

Joonas Luukkala

Itsensä ohjaamisesta

Kohti omaa osaamista

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Tutkinto

Koulutusohjelma

Opinnäytetyö

Päivämäärä

Tekijä(t) Otsikko	Joonas Luukkala Itsensä ohjaamisesta – kohti omaa osaamista
Sivumäärä Aika	26 sivua 8.5.2017
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Koulutusohjelma	Esittävän taiteen koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Esityksen ohjaaminen
Ohjaaja(t)	Pieta Koskenniemi, lehtori, ohjaajatyö ja soveltavat menetelmät
<p>Tämä opinnäytetyö tutkii tilannetta, jossa ohjaaja joutuu ohjaamaan itseään. Kiinteistövälittäjä vastoin tahtoaan -esityksen työvaiheita kuvataan simultaanisena taiteellisena prosessina, jossa esitystila, lavastus sekä valo- ja äänisuunnittelu linkittyvät tiiviisti toisiinsa.</p> <p>Pienen taiteellisen työryhmän työskentelyssä ohjaaja joutuu toimimaan monissa työrooleissa. Tässä opinnäytetyössä pyritään selvittämään niitä tilanteita, joista ohjaaja saattaa itsensä prosessin aikana löytää.</p> <p>Itsensä ohjaamista tutkitaan teatteri-ilmaisun ohjaaja Juuso Kekkosen haastattelun ja nykyteatterikirjallisuuden pohjalta. Haastatteluosiossa paneudutaan avaavien kysymysten avulla siihen, millainen prosessi itsensä ohjaaminen on teatteriproduktiossa.</p> <p>Opinnäytetyössä todetaan itsensä ohjaamisen olevan henkilökohtaisen jaksamisen kannalta vaikea prosessi, mutta aloittelevalle ohjaajalle ammatillisesti omaa ohjaajuutta laajasti kehittävä työtapa.</p>	

Avainsanat	Teatteri, näytelmä, esityksen ohjaaminen, ohjaus, prosessi, harjoittelemineen, työryhmä
------------	---

Author(s) Title	Joonas Luukkala About self-directing-towards personal knowledge
Number of Pages Date	26 pages 8 May 2017
Degree	Bachelor of Culture and Arts (Drama Instructor)
Degree Programme	Degree Programme in Performing Arts
Specialisation option	Theatre (Directing a Production)
Instructor(s)	Pieta Koskenniemi, Lecture, Directing in Applied Methods
<p>This thesis studies a situation, where director needs to direct himself. Real Estate Agent Against His Will-plays work phases are seen as a simultaneous artistic process, where the performance space, settings, light-and sound design are tightly linked to each other.</p> <p>In a play with a small artistic group, the director needs to work in numerous work roles. This thesis is focusing on those situations – where the director could find himself working in during the process.</p> <p>Self-directing is studied with the interview of the drama instructor Juuso Kekkonen and with the literature pertaining to modern theatre. The self-directing process in theatre is focused on at the interview section of this thesis with opening questions.</p> <p>In this thesis, the process of self-directing is noted to be personally challenging, however, to be professionally very rewarding and it is also considered as a teaching process to the starting director.</p>	
Keywords	Theatre, play, directing a play, process, practising, work group

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Prologi	2
3	Tuotanto	3
4	Tila ja scenografia	5
4.1	Esitystila	5
4.2	Lavastussuunnittelu	6
4.3	Lavastaminen ja tilaratkaisut	7
4.4	Valo- ja äänisuunnittelu sekä puvustus	9
5	Ohjauksellinen ajattelu	11
5.1	Näyttämöllinen tilanne	11
5.2	Näyttämösopimus ja lukutapa	11
6	Harjoitusvaihe	13
6.1	Harjoitukseen valmistautuminen	14
6.2	Kohti omaa tulkintaa	15
6.3	Näyttelijänä omassa ohjauksessa	16
6.4	Harjoitusmetodin soveltaminen	18
7	Haastattelu	19
8	Päätelmiä	23
8.1	Aika	23
8.2	Harjoitustilat	24
8.3	Luottamus ja vastualueet	25
9	Epilogi	25
	Lähteet	26

1 Johdanto

Valmistin keväällä 2016 teatteri-ilmaisun ohjaajan opintoihini kuuluvassa työharjoittelussa Harri Virtasen vuonna 1989 kirjoittaman näytelmän, *Kiinteistövälittäjä vastoin tahtoaan*. Erilaisen tästä työstä teki sen pieni taiteellinen työryhmä ja erityisen se, että olin vastuussa niin monesta alueesta. Ohjasin näytelmän ja vastasin myös tuottamisesta, lavastuksesta sekä valosuunnittelusta. Näytelmässä on kirjoitettuna kaksi henkilöä, joista vielä toista näyttelin itse. Toisena näyttelijänä oli Lauri Metsola. Näyttelijät ajoivat esityksen valot ja äänet lavalta käsin. Äänisuunnittelijana työryhmässä oli Sampsa ”Pyry” Koskinen. Metropolian henkilökunnasta mukana olivat ohjaava opettajani valo- ja äänisuunnittelija Severi Haapala ja puvustusavustajana tarpeistonhoitaja Hanna Hakkarainen sekä tuottaja Jaana Haaksiluoto. Pientuotantojen ohjaaja joutuu usein vastaamaan myös muista kuin varsinaisesti ohjaajalle kuuluvista tehtävistä. Kasvatvat vastuualueet olivat omalla kohdallani voimavaroja, jotka mahdollistivat laaja-alaisen, kokemuseräisen oppimisen ja jo opittujen työtapojen syventämisen.

Tarkastelen tässä opinnäytetyössä niitä erityispiirteitä, joita pienen taiteellisen työryhmän työskentely pitää sisällään, miten niiden kanssa käytännössä toimitaan, ja millainen työpari olen itselleni. Käsittelen muun muassa itsensä ohjaamistilanteita lavalla, teatteritekniikkaan ja lavastukseen liittyvää työskentelyä sekä omaa jaksamistani prosessin aikana. Lähteinä käytän kirjallisuutta, näytelmätekstiä, muistiinpanojani sekä työharjoittelusta kirjoittamaani raporttia. Lähdekirjallisuutena käytän laajasti nykyteatteriin keskittyvää tämän päivän tutkimustietoa. Monet valikoiduista kirjoista ovat nousseet esiin myös opintojeni aikana, mutta vasta tämän työn puitteissa olen löytänyt niistä juuri minua puhuttelevan sisällön. Haastattelin myös TIO-alumni Juuso Kekkosta itsensä ohjaamisesta. Kekkosen tapa tehdä pientuotantoja, joista kasvaa suuria yhden miehen teoksia, antoi hyvän syyn haastatella juuri häntä. Tästä syystä halusin kuulla lisää hänen työskentelytavoistaan ja mahdollisesta problematiikasta, joka liittyy itsensä ohjaamiseen. Olen huomannut teatteri-ilmaisun ohjaaja koulutuksen aikana olevani vahvasti nykyteatterin tekijä, vaikka en ole ikinä ajatellut lukeutuvani minkään tietyn genren piiriin.

Opinnäytetyöni on taiteellisen prosessin kuvaus, jossa käsitellään koko esitykseen johtanut työskentely itsensä ohjaamiseen liittyviä erityispiirteitä havainnoiden. Taiteellinen prosessi puretaan työvaiheisiin, kuitenkin luovaan työhön liittyvää

simultaanisuuutta korostaen. Lopuksi keskitytään prosessin aikana saatuihin havaintoihin, joita käsitellään päätelmät-osiossa.

2 Prologi

Tutustuin Harri Virtasen kirjoittamaan näytelmään *Kiinteistövälittäjä vastoin tahtoaan* jo vuonna 2012. Näytelmästä oli tarkoitus tuottaa kiertävä esitys Saloon, Lohjalle ja Helsinkiin. Nämä lähtökohdat muuttuivat totaalisesti neljän vuoden aikana. Kiertävä esitys ei koskaan toteutunut, ei ainakaan vuoden 2012 työryhmällä. Ajatus tämän näytelmän toteuttamisesta jäi kuitenkin elämään. Kiinteistövälittäjä sopisi hyvin kiertäväksi esitykseksi, sillä se sopii monenlaisiin tiloihin ja erilaisille yleisöille. Kiinteistövälittäjäksi ajautuneen päähenkilön tarina on kriittinen suomalaista yhteiskuntaa, ja sen kapitalistista arvomaailmaa kohtaan. Päähenkilö käy omaa Jaakobin painiaan myös miehenä olemiseen liittyvien kysymysten kanssa. Vaikka näytelmän tapahtumat sijoittuvat 1980 luvulle, on se vielä nykyäänkin erittäin ajankohtainen ja puhutteleva.

Tarkoituksena oli tehdä tämä toinen työharjoittelu jo keväällä 2015, mutta opintojeni viivästyessä se siirtyi vuoden päähän. Jälkeenpäin voin todeta viivästyksen olleen pelkästään hyväksi, sillä myöhäisemmän aikataulun takia olin paljon valmiimpi edessä oleviin haasteisiin, myös ammatillisesti. Työharjoittelun lähestyessä olin jo vakuuttunut siitä, että juuri tämä teos – ja minä itse – olemme kypsyneet valmiiksi. Nyt tämä täytyy tehdä.

Olin tehnyt ensimmäisen työharjoitteluni valtavan suuressa produktiossa Aleksanterin teatterissa. Työtehtäviini kuului muun muassa harjoitusten aikatauluttaminen, sisäinen tiedottaminen ja harjoitusmuistiinpanojen tekeminen. Tärkein tehtäväni oli pyrkiä olemaan prosessissa askeleen edellä muuta työryhmää. Tämän tavoitteen saavuttamiseksi oli opittava ohjaajan työtapa ja menetelmät. Tähän meni valtavasti aikaa. Tehtävissäni ohjaajan assistenttina sain kokea, millaisia vaikeuksia iso työryhmä tuo tullessaan.

Aleksanterin teatterin produktiosta tuli hieno ja kehuttu esitys. Oli upea tunne saada pitkä prosessi päätökseen ja seurata kiven kovien ammattilaisten työskentelyä. Tämän yli puolen vuoden kokemuksen jälkeen oli selvää, että seuraava työni tulisi olemaan

resursseiltaan pienempi. Näistä kokemuksista viisastuneena muovasin työryhmän pieneksi, sillä halusin ottaa enemmän vastuuta ja haastaa itseäni. Halusin omassa esityksessäni panostaa laatuun ja tehdä ennemmin lyhyen ja napakan esityksen kuin pitkän epämääräisen vanun. Tässä vaiheessa minut valtasi terve kaikkivoipaisuuden tunne. Olin vahvasti sitä mieltä, että pystyn hoitamaan kaiken itse. Se oli myös asia, jota tältä produktiolta halusin, joten tein itselleni aikataulun asioiden hoitamisesta ja ryhdyin töihin.

3 Tuotanto

Pystyin työskentelemään suoraviivaisesti ja tehokkaasti produktion eteen. Oli helpompaa pitää kaikki langat omissa käsissä ja vastata päätöksenteosta yksin kuin jakaa vastuuta. Pidän tätä tärkeänä havaintona omasta tavastani työskennellä. Tietenkin pidin Metsolan, Haapalan ja Hakkaraisen tietoisena produktion etenemisestä, mutta vain niistä seikoista, jotka heitä erityisesti koskettivat. Tässä työskentelymallissa oma innostuneisuus on korostetun tärkeää, sillä se on ainut keino (kukaan ei saanut rahallista korvausta) sitouttaa pieni työryhmä ohjaajan ideoihin. Äänisuunnittelija Koskinen halusi omaksi työparikseen Markus Ekmanin, jonka vastuulle jäi musiikin tekninen puoli.

Suurin osa esityksistä sattui samoille päiville luokkakaverini Maria Myllykankaan lopputyön esitysten kanssa. Ehdotin Myllykankaalle laajempaa yhteistyötä tuotannossa ja markkinoinnissa, ja hän suostui mielellään. Yritimme löytää esityksillemme tuottajia yhdessä ja erikseen, siinä kuitenkin onnistumatta. Tämän takia päätimme hoitaa tuottajan tehtävät yhdessä.

Päätimme tehdä yhteisjulisteen säästääksemme rahaa, autoimme toisiamme ja osallistuimme yhdessä tuotantopalaveriin koulumme tuottajan kanssa. Kumpikin meistä järjesti oman julistekuvan, sen jälkeen sovitimme ne ja vaadittavat tekstit yhteiseen julisteeseen. Oma kuvaajanani toimi ystäväni Janne Melajoki, joka on Milton Creativen Art Director. Tein loistavan valinnan antaessani Melajoelle vapaat kädet kuvan suunnittelussa. Luovan prosessin ohjaamisessa on tärkeää antaa kullekin toimijalle vapautta omassa toiminnassaan. Lopputulokseen olen erittäin tyytyväinen.



Matkustin perheeni kanssa kolmeksi kuukaudeksi Brasiliaan syyskuussa 2015. Työstin suunnitelmiani matkan aikana, varasin harjoitustilat ja ajat sekä otin ensimmäisen promokuvan, jotta markkinointi saatiin käyntiin. Työstin näytelmää eteenpäin lukemalla jo tuttua tekstiä uudelleen ja uudelleen. Lukeminen auttoi näkemään näytelmän kuvina sekä tavoittamaan näytelmän yleisen tunnelman. Luin tekstiä niin paljon, että lopulta tuntui kuin teksti olisi kertonut minulle, miten se pitää tehdä lavalle. Brasiliassa tehdystä työstä olikin paljon hyötyä koko teokselle. Vieras vuoristoinen ja vehreä ympäristö auttoi

lukemaan tekstiä sen tarjoaman kontekstin (suomalainen yhteiskunta 1980-luvulla) ulkopuolelta. Luovassa työskentelyssä etäännyttäminen voi olla erittäin toimiva työkalu, jonka ansiosta voi tavoittaa uudenlaisen näkökulman aiheeseen.

Brasiliassa ollessani tein myös päätöksen roolituksesta ja työnjaosta. Aivan alun perin tarkoituksena ei ollutkaan itsensä ohjaaminen, vaan yritin saada ystäväni Joonas Niemisen näyttelemään pääosaa. Brasiliasta käsin yritin useasti saada häntä kiinni, mutta siinä onnistumatta. Lopulta päätin tehdä roolin itse. Tämä päätös auttoi ratkaisemaan muitakin näytelmään liittyviä valintoja. Joistakin ideoista tulee jonkinlaisia avainideoita, jotka auttavat näkemään koko teoksen uudesta, tuoreesta näkökulmasta. Matkustaminen altistaa jatkuvasti uusille kokemuksille ja tilanteille. Ihminen joutuu aktiivisesti käyttämään luovuuttaan ratkaistessaan uusia ongelmia ja vastoinkäymisiä. Matkustamisesta on tästä syystä mielestäni valtavasti hyötyä luovassa työssä. En koe jarruttaneeni produktion valmistumista ollessani pois Suomesta vaan päinvastoin.

4 Tila ja scenografia

4.1 Esitystila

Hämeentien Tavi-talon tanssistudio oli alusta asti ykkösvaihtoehtoni esitystilaksi. Tanssistudio on sopivan kokoinen tila noin 40 katsojalle ja tarpeeksi intiimi kahden henkilön näytelmälle. Myös tilan tekniset valmiudet vastasivat vaatimuksiani. Olin aiemmin tehnyt lavastuksen ja näytellyt merkittävän roolin tanssistudiossa TIO-alumni Sami Ahosen ohjaamassa näytelmässä *Julkiset Kuolemat*. Tuon näytelmän lavastajana olin päässyt testaamaan tanssistudion mahdollisuuksia esitystilana. Tämä kokemuspohja antoi viimeisen silauksen päätökselleni valita tanssistudio esitykseni tilaksi. En väitä, että *Kiinteistövälittäjä* olisi tilalähtöinen, mutta olin löytänyt oikean tekstin oikeaan tilaan. Valtteri Raekallio tekee tilalähtöisiä nykytanssi ja -teatteriesityksiä, joissa tilalähtöisyys on esitysten punainen lanka. Hänen tapansa tuottaa mielenkiintoisia esityksiä muualle kuin perinteisiin esitystiloihin on erittäin kiinnostavaa. Tämä ajattelu tuottaa omantakeista ja uudentuntuista lähestymistapaa esittäviin taiteisiin. Olen käynyt katsomassa (ja kokemassa) Raekallion tilalähtöisen trilogian, jossa on hyvin nähtävissä hänen oma janonsa suurempaan ja suurempaan kokemus- ja tilalähtöiseen esitykseen. *Matka Mihin valo katoaa?* esityksen intiimistä ja pimeästä parkkihallista Marian sairaalan

lukuisiin huoneisiin valtavien, avarioiden betonihallien jälkeen on ollut ammatillisesti upeaa seurattavaa.

4.2 Lavastussuunnittelu

Mietin paljon pukuhuonetta tilana: mikä tekee huoneesta pukuhuoneen? Ajattelu kulminoitui vahvasti peltisiin pukukaappeihin, joita löytyy julkisista pukuhuoneista ja rakennustyömailta.

Näyttämökuva alkoi muotoutua päässäni; halusin tuoda yleisön tiiviiseen ja tunnelmaltaan surrealistiseen miesten pukuhuoneeseen, jossa jokainen elementti on perusteltu ja toiminnallinen osa esitystä. Muistivihkoni täyttyi erilaisista piirustuksista ja ajatus peltisten pukukaappien käytöstä päälavasteinani vahvistui. Pukukaapit ovat keino luoda kuvaa nimenomaan pukuhuoneesta, niillä on toiminnallinen funktio ja niillä voidaan rajata tilaa. (Luukkala, th2-raportti, 2016.)

Pienen työryhmän produktioissa ohjaaja joutuu usein tilanteeseen, jossa hän toimii useassa työroolissa, ja tässä työvaiheessa tehtäviini kuului muun muassa näiden pukukaappien etsiminen.

Piirsin hyvin varhaisessa vaiheessa lavastussuunnitelmista kuvia paperille ja selvitin, mistä löydän haluamani peltiset pukukaapit. Tätä varten kävin kierrätyskeskuksissa ja soitin Helsingin kaupungin liikuntavirastoon sekä muihin instansseihin, joissa ajattelin kyseisiä kaappeja olevan. Monessa paikassa oli remontin aikana vaihdettu kaappeja uusiin ja vanhoista oli hankkiuduttu eroon. Valitettavasti näihin poistettuihin vanhoihin kaappeihin oli mahdotonta päästä käsiksi. Itse asiassa juuri ne vihkooni tekemät piirustukset toimivat ohjaussuunnitelmani perustana. Kuvien avulla pystyin jäsentämään esityksen kulkua ja ilmapiiriä. Kaikki on lopulta hyvin yksinkertaista, yksi kuva voi johtaa kymmeneen ideaan. Vanhassa työharjoitteluraportissani kuvailen tätä ideoiden syntymisen prosessia seuraavasti:

Pukuhuoneen estetiikka muodostui omassa päässäni loistavaksi allegoriaksi henkilökohtaisuudelle. Näytelmän keskiössä oleva omaksutun identiteetin kriisi antoi skenograafiselle ajattelulleni suunnan. Tämä havainto toimi oman ohjaukseni punaisena lankana. Se vapautti luovuuteni ja auttoi luomaan asioille logiikan. Tämän kaiken lävistävän ajatuksen kautta pystyin tekemään sitä tukevia ohjauksellisia valintoja, jotka mahdollistivat ehyen ja yhtenäisen kokonaisuuden luomisen. Lattialle halusin juuri niitä vihreitä tai oransseja muovimattoja, joita näkee yleisissä saunoissa ja pukuhuoneiden lattioilla. Ne olivatkin yllättävän

kalliita ja mistään ei saatu lainaksi, joten ne jäivät, mutta tilalle tuli mielestäni parempi ratkaisu. Jonkin halutun elementin puuttuminen ajaa ajattelua uuteen suuntaan, ja tämä suunta voi tuoda alkuperäistä ideaa paremman toteutuksen. (Luukkala, th2-raportti, 2016.)

4.3 Lavastaminen ja tilaratkaisut

Tanssistudion heijastava lakattu puulattia piti peittää tanssimatoilla, jotta se ei heijastaisi teatterivaloja ikävästi ja tarkoituksettomasti. Näytelmän toinen henkilö on mielikuvituksen tuotetta, ja tätä halusin korostaa nimenomaan lattiapinnan avulla. Mittasin ja rakensin lattialle harmaan, horisonttiin kapenevan kolmion mustan maton päälle. Kaappien sijoittelun avulla sain näin aikaiseksi kolme erillistä tilaa. Näissä tiloissa pystyin ajattelemaan ohjauksellisesti eri asioiden tapahtumista näytelmän dramaturgiassa. Tein itselleni siis ohjauksellisen työkalun valmistamalla geometrisen kuvion lattialle. Tämä ratkaisu tuki esityksen surrealistista puolta ja herätti yleisössä kysymyksiä sekä antoi vihjeitä esityksen lukutavasta.



Lavastus 1 Yleisö seuraa esitystä aivan näyttämön etureunasta.

Esityksen tilaratkaisussa olennaisia ovat myös varsinaisen näyttämötilan ja katsojan näkökentän ulottumattomissa olevat esityksen kuvitteelliset tilat... (Helavuori 2005, 96). Edellä mainittujen kolmen tilan lisäksi esityksessä liikuttiin myös kuvitteellisissa tiloissa,

joita käytettiin esimerkiksi suihkukohtauksissa. Näyttämön takana oleva musta sermi tuli näin osaksi funktionaalista lavastusta. Sen takana oleva tila selitettiin musiikin, puvustuksen ja dialogin avulla yleisölle, ja näin sermi sai merkityksen. Tämä toinen tila mahdollisti myös erilaisen komposition näyttämöllä. Toisen ollessa poissa, toinen sai itselleen koko lavan. Näyttämökuvan muutokset piristävät koko esityksen kerrontaa, ja esimerkiksi laajat – lähes esseemäiset – monologit saivat näin kaipaamaansa ilmaa tulkintoilleen.

Valmistin koko esitystilan käytännössä itsekseni. Vaihdoin uudet verhot kiertämään tanssisalia, teippasin tanssimatot lattiaan (suunnittelemani geometriseen muotoon) ja rakensin katsomon. Severi Haapala oli mukana kaikessa toiminnassa fasilitaattorina eli mahdollisti työskentelyni antamalla tarvittavat työkalut ja materiaalit käyttöni. Fasilitaattorina oleminen onkin mielestäni tärkeä havainto tavasta ohjata ihmisten toimintaa varsinkin kasvatuksellisessa oppimisympäristössä.

Jaan saman ajatuksen ohjaaja Kaisa Korhosen kanssa, jonka työskentelyä Hanna-Leena Helavuori on tutkinut. ”Näyttelijöiden tai roolihahmojen tulee voida käsitellä lavastuksen elementtejä, kaikkeen näyttämöllä olevaan pitää voida koskea (Helavuori 2005, 95)”. Pukukaappeja käytettiin, kuten pukukaappeja käytetään, mutta niiden päälle myös kiivettiin ja ovia avattiin sekä suljettiin myös muista syistä. Lavasteina pukukaapit olivat mielenkiintoisia, tilaa rajaavia ja avaavia elementtejä, joiden merkityksiä tehostettiin valaistuksella. Kummallakin näyttelijällä oli myös oma pukukaappinsa ja näin ollen oma henkilökohtainen tilansa näyttämöllä. Katsojien mielenkiintoa herätettiin kolmannen, taustalla olevan pukukaapin avulla: ”Onko näytelmään tulossa kolmas henkilö?”. Kolmannen kaapin avulla korostettiin myös näytelmässä olevan kuvitteellisen henkilön läsnäoloa, sillä toinen henkilöistä oli olemassa vain päähenkilön mielikuvituksessa. Toimimaton lavastus on kuin entisaikojen maalauksellinen sermi, tausta, jota vasten asiat tapahtuvat kuvitteellisessa ja irrallisessa todellisuudessa. Siihen ei saa koskea, se ei siis ole olemassa edes näyttämön todellisuudessa. Tämä on omiaan syömään koko esityksen uskottavuutta.

Mietin, millaisista esityksistä itse pidän, miksi ne ovat vaikuttaneet minuun ja miten? Mielestäni esityksessä tulee olla vain tarpeellinen määrä elementtejä (lavasteita, näyttelijöitä, tekniikkaa, tekstiä), ja niitä voi olla teoksen kannalta liikaa tai liian vähän. Esityksen kannalta voi olla kiinnostavaa nähdä sama näyttelijä lukuisissa eri rooleissa, mutta harvoin se on perusteltua muuten kuin resurssipulalla, joka ei palvele katsojaa. Mielestäni teattereiden ja varsinkin harrastajateattereiden tulisikin tehdä sellaisia

teoksia, joihin niiden omat resurssit riittävät. Tämä ei korreloi mitenkään kunnianhimon kanssa, sillä esimerkiksi pienimuotoisella lavastuksella voidaan toteuttaa lähes kaikki teatterihistorian merkkiteokset. Liian usein olen törmännyt tilanteeseen, jossa olen maksanut lipusta yli kaksikymmentä euroa ja en ole kokenut saavani rahalle vastinetta esimerkiksi tuplaroolitusten tai toimimattoman lavastuksen takia. Harrastajateattereissa ei tehdä sen enempää tai vähempää taidetta kuin ammattiteattereissa, palkan saaminen ei tee tähän eroa. Joskus harrastajateattereissa näkee keskeneräistä ja epäuskottavaa teatteria, samoin kuin ammattiteattereissa. Hyvin yksinkertainen asia nostaa esityksen keskinkertaisuuden suosta, ja se on kompositio. Eri osa-alueiden kompositio luo joko toimivan ”maailman”, jossa henkilöt toimivat uskottavasti, tai sitten esitys jättää minut kylmäksi. Lavalla tuleekin olla vain esityksen kannalta välttämättömät elementit ja kaikki muu tulee jättää pois. Tuohon väittämään ainoan tietämäni poikkeuksen tekee Akse Pettersonin ohjaama *Eldorado*, jossa turha tavara palveli yhtä esityksen tasoista – runsauden estetiikkaa.

4.4 Valo- ja äänisuunnittelu sekä puvustus

Olin nähnyt kiinnostavia ratkaisuja tekniikan ajamiseen muuten kuin perinteisellä tavalla ja halusin tutkia tätä mahdollisuutta omassa lopputyössäni. Näyttelijöiden tekemä osittainen tai kokonainen teatteritekniikan ajaminen on usein käytetty tyylivalinta erityisesti nykyteatterissa. Tämä on ehkä ainoa selkeä valintani, joka vaikutti nimenomaan esityksen tyyliisuuntaan. Tosin en missään vaiheessa ajatellut ohjaavani mitään tiettyä teatterin tyyliisuuntaa. Halusin sitoa produktion vain välttämättömän määrän ihmisiä, joten valo- ja ääniajojen suorittaminen lavalta käsin oli looginen lopputulema.

Kävin katsomassa Kansallisteatterissa Juha Jokelan *Sumun*. Esityksessä käytettiin hyvin realistista valaistusta, joka jätti näyttelijöiden kasvot osittain tai jopa kokonaan varjoon. Luulen ymmärtäväni tämän valinnan, koska se tukee esityksen aihetta, mutta en välttämättä ole samaa mieltä siitä, että se oli hyvä valinta. Näyttelijöiden kasvojen jäädessä varjoon ilmaisu jää katsojille etäiseksi. Se voi olla haluttu ”tila”, mutta on eri asia, toimiiko se edukseen.

Katsoin *Kiinteistövälittäjä vastoin tahtoaan* -esityksen taltioinnin kirjoittaessani tätä osiota työhöni. Huomasin onnistuneeni yhdessä Haapalan kanssa luomaan uskottavan ja

esityksen maailmaa tukevan valosuunnittelun. Valosuunnittelun lähtökohtana oli korostaa tiettyjä dramaturgisia piirteitä, kuten toden ja kuvitellun välistä eroa. Näytelmän viimeisessä kohtauksessa siirrytään päähenkilön todellisuuteen, joten lopussa siirryttiin realistisempaan tunnelmaan, myös valaistuksen osalta. Tässä valotilanteessa käytin putkivalaisinta, jonka luomaa pukuhuonetunnelmaa korostin vielä sähköisellä särinällä äänisuunnittelussa. Rakensimme paljon puhutuista pukukaapeista led-valojen avulla esitystä tukevia valopisteitä, joita käyttämällä pystyin helpommin luomaan toisistaan erottuvia kohtauksia. Kaapeista kajastava valo vei esitystä haluttuun, surrealistiseen suuntaan. Alussa olevassa takautumakohtauksessa kaappien valoja käytettiin poliisiauton valoina ja tämän lisäksi Laurilla oli grippi-tangosta ja lampuista rakennettu teline käsissään. Kohtaus toimi mielestäni hyvin, joskin olisi ollut parempi tuoda Laurin kantama teline lähemmäksi yleisöä.

Valo- ja äänitilanteilla voidaan vaikuttaa oleellisesti näyttämötilanteeseen. Niillä voidaan rakentaa omaa tarinaa tai tukea esityksen yleistä dramaturgiaa. Ne voivat olla vahvasti ristiriidassa nähtäviin lavatapahtumiin ja näyttelijöiden toimintaan, jolloin aukeaa mahdollisuus uudelle tulkinnalle. Mikäli äänisuunnittelussa vain tuetaan nähtävää tapahtumaa – surullisessa kohtauksessa haikea musiikki – niin koko kohtaus vaikuttaa helposti kornilta. *Kiinteistövälittäjässä* tutkin tätä mahdollisuutta käyttämällä rajattuja valotilanteita henkilökohtaisuuden ilmentämiseen ja tunnelmaltaan vastakkaista musiikkia suhteessa toimintaan. Tätä vastakkaisuutta jouduin selittämään äänisuunnittelijalleni, jolla ei ollut paljon kokemusta äänisuunnittelusta teatterissa, sillä hänen taustansa on bänditoiminnassa.

Puvustus hoidettiin hyvässä yhteistyössä koulumme tarpeiston- ja puvustonhoitaja Hanna Hakkaraisen kanssa. Näytelmä sijoittuu ajallisesti 80-luvulle ja tämä oli haaste puvustuksen kannalta. Tuon vuosikymmenen pukeutuminen saattaa näyttää tänä päivänä tahattoman koomiselta, ja tämä haluttiin välttää. Tekstissä itsessään mainittiin paljon tarpeistoa, joiden pohjalta lähdimme ideoimaan roolihenkilöiden pukeutumista. Päähenkilöllä oleva salkku ja kultakello olivat uskollisia ajan juppimaisuudelle. Päätypä lavalle myös aito Nintendo-reppu.

Jälkeenpäin voin todeta, että Severi Haapalan valinta ohjaavaksi opettajaksi oli merkittävä päätös prosessin onnistumisen kannalta. Ilman Haapalan teknistä osaamista en olisi saanut rakennettua tekniikan ohjausjärjestelmää, eikä näytelmän tekniikkaa siten olisi voitu ajaa ilman erillistä henkilöä.

5 Ohjauksellinen ajattelu

5.1 Näyttämöllinen tilanne

Ohjaajan tärkeimpiä tehtäviä on saada katsojan huomio kiinnitetyksi haluttuihin asioihin, eli tilanteisiin. Näyttelijän tai näyttelijöiden toiminta lavalla on erilaisten ohjattujen tilanteiden jatkumo. Ohjaustilanteessa on tärkeää säilyttää tämän tilanteen yksinkertaisuus, sillä: ”voimakas, dynaaminen tilanne tekee esityksestä toimivan, saa sen kommunikoimaan katsojan kanssa” (Järvikallas, 2012, 75). Mikäli tilanteet eivät ole selkeitä ja yksinkertaisia, tulee koko esityksestä sekavaa haahuilua, josta katsojat eivät saa mitään tolkkua. Draaman ydintä ovat roolihenkilöiden väliset suhteet sekä se, että katsoja tai roolihenkilö tietää aina jotakin enemmän kuin toinen roolihenkilö. Tällöin katsoja seuraa esitystä herpaantumatta ja myötäelää roolihenkilön sisäistä ristiriitaa. Esimerkiksi: roolihenkilö haluaa tehdä sovinnon kuolevan isänsä kanssa, muttei uskalla kohdata häntä. Tällöin roolihenkilön toiminta voi olla päinvastaista hänen tahdonsuuntansa kanssa. ”Usein se, mitä hän uskoo haluavansa, on jotakin muuta kuin mitä hän todella kaipaa ja tarvitsee” (Järvikallas, 2012, 76). Perinteinen draama nojaa vahvasti roolihenkilöiden vastakkaisten toiveiden ja tahdonsuuntien varaan, sillä nämä synnyttävät konflikteja ja jännitteisiä tilanteita. Nykyteatterissa esiintyjä voi astua pois roolistaan, kommentoida tämän toimintaa, ja sitten palata taas rooliin. Mielestäni tässä on esityksellisesti paljon kiinnostavampi lähestymistapa teatteriin, joka on vahvasti elämän ihmettelyä. Katsojat kutsutaan todistamaan näyttämöllistä tilannetta, jonka avulla saatamme ymmärtää enemmän elämästä, ja toisesta ihmisestä. Hyvän ystäväni, entisen huippu-urheilijan, Jyri Mannisen sanoin: ”mikä muu voi olla kiinnostavaa, paitsi toinen ihminen?” Tämä lause on pyörinyt vuosikausia päässäni ja siitä nimenomaan on mielestäni myös teatterissa kysymys – kiinnostuksesta toiseen ihmiseen.

5.2 Näyttämösopimus ja lukutapa

Tarvitaan siis esittäjä, tarvitaan yleisö ja tarvitaan jotakin näiden välillä. Tarvitaan yhteinen sopimus, järjestetty esitystilanne (Kirkkopelto, 2005, 13). Esa Kirkkopelto kirjoittaa ”näyttämösopimuksesta”, joka on jotain, jonka jokainen esitystilanne ratkaisee omalla tavallaan. Sopimuksen ansiosta katsojat tietävät oman paikkansa esimerkiksi katsomossa tai osallistavassa teatterissa lavalla, osana esitystä. Halusin tuoda katsojat selvästi arkitodellisuuden ulkopuolelle, paikkaan jossa voi tapahtua mitä tahansa. Katsojat saapuivat musiikin soidessa nousevaan, tiiviiseen katsomoon ja joutuivat sinne

päästäkseen kävelemään lavan poikki, aivan näyttämöllä olleen näyttelijän editse. Halusin luoda pukuhuonemaisen tilan, jossa olevat elementit tukevat esityksen henkilökohtaista luonnetta ja joka asettaa katsojat tirkistelijän asemaan. Tätä ajatusta tuin asettamalla ensimmäiseen näyttämökuvaan näyttelijän, joka on yksin, näkyvästi hengittäen lavalla. ”Näyttämösopimukseen” omassa esityksessäni kuului ilman erillistä kehotusta hiljaisuus katsojien kesken. Äänisuunnittelun avulla tätä seikkaa tuettiin esitystilassa kuuluneen äänimaiseman avulla – esitys oli jo alkanut.

Näyttämösopimuksen lisäksi on olemassa myös esityksen lukutapa. Tällä voidaan tarkoittaa ohjaajan tapaa tehdä tekstianalyysi näytelmästä tai katsojalle annettavaa tapaa tulkita esitystä. Lukutavalla tarkoitan ohjetta, jolla esitys kertoo katsojalle, kuinka sitä seurataan ja mikä sen sisäinen logiikka on. Lukutapa on ikään kuin avain, joka annetaan katsojalle esityksen avaamiseen. Tässä piilee yksi suurimmista ohjaustyön haasteista, sillä tuo avain pitäisi antaa katsojalle mahdollisimman hienovaraisesti ja huomaamattomasti, muuten ohjaaja sortuu katsojan aliarvioimiseen ja menettää nopeasti hänen mielenkiintonsa esitystä kohtaan. Tämän vuoksi on tärkeää säilyttää esityksen ”salaisuus” mahdollisimman pitkään ratkaisemattomana. Katsoja haluaa ahaa-elämyksen ja yllätyksen, tai ainakin minä haluan näitä asioita katsojana. Mysteerin ei tarvitse olla esityksen dramaturgiaan rakennettu jippo, vaan esimerkiksi nykyteatterissa se on monesti kiedottu esityksen tyyllisiin ratkaisuihin, kuten lavastukseen. Mielestäni nykyteatterin tavassa yllättää ja ilahduttaa katsojaa aina uusin keinoin on jotain häkellyttävän aitoa, jotain joka maistuu teatterille.

Näytelmässä keskeisenä toimintana oleva vaatteiden pukeminen ja riisuminen ovat pukuhuoneessa luonnollista toimintaa. Tällä teolla toiminnallistettiin päähenkilön omaksutun identiteetin kriisiä näkyväksi. Teatterissa roolihenkilön edustamaa sosiaalis-ekonomista identiteettiä rakennetaan paitsi henkilön toiminnalla – myös pukeutumisella. ”Identiteetti rakentuu myös annetusta, minuutta konstruoi oma suku, opitut toimintamallit, yhteiset elämys- ja tunnekokemukset, kollektiivinen muisti” (Helavuori 2005, 91). *Kiinteistöväelittäjän* loppupuolella on kohtaus, jossa päähenkilö anelee ystävänsä pukemaan päälleen hänen vaatteensa, jotta näkisi millaiseksi on tullut. Kohtaus oli nerokas yhdistäessään erilaisia tunnetiloja lähes lennosta, epätoivosta absurdiin ja sieltä takaisin epätoivoon, mutta erilaiseen sellaiseen. Emme harjoitelleet kohtauksessa olevaa alastomuutta harjoituksissa, vaan riisuuduimme ensimmäistä kertaa vasta ensi-illassa. Tämä oli ohjauksellinen päätökseni, sillä kohtauksessa oli paljon muuta tärkeämpää sisältöä harjoiteltavaksi kuin siinä ollut hetkellinen alastomuus. Esityksen

alastomuus oli normaalia pukuhuoneessa tapahtuvaa alastomuutta eikä esityksellistä kikkelin heiluttelua.

6 Harjoitusvaihe

Aloitimme lukuharjoitukset heti palattuani Brasiliasta. Näitä tuokioita pidimme kotonani Käpylässä sekä läheisellä Karjalatalolla. Lukuharjoituksissa luodaan pohjaa tulevaan lavaharjoitteluun. Tälle pohjalle on hyvä luoda lavatoimintaa ja roolien suuntia. Roolien suunnilla tarkoitan hahmojen välistä vuorovaikutusta suhteessa yleisöön. Lukuharjoitukset myös syventävät intiimin työryhmän yhteistyötä. Molempien ymmärrys näytelmästä lisääntyy kollektiivisesti, mistä seuraa tunne yhdessä tekemisestä. Tämä työtapa mahdollistaa koko työryhmän sitoutumisen produktioon myönteisellä tavalla. Lukuharjoitusten merkitys korostuu pienessä työryhmässä. Isossa ryhmässä on vaikeampi keskittyä intensiivisesti lukemiseen ja istumiseen. Tätä työtapaa aion jatkaa ja kehittää pidemmälle.

Halusin käyttää Harri Virtasen kirjoittaman tekstin kokonaisuudessaan, siitä mitään poistamatta tai siihen mitään lisäämättä. Nykyteatterissa on tyypillistä koota esitys harjoitusvaiheen improvisoiduista kohtauksista, ja tyylille ominaista on myös kerätä esityksen materiaalia esimerkiksi sanomalehdistä tai muista medioista. Eroan tässä suhteessa nykyteatterin kaanonista, mutta en tiedä, miten työskentelen tulevaisuudessa.

Meyerhold kokosi omat näytelmänsä eri lähdemateriaaleista. Hänelle valmis käsikirjoitus olikin vain esityksen raakamateriaalia, jota voitiin leikata, liimata ja muokata mihin järjestykseen tahansa ja jonka sisälle voitiin liittää tekstejä muista lähteistä. (Pätsi 2010, 114.)

Harvoin on missään toisessa näytelmässä tavoitettu jotain niin olennaista miesten välisestä ystävydestä ja yhteiskunnan odotuksista suhteessa miehenä olemiseen.

Näytelmässä vanhat ystävät tapaavat kolmen vuoden tauon jälkeen squash-hallin pukuhuoneessa. Heillä on aikomus mennä pelaamaan. Tekstiin on kirjoitettu pelillinen rytmi, vaikka miehet eivät itse asiassa pääse edes pelikentälle asti. Mainitsin aiemmin, että näytelmän toinen henkilö on olemassa vain päähenkilön mielikuvituksessa. Noin $\frac{3}{4}$ esityksestä tämä pitää paikkansa. Sitten kuviteltu kohtaaminen tapahtuu oikeasti. Tämä dramaturginen seikka oli yksi suurimmista ohjauksellisista haasteista, mutta samalla myös kaikkein inspiroivin. Laurin näyttelijäntyötä ohjatesani tämä seikka toi

ohjaamiseen kontekstia ja näkökulmaa. Jouduin haastamaan itseäni ja keksimään lukuisia keinoja, joilla toin esiin tätä puolta. Toisaalta jouduin myös varomaan, etten pureskele kaikkea katsojille valmiiksi. Keskustelin yhtenä harjoituskaudemme päivänä Tavi-talon pihalla dramaturgi Sussa Lavosen kanssa, joka osoitti minulle tuon edellä mainitun sisäänkirjoitetun pelillisen rytmin. Hän kertoi nähneensä kyseisen näytelmän kantaesityksen Teatteri Jurkassa vuonna 1989. Tämän käydyn keskustelun päätteeksi minun oli helppo kirjoittaa esittelyteksti promootiomateriaaleihin:

Tunne kyydissä olemisesta. Pakko kohdata itsensä itsessään ja selvittää kuka on vaunun kuljettaja. Kiinteistövälittäjä vastoin tahtoaan on yhteiskunnallinen satiiri päähenkilön omaksutun identiteetin kriisistä. Näytelmä tuo vakavan asian tirkistelyn alaiseksi. Polttopisteeseen, jossa todellisuuden ohuet verhot avataan ja surrealismi täyttää huoneen. Saavutettuaan kaiken – mitä on saavuttanut? Pukuhuone on tila, jossa metamorfoosi tapahtuu, liikemiehestä urheilijaksi ja aikuisesta lapseksi. (Luukkala, esittelyteksti, 2015.)

6.1 Harjoitukseen valmistautuminen

Harjoitustilassamme oli myös muita käyttäjiä, joten usein harjoitukset alkoivat siivoamisella ja omien lavasteiden sekä tarpeiston paikoilleen laittamisella. Yoshi Oida ajattelee näiden toimintojen olevan tärkeä osa harjoituksia. Mielestäni tämä ajatus pitää paikkansa, varsinkin pienten produktioiden kohdalla.

Ennen alkua on tärkeää puhdistaa työtila. Tyhjennä se, vie roskat ulos, ja aseta tarvittavat tuolit ja rekvisiitta siististi seinustoille. Pese sitten lattia. (Oida 1997, 19). Pysin saapumaan harjoitustilaan vähintään tuntia ennen niiden alkua. Valmistauduin harjoitukseen avoimin mielin. Mielessäni oli tavoite tai tavoitteet jokaiselle harjoituskerralle, mutta olin valmis joustamaan ja menemään tilanteen mukana mihin suuntaan tahansa. Valitettavasti tämä aika kului monesti muiden tilan käyttäjien sotkuja siivotessa. Toisaalta tilan siivoaminen auttoi minua orientoitumaan ja keskittymään tuleviin harjoituksiin. Välillä myös Lauri Metsola saapui ajoissa auttamaan. Usein tanssistudion lattia piti pestä ennen harjoitusten alkua. Erona Yoshi Oidan metodiin laitoimme omat rekvisiittamme itse paikoilleen. On mielestäni hyvä, että näyttelijä vastaa itse omasta tarpeistostaan heti harjoituskauden alusta lähtien, jotta se esitysten alkaessa ne ovat varmasti aina paikallaan. Harjoitusten alkaessa olin varautunut kuvaamaan harjoituksia ja katsomaan tallenteet harjoitusten jälkeen kotonani. Yritin siis kehittää työmenetelmää itsensä ohjaamisessa. Tämä ei kuitenkaan koskaan toteutunut. Lähimmillään onnistumista pääsin kerran laittaessani Metropolialta lainatun kameran kiinni telineeseen, mutta unohdin laittaa sen nauhoittamaan. Tunsin etten

harjoitustilanteessa halunnut käyttää aikaa kuvaamiseen. Materiaaliakin olisi kertynyt kymmeniä tunteja.

6.2 Kohti omaa tulkintaa

Itselleni on tärkeää, että esitys perustelee itsensä ja oman olemassaolonsa niin tekijöille kuin katsojillekin. Teoksen täytyy vastata kysymyksiin: miksi tämä teos, miksi täällä ja miksi nyt? Erilaiset kysymyssarjat auttoivat tekemään harjoitustavoitteita. Rantala (1988, 114) kertoo: ”Liikkeelle pääsee kysymyssarjalla: kuka, mitä varten, missä, milloin ja miksi?” Mieleenpainuvissa teoksissa (luen tähän mukaan oikeastaan kaiken taiteen) on hyvä rytmi. Rytmä on konkreettinen asia, jota voidaan ohjata. Sen voi saada tuntumaan katsojan rinnassa ja sillä voi luoda ymmärrettävän lukutavan. Hienovaraiset vihjeet ja tietynlainen arvoituksellisuus lisäävät mielestäni merkittävästi katsojan mielenkiintoa, tai epäonnistuessaan menettävät sen. Rytmän lisäksi tarvitaan vakaa ”maaperä”, jolla näyttelijät voivat seisoa ja jossa he voivat uskottavasti toimia. Maaperä luodaan harjoitustyöllä ja teknisillä kompositioilla. Ilman kulloisenkin työryhmän yhteistä ymmärrystä esityksen tavoitteista, maaperää ei synny ja esityksestä ei tule uskottavaa. Tällöin näyttelijät näyttävät olevan lavalla eksyksissä ja poissa tolaltaan, jolloin koko esityksestä tulee jäykkä ja epäuskottava. Uskottavuudella en tarkoita realismiin pyrkimistä vaan onnistuneesti luotua lukutapaa. Näiden kahden ominaisuuden lisäksi hyvä esitys on tekijöilleen haasteellinen ja vaatii heidän omistautumistaan ja itsensä likoon laittamista.

Olen näytellyt Taaborin Kivi-juhilla Kai Lehtisen ohjaamassa *Seitsemässä Veljeksessä* kahtena kesänä Tuomaan roolin. Arvostan Lehtisen ohjaustavassa juuri tuota likoon laittamista. Se tarkoittaa kaikenlaisen ”muka tekemisen” puuttumista, hikeä ja vaikeuksien kautta voittoon -asennetta. Uskon, että esityksestä tuli suuri menestys nimenomaan siinä vuodatettujen hikilitrojen myötä. Yleisö ”osti” esityksen, koska he kokivat myötätuntoa, jopa sääliä näyttelijöitä kohtaan. *Kiinteistövälittäjässä* ohjasin päähenkilön juoksemaan kuvitteellisessa sulkapallopelissä itsensä läkähdyksiin. Kyse ei ollut ”muka tekemisestä” vaan pelistä mielikuvituskaverin kanssa. Se oli dramaturgisesti oivassa kohdassa myös rytmillisesti. Edelle mainittujen lisäksi oleellista on mielestäni myös vuorovaikutus näyttelijöiden välillä sekä vuorovaikutus katsojiin. Ilman vuorovaikutusta ei ole esitystä. On vain puhuvia päitä, jotka eivät ole suhteessa mihinkään. Sitä tuskin jaksaisi seurata varttia pidempään, varsinkaan jos suhde myös katsojiin puuttuisi.

Nykyteatterille on ominaista kommentoida katsojien läsnäoloa ja esitellä itsensä heille omalla nimellään. Nykyteatterissa myös monesti ajetaan tekniikkaa lavalta käsin. Kävin taannoin katsomassa Helsingin Kaupunginteatterin *Taju*-näytelmän. Se on yksi harvoista esityksistä, joista olen lähtenyt puoliajalla pois. Olen niin tottunut nykyteatterin ”teatterileikkiin” että perinteinen teatteri tuntui kerronnaltaan tylsältä ja ennalta arvattavalta. Teatterileikillä tarkoitan tapaa, jossa näyttelijät ovat samanaikaisesti omia itsejään mutta myös näyttelijöitä, ja tällä tavalla luodaan tarinaan kerroksellisuutta. Voidaan kommentoida lavatapahtumia ja ihmetellä asioita ikään kuin tarinan sivusta, luoden näin uutta kulmaa koko esitykseen. Esimerkiksi Q-Teatterin *Noitavaino* on yksi parhaista nykyteatteriesityksistä, jonka olen nähnyt. Akse Pettersson oli ohjauksessaan antanut improvisaation kautta löytyneiden kohtausten päätyä lopulliseen esitykseen asti. Siinä oli ammattilaisille valitettavan harvinaista tekemisen riemua ja valtava määrä lavaenergiaa. Tunnistan ottaneeni nykyteatterin esitystapoja omaan teokseeni, mutta toisaalta nojaan perinteiseen teatteriin työskennellessäni tekstilähtöisesti, sitä mitenkään alkuperäisestä muuttamatta. Toisaalta tyylilajikysymykset ovat olleet itselleni aina hyvin toissijaisia. Teoksesta tulee se, mikä siitä kulloisenkin prosessin kautta valmistuu. Työharjoittelussani Katja Krohnin assistenttina keskustelimme tyylilajikysymyksistä niiden tullessa ajankohtaiseksi. Katja tuskaili asian kanssa ääneen ja rohkaisin häntä olemaan siitä huolehtimatta. Tällöin huomasin olevani sellainen teatterintekijä, jolle tyylilajiin liittyvät kysymykset eivät ole relevantteja, ja olen siihen tyytyväinen.

6.3 Näyttelijänä omassa ohjauksessa

Kiinteistövälittäjän teksti sijoittuu intiimisti miesten pukuhuoneeseen, ja tätä ilmapiiriä pystyin ohjaamaan, vaikka – tai jopa koska – olin itse lavalla. ”Näytelmän ilmapiiri on esityksen sielu, jota ilman näyttelijät ovat näyttämöllä kuin vankeja yrittäessään eläytyä roolihenkilön tunnetilaan; suruun tai iloon (Pätsi 2010, 42)”.

Harjoitusprosessin pyörteessä en ehtinyt miettiä omaa roolityötäni oikeastaan ollenkaan. Vahvasti dialogiin pohjautuvassa tekstissä minun täytyi osata omat repliikkini hyvissä ajoin voidakseni aloittaa Lauri Metsolan ohjaamisen. Harjoittelin tekstiä mielessäni ja tämä työstövaihe auttoi simultaanisesti useampaa osa-aluetta. Valotilanteet esimerkiksi löytyivät nimenomaan tekstin sisällöstä. Mistä näyttelijä puhuu? Mikä on hänen suhtautumisensa kulloiseenkin tilanteeseen? Tämänkaltaiset apukysymykset toistuivat mielessäni ja auttoivat rakentamaan ehyttä maailmaa. Ohjasin Lauria intiimisti kasvoista

kasvoihin. Oma roolityöni kasvoi ja kehittyi Lauria ohjatessani. Siihen täytyi vain luottaa ja antaa sille lupa tapahtua ilman pakottamista.

Oma taustani on vahvasti näyttelijän työssä, ja koen tästä olleen paljon apua. Helavuori (2005, 88) toteaa: ”Kaisa Korhosen lähtökohdat ovat esittäjyydessä, laulajana lavalla olemisen kokemuksessa.” Olen harrastanut teatteria vuodesta 1998. Tärkeimpiä kokemuksen tuomia etuja itselleni on tietoisuus omasta lavatyöskentelystä. Kokemuksen myötä tämä ominaisuus kasvaa. Pystyy ”näkemään” itsensä kolmannesta persoonasta, yleisön näkökulmasta käsin. Oman tekemisen tietoisuus lavalla auttaa valtavasti suhteessa harjoitusmäärään. Koska tiedostan miltä tekemiseni lavalla näyttää katsomossa (tai saattaa näyttää) pääsen vähemmällä harjoitusmäärällä samaan lopputulokseen, joka ilman kokemusta olisi vaatinut tuplasti saman verran harjoituksia. Tämän takia ehdin harjoituskaudella päästä roolini kanssa pidemmälle kuin urani alkuvaiheessa.

Olen erityisen pitkä, ja fyysinen olemukseni tuottaa tietynlaista ilmaisua, jota täytyy joko oppia hyödyntämään tai sitten ei kannata jatkaa näyttelijänä. Olin kerran toistakymmentä vuotta sitten *Kylmäverisesti sinun* -sarjan avustajana ja statistina. Joku kuvaushenkilökuntaan kuuluva työntekijä sanoi minulle jotain, mikä painui mieleeni: ”Tiedäthän että sinun täytyy olla tosi hyvä, sillä kiinnität huomion joka tapauksessa.” Tällä hän tarkoitti fyysistä kokoani, jota ei saa piiloon ja joka pomppaa silmille. Fyysinen kokoni on ollut omalla näyttelijänurallani suurimpia haasteita, mutta samanaikaisesti myös suurimpia mahdollisuuksiani näyttelijänä. Näiden vaikeuksien kohtaaminen on myös opettanut paljon siitä, millainen ohjaaja haluan itse olla. Stereotyyppinen roolitus on itselleni ihmetyksen paikka. Miksi ihmeessä isot miehet ovat aina pahoja? Se ei ensinnäkään vastaa todellisuutta mitenkään eikä toisekseen ole kovinkaan kiinnostavaa katsottavaa. Miksi komeat miehet ovat sankareita ja kauniit naiset näiden sankarien palkintopystejä? Millaista maailmankuvaa haluamme teatterintekijöinä vahvistaa?

Unelmani on ollut kehittyä teatterin moniottelijaksi, jolla ei mene sormi suuhun minkään osa-alueen kanssa. Ammattilaisena haluan olla ohjaaja, joka pystyy puhumaan taiteellisen työryhmän kanssa heidän omalla kielellään ja joka ymmärtää teknisiä rajoituksia ja erityisominaisuuksia selittelemättä. Otin *Kiinteistöväliittäjän* kanssa suuren askeleen kohti tätä unelmaa. Vailla aikaisempaa lavakokemusta en olisi uskaltanut tämänkaltaiseen produktion edes tarttua.

Olimme Lauri Metsolan kanssa lavalla lähes koko näytelmän ajan kahdestaan, joten en voinut irtaantua lavalta ohjaajaksi ja sitten takaisin näyttelijäksi kovinkaan tehokkaasti. Näytelmässä on paljon monologiosuuksia ja roolihenkilöni kirjoitettu tekstimassa on suuri. Itseään ohjattaessa huomaa käyvänsä tekstiä läpi päässään kellon ympäri, missä vain, koko ajan. Panostin Lauri Metsolan ohjaamiseen, ja sen takia hankin nuo edellä mainitut painajaiset itselleni. En kuitenkaan koe tehneeni virhettä siinä, että keskityin Lauri Metsolan ohjaamiseen, sillä miten paljon valmiimmaksi sain ohjattua Lauri Metsolan roolityön, sitä paremmaksi meidän välinen lavakommunikaatiomme kasvoi ja simultaanisesti oma roolityöni kehittyi peilatessani tekemistäni lavalla Laurin reaktioihin.

Lopuksi uskon, että ohjaaminen on pitkälti sama asia kuin näytelmän kirjoittaminen: kirjoitettaessa käytetään sanoja. Ohjaamisessa käytetään ihmisiä, jotka käyttävät sanoja. (Mamet, 2010, 143). David Mamet'n kanssa olen monesta asiasta samaa mieltä. Hänen mielestään esimerkiksi näyttelijän sisäisellä tunnetilalla ei ole mitään merkitystä, vain näkyvillä asioilla on. Tämä perusajatus on omassa tekemisessäni tärkeää. Katsojan näkökulmasta vain näkyvillä asioilla, kuten lavatoiminnalla, on merkitystä. Paneuduin ohjattessani paljon äänenkäyttöön ja siihen, että viesti varmasti kuuluu ja näkyy katsomoon. Olen samaa mieltä David Mamet'n kanssa siitä, että ”Hetki hetkeltä ja ilta illalta näytelmä muuttuu, kun sinä ja vastustajasi näyttämöllä muututte, kun vastakkaiset toimenne törmäävät toisiinsa. Se näytelmä, se vuorovaikutus, on draamaa.” (Mamet, 1997, 81). Sanojen tärkein tehtävä on välittää viesti. Näyttelijän tarkoitus on sanoa nuo näytelmäkirjailijan kirjoittamat sanat ilman liikaa omakohtaista (tai ohjaajan) tulkintaa, jolloin katsojalle jää riittävästi tilaa myös omalle ajattelulle.

6.4 Harjoitusmetodin soveltaminen

Näyttelijän työtä helpottaakseen Stanislavski jakoi näytelmän tapahtumat ja kohtaukset pienempiin osiin, joita hän kutsui jaksoiksi (Pätsi 2010, 32). Ensimmäisessä työharjoittelussani opin ohjaaja Katja Krohnin assistenttina ollessani hyvän harjoitusrutiinin, jota sovelsin tämän produktion harjoituksissa. Katja Krohnin harjoitusmetodissa on paljon samaa kuin Stanislavskin jakso ajattelussa. Katjan tavassa teatteriesityksen kulku opetellaan työryhmän kanssa samaan tapaan kuin opeteltaisiin ulkoa korttipakan satunnainen järjestys. Uusi ”kortti” opetellaan vasta kun edelliset kortit osataan sujuvasti. Näin jatketaan, kunnes koko käsikirjoitus on käyty läpi. Tässä harjoittelutavassa kertaamista tulee luonnostaan paljon, ja käsikirjoituksen kohtaukset jäsentyvät päässä oikeaan järjestykseen. Käsikirjoituksen kronologinen järjestys on hyvä

säilyttää mahdollisimman oikeana koko harjoitteluprosessin ajan. Tämä kronologinen järjestys auttaa näyttelijää sisäistämään suuren tekstimassan merkittävät kohdat ekonomisesti, eli mahdollisimman vähällä tuntimäärällä. Tästä tavasta saatu hyöty korostuu erityisesti suuren työryhmän työskentelyssä. Krohn pyrki myös välttämään *paikkaamista* eli tilannetta, jossa toinen näyttelijä paikkaa harjoituksista poissa olevan näyttelijän roolin. Tätä haluttiin välttää erityisesti tiukan harjoitusaikataulun vuoksi.

7 Haastattelu

Valitsin tätä opinnäytetyötä varten haastateltavaksi teatteri-ilmaisun ohjaaja (AMK) Juuso Kekkosen. Kekkosen on valmistanut omalla nimellään yhden miehen esityksiä, joista osa on saanut laajaa huomiota valtakunnallisesti. Esimerkiksi Juuson merkittävin teos *Outo Homo* noteerattiin Helsingin Sanomissa näyttävästi: ”Monologi on paitsi hulvattoman hauska myös häkellyttävän henkilökohtainen. Juuso suhtautuu avomielisyyteensä mutkattomasti.” (Syrjälä 2013).

Käytin haastattelussa kysymysrunkoa, mutta se muuttui vapaamuotoiseksi teemahaastatteluksi vastausten myötä. Haastattelun teemana oli itsensä ohjaamisen prosessi, sen haasteet ja oma jaksaminen. Alla olevat kysymykset ja vastaukset ovat koottu haastattelunauhoitteesta, eivätkä ne vastaa sanatarkasti alkuperäistä.

1. Kerro itsestäsi. Kuka olet teatterintekijänä?

Kekkosen kävi vuoden kansanopistossa teatterilinjaa ja sen jälkeen 2001 hän pääsi opiskelemaan Metropoliaan esittävää taidetta. Juuso valmistui vuonna 2006 teatteri-ilmaisun ohjaajaksi. Opiskelujen aikana hän kertoo työskennelleensä lähinnä työryhmien kanssa. Kekkosen kertoo aina olleensa teatterin moniottelija. Hän toimii käsikirjoittajana, ohjaajana, näyttelijä, valosuunnittelija ja taistelukoreografina. Kekkosen on ollut mukana monenlaisissa työryhmissä ja on ollut perustamassa muun muassa *Eri-teatteri ry*:tä. Työryhmän tärkeimpiin ominaisuuksiin hän kertoo kuuluvan keskinäisen kunnioituksen ja yhteisen taiteellisen näkemyksen. *Eri-teatteri ry* jätti Kekkoseen ison jäljen ja kokemuksen siitä, että tällainen työryhmä on jonkinlainen ideaali. Tämän jälkeen Kekkosen pääsi tiedekeskus Heurekaan töihin, jossa hän esitti *Kaasumaailma-tiedemonologia*. Kekkosen työskenteli Heurekassa kahdeksan ja puoli vuotta, jonka

aikana hän esitti Kaasumaailman ainakin 1500 kertaa. Tyypillisen työpäivän aikana Kekkonen kertoo esittäneensä sen 1–4 kertaa. Ennen Heurekassa työskentelyä Kekkonen koki olevansa taiteilijana ennen kaikkea käsikirjoittaja-ohjaaja. Vähitellen ollessaan lähes koko ajan lavalla hänestä kasvoi esiintyjä. Ennen Heurekaa esiintymien oli Kekkosesta tuntunut jännittävältä, mutta lavalla olosta tuli tosi turvallista jatkuvan esiintymisen takia. Erityisesti yhteys yleisöön, kontakti ja läsnäolo alkoivat kiinnostaa Kekkoa. *Kaasumaailma*-esityksessä oli materiaalia ainakin kolmeksi tunniksi, mutta se esitettiin aina puolessa tunnissa. Kekkonen kertoo jatkuvasti muokanneensa esitystä, ja sen takia jaksaneensa esittää sitä vuodesta toiseen.

2. Oletko käyttänyt jotain menetelmää harjoitellessasi esityksiä? Miten harjoittelet itsesi kanssa?

Kekkonen ei koe vielääkään löytäneensä hyvää metodia, miten tehdä tätä itsen ohjaamista. Hän unelmoi jatkuvasti siitä, että hänellä olisi rahaa palkata joku muu ohjaamaan häntä. Se olisi hänen mielestään ideaalimpi tilanne. Kekkonen kertoo myös olevansa paljon luovempi sosiaalisissa tilanteissa, jolloin syntyy parempia esityksiä. Hän kertoo kuvanneensa ja äänittäneensä omaa harjoitteluaan, mutta ei pidä kummastakaan metodista, sillä suurin kehitys tapahtuu kuitenkin vain toistamalla esitystä uudestaan ja uudestaan. Uutta esitystä valmistamassa hän puhuu sitä läpi uudestaan ja uudestaan. Hän kokee, että tällä tavalla esitys menee eteenpäin paljon enemmän kuin kuuntelemalla sitä nauhalta, vaikka hän myöntääkin sen joskus tuottavan uuden ajatuksen esityksestä. Toiseksi hyväksi äänitteen ominaisuudeksi hän mainitsee mahdollisuuden tehdä muistiinpanoja. Kekkonen kertoo esitystensä perustuvan niin paljon verbaalisuuteen, jolloin yksinkertaisesti toistaminen on harjoituskeinoista paras. Parhaaksi tekniseksi apuvälineeksi harjoittelussaan hän mainitsee sekuntikellon, jonka avulla hän pysyy itse kärryllä esityksen kestosta ja rakenteesta. Esitykset koostuvat hänen päässään palikoista, joiden välillä on joku flow, joka yhdistää ne toisiinsa ekonomisesti toisiinsa. Tässä vaiheessa Kekkonen sanoo, ettei hän silti väitä, että tämä metodi toimisi. Siitä ajattelutavasta on hänelle apua esitysten tiivistämiseen, mutta silti hän kertoo tekevänsä kohtuuttoman pitkiä esityksiä. *Outo Homo*-esitys on pisimmillään ollut kolme tuntia ja neljäkymmentäviisi minuuttia. Uusimman esityksensä, *Huijarisyndrooman* kanssa hän pyrki puoleentoista tuntiin, mutta ensi-illassa se oli vähän reilu kaksi tuntia. Viime kevään viimeisessä esityksessä se oli kaksi tuntia ja neljäkymmentäviisi minuuttia. Kekkonen kertoo yleisökontaktin turvottavan esityksiä, ja hän kertoo olevansa huono tiivistämään niitä esitystilanteessa. Tämän hän kertoo olevan se yksi asia, jossa ulkoinen ohjaaja olisi suureksi avuksi. Ulkoinen ohjaaja voisi hänen mukaansa paremmin tehdä sensurointia,

jota hän itse ei selvästikään osaa tehdä. Toisaalta Kekkonen kokee sen olevan ehkä olennainen osa hänen epämääräistä viehätystään esiintyjä. Kekkonen kertoo päätyneensä itsensä ohjaamiseen *Outo Homo*-esityksen tarinaa kehittäessään. Sitä rakkaustarinaa Kekkonen ei usko kuulevansa valtamedioista, joten hänen oli tehtävä se itse. Hän kertoo olleensa tuolloin 32 vuotias, ja kaikki ne ihmiset kenen kanssa hän haluaisi työskennellä ovat perheellisiä ammattilaisia, jotka ansaitsisivat palkkaa, eikä hän enää kehtaa pyytää ketään ilmaiseksi. Yhtenä eteenpäin vievinä hetkinä Kekkonen kertoo olleen Henry Rollinssin yli kolme tuntinen spoken word -keikka Suomessa, keväällä 2012. Hän kertoo kävelleensä sieltä ulos metrin pidempänä ja olevansa varma, että tuo on sitä mitä haluan tehdä *Outo Homo*-esityksen suhteen. Ensi-illan jälkeen Kekkonen kertoo valitun esitystavan tuntuneen hänestä erittäin luontevalta.

3. Osaatko eritellä itsensä ohjaamisen hyviä ja huonoja puolia?

”Olisihan se ideaalitalanne, jos voisin tehdä työtä olemalla oma itseni”, Kekkonen kertoo. ”Yksin työskennellessäni pystyn määrittelemään oman työryhtmini, joka on sekä hyvä että huono puoli. Tiedän itsestäni sen ominaisuuden, että en saa aikaiseksi ennen kuin minulla on deadline ja siitä johtuva paine”, Kekkonen sanoo. Esitykseni eivät koskaan valmistuisi, ellen sopisi ensi-illan ajankohtaa jo ennen harjoittelun aloittamista. Viimeisen harjoituskuukauden aikana hän kertoo, että hänestä tulee asteittain entistä huonompi poikaystävä kumppaneilleen. Pikkuhiljaa, ensi-illan lähestyessä Kekkonen päässä ei liiku mitään muuta, eikä mihinkään muuhun ole enää aikaa. Tämä johtuu Kekkonen mielestä siitä, ettei työtä ole millään lailla rytmitetty, jolloin työryhmän puuttuminen voidaan lukea itsensä kanssa työskentelyn huonoihin puoliin. ”Työryhmän kanssa ensi-iltaviikko on aina intensiivinen, mutta itsensä kanssa työskennellessä se menee paljon pahemmaksi”, Kekkonen kertoo. ”Lisäksi treenaaminen ei ole hauskaa yksin. Se ei ole koskaan hauskaa. Joskus, jos olen tehnyt päivän aikana kaksi läpimenoa esityksestä, voin olla tyytyväinen”, Kekkonen toteaa. Yksin harjoitellessa tuntee itsensä idiootiksi puhuessaan kuukausia sitten keksittyjä vitsejä itseksensä. Kekkosella on tähän kuitenkin apukeino, *Kekkosklubi*, jossa hän voi testata uutta materiaaliaan yleisön edessä. Hän kertoo sen ehdottomasti auttavan kirjoittamaan ja luomaan rakennetta uusiin esityksiin. *Kekkosklubin* voidaankin katsoa olevan hänelle työkalu ja metodi itsensä ohjaamisessa. ”Se on työkalu, sillä minulla on siellä esityslaboratorio”, Kekkonen sanoo. Työryhmän huonoihin puoliin Kekkonen kertoo ehdottomasti kuuluvan aikataulujen säätämisen, sillä ihmisillä on aina monenlaista elämää, ja sitä pitää ottaa huomioon. Yksin sitä ei tarvitse ottaa huomioon, jolloin myös loppuun palamisen riski kasvaa. Itseään ei tarvitse suojella, kun taas työryhmästä on aina vastuu. ”Työryhmässä on se ihana puoli, että

harjoitteluprosessi voi olla hauskaa, ja omasta työskentelystä saa palautetta”, Kekkonen tiivistää. Hän kertoo toistaiseksi ohjanneensa vain itse kirjoittamiaan tekstejä. Kekkonen kertoo aina sanoneensa työryhmälle, ettei hän luota siihen, että hänen ideansa olisivat hyviä, joten jos saatte idean, joka tuntuu olevan parempi kuin kirjoittamani, niin sanokaa se ääneen. Yksin tehdessä tuo koko osio jää pois, joka on selkeästi huono puoli. Kekkonen kertoo tulevansa yksin työskennellessään mielipuolisen riippuvaiseksi yleisöpalautteesta, sillä vertaistukea ei saa työryhmän puuttuessa.

4. Koetko itsesi kanssa työskennellessäsi vahvoja epätoivon hetkiä?

”Epätoivon hetket kuuluvat olennaisesti luovaan prosessiin”, Kekkonen väittää. Ihmiset jotka eivät aktiivisesti työskentele luovalla alalla eivät hahmota kuinka paljon siihen kuuluu hetkiä, jolloin kyseenalaistaa kaiken tekemisensä: ”Ei tässä ole mitään järkeä! Mitä mä teen mun elämällä?”

”Nukkumisesta tulee vaikeaa, kun on koko päivän pyörittänyt esitystä mielessään, ja nukkumaan mentäessä aivot menevät hieman eri vaihteelle, mutta kun ei ole mitään muuta päässä kuin se esitys, niin välittömästi tulee kymmenen uutta ideaa, jotka ovat paljon parempia kuin mikään päivällä keksitty”, Kekkonen kertoo. Hän nousee tällöin sängystä kirjoittaakseen ideat muistivihkoonsa, ja sen jälkeen hänen on todella vaikeaa jatkaa nukkumista. Kekkonen kertoo olevansa kroonisesti pääkipuinen, ja lepo on siihen tärkein apukeino, mutta siitä huolimatta hän ajaa pari kertaa vuodessa itsensä siihen tilanteeseen, ettei nuku juuri ollenkaan, on todella stressaantunut ja esimerkiksi libido katoaa täysin.

5. Millainen työpari olet itsellesi?

”Sanoisin, että olen samanaikaisesti sietämättömän laiska ja täysin työhullu”, Kekkonen vastaa. ”Joko olen lamaantunut sen työn alla enkä saa aikaiseksi mitään, ja koen siitä syyllisyyttä, tai sitten vaan teen hulluna hommia.” Kekkonen kertookin olleensa burnoutissa vuonna 2014. Hän sai vuoden apurahan, jonka vuoksi hän jätti työnsä Heurekaan ja alkoi kirjoittaa uutta *Jumalan pilkkaa* -näytelmää. Samalla hän esitti *Outo Homo* -esitystään täysille katsomoille noin 50 kertaa ja oli näyttelijänä toisessa produktiossa, jonka vuorosanoja hän ei enää ylikuormittuneena pystynyt oppimaan. Kekkonen kertookin itsensä kanssa työskentelyn vaarana olevan pitkällä aikataululla sen, ettei ole muita ihmisiä seuraamassa ja antamassa rajoja, rytmittämässä työtä tai mitään sellaista. Tällä työskentelyllä voi hänen mukaansa oikeasti sekoittaa itsensä.

Keskustelimme myös siitä, kuinka väärin on esimerkiksi parisuhteen toista osapuolta kohtaan purkaa omaa pahaa oloaan hänelle. Työryhmässä nämä tuntemukset purkaantuvat usein kahvittauolla ja niihin saa välitöntä tukea eivätkä ne siitä syystä pääse kasvamaan omassa päässä liian suuriksi ongelmiksi. ”Vertaistuki luovassa työssä on aliarvostettua, ja teatterissa ihmisillä on idioottimainen työmoraali”, Kekkonen kertoo. Hän kertoo peruneensa neljän vuoden aikana kaksi esitystä pääkivun ja äänen puuttumisen takia. Yksin työskennellessä ei ole työryhmää, joka sanoisi, etteet ole työkykyinen. ”Tästä työskentelytavasta saatu adrenaliinimäärä on erittäin addiktoivaa, kun tässä onnistuu, niin voi jestas! Siinä on sellainen olo, että nyt mä tein taikatempun”, Kekkonen toteaa.

8 Päätelmiä

Tehdessäni tätä tutkielmaa tarkastelin omaa työskentelyäni isossa ja pienessä teatteriproduktiossa. Huomasin paljon keskinäisiä eroavaisuuksia omassa ja ryhmäni toiminnassa. Perustan päätelmäni näille havainnoille suhteesta aikaan, tilan merkityksestä harjoittelussa, vastuualueista ja keskinäisestä luottamuksesta.

8.1 Aika

Teatteriproduktion valmistus vaatii yleisesti ottaen paljon ajallisia resursseja. Tämä johtuu paljolti ihmisen kyvystä omaksua uusia asioita vain rajallisen määrän suhteessa aikaan, kuten David Mamet (2010, 145) asiasta kirjoittaa: ”...joten ohjaajan on pidettävä suunsa kiinni ja tiukasti rajoitettava haluaan ilmaista itsensä; sillä kun näyttelijän tarkkaavaisuus on lopussa, harjoitus on päättynyt. Ohjaajan ja muun taiteellisen työryhmän (lavastaja, puvustaja, valo- ja äänisuunnittelija jne.) työskentelyn tulisi mielestäni kattaa noin puolet kaikesta käytettävissä olevasta aikaresurssista. Käytännössä näyttelijöiden saapuessa ensimmäisiin lukuharjoituksiin, puolet työstä on jo tehty. Valitettavan usein harrastajateatterin ohjaaja jättää kaiken suunnittelu- ja ideointityön tehtäväkseen vasta näyttelijöiden aloittaessa harjoittelun. Vaikka yleisesti harrastajateatterin ohjaaja saa myös työstään palkkaa. Tietenkin kyse on myös rahasta, sillä aika on siihen aina sidottu.

Harjoittelimme kerrallaan noin kaksi kolme tuntia. Ilahduin monesti pienen työryhmän ajankäytöstä ja nopeasta etenemisestä. Kahdessa tunnissa kahdestaan saa paljon

enemmän aikaiseksi kuin samassa ajassa esimerkiksi kahdenkymmenen ihmisen kanssa.

Kaikki aika *Kiinteistöväittäjä*-prosessissa tuntui menevän lavastuksen, valojen ja äänien yhteen liittämässä. Harjoitusviikot vyöryivät eteenpäin ja ensi-ilta lähestyi vääjäämättä. Esityksen tekniikka ajettiin lavalta käsin, ja pelkästään tätä varten tehtävä ohjelmointi ja suunnittelu veivät monta kokonaista työpäivää. Tästä huolimatta olin luottavainen esityksen valmistumisen suhteen. Minulla oli vahva tunne, että olin löytänyt näytelmän ytimen ja että se näkyisi myös lopputuloksessa. Tämä luottamus ei syntynyt itsestään vaan se rakentui käytettyjen työtuntien myötä.

8.2 Harjoitustilat

Ei ole yksiselitteisen selvää, että harjoittelemisen olisi optimaalista tapahtua vain varsinaisessa esitystilassa. Ollessani Katja Krohnin assistenttina käytimme monia Aleksanterin teatterin ja Peacock-teatterin tiloja harjoittelemiseen. Aluksi olimme sitä mieltä, että se olisi pelkästään huono asia, mutta harjoituskauden edetessä aloimme löytää tilanteesta paljon hyviä puolia. Tästä oli hyötyä erityisesti kahden tai maksimissaan neljän henkilön kohtauksia harjoiteltaessa. Pienessä tilassa herkkien ja intensiteetiltään korkeiden kohtausten ohjaaminen onnistui paremmin. Saavutettu intensiteetti voidaan siirtää varsinaiseen esitystilaan ja kasvattaa toimintaa, mikäli se ison näyttämön takia jää näkymättä. Isolle näyttämölle ohjattaessa sortuu helposti huuteluun: ”Mene hieman vasemmalle ja tee sama uudelleen!” Tällöin harjoitustilanteesta saattaa tulla sekava ja negatiivisesti virittynyt. Pienen kohtausten harjoittelu pienessä tilassa ja ison kohtausten harjoittelu isossa tilassa toimii huomattavasti paremmin.

Ison ja pienen produktion tarpeet tilojen suhteen ovat erilaiset. Isossa produktiossa tilaa täytyy olla riittävästi, jotta ihmisillä on omaa tilaa keskittymiseen, muita häiritsemättä. On tärkeää luoda rauhallinen ja rentoutunut ilmapiiri isoonkin tilaan. Isossa produktiossa on yleensä näyttelijöiden lisäksi myös paljon muuta henkilökuntaa, joka osaltaan vaikeuttaa harjoitusrauhan saavuttamista. Tällöin esimerkiksi harjoitusaikatauluihin täytyy kiinnittää erityistä huomiota. Assistentin tehtäviin saattaa tällöin kuulua näyttelijöiden hakemista lämpiöstä, tai muista tiloista varsinaiseen harjoitustilaan. Joskus ylimääräisistä silmistä on hyötyä, mutta varsinkin harjoitusten alkuvaiheessa tästä saattaa olla vain häiriötä

prosessin kannalta. Pientuotannoissa mikä tahansa tila saattaa toimia harjoitustilana. Kerrostaloasunnon olohuoneesta Tavi-talon pylvässäliin, tai lenkkipolulle.

8.3 Luottamus ja vastualueet

Ohjaajan tärkein yksittäinen teko onnistuneen esityksen luomiseksi on oikea roolittaminen. Se on näyttelijälle viesti luottamuksesta. Keskinäinen luottamus ansaitaan uudelleen jokaisessa harjoituksessa. Luottamuksen avaimia ovat läsnäolo ja sitoutuneisuus. Luottamus kärsii, mikäli joku työryhmän jäsenistä kokee, ettei hän saa vastuuta, tai ettei joku toinen ryhmän jäsen hoida omaa vastuualuettaan. Teatteri on lajina omituinen. Siellä jalan täytyy olla poikki, jotta voi olla poissa harjoituksista. Siellä ollaan aina ajoissa. Harrastajateatterit saavat ihmiset sitoutumaan puolen vuoden projekteihin, jotka vievät pahimmillaan 5-7 iltaa viikossa. Silti hyvässä harrastajateatterissa on kaikki ikä- ja sosiaaliluokat edustettuina. Teatteri on hyvin erilainen harrastus verrattuna moneen muuhun keppijumppaan. Hyvin harvaa toista harrastusta koskettaa samat parametrit. Ottaessani etäisyyttä harrastajateatterimaailmaan olen huomannut, kuinka kaikki sen rakenteet osaltaan luovat sitoutuneisuutta ja tätä kautta luottamuksen ilmapiiriä.

9 Epilogi

Haastatellessani Juuso Kekkosta oma näkökulmani itsensä ohjaamiseen laajeni. Totesimme yhteisesti Kekkosen kanssa, että yksin tekemällä voi saavuttaa vain tietyn lakipisteen, jonka yli ulkopuolinen ohjaaja voi viedä, jolloin oman osaamisen kehittyminen seuraavalle asteelle mahdollistuu. Tämä oivallus onkin tämän opinnäytetyön suurin anti ja rikkaus. Ihminen on ryhmäeläin, joka oppii jatkuvasti muilta. Teatteri on tietynlainen ryhmätyön kruunun jalokivi, joka perustuu tähän muilta oppimiseen. Yksin tekemällä voi haastaa itseään keinoilla, jotka ovat ryhmätyöskentelyyn pohjautuvassa tavassa mahdottomia. Itsensä ohjaamiseen liittyy valtavasti mahdollisuuksia, mutta myös paljon sudenkuoppia, joista voi olla vaikea yksin päästä ylös.

Kiinteistövälittäjän valmistusprosessi opetti minua valtavasti ja loi uskoa omaan itseeni teatterintekijänä. Olen vuosikausia toiminut muiden ohjauksessa ja pyrkinyt alitajuisesti, mutta myös tietoisesti poimimaan erilaisten ohjaajien parhaita ominaisuuksia omaan ohjaajuuteeni. Taustani nuoriso- ja vapaa-ajan ohjaajana antaa hyvät valmiudet ryhmädynamiikan ja ryhmäilmiöiden ymmärtämiseen. Ohjaajana on tärkeää ymmärtää näitä asioita, jotta työryhmän hyvinvointi ja sitoutuneisuus pysyvät järkevällä tasolla. Tämä opinnäytetyö on auttanut minua jäsentämään omia vahvuuksiani ja heikkouksiani tulevana luovan työn ammattilaisena.

Lähteet

Houni, Pia (toim.) 2005. Esitys katsoo meitä. Helsinki: Teatteritutkimuksen seura.

Kekkonen, Juuso 2016. Henkilöhaastattelu. Helsinki.

Luukkala, Joonas 2015. Työharjoitteluraportti 2. Helsinki: Metropolia AMK.

Mamet, David 2013. Teatteri. Helsinki: Terra cognita.

Pätsi, Mia 2010. Näyttelijän tekniikoita. Helsinki: Avain.

Rantala, Raija-Sinikka 1988. Näyttelijä auteur: näkökulma stanislavskilaisuuteen. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Salminen, Snicker (toim.) 2012. Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja. Helsinki: Like.

Syrjälä, Hanna 2013, Kekkonen, Juuso 2013., Helsingin Sanomat.

www.juusokekkonen.fi/juuso, 20.4.2017