkoja, joita oltaisiin voitu hioa esityksissä työskentelyn helpottamiseksi, mutta yksikään näistä seikoista tuskin vaikuttaa lopputulokseen ja katsojan kokemukseen.

On selvää, että jos aika ei olisi tuntunut loppuvan kesken, myös jotkin kuvalliset ratkaisut olisivat saattaneet olla toisenlaisia. Teräväinen nosti esille myös

seitsemännen kohtauksen, johon hän olisi halunnut kokeilla vielä pirstaloituneempaa kuvakerrontaa, mikäli aikaa olisi ollut enemmän. Olisi tietenkin ollut mielenkiintoista tietää, minkä näköinen kyseisestä kohtauksesta olisi kokeilun myötä tullut, mutta olisiko lopputulos ollut parempi tai katsojan mielestä hienompi, sitä ei voi kukaan tietää. On myös mahdollista, että kokeilun jälkeen oltaisiin todettu, että yksinkertaisempi kuvakerronta toimii sittenkin paremmin, ja palattu vähemmän pirstaleiseen toteutukseen. Myös pieniä yksityiskohtia, kuten livekuvien katseensuuntia ja näyttelijöiden vielä tarkempaa asemointia oltaisiin voitu hioa. Jokela nostaa haastattelussa esille seitsemännen kohtauksen viimeisen kuvan, jossa nuori Heimo ja Jarno heijastetaan kankaan eri reunoihin suuren vauvakuvan päälle. Jokela toteaa, ettei tiedä, katsovatko Heimo ja Jarno vielääkään toisiaan, kuten oli tarkoitus. Tarkasti ajan kanssa katseensuuntien ja asemoinnin myötä oltaisiin voitu varmistaa, että näin tapahtuu.

Jälkeen päin ajateltuna ajan puute oli mielestäni myös joissain kohdin erittäin hyvä asia. Viidennen kohtauksen hitaisiin kameraliikkeisiin suunniteltiin tarkemman koreografian tekemistä heti, kun sille löytydetään sopiva hetki. Sopivaa hetkeä ei koskaan tullut, mikä saattoi olla kohtauksen videototeutuksen kannalta lopulta positiivinen seikka. Itselläni on tunne, että liiallisen tarkka kuvasuunnittelu olisi saattanut tuhota osan kohtauksen orgaanisuudesta: välillä oudotkin kuvayhdistelmät, joita voisi pitää myös kuvallisina virheinä, saattavat olla juuri se asia, joka tekee kuvavirrasta myös katsojalle aidosti soljuvan tuntuisen. On myös huomattava, että mikäli kuvallinen suunnittelu olisi ollut konkreettisempaa tai vankasti sisällöllisesti perusteltua, viidennen kohtauksen hieno livevideototeutus olisi luultavasti jäänyt kokonaan tekemättä. Hidas työskentelytapa ja abstraktit tavoitteet eivät siis missään nimessä olleet vain työskentelyä vaikeuttavia seikkoja, vaan myös suuri voimavara, jonka ansiosta esityksestä tuli se, mitä se nyt on.

Useassa teatteriproduktiossa mukana olleena jossittelua tuntuu jokseenkin absurdilta. Kuten aiemmin olen todennut, jokainen esitys on yksilöllinen ja lopputulokseen on päädytty juuri sen esityksen suunnittelu- ja harjoituskauden työskentelymenetelmillä. On jokseenkin turhaa miettiä, mitä olisi pitänyt tehdä toisin: mikäli asiat oltaisiin toteutettu toisella tavalla, olisi lopputuloksena syntynyt toisenlainen esitys. Ottaen huomioon *Patriarkan* videototeutuksen saaman hyvän vastaanoton on siis todettava, että tässä esityksessä juuri siinä käytetyt toimintatavat johtivat onnistumiseen.

## Lähteet

dba - Bildarchiv 2010 [kuvatiedosto].

<[http://www.germany.info/contentblob/2971930/Inhaltsbild/965342/Tatort\\_pic02.jpg](http://www.germany.info/contentblob/2971930/Inhaltsbild/965342/Tatort_pic02.jpg)> (luettu 12.5.2013).

Suomen Kansallisteatteri 2012. < <http://www.kansallisteatteri.fi/esitykset/patriarkka/>> (luettu 10.5.2013).

Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliitto 2013. < <http://thaliagaala.fi/vuoden-2013-palkinnonsaajat>> (luettu 6.5.2013).

Whatculture! 2010. Greatest Movie Posters #2 – MANHATTAN [kuvatiedosto]. < <http://whatculture.com/wp-content/uploads/2010/11/manhattan.jpg>> (luettu 12.5.2013).

Wikipedia 2013. File: Mondrian CompRYB.jpg [kuvatiedosto].

<[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Mondrian\\_CompRYB.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Mondrian_CompRYB.jpg)> (luettu 12.5.2013).

## Haastattelut

Jokela Juha, 2013. Käsikirjoittaja ja ohjaaja. Haastattelu: 25.3.2013.

Kivimäki Anna, 2013. Kameraoperoiija. Haastattelu: 30.3.2013.

Pietiäinen Pietu, 2013. Videomestari. Kansallisteatteri. Haastattelu: 4.5.2013.

Tarkiainen Petri, 2013. Videomestari. Kansallisteatteri. Haastattelu: 4.5.2013.

Teräväinen Timo, 2013. Videosuunnittelija. Haastattelu: 25.3.2013.

Verho Anton, 2013. Kameraoperoiija. Haastattelu: 4.5.2013.