

# **”Manusförfattaren hälsar till regissören! Regissören hälsar till manusförfattaren!”**

- **Nuoren ohjaajan kokemus ensiaskeleistaan  
näytelmäkirjailijana**

Marja Vuori





# OPINNÄYTETYÖ

Tekijä: Marja Vuori

Koulutusohjelma ja paikkakunta: Esittävä taide, Vaasa

Suuntautumisvaihtoehto/Syventävät opinnot: Draama ja teatteri

Ohjaaja: Ragni Grönblom

Nimike: "Manusförfattaren hälsar till regissören! Regissören hälsar till manusförfattaren!" ( suom. "Näytelmäkirjailijan terveiset ohjaajalle! Ohjaajan terveiset näytelmäkirjailijalle!")  
- nuoren ohjaajan kokemus ensiaskeleistaan näytelmäkirjailijana

---

Päivämäärä 10.4.2016

Sivumäärä 32

Liitteet 6

---

## Tiivistelmä

Tämän kirjallisen opinnäytetyön tarkoituksena on analysoida etuja ja haittoja oman tekstin ohjaamisessa oman taiteellisen työn pohjalta. Opinnäytetyössä käydään läpi, miten tekstin kirjoittamiseen vaikuttaa tieto tulevasta ohjausprosessista sekä miten oma teksti vaikuttaa ohjaamiseen. Myös muiden elementtien vaikutusta prosessiin pohditaan. Samalla käydään läpi itse prosessi, jotta lukija saa mahdollisuuden tehdä omat johtopäätöksensä, mitkä kaikki tekijät ovat vaikuttaneet lopputulokseen.

Opinnäytetyön tutkimusmenetelmiin kuuluvat kirjoittajan omat muistiinpanot sekä havainnot hänen taiteellisen opinnäytetyönsä prosessista, jossa hän kirjoitti näytelmätekstin ja ohjasi sen. Työ toteutettiin siten, että kirjoittaja valitsi itse novellin jonka kirjoitti sitten näytelmäksi. Näytelmätekstin valmistuttua aloitettiin harjoituskausi kuuden näyttelijän kanssa. Muut tutkimusmenetelmät ovat kirjallisuus ja näyttelijöiden haastattelut.

Opinnäytetyön johtopäätös on se, että oman näytelmätekstin ohjaaminen tekee etäisyyden ottamisen näytelmästä vaikeammaksi, ja se voi pahimmassa tapauksessa estää näkemästä näytelmä ulkopuolisen näkökulmasta. Toisaalta se tekee teoksesta henkilökohtaisemman ja motivoi muita työryhmään kuuluvia. Oman näytelmätekstin ohjaaminen on antoisaa, mutta vaatii tekijältä sekä itseluottamusta että itsekriittisyyttä.

---

Kieli: suomi

Avainsanat: ohjaus, kirjoittaminen, näytelmäteksti, ohjaajan ja näytelmäkirjailijan suhde

---

## EXAMENSARBETE

Författare: Marja Vuori

Utbildningsprogram och ort: Scenkonst, Vasa

Inriktningalternativ/Fördjupning: Drama och teater

Handledare: Ragni Grönblom

Titel: "Manusförfattaren hälsar till regissören! Regissören hälsar till manusförfattaren!"

- en ung regissörs erfarenheter av sina första steg som manusförfattare

---

Datum 10.4.2016

Sidantal 32

Bilagor 6

---

### Abstrakt

Syftet med examensarbetet är att analysera för- och nackdelarna med att regissera sin egen text. Skribenten använder sitt konstnärliga slutarbete som bas för analysen. Det skriftliga arbetet handlar om hur skrivandet påverkas av att man själv kommer att regissera pjäsen och hur regin påverkas av regissörens egen pjästext. Skribenten begrundar även andra faktorer som påverkade arbetet. Samtidigt berättar hon om sin process för läsaren så att läsaren kan själv dra sina slutsatser om sådant som påverkat arbetet.

Undersökningsmaterialet och -metoden består av skribentens egna anteckningar och upplevelser under arbetsprocessen med det konstnärliga examensarbetet där hon först skrev en pjäs och sedan regisserade den. Arbetet förverkligades genom att skribenten valde själv en novell som hon skrev till en pjäs. Då pjäsen var färdig satte man i gång med repetitionerna med sex skådespelare. Undersökningsmaterialet innehåller också källlitteratur och intervjuer med skådespelarna.

Slutsatsen av det skriftliga slutarbetet är att det är svårt att ta avstånd från pjäsen, då man själv har skrivit texten man regisserar. I värsta fall hindrar det regissören från att se pjäsen ur åskådarens synvinkel. Fördelen är att det gör arbetet mer personligt och motiverar de andra i arbetsgruppen. Att regissera sin egen text är givande, men kräver både självsäkerhet och självkritik.

---

Språk: finska

Nyckelord: regi, skrivande, pjästext, regissörens och manusförfattarens relation

---

## **BACHELOR'S THESIS**

Author: Marja Vuori

Degree Programme: Performing Arts

Specialization: Drama and theater

Supervisors: Ragni Grönblom

Title: The playwright´s regards to the director! The director´s regards to the playwright!  
— a young director´s experience of her first steps as a playwright

---

Date	10.4.2016	Number of pages	32	Appendices	6
------	-----------	-----------------	----	------------	---

---

### **Summary**

The purpose of this Bachelor's Thesis is to analyze the strengths and weaknesses of directing one's own text. The author uses her own artistic thesis work as material for this written thesis work. The second purpose of the Bachelor's Thesis is to study how an upcoming play directing influences the writing of the play, and also how one's own text influences the directing of the text. The effect of other elements on the process are also analyzed. The author explains how this process progresses in such a way that the reader feels free to use his or her own judgement of the influences of other elements on the work.

The research materials and methods used for this study consist of the author's own notes and experiences based on the making of her artistic thesis writing and directing the play. The author accomplished the work by choosing a short story that she then wrote to a play. After the play was written she started rehearsals for the play with six actors. The research materials and methods for this study also include literature and interviews with the actors.

The conclusion of this Bachelor's Thesis is that directing one's own text can make it difficult to distance oneself from the work. Unfortunately, it can also prevent the director from seeing the play from the spectator's point of view. On the other hand, it makes the play more personal and motivates the actors. Directing one's own text is rewarding but requires much confidence and criticism towards oneself.

---

Language: Finnish

Key words: directing, writing, playwriting, relationship between director and playwright

---

## Sisällysluettelo

<b>1. Mistä ja miksi näytelmä Röda Dödens Mask syntyi.....</b>	<b>1</b>
<b>2. Näytelmän kirjoittamisesta.....</b>	<b>3</b>
2.1. Näytelmäkirjailijan ja ohjaajan roolien erottaminen.....	3
2.2. Kirjoittamisen aloittaminen.....	5
2.2.1. Jatkuva palaute sokeutumisen ehkäisynä.....	6
2.2.2. Jatkuvan palautteen etu ja heikkous.....	7
2.3. Näytelmän kirjoittaminen vieraalla kielellä.....	8
2.4. Ohjaaja näytelmäkirjailijan apuna.....	9
2.4.1. Esineet hahmoina.....	10
2.4.2. Näytelmäharjoitusten pohja.....	10
2.4.3. Näyttelijöiden kanssa tehdyt harjoitteet.....	11
2.5. Näyttelijöiltä vahvistusta näytelmätekstin valmistumiseen.....	12
2.5.1. Harjoitusten vaikutukset tekstiin ja roolijakoon.....	12
2.5.2. Harjoitteet teoksen sanoman keskusteluna.....	13
2.6. Näytelmätekstin muodosta.....	14
<b>3. Oman näytelmätekstin ohjaamisesta.....</b>	<b>17</b>
3.1. Tietoa harjoituskaudesta.....	17
3.2. Minusta ohjaajana.....	18
3.3. Paineita ohjaajan kasvojen menettämisestä.....	21
3.4. Ohjaajan työn eroavaisuuksista oman tekstin ohjaamisessa.....	21
3.4.1. Yleisön rooli omaa näytelmää ohjatessa.....	22
3.4.2. Tarina ja juoni ohjaajan sokeuttajana.....	23
3.5. Näyttelijäntyö ohjaajan kirjoittamassa näytelmässä.....	24
3.5.1. Näyttelijöiden kunnioitus tekstiä kohtaan.....	25
3.5.2. Näyttelijöiden omat kokemukset.....	26
3.6. Esityksen muodosta.....	27

## Sisällysluettelo

<b>4. Edgar Allan Poe lopputuloksessa.....</b>	<b>29</b>
<b>5. Lopuksi.....</b>	<b>30</b>
<b>Lähteet.....</b>	<b>32</b>

## Liitteet

Liite 1: Novelli Röda dödens mask

Liite 2: Näytelmä Röda Dödens Mask

Liite 3: Viewpoints - selitys

Liite 4: Eepinen teatteri, erot draamalliseen teatterimuotoon

Liite 5: Näyttelijöiden vastaukset 3.5.2. – lukua varten

Liite 6: käännökset ruotsinkielisiin muistiinpanoihin ja kommentteihin

## 1. Mistä ja miksi näytelmä Röda Dödens Mask syntyi

Kirjallisessa lopputyössään (*Att regissera och producera en text, 2009*) Carl Tengman kirjoittaa seuraavasti: ”*Borde man producera sin egen text? Mitt svar är: ’Javisst, men jag kommer inte att göra det med varje produktion.’*”<sup>1</sup> Voin vain spekuloida, miksi Carl Tengman on tätä mieltä sillä hän ei työssään selitä ajatustaan. Voin kuitenkin kertoa, miksi olen samaa mieltä.

Näytelmätekstin kirjoittaminen on todella vaikeaa. Miksi kuitenkin sitten kirjoitin näytelmän itse? Olin jo kauan sitten päättänyt että taiteellisena lopputyönäni haluan ohjata näytelmän. Ammattikorkeakoulu Novian Scenkonst –koulutusohjelmassa opiskellessani kiinnostuin eräästä tietystä genrestä jota mielestäni ei käytetä teatterissa tarpeeksi, mutta jota elokuvissa käytetään jopa liikaa: kauhusta. Olin kiinnostunut näkemään miten kauhun saa toimimaan näyttämöllä. Elokuvasa voi käyttää erilaisia kuvanmuokkaamis- ja leikkaamistapoja luomaan kammottavan efektin. Samat konstit eivät kuitenkaan ole näyttämöllä mahdollisia.

Kauhun tuominen näyttämölle vaati kuitenkin kauhunäytelmän eikä sellaisen löytäminen ollut helppoa. Olin kuullut vain *The Woman in Black* –kauhunäytelmästä, jota on esitetty Lontoossa Fortune Theatressa nyt jo 25 vuotta. Olin kuitenkin nähnyt vain elokuvan joka perustui näytelmään. Elokuvan perusteella päätelin, että juuri tämä näytelmä vaatisi huomattavasti suuremman budjetin näytelmän tekemiseen sekä sen oikeuksien maksamiseen. *The Woman in Blackin* lisäksi olin kuullut vain historiallisista teatterisuuntauksista, jotka keskittyivät nimenomaan kauhuun. Esimerkiksi *Le Theatre du Grand- Guignol*, joka kuitenkin painotti niin kutsuttua splätter–kauhua. Splätter–kauhu keskittyy verisiin ja inhottaviin efekteihin, jotka henkilökohtaisesti koen kaikista vähiten mielenkiintoisena kauhun elementtinä. Siitä syystä päätin jatkaa näytelmän etsintää muualta.

Vaikka halusinkin testata kauhun toimivuutta näyttämöllä, minulle on aina ollut tärkeintä tehdä, mitä näytelmä vaatii, kuunnella mihin materiaali minua kuljettaa – yksinkertaisesti tärkeintä on tehdä hyvä teos, ei olla uskollinen jollekin tietylle genrelle. Pelottavuutta tärkeämpää on teoksen aihe. En koe motivoituvani ohjaajana materiaalista, jolla ei ole mitään sanomaa: ”*En lämpiä tekstistä, jos se ei osu johonkin minussa. Pinnallista kiinnostusta voin kehittää, mutta siitä syntyy harvoin mitään.*” (Kiihottavasti totta, Kaisa Korhonen. *Luku Prosessi on yhteinen, sivu 50*) Sitäpaitsi tässä genressä olen aina kokenut kiinnostavimmaksi psykologisen kauhun: äänen, josta ei tiedä, mistä se tuli tai epämiellyttävän tunteen siitä että joku tuijottaa vaikka ketään ei näy.

Nämä faktat ja mielipiteet mielessäni pohdin mistä minun kannattaisi etsiä. Kunnes eräänä päivänä huomasin hyllyssäni vanhan rakkauteni: kirjojen joukosta minua tuijotti tuijottamistaan nimittäin Edgar Allan Poen Kootut kertomukset. Minulla oli mielessäni jo eräs tietty novelli, kun poimin tiiliskiven kokoisen kirjan käteeni. Olin melkein kymmenen vuotta aikaisemmin lukenut novellin Punaisen surman naamionäytelmä (ruotsiksi *Röda dödens mask*) ja jokin novellissa tuntui kutsuvan minua kaikkien näiden vuosien jälkeen.



Luin kuitenkin useita Edgar Allan Poen teoksia ennen lopullista valintaa. Monet tuntevat Edgar Allan Poen kauhun isänä, mutta kirjallisuuspöytäkirjoissa häntä tituleerataan myös etsivätarinoiden ja sci-fi-genren isäksi. Kun luin hänen tekstejään, jotka koostuvat artikkeleista, novelleista ja jopa romaanista joka käsittelee merirosvouutta, huomasin kuinka uskomattoman monipuolinen kirjailija Poe oli. Tuntuu jopa loukkaukselta kutsua häntä vain kauhun isäksi.

Kuitenkaan yksikään toinen teksti ei puhutellut minua Röda dödens maskin tavoin. Novellissa ruhtinas Prospero kutsuu tuhat ystäväänsä eristyksiin linnaansa, jotta he voivat turvassa odottaa kunnes ulkomaailmassa riehuva kauhea kulkutauti Punainen surma on voitettu. Linnassa on paljon viihdykettä eivätkä juhlavieraat murehdi ulkopuolella tapahtuvia kauheuksia. Kunnes eräänä iltana juhlien huippukohdassa Punainen surma saapuu linnaan ja niittää kaikki juhlavieraat.

Aavistin että kammottavuuden takana on jokin aihe joka on yhteiskunnassamme jatkuvasti ajankohtainen. Heti ensimmäisen lukemisen jälkeen minulla oli todella vahva tunne siitä, ketkä haluan esittämään päärooleja Prospero ja Punaista surmaa. Otin yhteyttä näihin kahteen näyttelijään seuraavana päivänä. Saatuaani heidän myöntävät vastauksensa aloin välittömästi kirjoittaa näytelmää. Minulla oli kuitenkin jättimäiset kengät täytettävänä ja epäilin, olinko toiminut liian innokkaasti ja nopeasti.

Silloin huomasin seikan, jolle varmasti on tieteellinen selitys mutta jota en kuitenkaan itse pysty selittämään: välittömästi kirjoittamisen aloitettuani asuntoni läheisyydessä alkoi viettää aikaansa suuri korppilauma. Näin linnut joka-aamuksella juoksulenkilläni ja iltaisin kotiin pyöräillessäni. Jopa muutama läheiseni ihmetteli korppien ilmestymistä, olihan kyseessä heinäkuu eikä tietääksemme korppien muuttoaika. Korpit kuitenkin jatkoivat asunnon läheisyydessä oleskeluaan koko kolme kuukautta kestäneen kirjoitusprosessin ajan. Kaiken lisäksi ne katosivat välittömästi näytelmätekstin valmistuttua. Koska Edgar Allan Poe tunnetaan parhaiten runostaan Korppi, päätin käytännöllisyydestäni ja maalaisjärjestäni huolimatta tulkita tämän merkinä siitä että minun täytyy tehdä juuri tämä työ.

Samanaikaisesti tein kuitenkin jo ensimmäisen virheeni: aloin kirjoittaa näytelmää ohjaajana, koska tarvitsin näytelmätekstin ohjaamista varten.

## **2. Näytelmän kirjoittamisesta**

Kun olin valinnut teoksen johon näytelmäni perustui, alkoi kirjoitusprosessi joka kesti kaiken kaikkiaan noin kolme kuukautta, heinäkuusta lokakuuhun. Ainoastaan viimeisellä viikolla aivan lokakuun lopussa pystyin keskittymään kokonaan kirjoittamiseen – sitä ennen minun oli ainoastaan mahdollista työskennellä näytelmän parissa muiden täyspäiväisten töiden ohessa.

Olin heti novellin luettuani saanut vahvan aavistuksen siitä mitä teksti käsittelee, sen aiheesta, jonka takia tekstin ylipäätään valitsin. Tämä aina ajankohtainen aihe muuttui prosessin aikana vielä ajankohtaisemmaksi. Kyseessä oli maailma uhan alaisena, valinnasta auttaa tai olla auttamatta ja näiden valintojen seurauksista. Näytelmän kirjoittaminen alkoi tästä sanomasta niillä elementeillä jotka koin löytyvän Edgar Allan Poen novellista. *”Minä pidän ihanneprosessina sitä, että minulla on ensin aihe, jonka kautta lähdän etsimään materiaalia. Se on käytännössä mahdotonta, mutta siihen minä pyrin.”* (Koirien ajama kettu, Kaisa Korhonen. Luku Työn ja elämän päämäärä on sama; Atro Kahiluodon haastattelu, kappale Ensimmäinen aihe, sitten teos. Sivut 109)

Tässä vaiheessa haluan perustella, miksi kutsun näytelmää minun näytelmäksi enkä vain dramatisoinnikseni. Kyse ei ole siitä, ettenkö haluaisi antaa kunniaa Edgar Allan Poelle, sillä kunnioitan hänen töitään syvästi. Kyse on siitä, että novelli Rööperi (suom. Punaisen surman naamionäytelmä) koostuu ainoastaan kuudesta sivusta, ja niissä mainitaan vain kaksi hahmoa. Koko novelli on kirjoitettu satumuotoon, jolla tarkoitan että tapahtumia kuvaillaan ulkopuolisen, puolueettoman ja persoonattoman kertojan näkökulmasta ja ne on sijoitettu kaukaiseen menneisyyteen. Novellissa on vain yksi repliikki.

Näiden ominaisuuksien takia tekstin muuttaminen näytelmämuotoon, kuudesta sivusta tunnin näytelmäksi, sisälsi niin paljon omien tulkintojen tekemistä sekä tapahtumien ja hahmojen luomista, että koen jopa laittomaksi panna näytelmä Edgar Allan Poen nimiin. Korostan kuitenkin, että minun kirjoittamani näytelmä perustuu hänen kirjoittamaansa maailmaan. Voisin verrata minun tekstini ja alkuperäismateriaalin suhdetta tositahtumiin perustuvaan kirjaan: fiktiivisellä teoksella ei välttämättä ole moniakaan samankaltaisuuksia oikeiden tapahtumien kanssa.

Seuraavissa luvuissa analysoin niitä ongelmia ja ratkaisuja, joita kohtasin näytelmää kirjoittaessani. Selitän samalla prosessiani lukijalle. Tein koko työn, niin kirjoittamisen kuin ohjaamisenkin, ruotsiksi. Tästä syystä kaikki prosessipäiväkirjamerkintäni ovat ruotsiksi, samoin näyttelijöiden kommentit. Ruotsia taitamaton lukija voi tarvittaessaan tarkistaa vapaat käänökseni indeksinumeroista.

### **2.1. Näytelmäkirjailijan ja ohjaajan roolien erottaminen**

Val Taylor kuvaa kirjassaan *Stage Writing – A Practical Guide* näytelmäkirjailijoiden suhtautumista teoksiinsa seuraavasti: *”Many playwrights regard their plays as their ‘children’, and feel as emotionally involved with them and as fiercely protective as they*

would towards their actual children. “ (sivu 12, 1. Luku Playwright and Audience, kappale Whose Play Is It Anyway?)

Kirjoitusvaihetta muistelllessani voin samastua Val Taylorin kuvaukseen ainoastaan, jos keskityn ajattelemaan lapsi – vertausta lapsettoman mutta lapsia haluavan ihmisen näkökulmasta. Koko kirjoitusprosessiani varjosti halu vain saada näytelmäteksti valmiiksi, toivo että näytelmäteksti mystisesti olisi edessäni jonain päivänä. Voin ajatella koko kolme kuukautta kestäneen kirjoitusprosessin olleen kuin todella hidas ja tuskallinen synnytys. Halusin sen olevan ohi, jotta pääsisin jo ”kasvattamaan lastani” eli ohjaamaan näytelmäni. Mielsin itseni koko ajan ohjaajaksi enkä näytelmäkirjailijaksi.

Tästä sainkin tärkeimmän oivallukseni, tosin vasta noin kaksi kuukautta kirjoittamisen aloittamisen jälkeen. 1.10.2015 lukee prosessipäiväkirjassani seuraavasti: ”*Nu har jag fattat en sak: jag måste skilja på mina två roller. Nu måste jag bestämma mig när jag jobbar som regissör och när jag jobbar som manusförfattare. Det vill säga att jag måste göra klara självständiga beslut när jag jobbar som manusförfattare och sen låta regissören göra sina beslut angående det materialet som manusförfattaren har skrivit, inte hela tiden tänka på hur jag lägger upp det på scen när jag skriver.*”<sup>2</sup>

Ennen sitä olin ollut täysin lukossa, koska en edes ymmärtänyt olevani kaksi eri toimijaa samanaikaisesti – en ollut ymmärtänyt minulla olevan kaksi eri työnkuvaa, näytelmäkirjailija ja ohjaaja, koska olin aloittanut kirjoittamisen vain tuottaakseni näytelmän jonka halusin ohjata. Ennen tuota päivää olin lähettänyt lukemattomia sähköposteja ja viestejä, itkenyt läheisilleni omaa kyvyttömyyttäni kirjoittaa näytelmä. Jälkeenpäin ajateltuna ei ole ihmekään, ettei kirjoittaminen sujunut ensimmäisen kahden kuukauden aikana.

Koska en ollut ymmärtänyt työnkuviani etukäteen, on innokas ohjaaja aiheuttanut näytelmäkirjailijalle jatkuvan suorituspaineen. Jokaisen kirjoitetun repliikin jälkeen ja joskus jopa kesken kirjoittamisen ohjaaja ilmestyi niskan taakse kysymyksineen: ”*Hur tänkte du göra det där? Vilken skådespelare hinner dit?*”<sup>3</sup> ja huomautti vielä lopuksi, ettei tekstissä ollut tarpeeksi ”Edgar Allan Poen rytmiä”. En usko että maailman kokeneinkaan näytelmäkirjailija kokisi kirjoitustyön sujuvan ongelmitta, kun niskaan henkivä perfektionisti natsin elkein huutaa mielipiteitään.

Tunnistettuani kaksi sisäistä taiteilijaani voin jopa sanoa että heistä tuli ystäviä, koska tajusin että näiden kahden täytyi saada kommunikoida toistensa kanssa, vaikka he eivät saaneet olla samanaikaisesti paikalla häiritsemässä toisiaan.

*Stage Writing* –kirjassaan Val Taylor kuvailee myös erään ohjaajan kokemaa piinaa. Ohjaaja Max Stafford–Clark oli ohjaamassa näytelmää The Recruiting Officer, jonka kirjoittaja George Faquhar oli kuollut kauan sitten. Ohjaaja oli tottunut työskentelemään tekstien parissa samalla kun näytelmäkirjailija usein oli itse läsnä. Ohjaajaa ahdisti, koska hän ei voinut tapansa mukaisesti kysyä kirjoittajalta mitä tämä oli näytelmässään kulloinkin tarkoittanut. Tämän ansiosta syntyi kirjesarja joka tunnetaan nimellä *Letters to George*, sillä ohjaaja alkoi kirjoittaa kirjeitä George Faquharille. Ohjaaja esitti kysymyksensä kirjeiden välityksellä näytelmäkirjailijalle aivan kuin tämä olisi edelleen

ollut elossa ja pyrki näin työstämään vastauksia omiin kysymyksiinsä (sivu 9, luku *Letters to George*).

Annettuani kommunikointiluvan kahdelle omalle roolilleni, minussa asuvat ohjaaja ja näytelmäkirjailija aloittivat Max Stafford–Clarkin ja George Faquharin tavoin kirjeenvaihtosuhteen – vaikkakin sillä erolla että molemmat osapuolet olivat oikeasti osallisina kirjeenvaihdossa. Näytelmäkirjailijan ja ohjaajan roolien erottamiseen johtaneen oivalluksen jälkeen muistiinpanoni alkoivat täyttyä merkinnöistä, joissa näytelmäkirjailija kysynee ohjaajalta: ”*Manusförfattaren hälsar till regissören! Regissören måste tänka på följande sak – går det eller ändrar jag riktning?*”<sup>4</sup> Kirjoitussession jälkeen näytelmäkirjailija sulki prosessipäiväkirjansa ja näytelmätekstin. Ohjaaja avasi vuorostaan samat paperit joko myöhemmin samana päivänä tai yönien jälkeen, pohti näytelmäkirjailijan kysymystä ja vastasi sitten: ”*Regissören ser en lösning framför sig. Fortsätt på samma väg.*”<sup>5</sup> Tietenkään vastaus ei aina ollut näin positiivinen; muutamaan otteeseen ohjaaja ehdotti ”*snälla, ändra riktning*”<sup>6</sup>.

Minna Valkama kirjoittaa lopputyössään ”*Jag ser dig inte, men jag hör vad du tänker!*” – ett försök att kartlägga utmaningen med att regissera sig själv<sup>7</sup>, jossa hän ohjasi itseään näyttelijänä ja tästä syystä teki selvän jaon ohjaajan ja näyttelijän välillä: ”*Det första stora tydliga problemet var att ingenting kunde göras parallellt. Det var antingen Regissören eller Skådespelaren som jobbade.*”<sup>8</sup> (luku 4.1.1. *Tudelning tar form*, sivu 8)

Minna Valkama kertoo kokeneensa turhauttavaksi sen, etteivät hänen molemmat roolinsa voineet työskennellä samaan aikaan. Minulle tämä roolijako, nämä näytelmäkirjailijan ja ohjaajan eri työvuorot, antoivat rauhan vihdoinkin työskennellä kunnolla. Näin alkoi näytelmän kirjoittamisen tuotteliain kausi noin kuukausi ennen harjoitusten alkamista, vietettyäni elämäni jakomielisimmät kaksi kuukautta taistellen itseni kanssa jokaisen kirjoittamani repliikin jälkeen.

## **2.2. Kirjoittamisen aloittaminen**

Ennen kun oivalsin erottaa näytelmäkirjailijan ja ohjaajan roolit toisistaan, olin aloittanut työskentelyn lukemalla novellin useampaan kertaan sen alkuperäiskielellä englanniksi ja sitten ruotsiksi. Koska koko ajan oli selvää että näytelmä tullaan toteuttamaan ruotsiksi, keskityin valitsemaan ruotsinkielisistä käännöksistä sen, joka mielestäni parhaiten vangitsi alkuperäisen tekstin rytmin ja tunnelman (Erik Carlquistin käännös, novelli liitteissä).

Kirjoitin jatkuvasti muistiin ajatuksiani ja luin muita Edgar Allan Poen teoksia. Haastattelussaan *Koirien ajama kettu* – kirjassa *Atro Kahiluoto* kuvailee, miten hän asemoi ja suunnittelee esityksen etukäteen: ”*Periaatteessa piirrän joka kohtauksen. Minulla on yleensä lavastuksen pohjamalli, monistan niitä satakunta ja piirrän. Toteutuuko se esityksessä, riippuu jutusta ja olosuhteista.*” (Luku *Työn ja elämän päämäärä on sama; Atro Kahiluodon haastattelu, kappale Lopputulos on prosessin näköinen*, sivu 113) Samoin tavoin piirsin itsekin kuvia tulevasta tarinasta. Kuuntelin novellia äänikirjoina, pidin silmiäni kiinni ja piirsin hyvin yksinkertaisia kuvia näyttämötilanteista. Tässä vaiheessa en tosin ollutkaan vielä erottanut ohjaajaa näytelmäkirjailijasta. Koko kirjoitusprosessin ajan oli kuitenkin selvää, mille

näyttämölle esitys tehdään, joten sen takia olen pystynyt kirjoittamaan tekstiin suunnat: Näytelmää lukiessani huomaan hyvin selvästi, mihin kirjoitin katsomon ja eri lavastuselementit suhteessa toimintaan.

Lisäksi hankin tietoa Edgar Allan Poesta itsestään löytääkseni vielä useampia näkökulmia hänen teokseensa. Luin ja katsoin muita tulkintoja hänen töistään, kuten elokuvan *The Masque of The Red Death* (ohjaaja Roger Corman, julkaisuvuosi 1964), joka kuitenkin tarjosi vain vahvemman näkemyksen siitä mitä en halunnut tehdä. Koska Poe oli koko goottilaisen genren suuri innoittaja, katsoin dokumentteja gotiikan taidesuuntauksesta, sen syntymästä ja yhteiskunnallisesta merkityksestä (Andrew Graham-Dixon, *Gotiikan jäljillä*, julkaisuvuosi 2014).

Tutustuin myös fiktiivisiin teoksiin, joissa käsiteltiin yhteiskuntaa uhan alaisena. Näistä tärkeimpiä olivat elokuva *Contagion* (ohjaaja Steven Soderbergh, julkaisuvuosi 2011), joka käsittelee maailmaa tappavan sairausepidemian kourissa, ja Max Brooks'n kirjaa *World War Z* (julkaisuvuosi 2006) joka koostuu todenomaisista eloonjääneiden haastatteluista kymmenen vuotta koko maailman vallanneen sairausepidemian jälkeen. Fiktiivisyydestään huolimatta nämä teokset auttoivat minua ymmärtämään miten uhanalainen ihmiskunta käyttäytyy ja miltä maailma silloin voi näyttää.

Pyrin myös katsomaan paljon kauhuteoksia saadakseni ideoita novellin näyttämötoteutukseen. Suurimpana innoittajanani voin mainita *Penny Dreadful* -sarjan, joka onnistuu saumattomasti tuomaan klassisia kauhutarinoita modernille yleisölle.

### **2.2.1. Jatkuva palaute sokeutumisen ehkäisynä**

*”Dance first. Think Later. It’s the natural order.”*

*(tunnettu lainaus Samuel Beckettiltä, alunperin hänen näytelmästään *Waiting for Godot*)*

Koska en ollut koskaan aiemmin kirjoittanut näytelmää, painin paljon oman epäuskoni kanssa. Olin kyllä kirjoittanut joitakin näytelmäkohtauksia, paljon runoja ja teinivuosinani jopa romaanin, mutta kokonaisen näytelmän kirjoittaminen oli minulle uutta. Jälkikäteen huomaan, kuinka paljon olisin hyötynyt *Stage Writing* –kirjan lukemisesta etukäteen.

Tämä itseni ja omien kykyjeni epäileminen sai minut jatkuvasti lähettämään keskeneräistä materiaalia luettavaksi läheisilleni, joilla oli kokemusta teatterista ja kirjallisuudesta – suosittelen tätä jokaisella teatterityöntekijälle. Vaikka *Juha Malmivaara* seuraavassa lainauksessa puhuu näyttämöllä työskentelystä, pätee sama kirjoittamiseen: *”Kannattaa tarpeeksi ajoissa laskea läpimenoon, koska ohjaaja sokeutuu ja näyttelijät eivät pysty hahmottamaan kokonaisuutta. Sehän on aivan hirveä se ensimmäinen läpimeno. --- Sitten alkaa puhua näyttelijöiden kanssa siitä, mistä kiikastaa.”* (*Koirien ajama kettu*, Kaisa Korhonen.

*Luku Uskallus vapaaseen pudotukseen, kappale Konkretia on teatterin ydin, sivu 194*) Tässä työssä kokemukseni oli että kirjoittaja sokeutui ohjaajaa pahemmin, koska hänellä ei ollut edessään mitään konkreettista: hänen täytyi kuvitella hahmot, jotka puhuvat. Siksi hainkin jatkuvasti ulkopuolisia mielipiteitä. Sääntönäni oli ensin vain kirjoittaa se mikä tuli ulos, kritisoida ja muokata vasta jälkikäteen. Lähetin heti kirjoittamisen jälkeen kohtauksia

muille luettavaksi ikään kuin olisin pannut näytelmätekstin läpimenoon, pyysin palautetta siitä mikä lukijasta tuntui mielenkiintoiselta, mikä epäselvältä tai selvältä. Monet, kuten minä itsekkin ennen olin, ovat hyvin omistushaluisia töitään kohtaan eivätkä halua näyttää keskeneräisiä töitä kenellekään. Mielestäni tästä tulisi oppia luopumaan, jotta päästäisiin mahdollisimman pian keskustelemaan ”siitä, mikä kiikastaa”. Sitä nopeammin, mitä useampaa työnkuva produktiossa toimittaa. Esimerkiksi tässä produktiossa minut voi määrittää näytelmäkirjailijan ja ohjaajan lisäksi myös lavastajaksi, äänisuunnittelijaksi ja puvustajaksi.

### **2.2.2. Jatkuvan palautteen etu ja heikkous**

Teatteri ei koskaan tapahdu tyhjiössä. *Peter Brook* määrittelee kirjassaan *The Empty Space* teatterin seuraavasti: ”*A man who walks across an empty space whilst someone else is watching him.*” (prologi, sivu 9) Tämän määritelmän mukaisesti ei teatteria voi koskaan erottaa katsojasta, sillä teatteri pohjautuu esitettävän asian ja katsojan yhteiseen siinä hetkessä tapahtuvaan kokemukseen. Sen takia ulkopuolisten mielipiteitä on hyvä pyytää usein tekovaiheessa, jottei katsojan kokemus pääse prosessista unohtumaan eikä ”esityksen ja yleisön välissä ole kalvoa.” (Kaisa Korhonen, *Kiihottavasti totta, kappala Työsarka*, sivu 20)

Jatkuva palautteen saaminen mahdollisti minulle sen, että sain nopeasti käsityksen siitä mihin suuntaan minun tuli näytelmää kirjoittaa. Kuten Val Taylor kirjoittaa viitaten aikaisempaan lapsivertaukseen, lasta ei koskaan kasvateta yksin: ”*So, one of the most fundamental skills to learn, as a playwright, is how and when it is appropriate to give ground; to recognize help as help and not to reject it out of hand.*” (*Stage Writing – A Practical Guide*, luku *Playwright and Audience*, kappale *A Shared Experience*, sivu 15)

Samanaikaisesti tässä piilee vaara, sillä jokaisella ihmisellä on mielipide. On tärkeää muistaa tulkita mielipidettä sen antajan taustaa vasten. Itseäni lukitsi kirjoitusvaiheen alussa muutaman läheiseni mielipide, jonka mukaan minun piti tietää mikä punainen surma on ja mitä se symboloi. Minun piti heidän mukaansa rajata sen merkitys: oliko kyseessä ebola-epidemia, nälänhätä, sota jne. Punainen surma ei kuulemma voinut symboloida useampaa asiaa eikä sitä missään nimessä saanut jättää katsojalle tulkinnanvaraiseksi. Kuitenkin lopputulos on saanut paljon kiitosta juuri siitä, että punainen surma voi tarkoittaa eri katsojille eri asioita: ”*Tunnistettuaan jonkun omaan elämäntilanteeseensa sopivan aiheen katsoja alkaa katsoa esitystä intensiivisesti.--Aihetta ei aina pysty selittämään yksiselitteisesti eikä tekijöiden silti tarvitse olla eksyksissä.*” (Kiihottavasti totta, Kaisa Korhonen. *Luku Prosessi on yhteinen*, sivu 50) Tajusin että tämän palautteen antajat olivat kokeneita teatterin katsojia, mutta heillä ei ollut kokemusta teatterin parissa työskentelystä. Palaan samaan Val Taylorin sitaattiin: ”*So, one of the most fundamental skills to learn, as a playwright, is how and when it is appropriate to give ground.*”

### 2.3. Näytelmän kirjoittaminen vieraalla kielellä

Yksi näytelmätekstin valmistumiseen vaikuttanut seikka oli se että kirjoitin koko tekstin minulle vieraalla kielellä eli ruotsiksi. Vaikka olin scenkonst-opintojeni aikana oppinut kielen jopa niin ettei puheestani aina huomaa suomenkielisyyttäni, ei kirjoitettu ruotsini ole samalla tasolla.

Psykologit jakavat kielen usein eri osiin siten että kaikki vieraat kielet ovat ikään kuin samassa lokerossa, jossa äidinkieli ei kuitenkaan ole. Voin todeta tämän pätevän itseni kohdalla, sillä ruotsin käyttäminen aktivoi mielessäni etenkin osaamani germaaniset kielet, englannin ja saksan. Puhekielessä tämä ei ole ongelma, koska kielet lainaavat jatkuvasti ilmaisuja toisistaan. Kirjoitetun kielen kanssa on kuitenkin oltava tarkempi. Etenkin näytelmää kirjoittaessani valitsin tarkasti ne sanat ja ne ilmaisut, jotka sopivat juuri tähän tekstiin. Olen kasvanut siinä ajatuksessa ettei mikään teksti ole pyhää, esimerkiksi ohjaaja voi sitä tarvittaessa muuttaa, mutta kirjoittajalla tulee aina olla syy, miksi hän haluaa ilmaista asian valitsemillaan sanoilla. Tekstiin poimitut sanat välittävät hyvin paljon informaatiota: ”*Puhekäyttäytymisellään henkilö viestii monella tasolla luonteestaan, asenteistaan, intentioistaan, sosio-ekonomisesta asemastaan, sosiaalisista suhteistaan ja suhtautumisestaan muihin. Esimerkiksi puhtaasti kieliopilliset asiat saattavat olla kielenkäytön logiikan ja puheenvuoron jaon kontrolliin liittyvien seikkojen ohella paljastavia.*” (Dramaturgioita, Heta Reitala ja Timo Heinonen. Luku Draaman arkkitehtuureista, kappale Sana, teko, toiminta. Sivu 53)

Kuten koko kirjoitusprosessin ajan, yritin kielenkin suhteen noudattaa periaatetta ”tee ensin, kritisoi sitten”. Ensin kirjoitetaan kaikki paperille, sitten aletaan muokata. En voi kuitenkaan kieltää vieraan kielen aiheuttaneen lisää työtä ja pahimpina hetkinä estäneen minua näkemästä ”metsää puilta”. Jouduin käyttämään paljon aikaa itse kielen hiomiseen ja tarkastamiseen -etenkin koska halusin omassa tekstissäni säilyttää Edgar Allan Poen hengen.

Samasta syystä en myöskään halunnut käyttää ilmauksia, jotka eivät oikeasti ole ruotsia. Koska englanti ja ruotsi olivat päässäni samassa lokerossa, syntyi ongelmia. Esimerkkinä voin mainita seitsemännen kohtauksen lopun, jossa Prospero pyrkii vakuuttamaan Rebekan että tämä kenties vielä joskus tapaa läheisensä. Lopullisessa versiossa Prosperon repliikki loppuu sanoilla ”om gud vill”. Tajusin tämän olevan englanninkielinen ilmaisu, jopa arkipäiväinen tapa pohtia toiminnan onnistumista ”god willing”. Ruotsiksi samat sanat eivät tuntuneet lainkaan yhtä arkipäiväisiltä ja niiden ilmaiseva uskonnollisuus ei sopinut Prosperon hahmolle laisinkaan. Jouduinkin usein tarkistamaan ilmauksia ruotsinkielisiltä läheisiltäni ja turvauduinkin usein ruotsin fraseologiseen sanakirjaan – vain huomatakseni sen olevan peräisin 1970-luvulta, ja jouduin hylkäämään sen vanhentuneena.

Tomi Korhonen kertoo lopputyössään (*Fast? – En ung regissörs försök att förstå sitt eget arbete, 2014*) luvussa 2 *Att skriva Fast* muutamaan otteeseen ”*terävöittäneensä tilanteita*” tekstin tasolla. Herää kysymys, olisinko minä voinut käyttää enemmän voimavarojani tekstin sisällön hiomiseen, jos olisin kirjoittanut äidinkielelläni.

Sain lopulta apua kielen tarkastamiseen eräältä kielen ammattilaiselta. Hänenkin tekemiensä tarkistusten jälkeen tekstissä oli kuitenkin aistittavissa rytmi, joka ei ollut

näyttämöllä täysin dynaaminen. Lopputyönohjaajani Ragni Grönblom huomautti näytelmätekstin luettuaan (26.11.2015): ” *Det kan hända att din grammatiska kunskap av språket är till och med bättre än min, men min känsla av språket är bättre än din* ”<sup>9</sup>. Koenkin tämän olevan tärkeä ero kieltä äidinkielenään puhuvan ja toisena kielenä puhuvan henkilön välillä: äidinkieltä ei (läheskään aina) puhuta kieliopillisesti oikein vaan koko elämän aikana muodostettujen kielen konventioiden mukaisesti – vieraan kielen puhujalta nämä konventiot puuttuvat, minkä johdosta pyritään kieliopilliseen korrektiuteen mahdollisimman selkeän lopputuloksen saavuttamiseksi.

Tästä syystä tekstin toteuttaminen edellytti näyttelijöiltä kielellistä valppautta. Suurin osa näyttelijöistäni puhuu ruotsia äidinkielenään, joten pyysin heitä huomauttamaan minulle mahdollisista kummallisuuksista tekstissä ja vääristä painotuksista näyttämöllä. Oli kuitenkin asioita, joita hekään eivät pystyneet ratkaisemaan. Pohdimme alusta asti sanan furste (suom. ruhtinas) perusmuotoa – kieliopillisesti tulisi olla nimenomaan furste, mutta toimiiko se sittenkin sanan herre tavoin ja tiputtaa viimeisen e:nsä pois. Kaikilla oli asiasta eri mielipide, joten asiaa pohdittiinkin ensi-iltaan asti.

En kokenut tekstin vieraalla kielellä kirjoittamisesta koituneen suurempia ongelmia, mutta viimeistään nyt minulle on hyvin selvää, etten koskaan kirjoittaisi kielellä, jota taidan huonommin kuin sujuvasti.

## **2.4. Ohjaaja näytelmäkirjailijan apuna**

*”On aina mielenkiintoista, kun kaikki on lavalla. Se on kokonainen maailma.”*

*(Koirien ajama kettu, Kaisa Korhonen. Luku Minun pitää olla se joka ei häpeä; Raila Leppäkosken haastattelu, kappale Teatterilla teatteria koskevia väitteitä, sivu 161)*

Näytelmäkirjailijan ja ohjaajan roolien erottamisen jälkeen ohjaaja kykeni myös auttamaan näytelmäkirjailijaa jatkuvan murskaamisen sijaan. Minulle oli alusta asti ollut selvää, että haluan paljon ihmisiä lavalle, jotta syntyisi illuusio Prosperon linnan suurista juhlista. Mitä pidemmälle teksti eteni ja mitä enemmän hahmoja kohtauksissa oli, sitä vaikeampaa oli kuvitella heidät mielessään. Olen nähnyt esimerkiksi useiden tv-kirjoittajien haastatteluista, kuinka heidän on mielestään vaikeaa kirjoittaa kohtausta kolmelle hahmolle – kolmas hahmo tuntuu aina kirjoittautuvan ulos kohtauksesta, ikään kuin dialogiin ei mahtuisi kolmatta puhujaa. Tietysti televisiolle kirjoittaminen on erilaista kuin näyttämölle, mutta huomasin saman ilmiön omassa kirjoittamisessani. Kaiken lisäksi minulla oli usein kuusi eri hahmoa samanaikaisesti näyttämöllä. Olin aikaisessa vaiheessa alkanut kirjoittaa näytelmää kuudelle näyttelijälle, sillä minulle selvisi että kuusi oli suurin määrä näyttelijöitä, joita koulun kautta sain käyttööni. Halusin myös ottaa kaiken irti näistä näyttelijöistä, sillä *”näyttelijälle tekee hyvää olla näyttämöllä”* (Koirien ajama kettu, Kaisa Korhonen. Luku Minun pitää olla se joka ei häpeä; Raila Leppäkosken haastattelu, kappale Teatterilla teatteria koskevia väitteitä. Sivun 161). Tästä syystä useimmat näyttelijäni esittivätkin useampia rooleja sen sijaan että käyttäisin vielä useampaa näyttelijää esittämään vain yhtä osaa.



Jokaisella oli kuitenkin ns genomgående roll eli läpikäyvä rooli koko esityksen aikana, viidellä näyttelijöistä sen lisäksi myös muita hahmoja, jotka esiintyivät vain yksittäisissä kohtauksissa. Pääasiassa esityksessä kuitenkin seikkailivat itse ruhtinas Prospero (Kristian Nordblad), Prosperon sisar Camille (Ida Törnroos), Prosperon assistentti ja rakkauden kohde Rebekka (Matilda Anttila), Prosperon läheiset ystävät ja toimittajat sisaruspari Kirsten ja Anton (Ella Väisänen ja Felix Häggblom) sekä itse Punainen surma (Kaisa Lallukka).

#### **2.4.1. Esineet hahmoina**

Työskentelinkin tietoisesti edellisessä luvussa mainitsemaani ”hahmojen uloskirjoittautumista” vastaan. Tiesin ketkä esiintyisivät näytelmän rooleissa – kuudesta näyttelijästä sain kaksi viimeistä syyskuussa – joten minulle oli selvää, miltä he näyttivät, miten he liikkuvat jne. Kirjoittaessa oli kuitenkin vaikeaa keskustella näiden roolihahmojen kautta.

Käytin usein esineitä ilmentämään eri hahmoja. Kirjoitin ensimmäistä neljää kohtausta pääasiassa kesätyöpaikassani tarjoilijana, ravintolan hiljaisina hetkinä. Prosperoa esitti usein tyhjä viinilasi tai haarukka, kun taas Rebekkaa kuvasi suolasirotin tai servietti. Voin vain spekuloida kuinka paljon esinevalinnat vaikuttivat lopulta hahmojen luonteisiin. Tarkistin usein myös kirjoitetun dialogin toimivuutta käsilläni, niin että oikea käsi oli yksi hahmo ja vasen toinen. Kuulostaa järkyttävältä karikoinnilta, mutta näin huomasin helposti mikäli tekstissä oli turhaa toistoa tai jos se sisälsi epä johdonmukaisuuksia.

Mitä pidemmälle kirjoitusprosessi eteni, sitä vaikeampi oli pysyä selvillä siitä millaisia eri hahmot olivat. Elottomat esineet kun eivät lopulta tuoneet niihin enempää syvyyttä; suolasirottimet ja haarukat eivät tehneet niistä konkreettisempia.

#### **2.4.2. Näytelmäharjoitusten pohja**

Olin ohjaajana toivonut pääseväni tutustumaan näyttelijöihini ennen varsinaisten näytelmäharjoitusten aloittamista, koska ”*Minusta on tärkeätä, että ohjaaja pyrkii luomaan positiivisen ilmapiirin työyhteisöön.*” (Koirien ajama kettu, Kaisa Korhonen. Luku Uskallus Vapaaseen pudotukseen; Juha Malmivaaran haastattelu, kappale Periksi antaminen, antautuminen. Sivu 195). Tämä on minun mielestäni oleellista, jotta näyttelijät olisivat kokeneet olevansa turvassa ja olisivat siten valmiita tarjoamaan omia luovia ratkaisujaan. Nyt kyseessä oli ryhmä näyttelijöitä, jotka eivät aiemmin olleet työskennelleet tällä kokoonpanolla: kaksi oli työskennellyt yhdessä jo yli kolme vuotta, neljä oli viettänyt vuoden tiiviisti kylki kyljessä toistensa kanssa. Ohjaajana halusin muodostaa pohjan näytelmäharjoituksille, luoda kannustavan työilmapiirin. Neljä näyttelijöistä ei myöskään ollut aiemmin työskennellyt minun kanssani. Olin siis ohjaajana innokas näkemään miten he työskentelivät – olin kyllä nähnyt heitä valmiissa produktioissa, joiden perusteella heidät yleensäkin valitsin mukaan – mutta olin myös innokas päästämään heidät tutustumaan ohjaajaansa.

### 2.4.3. Näyttelijöiden kanssa tehdyt harjoitteet

Koska näytelmän kirjoittajana kaipasin myös viimeistä motivaatiota kirjoittamisen loppuun saattamiseksi, minulla oli oiva tilaisuus järjestää neljä harjoitukset ennen varsinaisia näytelmäharjoituksia. Tiistaina 20. lokakuuta 2015 pidettiin ensimmäiset kolmen tunnin harjoitukset, jossa tehtiin erilaisia näytelmän maailmaan liittyviä harjoitteita. Ohjaaja oli kirjoittajan kanssa valinnut eri sanoja novellista, esimerkiksi seitsemän salin värit, 'farsot'<sup>10</sup>, 'yttervärlden'<sup>11</sup>, 'ebenholtstur'<sup>12</sup>, 'oundviklig'<sup>13</sup> ja 'korridor'<sup>14</sup>. Ohjeistin näyttelijät kävelemään eri kävelytempoissa ja lausuessani jonkin sanoista näyttelijöiden piti yksin, ryhmässä tai pareittain muodostaa kehoillaan tätä sanaa kuvaava patsas. Tarkoituksena oli antaa ohjaajalle kuva siitä, miten näyttelijät ajattelivat ja herättää heidän sisäinen maailmansa teoksen maailmaan sekä nähdä mitä he assosioivat teoksen sisältöön.

Vasta tämän johdantoharjoitteen jälkeen luimme itse novellin ja keskustelimme sen herättämistä mielikuvista. Ohjaaja halusi kuitenkin ensin ennen keskustelua kaikkien joko piirtävän kuvan tai kirjoittavan sanoja, jotka heille novellista tulivat mieleen. Sen jälkeen ohjaaja halusi heidän valitsevan tekstistä kolme lausetta, jotka puhuttelivat heitä vahvimmin. Lauseet tuli myös opetella ulkoa mahdollisimman hyvin. Valittuihin lauseisiin kuuluivat esimerkiksi *"Yttervärlden fick sköta sig själv"*<sup>15</sup>, *"I blod uppenbarade den sig, blod var dess insegel – rött och fasansfullt blod."*<sup>16</sup> ja *"Och nu erkändes Röda dödens närvaro"*<sup>17</sup>.

Näiden lauseiden kautta johdin ohjaajana näyttelijät viewpoint-improvisaatioharjoitteeseen. Viewpoint on menetelmä, joka jakaa ajan (tempo, duration, kinesthetic response, repetition) ja tilan (shape, gesture, architecture, spatial relationship, topography) yhdeksään eri elementtiin (tarkempi selitys liitteissä). Pyysin näyttelijöitä kävelemään harjoitussalissa suorissa linjoissa keho ja hengitys aktiivisina, toisistaan ja itsestään tietoisina. Pyysin heitä vähitellen lisäämään eri kävelytempoja, pysähdyksiä, tasoja, eleitä ja liikkeitä. Näillä eri keinoilla he saivat reagoida toisiinsa, kommunikoida toistensa kanssa. Lopulta he saivat alkaa käyttää valitsemiansa lauseita saadessaan siihen impulssin. Tämä harjoite auttoi ohjaajaa näkemään näyttelijöiden orgaanisen toimintatavan ja lisäksi näkemään teoksen maailman heissä.

Seuraavat kolme harjoituskertaa pidimme samalla viikolla ja jatkoimme vastaavanlaisten tehtävien parissa. Kävimme koko teoksen läpi siten että ohjaaja syötti tilannetta näyttelijöille omin sanoin, jolloin näyttelijät olivat tilanteessa omana itsenään ja työskentelivät itsenäisesti ilman muita näyttelijöitä. He olivat silmät kiinni, jotteivat he olisi reagoineet siihen mitä harjoitussalissa oikeasti oli vaan siihen mitä ohjaaja kertoi salissa olevan. Ohjaaja oli kuitenkin käynyt etukäteen näytelmäkirjailijan kanssa läpi, mitkä elementit harjoitteissa tulisi nostaa esille ja täten päättänyt mitä kuvauksia käytetään. Tilaa jätettiin kuitenkin aina myös intuitiiviseen ohjeistamiseen, tilanteen lukemiseen: *"ohjaaja kiteyttää sisältöä ja tarjoaa tilanteita – se yllyttää näyttelijää. Harjoitukset on suunniteltava, mutta-- ohjaajan on oltava valmis muuttamaan suunnitelmia."* (Kiihottavasti totta, Kaisa Korhonen. Luku Näyttelijässä ohjaaja toteutuu, sivu 36)

Vaihtelimme kuitenkin itse tilannetta ja sitä keitä näyttelijät siinä esittivät: toisinaan he olivat itsenään linnan sisällä, sen ulkopuolella, toisinaan he saivat valita itselleen

roolihaamon. Roolihaamon valinnan piti kuitenkin tapahtua siinä hetkessä omia impulsseja noudattaen eikä etukäteen asiaa harkiten. Tällaiset harjoitteet ja niiden avaaminen puhuen, piirtäen tai kirjoittaen auttoivat luomaan Prosperon valtakunnan koko työryhmälle. Ne herättivät näyttelijöiden mielikuvituksen teoksen maailmaan. Ne antoivat näyttelijöille mahdollisuuden tutustua ohjaajaansa ja ohjaajalle mahdollisuuden nähdä näyttelijänsä.

## **2.5. Näyttelijöiltä vahvistusta näytelmätekstin valmistumiseen**

Kuten olen jo maininnut, kirjoitusprosessia varjosti epäusko omiin kykyihini. Se jopa jarrutti selvästi tekstin kirjoittamista. Olin lähtenyt prosessiin intuitiivisesti ja täynnä intohimoa. Tein kyllä paljon töitä esimerkiksi tekstianalyysin ja taustatyön muodossa (ks. Luku 2.2. *Kirjoittamisen aloittaminen*). Etenkin nyt jälkikäteen koen lähteneeni itse näytelmän kirjoittamiseen kuitenkin aivan liian sinisilmäisesti ja naiivisti tiedostamatta kirjoittamisen suurta työtaakkaa.

Koko matkaani näytelmän maailmaan johdatti intuitio. Olin hyvin aikaisessa vaiheessa päättänyt esimerkiksi sen, etten tee näytelmästä ”epookkiteosta” sijoittamalla sitä johonkin tiettyyn aikakauteen enkä myöskään tuo sitä nykyaikaan, koska ”*esimerkiksi puvustuksen ratkaiseminen tämän päivän kuosilla ei mielestäni riitä todellisuuteen juurruttajaksi, koska se on vain ulkoinen tekijä.*” (Kiihottavasti totta, Kaisa Korhonen. Luku Työsarka, sivu 22) Halusin lopputuloksen kuvaavan kirkkaasti mennyttä aikaa, jossa kuitenkin oli elementtejä nykyajasta. Esimerkiksi media ja rytminen musiikki olivat nykymaailman elementtejä. Vaikka perustelinkin tämän valinnan ennen varsinaista päätöksen tekemistä, oli idea ensin tullut minulle vaistonomaisesti. Tällainen taiteilijan intuitio on mielestäni välttämätöntä luovassa työssä – kyseessä on kuitenkin nimenomaan minun teokseni, ja jos nostaisin alkuperäistekstistä esiin täsmälleen samat asiat kuin kaikki muutkin, puuttuisi teoksesta minun kädenjälkeni, minun persoonallinen otteeni niin ohjaajana kuin näytelmäkirjailijainakin: ”*Ohjaaja ei ole näyttämöllä, mutta katsojan tulee kohdata myös hänet. Hän on läsnä esityksen kokonaisajattelussa. Ajattelua voi pitää ohjaajan kädenjälkenä.*” (Kiihottavasti totta, Kaisa Korhonen. Prologi.)

Vaikka pyrin aina perustelemaan vaistonomaisesti syntyneet ideani ennen varsinaista päätöksen tekoa, taiteilijan vaiston käyttäminen aiheutti epävarmuutta tällä minulle aiemmin tuntemattomalla alueella. Pohdin, olinko valinnut oikean tien, olinko poiminut oikeat asiat novellista näytelmätekstiin. Mietin, olinko lähtenyt liian kauas alkuperäistekstin maailmasta, tehnyt liian suuria hyppäyksiä.

### **2.5.1. Harjoitusten vaikutukset tekstiin ja roolijakoon**

Jo mainittujen harjoitteiden lisäksi teimme esimerkiksi seuraavan harjoitteen, joka osoittautui erittäin tärkeäksi näytelmäkirjailijalle. Teimme vapaamuotoisen improvisaation, jossa annoin ohjaajana jälleen kerran tilanteen. Näyttelijät ovat olleet Prosperon linnassa jo pitkään. He eivät olleet siellä omana itsenään, vaan hahmona joka heidän mielestään löytyi

linnasta. Mitään muita sääntöjä tai rajoituksia en antanut. Kyseessä ei kuitenkaan ollut sooloharjoite, vaan näyttelijät olivat tilanteessa yhdessä.

Kyseisestä harjoitteesta tarttui monia repliikkejä lopulliseen näytelmätekstiin. Esimerkiksi ”*Än en gång speglar han sig själv i andras ögon*”<sup>18</sup> ja ”*Har vi en överenskommelse?*”<sup>19</sup> ovat repliikkejä, jotka otin suoraan tästä harjoitteesta.

Ilman tätä harjoitetta ei lopullisessa tekstissä todennäköisesti myöskään olisi Camillea, Prosperon siskoa. Olin jo pitkään etsinyt keinoa, jolla saisin Prosperosta pidettävämmän ja syvemmän hahmon jo tekstitasolla. Kun Camille sitten ilmestyi näyttelijä Ida Törnroosin esittämänä, oli tämäkin ongelma ratkaistu. Camille tarjosi katsojalle mahdollisuuden samastua Prosperoon, sillä toinen kuninkaallinen auttoi ymmärtämään Prosperon maailmankuvaa. Kuten Prosperoa tulkinnut näyttelijä Kristian Nordblad sanoi ensimmäisen kerran näytelmän luettuaan (9.11.2015): ”*Prospero hade bra förutsättningar att vara en godhjärtad människa*”<sup>20</sup>.

Saman harjoitteen pohjalta pyysin näyttelijöitä myös valitsemaan musiikkikappaleen, joka kuvasti heidän hahmonsa mielentilaa linnassa. Keräsin ehdotukset itselleni. Seuraavalla harjoituskerralla soitin kappaleet ja ohjeistin näyttelijät seuraamaan niitä fyysisiä impulsseja, joita he musiikista saivat, ja antamaan niiden muuntaa heidät Prosperon linnassa olevaksi hahmoksi. Olin myös lisännyt mukaan kaksi kappaletta, jotka omasta mielestäni sopivat alkuperäisnovellin maailmaan. Harjoitteen päätyttyä kysyin näyttelijöiltä, minkä hahmon ja minkä kappaleen he olivat kokeneet vahvimmin. Tämän harjoitteen ansiosta roolijako lujittui, sillä kaikki olivat valinneet sellaiset hahmot, joihin olin ajatellutkin heidät roolittaa. Nyt hahmot olivat kuitenkin syntyneet heissä itsessään, vaikkei kenelläkään heistä voinut olla aavistustakaan Rebekasta, Kirstenistä tai Antonista. He olivat vaistonomaisesti valinneet hahmot, joilla oli minun kirjoittamieni hahmojen persoonallisuudet. Olenkin kirjoittanut prosessipäiväkirjaani harjoitusten jälkeen mm. ”*Felix valde superlånga meningar ur texten, det bara bekräftade för mig att han passar jättebra som Anton.*”<sup>21</sup> Tällä tarkoitan sitä että näyttelijä Felix Häggblomilla oli orgaaninen taipumus Antonin hahmoon kuuluvaan esiintyjyyteen, katsojalle maalaamiseen.

Näihin harjoituksiin asti olin valmis muuttamaan roolijakoa, mutta sainkin vahvistuksen sille, että olin valinnut kaikille juuri ne roolit, joihin heillä itsellään oli edellytykset. Näytelmä saikin useampaan otteeseen kehuja onnistuneesta roolittamisesta.

### **2.5.2. Harjoitteet teoksen sanoman keskusteluna**

*”Teksti luetaan. Sitten pyydetään mielipiteitä. Niitä tulee tai on tulematta. --- Tietysti olen onnellinen, jos käynnistyy suuri keskustelu olemassaolosta.”*

*(Koirien ajama kettu, Kaisa Korhonen. Luku Uskallus vapaaseen pudotukseen; Juha Malmivaaran haastattelu, kappale Konkretia on teatterin ydin, sivu 193)*

Tuntuu siltä kuin näyttelijöiden kanssa tehdyt harjoitteet olisivat olleet tällainen suuri keskustelu olemassaolosta, joka sai pohtimaan yhteiskuntaamme. Ne syvensivät teoksen

maailmaa ja antoivat uusia näkökulmia teoksen sanomaan. Ennen kaikkea ne vakuuttivat minut etten ollut lähtenyt liian kauas novellin maailmasta.

Viimeisenä harjoituskertana tutustumisviikkomme päätökseksi jaoin näyttelijät kahteen ryhmään. Annoin heille puoli tuntia aikaa toteuttaa oman visionsa tulevasta näytelmästä. Määräsin ettei heidän esityksensä saanut olla kymmentä minuuttia pidempi. Muuten kaikki oli heidän päätettävissään: esityspaikka (kuitenkin samassa rakennuksessa tai sen lähiympäristössä), esityksen tyyli (oliko se puheteatteria, fyysistä teatteria vai esim. tanssiteatteria, oliko siinä laisinkaan puhetta tai musiikkia jne.), jopa työskentelytapa oli heidän päätettävissään. Toinen ryhmä valitsi yhden jäsenistä ohjaajaksi, toinen ryhmä taas työskenteli ilman tehtäväjakoa.

Tarkoituksena oli nähdä mikä näyttelijöiden kuva alkavasta projektista oli sillä hetkellä, mutta yllätyksekseni viimeistään silloin epäluuloni kirjoittamaani näytelmätekstiä kohtaan hävisivät. Näyttelijät nostivat, lukematta minun ohjaaja-näytelmäkirjailijana laatimaani tekstiä, harjoitteidemme ja alkuperäisnovellin perusteella esiin asioita, jotka itsekkin olin alusta asti kokenut tärkeiksi. Myös media ja muut sen kaltaiset elementit, jotka eivät olleet millään tavalla läsnä alkuperäistekstissä, saivat vahvistusta, kun toinen ryhmä tulkitsi erästä kohtausta reportterin roolin avulla. Aiempaan Kaisa Korhosen lainaukseen viitaten teoksen todellisuuteen juurruttamisesta: *”Juurruttavia ovat olosuhteet, jotka tuottavat näyttelijässä elävästä elämästä nousevia assosiaatioita, merkityksiä ja toimintaa.”* (Kiihottavasti totta, Kaisa Korhonen. Luku Työsarka, sivu 23)

Olin jo kuukausi ennen neljää yhteisharjoitustamme päättänyt teoksen rakenteen, sen hahmot ja sen, mitä kussakin kohtauksessa tulisi tapahtua. Yksityiskohtia en kuitenkaan saanut kohdilleen. Epävarmuuteni takia olin heinäkuusta asti kirjoittanut neljää kohtausta uudelleen. Yhteisharjoituksiemme jälkeen oli jokaisella hahmolla kasvot. Jokaisella oli tapa puhua ja hengittää, tapa liikkua. Vaikka koin, ettei näytelmäkirjailija koskaan ollut huoneessa näyttelijöiden kanssa, harjoitukset olivat kuitenkin tehneet häneen vaikutuksen ja ohjaajan tarkkojen muistiinpanojen ansiosta hänellä oli kaikki mitä hän tarvitsi näytelmän loppuun kirjoittamiseksi.

Olin melkein kolme kuukautta kamppailut itseni kanssa jokaisen lauseen jälkeen. Yhtäkkiä näyttelijöideni ansioista tunsin oloni varmaksi. Aloitin neljän päivän työrupeaman, kirjoitin viimeiset kaksikymmentä sivua ja olin tyytyväinen kirjoittamaani tekstiin.

## **2.6. Näytelmätekstin muodosta**

*”There is a vital relationship to be explored between the familiar story type and your particular way of telling it.”*

*(Stage Writing – A Practical Guide, Val Taylor. Luku Playwright and Story: The idea of the play, kappale Stories and Storytelling, sivu 33)*

Olin kaksi kuukautta ennen tekstin valmistumista onnistunut määrittämään teoksen rakenteen: olin tajunnut ebenpuukellon rytmittävän koko näytelmän. Alkuperäisessä

novellissa Prospero on vieraineen linnassa jopa viisi tai kuusi kuukautta, mutta tiesin niin pitkän ajan toteuttamisen olevan hankalaa tunnin pituisessa näytelmässä. Tajusin että koko eristysajan oli näytelmässä tapahduttava yhden illan aikana. Ebenpuukello soi ensimmäisen kerran vieraiden saavuttua, ja kellon lyödessä kaksitoista ilmestyi itse Punainen surma. Enää tarvitsi vain määrittää mihin aikaan vieraat saapuivat linnaan, jotta olisin tiennyt kuinka monta kertaa kello ehti tunnin esityksessä lyödä. Päädyin muutamaa vaihtoehtoa harkittuani kello seitsemään. Tämän rytmityksen havaittuani minun tarvitsi enää vain kirjoittaa kohtaukset ja päättää mitä kellonlyöntien välillä tapahtuu.

Monet asiat selvisivät minulle kuitenkin vasta kun lopputyönohjaajani Ragni Grönblom tokaisi minulle: *”Marja, du förstår ju att du har skrivit en antikens tragedi?”*<sup>22</sup> Hän luki tekstin 26.11.2015 oltuaan katsomassa harjoituksia ja kommentoi sen sisältöä muunmuassa tällä kysymyksellä. Vaikka olin kirjoittanut lopputyöhakemukseeni että esitys oli tragedia, en ollut kuitenkaan sisäistänyt ajatusta tragediasta. Ohjaajani näin sanottua tajusin sen pitävän paikkansa: olin toden totta kirjoittanut tragedian. Tragediahan on yleisesti määritelty *”näytelmäksi, joka päättyy päähenkilön tai keskeisten henkilöiden kannalta onnettomasti”* (Tieteen termipankki, kirjallisuuden tutkimus. Hakusana: tragedia). Kun yhtäkkiä oivalsin tekstin muodon, ymmärsin myös sen sisällön paremmin.

Vaikkakin tajusin kirjoittaneeni tragedian vasta kun olin sitä jo ohjaamassa, ymmärsin sen ansiosta paljon enemmän hahmojen kehityskaarista. Minulle selvisi esimerkiksi Prosperon assistentin ja rakkauden kohteen Rebekkan funktio: Rebekka näkee mihin heidän toimintansa tulee johtamaan ja pyrkii kahdessa ensimmäisessä kohtauksessa vakuuttamaan Prosperon kulkutautia vastaan toimimisesta. Seuraavissa kohtauksissa Rebekka luulee toimiin ryhdyttävän, kunnes seitsemännessä kohtauksessa totuus selviää hänelle: tarkoitus on suojella vain pientä eliittiä. Toiminnan kulku on peruuttamattomasti määrätty ja seuraukset ovat Rebekalle täysin selvät. Viimeisessä kohtauksessa hän tuntuu jopa toivottavan Punaisen surman tervetulleeksi, koska odotetun lopputuloksen toteutuminen tuntuu hänestä helpotukselta.

Samaan aikaan ymmärsin, miksi kirjoitin uutislähetykseen korpin (kohtaus 2B). Kyseessä oli jälleen vaistonomaisesti syntynyt idea, jota en kuitenkaan pitkään aikaan pystynyt perustelevaan. Tuntui suorastaan typerältä kirjoittaa korppi tekstiin, jonka alkuperäisversion kirjailijan tunnetuin teos on runo nimeltä Korppi. Kun tajusin työskenteleväni tragedian parissa, minulle valkeni myös että korppi symboloi uhkaavaa vaaraa. Etenkin kun korppi tunnetaan monissa kulttuureissa eläimenä, joka pystyy liikkumaan niin kuolleiden kuin elävienkin maailmassa. Se että tanssimaan oppinut korppi on uutislähetyksessä loppukevennyksenä, kuvastaa taas meidän ihmisten luuloa että pystyisimme kontrolloimaan meitä paljon suurempia voimia. Tästä havainnosta johtuen päätin myös lopputyönohjaajani kannustamana lisätä itse esitykseen korpin näyttäytymisen Rebekalle kohtauksessa seitsemän, juuri ennen kuin totuus valkenee hänelle.

Tekstin tragedia-muodon havaitseminen auttoi minua myös hyväksymään jo aiemmin tehdyt päätökset. Olin esimerkiksi pohtinut, haittaako jos yleisö aistii tarinan tulevan päättymään huonosti. Tragedia taas on alunperinkin määritelty päättymään onnettomasti, joten päätin käyttää tätä väistämättömän kohtalon aavistamista edukseni, luomaan katsojalle painostavan tunteen. Olin jo hylännyt ajatuksen siitä että lopputuloksen pitäisi

olla tyyliltään kauhua, mutta varsinkin tällaisia kauhun elementtejä saatoinkin käyttää sanoman esille tuomiseksi. Juuri siksi koulutusohjelmavastaavamme *Gabriele Alisch* myönsi minulle olleensa väärässä. Hän oli nimittäin aiemmin sanonut minulle ettei kauhun toteuttaminen lavalla ole mahdollista mutta kertoi esityksen nähtyään tämän ’kohta tapahtuu jotakin paha’ – tunteen saaneen hänet pelkäämään katsomossa aivan eri tavoin kuin koskaan aiemmin.

Näytelmätekstin muodon eli *Val Taylorin* mainitseman *familiar story* typen ymmärtäminen yhdessä valitsemani rakenteen kanssa, auttoivat minua kirjoittamaan näytelmän loppuun, toisin sanoen toteuttamaan tekstitasolla ”*my particular way of telling the familiar story type*”. Näytelmän sanoman toteutumisen jätin viimekädessä ohjaajalle: ”*Kirjailija antaa kertomuksen, ohjaaja aiheen.*” (*Kiihottavasti totta, Kaisa Korhonen. Luku Prosessi on yhteinen, sivu 61*)

### **3. Oman näytelmätekstin ohjaamisesta**

*”Teatteri on lihallista, ruumiillista, aistillista. Teksti täytyy ensin tuntea hyvin, mutta sitten on saatava etäisyyttä sanaan. Teksti on syy sitoutua ohjaukseen, mutta tulee lopulta aina kaupan päälle.—Välimatka tekstiin on ohjaamisen avainsanoja. Tekstiä pitää rakastaa, mutta sen kanssa saa olla korkeintaan avoliitossa.”*

*(Kiihottavasti totta, Kaisa Korhonen. Luku Prosessi on yhteinen, sivu 51 ja 60)*

Kun kerroin lopputyöstäni Wasa Teaterin lavastusvastaavalle Jeremy Crottsille, sain kuulla hänen kokemuksistaan projekteista joissa ohjaaja oli itse kirjoittanut tekstin. Crottsin mukaan prosessista oli tullut elävämpi koko työryhmälle, koska muiden projektin parissa työskentelevien henkilöiden ei tarvinnut miettiä, miten ohjaaja tulkitse käsissään olevan materiaalin vaan heidän oli helpompi nähdä ja sen ansiosta toteuttaa ohjaajan näkemykset.

Röda Dödens Mask- projektissa tällaista tulkintojen väärinymmärtämisiongelmaa ei ollut, sillä teoksella ei ollut ohjaajan lisäksi mitään näyttämön ulkopuolista työryhmää. Halusin kaiken lisäksi näyttelijöiden keskittyvän vain omaan työskentelyynsä näyttelijöinä ja luottavan siihen, että minä ohjaajana kaivoin näyttelijöistä esiin sen minkä heistä tarvitsin näytelmän toteuttamiseksi. Kaikki tekstin tulkitsemiseen ja toteuttamiseen liittyvä näyttelijäntyön ulkopuolinen työ oli ohjaajan harteilla. Hyvä niin, sillä intohimoisella ohjaajalla oli vahva visio näytelmästä. Niin vahva ja kirkas että hän tunsu sen läpikotaisin, olihan hän sen itse kirjoittanut. Kaiken lisäksi hän oli erittäin motivoitunut.

Seuraavissa luvuissa kerron niistä oman tekstin ohjaamisen eduista ja haitoista, jotka kohtasin näytelmäni ohjatessani. Lisäksi kerron, miten mahdollisista ongelmista päästiin ylitse – mikäli päästiin.

#### **3.1. Tietoa harjoituskaudesta**

Kun teksti oli valmis, näytelmäkirjailija poistui projektista kokonaan. En koe hänen tulleen takaisin edes tehdessäni muutoksia kieliasuun lopputyönohjaajani kanssa.

*”Many – indeed, most – insist on a separation between the creation of a play (your baby), by which is meant the writing of a playscript, and the interpretation of the script in production, by actor, director and designer.”*

*(Stage Writing – A Practical Guide, Val Taylor. Luku Playwright and Audience, kappale Creation and Interpretation, sivu 13)*

Samalla tavalla halusin itsekin jakaa prosessini. Vaikka ohjaaja oli ollut vahvasti mukana kirjoittajan työssä, ei kirjoittajalla ollut enää sijaa vaikuttaa ohjaajan prosessiin. Näytelmäkirjailija oli työnsä tehnyt. Sen tähden puhuessani itsestäni tarkoitan tästä lähtien itseäni ohjaajana, jos en muuta mainitse.



Aloitimme näytelmäharjoitukset 9.11.2015 lukemalla näytelmätekstin. Lukemisen jälkeen näyttelijät saivat alkaa muodostaa omat käsityksensä roolihahmoistaan piirtämällä heistä kuvan ja listaamalla adjektiiveja, jotka heille tulivat hahmoista mieleen. Jo seuraavana päivänä aloitimme työskentelyn näyttämöllä ja jatkoimme pitämällä neljä kolmen tunnin harjoitusta lähes viikottain. Väliin mahtui joka tapauksessa kunnollinen yli kahden viikon joululoma.

Koko harjoituskautta leimasi tarve ottaa näyttelijöiden jaksaminen huomioon, sillä neljä näyttelijöistäni kävi samanaikaisesti erittäin intensiivistä ohjauskurssia ja kaksi näyttelijää teki omia lopputöitään. Pyrin päättämään jokaisen viikon keskustelemalla näyttelijöiden tuntemuksista projektin suhteen ja sopeutin alkulämmittelyitä näyttelijöiden voinnin mukaan; en missään nimessä niin että olisin hyväksynyt laiskottelun, vaan käyttämällä juuri kyseisen päivän energiaa hyväksi - hyväksymällä, mutta ottamalla kaiken siitä irti.

Järjestin harjoitukset siten, että päätin minkä kohtauksen kanssa kulloinkin työskentelimme. Ne jotka eivät olleet siinä kohtauksessa mukana harjoittelivat viereisessä huoneessa repliikkejä tai kehittivät esimerkiksi seuraavassa kohtauksessa tapahtuvaa taklausta (kohtaus 5, henkivartija vie aivastavan naisen väkivalloin pois). Pidin aina yhteisen alkulämmittelyn ryhmähengen ylläpitämiseksi ja nähdäkseni näyttelijöiden voinnin ja suhteen prosessiin. Kirjoitin harjoitussuunnitelmiin, mitä alkulämmittelyn jälkeen tapahtui näyttämöllä ja mitä sen ulkopuolella: *"Hänen (ohjaajan) on oltava aina tietoinen käytettävissä olevasta ajasta, siitä numeroa tekemättä."* (Kiihottavasti totta, Kaisa Korhonen. Luku Näyttelijässä ohjaaja toteutuu, sivu 36)

Näin pyrin minimoimaan näyttelijöiden tarpeen tehdä töitä projektin parissa kotona. Halusin pyhittää vapaa-ajan levolle, jotta jokainen töissä ollessaan oli myös siinä kunnossa että pystyi tekemään töitä - yksinkertaisesti: kun oltiin töissä, tehtiin töitä ja kun oltiin vapaalla, oltiin vapaalla. Aina tämä ei tietenkään ollut mahdollista, mutta suurimman osan ajasta periaate esti stressiä häiritsemästä työskentelyä. Kuten näyttelijä Matilda Anttila sanoi -muiden nyökkäillessä- erään joulukuisen viikon loppukeskustelussa: *"Fast jag är hur trött som helst, så vill jag alltid komma hit till repetitionerna och jobba. På något sätt får man ny energi här."*<sup>23</sup>

Näillä puitteilla työskentelimme 9.11.2015 alkaen näytelmän ensi-iltaan 23.1.2016 ja toiseen esitykseen 24.1.2016 asti. Esitykset pidettiin Vaasassa kasarmialueen Teater Casassa, Scenkonstfestivaali Råkasin (suom. Esiintyvän taiteenfestivaali Sattumuksia) yhteydessä.

### **3.2. Minusta ohjaajana**

Lukiessani *Atro Kahiluodon* haastattelua *Koirien ajama kettu* –kirjasta tuntui hänen kuvauksensa omasta ohjaamisestaan erittäin tutulta:

*"Minä pyrin siihen että minuun voi luottaa. Se on keskeinen asia työryhmän ja ohjaajan välillä. Jos ohjaajana alkaa luottamus johonkin näyttelijään pettää, jos ei enää luota sen kykyihin tai mahdollisuuksiin,*

*pele alkava olla menetetty. Samoin jos näyttelijät eivät voi luottaa siihen mitä ohjaaja sanoo tai ohjaajan näkemykseen. Sen takia minun mielestäni ohjaajan täytyy olla ahkera. Täytyy näkyä että ohjaaja on tehnyt oman työnsä. Jos näyttelijä tulee ja sanoo että en minä ehtinytkään harjoitella repliikkejä, se ei ole tehnyt hommaansa ja ohjaajan luottamus näyttelijään alkaa nakertua. Sama juttu, jos ohjaaja tulee harjoituksiin ja käy ilmi ettei se ole valmistautunut. Sen jälkeen on syytä epäillä tietäkö se ylipäättänsä mitä ollaan tekemässä. Pidän ehkä parhaana ominaisuutenani, että en jätä näyttelijälle niitä töitä jotka kuuluvat ohjaajalle. ”*

*(luku Työn ja elämän päämäärä on sama; Atro Kahiluodon haastattelu, kappale En jätä näyttelijälle ohjaajan töitä, sivu 117)*

Etenkin tässä työssä minulle oli tärkeää pitää harjoitusprosessi mahdollisimman kevyenä, koska näyttelijöiden työtaakka oli muutenkin suuri ja näytelmän aihe raskas. *Atro Kahiluoto* sanoo kuitenkin samassa haastattelussaan: *”Prosessin henki on siinä esityksessä aina. On ihan selvää, että jos haluaa sinne näyttämölle isoa energiaa ja räjähtäviä tunteita, ei ole mahdollista että prosessin aikana kaikki ovat ihan cool. Tai jos sinne haluaa hikeä ja kyynelitä, ne täytyy olla jo siinä prosessissa ja siinä tekemisen hengessä. Jos haluaa mietiskelevän jutun, ei ole mitään järkeä riehua harjoitusprosessin aikana.”* (kappale *Lopputulos on prosessin näköinen*, sivu 113) Luulen tämän olosuhteiden pakon saneleman tarpeen vaikuttaneen minuun ohjaajana. Uskon sen ansioista esityksen saaneen ne piirteet, joita kuvailen luvussa 3.6 *Esityksen muodosta*.

Pyrin purkamaan raskaita aiheita myös laskemalla niistä leikkiä ja antamalla työryhmälle tilaa nauraa itselleenkin. Pidin tätä välttämättömänä näyttelijöiden hyvinvoinnin kannalta. Olin kuitenkin tarkka siitä ettei vitsailu ryöstäytynyt niin pitkälle että harjoitusaikaa olisi menetetty tai että itse aihe olisi menettänyt teränsä. Pyrin ohjaajana aina kannustamaan, mutten myöskään pelännyt sanoa jos jokin ei toimi.

Koen ohjaajana olevani inhimillinen, luottamusta ja uskoa herättävä auktoriteetti, joka tarvittaessa kaivaa sisältään ”Führerinnan” roolin. Tätä kuria ja järjestystä valvovaa puoltani ei tämän projektin osalta tarvittu kuitenkaan kuin kahdesti: kerran erittäin lattean läpimenon jälkeen ja kerran näyttelijöiden vain toistaessa tekstiä niin täysin ilman eläytymistä että *”En pystynyt mitenkään heitä ohjaamaan, sillä he eivät tarjonneet yhtäkään impulssia, johon tarttua.”* (kommentti, jonka annoin näyttelijöille kohtauksen jälkeen 12.12.2015) Molemmat tilanteet korjaantuivat kuitenkin heti, sillä näyttelijäni olivat erittäin motivoituneita koko hankkeen ajan.

Sisareni Ilona Vuori, joka on kirjallisuustieteen maisteri ja kirjoittaa näytelmätekstejä amatööriteattereille ja jolta olin usein kysynyt neuvoa kirjoitusprosessin aikana, oli seuraamassa harjoituksiamme 13.12.2015. Hän kirjoitti minulle palautetta: *”Niin kuin sanoin niin muhun teki vaikutuksen se ote mitä unkarilaiset kuvailisivat sanalla ’profi’. Eli siis tosi ammattimaista. Herättää ihailua se into ja väsymättömyys mikä kaikilla oli tekemisessä. Ja mulle tuli sun ohjaamisesta sellainen olo, että oot tosi tarkka mutta samalla hyvin empaattinen. Ja osaat antaa kritiikkiä niin että se on melkein päi ihan*

*neutraali juttu.*” Koinkin aina tärkeäksi palautetta antaessani että kritisoin asiaa, en asian tekijää.

Olen myös tietoinen ohjaajan ahkeruuden ja vahvan vision haittapuolista. Tiedän niiden helposti johtavan siihen, ettei ohjaaja vastaanota näyttelijältä. Mainitsemassani Atro Kahiluodon haastattelussa hän itse kuvailee heikkoutensa ohjaajana olevan lähellä vahvuuttaan. Hänen ohjauksessaan ollut näyttelijä Anssi Valtonen myötäilee seuraavasti: *”Sinulla on niin selkeä kuva, että sen jälkeen ei helposti jää tilaa hakea sitä omaa.”*

Tiedostin tämän uhan entistä vahvemmin, kun kyseessä oli oma tekstini. Se vain vahvisti jo aiempaa haluani välttää sellaista ohjaajan otetta, joissa näyttelijöitä olisi käytetty kuin robotteja. Sen sijaan halusin – ja haluan aina – luoda lopputuloksen yhdessä näyttelijöiden kanssa. Tästä syystä annoin näyttelijöiden tehdä kohtauksen ensin itse eli tarjota oman ehdotuksensa tilanteen toiminnasta. Saatoin antaa jonkin lavastetiedon, kuten sohvan paikan, mutta muuten näyttelijät saivat itse toteuttaa kohtauksen kerran alusta loppuun ilman keskeytyksiä toisiaan kuunnellen ja seuraten niitä virikkeitä, jotka he saivat tilanteessa. Vasta sen jälkeen aloin tarttua heidän impulsseihinsa. Seuraavalla kerralla kommentoin lyhyesti heidän ehdotuksiaan, seuraavalla kerralla sanoin jo ehkä vähän enemmän. Yritin koko ajan nähdä mitä näyttelijät itse synnyttivät materiaalista ja sen jälkeen ohjasin vähitellen yhdessä luomaamme maailmaa eteenpäin kohti lopullista muotoa. Kun kysyin näyttelijöiltä heidän suhtautumistaan ohjaajaan, joka oli itse kirjoittanut tekstin, näyttelijä Ella Väisänen sanoi: *”De va helt roligt att du gav oss ändå friheten att komma fram med scenerna själv först så att vi kom med våra egna fantasier med också, men sen till slut kom du alltid o kom med dom detaljerna o sakerna som du ville ha med.”*<sup>24</sup> Tällä tavalla pyrin aina näkemään asiat näyttämöllä, huomaamaan mikä edessäni toimi tai ei toiminut, pohtimatta miten olin ilmaissut asian tekstissä. Halusin käyttää kuuden näyttelijäni sisäisiä maailmoja esityksessä, en tyytynyt vain jo kirjoitettuihin asioihin.

Koin myös tärkeäksi käydä koko näytelmän läpi suhteellisen reippaassa tahdissa, jotta näyttelijät saivat ensin tarkan kuvan siitä mihin heidän hahmonsa oli matkalla. Sen jälkeen palasin lähtökohtaan ja määrittelin kohtausten kulun. Halusin kuitenkin aina päättää miten näyttämötoiminta etenee enkä jättää kohtauksia improvisaation varaan, etenkin kun kyseessä oli kuuden näyttelijän työryhmä. *”Asemien suunnittelu on myös tapa pakottaa itsensä lukemaan tarkkaan. Ja miettimään.”* (Koirien ajama kettu, Kaisa Korhonen. Luku Työn ja elämän päämäärä on sama; Atro Kahiluodon haastattelu, kappale Lopputulos on prosessin näköinen, sivu 113) Halusin kaikkien olevan varmoja näyttämön tapahtumista, jotta he voivat keskittyä elämään niissä. Osittain tämä johtui varmaankin tanssitaustastani: tahdoin ikään kuin koreografoida esityksen yhdessä näyttelijöiden kanssa. Esityksen suunnat ja sen visuaalinen ilme olivat minulle tärkeät – kuitenkin päämääränä tuoda esiin sisältö, ei missään nimessä sisällön kustannuksella: *”Esityksemme muoto on sisältö ja sisältö on muoto.”* (Kiihottavasti totta, Kaisa Korhonen. Luku Työsarka, sivu 16)

### **3.3. Paineita ohjaajan kasvojen menettämisestä**

*Kaisa Korhonen toteaa kirjansa Koirien ajama kettu Lukijalle –osuudessa seuraavasti: ”Ohjaajantyöhön kuuluvat elimellisesti muut ihmiset: työryhmä ja yleisö. Itse koen yhtä elimelliseksi riskin että voin menettää kunniani heidän silmissään. Menenhän työryhmän eteen pelkän aikeen varassa, eikä yleisö kenties piittaa tuon taivaallista siitä mitä kerron.”*

9.11. 2015, jolloin vihdoinkin annoin näytelmätekstin näyttelijöille, olin todella hermostunut.

Koska olin itse kirjoittanut tekstin, pelkäsin että menettäisin kasvoni näyttelijöiden silmissä. Tiesin koko projektin kaatuvan, jos olisin näyttelijöiden mielestä tuottanut huonon tekstin. Olenhan itse ollut näyttelijänä tuotannossa, jossa ohjaaja on mielestäni ollut todella huono enkä ole voinut kunnioittaa häntä lainkaan. Nyt pelkäsin oman tekstini saattavan minut samaan asemaan.

Samanaikaisesti olin innokas vihdoinkin pääsemään mainitsemaani lapsenkasvatus – osuuteen. Sen lisäksi että sain ohjata haluamani näytelmän, paloin halusta päästää näyttelijät mukaan prosessiin jossa itse olin ollut jo kolme kuukautta.

Kun näyttelijät sitten ensimmäisten lukuharjoitusten jälkeen kehuivat tekstiä hyväksi, aloin pelätä kasvojeni menettämistä yleisön edessä. Olin projektin loppumetreille asti varma, että mahdollinen epäonnistuminen johtuisi siitä että olen näytelmäkirjailijana kirjoittanut huonon tekstin.

Koska ohjaaja ja näytelmäkirjailija olivat sama henkilö, ei yksinkertaisesti ollut ketään, jonka taakse piiloutua.

### **3.4. Ohjaajan työn eroavaisuuksista oman tekstin ohjaamisessa**

*”Valmiin näytelmätekstin ohjaamisessa esitykseksi minusta pätee että ohjaaminen on ohjaamista jotain kohti. Ohjaajalla pitäisi olla tieto ainakin suunnasta. Minun mielestäni ohjaajan tehtäviin kuuluu luoda mahdollisimman tarkka näkemys ja mielikuva siitä, minkälaiseen lopputulokseen pyritään, mitä tällä esityksellä halutaan sanoa. Ja periaatteessa hänen sitten pitäisi tietää keinot, joilla lopputulokseen päästään.”*

*(Koirien ajama kettu, Kaisa Korhonen. Luku Työn ja elämän päämäärä on sama; Atri Kahiluodon haastattelu, kappale Ohjaaminen on ohjaamista jotain kohti, sivu 118)*

Olen itse ollut useasti siinä tilanteessa, jossa olen saanut ohjattavan tekstin valmiina. Tällaisissa tapauksissa olen aloittanut lukemalla tekstin, kuuntelen mitä mielikuvia olen siitä saanut. Olen tunnustellut mitä teksti on mahdollisesti käsittellyt. Hedelmällisimmiksi olen kuitenkin kokenut ne tilanteet, joissa olen itse saanut valita ohjattavan tekstin. On tuntunut siltä, että teksti on valinnut minut yhtä vahvasti kuin minä olen valinnut sen.

Heti ensimmäisellä lukukerralla syntyy mielikuvia, ajatuksia näyttämökuvasta, herää jonkinlainen vaisto siitä mihin suuntaan lähdän omassa toteutuksessani. Silti minun on aina

pitänyt lukea teksti uudelleen ja kaivaa rakennustyön pohjaksi tekstistä se, miksi tämä vaisto on herännyt. On aina löydettävä suunta, josta Atro Kahiluoto puhuu; luoda kuva siitä, millaiseen lopputulokseen pyritään ja pohtia millä keinoilla se saavutetaan. Martha Westin sanoo kirjassaan *Regi - kreativitet och arbetslederskap*<sup>25</sup> juuri materiaalin valinnasta ja siihen liittyvästä työstä: ”*En vag idé, en aning. Sen gäller det att genom pjäsanalysen utveckla och precisera denna tändning, så att tändningen på pjäsen håller för heta diskussioner med medarbetarna och en lång repetitionsperiod.*”<sup>26</sup> (sivu 21)

Koska kirjoitin *Röda Dödens Mask* –näytelmän itse, olin vastannut näihin kysymyksiin kauan ennen näytelmätekstin valmistumista - osittain siksi etten irrottanut ohjaajaa kirjoittajasta tarpeeksi ajoissa, osittain siksi että näytelmäkirjailijalla täytyi myös olla vahva käsitys tekstinsä sanomasta ja tyylistä. 25.9.2015 kirjoitin lopputyöhakemukseeni että ”*Pjäsen kommer att vara en tragedi med skräcklika, komiska och fysiska element.*”<sup>27</sup> Tekstistä oli tuolloin raakileena vasta neljä kohtausta. Kuvailen luvussa 2.2. *Kirjoittamisen aloittaminen* kuinka lähdin tuottamaan tekstiä ja huomasin kirjoittamistyötapojeni olevan erittäin samankaltaisia verrattuna aikaisempiin ohjaustyötapoihini: tunnustelin alkuperäistekstiä ja siitä saamiani mielikuvia, tutkin siihen liittyviä elementtejä jne. Tähän vaikutti varmasti se, että olin kokeneempi ohjaajana kuin näytelmäkirjailijana.

### **3.4.1. Yleisön rooli omaa näytelmää ohjatessa**

Teoksen sanoman ja tyylin sijaan jouduin ohjaajana ponnistelemaan paljon enemmän vältyäkseen sokaistumasta omalle työlleni. Kuvailin luvussa 3.2. *Minusta ohjaajana* pelkoani etten oman tekstini takia kenties ollut avoin vastaanottamaan näyttelijöiltä. Vielä todennäköisempänä pidin mahdollisuutta että en olisi nähnyt mitä yleisö pystyi esityksestä ymmärtämään. Olinhan ensi-iltaan mennessä työskennellyt näytelmän parissa jo kuusi kuukautta, niistä kolme kuukautta näyttelijöiden kanssa.

*”Theatre depends upon the shared presence because, during the processes both of writing a script and of rehearsing it, a particular role is created specifically for the audience to perform. - - - We spend our time in rehearsal creating the means by which the debate with the audience can be brought to occur; that is collectively ‘write in’ the audience’s role, but we have to wait until opening night for them to perform it for the first time. When they do, they do it simultaneously with our performing of the script, and thus both their performance and ours continually adjusts, moment by moment. This dynamic and instantaneous reciprocal transaction is unique and fundamental to theatre. It is only at this point that the theatre play is fully alive, and it is this element that gives theatre it’s most complex, and often disturbing, quality.”*

*(Stage Writing – A Practical Guide, Val Taylor. Luku Playwright and Audience, kappale Filling the Empty Space: The Audience’s Role, sivu 16)*

Pyysin säännöllisesti työryhmän ulkopuolisia ihmisiä katsomaan kohtauksia. Siitä oli hyötyä näyttelijöille, koska näyttelijät antavat itsestään aina enemmän ulkopuolisten

länäollessa. Minulle taas ulkopuoliset katsojat tarjosivat mahdollisuuden saada käsityksen siitä, mihin yleisö reagoi ja mitä he ymmärtävät tarinasta. Pyysin heiltä palautetta aina harjoitusten jälkeen. Loppuntyönohjaajani Ragni Grönblomin kanssa teimme jopa niin etten kertonut hänelle mitään teoksesta ennen kuin hän tuli katsomaan ensimmäisiä kohtauksia 25.11.2015. Näin sain heti kuvan siitä mikä esityksessä toimii. Voin verrata tätä menettelyä kirjoitusprosessissa käyttämäni tekniikkaan: pyysin jatkuvasti palautetta tuottamastani materiaalista, vaikei se vielä ollutkaan valmista.

Onnistuin mielestäni suurimmaksi osaksi välttämään sokeutumisen omaa tekstiäni ohjatessa, todennäköisesti siksi että olin niin tietoinen sokeutumisen uhasta. On kuitenkin muutamia asioita, jotka yrityksistäni huolimatta tajusin vasta ensi-illassa yleisön 'esittäessä oman roolinsa'. Ensi-ilta oli kuitenkin ensimmäinen kerta jolloin paikalla oli kokonainen yleisö. Sitä ennen seuraamassa oli ollut yksittäisiä ulkopuolisia katsojia, ei koskaan neljää enempää kerralla. Tällaisia asioita oli esimerkiksi kellonlyönnit, joiden olisi pitänyt kumahtaa huomattavasti hitaammin, jotta yleisö olisi ymmärtänyt tunnin kulumisen lyöntien määrästä. Se olisi lisäksi auttanut luomaan näytelmään uhkaavan tunnelman ja olisi myös kasvattanut jännitystä Punaisen surman ilmestyessä kellonlyöntien aikana. Myös esityksen lopussa ollutta yhdeksännen kohtauksen loppua olisi voinut terävöittää täsmäyttämällä musiikin alkamista. Nyt monikaan yleisöstä ei ymmärtänyt kohtauksen loppusekvenssin tapahtuvan vain Prosperon päässä. Jälkimmäistä esitystä katsoessani, keksin ratkaisun asiaan: sekvenssi olisi ollut helpompi ymmärtää, jos musiikki olisi alkanut Prosperon huomattaessa kaikkien juhlavieraiden olevan poissa eikä Prosperon kävellessä pois vielä näyttämölle jääneiden juhlavieraiden luota.

### **3.4.2. Tarina ja juoni ohjaajan sokeuttajana**

Koen sokeutumiseen vaikuttaneen tiiviin suhteeni itse alkuperäisnovelliin sekä kirjoittamaani näytelmätekstiin. Kirjassaan *Dramaturgioita Heta Reitalla ja Timo Heinonen* jakavat juonen ja tarinan seuraavasti: *”Tarina on tapahtumien ”todellinen” järjestys ja juoni se, miten kirjailija on asian esittänyt. – Näitä (tarinaan kuuluvia) tapahtumia näytelmä ei kuitenkaan esitä, tapahtumista vain kerrotaan, eli nuo draaman maailmaan kylläkin kuuluvat tapahtumat eivät sisälly näytelmän juoneen, teoksen konstruktioon.”* (Luku *Draaman arkkitehtuureista, kappale Draama ja rakenne – järjestettyä todellisuutta, sivu 24*)

Voin ajatella itse näytelmätekstin olleen juoni ja luomani tarinan taustatietoa. Olin ohjaajana tarkka siitä että loin hahmojen ja tapahtumien tarinat yhdessä niitä tulkitsevien näyttelijöiden kanssa, mutta näytelmän kirjoittajana minulla oli niistä jo hyvin kirkas kuva. Tämä aiheutti esimerkiksi havainnollistavan konfliktin Camille-hahmon suhteen, johon en tajunnut puuttua ennen ensimmäisen ulkopuolisen katsojan kommentteja marraskuussa. Lokakuussa tehdyssä harjoituksessa Camille oli ilmestynyt Prosperon vaimona, mutta minä kirjoitin hänestä Prosperon siskon. Pidin kahta sisarusparia (Prospero – Camille, Anton - Kirsten) perinteistä kolmiodraama-asetelmaa mielenkiintoisempana. Kun loppuntyönohjaajani Ragni Grönblom (25.11.2015) ja Scenkonst- koulutusohjelman vastaava opettaja Gabriele Alisch (3.12.2015) olivat kumpikin tahollaan katsomassa harjoituksia ensimmäisen kerran, he tulkitsivat Camillen hahmon eri

katsomiskokemuksesta huolimatta Prosperon vaimoksi. Olin itse kirjoittanut hahmosta sisaren, näyttelijällä taas oli tunne- ja lihasmuistissa vaimo. Koska olin ohjaajana liian tietoinen siitä mitä olin kirjoittajana esittänyt, en ollut huomannut miten katsoja tulkitse hahmon.

Aloitin tietoisesti tutkimusretken näyttelijän tunne- ja lihasmuistin muuttamiseksi kyetäkseen ohjaamaan hahmon eri suuntaan kuin minne improvisaatioharjoite oli osoittanut. Lopputulos oli kuin olikin sisko, mutta alkuperäinen vaimo oli jättänyt jälkensä: avoimen kenraaliharjoituksen jälkeen sain muutamilta katsojalta palautetta, että he olivat heti Camillen nähtyään ajatelleet Game of Thrones – sarjan Cersei – hahmoa. Osittain miellelyhtymä saattoi johtua siitä, että molempien hahmojen näyttelijät ovat huomattavan samannäköisiä. Cersei on kyseisessä sarjassa kuitenkin kuninkaallinen henkilö, jolla on inestinen suhde veljeensä. Tämä assosiaatio ei onneksi haitannut Prosperon ja Camillen suhdetta. On kuitenkin mielenkiintoista että alkuperäinen ajatus vaikutti niin selkeästi lopulliseen versioon.

Sen lisäksi että oman tekstin ansiosta ohjaajalla saattoi olla eri ”tarina” kuin näyttelijällä, näytelmäkirjailijan ”tarina” vaikutti myös niin että jotkin asiat jäivät liikaa tekstin tasolla. Esimerkiksi linnan ulkopuolisesta sairastuneiden maailmasta kyllä puhuttiin, mutta sitä ei koskaan näytetty. Ensi-illan jälkeen sainkin monia ideoita, miten pienillä muutoksilla olisin onnistunut ulkomaailman konkretisoimaan.

### **3.5. Näyttelijäntyö ohjaajan kirjoittamassa näytelmässä**

*”Ne on kaksi täysin eri aluetta, ohjaajan ja näyttelijän työ. Ohjaajantyö on aiheen tai vision toteuttamista, näyttelijä taas omassa roolityössään hakee oman roolinsa aiheen ja se voi olla ihan vastakkainenkin ohjaajan aiheen kanssa. Mutta ne eivät ole ristiriidassa eivätkä taistele toisiaan vastaan, ne tukevat toisiaan. Näyttelijä on kuitenkin se teatterin ydin. Näyttelijän takia ne sinne tulee, ihmiset, tavallinen yleisö.”*

*(Koirien ajama kettu, Kaisa Korhonen. Luku Minun pitää olla se joka ei häpeä; Raila Leppäkosken haastattelu, kappale Aina ryhmän tarpeita varten, sivu 163)*

Aloitin harjoituskauden 9.11.2015 sanomalla näyttelijöille: *”Det finns en jättes grej i det att manusförfattaren och regissören bor i samma kropp: det är jättelätt att ändra på texten.”*<sup>28</sup> Tämä johtui siitä että olin ohjaajana niin tietoinen kirjoittamistani merkityksistä, että ymmärsin nopeasti mahdollisten poistojen ja muutosten vaikutukset. Sanomalla näyttelijöille näin halusin myös korostaa että pääpaino oli heidän työskentelyssään. Näyttelijät kuitenkin lopulta välittävät näytelmän katsojalle, ohjaajan ja näytelmäkirjailijan jo jättäessä projektin.

### 3.5.1. Näyttelijöiden kunnioitus tekstiä kohtaan

*”Tilanne on teatterissa ensisijainen.”*

*(Kiihottavasti totta, Kaisa Korhonen. Luku Prosessi on yhteinen, sivu 51)*

Koin että näyttelijät kunnioittivat näytelmätekstiä etenkin aluksi todella paljon. Varsinkin harjoituskauden alussa näyttelijät esittivät usein tekstiä eivätkä tilannetta. He tekivät repliikkien ja parenteesien eli kohtausselostuksien ilmaisemia asioita jopa orjallisesti sen sijaan että olisivat reagoineet tilanteisiin yhdessä vastaanäyttelijän kanssa ja olisivat antaneet sen vaikuttaa tulkintaan. Tämä johti siihen ettei näyttämötoiminnassa ollut rytmiä eikä hahmojen toiminta tuntunut orgaaniselta.

Kysyin näyttelijöiltäni noin kuukausi esitysten jälkeen, miten he itse kokivat työskentelynsä vaikuttaneen sen että ohjaaja oli myös kirjoittanut tekstin. Monet heistä pitivät sitä positiivisena asiana, sillä sen ansiosta he tiesivät minulla olevan selvän kuvan siitä mitä halusin. Tulkitsen tämän niin että motivoituneet ja ahkerat näyttelijäni alkoivat tunnollisesti noudattaa tekstini visiota, mutta unohtivat oman vaikutuksensa ohjaajan näkemykseen. Asiaan vaikutti tietenkin myös se että suurin osa näyttelijöistä oli tottunut työskentelemään tekstilähtöisesti.

Uuden ryhmän kanssa toimiessa menee myös hetki yhteisen kielen löytämiseen ohjaajan ja näyttelijän välille. Siksi kysyin usein kysymyksiä kuten *”Varför säger du så?”*<sup>29</sup>, *”Vad tänker du när du säger så?”*<sup>30</sup> ja *”Varför gjorde du så?”*<sup>31</sup>. Tärkeintä ei ollut näyttelijän vastaus kysymykseen, vaikkakin sen ansiosta sain paremman kuvan hänen ajatuksistaan. Se taas vuorostaan auttoi sillan rakentamisessa näyttelijöiden ja ohjaajan välille. Joskus näyttelijän vastaus sai minutkin pohtimaan kohtausta uudelta kannalta. Tärkeintä oli kuitenkin että näyttelijä alkoi miettiä, miksi hahmo teki tai sanoi juuri niin. Koska olin itse laatinut tekstin, pystyin myös auttamaan näyttelijää eteenpäin, jos omaa mielipidettä repliikin tarkoituksesta ei kerta kaikkiaan alkanut löytyä. Saatoin turvautua näytelmäkirjailijaan viimeisenä oljenkortena sanomalla näyttelijälle: *”Manusförfattaren har menad så här, vill du testa det?”*<sup>32</sup>. Annoin myös esimerkiksi seuraavanlaisia kehoituksia: *”Gör inte någonting bara på grund av att regissören sa att du ska eller att det står i manuset, ni måste motivera era handlingar själv”*<sup>33</sup>, *”Skapa situationen med de andra”*<sup>34</sup> ja *”Lyssna på era impulser”*<sup>35</sup>. Kun ongelma oli havaittu ja yhteinen kommunikointitapa näyttelijöiden kanssa luotu, osasin ohjata heitä tarkemmin.

Jälkikäteen voin myös todeta, että minun olisi kannattanut antaa näyttelijöille tekstistä sellainen versio, jossa ei ollut parenteseja. Olin jättänyt ne tekstiin, jotta näytelmäkirjailijan ei olisi tarvinnut palata prosessiin, jos ohjaajalla olisi ollut kysymyksiä. Olisin kuitenkin voinut pitää parenteesit ohjaajan versiossa ja poistaa ne näyttelijöille jakamistani teksteistä. Luulen että tämä olisi kannustanut näyttelijöitä vielä enemmän löytämään omia ratkaisujaan kohtauksiin. Joihinkin näyttelijöihin kohtausselostukset eivät kuitenkaan vaikuttaneet: näyttelijä Kaisa Lallukka totesi: *”En mä lukenut niitä ekojen lukuharjoitusten jälkeen. Mua aina ärsyttää jos mun pitäisi tehdä jotain niin kuin se on kirjoitettu.”*



Aloin itsekin pohtia kuinka paljon olisin ohjaajana hyötynyt, jos olisin suosiolla jättänyt parenteesit pois tekstistä; olisiko ollut helpompi keskittyä vain siihen, mitä näyttämöllä oikeasti tapahtui ja miten tavoittelemani sanoma välittyi tekemisestä? Kuten Kaisa Korhonen kirjoittaa: ” *Att glömma är viktigare än att minnas. Det som är gott och viktigt kommer alltid tillbaka.* ”<sup>36</sup> (*Människan som skådeplats, Kaisa Korhonen. Sivu 60*)

### **3.5.2. Näyttelijöiden omat kokemukset**

Kaisa Lallukka näytteli teoksessa itse Punaista surmaa eikä hänellä ollut tekstissä yhtäkään repliikkiä. Kun kysyin häneltä miten hän koki työskentelynsä vaikuttaneen sen että ohjaaja oli itse kirjoittanut tekstin, hän jatkoi vastaustaan seuraavasti: ”*Se teksti oli niin hyvä että ei sitä tarvinnut lukuharjoitusten jälkeen enää mieltä. Sen pysty jättämään, ja mä usein kuuntelinkin kulisseissa kuinka se vähitellen alkoi elää. Oli niin selkeä mihin me ollaan menossa.*”

Näyttelijöiden kokemukset ohjaajan oman näytelmän kanssa työskentelemisestä tuntuivat olevan pääasiassa positiivisia. Vaikka esimerkiksi näyttelijä Matilda Anttila totesi sen kuulostavan ”*som ett ganska farligt uppdrag*”<sup>37</sup>, hän jatkoi: ”*Men jag tyckte ändå inte att det framkom några hinder i processen för att du arbetade med en egen text.*”<sup>38</sup>

Oma teksti antoi vastausten perusteella näyttelijöille luottamusta ohjaajan visiota kohtaan. Näyttelijä Kristian Nordblad vastasikin Matildan tavoin että ”*det att du själv skrivit pjäsen gav mig egentligen en motivations boost.*”<sup>39</sup> Ohjaajan näkökulmasta arvioituna oma teksti mahdollisti sen että pystyin poistamaan repliikeistä lauseita, joiden ajatuksen koin näyttelijän saaneen toiseen repliikkiin tai joiden merkitys tuli esille jo näyttelijän toiminnasta. Tällä tavoin pystyin siis auttamaan näyttelijöitä saamaan syvyyttä repliikkeihinsä ilman että itse esityksessä olisi paljon tekstiä. Tämä ei ehkä onnistuisi toisen tekstiä ohjatessa, aikaa voisi kulua liikaa muutoksien seurausten pohtimiseen, ja jopa tekstin oikeuksiin liittyvät asiat saattaisivat aiheuttaa ongelmia; olen itse lopputyöni jälkeen ollut näyttelijänä projektissa, jossa tarkistajat tulivat ensi-iltaan varmistamaan että repliikit sanottiin juuri oikein. Poistojen tekeminen ei usein ollut mahdollista, sillä vaarana oli esitysoikeuksien menettäminen.

Tämän prosessin perusteella luvussa 3 *Oman näytelmätekstin ohjaamisesta* mainittu Jeremy Crottsin kokemus näyttäisi koskevan myös näyttelijöitä eikä vaan puvustajia tai lavastajia: prosessi on elävämpi työskennellessä ohjaajan oman tekstin kanssa, koska työryhmän ei tarvitse tulkita miten ohjaaja tulkitsee tekstin.

Toisaalta näyttelijä Ida Törnroos oli ainut näyttelijöistä, jota olin ohjannut aiemminkin, ja hän taas ei kokenut mitään eroa ohjauksessani oman tekstini kanssa työskennellessä: ”*Jag tror att hur det påverkar beror mycket på regissörens sätt att arbeta. Jag har skådespelat för dig i processer med din egen text och färdigt manus, och upplever att du som regissör är mycket hemlighetfull och väntar med tålmod att skådespelaren själv men med hjälp av dig förstås, skall hitta fram till lösningar.*”<sup>40</sup>

Voin kuitenkin suositella jokaiselle oman tekstin ohjaamiseen ryhtyvälle että itse tekstiin kannattaa ottaa inspiraatiota näyttelijöiltä mikäli mahdollista. Vastauksien perusteella näyttelijät olivat kokeneet erittäin positiiviseksi sen, että kirjoitusprosessin lopussa otin heiltä vaikutteita tekstiin. Se lisäsi heidän motivaatiotaan näytelmäharjoituksissa ja ”*Jos näyttelijät ovat motivoituneita, syntyy hyvää teatteria*” (Koirien ajama kettu, Kaisa Korhonen. Luku *Minun pitää olla se joka ei häpeä; Raila Leppäkosken haastattelu, kappale Aina ryhmän tarpeita varten, sivu 163*).

### **3.6. Esityksen muodosta**

Kerroin luvussa 2.6. *Näytelmätekstin muodosta* kuinka ohjaamisesta tuli helpompaa tajuttuani teoksen olevan tragedia. Itse esitykseen muodostui kuitenkin merkityksiä, jotka mielestäni eivät olleet läsnä tekstitasolla. Näitä olivat esimerkiksi eräät brechtiläiset ominaisuudet, jotka huomasin vasta yleisön läsnäollessa.

Bertolt Brechtin luoma eepinen teatteri on yksi draamamuodoista, jotka eniten haastoivat länsimaissa todennäköisesti tunnetuimman draamamuodon eli ns. Aristoteelisen draaman (*Dramaturgioita, Heta Reitala ja Timo Heinonen. Luku Dramatisoitua todellisuutta, kappale Toisin kerrottu: eepinen dramaturgia, sivu 42*). Niiden eroiksi Brecht itse tiivisti mm. sen että aristoteelisessä draamassa katsoja siirretään tapahtuman keskelle, kun taas eepisessä teatterissa katsoja asetetaan vastakkain tapahtuman kanssa. Päämääränä on yhteiskunnallinen vaikuttaminen eikä vain tunteellinen kokeminen: ”*Eepinen rakenne asettaa kyseenalaiseksi kaikkien järjestelmien luonnollisuuden ja ehdottomuuden.*” (*Dramaturgioita, Heta Reitala ja Timo Heinonen. Luku Dramatisoitua todellisuutta, kappale Toisin kerrottu: eepinen dramaturgia, sivu 44*)

Brechtin eepinen teatteri tunnetaan kuitenkin parhaiten vieraannuttamisefektistään: ”*Sillä (v-efektillä) tarkoitetaan lyhyesti tekniikkaa, jonka avulla ihmisten välisiä tapahtumia voidaan kuvata niin, että ne herättävät huomiota, vaativat selitystä, eivät ole itsestään selviä eivätkä pelkästään luonnollisia. Efektin tarkoituksena on antaa katsojalle mahdollisuus suhtautua näkemäänsä yhteiskunnalliselta kannalta rakentavan kriittisesti.*” (*Dramaturgioita, Heta Reitala ja Timo Heinonen. Luku Dramatisoitua todellisuutta, kappale Toisin kerrottu: eepinen dramaturgia, sivu 44*)

Juuri tällaista vieraannuttamisefektiiä ilmeni näytelmän lopputuloksessa. Tekstimuodossa eepisen teatterimuodon piirteitä oli mielestäni kohtauksessa kymmenen, jossa Prospero puhuu suoraan yleisölle kertoen omasta taustastaan ja pohtien olisiko hänen kohtalonsa ollut erilainen mikäli hän ei olisi ruhtinas. Kohtauksessa katsojalle välitetään tietoja elämyksien sijaan eepisen teatterin tavoin.

Pyrkimyksenäni oli sisällyttää esitykseen etäisyys, jolla yritin pitää katsojan älyllisesti läsnä ja saada hänet suhtautumaan kriittisesti näkemiinsä asioihin vieraannuttamisefektin päämäärän tavoin. Missään vaiheessa tarkoitukseni ei ollut tehdä näytelmää, jossa katsoja olisi vahvasti tunteillaan mukana. Olinhan valinnut novellin *Röda dödens mask* juuri sen sanoman vuoksi. Halusin herättää katsojassa kysymyksen: ”*Varför är det så lätt att vända sin rygg mot andras nöd och vilka är de möjliga konsekvenserna?*”

<sup>41</sup>(*prosessipäiväkirja, 1.10.2015*)

Tammikuussa mukaan tuli virke: ”*Hemska saker finns hur hårt man än låtsas.*”<sup>42</sup>

Olin pelännyt että vahva visioni estää minua antamasta näytelmän elää, kasvaa harjoitusprosessin aikana. Pelkäsin pakottavani näytelmän pysymään sillä tasolla, mihin olin sen kirjoittanut. Kun näytelmän aihe prosessin loppuvaiheessa tiivistyi prosessipäiväkirjaani edellä mainituksi virkkeeksi, ymmärsin näytelmän kasvaneen ja mahdollistavan minun esittää kysymykseni yleisölle.

Olen vakuuttunut siitä että tein kaiken tarvittavan näytelmän sanoman esiin tuomiseksi, koska annoin alunperin kauhunäytelmäksi tarkoitetun teoksen saada tällaisia eepisen teatterin piirteitä. Kauhun ja eepisen teatterimuoto tuskin sopivat yhteen, sillä kauhu pyrkii nimenomaan imaisemaan katsojan mukaansa, kun taas eepinen teatteri pyrkii pitämään katsojan etäällä.

Otin parhaat palat niin Brechtin eepisestä teatterista kuin kauhugenrestäkin vieraannuttamisefektin ja muutaman välähtävän punaisen hahmon avulla (kohtaukset 2B ja 9) ja luomalla tunteen että kaikki tulee päättymään huonosti. Koska olin etukäteen keskittynyt vain kauhun keinoihin, ymmärsin eepisen teatterin elementit vasta yleisön läsnäollessa. Huomasin esityksiin asti käyttäneeni niitä täysin intuitiivisesti. Näin jälkikäteen korjaisinkin lopputyöohakemuksessani käyttämäni näytelmäkuvauksen muotoon: ”*Röda Dödens Mask är en tragedi med brechtianska, skräcklika, komiska och fysiska element.*”<sup>43</sup>

#### 4. Edgar Allan Poe lopputuloksessa

Oli kuitenkin muutama asia, joita jopa kieltäydyin ratkaisemasta. Kunnioitan Edgar Allan Poen töitä niin paljon, etten halunnut poistaa tekstistä enkä esityksestä asioita jotka koin kiehtoviksi, vaikken niitä osannutkaan täysin selittää. Tällainen kohta oli esimerkiksi novellin lopussa.

*”Utan att någon hejdade honom passerade han fursten på mindre än en meters avstånd; och hela den stora församlingen ryggade, gripen av en enda impuls, tillbaka och drog sig mot väggarna, medan han oavbrutet stegade framåt lika högtidligt och avmätt som han gjort från första stunden. Han gick genom den blå salen till den purpurröda till den gröna – genom den gröna salen till den i orange – från den i orange till den vita- och från den vita salongen ända till den violetta, utan att någon gjort det minsta försök att stoppa honom. Det var då som furst Prospero, ursinnig av raseri och fylld av skam över sin tillfälliga feghet, rusade igenom de sex salarna – utan att följas av någon, ty en dödlig skräck hade gripit dem alla. Han drog dolken och höll den färdig till hugg. När fursten i sin häftiga språngmarsch hade kommit inom en meter från främlingen befann sig denne längst bort i salen med den svarta sammeten: han vände sig plötsligt om och konfronterade sin förföljare. Ett gällt skrik hördes – och dolken föll glimmande på sammetsmattan, på vilken furst Prospero i samma ögonblick död sjönk ned. En skara maskeradgäster, som hade uppådat en sista rest av förtvivlans mod och och följt efter fursten, tog sig in i den svarta salen. De grep den okände maskeradgästen, vars långa gestalt stod rak och orörlig i skuggan av ebenholtsuret. Och de flämtade till av ousäglich fasa, när de såg att det inte fanns något innanför den ohyggliga mask, som de hanterade så omilt.*

*Och nu erkändes Röda dödens närvaro. Han hade kommit som en tjuv om natten. Och nu sjönk den ena efter den andra av festdeltagarna ned i de blodbestänkta salar där de nyss förlustat sig, och var och en dog i fallet och behöll den ställningen han eller hon hade intagit i dödsögonblickets fasa. Och pendeln i ebenholtsuret stannade när den sista av de muntra gästerna gav upp andan. Och trefotens flammor slocknade. Och mörkret och förruttnelsen och Röda döden härskade oinskränkt över allt.”<sup>44</sup>*

Joka kerta tämän kohdan lukiessani minulle tuli tunne, ettei Punainen surma olisi hyökännyt juhlavieraiden ja ruhtinas Prosperon kimppuun, jos ruhtinas Prospero ei olisi ryhtynyt uhmaamaan Punaista surmaa. Kysyin mielipiteitä muilta novellin lukeneilta, mutta kukaan heistä ei tulkinnut asiaa niin. Tämä oli yksi niistä kerroista, jolloin eriävistä mielipiteistä huolimatta päätin pitäytyä omassa kannassani. Tästä syystä tapahtumat menevät viimeisessä kohtauksessa kuten novellissa: en alleviivannut näkemystäni siitä että Punainen surma ei olisi hyökännyt ilman Prosperon uhmausta, mutta asia on edelleen tulkittavissa niin. Jätin asian siis avoimeksi.

Samoin kävi näytelmän viimeisen virkkeen osalta: *”Och mörkret och förruttnelsen och Röda döden härskade oinskränkt över allt.”<sup>45</sup>* Jokin vaistoissani sanoi että lause tuli pitää näytelmätekstissäkin kuten Poe on sen kirjoittanut.

Kerroin aiemmin siitä kuinka pyrin perustelemaan ideani ennen varsinaista päätöksen tekoa. Nämä olivat kuitenkin ne harvat asiat, joita en prosessin aikana pystynyt

perustelevaan. Päätin sen takia kuunnella vaistoani. Jälkikäteen olenkin ymmärtänyt näiden asioiden merkitykset, ainakin niiden merkityksen minun tulokkaineni.

*”Eräs opiskelija kertoo havainneensa että ’aiheen täytyy tuntua solutasolla’. Se on minusta hyvä kuvaus. Aiheen hakeminen ei ole ensisijaisesti älyllistä eikä missään tapauksessa akateemista puuhaa. Se on omaan itseen tukeutumista, itsetuntemuksen lisäämistä ja luottamuksen hankkimista omien aistien tiedoille.”*

*(Kiihottavasti totta, Kaisa Korhonen. Luku Prosessi on yhteinen, sivu 61)*

## **5. Lopuksi**

Oman tekstin ohjaamisella on kokemukseni perusteella monia hyviä puolia. Teoksen sanoma on ohjaajalle selvä, hänellä on tiedossa suunta johon hän haluaa lähteä ja hän on ymmärtänyt tekstin eri yksityiskohtien merkitykset. Kaikki nämä ovat aina ohjaajantyön edellytyksiä, mutta oman tekstin kanssa työskennellessä ne ovat todella hallussa. Luvussa 3.5. *Näyttelijäntyö ohjaajan kirjoittamassa näytelmässä* kerroinkin kuinka monet näyttelijöistä kokivat motivoituneensa entisestään, koska tiesivät ohjaajalla olevan omasta tekstistään kirkas näkemys.

Olen samaa mieltä näyttelijöiden kanssa siitä, että en nyt joutunut käyttämään esityksen suunnan hakemiseen yhtä paljon aikaa kuin niissä ohjaustöissäni joissa ohjasin jonkun toisen kirjoittamaa tekstiä. Teksti ja sen pohjalta syntynyt visio olivat jo valmiiksi hyvin vahvat.

Oman tekstinsä ohjaamisessa on kuitenkin myös haittapuolensa, kuten aikaisemmin mainitsemani omalle työlleen sokeutuminen. Oman tekstin ohjaaminen johtaa siihen että teoksesta on melkein mahdotonta ottaa etäisyyttä. Näyttelijä voi aina syyttää epäonnistumisestaan huonoa ohjaajaa, ohjaaja voi syyttää näytelmäkirjailijaa. Kun itse on vastuussa tekstistä että ohjauksesta, joutuu tilanteeseen jossa kaikki kritiikki on osoitettu samalle henkilölle. Intohimoiselle ihmiselle tämä kyllä sopii, jos tuntee keinot joilla saavuttaa haluamansa.

Itse jouduin hyvin usein painimaan itseluottamuksen puutteen kanssa. Se johtui täysin kokemattomuudestani näytelmäkirjailijana. Vasta kun sain positiivista palautetta näytelmätekstistä niin näyttelijöiltäni kuin lopputyönohjaajaltanikin, aloin itsekin vilpittömästi uskoa kirjoittamaani tekstiin ja tunsin olevani vapaa todella ohjaamaan näytelmän. Päästin irti näytelmäkirjailijasta ja ohjasin näytelmän, joka sai paljon positiivista palautetta vahvasta ohjaajantyöstä, visuaalisuudesta ja hyvistä näyttelijäsuorituksista.

Oman tekstin ohjaamisen ongelmaa voin oman taiteellisen prosessini perusteella kuvata seuraavasti: jos lähtee kirjoittamaan tekstiä ajatuksenaan ohjata se, voi helposti antaa ohjaajan täysin sabotoida koko kirjoittamisprosessi. Jopa niin ettei teksti koskaan valmistu.

Jos lopputulos kuitenkin on onnistunut, palkinto on sitäkin suurempi: itselläni on nyt käsissäni kokemus, josta opin äärettömän paljon ja jonka tekemisestä näyttelijöiden kanssa nautin sitäkin enemmän. Kuten Atro Kahiluoto sanoo haastattelussaan: *”Minulla on itselleni iskulause, että lopputulos on prosessin näköinen. Prosessin henki on siinä esityksessä aina.”* (Koirien ajama kettu, Kaisa Korhonen. Luku Työn ja elämän päämäärä on sama; Atro Kahiluodon haastattelu, kappale Lopputulos on prosessin näköinen, sivu 115)

Voin onnekseni todeta tämän pitäneen paikkaansa Röda Dödens Mask –näytelmän kohdalla. Nautin niin prosessista kuin lopputuloksestakin kaikista kohtaamistani ennakoituista ja yllättävistäkin vaikeuksista huolimatta.

## Lähteet

Vuori, Marja (2015-2016): *Prosessipäiväkirjat*

Taylor, Val (2002): *Stage Writing – A Practical Guide*. Wiltshire: The Crowood Press Ltd.

Brook, Peter (2008): *The Empty Space*. London: Penguin.

Vestin, Martha (2006): *Regi – kreativitet och arbetsledarskap*. Stockholm: Carlsson bokförlag.

Korhonen, Kaisa (1998): *Koirien ajama kettu*. Helsinki: Like.

Helavuori, Hanna-Leena. Korhonen, Kaisa (2008): *Kiihottavasti totta*. Helsinki: Like.

Enckell, Ulrika. Helavuori, Hanna- Leena. Korhonen, Kaisa(2013): *Människan som skådeplats*. Helsinki: Like.

Reitala, Heta. Heinonen, Timo (2003): *Dramaturgioita*. Palmenia.

Korhonen, Tomi (2014): *Fast? En ung regissörs försök att förstå sitt slutarbete*. Novia, examensarbete.

Tengman, Carl (2009): *Att regissera och producera en text*. Novia, examensarbete.

Valkama, Minna (2013): *”Jag ser dig inte men jag hör vad du tänker!” – ett försök att kartlägga utmaningen med att regissera sig själv*. Novia, examensarbete.

Tieteentermipankki.fi

## Röda dödens mask.

**R**öda döden hade länge härjat i landet. Ingen farsot hade någonsin bringat så mycket död och skräck. I blod uppenbarade den sig, blod var dess insegel – rött och fasansfullt blod. Den började med häftiga smärtor och plötslig yrsel; ymnigt blödande genom porerna följde, sedan upplösning och död. De scharlakansröda fläckarna på kroppen och särskilt på offrets ansikte var den peststämpel som uteslöt all hjälp och allt medlidande från medmänniskornas sida. Och hela sjukdomen, från den första attacken till det oundvikliga slutet, förlöpte på en halvtimme.

Men furst Prospero var lycklig och oförfärad och klok. När befolkningen i hans rike hade minskat till hälften, kallade han till sig ettusen friska och sorglösa vänner, utvalda bland hovets riddare och damer, och drog sig tillsammans med dem tillbaka till den djupa avskildheten i ett av sina slottslika kloster. Det var en vidsträckt och magnifik byggnad, en skapelse av furstens excentriska men majestätiska smak, och omgärdades av en hög och kraftig mur. Då hovmännen dragit in, anskaffade de en smältugn och tunga hammare och smidde samman portarnas reglar. Ingen skulle kunna komma in eller ut, inte ens vid plötsliga anfall av förtvivlan eller vansinne. Klostret hade rikliga förråd. Med sådana försiktighetsmått borde hovmännen kunna trotsa själva pestsmittan. Yttervärlden fick sköta sig själv. Under tiden var det dåraktigt att sörja eller grubbla. Fursten hade försett klostret med allt som behövdes för nöjen och förlustelser. Där fanns narrar, där fanns trollkonstnärer, imitatörer, dansörer, musikanter; där fanns skönhet och där fanns vin. Allt detta och tryggheten fanns inom byggnadens murar. Utanför fanns Röda döden.

Det var mot slutet av den femte eller sjätte månaden i detta kloster och medan pesten rasade som mest ohejdat utanför som furst Prospero underhöll sina tusen vänner med en maskerad av det mest magnifika slag.

Denna maskerad var i sanning ett överdådigt skådespel. Men låt mig



## Liite 1

först beskriva de salar där den hölls. De var sju – en kejsarlig svit. I många palats bildar sådana sviter ett långt, rakt perspektiv när skjutdörrarna dras in till väggarna på båda sidor, så att sikten är fri hela vägen. Men här hade man ett helt annat arrangemang, så som man också kunde vänta sig med tanke på furstens förkärlek för det *bisarra*. Salarna låg så oregelbundet disponerade, att det knappast var möjligt att se mer än en i taget. Synfältet tog slut efter tjugo eller trettio meter, varefter blicken tvingades ändra riktning, med ständigt nya effekter som följd. Till höger och vänster, mitt på varje vägg, fanns ett högt och smalt gotiskt fönster, som vette ut mot en sluten korridor som följde svitens vindlingar. Dessa fönster var av målat glas, vars färg skiftade alltefter huvudnyansen hos utsmyckningarna i de olika salarna. Den som låg längst åt öster var till exempel behängd med blåa draperier – och klart blåa var dess fönster. Den andra salen hade ornament och bonader i purpurrött, och här var fönsterglasen purpurroda. Den tredje gick genomgående i grönt, liksom fönstren. Den fjärde var möblerad och upplyst i orange – den femte i vitt – den sjätte i violett. Den sjunde salen var beklädd av täta, svarta sammetsdraperier som täckte hela taket, hängde ned över väggarna och föll i tunga veck på en matta i samma material och färg. Men bara i denna sal svarade fönstrens färg inte mot interiören i övrigt. Här var fönsterrutorna scharlakansröda, i en djupröd nyans som av blod. I ingen av de sju salarna fanns någon lampa eller kandelaber i det överflöd av gyllene dekorationer, som låg kringströdda eller hängde från taket. Det fanns inte något som helst ljus från någon lampa eller något vaxljus i hela denna svit av salar. Men i korridorerna, som löpte längs sviten, stod mittemot varje fönster en tung trefot med ett fyrfat, vars eldslågor lyste in genom de färgade fönsterglasen och kastade ett flackande sken in i salen. Och på så sätt framkallades en virrvarr av bjärta, fantastiska gyckelbilder inne i salongen. Men i den västra eller svarta salen fick det eldsken, som kastades in på de mörka gobelängerna genom de blodfärgade fönstren, de mest spöklika effekter; det gav dem som trädde in i salen ett så skrämmande utseende, att inte många i sällskapet fann mod att alls sätta sin fot där.

I detta gemak stod också ett jättelikt ur av ebenholts mot väggen i väster. Dess pendel slog fram och tillbaka med en dov och entonig klang; och när

## Liite 1

minutvisaren hade gjort sitt varv runt urtavlan och tiden för timslagen var inne, kom från urets mässingsklädda inre ett ljud, som var klart, högt, djupt och i högsta grad välljudande, men som hade en så egendomlig ton och en så egendomlig skärpa, att varje gång klockan slog heltimme, blev orkestern tvungen att göra ett tillfälligt uppehåll i sin musik för att lyssna till ljudet; och de dansande upphörde ovillkorligen med sina piruetter; och en kort förstämning lägrade sig över hela det muntra sällskapet; och medan klämtningarna från klockan ännu genljöd i gemaken, kunde det iakttas hur de yraste bleknade och de äldre och mer sansade förde handen över pannan som om de hade gripits av någon förvirrad feberdröm. Men då ljudet helt hade förklingat, for ett lätt skratt genom församlingen; musikanterna såg på varandra och log åt sin egen dåraktiga nervositet och lovade varandra i låga viskning- ar att det inte skulle upprepas nästa gång klockan slog hel timme; men när sextio minuter gått (det är tretusensexhundra sekunder av tiden som flyr) och klockan slog än en gång, infann sig samma känsla av inåtvänt obehag och osäkerhet som tidigare.

Men festen var trots detta munter och överdådig. Fursten hade en sär- egen smak. Han hade ett säkert öga för färg och effekt. Han brydde sig inte om vad blotta modenycker föreskrev. Hans planer var djärva, hans infall och idéer glödde med en barbarisk glans. Några skulle ha hållit honom för galen. Hans anhängare delade inte den meningen. Det var nödvändigt att höra och se och röra vid honom för att vara *säker* på att han inte var galen.

Det var han, som till stor del själv hade låtit arrangera utsmyckningen av de sju salarna till den stora festen; och det var hans smak, som hade gi- vit maskeradens dess prägel. Här fanns sannerligen mycket som var groteskt. Maskeradkostymerna glänste och glittrade; mycket var pikant och fantas- tiskt och liknade på många sätt det som senare visades upp i "Hernani". Där fanns exotiska och sällsamma figurer med lemmar och dräkt detaljer som in- te alls passade till dem. Några bar dräkter som förde tanken till dårhusfan- tasier. Det fanns mycket som var vackert, mycket som var nyckfullt och lätt- sinnigt, mycket som var *bisarrt*; en del var skrämmande och en hel del sådant som kunde väcka avsmak. Lika många drömmar som maskerade gestalter rörde sig i själva verket genom de sju salarna. Och dessa – drömmarna –

## Liite 1

slingrade sig runt och in i varandra, antog salarnas olika nyanser och fick orkesterns vilda musik att ljuda som ekot av deras steg. Och snart slår ebenholtsuret som står i sammetssalen. Och för ett ögonblick är allt stilla och allt är tyst utom urets röst. De drömmande festdeltagarna stelnar till där de står. Men ekona av klangen dör bort – de har bara varat ett kort ögonblick – och ett dämpat och svagt skratt följer dem då de förklingar. Och nu brusar musiken fram igen och drömmarna lever och slingrar sig fram och åter munt-rare än någonsin och tar sin färg från de mångfärgade fönstren genom vilka trefotens strålar strömmar. Men till salen som ligger längst mot väster vågar sig nu ingen av maskeradgästerna längre; ty natten lider mot sitt slut och ett mer rödaktigt sken tränger in genom de blodfärgade fönsterglasen; och de mörka draperierna blir skrämmande svarta; och den som stiger på den svar-ta mattan nås av en halvkvävd klockklang från ebenholtsuret intill, en klang som är skarpare och mer uppfordrande än de toner som når fram till de mer avlägsna salarna och dem som förlustar sig där.

Men dessa andra salar var fulla till trängsel, och i dem slog livets hjär-ta feberaktigt. Och festen virvlade vidare, till dess uret började slå för mid-nattstimmen. Och då upphörde musiken, så som jag tidigare sagt; och de dansande upphörde med sina piruetter; all rörelse avstannade och en känsla av ovisshet och förstämning spred sig liksom tidigare. Men denna gång skul-le urets klocka slå tolv slag; och det var kanske för att maskradgästerna så-lunda fick mer tid för reflexion som eftertanke och oro lade sig över maske-radgästerna. Och kanske var det också därför som många av gästerna, innan ekona av det sista slaget från klockan helt hade förklingat, hann bli medvet-na om närvaron av en maskerad gestalt, som ingen förut hade lagt märke till. Och när ryktet om den nya gästen viskande hade spridits, steg till sist från hela församlingen ett sorl eller mummel, som uttryckte ogillande och förvå-ning – och till sist av rädsla, skräck och avsky.

I en samling av så fantasifulla förklädnader som denna kan man med skäl anta, att den mask som nu uppträdde var något utöver det gängse; en mer normal maskering skulle inte ha väckt en sådan sensation. Den frihet, som de maskerade fick ta sig denna natt, var visserligen nära nog obegränsad; men den nya masken var mer herodisk än själve Herodes och överskred till

## Liite 1

och med de mycket vida gränserna för furstens tolerans. Även hos de mest lättsinniga och obetänksamma finns känslosträngar som kan fås att vibrera. Till och med för sådana förtappade människor, som tar både livet och döden som ett skämt, finns det ting som det är omöjligt att skämta om. Och hela sällskapet föreföll nu enas om att främlingens dräkt och uppförande saknade alla spår av vett och anständighet. Man såg en lång och mager gestalt, från huvud till fot skrudad i en liksvepning. Masken som dolde hans ansikte påminde i så hög grad om ansiktet hos ett stelnat lik, att skillnaden skulle ha varit svår att finna till och med vid en granskning på nära håll. Och ändå skulle deltagarna i den vilda festen ha kunnat låta allt detta passera, också om de inte gillade det. Men denna gäst hade gått så långt, att han klätt ut sig till Röda döden själv. Hans dräkt var fläckad av *blod* – och hans breda panna, liksom hela hans ansikte, var bestänkt med den scharlakansröda skräcken.

När furst Prospero först såg denna spöklika uppenbarelse – som långsamt och högtidligt vandrade runt mellan de dansande, liksom för att med särskilt eftertryck markera sin *roll* – genombävades han omedelbart av en stark skakning – av skräck eller av avsmak; men i nästa ögonblick greps han av vrede.

“Vem”, frågade han hest de hovmän som stod närmast honom, “vem vågar driva med oss och det på ett så hädiskt sätt? Grip honom och demaskera honom, så att vi vet vem det är vi skall hänga från bröstvärnet när solen går upp!”

Det var i den östligaste eller blå salen som furst Prospero stod när han yttrade dessa ord. De ljud högt och klart genom de sju salarna, ty fursten var en man full av kraft och energi, och musiken hade tystnat vid en vink av hans hand.

Det var i den blå salen som fursten stod med en grupp av bleka hovmän vid sin sida. När han talade, sågs gruppen först börja röra sig i riktning mot inkräktaren liksom för att övermanna denne. Han befann sig nu i närheten och närmade sig talaren målmedvetet och med stadiga steg. Men maskeradgästens galna förmätenhet hade ingjutit en viss namnlös fruktan i hela sällskapet och ingen höjde en hand för att gripa honom. Utan att någon hejdade honom passerade han fursten på mindre än en meters avstånd; och hela

## Liite 1

den stora församlingen ryggade, gripen av en enda impuls, tillbaka och drog sig mot väggarna, medan han oavbrutet stegade framåt lika högtidligt och avmätt som han gjort från första stunden. Han gick genom den blå salen till den purpurröda – genom den purpurröda till den gröna – genom den gröna salen till den i orange – från den i orange till den vita – och från den vita salongen ända till den violetta, utan att någon gjort det minsta försök att stoppa honom. Det var då som furst Prospero, ursinnig av raseri och fylld av skam över sin tillfälliga feighet, rusade igenom de sex salarna – utan att följas av någon, ty en dödlig skräck hade gripit dem alla. Han drog dolken och höll den färdig till hugg. När fursten i sin häftiga språngmarsch hade kommit inom en meter från främlingen befann sig denne längst bort i salen med den svarta sammeten: han vände sig plötsligt om och konfronterade sin förföljare. Ett gällt skrik hördes – och dolken föll glimmande på sammetsmattan, på vilken furst Prospero i samma ögonblick död sjönk ned. En skara maskeradgäster, som hade uppbådat en sista rest av förtvivlans mod och följt efter fursten, tog sig in i den svarta salen. De grep den okände maskeradgästen, vars långa gestalt stod rak och orörlig i skuggan av ebenholtsuret. Och de flämtade till av outhärlig fasa, när de såg att det inte fanns något innanför den ohyggliga mask, som de hanterade så omilt.

Och nu erkändes Röda dödens närvaro. Han hade kommit som en tjuv om natten. Och nu sjönk den ena efter den andra av festdeltagarna ned i de blodbestänkta salar där de nyss förlustat sig, och var och en dog i fallet och behöll den ställning han eller hon intagit i dödsögonblickets fasa. Och pendeln i ebenholtsuret stannade när den sista av de muntra gästerna gav upp andan. Och trefotens flammor slocknade. Och mörkret och förruttnelsen och Röda dödens härskade oinskränkt över allt.

\* \* \*



**Liite 2:** näytelmä Röda Dödens Mask

# **Röda dödens mask**

**En pjäs av Marja Vuori**

**Baserad på Edgar Allan Poes novell**

## Scen 1

*Två män spelar squash.*

Prospero: Nåmen, du har ju inte alls tränat! Snabbare fötter, det är det det beror på! Snabbare fötter!

Anton: Ni är så snabb själv, fursten... (*missar ett pass till*) Det hjälper inte att träna mer..

*En kvinna i kostym, med höga klackar och glasögon på kommer in i rummet. Prospero har ryggen mot henne och verkar inte märka henne. De båda männen fortsätter att spela.*

Prospero: Nåmen, Anton, att ge upp, det hjälper ju åtminstone inte.. Såhär! (*Prospero passar och Anton lyckas slå bollen tillbaka*)

Rebekka: Öhöm!

Prospero: (*fortsätter att spela*)

Jaha, kära assistent, vad vill du klaga över idag då?

Rebekka: (*tar fram en tidning, där det står på första sidan 'Röda dödens segertåg fortsätter'*)

Har du läst det här?

Prospero: (*kollar snabbt vad Rebekka håller i händerna, men fortsätter att spela*)

Media... Det är också bara business. Fråga bara Anton, han har rapporterat hälften av det där.

Rebekka: Vad tycker du om det här då? Jag tycker att det var väldigt passande!

*(Hon tar fram en annan tidning där det står 'Prospero sviker sitt folk')*

Här har de också gjort en enkät om hur nöjd befolkningen är med Prosperos åtgärder att stoppa Röda dödens spridning.

*(läser i tidningen)*

”De flesta vi ställde frågan till började darra hejdlöst. Man kunde se dem försöka säga något, men det såg ut som om luften inte räckte till för att uttrycka den besvikelsen och vreden som de drabbade kände mot sin fursten.”

Prospero: En helt subjektiv tolkning av reportern! Jag borde låta hämta honom hit och...

Rebekka: Det går inte.

Prospero: Vad menar du, 'går INTE'? *(slutar spela)*

Rebekka: *(hon visar en tidning till där det står 'Reporter död efter intervju')*

Han blev smittad när han gjorde intervjun.

Prospero: Då så. *(fortsätter att spela)* Vad är den här röda döden alla talar om?

*(Rebekka tappar tidningarna på golvet, också Anton står stilla)*



Prospero: Jag menar... varför kallas det för Röda döden?

Anton: För blodets skull. Man blöder hemskt ur porerna tills man dör.

Rebekka: Och har våldsamma smärtor!

Anton: Det som händer där ute är verkligen brutalt, Prospero. Jag har rapporterat om några fall där sjukdomens hela förlopp inte varade mer än en halv timme.

Prospero: Hemskt. Folk borde skydda sig själva bättre.

Rebekka : Det går inte att skydda sig! Nästan halva befolkningen har redan dött, för fan!

Prospero: Situationen är säkert inte så allvarlig, Rebekka. De vill bara sälja Sina tidningar.

Rebekka: Du ansvarar för ditt rike! Du måste sända hjälp!

Prospero: Jaha, min kära assistent. Men berätta, vad jag ska sända för hjälp?

Rebekka: Ni kan sända läkare, resurser...

Prospero: Ni sa just att hela proceduren bara tar trettio minuter!

Rebekka: Läkare kan lindra smärtorna...

Prospero: Det är bättre att vi isolerar den besmittade (delen av) befolkningen... alla smittade tillsammans och de friska med de friska.

På det sättet hindrar vi att farsoten spridas.

*(Rebekka går arg och upprörd till dörren)*

Prospero: Men snälla Rebekka... Ingenting är evigt!

Rebekka: inte ens ni, min Furste.

*(Tystnad. Prospero stirrar efter sin assistent som lämnar rummet)*

Anton: Det enda sättet att minska smittorisken är att inte vara i kontakt med dem som redan är smittade. Fursten har helt rätt.

Prospero: Spara din information till nyheterna, Anton.

*(Anton förstår att det är dags för honom att gå. Han lämnar rummet.)*

*Prospero försöker hålla sig, men efter ett tag lyfter han en av tidningarna som ligger på golvet)*

Prospero: *(läser i tidningen)*

”Röda döden härjar i landet. INGEN farsot har varit så

dödlig och så fasansfull. Blodet är dess insegel – rött och fasansfullt. De scharlakansröda fläckarna på offrets kropp och särskilt i ansiktet, det är stämpeln som stöter bort medmänniskorna, och hindrar de smittade från att få hjälp...”

*(lyfter upp en annan tidning, där det står på framsidan ”Prospero svikit sitt folk”)*

Prospero: ”Furst Prospero är lycklig och oförfärad och klok. Hans rike har förlorat halva sin befolkning, men fursten sitter trygg på sitt stora och ståtliga slott, medan Röda döden härjar utanför murarna. Yttervärlden får sköta sig själv”, hade en källa hört fursten säga...”

VAD? Om jag bara sitter på mitt slott, så hur kan någon ha hört mig säga någonting? Idioter... Försök tvätta händerna någon gång, så kanske vi lyckas slippa den hemska Röda döden.

## Scen 2.

Andra scenen fortsätter direkt på efter första scenen.

*Prospero är i sitt arbetsrum. ..Han märker shackbrädet och börjar placera pjäserna så att de föreställer hans rike. Han försöker hitta vilka delar av riket är smittade. Han är osäker på vilka de är. Han ringer på klockan och gömmer sig bakom dörren. Rebekka kommer in, hon ser arg ut.*

Rebekka: Vad vill Ers Majestät nu då?!

*Hon ser ingen i rummet.*

Rebekka: Fursten?

*Prospero smyger sig bakom henne och kramar henne så att hennes fötter inte når ner till golvet.*

Rebekka: Sluta!

Prospero: Du är så härlig när du är arg.

Rebekka: Jag tänker inte ge mig till en man som inte hjälper de hjälplösa, furste eller inte.

*De faller ner i soffan.*

Prospero: Var det därför du var så arg på mig framför Anton?

Rebekka: *(kämpar emot Prospero)*

Det... och det... att jag är gift... och det... att... jag...

*Samtidigt ser vi en röd karaktär som bara stirrar på de två. Rebekka lyckas äntligen bli fri från Prosperos tafsanden.*

Rebekka: Tror ni att det är ett skämt? Att människor...

*Hennes röst bryts. Samtidigt blir hörnet mörkt och vi ser inte den röda karaktären mer. Ett annat hörn blir ljust och vi ser en röd karaktär till där.*

*Rebekka märker den konstiga utställningen på golvet.*

Rebekka: Vad är det här?

*Prospero stiger upp ur soffan och knäpper sina skjortknappar.*

Prospero: Det var faktiskt därför jag kallade hit dig. Inte bara för underhållningens skull.

*(Han pekar på de olika sakerna på golvet)*

Det här föreställer vårt nationalbibliotek. Och det här... det är förstas parlamentshuset. Här har vi torget, sjukhuset, kyrkan. Här har vi områdena med dåligt rykte *(vi ser att Prospero har satt röda schackpjäser nästan bara dit)*.

De bättre områdena här. Och så det kungliga slottet förstas.

Rebekka: Vad tänkte ni göra med det här?

Prospero: Jag försöker kolla vilka områden som har blivit nersmittade av Röda döden. Kanske vi kan bygga en mur kring de områdena, isolera de besmittade helt från de friska.

Rebekka: En karantän? Du tänker väl inte skicka alla smittade bort - till något särskilt område?

Prospero: Exakt!

Rebekka: Och ni behöver mig för er megalomaniska plan för att...?

Prospero: Min käraste assistent, är det inte självklart? Jag behöver information om var det finns mest smittobärare och var minst...

*(lyfter hennes haka)*

Kanske vi kan hjälpa.

Rebekka: Jag ska kolla de nyaste uppgifterna. Men...

*(hon flyttar på några pjäser i Prosperos modell)*

...torget och biblioteket ligger faktiskt här.

*Rebekka lämnar rummet. Prospero grinar och sätter sig i soffan. Han öppnar TV:n och mitt på scenen ser vi en nyhetsankare.*

## ***Scen 2B.***

Nyhetsankaren: Det här är nyheterna från Kanal 11, god afton. Idagens sändning: Vetenskapsmän känner sig förvirrade över Röda dödens ursprung.

Mannen, som påstod att en speciell cocktail av mjölk, ägg och chili kan fungera som botemedel för Röda döden, avled igår kväll, ungefär 23 minuter efter de första symptomen. *(reportern hostar)* Ursäkta.

Och till sist: en australiensisk kvinna har lyckats lära en korp att dansa. *(påklustrat skratt)(hostar snabbt)*

Vi börjar med den första nyheten: Vetenskapsmannen Elias Urthero säger att Röda döden mest sannolikt har fått sin början i Orienten. Urthero påstår att till exempel matmarknader och fabriker i Kina är gynnsamma omgivningar för bakterier att lätt smittas vidare och komma hit via olika djur. Urthero *(hostar)* nämner ett antal olika *(hostar)* olika kemikalier *(hostar)* som kan...

*Nyhetsankaren börjar hosta hejdlöst. Det forsar blod ur munnen och porerna. Vi ser två röda karaktärer i hörnen. Nyhetsankaren faller och hostar upp blod på Prosperos miniatyrstad.*

*Prospero hoppar upp och nyhetsankaren och de röda karaktärerna är borta. På golvet ligger miniatyrstaden kvar, täckt av blod. Prospero stirrar på den.*

### **Scen 3.**

*En annan nyhetsankare står mitt på scenen.*

Nyhetsankaren: Det här är nyheter från Kanal 11, god afton. Furst

Prospero höll i morse en presskonferens där han informerade allmänheten om att han kommer att låta svetsa ihop dörreglarna på slottets mur. Avsikten är att hålla regeringen obesmittad.

*Över till presskonferensen. Vi ser Prospero med två livvakter.*

Prospero: Mitt största intresse är nationens framtid. Det allra

Viktigast nu är att säkra nationens överlevnad genom att säkra regeringens överlevnad.

*En reporter stiger aggressivt upp:*

Reportern: Du menar väl Prosperos överlevnad!

*Innan reportern hinner fortsätta ser vi den ena bodyguarden gripa tag i reportern och föra henne/honom ut. Över till nyhetsstudion.*

Nyhetsankaren: Fursten berättade att Hans Majestät har skickat inbjudan

till alla de absolut viktigaste personerna för nationens framtid. De obesmittade, rikets vassaste hjärnor, väntas anlända till slottet imorgon. Klockan sju kommer dörrarna att låsas. Furst Prospero påminde befolkningen om hur viktigt det är att inte försöka komma in på slottet utan inbjudan.

*Över till presskonferensen.*

Prospero: Jag lider med er, mina kära medborgare. Jag önskar ingenting mer än att kunna skydda hela befolkningen från denna hemska farsot. Men vi kan inte stoppa naturens gång. Jag har varit tvungen att fatta det hjärtskärande beslutet att avgöra vilka individer som är viktigast för rikets och nationens överlevnad och framtid och därför har jag bjudit in dem på mitt slott. Vid behov kommer vi att använda slottets arméstyrka för att skydda dem.

## **Scen 4.**

*En festklädd kvinna kommer in.*

Camille: Prospero, är du här? Gästerna kommer snart!

Prospero: Vänta, jag kommer, jag kommer!

*Hon märker tidningarna som han lämnat på soffan. Buller hörs utanför scenen.*

Camille: Vad håller du på med?

*Prospero kommer fram.*



Prospero: Den här förbannade kravatten... Den bara... jävlas...

*Prospero sjunker frustrerad ned i soffan. Camille skrattar högljutt med ljus ton, men tystnar när Prospero lyfter blicken upp till henne.*

Camille: Käre broder. Vad är det den här gången?

Prospero: Jag undrar om det är rätt... - det vi gör.

Camille: Med karantänen?

Prospero: Är det en karantän? Det känns som en massiv fest.

Camille: Du har fortfarande vår faders röst i huvudet.

Prospero: Hans undersåtar älskade honom.

Camille: Och än en gång speglar han sig själv i andras ögon... Du har låtit reportrarna föra dig bakom ljuset. De har lyckats ge en diffus bild av dina målsättningar – och du har trott på dem.

Prospero: Och mina mål är...?

Camille: Att härska och styra över ditt rike! Det, kära broder, kan vara impopulärt, men en riktig kung, en riktig MAN kan tåla det.

Prospero: Det känns som mer än det! Vi borde skicka ut flera läkare, vi borde hitta ett riktigt botemedel.

Camille: Har vi råd med det?

Prospero: Vi kunde lätt sälja hälften av föremålen på det här slottet och anställa tusen läkare.

Camille: Hur skulle det då se ut? ”Prospero säljer sin förmögenhet i smyg -är riket i konkurs?” Om du tror att människorna inte tycker om dig nu, så vänta bara tills de får se de där rubrikerna.

Prospero: Det ger jag mig fan i...

Camille: Tänk då på våra grannar! Hur länge tror du att vi hålls i säkerhet, hur länge tror du det tar innan våra grannar kommer över gränserna med sina arméer om de hör att vi inte har resurser att försvara oss med?

Prospero: Jag vill göra mer. Varje dag så kommer Rebekka in hit med de nyaste uppgifterna. Vi har redan förlorat hälften av befolkningen.

Camille: Kära broder... (hon börjar fixa hans kravatt) Det där är naturens gång. Din uppgift är att vara stark inför ditt rike. Och vad är vi annat om inte starka?

*Rebekka har kommit in i rummet.*

Rebekka: Prospero, ursäkta, men de första gästerna är här.

*(Prospero lämnar omedelbart sin syster och följer efter sin assistent)*

Camille: Prospero!

*Prospero kommer tillbaka till sin syster och ger henne en kindpuss på vardera kinden. Sen lämnar han rummet och Rebekka står kvar med Camille som stirrar på Rebekka. Rebekka hinner vända sig om när Camille öppnar munnen.*

Camille: Rebekka... Tro inte att jag inte vet vad du håller på med.

*Scen 4B.*

*Över till Prospero som gåendes fixar sin kostym på väg att ta emot gästerna.*

Anton: Furste?

Prospero: Ja, det är vårt namn, Anton! Gästerna kommer och det betyder smalltalk. Nå, sen när dörrarna stängs kan vi spela hur mycket som helst.

Anton: Det var faktiskt därför jag kom hit...

Prospero: Ska din syster - Kirsten - komma?

Anton: Vi är pressen, Prospero! Vad ska vi göra på slottet?

*Tystnad. Prospero börjar skratta högt.*

Prospero: Det är bättre att ha pressen i huset, folket har bättre koll på regeringen när vi är ”övervakade”. Se bara till att du och din syster rapporterar hur hårt vi jobbar med att bekämpa Röda döden. Vi kan diskutera detaljerna imorgon.

*(kollar på klockan)*

Fan!

*Båda lämnar rummet.*

## **Scen 5.**

*Det kommer två stiligt klädda ”journalister” fram på scenen. Längre bak ser vi Prospero ta emot gästerna.*

Kirsten: Välkommen tillbaka till Castle-live. Till de nya åskådarna, vi har

redan sett väldigt fina plagg här, då de första gästerna anlände till slottet för säkerhet.

Anton: Vi har sett jättefina klänningar från nykomlingar som Freia Franco, Cecilia Mengele, Sofia Putina...

*En gäst till kommer fram till Prospero. Hon hälsar hjärtligt på honom.*

Kirsten: Man vill säkert glädja Fursten om man har blivit inbjuden hit.

Anton: Jag håller helt med, Kirsten. Det här är årets högklassigaste evenemang, en riktig höjdpunkt. Sådan glans kan man inte se någon annanstans än på Prosperos slott. Man skulle kunna dö bara för en inbjudan!

*Pinsam tystnad. Anton hostar snabbt. De båda journalisterna börjar skratta med ett påklustrat leende på läpparna medan Kirsten håller desinfektionsmedel i Antons händer. Båda skrattar fortfarande stelt. Bakom journalisterna fortsätter handskakningen normalt. Plötsligt nyser en vacker kvinna jättekvinnligt och högljutt. Journalisterna slutar skratta. Alla backar ifrån kvinnan. Det kommer fram flera bodyguards som sätter på sig ansiktsmasken och tacklar den förvirrade kvinnan och drar henne ut. Alla tittar runtomkring sig, tills Prospero fäster uppmärksamheten vid kvinnan som står näst i kön.*

Prospero: Charlotta!

Charlotta: Prospero!

*Båda kramar om varandra hjärtligt.*

## Scen 5B

*En livvakt kommer fram till Prospero och viskar honom någonting. Samtidigt tar Anton tag i sin earpiece.*

Anton: Och nu närmar sig ögonblicket alla har väntat på. Om någon minut kommer man låsa in alla gästerna. Prosperos män svetsar fast reglarna på muren som skyddar slottet och efter det kan ingen ta sig varken in eller ut.

Kirsten: Men oroa er inte! Jag och Anton har blivit inbjudna till slottet så att vi kan rapportera till befolkningen hur hårt Prospero jobbar tillsammans med de inbjudna gästerna för att hitta åtgärder mot Röda döden.

*Vi ser två livvakt komma fram från sidorna medan en närmar sig från bakre salen.*

Prospero: Anton! Kirsten!

*Anton och Kirsten kommer bredvid Prospero. De står och tittar på medan de tre livvakterna stänger portarna festligt och effektivt. När det är gjort vänder sig Prospero.*

Prospero: Kära vänner, vi är i säkerhet.

*Prospero kommer långsamt med öppna armar fram på scenen. Han pratar direkt till publiken.*

Prospero: Det enda som vi nu behöver göra är att vänta ut sjukdomen.

INGENTING kommer in eller går ut genom portarna. Vi har mat för över ett år! Vi har underhållning!

*Från bakre salen kommer en cirkusartist fram.*

Prospero: Ni kanske undrar vad vi ska göra under ett års tid. Men jag lovar er, kära vänner, det kommer inte att vara något problem!

*Från sidorna kommer två dansare in och Prospero, Anton och Kirsten börjar festa tillsammans med dem.*

*Plötsligt fylls hela rummet av ljudet ur den stora ebenholtzklockan som slår sju gånger. De två dansarna, Prospero, Anton och Kirsten stelnar. Man kan se skräcken i deras ansikten.*

*Just efter sista klockslaget hör vi Kirstens svaga röst.*

Kirsten: Vad har vi gjort?

*Tystnad.*

Prospero: Var var vi?

*Anton lyckas samla sig. Han pratar rakt till publiken.*

Anton: Här på Prosperos slott finns dekorationer som säkert intresserar åskådarna där hemma: under karantänstiden kommer vi att använda slottets sju salar. Längst till öster har vi den fina blå salen. Invid den, den passionerade purpurröda salen. Sen den gröna salen där man nästan tror att

man sitter ute i parken. I följande sal kan man inbilla sig att man är ute på stranden och solbadar: det är förstås den orange salen. Sen har vi den vita, den violetta salen och längs till väster (*han märker att han står i den svarta salen med ebenholtzklockan*) den svarta salen.

Kirsten: (*som har lyckats samla sig*)

Vi ska vänta i de här salarna tills den hemska farsoten är över.

Men nu lämnar vi er åskådare på en stund: Det är nämligen dags för mig och Anton att förbereda oss till maskeraden här på slottet!

Anton: För att välkomna oss alla har Fursten organiserat en maskerad.

Vi återkommer från maskeraden med Castle-live!

## Scen 6.

*Klockan 19 - 20.*

*En stor dans. Koreografi där alla dansar. Röda döden syns ibland vid kanterna. Alla har roligt när de festar. Olika grupper där vi ser dem dricka champagne och skratta tillsammans.*

*Maskeraden fortsätter i all glädje tills den stora ebenholtzklockan börjar slå igen. Den här gången slår den åtta gånger. Hela festkompaniet stelnar och publiken ser deras ansikten fyllas av oro och skräck.*

*När klockan slutat slå, börjar festkompaniet så småningom samla sig och glömma bort sin oro.*



Prospero: Musik!

*”Musikanterna” börjar spela igen och hela rummet fylls av glädje igen. Några gäster kommer till och med till läktaren och dansar. Det hörs skratt och prat.*

## **Scen 7**

*Klockan 20 - 21.*

*Kirsten och Anton kommer alldeles scenkanten och pratar rakt till publiken.*

Kirsten: Välkomna tillbaka till Castle-live! Maskeraden är i full gång och Prospero får de lyckliga gästerna att känna sig välkomna att utföra det stora arbetet som de är här för.

Anton: Här på maskeraden har vi narrar, dansörer, musikanter...

Kirsten: Här har vi skönhet och här har vi vin.

Rebekka: *(i bakgrunden)* och utanför har vi Röda döden.

*Kirsten och Anton fortsätter med sin direktsändning. Prospero håller på att dansa med en kvinna i bakgrunden. Fokuset flyttas till Rebekka och Camille.*

Camille: Rebekka, inte har väl någon tvingat dig att komma hit?

Rebekka: Mitt jobb är att vara där Prospero behöver mig.

Camille: Och här där det finns hundratals vackra kvinnor behöver han säkert just dig?

*Prospero har slutat dansa med kvinnan och gör sin syster och sin assistent sällskap.*

Prospero: Herregud, Camille, vad har du bjudit in för folk!

Camille: Förstås har jag bjudit in intressant folk, det är ju klart. Vi vill väl inte bli tokiga under isoleringen, eller...!

*Rebekka håller tyst, hennes yttre utstrålar aggressivitet. Prospero stirrar frågande på sin syster, som oskyldigt fortsätter att dricka sin champagne.*

Camille: Va? Den som är med i leken ska leken tåla.

*Anton och Kirsten kommer fram till dem.*

Anton: Prospero, vi tänkte att det skulle vara bra marknadsföring om vi intervjuade en av vetenskapsmännen här.

Camille: Vetenskapsmännen! Vilka vetenskapsmän?

Kirsten: De som bjudits in hit för att hitta botemedel. Naturligtvis behöver vi inte intervjua dem alla, men åtminstone en av dem skulle...

Camille: Inte har vi några vetenskapsmän här!

Rebekka: Jag gav ju dig en lista över meriterade vetenskapsmän, professorer som...

Prospero: Hälften av dem var redan döda...

Rebekka: Men hur tror du att vi kan hitta något botemedel...?

*Tystnad.*

Rebekka: Du tänker inte hitta något botemedel.

*Camille leder Anton och Kirsten till bakre salen där hon själv börjar dansa med Anton och Kirsten går och pratar med kvinnan som Prospero dansade med tidigare.*

Prospero: Du måste förstå att vi försökte... Det bara inte finns något sätt att bekämpa Röda döden.

Rebekka: Och hela strategin som vi gav till pressen, då? Hur vi försöker hitta åtgärder mot Röda Döden? Blir den alls av, ens en del av den?

*Tystnad.*

Rebekka: Du din jävla vekling.

Prospero: Vår bästa chans är att vänta ut sjukdomen.

Rebekka: Men alla där utanför... Vad ska de göra?

*Tystnad.*

Rebekka: Mina familj, min man, mina vänner, alla...

Prospero: Kanske ni träffar varandra när allt är över, om Gud vill...

Rebekka: GUD?! Hur skulle en gud kunna ta hand om oss när du gör ditt bästa i att ta livet av oss så att du kan ha kul med dina vänner!

*Rebekka nästan springer ut. Prospero försöker stoppa henne men lyckas inte. Anton närmar sig med två glas champagne och ger den ena till Prospero. Prospero dricker upp hela glaset genast. Medan han dricker börjar den stora ebenholtsklockan slå igen. Den slår nio slag den här gången. Alla slutar dansa i bakgrunden, rädslan och oron tar över och det syns i allas ansikten, förutom i Prosperos som fortfarande dricker. Alla andra vänder sig mot honom och vi ser två röda karaktärer närma honom från bakre salen. Plötsligt slutar klockan slå, de röda karaktärerna försvinner och alla andra ser förvirrade ut över det som just hände. Prospero tittar utmattad runt sig. Sen knäpper han sina fingrar, musiken börjar spela igen och människor dansar och glömmer helt bort sin oro och förvirring.*

## Scen 8.

*Klockan 21 - 22.*

*Gästerna dansar och alla verkar ha roligt. Vi hör skratt och prat, men den här gången verkar skrattet vara mer korkat, likaså musiken. Dansandet verkar mer hysteriskt. Gästerna verkar också fylla sina champagnglas oftare och oftare.*

*Alla är med i dansandet, de håller på med en dans där man regelbundet byter par. I ett skede blir Kirsten och Prospero par.*

Kirsten: Ni gör exakt vad ni vill, Prospero. Det kan ingen ta från er.

It's your way or the highway, är det inte vad man säger?

Prospero: Kirsten... Du är lika skarp som alltid.

Kirsten: Inga vetenskapsmän, ingen plan, ingenting... Trodde du att det inte skulle komma fram?

Prospero: Att allmänheten inte skulle få veta? Nej, det gjorde jag inte.

Kirsten: Varför...?

Prospero: På grund av pengar! Pengar, pengar och pengar. Era nyheter finansieras av skattepengar. Skattepengar, som jag kontrollerar.

Kirsten: Ni är lika kreativ som alltid på att påminna oss om att du äger oss alla.

Prospero: Kirsten... Jag ville på riktigt att det skulle vara annorlunda. Om jag kunde bekämpa Röda Döden... Men jag kan inte.

Kirsten: Förlåt, Prospero. Jag känner er, Ers Majestät. Jag vet att ni har gott hjärta. Men vad hade ni tänkt er att vi rapporterar om det inte fanns något botemedel att finna?

Prospero: Hopp. Hoppet om att de som är där utanför har en chans att överleva. Hoppet att vårt rike kan överleva. Hopp om att vi ser starka ut.

Kirsten: Men... Detaljerna? Vad ska vi berätta om det som vi gör här?

Prospero: Imorgon, Kirsten. Imorgon kan vi diskutera om detaljerna. Nu är det dags att fira.

Kirsten: Det känns svårt att fira när det finns så mycket lidande där utanför.

Prospero: Då är det din skyldighet att fira det att du inte lider. Det att du är i säkerhet, att du kommer att överleva.

Kirsten: Tack, Prospero. Tack för min och för min brorsdel.

*Vi ser Anton dansa med Camille som skrattar åt hans danssteg.*

*Prospero är på väg att byta par, men Kirsten stoppar honom.*

Kirsten: Prospero... Bättre ett lyckligt svin än en olycklig filosof, eller vad?

Prospero: Lika klok som alltid, Kirsten.

*Alla fortsätter att dansa. Plötsligt ser vi Rebekka komma fram. Hon mumlar någonting och tänder levande ljus överallt. Det verkar som om hon bad. Vi ser att hon har gråtit, eftersom hennes smink har runnit ner på kinderna.*

*Prospero märker henne och går fram till henne. Andra gästerna fortsätter att dansa.*

Prospero: Rebekka... Jag är ledsen att jag inte var ärlig mot dig. Jag ville bara... Jag kunde inte tåla tanken att du skulle bli där utanför. Jag vill ha dig här. Med mig.

*Rebekka fortsätter att tända levande ljus och reagerar inte alls på Prospero.*

Prospero: Rebekka snälla... Prata med mig. Jag tänkte bara på ditt bästa, jag ville bara... Snälla Rebekka.

*Hon fortsätter med sina levande ljus. Hon stannar vid ett på framscenen och korsar sina händer.*

Prospero: Vad gör du, Rebekka?

Rebekka: Jag håller begravning. För min man. För min mor. För min far.

För lilla Karla som bor i andra våningen. För min bästa vän. Hon och hennes man hade just börjat försöka få barn när Röda döden tog sina första offer.

För honom som kokade kaffe i byrån. Han var alltid snäll mot mig. För min kusin, som..

Prospero: De är inte döda ännu.

Rebekka: Nej. Kanske inte ännu. Kanske inte om en timme. Kanske inte om en vecka. Men utan botemedel, utan åtgärder mot Röda döden – det är bara en tidsfråga. Även för min mor, min man, min far... Om det tar en månad eller ett halvt år... Kommer jag aldrig att se dem mer. Och du organiserade det så. Alltså låt mig begrava dem här, där du bestämde dig för att de inte är lika viktiga som jag.

Prospero: Rebekka, jag... *(han tar hennes kinder i sina händer, men när han gör det märker han blåmärket i hennes panna)*

Var har du fått det där ifrån?

Rebekka: Jag försökte ta mig utanför. Det var sant det du sa... Ingen kommer in eller ut då vi har svetsat ihop dörreglarna. Ingen eller ingenting. Du vet alltid bäst.

*Prospero är på väg att säga någonting när Rebekka kysser honom passionerat. Han försöker snällt skuffa henne bort, men hon bara fortsätter kyssa honom.*

Prospero: Rebekka... Du mår inte bra.



Rebekka: Visa mig vad jag valt. Visa mig vad jag betalat med min mans liv.  
Genom att komma hit till dig. Visa mig! Visa mig resten av mitt liv vid din sida!

Prospero: Rebekka... Du är förvirrad... Du... Sluta... NEJ!

*Rebekka slutar, men så gör också musiken och gästerna som dansade i bakgrunden.*

Rebekka: Min man, min mor, min far, mina vänner... De var det som gjorde mig till en människa. Att ta del i deras liv, deras sorger och deras glädje, och de i min. Vem gör dig till en människa?

*Camille har sakta kommit bredvid Rebekka.*

Camille: Han är inte en människa. Han är din furste. Samla dig, ha mer champagne, drick dig ordentlig full och glöm allt. Men kom ihåg att du lever tack vare honom.

Rebekka: Det är ni som borde dö här inne. Inte de där utanför. Du och din förbannade familj. Det här är inte rättvist.

Camille: Jag är inte rättvis.

Prospero: Camille, sluta...

Camille: *(hon sätter ett champagneglas våldsamt i Rebekkas händer)*

Men JAG överlever.

*Kirsten kommer fram och leder Rebekka bort. Anton och kvinnan han hade dansat med tittar på Prospero som stirrar med vrede på sin syster.*

Camille: Allt ska man måsta tåla.

*Anton går snabbt fram till Prospero med kvinnan som han dansade med.*

Anton: Prospero, du har verkligen intressanta vänner, du. Hon här berättade just om sina resor i Kina...

*Just då börjar klockan slå igen. Den här gången slår klockan tio gånger. Kvinnan och Anton stelnar.*

## Scen 9

*Klockan 22 - 23. (fortsätter direkt från samma situation)*

*Camille och Prospero stirrar på varann så aggressivt att man nästan tror att de kommer att börja slåss. När det tar steg mot varandra kommer Anton och kvinnan och stoppar dem. Igen ser vi två röda karaktärer i svarta salen, som långsamt tittar på sällskapet. När klockan slutar slå, slutar också slagsmålet.*

Camille: Du är full.

Prospero: Full är ett relativt ord, kära syster.

Camille: Jag bara stod upp för dig. Du kan inte låta allmogen bete sig så där mot dig, även om du är småförälskad i den.

Prospero: Rebekka har varit min assistent i fem år, hon är mer än en undersåte, och jag ljög för henne.

Anton: Nej, nej, Fursten är för hård mot sig själv. Ni tänkte att det var bäst att hålla informationen från henne för hennes eget bästa...

Prospero: Nej! Jag LJÖG!

Camille: Jag tror att Prospero har fått sin andel av nöjen idag. Kanske det skulle vara bäst att du går och vilar dig i en av salarna...

Prospero: Nej, nu får det räcka. Jag ljög. Inte för hennes skull, inte för hennes bästa, för mig själv. För att jag ville ha henne här. Om det inte är att ljuga så vet jag inte vad som är det. Och det att jag är furste ändrar ingenting.

Camille: Prospero, tig nu...

Prospero: Nej, kära syster, nu lyssnar du på mig.

Camille: Bror, jag är din enda syster, inte kan du...

Prospero: JAG är inte din bror. Jag är din furste. Det är du som borde dö där utanför, inte Rebeekkas familj. Du.

*Camille ser förstörd ut. Även Kirsten har kommit in och lyssnar på konflikten. Camille har inga ord, men hon gör en gest för att protestera mot Prosperos ord.*

Prospero: Jag är inte rättvis. Men du är vid liv tack vare mig.

*(vänder sig till Kirsten)*

Var är hon?

Kirsten: Hon är i den vita salen.

*Prospero vänder sig om och tar några steg för att gå iväg, när Camille stoppar honom.*

Camille: Äntligen betar du dig som en riktig regent!

*Prospero går. En koreografi där vi ser Prospero springa genom de olika salarna. Alla andra har lämnat scenen dansande bakom gardinerna och vi ser bara Prospero som plötsligt börjar bli hemsökt av olika röda karaktärer: när han äntligen kommer in i den vita salen, ser han Rebekka sitta där med ryggen mot publiken. När hon vänder sig mot Prospero, ser vi att där det tidigare fanns smink på hennes kinder finns nu rött. Hennes ögon är också helt röda. Prospero blir så rädd att han tar sig tillbaka in i festen, till andra människor där han kan glömma bort allt. I festen dricker alla ordentligt och skrattar högt. Plötsligt börjar klockan slå igen. Den här gången slår klockan elva gånger. Nu blir inte gästerna ens oroliga eller rädda, de ser mer utmattade ut och det ser ut som om golvet drog dem mot sig självt. När klockan slutar slå verkar alla vara helt tomma. Någon av gästerna gråter tyst. Prospero ser också helt utmattad ut, men plötsligt ser han igen Rebeekkas karaktär med röda ögon och med rött på kinderna. Då springer Prospero*

*utanför scenen och kommer tillbaks med en enorm gettoblaster. Han trycker på on - knappen och rummet fylls av en helvetisk teknolåt. Gästerna springer hysteriskt för att hämta mer alkohol och dricker upp champagne så som om deras liv hängde på det. Sen börjar de dansa fullt ut, hundra procent hysteriskt och korkat. Dansen ser till och med påtvingad ut.*

## **Scen 10**

*Klockan 23 - 24.*

*Sällskapet fortsätter sin dans, korkat och hysteriskt. Plötsligt börjar Prospero se förvirrad ut. Han tar några steg mot publiken. Ljuset ändras och alla andra i rummet fortsätter sin dans i slow motion, så långsamt att de knappast rör sig alls.*

Prospero: *(pratar direkt till publiken)*

Vad om jag inte var furste?

Jag föddes i det här slottet för trettio år sen. Min far var furste då. Eftersom det var bara jag och Camille, började våra föräldrar genast utbilda mig till nästa regent. Jag har alltid haft betjänter, assistenter, undersåtar... Varje gång jag har varit utanför slottets murar har jag haft vakter med mig! Det finns nästan inget behov för mig att fara utanför slottet så när skulle jag kunna bli smittad av Röda döden?

Vad om jag hade fötts till en vanlig familj? Vad om min far hade varit lärare eller läkare? Han skulle säkert ha varit en av de första offren för Röda döden. Skulle jag då ha blivit smittad? Skulle jag ligga där utanför just nu? Och blöda ur porarna? Kvävas i mitt eget blod? Ensam?

*(Kirsten kommer och dansar en koreograferad dans med Prospero. Alla andra dansar fortfarande i slow motion, Prospero pratar fortfarande rakt till publiken)*

Vad om jag aldrig hade träffat Kirsten? Hennes far sålde smycken till min mor och hade Kirsten med en gång. När jag såg henne...

Jag såg till att jag kunde vara närmare henne. Jag fick höra att hon hade en bror, så jag fick ha honom som träningskompis. Som tur var blev jag och Anton också vänner. Mitt och Kirstens förhållande blev kort och intensivt, men vi alla tre har hållits som vänner och när de utbildade sig till reportrar såg jag mitt tillfälle att hjälpa dem på deras karriärer, men också ett tillfälle att använda dem för bättre marknadsföring för hovets behov. Vad om jag som tonåring inte hade blivit förtjust i Kirsten?

*(Anton kommer fram och börjar i stället dansa med sin syster. Prospero tittar på dem)*

Skulle hon vara där ute och ha häftiga smärtor? Utan att någon vågade hjälpa henne? Skulle Anton vara så rädd att bli smittad att han skulle ha lämnat henne? Eller skulle han ha dött för länge sedan?

*(Camille börjar dansa en koreograferad dans med Prospero)*

Och Camille? Det är svårt att tänka henne utanför slottet. Leva ett vanligt liv. Hon skulle ha passat som regent bättre än jag. Hon är grym. Som en spindel som väver sitt nät. Vad om hon hade levt ett liv utan rikedomar? Skulle hon överleva Röda döden? Skulle hon, så skoningslös som hon är, ha lyckats hitta sin väg till säkerhet ändå?

Eller skulle vi ha dött tillsammans med hälften av befolkningen om vi inte hade rikedomerna att skydda oss med?

*(Camille fortsätter sin dans ensam. Prospero pratar rakt till publiken)*

Vad skulle jag ha sagt om jag hade varit där utanför och hört om mina handlingar här? Skulle jag ha förstått behovet att skydda regeringen eller skulle jag ha förbannat hela fursten för att ha svikit sin befolkning?

Borde jag ha använt alla resurser för att hjälpa, ens med smärtorna om inte annat?

*(Plötsligt börjar alla dansare öka danstempot. Prospero pratar fortfarande till publiken)*

Vem skulle inte ha gjort vad jag har gjort? Vem skulle inte ha använt sin position för att skydda sig själv och sina närmaste?

Varför borde jag be om förlåtelse?

För att jag är född här och de där utanför?

Nej. Jag ber inte om förlåtelse.

*Prospero vänder sig och ansluter sig tillbaks till sällskapet. Ljuset ändras men dansens tempo ökar och ökar. Efter en stund blir festen till och med barbarisk. Prospero verkar inte bry sig mer. Han och gästerna börjar kasta saker och ting omkring, dricka mer och mer, göra allt möjligt hemskt.*

*Plötsligt börjar den stora ebenholtsklockan slå igen. Den här gången slår den tolv gånger. Alla gästerna och Prospero börjar vakna från sitt hysteriska tillstånd. De tittar omkring, ser på vad de har gjort till rummet. Oron, skräcken och förvirringen tar över, starkare en någonsin tidigare. Så pass starkt att de inte märker att en av gästerna är i den svarta salen. Hon har ett rött tyg på sig, så att för en stund ser vi bara moln av tyg.*

*Klockan slutar slå och Prospero och gästerna märker den konstiga röda figuren. Sakta får den en vacker kvinnas figur i en röd klänning. Hon har röda ögon och svart hår. Hon börjar sakta gå från den svarta salen mot publiken, utan att säga någonting. Hon passerar Prospero och alla andra gästerna. Alla ger utrymme för henne, ingen försöker stoppa henne.*

*Prosperos ansikte fylls av vrede.*

Prospero: Vem?

*(alla fortsätter stirra på den röda kvinnan)*

Vilken förtappad människa vågar driva med oss på ett så hädiskt sätt att ha klätt sig i rött?

*(kvinnan fortsätter att gå sakta mot publiken. Ingen svarar på frågan. Prospero tar ett steg mot kvinnan så att han står i samma linje som hon)*

SVARA MIG!

*Kvinnan vänder sig plötsligt mot Prospero. Hon går långsamt till honom utan att någon försöker hindra henne. Hon går helt intill honom. Inte ens Prospero gör något för att stoppa henne. Hon kysser honom, snällt och djupt. Prospero drar sig ifrån genom att ta ett steg bakåt. Alla står helt stilla.*

*Plötsligt börjar det komma blod ut Prosperos mun. Han börjar hosta blod våldsamt och faller på knä och till slut faller han på golvet. Blodet täcker hans hela ansikte. Man ser honom inte andas längre. Alla andra tittar paralyserade på honom.*

Camille: Prospero!

*Hon tar honom i sina armar, men lyfter sen sin blicken mot den röda karaktären. Hennes ögon är fyllda av vrede. Vi ser Anton och Kirsten göra en överenskommelsens gest. De tar ett steg mot kvinnan från båda sidorna, men just då sträcker kvinnan sina armar mot dem. Anton och Kirsten är tvungna att ta henne i hand och hon börjar dansa med dem båda samtidigt. Plötsligt täcks också deras ansikten av blod och de faller döda ner på golvet. Då vänder den röda kvinnan sig om till Camille som fortfarande håller sin brors kropp i sina armar.*

Camille: Du har tagit dem alla redan.

*(Den röda kvinnan tar i hennes hand och drar Camille mot sig. Camille fortsätter i panik när de börjar dansa )*

Jag är den enda kvar av min familj. Jag är den enda som kan regera. Du behöver inte ta mig. Har vi en överenskommelse?

*(De fortsätter att dansa)*

Har vi en överenskommelse??



*Den röda kvinnan stöter henne plötsligt mot publiken. Hon står stilla mot publiken när det börjar komma blod ur hennes mun och hon faller hostande på golvet och dör. Den röda kvinnan vänder sig mot publiken och sträcker sin hand. Från läktaren kommer Rebekka sakta och tar hennes hand. De båda börjar valsa i stora svängar runt omkring i rummet och Rebekka ser den röda kvinnan i ögonen.*

Rebekka: Du har kommit som en tjuv om natten.

*De båda kramar varandra i dansen. Sen tar Rebekka ett steg bort från den röda kvinnan.*

Rebekka: ...och mörkret och förruttnelsen och Röda döden härskar oinskränkt över allt.

*Hon faller mjukt ner på golvet. Den röda kvinnan tittar vänligt på henne, men när Rebekka har dött, vänder den röda kvinnan sig om och tittar på publiken. Hon väljer en från första raden och börjar sakta gå mot henne/honom. Hon sträcker sin hand mot honom/henne, men när hon är alldeles nära åskådaren blir det black/helt mörkt. **SLUT***

**Liite 3:** Viewpoints – selitys

otettu Tomi Korhosen opinnäytetyön liitteistä

## Viewpoints

The Viewpoints is a practical semiotics for stage that provides performers with a dynamic orientation to theatrical time and space and promotes performances that are both specific and spontaneous. Bogart amended and expanded Overlie's Six Viewpoints and came up with nine principal, physical Viewpoints.

In the Viewpoint book Anne Bogart and Tina Landau writes as follows about the nine Physical Viewpoints

Aspects of time:

**Tempo:** The rate of speed at which a movement occurs; how fast or slow something happens onstage.

In working with Tempo the focus is not on *what* the action is but on how *fast* or *slow* the action is performed; awareness of *speed*.

**Duration:** How long a movement or sequence of movements continues. Duration specifically relates to how long a group of people working together stay inside a certain section of movement before it changes.

In working with Duration you need not concentrate on *what* you are doing but on *how long*.

**Kinesthetic Response:** A spontaneous reaction to motion which occurs outside you; the timing in which you respond to the external events of movement or sound; the impulsive movement that occurs from a stimulation of the senses. Ex: someone claps in front of your eyes and you blink in response; or someone slams a door and you impulsively stand up from your chair.

When working with Kinesthetic Response your focus is on other bodies in the space, and you let your stops and starts be determined by *them*; work on *when* you move rather than how *fast* or how *long*.

**Repetition:** The repeating of something onstage. Repetition includes 1) Internal repetition (repeating a movement within your own body); 2) External Repetition (repeating the shape, tempo, gesture etc. of something outside your own body) Let *when* you move, *how* you move and for *how long* you move be determined by Repetition.

Aspects of Space

**Shape:** The contour or outline the body (or bodies) makes in space. All Shapes can be broken down to either 1. lines; 2) curves; 3) a combination of lines and curves. Therefore we create shapes that are round, angular and the mixture of these two.

Shape can be either 1) stationary; 2) moving through space.

Shapes can be made in one of three forms: 1) the body in space; 2) the body in relationship to architecture making a shape; 3) the body in relationship to other bodies making a shape.

**Gesture:** A movement involving a part or parts of the body; Gesture is Shape with a beginning, middle and end. Gestures can be made with the hands, the arms, the legs, the head, the mouth, the eyes, the feet, the stomach, or any other part or combination of parts that can be isolated.

Gesture is broken down to:

1. Behavioral gesture. Belongs to the concrete, physical world of human behavior as we observe it in our everyday reality. It is the kind of gesture you can see in the supermarket or on the bus: scratching, pointing, waving, sniffing, bowing, and saluting. A Behavioral Gesture can give information about character, time period, physical health etc. It can have a thought or intention behind it. It can be broken down or worked on in terms of Private Gesture and Public Gesture; performed in solitude or with awareness of or proximity to others.

**Architecture:** The physical environment in which you are working and how awareness affects movement. If you work on this you may learn to dance in space, be in dialogue with a room, to let movement (especially Shape and Gesture) evolve out of surroundings. Architecture is broken down into:

1. Solid mass. Walls, floors, ceilings, furniture, windows, doors etc.
2. Texture. Whether the solid mass is of glass, metal or wood it will change the kind of movement we create in relationship to it.
3. Light. The sources of light in the room, the shadows we make in relationship to these sources etc.
4. Color. Creating movement off of colors in the space
5. Sound. Sound created by and from the Architecture; the sound of feet on the floor, the creak of a door etc.

Additional, in working with Architecture, we create spatial metaphors, giving form to such feelings as I'm "up against the wall", "trapped", "caught between the cracks" etc.

**Spatial relationship:** The distance between things on stage, especially 1) one body to another; 2) one body (or bodies) to a group of bodies; 3) the body to the architecture.

What is the full range of possible distances between things onstage?

What kinds of groupings allow us to see a stage picture more clearly?

Which groupings suggests an event or emotion, express a dynamic?

Working on Spatial relationship we begin working with less polite but more dynamic distances of extreme proximity or extreme separation.

**Topography:** *The landscape*, the floor pattern, the design we create in movement through space. Staging always involves choices about the size and shape of the space we work in.

**Vocal Viewpoints:** Tempo, Duration, Repetition, Kinesthetic Response, Shape, gesture, Architecture, Pitch, Dynamic, Acceleration/Deceleration, Timbre and Silence.

23.11.2011 Grete Snelvedt

**Liite 4:** Eepinen teatteri, erot draamalliseen teatterimuotoon eli aristoteliseen draamaan.

Otettu kirjasta *Dramaturgioita*, luku *Dramatisoitua todellisuutta*, kappale *Toisin kerrottu: eepinen dramaturgia*. Sivu 42.

Draamallinen teatterimuoto	Eepinen teatterimuoto
<p>Näyttämö "ruumiillistaa" tapahtuman klotoo katsojan mukaan toimintaan ja kuluttaa loppuun hänen aktiviteettinsa mahdollistaa hänelle tunteet välittää hänelle elämyksiä katsoja siirretään tapahtuman keskelle työskennellään suggestion avulla aistimukset talletetaan ihminen oletetaan tunnetuksi muuttumaton ihminen loppu jännittää kohtaus toista kohtausta varten tapahtumat kulkevat lineaarisesti natura non facit saltus (luonto ei salli "hyppäyksiä") maailma sellaisena kuin se on mikä on ihmisen osa ihmisen vietti ajattelu määrää olemista.</p>	<p>Näyttämö kertoo tapahtuman tekee katsojasta tarkastelijan mutta herättää hänen aktiviteettinsa pakottaa hänet tekemään ratkaisuja välittää hänelle tietoja katsoja asetetaan vastakkain sen kanssa työskennellään argumentein tehdään tiedostettavaksi ihminen on tutkimuskohde muuttuva ja muuttava ihminen tapahtumien kulku jännittää kukin kohtaus itsenäisenä mutkitellen facit saltus ("hyppäykset" sallittuja) maailma sellaisena mikä siitä tulee mitä ihmisen on tehtävä hänen vaikuttimensa yhteiskunnallinen oleminen määrää ajattelua.</p>

## **Liite 5: Näyttelijöiden haastattelu**

### **Näyttelijöiden vastaukset kysymykseen ”Hur påverkade det dig som skådespelare att regissören hade skrivit manuset?” / ”Miten työskentelyysi näyttelijänä vaikutti se että ohjaaja oli kirjoittanut näytelmätekstin?”**

Kysymys lähetetty näyttelijöille 25.2.2016.

**Kristian Nordblad, rooli Prospero.** Vastaus facebook – chatin kautta 2.3. 2016.

*”Jag har funderat över saken och kommit till denna slutsats: Det att du skrivit pjäsen själv gav mig egentligen en motivations boost. Du använde ett vardagligt språk i texten som gjorde det lätt att lära sig. Inga problem uppkom för mig i alla fall med att regissören har skrivit pjäsen.”*

**Matilda Anttila, rooli Rebekka, henkivartija ja juhluvieras.** Vastaus facebook-chatin kautta 3.3.2016.

*”Att arbeta med en text som regissören skrivit låter som ett ganska farligt uppdrag. Jag tänker mig att det kan hända att det är ganska svårt att se objektivt på texten. Det positiva var ju att ifall man var konfunderad med något som stod i texten var det ju lätt för regissören att svara. Nackdelar jag kommer att tänka på är kanske att det är svårt att kill your darlings när man är så inblandad i texten och vet precis vad man vill. Men jag tyckte ändå inte att det framkom några hinder i processen för att du arbetade med en egen text. Du hade en stark vision och körde målmedvetet vidare i repetitionerna. Man hade alltid en känsla av att du har koll och jag kände mig aldrig frustrerad eller stressad i processen. Fastän du skrev manuset kände jag mig som skådespelare som en delägare i processen eftersom du tagit in mycket från våra improvisationer i manuset. Man kände sig uppskattad och viktig som skådespelare. Det bidrog till att man absolut ville göra sitt allt för det bästa möjliga slutresultatet.”*

**Ida Törnroos, rooli Camille, uutisankkuri, toimittaja ja juhluvieras.** Vastaus facebook – chatin kautta 2.3.2016.

*”Jag har som skådespelare i din regi och manus inte känt märkbara skillnader från att du skrivit själv. Jag tror att hur det påverkar beror mycket på regissörens sätt att arbeta. Jag har skådespelat för du i processer med din egen text och färdigt manus, och upplever att du som regissör är mycket hemlighetfull och väntar med tålmod att skådespelaren själv men hjälp av dig förstås, skall hitta fram till lösningar. Mina spontana tankar utan att desto mer ingående analysera, är att Det kan vara både givande och påfrestande att regi och manus sköts av samma person. Vid ditt fall har net negativa varit de att du ibland enligt min uppfattning känt dig osäker över ditt manus som tagit sig uttryck i att du sagt något i*

*stil med " det blir bra bara jag inte skriver ett skit manus" Men det kan också göra själva verket mer personligt för regissören och det påverkar skådespelaren. I början då vi gjorde improvisation, en devising liknande oåvörjan på processen Improviserade vi roller. Jag vet inte hur mycket material regissören tog med till manuset men jag tror att det varit givande i skriv processen. Att se vad/ vem föds ur skådespelarna autentiskt. Jag själv spelade en roll som skrivits in i manuset efter övningarna på golvet. Jag och min karaktär trots stundvisa konflikter passade som hand i hanske. Detta hade nödvändigtvis inte varit lika fungerande om regissören inte tagit inspiration till skrivandet av karaktyären an skådespelaren som skall gestalra den."*

**Felix Häggblom, rooli Anton ja henkivartija.** Vastaus facebook – chatin kautta 4.3. 2016.

*" jag märkte ingen skillnad när vi arbetade med pjäsen. Kanske att man kunde fråga regissören vad författaren menade. Jag tyckte att det var väldigt behagligt att ha dig som regissör. Man kunde fokusera totalt på att skådespela vilket gjorde att man kunde släppa allt annat och bara fokusera på att vara i stunden. Jag tyckte att allt var oscenkonstigt organiserat vilket ledde till att jag aldrig oroade mig för hur det skulle bli i slutet. Du planerade även repetitionerna mycket bra så alla car avslappnade och fria att agera. Ps. Din positiva attityd var en ljusstrimma som fick oss att undvika onödigt självkritiska tankar."*

**Ella Väisänen, rooli Kirsten.** Vastaus facebook – chatin kautta 26.2.2016.

*"de kändes faktist jättebra att du skrev manuset eftersom ja visste att du påriktit hade en klar bild i ditt huvud om hur du ville att det skulle bli. Så de va aldrig en tänka på vid något skede. De va helt roligt att du gav oss ändå friheten att komma fram med scenerna själv först så att vi kom med våra egna fantasier med också men sen till slut kom du alltid o kom med dom detaljerna o sakerna som du ville ha med."*

**Kaisa Lallukka, rooli Punainen kuolema, henkivartija ja juhlavieras.** Vastaus 25.2.2016 kasvokkain käydyssä keskustelussa Wasa Teaterilla.

Kaisa Lallukka: *"No, mulla nyt ei ollut mitään repliikkejä."*

Marja Vuori: *"Mites parenteesit? Vaikuttiko ne suhun tai sun tekemiseen?"*

Kaisa Lallukka: *"en mä lukenut niitä ekojen lukuharjoitusten jälkeen. Mua aina ärsyttää jos mun pitäisi tehdä jotain niin kuin se on kirjoitettu. Se teksti oli niin hyvä että ei sitä tarvinnut lukuharjoitusten jälkeen enää mieltiä. Sen pysty jättämään, ja mä usein kuuntelinkin kulisseyssä kuinka se vähitellen alkoi elää. Oli niin selkeä mihin me ollaan menossa."*







- 
1. ”Pitäisikö tuottaa oma tekstinsä? Vastaukseni on: ’tottakai, mutten tule tekemään niin jokaisessa produktiossa.’”
  2. ”Nyt olen tajunnut erään asian: minun täytyy erottaa kaksi rooliani toisistaan. Minun täytyy päättää koska työskentelen ohjaajana ja koska työskentelen näytelmäkirjailijana. Tämä tarkoittaa että minun täytyy tehdä selkeitä itsenäisiä päätöksiä, koska työskentelen näytelmäkirjailijana ja sitten antaa ohjaajan tehdä päätöksensä näytelmäkirjailijan tuotoksista, eikä koko ajan miettiä näyttämöllepanoa kun kirjoitan.”
  3. Miten ajattelit tehdä tuon? Kuka näyttelijöistä ehtii sinne?”
  4. ”Näytelmäkirjailijan terveiset ohjaajalle! Ohjaajan täytyy pohtia seuraavaa – onnistuuko se vai muutanko suuntaa?”
  5. ”Ohjaajalla on asiaan ratkaisu. Jatka samalla linjalla.”
  6. ”Ole kiltti, muuta suuntaa.”
  7. ”En näe sinua, mutta kuulen mitä ajattelet!” – yritys kartoittaa itsensä ohjaamisen haaste
  8. ”Ensimmäinen suuri ja selkeä ongelma oli ettei mitään voinut tehdä samanaikaisesti. Se oli aina joko Ohjaaja tai Näyttelijä joka työskenteli.”
  9. ”Voi olla että sinun kieliopilliset taitosi ovat jopa paremmat kuin minun, mutta minun kielituntumani on parempi kuin sinun.”
  10. Kulkutauti.
  11. Ulkomaailma.
  12. Ebenpuukello.
  13. Väistämätön.
  14. Käytävä.
  15. ”Ulkomaailma sai tulla toimeen omin avuin.” (suomennus Jaana Kapari, Edgar Allan Poen Kootut kertomukset)
  16. ”Veri oli sen ilmestysmuoto ja sinetti: veren puna ja veren kauhistus.” (suomennus Jaana Kapari, Edgar Allan Poen Kootut kertomukset)
  17. ”Nyt myönnettiin Punaisen surman läsnäolo.” (suomennus Jaana Kapari, Edgar Allan Poen Kootut kertomukset)
  18. ”Kerta kerran jälkeen peilaa hän itseään muiden silmistä.”
  19. ”Olemmeko päässeet yhteisymmärrykseen?”
  20. ”Prosperolla oli hyvät edellytykset olla hyväsydäminen ihminen.”
  21. ”Felix valitsi superpitkiä lauseita tekstistä. Se vain vahvisti ajatukseni että hän sopii todella hyvin Antoniksi.”
  22. ”Marja, ymmärräthän kirjoittaneesi antiikin tragedian?”
  23. ”Vaikka kuinka väsynyt olen, haluan aina tulla tänne näytelmäharjoituksiin työskentelemään. Jollakin tapaa täältä saa uutta energiaa.”
  24. ”Oli hauskaa että annoit meille vapauden tehdä kohtaukset ensin itse, niin että pystyimme myös käyttämään omaa mielikuvitustamme, mutta loppujen lopuksi otit mukaan kuitenkin ne yksityiskohdat ja asiat jotka sinne halusit.”
  25. Ohjaus – luovuutta ja työjohtajuutta
  26. ”Epämääräinen idea, aavistus. Sen jälkeen pitää teosanalyysia tehden kehittää ja tarkentaa tätä syttymistä, jotta se kestää pitkän harjoituskauden ja intensiiviset keskustelut työntekijöiden kanssa. ”

- 
27. ”Näytelmä tulee olemaan kauhun, komiikan ja fyysisyyden sävyttämä tragedia.”
  28. ”Siinä että ohjaaja ja näytelmäkirjailija asuvat samassa kehossa on yksi erittäin hienoa asia: on todella helppoa tehdä muutoksia tekstiin.”
  29. ”miksi sanot noin?”
  30. ”Mitä ajattelet kun sanot noin?”
  31. ”Miksi teit noin?”
  32. ”Näytelmäkirjailija on tarkoittanut tätä, haluatko kokeilla sitä?”
  33. ”Älkää tehkö mitään vain koska ohjaaja sanoi että tee tai koska se lukee tekstissä, teidän täytyy motivoida toimintanne itse.”
  34. ”luokaa tilanne yhdessä”
  35. ”Kuunnelkaa impulssejanne”
  36. ”Unohtaminen on muistamista tärkeämpää. Se mikä on hyvää ja tärkeää tulee kuitenkin aina takaisin.”
  37. ”aika vaaralliselta tehtävältä”
  38. ”mutta mielestäni prosessissa ei kuitenkaan paljastunut mitään esteitä sen takia että työskentelit oman tekstisi kanssa.”
  39. ”oikeastaan sain motivaatioboostin siitä että olit kirjoittanut tekstin itse.”
  40. ”Näyttelijänä en ole huomannut selkeitä eroja kun olen kirjoittanut tai dramatisoinut tekstin itse. Luulen että se johtuu paljolti ohjaajan työskentelytavasta. Olen ollut näyttelijänä prosesseissa, joissa olet kirjoittanut itse ja joissa olet työskennellyt valmiista tekstistä lähtien, ja mielestäni olet ohjaajana täynnä salaisuuksia ja odotat kärsivällisesti että näyttelijät tekevät omat ratkaisunsa, vaikkakin tottakai sinun avullasi.”
  41. ”Minkä takia on niin helppoa kääntää selkensä toisten avuntarpeelle ja mitä siitä mahdollisesti seuraa?”
  42. ”Pahoja asioita on vaikka kuinka kovasti teeskentelisi.”
  43. ”Röda Dödens Mask on tragedia, jossa on brechtiläisiä, fyysisiä, kauhun ja komiikan elementtejä.”
  44. ”—kenestäkään ei ollut kohottamaan kättään häntä vastaan, vaan hän sai kulkea kenenkään estämättä melkein vain käsivarren mitan päästä ruhtinaan ohi, ja valtaisan seurueen vetäytyttyä kuin yhtenä olentona keskeltä salia sen seinustoille hän saattoi astella keskeytyksettä edemmäs samoin arvokkain ja harkituin askelin, jotka olivat olleet hänelle alusta asti ominaiset. Sinisestä salista purppuraiseen – purppuraisesta vihreään – vihreästä oranssiin – siitä edelleen valkoiseen – ja yhä edemmäs violettiin ennen kuin kukaan edes yritti pidättää häntä ollenkaan päättäväisesti. Mutta juuri silloin ruhtinas Prospero suuttui omaan hetkelliseen raukkamaisuuteensa ja häpesi sitä ja syöksyi kuuden salin läpi kenenkään seuraamatta, sillä kaikki olivat joutuneet kuolettavan pelon valtaan. Ruhtinas oli vetänyt tikarinsa tanaan ja ehtinyt hurjassa kiivaudessaan kolmen tai neljän jalan päähän loittonevasta hahmosta, kun hahmo saavuttuaan samettisen salin äärelle äkillisesti käännähti ja asettui takaa-ajajaansa päin. Kajahti vihlova huuto – ja tikari putosi kimallellen tummalle matolle, jolle siinä samassa vajosi kuolleena ruhtinas Prospero. Joukko juhlijoita kokosi silloin epätoivonsa vimmassa voimansa ja syöksyi suin päin mustaan saliin ja pidätettyään komeljanttarin, joka seisoi eebenpuisen kellon varjossa pitkänä, ryhdikkäänä ja hievahtamatta, haukkoi henkeään sanoin kuvaamattoman kauhuissaan havaittuaan, etteivät synkät käärinliinat ja vainajamainen naamio, joita he kohtelivat rajusti ja raa’asti, sulkeneet sisäänsä aineellista hahmoa. Nyt myönnettiin Punaisen surman läsnäolo. Se oli saapunut kuin varas yössä. Ja juhlijat kaatuivat veren pirkomaan saliin toinen toisensa jälkeen ja kuolivat kukin juuri siihen toivottomaan asentoon, johon olivat sattuneet lankeamaan. Ja eebenpuinen kello pysähtyi hilpeän seurueen viimeisen jäsenen heittäessä henkensä. Ja kolmijalkojen tulet sammuiivat.

- 
- Ja Pimeyden, Rappion ja Punaisen surman valta-alue oli rajaton.” (suomennos Jaana Kapari, Edgar Allan Poen Kootut kertomukset)
45. ”Ja Pimeyden, Rappion ja Punaisen surman valta-alue oli rajaton.” (suomennos Jaana Kapari, Edgar Allan Poen Kootut kertomukset)